

**Универзитет у Београду
Филолошки факултет**

Јелена Б. Јанићијевић

**Проблем идентитета у
постмодернистичком енглеском
роману, у одабраним делима Џулијана
Барнса, Ијана Макјуана, Грејема
Свифта и Мартина Ејмиса**

докторска дисертација

Београд, 2015. године

**University of Belgrade
Faculty of Philology**

Jelena B. Janićijević

**Problem of identity in postmodern
English novel, in selected works of Julian
Barnes, Ian McEwan, Graham Swift and
Martin Amis**

PhD thesis

Belgrade, 2015

Ментор: проф. др Зоран Пауновић, редовни професор

Филолошки факултет у Београду

Чланови комисије:

Проф. др Зоран Пауновић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду;

Проф. др Радојка Вукчевић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду;

Др Александра Јовановић, доцент, Филолошки факултет у Београду.

Датум одбране:

Проблем идентитета у постмодернистичком енглеском роману, у одабраним делима Џулијана Барнса, Ијана Макјуана, Грејема Свифта и Мартина Ејмиса

Резиме

Предмет истраживања овог рада су питања везана за настајање, деконструкцију и мењање идентитета субјекта, у владајућим филозофско-теоријским оквирима постмодернистичког периода, кроз анализу одабраних дела енглеских писаца Џулијана Барнса, Ијана Макјуана, Грејема Свифта и Мартина Ејмиса. Као полазна основа узима се полицентрични приступ овог периода, односно, умерени релативизам и скептицизам. Под појмом идентитета подразумевају се и колективни и индивидуални идентитети, с тим што ће циљ истраживања претежно бити усмерен на идентитет појединца и на његова, условно подељена, три главна аспекта: друштвено структурирани, урођени или аутентични, и морални део бића.

Очекивани исходи овог рада укључују обједињавање знања и истраживачких приступа из више друштвених наука, попут књижевности, филозофије, антропологије, психологије, социологије и сродних наука, у циљу примене интегралног приступа истраживању и бољег разумевања овог свеприсутног и комплексног питања, које се намеће као једно од кључних интересовања савременог човека.

Идентитет у постмодернизму се налази у сталном процесу промена, под утицајем спољашњих фактора конкретног социо-политичког и породичног окружења, које пред сваког човека ставља избор улога које му се свакодневно нуде или намећу; а са друге стране, постоји и дејство аутентичних, аутономних склоности и тенденција индивидуе, које се заснивају на њеним урођеним когнитивним, емотивним и психолошким карактеристикама. Имајући ово у виду, постмодерни идентитет се може окарактерисати као децентриран или полицентричан, флуидан, односно, у сталном процесу деконструкције.

Овај континуум промена може деловати дестабилизујуће на личност, уколико она не успе да развије јак централни, унутрашњи систем вредности, заснован на унутрашњем осећају за морално одлучивање и поступање. Као кључни фактори повезани са развојем постојаног унутрашњег језгра идентитета у анализираним делима су: познавање колективне и индивидуалне историје, разумевање социјалног контекста свог окружења, очување породичне заједнице и брига о будућности и духовном наслеђу млађих нараштаја, искупљење за грешке из прошлости кроз љубав и тражење опроштаја.

Кључне речи: постмодернизам, идентитет, деконструкција, полицентричност, социо-политичко окружење, аутентично биће, индивидуа, енглеска књижевност.

Научна област: друштвено-хуманистичке, односно филолошке науке, преваходно у оквирима науке о књижевности.

Ужа научна област: англо-америчка књижевност.

УДК:

Problem of identity in postmodern English fiction, in selected works of Julian Barnes, Ian McEwan, Graham Swift and Martin Amis

Abstract

The subject of this research includes issues related to the formation, deconstruction and changing of a subject's identity, considered within the governing philosophical and theoretical framework of the postmodern period, through the analysis of selected works of English writers Julian Barnes, Ian McEwan, Graham Swift and Martin Amis. As a starting point, I have applied the polycentric approach of the period, i.e. moderate relativism and skepticism. The concept of identity shall mean the collective and individual identities, whereby the aim of this research will focus on the identity of an individual, which has been provisionally divided into three main aspects: socially structured, innate or authentic, and moral aspect of a person.

Expected outcomes of this work also encompass integration of knowledge and research approaches from areas of several social sciences, such as literature, philosophy, anthropology, psychology, sociology and related sciences, in order to implement an integrated research approach and achieve better understanding of this pervasive and complex issue, which is emerging as one of key interests for contemporary people.

Postmodern identity is in a constant process of change, under the influence of external factors of a specific socio-political and family environment, which puts before every man a selection of available roles, that are offered or imposed; on the other hand, we have the influence of authentic, autonomous individual preferences and tendencies, which are based on a person's innate cognitive, emotional and psychological characteristics. Bearing this in mind, postmodern identity can be characterized as decentered or polycentric, fluid, i.e. in a constant process of deconstruction.

This continuum of change may have a destabilizing effect on a person, if the person fails to develop a strong central, inner system of values, based on internal sense of moral decision making and acting. As some of the key factors associated with the development of a stable, inner core identity in the works analyzed here are as follows: knowledge about collective and individual history, understanding of the social context of one's own

environment, preservation of family unity and care about the general future and intellectual heritage of the younger generations, redemption for past mistakes through love and search for forgiveness.

Key words: postmodernism, identity, polycentrism, socio-political environment, authentic person, individual, English literature.

Scientific field: social-humanistic and philological sciences, mainly within the area of literature studies.

Narrower scientific field: Anglo-American literature.

UDC:

САДРЖАЈ

Увод.....	1
Полицентризам постмодернизма.....	2
Претходна истраживања.....	4
Истраживачки корпус	5
Грејем Свифт	5
Мартин Ејмис	8
Ијан Расел Макјуан	11
Џулијан Барнс.....	13
Методологија, хипотезе и циљеви истраживања	16
Очекивани резултати	18
Постмодернизам, друштвени контекст и опште карактеристике.....	20
Социо-историјска основа	20
Политика представљања и преиспитивање конвенција	21
Две струје виђења постмодернизма	24
Модернизам као претеча, постмодернизам и постмодерност	25
Однос према култури и културном стваралаштву	27
Постструктурализам и структурализам	30
Теоретичари	31
Однос према етици у постмодернизму	33
Критике постмодернизма	34
Теорије идентитета	36
Теорије колективних и индивидуалних идентитета	36
Аспекти друштвених идентитета	37
Морални аспект идентитета	38
Идентитет у постмодернизму	41
Џулијан Барнс.....	45
<i>Метроленд</i> : дух лондонског предграђа	49
<i>Метроленд I</i> : 1963. година	49

<i>Париз: лична револуција 1968. године</i>	56
<i>Метроленд II: 1977. година, коначно прихватање</i>	60
<i>Енглеска, Енглеска: веродостојност памћења</i>	63
<i>Обале Ламанша: епизоде из заједничке историје</i>	77
<i>Троје: моја субјективна истина</i>	92
Ијан Маџуан	107
<i>Бетонски врт: негативна трансформација</i>	115
<i>Закон о деци: потрага за сигурношћу и смислом</i>	127
<i>Солар: заслепљујући одсјај славе</i>	145
Мартин Ејмис	161
<i>Други људи: мистерија, или постмодерна забуна идентитета</i>	168
<i>Новац: Самоубилачка порука: стид и страх крајем XX века</i>	182
<i>Путоказ времена: иреверзибилност савести</i>	196
Грејем Свифт	206
<i>Последња тура: неумитна пролазност времена</i>	209
<i>Земља воде: обликовање идентитета кроз приповедање</i>	221
<i>Светлост дана: тамница прошлости и личних избора</i>	230
Закључак	239
Библиографија	245
Примарна литература.....	245
Секундарна литература.....	246
Студије о Џулијану Барнсу	246
Студије о Ијану Маџуану	247
Студије о Мартину Ејмису	249
Студије о Грејему Свифту.....	250
Опште књижевно-теоријске студије	251
Остало.....	253
Биографија аутора	256
Изјава о ауторству	257
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада.....	258
Изјава о коришћењу	259

Увод

Од кључне важности за разумевање наших субјективних и објективних аспеката живота и сагледавања стварности је интерпретација једног од најстаријих и најзначајнијих појмова за анализу човека и његове природе: појам идентитета. Начин његовог дефинисања и конструисања прошао је кроз многе фазе и промене у односу на општу друштвену, историјску и културну ситуацију одређених простора и периода. Међутим, током постмодернизма, тумачење овог концепта се константно мења и редефинише. Због ове неуобичајене и специфичне књижевно-теоријске ситуације, односно чињенице да се појам идентитета у постмодернизму опире свим покушајима поузданијег и трајнијег дефинисања, а имајући у виду његову улогу у књижевним анализама, сматрам да ова тема заслужује нарочиту пажњу у виду посебног научно-истраживачког рада у области књижевности. (Sim 2001: 34-5)

Појава постмодернизма у књижевности се у великој мери везује за англо-саксонску културу у периоду након Другог светског рата, те је то још један од разлога зашто је погодно да ова тема буде обрађена управо на примерима четири британска писца, чији рад припада овом књижевном периоду. Имајући у виду комплексност и ширину теме, као и бројност књижевника који се такође могу сматрати репрезентативним, ова докторска дисертација би могла обухватити и више аутора. Међутим, имајући у виду предвиђени обим ове форме научно-истраживачког рада, као и у циљу фокусирања пажње на детаљније истраживање елемената самог појма идентитета, на основу сопствене процене, односно изванредне књижевне репутације у стручној и широј јавности, за истраживачки корпус одабрана су дела следећих писаца: Џулијана Барнса (Julian Barnes), Грејема Свифта (Graham Swift), Ијана Макјуана (Ian McEwan) и Мартина Ејмиса (Martin Amis). Ову групу аутора повезује генерацијска и културолошка сличност, затим заступљеност романа као главне књижевне форме, а у ширем смислу може се уочити и знатна тематска сличност. Представљање ликова им се такође одликује заједничким особинама као што су развијена психологизација и комплексан унутрашњи живот, због чега су њихова дела нарочито погодна за изучавање појма идентитета.

Полицентризам постмодернизма

У периоду после рата долази до суштинске промене у начину схватања реалности, између осталог и због хиперпродукције научних проналазака, у тзв. постиндустријском периоду, што је утицало и на неке кључне промене у начину живота. Са омогућавањем скоро тренутне глобалне комуникације, усавршавањем нових средстава брзог транспорта и путовања, са појавом мултинационалних компанија, као и изражено наглашеним конзумеризмом као једним од главних принципа савременог доба, човек долази у ситуацију где се дешава хиперекспанзија могућности и начина како може сам себе види и какав живот жели да води. (Gubrium 2000: 56)

Често се ове улоге и модели живљења брзо смењују и у већој или мањој мери преклапају. Повећана доступност знања, образовања и информација, уз горе поменуте друштвене промене, у савременом добу пружају много већу слободу избора него у било ком другом периоду историје: ослобођење од устаљених правила, матрица, скала вредности, што чини да постмодерни човек нема само једну референтну тачку или систем у односу на који треба или може се огледа, већ се изграђује и одмерава у односу на мноштво система понашања који су му доступни у датом окружењу. Међутим, овакво стање доводи до осећаја дезоријентисаности, презасићења могућностима избора, чак и до губитка циља или смисла. Како нема стабилног система у односу на који би субјект могао да се огледа, често није могуће његово прецизније дефинисање или одређење, те долази до кризе идентитета, коју је као термин увео Ерик Ериксон (Deaux 2001: 1). Овај појам је постао један од кључних предмета дискусије и тумачења хуманистичких наука савременог доба као што су књижевност, психологија, антропологија, филозофија, социологија, етика, итд. (Ibid. 59)

Све то је утицало на стварање једне специфичне перспективе субјекта, која је заснована првенствено на разликама, а не на сличностима, а да се при том ни један принцип или систем не узима као централни, или главни и меродаван. Као резултат, једном од основних одлика постмодернизма се сматра управо овај *полицентризам*, односно укидање разлика између културолошких појмова *центра* и *периферије* и нестајање граница између бинарних опозиција, готово увек заснованих на односу

супериорности, што је било нарочито карактеристично за модернизам. Сада се свака перспектива сматра могућом и валидном, уколико се посматра са становишта сопствене унутрашње логике. Сходно томе, може се рећи да се логичко размишљање постмодернизма заснива на индивидуалним, инклузивним категоријама (тзв. размишљање типа „и-и“), а не на ексклузивним категоријама (тзв. размишљање типа „или-или“), као што је то био случај у претходном периоду. (Ibid. 60)

Овим укидањем рационалистичког посматрања света, прихваћеним још у епохи просветитељства, постављене су основе за полицентричну визуру постмодернизма, чиме се нарочито бавио Лиотар (Jean-Francois Lyotard). Нешто мало раније, у периоду наглих технолошких проналазака, човек је сав ауторитет у одређивању мерила стварности поверио разуму. Лиотар је сматрао да, уколико се ослонимо на разум, он има моћ да пружи само привид стварности, а не и истинско реално стање. (Butler 2002: 60-1)

Слично томе, Фуко (Michel Foucault) је истицао да *дискурси моћи* подржавају одржавање бинарних односа, као у примерима: центар-периферија, вредан-безвредан, надређени-подређени итд., те путем језика доминантне групе у великој мери структурирају мерила стварности. То води до једне другачије врсте раслојавања у друштву, а на нивоу субјекта доводи до децентрирања и итеративног процеса деконструкције. (Ibid. 56)

То нас даље води и до Дериде (Jacques Derrida), ког бих поменула у уводном делу рада уз претходна два мислиоца, а који је у оквиру своје теорије о анализи дискурса говорио и о константном редефинисању могућих позиција субјекта. У овом раду, редефинисање позиција и перспектива субјекта, првенствено се односи на изузетно индивидуализован осећај и аутоперцепцију код самог субјекта, јер се суштински идентитет субјекта налази ван граница колективних идентитета група којима припада, било да су у питању породица, народ, црква, пословно, или било које друго доминантно окружење. Укидањем устаљених оквира онога што субјект може или мора да буде, он стиче способност да сам себе одреди и изнова редефинише: да надогради, избрише или измени постојећи идентитет. (Ibid. 56-7).

Претходна истраживања

Након увида у каталоге стручних и научних радова у Универзитетској библиотеци "Светозар Марковић", Библиотеци града Београда, објављених радова на интернету, првенствено радова доступних у бази КоБСОН-а¹, као и других библиотека, а у циљу анализирања заступљености теме идентитета у постмодернистичком енглеском роману, сматрам да постоји релативно мало примера научних радова који се баве појмом идентитета у романима претходно поменутих енглеских писаца, а нарочито ретко са полазиштем у индивидуалистичком приступу при разматрању идентитета, која је заступљена у овом раду. Наиме, већина пронађених радова (дисертација, приручника, монографија, радова у часописима итд.) третира идентитет кроз призму неког од колективних идентитета, као што су родни, национални, верски, социјални итд. Такође, сам појам идентитета много је више заступљен у оквиру психологије, медицине, филозофије, етике, далеко мање у књижевности, а нарочито у периоду постмодернизма и схваћен на начин који представља теоријски основ за ову дисертацију. Имајући у виду наведено, сматрам је овако схваћен појам идентитета недовољно заступљен у радовима о књижевности, те да заслужује већу пажњу у даљим научним истраживањима.

Примера ради, конструкцијом идентитета у вези са појавом капитализма и глобализације, на изванредан начин бави се Џејмсон (Fredric Jameson); док се нпр. Шејла Бенхабиб (Seyla Benhabib) бави идентитетом у оквирима рода, заједнице и етике; Кенет Герген (Kenneth Gergen) се бави кризом идентитета у савременом свету, а као узрок наводи нагли напредак технологије и утицај брзих комуникација на начин живота; Холштајн и Губриум (James A. Holstein and Jaber F. Gubrium) баве се уско индивидуализованим идентитетом, односно апстрактним субјектом као друштвене појаве, у оквиру више уметности, али не са фокусом истраживања усмереним на књижевност; Маден Саруп (Madan Sarup) истражује идентитет у постмодерном свету, углавном у социјалном смислу, кроз утицај конзумеризма на савременог човека, итд.

¹ <http://kobson.nb.rs>

Од домаћих аутора, на ову тему, свој велики допринос су дале Весна Лопичић и Биљана Мишић-Илић (нарочито у области социоллингвистике и синтаксе), како сопственим истраживачким радом, тако и организовањем конференција и објављивањем изложених радова на тему идентитета у књижевности у ширем смислу. Такође, Емилија Димитријевић се бави темом идентитета у вези са појмом интимности и комуникације. Наравно, постоје још многа значајна имена која су своју пажњу посветила овој теми, са интегралним приступом и коришћењем мултидисциплинарног знања, али не на примерима ових писаца, са фокусом на истраживању индивидуалних идентитета, нарочито у оквирима британског националног идентитета представљеног у њиховим романима, а при том узимајући у обзир и оквире доминантних одредница присутних колективних идентитета.

Истраживачки корпус

Стваралаштво аутора из наслова дисертације по квалитету припада самом врху постмодерне књижевности, те управо зато њихова дела чине истраживачки корпус овог рада. Године 1983, Џулијан Барнс, Мартин Ејмис, Ијан Макјуан и Грејем Свифт, заједно са неколицином других аутора, уврштени су на Грентову прву листу најбољих младих британских романописаца². А између осталог, треба поменути и то да сва четири писца заплете својих романа у великој мери заснивају на догађајима из прошлости, при чему је њихов однос према истој веома комплексан. Историјска тематика и обимна употреба историјске метафикције, ироније, ауторефлексије, уз многе друге елементе, карактеристични су за стваралаштво ове групе књижевника. (Guignery 2006: 3)

Грејем Свифт

(Graham Colin Swift, рођен 4. маја 1949.)

Свифт има релативно мали опус, узимајући у обзир дужину његове књижевне каријере, од 1980. године па до данас, али ипак изузетно значајан и запажен, при чему вероватно најбољи део чине романи. Иако га књижевна критика признаје за

²Granta's first Best of Young British Novelists list (The Guardian/The Observer 2013, „Granta's class of 2013: picking the 20 best young British novelists“.

једног од најбољих савремених британских писаца, често му се замера претерана педантност у погледу структуре текстова, затим неки романи понекад имају мало мелодраматичан тон, ликови су релативно уско представљени и претерано рационализовани, те често видимо само неколико њихових основних карактерних црта битних за ток романа. (Malcolm 2003: 3-5)

Једна од доминантних тема у Свифтовим романима је тема историје и њен утицај на ликове, као и проблем представљања те историје у правом светлу. Често је друштвена позадина романа заснована на неком историјском догађају из XX века, а заплет се даље развија у оквиру личних живота на које је та историја значајно утицала. Такође, врло је заступљена и тема породице, а нарочито дисфункционалних породичних односа, конфликта и последичних утицаја на психу појединаца. Догађаји из националне, породичне и личне историје имају видан утицај на структурирање идентитета појединаца. Јунаци Свифтових романа готово увек подносе велике патње на дубоко личном и људском нивоу, кроз које се мењају и развијају, ако не позитивним деловањем у циљу исправљања својих грешака, а оно бар увиђањем истих. Код сва три романа обрађивана у овом раду, Други светски рат се јавља као свеprisутни, доминантни историјски мотив који има кључни утицај на драстичну промену живота ликова, што је и очекивано с обзиром на значај који Британци придају и Првом и Другом светском рату у формирању своје националне историје и идентитета. Приметан је и изван симболичан паралелизам између поретка у спољашњем свету и тока живота појединаца, што је нарочито погодно за посматрање романа из угла новог историцизма. (Ibid. 6)

Земља воде (Waterland) из 1983. године је роман који многи критичари сматрају Свифтовим најуспелијим романом и који се нашао у ужем избору за Букерову награду. Као што је раније наговештено, карактеристична тема историје пружа наративни оквир овом роману. Наиме, главни јунак Том Крик је професор историје, који у једном тренутку својим ученицима уместо историје, почиње да прича догађаје из личног живота. Услед трауматичних дешавања која су драстично изменила живот њему и његовој породици, Том доживљава потпуну промену у приступу према стварности и схвата да не постоји једна верзија истине, већ да је свака од могућих реалности из тачке гледишта појединаца подједнако важна и тачна.

Улога језика у структурирању идентитета је такође веома значајна, нарочито у подстицању самоспознаје и прихватања насталих драстичних промена на сопственом бићу, што се јасно види на Томовом примеру, јер он препричава свој живот и то му доноси олакшање, док се његова жена повлачи у изолацију и тако нарушава своје психичко здравље и на крају разграђује свој идентитет. Сам наслов романа представља симболичну слику флуидности, променљивости, као једне од најистакнутијих одлика постмодернистичког идентитета. Фокус истраживања у овом роману биће усмерен на испитивање односа између друштвеног окружења, утицаја на субјекат и њихов међусобни конфликт, односно потенцијално проблематични однос бића и окружења, као и питање односа бића према самом себи. (Winnberg 2003: 111-13)

Последња тура (Last Orders) из 1996. године је роман за који је Свифт добио Букерову награду. То је прича о четири ратна ветерана која су кренула да распу пепео свог пријатеља из рата на одређеном месту, а током целог путовања, евоцирају успомене из прошлости. Роман има наглашено емотивни тон и бави се првенствено темама смрти и етике. Мотив наратије током путовања зарад остварења неког узвишеног циља, као у *Кентерберијским причама*, изванредно је средство за истраживање питања етике, личног искуства и пресудних животних одлука, а у наратији сваког јунака, обилато се користи интроспекција, која служи као помоћ да се суоче са сопственим животом и учињеним делима.

Током тог путовања, дати су описи индустријализованог, савременог друштва, директно повезаног са пренаглашеним индивидуализмом и материјализмом. Наспрам тога, четири ратна ветерана су изданци прединдустријског доба који ту не припадају и представљају контраст у односу на савремено друштвено окружење, а интензитет ситуације појачава и чињеница да се они налазе у позном животном добу, суочени са близином смрти, заокупљени питањима духовности и савести, одговорности због донетих одлука. (Winnberg 2003: 162-64)

Светлост дана (The Light of the Day) је издат 2003. године, жанровски је атипична детективска прича, са главним заплетом који се фокусира на злочин убиства, али су изостали напети, динамични моменти тензије класичног детективног романа, вероватно јер је писац хтео да помери главни фокус на

унутрашњи живот ликова, скривене емоције и страсти. Мотив времена које немилосрдно уништава људску егзистенцију препознатљив је и код овог Свифтовог романа. Прошли догађаји контролишу и уништавају садашњост и будућност ликова. Протагониста је уједно и субјективни наратор, који доста информација скрива, измишља или задржи за себе, односно не допушта им да угледају „светлост дана“, премда и остали ликови избегавају да виде себе „у правом светлу“, да поменемо само неке од могућих асоцијација које произилазе из самог наслова. Главна јунакиња је осуђена на десет година затвора због убиства мужа, који јој је био неверан. Наратор је детектив кога је она раније ангажовала да истражи тај случај, а он се том приликом заљубио у њу и на крају одлучио да је чека док не изађе из затвора.

Мартин Ејмис

(Martin Louis Amis, рођен 25. августа 1949. године)

Као још један од припадника послератне генерације британских писаца, Ејмис и сам истиче да људи рођени након Другог светског рата живе у драстично другачијем свету него људи било ког другог доба у историји, мислећи тиме првенствено на промене друштвеног система у правцу интензивног развоја и ширења материјалистичке културе, на период убрзане индустријализације, као и на страх од опасности од атомске бомбе, која прети свеопштим уништењем, што је предмет његовог изузетног интересовања, које је касније добило свој одраз у збирки прича из 1987. године, под називом *Ајнштајнова чудовишта (Einstein's Monsters)*, која се бави овом темом. (Finney 2008: 1-3)

Мартин је целог живота, а нарочито на почетку каријере, морао да се бори да изађе из сенке свог оца, Кингслија Ејмиса (Kingsley Amis). Тежио је да препознатљиво дефинише свој стил, који се заснива на самосвесном, промишљеном реализму, за разлику од очевог карактеристичног друштвено-сатиричног реализма. Осим тога, као нешто несвакидашње за британског писца, Мартин Ејмис у свом раду показује велику наклоност ка америчком књижевном стилу и традицији, за разлику од свог оца, који се јасно декларише као припадник „британске школе“ књижевности. Такође, као дечак је променио неколико градова, како се породица селила и суочавао се увек са истим проблемом проналажења свог места у новој

околини, улоге у новом друштву, новој школи, што је утицало на то да развије дубљу свест о себи и утицају који окружење има на развој личности.

Овакво детињство одлична је основа за његова дела, која представљају велики спектар ликова са израженим цртама потраге за идентитетом и његовим дефинисањем. С тим у вези, можемо рећи да су неки од препознатљивих мотива његових романа: проблем идентитета, однос према свом бићу и особама у најближој околини, а нарочито у смислу различитих „огледала“ која се стварају у очима других људи и приказују различите могућности перцепције субјекта, са честим мотивима смрти и суицидалним склоностима ликова. Још неке од честих тема су: структурирање маскулинитета и криза средњих година, страх од нуклеарног и ратног уништења, страх од екстремног ислама и уопште заслепљујуће и свепрожимајуће снаге било које тоталитаристичке идеологије.

Често се у његовим романима осећа непријатна, тескобна атмосфера, пуна описа који изазивају гађење читалаца, као препознатљива пратећа позадина његове критике усмерене против друштвене деградације, превасходно у моралном и људском смислу. Уз овај карактеристични морални аспект његових романа, мотив двојника и паралелних двојакних структура, врло присутан код Ејмиса, погодан је тло за истраживање социјалног и аутентичног идентитета бића, као и комплексности њихове интеракције. (Ibid. 20-6)

Други људи: мистерија (Other People: A Mystery Story), (1981.) је роман који се битно издваја од осталих Ејмисових романа, јер је једини где је наратор, а уједно и главни лик, жена. Мери Лемб, након што се пробудила из коме, схвата да је изгубила памћење и покушава да реконструише и настави свој живот. На том путу, упознаје човека који представља везу са њеном прошлошћу и који јој открива да је њено право име Ејми Хајд. Као што је то чест случај код Ејмиса, имена ликова су индикативна у погледу њихових карактера: Мери Лемб³ представља жену мирне, доброћудне нарави, безазлене и невине попут јагњета; док је Ејми Хајд њен мрачни алтер его, који је на крају својим поступцима води у сигурну смрт. (Ibid. 43-5)

³ Merry Lamb (lamb = јагње)

Информација (The Information), *Новац: самоубилачка порука (Money: A Suicide Note)* и *Лондонска поља (London Fields)* чине Ејмисову „Лондонску трилогију“. Тема ових романа је живот у Лондону средином XX века, описан из перспективе средовечних мушкараца, који воде раскашан живот, а истовремено трагају за животним смислом. Роман *Новац* (1984.) приказује живот средовечног мушкарца, типичног производа средине двадесетог века, односно времена владавине Маргарет Тачер, његов успон и пад, као и морални заокрет на крају романа. Његово име, Џон Селф, указује на то да се ради о типу лика, који је „свако“ тог доба; у потрази за својим идентитетом, док велики део његових потреба чине вртоглаво професионално и друштвено напредовање. Роман представља сатиру друштва крајем двадесетог века, дистопијско стање претеране и осамљене индивидуализације људи пост-индустријског доба. (Ibid. 59)

Путоказ времена (Time's Arrow), (1991.) као главну тему има психолошке процесе унутар личности једног нацистичког лекара, који је радио у концентрационом логору Аушвиц, као и ужасе и страдања којима је посведочио током Другог светског рата. Наслов романа се односи на обрнут смер тока времена, односно, долази до инверзије хронологије догађаја приликом нарације. Ова техника приповедања има првенствено функцију онеобичавања догађаја, нпр. тако да зверства и мучења из реалног живота, у обрнутом следу активности, како је приказано у роману, изгледају као догађаји приликом којих нацистички доктори тешко повређене људе враћају у здраво и срећно стање. Ово је још један облик паралелне структуре, препознатљиве код Ејмиса, али овог пута у изврнутом облику и на нивоу структуре, односно нарације, а не радње.

Наратор је душа или савест једног од многих доктора који су радили у концентрационом логору, која се на крају живота присећа шта је све доживела и видела, кроз поменути инверзну нарацију, јер је то једини начин на који може да се суочи са поменутиим страхотама. Роман представља обртање смерова на више нивоа: хронолошком, моралном и етичком. Роман је специфичан и због тога што захтева активно учешће читаоца, који мора да се потруди да у себи реконструише догађаје у супротном смеру од прочитаног, што још више појачава осећај ужаса пред тим злоделима, јер нарација увлачи читаоца у саму радњу романа, скоро као саучесника

или директног посматрача описаних ситуација, јер је доведен у ситуацију да активно чита и тумачи ситуације, што оставља много јачи утисак, него класично хронолошко приповедање. (Ibid. 54-6)

Ијан Расел Макјуан

(Ian Russell McEwan, рођен 21. јуна 1948. године)

Макјуан у свом опусу нарочито показује интересовање за теме морала, људских страсти, осећања и саосећања. У његовим романима чести су описи бруталних сцена смрти, сексуалних односа, насиља, дисфункционалних породичних релација, злостављања деце или проблема адолесценције. Због овога је често погрешно схваћен и окарактерисан као аморалан писац, нарочито у време почетка књижевне каријере, када су његова дела изазивала шок код многих критичара.

Овај аутор не покушава читаоца само да постави у перспективу наратора, већ и да га пренесе у конкретну ситуацију, да види свет из тачке гледишта разних ликова и да покуша да их разуме, без осуђивања или моралног прекора. Као да покушава практично да нам прикаже да се извор моралног поступања налази у способности разумевања другог, односно у могућности сагледавања света из различитих перспектива. То је један од кључних аспеката његових романа при истраживању теме идентитета, а нарочито аспекта морала. (Childs 2006: 3-5)

Бетонски врт (*The Cement Garden*), (1978.) је његов први роман, који је изазвао поприличан број опречних реакција критике и читалачке публике: са једне стране, саблажњавање због сцена мртвих тела, смрада, трулежи, експлицитних инцестуозних сцена; а са друге, оцењен је као дело изванредне композиције, стила, испољене наративне вештине. Фокус је на теми сазревања, изградње личности у раном животном добу детињства и адолесценције. Свет деце је представљен као одвојен од света одраслих и конвенционалних друштвених норми, односно свет у коме деца сама постављају своје елементе морала, чији су постулати сами по себи проблематични, у тзв. природним условима, без „стега“ васпитања. Доминира и тема борбе природе и цивилизације, што је садржано и у самом наслову у тензији израженој у оксиморону „бетонски врт“. Природа се показује као нешто сурово, дивље, негативно, што треба укротити, а што отац породице и покушава да учини на

почетку романа, заливајући башту бетоном када схвати да више нема довољно снаге да је узгаја уредно и онако како сматра да доликује једном врту. (Ibid. 33-4)

Солар (Solar) из 2010. године има неуобичајен заплет, који се односи на доживљаје једног физичара, добитника Нобелове награде, који у професионалној сфери ужива велики углед, често позиван да буде почасни члан многих комисија, удружења, држи научна предавања за немали хонорар, те се његов идентитет у очима спољашњег света своди углавном на тај уски, професионални сегмент живота, који чак не подразумева ни садашњи рад и успехе, већ само део његовог рада на теорији за коју је добио ово престижно признање. Насупрот томе, у приватном животу, његов лик више личи на карикатуру, јер живи крајње хедонистичким животом, не ускраћујући себи ни храну, ни алкохол, ни сексуалне односе, при том доживљавајући разне понижавајуће сцене, које у њему готово уопште да и не изазивају осећај стида. Он је оличење лењости и инертности савременог човека, а са друге стране, комична је реакција људи на његово присуство, јер су они потпуно заслепљени његовим признањем, тако да му у већини случајева ништа даље не могу замерити, јер га и не посматрају као реалног човека, са манама и врлинама.

Закон о деци (The Children Act) из 2014. године је за сада последњи роман који је објавио овај аутор, поново са централном темом деце, о чијој судбини одлучују државне институције и представници света одраслих, наспрам првог романа, где су деца препуштена сама себи на старање, почела да се враћају начину живота сличном оном у дивљини. Делимично се враћа поверење у бригу државних институција о онима који представљају будућност нације, али се та брига углавном своди на физичку добробит, при чему се пречесто заборавља на холистички приступ, односно, главне потребе деце и младих за смислом, блискошћу, разумевањем, креативним размишљањем. Роман скреће пажњу на проблематично стање бракова и породица у Великој Британији на почетку двадесетпрвог века, при чему је углавном егоцентризам родитеља довео до урушавања брачне заједнице, занемаривања духовних или физичких потреба деце, а врло често, бракови су без деце због усредсређености на професионалну каријеру и сопствене потребе и уживања.

Џулијан Барнс

(Julian Patrick Barnes, рођен 19. јануара 1946. године)

Барнс је аутор иноваторског духа, чија се дела одликују разноврсношћу наративних техника и тема, као и хибридношћу, услед пишчеве склоности ка превазилажењу граница између жанрова, стилова, језика, тема, текстова, увек негде између модерног и постмодерног, а који се ипак сврстава у постмодернистичке писце. Карактеристичан је и његов однос према прошлости и епохи модернизма. Наиме, он користи неке принципе реалистичког приказивања претходног периода, али се истовремено са њима поиграва, уносећи примесу ироније и ауторефлексивности у своја дела. Необичност његовог опуса огледа се и у томе што ствара наизглед прилично конвенционална дела, са по неким експериментом, у циљу усмеравања погледа на неки одређени аспект животног искуства, што публику и критику увек изнова изненађује, а неретко изазива и бурне супротне реакције.

Биографија овог писца у великој мери може објаснити његову велику наклоност ка Француској земљи, култури и језику. Оба родитеља су му била наставници француског, те је он у младости многа лета провео на породичним путовањима у том делу Европе, да би касније студирао француски и руски језик, а једно време је предавао енглески у Француској. У овом раду, фокус истраживања биће управо на том делу његовог књижевног стваралаштва, који се бави питањима националног идентитета, сагледан кроз однос испреплитаног британског и француског културног наслеђа, те виђења и доживљаја британске и француске баштине из тачке гледишта појединаца, припадника ових култура.

Такође, када је у питању утицај биографије на његов рад, споменимо да је ишао у школу метроом, тада великом иновацијом у транспорту, док је живео у Метроленду, што је касније постао и назив његовог првог романа. Ову могућност брзог транспорта из и у место становања, доживео је као специфичност духа и атмосфере тог насеља, јер за њега нису постојала иста ограничења, а ни јединство простора, као за друге делове града. (Guignery 2006: 1-5)

Метроленд (Metroland), (1980.), као роман коме је често придодаван епитет аутобиографског, заправо само користи податке из пишчеве биографије, али је радња у потпуности фиктивна. Протагонисти првог дела романа су два довитљива,

интелигентна, али иронична и бунтовна адолесцента Крис и Тони. Фасцинирани француском културом, са низом доживљаја који су у почетку приказани махом хумористички, али током развоја романа, показују и одређени ниво озбиљности и филозофског, идеалистичког размишљања. Други део овог романа усмерен је на приказивање Крисовог пунолетства, сазревања и пратећих догађаја у личном животу, који су стављени у први план, док је колективна, друштвена стварност у којој се дешава „револуција“ 1968. године, остављена у позадини збивања. Трећи део романа представља циклични завршетак трилогије, у коме се Крис враћа у Метроленд, где је живео као дечак, али овог пута као припадник више средње класе, живећи животом који је некада презирао. Наспрам њему, приказан је Тони, који није изневерио своје дечачке идеале, шта више, делује као да с временом никада није успео да израсте из њихових оквира, те се и као одрастао човек понаша као бунтовни младић, покушавајући да пише авангардну поезију, али без неког већег успеха.

Овај билдунгсроман описује пут ка сазревању једног младића, који је пошавши на пут имао одређене жеље и очекивања, али су га животне околности одвеле у сасвим другом правцу, а тога је постао свестан прекасно. Сцена прељубе при крају романа симболично одсликава не само изневерено брачно поверење у тој конкретној ситуацији, већ и уопште изгубљену веру и нарушен однос према сопственим идеалима из младости, што се јасно може препознати на примеру контрастираних ликова, Криса и Тонија. (Ibid. 9-11)

Троје (Talking It Over), (1991.) је духовит роман, веселог карактера, са фабулом класичног љубавног троугла. Овај роман чини смисаону и структурну целину са романом *Љубав итд.* (2001.), који представља његов наставак мало мрачнијег тона, који ће такође бити делимично обухваћен анализом у истом поглављу које је посвећено роману *Троје*. Ова два романа су специфична најпре по наративној техници, која се најбоље описује руским термином *сказ*⁴. Символика важности говора и комуникације, дата је већ у самом називу романа, иронично, како касније сазнајемо, јер поред све спонтаности и директности у међусобном обраћању,

⁴ Сказ - наратор се служи колоквијалним говором, о себи говори у првом лицу, а публици се директно обраћа. Спонтан и забаван начин активног укључивања читаоца у причу романа. (Cornwell, N. 2005, "Skaz Narrative")

ликови романа не успевају да се разумеју, ни да остваре суштински функционалну комуникацију. О ликовима највише сазнајемо кроз начин њиховог говора, а мање кроз његов садржај. Своја интересовања, развој и карактер приказују кроз низ испреплитаних монолога, што је још један показатељ да се мишљења не размењују, већ свако остаје уверен у исправност само своје перспективе. Полифонија гласова у роману и полицентричност приказаних перспектива представља плуралитет карактеристичан за постмодернистички роман.

Овде су такође заступљена питања односа према субјективној прошлости и истини, односно несталности и варљивости памћења и говора. Роман обилује бинарним опозицијама, као на примеру супротстављено приказаних ликова: рационалног интроверта Стујарта и ирационалног екстроверта Оливера; затим разлике између субјективне и објективне историје; поређење прилика и животног окружења у Француској и Енглеској; као и опште атмосфере и тона првог и другог романа који заједно чине целину. (Ibid. 9)

Енглеска, Енглеска (England, England), (1998.) је други у још једној трилогији Барнсових романа, али овог пута фокус је на представама о британској култури и традицији. Роман се може сврстати у политички, породични, па чак и билдунгсроман. Тон је саркастичан, радња прати јавну причу пројекта Сер Цека, паралелно са личном причом Марте Кокрејн. Аутор је остао доследан разрађивању тема варљивости сећања и немогућности утврђивања или доказивања истине, како на индивидуалном, тако и на колективном нивоу, при чему се овде у конкретном случају ради о конструкцији идеје о историји британског народа. Барнс у великој мери ставља под знак питања стварање представа у колективној свести, односно симулакрума сопствене историје, а како теоретичари постмодернизма често подсећају да постоји знак једнакости између појма *памћења* и *идентитета*, аутор нас упозорава на опасности слављења искривљеног сећања на националну историју и културу, при чему ће посебна пажња бити посвећена нарацији и теми односа историје и фикције у постмодернистичком роману. (Ibid. 9-11)

Обале Ламанша (Cross Channel), (1996.) је збирка кратких прича, са темама из британске и француске историје, на шта указује и сам назив дела који се односи на водни прелаз између ове две земље. Збирку чини десет засебних прича које

обухватају историјски период од неколико векова. Очигледна је ауторова приврженост обема земљама, које он кроз приче подједнако осећа као своје домовине. То прожимање се види и симболично на примерима из прича, као нпр. у *Писмима из Лондона*, где се каже да су градњу француске железнице започели британски стручњаци. Такође, присутне су и друге значајне теме, попут религије, која се огледа у приказу комплексног односа протестантизма и католицизма, затим рата, уметности итд.

Међутим, главни фокус је поново на памћењу, индивидуалном и колективном, као и на страху од смрти и заборава. Сећање је представљено као основни стуб културе и националног и личног идентитета, као нешто што треба преносити кроз генерације и на тај начин макар на неко време заварати смрт и заборав, који представљају неке од најстрашнијих појмова за људску душу. У једном тренутку, аутор каже да је то један од задатака писаца, да сачувају сећања, представљајући кроз призму свог уметничког сензибилитета догађаје из прошлости, у којима учествују измишљене или историјске личности, при чему се радња одвија у стварном или фиктивном историјском окружењу, али увек складно уклапајући и умрежавајући ситуације из историје и фикције. (Ibid. 12)

Методологија, хипотезе и циљеви истраживања

Имајући у виду да се ова дисертација бави постмодернизмом, односно примерима романа британских писаца из тог периода, потребно је дати неколико основних појашњења по питању научног приступа, области истраживања, као и основних претпоставки и циљева истраживања овог рада. У складу са општим карактером постмодернизма, а у оквиру науке о књижевности, доминира приступ који би се могао назвати „епистемолошки плурализам“, што подразумева изостанак објективних, дефинитивних или фиксних параметара при извођењу дефиниција, хипотеза, или закључака, који уосталом, ни сами нису коначно одређени и комплетни. Међутим, управо због оваквог широког и разноврсног методолошког приступа, може се доћи до великог броја различитих аспеката једног појма, као и до полазних тачки за даља истраживања. (Waugh 2002: 61)

Међутим, проблем идентитета потребно је проучавати мултидисциплинарно, као што је већ наговештено, због изузетне комплексности саме природе предмета, те се не могу заобићи перспективе и сазнања наука као што су: социологија, психологија, филозофија, антропологија. За почетак, идентитет настаје и развија се у одређеном социо-културном окружењу, у оквиру друштвеног уређења и историјског наслеђа тог простора. Затим, развој индивидуе у интелектуалном, моралном, личном и сваком другом погледу проучава првенствено развојна психологија, овде са нарочитим нагласком на етичком аспекту. Са друге стране, устројство и структуру личности у ширим оквирима можемо боље схватити уз помоћ сазнања из филозофије, нарочито у смислу укидања Картезијанске поделе на дух и тело, што је условило кључне промене у начину виђења субјекта, као и у начину на који субјект сам себе доживљава. (Јунг 2008: 34)

Најпре, корпус дела на коме се врши истраживање одабран је самосталним увидом, истраживањем стваралаштва, поетике и тема угледних савремених британских писаца, повезаних на основу сличности, као што је већ поменуто, како би корпус дела био хомогенији и одређенији. Даље, у припремној фази, стручна грађа за анализу дела пронађена је прегледом каталога следећих библиотека: народне, градске, универзитетске библиотеке у Београду. Такође, изван број јединица стручне литературе, прибављен је куповином из иностранства, преко интернет сајтова за продају књига и других производа. У прва два поглавља овог рада, након увода, прикупљена критичка и теоријска литература, која се односи на период постмодернизма и на теорије идентитета је класификована, анализирана и фактографски представљена, а са циљем постављања теоријског оквира за даљи практични рад на корпусу.

Најпре, битно је имати на уму да се предложена теза испитује на одређеном књижевном корпусу, те ће главна техника истраживања бити помно читање (*close reading*), а примењиваће се опште методе научног истраживања: анализа (дескриптивна, експликативна, анализа случаја), синтеза, апстракција, генерализација, компарација, конкретизација. Такође, приликом представљања хипотеза и извођења закључака, примењиваће се класичне методе логичког закључивања, попут дедукције и индукције, превасходно у уводу и закључку, како

би се заокружила слика о предмету истраживања. Међутим, исходи индуктивног закључивања, најчешће ће бити отворен скуп хипотеза, заснованих на основу представљених теоријских и практичних елемената, као и субјективних судова ауторке рада. Такође, избегаваће се препричавање фабуле одабраних романа, већ ће бити резимирани или цитирани само делови битни за извођење судова, у циљу веће економичности текста. (Eliot 1998: 190-200)

Основни циљ овог истраживања биће испитивање настајања, развоја и очувања идентитета у постмодерном добу, могућих начина деконструкције, као и проблеми бића у доживљавању сопственог идентитета и интеракције са другим ликовима, а имајући у виду ширу друштвену слику и избор могућих улога и реалности у постмодерном добу. Као засебан циљ поставља се и ближе појашњење и развој појмовног апарата у испитивању теорије идентитета. А у складу са тим, у оквиру истог поглавља, биће постављена хипотетичка основа за истраживање само неколико одабраних аспеката идентитета који ће бити касније наведени и образложени, а који ће се применити у делу практичног рада на корпусу, ради веће прецизности и сужавања предмета проучавања. Такође, изведени судови и закључци би могли послужити као допринос даљим истраживањима ове тематике, како у књижевности, тако и у другим друштвено-хуманистичким наукама.

Очекивани резултати

Пре свега, очекујем да ће исход овог истраживања генерално допринети бољем разумевању начина конструисања, дефинисања и редефинисања идентитета у постмодернистичком британском роману, имајући у виду овде представљене теоријске оквире, а узимајући у обзир релевантне факторе из спољашњег окружења, као и субјективне елементе унутар самог бића: когнитивне, емотивне, психолошке.

Покушаћу да изведем и образложим квантитативне и квалитативне закључке у вези са најбитнијим циљевима рада, односно истраживањем одабраних аспеката идентитета, који ће оквирно обухватити следећа питања:

- истраживање могућности постојања суштинског, аутентичног језгра бића, датог рођењем, које постоји као основа бића и не трпи значајније промене услед утицаја спољашњих фактора, као што су: васпитање, образовање, животно

искуство итд., као и однос овог аутентичног аспекта бића и друштвено оформљене индивидуе;

- да ли постоји урођени осећај субјекта за морал, колико и како спољашњи утицаји и усвојене етичке норме мењају морално одлучивање и понашање субјекта, као и у којој мери је морал битан постмодернистичком субјекту;
- на који начин социо-економско, културно, историјско окружење утиче на конструкцију и деконструкцију социјалног аспекта идентитета, у којој мери је субјекат свестан ове чињенице, да ли преузима активну улогу у откривању и дефинисању своје прошлости и изграђивања будућности, или је постмодернистички субјекат често само „трпни субјекат“ који се поводи за устаљеним друштвеним матрицама и системима.

Ово су нека од питања којима ће се водити ово истраживање, са циљем давања доприноса развоју предметне теме и књижевног периода. Међутим, због природе самог периода и карактеристичног теоријског приступа, сматрам да сигурних и коначних закључака у овој области не може бити у већини случајева, али се може доћи до одређеног отвореног скупа нових примера, смерница, показатеља, или неког другачијег угла посматрања, који ће свакако имати позитиван утицај на даљи развој науке о књижевности и неких других друштвено-хуманистичких наука.

Постмодернизам, друштвени контекст и опште карактеристике

У овом поглављу биће дат кратак преглед главних карактеристика периода који представља оквир истраживања, са нарочитим освртом на историјску и друштвену ситуацију, доминантне струје размишљања у филозофији и психологији, као и рад мислилаца који су својим делом значајно утицали на уметничко, теоријско и књижевно стваралаштво у постмодернизму. (Maus 2001: 11) Тешко је дати јасно одређење постмодернизма, чему говори у прилог и чињеница да скоро сваки теоретичар посматра овај период на свој начин:

„Тако, постоји постмодернизам Џона Барта, књижевност допуњености; постмодернизам Чарлса Њумана, књижевност инфлационе економије; постмодернизам Жан-Франсоа Лиотара, опште стање знања у савременом информационом режиму; постмодернизма Ихаб Хасана, степен на путу ка духовном сједињењу људског рода; итд. Постоји чак и Кермодова конструкција постмодернизма, која га чак гради директно из егзистенције“.⁵ (McHale 1987: 4)

Социо-историјска основа

У складу са претходно наведеним, може се рећи да се сви аутори углавном слажу око једног: да су главна обележја постмодернизма управо релативизам и плурализам, те је га је готово немогуће описати и дефинисати са већом прецизношћу. Можда управо зато што је настао у специфичном историјском периоду после Другог светског рата, као начин размишљања који је обухватао све сфере живота, а не само као класичан уметнички и културолошки период. Такође, истакнут је и аспект реакције на ужасе рата и страх од нуклеарног уништења широких размера, а након пропасти идеја о општеприхваћеним вредностима и апсолутним истинама, односно великим наративима, који су у прошлости појачавали хијерархијски однос међу бинарним опозицијама, а самим тим доприносили

⁵ “Thus, there is John Barth's postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman's postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-Francois Lyotard's postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan's postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode's construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence.” (McHale 1987: 4)

нетрпељивости и сукобима међу људима. (Sim 2001: 3) У постмодернизму долази до драстичне промене односа центра и периферије културе. Појава започета већ у модернизму, сада се наставља у још израженијем облику: као реакција на рационални позитивистички приступ, јавља се ирационализам као потпуно равноправан, па чак и доминантан приступ у тумачењу могућих виђења стварности. (Maus 2001: 12)

Када је у питању сам термин „постмодернизам“, једно од тумачења је да он потиче с почетка тридесетих година двадесетог века, када га је први пут употребио књижевни критичар Федерико де Онис (Federico de Onís) да означи поетику и рад шпанских песника приметно различитим од поетике модернизма. У енглеском језику, прва употреба појма „постмодернизам“ односила се првенствено на социо-историјски аспект и означавала је период после Француско-пруског рата, крајем деветнаестог века. Том приликом је британски историчар Арнолд Тојнби (Arnold Toynbee) приметио значајну промену у друштвеној структури: јачање радничке класе услед убрзане индустријализације која ће у броју и моћи превазићи грађанску класу, чија је култура доминирала периодом модернизма; а такође, расте значај интелектуалаца и мислилаца из разних крајева света, те Запад у том смислу, губи своју дотадашњу позицију неприкосновене доминације у том смислу. Ове социо-економске промене ће битно утицати и на даљи ток развоја културе и уметности. Већина савремених тумачења се своди на једно од следећа два виђења: постмодернизам је настао као реакција на претходни период у уметничком смислу, или пак као логичан историјски наставак претходног периода. (Ibid. 13)

Политика представљања и преиспитивање конвенција

У другој половини 20. века, постмодернизам је био присутан у свим сферама уметности, укључујући архитектуру, сликарство, књижевност, музику, филм, фотографију, сценске уметности итд. Међу доминантним карактеристикама издваја се поменута могућност двоструке или вишеструке перцепције и интерпретације, у зависности од почетне позиције посматрача. Могућност постојања више различитих тачака гледишта је од суштинске важности за развој овог периода. Ова карактеристика је у најближој вези са појавом коју Линда Хачион (Linda Hutcheon)

назива *денатурализацијом* главних или општеприхваћених образаца свакодневног живота. Иако не постоји као појам – *натурализацију* би онда у циљу објашњења претходног појма требало описати као постојање структурираних правила функционисања реалности и наметања истих као нечег природно датог, суштински својственог том окружењу, а не као неког вештачки конструисаног система. Појам денатурализације је уско повезан са деконструкцијом и постструктурализмом, о чему ће касније бити речи. (Hutcheon 2002: 2)

Управо због чињенице да постмодернизам постоји првенствено као начин размишљања, немогуће је одвојити га од политике, јер се он не односи само на уметност, већ и на етику, естетику, антропологију, социологију, психологију итд. Политичност овог периода се садржи у његовом рушењу прихваћене идеологије и стандардизованих перцепција стварности, управо са циљем поменуте денатурализације. Стилски елементи као што су ауто-рефлексивност и пародија користе се у циљу разоткривања и рушења конвенционалних друштвених представа, норми размишљања и живљења, као нечег што нам је наметнуто као природно и што треба да буде мерило у односу на које се огледају све остале животне ситуације.

У постмодернизму, исконструисане представе чак постају значајније од стварног света. Ове представе постају „тумачи“ и мерила стварности, те преносе њено значење путем система знакова који постоје у оквиру успостављених дискурса. Међутим, постмодернизам се увек налази у активном процесу промене, те нема трајне и стабилне везе између знака и означеног. С тим у вези, изграђене представе утичу на наше схватање и постављање критеријума природног и нормалног стања, тако што дају легитимитет и вредност одређеним ставовима, знањима и мишљењима, док је другима исто ускраћено. Прихваћено је мишљење да су све представе субјективне и „обојене“ неким вредносним ставовима, за разлику од претходног периода где је преовладавао позитивистички приступ преузет из природних наука, кад се тежило дефинисању објективних мерила и критеријума, на основу експериментално проверљивих чињеница. Насупрот томе, у постмодернизму се устаљени ставови и критеријуми константно преиспитују, рашчлањују и деконструишу, ослањајући се на објективне и субјективне чињенице, као и на рационално и ирационално размишљање. (Ibid. 3-4)

Може се рећи да је у Антици постојала слична појава под називом *докса*, у смислу јавног мњења. *Докса* је успостављено, а не природно знање и размишљање о стварности. Оно што се у неком друштвеном окружењу сматра природним и нормалним, на пример у погледу општеприхваћеног односа неког друштва према класи, роду, националности, религијама, расама итд., мења се у складу са променама у размишљањима и ставовима како главних, тако и периферних токова културе. А како се друштвена историја не може одвојити од уметности, централне друштвене и уметничке скале вредности више нису у средишту пажње постмодерне уметности, већ су то маргинални елементи, посматрани из сопственог центра, са свим својим разликама и сличностима у односу на центар или друге могуће маргинализоване тачке гледишта, што представља тзв. *ексцентрични приступ*, који придаје велики значај истраживањима различитих могућности значења и постојања другачијих светова. (Ibid. 5)

У постмодернизму култура преузима другачију улогу, под утицајем развоја и диверсификације друштвених наука, те није више само одраз духа епохе, већ интерпретира и прописује културне обрасце као никад раније. Тумачење знакова и симбола прераста у њихово активно стварање и прекомбиновање. Ово је нарочито изражено у књижевности, где овакав вид тумачења одређује начин виђења и поимања реалности, као и перцепцију и структурирање субјеката, однос појединца и друштва итд. А опет, ови новостворени културни обрасци теже да редефинишу наш однос према поменутиим друштвеним категоријама, а једном формиран однос поново постаје предмет преиспитивања и деконструкције, како не би дошао у фазу да се „окамени“ и претендује на место општеприхваћене или универзалне истине. (Ibid. 7)

Управо зато и сам процес денатурализације делује контрадикторно, јер у процесу разградње постојећих система, углавном користећи пародију и сарказам, проблематизујући постојеће устројство, стварност се сагледава из више тачака гледишта које потом формирају центре нових система. Овај методолошки парадокс истовременог проблематизовања и успостављања нових конвенција, односно перспектива, упозорава нас да постанемо свесни тог циклуса и да посматрамо стварност из и изван датих центара, а да успостављене конвенције увек изнова преиспитујемо. То је потпуно у складу са духом периода, у ком преовладава

дисконтинуитет, амбивалентност и плуралитет, за разлику од ранијих периода, где се ипак могао препознати одређен континуитет и доследност у главним уметничким токовима.

У смислу рецепције уметничких дела, током поменутог процеса разградње устаљених културних и друштвених образаца представљања и размишљања, стварају се уметничка дела која сачињавају нову културну матрицу, самим тим што привлаче нову врсту аудиторијума са специфичним уметничким доживљајем. Из тога произилази да и ствараоци и примаоци постмодерне уметности својом активношћу у оквиру троугла уметник-дело-аудиторијум, на извешан начин врше „легитимизацију“ новостворене културе, односно постају и сами постају део апарата којим се та култура проглашава „природном“.

У зависности од перспективе, постмодерна уметност се може тумачити на разне начине, али у сваком случају, не постоји јединствен одговор на питања која отвара, нити меродавна институција која би одредила коначан списак применљивог скупа параметара. У том смислу, не може се одвојити уметност од „политике представљања“, што све заједно постмодернизам чини једним врло нестабилним системом. Уопште посматрајући, постмодернизам доводи у питање ауторитет институција и њихово право да дефинишу системе вредности. Линда Хачион тврди да постмодернизам сам гради и руши појмове које доводи у питање. Премда, у том процесу деконструкције, никада не долази до стварања потпуно нове перспективе, а ни до потпуног уништења и напуштања старог модела, већ је увек у питању некакво прожимање старог и новог. (Ibid. 14-16)

Две струје виђења постмодернизма

Као што је већ поменуто, не постоји начин да се тачно одреде одлике и границе постмодернизма, али већина теоретичара се према својим ставовима генерално може сврстати у једну од две групе, према свом виђењу постмодернизма. Прва група исказује неподељену одбојност према овом периоду, махом због неких његових одлика које сматрају неприхватљивим, као на пример: аисторичност, пастиш, површност, мешање жанрова, преплитање масовне и високе културе. Ова струја не уважава вредновање маргиналних група и у извесној мери заступа ставове

етноцентризма и хетероцентризма. Припадници ове скептичне струје, углавном су усмерени на истицање комплексности код примене теорије постмодернизма, а мање на предности новог начина размишљања.

Друга група показује умерену подршку стваралаштву овог периода и то најпре у области архитектуре, те се њихов став може назвати умереним скептицизмом. Већина се слаже са потребом укидања великих наратива, а сматра да, како сви ипак живимо у овом периоду, његов утицај је неизбежан. Замерке ове струје углавном се односе на превише компликовану природу овог периода, толико да „заслуге“ његове иновативне и освежавајуће критике коју доноси, падају у сенку. (Hutcheon 2002: 16-18)

Модернизам као претеча, постмодернизам и постмодерност

Постмодернизам је поникао на наслеђу модернизма, који је настао на материјалним и духовним рушевинама Првог светског рата, а у области књижевности подвлачи црту у односу на све претходне периоде, правећи тако суштински велики корак и разлику у односу на прошлост. Врло често, књижевна дела модернизма одликују се наглашеним песимизмом, сатиром, осећајем изгубљености и усамљености, губитка невиности. Долази до раскида са класичним реалистичним представљањем и до зачетка честе употребе ироније, пародије и двосмислености. Теме су некад преузете из народне традиције или митова и обрађене на нов начин. Нагласак је на психологизацији, израженој самосвести о фикционалности дела, ауторефлексији ликова, а вредност се приписује личном ставу и размишљању наспрам колективног и друштвеног. (Maus 2001: 13)

Имајући у виду ове и многе друге карактеристике модернизма, јасно се могу уочити сличности са актуелним периодом, почевши од проблематичног односа према општеважећим и прихваћеним наративима, промене односа између јавног и приватног живота, као и односа између људи и града, као места декаденције услед убрзане урбанизације и све веће индивидуализације, усамљености, очаја и отуђења субјекта. Међутим, може се рећи да је основна разлика и то што је у модернизму ипак постојао одређени континуитет и систем функционисања, док у постмодернизму долази до разбијања било које врсте универзалног схватања света,

уступивши место настанку индивидуалних тачака гледишта и општој фрагментираности света. Овај дисконтинуитет и превазилажење граница у размишљању одразио се и на форму књижевних дела, у смислу интертекстуалности, хиперреалности, различитих политика репрезентације. (Ibid. 14)

Осим поређења постмодернизма и модернизма, значајна је и разлика између постмодернизма и постмодерности: први термин се односи на културу, а други на период, односно општи социо-економски аспект. За период модерности је карактеристичан капитализам, док је у постмодернитету овај облик отишао у још даљу крајност, као капитализам са израженим тржишним монополем, који је често у рукама великих мултинационалних корпорација. Међутим, култура и уметност се не могу посматрати ван оквира друштвеног система периода коме припадају, те је у том смислу у извесној мери разумљиво ако неки аутори и теоретичари подједнако користе термине постмодернизам и постмодерност, као и модернизам и модернитет. Постмодернизам, са друге стране, од свог претходника наслеђује самосвест о фикционалности и аутореференцијалност, као и уважавање значаја историје, иако је однос према њој у постмодернизму знатно другачији него у претходном периоду. (Hutcheon 2002: 23-7)

Уопште, у модернизму је доминирао реализам као начин размишљања и представљања, израстао на основама филозофије просветитељства и позитивизма, док у постмодернизму доминира истраживање могућих значења реалности, користећи хиперреалност, симулакрум, пародију, уз одређени тон ироније, а често и цинизма, нарочито у циљу проблематизовања великих метанаратива и откривања малих наратива маргиналних светова. Међутим, и мали наративи, као својеврсне структуриране реалности, нису увек у складу са животима самих појединаца, те и њих треба посматрати са одређеним отклоном и стално их преиспитивати. С тим у вези, корисно је имати у виду и тачке гледишта филозофа као што су Дерида, Фуко, Лиотар итд., који постављају нове принципе посматрања стварности и истичу различите аспекте филозофије. Једна од великих разлика се односи и на схватање и конструисање субјекта, о чему ће бити више речи у следећем поглављу о истраживању идентитета. (Bertens 1995: 12)

Однос према култури и културном стваралаштву

Култура постмодернизма се у великој мери ослања на постиндустријско социо-економско окружење у коме доминира дух глобализма и култура материјализма. Друштвене институције имају све већу улогу у организацији културног живота, а извршеном селекцијом утичу на истицање уметничких дела која ће бити популарна и високо вреднована. Главни инструмент у овом процесу су масовни медији, који производе жељене слике реалности и утичу на формирање укуса масовне публике било да су у питању програми документарног, информативног или уметничког карактера. Хиперпродукција индустријских производа и уметничких дела, доприноси аутоматизацији културе и њених матрица. Уопште, утисак је да је некадашње уметничко стваралаштво замењено мање или више квалитетном репродукцијом. (Jameson 1991: 67-8)

Постмодернистички субјект је презасићен површинским ефектима, рекламама, јаким ефектима и реакцијама које теже да изазову медији. Услед хиперпродукције присутне скоро у свим областима живота, све је теже задржати пажњу човека, који је од рођења изложен тим утицајима, због чега долази до незаинтересованости и опште равнодушности, отупљивања воље, емотивних реакција или ангажовања по било ком питању, па чак и до стања апатије, услед презасићености стимулансима из околине. (Ibid. 9-10)

У свом дефинисању одлика постмодерне, Џејмсон истиче губитак везе са историјом и наглашено постојање и размишљање у садашњој димензији, односно, просторна и материјална компонента стичу доминацију над временском. Ово за последицу има једнодимензијалност и немогућност тумачења дубљих значења, уопште обезвређивање смисла и обезличавање културе и живота. Чак и историјски роман мења своје значење, јер више не представља слику о прошлости, већ нашу субјективну менталну представу о прошлости. То Џејмсон назива увлачењем културне продукције у колективни ментални простор. (Ibid. 13) Кључна тачка разлике у односу на прошли период је то што је у модернизму била заступљена првенствено перспектива једног субјекта, индивидуе, док у постмодернизму у представљању историје постоји тзв. визура колектива, која претендује на стицање статуса објективне перспективе.

Губитак временског континуитета утиче на промене у перцепцији, језику и свести субјекта. Доминација просторне над временском перцепцијом разбија јединство искуства, што се одражава и на језик, а нарочито на нарацију постмодернистичког романа. Жак Лакан (Jacques Lacan) ово назива прекидом у ланцу значења, односно прекидом јединственог односа између означитеља и означеног, што за исход има једно опште шизофренично стање свести. Постмодернистички субјект има фрагментиран идентитет, између осталог, јер се његово искуство и свест састоје од низа слика из садашњости, изолованих од прошлости. У површној, материјалистичкој култури, субјект се више не удубљује превише у реалност, губи се граница између суштине и површне представе, између копије и оригинала, отуђења и блискости, те се јавља осећај егзистенције у нереалном свету. (Ibid. 11-15)

Када је у питању књижевно стваралаштво, постоји низ дискурзивних техника и књижевних елемената који чине романе и друга дела овог периода препознатљивим. Осим наведених карактеристика попут плуралитета, амбиваленције, денатурализације, ауторефлексивности, промене односа главних и споредних токова културе, јављају се још и елементи као што су иронија, мимикрија, пародија, пастиш. Мимикрија је у блиској вези са политиком репрезентације у постмодернизму, као и са односом стварања представа о садашњој реалности и прошлости. С друге стране, иронија је један од инструмената којим се служи денатурализација, у процесу распршивања илузија о садашњем устројству стварности као природно датом и непроменљивом. (Ibid. 16-17)

Издвојила бих само још два поменута појма, неизбежна за разумевање постмодернизма, а које Фредерик Џејмсон назива „пастиш“ и „шизофренија“. Наводим их јер се директно односе на промену перцепције природе бића у модернизму и постмодернизму. У модернистичком периоду постојало је уверење да је свако биће јединствено и аутентично и може имати свој јединствени и непоновљиви стил стваралаштва. Међутим, постструктурализам оспорава могућност постојања оваквог бића, већ сматра да је аутентични индивидуализам ствар идеологије, а не објективне реалности. Самим тим, немогуће је имати јединствене, оригиналне стилове стваралаштва, кад нема ни субјеката са оригиналним начином

перцепције. Дошавши до краја инспирације и иновативности у стваралаштву, могу се вршити само репродукције уметничких дела и стилова, од којих су неке чак и имитације наших менталних представа о ранијим стиливима или појединачним делима. (Белси 2010: 10-12)

Шизофренија је повезана са перцепцијом времена у постмодернизму. Искуство постмодерног субјекта као да се одвија само у садашњости. Поменут је већ прекинути однос према прошлости, будућност није предмет нарочитог интересовања, те је постмодерни субјект приморан да живи у садашњости, у низу испрекиданих, фрагментираних искустава, јер нема ширу слику која подразумева временски континуитет. Самим тим, долази у једно шизофрено стање да не припада нигде, не може јасно да се поистовети ни са чим, те самим тим долази до постепеног губитка идентитета. (Sarup 1988: 133-4)

Пастиш је појам који Џејмсон користи као термин за празну иронију. Илустровано на примеру губитка историје то би значило да филмови, књиге и друга дела која би требало да представљају прошлост, представљају само симулакруме наших слика о прошлости, а не сам фактографски или фиктивни приказ прошлости. Подражавање нечега што никада није ни постојало, не само да не ствара нову интерпретацију и нови стил, већ блокира могућност његовог сагледавања из неког другог угла. (Jameson 1991: 16-17)

„Све већи број филмова о прошлости више нису историјски; они су слике, симулакруме и пастиши прошлости. Они су заправо начин да се задовољи хемијска жудња за историчношћу, користећи производ који је замењује и блокира.“⁶ (Stephanson A. and Jameson F. 1989, 3-30)

Екстремни пример могућности постојања оваквог света, чије су вредности и мерила засноване искључиво на низу симулакрума и пастиша, вешто и сликовито је приказан у роману Џулијана Барнса *Енглеска, Енглеска*, о коме ће касније бити више речи.

⁶ "The increasing number of films about the past are no longer historical; they are images, simulacra, and pastiches of the past. They are effectively a way of satisfying a chemical craving for historicity, using a product that substitutes for and blocks it".

Постструктурализам и структурализам

Структурализам за разлику од постструктурализма види стварност и њена дешавања као конструкте или системе, односно као нешто вештачки створено и изазвано, а не као природни, неконтролисани, непосредни след догађаја. Корен ове перспективе налази се у Де Сосировој теорији језика као система знакова. Кључна карактеристика ове перспективе је посматрање појаве само у садашњем тренутку. Развој током временске линије није битан за синхронијску перспективу препознатљиву у структуралистичкој анализи. Филозофи и теоретичари Жак Дерида, Жак Лакан и Мишел Фуко сматрају се најутицајнијим личностима за развој постструктурализма. (Maley 2008: 14)

Са друге стране, у постмодернизму концепт времена и дијахронијског изучавања поново постаје једна од главних тема за дискусију. Чак се може рећи да га карактеришу неслагање и скептицизам према свим ауторитетима и општеприхваћеним друштвеним структурама и нормама. С тога настоји да их увек изнова деконструише и тако спречи њихово уобличавање и „окамењивање“. Овакав „антифундаментални“ став је препознатљив и у филозофији постструктурализма. Ово није само филозофија, већ и културолошка, па чак и политичка појава, ако се узме у обзир општи неконформистички карактер периода, несклоност приклањању једном ауторитету, као и могућност сопственог одлучивања, независно од прихваћених друштвених стандарда.

Постструктурализам доводи у питање неке од основних претпоставки структурализма: да је суштинска спознаја света могућа, као и да постоји методологија којом се овај циљ постиже. Док се структурализам заснива на правилима и уверењу да су системи релативно стабилни и трајни, а структуралистичка анализа језичких и других система се гради на принципу сличности, односно идентификацији, постструктурализам се заснива на проналажењу разлика и особености, што његову анализу чини крајње непредвидивом, а самим тим допушта и већу оригиналност и креативност у размишљању и приступу. Ипак и поред наведених разлика, сличност им је што оба посвећују значајну пажњу критикама усмереним према најопштијим и најбитнијим

људским категоријама: личности, филозофије, интерпретације, односа према историји, култури, науци итд. (Sim 2001: 3-5)

Теоретичари

Жак Дерида (Jacques Derrida) као један од најутицајнијих савремених мислилаца, сматра да је деконструкција врхунски израз и резултат постструктурализма, као један од инструмената усмерених против чврсто уређених система. Наспрам схватању језика као логичког, доследног и јасно уређеног система у структуралистичком смислу, Дерида је истицао нестабилност језика, као и његову унутрашњу неспособност да увек пренесе тачну комуникацију, услед могућности различитих тумачења, односно могућих разлика у схватању речи. Овај концепт могућности различитог тумачења значења речи Дерида је назвао "différance". А с тим у вези је и феномен који он назива „метафизика присуства“, а који се односи на структуралистичку претпоставку да један појам код свих говорника неког језика изазива сличне асоцијације и упућује на исто значење из могућег спектра значења, што у реалности готово никад није тако. Дерида је познат првенствено по свом залагању за слободну мисао, реч и правду. С тога и деконструкцију треба схватити као инструмент у начину размишљања који води ка овим циљевима. (Lawlor 2006: 1).

Мишел Фуко (Michel Foucault) је главну пажњу усмерио на изучавање разлика, али са циљем враћања људског достојанства друштвено маргинализованим групама и критиковања институција које подржавају то социјално обележавање и искључење. У свом делу „Историја сексуалности“ подсећа и истражује начине на које је сексуалност била схваћена у време античке Грчке и Рима, те како су тада постојали много већи избор и слобода одлучивања и то у друштву где је морал заузимао високо место у хијерархији друштвених мерила. Укратко, значајна је Фукоова критика данашњег прихватања наметнутих критеријума и мерила живљења, односно давање кредибилитета вољи већине, јер то не може бити у складу са моралним поступањем и унутрашњим осећајем појединца. (Gutting 2013: 1)

Жан Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard) сматра да ни један друштвени или политички систем не може имати потпуну контролу над знањем, догађајима,

размишљањем, а ни све одговоре. У том смислу, он се борио против „великих наратива“ који су претендовали на ту позицију свезнајућег ауторитета. Уместо тога, залагао се за значај „малих наратива“, чији су циљеви били много прихватљивији, практичнији, због свог локалног карактера, јер су блиски људима од којих потичу и представљају њихов аутентичан глас, истовремено пркосећи ауторитарном тону великих наратива. Лиотар тврди да се против великих наратива не треба борити, већ је довољно само да престанемо да им верујемо, јер је то главни извор њихове моћи. (Woodward 2002: 1)

Слично поменутом процесу денатурализације код Линде Хачион, уколико одаберемо да не прихватимо постојање само једне универзалне истине и система норми који нам се намеће као једини логичан и најбољи, постоји могућност да вредности малих група и појединаца дођу до изражаја. Ово је важно јер се тако спречава дехуманизација коју индиректно спроводе општеприхваћени друштвени системи. У картезијанској бинарној опозицији тела и ума, у савременом добу предност односи ум. Али човек није само рационално биће, већ има и своје ирационалне, необјашњиве и јединствене потребе, те сваки појединац жели да има свој глас, да пренесе поруку своје аутентичне природе и бића.

Жан Бодријар (Jean Baudrillard) је још један од мислилаца који припада струји постструктурализма и одбацује могућност постојања унутрашњег, универзалног система функционисања. (Kellner 2007: 1) Напротив, ако се учини да тако нешто и постоји, то је представа света који нам се намеће не само као стварност, него као узор и модел који треба пратити и у који треба веровати. Сlike стварности које су само слике, симулација стварности, Бодријар назива „симулакрумима“. Постоји само слика означитеља, без означеног који би требало да постоји у реалности. Слично Лиотару, Бодријар сматра да постмодернизам није филозофија која позива на акцију у борби против филозофије са којом је у супротности, већ само ради на томе да разоткрије како ти други системи функционишу и због чега не функционишу, само указујући на слабе тачке система који ће се сам од себе једнога дана урушити. (Sim 2001: 12)

Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатјатри (Félix Guattari) у свом делу *Анти-Едип* (*L'anti - Oedipe*), (1972.) такође критикују одређену склоност

прескрипцији културних и друштвених образаца савременог доба, из перспективе постструктурализма, али овог пута усмерено на репресивност друштвених норми када је у питању женски принцип понашања и размишљања, као деградирани пар у бинарној опозицији женских и мушких родних идентитета, односно историјски наслеђених стереотипа. На примеру Едиповог комплекса истичу како је људска жеља потиснута, нарочито женска жеља у патријархално уређеном друштву. Овај феминистички приступ, иако садржи и елементе политике, дао је значајан допринос развоју и разумевању теорије родних идентитета, схватајући идентитет као флуидан, односно као процес чији је даљи развој непредвидив, а не као унапред одређено или дато стање. (Smith 2012: 1)

Однос према етици у постмодернизму

У овом периоду јављају се нова етичка питања, везано за развој медицинских наука, нарочито у области генетике, клонирања и промене пола. Питања о бићу, људској души, природи и суштини посматрају се из сасвим новог угла, а с обзиром на новонастале околности, које никада раније нису постојале. Такође, идентитет има шири спектар могућности одређења и самоодређења, са много више избора који су друштвено прихватљиви, те долази до стварања хибридних идентитета, на свим нивоима: рода, националности, религије, етничке припадности итд. (Hutcheon 2002: 169)

Као последица слабљења јасних граница одређења, друштвених ауторитета и проширења личних слобода у свим областима, долази до кризе идентитета. Међутим, сматрам да је ова криза одраз прелазног стања у развоју квалитативно, односно суштински другачијег начина размишљања о идентитету. Овде би вероватно један свеобухватни, комплексни, флексибилни приступ у истраживању био прикладнији, него постојећи приступи и разматрања из већ устаљених научних перспектива. Као резултат овог процеса, у ком се идентитет дефинише сам у односу на себе, а не у односу на неки универзални референтни културолошки систем, повећава личну одговорност самог субјекта, јер већу слободу избора прати и већа одговорност и ближе доживљавање сопствене одговорности, јер субјект више

не може као изговор да понуди усвојено устројство и етичке норме прихваћеног друштвеног система. (Ibid. 174)

Управо због недостатка фиксних правила, категорија и граница у постмодернитету уопште, па тако и у домену етике, тешко је одредити трајнију „објективну“ скалу вредности. Стога, постоје велики проблеми у дефинисању етичких критеријума у овом периоду. Са релативизацијом моралних вредности, праћеним великим личним и друштвеним слободама, са позадином поменутих научних достигнућа, долази и до високог степена релативизације одредница идентитета. (Bauman 1993: 68)

Критике постмодернизма

Неке од најоштријих критика постмодернизма усмерене су против његове неодређености, „неухватљивости“; замера му се то што не постоје јасне категорије, нити објективни параметри за анализу књижевних дела, а због непостојања јасних правила неки критичари га називају чак и филозофијом нихилизма. Ова критика има свој извор у периоду модернизма, када је позитивизам, из природних наука почео да се преноси и у друштвене науке, те се сматрало да се само експериментално проверљиве чињенице могу прихватити као научно веродостојне. Овај позитивистички приступ наравно није сасвим адекватан у друштвено-хуманистичким наукама, јер у пракси не само да даје скромне резултате, већ и онемогућава слободно размишљање и брзу промену перспектива, што захтева одређену меру субјективности и ирационалности. Зато се ова пракса убрзано мења и нестаје када су у питању истраживања у друштвеним наукама у постмодернизму. (Butler 2002: 60-1)

Даље, велики проблем представља и „морални релативизам“ карактеристичан за овај период. Укидањем универзалних зарад локалних система вредности, у процесу „децентрализације“, борбе за превласт у области науке и културе, долази до ситуације да се једна матрица или систем могу применити само локално, а не глобално. Ово се често погрешно тумачи као покушај укидања „објективне истине“, којој су тежили ранији системи концентрисани око главног, општеприхваћеног

наратива (религијског, политичког, социјалног или другог окружења). (Mineva 2007: 2)

Слично томе, значајна је и критика Фредерика Џејмсона, коју он упућује на рачун социо-економских ефеката овог периода, односно капиталистичког монопола, који утиче на стварање одређеног компетитивног менталног става и егоцентричног погледа на свет. У трци за новцем, људи заборављају да очувају међусобно поштовање, присност и људско достојанство, у друштвено наметнутим и својевољно прихваћеним односима доминације и експлоатације. Такође, крајем 20. века јавио се покрет „ремодернизам“, као покушај враћања дела модернистичких вредности у смислу поновног успостављања система вредности заснованог на аутентичности, оригиналности, значају индивидуе и истине, почевши од сликарства као најпогоднијег медијума за овај израз, наспрам доминације мултимедијалног приказа у постмодернизму. (Wikipedia, Criticism of Postmodernism)

У погледу односа морала и религије, постмодернизам је одбацио шири ауторитет цркве, чије је поштовање прешло у приватне сфере појединаца и мањих група, али више нема колективни карактер и значај као раније. Отишавши и корак даље, морални стандарди из ранијег периода знатно су ослабљени, али ипак нису реконструисани ни у складу са побудама савременог друштва, оптерећеног материјалним и површним вредностима. Постмодернизам сам себе тражи, ствара, проблематизује и деконструира, у сталном континуитету и покрету, одбијајући да задржи чврсто и трајно полазиште за размишљање и поглед на свет. (Sim 2001: 162-4)

Теорије идентитета

Теорије колективних и индивидуалних идентитета

У корену значења речи „идентитет“ је идеја поистовећивања два појма на основу неке карактеристике која се препознаје као заједничка. У случају дефинисања људског идентитета, мисли се на низ карактеристика обједињених у једну, мање или више складну целину, чинећи тако јединствени субјекат, у ком случају се ради о личном идентитету. Са друге стране, када субјекти деле одређене доминантне карактеристике, на основу припадности неким заједничким категоријама, групама, или друштвеним окружењима, у том случају говоримо о колективним идентитетима. Када је у питању изучавање психолошког развоја личности, значајан је рад Ерика Ериксона, који је осим за поменути термин „кризе идентитета“, заслужан и за иновативну теорију, изложену у његовом делу *Осам развојних фаза човека (Eight Stages of Man)*, при чему се свака од осам фаза о којима он говори, одликује сопственом, специфичном врстом кризе. (Deaux 2001: 1)

Израз „криза идентитета“ се у савременом добу најчешће употребљава у случајевима појединаца у мешаним верским и етничким заједницама, где је постојао висок степен непоклапања унутрашњих психолошких карактеристика и начина размишљања и живљења у постојећем окружењу, те је субјект морао да бира и усклађује неколико улога кроз које свакодневно пролази. У овом раду, тај појам ће се истраживати у контексту постмодернистичког романа и проблема који његови ликови имају у процесу проналажења, дефинисања, мењања и очувања свог идентитета. Када су у питању колективни идентитети, могло би постојати онолико категорија колико има група људи који деле неке заједничке особине, али овде ћу као пример навести једну од најуопштенијих условних подела коју је дала Кеј До (Кау Деау) на основу припадности према: етницитету, политичком уверењу, религији, професији, међуљудским односима (отац, друг, кум, удовица), стигматизованим идентитетима (бескућници, болесници, затвореници, алкохоличари итд.). (Deaux 2001: 1-3)

Вишеструкост друштвених улога је појава која подразумева да једна особа припада у више категорија, нпр. отац, брат, адвокат, Јеврејин. Док Ериксон идентитет посматра као интегрисану целину, теоретичари који проучавају идентитет из поменуте перспективе мултиплицитета улога, теже да сваку од ових улога раздвоје и истраже засебно и у међусобној интеракцији са другим колективним одредницама. С тим у вези је и термин интерсекционалност, који се односи на проучавање ефекта припадности субјекта у неколико друштвених категорија или статуса истовремено, што производи специфичан друштвени ефекат, као у примеру идентитета и улоге афро-америчке жене, домаћице, равноправног грађанина неке државе, са правом гласа и правом на све услове здравствене заштите и образовања као и остали грађани, а у светлу великих друштвених промена насталих средином XX века. Можемо са сигурношћу тврдити да је овакав склоп чинилаца њеног идентитета био практично немогућ пре поменутих промена. (Ibid. 5-7)

Аспекти друштвених идентитета

Нарочито је значајан утицај друштвених идентитета, чије се истраживање може сагледати кроз неколико главних аспеката. Најпре, постоји одређен број друштвених улога које су стереотипизирани, у смислу да свако ко припада одређеној заједници зна шта та улога подразумева и то представља *екстерни* поглед на одређени друштвени идентитет. Са друге стране, особа која се поистовети са тим друштвеним идентитетом, преузима најрелевантније одлике и приписује их себи, док ће неке друге можда занемарити, те ће у том случају ово представљати и њен индивидуални, *интерни* поглед на одређену друштвену улогу коју та особа преузима и идентификује се са њом. Ова екстерна и интерна перцепција друштвеног идентитета припада когнитивном проучавању друштвених идентитета. (Халпен 2009: 8-11)

Затим, изван број друштвених идентитета, попут националне, религијске или етничке припадности, по својој природи има истакнуту емотивну ноту, те је овај аспект доминантан за њихово изучавање. Незамисливо је тумачити роман о ратним приликама, или индивидуалним сукобима на некој од ових основа, без укључивања ефекта емоција. А са тим је у најближој вези и мотивациони аспект. Међу

најснажнијим мотивима, у социјалном смислу, су показатељи поштовања и самопоштовања, достигнућа, друштвене припадности и интегрисаности. Људи се често идентификују са одређеним групама управо из овог разлога, како би се пронашли у неком стабилном систему вредности и могли да се мере, упоређују, огледају у односу на друге припаднике те групе, који деле исту скалу вредности и приоритета. (Deaux 2001: 3-5)

Бихевиорални аспект је можда чак и највидљивији када је у питању истраживање узрока и последица понашања субјеката који припадају одређеној групи. Припадање одређеној групи подразумева подржавање ставова, уверења, а нарочито модела понашања прихватљивог и пожељног у оквиру те групе. На примеру Тајфеловог (Henri Tajfel) истраживања минималних група, јасно се види колико је људима значајна припадност групи, као и да су на основу врло слабих реалних и рационалних разлога постају повезани врло јаким везама и подржавају колеге из групе само зато што деле исту припадност, а не обавезно и мишљење у тој конкретној ситуацији. У случајевима екстремно високог степена идентификације, искључење из групе може створити нагон за самоубиством. (Милардовић 2013: 70)

Морални аспект идентитета

"Човек пре свега егзистира, сусреће себе самога, урања у свет и дефинише себе касније" Жан Пол Сартр (Књижевнички блог, цитат)

Из уводног цитата може се претпоставити колико је Сартр ценио самоактивацију као најбитнији део човека. Дакле, само лична активност може човека да учини слободним и бар мало одвоји од свакодневнице која је мучна и тешка, као и од савременог друштва које доприноси дехуманизацији и изолацији субјекта. Само тако, човек долази до бити свога бића и успоставља равнотежу. (Deaux 2001: 5-6)

Ако говоримо о моралном идентитету, морамо се осврнути на два аспекта: развој идентитета и изграђивање моралних стандарда, јер укрштање ова два појма представља морални идентитет субјекта. Развој рационалног размишљања, емотивне зрелости, социјалне прилагођености, свеукупно делују на ниво способности моралног расуђивања. Међутим, способност доброг моралног расуђивања не води увек до моралног поступка, већ само чини добру основу за морални поступак.

(Watson 2008: 9) Али свакако да повећана свест о распознавању доброг и лошег представља предуслов за морално понашање. Ово су све елементи који чине морални идентитет особе, односно способност моралног поступања и преузимања дугорочних моралних обавеза. О способности моралног расуђивања и њеној корелацији са моралним поступањем детаљније говори Колбергова (Lawrence Kohlberg) теорија когнитивног развоја (1969), која се темељи на основама Пијажеове (Jean Piaget) теорије моралног расуђивања. (McLean 2015: 54)

С тим у вези, сматра се да свака особа развија моралне моделе или матрице размишљања и понашања прилагођене одређеним типовима друштвених ситуација. Ови модели су у директној вези са моралним расуђивањем, али је узрочно-последична веза са моралним чињењем нешто слабија. Оно што човека нагони на морално деловање и ступање у дугорочне моралне обавезе у директној је вези са позицијом у хијерархији вредности одређене личности. Дакле, питање које треба поставити је: колико је појам морала битан или централан за субјекта? У случају када је морал један од најважнијих делова идентитета и када постоји јединство са осталим личним вредностима и циљевима, онда се он може сматрати дефинишућом карактеристиком бића и постоји висок степен корелације између моралног расуђивања и моралног поступања.

У раду многих теоретичара, морал се сматра једним од кључних елемената идентитета, а то је уједно и приступ заступљен у овом раду. Особа не може имати развијен осећај сопственог интегралног и стабилног идентитета без развијеног морала. Овде се поставља питање како долази до овог развоја, шта је извор моралног понашања, првенствено у уму и души субјекта, односно шта је то што тера људе да се понашају морално чак и када им због тога прети велика казна или опасност по здравље и безбедност.

Развој морала се првенствено дешава у оквиру унутрашње сфере субјекта и односи се на постављање виших, нематеријалних циљева, визија, вредности, жртвовања зарад туђе добробити, итд. Док се спољашња сфера односи на поступке, начин изграђивања интерперсоналних односа, психичке особине испољене у друштвеним ситуацијама итд; унутрашња организација личности, односно идентитета, у смислу успостављања хијерархије вредности доприноси стабилности

личности, која има чврст центар и уважава суштину самог бића. До овог развоја долази највише на основу сопствене иницијативе и аутономног деловања субјекта, активног радом на конструисању и развоју унутрашњих вредности, постављању циљева у погледу сопственог бића, упоредо са радом на спољашњим особинама. (Ibid. 497)

Комплекснији морални развој утиче на повећану сензитивизацију субјекта на моралне аспекте друштвених ситуација, а развијеност великог броја моралних модела или матрица утиче на брже препознавање ситуација, расуђивање и морално поступање. Увек треба имати у виду да се морално понашање развија у односу на различите социјалне средине којима субјекат припада, на групе или индивидуалне улоге које преузима током свакодневног живота, као и у односу на слику коју желимо да представимо другима о себи. Једна од моралних матрица често има већи приоритет у односу на остале и она представља дефинишући аспект субјектовог идентитета. Овако изграђени морални принципи подлежу проверама у реалности, те се у складу са тим мењају, одржавају или укидају. Када се пронађе одређени склоп моралних принципа који се одржавају дужи временски период, може се рећи да је субјекат у већој мери изградио овај аспект своје личности. (Јеротић 2013: 120-2)

У будућим истраживањима развоја идентитета треба нарочито посветити пажњу разликама у социо-културној и историјској основи различитих средина, неуролошкој предиспозицији, променама у развоју током времена, механизмима који наводе субјекат да поступа на начин на који поступа, као и извору моралног одлучивања колико се одвија у емотивној, а колико у когнитивној сфери. Основне људске потребе у овом смислу су потребе за: проналажењем смисла, личне активности, напретка, заједништва, итд.

Идентитет у постмодернизму

Позиција појединца врло је специфична у овом периоду. Са културолошке стране, доминира хуманизам са идејама слободног, аутентичног и јединственог бића. А са социо-економске стране, капитализам ствара друштво појединаца где је индивидуализам, као такав, сувишан па чак и неприхватљив и тежи да буде замењен конформизмом, односно сликом човека који доприноси развоју капиталистичког друштва, маском опште персоне уместо „персонализованог“ идентитета. (Hutcheon 2002: 13)

Као једноставан пример из свакодневног живота, ово је нарочито присутно у великим компанијама, где постоје стриктно прописани кодекси корпоративног понашања, облачења и комуникације који утичу на нашу перцепцију сопствене и туђе личности. Наиме, што се особа више понаша у складу са писаним и неписаним кодексима, више се труди, уклапа и напредује, стиче веће поштовање и углед у радном окружењу, које потом врши трансфер односа поштовања и вредновања са професионалне слике те особе на њену целокупну личност, ценећи је у складу са позицијом коју ужива у компанији. Ова идеја нарочито је добро развијена у Маџуановим романима *Солар* и *Закон о деци*.

Идентитет у постмодернизму се може описати речима: различитост и ексцентричност. Како је време великих наратива прошло, главно занимање усмерено је на локално, појединачно, са свим својим варијететима и карактеристикама који чине постмодерни идентитет хибридни, због широког спектра одлика које паралелно постоје и прожимају се. Овакав хетерогени идентитет условљен је специфичним културним и социјалним окружењем, које више не поставља дилеме ексклузивног типа, већ размишља у инклузивним категоријама, где је готово сваки сплет особина могућ. (Ibid. 166-7).

Међутим, често долази до забуне, јер се губе традиционалне опције и „модел“ идентификације субјекта. Идеологија представљања врши улогу вештачког изграђивања и „прескрипције“ улога и елемената идентитета, уместо интерпретирања и анализирања затеченог „природног“ стања. Хетерогеност идентитета у овом случају подразумева да нема једне доминантне кључне одреднице

идентитета на основу које би се именовало претежни „модел“ или „тип“, већ особа има низ карактеристика које себи приписује или су јој приписане, као што су припадност одређеној класи, националности, вероисповести, роду итд. У постмодернизму, категорије су променљивог трајања и интензитета, те се каже да се у овом периоду размишља из перспективе вишеструких идентитета, јер се ни једном не може дати очигледна предност. Појединца чини читав низ међусобно повезаних ставова, уверења, природних одлика, који су му наметнути или које је сам одабрао, а чија се хијерархијска вредност за субјекта током времена мења и реорганизује.

У постмодерни је овај феномен представљања или репрезентације изузетно присутан у свим областима живота. Представе које имамо о себи и другима, или које други формирају о нама, филтриране су кроз визуру културе средине којој индивидуа припада. Анализом тих представа постајемо свесни процеса изградње сопствених ставова и виђења стварности. Такође, као што је већ поменуто, друштвена политика која одржава ове представе, успоставља њихов легитимитет и даје им на значају. Још један од аспеката које постмодернизам покушава да деконструише и пародира, односно денатуризује, је „рекламирање“ друштвених модела које људи својеволјно прихватају и преузимају, а који даље постављају јака ограничења на начине на које сами себе видимо и на то како нас други посматрају. (Ibid. 55-6)

Након Другог светског рата, почетком постмодернизма, постојале су разлике у начину на који су се генерације из различитих деценија односиле према идентитету: шездесетих година је владала општа атмосфера дезоријентисаности, без потребе истицања личног идентитета; а слично је било и у седамдесетим, с тим што су се тад истицали неки одређени маркери идентитета, али без успостављања централног референтног система; док у осамдесетим годинама ова тема убрзано почиње да добија на популарности у друштвеним наукама. Све ове промене у дефинисању личног идентитета се јасније виде у поређењу са претходним периодом, где је нагласак био на јединственом, аутентичном бићу, иако проблематичном у другом погледу, због све веће изолације и отуђења субјекта. (Jameson 1991: 296)

Међутим, процес конструисања и редефинисања идентитета није ни линеаран, а ни цикличан, већ има сопствену развојну линију и махом зависи од

промена у спољашњој средини. Ове спољашње промене перципира субјект, који у различитим периодима има различито колективно историјско искуство, јер историјски и искуствено напредује, те је крајњи резултат његовог схватања увек другачије размишљање и свест о сопственој личности у сваком новом периоду.

Повезаност историје и идентитета је нарочито очигледна код истраживања групних идентитета. Културолошко-социјалне групе (национална, верска, родна припадност итд.) које са собом носе искуство свог историјског развоја, пролазећи кроз кризе и периоде процвата и стагнирања, дале су допринос формирању представа типичних и атипичних чланова те групе, као и примере хибридних или реконструисаних идентитета са препознатљивом припадношћу одређеној групи. Представе и припадност групама најбоље се могу видети у употреби језика, односно кроз истраживање класификација, груписања и тзв. “етикетирања“. Ово осећање блискости на основу припадности групним идентитетима често подстиче здраву социјализацију и повезивање људи, али каткад се претвори у чврсте, ригидне обрасце који ограничавају слободу, како људи унутар групе, тако и оних изван групе. (Ibid. 322-3)

Ако се један мањи или већи део идентитета развија на личним, урођеним склоностима, одликама и самосвести, а услед избора субјекта да не усвоји друштвено конструисана правила понашања и размишљања у потпуности, то би се могло сматрати доказом о постојању урођеног, аутентичног дела бића. Међутим, неки теоретичари ипак негирају могућност постојања оваквог потпуно независног размишљања бића, које је аутентично и није у потпуности друштвено условљено. Али уколико би смо претпоставили да не постоји тај аутентични и друштвено неусловљени део бића који индивидуално и активно делује, онда никада не би долазило до иновација у постојећим моделима идентитета субјекта, као ни личног ни колективног напретка бића. Коначно, биће се гради како на постојећим друштвеним матрицама у датом окружењу, тако и на основу своје аутентичне личне активности.

У складу са духом постмодернизма и његовим двојаким односом према историји, када посматрамо однос личног идентитета и колективног историјског наслеђа, може се рећи да се лични идентитет гради на основама свог историјског наслеђа, а истовремено му и пркоси и деконструира га сопственом специфичном

активношћу, односно постоји константна спрега између тзв. „личног волунтаризма“ и „друштвеног детерминизма“, која утиче на даљи развој личних и колективних идентитета. (Ibid. 326-8)

Како Џејмсон сматра, субјект у постмодернизму нема свој идентитет, јер не постоје особености које га карактеришу, нити посебни осећај субјекта у односу према себи самом или према другим субјектима. У модернизму је владао дух изразитог индивидуализма, чак се може рећи и до граница отуђења. Насупрот томе, у постмодернизму преовлађује колективизам, под утицајем постиндустријског периода и настанка интернационалних корпорација, као и све веће аутоматизације и рутинизације свакодневних активности.

У постмодернизму се јавља специфичан вид губљења индивидуалности и оригиналности, односно специфични, јединствени идентитет субјекта бива занемарен услед потребе да се све класификује, категоризује и дефинише, по узору на позитивистички приступ, а то даље води ка стварању друштвених маски које одржавају слику функционалног и мање или више прихватљивог понашања у оквиру одређене заједнице, које се одржава као маска испред аутентичног бића, на коју и сам субјект често заборави и почне да посматра као свој аутентични идентитет. (Ibid. 317-2)

Ако је субјект у модернизму био превише окренут ка себи и својој особености, ипак је имао свој центар и одређену целовитост, док је нови субјект постмодернизма фрагментисан и нема свој центар, већ више центара, у зависности од друштвеног дискурса у коме се налази, те се понаша у складу са одликама колективних идентитета којима припада, те може доћи у једно „шизофрено стање“, како га теоретичари често називају, при чему биће покушава да успостави равнотежу између разних психичких карактеристика и друштвених улога, тражећи начин да оствари и задовољи и неке ирационалне потребе своје душе и испуни своју потрагу за смислом. (Ibid. 345-6)

Џулијан Барнс

Један од писаца који својим стваралаштвом привлаче највећу пажњу на британској књижевној сцени, започео је свој рад 1980. године као романописац, а његов богат опус за сада обухвата десет романа, неколико збирки кратких прича и есеја, критика, новинских чланака и књигу мемоара. Запажен је и његов рад као критичара и мислиоца, који превазилази оквире књижевности и бави се најразличитијим темама као што су: уметност, политика, култура, природа, храна, спорт итд. Ова разноврсност интересовања карактеристична је и за његов рад као романописца, који се у својим делима бави најразличитијим аспектима живота и људске природе, а понајвише међуљудским односима, љубављу и страстима, сваки пут уносећи неку иновацију у односу на претходни роман, те је немогуће дати једноставну категоризацију и опис било ког од његових дела. (Childs 2006: 1)

У уводном делу рада поменута је његова веза са Француском, која је имала кључни утицај на његово стваралаштво. Можда је још занимљиво поменути и то да је Барнс завршио студије права, али су му неограничене могућности стварања симбола, комплексних текстова, бесконачне могућности тумачења књижевних дела учинили каријеру књижевника далеко привлачнијом. Једно време је радио као хонорарни писац, наиме, затим аутор телевизијских критика за *Обзервер* (The Observer), а имао је и редовну колумну о ресторанима у *Татлеру* (Tatler). Међутим, када је почео са радом на романима, није сасвим напустио ову професију и још увек пише књижевне критике за *Њујорк Тајмс* (New York Times), а као дописник за њихов огранак у Лондону писао је и политичке чланке. Три године је сарађивао на изradi Оксфордског речника енглеског језика. (Moseley 1997: 2-4)

Књижевну каријеру је почео 1980. године, објавивши роман *Метроленд* (*Metroland*), о сазревању младог човека, са доста аутобиографских елемената, као и детективски трилер *Дафи* (*Duffy*). Барнс наводи како му је било потребно осам година да напише *Метроленд*, јер је уложио пуно труда да напише нешто за шта је сматрао да је достојно објављивања, а потом и храбрости да свој први роман и објави. Други роман је имао своје тематске наставке: 1981. године објављен је *Фидл*

*Cumi*⁷ (*Fiddle City*), затим 1985. роман *Ишутирати* (*Putting the boot in*), а две године касније и *Оде све низбрдо* (*Going to the dogs*). Познати су као *Књиге о Дафију*, јер су повезане истим главним ликом, као и врстом окружења у ком се радња романа одиграва: обично је то неко Лондонско предграђе, где обитавају нижи друштвени сталежи и свакодневно је присутна нека врста ситног криминала. (Moseley 1997:5)

Осим ових детективских романа, Барнс објављује *Пре него што ме је срела* (*Before She Met Me*) 1982. године, о болесној манифестацији љубоморе, са фаталним завршетком. Две године касније објављује свој чувени роман *Флоберов папагај* (*Flaubert's Parrot*), који показује пишчеву велику наклоност ка Флоберу и француским мислиоцима уопште, а може се рећи да му је ово први роман који га је представио широј читалачкој јавности. Даље, као по неписаном правилу, две године касније (1986.) излази нови роман под називом *Зурећи у сунце* (*Staring at the Sun*) која је прошла прилично незапажено након успеха претходног романа.

Наредни роман постигао је велики успех код критичара и освојио велику пажњу публике, првенствено због своје необичне форме, начина представљања одабране теме и технике наратива, а ради се о роману *Историја света у 10½ поглавља* (*A History of the World in 10½ Chapters*) из 1989. године. Наиме, наратор је црв са Нојеве барке који приповеда историју света. Свако поглавље је прича за себе, а последње поглавље нарочито одскаче, јер је за разлику од свих претходних његова централна тема љубав. (Ibid. 6-7)

Следећи роман је највећим делом посвећен мушко-женским односима, љубомори, браку и верности, а објављен је 1991. године под називом *Троје* (*Talking it Over*). Одмах следеће године излази роман *Бодљикаво прасе* (*Porcupine*) који истражује теме истине, лажи, слободе кроз политичку призму у неименованој комунистичкој земљи. Надаље, 1996. године, објављује *Обале Ламанша* (*Cross Channel*) прву збирку кратких прича посвећену поређењу и контрастирању британске и француске културе. (Ibid. 8)

У односу на друге ауторе његовог доба, Барнса нарочито издваја специфичан стил писања, сличан писању есеја. Ово се јасно може видети на примеру романа

⁷ Град Виолине

Историја света у 10½ поглавља, због карактеристичне фрагментарне структуре, као и због збирке кратких прича *Обале Ламанша*, док *Флоберов папагај* у неким деловима више подсећа на документарну студију о раду ове историјске личности него на дело фикције. Барнс ово објашњава тврдњом да се роман бави првенствено животима ликова, а да се структура и композиција романа прилагођавају причи, односно садржају, а не обрнуто. (Moseley 1997:10)

Ово нас доводи до једне од најпрепознатљивијих особина његовог рада, а то је обичај превазилажења граница жанрова, јер су му сви романи у том погледу прилично разноврсни. Вероватно осетивши да добро влада класичном структуром, популарном у модернизму, аутор је одлучио да експериментима учини своја дела занимљивијим, али и да допринесе историји развоја технике писања фикције. Такође, када се ради о тачности и лепоти језичког израза, Барнс спада самом врху савремене британске књижевности. Читалац не само да ужива у одлично осмишљеној теми, већ и у начину њеног представљања, које је некад духовито, некад сетно, узбудљиво или мирно, али увек са одличним осећајем за стилске фигуре, одговарајући звук и ритам реченице, који заиста остављају снажан утисак.

Организација Барнсових романа је често врло препознатљива, у складу или у контрасту са темом и садржајем, романи често имају троделну структуру, било да су у питању три романа или три целине унутар истог дела. Такође, карактеристична је и употреба паралелних структура: ситуација, ликова, осећања итд. Барнс вешто уклапа и повезује целине романа које су наизглед слабо повезане и могу личити више на низ кратких прича, него на поглавља истог дела, стварајући тако један складан изглед и јасно заокружену мисао. (Ibid. 11-12)

Једна од централних тема његових романа су људски односи, а као један од најважнијих аспеката, љубав и повезана осећања. Било да је приказана на директан или индиректан начин, љубав је у његовим делима увек комплексна, често праћена негативним осећањима љубоморе, посесивности, разним облицима психичке или физичке агресије и насиља. Брачни односи су често испуњени неразумевањем, недостатком комуникације, љубоморе, чежње, самоће, преварама. Љубав се поставља као једна од централних вредности живота, али је најчешће управо она разлог највеће несреће и пропасти јунака.

Нарочито је изражена тема неверства, при чему су мужеве ти који су преварени, или мисле да су преварени. Мерит Мосли наводи два модела ситуација у којима се налазе преварени мужеве: први је исмејани преварени муж, предмет подсмеха и стварне прељубе; а са друге стране, постоји угледни, честољубиви муж који је превару умислио и она се није заправо догодила. На основу својих заблуда, почиње да се свети својој жени, готово увек са врло лошим или чак фаталним исходом, као у роману *Пре него што ме је срела*, где је Грејам, главни лик, уништио свој брак због љубоморе према глумцу са којим је његова жена некада давно глумила у филму, пре него што су се њих двоје уопште и упознали. Овај други тип мужева није у стању да размишља трезвено и рационално, због заслепљености љубомором, те постаје предмет подсмеха и презира читалаца. Са друге стране, они мужеве који јесу били преварени, размишљају и поступају далеко смиреније и мудрије. (Moseley 1997: 14-15)

Теме морала и религије присутне су у Барнсовим делима, иако често не у првом плану, али заузимају велики део слике када се ради о тумачењу људских односа, одлука, поступака из страсти или нагона. Барнс никада не суди својим јунацима, већ их приказује у различитим животним ситуацијама, најчешће врло незавидним, при чему се може видети пун спектар њихових добрих и лоших особина. Постмодернистички скептицизам је врло изражен у његовим делима, у погледу принципа традиционалне скале вредности и могућности постојаног личног интегритета индивидуе.

Још једна од великих Барнсових тема је однос Француске и Енглеске традиције, а првенствено преиспитивање и критика ситуације у британској култури данас. То нас доводи до вероватно кључног питања у његовим делима, а то је питање истине, аутентичности, смисла и идентитета. Колико су људи способни да спознају и да прихвате историјску истину, да је сачувају од заборављања, колико појединачних истина постоје и каква је природа данашњих сачуваних „истина“. Да ли циљ оправдава средство када је у питању изграђивање постулата националног идентитета, и колико је читалац спреман да се удуби у ту тематику и активно допринесе свом читалачком искуству тиме што ће показати веће интересовање и критичан став поводом овог питања. Историјске истине су ствар документарне

литературе, али интимне истине на дубоко људском нивоу, честа су тема фикције Џулијана Барнса, која се бави тако озбиљним темама на изузетно суптилан, али дубок начин, где он заиста показује своју креативну величину као писац и као мислилац. (Ibid. 14-18)

Метроленд: дух лондонског предграђа

Метроленд I: 1963. година

Први роман Џулијана Барнса са правом се нашао и на првом месту анализираних романа у овом раду. Реч је о изванредној причи о одрастању и сазревању двојице дечака Криса Лојда и Тонија Барбаровског, која се делимично заснива на аутобиографским подацима, највише у делу просторне и временске поставке, чему у прилог говори и чињеница да је за место одвијања већег дела радње одабрано насеље где је аутор провео део детињства. Међутим, како сам тврди, његов први роман није аутобиографски, већ само користи неке аутобиографске податке да би их потом деконструисао и сачинио фиктивну причу са измишљеним ликовима и догађајима. Иначе, аутобиографско писање сматра спутавањем, јер се догађаји из сопственог живота никада не могу адекватно пренети у дело фикције, без доста корекције и креативности. (Miralles 2012)

Наиме, Барнсова породица се 1956. године преселила у Нортвуд, северозападно предграђе Лондона, где је Барнс живео до 1964. године. Метроленд представља општи назив који се користио да означи приградске области североисточно од Лондона, са прелепим природним окружењем ван града, изванредно ефикасно повезаних са градом линијом метроа, најновијим превозним средством почетком двадесетог века, симболом технолошког и инфраструктурног прогреса Енглеске. (Wikipedia, Metro-land)

Да би изразио своје ставове, првенствено према британској култури, односу према уметности, религији, животном стилу, Барнс представља паралелно животне прилике и тадашњи дух времена у Паризу и Лондону, у смислу симболике која им се приписује кроз европску књижевну традицију. Ова два града као представници земаља и култура, постају кључни носиоци значења и асоцијација у социолошком,

културном, политичком и другом смислу, а њихова специфичност на тај начин толико долази до изражаја, да они готово да прерастају у засебне ликове у роману: Лондон и Париз, традиционално и револуционарно, капитализам и социјализам, прагматичност и сензибилитет, наука и уметност, а на микро-плану романа Крис и Тони. (Groes 2011: 11)

Шта више, ова дихотомија се даље може поделити у случају Лондона, на унутрашњи круг града и на предграђе. Став наратора по питању вредносне хијерархије повезане са овим различитим просторима веома је наглашен: на последњем месту је предграђе, ком припада и Метроленд као место успаваног духа, рутине, стереотипа, рециклиране интелигенције без дашка оригиналности; центар Лондона заузима нешто мало боље место, као простор веће слободе, финансијски и индустријски центар, простор уметничких дешавања, углавном због доступности институција попут Националне галерије, музеја, позоришта, а и због прилика које пружа велеград за посматрање различитих људи, ситуација и места, полазне станице железнице, цркве, што изазива велико интересовање дечака; а на врху те скале налази се наравно Париз, јер према њиховом виђењу, то је простор највећег менталног и духовног ослобађања, где постоји највећа шанса за откривање крајње, универзалне истине, односно „проналажење душе“ (Barnes 1992: 12), како се каже у роману. Изражен је мотив потраге за аутентичним и искреним, што постаје опсесија и идеал за којим трага протагониста кроз сва три дела романа. Заправо, према једном Барнсовом интервјуу, његов став према предграђу је сложене природе, јер у одређеним тренуцима о њему говори са јако лепим успоменама, као о месту сигурног, стабилног породичног живота, да би се убрзо наслутила иронија тог исказа, јер би га већ у следећем тренутку презрео као простор јаких, утврђених ограничења, упркос слободи кретања коју пружа Метрополитен линија. (Moseley 1997: 2-9)

Временски оквир романа су шездесете и седамдесете године двадесетог века, док се просторно радња премешта из Лондона у Париз, те се поново враћа у Лондон, као круг развоја који је симболично затворен. Ово је период великих социолошких промена у смислу перцепције сексуалних слобода, брака, положаја жена, а превасходно у циљу проширења људских слобода и видика. То су били неки од

тадашњих идеалистичких циљева револуције. Кулминација ових тенденција се догодила у мају 1968. године, када су неколико недеља многе улице Париза биле парализане демонстрацијама. Међутим, оно што ће уследити у наредних неколико година и деценија, била је делимична и селективна реализација искривљених и деградираних идеала, у виду експлозије промискуитета, слабљења било какве скале моралних вредности, претварање иницијалне визије духа у испуњавање потреба тела. Популаризацији порочног живота, без страха, допринели су још и медицински проналасци и шира употреба антибиотика и кондома који су донекле сузбијали полно преносиве болести, као и контрацептивне пилуле, која је спречавала трудноћу. Разочарање исходом револуције међу интелектуалним круговима било је веома присутно у наредном периоду. (Groes 2011: 22)

Нарација је у првом лицу, из тачке гледишта субјективног приповедача и протагонисте романа из трећег дела, одраслог Криса Лојда, одликује се метафикцијом, богатом интроспекцијом и приказима унутрашње стварности, која је изузетно интересантна, због својих необичних, често наивних, идеалистичких погледа, ироничних приказа сопствених поступака и проживљених ситуација из ране младости, искрености којом се обраћа читаоцу, потпуно свестан своје улоге наратора. (Принс 2003: 45)

Делови нису повезени константном хронологијом догађаја, односно не представљају директне наставке. Повезују их главни јунаци, који се у сва три дела појављују у различитим животним фазама, полазећи од детињства, преко студентског доба, до средњих година, те су приказана и њихова различита схватања појмова, које они већ у првим страницама романа дефинишу као апсолутне приоритете: однос према врхунској, универзалној истини, љубави, аутентичности, уметности, према сопственом бићу, чистоти језика, као и однос према Француској култури и уметности, према женама, Богу, смрти. (Barnes 1992: 18) Због своје заокружености, са јасно дефинисаним почетком и крајем, делови романа би могли и самостално да се читају, по чему подсећају на форму кратке приче. (Moseley 1997: 19)

С језичке стране, текст је богат оригиналним новоскованим фразама двојице јунака, Криса и Тонија, које не постоје нигде у свакодневном језику, али за њих оне

одсликавају афективне појмове који представљају неку њихову визију и верзију бунта против буржоазије, у смислу приближавања француском неукроћеном духу, а у циљу слављења префињеног и узвишеног, водећи се Волтеровим принципима, попут: уништавање злогласних „сломити озлоглашене“ (*ecraser l'infame*), „шокирати буржоазију“ (*epater la bourgeoisie*) (Barnes 1992: 18), као и коришћење бројних других француских речи. Узмимо за пример један од њихових омиљених концепата: „flaneur“, у значењу: „неко ко се слободно креће булеварима, широким улицама, без обавеза да се врати сваког дана на своје место, или на исто одредиште“, као што је случај са мирном рутином становника предграђа, у чијем се животу не дешава ништа претерано непредвиђено и чији је приоритет миран породични живот, у материјалној сигурности и комфору. Дечаци ово чине како би створили нешто јединствено и посебно своје, како би показали да се њихов идентитет разликује од њихове средине. (Groes 2011: 15)

А како би свој положај истакли још више и показали своју префињеност у односу на социјално окружење, они одбацују ауторитет родитеља, учитеља, старијих браће и сестара, итд. Већ у раном добу, закључују да информације које добијају од званичних институција и ауторитета попут родитеља, школе, државних служби, често нису сасвим поуздане ни истините, због чега одлучују да не желе да буду део тог света, јер им они неће помоћи у проналажењу врхунске истине и уметности. Овај мотив је такође преузет из Барнсовог личног искуства, када је као дечак од 13-14 година почео да чита руске класике, британске и француске писце, схватио је да они боље приказују реалан живот него што су то чинили његови родитељи, учитељи, политичари, свештеници и друге личности од званичног ауторитета. (Berga 2012)

Њихова претерана жеља да се издигну из свог окружења и културе и покажу бољим на неки начин, даље се манифестује кроз њихове посете галеријама, музејима, дивљење француским мислиоцима, делима сликарства и књижевности, итд. Међутим, њихова површност и одређена мера елитизма се могу видети када младићи на разне начине покушавају да људе на улици наведу да им се обрате са: „Господине“ (Barnes 1992: 21), као им та потврда мушкости отвара пут у свет одраслих, за којим толико чезну.

У бројним примерима интертекстуалности, често помињање француских писаца, сликара, уметника⁸, или цитата и мисли из познатих дела тог доба⁹, показује да су двојица дечака ипак вероватно боље информисани и знатижељнији од већине својих вршњака, али заправо, посматрајући њихове поступке у целини, приметан је одређен ниво претенциозности, потребе за добијањем признања за своје идеје о узвишености, као и за оригиналност сопствене личности, иза чега не стоји никакво дубље образовање, а ни подробније размишљање о суштини концепата којима се сами диве, већ доминира адолесцентска жеља за индивидуацијом и признањем статуса одрасле особе. (Moseley 1997: 30)

Када је у питању идентитет дечака, њихово национално и религијско порекло је различито: Тони је пореклом Пољак, Јеврејин, користи два језика, има наслеђе из три културе, тако се он са више права може поносити тиме да не припада нигде одређено; Крис је Енглец и није Јеврејин, како каже аутор, али има изразито енглеску физиономију лица, за разлику од Тонија, због чега осећа тиху љубомору, јер Тони изгледа више „неукоорењено“ од њега. (Barnes 1992: 14) Утицај средине одрастања се различито манифестовао, делимично негативно, јер ни један од дечака не жели да остане у Метроленду и да живи по принципима конформистичког, некада амбициозног места, који је требало је да се повеже путем тунела испод Ламанша са старим континентом. Међутим, како се тај план није остварио, као ни план да се изгради спољашњи круг метроа, те је уз све стратешке могућности, Метроленд ипак остао сам за себе и сам себи довољан, нејасно одређен, не припада ни граду, а није ни важна саобраћајница, већ нешто између, као град створен за недељу, како каже наратор. (Ibid. 17) Међутим, највећи део њиховог сазревања и формирања личности се дешава кроз лично искуство и сопствене активности. Дечаци не осећају потребу да се уклопе у конвенционални начин живота свог окружења, већ покушавају да пониште старе везе и рутине живљења, како би изградили нове. (Ibid. 20) У том процесу деконструкције свог животног стила, Тони ће доживети скоро потпуну деконструкцију и децентрираност услед препуштања таласу општег релативизма,

⁸ Racine, Molière, Gautier, Flaubert, Baudelaire, Montherlant, Camus, Sartre, Corneille, Rimbaud, Monet, Seurat.

⁹ Dictionnaire des Idées Reçues, the last poem of Emaux et Camées, Camus's L'Étranger.

пркосећи свим начелима општеприхваћених стандарда и нормама конвенционалног живљења, а његове тежње постају крајње ескапистичке, те он чак и физички често мења место боравка током романа. Крис је оличење умереније струје бунта касних шездесетих, чији идеализам и противљење конформистичком, прагматичном систему почиње и завршава се маштањем и коначним одласком у Париз, током постдипломских студија, на око годину дана.

Оно што можемо препознати овде као покушај двојице адолесцената је тежња за разусловљавањем, односно за денатурализацијом, према терминологији коју даје Линда Хачион. У првом делу су протагонисти у периоду адолесценције, индикативно за постмодерни субјекат код кога је на сличан начин присутна опсесија сопственим бићем и специфично-индивидуалном, субјективном перцепцијом своје унутрашње и спољашње реалности. Као млађи адолесценти показују своју побуну против околине средње грађанске класе и филозофије конформизма, чезну да се дефинишу као издвојени и усамљени постмодерни субјекти у борби за сопственом, оригиналном и смисленом тачком гледишта. (Hutcheon 2002: 51)

Протагонисти се у првом делу боре против безличног, општег „противника“ кога називају „они“. Овај недефинисани појам може укључити: „неидентификоване законодавце, моралисте, друштвене светионике, родитеље спољашњег круга предграђа“¹⁰ (Barnes 1992: 16). Њихова идеја о сопственим вредностима може доћи само из света који су они себи саградили и у чијем су центру они сами. Једна успутна епизода врло пластично осликава њихову жељу за посебношћу и брисањем везе са најближим окружењем, када Крис директно пита мајку да ли је сигурна да је он дете својих родитеља, што она схвата на шаљив начин.

Још једна област интересовања типична за адолесцентско доба је занимање за супротни пол, што у Крисовом случају представља још један елемент који припада групи „они“. Неизбежни део тог доба су индивидуална тумачења, субјективне перцепције о супротном полу, о односу међу половима, емотивним и физичким, бројне забуне, што видимо из њиховог разговора о томе каква треба да буде идеална жена: да изгледа као девица, али да у ствари буде нинфоманка, на ком месту се она

¹⁰ “unidentified legislators, moralists, social luminaries and parents of outer suburbia”

налази на листи животних приоритета, итд. (Barnes 1992: 29) Овде видимо мешавину физичког и психичког угла посматрања овог концепта. Један помало комичан или ироничан део је тест који су Крис и Тони смислили за идеалну жену, која треба да поседује две нематеријалне карактеристике и једну физичку: душа-патња-груди, или скраћено „ДПГ“¹¹ (Ibid. 71). Као и у свему претходном, главни критеријуми су засновани на њиховој скали вредности, за коју они сматрају да је изграђена на принципима из дела Шекспира и Молијера. Дакле, савршена жена мора да је проживела одређен степен патње у животу, како би оплеменила душу, али мора имати и лепе и атрактивне груди, да би била идеална.

Међутим, оно што представља највећу непознаницу и проузрокује страх који је још већи него страх од супротног пола, јесте страх од смрти. Он је индиректно повезан са лајтмотивом приградске Метрополитен линије и њеног неславног развоја. Слично томе, Крис је имао велика очекивања и идеале, али је након свих снова о рушењу буржоаске безличне рутине, умалио свој живот управо према том принципу, вративши се у своју малу, локалну заједницу одакле је и потекао. Ова железница плаши Крису, јер га асоцира на пролазност живота и смрт, са великим „С“¹² (Ibid. 59), што на њега делује парализујуће. Крис и Тони се плаше смрти, јер немају веру у Бога, заправо, заменили су религију вером у уметност, слободу и апсолутну истину до које морају сами доћи. (Moseley 1997: 21) Као реакција на тај страх од смрти, након неуспеха у уметничком и револуционарском животу и немогућности да створи неко значајно дело или оствари подвиг вечите славе, као алтернатива му се намеће потрага за љубављу, а на крају и бирање опције мирног брачног живота у уређеној заједници без већих узбуђења или неизвесности, као регресивна реакција враћања на сигурно, о чему ће бити више речи у трећем делу. (Groes 2011: 16)

У првом делу се приказују корени неповерења дечака у приказану, званичну истину света одраслих, затим се уводи тема потраге за коначном, врхунском истином, која ослобађа и у живот уноси смисао. Крис и Тони имају прилично наивно, идеалистичко виђење света, које и приличи адолесцентском добу, али оно ће

¹¹ ДПГ (SST = soul, suffering, tits).

¹² Ориг. Big “D”

добити другачији облик у другом делу, где су они приказани као млади људи, студенти, у потрази за собом и својим аутентичним бићем, при чему је свако отишао на своју страну, али кроз њихове и даље врло живе дијалоге, читалац добија вероватно и најбољи приказ тока њиховог развоја. Међутим, како време пролази, они се све више удаљавају и некадашњи „двојници“, у извесном смислу постају антипод један другоме. Интересантно је да се сваки од три дела завршава поглављем „Односи према предметима“, што указује занимање протагонисте романа за предмете и специфичну симболику коју проналази у њима. Када Крис загледа кофер без налепница, а тренутак касније каже да ће на себе ставити пуно налепница, што симболично представља његов идентитет који је још увек неодређен у првом делу, али протагониста показује јаку жељу за самоизграђивањем и сазревањем. (Pristash 2011: 42)

Париз: лична револуција 1968. године

Следећи део романа, а уједно и следећа фаза развоја протагонисте романа, одвија се у Паризу, где ће Крис провести око годину дана као студент, на основу стипендије коју је добио за истраживање британског утицаја на француско позориште у XIX веку, а за коју се пријавио готово искључиво због прилике да живи у Паризу током тих годину дана, сасвим у складу са његовом раније поменутом теоријом „Constructive Loaf“, која подразумева лутање и проналажење задовољства у посматрању и писању о неупадљивим стварима. У то време, Тони је у Мароку, где, спроводи процес „де-англификације“ (Barnes 1992: 90). Време је мај 1968. године, период великих демонстрација за сексуалне и личне слободе, које су привукле пажњу и одјекнуле у свим крајевима света, осим у Крисовом личном животу, јер је некадашњи идеалиста и несуђени револуционар готово потпуно игнорисао глобална друштвена дешавања у то доба и посветио се својим интересовањима, наиме упознавању прве љубави и интимности. Потпуно одсуство разумевања тада актуелних социјалних прилика од стране протагонисте шокира читаоца: „Студенти су били превише глупи да прате своје предмете, постали ментално фрустрирани, а

због недостатка спортских објеката за тренирање, устали су против анти-демонстрационих јединица полиције.¹³ (Ibid. 84)

Наративни тон је нешто другачији у другом делу. Нема више помпезних фраза и револуционарских изјава из првог дела, већ се више говори о унутрашњем свету протагонисте, који одвојен од Криси и његове запаљиве реторике, постаје све више спреман да урони у средину у којој се налази. Такође, занимљив је начин на који је овде у директном контакту Британаца и Француза у другом делу, приказан Енглески идентитет кроз очи Француза, док је француски идентитет представљен претежно кроз Крисову перспективу. На површину излази велики број стереотипа, као нпр. када Аник у својим оптужбама за неверство каже Крису: „Албион је увек перфидан. То научимо још у школи“¹⁴ (Ibid. 125). Такође, Крис је коначно стекао јединствен, издвојен и истакнут статус за којим је чезнуо, као један Британац у Паризу.

Крис тражи идентитет кроз сексуално и емотивно сазревање, које означава и његов улазак у свет одраслих. Свестан је терета традиције и романтичних идеала из енглеске прошлости, док Тони има другачије схватање секса, који често пореди са спортом и такмичењем, служи се спортском терминологијом при описима, што наводно припада више америчкој традицији сексуалних односа. Упознавање и наговештај романсе у Паризу догодио се у Народној библиотеци, уз разговоре о уметности и историји, у атмосфери културолошких разлика британског младића који држи до стандарда кавалерства и који поштује личност савремене, образоване француске жене. На трећем састанку, Крис доживљава сексуалну револуцију на личном плану, након првих сексуалних односа са Аник, он се по први пут осећа опуштено и ослобођено од терета друштвене традиције и стереотипа, чијег постојања и сувишности сада и сам постаје свестан. (Ibid.)

Аник је трезвена, млада, образована жена, која се не боји искрености, једноставности и непосредности. Уз њу, Крис почиње да назире колико у његовом говору постоји фраза које ограничавају директан, истинит говор, попут „мислим“,

¹³ “The students were too stupid to understand their courses, became mentally frustrated, and because of the lack of sports facilities had taken to fighting the riot police.”

¹⁴ “Albion is always perfidious. We learn that at school.”

„чини ми се“ и слично томе, те колико је његов израз неодређен, у страху од истине. То је вероватно највећа вредност његове везе са Аник и најбоље што је могао научити од Париза: како је довољно једноставно погледати у себе да би се дошло до истине, није потребан никакав велики напор ни наука. (Ibid. 107) У овом тренутку у роману, протагониста је вероватно био најближи својим идеалима, истини и самоспознаји за којима је толико тежио, а које ће по повратку у Енглеску заувек оставити иза себе.

Како сазрева кроз љубав и прихватање односа интимности са особом различите културе и националности, можемо пратити промене у његовој перцепцији суштине британског и француског националног идентитета. Према његовом схватању, британски дух је тај који обраћа пажњу на детаље и ситнице, који се везује за прагматично, конкретно, опипљиво, објективно, проверљиво, док је дух Француза више усмерен на апстрактно, неухватљиво, уметност, филозофију, опште, субјективно и лично. А на личном плану, Аник је за њега била начин да кроз директно искуство упозна и изгради себе и у том аспекту, помажући му да се ослободи ланаца своје традиције.

Међутим, његов париски сан и однос са Аник бивају угрожени када Крис упозна три Британца, два младића и једну девојку, који су у посети Паризу, и са којима остварује одличну комуникацију. Девојка, Мерион, враћа га у свет практичног енглеског размишљања са питањима о томе шта даље планира у животу (Ibid. 118), постављајући се тако у позицију ауторитета у односу на њега. Она има далеко зрелију перспективу од Криса, не показује типичне женске особине, попут сентименталности, сањарења или идеализовања стварности, већ се њен карактер одликује изразитим рационалним прагматизмом. Њена личност се чак разликује и од погледа класичне Британке која би сањала о добром мужу, срећном браку и породици. Мерион нема такве илузије, она је изузетно јака и стабилна, одлучна, директна, одмерена, са изразито неромантичном и приземном сликом живота, где су сваки план и мисао усмерени ка удобној, материјално безбедној будућности, а њене мисли су у том погледу врло јасне.

Крис се налази у љубавној дилеми између две девојке и два света. Покушава одлуку да донесе рационално, делећи своје мисли и ставове по категоријама,

присећајући се шта књиге говоре о тој ситуацији, како је чинио пре доласка у Париз, на типично енглески начин. Размишља шта за њега значи љубав? Његов идентитет и виђење сопствене личности у великој мери зависе од љубавних односа и става партнера: када је са Аник, тежи поистовећивању са слободним француским духом, док га Мерион враћа у оквире британског, ригидног начина размишљања. Млади Крис губи бунтовни став и идеализам из адолесцентских дана, замењујући их уклапањем у ужу и ширу социјалну средину, препуштајући се директним токовима искустава сазревања, који постају његов нови принцип живљења. (Ibid.)

У последњем поглављу, већ према устаљеној структури, видимо Крисове унутрашње мисли о себи самом, а у овом случају о његовом емотивном стасавању. Средина романа је време преломне одлуке за њега, када се налази на средини пута, јер још увек гаји сећање на своје младалачке идеале, али који с временом све више бледе како он сазрева и одраста, а његови некадашњи животни принципи се претварају у своју супротност. Превелика могућност избора и могућих светова делује застрашујуће, покушај развоја сопствене индивидуације и оригиналне личности, идеја, потрага за истином, често су превелики залогај и представљају само излет за постмодерног човека, чији је дух постао превише лењ и инертан за било какву истрајност и озбиљност да се промени, да се покрене у активност. (Precht 2011: 102) На самом крају другог дела назире се његов став да се свесно препусти струјама своје средине, да одустане од својих тежњи за романтичном љубављу и аутентичним емоцијама, те да се приклони преовладавајућем животном стилу енглеске средње класе којој је припадао: „Последњи предмет сам ја. Чврсто запакован као мој кофер – морао сам да седнем на себе да би све стало унутра“¹⁵. (Barnes 1992: 135)

¹⁵ “The final object was me. Packed tight like my suitcase – I’d had to sit on top of me to get it all in.”

Метроленд II: 1977. година, коначно прихватање

Последњи део романа обухвата зрело доба Криса и Тонија, дешава се 1977, када након девет година, иронично, аутор враћа Криса у Метроленд, где живи мирним животом солидне средње класе, ожењен са Мерион, отац породице, успоставља везе са својим старим школским друговима, док се Тони, огорчен Крисовим изборима и „велеиздајом“ њихових дечачких идеала, удаљава од Криса, а тиме и излази из првог плана наративе. Као да се симболично затвара пут од ватрене жеље за борбом против буржоаског друштва, преко пропуштене прилике да се учествује у револуцији, до постајања члана мирне буржоаске заједнице у Метроленду.

Тон трећег дела потпуно је смирен, описује рутину породичног живота ожењеног Криса, који прихвата реалност окружења свог поднебља и културе. Трећи део почиње сценом недељног јутра, када у свом дому, Крис размишља где престају теорије и колико их људи уопште озбиљно схватају. Видимо још једну потпуну промену животног става, овог пута у смеру помирења са прихваћеним друштвеним стандардима. Потпуно интегрисан у систем, ожењен, запослен, ради као преводилац француских класика, што му је једино и преостало од контакта са француском културом. Мерион углавном контролише и усмерава ток њиховог односа и брака. Крис, у самооправдавању, наводи списак рационалних разлога зашто се оженио с њом. Као да је врхунац ироније целог заплета управо тај избор брачног друга, који има пресудан утицај на његове одлуке и живот у зрелом добу. (Barnes 1992: 138)

Тони се није појавио на венчању, јер се противи институцији брака, оштро критикује Криса због начина живота који је свесно и добровољно пригрлио. Док је Тони неуспешни аутор књига, потпуно бескомпромисан, изузетно критичан у погледу преовладавајућег морала и политике, губи веру у то да поезија и књиге могу учинити нешто да промене свет, јер им више нико не придаје озбиљан значај, али ипак остаје доследан себи и својим принципима. (Eckman 2011)

За разлику од ироничне, по мало забавне наративе из првог дела, који припада дечијем свету, у последњем делу се осећа хладноћа одустајања и попуштања.

Доминирају теме из света одраслих, попут љубави, брака, прељубе, сексуалних односа, ламент над пропалим револуцијама.

У последњем поглављу, „Однос према предметима“, како је читалац већ навикао, Крис открива своје најинтимније мисли и покушава да сам пред собом каже истину. У последњем делу тврди да је срећан у свом уређеном, неинтересантном животу у предграђу, и није му јасно зашто би требало да се стиди свог уживања у материјалном комфору. Наранцаста боја се мења у браон. „Предмети садрже одсутне људе“¹⁶ (Ibid. 181-2), указује на то да Крис постаје одсутан из сопственог живота, претвара се у предмет, чамећи у бари интелектуалне и духовне лењости, којој може безбрижно да се препусти, јер је друштвени систем тако уређен. Посматра како се гаси улично светло, као симболично гашење светионика остатака француског идеалистичког духа. Али оно што је такође битно у овом последњем поглављу је његово признање о сопственој срећи али и о начину на који је до те среће дошао: одрицањем од личног и посебног, те прихватање општег и заједничког. Даље, он наводи да ту нема ничег срамотног, те да је његов свестан избор да буде срећан и плати одговарајућу цену за то.

Међутим, чини се да оно што читаоцу помало смета није толико Крисов заокрет од бунтовништва до конформизма, чак можда ни то што је занемарио догађаје револуције из 1968. године у Паризу који су утицали на преобликовање савременог света, већ то што он одустаје од сваке даље интелектуалне и духовне иницијативе за спознајом, престаје да испитује и преиспитује себе и своје уже и шире окружење, макар у својој интимној, приватној сфери, у потрази за личном истином. Да ли је на његово пасивно препуштање токовима утицала рестриктивна идеологија друштва која даје „препоруку“ слике пожељног појединца, идентитета британског мужа и жене, те свеопшта политика конформизма, која је довела до изневерених идеала протагонисте, који је тога све време свестан.

Неповерење дечака у меродавне ауторитете света одраслих у првом делу је прећутна критика британског друштвеног, образовног и васпитног система, у погледу ригидности, конзервативности, недостатка слободе и креативности. Такође,

¹⁶ “Objects contain absent people.”

питање религије је прилично недоречено, јер она није експлицитно присутна у роману, замењена је вером у уметност и револуцију у прва два дела, а касније као да није било потребе за њом, у комфорном, уљуљканом окружењу предграђа, где су људи усмерени махом на себе и свој породични живот. Осетна је критика надлазећег капиталистичког света и конзумеристичког друштва, огољеног од уметности, а које ће бити убрзано посредством катализаторски делујуће политике Маргарет Тачер. Док ће потрага за истином бити замењена све популарнијим сопственим митовима о величини Енглеза, на националном и личном нивоу, такође базирано на друштвеној и политичкој клими. (Miralles 2012)

Билдунгсроман се обично кроз сазревање бори са постојећим друштвеним идеологијама, те су два могућа решења: одбацивање и прихватање. У нашем случају, постоје оба: одбацивање код Тонија који остаје интензивно усмерен на себе током целог романа, а код Криса у почетку одбацивање које се претвара у прихватање. Крис свој идентитет прилагођава заједници, али остаје свестан тога. Сазревање значи укључивање у друштво и колективни идентитет, тј. одрицање од неких личних слобода. (Pristash 2011: 32).

Билдунгсроман је идеална форма за оно што се жели рећи овде: потрага и унапређење личног, аутентичног, субјективног, са изразитим интересовањем и жељом за доприносом побољшању владајуће идеологије, што све чини основу за изграђивање жељеног националног идентитета, у нашем случају енглеског, који би преузео неке елементе француског. Изразит је франкофилни став аутора и дивљење сталној чежњи за слободом Француза, за разлику од специфичног, рационалног начина развоја друштва у држави на острву поред Европе. Барнс никада не критикује, већ само отвара питања. (Ibid. 35)

Енглеска, Енглеска: веродостојност памћења

Проблематика поузданости сећања, историјска веродостојност, аутентичност, мењање и прилагођавање културних митова и последице на социјалну средину и људски развој, процес лажирања историје, истичу се као питања од кључне важности у овом роману. Барнс се на иновативан начин бави темом прошлости и садашњости, односом људи према својој историји и традицији, користећи при том пародирану слику великог наратива о националној цивилизацији, угледу краљевске породице, светски познатим достигнућима у природним и друштвеним наукама; показујући колико су данашњи људи неспособни да разликују реалност од симулакрума. Користи и многе фантастичне елементе, као што су стварање туристичке зоне на једном целом острву, које се одваја од Уједињеног Краљевства и придружује Европској Унији, док су катализатор свих догађаја медијска и маркетиншка моћ, а крајњи циљ стицање велике суме новца. Однос према историји је од кључне важности за развој и одржање идентитета, те аутор у овом делу упозорава на опасност од његове дестабилизације, чак и у случају једне тако моћне нације са дугом традицијом, као што је Енглеска, а при том је исти принцип применљив на било коју другу земљу на свету. (Nünning 2001: 1)

Роман приказује живот Марте Кокрејн, њену перцепцију сопственог одрастања, сазревања и професионалног напретка, а паралелно са тим, сатирично представља и стање друштва у данашњој Енглеској, у смислу самосвести, познавању и сећању њених становника о сопственој историји и основама националног идентитета, претежно кроз тачку гледишта протагонисткиње. Бавећи се проблематиком историје на личном и колективном нивоу, роман се снажно ослања на филозофске појмове хиперреалности и симулакрума, као и на проблем немогућности спознаје праве истине. Структура је троделна, слично роману „Метроленд“, а називи делова су: „Енглеска“, „Енглеска, Енглеска“ и „Англија“. У овом раду највише пажње ће бити посвећено другом делу, јер су ту иронија и социјална критика најизраженији, а карактеризација најразвијенија.

Први део, „Енглеска“, врло је кратак и прати период изграђивања личности Марте Кокрејн, њено рано детињство и прва сећања, затим врло мало период ране

адолесценције и на крају њене прве професионалне кораке након завршеног факултета. Овај део је изразито значајан за даље тумачење трилогије, јер отворено поставља питања могућности евоцирања било каквих поузданих сећања из детињства, јер како Марта верује, реалност је филтрирана кроз нашу свест и искуство, као и кроз нашу спремност да прихватимо и да се суочимо са оним што се заиста десило, о чему сведоче њена размишљања:

„А постојао је још један разлог за неповерење. Ако сећање није ствар, већ сећање сећања још једног сећања, као код паралелно постављених огледала, онда је оно што ти мозак сада говори о ономе за шта тврди да се догодило онда, сигурно обојено нечим што се догодило у међувремену. То је као земља која памти своју историју: прошлост никада није само прошлост, већ оно што чини могућим садашњости да живи сама са собом. Исто важи и за појединце, само што процес очигледно није једноставан.“¹⁷ (Barnes 2000: 15)

Изразити скептицизам и цинизам, који су главне одлике њеног лика, одлично одсликавају атмосферу нестабилности и релативизма који прожимају постмодерни свет. Нарација у првом делу је хомодијегетичка, у првом лицу протагонисте Марте Кокрејн. Тон субјективног приповедача сасвим одговара целокупној бајковитој атмосфери романа која ће у другом делу бити још израженија, те поузданост чињеница из реалног света није претерано релевантна. Већи значај има сам став нараторке која све преиспитује и у све сумња, појачавајући тиме преовладавајућу атмосферу скептицизма. (Ibid.)

У првом делу трилогије, највише пажње је посвећено Мартином унутрашњем свету, развоју и сазревању. Од најранијег доба, она показује велико неповерење према сопственом сећању, али такође учи и о могућности постојања различитих перспектива колективне историје, за које такође схвата да ни једна није поуздана. На пример, када са својом другарицом Кристином из Шпаније прича о Сер Франсис Дрејку, односно личности која представља додирну тачку шпанске и енглеске

¹⁷ “And there was another reason for mistrust. If a memory wasn’t a thing but a memory of a memory of a memory, mirrors set in parallel, then what the brain told you now about what it claimed had happened then would be coloured by what had happened in between. It was like a country remembering its history: the past was never just the past, it was what made the present able to live with itself. The same went for individuals, though the process obviously wasn’t straightforward.”

историје, на своје велико изненађење открива да у шпанској историји Франсис Дрејк није познат ни као племић, ни као господин, већ као окрутни пират. Ово је за њу било прво упозорење како догађаји, чињенице и личности који су реално постојали у прошлости, могу попримити сасвим нови карактер у садашњости, у зависности од тумачења које је преовладало на одређеном простору. (Ibid. 15)

Такође, Марта је од малена показивала склоност ка субверзији правила свог окружења: школског, друштвеног, или породичног. Није никада била религиозна, а приликом колективног рецитовања „Оченаш“ у школи, она је измишљала сопствени шаљиви текст који се римовао са ритмом стихова оригинала. Она то није доживљавала као богохуљење, већ је за њу то била само дечија игра, којом је одбијала да преузме обавезу наметнуту из света одраслих, односно, ауторитета којима ионако никада није веровала. Увек је волела да има свој систем категоризације и вредновања. Често су је називали циничном и дрском, а мајка јој је једном приликом рекла да је остарила пре времена, због њеног непосредног и проницљивог начина размишљања и комуникације.

Осим тога, када их је оставио Мартин отац док је она била још мала, од мајке је научила да жене морају да буду самосталне, те да никаква помоћ неће доћи од мушкараца. Омиљена успомена из детињства на оца је била игра коју су играли: Марта би уклапала слагалицу мапе Енглеске, а он би сакрио један делић у џеп, да би га после „мистериозно“ пронашао и решио Мартин проблем несталог дела. Много година касније, када се поново сусрела са оцем и схватила да је он потпуно заборавио ту игру, односно, једино сећање које ју је емотивно везивало за оца на позитиван начин. Марта му никада није опростила то што је изневерио то њихово заједничко искуство из прошлости. (Ibid.)

Други део, „Енглеска, Енглеска“, састоји се из три целине и није директно везан заплетом за први део. Након паузе од око 15 година, поново видимо Марту Кокрејн, овог пута као жену од четрдесет година, која иза себе има један брак, без деце, дипломирала је историју, релативно је успешна, изузетно атрактивног изгледа, бритког ума, како привлачи погледе елегантним стилем и понашањем. Као и у многим другим Барнсовим романима, бракови су без деце, а једино детињство је несрећно детињство протагонисткиње, која је одрасла као дете разведених родитеља.

Приповедач је безличан, повремено говори из тачке гледишта протагонисткиње. Слично ранијим романима, Барнса више интересују дешавања у унутрашњем свету појединца, изражена кроз глас субјекта, него општа истина шире заједнице. (Childs 2006: 7)

У овом делу трилогије, унутрашњи живот протагонисткиње је и даље актуелан, али у много мањој мери, јер централно место заузимају догађања из спољашњег света, односно њеног најближег пословног окружења. Марта добија посао као „именовани циник“ у компанији Сер Цека Питмана, ексцентричног бизнисмена, који је своје богатство стекао пословањем у области медија. Цек до те мере иде у крајност са својом незаинтересованошћу за објективну реалност и за људе који јој припадају, да за све појединце, људе који стоје пред њим, па чак и за своје име, идеје и друго, каже да они за њега нису реални и да би лако могао да их замени другим. Идентитет појединца није јединствен и може се рекреирати. Цек чак и све своје асистенткиње зове истим именом: Сузи, не придајући значај њиховом личном идентитету ван пословне улоге, те сматра да није ни потребно да зна њихово име. (Barnes 2000: 37)

Централно место романа заузимају планови и радње у вези са једном фантазмагоричном идејом стварања острва са глумачки оживљеним сценама и мотивима из енглеске историје, које становници данашње Енглеске сматрају за најкарактеристичније асоцијације на ову земљу. Ова форма представе је и врста симулакрума једног од мини-мотива из романа, преузетог из енглеске средњевековне традиције: свечане поворке путујућих глумаца, који су изводили представе на отвореним колима на точковима¹⁸, када су се на врло малој позорници изводиле сцене из историје света. С тим што су на острву такве мобилне трупе глумаца биле концентрисане у великом броју и на ограниченом простору.

Цеков нови, могуће и последњи велики пројекат је понуда луксузног туристичког искуства, при чему је планирано да се на острву Вајт створе сцене које домаћа и међународна јавност доживљава као суштину енглеске културе и историје, попут представа из живота Робина Худа, разговора са Др. Џонсоном, Мери Попинс,

¹⁸ pageant play

виђење краљевске породице, итд. Острво Вајт, касније названо „Енглеска, Енглеска“, производ је идеје Сер Џека и његовог медијског саветника Џерија Батсона. Они говоре о сјају енглеске империје у прошлости и нимало завидном стању у садашњости, док Уједињеном Краљевству чак прети опасност и да се распадне. Џери цинично говори о Уједињеном Краљевству као о остарелој дами која је некада пленила својом лепотом, али сада трпи негативне последице својих година: „Види, душо, суочи се са чињеницама. У трећем смо миленијуму и сисе су ти се опустиле. Решење није пуш-ап брусхлатер“¹⁹. (Ibid. 40) Схватајући значај како моћне историје, тако и емотивног, субјективног доживљаја исте, они изграђују хиперреални свет где је посетиоцима омогућено да виде, па чак и буду део атмосфере чувене енглеске историје и разговарају са познатим личностима које су директна асоцијација на Енглеску.

Цела идеја пројекта се базира на чињеници да потенцијални клијенти, односно људи генерално, нису заинтересовани да науче нешто више и упознају праву историју, већ су везани првенствено за сопствени емотивни доживљај и постојеће знање о Енглеској, премда често погрешно, непотпуно или искривљено, као мешавина присећања школског знања, медијског утицаја и личног утиска. У том циљу, именовани историчар има тежак задатак да испита национално и међународно јавно мњење и открије шта су по њима „најенглескије“ слике, догађаји, људи из садашњости и прошлости, као и да реконструише догађаје на основу мишљења испитаника, те да у складу са тим да предлоге развоја сцена које ће се свакодневно одигравати на острву за туристе, који ће уживати у сопственој илузији величине и познавања своје славне историје. (Ibid. 68)

Како би припремили програм представа које ће се свакодневно одвијати на острву, Џеф, задужен за развој концепта, припремио је анкету која је спроведена у двадесетпет земаља, на основу које је састављен списак од педесет ставки које људи широм света доживљавају као особине или суштинске квалитете које за њих представљају директну асоцијацију на Енглеску. Занимљиво је погледати првих пет ставки на врху списка: краљевска породица, Биг Бен и зграде парламента, Манчестер

¹⁹ “Listen, baby, face facts. We’re in the third millennium and your tits have dropped. The solution is not a push-up bra.”

Јунајтед, класни систем, пабови, итд. А такође, у врху списка се налазе и говедина на жару, пудинг, кобасице и остале ставке са „патриотског менија“ (Ibid. 78), премда је одлучено да се ирски паприкаш, као и неки шкотски и велшки елементи неће наћи на програму за посетиоце острва.

Организована је комисија која ће дати своје мишљење о изводљивости и могућности успеха пројекта. Преовладавајуће мишљење је да људи данас више воле реплику него оригинал. Галерије и музеји са репликама у свету имају много већи промет. Сер Цек инсистира на ефекту сензационализма, каже да данас живимо у свету представа, те да се морамо ослободити старомодних предрасуда да само оригинал има неку вредност. Као најбитније разлоге наводи то што људи могу да управљају репликом: да је мултиплицирају, униште, поново створе, лако премештају, слободно одреде вредност итд. Људи се не плаше реплике, јер могу да је контролишу. Др. Макс:

„Уважена јавност – наше далеке, срећно далеке платише – желе да реалност буде као зека, кућни љубимац... Ако им даш праву ствар, нешто тако дивље, и ако то нешто се, да извинеш, покажи, они не би знали шта да ураде са тим. Осим да га удаве и скувају“.²⁰ (Barnes 2000: 117)

Поменути Бодријаров појам симулакрума, у оквиру његове теорије хиперреалности, има своје најизраженије манифестације у активностима медија, а нарочито у сфери новинарства, маркетинга и реклама, који су на хијерархијској лествици приоритета савременог друштва заузели изузетно високо место, у постмодерном свету где као основна начела доминирају конзумеризам и глобализација. Пројекат представљен у роману је надреална идеја стварања бајковитог света сачињеног од препознатљивих елемената Енглеске на једном острву, што недвосмислено асоцира на Дизниленд, који Бодријар наводи као јасан пример хиперреализма. Овај екстремни пример маркетиншког подухвата представља саркастично упозорење да ова ситуација можда и није толико далеко од реалности савременог света као што би се на први поглед могло учинити, те да ће људи за

²⁰ “The great public – our distant, happily distant paymasters – want reality to be like a pet bunny... If you gave them the real thing, something wild that bit, and, if you’ll pardon me, shat, they wouldn’t know what to do with it. Except strangle it and cook it.”

неколико година заиста заборавити на основне стубове сопствене историје, уметности, културе, државних, религијских и других колективних означитеља идентитета једне земље. (Baudrillard 1994: 30)

У постиндустријалистичком друштву, као и у свету острва „Енглеска, Енглеска“, где је умножавање бескрајних копија и разних верзија копија, било робе, услуга, личности, постало *modus vivendi*, становници острва су све више бивали окружени стварима и формама, а не људима и аутентичном непосредном комуникацијом. Наиме, сви глумци на острву су имали хотелски смештај, али су више волели да спавају у својим смештајима у представама које су играли (колибе, пећине, дворци итд.). У тој својеврсној изолацији од спољашњег света и објективне реалности, све више су почели да се окрећу себи и да мењају начин схватања свог идентитета, касније се чак и поистовећујући са ликовима које су глумили, у неким случајевима чак потпуно губећи осећај за стварност. Дефинисање њиховог идентитета је почело да се креће у смеру од споља према унутра, а не обрнуто, допуштајући тако да вештачки створене спољашње околности обликују човекову унутрашњу природу и нарав. (Ibid.)

Сер Цек и Џери Батсон, његов главни саветник за медије, одлично схватају и користе снагу медија, како би остварили и одржали овај комерцијални, а у суштини бесмислени, пројекат. Ставивши му маску удобности, љубазности и врхунске услуге, гостопримљивости, уштеде новца и времена на разним скупим путовањима, они праве рекламу за острво апелујући на чула, а не на ум посетилаца. Стварајући у суштини једносмерну комуникацију кроз масовни и интернационално распрострањени маркетинг острва, постижу жељени ефекат: посетиоци немају право гласа, нити га желе, те нема процеса размене комуникације на рационалном и интелектуалном нивоу. У таквом свету, поништава се вредност и могућност симболичке комуникације, својствене људској природи, а симболика и значење садржани у оригиналним уметничким делима губе смисао. (Poster 1988: 208)

Главни манипулативни инструмент при стварању парка је замена теза између система симулације и симулакрума. Представе на острву чак нису ни веродостојне ономе што се стварно догодило и не представљају одраз реалности, већ су репрезентација искривљене слике просечног, углавном неуког човека о Енглеској

историји и обележјима националног идентитета. Овај симулакрум је много ближи и дражи људима, те пројекат постиже велики успех. (Ibid. 209) Др. Макс, именовани историчар на пројекту, постаје дубоко разочаран огромним незнањем својих сународника о енглеској историји и сматра да је то врло непатриотски.

Ово указује на немогућност разликовања реалности од приказа, као и трајну несигурност у оцењивању стварности. Код савременог човека чија је доминантна особина самоусмереност, пасивност и незаинтересованост, Бодријар истиче следећи проблем у односу масовних медија и друштва: „Два феномена се међусобно надопуњују: масе које немају своје мишљење и информације које их не информишу.“²¹ (Ibid. 211)

У овако нереално изграђеном свету који за његове учеснике постаје реалнији од објективне реалности, поставља се питање грешке и неправде: по ком систему вредновања треба судити о озбиљности неправде и да ли је уопште потребно предузимати казнене мере за нешто што се догодило у свету који реално не постоји. Такође, коме припада одговорност за било какво недело: творцу нереалних околности, које су својим системом функционисања довеле до нежељене ситуације, или починиоцу прекршаја? Свет који није реалан, није ни личан, а одговорност појединца се драстично умањује. Моћ и одговорност су у рукама аутора игре. Овакав пасивни начин постојања је веома поједностављен и не захтева велику личну активност субјекта.

Друга целина романа се односи на планове формирања и стварања острва. Било је ту разних идеја, које су чак ишле тако далеко да је Џек хтео да прогласи независност острва и поднесе захтев за придруживање Европској Унији. Као основ за овакав захтев, навео би примере из прошлости када су Фокландска острва била продата Аргентини, а Гибралтар Шпанији. Међутим, срж успеха заснивала се на рекламирању људи и друштвеног искуства. Како је већина испитаника у анкети навела да доживљава Енглеze као „хладне, снобове, емотивно ретардиране,

²¹ “The two phenomena fit one another: the masses have no opinion and information does not inform them.”

ксенофобичне. Као и перфидне и лицемерне, наравно.²² (Barnes 2000: 96), ту је поново требало употребити високе маркетиншке вештине. Кључ успеха је био у томе да се посетиоци осећају пријатно, за разлику од праве Енглеске, где је стално било по мало хладно, са доста кише, и где се нико од пролазника на улици не би нарочито задржао у објашњавању случајном туристи како да дође до одређене локације. „Острвско искуство“, односно пројекат „Енглеска, Енглеска“, побољшана реплика Енглеске, пружало је људима управо тај делић који недостаје, тај недољиви осећај удобности и пријатности, који није укључивао тако много труда као права Енглеска.

Сер Цек, оличење бескрупулозног пословног човека, заинтересованог искључиво за новац и моћ, одлично је разумео потребу савременог човека за сензационализмом, за тренутним ефектом, бришући тако кроз употребу медија вредност културолошких контекста и дубљих интерпретација. Он је само искористио природну жељу човека да живи у неистинама, у наменски прилагођеним симулацијама реалности, на основу анкете коју је спровео Цеф. Успех пројекта се заснива на моћи медија; показује губљење критеријума и независних мерила стварности код обичног човека, неспособност да одбије схватања која му се намећу, претерани конформизам и пасивност индивидуе. (Baudrillard 1994: 80)

Последња целина романа приказује Марту као директора пројекта, како је кроз сплетке успела да заузме то место, потиснувши Сер Цека у други план. У финалном делу, фантастични елементи доживљавају свој врхунац, те видимо да је острво прогласило независност од Енглеске, а уместо пасошке контроле при уласку, врши се провера кредитног рејтинга посетилаца. Потписан је уговор и са краљем и краљицом Енглеске да повремено наступају, како би посетиоци имали што реалније искуство. Острво је увело и старе, традиционалне енглеске кованице као могуће средство плаћања на острву (гвинеје, четврт пенија, шестопарац, шилинг, итд). У тој држави није било политике, већ је владао искључиво закон тржишне економије. Врхунски израз крајњих граница постиндустријског капитализма. Не постоје мерила моралног понашања у циљу очувања одрживости заједнице, већ само правила са циљем увећања профита. Помиње се да су чак и Светска банка и Међународни

²² “...cold, snobbish, emotionally retarded, and xenophobic. As well as perfidious and hypocritical, of course.”

монетарни фонд похвалили и подржали пројекат, као један од модела могућих светова будућности. (Barnes 2000)

Међутим, оно што управници пројекта нису предвидели је било утапање идентитета глумаца у лик који су глумили. Марта се питала да ли је то лоше или добро за пројекат, јер с једне стране појачава осећај аутентичности, али ипак, неки људи су почињали да крше закон у реалном свету када се понашају као ликови и ван сцене. На пример, Тед Вегстаф је надзорник острва, који у случају кршења правила једном приликом као казну предлаже бичевање, уместо уговорних пенала запослених. Затим, Робин Худ и његова дружина су почели да лове животиње по острву и тако да се хране, док је глумац који је представљао Др. Семјуела Џонсона променио своје право име у име те историјске личности. Као врхунац ироније, Марта размишља којим другим великим умом из енглеске историје да замени Др. Џонсона у представи где он вечера и дружи се са посетиоцима који желе да виде једног од најинтелигентнијих људи Енглеске, при чему долази до закључка да није тако лако пронаћи макар и један „здрав“ ум, ако погледамо приватне животе могућих кандидата: Лорда Бајрона, Оскара Вајлда, Бернарда Шоа. (Ibid. 182) У том потпуно надреалном свету, Марта препознаје трачак аутентичности у болу Др. Џонсона, који у овом делу подсећа на лик дворске луде која има право да кроз своју маску лудости, кроз неприкладне и шаљиве коментаре каже истину, у коју ионако нико не би поверовао. Он јој својим говором макар на кратко враћа наду у могућност постојања љубави и истине међу људима.

Марта размишља о свом животу, који је текао без неког одређеног циља, без брака, породице, љубави, индивидуалне среће и пита се да ли је сада касно да се нешто промени. Покушава да се одбрани од осећања кривице, одбацујући личну одговорност и говорећи себи да није њена грешка, већ да је такав био стицај околности. Посећује стару, напуштену цркву на острву, али не верује да ту може наћи спас, јер то за њу представља давно напуштени и неефикасни систем наде и спасења. Снага речи које су некада звучале озбиљно и уверљиво, данас су излизане и обезвређене. Међутим, Марта осећа потребу да верује да постоји бар нешто на овом свету што је аутентично, чак и ако она то до сада није видела, не значи да не постоји.

Она и даље верује у могућност постојања неких оригиналних ствари и аутентичних доживљаја, иако до сада није имала прилике да их сретне.

Барнсови ликови траже значење и смисао у свету који све више тежи површности, спољашњем ефекту, као и прекиду комуникације, где плима пасивности носи сваки покушај истицања. Даље, способност социјализације данашњег човека и могућност достизања среће кроз исту, у великој мери зависи од наше укључености у савремене медијске токове, те праћење новина у тржишним понудама и куповина престижних добара постаје мерило пожељности и прихватљивости особе у друштву. Овде је дата једна прилично дистопијска слика брака и заједнице. Символика пропале цркве на крају романа. Аутор не остаје равнодушан пред општим губитком религије, иако је он сам атеиста, јер верује да људи ипак морају имати у животу нешто неизрециво и потпуно субјективно у шта ће веровати, неку врсту духовности, како се не би изгубили у површности материјалне стварности. (Childs 2006: 7-8)

Барнс се овде показао као прави постмодерни писац, његови ликови су потпуно самосвесни када је у питању свет у коме живе и који сами стварају. Иронија и сарказам су присутни на сваком кораку, у говору и поступцима ликова, на рацији, самом садржају заплета. Идентитет Енглеске је потпуно разорен, као да је у питању неки мит, чије се садржине и смисла више нико тачно и не сећа. Идентитети слабије дефинисаних личности се разливају у општој атмосфери етеричности и променљивости, док се снажно дефинисане личности прилагођавају датим променама у тренутку мењајући маске према захтевима дате ситуације.

Трећи наставак ове трилогије романа је кратак роман „Англија“, који представља контраст искривљеној симулацији реалности пројекта „Енглеска, Енглеска“. Марта Кокрејн је овде већ у позним годинама, живи у самоћи, док у де-индустријализованом свету покушава да пронађе пут ка реалном животу и аутентичним осећањима у „старој Енглеској“, која све више тоне и пропада, делимично и због популарности пројекта на острву Вајт. Ипак, она не губи наду и оптимизам. Вера становника у могућност обнове земље кроз враћање начелима једноставности, истинитости и аутентичности, што је и један од омиљених Барнсових мотива. Покушава да нам саопшти да је то и даље могуће, чак и након

деконструкције процеса историје у негативном смеру и удаљавања од свог бића и својих корена, бришући тако основе националног идентитета. (Nünning 2001: 25)

У првој реченици трећег дела се појављује викар, представник цркве, који при том вози стара кола са погоном на бензин, што би било незамисливо у првом, а нарочито у другом делу. Међутим, црква има више друштвену улогу, него религијску, нема враћања значаја, па чак ни помињања вере. Сви предмети су описани као дотрајали и стари, у прилично лошем стању. Видимо и оживљавање старих заната, као што су ковач, оштрач ножа, брица, обућар, мајстор за буре, а такси превоз је коњ, итд. Самосвесно, приповедач се присећа како је раније Мартино сећање било прагматично: служило је самооправдавању за њене свесне поступке као особе у зрелим годинама. На пример, у детињству се догодио низ несрећних околности који су имали лош утицај на њен даљи живот. У зрелим годинама је била површна, безосећајна и сурова, јер су таква била правила игре пословног света, а не њена одлука.

Препознатљиви мотив аномије савременог света се овде јасно појављује, на један помало комичан начин. Наиме, становници Англије, земље која и сама не носи своје право име, стално се питају шта означавају лична имена и да ли уопште и имају неки значај. Исто тако, у њиховом виђењу света, не постоје очигледни критеријуми на основу којих би се одредило да ли је особа реална или фиктивна. Именовање и категоризација ствари, бића, појава, више нема никакав смисао. Али постоји једно врло јасно правило на старом острву, а то је да елементи фолклора не смеју бити коришћени за стицање новца или добара. Такође, туризам је забрањен, као једна од мера покушаја враћања неукаљаном, пасторалном окружењу из прошлости. Међутим, и у Англији више нико није заинтересован за праву историју, која се може пронаћи у књигама и за чије упознавање је потребно уложити труд и време, чак ни директор школе. Стара Енглеска постаје земља која је застала негде у међупростору: новог света се одрекла, а старог нема снаге ни воље да се присети у његовом правом, истинитом издању. (Barnes 2000: 207) Марта се више не поистовећује ни са једном групом, нити брани ичије интересе. Живи на селу са већином људи који покушавају поново да рекреирају стару пасторалну слику села. Међутим, кроз Мартину перспективу, види се да је и ово покушај симулакрума, јер је она одрасла на селу,

које није ни мало слично сеоском амбијенту Англије. Из тог разлога, сеоски викар и директор школе се труде да од ње сазнају што више историјских чињеница.

Острво Сер Цека је постало велики успех, а епизода о њеној и Половој побуни одавно избрисана. Др Семјуел Џонсон одавно склоњен у психијатријску болницу, где прима терапију јаким седативима, која би га спречила да повређује сам себе као последица поремећаја личности. Цек је себе прогласио бароном, измислио себи славне претке, а сахрањен је у маузолеју, који ће такође постати познато туристичко место. Међутим, као и за све познате личности и за Сер Цека, пронађена је замена, односно вешти глумац који ће у његовој улози дочекивати госте, причати са њима, разведравати општи дух и атмосферу. (Ibid.)

Стара Енглеска је сама крива за своју пропаст, јер је сама то допустила: „Стара Енглеска је изгубила своју историју, па тако – пошто памћење представља идентитет – и сав осећај саме себе.“²³ (Ibid. 213) Као поука на крају приче, европске земље настављају свој успешни развој и не осврћу се да помогну овој, некада водећој сили, већ уче из њеног примера, докле ју је довела претерана грамзивост и жеља за прогресом. Као крајњи корак, стара Енглеска је променила своје име у „Англија“, проглашавајући одвојеност од остатка света, препуштајући тако стару Енглеску забораву, а једино што ће свет памтити је њена лажна реплика на острву „Енглеска, Енглеска“. Марту су сељани видели као стару девојку, уседелицу. Можда и ниси оно што јеси, већ си она особа која постоји у очима окружења, помишља она. Идеја да наш лични пакао често проистиче из ове слике коју о нама имају други људи потиче из Сартрове драме „Без излаза“, из које ће назив за свој роман узети и Мартин Ејмис, о чему ће касније бити више речи.

Када Сер Цек размишља како да врати стари сјај Енглеској, подстакнут својим патриотским осећањима, тражи идеје за развој концепта пројекта, у једном тренутку сасвим искрено каже да сматра да Енглеска не може никако изгубити своју снажну индивидуалност, ма шта се догодило. До краја романа, ово дистопијско, бајковито дело фикције, доказује сасвим супротно, чак и ван Сер Цекових очекивања чини се, да је то и те како могуће. У данашњим условима медијске доминације,

²³ “Old England had lost its history, and therefore – since memory is identity – had lost all sense of itself.”

немилосрдних правила капиталистичког начина живота, заједно са недостатком слободног времена за сопствено образовање и лични развој људи, чак и најјачи идентитети се могу изгубити и избледети, поставши само копија модела, подобног за одржање тренутно актуелне имагинарне реалности.

Обале Ламаниа: епизоде из заједничке историје

Сложен однос између енглеске и француске културе, теме и догађаји из протеклих неколико векова заједничке историје ове две земље, изванредно и живо су приказани у овој збирци објављеној 1996. године, која обухвата десет кратких прича: „Сметње“, „Раскрсница“, „Експеримент“, „Лубеница“, „Занавек“, „Спознање“, „Змајеви“, „Брамбила“, „Осамљена кућа“, „Тунел“.²⁴ Приче су чврсто повезане заједничком темом енглеско-француских односа, премда свака има потпуно другачију поставку, место, време радње, тип личности протагонисте, наравију, итд. Иако заплети углавном имају корен у проблематици која се заснива колективном националном идентитету и историји, развој догађаја представља детаљан приказ неке врло личне, па чак и интимне приче појединца или породице. Односно, у питању је одраз колективне историје на личну историју појединаца, приказујући унутрашње мисли, дилеме и конфликте особе саме са собом и са светом око себе, у ком сукобу протагониста често не успева да пронађе право решење ни избегавање за себе или своје ближње. Присутне су познате Барнсове теме меморије и идентитета, љубави и међуљудских односа, проблема откривања истине, као и повезаних тема самозаваравања, сопствене конструкције интерпретације догађаја и спољне манипулације. Приче су богате историјским подацима, који су дати имплицитно или експлицитно, одабране теме имају пуно емотивног набоја, тумачења могу бити разноврсна и вишеслојна, ликови и односи између ликова су веома развијени, а узимајући у обзир дату кратку форму, посебно долази до изражаја ауторова вешта употреба ироније, хумора и у најтежим ситуацијама, изненадних преокрета. (Maunder 2007: 28)

„Сметње“, као прва прича у збирци, сасвим неочекивано, приказује сам крај живота и смрт познатог енглеског композитора, у његовој скромној кући у Француској, покрај села Сент-Мор, крајем шездесетих година двадесетог века. Са идејом да живи бескомпромисно слободоумним, уметничким животом, Леонард Верити је самовољно отишао из Енглеске, јер је сматрао да је то земља чији

²⁴ “Interference”, “Junction”, “Experiment”, “Melon”, “Evermore”, “Gnossienne”, “Dragons”, “Brambilla”, “Hermitage”, “Tunnel”.

претерано присутан и уређен систем друштвене регулације гуши истински уметнички таленат, што се манифестује кроз релативно јак утицај религије, инсистирања на друштвеним нормама и ситничавим правилима. Због тога каже да Енглези имају „маглу између ушију“ (Barnes 2007: 16), користећи ову слику типично енглеских временских прилика да дочара духовну празнину. Са друге стране, одабрао је да живи у малом селу у Француској, где људи једва да знају за њега и где уметност није сувише цењена категорија, те он са својим окружењем нема много додирних тачака, а ни жеље да се уклопи. Довољно му је то што у Француској има слободу да живи сходно својој личној филозофији. Његова животна сапутница је Францускиња Аделин, некада певачица, која је напустила своју каријеру да би подржала његову, јер је она једина особа која је могла да га разуме све до скоро, према његовом мишљењу, јер недавно није умела да препозна генијалност његовог најновијег дела које тек чека своју премијеру у јавности. Само две ствари сада окупирају његово интересовање: да стигну његове нове плоче и да чује своју последњу композицију под називом „Четири енглеска годишња доба“ на радију, због чега опсесивно слуша Би-Би-Си радио пренос концерата, надајући се да ће међу њима чути и свој. Када се то коначно догоди, пренос је изузетно лош због сметњи које праве други електрични уређаји у селу, јер је лош пријем, па тако све са електричним мотором мора бити искључено у селу, како би се елиминисале сметње. У том тренутку, шокиран и бесан неразумевањем неуких сељана, који нису на време искључили своје апарате, чувени композитор не успева да чује своју композицију на радију и умире. Када коначно плоче стигну, биће прекасно, а Аделин ће их поломити. (Ibid. 9-23)

Композитор је отишао из Енглеске верујући да могућност вишеструких перспектива, као неопходног услова за развој једног уметника и његово слободно стваралаштво, може пронаћи само у Француској. Међутим, његова веза са Енглеском је изузетно јака, иако према њој изражава презир због претеране конвенционалности и ригидних друштвених норми, осећа велику носталгију, за коју Адел каже да је измишљена, те стално слуша енглески радио, све време размишља о уметничкој сцени Енглеске, изузетно му је битно да његово дело буде емитовано на Би-Би-Сију. Међутим, иронија се огледа и у чињеници да је он, бежећи од ситничавости и

практичности једног окружења, не примећује да је и сам постао ситничав, горд, егоцентричан и опседнут сопственим строгим животним правилима и филозофијом, стално критикујући Аделин уколико би случајно одступила од тих његових замишљених правила, чинећи тако и свој и њен живот несносним у својим последњим данима. (Moseley 1997: 161)

Проблематика поузданости и истинитости сећања, као централна тема свих прича, овде је манифестована у потреби уметника да пред крај живота своју прошлост романтизује и прикаже је као славну, а своју носталгију према домовини реконструише и препусти се сентименталности коју она носи са собом, тражећи тако утеху, како би се лакше суочио са неминовношћу опадајуће славе и долазећег краја. Иако је као наративни оквир дат однос две земље, ова епизода је ипак лична прича обичног човека, његовог страха од смрти и потребе да остави велико дело за собом, по коме ће се његова личност памтити, а његово име избећи судбину заорава.

„Раскрсница“ је иронична прича о томе како је прва велика железничка пруга у Француској, која ће постати део транснационалне руте од Париза до Лондона, створена захваљујући енглеском технолошком напретку, знању, упорности и високом професионализму њених инжењера и извођача радова, као и чврстости и физичкој снази њених надничара, док је француска јавност са благим неповерењем посматрала читав пројекат. Године 1841. започета је изградња железничке пруге дуге око 82 миље, од Париза до Руана, одакле би се могло паробродом преко Енглеског канала доћи до британске железнице, односно до пруге која води до Лондона и Саутхемптона.

Ни овде није избегнута критика конзервативног дејства религије, јер је локални свештеник особа која се највише противила пројекту, говорећи да напредак у науци и индустрији уопште не доприносе побољшању морала и физичке егзистенције. Такође, изазивању гнева доприноси и безбожнички живот надничара, који невенчано живе и виђају се са женама, раде на све дане великих верских празника, претерано много зарађују из перспективе мештана, расипају новац и једу месо, ташти су због својих вештина, итд. Чак ни образованији Французи, попут брата др. Ахила, нису сматрали да научне иновације доносе истински напредак, већ само пружају илузију да постајемо бољи и да напредујемо као људи. Железничка

пруга је попримила готово митске димензије Вавилонске куле. Након рушења једног дела пруге услед невремена, захваљујући изванредним напорима и домишљатости Енглеца, тај део поново је обновљен и рута је успешно завршена. Након свечаног отварања железнице, њена изградња је у новинама поређена са великим грађевинским подухватима грађења катедрала. (Ibid. 23-37)

У овој причи пажња није усмерена толико на развој ликова, заплета или нарације, колико на симболику односа између две земље, истичући неке од њихових најпознатијих стереотипа: Енглеци су приказани као горди због свог знања, предузимљивости и практичности, док су Французи, као обични грађани, остали доследни свом неухватљивом духу усмереном више на нематеријалну сферу, која подразумева религијске и хуманистичке приоритете, чак и када то омета технички и индустријски развој земље, као у овом случају где би иновативни облик инфраструктуре у многоме олакшао и унапредио живот њених грађана. Такође, интернационална рута симболизује везу која коначно спаја острво са старим континентом и поставља мост преко историјског јаза између две земље, чија је дотадашња историја била прожета сукобима, а чија будућност наговештава однос заснован на савезу, сарадњи и размени робе, искустава и знања.

„Експеримент“ је вероватно најзабавнија и најведрија прича у збирци. Садржи епизоде које се дешавају у Паризу 1928. године и у Лондону 1986. године, а централна тема је измишљање прича из прошлости и своје личне историје, као и непоузданост сопствених сећања. Заплет чине доживљаји ујка Фредија када је као млад учествовао у експерименту групе надреалиста, а задатак му је био да из личног искуства, након проведене две ноћи са две различите даме, везаних очију, препозна да ли постоје разлике у начину на који Францускиња и Енглескиња воде љубав, као и да те разлике опише. Идеја је надреалистима дошла вероватно отуд што је Фреди као своје најбизарније еротско искуство навео то што је једном излазио са једном од близнакиња, те да никада није био сигуран са којом је сестром. Фреди прихвата изазов, свесно одлучује да разлика међу женама засигурно постоји, али се следећег јутра кришом враћа у Енглеску трајектом, на коме упознаје своју будућу супругу, Кејт, за коју сматра да је превише чиста да би јој икада ишта поменуо о том експерименту. Много година касније, сестрић проналази објављене разговоре тих

истих надреалиста, као и напомене да је у експериментима учествовала извесна Енглескиња са иницијалом К. (Ibid. 38-51)

Проживљено искуство се мења под теретом очекивања. Чак ни људи који су најсигурнији у себе и своје осећаје, интерпретирају догађаје другачије и настаје више верзија истине. Без чврстог доказа, Фреди је створио себи најприхватљивије сећање, а то је да су Францускиње много сензуалније у сексуалним односима, као и да је његова супруга Кејт имала конвенционалну прошлост без већих узбуђења, а изопачене активности попут оних спроведених у експериментима француских надреалиста би за њу биле превелики шок, готово непојмљиве. То је сећање које је он са собом носио до краја живота, а аутор нам оставља простор и за тумачење да је читав живот провео у паралелној реалности, док је нешто сасвим друго било истина, за коју је могла знати само његова супруга, уколико је заиста она била та која је учествовала у експериментима и некада давно провела те две ноћи са Фредијем, пре него што су се срели на трајекту. Али наравно, један енглески господин никада не би отворено говорио о таквој могућности. (Moseley 1997: 163)

„Лубеница“ има у основи ратну тематику, слично причи „Занавек“, али из другачије перспективе. Тачка гледишта и нарација су врло специфични и захтевају активан напор од читаоца да открије који су историјски догађаји заправо у питању. Део нарације је у епистоларном облику. На почетку, г. Хамилтон Линдзи скреће са свог пута у Италију ка југу Француске, где га очекује вереница. У својим писмима вереници, он описује обичаје и карактеристике француског друштва које сматра чудним или другачијим од енглеских: обичан народ много мање води рачуна о хигијени од Енглеза, али зато више брину о одећи и спољашњем изгледу; импулсивни су, али далеко више гостопримљиви; нема спортова као у Енглеској, већ само лов, тркање и коцкање; превише је религијског утицаја и превише протестаната. Међутим, јужно воће, а нарочито лубенице, изванредног су укуса. (Barnes 1997: 54-57) Касније, видимо да је Хамилтон именован у Војводу, као и да највише интересовања показује за добру партију крикета, при чему не раздваја слуге и племиће, Французе и Енглезе, све док су вешти са крикет палицом. У једном делу приче, само су наговештене тензије непријатељства између Француске и Енглеске,

на шта Сер Хамилтон реагује предлогом да се организује заједничка игра крикета у знак помирења.

Након овог романтичног увода, са елементима спортског духа помирења и равноправности, читалац се налази у шоку када схвата да су позадински догађаји заправо део француских револуционарних ратова (1792-1802.), када је први пут у Француској спроведена општа мобилизација, а након чега су одмах уследили и Наполеонови ратови. Ово је време када је Француска ратовала на више фронта са неколико земаља (Прусија, Аустрија, Италија, Велика Британија, Шпанија, итд.). Датум који се помиње у причи је и 16. октобар 1793. године, када је декапитована Марија Антоанета. (Wikipedia "French Revolutionary Wars")

Војвода се присећа ужаса рата, за који сматра да је могао да се избегне, а о проживљеним страхотама никада не говори. Стално понавља имена својих саиграча у крикету који су сви погинули, како би их сачувао у сећању. Када се у једном тренутку заборави од болних усмехана и беса, супруга га враћа у реалност понудивши га слатком, сочном, зрелом лубеницом. (Barnes 1997: 65-68) Овде је ефекат упозорења на беспотребност и несрећу ратовања постигнута више ефектом неизреченог и скривеног. Кроз читаву причу у првом плану су догађаји везани за безазлену партију крикета, тако да се сурови обрт на крају приче уопште не очекује. На крају остајемо са мислима о томе колико је људских живота жртвовано у залудној, масовној смрти због једне од најкрвавијих епизода у Француској историји, а то је све можда могло некако да се замени међусобном комуникацијом и сарадњом, попут неког спортског надметања и договора.

„Занавек“ такође има полазиште у ратној тематици, али овај пут прича нема правога заплета, већ се радња одвија на унутрашњем плану госпођице Мос, која целог живота жали брата погинулог у Првом светском рату. Сав њен живот се своди на обилажење братовљевог гроба, као и других колективних, меморијалних гробница у Француској, где почивају Енглези који су послати као савезничка помоћ Француској. Све што има је усмехана на брата и сваки годишњи одмор проводи у комеморацији његове смрти и обилажењу гробова. Њена бол је још већа када види непоштовање према јеврејским гробовима, једног јутра када је пронашла измет на гробу свог брата и на још два гроба означена Давидовом звездом. Чува његова последња три писма на

готово опсесивно-компулзиван начин, пажљиво умотана у тканину, из које их ретко кад извлачи, да их случајно не оштети влага или светлост, као да ће заједно са тим предметима сачувати и део његовог бића. На луку улаза на гробље је написано: „Њихово име нек занавек живи“²⁵ (Barnes 1997: 71).

Њен живот је обележен том тугом, а њен идентитет се изменио у потпуности у складу са тим. Начин живота који води је врло ексцентричан, будући да је највише могу узнемирити недовољно стилски уобличени наслови на капијама гробља, или то што јој чувар гробља у Француској не дозвољава да преноћи поред братовог гробног места. Највећа утеха јој је то што је тело њеног брата уопште пронађено и могло да се идентификује, а то је привилегија коју многи други од око пола милиона погинулих Енглеза нису имали, те је њихов идентитет заувек избрисан. Њој чак причињава задовољство да обилази гробове и других војника, те да замишља какав ли им је живот могао бити, на основу њиховог имена, епитафа, година које су имали, дарујући им тако идентитет, иако измишљен и само на кратко време, али пружајући им тако прилику да неко мисли о њима и цени њихову жртву. Занимљиво је то што госпођица Мос не тугује за својим братом као целовитом и стварном личношћу, нигде се не спомињу детаљи из његовог живота, њихове заједничке успомене из детињства, шта је њен брат Сем могао постати и урадити да није погинуо, итд. Њена туга има општи облик туговања сестре за братом. Остаје недоречено да ли је она желела да детаље њихових породичних успомена љубоморно сачува за себе, или они можда нису ни имали много заједничких сећања и тренутака проведених заједно. (Dillon 2011: 2-4)

Још једна од ексцентричности туге госпођице Мос је њен двогодишњи брак са Семовим ратним другом, који је био рањен и делимично обogaљен, те враћен кући дан пре него што ће њен брат погинути. Разлог за брак је од почетка била жеља да се на сваки могући начин повеже са успоменом на брата. Међутим, када схвати да ће је тај брак удаљити, уместо приближити тој успомени, јер се брак не заснива на емпатији, већ на заједничком изграђивању будућности двоје људи, она се разводи:

²⁵ ‘Their name liveth for evermore.’

„...вратила га је његовим сестрама. Од сада, рекла им је, оне треба да се брину о Денису, а она ће се бринути о Сему.²⁶ (Barnes 1997: 77)

Њена највећа брига је да ће те жртве пасти у заборав, да ће прошлост, како се све више удаљава, бити потиснута безначајним свакодневним сећањима, само зато што су временски блискије данашњим људима. Идеја да на мерило важности историјских догађаја утиче временска блискост, а не општи значај догађаја. За умањивање важности жртава из Првог светског рата, кривила је истицање успомена на Други светски рат. Једини начин да се сачува идентитет тих људи је да се очува сећање и осећај страхопоштовања према њиховој жртви. Њена лична сећања су постајала све јаснија, како је постајала старија, јер то чини најбитнији део њеног живота. Њена бол и бол осталих породица погинулих бораца је током протеклих педесет година одржавала живим то сећање, али у наредних педесет година, можда ће бити одлучено да земљиште гробља буде преименовано у пољопривредно земљиште, а идентитет тих ратника заувек избрисан. (Ibid. 84) Она занемарује свој живот, да би се повезала са животом мртвих, иако су њен брат и сви пали борци првенствено дали живот да би омогућили бољу будућност за оне који су живи, који су остали после њих, па и за њу. Међутим, она као да покушава да им се на неки начин одужи: мртви који су дали свој живот да би спасили оне који су преживели, своје достојанство у смрти имају захваљујући живима који чине све да се њихове жртве не забораве.

„Спознање“ својим сатиричним тоном и мистериозном атмосфером забавља читаоца од самог почетка. Аутор се шали на рачун стереотипа свог „еснафа“, односно света књижевника и конференција из области хуманистичких наука, говорећи како он одбија многобројне позиве и никада не иде на конференције, јер су досадне, бескорисне и служе само томе да хране таштину учесника. Пажњу му привлачи један необичан, старомодан позив, откуцан писаћом машином, који наводи место и време конференције, али не тражи никакав одговор, већ само нуди добродошлицу уколико се гост појави. У позиву се наводи датум у Октобру, а место

²⁶ ‘...she had returned him to his sisters. From now on, she told them, they should look after Denis and she would look after Sam.’

је мало село Марон (Marrant²⁷) у Француској, где локални возови чак и не стају, уколико се путник претходно не најави возачу. Овакав мистериозан и интригантан позив неименовани наратор није могао да одбије. По доласку у град, необичне, готово надреалне ситуације се нижу једна за другом: воз уопште није стао на тој станици, упркос претходном договору са возачем; на железничкој станици га дочекује мали трећеразредни оркестар који свира једноминутну мелодију седам-осам пута док нису стигли до гостионице; све радње су затворене, због четворочасовне паузе за ручак усред дана, вино се пије из необележених литарских флаша за вечером, један од гостију за столом се хвали како је написао биографију своје мачке, односно да све заслуге припадају мачки, итд. (Barnes 1997: 85-94)

Наратор истиче да би се у многим од тих ситуација, очигледно неприкладних за такву врсту интелектуалног окупљања, нормално понашао много другачије, али овде, из њему необјашњивих разлога, прихвата сваку ситуацију каква јесте и наставља даље. Помислио је како га све ово подсећа на породичне одморе у Француској када је био младић. Имајући то у виду, можемо претпоставити да прича садржи и неке друге аутобиографске податке, као што је овај о породичним одморима, те постоји могућност и да се Џулијану Барнесу догодило да је присуствовао једном необичном скупу, у скоро потпуно надреалном окружењу и околностима, а да није ни слутио. Убрзо открива да је био мета шале групе писаца који се баве оваквом врстом провокација. (Ibid. 94-96)

Сетивши се адолесцентских дана, наратор је одједном осетио носталгију, која је у њему изазвала талас сентименталности. Он се пита колико су ствари заиста онакве као што нама изгледају и колико умемо да препознамо оригиналне емоције које су заиста везане за одређено искуство, а које емоције и сећања смо накнадно исконструисали и додали свом искуству. (Crumeу 1996) Још једном се истиче непоузданост, не само сећања догађаја, већ и емоција из прошлости, које су саставни део наше личности и условљавају наш даљи развој, дефинисање и будуће расуђивање.

²⁷ Смешан, шаљив.

Прича „Змајеви“ припада жанру историјске фикције, а прати дешавања у животу Пјера Шења (Pierre Chaigne) тридесеттворогодишњег удовца, по занимању столара, како прави лампу. (Barnes 1997: 97) Радња се догађа отприлике у време мало после смрти Оливера Кромвела, у неименованом, малом, француском селу. Ово је најпотреснија прича у збирци, са темом религијског прогона протестаната, од стране специјалних јединица из Енглеске, тзв. змајева са севера, који су послати да учврсте „краљеву религију“, односно католицизам (Ibid. 104). Приказано је доста детаља механизма вероватно само једне од стратегија психичке и физичке тортуре протестаната у Француској, а протагониста је приказан као просечан, скроман занатлија, поштен, породични човек, који може бити слика било ког човека из нижих слојева у Француској, док његов карактер није нарочито развијен, нити се експлицитно описује његов унутрашњи живот, изузев снажне црте упорности и спремности да жртвује све за своју религију. (Moseley 1997: 159-60)

Пјер живи са тетком и троје деце, од којих су син и ћерка адолесценти, а још један син је шестогодишњак. Од почетка постоји мрачна слутња везана за долазак злих сила са севера, јер како кажу, све лоше долази са севера. Према новом државном закону, наметнут је порез свим протестантима, али су услови такви да то нико не може да плати, а док се дуг не врати, војници са севера се усељавају у куће локалног становништва и чине све да људима разруше дом и униште породицу, приморавши их тако да се преобрате на основу сопствене одлуке. Од почетка је читаоцу јасно да је то већ разрађен систем и стратегија која се показала успешном раније, што безлични наратор коментарише различитим верзијама реченице: „Све је то било познато и утврђено / дешавало се раније / очекивано“²⁸, како коментарише безлични наратор. (Barnes 1997: 99-100)

Змајеви постепено људима одузимају слободу кретања, говора, право на рад, стварају се раздори међу комшијама и пријатељима, услед неједнаког третмана и то тако што богатији имају бољи третман него сиромашни, како би се изазвао већи гнев и пометња међу самим протестантима. Врхунац понижења и тачка која је сломила ову породицу је био дан када су војници почели да злостављају тринаестогодишњу

²⁸ ‘This was known and established / have happened / expected.’

ћерку Пјера Шења свакодневно, након чега је његов старији син најпре одбацио своју религију јер му је било обећано да ће тако помоћи сестри, а потом био осуђен и спаљен јавно на ломачи. Убрзо затим и ћерка се преобратила под претњом да ће њеног оца оптужити за инцест, јер ће она убрзо остати трудна, а најмлађи син је већ одавно пре тога одузет и послат у интернат, наравно, о трошку породице који се придодаје дугу за неплаћени порез. Такође, како се ко из села преобрати, његово дуговање се распоређује на преостале протестанте у селу. (Ibid. 100-108)

Војници користе реторику: „Шта има везе којим путем идеш, ако тај пут води у рај?“²⁹ (Ibid. 103), покушавајући да убеди људе да се преобрате и ослободе јарма мучног живота и неслободе, премда, ту обећану слободу никада не дочекају. Само је група од осам од укупно стоседамдесетшест протестаната из села остала непреобраћена. Они су обично остављани, да наставе да се моле скривени ноћу по шумама, у мучном сећању на свој уништен живот и породицу коју су изгубили, а тлачитељи би одлазили даље, у неке нове градове ка југу. Занимљиво је то што су ти „змајеви“ били заправо Ирски војници, који су били нарочито сурови у одмазди због мучења католика у Ирској од стране протестаната у време републике Оливера Кромвела. (Moseley 1997: 160)

Пиер Шеин, увек споменут по имену, презимену, брачном статусу и занимању, што указује на његов јасан и чврст идентитет, остао је смирен над рушевинама свог живота и упропаштене породице, поправио је стару лампу са оно мало столарског алата што је био сакрио и пратио правац који је светлост показивала: у шуму, где се ноћу молио заједно са преосталим непреобраћенима.

Прича садржи оштру критику религијских ратова, нарочито узалудна зверства и мучења која су спровођена у то име током средњег века, било да су починиоци били католици, протестанти или припадници неке друге религије. Одлука протагонисте да се не преобрати упркос најтежим животним ситуацијама, није толико пример мученика на кога се треба угледати у религијском жару, колико слика човека који је имао свој идентитет и људско достојанство, које му нико није могао одузети, у овом случају, чак буквално ни по коју цену, јер ако би се одрекао

²⁹ ‘What matter the road provided it lead to Paradise?’

онога што је сматрао својом дефинишућом особином под притиском претњи, насиља, или обећања о материјалном благостању, само би у том случају изгубио себе, а не у случају физичке смрти.

„Брамбила“ је прича сасвим прикладно стављена након претходне тешке приче о озбиљним филозофским темама, јер су њен тон, тематика и окружење потпуно другачије природе, те пружају читаоцу мало емоционалног одмора и разоноде. Наиме, аутор уводи оригиналан одабир пара који су протагонисти приче: спортиста и неуспела уметница, односно осредњи бициклиста и неуспела балерина, која је побегла од куће и ради као ноћна плесачица. Дакле, у овом случају, немамо прилику да видимо ни велике уметнике, војсковође, учене умове, филозофе, људе од ауторитета или једноставно високог угледа у свом друштвеном окружењу, већ су у питању најобичнији, по свему просечни људи, чија тренутна ситуација пружа оквир за много дубље метафоре које се провлаче кроз текст.

На површини су дати описи тешкоћа и могућих компликација повезаних са бициклизмом, практични проблем комуникације и виђања једног младог пара где младић ради дању, а девојка ноћу. Јавља се парадокс да је бициклиста отишао из Енглеске у Француску, као вероватно најпознатију земљу на свету по бициклизму, где је уједно и највећа конкуренција међу професионалним бициклистима, а упркос томе хвали снажан карактер, упорност и чврстину енглеских бициклиста, који су још и дисциплинованији и способни да боље прате правила, што је у том спорту од кључне важности. Упркос томе, видимо да њега у Француској називају „слугом“, односно човеком који помаже успешнијим члановима тима да дођу до победе, што он не сматра понижењем, већ прихвата као чињеницу, јер су таква правила тима. С друге стране, девојка која ради као стриптиз плесачица, не налази да је скидање одеће нешто што претерано открива или унижава човека, јер каже: „Све је покривено нечим“³⁰ (Barnes 1997: 114), свесна јаким друштвеним маски којих људи нису спремни да се одрекну тако лако, као на пример одеће. Прича имплицитно говори о непредвидивости животних изазова и проблема, одговорношћу за сопствене изборе и предузете ризике. Иако се Брамбила, италијански бициклиста,

³⁰ ‘Everything is covered with something.’

помиње у једној реченици на првој и нешто проширеније на последњој страни приче, схватамо да је реч о перфекционисти, идеалисти, који не успева да поднесе терет неуспеха на последњој трци и одустаје од бициклизма, који је чинио највећи део његовог живота и који је обликовао његово животно искуство и личност. (Ibid. 109-118)

„Осамљена кућа“ је прича смештена пред сам крај деветнаестог века, а описује две одлучне младе Енглескиње, Емили и Флоренс, у њиховим раним тридесетим годинама, како се из села у Есексу селе у Бордо, да би обновили запуштени виноград и живеле у том идиличном, пасторалном окружењу Француске, којом су очаране. Наиме, њих две схватају да не припадају руралној средини Есека и да не желе конвенционални живот, покрај мужа који је фармер или занатлија. Након пет леговања проведених у обиласку Француске, њих две одлучују да је то земља у којој је могуће да жена негује свој слободни дух, али и да оствари и неке своје предузетничке подухвате. Флоренс продаје имање које је наследила од оца у Енглеској и купује запуштени виноград, покрај села Медок, који њих две заједничким напорима обнављају и од тога имају сасвим довољне приходе за један просечан, а ипак тако необичан живот. (Ibid. 119-132)

Њих две уживају у потпуној слободи свог статуса, уче о новом начину живота у Француској, откривају да на пољу раме уз раме могу да раде и мушкарци и жене, друже се са месним свештеником на чају иако њих две нису религиозне, играју на сеоским прославама које се организују на завршетку бербе, заувек остајући доследне свом животном начелу да човек мора бити сам према себи искрен и веран, без лажи и превара. Ово одлично одсликава епизода када Емили сазнаје да управник винограда тајно меша њихово вино са другим вином, премда квалитетнијим, ипак из друге регије, те она одбацује сваку могућност продавања вина које није њихово и које је резултат преваре, иако их то може јако пуно коштати у послу. (Ibid. 132-5)

Емили је увек говорила да верује у трансценденцију, у преображај и превазилажење сопствених граница. Један од преображаја које су њих две постигле је и виноград, који је прешао пут од запуштеног имања до релативно успешне виноградарске производње, а да њих две при том нису знале ништа о узгајању и прављењу вина када су започеле тај посао, већ су имале само добру вољу, визију и

упорност. Једина сенка која пада на њихове, иначе испуњене и ведре животе, које су изградиле сопственим снагама и проживеле у складу са својим одлукама, јесте то што их на крају видимо као средовечне жене, у „јесени“ свог живота, у последњој вечери тог века, како се ништа није суштински променило од када су преузеле виноград, а како је онај почетни занос избледео. Њихов сан о дому издвојеном од галаме и конвенција спољашњег света, о осамљеничкој кући, имао је и своју цену. Можда је тај процес трансценденције, када су се њих две издигле из сопствене средине и урадиле нешто не баш обично за то доба, требало даље наставити до неког следећег нивоа, па до неког после њега, обнављајући тако увек онај почетни занос човека који је своје биће уздигао на виши ниво развоја, који оне никада нису ни покушале да достигну, уљуљкане у сигурност и удобност свог малог подухвата. Међутим, ова прича се издваја у односу на остале по томе што се протагонисткиње боре и жртвују за истину и аутентичност, а у свом малом свету винограда, у томе и успевају, за разлику од готово свих других ликова у осталим причама.

„Тунел“ је назив десете и последње приче у збирки, који симболично означава повезивање и зближавање Енглеске и Француске: „...изненађујућа баналност да је током његовог (нараторовог) животног века Париз постао ближи од Глазгова, Брисела и Единбурга“³¹ (Barnes 1997: 136). Наратор се присећа како је први пут путовао у Париз пре педесетшест година, када је са породицом тамо проводио одморе, обилазећи многа места, што читаоцу открива прву коинциденцију између ауторове и нараторове биографије. Размишља о пролазности живота и о животним добима, те тврди да се људи у старости на жалост увек најчвршће држе особина које су најмрскије њима или њиховој околини. Такође, драгоцену су његова размишљања о лепоти жене, која долази са развојем карактера, знањем и самоспознајом, те према његовим речима, жена почиње да буде лепа тек после тридесете, када изгради одређену личност. (Ibid. 136-9)

Кроз читаву причу помињу се мотиви, теме, јављају асоцијације на скоро све претходне приче. Сам коментар о ефикасности железнице којом он стиже у Париз, јасна је асоцијација на причу „Раскрсница“; затим, у возу група навијача прави

³¹ ‘...the surprising banality that within his lifetime Paris had become closer than Glasgow, Brussels, than Edinburgh.’

галаму уз повике: „Змајеви!“; тренутак када размишља када је крикет последњи пут одигран на Олимпијским играма, између Француске и Енглеске, попут чувене т игре крикета у „Лубеници“; а у возу упознаје и жену која је експерт за вина, које је главни предмет интересовања око кога се одвијају догађаји у „Осамљеној кући“.

Међутим, тема која је свеприсутна је покушај очувања тачног сећања, измишљања или реконструкције сећања о прошлости, потреби постојања сећања за појединца и за нацију. Између осталог, он и себе као писца сматра чуварем сећања, који преноси своја искуства на један специфичан начин будућим нараштајима. С тим у вези, битна је и тема културолошких предрасуда између Француске и Енглеске, а које се базирају на идеализацији сопствених вредности, што је присутно код обе ове нације, а што их још више подстиче да у историјским записима своју историју улепшају, а туђу унизе. (Ibid. 136-152)

Слично као у причи „Занавек“, аутор и овде понавља неопходност очувања и поштовања историјских чињеница, а нарочито ратних успомена, комеморативних гробница, јер је сећање на прошлост оно што сачињава идентитет људи у садашњости. Прошлост која је за нама, „умрла“ је да би садашњост могла да живи, попут војника у Првом светском рату који су дали животе да би њихови потомци живели у слободи. Историја се понавља, али не у потпуности. (Bentley 2008: 32-5) Потребно је да учимо из прошлости како би смо могли да наставимо даље, а не да живимо у цикличним серијалима историје. Упозорава на изузетан значај бележења сећања, као и на огромну лакоћу са којом се она искривљују, како на личном, тако и на колективном нивоу:

„Људи више нису носили оне плетене торбе за куповину, али сетио се како су се такве торбе теглиле у неправилном облику од поврћа, прилагођавајући свој облик датој садржини. То је и он постао: квргави старац, разобличен сећањима. Осим грешке у метафори: сећања, за разлику од поврћа, имају особину канцерозног раста. Сваке године би се ваша плетена торба изобличавала све више, постајала све тежа и повлачила вас на истурену страну.“³² (Barnes 1997: 152)

³² ‘People no longer carried string-bags for their shopping, but he remembered the way such bags would bulge eccentrically with vegetables, fitting their shape to the contents. This was what he had become: and old man lumpy and misshapen with memories. Except for a fault in the metaphor: memories, unlike

Троје: моја субјективна истина

Слично претходним романима, и овде позадину заплета у великој мери чини опозиција између култура Енглеске и Француске, међутим, много је више пажње посвећено проблемима обичног човека, индивидуалним, личним темама и осећањима, као што су љубав, љубомора, туга, завист, мржња, пријатељство, разочарање, издаја. Време дешавања радње је претпоследња деценија двадесетог века, а места су Лондон, мало село близу Тулуза, а по први пут се јавља и једна локација у Сједињеним Државама: Вашингтон. У односу на Француску и Америку, енглески културни идентитет овде има доминантну улогу на формирање ставова, мишљења и ток живота троје главних ликова, што се још јасније види кроз контраст између живота ликова у одређеној земљи, јер када се нађу у различитим окружењима, њихова личност поприма потпуно другачије контуре у новом контексту. (Barnes 2011)

Жанровски, овај роман се може сврстати у комедију карактера, ако усмеримо пажњу на забавне монологе, дијалоге, комичне ситуације класичног љубавног троугла: један од тројице протагониста се заљубљује у жену најбољег пријатеља и успешно је заводи; али ако погледамо постојеће страхове и инхибиције протагониста, који су неспособни да остваре интимну и стабилну везу са партнером, услед догађаја из прошлости који их оптерећују и емотивно инхибирају, онда се роман може тумачити и као романтична или чак психолошка драма. Ово друго тумачење постаје нам све уверљивије током читања наставка овог романа, под насловом „Љубав, итд.“ (*Love, etc.*), који ће овде бити поменут у више наврата, али само у случајевима када је потребно заокружити целину догађаја из првог романа. (Kelly 2012: 180)

У погледу композиције, роман чини шеснаест поглавља, названих често по реченици или фрази коју изговара неки од ликова. Прича има форму љубавног троугла, при чему су супарници два мушкарца, потпуно различитих личности. У борби за доминацију, један замењује другог на позицији моћи, која се огледа у

vegetables, had a quality of cancerous growth. Each year your string-bag bulged the more, grew ever heavier, and pulled you lop-sided.’

освајању наклоности женског лика у троуглу, односно повезивања са њом у брачну заједницу. У роману „Љубав, итд.“, у одређеним сегментима, супарници поново замењују места. (Ibid. 179)

О радњи романа сазнајемо из наратије укупно девет ликова, од којих су три главна, а остали споредни. Њихов говор даје облик карактерима, међуљудским односима, главним догађајима у њиховим животима, па чак и реакцијама замишљеног слушаоца коме се они обраћају. У том смислу, ових девет наратора даје потпуно субјективну слику реалности, чију истинитост читалац ни на који начин не може проверити. Постмодернистичка немогућност долажења до истине са којом се боре ликови у роману, сада је проблем који је у пракси стављен и пред читаоца, позивајући га да се активније да се укључи у сам процес читања, него у случају када су му на располагању разни коментари, сугестије, тумачења од стране неутралног или свезнајућег приповедача. Пре прве странице романа, написана је руска изрека: „Лаже као очевидац“, што је упозорење мудрог читаоцу да не верује одмах баш свему што прочита. Честа промена перспективе доприноси динамици романа, али исто тако спречава читаоца да стане на било чију страну, јер овако улазећи у свачију тачку гледишта, лако је поистоветити се са сваким од ликова, јер је свима дата шанса да објасне свој случај и тако попримају прилично стваран људски лик, чије је разлоге лако разумети, ако не и оправдати. (Gardos 2007: 78)

Нарација је овде чини кључни елемент за тумачење романа, те ћу се укратко осврнути на неке њене специфичности. Њен карактер је изразито постмодернистички, јер су сви ликови свесни свог постојања у роману, односно да су фиктивни. Оригиналност форме се, између осталог, огледа и у томе што осим ликова-наратора, можемо основано тврдити да постоји и један свеprisутни, моћни наратор у виду поменутог слушаоца коме се ликови обраћају, али чије речи и понашање не долазе до читалаца директно, већ само кроз говор ликова. Иако се никада не обраћа читаоцима, он представља везу између ликова и читалаца, јер његовим посредством долази до формирања и заокруживања романа, а како сазнајемо из говора ликова, он има одређену моћ над њиховим судбинама. (Ibid. 78)

Постојање слушаоца-наратора се види кроз његове практичне активности као што су уређење говора ликова, стављање личног имена испред њиховог дела,

селекција тренутака и догађаја који ће постојати у роману, временски домет и место одвијања радње, итд. Такође, његово присуство се манифестује у неколико видова: физичко присуство, као у Оливеровом питању које упућује неименованом слушаоцу: „Зашто се тако самоуверено смешкате?“ (Барнс 2011: 19); знање о догађајима и говору других ликова који су сваком појединачном лику недоступни, што видимо из Стјуартовог питања: „Ви, наравно, знате да ли се они туцају или не, јесам ли у праву? Ви знате. Па кажите ми онда. Хајде, кажите.“ (Ibid. 127); моћ и ауторитет које препознајемо из жеље ликова да се допадну слушаоцу, као у Оливеровом случају: „И вероватно не би требало да вам причам све ово ако желим да сачувам вашу наклоност (Да ли сам је, уопште, имао? ... А да ли желим да је имам? Желим, желим!)“ (Ibid. 72); јунаци су свесни да слушалац има одређену моћ над њиховим постојањем, али ипак ограничену, што такође видимо из Оливеровог говора: „Не желим да остарим. Поштедите ме тога. Имате ли ту моћ? Авај, не, чак ни ви то не можете. Узмите цигарету.“ (Ibid. 21); а једини лик који се усуђује да пркоси ауторитету слушаоца је Валда: „Ко сте ви да бих ја вама рекла шта мислим? Узгред, какав сте ми ви ауторитет? Само зато што сте стигли чак догде, не значи да смете да наступате као судија.“ (Ibid. 140)

Што се тиче места и времена комуникације ликова и слушаоца приликом давања интервјуа, тај део остаје недокучив. Односно, да ли слушалац посећује њих, или они долазе код њега, на који начин, где и када имају времена да му дају интервју. Да закључимо, нарација у роману је хомодијегетичка, у том смислу да су сви ликови који учествују у радњи истовремено и наратори; а као подврста хомодијегетичке присутна је и аутодијегетичка нарација, јер су троје протагониста уједно и наратори; такође, постоји и хетеродијегетичка нарација, у смислу екстерног наратора чији је утицај у роману присутан, али су речи одсутне. (Gardos 2007: 85-8)

Ако погледамо друштвено и политичко окружење, приметимо да нема екстерних, виших сила које насилно мењају или утичу на ток живота ликова, попут рата, природних катастрофа, опресивног политичког система и слично. Дакле, свет јунака је миран, уређен систем Енглеске и не могу се приметити критике истог. Стога, поступци ликова зависе искључиво од њих самих, њиховог моралног, интелектуалног и емотивног расуђивања, одговорност се у потпуности налази у

њиховим рукама, где они делују сами из свог бића, са врло мало простора да за одређене мане окриве родитеље и најужу социјалну средину током одрастања.

Управо то ће они и покушати да учине, наиме, сваки од троје протагониста ће у одређеном тренутку користити као оправдање, своје проблеме из прошлости: Стјуарт носи осећај инфериорности стално у себи, јер је као дете осећао да су родитељи увек благо разочарани њиме, а као одрастао постаје прилично интровертан; Оливер, са друге стране, развија нереални осећај супериорности и сопствене величине, развија се у врло екстровертну личност, поносан собом и својим супротстављањем оцу који га је тукао док је био дечак; Џилијен вероватно има најтежу причу из детињства, јер када је имала само тринаест година, њу и њену мајку је оставио њен отац и отишао са седамнаестогодишњом ученицом из школе у којој је предавао, због чега Џилијен никада неће моћи да се ослободи потребе да контролише емотивне односе и управља њима током целог живота. Услед емотивне несигурности коју су искусили током детињства, ликови постају, на известан начин, смислу крути, никада не успевају у потпуности да се ослободе прошлости и да постигну емотивну зрелост и интимну блискост са људима који су им најближи, било да су у питању родитељи, партнер, или најбољи пријатељ, вероватно управо из тог страха да поново не буду повређени или изневерени. (Kelly 2012: 184)

Оливер, или Најџел Оливер Расел, својим довитљивим и често опширним излагањем, покушава да се представи као човек изванредног, префињеног укуса, високе ерудиције, интелигентног хумора, познаваоца хране и вина. Увек тежи да буде у центру пажње, како других ликова, тако и читаоца и слушаоца. Међутим, његова претерана жеља за допадањем и често нереално величање сопствених квалитета прераста у самозаљубљеност, што га чини слепим за проблеме и потребе других људи, уколико то није директно везано за остварење његових потреба. Он чак пада у неку врсту депресије уколико се стварност исконструисана у његовој глави из неког разлога не реализује. Он привремено губи наклоност публике када преотима жену најбољег пријатеља, при чему код Оливера не препознајемо ни трунку искреног саосећања и жаљења због бола који је нанео пријатељу, већ се он више брине о томе да се што пре оправда и поврати наклоност публике. Његова емотивност је, у начелу, изузетно површна, а кајање због повређивања других

краткотрајно и театрално. (Kelly 2012: 182-3) У том циљу, само бих укратко споменула само неке карактеристике нарцисоидног типа личности према приручнику Америчког Удружења Психијатара, које у потпуности одговарају Оливеровом опису:

„...има грандиозни осећај самобитности; опседнут фантазијама о неограниченом успеху, моћи, генијалности, лепоти или идеалној љубави; верује да је посебан и јединствен и да га могу разумети и правити му друштво само специјални људи, или они високог статуса; захтева огромно дивљење, итд.“³³ (American Psychiatric Association 1994: 661)

Поменуто ривалство које се одиграва између Оливера и Стјуарта, постоји у неком прикривеном облику још од њихових школских дана. Њихове личности добијају свој прави израз тек у међусобној интеракцији, односно, кроз једну игру контраста у којој су преузимали следеће улоге: Паметни Оли и Глупави Стју, како се на више места у роману помиње. Добровољно, Стјуарт у детињству пристаје на подређени положај и често се прави да није чуо за неки појам из уметности и културе, или да нешто не разуме. С друге стране, Оливер по мало претерује по питању свог неразумевања ствари које се тичу новца и практичних ствари у животу, које су Стјуартов домен. Обојца добијају задовољење својих психичких потреба за играњем улога заштитника и заштићеног, доминантног и подређеног, паметног и глупавог.

Равнотежа се нарушава када Стјуарт оствари стабилну везу са паметном и лепом девојком као што је Џилијан и тиме крши правила игре, по којима би он требало да буде неспособан да пронађе себи девојку. Претпоставка је да је у неком тренутку осећање усамљености надвладало потребу за припадањем том пријатељству на такав начин. Стјуарт овим показује супериорност у односу на Оливера, тим пре што Оливер у том тренутку нема сталну везу. Џилијан тако постаје преломна тачка која даје Стјуарту одређену врсту моћи. Оливер то не може да прихвати, те да би повратио свој претходни доминантни положај, који мора бити

³³ “...has a grandiose sense of self-importance; is preoccupied with fantasies of unlimited success, power, brilliance, beauty, or ideal love; believes that he or she is special and unique and can only be understood by, or should associate with, other special or high-status people; requires excessive admiration...”

потврђен у свакој области живота у односу на Стјуарта, он се заљубљује у жену свог најбољег пријатеља и то на сам дан венчања, када долази до сазнања да је баланс игре трајно нарушен Стјуартовим ступањем у брак. (Kelly 2012: 182)

Оливер чак и не познаје довољно Џилијен у тренутку када се заљубљује у њу, јер ни у једном тренутку не видимо шта га је то ка њој привукло, која карактерна особина или поступак, већ видимо само његове необразложене изјаве и оправдања да се то, ето, једноставно десило. Даље, он покушава да се наметне као апсолутни вођа тиме што прави планове и у свом уму конструише даље догађаје, који други ликови не смеју одбити, односно, како се Џилијен мора заљубити у њега, а како Стјуарт то мора прихватити и остати му најбољи пријатељ, што му се ни у једном тренутку не чини као недостижан или непоштен циљ. Шта више, када види Стјуарта да плаче и тугује, назива га себичним пријатељем, јер не дели његову срећу. Када коначно успе да заведе Џилијан, Оливер је тера да носи исту хаљину са првог венчања, покушавајући тако да уништи сваку врсту успомене или трага везаног за Стјуарта. Међутим, када се Оливер и Џилијан преселе у Француску, Оливер пати за Стјуартом. Француска је као простор и друштвена „подлога“ за његово понашање много сличнија његовим карактерним цртама, него Енглеска, те се он у новој средини не истиче колико би желео, а нарочито нема свог старог ривала, кога је навикао лако да побеђује. (Ibid. 183)

Следећи протагониста романа је Стјуарт Хјуз, који представља антипод Оливеру по типу личности, интровертан је, невешт у интерперсоналној комуникацији, незабаван, склон претераном анализирању и сакривањем иза система, због чега и постиже велики успех у послу, као банкарски службеник који савршено разуме и даље развија систем пословања банке у којој ради, али који нема директног контакта са клијентима. Такође, након средње школе није уписао факултет, већ је завршио низ дописних курса везаних за банкарство. Стјуарт је као дете био често понижаван од стране школских другова, омаловажаван у породици, те он покушава да избегне сваку директну, личну комуникацију, уколико није сигуран да ће његова порука наићи на прихватање. Он проналази уточиште у развијеним пословним системима и сигурност у њиховом имперсоналном карактеру. Када му фирма даје унапређење, шаље га у САД где се његова жеља за дистанцирањем од тамошњих

колега тумачи просто као део хладноће у опхођењу која је део британске културе. Његов специфични склоп личности, према приручнику Америчког Удружења Психијатара се описује као „личност која избегава“, а избегава сваки ближи социјални и емотивни контакт, гради зид око себе као заштиту, слично као Оливер, не допуштајући да се истински зближи са неким, да му буде стало до неке особе, а не до оног осећаја сигурности или статуса који му та особа омогућава, само што је Оливеров механизам самоодбране другачији. (Ibid. 184) Укратко, неке основне одлике таквог типа личности су следеће:

„...избегава занимања која укључују значајну меру интерперсоналног контакта, због страха од критике, неодобравања или одбијања; не жели да се дружи са људима уколико није сигуран да ће им се допасти; инхибиран је у новим интерперсоналним ситуацијама због осећаја неадекватности; види себе као друштвено неподобног, лично недопадљивог или инфериорног у односу на друге...“³⁴ (American Psychiatric Association 1994: 664-5)

Међутим, да Стјуарт ипак не ужива у својим инхибицијама, друштвеној самоћи и подређеном положају у односу на најбољег пријатеља говори чињеница да он има жељу да упозна неку жену са којом ће моћи да оствари складну везу, ради ступања у брак и формирања породице. То чини сасвим према плану, иде на догађај организован за упознавање парова, где сусреће Џилијен. Помало неочекивано, њихово познанство прераста у заљубљеност и Стјуарт се од тог дана осећа као да је почео да живи, као да почиње да се ослобађа својих инхибиција које га гуше. (Барнс 2011: 48)

Доказује да није мање способан од Оливера да оствари емотивну везу са одговарајућом особом, а да би то и потврдио, целог лета позива Оливера да буде у друштву са њим и његовом новом девојком, како би имао сведока за свој неочекивани и до тада невиђени успех. Ова њихова игра доминације приказана је симболички и кроз живописну слику зидног сата, који на пун сат, пушта наизменично напоље тужног и срећног човечуљка који су повезани челичном

³⁴ “...avoids occupational activities that involve significant interpersonal contact, because of fears of criticism, disapproval, or rejection; is unwilling to get involved with people unless certain of being liked; is inhibited in new interpersonal situations because of feelings of inadequacy; views self as socially inept, personally unappealing, or inferior to others...”

опругом. (Ibid. 59) Немогуће је да обојица буду унутра или напољу. Један мора бити тужан, а други срећан. Оливер, схватајући своју деградацију, не прашта овај успех свом пријатељу и одлучује се да преокрене ситуацију и освети се за ову увреду, у чему ће убрзо потом и успети. (Kelly 2012: 184) На врхунцу њиховог конфликта, долази чак и до отвореног физичког сукоба када Стјуарт удари Оливера главом, који завршава у хитној помоћи. (Барнс 2011: 126)

Стјуарт није успео да се докаже кроз љубав, те све своје напоре преусмерава ка каријери. Када добије унапређење и оде у САД, жене више никада неће посматрати на исти начин. Односе има само са проституткама у хотелу, што плаћа кредитном картицом, а на рачуну пише само „роба“, а то је и једини начин на који ће он од тада видети жене и мушко-женске односе, који у процесу комодификације, постају заменљиви, потрошни, без могућности да трају. С друге стране, као поуздане вредности истиче новац, пословни успех, уопште материјалну сигурност, и то су аспекти у којима Стјуарт доминира и поново успоставља своју доминацију, тим пре што ту Оливер не може да га победи. Каже да схвата да је новац илузија, али ништа мање него љубав, с тим што је новац илузија која има већу вредност, а за њега постаје основ за постизање среће: „Новцем се не може купити љубав? О, да, може. И, као што рекох, љубав је само систем да вас после секса зову „Душо“.“ (Ibid. 177)

У наставку овог романа, у „Љубав, итд.“, видимо Стјуарта пуног самопоуздања, које почиње да показује понашањем које подсећа на Оливерово: самоуверено наручује храну и пиће у ресторану као велики познавалац, показује изванредне способности комуникације и аргументације, затим, слободно коментарише које боје и фризуру би требало Џилијен да носи, односно, ствари које га никада раније нису занимале. Вероватно је једини од њих троје који успева свесно да промени однос према прошлости: „Родитељи су стално са мном били разочарани. Нисам ја њих разочарао, него они мене.“ (Ibid. 170), на тај начин се ослобађа осећаја кривице који је стално тињао у њему, али наличје његовог новостеченог самопоуздања је суровост и охолост.

У роману који представља наставак ове приче, Стјуарт се враћа у Енглеску и нуди материјалну помоћ Оливеру и Џилијен, тиме се јасно постављајући у позицију изнад Оливера, који то у почетку не схвата одмах, јер је заслепљен сликом о

сопственој грандиозности. Коначна Стјуартова освета је спроведена када успева поново да има сексуалне односе са Џилијен, која представља субјекат око кога је настао иницијални ривалитет, а до краја остаје нејасно да ли је тај чин био вољан, полу-вољан или невољан с њене стране, пошто она више пута мења исказ по том питању. Да иронија буде већа, Џилијен тада остаје у другом стању, сада када више није предмет Стјуартове љубави, а док су били у браку, његова највећа жеља је била да имају децу. Оливер већ и пре тога потпуно губи контролу над собом и почиње да сумња у себе. (Kelly 2012: 184)

Трећи протагониста је Џилијен Вајат, која од самог почетка одбија да препричава догађаје из живота, свесна неухватљивости објективне истине, односно, чињенице да би њена верзија представљала само један од могућих углова посматрања. Џилијен се представља као особа која има јасан став према свему и воли да има контролу над својим животом, чак, када се удавала и први и други пут, није хтела да преузме мужевљево презиме, јасно показујући да жели да задржи свој идентитет. Када се догоди проблем, увек тражи практично решење за сваку дату ситуацију, ма како безизлазно она изгледала. На пример, пре него што је упознала Стјуарта, када је хтела да прекине везу са ожењеним човеком, схватајући рационално да јој та веза не одговара, док је ирационално била јако везана за њега, она прави план како да упозна неког новог, односно купује карту за организовани програм дружења у циљу проналажења потенцијалног партнера, где упознаје Стјуарта и ослобађа се терета претходне везе. (Ibid. 187)

И у њеном случају, детињство игра битну улогу. Наиме, пошто је дете растављених родитеља, почела је да се понаша као одрасла особа веома рано, према речима њене мајке. Тада схвата да је рационално размишљање, лишено утицаја осећања, једини начин да се заштити од предубоког емотивног везивања, које је може јако повредити. У роману се спомињу две теорије о будућој судбини госпођице Вајат, везано за утицај који је одлазак њеног оца могао да има на њу: једна је да ће у мушкарцима тражити поузданог оца којег је изгубила у детињству, а друга је комплекс спаситеља, односно то што није успела да спаси брак својих родитеља, тај свој порив касније је преносила на друге људе. Она је потпуно свесна да људи на тај начин размишљају о њој, али сама тврди да је то чиста бесмислица. Међутим,

Оливер у својим размишљањима описује Стјуарта као биолошки најмлађег, а уједно психолошки најстаријег човека којег је могла да нађе, инсистирајући тиме на постојању комплекса изгубљеног оца код Џилијан. (Барнс 2011)

Са друге стране, Џилијен је једно кратко време радила као социјални радник, покушавајући да помогне људима. Међутим, те тужне људске судбине, за које на крају ипак ништа значајно није могла да учини како би им помогла, јако су је погађале и чиниле да се осећа немоћном, јер није могла да поднесе да гледа људе које је напустила воља и који су постали трајно разочарани. Управо њено одустајање од тог посла највише има везе са њеним страхом да не разочара људе. Можда је у Стјуарту такође видела особу коју треба спасити, а свакако да се плашила да га не изневери, што се управо и догодило и то много брже и страшније него што је могла да претпостави. Њена личност подједнако нагиње ка практичности и ка сензибилности, тако да је можемо повезати са Стјуартом због његове рационалности и стабилности, а са Оливером због његове спонтаности и сензуалности. Она на неки начин покушава обојицу да их спасе, али слично као у случају родитеља, не само да не успева, већ их након свега обојицу повређује и губи њихову наклоност, али увек остаје центар њихове пажње до краја овог романа, као и наставка који је уследио, док не успева да одговори у потпуности емоцијама ни потребама ни једног ни другог. (Ibid.)

Каријера коју је Џилијен након тога одабрала говори доста о принципу њеног функционисања: о реверзибилности и откривању аутентичног. Она је ради као рестауратор старих слика, односно, скида слојеве слике који су касније нанети и не чине део оригиналне замисли уметника, али према основном правилу њеног посла, никада не ради неку активност након које слика не може да се врати у пређашње стање. Дакле, увек оставља могућност да се пониште евентуалне грешке у њеном раду, али свакако улаже све своје напоре да слику доведе до изгледа што ближег оригиналу.

Да би побегла од Стјуарта, са Оливером се сели у мало место у Француској, враћајући се домовини са мајчине стране, коју повезује са идејом сигурности и мира, где ће она и Оливер моћи да буду слободни, односно оно што јесу. Када она инсценира свађу, за Стјуартове очи, тиме што ће испровоцирати Оливера да је

удари, она покушава да му врати изгубљени мир, да тај љубавни троугао врати у првобитно стање пријатељства. Иако на крају првог дела читалац остаје у неизвесности око тога шта се тачно догодило са Оливером и Џилијан по одласку из Француске, у другом делу, силазни ток радње за живот сва три лика се наставља. Џилијен покушава и даље да одржи контролу над догађајима и емоцијама у свом животу, на крају романа чак уверавајући себе да морају постојати нека чврста правила, која покушава да наметне Оливеру. Међутим, не успева да одржи контролу чак ни над својим личним а ни породичним животом, те је на крају поражавају сопствени унутрашњи конфликти и неодлучност. (Kelly 2012: 189) Мислила је да може да види праву личност и Стјуарта и Оливера, и да се заљубила у њих такве какви јесу, али видевши колико су различити, пита се како је могла да заволи и једног и другог, и каквом је то уопште особом чини. Вероватно их сво троје везује чињеница да су изградили јаку емотивну баријеру којом покушавају да се заштите, а управо због таквог начина функционисања и бивају повређени.

Роман почиње забавним и шaljивим тоном, а ликови показују своју романтичну и оптимистичну страну, али како странице одмичу, све више поприма тужан тон по питању перспективе љубавних и пријатељских односа, приказујући карактере који се све више губе у сопственим грешкама, оптерећени личном историјом, те почињу да делују чак и апсурдно, борећи се за љубав, у којој и нема правих емоција, губећи пријатељство које никада није заправо ни постојало. Овога ликови нису свесни до краја романа, и то је порука коју је невидљиви наратор-слушалац наменио читаоцима, самим начином на који је одабрао, организовао и представио говор јунака. Оно за чиме сви јунаци трагају, јесте остварење интимне, искрене везе са другом особом, потреба да буду вољени због тога што заиста јесу, да стварају складне односе какве никада нису имали у детињству. (Ibid. 187)

Поставља се питање да ли је за њих уопште могуће да емоције деле са другом особом и да јој се потпуно предају, или се за њу везују само да би надоместили своје недостатке или испунили потребе изазване свесним или подсвесним психичким тензијама и унутрашњим конфликтима, чији је узрок најчешће настао у давној прошлости, а са чијим последицама ликови не успевају да се изборе снагом сопствене воље као одрасли људи.

Једини начин да видимо протагонисте другим очима осим оних у љубавном троуглу, јесте да се вратимо на кратко на говор споредних ликова и на мишљење које они формирају о Стјуарту, Џилијен и Оливеру након интеракције са њима, да ли ће њихово сведочење потврдити или побити претходно дата мишљења и тврдње?

Госпођа Вајат, мајка Џилијен Вајат, Францускиња која се после удаје преселила због мужа у Енглеску. Она не само да је свесна своје фикционалности, већ и намењене улоге, јер приликом свог првог појављивања каже да зна да се од ње очекује да буде мудра, те се труди да читаоца не изневери у том погледу. Она види своју ћерку као одраслу особу још од раних адолесцентских дана, како је прерано изгубила детињство и постала озбиљна. Међутим, труди се да својим саветима не утиче превише на животе других, јер сматра да људима треба дати шансу да сами одлуче о својој будућности. Вероватно је најзначајније њено мишљење о љубави, браку и превари, јер је и сама имала љубавну аферу годину дана након што се удала, али то не види као ништа суштински проблематично: „Љубав причињава веће задовољство него брак, на исти начин на који су романи забавнији од историје.“ (Барнс 2011: 113)

Она тврди да не постоје одређене кризне године брака и да је човек увек подложан заљубљивању, тим пре ако је већ заљубљен, јер је тада срце осетљивије. У браку нема правила, а брачни закон није никога заштитио од искушења, те према њеном мишљењу, најважније је да човек увек треба да ради тако да буде срећан и задовољан својим животом и својим одлукама. Она је о Стјуарту мислила да је фин младић, али да ће време показати његово право лице, док је за Оливера сматрала да се понаша превише смело, да су му шале неуспеле, па чак и увредљиве, те да лакомислено дели нетражене савете. А што се тиче Џилијен, покушава да је наведе да дође до истине у свом срцу, тако што је пита зашто је тужна, ако тврди да је пронашла праву љубав са Оливером.

Мадам Вајат представља делић Француског духа у енглеском окружењу, наизглед делује слободоумно и отворено, али изгледа да је са годинама проведеним на тој острвској земљи, изгубила свој егзотични европски шарм и драж, постала пасивна и сувише рационална, а своју мудрост употребила на сасвим погрешан начин: у вербалном облику, а не у пракси. Према речима њеног мужа, убрзо након

венчања, развила је ону особину да увек воли да је у праву, што јој је одузело сву привлачност.

Два споредна женска лика дају прилично објективну слику о Оливеру, посматрано са стране, из угла познаника или пролазника. Продавачица цвећа Мишел, која сасвим простодушно и директно описује Оливера као лепог и привлачног човека, али лицемера и шарлатана заводника, те коментарише како не подноси такве људе и не би никада изашла са таквим мушкарцем. (Ibid. 74-5) Следећи споредни лик који такође има неколико краћих интеракција са Оливером је госпођа Дајер, која му издаје собу у својој кући преко пута Стјуартове и која му је у почетку врло наклоњена, сматрајући га шармантним и пријатним, при том га штитећи од Стјуартових оптужби. Међутим, то се мења када јој на крају остане дужан две кирије.

Валда је једини лик који оспорава ауторитет слушаоца-наратора и захтева од њега да се представи, свадљивим тоном. Она је наводно била у вези са Стјуартом, а одбила је Оливерово удварање док је била Стјуартова девојка. Има лоше мишљење о обојици, сматра да су на неки начин један у другог заљубљени. Њих двојица на неки необјашњив начин чују њен говор, те у комичној сцени јој се и физички приближе и покушају да је удаве шалом и избаце (нејасно је одакле), уз коментар да Вал лаже као очевидац. (Ibid. 166)

Цилијенин отац, Гордон Вајат је добио шансу да се оправда тек негде пред крај, свестан да је током целог романа био описиван као велики негативац. У своју одбрану каже нешто сасвим неочекивано, како је његова супруга у почетку била забавна, како је знао за њену превару и опростио јој, али није могао да се помири са њеном изненадном променом карактера и претходно поменутом чињеницом да је престала да буде забавна. Он је вероватно једини лик који не говори о њеној мудрости, већ о њеном сувопарном паметовању која гуши човека. Ученица са којом је отишао, постала му је супруга, имају двоје деце, а тврди да Цилијен није могао да виђа, јер му је суд то забранио. Не труди се да стекне слушаочеву наклоност, јер не жели већу улогу у роману, али зато му је врло стало да се оправда пред читаоцима, тако што ће представити своју страну приче.

Још један споредни лик који упознајемо је Мадам Рив, Францускиња која издаје собу Стјуарту у селу близу Тулуза, преко пута куће где живе Оливер и Џилијен. Њен глас као последњи који се јавља у роману, осим гласова протагониста, као да износи опште мишљење и став Француза према Енглезима; каже да су Енглези луди и насилни са чудним смислом за хумор, јер види Оливера који се узалудно претвара да је Канађанин и излази из куће само ноћу, а шармантни млади пар Енглеза преко пута виче, свађа се на сред улице, а муж ошамари жену, док она држи дете у рукама. (Ibid. 204)

Барнсов став према Француској делује амбивалентно: у својим делима покушава да је приближи и повеже са Енглеском историјом и културом, укаже на сличности, а са друге стране му се допада идеја да та земља остане ипак на некој дистанци од Енглеске. Веома му је битно да она задржи своју посебност, свој специјални статус места где цветају уметност и култура, где влада слободна мисао, али исто тако и слободна љубав, коју би у Енглеској можда сматрали друштвено неприхватљивом, али у Француској је то сасвим у реду. А најбитније од свега, она је место где уметник може да побегне и пронађе скровиште и уточиште за свој дух, креативност и машту. Такође, за Енглезе, Француска је симбол целе Европе, односно европског идентитета, јер је то једина и најближа земља Великој Британији, преко Ламанша, док је са свих осталих страна окружена само океанима. Острвска земља се огледа у односу на свог континенталног суседа, који јој у много чему служи да потхрањује идеализам својих грађана, увек правећи нека нова поређења у своју корист. Француска пружа један другачији концепт и стил живота, који је са једне стране врло привлачан, нарочито за Енглезе који оду на одмор или се привремено преселе у Француску, а са друге стране, неприхватљив на њиховом сопственом тлу. (Childs 2006 :70)

Колективно и индивидуално сећање које је непоуздано, увек на неки начин субјективно и које с временом бледи, главна је тема романа. Колективно сећање је само кратко поменуто пред крај романа у епизоди када Џилијен описује стару, пропалу сеоску чесму, која је претворена у споменик жртвама Првог и Другог светског рата, чији натпис коментарише на следећи начин: „Вода је као живот, пише. Само, одавде вода више не тече.“ (Барнс 2011: 183) У време када она говори, слави

се двестогодишњица Француске револуције. Два светска рата су такође догађаји који снажно повезују Француску и Енглеску као значајне историјске савезнике, али се то у новијој историји све мање помиње и све слабије памти.

Оливер има потпуно постмодернистичко схватање индивидуалног памћења и идентитета: „Памћење је вољни чин, исто као и заборављање.“ (Ibid. 21) Наспрам њему, Стјуарт заузима рационални, реалистички став и сматра да се човек не може претворити у слику коју има о себи: „Одувек сам сматрао да је човек оно што јесте, и да не треба да се претвара да је неко други. Али Оливер ме је увек исправљао и објашњавао да је човек оно што се претвара да јесте.“ (Ibid. 22)

Док Оливер жели активно да мења своју прошлост, мењајући своја сећања, покушавајући на тај начин да улије себи самопоуздање и снагу; жели да створи симулакрум своје личне историје која му је прихватљива као даља основа за изграђивање идентитета. Међутим, Стјуарт, као да представља глас неких прохујалих времена, своју личност жели да гради на сећању на чврсту, стабилну породицу и поноси се својим презименом, као и чињеницом да су његови родитељи цео живот провели у стабилном браку, свесно бира да прихвати и поштује ту чињеницу.

Протагонисти су свесни тога да се њихов идентитет гради на основу сећања о прошлости, која су често реконструисана, некад делимично измишљена или искривљена, углавном под притиском каснијих искустава и промене веровања о томе шта је истина када је у питању сопствени живот. У том смислу, тешко је рећи у којој мери се њихов идентитет уопште гради на оригиналним, објективним догађајима. Међутим, свест и сећања која они имају о себи самима, стварају субјективни свет и слику стварности који су реалнији од било ког објективног догађаја; тиме што су поверовали у своју субјективну слику, створили су себи једино прихватљиво аутентично искуство, као основу на којој се гради њихово постојање.

Ијан Макјуан

Репутација коју је Ијан Макјуан стекао на почетку каријере, као писац склон приказивању опсцених, шокантних, инцестуозних, а понекад и морбидних сцена, често изазивајући негативне реакције критичара и публике, током времена се знатно променила у његовим каснијим, зрелијим романима, те је на прелазу између два миленијума његово име било помињано као име озбиљног, студиозног, рефлексивног писца. Заједно са Мартином Ејмисом чини нешто старије припаднике генерације савремених британских писаца попут Џулијана Барнса, Грејема Свифта, Казуа Ишигура (Kazuo Ishiguro) или Салмана Руждија (Salman Rushdie), а наставља се на књижевну традицију послератне групе писаца попут Кингслија Ејмиса (Kingsley Amis), Вилијема Голдинга (William Golding), Ајрис Мердок (Iris Murdoch), Ангуса Вилсона (Angus Wilson), Лорансе Дурела (Lawrence Durrell), и других, који су поставили темеље новом стилу писаца, припадника средње класе, са изразитим интересовањем за актуелна друштвена питања и проблеме. (Childs 2006: 1)

Места где је одрастао и породица у којој је рођен, у великој мери су послужили као животни наук, односно као материјал који ће у зрелим годинама моћи на изванредан начин да искористи за своје књижевно стваралаштво, јер је због свог неубичајеног искуства почео да посматра свет зрелије и другачије него већина његових вршњака. Рођен је 1948. године као прво дете Дејвида Макјуана, по националности Шкота, а као треће дете Роуз Макјуан, Енглескиње, чији је први муж погинуо у рату. Дејвид је био војно лице, те су се као породица селили и живели по разним војним базама у Сингапуру, Либији, Египту и Авганистану. Ијан је стекао директно животно искуство у ратом погођеним подручјима и рано је постао свестан да постоји разлика између политике о којој читамо у новинама и реалног стања на терену, њеног утицаја на судбине појединаца и народа. (Malcolm 2002: 1)

Студирао је енглески и француски језик, завршио мастер студије из области модерне фикције, а похађао је и једногодишњи курс креативног писања у Енглеској. По завршетку студија путовао је сам по Авганистану и околним регијама, а касније и по САД. Први пут се оженио 1982. године са Пени Ален, са којом има двоје деце,

али су се развели 1997. године. Други пут је, изгледа, имао више среће оженивши се те исте године Аналеном Мекефи, са којом је и сада у браку. (Ibid. 3)

Каријеру је започео као писац кратких прича, а прву збирку *Прва љубав, последњи обреди* (*First Love, Last Rites*) издао је 1975. године и она га је одмах учинила познатим, али на жалост, углавном у негативном светлу, јер је јавност била згрожена насиљем, изопаченошћу, отвореном, сировом сексуалношћу који су били приказани у причама. Међутим, начин и вештина са којом је приказао и ту тамну страну људске природе, премда се то просечном читаоцу може учинити одвратним или увредљивим, донели су му књижевну награду за то дело 1976. године (Somerset Maugham Award). Убрзо је уследила још једна збирка кратких прича *Између чаршаве* (*In Between the Sheets*) из 1978. године, са сличном тематиком као прва збирка, омогућавајући читаоцима знатно другачији угао посматрања проблематике љубавних веза. Неке од његових кратких прича адаптиране су за телевизију. (Childs 2006: 2-3)

Исте године, објављен је и његов први роман *Бетонски врт* (*The Cement Garden*). Теме сексуалности, скривених и мрачних људских нагона, борба сирове природе и цивилизације су и овде присутне, али овог пута заплету романа је додат још један слој комплексности, а то су проблеми адолесценције и сазревања са којима се протагонисти морају изборити поврх свих других породичних проблема, у ситуацији где су у кратком року изгубили оба родитеља и остали без помоћи и старања одраслих, са минималним материјалним средствима за живот, ослањајући се искључиво један на другог.

Маџуан остаје доследан свом обичају шокирања читалаца и у свом другом роману *Утеха странаца* (*The Comfort of Strangers*) из 1981. године, чији су актери два брачна пара, од којих је један млади пар енглеских туриста, а други зрели пар локалних становника Венеције, која је место одигравања радње. Елементи необуздане сексуалности, насиља, па чак и бруталног убиства које се догодило из не баш јасних ни логичних разлога, на егзотичној локацији, чине овај роман истовремено и привлачним и одбојним, дајући изванредне приказе унутрашњег функционисања једног лаковерног ума младог Енглеза и једног садистичког ума перверзног Венецијанца. (Ibid. 3)

Трећи роман, *Дете у времену (The Child in Time)* из 1987. године, показује одређено одступање у атмосфери и тематици у односу на прва два. Иако је задржао тему пропадања једне породице као основу заплета, овде су у први план постављена нека шира друштвена питања, попут проблема необјашњених нестанака деце, али конкретизовано на примеру једног брачног пара. Проблематичан положај и угрожена права деце често ће бити у првом плану и многих каснијих Маџуанових романа.

Следећи роман, *Невинашца (The Innocent)* објављен је 1990. године, са доста различитом тематиком у односу на претходне. Наиме, радња је смештена у период хладног рата, у Берлин, а протагониста је британски шпијун чије су активности усмерене против Совјетског савеза. Овај историјски трилер адаптиран је за филм 1993. године. Већ 1992. године, излази роман *Црни пси (Black Dogs)*, у коме недвосмислено доминира тема зла, које се може тумачити и у симболичком смислу, као зло које је свеprisутно и непредвидиво, означено сликом црних паса. (Ibid. 4)

Роман из 1997. године под називом *Истрајна љубав (Enduring Love)*, представља мешавину породичне драме, мистерије, љубавне приче и трилера. Срећу заљубљеног пара угрожава наводни прогонитељ, несрећно заљубљен у протагонисткињу, а кулминацију радње представља догађај када балон са погоном на врућ ваздух неконтролисано одлети, јер није био добро осигуран, и то са дететом које се затекло само у корпи, те сви присутни покушавају да помогну, при чему један човек гине. (Ibid. 4)

Први роман награђен „Букеровом наградом“ (Man Booker Prize) 1998. године је *Амстердам (Amsterdam)*. У питању је црна комедија, за коју је карактеристично скоро потпуно одсуство женских ликова, а највише пажње је посвећено унутрашњем свету разних типова личности мушкараца у савременом друштву. Централни догађај који повезује све ликове је сахрана једне жене са којом су мушки ликови били љубавници, или их је са њом повезивала нека мрачна тајна. (Ibid. 4)

За свој следећи роман, *Искуљење (Atonement)* из 2001. године, Маџуан је такође награђен, али овог пута „Букеровом наградом публике“ (People’s Booker), мада је био у најужем избору за поновно освајање и саме „Букерове награде“. Готово у потпуној супротности у односу на претходни роман, *Искуљење* је породична

драма и историјска фикција, а прича је представљена овог пута из женског угла. Протагонисткиња и нараторка романа покушава да се искупи за ненамерни грех из детињства, када је својим сведочењем уништила живот своје сестре и њеног момка, а као одрасла особа жели да исприча њихову причу, која се делимично ослања на чињенице из живота, а делом је фиктивна. Роман је прожет емоцијом поражавајућег осећаја немоћи да се исправи догађај из давне прошлости, а једино што човека може у тој ситуацији да искупити нису дела, већ осећања љубави и искреног, дубоког кајања. (Ibid. 5)

Роман *Субота (Saturday)* из 2005. године, бави се тематиком терористичких напада, под утиском напада на САД деветог септембра 2004. године и анти-терористичким демонстрацијама са једне стране, а са друге, незаинтересованошћу обичног човека у чијој се непосредној близини све то одвија, али који на то једноставно нема никакву реакцију. Устаљене животне рутине и породичне активности, односно приватни, лични свет, много су битнији од било каквих глобалних друштвених догађања, нарочито суботом, када је дан за одмор и ленчарење, па чак и у случају када је протагониста неурохирург, који у сред ноћи кроз прозор у даљини види запаљени авион како удара у кулу поште, а уместо да предузме нешто или позове помоћ, он се окреће на другу страну кревета и води љубав са женом која се управо расанила. (Adams 2005)

На Чезил Бичу (On Chesil Beach) из 2007. године је психолошки роман о жељама и потребама двоје младих људи и њиховим инхибицијама и страховима насталим као последица догађаја из прошлости, последичним проблемима насталим у међусобном односу и њихова интеракција са породицом. За разлику од раних Макјуанових романа, где отворене сцене сексуалних односа нису биле реткост, овде је ситуација управо супротна: главна јунакиња испољава симптоме фригидности, иако је заљубљена у свог момка, који јој касније постаје и муж. Заплет се дешава на нивоу најдубљих и најинтимнијих делова срца и душе протагониста, а аутор са великом вештином осликава те финесе, иначе недоступне оку спољашњег света. Шири друштвени контекст романа је праг периода сексуалне револуције средином шездесетих година двадесетог века, која ће донети ослобођење од традиционалних

стега васпитања, попут оних против којих се бори протагонисткиња романа. (Adams 2007)

Солар (Solar) објављен 2010. године, настао је као последица ауторовог интересовања за климатске промене и глобално загревање. Протагониста је физичар, нобеловац, који покушава да смисли нови, револуционарни изум који ће променити свет и сходно томе, наравно, донети му одговарајућа признања и материјалну сатисфакцију. Међутим, ускоро схватамо да, упркос достојанству које конотира та престижна награда коју је добио као млад, у својим зрелијим годинама, протагониста подсећа на „карикатуру“ човека: прекомерне тежине, не превише ревносан у послу, али веома мотивисан да стекне материјалну добит, славу и углед. Видимо некадашњег иноватора који је давно изгубио страст за науком, као и жељу да унапреди свет, уколико их је икад заиста и имао у данима када је дошао до свог чувеног научног достигнућа. Остаје питање, у чијим је рукама онда одговорност, моћ и ауторитет за научна истраживања и проналажење решења за реалне проблеме савременог света, попут глобалног загревања и многих других, сличних питања. (Tayler 2010)

Сладокусац (Sweet Tooth) из 2012. године представља још један роман који се ослања на заплет шпијунске приче, али је овог пута шпијун женско, прилично неуспешна у свом послу, при чему пролази кроз многе комичне ситуације, углавном у Лондону, седамдесетих година двадесетог века. У другој половини романа преовладава тема контролисања књижевног укуса и наклоности британске интелигенције, која у последње време показује одређене негативне ставове према политици западних земаља. Прављење стратегија за усмеравање мишљења друштвених група у пожељном смеру, од стране тајних служби попут Ем-Ај-5 (MI5) и сличних, није новост и то је редовна пракса готово свих тајних служби на свету, а у овом роману, тим који ће се тиме бавити сачињавају протагонисткиња, која је препозната као потенцијални познавалац књижевности унутар редова службе, и познати, награђивани писац, у чијем су опису многи препознали биографске податке из Маџуановог живота. (Lasdun 2012)

Закон о деци (The Children Act), Маџуанов најновији роман из 2014. године, укупно тринаести по реду, бави се питањима права, правде, морала, религије,

породичних односа и питањем ауторитета, при чему се овог пута радња одвија преваходно у судници Високог суда, породичног одељења. Протагонисткиња романа је изузетно успешна, интелигентна, образована судија Високог суда, са истанчаним осећајем интегритета и одговорности, чији живот пратимо у судници и у приватном животу. У њеним рукама је велика моћ да утиче на многе људске судбине и она све професионалне задатке испуњава готово перфектно, али проблеми настају када треба да искорачи из професионалне сфере и управља својим приватним животом, да се суочи са чињеницом да је у позним годинама без деце и у браку који је изгубио смисао. Питања од општељудског и друштвеног интереса у роману су права и положај деце, са нарочитим фокусом на право старијих малолетника да одлучују о сопственом животу и одбију лечење, иако би то могло довести до смртног исхода. (McCrum 2014)

Након овог кратког прегледа његовог досадашњег рада као романописца, могу се издвојити и неки од најпрепознатљивијих елемената његовог стваралаштва, као што су: посебан угао приказивања женских ликова и интересовање за феминистичка питања, необичан начин истраживања питања морала и приказ механизма функционисања зла, односа ирационалног и рационалног размишљања, при чему је ово друго често у вези са неком научном дисциплином, као и интересовање за неки глобални проблем од општељудског значаја. (Malcolm 2006: 12)

Крајем седамдесетих година, када је Макјуан стасавао као писац, далеко се чуо тада већ зрели глас другог таласа феминизма, који је утицао на тематику и приказивање мушких ликова често као агресивних, мачистичких, доминантних или друштвено неприлагођених, а у корист женских ликова, који су често испуњавали традиционалне женске улоге, имали више воље и снаге да поступе исправно и реше проблематичну ситуацију на конструктиван начин, а самим тим су се налазили и у слабијој позицији. (Ibid. 14) Међутим, у Макјуановом последњем роману се ово драстично мења, када главну позицију моћи и ауторитета додељује женском лику, у зрелим годинама, која ужива велики углед као судија, изузетан професионалац, али њена слабост се огледа у неостварености у сегменту приватног живота. Могуће да је на осетљивост писца према женском питању утицала и слика коју је имао о својим

родитељима, јер је оца често описивао као грубог и доминантног, а мајку као нежну, нејаку особу, у подређеном положају. (Ibid. 1)

Ликови често испољавају неки од ирационалних облика понашања која их у појединим тренуцима потпуно надвладају, доводећи их чак и до ивице дивљаштва, попут Цека у „Бетонском врту“ који не успева да контролише своје адолесцентске нагоне и осећања младог човека која хаотично превире у њему, или попут Роберта у „Утеси странаца“ којег његови насилно-шовинистички нагони доводе до тога да почини убиство младог Колина у Венецији. Са друге стране, Макјуан је мајстор приказивања рационалног, научног резонувања, са пуно техничких детаља које је студиозно изучио и тачно приказао читаоцу у контексту романа. Ово се најјасније може видети на примеру романа „Солар“ који се ослања на научно знање из области физике, као и у роману „Закон о деци“, где аутор показује велико познавање детаља из медицине, али и широко разумевање права и религије. Слично томе, у овим романима, у позадини радње препознатљиве су и неке теме од општег значаја, на које је потребно скренути пажњу, односно, проблем неприкосновеног научног ауторитета у роману „Солар“, као и права и статус деце у савременим, често дисфункционалним породицама као у роману „Закон о деци“, али и у његовим раним романима, као што су „Дете у времену“ или „Бетонски врт“.

Развој Макјуана као писца огледа се и у његовој промени позиције у истраживању моралног аспекта. У својим раним делима, која су због присуства мрачних, насилних и опсцених догађаја, а без неке експлицитне, видљиве моралне осуде, у великој мери саблажњавали и ужасавали читаоца, због чега је овај писац често био означаван као аморалан, или у најмању руку са врло флексибилним схватањима морала. У каснијим романима, морална перспектива почиње јасније да се дефинише, зло је ретко када у човеку, а много чешће у ситуацијама које га окружују и које су се игром случаја можда отргле контроли, или су биле последице непажње, немара или неблагоприятне реакције учесника у радњи. (Ibid. 15-6)

У жанровском смислу, сви његови романи поседују карактеристичну црту психолошке фикције, док је у погледу форме, карактеристична фрагментарна структура романа, који се састоје из више епизода које су тематски повезане, али се могу сасвим јасно уочити као мини-целине, јер имају јасан почетак, средину и крај,

развијени заплет, сопствени емотивни набој и поруку. Ово у потпуности одговара Макјуановом стилу и његовој изванредној вештини приказивања појединачних момената и тренутака битних за унутрашњи живот индивидуе, што је и права драж његових романа који тако јасно, дубоко и верно приказују људску природу, откривајући њене најинтимније углове, страхове, чежње, нагоне, кајања, или бол, не устручавајући се да то учине и кроз тамну страну људске природе, пред којом и савремени читаоци често скрећу поглед у страну. (Ibid. 18)

Бетонски врт: негативна трансформација

Реакције критичара на овај роман биле су разнолике, али су се све сложиле у томе да је роман изванредно написан, готово савршено осликавајући прикривену, негативну страну људске природе, упркос томе што садржај приче код читаоца повремено изазива осећај гађења и одбојности према шокантним, па чак и морбидним ситуацијама. Роман почиње смрћу оца породице, која га никада није много ни волела ни ценила, углавном због његове грубе, аутократске нарави и хладног, дистанцираног приступа. Наратор романа је и учесник радње, петнаестогодишњи Џек, старији син у породици од четворо деце, две ћерке и два сина. Одмах на почетку, дешава се несрећна околност, која најављује и потенцијално проблематично понашање наратора, а то је да он у време изненадне смрти оца који сам бетонира башту, доживљава своју прву успешну мастурбацију у купатилу, док је за то време требало је да помаже оцу у башти. Шта више, он први проналази оца како беспомоћно лежи лицем прислоњеним на бетон, те из непознатих разлога најпре оклева, па тек онда одлази по помоћ. Када хитна помоћ однесе оца, Џек мирно изравна отисак његовог лица у влажном цементу. Разлог зашто се отац уопште одлучује да зацементира врт је то што више нема снаге да га одржава и гаји. Сазнајемо да је раније имао амбициозне планове око његовог уређења и изгледа, али видевши да не може да контролише коров и жбуње, који би од баште направили праву дивљину, одлучује да покуша да заузда природу на други начин: цивилизацијом коју симболизује бетонска плоча. (Malcolm 2002: 45)

Убрзо затим, сазнајемо да је и мајка, иначе по природи мирна, тиха, повучена и не представља велики ауторитет за децу, врло болесна, занемоћала и ускоро ће све време проводити у кревету, чекајући смрт. Деца, одгојена под врло строгим ауторитетом оца, не могу да се носе са теретом слободе која им је изненада дата. Они се повлаче у себе и показују знаке депресије, свако на свој начин. Џек спава и мастурбира по цео дан, престаје да води рачуна о личној хигијени, грубо се опходи према осталим укућанима. Најмлађи брат Том, код кога је процес регресије најизраженији, прво пожели да се облачи као девојчица, како би се заштитио од батина насилника у школи, јер схвата да од учитељице и осталих одраслих не може

да очекује заштиту и помоћ; а на крају жели поново да има статус бебе, јер је то последњи сигуран и заштићен положај који памти. Тринаестогодишња Сузан по цео дан чита романе и опсесивно пише дневник како не би нешто заборавила. Она наставља да живи у клаустрофобичном свету својих мисли и сећања на ранији период, када је цела породица била на окупу. На најстарију ћерку, Џули пада сва одговорност око вођења куће и бриге о породици, те она покушава да се у складу са тим и понаша, почиње да се дотерује и да излази са момком, Дерекот, али улога мајке, сестре и девојке, ипак су превелики изазов чак и за њен снажан спортски карактер и снажљивост.

Роман се истиче и веома необичном и иновативном наративном техником. Наиме, наратија је поверена Џеку, протагонисти романа, чији субјективни угао посматрања не садржи многе објективне чињенице за које сазнајемо из излагања других ликова, као на пример када његова сестра Сузан чита одломак из свог дневника који говори врло негативно о њему, о његовој нехигијени, грубом понашању према брату и мајци, његовом тешком карактеру. Надаље, она не само да је непоуздана, већ је и лишена било каквог моралног става или стандарда, што је у блиској вези са неприказивањем правих емоција наратора. То нас доводи до одлике која заиста чини Џеков говор специфичним, а то је лишеност било каквог представљања унутрашњег света наратора, његових емоција и мисли, што онемогућава читаоцу да саосећа и идентификује се са њим, а то је прилично нетипично, с обзиром на то да се ради о субјективном приповедању. Критичари сматрају да постоје неуједначене промене у регистру говора, од неформалног до врло формалног, што није уобичајено за петнаестогодишњег дечака, као да се и ауторов говор ту назире у неким деловима, помажући да се представи стварност из спољашње перспективе, стварајући тако ефекат дестабилизације наративне тачке гледишта. (Ibid. 46-8)

Доминира и проблематика памћења и немогућности реконструкције правих догађаја. Сасвим изненађујуће, Џек не може да се сети мајчиног лица ни гласа непуних месец дана након њене смрти. На крају лета, када се хаотично стање у породици отме контроли, Џули не може да се сети како је све изгледало док су родитељи били живи и све било организовано и живот уређен. Сузан тврди да се не

сећа игре када су јој Џули и Џек истраживали наго тело када је била мала, играјући се научника и бића из свемира. Затим, једино се Џек сећа једног дана када су их родитељи оставили на један дан саме, на дан сахране неименоване рођаке, а деца су имала узбудљив дан, уживајући у слободи, неспутани надзором родитеља, али то Сузан и Џули не памте. Сећајући се тог дана, Џек ишчекује када ће доћи на ред поново забава и авантура, коју је подсвесно повезао са идејом сахране. Међутим, како дани одмичу, кућа тоне у све веће стање хаоса, а након смрти мајке, као да и деца тону у неки дубоки сан, неспособни и невољни чак и за обављање обичних свакодневних послова и активности. Пошто нема претерано пуно активности у роману на свакодневном нивоу, нити неких других већих проблема који би скренули пажњу ликова, заправо, нема разлога да они све ове скорашње догађаје забораве, осим у случају да је овај процес заборављања вољан и саставни део текућег процеса занемаривања себе и препуштања забраву. (Ibid. 48)

Стиче се утисак као да им се заједно са сећањима бришу и претходни животи. Све што је било раније док су родитељи били живи, сва правила која су важила некад, више не важе. Ово је чак и симболично представљено Џеков рођендан, када на торти уместо петнаест, стоји само једна свећица, јер их нису имали више. Најмлађе дете, Том, весело се шали како његов старији брат пуни једну годину и не слутећи колико је у праву, јер од тада Џек заиста постаје сасвим другачија особа, са судбином различитом од оне коју би имао да су му родитељи остали живи, као и његова браћа и сестре. (Маџуан 2010: 33)

Још један од проблема који утичу на погоршање ситуације је то што браћа и сестре нису међусобно повезани осећањима љубави, бриге, нежности, истинског саосећања, што показују кроз крајњу небригу једни према другима и незаинтересованост за туђе проблеме. Ипак, повезују их заједничко одгајање и заједничка несрећа у којој су се сви нашли, те немајући никога другог са ким би то могли да поделе, силом прилика, остају упућени једни на друге. Непостојање те емпатичке везе међу њима, условљава даљи распад њихове заједнице, парализу и немоћ у том стању незнања, као и непостојање свести о било каквим моралним нормама понашања у међусобним односима. У њима остаје само нејасна, магловита потреба да припадају некој заједници, потреба за нежношћу и пажњом, будући да су

ипак само деца, а те потребе су најчешће усмерене према најстаријој сестри, Џули, која нерадо преузима улогу сурогат-мајке, немајући другог избора. Свет који јунаци настањују хладан је, пуст емоционално и физички, а њиме почињу да „управљају“ више мртви него живи. (Ibid. 50)

Насеље где породица живи, има изражену симболику. Њихова кућа се налази у забаченом делу града и једина је преостала настањена, док око ње постоји гомила остатака од монтажних кућа, срушених до темеља, односно, све је једна велика пространа пустош, без много живота. Нема пролазника, па чак ни ђубретари не односе смеће редовно, свуд унаоколо је сивило, тихо је, а поготову лети када су велике врућине, атмосфера постаје нарочито сабласна. Када се то споји са неразумним, насилним и аморалним поступцима деце, читаоцу је у неким ситуацијама тешко да уопште споји такво понашање са невиношћу и безазленошћу које се у нормалним околностима повезује са тим узрастом.

Постоји поређење између ових Маџуанових јунака и деце у роману *Господар мува*, Вилијема Голдинга³⁵, која такође из стања цивилизације полако прелазе у стање дивљаштва, с тим што су та деца на пустом острву, у егзотичном окружењу, удаљени од свега што им је познато, што у извесној мери оправдава њихову цивилизацијску деградацију, а деца у овом Маџуановом роману живе у градској средини, иако у мало издвојеном делу, стога се може наћи још мање оправдања за многе њихове поступке: заливање умрле мајке у цемент у подруму, без адекватне сахране и пријављивања властима, облачење млађег брата у девојчицу, па у бебу, инцестуозни однос између старијег брата и сестре, запуштеност куће до крајњих граница, итд. Све ово даје роману атмосферу готског романа: огромна кућа на изолованој локацији, са мистериозним, шокантним, изненађујућим обртима и ликовима без гриже савести, затим, Џекови кошмари, тајна сахрана, смрад који потиче од више извора: од убуђале и пропале хране, од нехигијене укућана, од леша из подрума који почиње да се осећа кроз пукотине лоше замешаног цемента из ковчега у подруму, итд. Толико је сурових детаља, да ови дечији ликови некад

³⁵ “Lord of the Flies”, William Golding

делују чак и нереално, као симулакруми, или неке измишљене улоге, како би се приказала нека могућа, гора верзија реалности, као упозорење читаоцу. (Ibid. 51-2)

Осим елемената нео-готског романа, жанровски се ово дело пре може сврстати у психолошку студију сазревања, односно роман о одрастању. У том смислу, он представља дистопијску слику стварности, где период преласка из дечијег у свет одраслих прати низ изазова на које јунаци наилазе, а за које они не успевају да пронађу решење. На сваку нову ситуацију, они се једноставно прилагођавају, без много бриге о томе шта је исправно, а шта погрешно. (Ibid. 53)

С тим у вези, доминантна одлика света који су сами створили је готово потпуно одсуство друштвених и моралних норми. На почетку романа, једини пут када се Џек слаже са очевим поступком је у реализацији идеје да се врт зацементира, али из потпуно другачијих разлога, односно, зато што тај поступак њему делује потпуно анархично и против свих обичаја, а њему потпуно фасцинантно. Затим, ситуација у којој сестре подржавају прво транвестију, а потом и потпуну регресију најмлађег брата Тома до статуса бебе, ни у ком случају не спада у нормално одгајање детета од шест година. А сасвим експлицитно, то је поменуто и у разговору неколико недеља након мајчине смрти, када се Џули и Џек питају да ли су поступили исправно тиме што су је само сахранили у подруму, без икаквих обавештења икоме, или устаљених церемонија, а и то њихово питање само је постављено успут и не представља неку већу бригу око које би се они дуже задржавали. Једина особа која је у контакту са породицом и која се придржава друштвених правила је Дерек, којег због тога Џули никад не може у потпуности да прихвати, а који ће на крају романа бити потпуно искључен из њихове мале заједнице. Оно што је специфично је то што деца немају лошу намеру, они сав хаос и наред који чине, не чине намерно, већ су једноставно равнодушни, препуштају се урођеним инстинктима и не оптерећују се ограничењима које долазе из спољашњег света или из прошлости, а која су научили од родитеља. (Ibid. 63-4)

Изражен је сукоб мушког и женског принципа. Мушки принцип је представљен као агресиван, ригидан, ауторитативан, физички насилан, у сталној потрази за женском пажњом. Насупрот томе, женски принцип је приказан као тих, помирљив, донекле слободнији и довољан сам себи. Тензија постоји од самог

почетка, када се родитељи свађају око идеје да врт треба зацементирати. Мајка, сасвим разумно, покушава да одврати оца од те идеје, али он је у својој намери непопустљив. Затим, постоје готово свакодневни сукоби између Џули и Џека, који се боре за ауторитет у кући након мајчине смрти. Уз то, отац и најмлађе дете Том се боре за мајчину љубав и пажњу, с обзиром на то да је мајка највише времена посвећивала најмлађем детету. Та тензија повремено добија и колективни карактер, у виду женских и мушких савеза. Најпре мајка пред смрт разговара само са Џули и њој поверава управљање домаћинством. Након њене смрти, Џули и Су проводе сате заједно, било у разговору, заједничком присећању мајке, или прерушавању Тома у девојчицу.

С друге стране, мушки савези готово да и не постоје. Џек и отац се никада нису добро слагали, ни разумели. Шта више, Џек толико није волео оца, да му је свесно давао да ради тежи део посла око цементирања врта, иако је знао да му је то најстроже забрањено јер је већ преживео један инфаркт. Том, увиђајући суровост света мушкараца, изражава жељу да припада женском свету, који му се чини много примамљивијим и лакшим за живот. Коначно, Дерек покушава да одобровољи Џека како би стекао његово поверење и ушао у круг породице, те га позива на типично „мушко дружење“, у билијар клуб, да одиграју коју партију. Око ових савеза и родног повезивања, углавном се граде и кругови поверења, а сви ликови чезну за припадањем некој групи. Џек се осећа искључено када сестре плачу и спавају заједно након мајчине смрти. Такође, када њих две украшавају Тома да буде девојчица, успут везују једну траку и Џеку око врата, предлажући идеју да и он види како је то бити девојчица. Изненађујуће, Џек не скида ту траку с врата, свестан да би тиме искључио себе из те игре, а у том тренутку му самоћа пада теже него губљење мушкости. На крају, цела породица, сво четворо деце су везани тајном морбног сахрањивања мајке у подруму. (Ibid. 57- 63)

Посматрано из овог угла, може се тврдити да су ликови пре општег, генералног типа, него личног и специфичног. Већ је поменуто да је тешко поверовати у постојање овако сурових и дивљих ликова у дечијем свету, осим ако они нису алегорија за нешто друго. Томе у прилог говоре и имена: деца носе врло обична, честа енглеска имена, док њихови родитељи уопште нису ни именовани, а

не спомиње се ни породично презиме. Уз то, у тексту не постоје јасне одреднице које би указале на прецизније место, време или локацију одвијања романа. Из описа солитера и монтажних кућа, схватамо да је у питању неко савремено време, али не превише савремено, што видимо према описима одеће, као и недостатку техничке опреме у кући, тако да можемо претпоставити да се ради отприлике о неким шездесетим годинама двадесетог века. Безличност, сивило и огољеност поставке романа стоје као знак упозорења на све што џунгла модернизације и савременог света доноси. Такође, оно што плаши читаоца, је могућност да би у овако усамљеном свету, где постоје овакви спорадични примери аморалних мини-система на нивоу породице, све било могуће и дозвољено, при чему је ово само почетак. (Childs 2006: 33)

Овако описан свет, предмет је Макјуанове оштре социјалне критике, чему у прилог говоре и карактеристичне, свеприсутне слике трулежи, пропадања и хаоса. Ефекти распадања приметни су у целом роману: храна у кухињи коју деца не једу, убуђа се и иструли, а над њом се роје муве; мајчин леш одаје непријатан мирис кроз пукотине у цементу док пропада; када Џек поспрема своју собу, испод кревета извлачи судове који су поззелени од буђи, итд. Као што родитељи својом смрћу „ослобађају“ децу друштвених норми и стега васпитања, што даље води њиховом избору да живе у стању потпуне анархије, може се повући паралела са широм сликом Енглеске, која се ослободила многих рестриктивних норми и старих традиција након револуције шездесетих година прошлог века, оставивши по страни терет своје славне прошлости, класну подељеност, строги приступ родним улогама и последично васпитање. Замирање ауторитета патријархалног принципа, симболично је приказано смрћу оца на почетку романа, који је тада напустио највишу позицију моћи, а која након тога прелази у мајчине руке, па на крају у руке најстарије ћерке. Јавља се једно циклично кретање на микро плану, јер женски принцип, једно време одржава стање реда, али не успевајући да истраје, доводи опште стање до хаоса крајњих граница, те циклус мора започети из почетка, односно, снаге закона, традиционално мушки ауторитет, долазе да поново успоставе ред и контролу. (Malcolm 2002: 64-5)

У роману, по нестанку родитељских фигура са сцене, место ауторитета остаје упражњено. То доводи децу у ситуацију да морају да надоместе значајан губитак у функционалној јединици породице, односно, мотивише их да кроз експериментисање, преузимање различитих улога, истражују и развијају се, те да одговарајуће елементе личности препознају и усвоје као свој нови идентитет, у складу са другачијом породичном структуром. Иако привидно нема помака и општа ситуација остаје углавном иста, а ликови су у почетку паралисани ситуацијом која их је затекла, убрзо почињу да проналазе механизме одбране и нека своја решења за наизглед безнадежну ситуацију. Свако од њих се повлачи у свој унутрашњи свет, али исто тако од преостале породичне заједнице праве затворени круг поверења и граде односе који људима споља могу изгледати ненормално или неприхватљиво, али у тренуцима највеће жалости, једина утеха им је тај прећутни тајни савез, у коме проналазе блискост и саосећање. Ово из њихове перспективе делује много хуманије него активности које би предузеле социјалне службе, у случајевима када држава преузима бригу о деци. На овакав начин схваћено, ово је имплицитна критика све веће отуђености у функционисању јавних служби, при чему државни апарат заиста постаје апарат, потиснувши жељу и могућност да људе разуме и подржи на емотивном, људском, како рационалном, тако и ирационалном нивоу. (Childs 2006: 36)

Постоји могућност тумачења протагонисте кроз едипални комплекс, због његовог јаког осећаја ривалитета према оцу још од првих страница романа. Затим, након смрти родитеља, улоге мушког и женског ауторитета природно прелазе на њега и Џули, према којој он све време има прикривену жудњу, а нарочито од када она „преузме“ улогу мајке и покушава да се понаша као одрасла. Још једна чињеница која иде у прилог овом тумачењу је то што је била његова идеја да мајку сахране у подрум, који симболизује његову подсвест и скривене, потиснуте жеље. Цек као да ни очеву ни мајчину смрт не види као нешто страшно, као да је природно да он и најстарија сестра једноставно попуне упражњена места у породичној структури, ради успостављања баланса. (Ibid. 34)

Међутим, није све ни тако једноставно. Он је првенствено адолесцент, који највише времена проводи размишљајући о себи и посматрајући своје тело: проводи

сате пред огледалом, фасциниран својом првом ејакулацијом, показује агресију из несигурности. Када су емоције у питању, Џек је врло незрео, чак и за своје године. У емоционалном смислу, њему је од женског принципа потребно све: мајка, сестра, љубавница. А све то он види у својој сестри Џули. Мајчински ауторитет који води, саветује, негује; сестринско другарство и ривалитет; објекат сексуалне жудње. Када се са сцене склоне системи контроле из одраслог света, он ће те своје потребе и остварити. Пред крај романа, када његов процес трансформације већ узме маха, он посматра све ствари у својој соби и осећа неку тескобу. Скида све постере са зидова, крш испод кревета, одећу и све што га подсећа на себе самог, све док соба не добије потпуно огољен изглед, склања у плакар и затвара га. Остаје го у соби и тако заспи. Сакривање свих личних ствари које указују на његово присуство, представља ритуално сахрањивање свог старог *ја*. Он онако го одлази код млађег брата и смешта се покрај њега у креветац, одакле жели да започне нови живот, да се поново роди у некој другој кожи. (Ibid. 39-41)

Старија сестра у породици, Џули, две године је старија од Џека. Њен положај је по свему издвојен у односу на остатак породице, а у односу на Џека представља чисту супротност: лепа, паметна, самоуверена, бави се атлетиком, увек је дотерана и облачи се по мало смело за своје време. У складу са тим, новостечени положај ауторитета јој савршено пристаје. Она је једина од све деце која нема механизам одбране који је тера да се повлачи у себе, већ је мотивише да се све више истиче, говори гласније, даје инструкције другој деци шта да раде. Пред смрт, мајка је имала највише поверења у њу и њој је поверила тајну своје болести и задужила је да брине о породици након њене смрти, овластивши је да располаже новцем са банковног рачуна. Џулином ауторитету се једино Џек противи, али врло кратко и не у превише озбиљној форми, јер чак и он прихвата чињеницу да једино најстарија сестра има снагу да одржи породицу на окупу.

Међутим, Џули такође показује многе карактеристике адолесцента, слично као њен брат Џек: пуно пажње посвећује своме телу, али на другачији начин од брата. Доста времена проводи сунчајући се како би имала леп, препланули тен, затим, воли лепо да се облачи, бави се спортом, а исто тако има и изражен физички контакт са сестром и браћом, наиме, увек их грли, охрабрује спуштањем руке на

раме, помази по коси, итд. Код ње је изражена сензуалност, њен атрактивни изглед интригира брата Џека, али има и великог утицаја на момка, Дерека, са којим она до краја романа никада нема сексуалне односе.

Џули је глас феминистичких ставова у роману. Када Џек негодује око тога што сестре Тома прерушавају у девојчицу, мада се тај чин дешава кроз дечију игру и нико у кући то не схвата као нешто дефинитивно ни коначно, Џули му одговара да је његов став родно дискриминишући. Према ставу тог времена, ако девојчице имају кратку косу и носе фармерке, оне делују снажно и самоуверено, док би дечаци у сукњи изгледали смешно и то би за њих било понижавајуће. Дакле, из тога произилази да се женски положај сматра друштвено инфериорнијим у односу на мушки. Такође, Џулино понашање се може тумачити кроз призму психоанализе, што би значило да она својим поступцима симболички кастрира браћу. Односно, млађег брата претвара у девојчицу, па у бебу, а од старијег брата одузима сав ауторитет и евентуалну могућност да стекне позицију моћи у кући. (Ibid. 39-40)

Млађа сестра, Сузан, која је две године млађа од Џека, заузима најусамљенију позицију као најповученији члан породице. Џек каже да Су заиста и личи на ванземаљца из њихове игре од пре пар година, због свог необичног физичког изгледа: бледих, готово прозирних обрва, трепавица, светле пути. Након смрти родитеља, она је једино дете које плаче искрено због губитка чланова породице, а не због себе и својих будућих проблема. Повлачи се у свој свет књига и сваки дан пише дневник у форми писма преминулој мајци, свесна варљивости памћења, жели да сачува успомене на мајку и период након њене смрти. Због свог понашања, које највише подсећа на понашање нормалног детета под родитељском контролом, она знатно одудара од остатка породице, јер не учествује у прављењу хаоса, насиљу, агресији, инцесту, транвестији, осим као посматрач и неко ко нема другог избора него да прихвати ситуацију у којој се налази. (Ibid. 43)

Најмлађе дете, Том, од само шест година, у потпуности је завистан од мајке и њене пажње од самог почетка. Он нема могућности да својим активним деловањем утиче на ток радње, због свог немоћног положаја, може само да реагује на ствари које му се догађају. Њему се најчешће приписује улога жртве, јер још као дете он зависи од добре воље родитеља, брата и сестара, у школи је био савршена мента за

силедије јер је мален, слабашан и показује своју памет. Када остане без родитељске заштите, а не успевајући да се избори са суровошћу овог света, он покушава да се сачува сакривајући се у женску улогу, трансформишући свој живот у нечији туђи, најпре на нивоу рода, а затим и узраста. Цеку, који посматра са стране, ово делује ненормално и потпуно бесмислено, да се један дечак претвара да је девојчица кад то није. Томов процес регресије је постепен и има физичке и психичке знаке: осим промене одеће, њему се очи рашире и уста напуће када глуми бебу, почиње да приређује сцене гласног плача и кукања када му недостаје „мајчина“ пажња, мада све време остаје свестан ко је и не одбија разуман разговор са укућанима.

Деца стварају неки свој изоловани свет, који донекле подсећа на бајку или фантазију. Као представник спољашње стварности, Дерек, Џулин момак, својом појавом и активношћу чини потпуни контраст у односу на четворо деце. Он има двадесеттри године и професионално се бави билијаром, зарађује свој новац. Припада доминантно мушком свету одраслих, иако је и он потчињен женском принципу: својој мајци, са којом живи у малој кући. Он све време жели да задобије поверење протагониста и постане део њихове заједнице, али му то никада неће поћи за руком, јер је превише рационалан и припада окружењу где владају правила и норме спољашње цивилизације. (Ibid. 42-44)

Почевши од наслова, читав роман се гради на супротностима и то претежно на негативној страни скале антонима који чине кључне елементе романа. Као што би врт по природи ствари требало да асоцира на уређену природу, зеленило, раст и развој, у наслову романа он је забетониран, што поништава суштину његове природе, након што је почео да зараста у коров, цивилизација се бори против природе на начин, који је неодржив на дуже стазе. Слично томе, протагонисти романа су деца, односно адолесценти, којима се у периоду интензивног раста, развоја и сазревања, догађа низ несрећних околности, те се они повлаче у себе и деградирају на људском и цивилизацијском нивоу. Цела породица и кућа, који на почетку делују као да имају шансу за напредак, доживљавају негативну трансформацију у сваком погледу: родитељи умиру, кућа се урушава, деца попримају дивљачке навике понашања, док не дође до потпуно хаотичног стања и екстерне интервенције из света одраслих. Најизраженија тема је борба природе и

цивилизације, са упечатљивом симболиком и необичним начином приказивања, кроз дешавања у свету деце. Свеприсутне су карактеристичне Маџуанове сцене тела, течности, смрти, насиља, болести, инцеста, смрада, итд. Изражени су и ауторови феминистички ставови, при чему он истиче да би се многи проблеми у породици решили бољим, снажнијим положајем жене, јер оне једноставно имају многе квалитете које мушкарци немају. (Childs 2006: 45) Ирационално доминира над рационалним током већег дела романа, док морални суд нигде не постоји експлицитно, али главна проблематика је везана за изграђивање идентитета младих људи, пред изазовима савременог света, очигледна на сваком кораку, уз јак емотивни набој.

Закон о деци: потрага за сигурношћу и смислом

За разлику од претходних Маџуанових романа са централном темом деце, попут романа *Бетонски врт* и *Дете у времену*, који су својом експлицитним сценама насиља, смрти, сексуалних односа и слично, чинили атмосферу по мало непријатном за читање у одређеним деловима, у овом роману, оне готово да не постоје, или постоје у много блажем и друштвено прихватљивијем облику. Сходно наслову, главна тема се односи на проблеме и потребе деце, њихова основна права и слободе, као и на немогућност да подигну глас у своје име, те на проблематичност друштвеног и државног система који та права регулишу, али овог пута из једног сасвим специфичног угла. Иако је фокус романа усмерен на децу, ово дело се бави одлукама, ставовима и поступцима одраслих, који имају моћ да управљају њиховим судбинама. Проблеми положаја мајки и жена у савременом свету такође су предмет великог ауторовог интересовања.

Роман обједињује и неке од ранијих, већ познатих Маџуанових тема, попут борбе против зла, које је овде неутеловљено, али чије су последице видљиве; затим тема морала, моралних одлука и ауторитета; сукоба неког ширег колективног система и потреба индивидуе; распад и пропаст породице; издаје и осећаја кривице; могућности испуњења за учињен грех. У овом роману, те теме су посматране из перспектива више организационих система: породице и породичних односа, религијских императива и норми, правног система и законских регулатива, науке и њених чињеница и доказа. Усред обиља информација и података доступних у савременом свету, а на основу којих треба донети одлуку у сваком појединачном спорном случају, често је немогуће пресудити исправно и на задовољство свих страна, јер ће увек један вид слободе донети ограничење слободе у неком другом, можда исто тако важном сегменту. Ликови у роману су оптерећени великим дилемама, унутрашњим и спољашњим конфликтима, при чему читалац успева да се повеже и саосећа са њиховим великим животним кризама и преломним моментима, на дубоко људском нивоу.

Основни заплет романа прати живот Фионе Меј, судије Високог суда Породичног одељења, у њеним касним педесетим годинама, која живи уредан,

сређен живот, као припадник средње више класе, са изузетно успешном каријером, али без деце. У сцени којом се отвара роман, сазнајемо да у њеном приватном животу настаје неравнотежа због почетка брачне кризе. Наиме, њен муж Цек, жели да има страствену авантуру, вероватно прву и последњу у животу, са упола млађом женом са посла, незадовољан недостатком сексуалног живота у браку. Фиона је подредила читав свој живот каријери, те притисак и одговорност које има због озбиљности случајева у судници, често чине да буде мислима одсутна када је код куће. Ова прича служи као оквир за још неколико мини-наратива унутар главног заплета, односно шест судских случајева који су детаљно представљени читаоцу из правног угла, а представљају заокружене, самосталне јединице, савршено уткане у ширу функционалну наративну целину. Централно место међу тих шест, заузима случај адолесцента који болује од ретке врсте рака и који припада цркви Јеховиних сведока заједно са својим родитељима. Због своје религије, он не жели да прихвати трансфузију крви, која је једини начин за његов опоравак и без које ће умрети. Овај случај се дубоко одражава на даљи ток Фиониног живота, уплиће се у његову приватну сферу и захтева Фионину пажњу и ван суднице. Решавање већине ситуација у роману зависи од њених одлука и поступака, те она заузима централно место у роману, представља глас разума и има задатак да пронађе правно решење за дате случајеве, али свим својим снагама покушава и да унесе смисао у животе тих људи у невољи.

Место одвијања радње у највећем делу романа је Лондон, односно њен дом у угледном насељу Греј Ин (Gray In), судница Високог суда, модерно опремљена угледна болница, а неколико сцена се одвија у Њукаслу (Newcastle). Време дешавања радње је највероватније 2013. година, друга половина године до новембра месеца, што сазнајемо из њеног монолога о бујици развода у Енглеској, у 2012. години. Окружење је савремени, мултикултурални Лондон, уређени свет владавине права и добро организованих државних институција. Нема експлицитних референци на конкретан друштвени или политички контекст, али назире се упозоравајући став аутора на свет где су људи у опасности да изгубе осећај за добробит свог ближњег, блискост и интимност, разумевање за потребе других, услед преокупираности сопственом каријером или због ограничене перспективе и слепог придржавања

правила и обичаја заједнице којој припадају, а са чијим се колективним идентитетом поистовећују у толикој мери да су у опасности да занемаре сопствени.

Обилно су коришћени подаци из уско стручних професија у области права и медицине који ће бити основ за рационално расуђивање, а са друге стране постоји и доста ограничавајућих околности које проистичу из више вероисповести, попут Јеховиних сведока, јудаизма, католицизма, ислама. Ово заиста дочарава аутентичну атмосферу свакодневног, мултикултуралног Лондона, која би заправо могла бити и слика било које савремене европске метрополе. На крају романа, читаоцу се буди свест о томе колико на живот појединца утичу традиционалне структуре једног друштва, као што су: право, политика, религија, друштвене класе, породичне вредности, образовање и професионални живот, а чије је функционисање организовано у оквиру различитих институција.

Нарација је у трећем лицу једнине, али приказано из тачке гледишта Фионине свести, на врло неутралан и фактографски начин, у складу са природом и личношћу протагонисткиње, тако да се читаоцу често чини да је у питању потпуно неутрални приповедач. Нема много израза емоционалности, личних исповести, искуства из интимне сфере живота, већ наратив више подсећа на безлично приповедање догађаја, са безбедне дистанце посматрача.

Роман је подељен у пет глава, које су даље сачињене из више мањих, чврсто повезаних јединица. Мини-наративи који описују појединачне судске случајеве су углавном распоређени у првој половини романа, док се друга половина више фокусира на догађаје након решавања централног случаја адолесцента који болује од рака и на Фионин лични однос са њим. Роман је релативно кратак, па га неки критичари чак сврставају и у новелу, али у сваком случају, са врло јасном структуром и концизним садржајем, где много тихих, неизречених делова, остављају још снажнији ефекат на читаоца, који слуги могуће детаље сваке личне животне приче иза фактографске фасаде. (McCrum August 2014)

Фрагментарна организација је овде одлично употребљена, јер сваки судски случај представља свет за себе, одвојен и специфичан у односу на спољашњост и друге случајеве, где у релативно излованом амбијенту, треба сагледати све из унутрашње перспективе приче, јер не постоје универзална морална правила за

њихово разрешење. Све епизоде у роману изазивају јаке емоције, а пре свега саосећање, заокружене су на наративном нивоу, свака има свој почетак, врхунац и разрешење, мада су прилично неједнако развијене. Структура им је слична: садрже почетни инцидент или несрећну околност која свет у релативном миру и хармонији избацује из равнотеже, те доводи до погубне ситуације у животима учесника.

Жанровски, роман се може сврстати у породичну драму и психолошки роман, говорећи превасходно о великим кризама и људским трансформацијама пред животним изазовима и проблемима. Стил је јасан, експлицитан, изузетно лак за читање, а делови који се односе на медицину, врло прецизни и разумљиви. Неки елементи су утемељени и у реалности, попут самог наслова и централног мотива романа: Закон о деци (The Children's Act) је документ који заиста постоји, први је донет 1908. године (Wikipedia, Children Act 1908), мада се писац у роману позива на онај из 1989. године, од када је донето још неколико верзија, али се тај први сматра најбољим и узет је као узор за сличне законе у многим другим земљама. Такође, институције „доктрине неопходности“ (Doctrine of necessity) и „Гилик компетенције“ (Gillick competence) које се спомињу у роману, темеље се на стварној правној пракси. Неки критичари сматрају да постоји игра речи у наслову романа, због чега је намерно изостављен апостроф³⁶, чиме се скреће пажња да су деца формално-правно заштићена применом овакве врсте документа и типа закона, али да и даље немају никакву моћ у тренуцима када је то битно за њихово самоочување, као и то да се њиховим унутрашњим, развојним потребама не посвећује довољно пажње. Другим речима, граматичка мањкавост у наслову закона наговештава и његове суштинске недостатке. (Craig 2014)

Мотиви тела, телесних течности, болести, присутни су и овде, вероватно најизраженије у случају наказно телесно спојених Сијамских близанаца, где је наговештено да је призор толико потресан да је само судији показана њихова слика, а читалац о њиховом изгледу сазнаје само из Фиониног унутрашњег говора, који у великој мери даје ублажену слику. Слично је и у другим случајевима. Такође, ушушкани у друштвено прихватљиви контекст, у роману се јављају и мотиви

³⁶ “The Children Act“ уместо “The Children’s Act“

прикривеног самоубиства младића који болује од рака, затим алкохолизам услед депресије или тешких животних услова, насиље у породици, јака привлачност између старије жене и једва пунолетног младића, итд.

Још један од честих мотива је и музика која појачава ефекат суптилности, интимности и огољености контакта у одређеним сценама у којима је присутна, ослобађајући ликове од њихове друштвене маске, у ситуацијама када остају искрени сами пред собом, макар и прећутно. Најчешће је Фиона та која чује музику у свом унутрашњем уху, у тренуцима када бар за тренутак постаје рањива, емотивна, остављајући по страни штит свог угледа и чврстог ауторитета који има у судници. Њен идентитет се симболично поистовећује са класичном музиком, као што је Бахова, у чијем карактеру она види идеалну верзију своје замишљене личности. (McEwan 2014: 41) С друге стране, њена природа је потпуно супротна у односу на карактер цез музике, која захтева личну интерпретацију уметника и ван музичког слова на папиру, што је за Фиону немогућ задатак, јер захтева од ње свесно кршење правила и ангажовање субјективног, приватног дела личности. (Tonkin 2014) Ликови су прилично комплексни, што је најчешће и узрок насталих конфликта, појачаних тензијом између правила неког колективног система и окружења у коме егзистирају, и личних жеља и потреба појединаца, при чему се често нађу у пат позицији. Међутим, њихова унутрашња борба никада није приказана из њихове сопствене перспективе, већ углавном на основу Фиониног виђења ситуације.

Фиона и Џек Меј су узорни чланови друштва. У том смислу, за Фиону се чак може рећи да тежи беспрекорности, ужива велики углед у професионалном свету, њене интелектуалне способности, правичност и вештина писања пресуда надалеко су познати, а она је готово у свакој сцени преокупирана правним документима везано за неки случај, или чита новине и прати вести о сукобима у Ираку и Сирији. Нарочито када је у стресној ситуацији, окружује се папирима са посла, стварајући тако осећај сигурности и стабилности у свету у ком се најбоље сналази. Она живи удобан живот припадника више средње класе, стабилног брака, без деце, те има времена да свира клавир, ужива у концертима, музици, поезији, коктелима и дружењу с пријатељима и познаницима. Још од школских дана увек је била амбициозна и желела да има успешну каријеру. Једини период у животу када се

опустила, први пут заљубила и понашала као сваки просечан тинејџер, препустивши се неком сасвим другачијем, слободнијем животу, било је за време летњих распуста код њених рођака у Њукаслу:

„Али у тој њеној девојачкој очараности градом, њеним рођакама, бендом и првим момком, веровала је да може да се промени, да постане искренија, стварнија, да постане Џорди³⁷. Годинама касније, сећање на ту амбицију су и даље могле да јој измаме осмех на лице.“³⁸
(McEwan 2014: 147)

Њен свет је увек организован, елегантан, исправан, постављен на супрот и на дистанци од света људи који долазе у суд због развода, болести, претње од смрти, који припадају свету очаја и несреће. Једини изузетак је време када је и њен брак доспео у кризу, те је и она могла да осети како је то бити један од обичних људи са свакодневним породичним и личним проблемима, од којих неки заврше и код ње у судници, а у односу на које је она до тада била „недодирљива“. Њен задатак је да сагледа чињенично стање у свим судским случајевима, из што више аспеката, да донесе пресуду на основу важећих закона, који често не покривају целокупно поље правде и морала, сходно природном осећају за правду обичног човека. (Angus 2008: 9-11) На крају дана, она понекад мора да санкционише и активности за које не осећа да су исправне и моралне на дубоко људском нивоу, али схвата да је понекад немогуће уклопити императиве морала и права. Ипак, мерило исправности којим се мора руководити је усклађеност са важећим законима. Њен посао оставља дубоке последице по њу и њен приватни живот, с обзиром на њен истанчан осећај за добробит, самилост и исправност у датим ситуацијама, при чему се често нађе на раскршћу где мора да бира између већег и мањег зла. Сазнање да њен муж жели авантуру са упола млађом женом, дубоко ремети њен осећај сигурности, самопоуздања и поверења, што јој уноси немир и почиње да се пита да ли је он имао авантуре и раније. Одједном, као да губи чврсто тло под ногама и више није сигурна у шта може да верује. (McEwan 2014: 19)

³⁷ Прим. прев. колоквијални назив за становнике Њукасла.

³⁸ “But in her girlish infatuation with the city, her cousins, the band and her first boyfriend, she believed she could change, become truer, more real, become a Geordie. Years later, the memory of that ambition could still make her smile.”

Представљање њеног мужа, Џека, почиње описом његовог физичког изгледа, који је и даље прилично атлетски, упркос томе што му је шездесет година, он воли повремено да игра тенис и држи тегове у канцеларији. Као професор историје, изванредно влада латинским језиком, пише књиге о Цезару, старом Риму, Вергилију, води одређени стил живота испуњен очекиваним академским навикама и активностима. Воли да се представља као лежерни боем, који лети хода бос по кући и ужива у асиметричности и спонтаности цез музике, за разлику од Фионе, потпуно наклоњене класици.

Њихова поменута брачна криза произилази из Џекове жеље за авантуром са двадесетосмогодишњом Мелани, о којој се каже само то да је по занимању статистичар. Према његовом схватању, ова прељуба не би била грех, јер је он отворено признао супрузи своје намере пре него што се било шта догодило. Не верује у постојање загробног живота и сматра да је најбитније искористити овај један живот што боље можемо, не ускраћујући себи испуњење великих жеља. (Marchand 2014) Џек показује потпуно одсуство саосећања и разумевања за своју супругу, која има изузетно стресан посао, који представља узрок недостатка брачне пажње с њене стране, што у њему буди потребу да се једноставно удаљи од ње и своју жељу за новим, узбудљивим искуствима, која изгледа никада не престаје, без обзира на животно доба, оствари ван брачне заједнице. (Battersby 2014)

Фиона и Џек немају деце. На прагу позног животног доба, њихов живот се није битно мењао у односу на период када су се венчали. Имају богат друштвени живот, слободно време испуњено културним и научним садржајима, али ипак, осећа се празнина услед недостатка деце. (McEwan 2014: 24) Чини се као да су обоје покушали да надоместе овај недостатак, проналазећи друге обавезе: Фиона се у потпуности предала послу, док Џек увек има посла око издавања неке нове књиге.

У овом Макјуановом роману, мотив породица без деце, има различите облике. У представљеним судским случајевима, дечија егзистенција је увек угрожена, било у физичком, моралном, духовном или неком другом смислу, али деца увек буду жртве сукоба или одлука у свету одраслих. Такође, често постоји и примеса проблематике друштвених класа, или мултикултурализма и потешкоћа људи из других култура да се прилагоде савременом западном свету. У случају

Сијамских близанаца, једини начин да један од њих преживи је да овај други физички нестане; у случају Мароканске девојчице и јеврејских девојчица, очеви се чврсто држе традиционалних колективних идентитета и инсистирају на одгоју деце унутар религијске заједнице, сматрајући да секуларно западно образовање и васпитање делују погубно на њихову душу; слично томе, Јеховини сведоци сматрају да је физичка смрт младића мање зло од кршења религијских заповести. (Schissel 2006: 22-3)

Већина породица је из средњих и нижих друштвених сталежа, ретко кад са високим степеном образовања, али у већини случајева са јаким религијским уверењем које је у роману увек чинилац дестабилизације и које делује против општег добробити детета. Мақјуан сматра да се цивилизацијски напредак друштва, између осталог, огледа и у квалитету и нивоу бриге о деци, њиховим правима, одгоју, образовању. Доминира тензија између колективних и појединачних идентитета, а религија и друштвена заједница се овде јављају као системи који најснажније утичу на поступке и животе ликова. У зависности од случаја, присутне су следеће религије: католицизам, ислам, јудаизам, Јеховини сведоци. Мақјуан је у једном интервјуу споменуо како је раније мислио да неће ни бити религија у двадесетпрвом веку, вероватно сматрајући то превазиђеним друштвеним системом. (Freedland 2014)

Сваки колективни идентитет се базира на групи идентификатора, који су позитивни означитељи за оне који су у ту заједницу укључени, а као негативни за оне који то нису. У изразито чврстим структурама, групе стварају страх од изопштења као средство контроле понашања својих чланова. Ово изгледа делује врло успешно у постмодерном добу, карактеристично по изразитом индивидуализму и општем губитку блискости и искреног међуљудског контакта, те је наличје те слободе врло често усамљеност и отуђење. Пред широким спектром избора, човеку религија често даје онај ослонац и центар у односу на који може да се огледа, али заузврат долази у ситуацију да прихвата њена строга правила, која му и даље делују као много боља опција од суровости хаоса и нереда у свету сопствене немогућности да сам организује свој живот и свет. (Стојковић 2002: 14-15)

Други колективни систем контроле у роману је државни апарат, који овде представљају суд, болница, социјална служба и школа. Упркос њиховим несавршеностима, стиче се утисак да аутор има претежно позитиван став према овим системима, као местима где владају наука и разум. Представник суда у роману је Фиона, као узоран пример судије који тежи да алате права користи ради спровођења правде. Суд свакако овде има не само фактичку моћ, већ заиста представља одлучујући фактор у животу људи. Болница је такође представљена као нешто позитивно, почевши од Фиониних сећања из детињства када је имала мању повреду и боравила у болници, где је уживала у љубазности и наклоности особља, као и у пажњи школских другара. Међутим, болница је место које се руководи медицинском науком, за коју се може рећи да је морално неутрална, јер се њена сазнања могу употребити и за добро и за зло. У закључцима, она се води једноставним прагматичним прорачунима, где је крајњи циљ очување физичке егзистенције човека у највећем могућем проценту. Социјална служба и школа такође имају благ, позитиван утицај на друштво и на положај детета у њему, али више као посматрачи и помагачи. (McEwan 2014)

Најмања јединица групног идентитета, из чијих поступака произилази готово сваки заплет у овом роману, је породица. Међусобно сукобљени ставови и жеље родитеља или њихово неслагање са преовлађујућим мишљењем средине, само су неки од узрока проблема који највише последица имају по децу, која немају право гласа, ни могућност да се сами бране. У постмодерном свету где не постоји јединствен стандард по коме би се расуђивало шта је морално и исправно, већ постоји увек више углова гледања, од којих сваки има своју унутрашњу логику, поставља се питање чији морални стандард треба применити?

Из Фиониног искуства у судници, представљено је пет случајева, од којих је први случај јеврејских девојчица. Морална дилема се огледа у избору између два вредносна система, религиозног и световног, при чему отац заступа први, а мајка други. У моралном расуђивању, немогуће је ослонити се само на одлуку судије, јер је и она ипак само обичан човек, те би њена одлука била одраз још једног индивидуалног, личног суда и самим тим, није применљива као универзални систем моралних вредности. Тако у овом случају, Фиона покушава да интегрише у

доношење пресуде што више елемената, за које сматра да могу бити важни чиниоци живота особе која ће можда доживети и двадесетдруги век. (McEwan 2014: 15)

Комплексност случаја је у пресеку надлежности световних и религијских ауторитета, а нарочито када једна световна институција, као што је суд, у овом случају пресуди против одлуке изразито религиозног оца, што је у савременом свету потпуно легитимно и суд има јасан ауторитет у овом случају. Пресуда је била у корист мајке, Цудит, која такође припада конзервативној заједници хареди Јевреја, али жели да њене ћерке наставе да иду у мешовиту школу, како би имале боље образовање и ширу свест о свету око себе, што ни у ком случају не значи да треба да престану да припадају својој религији. (Ibid. 37) Са таквим ставом су се сложили и суд и социјална служба. Главни аргумент социјалног радника је то да ако се деца доделе оцу, биће одвојена од света мајке, а самим тим, лишене могућности да упознају свет самосталним открићима, а не кроз очи других.

Познато је да су Јевреји обично живели у гетима, издвојени од народа земље домаћина. Њихова акултурација, склапање мешовитих бракова, губљење строгих идентитетских обележја облачења и начина живота, почели су тек негде у 18. веку. Ова појава је имала за последицу две линије даљег развоја: развој науке о јудаизму и зачетак покрета о националном препороду. На интеграцију јевреја у европске модерне токове највише су утицали култура и економски фактори. Међутим, код мањег дела јеврејске заједнице, ово је изазвало страх од брисања првобитног идентитета заснованог на обележјима религије и историјским записима о првој држави јевреја, што је даље водило формирању локалних, конзервативних, затворених заједница које инсистирају на строгом поштовању религијских начела живљења и иако малобројне, постоје и у савременом свету. Кроз ову споредну епизоду у роману, Макјуан је дотакао и овај проблем идентитета са којим се суочавају мањинске религијске заједнице у Великој Британији, настојећи да очувају корене на којима почива суштина њихове културе, а истовремено да се уклопе у свакодневне животне токове земље у којој живе. (Стојковић 2002: 267)

Следећи случај је случај Сијамских близанаца, који суровошћу ситуације и немогућности проналажења правог решења ствара осећај велике немоћи и ужаса код свих учесника. То је време када је Фиона изгубила физичку интимност са мужем, јер

је остала саблажњена страхотом ситуације и услед тога привремено постала незаинтересована, или чак гадљива на тело. Родитељи са Јамајке и из Шкотске, по религијском опредељењу обоје католици, добили су сијамске близанце, по имену Метју и Марк, који су имали превелики проценат спојености тела и делили су превише виталних органа, да би безбедно могли да се раздвоје и наставе независан живот. Један од близанаца био је много снажнији, док другом лекарске прогнозе нису давале ни мало шансе да преживи, јер су му многи делови тела, укључујући и мозак, били далеко испод нормалног нивоа развоја, са тенденцијом погоршања. (McEwan 2014: 25) Болница је поднела захтев суду да им се дозволи физичко раздвајање, при чему би судска пресуда практично значила одобравање одузимања једног живота који би се у сваком случају брзо завршио, што је својеврстан облик еутаназије, мада се у роману никада тако не назива.

Случај је привукао доста медијске пажње обичног света, али и католичке цркве, која је изразила свој чврст став око тога да само Бог сме да подари и одузме живот, а никако лекари. Фиона је свесна да и са моралне стране, један људски живот не може бити вреднији од другог, али је исто тако свесна да се суд као институција не бави моралом, већ правом. Аргумент који је пресудио заснива се на претходно поменутој правној тековини „доктрине неопходности“ који значи да је дозвољено прекршити кривични закон, у случају када је потребно и могуће спречити веће зло, а кључан је и аргумент намере и циља активности.

Њеном одлуком је одобрено хируршко раздвајање близанаца, при чему је један преживео и успешно се опоравио, док други није. Премда је знала да није било задовољавајућег решења и да је по службеној дужности поступила исправно, а колеге судије су јој честитале на исправности поступка, овај случај је оставио дубок ожиљак у њеној души, знајући да је ипак њена одлука, иако само формално-правно, довела до одузимања живота детету, кроз једну физички врло инвазивну операцију, што ју је натерало да осети сопствени недостатак деце у личном животу на још један, потпуно нов и суров начин. (Ibid. 28)

Наредни Фионин случај је још једна ситуација са позадинском темом мултикултуралности, у ком отац Мароканац одводи своју ћерку у Рабат, против мајчине воље, далеко од световног, западњачког начина живота, за који верује да је

изузетно грешан. Мајка је при том подвргнута психијатријском лечењу и тренутно неспособна да се стара о ћерки. Оба родитеља осећају дубоку љубав и бригу према једином детету, за које желе само најбоље, али на жалост, посматрајући њену добробит само из сопственог угла. Фиона решава случај кроз употребу Хашке конвенције, чији је Мароко потписник, а према којој ће суд из Енглеске имати ингеренције и у Мароку, али ће се суђење наставити пред мароканским судијом. (Ibid. 47) Криза идентитета емиграната заснива се на мноштву улога у које они често морају да се уклопе, у тежњи за бољим животом у економском смислу, али не желећи да изгубе додир са својим историјским коренима. Као резултат ове тензије, емигранти се или прилагоде новој средини, проналазећи смисао у таквој егзистенцијалној ситуацији, стварајући један хибридни идентитет, или се враћају у своју земљу порекла, не успевајући да реше овај унутрашњи конфликт. (Hutcheon 2002: 169)

Следећи случај је заснован на историјској причи Сели Кларк, адвокатице. (Armitstead 2014) Ради се о погрешној логичкој интерпретацији чињеница везаних за синдром изненадне смрти код деце, од ког су преминула два детета из исте породице за релативно кратко време. Случај је водио Фионин колега, судија Шервуд, чији је идентитет у Фиониним очима обележен огромним професионалним немаром и срамотом, када је направио пропуст уважавајући сведочење логички непоузданог сведока, уништивши тако живот једне невинне жене и мајке, пресудивши да је она својим деловањем довела до смрти деце.

Ово је једини случај у роману када је сведок који излаже научне, односно медицинске чињенице, користио погрешну логику и на основу његовог сведочења, оптужени је неправедно осуђен. Фиона сматра да је судија требало да примети наведену грешку, која нема везе са познавањем медицине, већ са нерационалним размишљањем. Овде се осећа и општа критика државних институција које би требало да штите право и доприносе добробити људи, а не да осуђују невинне, те је као такав, један од ретких који се може срести код Макјуана. У том случају, годинама касније, грешка је откривена, мајка је ослобођена, али након смрти деце и година проведених у затвору, претрпљене друштвене срамоте, жена се одала алкохолу и убрзо умрла у очају.

Њена свесна аутодеструкција била је последица потпуног уништења свих аспеката њеног личног и колективног идентитета: изгубљеног личног и професионалног интегритета у очима околине, нестанак најужег социјалног окружења, односно породице, затим потпуни прекид контакта са свим елементима и маркерима претходног социјалног и брачног статуса. Друштвени систем се показао као крајње неспреман за адекватно решавање оваквих ситуација, где је потребно помоћи да се психички и социјално дестабилизована особа поново успешно реинтегрише у друштво, што би онда и државу као организам учинило бољом и снажнијом. (McEwan 2014: 50-2)

Још један случај који се није одвијао у судници Фионе Меј, већ за њега сазнајемо од њеног колеге адвоката, Мајка Бернера. У питању је клијент, који је припадао групи ирских младића који су учествовали у тучи испред бара, а пошто је судија одлучио да додели колективну казну целој тој групи, иако је он сам једва и учествовао. Његова кривица се углавном своди на неактивност и неделашће у злосрећном сплету околности, где је полиција привела целу групу и подигла колективну оптужницу. Марк сматра да се ово никада не би десило, када не би постојале негативне предрасуде и понижавајуће виђење младих Ираца у Енглеској, који се и данас сматрају ризичном групом људи, која лако доспева у насилне ситуације и најчешће долазе из нижих слојева друштва, баве се физичким пословима, итд. У овом случају обичне кафанске туче, што није толико необичан приказ у том делу града где се све догодило, Марк сматра да се примењују двоструки аршини у судском систему, што говори о прећутном презиру Енглеског друштва према Ирцима, као и према нижим друштвеним класама и то на системском нивоу. (Ibid. 184-90)

Случај седамнаестогодишњег младића из Јеховиних сведока, по имену Адам Хенри, који болује од ретког облика рака још један је од случајева из Фионине суднице, најзначајнији за централну радњу романа, стога је у овом раду остављен за крај. Фиона је била дежурни судија када је болница послала хитан захтев за одобрење да се уради трансфузија крви против воље малолетног пацијента и његових родитеља, који то одбијају јер им религија тако налаже, иако би младић без

трансфузије умро у тешким мукама. Како би се избегле кобне последице, трансфузију је потребно спровести најкасније за два дана.

Религија се и у овом случају поставља као главна сила супротстављања медицинској процедури која доводи до очувања физичке егзистенције угроженог. Овде постоји битна разлика у односу на претходне случајеве који сви описују незавидну ситуацију детета у породици, јер је дете у овом случају скоро пунолетни младић, чије се жеље морају узети у обзир. Са правне стране, ради се о сукобу између основних људских права: право пацијента да одбије лечење, у ком случају би се оно сматрало нападом на личност, ако би се спровело против воље пацијента; а са друге, право је државе да донесе одлуку о лечењу против воље пацијента, како би сачувала људски живот, у случају малолетног грађанина. Судијина одлука у овом случају може спасити или част или живот младића. (Ibid. 123)

Његови родитељи и религијска заједница тврде да крв чини срж живота и да је због тога она света, а мешање са туђом крви значило би прљање сопствене људске суштине. С обзиром на то да су младићеви родитељи имали бурну и не баш узорну прошлост, те да их је приступање Јеховиним сведоцима учинило срећнијим и смиренијим, код њих је страх од изопштења из заједнице јачи од жеље да одрже сина у животу, толико су спремни да жртвују зарад задржавања права да припадају том религијском колективу. При том су старешине посећивале младића сваки дан, вршећи притисак на њега да остане одлучан, па макар и по цену смрти, што би даље имало позитиван ефекат на заједницу, јер би се након његове смрти исконструисала слика о њему као о мученику који је умро зарад вере. Шта више, они о назависном, аутономном мишљењу имају крајње негативан став, сматрајући да та идеја потиче од самог Сатане. (Ibid. 78-81)

Фиона одлучује да посети Адама и сазна његов став кроз директан разговор, као и да се увери да ли је он заиста свестан праве ситуације, ван слике коју му представљају његови најближи, односно жели да провери да ли испуњава услове за „Гилик компетенцију“³⁹. (Ibid. 83) Ово значи да малолетник у извесним околностима може одлучити о свом лечењу, уколико се установи да у потпуности разуме све

³⁹ Gillick competence

аспекте ситуације. Иначе би било уобичајено у данашње време да социјални радник обиђе малолетно лице и састави извештај, на основу којег би други одлучивали о његовој судбини, губећи тако директан контакт и осећај да се ради о правом људском бићу о чијој се судбини одлучује, а врло је неуобичајена пракса да судије лично иду и проверавају ситуацију на терену.

У помало необичном окружењу врло модерне болнице која више подсећа на аеродром, само са мало другачијом врстом дестинација, како се каже у роману, малолетни младић, инспирисан романтичном идејом о херојској смрти и судија у својим зрелим годинама на задатку, остварују један потпуно искрен и интиман контакт. Кроз обичан, топао људски разговор, Фиона сазнаје да је Адам почео да пише поезију и учи да свира виолину, врло слично њеним интересовањима из младости. Обоје су повезани чињеницом да се налазе у очајном тренутку живота, осећајући се заробљено и немоћно. Заједно изводе једну тужну песму која говори о прошлости, ту у болници, он свирајући виолину, а она певајући, што је додирнуло срце обома, те су се у једном магичном тренутку искреног контакта повезали управо кроз музику, односно мотив који се јавља уз Фионине тренутке искренности и показивања правих емоција.

Фиона се враћа у судницу и одлучује да му својом одлуком подари нови живот, јер сматра да, упркос његовој жељи да се жртвује за религију, он има још толико тога да види, сазна, проба, искуси у животу. Након нове шансе која му је дата, Адам покушава да пронађе Фиону и настави комуникацију са њом, јер је она једина одрасла особа која је показала адекватан ниво здравог разума и смисленог понашања у критичном тренутку. Међутим, она одбија даљи контакт и комуникацију, плашећи се назнака емоција које је препознала у себи, што делује дубоко разочаравајуће на младића, који се нашао у вакууму између система вредности, јер се одрекао једног, али није пронашао решење у другом, што га доводи у несагледиви хаос и панику. Пред крај романа, сазнајемо да му се болест вратила, али да он, овога пута пунолетан, свесно одбија лечење и умире.

Однос између Фионе и Адама се може тумачити кроз неколико компатибилних парова улога. Обоје пате од неког великог недостатка у животу: Адам лишен могућности да одраста у средини где је васпитање врло рестриктивно и

где се не охрабрује слободна мисао и образовање, док је Фиона без деце, а често и без мужа, или бар без његовог разумевања и подршке. Посматрано из једног угла, они су у улогама родитеља и детета. Адам у једном тренутку чак изражава жељу да живи са Фионом, како би она могла да му даје инструкције за његов даљи интелектуални и едукативни развој, попут родитеља каквог никада није имао, а она, унапред се плашећи и одбацујући такву одговорност и терет, одмах напушта ту мисао као немогући сценарио:

„Мислио је да могу да му променим живот. Претпостављам да је хтео од мене да направи некаквог гуруа. Мислио је да могу... Био је тако искрен, тако жељан живота, свега. А ја нисам...“⁴⁰ (McEwan 2014: 209)

Из другог угла, може се рећи да се они на кратко налазе и у улогама емотивних партнера, о чему сведочи њихов пољубац у Њукаслу, надокнађујући онај емотивни делић који недостаје у животу овог другог. Током тог пољупца, Фиона се сећа својих авантуристичких дана у младости, који су се игром случаја такође одиграли у Њукаслу, жалећи за пропуштеним приликама за неки можда узбудљивији или страственији живот, али само на кратко. У свом опроштајном писму, Адам криви Фиону што га је „завела“ и скренула са стазе религије, па напустила. Њихов однос је амбивалентне природе, где једно другом могу да пруже наду и радост, а већ у другом разочарање и непоузданост. Фиона осећа велику кривицу због тога што је изневерила Адама у тренутку његове велике унутрашње борбе и што је себе ограничила само на дужности у оквиру суднице, када очигледно њене речи утичу на људе и далеко изван ње, али приватна сфера живота једноставно није простор где се она сналази добро и осећа комфортно.

Овај морални терет одговорности и осећаја кривице да је допринела Адамовој смрти, она осећа веома тешко на својим плећима и каже да не постоји суд који би могао да јој пресуди у оваквим ситуацијама. Двоје ликова, вероватно најневинијих и духовно најчистијих у роману, из најбољих намера, доносе пропаст једно другом. Једину утеху она проналази у исповедању целе приче свом мужу, гласом срама, али

⁴⁰ “He thought I could change his life. I suppose he wanted to make me into some kind of guru. He thought I could... He was so earnest, so hungry of life, for everything. And I didn't...”

пуним љубави и лепих речи о младићу, покушавајући да се бар мало ослободи свог терета и искупи кроз причу, попут Брајони у *Искуљењу*⁴¹.

Однос Фионе и њеног мужа је специфичне природе. Обома је на првом месту каријера, постоји прећутна сагласност око тога што немају деце, а њихова љубав у зрелим годинама више личи на пријатељску. Њих двоје су као институција у друштвеним круговима, изградили су заједнички идентитет, на који се њихово самопоуздање у великој мери ослања. Проблем у њиховом браку настаје када се привремено изгуби та танка нит њиховог чврстог односа поверења, када Фиона престане да му се поверава у време случаја Сијамских близанаца.

Она има велики страх од самоће, односно од могућности да старост проведе сама, а још више од сажалења њихових пријатеља и родбине, што би за њу представљало облик друштвене смрти. (McEwan 2014: 57). Опседнута таквим мислима, још више губи самопоуздање када се у једном тренутку погледа у огледало и почиње да проналази замерке свом остарелом телу и криви себе што ју је муж оставио. Осећа кривицу због своје претеране амбиције, која је учинила да занемари свој приватни живот, а због које и у старијим данима губи и оно мало што је имала: брачног друга и једино биће које је разуме. У тим тренуцима, размишља о томе како би било другачије да је имала децу, која би је посећивала и волела, јер тада јој муж не би био толико важан. (Ibid. 45-6)

Фиона је одраз Макјуанове жеље да жене прикаже на другачији начин у својим каснијим делима: као снажне, самосвесне, како су способне да се боре за своје жеље и потребе, да развијају своју личност независно од породице. Ово видимо и у сцени на дан концерта, када младе адвокатице покушавају да дођу до прилике да се обрате Фиони и пожале јој се на свој дискриминисан положај, јер „квалитетне“ случајеве махом добијају њихове мушке колеге. Међутим, ово јачање положаја жена узима и свој „данак“ у том смислу што оне готово увек остану или неудате, разведене, или су на неки начин лишене потомства и могућности да се остваре у улози мајке. (Ibid. 196)

⁴¹ *Atonement*, Ian McEwan.

Деца су представљена као највеће, премда ненамерне, жртве свих несрећних околности у роману, што је изванредно сликовито описано кроз Фионин критички монолог, уопштеног карактера, о ниским моралним стандардима у друштву. У немилосрдном, материјалистичком окружењу данашњице, где углавном влада право јачег, деца су једноставно немоћна да се изборе са многим изазовима.

„А деца? Коцкице за игру, адути за преговарање у рукама својих мајки, предмети финансијског или емотивног запостављања од стране очеве; изговор за реалне или исфантазиране или цинично измишљене оптужбе за злостављање, обично коришћен од стране мајки, а понекад и очеве...“ (Ibid. 131)

Као судија у Породичном одсеку Врховног суда, Фиона одличан увид у стање бракоразводних парница, којима се свакодневно бави, где увиђа до које мере су људи спремни да иду у повређивању својих најближих зарад стицања материјалне користи у виду некретнина, алиментације, друге имовине, или краткотрајних телесних уживања, у случајевима када се бракови распадају због авантура неког од партнера, при чему се на дечију добробит пречесто заборавља, а њихов глас се у тим случајевима не чује, и она немају избора осим да буду пасивни посматрачи у сопственом животу.

Солар: заслепљујући одсјај славе

Критичари су овде дали прилично различита тумачења, од тврдњи да је ово одличан савремени роман који се бави важним проблемом климатских промена, преко негодовања, која претежно стижу са северно-америчких простора, везано за одлуку аутора да за протагонисту одабере једног морално проблематичног анти-хероја. Још једна дилема постоји и односи се на поруку романа, која заправо уопште није усмерена на истицање значаја будућих претњи и катастрофа које би могле задесити човечанство услед индустријских загађења и глобалног загревања, већ на могуће будуће проблеме у приватном, индивидуалном „микрокосмосу“ људи. (Shivani 2011). Из једног од интервјуа које је аутор дао поводом промоције овог романа приликом јавних гостовања на фестивалима, сазнајемо да га тема глобалног загревања и климатских промена одавно интригира, али признаје да је она изузетно компликована за обраду у књижевном делу, јер садржи јако пуно статистике, чињеница, научних података, које је тешко изучити, разумети, а потом уклопити у фиктивну радњу романа, а да се при том не изгуби валидна научна основа, коју је Макјуан тако марљиво изучио и постарао да провери пре објаве романа. Сходно томе, морална проблематика одговорности појединаца и човечанства према животној средини и очувању планете за будуће нараштаје, свакако је један од битних елемената за тумачења овог романа. (McEwan 23.03.2011.)

Два догађаја су коначно подстакла аутора да се упусти у стварање овог дела, дајући му идеју за лик протагонисте и симболичну слику међуљудских односа и приступа проблему, када је у питању нека глобална тема попут ове. Први догађај је конференција у Потсдаму, на тему климатских промена, којој је присуствовао заједно са још неких четрдесетак нобеловаца, који су добили ту награду махом из области физике, економије и математике. Пажњу му је привукло то што су готово сви чланови на том скупу били средовечни и старији мушкарци, који су своја велика научна достигнућа остварили док су били млади ентузијастички, а сада су на челу комисија, одбора, истраживачких центара и управљају огромним буџетима, уживају неприкосновени углед у научним круговима и имају велику друштвену моћ. Ово је

много израженије у природним, него у друштвеним наукама, због очигледне разлике у висини буџета која се одређује једнима и другима. (McEwan 25.03.2010.)

Други догађај је било ауторово путовање на Арктик, у близини Спицбурга, са групом уметника и научника, у експедицији са темом глобалних климатских промена, што је он касније преузео и представио као једну епизоду у роману. Најјачи утисак са тог путовања је био тренутак када је схватио колико је велики раскорак између идеализма тих изузетно образованих и интелигентних путника, чланова експедиције посвећених племенитом циљу очувања планете и њиховог крајњег немара када је у питању мала просторија за одлагање зимске опреме неопходна у суровим спољашњим зимским условима. Наиме, потребно је одложити своју опрему на место тачно обележено бројем за сваку кабину, према врло једноставним правилима. Како је време одмицало, том малом просторијом је завладао неред несхватљивих размера, што је Макјуана навело на размишљање како је могуће да ти људи не могу одржати ред у том малом простору, а имају жељу да спасу од катастрофе један велики простор као што је читава планета Земља. (Ibid.)

Из овога је произашла општа тема романа о глобалном загревању, кроз коју је даље развијена централна, суштинска тема о људској природи, моралу, љубави према ближњем, апстрактним и конкретним проблемима, стањима тела и духа у постмодерном и постматеријалистичком друштву. Протагониста романа, средовечни научник, добитник Нобелове награде за физику, који води врло комфоран живот, добија изванредне пословне понуде и прилике, само на основу славе стечене добијањем овог врхунског признања за научни рад док је још увек био на факултету. Ипак, из неког разлога, његов професионални и приватни живот се полако урушавају, под тежином монотоније и безвољности, у недостатку минималне личне активности и воље за бригу о сопственом бићу и телу. Његов свет се претвара у хаос, попут мале собе за зимску опрему на броду на Арктику: а правила нису компликована, само је понекад човеку тако тешко да их испоштује. (McEwan 25.03.2010.)

Кроз искушења и изазове кроз које пролази протагониста, аутор извлачи на површину скривену страну људске природе, лакомост на славу, новац, награде, моћ, жељу за пажњом супротног пола и слична дешавања, с тим што је поље изучавања

људске природе овде сужено на понашање оних који припадају високој класи професионалаца у природним наукама. Маџуан каже да за велике научне проналаске, па и за саму индустријску револуцију, можемо да захвалимо амбициознима и похлепнима, а не идеалистима, наводећи нас на закључак да ни сада, док се суочавамо са могућношћу природних катастрофа нашег времена, не можемо да се ослоњемо на врлину и добронамерност. (McEwan 23.03.2011.)

У том смислу, може се рећи да Маџуан чак доводи у питање кредибилитет доминантног ауторитета западног друштва: свет научника. Дивљење постмодерног света рационалистичком приступу, учинило је да наука и „научне чињенице“ постану неприкосновени, а да се научници, нарочито природњаци, посматрају као узор или чак хероји, чиме се њихово биће своди на једнодимензионалну слику, која се ствара тако што се тај један професионални аспект њихове личности у уму посматрача проширује и на перцепцију њиховог целокупног идентитета. На шалвив начин, кроз пуно комичних епизода, аутор покушава да разгради аутоматско, подразумевано поштовање према научним ауторитетима, односно: некритичку, па самим тим и неслободну мисао, већине људи који прихватају приказане чињенице без претходног преиспитивања и сумње, покушавајући тако да деконструише читаочеву перцепцију и поглед на свет. (Shivani 2011) Мајкл Берд је савршено свестан друштвеног утицаја и моћи коју поседује због свог рада у области квантне механике, као и могућности манипулације у оквиру тог уског научног поља, о коме знање поседује врло мали круг стручњака:

„Квантна механика. Каква ризница, каква депонија човекових стремљења, гранична зона где математичка строгост односи победу над здравом памећу, док се разум и фантазија ирационално стапају. Управо ту, мистично настројени могу пронаћи шта год им затреба, и позвати се при том на научне доказе.“ (Маџуан 2012: 24)

Питање зла и морала је врло сложене природе, јер су узрок несрећног догађаја некада и добре намере, или се и по неки злонамерни покушај завршио ненамерним повољним исходом, те их је често тешко разграничити. Иако наратор од прве стране јасно покушава да нам представи протагонисту као мизантропа, мизогиниста, лицемера, прељубника, лопова, лажног иноватора, укратко, као човека који поседује практично све могуће мане човечанства, искусни читалац не би

требало да буде брз на осуди његовог карактера, већ да покуша да разуме и успут се насмеје комичним ситуацијама кроз које су те мане представљене. Постојање оваквог анти-хероја, препуног обичних људских мана и слабости, много је уверљивије у датом контексту истраживања људске природе ситуација где су човеку дати друштвена моћ и статус. (Shivani 2011)

Нарација је у трећем лицу, из свести протагонисте, а наратор је субјективан, саркастичан и крајње ненаклоњен протагонисти. Роман има троделну структуру, при чему сваки део обухвата дешавања из једне одабране године живота Мајкла Берда. Делови су даље организовани у епизоде, од којих се неке дешавају у реалном времену, а неке су дигресије у виду сећања на прошле догађаје, дајући роману тако Мајкуанов препознатљив печат испрекидане наративне структуре.

Опис Мајкла Берда са прве странице романа делује готово упозоравајуће на читаоца, као да је у питању злочинац са неке потернице, а не угледни научник; а Мајкл Берд, иако припада вишој друштвеној класи угледних грађана у Енглеској, у људском смислу, аутор као да га сврстава у најнижу категорију људи:

„Припадао је оној касти мушкараца – магловито никаквих, неретко ћелавих, онижних, дебелих, паметних – који из необјашњивих разлога привлаче извесне лепе жене. Или је имао такву слику о себи, што се на крају крајева сводило на исто.“ (Мајкуан 2012: 11)

У том тренутку, полако се приближава и завршетак Мајкловог петог брака, са двадесетак година млађом Патрис, због њеног неверства, које је уследило као освета на низ његових неверстава током брака. Мајкл је варао и све своје претходне супруге, али се сада први пут нашао у улози превареног, што на њега делује шокантно, изненађујуће и депримирајуће. С друге стране, у његовом професионалном животу влада досада, јер већ годинама није имао ни једну велику научну идеју, нити се бавио озбиљнијим истраживачким радом. Недавно је именован за првог управника Центра за истраживања климатских промена, где ће покренути пројекат који нема изгледа на успех и само троши буџет Центра.

Током брачне кризе, доживеће да један од његових запослених из Центра, Том Олдус, талентовани млади научник, постдокторанд, чију ће истраживачку идеју касније украсти и себи приписати заслуге, има љубавну авантуру са његовом женом. Да ситуација буде још компликованија, несрећним случајем, Том ће се оклизнути,

ударити потиљком у ивицу стола и погинути у Бердовој кући, а будући да се то догодило без сведока, изузев самог Берда, он ће успети да подметне доказе против првог љубавника своје тренутне супруге Патрис, Роднија Тарпина, што ће довести до тога да он буде неправедно осуђен на шеснаест година затвора и пуштен после осам.

Идеју Тома Олдуса, Мајкл ће покушати да спроведе у реалност и да направи револуционарни изум за стварање електричне енергије из обновљивих извора, уместо постојећих фосилних горива, чезнући за тиме да га свет призна као генија, спасиоца животне средине и да при том мало заради. Након осам година рада на развијању овог пројекта, бројних Олдусових проналазака које је успео да региструје као патенте на своје име, надамак успеха, „духови прошлости“ га сустижу и спречавају да доживи свој дуго жељени тренутак славе јунака који спасава животну средину од сигурног уништења. (Макјуан 2012)

Мајкл Берд је централна личност у роману и око њега се све дешава, док су други ликови слабије развијени, углавном у односу на њега. Радња је испрекидана честим дигресијама његових унутрашњих мисли, маштања, или сећања на дане из младости и детињства. Неисцрпни извор подсмеха овом лику представља његова потпуно ирационална жеља за преједањем и пићем, као и недостатак воље да се одупре било каквим искушењима те врсте, иако му то озбиљно угрожава здравље, јер се током романа, од почетка до краја, угојио неких двадесетпет килограма. Још једна слабост, коју он заправо и не сматра слабошћу, је склоност пролазним, необавезујућим, љубавним авантурама. У разним комичним епизодама, видимо га како стално касни, долази неприпремљен да држи предавања за која је изузетно добро плаћен, опседнут мислима о следећем телесном задовољству које ће себи приредити. Читалац га доживљава као правог представника савременог конзумеристичког и хедонистичког друштва, који живи само за садашњи тренутак, без много бриге о целокупном току живота. Занимљиво је како се увек некако на крају извуче без последица, све до последње сцене, која оставља завршетак романа отворен, што све заједно даје врло динамичан и узбудљив карактер целој причи. Посебан украс на крају је апендикс који садржи функционализован говор при додели

Нобелове награде Мајклу Берду, који је Мақјуан у роману створио по узору на оригинал. (Мақјуан 2012)

Идентитет једног Нобеловца, како је приказано у роману, сведен је претежно само на једно: на присуство. (Мақјуан 2012: 20) Име Мајкла Берда, налази се на заглављима меморандума важних универзитета и истраживачких центара, често седи у комисијама и одборима, именован као председавајући за предмете и пројекте, са чијим садржајем је упознат мало или ни мало. Та социјална маска која му се сама наметнула, омогућава му лагодан живот. А свако даље научно истраживање и рад којима би евентуално почео озбиљно да се бави, биће у сенци претходне награде и већ постигнуте највеће могуће славе, што представља огроман терет за његов даљи професионални живот.

Његов лик чак представља карикатуру савременог инертног потрошача и конформисте, који ће учинити све само да избегне било какву озбиљнију физичку и менталну активност, а да задржи своје „право“ на бескрајне могућности преједана, пића, забаве, сањарења, итд. Његово здравље постаје озбиљно нарушено до краја романа, због прекомерне тежине и неуредног начина живота, што је и симболични еквивалент његовој духовној деградацији. Потпуно свестан својих мана, повремено осећа краткотрајан стид, али само у назнакама, а у своју „одбрану“ каже да ако је он такав, ни други људи нису ништа бољи ни гори од њега, јер таква је једноставно људска природа: грешна и несавршена. То несавршенство се огледа како у телесном смислу, као пропадиво, слабашно тело, тако и у моралном, емотивном, духовном, што се манифестује као непоузданост, варљивост осећања, несавршен интелект, морална нестабилност, итд. Стога, зашто би он претенциозно тежио савршенству, када оно једноставно није могуће. (Мақјуан 2012: 156)

Три појединачне године које заједно чине временски оквир за сваки од три дела романа, јасно су прецизиране, са намером осврта на политичку и социолошку позадину и атмосферу тог времена. У првом делу, који се одвија 2000. године, Мајкл Берд има педесеттри године, живи у Енглеској, за време Блерове власти, где се похваљује воља државе да уложи новац из буџета у научна истраживања обновљивих извора енергије, потврђујући тако политику Велике Британије као земље са високом свешћу о глобалним проблемима животне средине, као и земље са

високом научном и технолошком степену развоја. Али, ова похвала водећој политици остаје под сумњом намераване ироније, узевши у обзир неозбиљност начина на који се у пракси жели постићи тај резултат, односно лаковерно одобравање буџета Центру који воде људи као што је Берд, без озбиљније провере основаности њихових идеја и озбиљности њиховог рада.

Други део се дешава 2005. године, такође у Енглеској, за време Бушове владавине у Америци, а пред крај Блеровог премијерског мандата. Берд има изузетно позитиван став о Америци као о обећаној земљи, јер су услови пословања за странце много бољи него у Енглеској, а и како каже, тамо се налази три четвртине светске науке, што је њему једино и битно. Наратор представља Лондон врло похвално, али се нађе и која прикривена критика државног апарата кроз наслове у новинама који садрже оптужбе на рачун уздрманог државног система, кризи јавног морала, лошем стању у здравству, проблемима са финансијама, итд.

Трећи део обухвата крај прве деценије новог миленијума, 2009. годину, када радња тече паралелно у Енглеској и Америци. Бердов неуспех да свету прикаже спасоносни систем стварања енергије на крају овог трећег дела, симболично приказује и општу атмосферу ишчекивања на уласку у нови миленијум, као и изостанак доласка дуго очекиваног спаситеља, или некаквог другог кључног догађаја у историји човечанства. Такође, приказује људе опседнуте великим идејама о крају света, о револуционарним научним достигнућима, статистикама, страхом од глобалних криза, занемарујући свој индивидуални развој, препуштајући се бујици медијских слика и великих тема, без жеље да се баве малим, личним животним питањима. (Shivani 2011)

Роман се може тумачити и као сатира савременог друштва и људске природе, са доста духовитих сцена, док се неке од епизода приближавају и карактеру трилера, крими приче или чак научне фантастике. Стил изражавања је врло јасан, једноставан и лак за читање, атмосфера у роману је лагодна и спонтана, а делови који описују научно-истраживачки рад делују врло стручно, уверљиво и блиско реалности. Иако нам је аутор познат као атеиста од раније, може се препознати библијски мотив седам смртних грехова, од којих ни један није заобишао протагонисту романа, нашег угледног припадника „научне касте“, како је раније класификован. (Макјуан 2012)

Ликови у роману су приказани као мање или више зависни од неке своје идеје, страсти, циља, принципа живљења, а самим тим као неслободни и лаковерни, нарочито према медијски исконструисаним чињеницама, у савременом свету симулакри, изграђених на стубовима пажљиво селектованих чињеница и уверљивих статистика погодних за приказивање јавности. Премда му је са правно-формалне стране дата сва могућа слобода избора коју би могао да има, изгледа да савремени човек не може да добије рат само против једног непријатеља: сопствене незајажљиве и бескрајне жеље за забавом, уживањем, славом, самопотврђивањем, признањем, итд. Прилике за то су неограничене, али све оне искључују могућност унутрашњег, индивидуалног развоја човека изван граница наметнутих или доступних колективних идентитета, односно социјално пожељних модела, у ширим и ужим друштвеним заједницама.

Том Олдус је један од младих постдокторанада који су радили у истраживачком Центру и заправо обављали највећи део посла, док би заслуге биле приписиване Берду и Брејбију, који су управљали центром. Тим младим научницима, Берд није могао да упамти лица, ни имена, а толико су му били небитни да их је у себи све звао једним именом: „репићи“, јер су двојица од њих имали дужу косу. Све их је посматрао као дечаке у телу одраслих. Том и остали докторанди су се пријавили за рад у Центру из убеђења, због искрене вере да се нешто може урадити за очување животне средине на Земљи. Они су пратили сва најновија достигнућа у научним часописима, причали у скраћеницама, врло брзо, тако да их је Берд тешко и разумео када разговарају међу собом.

Омаловажавање тих младих ентузијаста иде још даље, када сазнајемо да Том функционише и као Бердов возач за одређени део пута од куће до Центра. У тим тренуцима, покушава да представи свој иновативни истраживачки рад професору Берду, кога то ни најмање не занима. Тек после младићеве смрти, услед несрећног случаја, Берд преузима његову идеју о вештачкој фотосинтези и стварању електричне енергије практично ни из чега, осим воде и сунчеве енергије, као основу за свој рад и каснију регистрацију бројних патената, без икаквог признавања права учешћа у истраживању младом научнику. Поред тога, Том има још једну улогу: Патрисиног другог љубавника. Ово је још један од аспеката у којима се он пореди са

Бердом и несумњиво побеђује, јер успева тамо где је Берд катастрофално промашио: осваја и чува Патрисину љубав, физички се обрачунава са Роднијем Тарпином, Патрисиним првим љубавником, кога се Берд јако плаши, а започиње ванбрачну везу са Патрис тек након што га је она чврсто уверила да је њен брак са Бердом практично завршен и пред разводом. (Маџуан 2012)

Бердова пета супруга, Патрис, има тридесет и четири године, а ни по чему се нарочито не издваја од осталих, бивших супруга, осим по физичкој лепоти и великој жељи да се освети супругу за неверство, неспремна да прихвати понижавајући статус вишеструко преварене жене. Она окреће љубавни троугао наглавачке, односно, успева да буде у центру пажње и мужа и љубавника, показујући да жели исти ниво слободе за себе, који имају и мушкарци. Успева да гардеробом дочара управо ону слику, верзију себе која јој је потребна у датом моменту, служећи се триковима, како би успела у тој побуни против двоструких стандарда за мушкарце и жене у браку.

Родни Тарпин је Патрисин први љубавник, грађевински радник који је послужио као фигура за потребе њене освете мужу, а завршио као жртва несрећне ситуације где је на основу подметнутих доказа био осуђен на шеснаест година робије за убиство. Врло вероватно да би неко од судских органа и прозreo могућност очигледно подметнутих доказа за убиство, да лик Роднија Тарпина није обележен ниским друштвеним статусом, припадношћу радничкој класи, а његова крупна телесна грађа и груби манири само су потхранили стереотипну слику друштва о таквим људима као о опасним насилницима, које треба одвојити од „пристојног“ света средње и више грађанске класе. Берд о себи размишља као о далеко супериорнијим у односу на Тарпина, када упореди жуљеве на рукама и лош укус за уређивање куће свог супарника са својим „ореолом планетарне славе“ (Маџуан 2012: 18), који очигледно надмашује све остале евентуалне квалитете других људи.

Мелиса Браун обележава други, а делимично и трећи део романа, као Бердова невенчана жена. Она је описана као блага, стрпљива, љупка особа, изванредна куварица, тамнопута, коврцаве косе, идеал женске лепоте из неких ранијих времена. Она изнад свега жели дете и брак са Бердом, због чега трпи и његове најгоре аспекте карактера. Власница је продавнице плесне опреме у северном Лондону, односно

продавнице за сањаре и идеалисте, попут ње саме, а упркос свим очигледним чињеницама, веровала је да поред ње Берд може постати веран муж и добар човек, чега је он био свестан. Њена опчињеност и заслепљеност његовом „ауром“ несхваћеног генија је вероватно највећа у односу на све његове претходне жене или љубавнице. На крају, успева на превару да затрудни са њим, ћерку Катриону, која је попут мајке претерано емотивна, крхка, саосећајна, воли свог оца изнад свега и сматра га својим непорецивим власништвом, слично другим женским ликовима у роману. Такоше, његов однос према ћерки се не разликује много од његовог односа према другим женама: обележен лажима, неприкладним поклонима, вечитим одсуством.

Дарлин и Тоби Хамер су два лика која обележавају Бердов живот у Америци. Обоје су направили неке грешке у прошлости, али су успели свој живот да врате на „добар“ пут. Тоби је био тежак алкохоличар који је изгубио породицу и пријатеље, али је успео да се излечи, врати поверење ближњих и настави са релативно успешном каријером. Као супротност Берду, он сада има уређен живот, атлетску грађу, добро води рачуна о себи. А Дорин је припадник најниже друштвене класе, ради као конобарица, живи у приколици, жваће отворених уста, често се опија, негодује када јој неко спомене здраву храну или читање књига и потпуно је неоптерећена тим својим друштвеним положајем. Али, у том малом месту, сви је цене због добродушности и добротворног рада, волонтирања у школама и камповима за аутистичну децу. Она, као и већина других Бердових љубавница, покушава да га наговори на брак и сматра да је то нешто потпуно природно и примерено њиховој ситуацији. Са друге стране, она за њега представља симбол сексуалног ослобађања, јер оживљава његову фантазију о разузданој, неинхибираној забави у најнижим слојевима друштва и зато је са њом далеко слободнији и опуштенији него са било којом женом из Велике Британије. И Тоби и Дарлин имају доста мана и правили су крупне грешке у животу, али су имали вољу и нашли начин да се искупе и наставе да живе релативно достојанственим и мирним животом у оквиру своје микро заједнице. (Макјуан 2012)

Постоји неколико епизода и мотива у овом троделном роману, чија симболика даје посебан карактер целој причи. Почетак романа се подудара са

почетком новог миленијума који симболизује глобалну веру у напредак и бољи живот, али реалност се показује као нешто другачија, јер се у новом миленијуму животна средина још више загађује, а људска природа наставља свој морални пад. Бердова уживања у баналним задовољствима данашњице, чипсу, бескрајним сатима гледања телевизије, безначајним авантурама, представља савременог човека који је усред шаренила информација и обиља могућности изгубио осећај за оријентацију и способност да одреди и прати своје приоритете и циљеве, не би ли учинио себе и свет око себе бољима. Уместо тога, банална чулна задовољства отупљују његову жељу за самоактивацијом и он постаје пасивни посматрач сопственог живота. (Shivani 2011)

Главна Бердова бољка је „дисморфија“. Када је схватио да га Патрис оставља, стао је пред огледало и за тренутак видео своју праву слику, његово тело је изгледало слабо, предебело, као једна велика купа, без дефинисаног људског облика, слично његовом духу. То је једини пут када се у роману осећао немоћно и бескорисно, обнажен у свом купатилу, признајући сам себи своју ситуацију у свом приватном простору, далеко од јавности, без заклона професионалне репутације угледног научника. Али овај увид у реалност сопственог живота је краткога даха. (Маџуан 2012: 13)

Експедиција на Арктик је место издвојено од цивилизације, где ће Берд успети да схвати, односно да освести у себи, колико је његов живот ништаван и празан. Његово „ја“ у зрелим годинама, које се присећа свог младог „ја“ из прошлости, као паметног, креативног, талентованог научника, не може да се препозна и да разуме шта му се то у међувремену догодило. Схвата да се тренутно у животу највише бави потпуно небитним љубавним троуглом, радом истраживачког Центра, који га не занима, да би побегао од бесмисла свог живота и од бескрајног, бесциљног лутања, око чега зна да би требало нешто да предузме, али за то нема снаге, ни воље. Његова интелектуална лењост и недостатак изазова направили су од њега само сенку, љуштуру од онога што је некад био. (Маџуан 2012: 66)

Роман садржи још неколико занимљивих епизода које обухватају тематику феминизма и статуса жена у природним наукама, говор о томе како је похлепа допринела научним достигнућима и индустријској револуцији више од врлине,

препознатљиву урбану легенду о нехотичном лопову која одсликава и Бердову интелектуалну крађу Томове идеје, као и прикривену мизантропију у епизоди када протагониста жури да се пробије кроз гужву на Хитроу аеродрому, а људе око себе у том тренутку посматра као супарнике и непријатеље, а не сународнике. (Ibid.)

Интересантно је описана епизода медијског напада на Мајкла Берда, када га је колегиница физичарка из једног од управних одбора где је Берд председавао, оптужила за мизогинију и шовинизам, као и еугеничарски приступ, зато што се Берд позвао на теорију когнитивне психологије о томе како се менталне способности мушкараца и жена донекле разликују, али не у хијерархијском, већ у хоризонталном, квалитативном смислу, покушавајући да објасни могуће разлоге зашто има мање жена у физици него мушкараца, што га је навело да каже да можда код жена једноставно влада мање интересовање за ту област науке. Међутим, његова колегиница, Ненси Темпл, „постмодерниста, поборник табула разе, друштвени конструктивиста“ (Маџуан 2012: 125), успела је да око овога направи велики скандал, при чему се повела хајка шире јавности против Берда, на основу слике о њему коју су створили медији, са искључивим циљем да од свега направе сензацију и продају своје вести у што већем броју примерака. И поред најбоље воље и труда да објасни неспоразум, Берд није успео да спречи лавину критика и негативних коментара на свој рачун, што је отишло тако далеко да се група агресивно настројених људи окупала да јавно протестује против њега, када је полиција чак морала да инсценира његово хапшење како би га склонила од бесне руље. (Маџуан 2012: 130) Могуће да је ова епизода пародија на неприличне изјаве харвардског професора Лоренса Самерса⁴² на присуство и рад жена у научним круговима. (Shivani 2011)

Још један догађај који је могућа пародија на говор Ал Гора који се завршава његовом изјавом о томе како је „планета болесна“⁴³. (Shivani 2011) По истом принципу, Берд је нереално високо плаћен да одржи говор пред важним инвеститорима, које треба да убеди да уложи новац у развијање чистих извора енергије. У овом говору, чувен је његов став како су кроз историју људи били увек

⁴² Lawrence Summers

⁴³ The planet is sick

мотивисани похлепом и жељом за влашћу и моћи, много више допринели индустријској револуцији и цивилизацијском напретку човечанства, него научници идеалисти, који су желели своје изуме да употребе за добре сврхе. Из Бердове тачке гледишта, то не изгледа превише проблематично, ако се учини мање зло на индивидуалном нивоу, зарад дугорочне добробити човечанства. Као што је он украо интелектуални рад Тома Олдуса, он не осећа да због тога треба да се каје или стиди, већ напротив, сматра да је учинио услугу Олдусу, тиме што је његов рад спровео у стварност, сматрајући да је Олдус био превише небитан или слаб да би то учинио сам, да је остао жив. На пример, занимљиво је и да данас, када проналасци више зависе од цивилизацијског ступња и инвестиција у истраживачке центре где обично раде читави тимови људи, него од индивидуалног талента или генија, награде појединим научницима за допринос и открића и даље имају толики значај и престиж. (Eliot 1919)

На постојање проблема са оригиналношћу и ауторством у научним истраживањима, скреће пажњу и урбана прича о нехотичном лопову, када Берд узима кесицу чипса непознатом сапутнику у возу, мислећи да заправо узима своју кесицу, јер је малочас купио исту такву. Када на крају схвати грешку, сасвим изненађујуће, осећа олакшање. (Маџуан 2012: 144) Како касније сазнаје, ова прича је врло позната и постоји у више верзија, када је предмет крађе нешто друго, али структура приче је увек иста.

У још једној необичној епизоди о свакидашњој ситуацији гужве на аеродрому, док покушава да се пробије кроз гужву, Берд друге људе види као непријатеље и показује благи мизантропски став, јер га ти људи, његови малопређашњи сапутници, сада успоравају на путу до циља. У овој сцени, такође је приказана и његова гротескна, расистичка фантазија о аеродромској службеници која ради на пасошкој контроли. Наиме, реч је о прелепој тамнопутој жени са инвалидитетом, односно једном закржљалом руком, за коју он у својој глави претпоставља да је можда из Етиопије, једва се суздржава да је позове на вечеру, а касније током романа има сексуалне фантазије о њој, јер га узбуђује њена лепа тамна пут, као и нижи класни сталез, који он повезује са идејом раскалашне забаве, што можемо видети из његове везе са Дарлин, у трећем делу. Ова прича је згражавајућа

сама по себи и садржи критику егоцентричног понашања угледног човека из више класе, и још горе, расистичког и елитистичког става према службеници на аеродрому. (Макјуан 2012: 107)

Трећи део почиње причом о Бердовом детињству, од периода када је однео лаку победу као најлепша беба у узрасту од нула до шест месеци, јер се тада популарни идеал лепоте сводио на добру ухрањеност. Како сазнајемо више о његовом одрастању као јединца, његовој мајци Анђели, са неким обележјима макијевелистичке фигуре, која га је обожавала и гајила велике амбиције око његове будућности. Врло рано је почела да вара његовог оца са многобројним љубавницима и на крају умрла од рака. Бердов отац је био тих, повучен, хладан, резервисан. Бавио се адвокатуром и умео да одабере праве поклоне за Мајкла: конструкторске игре типа „уради сам“ и бројне енциклопедије. Учествовао је у Другом светском рату и добио орден, због чега је знао да ужива у миру и једноставним стварима у животу. Нешто што Берду и његовој генерацији никада није пошло за руком, дух времена је био много другачији. Није позвао оца, ратног хероја, који га је одшколовао, на своје прво венчање. Аутор овде кроз мисли протагонисте провлачи фразу „љути млади људи“⁴⁴ генерације 50-их година, алудирајући на своју и генерацију писаца мало старију од своје, која се снажно противила тадашњем државном уређењу и изражавала отворени бунт и критике датог друштвеног система. (Columbia Electronic Encyclopedia Copyright 2004)

Овај увод делује као оправдање за многе мане Мајкла Берда: зашто није развио осећај за брачну повезаност и блискост, братску љубав, способност да дели. Након што је читалац био у искушењу да у потпуности осуди протагонисту, овај део изазива саосећање и разумевање код читалаца, да је он само обичан човек, један од нас, а ако смо искрени, поистовестићемо се с њим бар делимично у неким ситуацијама.

Бердова прва супруга, Мејзи Фармер, била је студент енглеске књижевности, а заинтригирала га је својом репутацијом сексуално слободне девојке. Да би је импресионирао и завео, за недељу дана је набубао све што је имало да се зна о

⁴⁴ The Angry Young Men

Милтону, њеном омиљеном писцу и није био разоткривен као „уљез“, кога то заправо никад није занимало. Овом приликом је формирао мишљење да друштвене науке нису никакав интелектуални изазов и да свако може да се укључи на предавања и дискусије те врсте без много предзнања, све док има макар мало здравог разума. Дата критика ниподаштавајућег става стручњака са природних наука према колегама са природних наука, вероватно има такође основе у реалности, сходно искуству стеченом на научном скупу у Потсдаму.

Мејзи Фармер је изражавала јаке феминистичке ставове у време замаха другог таласа, против владајућег ауторитета мушког принципа, претенциозној доминацији свог мужа и слично, те се врло брзо развела од Берда и придружила некој брдској комуни у Велсу, а неко време је живела и у Индији, вероватно тежећи могућност да у неким световима који постоје алтернативно западу, упозна потиснуте делове свог феминитета. Будући да је нарација из Бердове свести, где влада материјалистичка и рационалистичка логика, сви њени поступци су извргнути подсмеху и представљени као потпуно бесмислени.

Како се ближи крај романа, слике хаоса, деградације, прљавштине, запуштености и болести су све чешће. Размишљајући о свом малом стану у Лондону, схвата да га је последња чистачица напустила још пре шест година, од када није усисано, а прозори нису опрани. У њима види сопствени одраз, тренутно у најгорем стању до сада, са озбиљним здравственим проблемима који проистичу од прекомерне тежине, а највећи проблем је меланом који је на прагу метастазе, ако се нешто хитно не предузме. Познавајући Берда, не изненађује нас што он на такву вест само продужи на пиће до најближег бара, без икаквога плана или воље да нешто конкретно учини по том питању. Његово све лошије здравствено стање је уједно и симболични одраз здравља планете и њених све већих глобалних проблема. Сваки Бердов поступак је усмерен ка негацији, занемаривању, напуштању, неактивности. Када размишља о дану своје смрти, не види да ће настали хаос на било који начин бити решен, већ утеху проналази само у идеји заборављања (Макјуан 2012: 203), као да жели да поништи своје постојање и идентитет, кад није добро радио из почетка, можда ће више среће имати други пут. Његовом жељом за поништењем свог бића

може се тумачити његова решеност да нема потомство, чак и у условима када он не би имао никакве обавезе око детета.

На крају романа, сви проблеми из приватног и професионалног живота изненада извиру на површину и чак га физички сустижу у малом граду Лордсбургу, када осећа неко прескакање у грудима, па читалац није сигуран да ли је у том тренутку доживео срчани удар, да ли је преживео или не. На крају, то није ни битно, јер је он својим активностима довео до низа морално и практично проблематичних ситуација, уништио многе животе, а да би се то решило, потребно је да се измени из корена, почне да доноси трезвене, самосвесне одлуке и да смогне снаге да их практично спроведе у дело, за шта читалац сада већ добро зна да Берд није способан, што указује на то да ни остатак човечанства у садашњем тренутку није у стању да се промени и уради оно што је потребно да би осигурало свој опстанак на земљи.

Мартин Ејмис

Рођен као друго дете Кингслија и Хилари Ејмис, 25. августа 1949. године у Оксфорду. Отац је био релативно скромног порекла, из занатске породице, ниже средње класе, док је мајка припадала вишој средњој класи, а од новца који је наследила за свој 21. рођендан, купили су прву кућу. Кингсли је био књижевник и предавач на факултету, због чега су се често селили, а исте године када је Мартин рођен, породица се преселила у Свенси (Swansea). Године 1959. провели су неко време и у Америци, када је његов отац добио место на Принстон колеџу, а 1961. године отишли су у Кембриџ. Затим, 1963. године, Мартинови родитељи се разводе, при чему ће деца ту годину провести са мајком на Мајорци. Наредне године, Мартин се враћа у Лондон код оца, а до завршетка средње школе му преостаје још три године, које ће углавном провести на поправној и допунској настави. (Finney 2008: 154-5)

Мартин је своје године сазревања провео у друштвено-политичко нестабилном времену, у атмосфери промена и припрема за предстојећу револуцију '68. године, он је био у хипи фази, бежао са часова, користио марихуану и алкохол. Учитељи нису знали шта да раде са њим, не сматрајући да има икакве шансе да успе у неком даљем академском раду. Прошао је и фазу када је купио бубњеве и гитару и формирао аматерски бенд. Био је склон љубавним авантурама и ни једна веза му није потрајала дуже од неколико месеци. Од књижевности су га тада занимали само стрипови и научна фантастика. (Ibid. 3-4)

Међутим, колико му је било тешко због развода родитеља у емотивном смислу, догађаји који су проистекли из тога, утицали су на потпуни заокрет у његовом животу. Наиме, Кингсли је почео да живи са Елизабет Џејн Хауард, релативно успешном књижевницом у то време, са којом је Мартин врло брзо остварио одличну пријатељску комуникацију и према њеној препоруци, прочитао је први озбиљни роман у свом животу *Гордост и предрасуда*. Негде у том периоду, дефинисао је своју жељу да постане писац. Успео је да се упише на Оксфорд 1968. године, за шта је захваљивао искључиво својој маћехи.

На факултету, полако се од несталног, проблематичног младића претварао у озбиљног студента, под повољним утицајем татора Џонатана Вордсворда, мада и даље са видљивом жаром за живахни друштвени живот. По завршетку основних студија 1971. године, управо га је татор охрабрио да напише своје прво књижевно дело, што је дало резултат 1973. године, када је Мартин објавио роман „Рејчелини записи“ (*The Rachel Papers*). Већ наредне године, добио је награду „Сомерсет Мом“ (Somerset Maugham), за најбоље дело у конкуренцији аутора до тридесетпет година, коју је, иначе, добио и његов отац много година раније. (Ibid. 4-6)

Прво радно искуство након факултета трајало је око четири месеца у Мејфер галерији 1971. године, када је почео да пише и прве књижевне критике за „Обзервер“ (*Observer*). Од најранијих дана, велику важност придаје језичкој лепоти и вештини писања, а не само садржају, због чега ће убрзо постати познат као изванредан стилиста. У овом погледу, у великој мери се угледао на Набокова. Прве критике биле су објављене под псеудонимом, за дванаест дела научне фантастике, док Ејмис није стекао мало више самопоуздања и тек након пар година почео да пише под својим именом. У свету новинарства одлично се показао, па је 1974. године постао заменик књижевног уредника часописа „Њу стејтсмен“ (*New Statesmen*), а 1977. године и главни књижевни уредник истог часописа. Међутим, све време паралелно је радио и објављивао романе. Коначно, 1979. године напушта рад у часопису да би се потпуно посветио свом књижевном стваралаштву. (Ibid. 6-7)

Година 1995. је била изузетно тешка у његовом животу, када му умире отац, затим долази у ситуацију да мења свог књижевног агента, Пет Кавану, супругу свог пријатеља Џулијана Барнса, који након тога прекида пријатељство са њим, а преузима и бригу о својој већ одраслој, ванбрачној ћерки, проживљавајући притом велике болове због низа озбиљних стоматолошких захвата, које је дуго одлагао. Од значајних догађаја из биографије треба поменути и његов први брак са Антониом Филипс започет 1984. године, када је добио и првог сина Луиса. Други пут се оженио 1998. године са Изабел Фонсеком, са којом је и сада у браку. Заједно живе на релацији између својих домова у Енглеској, Уругвају и САД. (Ibid. 155-7)

У првој фази свог књижевног рада, од 1973. до 1981. године, створио је четири романа: *Рејчелини записи* (*The Rachel Papers*), *Мртве бебе* (*Dead Babies*) и

Успех (*Success*), од којих је први, најконвенционалније написан, био награђен. Последњи из трилогије, *Успех*, бави се темом растућег материјализма и проблема класног система, који је још увек врло присутан у британском друштву, користећи мотив двојника, у виду два брата чија се полазишта у животу налазе на супротним странама материјалне скале услова живота.

Своју наредну фазу стваралаштва, од раних осамдесетих па до средине деведесетих, започиње романом *Други људи: мистерија* (*Other People: A Mystery Story*), који се бави проблемом губитка идентитета, као и забринутост због штете коју савремено постмодерно, материјалистичко друштво чини односима међу људима, као и односу људи према себи самима. Публици вероватно најпознатије романе пише у првој деценији новог миленијума, односно своју такозвану „Лондонску трилогију“: *Новац* (*Money*), *Лондонска поља* (*London Fields*) и *Информација* (*The Information*). Ова три романа нису толико чврсто повезана ликовима, заплетом или структуром, колико општом темом социјалне и моралне деградације у Британији на крају двадесетог века, као и критиком савремене цивилизације, претерано мотивисане материјалним вредностима. (Greenfield 2008: 42) Специфично је и то што су сви протагонисти анти-хероји, средовечни, порочни мушкарци. Сличну црту у својим романима имао је и његов отац, па им књижевни критичари додељују улогу представника нове врсте жанра, такозваног „лад лита“ (енг. *lad lit*) као једне врсте мушке књижевности, која је истовремено и комична и озбиљна, а бави се емотивном и личном страном мушкараца, приказује њихове скривене страхове, несигурности, или себичност, као и невољност да ступе у брак и преузму обавезе које намеће озбиљност породичног живота. (Schowalter 2002) Осим тога, чињеница да су субјекти његове најоштрије критике у овом примеру управо мушкарци, донекле стаје у одбрану од оптужби многих критичара за наводну мизогинију, јер му се често замере да увек жене у његовим романима погину или на неки начин трагично страдају. Сам аутор не пориче да постоји одређен облик ненаклоњености према женама у његовим првим романима, али не и у каснијим делима, додајући да у његовим романима сви подједнако лоше прођу: и мушкарци и жене. (Finney 2008: 96)

Осим ова четири романа, у истом периоду пише и *Путоказ времена, или природа престапа* (*Time's Arrow, or The Nature of the Offense*). Занимљиво је то да је *Путоказ времена* једини његов роман који се нашао у ужем избору за „Букерову“ награду, с обзиром на изразито подељене реакције критичара. Многи су му замерали да није са довољном озбиљношћу приступио тако озбиљној теми као што је Холокауст, на шта је Мартин изјавио да је хронолошки обрнута нарација и подељена свест једина форма која се може користити да опише обрнут осећај за морал који су имали Нацисти, будући да је овај аутор поборник идеје о томе да форма и стил писања својим карактером подражавају заплет и тему романа. (Ibid. 22-7)

У зрелој фази стваралаштва, објавио је *Ноћни воз* (*Night Train*), свој први роман где је протагониста наратор у првом лицу, а уједно и један женски лик, у улози детектива која истражује убиство жене, за коју се на крају испоставља да је извршила самоубиство. Затим, 2000. године објављује аутобиографско дело *Искуство: мемоари* (*Experience: A Memoir*), мотивисан жељом да исприча своју верзију сећања на живот и лик свог оца и да исправи наружену слику коју су медији створили о његовој смрти. Ово је био тек други роман у његовој каријери за који је примио награду и то „Џејмс Тејт Блек Меморијал“ (James Tait Black Memorial Prize). Две године касније, објавио је *Коба Страшни* (*Koba the Dread*) о злочинима Лењина и Стаљина, први од наредна три романа који ће на одређен начин истраживати тему маскулинитета, у негативном смислу потребе мушкараца за доказивањем сопствене величине, кроз насиље и садизам, а која проистиче из осећаја несигурности. Наредне године, уследио је још један роман са сличном темом, *Жути пас* (*Yellow Dog*), који се нашао на ширем списку за Букерову награду, али су критичари и публика били врло подељених мишљења око овог романа. Потом је уследила *Кућа састанака* (*House of Meetings*), која је наставак критике Стаљинистичког режима и његовог утицаја на будућност Русије, радња је смештена у фиктивни логор присилног рада „Норлаг“. Следећи роман, *Трудна удовица* (*The Pregnant Widow*), изражава ауторов став да је феминизам само делимично испунио своје циљеве, сећајући се револуционарних дана из своје младости шездесетих година, са прећутним питањем да ли је тако учињено више штете или користи данашњим женама. (Ibid. 34) Сатиричну слику савременог друштва оптерећеног новцем, славом и светом

медијских личности, представља у роману *Лајонел Асбо: Стање Енглеске* (*Lionel Asbo: State of England*) из 2012. године, кроз причу о истоименом протагонисти, анти-хероју, који је у свом лику садржи готово све мане човечанства. (Harrison 2012) Тренутно последњи објављен роман *Интересна зона* (*The Zone of Interest*) враћа се на стару тему Холокауста, али овога пута са нешто другачијим фокусом, бави се личним животом нацистичких војника и покушава да разуме њихово стање свести и унутрашњу противуречност између обављања професионалних дужности и обичних људских потреба у свакодневном животу. (Cronin 2014) Осим романа, Ејмис је објавио и нека изузетна дела кратке форме: две збирке кратких прича *Ајнштајнова чудовишта* (*Einstein's Monsters*) и *Тешка вода* (*Heavy Water*), као и неколико збирки есеја и раније објављиваних књижевних критика и новинских чланака. (Finney 2008: 154-8)

Ејмис има врло специфичан и препознатљив стил, који се првенствено огледа у генијалној употреби наравије, језика и језичких фигура, интертекстуалних референци, ослањање на двојне структуре, итд. Већина његових романа смештена је или у Енглеску, или Америку чијој је култури иначе врло наклоњен. Неки критичари му замерају однос према женским ликовима који је на површинском нивоу доста насилан и садистички, као и сцене конфликта, вербалног и физичког насиља међу мушкарцима, које саблажњавају просечног читаоца. Међутим, Ејмис је првенствено друштвени сатиричар, те не прави никакве компромисе када је у питању његова жеља да пружи што вернији приказ проблема и стања суровог света данашњице.

Ејмисов однос према идентитету његових ликова потпуно је постмодернистички, што у његовом случају укључује извешан степен слободе и аутономије у одлучивању и поступању ликова, али како су обично смештени у изразито економско-социјално-политички детерминисано окружење, они у највећој мери представљају продукт свог времена, те свака борба за одступањем од датог контекста захтева велике жртве и губитке. На свесном нивоу, они припадају савременом, материјалистичком свету симулакрума, али увек у њима постоји неки подсвесни глас или део личности који им говори да није све као што изгледа и да је људска срећа у проналажењу смисла и садржаја у неким другим сферама живота. У том стању неукорењености и децентрираности, стално се налазе у потрази за нечим

недефинисаним и нејасним, али никад не проналазећи прави начин да дођу до циља који им увек за по мало измиче. (Ibid. 110)

Употреба двојних структура уско је повезана са структурирањем идентитета ликова. Двојност се чак може јавити на нивоу наравије или унутар ликова. Може се догодити да се два лика налазе у одређеној бинарној опозицији хијерархијске или егалитарне природе (отац и син, два брата или пријатеља, два незнанца), или се ради о подељености унутар саме особе, која може бити свесна или подсвесна. Двојници су обично подељени на основу спољашњих разлика, видљивих оку, али су у дубинском смислу повезани неком кључном карактерном цртом или одликом. Судбина двојника је очекивана: немајући сопствени идентитет, него делећи туђи, један од двојника ће успети да се избори за свој опстанак, док ће други неминовно нестати, али носећи и део прве особе са собом. Нестајање једног од њих може бити путем уништења, брисања, или стапањем једне личности у другу. (Ibid. 103-4)

Може се чак рећи да је улогу двојника прошао и Мартин сам, у односу према свом оцу. Њихови стилови писања, политички и животни ставови, као и судбине, налазе се у потпуној супротности. Док су сви тврдили да је Мартин морао да се бори против његове сенке, он је рекао да га је очева сенка штитила. Премда је Мартин много боље зарађивао, а отац му у почетку помало завидео, ипак је био врло поносан. Још једна драстична површинска разлика међу њима је критичка рецепција. Док Мартин није могао да добије ни Букерову награду, углавном због оптужби на рачун родне дискриминације, његов отац је био именован за витеза 1990. године и добио титулу „Сер“. (Ibid. 21) Међутим, у њиховим животима и судбинама има много више ненамерне сличности: обојица су књижевници, имали су по два брака, од којих је други био са књижевницом; припадају „лад лит“ традицији, а сину су критичари због тога пребацивали да је наследио мизогинију од оца. (Ibid. 86)

Мартин је одувек волео хедонистички живот, интересују га и светла и тамна страна људске природе, има широка интересовања и увек свет посматра из удаљене тачке гледишта. Његова књижевност се бави савременим светом, напретком у људском и цивилизацијском смислу, на колективном и индивидуалном нивоу, а својим специфичним изразом, оштрим цинизмом, наставља да одушевљава и ужасава читалачку публику.

Данас је доста познат, између осталог и по томе што у многим интервјуима које даје приликом гостовања у емисијама или посећивања разних књижевних догађаја, слободно износи своје анти-тоталитаристичке ставове, који су најчешће усмерени против било какве врсте екстремизма и дискриминације. Осим два романа који се баве тематиком нацизма у Другом светском рату, Ејмис јавно и гласно говори против исламизма, али не и ислама, на шта често скреће пажњу, јер сматра да овакве и све остале идеологије носе опасност да изазову нуклеарни напад или сукобе глобалних размера, какве још никада нисмо видели у људској историји, првенствено због технологије двадесетпрвог века. (Ibid. 33, 110)

Други људи: мистерија, или постмодерна забуна идентитета

Прича почиње сценом у установи за коју претпостављамо да је болница, где се буди неименована протагонисткиња романа, која је претрпела тежак облик амнезије, изгубивши и краткорочну и дугорочну меморију, тако да се не сећа чак ни како функционишу неке обичне ствари из свакодневног живота, као што су телефон или санирање менструалне крви, па чак ни чему служе одређени делови тела, а потпуно је несвесна значаја одеће и лишена смисла за пристојно или адекватно облачење. Излази из болнице боса, само у болничкој хаљини и почиње да трчи, не би ли се негде сакрила, преплашена гужвом и шаренилом великог града, за који касније сазнајемо да је Лондон. (Hunter 1981)

Прву ноћ коју памти, након буђења после амнезије, провела је у парку, умазана блатом и поцепане одеће, по хладном, јесењем времену, на температури од око 10 степени. Почетак романа обележен је њеним авантурама док проводи време са скитницама и припадницима најнижих друштвених слојева, такорећи, друштвеним отпадом. Сама је себи одабрала име Мери Лемб, а идеју је, сасвим прикладно, добила слушајући мајке како се играју са децом у парку. Упознаје Шерон, алкохоличарку, која је изводи увече у бар, након чега је силује њен пријатељ Трев у некој напуштеној згради. Ујутру, Мери се буди и схвата да мора да побегне, те удара Трева циглом у уста, за која је научила да представљају интимни део тела, светећи се тако за повреде које је он нанео њеним приватним деловима тела. Убрзо затим, долази полиција да их све похапси због нереди, а међу полицајцима први пут сусрећемо главног мушког лика Џона Принца, који од почетка испољава заштитнички став према Мери. (Finney 2008: 43)

У другом делу, видимо Мери како живи са Шеронином породицом, по први пут безбедна, али у крајњем сиромаштву, где се о њој брину као о ретардираној особи или неком малом детету. Међутим, након сцене насиља која се десила у кући, због освете скитница према Мери, она одлази на адресу коју јој је Принц дао, за сваки случај, а на адреси се налази војничко-црквени дом за „пале жене“, за који јој он плаћа све рачуне, како касније сазнајемо. Ускоро, Мери проналази посао као

конобарица и сели се у стан, у који се бесправно уселило више људи⁴⁵. Овде упознаје Алана, са којим има кратку авантуру, након које ће се он обесити, када га Мери остави. Све време, Принц је будно прати и покушава да је наведе да се сети своје прошлости, дајући јој разне трагове, нпр. шаље је на адресу да упозна једног од својих бивших момака, па на адресу куће где је живела као млада, итд, али безуспешно.

У следећој фази, Мери случајно упознаје добростојећег Џејмија и прелази да живи код њега са још три његове бивше девојке. Овде се полако њен идентитет открива и прошлост почиње да провирује из њених сећања. Мери схвата моћ женске манипулације и почиње да мучи Џејмија сузама и емотивним уценама, како би му изнудила жељене поступке и реакције. На крају другог дела, Мери Лемб се коначно потпуно враћа у лик Ејми Хајд. Као Ејми, она поново прелази у групу „других људи“, те губи своју некадашњу невиност и неискварен поглед на свет.

На почетку трећег дела, Ејми је срећна, живи мирним животом у предграђу, у озбиљној вези са Принцом. Међутим, у злослутној атмосфери ишчекивања, на самом крају, Принц открива свој прави идентитет, односно, да је он уједно и њен убица, а читаоцу се открива као наратор романа. Али како је Ејми већ мртва, не може је поново убити, већ се она поново рађа и буди у родитељском дому као адолесцент, срећна и безбедна, у сцени где је видимо како се спрема да се види са Принцом на заказаном састанку. (Ibid. 43)

Завршетак романа је отворен и неодређен, у правом постмодернистичком маниру, а сцена буђења у родитељском дому на крају, огледа се са сценом буђења у болници на почетку, на шта нам указује и један истоветан пасус са почетка и краја који говори о поновном почетку времена, чиме се симболично затвара круг приче. У епилогу, наратор упозорава да је ово већ радио раније, тако да претпостављамо да ово није први, а ни последњи пут да се овај циклус одиграва.

Жанр романа се може сврстати у необични трилер (Ibid. 133), јер у основном заплету постоји несвакидашња ситуација где је почињен злочин убиства над Ејми Хајд, за којом полиција трага, убица је признао и предао се, а тела нема. С друге

⁴⁵ squatting = бесправно заузимање напуштеног или слободног простора, обично стамбеног (Wikipedia)

стране, може се посматрати и као пародија романтичне приче, при чему је племенити „Витез Гавејн“ уједно и злокобни „Зелени витез“, односно спасилац и целат су два лица једне исте особе. (François 1999: 175)

Посматрано из још једног другачијег угла, роман припада жанру екзистенцијалне мистерије, на шта нас наводе интертекстуални знакови из самог наслова. Наиме, фраза „други људи“ преузета је из Сартрове драме *Без излаза*⁴⁶: „Пакао, то су други људи“⁴⁷, док се и у закључку романа спомиње идентична реченица. Мисли се на огледало нашег живота у очима других људи, односно, на срамоту и страх које почињемо да осећамо због својих претходних грехова, тек када постанемо свесни да и људи из нашег најближег окружења знају мрачне стране наше личности и недела из прошлости. (Lacan 1977: 3-5) Такође, ова интертекстуална референца нам указује на то да се ликови у роману можда налазе у свету савременог пакла, где нема излаза и где је такво стање свеприсутно, непоправљиво и стално се понавља. Узрок томе је можда чињеница да више нема правог искупљења ни покајања, а самим тим, ни прогресивног напретка ни развоја у људском смислу. У роману се каже да постоји само смрт, која је само веома налик на живот, што је мотив који се врло често понавља. Језик романа је иначе прожет интертекстуалним примерима, са доста алегорија, симболике, лајтмотива, а речи су врло пажљиво одабране, што је увек случај са Ејмисовом неприкосновеном вештином и техником писања.

Место и време дешавања радње је Лондон у време када је роман писан, дакле, у годинама непосредно пре 1981. године. Када се Ејми „пробуди“ у својој смрти као Мери, она не пролази кроз „дантеовске кругове пакла“, као што би можда требало по својим заслугама, већ се налази у центру савременог Лондона. Из ове чињенице већ назиремо социјалну сатиру, која нам говори да живот у Лондону све више подсећа на пакао, дочарано кроз личну причу и искуство особе која је препуштена сама себи у том немилосрдном и непредвидивом окружењу. На ово тумачење указује и сцена где у замрлој атмосфери ноћног клуба плешу два пара који подсећају на авети.

⁴⁶ Sartre, Jean-Paul (1989) *No exit and Three Other Plays*, London, Vintage.

⁴⁷ Hell, it's other people.

Нарација је циркуларна и прогресивна. Код Мери Лемб постоји узлазно друштвено кретање од почетка романа, али и њено прогресивно кретање од невиности ка искуству. У свакој новој друштвеној класи у којој се она нађе силом прилика, њена искуства се структурално понављају на цикличан начин. Њене авантуре крећу од најнижих слојева друштва, бескућника, па пропалица, друштвеног талоба, сиромашних, до средњих и виших кругова друштва, којима иначе и она сама припада, како касније сазнајемо. Увек постоји мушки лик који настоји да јој буде партнер у тој епизоди, а који увек настрада због те своје жеље за њом; а увек она мора да напусти своје тренутно место боравка због сцене насиља или конфликта, коју је она свесно или несвесно проузроковала, док је из насталог проблема увек спасава г. Принц. (Finney 2008: 43-4)

Структура романа је троделна, подељена у двадесет и четири приближно једнака поглавља, са прологом и епилогом. Први и последњи део су много краћи од другог, а повезани су идентичним пасусом о почетку времена када се Мери, односно Ејми буди, указујући на понављање циклуса, а и сам наратор потврђује да се то и раније дешавало. У првом делу Мери се буди у болници, а у трећем, Ејми је у дому својих родитеља. Међутим, колико нас свест о понављању догађаја може навести на песимистичан детерминистични закључак о увек истом, несрећном исходу, из епилога сазнајемо да ипак постоји могућност промене, јер из речи наратора, ако му је веровати, искључиво њени поступци је доводе увек ту где је сада, иначе, он јој не би загорчавао и одузимао живот сваки пут, ако би она једном поступила другачије. (Amis 1981: 4)

Структура, форма и стил језика сами по себи су носиоци значења и поруке, тако да три дела подражавају три циклуса: рођење, смрт и препород, током којих протагонисткиња доживљава успон и пад. (Ibid. 176) Исто тако и физички изглед особе код Ејмиса често указује на карактер, па тако у роману сви ликови виде Мери као лепу и изузетно елоквентну, што је и знак њене унутрашње лепоте, док скитнице са почетка романа и физички представљају врло одбојан приказ.

Наратор је у почетку магловита фигура која заузима врло хвалисав и надмен став, приписујући себи и улогу и моћ аутора, који може да да подари, одузме, олакша или отежа живот ликовима у роману. Изражава презрив став према „другим

људима“ и према Ејми. (Hunter 1981) Покушава да задобије наклоност и поверење читаоца, често му се обраћа у другом лицу, увек га позива да се сложи са његовом одлуком, или се правда да је Ејми сама допринела свом уништењу својим поступцима, те да он није имао другог избора. Утисак је да је наратор поприлично самоуверен у овој улози, као да верује да би већина читалаца учинила исто да је на његовом месту, или бар одобравала његове поступке. (Finney 2008: 127.) Током романа, пажљивим читањем, откривамо да је наратор заправо троделна личност: г. Принц, г. Погрешни⁴⁸ и сам наратор, који се пак, у многим одликама поистовећује и са самим аутором романа. Ове тројне структуре су честе у описивању мушког принципа код Ејмиса. (François 1999: 175)

Нарација је врло комплексна и у том смислу што се одвија на више нивоа. Аутор своју вољу спроводи преко безличног наратора с почетка романа, који представља други наративни ниво, а касније се читаоцу у тој улози представља г. Принц, који има улогу метадијегетичког наратора, односно чини трећи ниво наративне између неличног аутора и ликова. Ликови у роману такође имају свој унутрашњи ток мисли, што је четврти наративни ниво. (Принс 2003)

Тачка гледишта је један од кључних структурних елемената за тумачење романа. Како би активирао и привукао пажњу читаоца, Ејмис увек покушава да свет представи из неке атипичне перспективе, како би читалац морао да учини додатни напор да дати текст „преведе“ у разумљиву наративну своје свакодневице. Тако је учињено и овде, где је дата слика света кроз „невине“ очи Мери Лемб, која је доживела потпуну амнезију и не може да се ослања на претходно искуство, већ мора сама да смисли како да реагује на сваку нову задату ситуацију. Највећу помоћ при том добија из књига, које је уче могућим ситуацијама из света искуства, те Мери незајажљиво чита све што јој је доступно и кад год јој се укаже прилика. Њен ум је до те мере *tabula rasa* да она и предмете и људе описује истим атрибутима, као што деца често чине. Врло брзо схвата значај ствари око себе, као што је на пример, одећа, за коју сматра да означава колико новца или сексуалних односа нека особа има. Овај модел онеобичене тачке гледишта инспирисан је мањим књижевним

⁴⁸ Mr. Wrong

покретом насталим у Енглеској крајем ‘70-их година двадесетог века, под називом „марсовска поезија“⁴⁹, према идеји и наслову песме Крег Ренеа „Марсовац шаље разгледницу кући“⁵⁰, где Марсовац покушава својим сународницима на Марсу да опише живот на Земљи. (Finney 2008: 44)

Овде се поставља питање подлоге или основе из које покушавамо да доделимо значење свему што видимо или чујемо. Мерин поглед на свет, иако се одликује невиношћу, такође је врло проблематичан, јер је доводи у низ незавидних ситуација, из којих она не успева да пронађе излаз. Она је у већини случајева збуњена и уплашена, у свету хаоса и неправде. Ово је индикативно и за егзистенцију постмодерног субјекта, који је дезоријентисан и често остане без правог одговора на животне изазове. Слично као Мери Лемб, у потрази за адекватним обликом идентитета и модела живљења, која се никада не завршава. (Ibid. 119)

Централна тема потраге за идентитетом, овде се развија из врло необичне перспективе. Најпре, протагонисткиња је женско, што је атипично за Ејмиса, који има репутацију писца који пише претежно мушку књижевност, за мушкарце и о мушкарцима. (Ibid. 42) Затим, њен ум је готово потпуно празан, изузев што уме да чита, њена перцепција света доноси читаоцу практично перспективу нереалног очуђења, толико да се она не сећа ни како њено тело изгледа, а није у потпуности сигурна ни како тачно функционишу неки делови тела, а ни емоције. На пример, открива како мора да отвори уста да би пила воду, или шта жене раде када имају месечни циклус, итд. Свакога дана, она постаје нова особа са новим сазнањима. Због свог екстремног облика амнезије, Мери се вратила у стање невиности и постала потпуно несвесна зла, ако се већ не може тврдити да је постала чак и добра, услед губитка сећања на свој пређашњи, порочан живот. Њен лик одговара типском лику наивног хероја који се бори против поквареног света и зла. (Hunter 1981)

Ова померена перспектива има циљ пружања могућности за сагледавање мана обичних људи које свако од нас среће на улици, такозваних „других људи“, у које спада и читалац. Ради се о потпуној денатурализацији свакодневног, уобичајеног резонавања, које нам показује кроз ову причу о Мери Лемб, колико

⁴⁹ Martian poetry

⁵⁰ Craig Raine (1979) “A Martian Sends a Postcard Home”

људи умеју бити окрутни, зли и чудовишни. Ова техника позната је у школи Руских формалиста као „очуђење“ (*ostranienie*) и овде је употребљена да спречи аутоматско прихватање установљених друштвених погледа на свет и да позове читаоца да својим активним, критичким читањем, прошири своје видике и тако види реалнију, потпунију слику света, што је уосталом, и сврха књижевног дела. (Karcz 2002)

Главни мотиви који карактеришу роман су двојне структуре, цикличност и употреба огледала. Њихова употреба углавном се везује за живот Мери Лемб / Ејми Хајд, а јавља се и трећа димензија код г. Принца / г. Погрешног / метадијагетичког наратора. Код протагонисткиње романа, прво што привлачи пажњу је двојност идентитета, потпуно различита личност пре и после губитка сећања, као и двојност њеног имена, што у великој мери подсећа на роман *Чудни случај Др. Цекила и Мр. Хајда*⁵¹, где чак постоји и истоветност презимена „Хајд“. Интертекстуална референца је овде у потпуности адекватна, јер је у питању подела личности на добру и лошу, на моралну и неморалну, које су у потпуној супротности, али почињу и завршавају се у једној тачки, односно стапају се у лику Мери Хајд, путем одраза у огледалу. (Finney 2008: 44-5)

На почетку романа, Мери се плаши да се погледа у огледало, па затим посматра са чуђењем и истраживачком знатижељом свој одраз. Све време има утисак да види одраз нечијег туђег живота. Међутим, на крају, управо ће ту први пут видети одраз Ејми Хајд, чија ће личност превладати и потиснути лик Мери Лемб, тако да ће огледало послужити као нека врста пролаза, конекције, или катализатора за овај процес који би се неминовно догодио. Занимљиво је да Мери доживљава постепену трансформацију у свој пређашњи идентитет, када схвати моћ коју жене имају над мушкарцима, да на емотивном нивоу учине да се они осећају лоше. Њој почиње да се свиђа та моћ и почиње да је користи све чешће и интензивније, из чисте обести и забаве. То је простор који је уступљен да се на сцену врати демонски лик Ејми: „Пробила се кроз огледало и вратила се натраг са друге стране.“⁵² (Amis 1981: 200). Када се препозна и врати у своју кожу, Ејми/Мери по први пут може слободно да се погледа у огледалу.

⁵¹ *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) Robert Louis Stevenson

⁵² She had torn through the glass and come back from the other side.

Цикличност романа се огледа не само у смењивању две личности протагонисткиње у једној особи, већ и у смењивању живота и смрти. Роман говори о животу након смрти, која је заправо пародија живота, како се помиње у роману. (Ibid. 45).

Једноставна Идеја књиге – као што сам истакао неколико пута у тексту – је, зашто би смо очекивали да смрт буде ишта мање компликована од живота? ... Роман је девојчина смрт, а њена смрт је нека врста шаљиве пародије њеног живота... На самом крају романа она поново започиње свој живот, јер је суштина у томе да ће се живот и смрт смењивати док она коначно не поступи исправно.⁵³ (Haffenden, pp.17–18). (Jones 1995:3)

Ако је веровати наратору, овај циклус облика егзистенције ће се смењивати, све док Ејми не буде успела да води моралан, честит живот. Посматрано кроз психоаналитичке појмове, Мери покреће ерос, животна снага, она покушава да избегне проблеме и невоље, бежи од људи, покушавајући да се сакрије од тог страшног света искуства, док се Ејми води принципом танатоса, иде својој смрти у сусрет на крају романа, без страха, желећи да се што пре заврши једна фаза и започне друга фаза, ако је то већ неминовно. (François 1999: 201) Постоји више примера у роману који доказују да Мери живи у смрти, као на пример, када она каже да верује само у смрт, а када се Алан обесио, Мери каже за њега да је „прекинуо смрт“.

Још једна симболичка веза која се јавља између Ејми и Мери је повезаност улогама грешника и жртве, а у циљу искупљења. Само име Мери Лемб подсећа на жртвено јагње (Lamb), док лично име подсећа на име Богородице (Mary) и асоцира на невиност. Мери својом невиношћу и жртвом покушава да донесе искупљење свом „алтер егу“, односно, госпођици Хајд. Наспрам компликоване, урбане џунгле савремене цивилизације, Мери делује врло природно и једноставно. Међутим, овај квалитет не опстаје дуго у том поквареном свету, јер како она учи кроз писани

⁵³ „The simple Idea of the book—as I point out several times in the text—is, why should we expect death to be any less complicated than life? ... The novel is the girl’s death, and her death is a sort of witty parody of her life ... At the very end of the novel she starts her life again, the idea being that life and death will alternate until she gets it right“

материјал, махом књиге, али и друге брошуре и часописе, као и кроз међуљудске односе о свету око себе, односно, стиче искуство, њена невиност се губи, када почиње свесно да наноси зло Џејмију, на крају другог дела романа. Као морално оправдање јој донекле може послужити чињеница, да она није потпуно самостална у својим одлукама и поступцима, већ оне у великој мери зависе од воље наратора, како он сам признаје. (Finney 2008: 123)

Чињеница да је за протагонисткињу романа одабрао младу жену од око двадесетпет година, указује и на кризу идентитета многих младих жена у савременом добу. Оне су се нашле негде између нових тенденција другог таласа феминизма, за који Ејмис сматра да није био довољно изражајан и успешан, и још увек снажно присутног патријархалног принципа и установљених друштвених норми који су му се супротстављали. Ова генерација младих жена као да је остала негде у вакууму између ове две друштвене струје које су се и даље бориле за доминацију. (Amis 1981: 188)

Тема двојника постоји и код главног мушког лика, који се у прва два дела романа појављује као г. Принц, а у трећем открива свој идентитет као наводни убица г. Погрешни. Он је присутан у животу Ејми / Мери практично од прве странице романа, када се представља као полицајац, чиме одмах задобија неоспорно поверење читаоца. Међутим, Мери од почетка има негативан став према њему, примећујући да је његов дах „некако мртав“, да су му очи пуне искуства и да он зна нешто што други људи не знају. Оно на шта она сумња, а што ће се на крају испоставити као тачно, је то да једино он зна ко је она заправо и шта је радила у прошлом животу; он је њено огледало и њен прави пакао јер зна истину о њој. Из тог разлога, њему је у роману дозвољен приступ свуда, има кључ за кобни ноћни клуб где се дешава убиство и увек може да је пронађе где год се налазила. Ова моћ свезнања му је дата, јер је он уједно и отеловљење наратора у тексту. Као Мери, покушава да га избегне на сваки могући начин, слутећи да јој он не мисли добро. Он се представља као неко ко покушава да реши случај нестале, а наводно убијене Ејми Хајд, при чему држи у притвору г. Погрешног, који је именован као човек који је признао њено убиство.

Међутим, у трећем делу романа, када господин Принц и госпођица Хајд живе заједно у романтичној заједници, у једном тренутку он се поистовећује и са улогом

полицајца и убице, те наводи како су они заправо врло слични. (Hunter 1981) Када Ејми сазна да је он заправо њен убица, човек кога је одувек волела и за кога је изјавила како јој не би било жао ни да јој одузме живот, према речима њене сестре, Ејми се не противи судбини, већ свесно иде у сусрет смрти, да би што пре наступила следећа фаза у циклусу, шта год то значило за њу. На крају романа, у епилогу, схватамо да и протагонисткиња има одређену моћ над наратором, јер од ње зависи колико ће се пута још овај циклус поновити, а наратор иако већ уморан, никада је неће оставити, што признаје са извесним степеном садизма у тој његовој злурадости. (Finney 2008: 45)

Осим главног женског и мушког лика, постоје и „други људи“ као неко опште присуство, са којима Мери има свакодневну и живу интеракцију и до чијег мишљења јој је јако стало. Она их види генерално као благодетелне и у већини случајева, они то и јесу. Шеронини родитељи који живе у крајњој беди су је примили у своју кућу и пружили јој дом и заштиту колико год је то било у њиховој моћи. Слично се поновило и када је прешла да живи у кућу, где ју је довео Алан пруживши јој прилику за релативно безбедан живот ниже средње класе, а касније и са Џејмијем, са којим је живела врло комфортно у вишој класи. А што је још важније, „други људи“ су је видели као добру и невину, а њој је то једино било важно, као неко признање да се променила, да више неће повређивати људе и чинити зло, као у претходном животу. Међутим, када осети моћ коју има над мушкарцима као лепа, млада жена, не успева да се одупре њеној привлачности и искушењу да влада над судбинама других, те се поново повезује са својом прошлошћу, губи невиност и њена тамна страна коначно преовлађује. (Stolarek 2011: 104-5)

Још једна тема врло омиљена код Ејмиса тиче се родних идентитета, односно начина представљања женских и мушких ликова у његовим романима. Према његовој визији ове родне бинарне опозиције, жене се обично асоцијативно повезују са подземним или подводним светом, у овом роману више пута помиње како су жене „дубински рониоци“, односно да су грешне. Ово подсећа на паганско схватање света где се жена повезује са земљом, као мајком, и са течностима, због своје менструалне крви (Amis 1981: 178) као елементом којим управља Месец. Осим тога, жене су најчешће приказане као физички и психички слабије, па самим тим као потчињени

елеменат у опозицији, као објекат садистичких склоности од стране мушкараца. (Stolarek 2011: 181)

Међутим, Ејми се успротивила мушкој доминацији, заменила улоге и она сама почела садистички да мучи мушкарце, како физички, тако и психички. У једном делу у роману она спомиње како мора да постоји неки начин на који жене могу да изразе своју снагу, да постоји женски пут ка томе да личност буде снажна, а не само у сценарију када се жена поистовети или маскира у мушкарца, па на тај начин задобије моћ. Мушки начин подразумева физичку, материјалну и друштвену моћ и слободу. А женски начин је психичка и емотивна манипулација, мотивисање аутодеструкције код мушкараца, како Мери открива. Заправо, Мери успева да надјача све мушкарце са којима се сусреће у роману: Гевин је апатични хомосексуалац којим Мери управља путем његовог осећаја сажаљења према њој; Алан је од почетка склон депресији и аутодеструктивним нагонима, о чему сведочи и његов преурађен драстичан губитак косе; Џејми представља модерног мушкарца који не подноси насиље, а изузетно је слаб на женске сузе; Мајкл Шејн, некадашњи момак Ејми Хајд, има толико траума након везе са њом, да је постао хомосексуалац; чак и сам наратор на крају романа каже да нема више контролу над њеним животом, на почетку новог циклуса, ситуација је опет у њеним рукама. Господин Принц / Погрешни је једини који се супротставио овој растућој женској моћи и зауставио њен даљи напредак. (François 1999: 204)

У овом роману, Ејми се показује као фатална жена заводница, бескомпромисна, неодољива и снажна. „Изазива на двобој“ мушки, патријархални принцип, служећи се свим дозвољеним и недозвољеним средствима. Међутим, Мери има потпуно супротан карактер и она прати модел и улогу жртве, која због своје наивности и добронамерности на крају испашта. Оба типа жене имају изражену црту своје сексуалности, једна као активан принцип, а друга као пасиван, без указивања на њихову интелектуалну снагу или емотивну дубину и комплексност потреба. Могло би се замерити Ејмису то што је своје женске ликове оставио релативно неразвијене, свдећи их углавном на ове две улоге, али у сваком случају не превише, јер ни мушки ликови нису много другачији: углавном се свде или на неку врсту садисте или мазохисте. Имајући у виду овакву типологију јунака, не изненађује

чињеница да заплет епизода који приказују мушко-женске односе обично садрже и сцену смрти, било да је упитању убиство, самоубиство или духовно убиство. (Stolarek 2011: 184)

Од споредних мотива који су блиско повезани са животом протагонисткиње су време и временске прилике, које имају својство додатног, метафизичког лика у делу. Најпре, цикличност годишњих доба је индикативна и за смену егзистенцијалних фаза код Ејми / Мери: рађање, смрт и препорађање. (François 1999: 180) На почетку романа је хладна јесен, када она бежи из болнице и проводи ноћ у парку, где по буђењу, умазана блатом и у поцепаној болничкој хаљини, изгледа тако „блиска природи“. Пошто Мери нема прошлост, она је хипер-сензитивна на све промене и детаље у садашњости, па тако на промену времена, на основу које она наслућује опасност и најаву нове животне епизоде.

Исквареност савременог друштва и припадајуће критичке реакције, још један је од израженијих аспеката у роману који сачињавају развојни оквир постмодерног идентитета. Мери од почетка има мањих проблема са законом, мада никад својом кривицом, јер га никада она директно не прекрши, али се нађе често у друштву преступника. Такође, закон је нешто што би требало да је заштити од опасности, као на пример у почетку романа, када се догоди огроман пропуст болничког особља које не примећује да им је пацијент са тешком амнезијом ишетао из зграде, само у болничкој хаљини; или када Мери лута међу просјацима и нижим слојевима људи, нема органа закона који би спречили или казнили напад силовања који јој се догадио. Мери примећује како заправо није ни тако лако прекршити закон, колико год грешака и зла човек направио. Такође, као што механизам закона слабо функционише на колективном нивоу, ситуација није ништа боља ни у погледу етике, која регулише незванични „закон“ међуљудских односа на индивидуалном нивоу. Роман обилује примерима изневереног поверења, зависти, похлепе, промискуитета, грехова разне врсте, управо оним деловима људске природе који нас чине људима, грешнима, али ипак способним за искупљење и вредним друге прилике. (François 1999: 203)

Такође, треба имати у виду да је овај роман написан у периоду када је Ејмис радио на „Лондонској трилогији“, где је пажња превасходно усмерена на тему

зачетка новог, капиталистичког режима који ће касније успоставити Маргарет Тачер, а који се базирао на принципима глобалног тржишта, приватизације и укидању социјалних привилегија за најугроженије слојеве становништва. У првом тренутку, овај нови политички талас изазвао је одушевљење и одобравање код већине људи. Тек касније, а нарочито у светлу настанка глобалне финансијске кризе нашег времена, на почетку новог миленијума, Британци на овај начин вођења економије не гледају више тако благонаклоно, на шта је Ејмис упозоравао још осамдесетих година прошлог века. (Ibid. 203)

У време када је роман написан, на власт је дошла конзервативна партија са главним политичким принципом индивидуалистичког функционисања привреде и друштва, сменивши дотадашњу лабуристичку партију, која се више залагала за колективни дух и сматрала да кључне индустрије у некој земљи треба да остану у власништву државе, а самим тим ограничавала немилосрдна правила слободног тржишта, која су уништила мала предузећа и предузетнике, а предност дала великим, мултинационалним компанијама. Политика која је уследила често се назива и монетаризам, а односи се на непопуларне мере штедње у државном буџету, смањена социјална давања и повећање извесних пореза.

Оно што је уследило је бескрупулозна борба за опстанак и потпуна усмереност ка послу и стицању новца, што је остављало људима све мање времена за личне, приватне активности и лични развој. Цикличност и понављање процеса смене живота и смрти, без значајнијих промена, указују на стагнацију људи, који у недостатку слободног времена, све мање пажње посвећују себи, својим интересовањима и потребама, занемарујући тако своју специфичну, људску суштину зарад утапања у колективне идентитете који представљају најкраћи пут до успеха у датој ситуацији. У том смислу је овај роман озбиљна друштвена сатира, која предвиђа негативне последице капитализма које ће тек уследити деценијама касније. (Ibid.)

Време се поистовећује са новцем. У екстремном случају, став просјака са почетка романа је да не желе да раде, јер неће да продају своје време. (Amis 1981: 23) Наратор подсећа да људи имају само своје време од драгоцености које могу продати и ништа друго. А парадоксално, новац је потребан да би се могло квалитетно

проводити време. Још један пример је проституција и то удатих жена, које на тај начин обезбеђују егзистенцијалну сигурност својој породици, а њихови мужеви не могу да приуште да сеprotиве овом грубом начину каљања и уништавања достојанства. (Plevke 2014: 54-6) Наиме, неке ствари у животу као што су време, љубав, достојанство, у постмодерном свету постају роба која се разликује само по томе што свака има другачију висину цене.

Став „других људи“ према новцу је изразито негативан, јер обезвређује људске односе и основне нематеријалне вредности тиме што им одређује цену. Насупрот томе, наивна Мери је пример лаковерне жртве политике тог доба, јер она верује свим огласима о попустима у радњама, те мисли да је истина како се новац може штедети тиме што се троши. За њу новац је начин да обезбеди себи самосталност. Зато тражи посао и проналази крајње изабљивачког послодавца, радећи као конобарица у кафићу где је радно време од ујутру до увече шест дана недељно, на црно, без уплаћивања пореза и доприноса, при чему је шеф сексуално узнемирава и угрожава. Али то ништа не смета Мери, која срећна одлази и долази с посла сваки дан, јер је прихватила реалност такву каква је, не знајући за бољу. Међутим, снага и аутономност појединца се мењају у сваком историјском периоду, некад су јачи, а некад слабији, тако да и ту постоји одређено циклично кретање, изазвано поступцима који проистичу из обичне људске природе.

Новац: Самоубилачка порука: стид и страх крајем XX века

Радња романа обухвата неколико месеци живота протагонисте Џона Селфа, режисера телевизијских реклама, који је желео да се опроба и у филмској индустрији. Он је одрастао у духу времена шездесетих година, што је утицало на његов претерано слободан, порочан и кознумеристички стил живота, који се своди на трку за новцем, опседнутост порнографијом, алкохолем, таблетама, брзом храном. Идеја за филмски сценарио се заснива на његовом животу, а нарочито у делу његовог односа са оцем. Његов партнер и будући продуцент за снимање филма у Америци је Филдинг Гудни. (Ејмис 2010)

Главни заплет се дешава у другој половини 1981. године, током које пратимо константан пад у животу протагонисте, који се и не сећа отприлике половиневеденог времена, јер се буди и леже пијан свакога дана, некада преспава и почитав дан, у скоро потпуно несвесном стању. Обилази најлуксузније ресторане, стриптиз барове, јавне куће, популарна места, дружи се са глумцима и познатим личностима, при том неретко изазива изгреде, туче, понаша се насилно према женама. Има тридесетпет година, али његово тело и здравствено стање би преодговарали много старијој особи. Пред крај романа открива да га је девојка Селина све време варала, да га је пословни партнер преварио и узео му сав новац, оставивши га дословно без пенија. Џон је у дуговима, без могућности да заради довољно новца, након неуспелог покушаја самоубиства, каже да се осећа боље сада, када више није опседнут новцем. Иако је његов живот потпуно уништен, завршетак романа ипак одаје утисак да је Џон сада много срећнији и задовољнији човек, јер у његов живот почиње да улази макар мало истине и правог садржаја. Његова пропаст у материјалном смислу, донеће шансу за препород у људском смислу. (Ејмис 2010)

Из пролога, испод кога стоји датум септембар 1981. године, наслућујемо биографску природу романа, испричану из наративног угла протагонисте. Главни заплет се одвија током летњих месеци исте године, у Лондону и Њујорку, а ова места дешавања радње се смењују у правилним размацима, са почетком и завршетком у Лондону. Завршна порука у виду епилога, датирана је на децембар 1981. године и на јануар наредне године. Њујорк је приказан као место неумољиво брзе и велике

енергије, где новац диктира апсолутно све, док се Лондон чини као нешто мирније место, где још увек постоји могућност за живот и изван света којим управља новац. Протагониста романа, провео је део детињства, током своје основне школе у Америци, тако да по свом образовању и одгајању припада у оба света, са обе стране Атлантика. Година у којој се дешава заплет позната је по друштвеном догађају краљевског венчања између принца Чарлса и лејди Дајане, као и по почетку финансијске кризе и повећања јаза између богатих и сиромашних, услед капиталистичке политике Маргарет Тачер у Британији и Роналда Регана у Америци.

Роман је подељен на девет поглавља, од којих је последње у епистоларној форми и може се тумачити као епилог, док се на почетку налази кратка порука наратора у смислу пролога. Поглавља су даље подељена у мање, необележене целине, које садрже опис краћих или дужих епизода, у складу са фрагментарним карактером наратије. Како радња тече од почетка до краја, приметан је константан пад протагонисте, који се завршава покушајем самоубиства, услед невољности протагонисте да напусти своју апсолутистичку и материјалистичку перспективу, али након тога, он добија шансу за нови живот, у сиромаштву, где је једино могућ његов препород. Овај мотив сличан је препороду и другој шанси Ејми Хајд у *Другим људима*, која је морала умрети да би се поново родила.

Роман је првенствено друштвена сатира све суровијег материјалистичког света којим управља онај ко има више новца, као и у друга два романа тзв. „Лондонске трилогије“. Прати буран живот и психолошке фазе и промене протагонисте Џона Селфа, тако да заслужује и атрибут психолошког трилера. Има изражену динамику, тако да у великој мери и сам личи на сценарио за филм, са колоквијалним говором ликова, брзим смењивањем епизода, експлицитним сценама порнографије, вербалног и физичког насиља, атмосфером опште несигурности и опасности која непрестано вреба. (Finney 2008: 46)

Нарација је у виду драмског монолога протагонисте, при чему је употребљен говор обичног, просечно образованог човека, односно руски *сказ*. (Diedrick 1995: 70) Наративна структура је прилично комплексна и вишеслојна, карактеристично за Ејмиса. Протагониста Џон Селф је уједно и непоуздани наратор, свестан своје фикционалне природе, често се обраћа читаоцу, обично питајући за мишљење или

једноставно коментаришући неку ситуацију, често истичући да је читалац обичан човек исто као и он сам, те да га лако може задесити слична судбина. Наратор се такође обраћа и аутору, при крају романа, пита га зашто није већ нестао, него је и даље присутан. Овим открива да поседује извесну аутономију, слично г. Принцу у *Другим људима*. Тачка гледишта је из свести протагонисте, међутим, аутор своје виђење ситуације исказује кроз говор субјективног наратора, али и кроз писца Мартина Ејмиса, који је такође један од фиктивних ликова у роману и који дели одређене особине са аутором. (Ibid. 49)

Језик романа је врло уверљив и у потпуности одговара атмосфери и окружењу. Наиме, наратор се изражава једноставно, елементарно, некултуран је и релативно необразован, а такође, доброг дела проведеног времена се и не сећа због свог проблема са алкохолом и таблетама, те је наратив испрекидана са доста празнина, дигресија, епизода за које нисмо сигурни ни да ли су се реално десиле, али углавном прати линеарни хронолошки развој.

Постоји више примера интертекстуалности из дела Шекспира и Орвела. Џонов отац води стриптиз бар по имену „Хамлет“, а постоји и сукоб током читавог романа између Џона и његовог оца, за којег се на крају испоставља да му је заправо очух; а иста тензија се јавља и између глумаца оца и сина у филму који је планиран за снимање у Америци. *Отело* такође заузима значајно место у роману, чак се и експлицитно и директно помиње када Мартина води Џона на ту представу, коју Џон банализује и вулгарно схвата. Издаја америчког продуцента Филдинга Гуднија подсећа на Јагову издају и зло нането без неког нарочитог разлога, док је слика Дездемоне у двадесетом веку неискварена Мартина, са којом Џон до краја има само платонски однос.

Када су у питању Орвелови дистопијски романи *Животињска фарма* и *1984.*, лако је разумети савремени свет у смислу поређења људи са животињама, односно беспощедне борбе за опстанак и задовољавања елементарних нагона за преживљавањем. Џон се неколико пута пореди са псом: његово време проведено са Мартином једнако је времену које је улични пас провео под њеним протекторатом у сигурности њеног дома, док га његова луталачка природа није навела поново да побегне, слично Џону; након физичког обрачуна са риђокосим трансвеститом,

сознајемо да је то у ствари био прерушени Филдинг Гудни, а Џону се чини као да га је у први мах назвао „љупким псом“ (Ејмис 2010: 412). Када је у питању други Орвелов роман, јасна референца је број собе 101, у којој свој ужас и крах духа доживљава Винстон Смит, док у Ејмисовом роману Џон Селф стално борави у соби истог броја у луксузном њујоршком хотелу, све у складу са Филдинговом организацијом догађаја. (Diedrick 1995: 75)

Једна од главних тема је деконструкција идентитета људи са краја двадесетог века, чија људскост бива деградирана пред налетом материјалистичке културе. (Коен 2014: 98) Готово сва активност савременог човека мотивисана је жељом за стицањем новца и моћи која из њега произилази. Свеукупна култура је структурирана тако да увери човека да је то једини прави избор животног стила, помоћу инструмената мас медија и телевизијске културе, култивише се потрошачка култура, која човека гура у понор, а да би опстао, мора зарадити још новца, који ће затим потрошити на разну робу или услуге, за које је сам себе уверио да мора да поседује. Новцу је дат готово људски облик, он је персонификован до те мере, да му се приписује моћ да створи или уништи човека, а од људи прави марионете које се покрећу према његовим командама. Жеља за њим убија људскост, блискост, поверење, пријатељство и искрене емоције међу људима, чија је насушна потреба за топлином и додиром другог људског бића.

Новац празни сав нематеријални, интелектуални и духовни садржај живота, показујући тако своју дехуманизујућу „способност“. Протагониста каже да је његова једина права љубав она према новцу, при чему не пориче да за такву емоцију према некој жени није способан. Присуство и постојање човека огледају се у количини новца који има на располагању да подржи створену слику о себи. Међутим, величање новца с почетка романа претвара се у одбацивање његове привлачности и вредности од стране протагонисте, пред крај романа, када схвати да се много боље осећа сада када је сиромашан. Ово се огледа и у промени назива филма за који се пише сценарио у роману, чији је радни назив у почетку *Добар новац*, а на крају *Лош новац*. Крајем двадесетог века, свеprisутна је појава комодификације, односно претварања свега нематеријалног у робу: времена, емоција, додир, и сличног. Јавља се став да се све може купити, што представља извртање и проституисање и тела и

духа читавог друштва. Без праве садржине или смисла, људи живе у вакууму, са необјашњивим осећајем стрепње, страха и срамоте. Празнина живота одјекује буком незнања и насиља.

Имена и називи су веома битни у роману, па нам тако име протагонисте може доста помоћи у тумачењу његовог лика и опште улоге у роману. Џон Селф има најобичније енглеско лично име, као и општу повратну заменицу за презиме. Он уједно представља симбол нове врсте људи, хвали се тиме што је постао „њу дилер“⁵⁴, способан за нови свет који долази, за класну мобилност, предузимљивог човека који је стекао моћ и углед кроз сопствену активност, које у ово време више не подразумева дипломе угледних факултета ни најбоље образовање, већ практичну снажљивост и бескрупулозност. Протагониста не воли своје име управо зато што је деперсонализовано, а оно ће бити и један од елемената који су олакшали његову пропаст, јер је Џон немарно и лаковерно потписивао сва документа која му је Филдинг давао, не обраћајући пажњу на сличност његовог презимена са назнаком за потпис „лично“ (self), где је требало да се потпише особа која преузима личну одговорност за све евентуалне губитке или трошкове на пројекту филма. (Finney 2008: 48)

Његову пропаст слути и назив модела његовог обожаваног аута: „Фијаско“. На почетку, то је брз, леп и елегантан спортски ауто, који почиње све чешће да се квари и захтева скупе сервисе, да би на крају био највећи део времена паркиран и ван употребе. Он је такође симбол пролазности, кварљивости и потрошности људи и људског тела, у постиндустријском свету масовне, серијске производње. Паралелно са погоршањем стања тог аута, који Џон схвата као продужени део своје личности и Џоново физичко здравље постаје све лошије. Његово тело које пропада, изложено повредама и злоупотребима, није само његово, већ тело енглеског друштва. (Diedrick 1995: 70)

Са својих тридесетпет година, на врхунцу каријере као режисер телевизијских реклама, од којих су неке забрањене због експлицитних еротских кадрова, он је неко ко успешно ствара симулакре, односно моделе које људи желе да прате или

⁵⁴ new dealer

поседују. Он је у потпуности производ масовне културе и потрошачког друштва: не чита књиге и не занима га висока уметност и култура, презире здраву храну, изражава неповерење према високообразованим људима, завистан је од порнографије, а због прекомерне употребе алкохола и разних таблета, често има врло искривљену перспективу и непоуздана сећања о прошлим догађајима. Потпуно је незаинтересован за то да има жену и децу, сматрајући породицу превазиђеном друштвеном институцијом која припада неким прошлим временима. (Diedrick 1995: 83)

Међутим, Џон је такође и врло усамљен. Омиљена забава му је гледање порнографских сцена или часописа и онанисање. Он је отуђен од себе, од своје породице још од раног детињства, које је делом провео са мајком, која је рано умрла, а део са оцем, у окружењу стриптиз бара. Он више пута наглашава своју потребу за обичним људским додиром и топлином, али није у стању да га затражи. Иде код фризера често, јер воли да му неко додирује и мази главу и врат. Имајући ово у виду, ако је читалац и имао неку намеру да осуди Џона Селфа, знајући његову личну историју и неке сцене из периода одрастања, не може му се много шта замерити. Он је само претерани приказ слике и прилике свих нас у свакодневном животу. Више пута понавља како се осећа као да му је живот виц, односно пародија, или као да није реалан.

Протагониста се одлично уклапа у опис постмодернистичког јунака: децентриран и дислоциран, одрастао на пола пута између два континента, у нижим слојевима друштва, на ивици закона, без икаквих моралних критеријума, његов живот је кула од карата. Његова перцепција и сећања су фрагментисана, због утицаја алкохола и лошег начина живота. Има проблем са слухом, јер чује гласове којих нема, а то је болест коју он назива „тинитус“. Недостатак у слушном систему је индикативан за две појаве у његовом животу: његову лаковерност, а нарочито када су у питању речи које чује од Филдинга; са друге стране, говори о његовој неспособности да чује оно што је исправно, односно морално. (Diedrick 1995: 72-5)

Већ је раније поменута његова анималистичка природа: пореди се са псом, а једина књига коју ће покушати да прочита је *Животињска фарма*, о чијим сликама доста размишља и покушава да употреби поређења и у односу на савремене прилике.

Међутим, најизражајнија његова слика у овом смислу је поређење са преврнутом бубом која беспомоћно млатара ножицама по ваздуху. Још једна интертекстуална референца нас води ка Кафкином роману *Метаморфозе* и примеру где се син претвара у бубу. Поставља се питање да ли Џон Селф може уопште да се промени и у којој мери, а он сам на то каже: „Ја не могу да се променим, али можда мој живот може.“ (Ејмис 2010: 367)

Најближа женска особа Џону Селфу је његова девојка Селина Стрит, са којом се виђа отприлике две године када је у Лондону. Њено презиме потпуно је у сагласности са њеним изгледом и јефтином привлачношћу уличне проститутке, али и са изванредном пословном лукавошћу коју поседује⁵⁵. Џон примећује како данашње „спонзоруше“ више нису сентименталне жене, зависне од мушкарца, већ праве пословне жене чији су поступци вођени само личним интересима, потпуно рационално и практично. Оно што њега највише узбуђује код Селине је управо то, та њена незајажљива потреба и жеља за новцем, коју она уопште не крије. Свестан да код ње нема правих емоција, њега привлачи та њена површна природа и сирови материјализам, уз изглед порно-диве. Такође, њен механизам манипулације своди се на глумљење несташне девојке са порнографских дуплерица. Њено облачење и понашање у јавности је на самој граници пристojности, а често ни толико, док за спаваћу собу поседује читаве низове и збирке провокативног доњег веша, који мења као што глумице мењају преобуку.

Свесна да једина могућност неке жене да постане самостална и достојанствена, да поседује моћ, јесте да има свој новац, што она више пута истиче у роману. Виђала се и са другим мушкарцима док је имала везу са Џоном, али то се чак и не може назвати неверством, јер њена верност припада само новцу. Када је престала да се виђа са Џоном, признала му је да је некако одувек осећала да он никада неће зарадити истински велики новац, зато се није за њега превише ни занимала. Успела је да затрудни са много успешнијим, богатијим пословним човеком из Америке, мужем Мартине Твен, од којег ће дуго година примати алиментацију по основу доказаног очинства. Када Џон покушава да оствари везу са

⁵⁵ „Street“ = као у придеву „street-wise“ (има практичну, свакодневну лукавост и сналажљивост)

Мартином, Селина то квари, правећи сплетку да Мартина затекне њу и Џона у апартаману хотела у експлицитној еротској сцени, из чисте забаве и без икакве користи. Селина је оличење преваре, издаје и превртљивости.

Са друге стране океана, особа која је организовала читаву позорницу у реалном животу Џона Селфа доневши му пропаст, јесте Филдинг Гудни, амерички продуцент, са којим би Џон требало заједно да ради на пројекту снимања филма. Манипулатор и преварант, успева да наведе Џона да поверује како ће зарадити велики новац као режисер филмова, након његовог великог успеха у режирању реклама. Доводи глумце који би требало да се појаве у филму, затим сценаристкињу која би требало ради према Џоновој идеји о заплету, представља низ инвеститора, лажних, како се касније испоставило, претвара се да се брине о читавој организацији и администрацији, а Џек само треба да стави свој потпис на по који папир. Понет читавом атмосфером и енергијом Њујорка пре свега, као и читавог угођаја који му прави Филдинг, Џек жели да поверује да је све то стварност, да заиста постоје инвеститори који само стоје у реду како би уложили у њихов пројекат и како ће дневно зарађивати по неколико стотина хиљада долара. Та пословна необазривост ће га коштати целокупног новца који има и који ће у будућности зарадити, због огромних дугова које неће моћи да отплати вероватно читав живот.

Филдинг није само лажни пријатељ и безобзирни манипулатор, већ има бар још два лица у роману. У једном од њих, показује инверзну сексуалну оријентацију у односу на оно како се представља у јавности. Он воли да се прерушава у риђокосу проститутку, односно трансвестита, који прати Џона Селфа по неким вечерњим клубовима, или се често нађе на улици са њим, „случајно“ у исто време на истом месту. Џек ово примећује тек много касније, а у међувремену је имао и физички окршај са овом риђокосом незнанком. Такође, на крају сазнајемо да Филдинг има сексуалне односе са Дорис, сценаристкињом филма, при чему он преузима женску улогу у том односу, а она мушку. У јавности, Филдинг је мужеван мачо мушкарац, а Дорис је изузетно атрактивна жена, заводљивог става.

Треће лице Филдинга Гуднија је такозвани Френк Телефон, односно неименована мушка особа, која је саму себе назвала Френк⁵⁶, а надимак „Телефон“ му је наденуо Џон. Он мистериозно познаје скоро сваки Џонов поступак, а нарочито у срамотним ситуацијама, ужива да му препричава и натера га да се осећа лоше, јер како тврди, Џон је њему упропастио живот. Ти телефонски разговори личе на малтретирања манијака и по обичају не трају кратко, али Џон им не придаје много значаја, јер процењује да је Френк Телефон тамо неки сиротан, па према томе, пошто нема новца, није ни опасан, нити представља претњу у било ком смислу, само је иритантан.

Четири глумца који треба да буду у филму: Лорн Гејленд, Кадута Маси, Спанк Дејвис и Буч Босолеј, својим личностима и стилем понашања симболизују мегаломанску слику о каријери филмских звезда и разним друштвеним и другим повластицама које успех у том послу доноси. Међутим, они живе таквим животом, схватају слику о себи као реалност, а не као вештачки створени идеал, како би аура глумаца привлачила публику да троши што више новца у тој мултимилијардерској индустрији. Радња филма има аутобиографску основу у животу Џона Селфа, те ова четири глумца чине два филмска пара: оца и мајку, сина и љубавницу, с тим што љубавницу деле отац и син. Иронично, сцена физичког сукоба између оца и сина, због љубавнице ће се и реално одиграти у Џоновом животу на крају романа.

Скоро сви ликови су негативци или испољавају више негативних него позитивних особина. Од овог правила једино одударају Мартина Твен и Мартин Ејмис; једино су њих двоје изван мреже манипулације Филдинга Гуднија, а само је Мартин потпуно ван друштвених и породичних кругова протагонисте. Сваки на свој начин, желе му добро и покушавају да помогну у оквиру својих моћи. Име Мартине Твен указује на њену сличност са Мартином Ејмисом. Она има изузетно повољан утицај на протагонисту и у њеном друштву, он успева да се реши својих порока у великој мери, да живи поштенијим и здравијим животом.

Међутим, она припада свету високе културе, чита класичне романе, посећује културно-уметничке догађаје и локације, води га у позориште где заједно гледају

⁵⁶ Frank = искрен

Отела, успева да заинтересује и Џона да са њом пође у по неку галерију и да покуша да прочита бар један озбиљни роман. Иако постоји јака привлачност међу њима, њихова веза остаје на чисто платонском нивоу, јер Џона Селфа једноставно не узбуђују девојке као што је Мартина. Он над њом не може да доминира, јер је она интелектуално, морално, духовно, а и финансијски супериорна у односу на њега и то има инхибирајући ефекат на његов либидо. Џон улази у њен живот отприлике у исто време као и пас луталица по имену Сенка. Њих двојица су исте луталачке природе, стављајући авантуру испред удобности и сигурности дома. Зато њихова веза, упркос високом нивоу блискости, нема будућност.

Мартин Ејмис је писац који живи у истој улици као и протагониста. Њих двојица се повремено случајно срећу у пабу, којом приликом тај писац Џону Селфу делује као врло необична појава, првенствено јер зарађује релативно добро, али се на њему не види да пуно троши, већ живи неким старинским, готово замрлим стилем живота и то Селф никако не може да разуме. Мартин Ејмис ће му доста помоћи тако што ће прерадити неприхватљиво сачињен сценарио који је Дорис намерно упропастила, тако да се на крају свиди свим глумцима, чиме ће бар на кратко одложити Џонову неумитну пропаст. Још једном ће му помоћи, када му током партије шаха открива свој увид у целокупну ситуацију и све превиде за које сматра да је Џон направио и због тога био насамарен, у ком монологу аутор говори кроз овај лик са његовим именом.

Ипак, ни ова врста помоћи Џону не долази сасвим „бесплатно“, већ представља неку врсту освете или понижења у смислу демонстрације надмоћи представника високе културе над оличењем особе из конзумеристичке, масовне културе. Али како Селф представља и јавно мњење, то указује на чудан положај писца у савременом свету, као каквих неурачунљивих дворских луда, које могу сачувати главу само уколико су заштићени под изговором лудости, која им омогућава безбедну дистанцу од могућности да буду озбиљно схваћени када говоре увредљиву истину. Крај двадесетог века је једноставно проблематично време за такве људе.

Мотив двојника и у овом роману постоји на више нивоа. Постоје извесне паралеле и сличности између писца Мартина Ејмиса и протагонисте, на шта је

читаоцу и директно скренута пажња Џоновим коментаром како је Ејмисов отац исто писац, а то је као када би он преузео очев стриптиз бар. Обојица су стасали у револуционарној култури шездесетих година, припадају и америчком и британском културном миљеу, имају искуства у раду у филмској индустрији, воле порнографију, постоји извесна тензија или чак сукоб у односу према оцу. Али у потпуној супротности стоје њихов однос према савременој култури, будући да је Џон представник конзумеристичке културе мас медија, а Ејмис контемплативне, елитне културе. Такође, унутар самог Џона Селфа постоји тенденција да стално преиспитује своје поступке и да размотри алтернативне могућности, односно, да ли је све ипак могло бити другачије. Његова ауторефлексивна представља извесну двојну структуру и подељеност на дубоко унутрашњем, психолошком нивоу. (Diedrick 1995: 75)

Аутор и у овом роману показује извесну садистичку црту према својим протагонистима, којима додељује све мане које би уопште могле да се уклопе у њихов лик, стварајући тако ликове који би били потпуно одбојни, да нису у одређеним тренуцима комични, што код читалаца изазива извесне симпатије, па чак и саосећање. Ако је икаква одбрана у њихову корист, ликови углавном не знају да су фиктивни, а често ни њима самима није јасан разлог зашто су морали да учине одређени грех или преступ, само знају да имају необјашњиви порив за тим, што се може приписати њиховој невиности у смислу мотивације. (Diedrick 1995: 95-7)

Од главних мотива у роману јављају се новац и време. Међу њима често стоји и знак једнакости, а оба мотива су у великој мери персонификована и имају значај скоро као још један фиктивни лик у роману. Новац има моћ над људима, он им се свети и уништава живот, било да га има у изобиљу или да је несташица, таква му је природа. Џон је желео да поверује у могућност да може зарадити велики новац, па је у том случају освета већа и његов пад страшнији, што видимо на самом крају када му случајни пролазник баца новчић од десет пенија у крило, као крајње понижење. Новац користи страх као своје главно оружје: што више новца имају, људи се све више плаше да га неће имати довољно. Једина могућност избегавања постоји кроз стид и срам, који Џон осећа због оног што јесте, због оног што је постао током своје трке за новцем: „Стидим се тога што јесам. И је ли то нешто чега се треба стидети?“ (Ејмис 2010: 381)

Најцењенија одлика времена у роману је брзина. Брза храна, брз ауто, брз темпо живота, брзи медији културе и комуникације, док су књиге превише споре, што Џон једном приликом јасно примећује, да данас нико нема времена да проведе сате читајући неку књигу, кад је филм бржи. Како се роман ближи крају, Џонов ауто и темпо живота успоравају, а он остаје без новца и пријатељи га остављају. Новац и време су „заштитни знак“ двадесетог века, као симбол материјализма у најелементарнијем облику. (Diedrick 1995: 70)

Такође, двадесети век, као друштвено окружење романа, представља време отуђења и дистанцирања међу људима. У тренуцима када је пијан, Џон чује друге људе како испуштају неке звуке, праве недефинисане покрете и зове их „Земљани“. Ово се може двојачко тумачити: или Џон себе сматра човеком који не припада обичном свету, у ком случају „Земљане“ сматра страним бићима; или сматра све људе на планети једнаким без обзира на националност, религију, корене и друге поделе према колективним идентитетима, јер се сада сви људи дефинишу једном заједничком особином која не разликује све малопре поменуто, а то је новац, односно, да ли га имају или немају. У сваком случају, не постоји однос блискости, поверења, дубљег разумевања и повезаности:

„Моја теорија је да заправо не улазимо предубоко у друге људе, чак ни када мислимо да то чинимо. Готово никада не уђемо и не изведемо их напоље. Само станемо на улаз у пећину, и креснемо шибицу, и брзо упитамо има ли кога.“ (Ејмис 2010: 365)

Када је у питању однос моћи међу половима, Ејмисов свет и даље припада претежно мушким ликовима, јер су они ти који имају способност и могућност да зараде велики новац и стекну моћ, док жене до неке мало боље друштвене позиције долазе само преко мушкараца: браком, трудноћом или проституцијом. Оне су приморане да сексуалном привлачношћу усмеравају и контролишу поступке мушкараца како би дошле до њиховог новца. На пример, Селина има разноврстан репертоар доњег веша, Дорис има настране сексуалне односе са Филдингом, па чак и Кадута која треба да представља мајчинску фигуру, у благо еротизованој сцени, привија Џона на своје раскошне груди, према чему он не остаје равнодушан и вољан је да јој испуни захтев који му је тада поставила у вези са филмом. Међутим, ликови

у роману насиље над женама не сматрају ништа много горим од неке лоше навике, као што је пушење или алкохол, на пример.

Мушки ривалитет и мачизам је такође врло присутан, како међу једнакима по статусу и годинама, тако и међу породичним фигурама оца и сина. Филдинг са садистичким уживањем побеђује Џона у партији тениса, док ће Џон њега пребити на улици док је преобучен у риђокосу проститутку, не знајући да је то он. У припреми за снимање филма, између Лорна и Спанка постоји велика тензија, а у реалном животу, Џон читавог живота има проблеме и сукобе у односу са оцем. Мачизам у роману се одлично слаже са фетишизмом, јер је сваки од мушких ликова опседнут бар једним или више од следећих елемената који служе да импресионирају ближе или шире окружење: спортска кола, порнографија, сексуална доминација, раскошна кућа, скупоцено име, итд.

Дух тог времена није ни мало светао, о чему говоре чести наслови црне хронике из новина које Џон стално чита: убиства, силовања, крађе, финансијски крахови, растурене породице и скупии разводи. Приватизација државних компанија и сурова природна селекција тржишта, о чему говори комична слика када Џон потпуно без новца, са пронађеном картом за Лондон у џепу, покушава да побегне из Америке, успева да се укрца на авион енглеске националне авио-компаније, али авион бива враћен натраг након што је полетео, јер је компанија пропала и сви летови се морају обуставити. Путници не добијају рефундацију ни замену за карте које су им пропале. Уопште, често се спомињу коментари о повећању броја просјака, незапослених, трансвестита, пљачкаша, робијаша, итд. Класни систем у Енглеској ће ускоро видети своју највећу реформу до тада.

Свет симулакрума створен путем мас медија, а нарочито телевизије, намеће одређени стил живота, начин облачења, говора, дозвољених друштвено популарних укуса за уметност, филм, ресторане и клубове за изласке. Потпуно иронично, намеће чак и правило да сви морају имати своју специфичну и јединствену личност. Управља начином на који ћемо трошити свој новац, а то је увек у великим количинама и често на потпуно непотребне ствари за садржај наше људске среће и осећаја задовољства. Проблем је то што не постоји више нико ко би могао да просуди шта је реално, а шта није, јер је та општа и свеprisутна медијска слика јача

од било какве друге реалности. Изгубивши реалност, људи су изгубили прилику да пронађу свој прави облик; свој изворни, лични идентитет, у оквиру којег би се осећали испуњено и суштински комплетно и остварено. (Ејмис 2010: 424)

Користећи се доступним средствима, све горе поменуте негативне вести у роману су прекривене општом еуфоријом око краљевског венчања које се догодило тог лета 1981. године, које одржава стару илузију о величанствености енглеске краљевске лозе и богате традиције Велике Британије. Током векова се ништа није променило, игра „хлеба и игара“ још из доба старог Рима има своју примену и данас, када власт треба да спроведе сурове реформе, народу се скреће пажња на неки забавни или весели догађај, који заправо нема никакве везе са њима, нити им користи, нити шкоди, али свима расте осећај личне важности, пред таквом једном медијском величином, као што је венчање краљевског пара.

Путоказ времена: ирреверзибилност савести

Наслов романа се односи на проток времена, односно, на његово кретање у супротном смеру у односу на хронолошки, од самрти ка рођењу. Осим тока времена, изврнута је и перцепција, која покушава да пронађе логику у потпуно обрнутом следу догађаја. То у значајној мери отежава задатак читаоца, који вероватно не може одмах у првим страницама романа да препозна овај разлог за необичан и нелогичан след догађаја. Оваква перцепција укључује запажања на физичкој, интелектуалној и моралној равни протагонисте, чији је идентитет у потпуности фрагментисан. Одило Унфердорбен (Odilo Unverdorben) је некада био нацистички лекар у логору Аушвиц, током Другог светског рата, након кога је променио име и побегао преко Италије и Португалије у Америку. На почетку романа, он се налази у болници, стар и болестан, одакле и креће његова прича. Иако је обележен тешким гресима, из перспективе наратора он је делимично невин, јер је његов живот већ предодређен због тога што је већ проживљен, а како се радња креће ка рођењу, ни једну одлуку или поступак Тод сада не може донети ни променити, већ може само пасивно да проживљава све изнова, ван сопствене контроле. (Gioia 2003)

Његово име на крају живота је Тод Френдли (Tod Friendly), који води неупадљив живот повученог лекара, а одређено време се и у Америци бавио медицином: лечио ране и посекотине, преломе, али радио и нелегалне абортусе. Како време одмиче, он постаје све млађи и осећа се све боље и здравије, док његови пацијенти увек из ординације изађу у горем стању него раније: „Извадили смо конце и полили дечаке крвљу... Забијао сам крхотине браон стакла у теме другог дечака“⁵⁷ (Amis 1991: 83), за разлику од његовог професионалног рада у Аушвицу, где његови поступци једино имају смисла, у овој изврнутој логици романа, јер тамо „ствара“ људе из мртвих само једном инјекцијом након које они одмах постану живи. (Chute 1991)

Роман има три веће целине, које обухватају укупно осам поглавља. У првом делу, кроз три поглавља, описује се његов релативно миран живот у Америци, под

⁵⁷ We took the stitches out and swabbed the boys with blood... I was wedging shards of brown glass into the other boy's crown.

именом Тод Френдли. Други део садржи наредна четири поглавља, од којих се у првом приказује његов живот у Њујорку под именом Џон Јанг (John Young), као и кратак период који је провео у Португалији када му је име било Хамилтон де Суза (Hamilton de Souza). Коначно, поглавља пет и шест се односе на његов рад у Аушвицу, под његовим правим именом Одило Унфердорбен. Поголавље седам је преломни период у његовом животу када је његова душа последњи пут била невина у периоду одмах након завршетка студија и када је последњи пут имао неке људске емоције, мада је већ похађао обуку за медицинско особље које ће бити ангажовано у рату (Reserve Medical Corps). Други светски рат није једини који се помиње у роману, већ долази као кулминација након референци на рат у Вијетнаму и Кореји, које се помињу током његовог боравка у Америци.

У трећем делу романа, постоји само једно поглавље, а след догађаја поново губи уобичајену логику, јер се ради о његовом животу пре одласка у Аушвиц, на период студирања медицине, забављање и венчање са Хертом, враћање у детињство у Солингену, све до мајчине утробе, где се његова егзистенција завршава. Читајући роман, читаоцу би се лако могло десити да прочита готово две трећине, све до дела о животу у Аушвицу, пре него што схвати праву тему и радњу романа. (Finney 2008: 55) Мада, аутор повремено оставља „трагове“ за откривање разлога за необичност наратива и много раније: „Зашто улазим уназад у кућу? Чекај. Да ли је сада сумрак или зора? Који је – који је след догађаја на путу на ком се налазим? Која су правила?“⁵⁸ (Amis 1991: 6)

Ово Ејмисово дело се сврстава међу његове најмрачније сатире, са ратном и историјском тематиком, посматрано кроз животну причу једног појединца, чији је концепт одраз читаве једне тоталитаристичке идеологије и мита о стварању супериорне нордијске расе. Међутим, специфична перспектива и наратив уносе доста епизода које имају карактер црне комедије, која би била могућа у неком измишљеном свету фантазије, али никако не припада овој реалности. Форма романа делимично има циклични карактер, јер протагониста све поново проживљава враћајући се у детињство, где се његов животни круг затвара. (Finney 2008: 57)

⁵⁸ Why am I walking backward into the house? Wait. Is it dusk coming, or is it dawn? What is the – what is the sequence of the journey I'm on?

Нарација је крајње необична, у првом лицу множине, а тачка из које се приповеда налази се у „свести“ душе протагонисте, која говори у своје и у његово име, указујући на дубоку и потиснуту подељеност личности. Она пролази пут покајања и жалости, због огромног бола усред сећања на почињене злочине, када је лекар заменио Хипократову заклетву Хитлеровом. Сећање је живо једино у души, док је у рационалном делу потиснуто и губи се подмлађивањем, али душа увек памти. Одило је подељен на интелектуални, рационални део личности, и на ирационални део, који се односи на емоције, чији је представник његова душа, која се обраћа читаоцу, из своје паралелне реалности: „Стално очекујем да свет добије неки смисао. Али не добија. Неће ни добити. Никад. Мора срце да отврдне на бол и патњу. И то брзо. Рецимо, најкасније одмах.“⁵⁹ (Amis 1991: 82) Обе стране његове подељене личности су потиснуте: током боравка у логору његова душа и морал су ућуткани снагом идеологије, а касније је његов идентитет нацистичког лекара, руковођен том истом идеологијом, деконструисан усред промена које је донео савремени свет и нова средина. (Finney 2008: 54-5)

Наративна техника нема само функционалну улогу, већ је прожета снажном симболиком и значењем. Само у свету овако страшно и потпуно изврнуте логике и перцепције, нацистичка идеологија и мит о стварању нове расе могу да пронађу свој смисао. Свет који су они створили, пун уништења и крајњег ужаса, представљен је као акт стварања, рађања нове расе, што они себи постављају као најважнији задатак и мисију: „Да сађамо расу. Да направимо народ од времена. Од громава и муња. Користећи гас, струју, излучевине и ватру.“⁶⁰ Изврнута нарација и логика су успешно приказале овде како може изгледати стварност у којој је читав узрочно-последични систем измишљен и обрнут. (Kakutani 1991)

Одило је за време боравка у Аушвицу радио под командом Др. Јозефа Менгелеа, који се у роману спомиње као „Ујка Пепа“. Радио је на масовном убијању Јевреја, Рома, припадника Словенских народа, инвалида или оних неспособних за

⁵⁹ I keep expecting the world to make sense. It doesn't. It won't. Ever. You have to harden your heart to pain and suffering. And quick. Like right away at the very latest.

⁶⁰ To dream a race. To make a people from the weather. From thunder and from lightning. With gas, with electricity, with excrement and fire.

тежак физички рад. Аушвиц се у роману још назива анусом света (*anus mundi*), где се вршио процес „селекције“ новопридошлих заробљеника, од којих су управо ти слаби и немоћни одмах ишли на егзекуцију у гасној комори, кроз давање смртоносне инјекције или на неки други начин, што су практично спроводили доктори. (Finney 2008: 55) Од мушких ликова, још се спомиње и Николас Кредитор, који се представља као свештеник и продаје документа са лажним именима некадашњим нацистима.

Сви женски ликови су деградирани у готово сваком смислу. Одилова супруга Херта се удала за њега са осамнаест година, имала је једну трудноћу, али не и живо рођено дете. Готово од почетка брака, Одило према њој спроводи физичко и ментално насиље: удара је по грудима, тера је да четвороношке гола обавља кућне послове, а пошто је поприлично маљава, назива је својом малом шимпанзом, деградирајући је тако и у еволутивном смислу. Током боравка у логору, као и други нацисти, он присиљава заробљенице на сексуалне односе, покушавајући да их потчини и покаже своју моћ на сваки могући начин. Међутим, врло брзо почиње да пати од импотенције. Касније, током свог боравка у Америци, наставља да тражи услуге проститутки, виђа се са женама које су део медицинског особља, а вишегодишњу везу одржава са једном женом по имену Ирене. Она не зна за његову прошлост, али наслућује да му се нешто страшно догодило, на основу његових ноћних бунцања. Покушава да га разуме, али њихова веза је ипак немогућа, због тог јаза који се не може премостити, јер је Одило потпуно неспособан за било какву врсту емотивног повезивања са другом особом. (Amis 1991)

Његова жеља да влада и покаже своју моћ потиче из усађених учења још из доба студија, што је доведено до својих крајњих граница током нацистичке службе. Међутим, као и већина лекара, његова жудња да буде онипотентан, довела га је до тога да постане импотентан. (Finney 2008: 56) Из његове перспективе, постоји интересовање само за женско тело и то не укључујући главу. Односно, глава је добро дошла, ако у себи садржи вулгарне и перверзне мисли, али никако да показује претензију ка логичком и рационалном размишљању. (Ibid. 70)

Душа Одила Унфердорбена је представљена готово као засебан лик, јер има своје независно мишљење и ставове које слободно изражава кроз већи део романа,

потпуно свесна своје невидљивости у спољашњем свету. Налази се у ситуацији да нема директну комуникацију са његовим мислима, само са његовим емоцијама, те да највише примећује осећај страха и срамоте. (Ibid. 10) Он је остао дубоко подељен, изгубљен и деперсонализован, односно дехуманизован након злочина које је починио. Душа за себе на почетку романа каже да није сасвим невина, али да се стање поправља како се Одило подмлађује, односно, како се бришу моменти који су извор памћења немилих догађаја. Заборав доноси невиност. Она себе доживљава као подређеног, другог унутар Тода, а за њега каже да је у потпуности изолован, јер он не зна за њено постојање. Она је само некакав паразит или слепи путник у његовом бићу, јер је још у младости ућуткана и прогнана. Њој је забрањено да поставља питања, тога је свесна, иако јој је разлог за то несхватљив. (Ibid. 16)

Док је у Аушвицу, каже да је њена моћ била најмања, да је она тада заузимала најмањи могући простор. Она од почетка трага за природом свог преступа, што ускоро и сазнаје. Одило се морао одрећи своје душе, како би стекао моћ. Одрекао се суштине свог бића, као и сви остали доктори и припадници СС јединица, зарад илузорног осећаја непокоривости, неограничене моћи и силе, који ће се врло брзо преокренути у своју супротност. Осећа да је Одилу готово неподношљив осећај телесности, сопствене интегралне личности, као да има болесно или труло ткиво на неким деловима. (Ibid. 70)

Она се сећа жртва које се јављају у ноћним морама, „беба-бомби“, односно, нелегално абортираних беба, злостављаних жена у заробљеништву, смртоносних инјекција, итд. Каже за себе да и она по мало подсећа на бебе из Тодовог тоалета, јер има срце, али нема ни лице ни очи и нико не може чути њен плач, нити знати за њено постојање. (Ibid. 93) Прве емоције и осећај невиности се везују за период проведен у Берлину, на студијама медицине, пре одласка у логор. Након што је душа утврдила природу Одиловог преступа, она показује самилост и покушава да га оправда речима да је он само обично људско биће, са просечним моралом. Односно, зависи од етичког здравља свог социо-политичког окружења, функционише као савршени инструмент своје државе, само ради шта му се каже и оно што сви други раде. Слично томе, у логору запослени не постављају питање: „Зашто?“ (Ibid. 110)

Овим покушава да искључи постојање вољне компоненте у одлучивању и деловању, уз сугестију да је ово универзална карактеристика сваког просечног човека.

Лик Одила Унфердорбена представља верну слику сложених процеса који су се дешавали унутар личности нацистичких лекара, која се у великој мери изобличавала, како би се прилагодила суровим условима егзистенције, под утицајем тадашње владајуће идеологије једног крајње нехуманог, тоталитаристичког режима. Овај феномен „идентитета развијеног у Аушвицу“ (The Auschwitz Self), детаљно је разрађен од стране америчког научника, Роберта Лифтона (Lifton 1986: 431), а укључује раслојавање идентитета на више сегмената. Многи доктори који су доведени у логоре да раде и учествују у директном уништењу десетина хиљада људи, били су суочени са ситуацијом где морају поступати супротно основном принципу своје професије и Хипократовој заклетви. Како би приволели докторе да убијају, нацистички идеолози су осмислили читав систем размишљања, са својом зверском, унутрашњом логиком, која је довела до тога да доктори развију потпуно подељену личност: на свој приватни идентитет и на идентитет присилно развијен током рада у логорима.

Доктори су такође сматрани специфичном врстом војника: биолошког војника. За разлику од оних на фронтovima, медицинско особље није морало да ризикује сопствени живот, што би требало да сматрају, на неки начин, услугом и срећном околношћу. А што се тиче моралног оправдања за убијања, наводили су се примери научника и инжењера који су радили на проналаску нуклеарне бомбе и осталог оружја. Они су такође седели у лабораторијама или канцеларијама, али производ њиховог рада резултирао је масовним уништењем. Такође, усађена им је и идеја о сопственом жртвовању за будуће генерације, како ће они једнога дана имати „чистији“ свет за живот, који треба да омогући садашња генерација. (Ibid. 432)

Ово нас води ка следећем елементу који чини један од стубова „идентитета из Аушвица“, а то је уверење да су лекари излечитељи, према томе, све што они раде доприноси излечењу. Ова и сличан низ крилатица употребљене су као наслови поглавља: „Мораш бити окрутан, да би био добар“⁶¹, „Зато што сам излечитељ, све

⁶¹ You have to be cruel to be kind.

што ја радим лечи“⁶², „Радиш оно што умеш најбоље, а не оно што је најбоље урадити“⁶³, „Овде не постоји зашто“⁶⁴. Ово у потпуности изврше логику појма оздрављење, што је познато под називом „парадокс оздрављење - убијање“ (healing killing paradox) Убијање се, дакле, према идеолошком вокабулару, сматрало алатом за оздрављење људске популације на овој планети, где је нордијска раса предодређена да влада. Према томе, употреба гасних комора, смртоносних инјекција и других средстава постаје санкционисана и то постаје основа здравог разума за даље доношење одлука. (Lifton 1986: 431-2)

Метод учвршћивања овог уверења и отупљивања сваког евентуалног етичког импулса, у пракси се постизало кроз свакодневне рутине и ритуале. Ритуал полагања Хипократове заклетве, замењен је заклетвом тоталитарном Хитлеровом режиму. Задржана је иста структура, само је циљ промењен. Свакодневни ритуал у логору је укључивао процес селекције, у ком доктори нису директно учествовали, а затим разне процесе истребљења непожељних чинилаца друштва, јер се они у визији будућег света, не сматрају људима, већ нижом врстом. (Ibid. 433) Није лако схватити шта се у таквој шизофреној ситуацији дешавало у умовима и душама младих доктора, од којих су неки, као Одило, одведени на рад у логоре одмах по завршетку студија и већ на зачетку професионалне каријере, односно изграђивању професионалног идентитета. Једини начин да се ублаже тешке психолошке и емотивне последице овог зверског свакодневног рада, било је установљавање рутине, које су чинили да људи утрну пред призором тих ужаса, те да их посматрају само као чисто техничку непријатност у обављању посла. (Ibid. 451)

Међутим, по завршетку рата, већина нацистичких доктора је побегла из Европе у Јужну или Северну Америку, као Одило. Ово је доносило нове изазове: како ће се овако дубоко расцепљена личност уклопити у токове савременог друштва и живота? Како ће створити свој савремени идентитет у новим, мирнодопским условима? Одговор је да је већина доктора покушала да настави да се бави медицином, лечећи људе, при том покушавајући да заборави и да самог себе убеди

⁶² Because I am a healer, everything I do heals.

⁶³ You do what you do best, not what's best to do.

⁶⁴ Here there is no why.

како се прошлост није догодила, односно, да избрише део свог идентитета, који је у претходном периоду представљао центар, а не периферију личности. Овакве дубоке и суштинске поделе бића изазвале су унутрашње конфликте, које није могуће превазићи. Било је могуће ућуткивати свој унутрашњи глас морала неко време, али он увек проналази пут до површине, некад у облику ноћних мора и бунцања, разних менталних или емоционалних комплекса. (Ibid. 457)

На основу свега реченог, извесно је да се овде ради о потпуној деконструкцији идентитета, која се одвија у неколико фаза и циклуса изградње и разградње. Принцип који користе сви тоталитаристички режими како би одржали своју контролу и власт над људима је процес денатурализације старих вредности и усађивање нових. Долази до стварања паралелног система вредности, као у некој другој, вештачкој реалности или сну, али забрињавајуће је то што се та паралелна реалност устаљује као примарна, природна и једина могућа. Сходно томе, селекција жртава коју је вршила „расна полиција“ преко разгласа, доприносила је такозваном „чишћењу“ и „препороду“ нације, као врста вештачке селекције, спроведене на основу људске одлуке, а не природе. (Ibid. 432)

Препознатљива је овде и извитоперена идеја дарвинистичког учења о природној селекцији и преживљавању најспособнијих. Међутим, у логорима се та селекција спроводи насилним путем, а претендује да буде представљена као нова природна селекција и животна филозофија. Референце на Дарвина проналазимо и у Одиловом односу према сопственој супрузи, коју назива шимпанзом, сматрајући да жена не треба уопште да користи мозак, имплицитно указујући на деволуцију жена и даљу еволуцију мушкараца у таквом свету. Постоје мишљења да се нацизам у основи водио искључиво рационалним размишљањем, те да је у том смислу дошло до претеривања и злоупотребе овог принципа, што је довело до коначног краха периода разума. (Finney 2008: 56)

Мотиви као што су време, двојник и огледало, имају јаку симболику и у овом Ејмисовом роману. Већ у првим страницама романа експлицитно се скреће пажња на важност огледала, које је симбол нашег правог идентитета и одраза душе. Наратор нас упозорава читаоца да никако не допусти да му ђаво узме огледало и ускрати

могућност да види свој прави одраз. Закривљена огледала дају слику искривљене стварности, а живот без огледала је живот без савести. (Amis 1991: 9)

Идеја о прошлости која дефинише наш садашњи идентитет, као и искуству које условљава садашњост и будућност, добија сасвим ново значење и интензитет у овој концептуално обрнутој нарави. Време игра одлучујућу улогу у дефинисању човека. Идентитет из садашњег времена, било лични или национални, највише се заснива на кључним историјским догађајима. У овом делу, историјски контекст је Други светски рат и кратко време које му је претходило и уследило. Осећа се такође прикривени понос аутора на традицију и национални идентитет своје земље и драго му је што у својој прошлости нема овако велики разлог за срамоту као Немачка. Како би преживели свој живот у логорима, нацистички лекари су стварали своје двојнике унутар себе: доктора који лечи и убија. Морали су да убеди сами себе да је професионални идентитет лекара довољан како би се сваки његов поступак назвао лечењем. (Lifton 1986: 464) Више личности овде постоји унутар једне особе; они се међусобно смењују и замењују, а неки од њих се уништавају или поново враћају.

Сан се појављује као изузетно снажан и свеprisутан мотив, а у овом делу, његов карактер је двојачке природе: као сан о будућем напретку и као ноћна мора о гресима из прошлости. Доктори без размишљања и постављања питања усвајају тај општи, заједнички циљ, који је први и једини приоритет, на основу кога су масовна истребљења оправдана и представљена као препород нације. Наспрам томе, постоје Одилони кошмари о повређивањима, проистекли из потиснутих сећања и емоција, који га море до краја живота. Душа каже да је она увек будна током тих снова, док Одилон ум спава.

Уопште, свеprisутна је идеја насиља, зла, утеривања страха, као и разних облика садизма и испољавања надмоћи. Како би преживели своју свакодневицу, доктори су покушали да отупе своја чула и мисли разним средствима, почевши од прекомерне употребе алкохола и дувана, до уподобљеног речника који су користили да ублаже своје поступке, те су уместо речи „убиство“ користили на пример „дужност“. (Lifton 1986: 442) Наратор који представља унутрашњи глас Одилоне душе у старости, каже како никако не воли насиље, али зна да мора да га прихвати. (Amis 1991: 26)

Истина и живот се морају жртвовати зарад добробити заједнице. Тренутно уништење одређеног броја људи представљено је као трајно решење за напредак човечанства, поигравајући се тако концептима добра и зла, односа малог и великог, значаја улоге времена. Невоља је у томе што су Европљани током своје дуге историје показали велику склоност ка прихватању великих идеја и идеологија, што је вероватно још један од разлога успешности овако изопачене филозофије. (Lifton 1986: 458)

Ни један друштвени систем у коме живимо није природан. Људи су вековима сами градили своје виђење реалности и дефинисали кључне животне концепте, попут идентитета, морала, достојанства, љубави, слободе, права на живот, итд. Сви ранији периоди дали су свој допринос развоју света у коме данас живимо. Оно што је одувек било исто јесте људска потреба и потрага за смислом. Оно што су нацистички идеолози створили јесте један специфичан систем симулакрума, односно уверили су свој народ у могућност постојања једног новог друштва на тако реалистичан начин, да су сви почели да сањају исти сан и да верују у тај симулакрум новог, бољег света, којим влада нордијска раса. Успех стварања паралелног система истине, врлине, морала, односно двојне стварности, можда најпре лежи у томе што нисмо назвали ствари правим именом. Први корак у борби против зла је дефинисање границе између добра и зла и њихово појединачно идентификовање. Након именовања, отвара се могућност за суочавање и борбу са проблемом. (Ibid. 465)

Грејем Свифт

Желећи да сачува свој приватни живот одвојено од јавног, колико год је то могуће, Грејем Свифт није дао пуно прилике биографима и књижевним критичарима који су желели да направе мало опширније и детаљније истраживање о његовом животу, које би свакако занимало ширу јавност. У истом духу, није се ослањао ни на аутобиографске чињенице и искуства при стварању својих романа. Рођен у јужном предграђу Лондона 1949. године, у породици државног службеника, без забележених анегдота о несташлацима из детињства и младости. Дипломирао је енглески језик на Квинс колеџу на Кембриџу 1970. године, а мастер тезу из области енглеског романа деветнаестог века, одбранио је 1973. године на Универзитету Јорк. На почетку каријере је једно краће време радио као наставник енглеског, али се убрзо посветио само писању. Живи са невенчаном супругом, без деце, у Лондону.

Његова каријера као писца од самог почетка тече праволинијски узлазно, али не превеликом брзином. Већ 1984. године додељено му је чланство у Краљевском књижевном удружењу (Royal Society of Literature). За роман „Последња тура“ добио је Букерову награду и Џејмс Тејт Блек Меморијал Прајз 1996. године. За своја дела примио је најпрестижније награде или је био у најужем избору за њих, а критичка рецепција је одувек углавном била позитивна. Неке од негативних критика односе се на претерану наративну структурираност, при чему је често превише простора дато аутореклексији наратора; затим недовољну унутрашњу комплексност и вишеслојност ликова, а нарочито када су у питању женски ликови. Такође постоји и одређена неуверљивост када је у питању приказивање јаких емоција, које се често свде на пуку сентименталност. (Malcolm 2003: 1-5)

Књижевни опус Грејема Свифта састоји се за сада из девет романа: *Власник продавнице слаткиша* (1980) (*The Sweet-Shop Owner*), *Шатлкок* (1981) (*Shuttlecock*), *Земља воде* (1983) (*Waterland*), *Ван овог света* (1988) (*Out of This World*), *Заувек* (1992) (*Ever After*), *Последња тура* (1996) (*Last Orders*), *Светлост дана* (2003) (*The Light of Day*), *Сутра* (2007) (*Tomorrow*), *Да си барем овде* (2011) (*Wish You Were Here*). Затим, три збирке кратких прича: *Учити пливање* (1982) (*Learning to Swim*), *Хемија* (2008) (*Chemistry*), *Енглеска и друге приче* (2014) (*England and Other Stories*);

као и једног документарног дела: *Стварање слона: писање изнутра* (2009) (*Making an Elephant: Writing from Within*).

Грејем Свифт припада генерацији писаца раних осамдесетих година двадесетог века, као што је већ поменуто у уводном делу, а његово стваралаштво се заиста одликује већим делом заједничких карактеристика те генерације. У наредних неколико страница биће речи о његовој специфичној употреби наратије и наративне структуре, жанровској мешовитости, метафикционалности, као и проблему изградње идентитета и утицају историје.

Обилна употреба примера интертекстуалности углавном међу делима представника класичне енглеске књижевности, попут Чосера, Вирџиније Вулф, Дикенса, Џорџ Елиот, Фокнера, и наравно Шекспира, тражи широку ерудицију и активну пажњу искусног читаоца, јер су референце углавном дискретно уткане у структуру или заплет дела. На пример, из Дикенсових романа можемо препознати занимање за проблеме ниже класе у предграђу Лондона, попут породичних раздора, лудила, болести, итд. Док у односу на Фокнера, поставља неке паралеле у смислу изградње ликова, попут ментално ретардираног Дика у „Воденој земљи“ који је заснован на лику Бенџија из „Буке и беса“, као и дугим монолозима који су додељени ликовима. (Ibid. 11-12)

Када је у питању жанровска мешовитост, то је већ постала готово норма постмодерне књижевности. У Свифтовом случају, због великог интересовања за историју, не изненађује то што некада користи форму народне приче, бајке или историјског документарца, као и психолошког или социјалног романа. Ово захтева знатна прилагођавања у смислу наратије која треба да пружи основу оваквој жанровској разноврсности. Занимљиво је то што се овај аутор одлучио за врло распрострањену употребу наратије у првом лицу, често са тачком гледишта која се мења са променом наратора у оквиру истог дела, увек задржавајући свој субјективни, непоуздани карактер. Ово указује на велику усамљеност и изолацију ликова, који често окружени људима, имају дуге монологе које нико не чује или бар нико не прима поруку садржану у њима.

Слично Ејмису, наратори су углавном мушкарци и то у зрелијим годинама, који доводе под знак питања свој поглед на свет и поступке из прошлости, у сценама

суочавања самих са собом које су продужене на цео роман. Једино што би се могло замерити јесте уверљивост језика који они користе, као припадници ниже класе, врло вешто се служе језиком, са релативно високим степеном префињености у изражавању. Са друге стране, постоје и реченице које су недовршене, елиптичне, а хронологија нарације испрекидана, што је у потпуности у складу са неправилним током мисли ликова, услед унутрашњих, психолошких проблема и тегоба. (Ibid. 13-5)

Проблем одређивања сопственог идентитета, има своје зачетке у оквиру најуже социјалне средине, односно породице, као и у оквиру личне и колективне историје која се налази у претходном искуству ликова. Када је у питању породица, ту као по правилу владају непријатељски односи међу свим члановима, док су савези врло непоуздани и готово непостојећи. Оно што додатно дестабилизује породице су и раскалашни или непримерени сексуални односи, као и примери менталног лудила или ретардације, које опструира нормално функционисање ликова, још више их затвара у оквире ограничења њиховог унутрашњег света који се полако урушава, ако већ нису раније доживели пропаст услед дотадашњих несрећних животних околности.

Када је у питању однос мушких и женских ликова, не може се предвидети чињеница да је мушким ликовима дата знатна предност у односу на женске, како у хијерархији, тако и у степену развоја. Женским ликовима је обично дат далеко мањи простор у улози наратора, они заузимају традиционално женске улоге, склоне су превари и прељуби, а мужевима манипулишу сузама и тугом. Још нешто су критичари приметили, што никако не иде у прилог једном савременом писцу, а то је да у његовим делима готово да нема ликова који су неког другог порекла осим из Европе, дакле, у мултикултуралном Лондону, чак и када се појављују ликови пореклом ван Европе, ретко када им аутор подари привлачну личност. (Ibid. 18-9)

Дакле, у оквиру ширег друштвеног контекста овог претежно енглеског или европског поднебља, видан је снажан утицај историје на формирање личности и њеног животног пута. Свифт је веома педантан по питању датума и чињеница везаних за неки историјски догађај, који обично доноси велике промене ширим народним масама, попут рата, неког револуционарног технолошког открића, или

драстичног заокрета у култури или друштвеним наукама, премда рат вероватно доминира као један од великих догађаја који мења људима живот на најгори начин. Сила колективне историје обично деструктивно делује на живот породице или појединца у његовим делима. (Ibid. 20-1)

Последња тура: неумитна пролазност времена

Кратко путовање четворице пријатеља у циљу остваривања последње жеље преминулог пријатеља да се његов пепео распе са дока у Маргејту, познатом енглеском летовалишту, представља оквир за даљи развој заплета. Главна тема се односи на универзалне, општељудске егзистенцијалне мисли о пролазности времена и пропуштеним приликама, уз истицање утицаја енглеске националне историје и традиције на одређеност личног идентитета обичног савременог човека. Назив романа се односи на последњи позив на поручивање туре пића пред затварање паба, што симболизује и последњу животну етапу главних ликова, који кроз монологе исповедају читаоцу своја сећања, снове, скривене мисли, патње, туге, жаљења, кривицу. Гледајући у лице смрти једног од најбољих пријатеља, постају свесни да им је ово можда последња шанса да се измире са сопственом прошлошћу и да проживе остатак живота онако како би желели, а не како су до тада морали или сматрали да треба према чврстим узорима и неписаним правилима своје средине.

Четири пријатеља се састају и крећу на пут како би просули пепео, а успут свраћају на више места од којих су многа од великог историјског значаја, тако да цео пут подсећа на ходочашће, у атмосфери свечаности због озбиљности ситуације и тужног повода. Неке од епизода укључују посете Рочестеру, споменику британској ратној морнарици у Кетаму, сеоском крају у Кенту где је Винс сазнао да је усвојен и где се догодила мања туча између њега и Ленија у њиви, затим посета катедрали у Кентерберију, а у Маргејт стижу по киши и ветру, те са мањим мукама просипају пепео. Већина њих и не излази често из краја у коме живе читав живот, што ово путовање чини још више посебним. Покојникова супруга није пошла са њима, већ је отишла да посети своју ментално ретардирању ћерку, а разлози за то, као и за многа

питања и недоумице са почетка романа, биће дати постепено, како упознајемо детаље о животима сваког лика понаособ. (Свифт 2003)

Радња започиње у малом бару „Кочија и коњи“ (The Coach and Horses), на јужној лондонској периферији Бермондси, одакле четворица мушкараца започињу пут до Маргејта. Велики део радње из сећања ликова се одвија управо у Бермондсију, у болници и његовим малим занатским радњама у власништву неког од протагониста (месара, бакалница, погребно предузеће, осигуравајућа кућа, изложбени салон половних аутомобила, паб, итд.). Од почетка се осећа нека врста чежње за неким сад већ прошлим временима, када се мирније и сигурније живело, када се економија градила на снази малих, породичних радњи. Током читавог романа, осећа се ауторово тихо дивљење према старом начину живота и дружења у оквиру заједнице, која се темељила на породичним вредностима. (Hartung-Brückner 2006)

Време дешавања радње је један једини дан, 02. април 1990. године, али сећања ликова сачињавају веома веома богат хронолошки колаж од њихове младости, ратних доживљаја, рођења и одгајања деце, развода, до тог дана, сходно природи неправилне путање којом нас воде сећања. Приче су одабрали сами ликови, осврћући се на епизоде за које су им и даље везане јаке емоције, чије се последице и данас осећају, које су можда остале недоречене, а сада је вероватно идеална прилика да се испричају и поделе пред најужим кругом пријатеља и лише терета које носе са собом. Друштвени миље је средња и нижа средња класа, а ради се о свакодневним животима обичних људи, који деле питања одувек заједничка и интригантна читавом човечанству: о смислу постојања, среће, љубави, односа према породици из које проистичемо и према оној коју стварамо, као и уопште према људима који су нам блиски. За разлику од Мартина Ејмиса, на пример, или неких других постмодерних писаца, Свифтова Енглеска је углавном мирно и сигурно место за живот, са истакнутим елементима достојанства, историје и традиције. (Malcolm 2003: 167)

Написан у форми збирке прича које су дате у виду монолога, роман је повезан причом о једнодневном путовању на који одлазе четворица мушкараца, врло слично структури Чосерових *Кентерберијских прича*. Пре прве странице текста, дата су чак два епиграфа са мислима о гробу и о мору, цитати Сер Томаса Брауна (Sir Thomas

Browne), који се између осталог бавио и проучавањем бактерија које спречавају распадање леша, заједно са цитатом Џон Гловер-Кајнда (John Glover Kind) познатог композитора. Постоји чак седамдесетпет кратких поглавља, међу којима постоји и једно поглавље дуго само једну реченицу. Наслови су дати углавном према ликовима који изговарају свој монолог у том делу, а седамнаест поглавља носи име неке локације, иако су и ти делови у форми монолога неког од ликова. Наративна структура је потпуно подређена потреби ликова да испричају своју животну причу. (Ibid. 171)

Има укупно седам наратора, од којих се сви обраћају читаоцу. Међусобна комуникација ликова је њима углавном предвидива и нема праве размене информација, јер су сви веома слични, прихватајући обичаје и подразумеване норме тог краја у коме сви живе, тако да се њима углавном подразумевају исте ствари. Редослед и учесталост монолога неког лика указује на његов хијерархијски положај у роману, који се такође одређује и у односу на покојника, како пријатељску, тако и физичку блискост са њим. На пример, док се возе у колима, онај ко држи урну је привилегован међу пријатељима у том тренутку. Међу мушким ликовима, чини се као да постоји следећи хијерархијски ред: Реј, Винс, Лени, Вик; при чему само Винс генерацијски одскаче, јер је он усвојени син покојника Џека, док су остала тројица његови пријатељи, па су и генерацијски блиски. Џек има свој монолог, али је он ван хијерархије, јер је свеприсутан у мислима свих ликова. Међу женским ликовима, монологе имају само покојникова удовица Ејми и Менди, Винсова супруга, при чему се Ејмин глас чује пет пута, а Менди има само једно поглавље. (Hartung-Brückner 2006)

Монолози се могу условно поделити у три врсте, које се могу и преклапати: наративна о неком догађају, унутрашњи монолог, рефлексивни о последицама нечега или о општим стварима о свету и животу, попут „Рејових правила“, када он излаже своја правила за клађење, али којих се држи и у животу. (Malcolm 2003: 162) Монолози откривају доста, али често неке догађаје и прећуте. Недоречена или загонетна питања додају емотивни интензитет говору, указујући на то да је говорнику тешко да о нечему говори или мисли. Међутим, скоро све мистерије око односа међу ликовима полако добијају смисао како се ближи крај романа. (Ibid. 167)

Језик одговара говору средине у којој се дешава радња, дакле, у питању је колоквијални, нестандартни енглески, са мањим варијацијама у тачности изражавања и употреби вокабулара у зависности од ликова. Реченице су краће и једноставније, без дугих, сложених мисли или глаголских облика, али са честим пошалицама, доскочицама или употребом шаљивих хомонима. Такође, многе реченице остају недовршене, елиптичне. Потребно је обратити нарочиту пажњу на смену садашњих и прошлих времена, јер ликови приповедају догађаје из прошлости заједно са садашњим догађајима, без посебне најаве. (Ibid. 165)

Чести примери интертекстуалних референци су још једна одлика овог комплексног романа. Почевши од наративне структуре, која подсећа на Чосеров чувени роман сачињен од прича ходочасника, или пак на исповест „Старог морнара“; затим упозорење на последњу туру призива познату сцену из „Пусте земље“ када кафеџија позива госте да пожуре и напусте паб⁶⁵. Чак се може наћи и извесна паралела са популарним енглеским ТВ сапуницама „Истендерси“ (Eastenders), или „Мућке“ (Only Fools and Horses) чији оригинални назив подсећа на назив паба у роману.

У сваком случају, реч је о нижој друштвеној класи, којој Свифт даје достојанство овим романом, тако што њихови монолози проналазе једну универзалну примену, говорећи о темама које представљају део искуства сваког човека, без обзира на сталеж, националност, вероисповест, или друге колективне поделе. Нека до њих су метафизичка питања о бесмртности душе, односно, да ли Цек може да их посматра док тако ревносно испуњавају његову последњу жељу и да ли постоји бог или некаква судбина према којој се управљају дешавања на овом свету. (Ibid. 184)

Њихов недостатак контакта са високом културом види се током посете историјских споменика и кентерберријске катедрале. Никада раније их нису посетили, иако се налазе релативно близу Бермондсија, а представљају значајне елементе енглеске културе. Разгледајући их, свако примећује нешто у оквиру свог начина размишљања: погребник се одушевљава катедралом и величанственошћу људи који

⁶⁵ “Hurry up, please, it’s time!”, “The Waste Land” (1922) T.S. Eliot

ту почивају, затим Реј систематски посматра споменик и остаје нем пред толиким списком имена, итд. Те споменике историје посматрају са страхопоштовањем, јер је њихова свакодневица испуњена елементима масовне културе: клађење на коњским тркама, редовно виђање са пријатељима у пабу, занатске радионице, дивљење неким мало бољим колима или интересантним кич краватама. Али, упркос томе, сви ови ликови имају врло развијен унутрашњи свет: богату историју различитих личних сећања, осећања, списак неостварених снова и љубави, жеља, примере чежње из младости, зависти, бола због неуспеха или пропуштених прилика, као тајне које их деле или повезују са ближњима. Простодушност и огољеност њиховог погледа на свет је ванвременска карактеристика тог социјалног окружења. (Ibid. 170-4)

Од четири пријатеља, у својим 60-им годинама, који су се дружили и редовно састајали на пићу у пабу, Џек Додс је преминуо. Он је месар, а тај занат научио је од свог оца, али није имао коме даље да га пренесе. Своју супругу Ејми упознао је када су обоје имали око двадесет година, на берби хмеља, у потпуно идиличном руралном окружењу, у атмосфери слободне љубави и забаве. Она је тада затруднела, венчали су се и родила се ментално заостала ћерка Џун.

Реј Џонсон држи канцеларију за осигурање и повремено се клади на коњским тркама, где је неколико пута успео добро да заради, јер је развио одличан систем праћења и израчунавања вероватноће резултата трке. Он је вероватно најближи пријатељ покојном Џеку, а у одређеном кратком периоду живота, имаће тајну љубавну везу са његовом женом Ејми, након што је Рејова ћерка Сузи отишла да живи у Аустралији са мужем, а одмах потом га је и жена Керол напустила.

Лени Тејт држи продавницу воћа и поврћа. Пре рата, био је осредњи боксер. Његова породица је сиромашна, па Џек и Ејми воде његову ћерку Сели на море када је била мала. Касније ће Сели абортирати трудноћу, случајно започету са Џековим усвојеним сином Винсом, што му Лени никада неће опростити.

Вик Тејт има погребничку фирму са синовима. Он једини још увек живи у породици која је на окупу и једини који има синове, а не ћерке, иако су сва четворица назвали занатске радње по свом имену и додали „и син“. Он најмање говори у роману, па се о њему најмање и зна.

Винс Додс припада млађој генерацији ликова, он је у својим 40-им годинама, бави се продајом половних кола, а сопствени посао је започео тако што је поправљао половна кола и препродавао. Никада се није претерано добро слагао са својим очухом, Џеком Додсом, коме је ипак захвалан за то што га је прихватио и одгајио као своје дете, након што је цела Винсова породица погинула у бомбардовању у Другом светском рату, док је он био беба.

Ејми Додс је Џекова удовица, која се удала за њега због случајне трудноће и остала са њим целог живота. У очима других ликова, она је веома поштована и сви желе да јој помогну када се Џек нађе у невољи. Највећа жалост и бол у животу јој је то што је њена ћерка Џун рођена са врло озбиљним степеном менталне ретардације и што не може никада чак ни да препозна и упамти људе око себе. Од осталих женских ликова, упознајемо још и Кет, Винсову ћерку, која ради код њега у салону аутомобила и коју он искоришћава како би привукла муштерије својим атрактивним изгледом; Сузи, Рејову ћерку која се одселила у Аустралију, никада и не упознамо; као и Сели, Ленијеву ћерку, која се несрећно удала за проблематичног човека, који већи део времена проводи у затвору. (Свифт 2003)

Постоји изразита разлика у приказивању мушких и женских ликова. Док су мушки ликови у целости развијени и остварени, свако је власник своје радње, финансијски независан, води друштвени живот по лондонским пабовима, вози кола, може да иде у рат или пропутује ако жели, женски ликови заузимају изразито подређени положај, увек су зависни од мушких, било од оца или мужа, углавном не раде и заузимају традиционалне улоге: мајке, домаћице или промискуитетне жене. У најгорем случају, ово се види код ментално ретардиране Џун, јер је она у потпуности одбачена од друштва због судбине коју уопште није она изазвала, него јој је живот несрећним случајем доделио. Никада не доживљава никакав развој, ни напредак, нити ће икада имати било какво женско искуство у животу, попут дотеривања, куповања хаљине, па чак и упропаштавања сопственог живота, ако би је то учинило комплетнијом, како каже њена мајка. Ејми је једина која је не одбацује, али на крају и она попушта и опрашта се од ње након Џекове смрти и након педесет година од њеног рођења. Џун је потпуно ван своје кривице, била јабука раздора између Ејми и

Цека, јер Ејми никада није могла мужу да опрости одбацивање рођене ћерке, све до његове смрти.

Што се тиче млађе генерације женских ликова, заиста није пријатно бити у њиховој кожи у овом Свифтовом роману. Наиме, Сузи се одселила, практично побегла из своје средине и о њој не знамо ништа; Менди и Кет су представљене као атрактивне жене, за које би се могло претпоставити да су лаког морала; а Сели је пролази кроз најгоре муке још од детињства, рођена у сиромашној породици, иде са туђим родитељима на море, а док су били деца Винс ју је ударио, па касније и направио дете, да би се она сама на крају удала за будућег криминалца.

Код мушких ликова, доминантна одредница идентитета је професија којом се баве. Често се понавља питање сваком од њих чиме планирају да се баве у животу, односно шта желе да постану. Изражена је улога традиције да се занат и посао преносе са оца на сина, било да је то његова жеља или не. Од четворице ликова из старије генерације, врло је вероватно да су сви осим Реја наследили породично занимање, а једино је погребник успео да пренесе радњу двојици синова, међу млађом генерацијом мушких ликова. Реј се осећа да је изгубио било какву обавезу да настави породичну традицију када му је бомба пала на кућу и лишила га породице, те да је у потпуности слободан да бира шта жели да буде: „Значи, да је та бомба убила и мене, не бих ни знао да сам се родио, не бих знао ни да сам умро. Могао сам, дакле, да будем било ко.“ (Свифт 2003: 176)

Супротно томе, Цек Додс није имао тај избор, већ је под притиском породице постао оно што се од њега очекивало и он сада својевољно себе дефинише као месара и не би могао да се бави ничим другим у животу. Да је могао да бира, каже да би постао лекар, али није бирао. Живот му је доделио ту улогу, коју је он у одређеном тренутку прихватио, уживео се и провео читав живот у уверењу како је он савршени месар, занемарујући свој унутрашњи глас који је био потиштен због пропуштене прилике и напуштеног сна да постане лекар. (Ibid. 176) Због жртве коју је он учинио као млад, очекује и од других да учине исто: од сина да одустане од свог сна о колима, а од супруге да заборави на ћерку Џун. Цек жели да се пензионише и са супругом пресели у летовалиште Маргејт, где су њих двоје провели викенд уместо меденог месеца. Међутим, у старости, жели да се одвоји од старог

живота који му је дат и да започне нови по сопственом избору, како каже: „Постаћемо нови људи“ (Свифт 2003: 20) Међутим, ово никада није доживео, јер га је смрт спречила, чим је решио да престане да буде оно што јесте: месар.

Занимљиво је то да ни један од ликова нема проблема да јасно одреди свој идентитет у било ком тренутку: знају како је дошло до њиховог развоја и тренутног статуса, јер су им животни путеви у великој мери били предодређени рођењем у њиховој породици. Међутим, како су им животни избори углавном били врло сужени, у позним годинама желе нешто да промене, да усмере свој даљи развој у непредвидивом смеру, изван ограничења које им поставља њихова тесна заједница и друштвена средина. Сви су свесни да је њихов идентитет у великој мери производ вештачког конструкта и свесног деловања у одређеном правцу, али ипак у неком тренутку у животу на површину почињу да извиру и оне ирационалне, урођене тежње човека, које му доносе осећај самоостварења и чине га слободним. (Malcolm 2003: 175)

Свеприсутна тема већине Свифтових романа су проблематични породични односи и растурена породица, што ни овде није изостало. Жене напуштају мужеве, или су супружници неверни једно другом, а Ејми чува у себи прикривену љутњу целог живота због мужевљевог одбацивања беспомоћне ћерке. Реј има тајну љубавну аферу са женом најбољег пријатеља. Постоји компетитивни однос између очева и синова, а дисхармонични односи очева са ћеркама. Синови из старијих генерација су наставили стопама својих очева и потрудили се да их надмаше, док су деца из млађих генерација бунтовна и одлазе од својих породица. Винс је од малена знао да неће наставити да буде месар као његов очух, већ је прво побегао у војску да би избегао ту судбину, а по повратку учинио све да отвори своју гаражу за сервис и продају кола. Сузи одлази у Аустралију и губи контакт са родитељима. Ментална заосталост потпуно поништава постојање Џун у њеној средини: Винс говори како он нема сестру (а и да му је Џун сестра, исто као и да је нема), док се Џек претвара да она не постоји скоро од дана њеног рођења. Нерођено дете Винса и Сели бива абортирано, односно, његово постојање је поништено и пре него што је уопште имало прилике за свој први удах на овом свету. (Ibid.)

Њихов мали свет друштвено затвореног живота на периферији, прожет је старим тензијама и конфликтима, али на крају свих прича ипак постоји тон помирења и опроштаја другоме за учињене неправде. Попут исповести Старог морнара, и овде ликови говоре о сећањима која их боле или спречавају да наставе да живе слободно и задовољно, те се кроз тај говор ослобађају терета своје прошлости, некада кроз унутрашњи монолог у ком случају је потребно да опросте најпре сами себи, а по некад и кроз интеракцију са другим људима успевају да реше старе размирице или исправе учињене неправде.

О исцељујућој моћи исповести говори и карактер путовања, које их води поред историјских знаменитости и једне цркве, што им буди осећање носталгије и поноса при помисли на славну традицију Енглеске. Да би дошли до тог споменика жртвама морнарице, симбола узвишене културе и духовности, они морају учинити и физички напор, а не само духовни, при чему Лени и Реј остају без даха на стрмом успону до споменика, али на крају сви долазе до заслужене награде. На врху брда, налази се меморијални споменик који је симбол јединствености енглеске морнарице, али и у овом случају повезује и зближава четворицу мушкараца који су кренули да испуне свој задатак: „Као да је случајно доспео овамо [споменик], исто као ми, и ево нас ту, заједно, на врху овог брда. Ово је напор достојанства, ето шта је то, велики високи напор достојанства.“ (Свифт 2003: 117)

Брдо и црква као симбол духовног уздизања овде, за њих представља новину, тим пре што су читав живот живели у малим, затвореним просторима, клаустрофобичним животом и ограниченим мислима: већи део романа четири лика проводе у затвореном простору кола, затим сваки дан раде у простору малих занатских радњи и канцеларија, а Бермондси као јужни део Лондона сам је себи довољан у функционалном смислу, те ретко кад из њега и излазе, а њихове дневне активности се свде само на практичност и функционалност. Изузеци су: Реј, Џек и Лени, који као млади војници иду у рат у Египат и Либију; Додсови на меденом месецу у Маргејту; а на крају романа, излазе из Бермондсија како би отишли на Цеково одабрано одредиште за вечни починак. (Malcolm 2003: 174)

Ова специфична врста самоизолације која се јавља у роману подразумева ограничење кретања за старију генерацију мушкараца, као и одстрањивање жена из

тог света. Као млада девојка, Ејми види цигане на берби хмеља и завиди им на слободи кретања и избора. Она ту слободу има само када аутобусом иде у посету Џун два пута недељно. Керол, Сузи, Сели и Џун више не живе у Бермондсију и не припадају тој заједници. Паб где се старија генерација мушкараца окупља, иронично се зове „Кочија“, као застарело средство кретања, које више не функционише, већ само стоји као украс у месту. Винс, представник нове, млађе генерације, бави се колима и стално говори како је то будућност, јер омогућава слободу кретања и пружа осећај слободе.

Кретање се симболично повезује са духом новог времена, где се померају границе простора и времена, јер све постаје ближе и брже. Нова превозна средства, нов начин пословања и комуникације уз употребу компјутера која је тада у зачетку и спомиње се у роману у једном кратком пасусу, доносе бољу искоришћеност простора, времена, уштеду новца; време које је за брже људе, где стари занати и мале породичне радње остају без посла. Џек каже да се одлучио да се пензионише када је доспео у велике дугове и морао да прода радњу.

Мотив пролазности времена и слике часовника су врло присутни у роману. Подсећају на пролазност људског живота, неискоришћено или протраћено време, пропуштено време, али и на лепе тренутке проведене са пријатељима у пабу, или неким ситним животним радостима са породицом. Такође и тај начин живота, начин постојања у мирном предграђу, полако одлази у историју. (Malcolm 2003: 182)

Наговештај новог, капиталистичког времена и конзумеристичке културе, дат је само у назнакама код Свифта, док је код Ејмиса, Макјуана и Барнса он доведен до екстремних ситуација. На нивоу индивидуе, ново време доноси већу слободу али и неопходност упуштања у беспштедну борбу сваког појединца за себе, при чему људи постају све усамљенији и отуђенији, јер су један другоме постали конкуренција или клијент/послодавац. Нема хоризонталног односа међу људима, већ углавном хијерархијског, где су сукоби и нетрпељивост неизбежни.

Један од најснажнијих позадинских утицаја на животе ликова јесте рат, као део колективне историје која се преплиће са личним историјама. (Ibid. 178) Конкретно, овде је у питању Други светски рат, који су Џек, Реј и Лени већим делом провели у Либији и Египту, док су остали ликови били у Бермондсију и претрпели

значајне људске и материјалне губитке као последицу бомбардовања. На пример, Ленију је прекинута боксерска каријера, којој се никада није вратио после рата, а отац му је умро од последица срчаног напада. Винсова породица је погинула у бомбардовању, па су га Ејми и Џек усвојили. Реј је стекао своја прва искуства као мушкарац у рату, где су границе етике померене у односу на мерила код куће. Међутим, најзанимљивији и најтужнији поглед на рат има Ејми, која се надала да ће јој рат донети решење њене безизлазне ситуације, за коју није имала снаге или моћи сама да реши. Није могла да воли мужа који одбацује сопствену ћерку, али је наставила да живи са њим; а ни својој ћерки није могла да помогне, упркос свим напорима:

„Мислила сам да ће рат све изменити, да ће све поставити на право место. И ти мислиш да имаш невоља. Бомбе звижде по Бермондсију, нестају целе улице. Мислила сам – може да погине. Или могу ја. Или ти. Бомба залутала на дом за беспомоћне, нико не мора да жали, права милост. Како задрто. Али рат је само погурао ствари даље оним правцем којим су кренутле.“ (Свифт 2003: 225)

Конечно, тема оквирног заплета романа односи се на пропадивост људског тела, о праху и пепелу који ветар развеје на доку летовалишта, док клизи кроз прсте најближих пријатеља. Са неживим телом, током читавог живота срећу се Такер и Џек, погребник и месар. Такер осећа да у његовој професији постоји одређено достојанство и ауторитет. Када људе снађе велика несрећа и туга када се суоче са смрћу ближњег, често остану парализовани, без идеје шта следеће да ураде. Кроз читав процес сахране, увек знајући шта треба следеће учинити, води их погребник, што људи сматрају врло утешним. (Malcolm 2003: 183) У морнарици, један Такеров син служи војску и у почетку га сви избегавају, сујеверно мислећи да ће тако избећи смрт. Али када се догоде први смртни случајеви на броду, сви увиде колико је његово присуство корисно, утешно и пожељно, јер он „ушушка“⁶⁶ људе у смрт. С друге стране, Џек је од свог оца, о месарском занату прво научио да је „природа робе кварљива“ (Свифт 2003: 267) и да тело врло брзо пропада.

Несумњиво висок степен социјалне детерминисаности идентитета ликова у роману, припада неком ранијем, архаичном времену, када су родитељи бирали деци

⁶⁶ презиме „Tucker“ – to tuck in (ушушкати), прим. прев.

занимања, брачног друга, и слично. У роману нема класне мобилности, нити амбиције за тако нечим, нема велике жеље за новцем, славом и богатством, типично за постмодерног човека и врло изражено код других писаца. Исто тако, нема ни превелике ауторефлексије ни депресије око безнађа и очајног стања нематеријалних вредности у савременом времену. Ликови не поседују уобичајену нестабилност и децентрираност, већ су углавном растрзани између жељеног и реалног, потпуно свесни свог избора и на крају се увек помире са својим одлукама. (Hartung-Brückner 2006)

За Џекове пријатеље, овај пут је личио на ритуал опраштања од једног драгог и значајног пријатеља, али и од многих прошлих догађаја, што их је навело да постану свеснији времена које им је преостало и да више цене живот. Вик то сумира мислима о пролазности живота и неумитном приближавању смрти, која не штеди никога, али оно што могу да учине јесте да то време које им је дато, проживе достојанствено: „Сви су исти у смрти.“ (Свифт 2003: 193)

Земља воде: обликовање идентитета кроз приповедање

За овај роман би се могло рећи да садржи комплетан спектар Свифтових омиљених тема, мотива, стилских фигура, типологије ликова, а форма наратије је уједно и позната, али и нова у односу на његове остале романи, јер је контекст у коме се одиграва сасвим нов и необичан. Наиме, протагониста и наратор романа је наставник историје у Лондону, Том Крик, који је себи задао за циљ да покуша својим ђацима да приближи значај предмета историје као извора сазнања о националној и светској прошлости која нас је и довела до садашње ситуације, са којим се проблемима свакодневно суочавамо. У овом времену доминантно материјалистичке културе и брзих комуникација, сва пажња и интересовања усмерени су на садашњи тренутак, док се изучавање историје сматра непотребним губљењем времена. Том има врло неортодоксан приступ настави, јер говори о својој личној историји, која сеже неколико генерација уназад, везујући је за датуме или помен главних националних или међународних историјских догађаја попут Првог и Другог светског рата, Француске револуције, периода великих поплава, или наглог индустријског развоја и отварања успешних породичних компанија у Енглеској, те њиховој потоњој пропасти. Успева да на овакав начин привуче пажњу деци, а нарочито због тога што из своје личне прошлости не крије ни интимне и срамотне приче о свом ментално ретардираном брату, о сексуалној знатижељи његове најближе околине у адолесцентским данима, детаље о убиству и инцесту.

Услед неких немилих догађаја у кратком периоду његове ране младости, уништен је не само његов живот, већ и његових најближих. Када је имао шеснаест година, он, његов ментално заостали брат Дик и другар Фреди, показали су интересовање за девојку из комшилука Мери Меткалф, која је била веома радознала, према речима наратора, имплицирајући њену снажну сексуалну знатижељу. Несрећном игром случаја, изгледа да је Мери имала сексуалне односе са свом тројицом младића, након чега је затруднела, тврдећи да је дете Томово. Како би га заштитила од љубоморе његовог ментално заосталог брата, рекла је да је дете Фредијево, након чега Дик изазива Фредијеву смрт даљењем у води.

Тек на крају романа сазнајемо да се и Дик убио недуго затим, скочивши такође у воду, са багера за измуљење на коме је иначе радио. Мери и Том су кришом отишли код старице која је радила немедицинске абортусе, након чега је Мери изгубила могућност да буде мајка у будућности. Мерин отац ју је затим држао три године затворену у кући и на крају инсистирао да се она уда за Тома, свестан да она никада неће моћи да постане мајка. Том и Мери живе у Лондону нешто више од тридесет година заједно, када Мери једног дана украде бебу у парку тврдећи да је њена, након чега бива ухапшена, па смештена у менталну болницу. Том добија отказ као наставник историје, због друштвеног скандала, под изговором непрактичности и беспотребности предмета историје, који бива спојен са општим наукама. (Swift 1983)

Место одвијања радње у прошлости Томове породице је градић Фенсу у источној Англији и почиње крајем деветнаестог века, док се радња везана за Томов живот одвија од двадесетих година двадесетог века, па све до 1980. године, која представља савремено доба у роману. Том живи у близини гриничког меридијана, који представља нулту тачку географске ширине, односно, линију од које почињу да се деле временске зоне, што има вишеструку симболику: као празнину садашњег тренутка и празнину реалности, како често истиче Том на својим предавањима; као полазну тачку новог времена и будућности која припада његовим ђацима, а не њему и његовој породици, јер се његова лоза завршава са њим; док на нивоу државе, указује на виђење Британије као централне силе у свету. У смислу друштвено-филозофског контекста, роман говори о крају великог наратива о величанствености и незауостављивости цивилизацијског прогреса Енглеске, али и других европских народа. Након Другог светског рата, ово је симболично приказано у паду моћи породице Еткинсон, која је била идеал успона мале породичне компаније током четири претходне генерације, а средином двадесетог века, морала је да затвори или прода већи део пословања. (Malcolm 2003: 103)

Форма романа је прича о личној историји Тома и Мери, уз истицање значајних националних и светских догађаја у другом плану. Жаровски, роман је веома мешовит, почевши од језичких референци на бајке и легенде попут „била једном једна колиба...“, преко романа о психолошком развоју и сазревању адолесцената, до крими или детективске приче са елементима убиства и

самоубиства, док детаљи из опште историје дају тон документарне студије. Сам наратор каже да ће ђацима у школи испричати једну бајку, али не бајку за децу са срећним завршетком, већ једну за одрасле, која је много ближа реалности. (Ibid. 89)

Структура романа и наративна организација одају утисак поприличног дисконтинуитета, са пуно дигресија и смењивања сцена у садашњости и прошлости, што указује на велику субјективност и личну умешаност приповедача. Пре почетка романа дата је дефиниција речи „историја“ из неименованог речника, која скреће пажњу на њен истраживачки карактер, неопходан за учење. Након тога следи кратак епиграф из *Великих очекивања*⁶⁷: „Наша је била земља мочвара...“⁶⁸ Призивање сећања на Дикенса и пре почетка романа, припрема читаоца на сурову реалност, друштвену критику и тешко бреме историје који ће бити можда чак и претежак терет Свифтовим ликовима овај пут. Роман је подељен на педесетдва кратка поглавља, што је иначе и број година Мери Крик на крају романа, када она завршава у менталној болници, због недефинисаног психичког проблема, који по свој прилици личи на шизофренију. (Swift 1983)

Као што је већ напоменуто, наратија овде није само структурални елемент романа, већ има и веома значајну садржинску тежину. Том кроз своју причу мења свој идентитет, тако што лечи своје ране и бол из прошлости, при чему његово умеће приповедања овде игра и куративну улогу, слично „Старом морнару“. Како сам каже, он својим приповедањем контролише, објашњава и усмерава своју прошлост, што му олакшава да прихвати и да живи са свим што се догодило. Наративна хронологија је врло испрекидана, повезујући догађаје из међусобно веома удаљених година и локација, али читаоцу није тешко да је прати, јер су датуми и локације увек врло јасно наведени. (Malcolm 2003: 97)

Иако субјективан, наратор је веома самосвестан, као професор историје, поседује и таленат и вештину да укроти наративне процесе и технике, како би што боље привукао и задржао пажњу слушалаца. Врло често истиче однос приче и реалности, увек правећи поређење у користи приче, наравно. Сложеност његове тачке гледишта огледа се и у његовој двострукој позицији: као особе од ауторитета у

⁶⁷ *Great Expectations* (1861) Charles Dickens

⁶⁸ ‘Ours was the marsh country...’

школи, али и као учесника радње, који није непристрасан, а није ни свезнајући, мада тако понекад покушава да делује. (Ibid. 91-2) Слушаоци његове речи не могу никако да провере, на пример, кроз говор или поступке других ликова. Мада, осим Тома и други ликови имају своје краће делове наратије у првом лицу и сви су изванредни, уверљиви говорници, одајући утисак да су и они свесни своје краткорочне улоге наратора, што роману додаје и елемент метафикционалности: „Како су Крикови надмудрили реалност? Тако што су причали приче... Док су Еткинсонови стварали историју, Крикови су испредали приче. Земља бајки.“⁶⁹ (Swift 1983: 24-5)

Сам назив дела *Земља воде* асоцира на слику празнине и апсурдности, на шта креће пажњу и сам Том Крик својим објашњењем да је вода заправо течни облик испарења, које не представља ништа, док се у уводном делу мало место Фенс описује као ниско лежеће земљиште неугледног изгледа. Бесмисао и празнина се првенствено односе на стање садашњице, где влада осећај неуспеха, након сусрета са смрћу, лудилом, менталном ретардацијом, страха од новог рата, незаинтересованост за прошлост. Исто тако, Мери више не може да има деце, њена материца ће увек бити празна. А деца, која су симбол будућности и на њима остаје свет, како сматра Том, нису превише заинтересована да уче о својој историји, те ће свој идентитет градити на плитким темељима сазнања и искустава из садашњости. (Ibid. 191-2)

Језик дела је богат стилским фигурама, има иронично шаљиви тон, честа је употреба двосмислених коментара и игре речи, а озбиљне и тужне ситуације су увек представљене комично. Свифтове типичне елиптичне реченице у овом делу имају разноврсну улогу, некада се може јасно наслутити део који недостаје, а некада је крај прилично недокучив, као да ни сам наратор није више сигуран шта је истина, или као да жели да увуче читаоца у роман и подстакне његов истраживачки дух, као што он стално подсећа децу у школи да увек треба питати „зашто“ при изучавању историје. Ово једноставно питање нас доводи до тога да ништа није случајно, јер случајност брише појам одговорности, дакле, ако нико није одговоран, онда нема ни моралних престопа. Као у случају Фредијеве смрти која је проглашена за несрећан

⁶⁹ “How did the Cricks outwit reality? By telling stories... While Atkinsons made history, the Cricks spun yarns. A fairy-tale land.”

случај, јер се нико није потрудио да је ваљано истражи, те је случај убиства остао непримећен. Слично томе, да Том није питао одакле је Мери донела бебу и да није инсистирао да оду у полицију и врате је, судбина бебе би остала врло неизвесна. (Ibid. 103)

Том Крик се не уклапа баш најбоље у свет у коме живи. Као образован, елоквентан, вешт наратор, он ужива у својој улози приповедача и педагога, али апсурд је у томе што његова порука слабо допире до слушалаца. Упркос свом том труду, данашњи свет и омладина су заинтересовани само за оно што се дешава сада, не увиђајући значај појма цивилизацијског континуитета. Ово потврђује и став Прајса, једног од Томових најбољих ученика: „Оно што је битно... је оно што је сада и овде. А не прошлост. Сада и овде – и будућност“⁷⁰ (Swift 1983: 14) С функционалне стране, језик романа, упркос својој лепоти, не успева да изврши своју основну функцију комуникације. А Томов осећај за свеукупни проток времена и дивљење цивилизацији, као да припадају неком другом периоду. (Ibid. 100)

Ако погледамо професионална опредељења при тумачењу идентитета, видећемо да се Том и Мери баве пословима који су усмерени ка унапређењу друштва и побољшању услова живота. Том је наставник у школи, који својим радом жели да допринесе бољем образовању будућих генерација, док је Мери социјални радник и помаже старим људима у домовима. Обоје раде у државној служби, а њихови послови симболизују бригу за прошлост и будућност нације, напредак, хуманост и уређеност система. Међутим, Мери је неплодна и на крају романа губи разум, а Том губи посао, те њихова породица доживљава крах на готово свим нивоима. На крају романа, Том у себи осећа кривицу због три смрти: Мериног нерођеног детета, Фредија и Дика. Такође, на спољашњем, друштвеном плану, живот му се урушава, јер је његов идентитет сведен на следеће виђење његове околине: „отпуштени наставник историје, муж крадљивице беба, који каже: верујем у образовање“ (Swift 1983: 228)

Мери Меткалф је морално проблематичан лик кроз цео роман, иако носи библијско име, она је готово библијски антихерој. Као млада, изазива младиће на

⁷⁰ ‘What matters... is the here and now. Not the past. The here and now – and the future.’

игре сексуалног истраживања, са шеснаест година има сексуалне односе, нежељену трудноћу и нестручан абортус, те од младалачких дана носи на савести грехе детеубиства, блуда, а осећа и кривицу и одговорност за навођење Дика на Фредијево убиство. Њена јаловост и потоња потпуна незаинтересованост за сексуалне односе током брака, сурова је казна за грешке из младости. У зрелим годинама, чини кривично дело крађе бебе и губи здрав разум.

Као препознатљиви лајтмотив у роману је појам мелиорације мочварног, влажног земљишта, које је свеприсутно, а у периодима јаких киша, представља и велику опасност за људски живот и пољопривреду, због поплава. Породица Крик генерацијама живи на том влажном поднебљу и од воде зарађује за живот: Томов отац Хенри, чувар је највећег пољопривредног и индустријског имања Еткинсонових, а као додатни извор прихода служе му замке за јегуље које веома вешто поставља. Касније у роману, Дик успева доста спретно да рукује багером за подводне операције, иако је благо ментално ретардиран, јер има природан осећај за тај терен и за руковање машинама, али не и за однос и комуникацију са људима. За Тома, то блато и мочвара симболично представљају блато „амнезије“, које савремени човек мора исушити, како би даље напредовао; а свој педагошки посао, Том такође сматра неком врстом рада на мелиорацији младих умова. (Ibid. 107-8)

Када су у питању личне, породичне историје, у фокусу су две породице, обе веома успешне у прошлости: Крик и Еткинсон. Породица Еткинсон је била прва заиста имућна породица у том крају, која је умногоме допринела развоју малог места Фенс, тако што је развила неколико успешних грана пословања: пивару, водни транспорт и сопствену пољопривредну производњу, као симбол енглеског убрзаног техничког прогреса до половине двадесетог века. Када је био приморан да затвори пивару, због општег опадања пословне делатности малих, породичних предузећа, Ернест Еткинсон се убио. (Ibid. 81) До укрштања између две породице је дошло са Томовим оцем, Хенријем, који се по повратку из Првог светског рата оженио са Хелен Еткинсон, а она је претходно затруднела са својим оцем. Као плод те трудноће, родила је благо ментално ретардираног Дика, који није никада научио да чита и пише, а имао је и проблема са говором, али изгледа да је одлично разумео како функционишу машине и био је јако везан за свој мотор. Рођен из инцестуозне

везе, никада није био потпуно прихваћен ни од родитеља, ни од своје средине, заузима један врло изолован положај, а до краја романа, он ће починити убиство Фредија Пара и самоубиство 1943. године. У односу на Томове ђаке и осталу децу у роману, једино се у Диковом уму никада не може извршити „мелиорација“. (Swift 1983: 41).

На паралелу између националне и личне породичне историје указује и општи призив имена главних ликова: Том, Дик и Хенри⁷¹. Дакле, несреће и пад на личном нивоу повезани су са катастрофама ширих, интернационалних размера, односно, догађај рата на глобалном нивоу има свој одраз у породичним немирима код куће. На пример, у хаотичном, опустошеном свету одмах након Првог светског рата, Хелен Еткинсон рађа дете из инцестуозне везе и удаје се за Хенрија који није отац детета; слично томе, током Другог светског рата, абортирана је нежељена, малолетничка трудноћа Мери Меткалф. Пропаст ликовима долази као последица сопствених и туђих поступака, те за своју патњу не могу никога да криве, јер су сами утицали на своју злу судбину. Призор окупираних градова у рату такође стоји као паралела ликовима заробљеним у маленом, мочварном Фенсу, одакле само Том и Мери успевају да оду. (Ibid. 83)

Историја се показује као терет свим ликовима, а нарочито јер су сва дешавања проистекла из колективне или личне одговорности, садашњих или неких прошлих поколења. За све увек постоји узрок и последица, само ако нас довољно занима да истражимо и сазнамо истину. А да ситуација са историјом буде још компликованија, јер она има свој циклични карактер, те нас увек враћа на исто место. Примера ради, колико год се људи трудили да не понове грешке из прошлости на глобалном нивоу, после извесног времена, понови се неки догађај који изазива масовно уништење, било да је у питању Холокауст, нека револуција, или рат глобалних размера, након чега убрзо неки диктатор поново дође на власт. (Ibid. 85-7)

Слично томе, период историјског, цивилизацијског напретка увек са собом донесе и један корак уназад. Као неки од Томових примера за ову појаву наводе се проналазак млазних мотора, који су нашли употребу у прављењу савремених

⁷¹ Приближни хомофон именима у идиому „any Tom, Dick, or Harry“, у значењу: свако, обична особа (Cambridge Online Dictionary)

путничких авиона који олакшавају и убрзавају транспорт, али с друге стране, направљене су и борбене верзије тих летелица, које у рату служе масовном уништењу. Даље, штампарија је допринела масовном ширењу знања, али и масовном манипулацији и ширењу дезинформација кроз новине, часописе, памфлете. (Swift 1983: 127)

Симбол овог паралисаног, изолованог стања стварности је и муљ којим обилује „земља воде“, јер не доноси ни напредак, а никад му се стање не погоршава, увек је такав какав је. (Swift 1983: 16) Том резигнирано говори о апсурдности идеје прогреса. Иронично каже како је Хераклит погрешно и како заправо увек газимо у исту реку. (Swift 1983: 137) Можда са технолошке стране цивилизација напредује, али људски дух стагнира, потрага за смислом и истином више није популарна тема међу млађим генерацијама којима он предаје. Чак иде тако далеко да се овај његов став према будућности може назвати и нихилистичким. Он у себи носи осећај празнине, јер из његове перспективе, нестало је све што су генерације његове породице стварале, његова шанса да продужи своју лозу ишчезла, а једина преостала утеха, место професора историје у школи, биће му ускоро одузета. (Swift 1983: 100-5)

О историји се говори још у смислу природне и вештачке историје. Том каже да њено истраживање задовољава природну људску потребу за сазнањем, за спознајом, како себе и света око себе, тако и њене прошлости, како би се боље припремили за будућност и у том смислу, она је неопходна, а не сувишна како наводи директор школе. Без прошлости, људско постојање губи значајан део своје суштине, губи се део идентитета појединца и нације, као и могућност за даљи развој човековог духа. Једино Дику, који је ментално ретардиран, није потребно ни знање, ни дубљи смисао о свему што га окружује, већ га само занимају машине, које симболизују техничко знање, функционисање и напредак у природним наукама. (Ibid. 87)

Идеја овог романа више него у било ком другом случају на оригиналан и директан начин показује повезаност између памћења и идентитета. Односно, поседовања истинитог знања о прошлости, које је будући темељ личне и националне свести. Завршетак великог наратива о бескрајном напретку Енглеске изгубио је своју

снагу и вредност крајем двадесетог века. Али није дошло до нових идеја или идеала који би попунили новонасталу празнину, па су тај простор заузели баналност и материјализам садашњице:

„Велики наративи су ту да попуне вакууме, распрше страх од мрака. Децо, само животиње живе Сада и Овде. Само природа не познаје ни меморију ни историју. Али човек – дозволите да вам понудим дефиницију – је животиња која приповеда приче.“⁷² (Swift 1983: 63-4)

Слика будућности није оптимистична, јер деца, која ће „наследити свет“, како се то обично каже, у роману доживљавају разне трагичне судбине. Мерино дете никада неће видети светлост дана, Дик је ментално заостао, а децу у школи не интересује шири контекст људског постојања. Све ово доводи у питање наставак и продужетак људског опстанка. Ученици у школи верују да је крај историје близу, у буквалном смислу крај предмета историје, али можда и крај људског постојања уколико дође до новог светског рата, у ком би свет посведочио употреби оружја најновије генерације, које људска врста вероватно не би преживела. Као што Мери као мајка осећа бол за губитком сопственог детета, тако Том осећа велику тугу због губитка интересовања ђака за знањем из друштвених наука, јер ће можда управо њихова генерација бити у позицији да одлучује и утиче на то да се неке грешке из прошлости човечанства никада не понове: ратно (само)уништење, урушени животи ратних ветерана и ратних сирочића, друштвена изолација и остракизам ментално ретардираних особа, сурова правила света техничких проналазака, без превеликог интересовања и забринутости за проблеме идентитета и прошлости. (Malcolm 2003: 79)

⁷² “The Grand Narrative, the filler of vacuums, the dispeller of fears of the dark? Children, only animals live entirely in the Here and Now. Only nature knows neither memory nor history. But man – let me offer you a definition – is a story-telling animal.”

Светлост дана: тамница прошлости и личних избора

Многи критичари замерају Свифту крајње једноставан заплет и недостатак тензије у овом роману, с обзиром на то да припада детективском жанру, али ови коментари би се могли уважити само у случају површинског читања и недовољне анализе. Релативна једноставност на нивоу спољашњих догађаја, надокнађена је комплексном мрежом међуљудских односа, осећања, наочиглед нелогичних мотива, личних тежњи и скривених надања. За овај роман се може рећи да се његова права радња одвија у унутрашњем свету ликова, као и да се главни заплет гради око проблема проистеклих из њихове ирационалности у одлучивању у кључним животним тренуцима. Разлози због којих уништавају или препуштају забораву све оно што највише воле и до чега им је стало у животу до краја остају недокучиви. У позадини главног заплета, постоје мини епизоде о догађајима из Џорџовог детињства, као и из периода када је радио у полицији. Сазнајемо да је Џорџ још од малих ногу био врло радознао, волео да прислушкује, завирује где није дозвољено, показујући детективске склоности. Из периода када је био полицајац, постоји само неколико епизода у којима централно место заузима неки насилан догађај, а то је тренутак када је упуцан г. Пател, али не са смртним исходом, што је представљало највеће узбуђење у његовој каријери, док није постао приватни детектив. (Malcolm 2003: 187)

Протагониста и наратор је Џорџ Веб, бивши полицајац који је нечасно отпуштен из службе због подметања доказа осумњиченом, за кога је био уверен да је крив. У то време, супруга Рејчел га је напустила, а бунтовна ћерка Хелен, са којом је увек имао лоше односе, почиње све више да прихвата његово присуство у свом животу од када више није полицајац. Сада је приватни детектив, који се углавном бави случајевима праћења и доказивања брачних прељуба. Има вешту и способну секретарицу Риту, која је потајно заљубљена у њега. Џорџ живи сам, али има обичај да се упушта у кратке авантуре са својим клијенткињама. Један случај који ће му променити живот је случај Саре Неш, наставнице језика, која долази код њега као клијенткиња која му даје врло једноставан задатак (1995. године), а на крају, сасвим неочекивано, убија свог неверног супруга кухињским ножем и предаје се полицији.

Џорџ се током случаја заљубљује у Сару и наставља да је посећује и пружа подршку током њеног боравка у затвору, где ће она провести најмање десет година, према судској пресуди за убиство. (Свифт 2004)

Роман почиње општим, добро познатим епиграфом: „У љубави и рату све је дозвољено“, скрећући пажњу читаоцу да се суздржи од доношења брзих закључака и осуда, шта год да се догоди након те прве странице, већ да се загледа у унутрашњи свет ликова и разуме њихову дубоку мотивацију. Роман је сачињен од шездесетседам кратких поглавља. Фокус је на елементу времена, улози прошлости у животу главних ликова, скривеним емоцијама и тајнама из прошлости, које управљају њима чак и у тренутку нарације. Стил је веома сажет и једноставан, близак свакодневном језику, што приличи једном детективу, који настоји да све бележи углавном у кратким цртама, износећи само чињенично стање и неке своје претпоставке. Честа је игра речи, у односу између фигуративних израза и реалних догађаја или појава. На пример, каже за Сариног мужа Боба да је осетио „убод у срце“ када се заљубио у Кристину, своју будућу љубавницу, а на крају ће заиста и бити избоден ножем на смрт од стране своје супруге. Слично томе, Џорџ се шали на рачун избора занимања Сариног мужа, који је гинеколог, виђа жене сваки дан, па би требало да је стекао неку врсту отпорности на искушења прељубе, према његовом мишљењу. (Malcolm 2003: 202-3)

Заплет садржи чак два љубавна троугла, која имају међусобних додирних тачака. Први чине Сара, њен муж Боб и Кристина Лазић, млада избеглица из Хрватске, коју су примили у свој дом. Са друге стране, Џорџова помоћница Рита се заљубљује у њега, док он своју наклоност поклања Сари, која не прихвата директно његову пажњу док је у затвору, али је исто тако и не одбија. Оно што карактерише све емотивне односе јесте то да је једна страна више заљубљена и да никада не одустаје од својих емоција, чак и када је то очигледно бесмислено: Сара остаје заљубљена у свог мужа и након његове преваре, моли Џорџа да му однесе цвеће на гроб док је она у затвору због његовог убиства; Џорџ упорно посећује Сару у затвору сваке друге недеље током две године; Рита остаје на свом радном месту, у Џорџовој близини, патећи због неузвраћених осећања; а Боб је једном приликом рекао да не може да живи без Кристине, што се касније и дословно обистинило, јер након што је

она села на авион за Хрватску, он је живео још само неколико сати. Прекинуте везе међу људима угрожавају њихове даље односе са другим људима. Љубавни троуглови доносе несрећу: муж бива убијен, жена завршава у затвору, љубавница се враћа у ратом разорену земљу без игде икога свога, а Џорџ добровољно пристаје на самоизолацију док је Сара у затвору. (Quinn 2003)

Због централног догађаја убиства због прељубе, умешаности приватног детектива и уопште по мало мистериозне атмосфере, овај роман се може окарактерисати као детективска прича, али без уобичајених елемената неизвесности, или акције, што га чини врло неубичајеним: уместо низа неочекиваних обрта, ликови се понашају прилично предвидиво и сваки њихов наредни корак се у неком тренутку може и очекивати. Међутим, ово је у основи прича о људској природи, коју и код изразито рационалних људи који живе организованим, уређеним животом, у критичним тренуцима може да заведе страст и афекат, те свака особа може да почини злочин, ма колико доброћудно или безазлено изгледала, као што је овде случај са једном наставницом језика и преводиоцем. (Malcolm 2003: 187-192) Права детективска прича се овде односи на истраживање човекове психе и несвесног. Као што наратор учестало понавља кроз читав роман реченицу: „Како бирамо? Како се дешавају такве ствари?“, што скреће пажњу на значај и моћ ирационалног дела личности, често несхватљивог нама и другима. (Свифт 2004: 56)

Наратор је субјективан и непоуздан, често излаже своје претпоставке, одвлачећи пажњу читаоца од чињеничног стања. О његовој непоузданости сведочи и његова погрешна процена коју је учинио у прошлости и због које је добио отказ у полицији. Он је врло усамљен, а ум му је стално заузет размишљањима о могућим сценаријима из прошлости или будућности; својим мислима не даје велику слободу, нити има претерано широке видике. Закључке доноси на основу свог релативно малог, ограниченог, детективног искуства. Из овог разлога су ликови прилично уско, некомплетно представљени, у складу са природом перспективе наратора. (Malcolm 2003: 187-8)

Организација дела генерално прати хронологију догађаја, али углавном унутар једног поглавља, односно, наратија догађаја из 1995. године се наизменично смењује са догађајима из 1997. године, што се може приметити само кроз нараторову

промену глаголског времена на почетку сваког новог поглавља. У основни наративни ток, уплетени су и по неки догађаји из других година нараторовог живота. Оваква наративна организација би можда више одговарала некој врсти мемоара или биографије, а мање детективској причи. Мада, искусни Свифтови читаоци су навикли на често смењивање прошлих и садашњих догађаја у његовим делима, при чему се мора пазити на смену у глаголским временима и на експлицитно дате временске одреднице. Бележење и истицање датума и тачног времена сваког догађаја, као део Џорџових детективских навика, има функцију да скрене пажњу на важност времена, а нарочито када су у питању датуми догађаја који су ликовима променили живот. Ова нематеријална појава је толико свеприсутна и моћна, да се чини да њена ограничења и одреднице подижу чак и физичке зидове, ограничавајући могућности кретања или комуникације. (Ibid. 193-4)

Дан Бобовог убиства представља централни моменат у роману, а на двогодишњицу његове смрти, Џорџ посећује његов гроб, а касније и Сару у затвору; ово је уједно и дан у коме наратор приповеда читав роман, 20. новембар 1997. године. Радња се одвија у Лондону, у његовим престижним деловима, на Вимблдону и у Фуламу. Све се углавном одиграва на ограниченом броју локација или у малим просторима: Сарином стану, Џорџовој канцеларији, затвору, или још по неком стану. Свет ликова је прилично затворен и њихова пажња је углавном усмерена на међусобне односе. Друштвени контекст је бела, средња класа Лондона, без превише детаља или утицаја ширег социо-политичког окружења, што даје делу безвременски карактер. Иако се спомиње рат на Балкану, почетком деведесетих година двадесетог века, рат као мотив нема велику улогу у заплету романа овај пут, вероватно јер није везан за енглеску националну историју. (Ibid. 196)

Ликови уопште немају неке специфичне, или упадљиве карактерне црте. Њихове амбиције и каријере су, као и емоције, прилично просечне. Управо због овога се могу сматрати просечним грађанима Енглеске, при чему стичемо утисак да се њихова животна прича могла догодити било коме, слично ликовима у *Последњој тури*. Али и ови обични људи, крију необичне слојеве личности, који могу испливати на површину, ако се јави одговарајући покретач. Оно што је такође универзално су елементи и тајанствени делови карактера скривени унутар свих нас,

као туђе присуство у нашим душама, о чему Џорџ често размишља. (Mars-Jones 2003)

С друге стране, како је тачка гледишта наратора прилично уска, ликови су представљени углавном кроз један или два аспекта свог живота, због чега откривамо само фрагменте њихових животних прича, док остало остаје обавијено велом мистерије. На пример, како се Кристина уопште нашла у Лондону, какав је њен живот био пре и после рата? Због чега и којом приликом се Боб заљубио у Кристину? Зашто је Сара све то мирно посматрала, ако је све време знала када и где се њих двоје виђају и ништа није урадила раније? Због чега се Џорџ заљубљује у Сару и инсистира на одржању те платонске везе док је она у затвору, а и сам је познат као женскарот? Ова и многа друга питања остају неодговорена и препуштена машти читаоца. (Malcolm 2003: 200)

Готово сви малобројни мушки ликови су склони прељуби и заузимају доминантну позицију у односу на женске ликове. Џорџов отац је био фотограф и за њега се каже да је зарађивао на осмесима. Међутим, Џорџ је једном приликом као мали сазнао да је отац неверан мајци, али је сачувао ту тајну заувек. За разлику од њега, Џорџ зарађује за живот на људској несрећи и патњи. А Боб, упркос својој „имуности“ на жене, стечене годинама рада у гинеколошкој професији, страсно се заљубљује у двадесетак година млађу девојку, док је живела под његовим кровом.

Џорџ се не може дефинисати ни као добар ни као лош, већ као човек близак реалној слици. Иако је отпуштен из полиције због нечасних радњи, он ипак нема зле намере ни према коме, већ су његове грешке последица његових обичних људских слабости: лаковерности, пожуде, претеране радозналости и слично. Као приватни детектив чије су клијенткиње углавном жене које желе да испитају потенцијални случај мужевљевог неверства, оне су врло подложне Џорџовом краткорочном, сексуалном завођењу, а он се не суздржава да ту ситуацију искористи.

Међутим, његова клијенткиња Сара је високообразована жена, одмереног понашања, елегантног изгледа и привлачи га на први поглед. Он покушава да њоме манипулише као и у случају осталих жена, али она му ипак остаје недокучива и ван домашаја до краја романа. Код ње је одмах било несвакидашње то што је од почетка знала за мужеву прељубу, али то као да у њој није изазивало очигледне јаке

негативне емоције. Испрва се чини да је то јер она назире скори крај тој афери и предвиђа брзу стабилизацију брачних односа, на шта указује сцена у којој она спрема свечану вечеру мужу и дочекује га у елегантној хаљини да се врати са аеродрома, где је претходно испратио Кристину. (Ibid. 190)

Необично је и то што Џорџ, као детектив, прекасно схвата опасност од Сарине освете и плашећи се за њену безбедност, враћа се до њене куће, али прекасно. Илузију о њиховој повезаности и осећај блискости, негује кроз упорне посете затвору, бригу о његовој имовини, укључујући и личне ствари, фотографије, којима придаје нарочит значај. Сара има позицију изоловане особе, која постоји у већини Свифтових романа. Као што Ејми посећује Џун у менталној болници у *Последњој тури*, или Том своју жену која је изгубила ум у *Земљи воде*, тако је овде Џорџ једина особа која обилази Сару, потпуно одвојену од остатка света, након што су је и деца одбацила због убиства њиховог оца. (Lee 2003)

Боб се враћа кући са аеродрома налик на авет, као да је изгубио вољу за животом. Најпре свраћа у стан где је живео са љубавницом, па продужава кући. Иако се о њему врло мало зна, делује као особа без јаке личности и изражених ставова, коју носе животни токови, као сламку у води. Сара доводи Кристину у своју кућу, из милосрђа, што Џорџ осуђује тврдњом да је сама довела мужа у искушење, а он се само понашао логично и очекивано. А када Кристина оде, Боб се запућује код супруге на вечеру, вероватно у циљу помирења. Такође, није чест случај да жена у четрдесетим годинама, која је физички много слабија, савлада мушкарца у кухињи наоружана кухињским ножем и усмрти га. За то је потребна велика снага воље и висок ниво адреналина код жене, а исто толика незаинтересованост или неспособност да се одбрани од стране мушкарца, у тренутку када му је живот угрожен.

Перцепција женских ликова, дата кроз очи наратора, који је описан као разведени мушкарац и женскаррош, приватни детектив који ради са женама клијентима сваки дан, предодређена је да буде испуњена предрасудама и неистинама. Почевши од његове бивше супруге, Рејчел, која га је оставила када је изгубио посао: када помиње њено занимање учитељице, истиче како никад није био добар ђак и како је тај брак био предодређен за пропаст. Он је описује као

тврдоглаву и непопустљивог карактера. Са друге стране, његова ћерка Хелен, бунтовник у адолесцентским данима, која је одувек осећала благу нелагоду због тога што јој је отац полицајац, постаје врло благонаклона према оцу након развода родитеља. Уписује академију за примењену уметност и у зрелијим годинама открива да је заправо истополне сексуалне оријентације.

На послетку, Кристина Лазих, избеглица из Хрватске, у Џорџовим очима изгледа као користољубива млада девојка, која је свој боравак у Лондону искористила најбоље могуће: да добије азил, бесплатно се школује и станује, те да добије диплому судског тумача за енглески језик. Ни једног тренутка не показује саосећање са њеном великом животном трагедијом, у којој је њена цела породица погинула у рату, кућа изгорела и да је она остала потпуно сама. Једини женски лик који се описује позитивно је његова помоћница Рита, која му пружа велики ослонац у послу и која је потајно заљубљена у њега, али њој се може замерити слабост воље, јер остаје да чека толико дуго човека који је никада неће волети. (Malcolm 2003: 199-200)

Сарин лик је углавном представљен кроз призму његових осећања заљубљености, те су евентуални негативни описи њене личности вероватно из тог разлога изостављени. Шта више, иако је убила човека, не постоји ни једна реч наратора која то осуђује. Начин на који је починила убиство открива доста чињеница о њој. У домаћинској атмосфери, у улози жене која као да чека мужа који се враћа са дужег путовања, тако да он не очекује ништа осим добродошлице, изненада га убија ножем. Ово је оружје са израженом симболиком. Мач и нож имају фалусни облик, сматрају се типично мушким предметима за одбрану и напад, с тим што мач има конотацију части, двобоја и отвореног сукоба, док је нож, као много краћи и лакши предмет, служио углавном као скривено оружје и користио се у ситуацијама са прикривеним намерама, подмукло и без части. Читалац само претпоставља да је убиство учињено из страсти или разочарања заљубљене жене, али у тексту нема чврстих доказа да убиство није било планирано. (Гарден 2011: 376)

Постоји више мотива који су присутни кроз цео роман. Насловни мотив „светлост дана“ се односи на дуго очекивани дан када ће Сара изаћи из затвора и поново угледати светлост дана, односно слободу. Осим тога, означава и тајне које не

смеју изаћи на видело и које су ликови сакрили дубоко у себи. Такође, светлост разума се повезује са могућношћу разумевања или схватања. Символично, Џорџ одмах схвата своју опчињеност Саром када зрак светлости падне на њена гола колена, док она седи у његовој канцеларији први пут.

Следећи мотив који се изузетно често јавља, а првенствено је у вези са одлукама ликова да се понашају супротно у односу на друштвена правила или закон, односно на њихове одлуке да у одређеним ситуацијама „пређу линију“. Џорџ као детектив стално прелази линију туђе приватности, а започињући стално сексуалне афере са својим клијенткињама, прелази линију професионалности. Сара прелази линију закона и завршава у затвору. Кристина прелази границе на уласку и изласку из Велике Британије, а крши и правила понашања узорног госта, који је примио милосрђе од домаћице куће, упропадивши јој брак. (Malcolm 2003: 209-11)

Мотив унутрашњег или спољашњег затвора или осећаја заточеништва доминира животом главних ликова. Кристина се у почетку у кући породице Неш осећа као заробљеник, јер је у страниј земљи, нема могућност да се врати кући и осећа да нема своју слободу, иако јој комфор не недостаје. У сцени у супермаркету, Сара се осећа као да ће јој се вратити осећај слободе када јој се муж врати кући и остави љубавницу, али веома се вара, јер се дешава управо супротно. Џорџ из свог угла види преминуле као да се и они налазе у некој врсти затвора, у малим, ограниченим гробовима. Џорџ је и сам заробљен у својој свести, у догађајима из прошлости, стално о томе размишља и не наставља даље са својим животом, тако да је и он на неки начин затвореник, везујући свој живот за Сару и њену казну.

Убиства и смрт на неки необичан, чак морбидан начин постају разлог који доводи до спајања парова. Након што избије рат у Хрватској и цела Кристинина породица погине, Сара је из сажаљења доводи у свој дом, где она започиње везу са Бобом. Када се рат на Балкану заврши, они се разилазе. Исто тако, Бобово убиство утиче на то да се Џорџ веже за Сару, дубоко и трајно. Занимљива је паралела између локације, озбиљности и размера убијања на Балкану и убиства у кући на Вимблдону. Имајући у виду толико различите контексте одигравања злочина, примећујемо како несрећа може сваком да се догоди и да му уништи живот заувек, без обзира да ли

живи на Балкану или на Вимблдону, опасност од смрти је универзална и свеprisутна.

Осим Саре која бива изолована од друштва, постоји још један изгнаник: Кристина Лазих. Она је вишеструки изгнаник или емигрант. У немогућности да се врати у своју земљу, покушала је да пронађе дом у Енглеској, али не само да у томе није успела, већ је допринела урушавању туђег дома. Изгубила је породицу, па и Боба, човека кога је волела у Енглеској. Враћа се у ратом разрушену земљу. Још једна њена несрећа, осим што не припада у потпуности ни Хрватској, ни Енглеској, је то што нема никога ко ће је разумети, бити са њом и поделити њену патњу, као што Сара има Џорџа.

Сан се често користи као инструмент за симболично приказивање неке више истине, коју нам свест не допушта да видимо. Бавећи се детективским послом, откривајући најскривеније тајне, Џорџ је свакога дана сведок активности које проистичу из тамне стране људске природе и празнине људске душе која их чини све усамљенијима. Џорџ често има необјашњив осећај као да у сну слободно пропада у некакав бездан, а његове мисли овде имају општи карактер, изражавајући осећања великог броја људи, његових сународника и савременика:

*„Још се сећам тог осећања – до тада ми није било тако, чак ни кад се земља отварала да ме прогута – осећања да падам. Само падам, као да нема ничег да се приземљим, бескрајан пад, онако како, вероватно, падају људи у свемиру... Да падам. Преко ивице, са литице живота.“
(Свифт 2004: 62)*

Од непослушности и духовног пада првог човека, па све до данас, морални пад савремених људи се наставља како тече историја. Иако религија више не игра готово никакву улогу у колективном духовном и друштвеном животу, није се нашао систем који би донео људима сигурност, стабилност, радост и подучио их љубави и праштању. Људски извори сазнања су погрешиви, а размишљање непоуздано, било да је оно рационално или ирационално. У тој ситуацији гносеолошке, а може се рећи и онтолошке несигурности и неизвесности, човек губи чврсто тло под ногама и осећа се као заглављен у дубоком блату, без могућности даљег напретка, док не пронађе чврст унутрашњи систем вредности и ослонац који ће му улисти осећај поправљивости људске душе и извесности по питању погледа у будућност.

Закључак

Крајем двадесетог века писци у Великој Британији и у свету, почињу да добијају на значају у јавном животу, што доприноси томе да њихова популарност некада може да се мери и са популарношћу глумаца, певача или других познатих медијских личности. Ово је још једна новина постмодерне уметности, која се односи на проналажење нових додирних тачака и заједничких елемената масовне и елитне културе. Књижевни фестивали и културна дешавања добијају другачији изглед, мењајући се по узору на оне из света филма и музике, те аутори имају прилику да долазе у директан контакт са широм читалачком публиком током интервјуа или презентације свог новог романа на разним јавним догађајима ове врсте. Као последица, писање као избор каријере данас поседује велики потенцијал за просперитет, те захтева потпуно посвећивање и широку ерудицију аутора, при чему су технички елементи романа достигли заиста висок степен развоја, што доводи до тога да анализа савремених књижевних дела постаје све сложенији задатак. У том смислу, четворица писаца, чија су дела анализирана у овом раду у циљу истраживања проблема идентитета у постмодерном друштву, представљају прави пример професионалних аутора, чија дела осим што су награђивана, у потпуности се обраћају савременом читаоцу и на пријемчив начин говоре о актуелним проблемима данашњице.

Други феномен везан за стваралаштво постмодерних аутора је богатство и широка могућност у погледу избора садржаја, теме, жанра и сличног, као последица кумулативног сакупљања знања и искустава генерација аутора током историје књижевности, тако да ни једна тема не може бити сувишна, ван свог места, превише или премало обрађивана, јер се увек може пронаћи неки нови угао или контекст за њено посматрање, јер је и људска природа у суштини увек иста, али и тако различита на манифестном нивоу. Међутим, неке од најчешће спомињаних, а заједничких карактеристика књижевног опуса поменута четири писца укључују следеће: проблематизовање улоге историје и њен однос према садашњости и будућности, необичне локације или окружења дешавања радње, жанровска мешовитост, јасна проза и висок стил приповедачког језика, метафикција,

интертекстуалност, различити типови интеракције са другачијим људима или културама, као и критика социјално-политичке атмосфере на крају двадесетог и почетку двадесетпрвог века, у ком владају бескомпромисни капитализам и глобализација. (Childs 2006: 12-20)

Уже посматрано, у смислу наслова овог рада, може се приметити да је идентитет постмодерне индивидуе у њиховим романима децентриран, фрагментаран, условљен друштвено-популарним структурама и симулакрумима о пожељним моделима личности, а суочен са изазовима савременог света често не успева да се избори са препрекама, те долази до његовог урушавања или деконструкције. Премда, често ни новостворена личност није подесна за сурове услове постмодерног света који се пребрзо мењају и захтевају нова прилагођавања. Символично, један од истакнутијих мотива код свих аутора је слика нездравог или распадивог тела, често са смртним исходом: људи који су опседнути каријером, па се хране крајње нездравом и конзумирају превише алкохола или хемијских супстанци; разне физичке болести које се касно открију због занемаривања свог здравља услед брзог темпа живота; убиства и самоубиства; ментална ретардација или неки други психички поремећај. Физичко здравље или изглед индивидуе, као битан спољашњи елеменат идентитета, указују на стање појединца, али и нације, те функционишу као огледало шире друштвене слике, тим пре што се читалац често може поистовети са оваквом врстом ситуација, а самим тим и саосећати са болом и патњом ликова.

Из богатог опуса Џулијана Барнса, за потребе овог истраживања одабрани су романи чији је један од доминантних мотива енглески национални идентитет, у неком од својих облика. У свим романима, очигледан је понос аутора на своје национално и културно наслеђе из прошлости. Међутим, како би скренуо пажњу на то да се Енглези не могу осећати превише уљуљкано у својој острвској недодирљивој и привилегованој позицији, стеченој током векова, често описује и уздиже елементе француске културе, земље која им је најближи сусед и са којом деле велики део историје, како би кроз контрастирање елемената високе културе и обичног живота у корист континенталног суседа подстакао своје сународнике на динамичнију духовну и уметничку активност, као што је случај у *Метроленду* и роману *Троје*. Слично томе, у роману *Енглеска*, *Енглеска* опомиње на опасност од

ширења културе мас медија на рачун елитне културе, те претераног дивљења симулакрумима који пародирају реалност и обезвређују моралне стандарде појединца и друштва. *Обале Ламанша* је збирка прича која подсећа на неке болне и неке славне епизоде из историје, које су битан део енглеског идентитета и као такве, не смеју пасти у заборав. Уопште, Барнсова дела мотивишу на преиспитивање сопствене прошлости и везе са садашњошћу, затим на обнављање суштинске, интимне међуљудске комуникације, као и реконекције са својим аутентичним потребама, жељама, надањима, сновима, који су елементарни делови наше људске природе.

Ијан Макјуан као савремени аутор заиста разноликог интересовања, вероватно најверљивије описује проблематику све компликованијих породичних односа, тешкоће и изазове одрастања деце, брачних парова који не желе или не могу да имају децу, испољавајући забринутост за будућност нације која пре свега припада младима, бар када се ради о овде анализираним делима. Свеprisутан је мотив зла које се ненадано може свуда појавити, чак и када нема лоших намера ликова, често због недостатка одлучности, моралне или психичке снаге да се превазиђу несрећне околности, они доживљавају трагичан крај. Оптимистичка црта у готово свим његовим делима је могућност искупљења кроз искрену љубав или покајање због намерно или ненамерно учињеног зла или штете, макар они дошли и прекасно, али битно је да постоје у свести и савести јунака.

Нигде није изражена таква егзистенцијална стрепња као код Мартина Ејмиса, који се ужасава над страхотама тоталитарних система, попут нацистичког у прошлости и исламистичког у садашњости; упозорава на глобални тренд раста популарности материјалне културе која диктира сурове, извештачене и нехумане обрасце понашања и живљења; скреће пажњу на опасности самоизолације од блискости са другим људима и удаљавање од сопствених, унутрашњих моралних закона. Често га називају и типичним мушким писцем, јер се бави првенствено темама маскулинитета, али у његовим каснијим романима и женски ликови су врло заступљени, мада у ограниченој лепези врста улога. Због овога, као и због његове бескомпромисности и експлицитног изражавања, он до сада није добио Букерову награду и многа друга значајна признања, иако се мало који аутор данашњице може

мерити са његовом вештином писања. Његови контроверзни ставови и њихови начини испољавања, пречесто вређају усвојене критеријуме и принципе вредновања како читалачке публике, тако и књижевне критике, чиме он и практично покушава да деконструише и денатуризује још један друштвени механизам категоризације, који се овог пута односи на књижевна дела, не одступајући ни једног тренутка од своје продорне сатиричарске мисли.

Грејем Свифт, као најмистериознији од четворице аутора у смислу приватног живота, а најнеутралнији у јавном изражавању својих политичких, друштвених и других ставова, у својим романима највише истиче улогу прошлости, односно, личне и колективне историје на догађаје у садашњости и будућности. Како је индивидуална перцепција реалности, затим њено тумачење и очување у личној меморији у форми искуства, од суштинске важности за формирање ставова и основних принципа на којима се заснива личност, историја у његовим делима има пресудан значај за обликовање идентитета појединаца. Језик и нарација имају значајну улогу у структури његових романа, те прича, као основни медијум преношења и тумачења прошлих искустава, добија и додатну, куративну улогу, јер се ликови кроз исповест ослобађају моралног или психичког бремена прошлости, што им омогућава лакши живот у садашњости.

На питања о формирању, постојању и деконструкцији аспеката друштвеног, моралног и аутентичног дела бића постмодерног субјекта, дати су одговори кроз представљање и анализу сликовитих примера из дела ових писаца. Друштвени идентитет особе сачињен је од разних елемената колективних идентитета присутних у његовој ужој и широј друштвеној средини, при чему се ужа средина углавном односи на породицу, а шира на националну, религијску, класну и другу припадност. Ближа друштвена средина данас има далеко већи значај на формирање идентитета индивидуе, док је шире окружење у прошлости играло значајнију улогу, у времену великих наратива о величанственој цивилизацији, традицији и незаустављивом напретку енглеске нације.

Структура друштвеног идентитета је највећим делом вештачки условљена, параметрима вредности постиндустријског света и у великој мери се базира на критеријумима моћи која проистиче из социјалног и финансијског статуса. Циљ

сваког вештачки створеног модела је да изгледа што природније, односно да увери људе у своју универзалност и неопходност. У ту сврху, стварају се уверљиве слике псеудо-реалности, односно, симулакре, чија је слика неодржива на дуже стазе, те раскорак између тежње да се материјализује и достигне та лажна слика неког дела стварности и потребе за остварењем и изражавањем сопственог, аутентичног бића, доводи до кризе идентитета и расцепа личности.

Ово нас доводи до следеће, кључне претпоставке о могућности постојања и изражавања аутентичног, урођеног дела идентитета, који није друштвено условљен. Иако некада битка са сопственим одразом у огледалу друштвено закривљене перцепције делује унапред изгубљена, сваки вештачки облик постојања је унапред осуђен на урушавање, услед продирања на површину јединствених, специфичних одлика и потреба сваког појединачног бића, само је питање времена. Време игра битну улогу у спознаји истине о себи и свету око себе. Што боље познајемо прошлост, мања је шанса да ћемо се изгубити у садашњости; што је животно доба зрелије, психичка снага и стабилност индивидуе је већа, док су млада бића представљена као неотпорна и незаштићена од искушења и зла овог света, што најбоље можемо видети код Макјуана. Често, личност мора да прође и више циклуса деконструкције, или више фаза трансформације, у процесу тражења пута до истинског самоостварења, као на пример Ејми Хајд у *Другим људима*, или Марта Кокрејн у роману *Енглеска, Енглеска*. Управо се деконструкција може сматрати доказом за постојање аутентичног дела личности, јер је управо тај део „проблематичан“ и буни се против споља наметнутих улога и маски. Ипак, као што биљка усред бетонског врта увек изнова избија кроз пукотине, тако се и људско биће регенерише путем својих природних тежњи, испољавајући свој урођени креативни, позитивно-развојни карактер.

Систем који се издваја и доминира у периоду постмодернизма је капитализам, владавина глобалних интернационалних компанија, култура пословног живота. Систем који је усмерен на квалитет спољашњих сфера живота и занемарује друштвене потребе човека. Теорија аномије (*anomie*) Емила Диркема (Émile Durkheim) говори о појави дезоријентисаности појединца, у сталном процесу промена, који не успева да пронађе ослонац у себи и превасходно сопственим

моралним начелима, што га у екстремним случајевима може довести до потпуног растројства и самоубиства. Један од могућих разлога које наводи је и уска спецификација рада у капитализму, која је условила појаву специфичног облика егоизма и потребе за самоизолацијом. (Hilbert 1986)

Коначно, сила која држи у равнотежи биће, чији је центар стално изложен бури промена, оно што даје човеку стабилност у свим временима и друштвеним околностима, јесте аутономни унутрашњи морални систем. У постмодерном свету, спољашња скала моралних вредности је изузетно нестабилна и не може пружити адекватан референтни систем. Уређеност постмодерног света се одржава путем мреже институција и закона, али овакав систем има јако пуно пропуста, односно животних сегмената које не покрива. Предност овог система може бити у томе што појединац има већу слободу да сам одлучује о својој судбини у многим личним, свакодневним животним ситуацијама, све док не угрожава ничију безбедност. Међутим, питање је колико постоје услови за развој способности човека да слободно, самостално одлучује и поступа морално, када су у питању свакодневни лични проблеми, али и питања од ширег друштвеног значаја која се решавају пред законом. Морални идентитет, као стуб личности, најуже је везан за развој унутрашњег, приватног света, који се развија на основу унутрашње мотивације и то најчешће у слободно време, у периодима дана које не контролишу само-наметнуте маске друштвених, професионалних, или породичних улога, те човек има простора да се искрено загледа у огледало своје душе. У случају недостатка услова за адекватан развој те интимне сфере личности, индивидуа све теже доноси одлуке, има проблема да оствари блискост, ускраћује себи емотивну и интелектуалну размену у интерперсоналним односима, а то је суштинска потреба сваког људског бића.

Библиографија

Примарна литература

Amis, Martin (1981), *Other People: A Mystery Story*, Middlesex, Penguin Books.

Amis, Martin (1991), *Time's Arrow*, Jonathan Cape.

Ејмис, Мартин (2010), *Новац: самоубилачка порука*, Београд, „Лагуна“.

Превео с енглеског: Марко Младеновић. Наслов изворника: Martin Amis (1984) *Money: A Suicide Note*.

Barnes, Julian (1992), *Metroland*, New York, Vintage / Random House.

Barnes, Julian (2000), *England, England*, New York, Vintage / Random House.

Barnes, Julian (1997), *Cross Channel*, New York, Vintage / Random House.

Барнс, Џулијан (2011), *Троје*, Београд, Геопоетика. Превела Ивана Ђурић-Пауновић. Наслов изворника: Julian Barnes (1991) *Talking it Over*.

Маџуан, Ијан (2010), *Бетонски врт*, Београд, „Paideia“. Превела с енглеског: Аријана Божовић. Наслов изворника: Ian McEwan (1978) *The Cement Garden*.

Маџуан, Ијан (2012), *Солар*, Београд, „Paideia“. Превела с енглеског: Аријана Божовић. Наслов изворника: Ian McEwan (2010), *Solar*.

McEwan, Ian (2014), *The Children Act*, London, Jonathan Cape.

Свифт, Грејем (2003), *Последња тура*, Београд, „Лагуна“. Превео с енглеског: Ненад Дропулић. Наслов изворника: Graham Swift (1996) *The Last Orders*.

Свифт, Грејем (2004), *Светлост дана*, Београд, „Лагуна“. Превела с енглеског: Бранислава Радевић-Стојиљковић. Наслов изворника: Graham Swift (2003) *The Light of Day*.

Swift, Graham (1983) *Waterland*, London, William Heinemann.

Секундарна литература

Студије о Џулијану Барнсу

Berga, Miguel (2012), "Julian Barnes", *Converses a la Pedrera*, приступљено 09.10.2014. године (<https://www.youtube.com/watch?v=Oexg0NODrL8>)

Birnbaum, Robert (1999), "Robert Birnbaum Interviews Julian Barnes", Интервју након објављивања романа „Енглеска, Енглеска“ у САД, вебсајт Џулијана Барнса, приступљено 15.12.2014. године (<http://www.julianbarnes.com/resources/birnbaum-ee.html>).

Crume, Andrew (1996), "Julian Barnes: Cross Channel", *Scotland On Sunday*, приступљено 16.12. 2014. године (<http://mural.uv.es/jahesa/cross.htm>)

Dillon, Brian (2011), "The last visitor: idiosyncratic bereavement in Julian Barnes's WWI story 'Evermore', *The Free Library*, U.S. Air Force Academy, Department of English, accessed 28 Dec 2014 (http://wlajournal.com/23_1/images/dillon.pdf).

Gardos, Julia (2007), "Authorial Presence and Absence (*Talking It Over* by Julian Barnes)", in *Első Század 1997/1, Tudományos folyóirat - 6. évfolyam 1. Szám*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Hallgatói Önkormányzata.

Groes, S. Childs, P. (ed.) (2011), *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives*, Continuumbooks, London and New York: Taunton, Matthew, "The Flaneur and the Freeholder: Paris and London in Julian Barnes's *Metroland*".

Kelly, Kathleen A. (2012), "Humors, Neuroses, and Falling in Love in Julian Barnes's *Talking it Over* and *Love, etc.*", *The International Journal of the Humanities*, Vol. 9, Issue 9, Champaign, Illinois, Common Ground Publishing LLC.

Miralles, Julia et al. (2012), "Interview with Julian Barnes", *La Pedrera*, приступљено 10.10.2014. године (<https://www.youtube.com/watch?v=DWv-HjAYXdM>).

Moseley, Merritt (1997), *Understanding Julian Barnes*, South Carolina, University of South Carolina Press.

Nünning, Vera (2001), "The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' *England, England*",

званични вебсајт Џулијана Барнса, приступљено 22.12.2014. године (<http://www.julianbarnes.com/docs/nunning.pdf>).

Poole, Steven (30.08.1998.), "Why Don't We Make It All Up?", *Independent*, London, интервју по објављивању романа „Енглеска, Енглеска“, приступљено 10.12.2014. године (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books-why-dont-we-make-it-all-up-1175036.html>).

Pristash, Christine D. (2011), *Englishness: Traditional and Alternative Conceptions of English National Identity in Novels by Julian Barnes, Angela Carter, John Fowles, and Jeanette Winterson*, Pennsylvania, Indiana University of Pennsylvania.

Студије о Ијану Макјуану

Adams, Tim (2005), "When Saturday Comes", *The Guardian*, приступљено 15.01.2015. г. (<http://www.theguardian.com/books/2005/jan/30/fiction.bookerprize2005>).

Adams, Tim (2007), "On Chesil Beach by Ian McEwan – review", *The Guardian*, приступљено 15.01.2015. године (<http://www.theguardian.com/books/2007/mar/25/fiction.ianmcewan>).

Armitstead, Claire (17.05.2014.), "McEwan: *The Children Act*", Интервју је урађен у оквиру Чарлстаун фестивала (Charleston Festival) 2014. године, подржан од стране Универзитета у Сасексу (University of Sussex), приступљено 10.12.2014. године (<https://www.youtube.com/watch?v=EUgKPP6YAt0>).

Battersby, Eileen (2014), "Tried and found wanting: The Children Act, by Ian McEwan", *The Irish Times*, приступљено 15.01.2015. године (<http://www.irishtimes.com/culture/books/tried-and-found-wanting-the-children-act-by-ian-mcewan-1.1943142>).

Childs, Peter (2006), *The Fiction of Ian McEwan: A reader's guide to essential criticism*, Hampshire and New York, Palgrave Macmillan.

Craig, Amanda (2014), "The Children Act by Ian McEwan, book review: Not as good as Atonement, but what modern novel is?", *The Independent*, (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-children-act-by-ian-mcewan-book-review-not-as-good-as-atonement-but-what-modern-novel-is-9700494.html>).

Djergovic-Joksimovic, Zorica (2009), *Ijan Makjuan: polifonija zla*. Beograd: Geopoetika.

Freedland, Jonathan (2014), "Guardian reader event: Author Ian McEwan spoke about his latest book, *The Children Act*" (Interview), *The Guardian*, приступљено 10.01.2015. године (<http://www.theguardian.com/books/video/2014/sep/05/guardian-reader-event-ian-mcewan-video>).

Lasdun, James (2012), "Sweet Tooth by Ian McEwan – review", *The Guardian*, приступљено 14.01.2015. г. (<http://www.theguardian.com/books/2012/aug/23/sweet-tooth-ian-mcewan-review>).

Malcolm, David (2002), *Understanding Ian McEwan*, Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.

Marchand, Philip (2014), "The Children Act, by Ian McEwan: Review", *National Post*, приступљено 20.01.2015. године (<http://news.nationalpost.com/2014/10/03/the-children-act-by-ian-mcewan-review/>).

McCrum, Robert (September 2014), "The Children Act by Ian McEwan review – a masterly balance between research and imagination", *The Guardian*, приступљено 16.01.2015. године (<http://www.theguardian.com/books/2014/sep/07/the-children-act-review-ian-mcewan-masterly>).

McCrum, Robert (August 2014), "Ian McEwan: 'I'm only 66 – my notebook is still full of ideas'", *The Guardian*, приступљено 20.01.2015. године (<http://www.theguardian.com/books/2014/aug/31/ian-mcewan-children-act-interview-only-66-notebook-still-full-of-ideas-robert-mccrum>)

McEwan, Ian: *The Children Act*, 17.05.2014, интервју урадила Клер Армистед (Claire Armitstead), књижевни уредник часописа „Гардијан“, у оквиру Чарлстон фестивала (Charleston Festival) 2014, подржан од стране Универзитета у Сасексу, приступљено 21.11.2014. године (<https://www.youtube.com/watch?v=EUgKPP6YAt0>).

McEwan: *Solar*, интервју на фестивалу „Kosmopolis 11“, у организацији: „СССВ Centro de Cultura Contemporanea de Barcelona“, одржан 23.03.2011. године, приступљено 20.01.2015. године (<https://www.youtube.com/watch?v=wOceZYTvks>)

McEwan, Ian, 25.03.2010, интервју урадила Александра Алтер (Alexandra Alter), „Can Climate Change Be Funny?“, *Wall Street Journal*, приступљено 16.01.2015. (<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704117304575137993028761062>)

McEwan: *The Children Act*. Аутор интервјуа: Richard Dawkins. Одржан 25.06.2014. године, приступљено 20.11.2014. године (<https://www.youtube.com/watch?v=BOyNlOP4t7g>).

Shivani, Anis (2011), “Why American Reviewers Disliked Ian McEwan's "Solar": And What That Says About the Cultural Establishment”, *Huffington Post*, приступљено 20.01.2015. године (http://www.huffingtonpost.com/anis-shivani/american-reviewers-mcewan-solar_b_746830.html).

Taylor, Christopher (2010), “Solar by Ian McEwan”, *The Guardian*, приступљено 10.01.2015. године (<http://www.theguardian.com/books/2010/mar/13/solar-ian-mcewan>).

Tonkin, Boyd (2014), “Ian McEwan, *The Children Act*, book review: A thrillingly grown up read”, *The Independent*, приступљено 05.01.2015. године (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-children-act-by-ian-mcewan-9691662.html>).

Студије о Мартину Ејмису

Chute, David (1991), “When the Clock Runs Backwards: *Time's Arrow*”, *Los Angeles Times*, приступљено 10.03.2015. (http://articles.latimes.com/1991-11-10/books/bk-2229_1_martin-amis).

Cronin, Brenda (2014), “Martin Amis Returns With *Zone of Interest*”, *The Wall Street Journal*, приступљено 01.02.2015. године, (<http://www.wsj.com/articles/martin-amis-returns-with-zone-of-interest-1410463847>).

Diedrick, James (2004), *Understanding Martin Amis (Understanding Contemporary British Literature)*, Columbia, University of South Carolina Press.

Finney, Brian (2008), *Martin Amis*, London and New York, Routledge.

Gioia, Ted (2003) “Time's Arrow by Martin Amis - Review“, *Conceptual Fiction*, приступљено 01.03.2015. (http://www.conceptualfiction.com/times_arrow.html).

Harrison, Kathryn (2012), “Lottery Lout: *Lionel Asbo* by Martin Amis”, *The New York Times*, приступљено 01.02.2015. године,

(<http://www.nytimes.com/2012/08/19/books/review/lionel-asbo-by-martin-amis.html?pagewanted=all>)

Hunter, Evan (26.07.1981.), "Mary Lamb and Mr Wrong", *NY Times Book Review*, приступљено 10.02.2015. године (<http://www.nytimes.com/1981/07/26/books/mary-lamb-and-mr-wrong.html>).

Jones, Stephen (1995) "Martin, Karl and Maggie Too: Political Discourse in Martin Amis's *Other People*", приступљено 15.02.2015. године (http://www.martinamisweb.com/scholarship_files/jones_op.pdf), Stephen Jones, Department of English Studies, University of Strathclyde.

Kakutani, Michiko (1991), "Time Runs Backward To Point Up a Moral", *The New York Times*, приступљено 10.03.2015. године (<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-arrow.html>)

Stolarek, Joanna (2011), "*Narrative and Narrated Homicide*": *The Vision of Contemporary Civilisation in Martin Amis's Postmodern Crime Fiction*, Katowice, University of Silesia.

Студије о Грејему Свифту

Hartung, Bruckner H. (2006) "(Re)constructions of History and Deconstructions of "Englishness", "History and "Englishness" in Graham Swift's *Last Orders*", Institute fur Englische Philologie, Freie Universitat Berlin, приступљено 15.02.2015. године (<http://www.postcolonialweb.org/uk/gswift/lastorders/hhb3>).

Lea, Daniel (2005), *Contemporary British Novelists: Graham Swift*, Manchester University Press, Manchester.

Lee, Hermione (2003) "Someone to watch over you", *The Guardian*, приступљено 15.02.2015. г. (<http://www.theguardian.com/books/2003/mar/08/bookerprize2003.fiction>).

Malcolm, David (2003), *Understanding Graham Swift*, Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.

Massoulier, Nathalie (2014), "'Tremulations on the ether': The sublime and beauty in Graham Swift's humanist art", *International Journal of English and Literature* 5, no. 1 (2014): 34-44, приступљено 01.11.2014. године (http://www.academicjournals.org/article/article1390294971_Massoulier.pdf).

Mars-Jones, Adam (2003), "With murder in mind", *The Guardian*, приступљено 20.02.2015. године (<http://www.theguardian.com/books/2003/mar/02/fiction.grahamswift>)

Quinn, Anthony (2003), "Nobody's Perfect", *The New York Times*, приступљено 20.02.2015. (<http://www.nytimes.com/2003/05/04/books/nobody-s-perfect.html>).

Winnberg, Jakob (2003), *An Aesthetics of Vulnerability: The Sentimentum and the Novels of Graham Swift*, Gotheburg, Acta Universitatis Gothoburgensis, Print, доступно и онлајн, приступљено 20.11.2014. године (<http://hdl.handle.net/2077/15269>).

Опште књижевно-теоријске студије

Baudrillard, Jean (1994), *Simulacra and Simulation*, Michigan, University of Michigan Press.

Белси, Кетрин (2010), *Постструктурализам: сасвим кратак увод*, Београд, Службени гласник, превео с енглеског: Зоран Милутиновић. Наслов изворника: Belsey, Catherine (2002), *Poststructuralism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Bentley, Nick (2008), *Contemporary British Fiction*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh.

Bertens, Hans (1995), *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge.

Butler, Christopher (2002), *Postmodernism: A Very Short Introduction*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Eliot, Simon, Owens, W.R. (ed.), (1998), *A Handbook to Literary Research*, London and New York, Routledge / The Open University.

Eliot, T.S. (1919), "Tradition and the Individual Talent", *Perspecta*, Vol. 19 (1982: 36-42), приступљено 20.01.2015. године (<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1567048?sid=21105355369571&uid=4&uid=3738928&uid=2>)

François, Pierre (1999) *Inlets of the Soul: Contemporary Fiction in English and the Myth of the Fall*, Amsterdam, Rodopi B.V.

Frie, Roger and Orange, Donna (eds.), (2009), *Beyond Postmodernism: New Dimensions in Clinical Theory and Practice*, London and New York, Routledge.

Халпен, Кетрин и Руано-Борбалан, Жан-Клод (ур.), (2009), *Идентитет(и): појединац, група, друштво*, Београд, Слио, превео с француског: Станко Цефердановић. Наслов изворника: Halpern, C. et Ruano-Borbalan, J.C. (2004), *Identité(s): L'Individu, le groupe, la société*, Sciences Humaines Edition.

Hutcheon, Linda (2002), *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge.

Karcz, Andrzej (2002), *The Polish Formalist School and Russian Formalism*, Rochester and Krakow, University of Rochester Press and Jagiellonian University Press.

Lindholm, Charles (1997), "Logical and Moral Dilemmas of Postmodernism", in: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 3: 745-60. Internet, accessed 15th November 2014 (<http://www.jstor.org/stable/3034037>).

Lopičić, Vesna and Mišić Ilić, Biljana (eds.), (2010), *Identity Issues: Leterary and Linguistic Landscapes*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

Maley, Willy (2008), "Structuralism and Post-structuralism", London and New York, Routledge.

Maunder, Andrew (2007), *The Facts on File Companion to the British Short Story*, New York, Facts On File.

Maus, Derek C. (2001), *Postmodernism (Literary movements & genres)*, London, Greenhaven Press.

Mineva, Silvia (јун 2007.), "Identity, otherness and their postmodern ethical discourse", *European Journal of Science and Theology*, Vol.3, No.2, 31-39, приступљено 14.12.2014. г. (<http://www.ejst.tuiasi.ro/Files/10/31-39Mineva.pdf>).

McHale, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.

Pleßke, Nora (2014), *The Intelligible Metropolis: Urban Mentality in Contemporary London Novels*, New York City, Columbia University Press.

Принс, Џералд (2003), *Наратолошки речник*, Службени гласник, Београд, превела Брана Миладинов. (Prince, Gerald (2001), *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.)

Schowalter, Elaine (2002), „They think it's all over“, *The New Statesman*, приступљено 01.02.2015. године (<http://www.newstatesman.com/node/143591>)

Sim, Stuart (ed.), (2001), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London: Routledge.

Wikipedia, "Criticism of Postmodernism", приступљено 06.09.2014. године (http://en.wikipedia.org/wiki/Criticism_of_postmodernism)

Остало

American Psychiatric Association (1994), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-IV*, 4th ed., Washington D.C., APA.

Angus, Ian (2008), *Identity and Justice*, Toronto, University of Toronto Press.

Batson, C. Daniel (March 24-7, 2008), "Empathy-Induced Altruistic Motivation", draft lecture for: Inaugural Herzliya Symposium on "Prosocial Motives, Emotions, and Behavior", Department of Psychology University of Kansas.

Bauman, Zygmunt (1993), *Postmodern Ethics*, London: Wiley-Blackwell.

Cambridge Online Dictionary, "Tom-Dick-or-Harry", приступљено 20.02.2015. године (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/tom-dick-and-or-harry>)

Columbia Electronic Encyclopedia Copyright (2004), појам „angry young men“, приступљено 20.01.2015. године (<http://www.reference.com/browse/angry+young+men>)

Deaux, Kay (2001), "Social identity", J. Worrell (Ed.), *Encyclopedia of women and gender* (Vol. 2), (pp. 1059-1067), San Diego, CA: Academic Press.

Eckman, Jim (2011), "Postmodern Morality among Today's Young Adults", in: *Issues in Perspective*, Internet, accessed 30th November 2014 (<http://graceuniversity.edu/iip/2011/10/11-10-08-2/>).

Гарден, Нанон; Олореншо, Робер; Гарден, Жан; Клајн Оливије (2011), Мали Ларусов речник симбола, Београд, Лагуна. Превели с француског: Гордана Бреберина и Бранко Ракић. Наслов изворника: *Petit Larousse des Symboles* (2006).

Greenfield, Susan (2008), *ID: The Quest for Meaning in the 21st Century*, London, Sceptre.

Gutting, Gary (2013), "Michel Foucault", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, приступљено 03.11.2014. (<http://plato.stanford.edu/entries/foucault/>)

Hilbert, Richard A. (1986) "Anomie and the Moral Regulation of Reality: the Durkheimian Tradition in Modern Relief", *Sociological Theory*, Vol. 4, No. 1, p. 1-19.

приступљено 05.01.2015. године (<http://links.jstor.org/sici?sici=0735-2751%28198621%294%3A1%3C1%3AAATMRO%3E2.0.CO%3B2-N>).

Holstein, A. James, and Gubrium, F. Jaber (2000), *The Self We Live By: Narrative Identity in a Postmodern World*, Oxford, New York: Oxford University Press.

Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, London and New York, Verso.

Јеротић, Владета (2013), *Човек највећа загонетка*, Београд, Ars Libri.

Јунг, Карл Густав (2008), *О развоју личности*, Нови Сад и Београд, Логистика, превеле с немачког: Босиљка и Ана Милакара. Наслов изворника: Jung, K.G. (1972), *Über die Entwicklung der Persönlichkeit*, Düsseldorf, Walter-Verlag.

Kellner, Douglas (2007), "Jean Baudrillard", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, приступљено 20.11.2014. године (<http://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>).

Књижевнички блог, цитат "Жан Пол Сартр", приступљено 01.08.2013. године (<http://knjizevnicki.blogspot.com/2010/06/zan-pol-sartr.html>).

Коен, Данијел (2014), *Ното Economicus: (Заблудели) пророк нових времена*, Београд, Сlio, превела с француског: Љиљана Мирковић. Наслов изворника: Cohen, Daniel (2012), *Homo Economicus: Prophète égaré des temps nouveaux*, Paris, Éditions Albin Michel.

Lacan, Jacques (1977), "The Mirror-Stage as Formative of the function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", transl. by Alan Sheridan in: *Écrits: A Selection*, New York: W.W. Norton & Co.

Lawlor, Leonard (2006), "Jacques Derrida", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, приступљено 02.11.2014. (<http://plato.stanford.edu/entries/derrida/>).

Lifton, Robert J. (1986), *Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*, приступљено 10.03.2015. године (<http://www.holocaust-history.org/lifton/contents.shtml>)

McLean, Kate C. and Syed, Moin (eds.), (2015), *The Oxford Handbook of Identity Development*, Oxford, Oxford University Press.

Милардовић, Анђелко (2013), *Странац и друштво: Феноменологија странца и ксенофобије*, Осиек: Pan Liber.

Морли, Дејвид и Робинс, Кевин (прир.), (2003), Британске студије културе: географија, националност и идентитет, Београд, Геопоетика. Наслов изворника: Morley, David and Robins, Kevin (eds.), (2001), *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity*, New York, Oxford University Press Inc.

Poster, Mark (ed.), (1988), *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Stanford, Stanford University Press.

Precht, R.D. (2011), *Who Am I? And If So, How Many? A philosophical journey*, New York, Spiegel and Grau.

Schissel, Wendy (ed.), (2006), *Home/Bodies: Geographies of Self, Place and Space*, Alberta, CA, University of Calgary Press.

Smith, Daniel and Protevi, John (2012), "Gilles Deleuze", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, приступљено 20.11.2014. г. (<http://plato.stanford.edu/entries/deleuze/>)

Стојковић, Бранимир (2002), *Идентитет и комуникација*, Београд, Чигоја.
Wikipedia, "Metro-land", приступљено 04.12.2014. године (<http://en.wikipedia.org/wiki/Metro-land>)

Wikipedia, "Identity Crisis", приступљено 14.05.2014. године (http://en.wikipedia.org/wiki/Identity_crisis)

Wikipedia, "French Revolutionary Wars", приступљено 15.12.2014. године, (http://en.wikipedia.org/wiki/French_Revolutionary_Wars)

Wikipedia, "The Children Act 1908", приступљено 20.12.2014. године, (http://en.wikipedia.org/wiki/Children_Act_1908)

Woodward, Ashley (2002), "Jean-François Lyotard", *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, приступљено 15.11.2014. године (<http://www.iep.utm.edu/lyotard/>)

Биографија аутора

Рођена 1985. године у Београду, дипломирала на Филолошком факултету у Београду 2008. године, смер енглески језик и књижевност. Тренутно завршава докторске студије, истраживачка област књижевност и студије културе. Предлог докторске тезе одобрен 2014. године, са темом из савремене енглеске књижевности, период постмодернизма, проблематика теорије идентитета. Током докторских студија, урадила низ семинарских радова и презентација везаних за област књижевности, родних студија, мултикултурализма, антропологије и теорија интердисциплинарног истраживања. Представила своје радове на научном симпозијуму *Сусрет култура* у организацији Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, као и научној конференцији *Дигитализација културне и научне баштине* у Београду. Тренутно запослена као преводилац за енглески језик, са ужом специјалношћу у области права, економије, финансија, осигурања, пољопривреде. Научни рад под називом „Relativization of authorities in Postmodern Era: Ian McEwan’s *The Children Act*“ прихваћен за објаву у једанаестом броју часописа *Филолог* из Бања Луке (ISSN 1986-5864).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписана: Јелена Јанићијевић

број индекса: 08187д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом:

„Проблем идентитета у постмодернистичком енглеском роману, у одабраним делима Џулијана Барнса, Ијана Макјуана, Грејема Свифта и Мартина Ејмиса“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2015.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског
рада**

Име и презиме аутора: Јелена Јанићијевић

Број индекса: 08187д

Студијски програм: докторске академске студије књижевности (2009)

Наслов рада: „Проблем идентитета у постмодернистичком енглеском роману,
у одабраним делима Џулијана Барнса, Ијана Макјуана, Грејема Свифта и Мартина
Ејмиса“

Ментор: Проф. др Зоран Пауновић, редовни професор

Потписана Јелена Јанићијевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна
електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног
репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског
звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум
одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне
библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2015.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Проблем идентитета у постмодернистичком енглеском роману, у одабраним делима Џулијана Барнса, Ијана Макјуана, Грејема Свифта и Мартина Ејмиса“, која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2015.



1. Ауторство - Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.