

ВЕСНА ЛОПИЧИЋ

ДА ЛИ СУ САМО СЛЕПИ СЛОБОДНИ? — СЛЕПИ УБИЦА МАРГЕТ ЕТВУД

У књизи разговора *Двоје забринутих* са канадским франкофоним књижевником Виктором-Левијем Болиеом, Маргарет Етвуд је испричала и следећу шалу, на овим просторима такође познату, али у другачијем контексту:

Један од седам смртних грехова је и завист. Ево једне шале. Она потиче са Кубе, а реч је о писцима. У паклу постоје неки казани у којима се кувају душе. Сваки казан је за по једну професију. Сви адвокати су у једном казану, сви зубари у другом, а писци у трећем. А за сваки казан постоји по један ђаво који баца угаљ на ватру и гура душе назад када испливају на површину. Једног дана ђаволи, пошто им је посао био претежак, одлуче да штрајкују. Сакупе се и ступе у протест, потпишу петицију. Али нема ђавола који води рачуна о казану са писцима. Питају се зашто. Оду до њега и кажу му „Посао ти је тежак. Зашто не приступиш штрајку?“ Али ђаво задужен за писце одговори „Мој посао није тако тежак као ваш, јер кад душе писаца испливају на површину, други писци их шчепају за ноге и вуку надоле.“ (Atwood & Beaulieu, 236)

Суочене са импресивним стваралачким опусом ове тренутно најпознатије канадске књижевне величине, неке њене колеге разумљиво падају у искушење да подлегну греху зависти. Као аутор више од петнаест романа и збирки прича, четири књиге за децу, пет књижевних студија и тринаест збирки песама, она још од 1961. г. привлачи пажњу не само канадске јавности, и добија низ значајних књижевних награда да би 2000. г. за свој роман *Слепи убица* била награђена престижном Букеровом наградом. За сада је преведена на тридесет три језика, укључујући и српски.

Маргарет Етвуд је својим првим делима наишла на опште прихватање код читалаца и критичара. Збиркама песама утрла је пут романима који су уследили. Судаћи по критичарима, техничка способност и оригиналан стил карактеришу како њену поезију тако и прозу. Искусни Вудкок (Woodcock) Етвудову сматра најбољим писцем у

својој генерацији, а величина као што је Фрај *Израњање* описује као „изузетан роман“ (St.Andrews 1986: 85). Потврда књижевног статуса Етвудове јесте и огроман број критичких написа о њеним књигама, најчешће у афирмативном тону. Било је наравно и доста негативних критика, али како се код нас већ каже за добрим коњем прашина се диже, и Маргарет Етвуд својим најновијим делима наставља да потврђује заслужени статус књижевног класика који је достигла упркос свим критикама.

Временски период у који Маргарет Етвуд смешта радњу својих романа покрива свега три века: *Служавкина ѝрича* се дешава у XXII веку, а што се тиче прошлости Етвудова се враћа најдаље у XIX век у роману *Алиас Грејс*. Стога се чини да је она првенствено заинтересована за судбину модерног човека и у њеним делима привидно нема трагова давних времена, сем у одзвањању вечне теме нарушене целовитости човека, као и трагања за начинима његовог уцеловљења. Маргарет Етвуд у том смислу пише из самог срца таме. На једном месту она каже: „Сви мисле да писци сигурно знају више о ономе што је у људској глави, али то је погрешно. Они знају мање, из тог разлога пишу.“ Брукнерова допуњује ову мисао: „Они знају мање, али она је могла да дода да они откривају више; можда би волели да не морају то да раде, али нема порицања онога што су спознали“ (Brookner 1983: 16). У овом погледу Етвудова дели став свих добрих писаца: ма како онеспокојавајућа да је спознаја о људској природи до које су дошли, они се пред њом не повлаче.

Подстицај за феминистичку интерпретацију, међутим, даје сам садржај стваралаштва Етвудове у чијем средишту је увек жена. Како Френк Дејви примећује, у њеним делима: „доминира бављење конфликтима који обухватају жене, не само у смислу жена против мушкарца, већ и у смислу жена против идеологије капитализма (*Јесџива жена*), жена против патријархалне митологије (*Полиџика моћи*), жена узидана у средину и суочена са 'еколошком злоупотребом' (*Израњање*), жена као архетипска жртва тоталитаристичке владе (*Исџиниџе ѝриче* и *Служавкина ѝрича*)“ (Davey 1984: 69). Дејви даље тврди да Маргарет Етвуд обрађује суштину природе жене што подразумева бављење традиционалним и пасторалним митологијама о односу жене и природе где се жена асоцира са земљом и водом, где жену води интуиција и поесис, где је жени страна рационална, линеарна или емпиријска епистемологија.

Мада се ова опажања не могу негирати као нетачна, то ипак не значи да је Етвудова првенствено феминистички писац. Како и сама каже: „Мада не бих одбацила тај придев, ја га не сматрам свеобухватним“ (Fitz 1987: 139). Поред интересовања за судбину модерне жене, као у најновијем роману *Слеји убица*, Маргарет Етвуд поседује и низ других интересовања у вези са људском природом уопште, због чега и јесте читана широм света. Њена протагонисткиња, укључујући и главну јунакињу *Слејог убице*, интересује нас не само зато што је жена, већ првенствено зато што је људско биће. Како би Конрад рекао, жена или мушкарац, она је једна од нас.

Маргарет Етвуд је једном приликом дефинисала феминизам као људску равноправност и слободу избора. У разговору са Елизабетом Миз она је поновила: „...жене су равноправна људска бића“, а затим је додала: „То такође значи да су

равноправне и у својој грешности“ (Meese 1985: 183). Ово је речено у контексту фанатизма и догматизма, у који феминизам може запасти баш као и сваки други покрет инспирисан снажном вером у одређене циљеве. Међутим, општија идеја која се провлачи кроз ову изјаву јесте да је људској природи, независно од пола, иманентна склоност грешкама, односно моралном паду, што је итекако добро илустровано у *Слейом убици*.

Да би се нешто рекло о начину на који Маргарет Етвуд као писац доживљава и књижевно обрађује судбину модерног човека као појединца, неопходно је осврнути се на њене друштвено-политичке ставове. У романима Маргарет Етвуд се примећује развој од позиције у којој се свет приказује кроз лична искуства главних јунака до позиције у којој се та искуства смештају у шири друштвени контекст. Од индиректног и узгредног коментарисања политичке реалности прелази се на ангажованији и директнији приступ и имплицитну критику постојеће друштвене организације и њених институција. Етвудова је то објаснила овим речима: „Почела сам као дубоко аполитични писац, али сам онда почела да радим оно што сви романисти, а и неки песници раде: почела сам да описујем свет око себе“ (Fullbrook 1990: 176). Неизоставно, са сазревањем Етвудове као књижевнице, поље њених интересовања се шири, а контекст друштвеног окружења постаје све важнији. Чин писања по њој није нека врста чаролије, лудила или месијанства. То је првенствено професионална активност којој се приступа у оној мери савесно и одговорно у којој је аутор етички освешћено биће. Маргарет Етвуд каже да писац извештава о животу не какав би он требало да буде већ какав он заиста јесте и како га она доживљава. Елемент субјективности је неизбежан, јер је писац очевидац (**eye witness**), што у интерпретацији Етвудове постаје ја-сведок (**I-witness**). Он мора почети тамо где заиста јесте, а не где би желео да буде. „Наравно, ја заузимам одређен став одлучујући да описујем ту реалност, а не неку другу реалност. Међутим, ја нисам измислила реалност коју описујем, нити је могу уклонити“ (Fitz 1987: 139). Пишчева критика ће бити најплодоноснија, ако се тиче конкретне друштвено-политичке средине и економских услова живота. Етвудова је забринута због стања у коме се човечанство налази и у том смислу роман сматра друштвеним средством. Уопште узев, „корен уметности је по аксиому у друштвеној стварности“ (Sandler 1977: 53), и по Етвудовој уметност представља начин да се то окружење објасни и контролише. Роман као средство показао се нарочито моћним у њеној борби за оживљавање националне свести Канаде.

Став који Маргарет Етвуд има према националном питању и феминистичком покрету, и то не само у вези са канадским подручјем, у великој мери проистиче из њеног дубоко укореваног убеђења да сви људи треба да имају иста права. Без обзира да ли се ради о народима или о половима, о етничким мањинама или старосним групама, једнакост у социјалном, културном, политичком и сваком другом смислу представља једину чврсту основу за успостављање друштвених и личних односа по мери човека. Без обзира што је одрасла у породици научника који нису били заинтересовани за религију, Етвудова је имала прилике да се у адолесцентном периоду упозна са хришћанством преко Библије и часова веронауке. Ово искуство је ипак

није сврстало у категорију ортодоксних верника што се лако може илустровати одломцима из њених песама и романа. На питање да ли стихови „нема ничега што бисмо обожавали“ и „мој дрвени фосилни Бог“ представљају осуду патријархалне религије, и да ли би успостављање матријархалне свести могло послужити као темељ за будућност, Етвудова је одговорила:

Тема матријархалних религија ме занима, али то није нешто чиме сам преокупирана једноставно зато што ја нисам теолог. Ове форме на мене делују митолошки. Код мушке теологије постоји уздицање мушкараца, чиме се жене стављају у другоразредни положај. Да ли би матријархална теологија уздигла жене, а мушкарцима дала другоразредни положај? У том случају ме не занима јер би то био исти проблем само изокренут. Ја нисам за то да сви свештеници буду жене, а сви дечаки код олтара мушкарци. Више бих волела једну егалитаристичку или хуману религију. Жене се сада интересују за женске религијске ликове једноставно због тога што смо изгладнеле за њима, али то не значи да би требало да мушкарцима одуземо светост, а да жене постану свете. Нема никакве сврхе уништавати мушко дете уместо женског. (Hammond 1979: 116).

Уколико се код Маргарет Етвуд уопште може говорити о религиозности, онда ће то свакако бити ова врста егалитаристичке религије. Међутим, погрешно би било у њеном стваралаштву тражити трагове верских убеђења, тим пре што она и сама каже да је роман роман, а не проповед: „Увек морате најпре рећи да је писац писац. Писац није ни проповедник, ни политичар ни правник“ (Hammond 1979: 118). Упркос овако експлицитно израженим ставовима, прва два дела Маргарет Етвуд су понегде проглашавана романима са тезом.¹ Проблематизовање моралности свакако јесте једна важна страна њених романа. Речи којима Фулбрукова описује оно што је заједничко Тони Морисон и Етвудовој указују на значај писца као моралисте: „У овом смислу су ова два писца... вредна пажње због самопоуздања са којим се прихватају древне улоге приповедача. Они делају као учитељи морала који причају своје приче кроз стратегију чуда и чуђења“ (Fullbrook 1990: 171). Управо су ове категорије чуда као невероватног, али реалног догађаја и чуђења као суштинске радозналости у односу на свет својствене највећим писцима. Што се тиче морала, на питање да ли осећа велику одговорност као писац, Етвудова је одговорила: „Не, не као писац, већ као људско биће“ (Mendez-Egle 1987: 163). Оно што је њој важно није партијска нити верска припадност, већ „како људи треба да живе и да се понашају“ (Sandler 1977: 56). Виши степен одговорности за сваки чин обезбеђује и виши степен моралности, а писац, макар и кроз сузе, ствара јаснију слику света.² У томе је суштина његове етичке функције.

¹ „Оба дела су очито 'романи са тезом' у којима су снага карактеризације и уверљивост радње жртвоване да би се опасност и дубинска неприродност обестеловљеног рационализма и експлоатације човека учиниле кристално јасним“ (Davey, *From There to Here*, 34).

² „The facts of this world seen clearly, are seen through tears“ из песме *Notes Toward a Poem That Can Never Be Written*.

Овим признањем Етвудова наводи на тему односа уметности и патологије. Позната теза о трагедији генија, односно о душевним поремећајима који су код многих великих људи ослободили креативност није прихватљива за Маргарет Етвуд. Она не сматра да је сва уметност последица неурозе. Случај је по њој управо обрнут: „Не да неки писци нису неуротични — већ да уметност, стварање или креација, настаје упркос неурозе, представља тријумф над њом“ (Oates 1978–9: 73). У овом смислу стварање доноси радост, вид уређења хаотичног живота, изналажење обрасца у бесмислу егзистенције. Говорећи о етици у књижевности, нема моралнијег чина од указивања на могућност да човек може сам да осмисли свој свет кроз стварање. При томе је квалитет створеног мање битан. Истог је мишљења и Маргарет Етвуд: „Нада проистиче из чињенице да људи стварају, да сматрају да вреди стварати“ (Hancock 1987: 220). Креативна енергија, сама по себи, најбољи је знак људскости.

Маргарет Етвуд као приповедач (story-teller) у *Израњању* говори о жени која је изневерила свој креативни таленат кроз комерцијализацију, али је зато пуну креативност достигла обликујући свој живот. Овај роман у ствари представља прозни наставак поезије коју је Етвудова до тада писала, јер се у њему обрађују исте теме као и у претходних пет књига поезије: „бес због самовољног уништавања, дехуманизације људи до тачке где распињање других створења изазива само морбидни жар да се то забележи и лењу резигнацију сведока скрнављења“ (Grosskurth 1973: 109). Кроз главну јунакињу *Израњања* која долази до самоосвешћења и преузима одговорност за сопствени живот, Етвудова предлаже егзистенцијални модел који је алтернативан самозадовољном аутодеструктивном моделу наметнутом пасивном човеку у западном свету.

Међутим, од објављивања *Израњања* као прве веома озбиљне студије и критике стања савремене цивилизације до *Слејог убице* прошло је 28 година, а Маргарет Етвуд се, по мом мишљењу, и даље бави истим проблемом, што је доста обесхрабрујуће за наш свет. Наиме, и у *Слејом убици* је приказана тема јаловости пута за који се определили савремен човек или можда боље рећи, пута који му је наметнут. И даље смо у свету пасивног субјекта који не успева да смогне снаге и искорачи из унапред дефинисаних образаца и улога. Овога пута, ток романа прати цео животни пут главне јунакиње, поново женског лика, да би у ствари указао на недостатак креативне енергије, проницљивости и храбрости у обликовању сопственог живота. Можда не толико на њихово непостојање, колико на моћ друштва и његових институција да потисну и сузбију индивидуално испољавање постојећих потенцијала кроз институције брака, породице, ограничавајућих друштвених норми и самог система.

Све што је важно у једном роману, почев од радње и мотивације, преко заплета до коначног исхода и имплициране поруке, Маргарет Етвуд је сместила на сам почетак романа. Те две странице *Слејог убице* су илустрација вештине изузетног уметника да техником антиципације наговести све кључне сцене у роману, као и психолошке елементе личности главних јунакиња.

Мост

„Десет дана после завршетка раја, моја сестра Лора је колима слетела са моста. На мосту су изводили радове: пролетела је право кроз знак опасности. Кола су ишла у гудуру дубоку тридесет метара лемећи врхове дрвећа обрасле најверјатнијим младим лишћем, затим су иланула и оикоирљала се у илитоки појок на дну. Преко њих су ишли комади моста. Од ње није остало ништа нарочито сем оирљених парчића.

О несрећи ме је обавестио полицајац : аутомобил је био мој и ушли су у траг мојој дозволи. Његов глас је био јун поштовања : нема сумње да је преознао Ричардово име. Рекао је да су гуме можда уале у трамвајске шине или су можда отикале кочнице, али је иако осећао обавезу да ме обавести да су два сведока — пензионисани адвокати и благајник у банци, поуздани људи — тврдила да су све видели. Казали су да је Лора окренула волан оштро и са намерном и склизнула са моста без икаквог узбуђења, као да је закорачила са трошоара. Уочили су јој руке на волану због белих рукавица које је носила.

Нису у иштању кочнице, размишљала сам. Имала је она своје разлоге. Мада они никада нису били исти као разлози код других људи. У том смислу је била поштојно немилосрдна.

‘Препоштавам да вам треба неко да је идентификује,’ рекла сам. ‘Доћи ћу чим будем могла.’ Ослушкивала сам смиреност соштовеног гласа, као из даљине. У ствари сам једва успевала да изговорим неке речи; уста су ми утонула, цело лице ми се укочило од бола. Осећала сам се као да сам била код зубара. Била сам бесна на Лору што је то урадила, али исто иако и на полицајца јер је подразумевао да је она то урадила. Око главе ми је дувао врео ветар, ираменови косе су ми лејшали и ковиљали се на њему као просуто масило у води.

‘Бојим се да ће доћи до истраге, гђо. Грифин,’ рекао је.

‘Природно,’ казала сам. ‘Али то је био несрећни случај. Моја сестра никада није била добар возач.’

Видела сам Лорино глатко овално лице, њену уредну зачешљану јуну, хаљину коју је сигурно носила; равног кроја са округлом крагницом, неке презвене боје — морнарско плаве или челично сиве или зелене као ходници у болници. Показничке боје — нешто што је сама одлучила да обуце већ пре нешто у чему је била зашочена. Њен узвишени полуосмех; зачуђени лук њених обрва, као да се диве неком погледу.

Те беле рукавице: гест Понија Пилаја. Прала је руке од мене. Од свих нас.

О чему ли је размишљала када су кола заловила са моста, затим зашла у ваздуху на поподневном сунцу, засветлуцала као вилин коњик у том тренутку кад је зашао дах пре суновраја? О Алексу, о Ричарду, о злој судбини, о нашем оцу и његовом краху; можда о Богу и својој фаталној погодби утровоје. Или о гомили јефитних свезака које је сигурно сакрила тог истог јутра, у оној фиоци комодe где држим чараје, знајући да ћу их баш ја пронаћи.

Када је полицајац поштовао појела сам се на стрази да се пресвучем. За постоје мривачници биће ми пошребне рукавице и шешир са велом. Нешто да покријем очи.

Ту би могли бићи и новинари. Мораћу да њозовем такси. Такође би требало да уиозорим Ричарда, у канцеларији : хћеће да њрићреми изјаву о ожаложићености. Ушла сам у своју гардеробу : ћребаће ми црнина и марамица.

Извукла сам фијоку, видела свеске. Развезала сам укршћену кухињску шћагу којом су биле увезане. Приметила сам да ми зуби цвокоћу и да ми је хладно. Мора да сам у шоку, закључила сам.

Тада сам се сећила Рини, из времена када смо биле мале. Рини нам је сћављала завоје, на огребоићине и њосекојићине и мање њовреде : Мајка се можда одмарала, или чинила добра дела негде другде, али Рини је увек била ћу. Покућила би нас и њосадила на бели емајлирани кухињски сћо, њоред шесћа за ћићу коју је развијала или ћилећа које је секла или рибе коју је чистћила од црева, и дала би нам њо комад жућћог шећера да бисмо заћвориле усћа. Кажу ми где ће боли, рекла би. Пресћани да урлаи. Смири се и њокажу ми где.

Али неки људи не могу да њокажу где их боли. Не могу да се смире. Никада не ћресћају да урлају.“

Када се роман *Слепи убица* прочита до краја, схвата се да његових 520 страница представља управо вапај једне особе због промашеног живота. То је један продужени и болни нечујни урлик усамљене старице од 82 године на ивици смрти. Наравно, она се смрти не боји, већ је ишчекује као спас и ослобођење. Њено име је Ајрис Чејс, али је њен прави идентитет одувек био у другом плану, јер је у детињству била само старија ћерка фабриканта Норвала Чејса, када се удала постала је госпођа Грифин, супруга познатог индустријалца и политичара, а после смрти своје млађе сестре сви су о њој говорили као о сестри чувене Лоре Чејс, трагично преминуле младе књижевнице. Тако се многе конотације њеног имена из класичне грчке митологије бришу. Уместо да буде ћерка Титана и гласник богова представљена дугом, она постаје сива неприметна прилика, уклопљена у друштвене клишее XX века. Унутрашње богатство њене личности бледи и копни, јер се она сама претвара у сенку која прати фигуре моћи крај којих живи. Због тога не изненађује што ова старица смрт доживљава као олакшање. Оно чега жели да се растерети јесте бреме успомена, накупљених током њеног дугог века и терет памћења свих оних ситуација када је оманула, заказала, поклекла или изневерила.

Ајрисино највеће огрешење било је према рођеној сестри, што се да наслутити из чињенице да роман почиње управо присећањем на тренутак њене смрти. Очигледно је да је Лора извршила самоубиство, које је Ајрисин муж брзо заташкао. Међутим, мотив за тај чин ће нам Етвудова разоткрити тек неколико стотина страница касније, након што нам исприча сагу о породицама Чејс и Грифин. Чејсови припадају старијој генерацији досељеника у Канаду и представљају пример беспоштедног улагања себе у стварање породичне традиције и иметка. Успех Ајрисиног деде и оца доказ је ваљаности и исправности става свих оних имиграната који Канаду доживљавају као обећану земљу. Њихов успех је сразмеран труду, а поштовање друштвене заједнице у потпуности је заслужено њиховим поштеним односом према раду и радницима. Такав је био Ајрисин отац. Међутим, у модерном свету такав си-

стем вредности тешко опстаје. Када г. Чејс запада у потешкоће, појављује се млади углађени г. Ричард Грифин, узима Ајрис за жену и наравно преузима фирму. Он је представник нове генерације и новог богатства стеченог малверзацијама и злоупотребом других. Ричардов успех мери се његовим непоштењем, а његова умешаност у политику све то потврђује. Трећи мушки лик у роману *Слеји убица* је револуционар и бунтовник, Алекс Томас, нејасног порекла, али јасно дефинисаног политичког опредељења: да се бори против експлоатације радничке класе, за њено ослобађање од неправедних друштвених односа и нови поредак у свету. Непосредни циљ његове борбе јесте уништавање индустријалаца, а техника којом се служи, поред завере, саботаже и учешћа у самом рату, јесте и завођење двеју сестара Чејс. Због неодољиве привлачности његове большевичке и посвећене личности Лора га воли дубоко и искрено, али само платонски, а Ајрис физички страствено у тајној прељубничкој вези. Њихова љубав према истом човеку раздваја сестре Чејс, чак и пре сурове стварности њиховог породичног живота.

Међутим, тема љубавних троуглова овим се не исцрпљује. Тајна коју Етвудова као врстан приповедач коме је блиска техника саспенса чува за крај романа јесте да Лора и Ајрис не деле само Алекса као љубавника. Ајрисин муж, Ричард, такође је у вези са обе сестре. То је једна од оних мрачних породичних тајни коју ни сама Ајрис не успева да проникне док не буде прекасно. Испоставља се да је Ричард педофил и садиста чији су плен девојчице и младе секретарице, тако да је било само питање времена када ће искористити и Лору. Он је уцењује и условљава док Лора на крају не пристане да се жртвује да би спасила и себе и сестру, а тиме и Алекса кога крију од полиције. Лорина одлука се претвара у трагедију када остаје у другом стању, па је Ричард смешта у лудницу да би је склонио од очију јавности и заштитио себе. После абортуса, Лора бежи одатле и нестаје из Ајрисиног живота све до фаталног тренутка када колима слеће са моста. Ајрис то тумачи као гест Понтија Пилата, односно Лорин покушај да опере руке од силне породичне и животне прљавштине. Њене беле рукавице су симболично начин на који Лора жели да се изолира од контакта са свим укаљаним људима који њене идеале вулгаризују. Тако, радикалан чин самоубиства проблематизује питање односа према животу који имају сестре Чејс. Лора и Ајрис су одувек деловале сасвим различито. Лора је била самодовољно дете, обузето својим замишљеним играма и искључено из реалног света до тачке аутистичности. Њена особена духовност нарочито долази до изражаја у пубертету када се окреће вери, али опет на себи својствен начин, не кроз пасивно прихватање већ кроз стално преиспитивање постулата о којима верник обично и не размишља. Оно што Лору чини изузетном јесте интегритет њене личности и чврст систем моралних вредности од кога не одступа. Управо на то алудира Ајрис када каже: "Нису у питању кочнице, размишљала сам. Имала је она своје разлоге. Мада они никада нису били исти као разлози код других људи. У том смислу је била потпуно немилосрдна." Наравно, после самоубиства постаје јасно да је Лора најпре била немилосрдна према себи, а не према другима. Када је схватила да би морала да компромитује своја етичка начела да би наставила да живи, она се опредељује за смрт.

На другом крају линије моралних избора стоји Ајрис са својом опцијом сталних компромиса. Њен живот наизглед нема чврсту осу око које би осцилирао, већ се стално креће са струјом ових или оних утицаја. Мајка, отац, супруг, његова сестра Винифред, друштво уопште, то су мерила према којима се равна Ајрис и чије критеријуме некритички прихвата. Она ради све што се од ње очекује и труди се да се уклопи у разне етичке обрасце исувише тесне за нормално људско биће. Зато не чуди што код ње долази до расцепа личности, који Етвудова такође наговештава на првој страници *Слейог убице*. Ајрис потискује своја осећања да би у јавности оставила очекивани утисак достојанства, сталожености и разумности, наводно урођен вишој класи којој припада. Са полицајцем разговара смирено, иако јој он доноси вести о смрти рођене сестре. Њена хуманост је на тај начин у великој мери окрњена формом коју се она труди да испоштује, јер није реч само о потиснутим осећањима која ће испливати када остане сама. Нажалост, и када полицајац оде, Ајрис остаје подељена тако да из неког индиферентног центра свог интелекта разматра ситуацију: шта ће обући, шта ће рећи, шта ће урадити. Њено срце, односно емотивна реакција до те мере су маргинализоване да је она у стању само да констатује да јој зуби цвокоћу и да јој је хладно. Сузе и урлик као природна и спонтана експресија осећања изостају, јер она више није интегрално биће. Форма је угушила суштину, човек је фрагментизован, разум и емоције нису више у хармоничној вези и зато Ајрис може сасвим исправно да постави дијагнозу: Мора да сам у шоку. Расцеп у њеном бићу претвара се у понор и она неизбежно тоне у њега. Опција коју је Лора изабрала, за Ајрис више није могућа, јер већ има и дете, а поред тога у њеном вредносном систему нема места за тако екстремне варијанте. Уместо тога, она наставља да живи и носи бремене својих погрешних одлука. Последица тога је потпуни неуспех у животу, упркос свих добротворних балова које спонзорише и акција милосрђа у којима учествује до краја живота. Она остаје поштовани члан друштвене заједнице, због богатства које је некада имала, али и даље у сенци своје покојне сестре. Наиме, после Лорине смрти појавио се роман *Слейи убица* у коме Лора врло смело описује свој сексуални живот. Прве бурне реакције праћене су прихватањем и величањем њеног романа коме посебну вредност даје и бескомпромисна смрт ауторице. Тако Лора постаје култна личност чији је гроб стално обасут цвећем, а Ајрис, њена старија сестра, окамењена друштвеним нормама у беживотну фигуру. Као и сваки бунтовник, Лора је умрла млада и лепа, верна својим идеалима, а Ајрис исушена дубоком старошћу не може ни да умре. Лорина трагична судбина бива глорификована, а Ајрисин живот прераста у трагедију. Једина ћерка Ејми се отуђује од мајке и губи у свету дроге. Своју ћеркицу Сабрину, занемарује и препушта тетци Винифред да би сама, згрожена над тајнама своје фамилије и исувише слаба да се са њима носи, пала низ степенице и сломила врат, пуна мржње према рођеној мајци. Ајрис не успева ни Сабрину да спаси, тако да девојка, у настојању да се ослободи мрака своје породице истину тражи у Индији, кроз бекство у сасвим другачију цивилизацију. Ајрис остаје потпуно сама да сабира и одузима своје пропусте, јалово се надајући да се још не-

што може десети што би преокренуло ситуацију и њу учинило бар вољеном баком, кад већ није била ни вољена супруга ни вољена мајка.

Цео роман *Слеји убица* је у ствари рукопис који за собом оставља Ајрис. Описујући своје успомене и сећања, она покушава да схвати како и зашто се њен живот одвијао на тај начин. Рукопис је наменила својој унуци Сабрини да би она коначно сазнала праву истину коју Ајрис није имала ни прилике ни храбрости да јој каже лично. Тајна која се открива на крају јесте да Ејми уопште није била Ричардово дете, већ Ајрисиног љубавника Алекса. Алекс је погинуо у рату што је Ајрис признала својој сестри Лори непосредно пре њеног самоубиства. Лора је тек тада сазнала за љубавну везу између њих двоје. Ајрис је после тога схватила да је Ричард сексуално злостављао Лору. Роман *Слеји убица* за који цео свет мисли да је Лорин, у ствари је написала сама Ајрис и објавила га под именом своје сестре. И тако даље, открива се читав низ породичних тајни које затим прогоне не само сестре Чејс већ и Ајрисину ћерку Ејми и унуку Сабрину.

Међутим, питање које се намеће јесте како то да Ајрис није видела ствари које су јој се дешавале испред носа. Размишљајући безброј пута о томе, Ајрис сама каже: "Како сам могла да будем толика незналица? Тако глупа, тако неперцептивна, тако небрижна. Али без таквог незнања, такве небрижности, како бисмо иначе живели? Ако бисте знали шта ће се догодити, ако бисте знали све што ће се после догодити — ако бисте унапред знали последице својих поступака — били бисте проклети. Били бисте упропаштени као Бог. Били бисте камен. Никада не бисте јели ни пили нити се смејали или ујутру устајали из кревета. Никада не бисте некога волели, никада више. Никада се не бисте усудили" (517). Дакле, један део људске личности се опире сазнању, јер оно може бити исувише болно. Том одбрамбеном механизму парира други фаустовски део психе који управо тежи знању по сваку цену. Етвудова каже: "Изабраћемо знање ма шта било, осакатићемо се том приликом, гурнућемо руке у ватру ради њега ако је неопходно. Радозналост није наш једини мотив: љубав или жалост или очај или мржња је оно што нас тера" (493). Овај парадокс је саставни део људске природе и само једна одлика личности Ајрис. Она је пуна мана међу којима су пасивност, слаба воља, себичност, сујетност, завист. Роман и јесте, у неку руку, студија људске природе, нарочито оних страна личности које пре примећујемо код других него код себе, али је он истовремено и критика друштва које захтева или подстиче развијање баш тих карактерних црта. У том смислу он критикује не само канадско друштво као типично, већ уопште узев западну цивилизацију чији је оно део. Субверзивни карактер *Слејог убице* огледа се у разгољивању тајни, у демистификацији суштине крупног капитала, у откривању истине о етичком систему на коме почива западно друштво, у указивању на уништавање породице као највеће вредности.

На крају, поставља се питање зашто се овај роман зове *Слеји убица*. Део одговора на то питање лежи у форми самог романа. Он се састоји из три различита дискурса који се све време преплићу. Једна целина је рукопис који Ајрис пише у старости за своју унуку Сабрину. Друга засебна целина су исечци из локалних новина ко-

је објављују све доступне вести о породицама Чејс и Грифит и прате их све до Ајрисине смрти. А трећа целина су поглавља из романа који се такође зове *Слейи убица* и који је наводно написала Лора, а у ствари је Ајрисино књижевно дело. Тај *Слейи убица* унутар великог романа *Слейи убица* описује сусрете двоје љубавника када, после вођења љубави, мушкарац наставља своју причу о тајанственој планети Зајкрон и несталој цивилизацији која је некада живела на њој. Тиме Маргарет Етвуд постиже структуралну слојевитост која увлачи читаоца као вир. Њена нарација води из крајности света апсолутне маште која ствара Зајкрон, преко света привидне реалности у коме живи Ајрис до света сувопране чињеничности локалних новина из које тек ништа не сазнајемо. У суштини, када читамо ову књигу ми пратимо радњу у најмање три романа: Ајрисиним *Слейом убици*, Лорином *Слейом убици* и Алексовој фикцији о Зајкрону. У коме од њих је истина? Читалац се претвара у археолога који копа по слојевима или пре у форензичара који испитује смртни случај на основу посредних доказа. У сваком случају, то искуство понирања и борбе са дискурсима читаоцу пружа велико задовољство, јер и само читање постаје изузетно креативан чин. Следећи одломак је одлична илустрација ове технике Етвудове:

Тейиси

... Кажу: Сакиел-Норн је сада гомила камења, али некада је био ценџар трговине и размене у процавају. Налазио се на раскрсници где су се укривали три коинена џуџа — један са истока, један са запада, један са југа. На север је био повезан широким каналом до самог мора, где је имао добро учвршћену луку. Није остао ни траг од тих ровова и одбрамбених зидина : после његовог разарања, непријатељи или туђини су однели истисане камене блокове и употребили их за своје оборе, јазове и грубе шврћаве или су их шаласи и већар покрили најлављеним песком.

Тај канал и луку подигли су робови, што не изненађује: Сакиел-Норн је преко робова дошао до величанствености и моћи. Али је такође био чувен и по својим занатима, посебно ткању. Тајне о бојама које су користиле његове занатлије најживо су чуване: његове ткањине су се пресијавале као мед, као згњечено румено грозђе, као пехар крви од бика просуће на сунцу. Његови танани велови су били лагани као пацова мрежа, а тејиси мекани и фини да човек помисли да хода по ваздуху, ваздуху сајканом да подсећа на цветове и постоје.

То је врло поетично, каже она. Изненађена сам.

Замисли то као неку робну кућу, каже он. Ово је била луксузна роба, када мало боље размислиш. Онда је мање поетично.

Те тејихе су ткали робови који су без изузетка били деца, јер су само дејчи прсти били довољно мали за тако тешкак посао. Али непрекидан њихов рад који су захтевали од ове деце, код њих је доводио до слејила са осам или девет година, а то слејило је било мера којом су продавци тејиха вредновали и величали своју робу: Овај тејих је ослејео десеторо деце, говорили би. Овај их је ослејео петнаесторо, овај двадесеторо. Пошто је цена расла сходно њој, они су увек претеривали. Обичај је био да куцац исмева њихове шврћје. Сигурно само седморо, само

дванаесторо, само шеснаесторо, говорили би, ошћивајући њих. Груб је као кућињска крпа. Не личи нинашња сем на просјачко цебе. Правио га је неки гнар.

Када би ослејела, деца су продавана власницима бордеља, и девојчице и дечаџи. Услуге ове деце ослејеле на њај начин доносиле су велике своће; њихов додир је био њако благ и вешић, говорило се, да њод њиховим ѡрсћима можес да осећши како њи цвеће цветња и вода извире из сојсћивене коже.

Такође су се извешћили у обијању брава. Они који би ѡбегли ѡчели би да се баве клањем врашова ѡ мраку, и веома су били ѡражени као ѡлаћене убице. Чуло слуха им је било ошћиро; умели су да ходају нечујно и да се ѡровлаче и кроз најмање ошворе; умели су да нађуше разлику између онога ко је у дубоком сну и човека који има немирне снове. Убијали су нежно као када вам лејшрић окрзне враш. Смашћало се да су немилосрдни. Много су их се ѡлашили.

Приче које су ѡа деца шађушала једни другима — док су седела и шћкала своје бескрајне шћеихе, док су јос могла да виде — биле су о овом могућем живошћу у будућношћи. Међу њима је ѡсћијала изрека да су само слеши слободни.

Наравно, сада је јасно на који начин је Ајрис купила своју слободу и свој дуг живот. Затварала је очи пред појавама које су захтевале њену моралну осуду или ангажовање. Са друге стране, самонаметнуто слепило којим се Ајрис заштитила од окрутности живота, њеној сестри Лори и ћерки Ејми је донело смрт, а унуку Сабрину потпуно отуђило од ње. Тако Ајрис на крају остварује митско предсказање имплицирано у њеном имену. Она постаје гласник богова, али у оној верзији коју ствара Вергилије у *Енеиди*. Раћена Дидо не може да умре и Ајрис долази заоденута блиставом дугом да јој сурово прекине муке. Одсеца јој златни увојак и ослобађа живота. Исто је учинила и наша јунакиња Ајрис симболично одсекавши својој сестри златну нит која ју је спајала са душом: могућност за љубав. Она постаје слепи убица, оличење модерног човека.

ЛИТЕРАТУРА

- Atwood, Margaret and Victor-Levi Beaulieu. *Two Solitudes*, Conversations, M&S, Toronto, 1998.
- Atwood, Margaret. *The Blind Assassin*, A Novel, Bantam Doubleday Dell, Toronto, 2000.
- Brookner, Anita, *Enthusiasts*, London Review of Books, Vol.5, No 2, 3–6 February 1983.
- Davey, Frank, *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*, Talonbooks, Vancouver, 1984.
- Fitz Gerald, Gregory and Kathryn Crabbe, *Evading the Pigeonholers*, Midwest Quarterly 28, 1987.
- Fullbrook, Kate, *Free Women, Ethics and Aesthetics in Twentieth-Century Women's Fiction*, Harvester/Wheatshief, New York, 1990.
- Grosskurth, Phyllis, *Victimization or Survival*, Canadian Literature, Winter, 1973.
- Hammond, Karla, *Articulating the Mute*, The American Poetry Review 8, 1979.
- Hancock, Geoff, *Tightrope-Walking Over Niagara Falls* u *Canadian Writers at Work*, Oxford University Press, 1987.
- Meese, Elizabeth, *The Empress Has No Clothes*, Black Warrior Review 12, 1985.
- Mendez-Egle, Beatrice, *Witness Is What You Must Bear* u *Margaret Atwood: Reflection and Reality*, Pan American University Press, 1987.

-
- Oates, Joyce Carol, *My Mother Would Rather Scate Than Scrub Floors*, The Ontario Review 9, Fall-Winter 1978–9.
- Sandler, Linda, *A Question of Metamorphosis*, Malahat Review 41, 1977.
- St. Andrews, Bonnie, *Forbidden Fruit, On the relationship Between Women and Knowledge in Doriss Lessing, Selma Legerlof, Kate Chopin, Margaret Atwood*, The Whitston Publishing Company, Troy, New York, 1986.
- Woodcock, George, *Surfacing — A Novel by Margaret Atwood, A Reader's Guide*, ECW Press, Toronto, 1990.