ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

NATAŠA GOJKOVIĆ¹

Univerzitet u Novom Sadu
Pedagoški fakultet u Somboru

NAUČNA KRITIKA,
POLEMIKA, OSVRT

UDK: 821.111-31.09 McEwan I.

BIBLID: 0353-7129, 26(2021)2, p.239-253

NEODOLJIVA PRIVLAČNOST ZLA U ROMANU *UTEHA STRANACA*, IJANA MAKJUANA

Rezime: U radu se nastoji razotkriti priroda zla u romanu *Uteha stranaca* Ijana Makjuana. Privlačnost zla, neodoljivi i ponekad neobjašnjivi samodestruktivni porivi, predodređenost da se postane žrtvom – samo su neki od motiva, smeštenih u istovremeno romantični i zlokobni venecijanski pejzaž koje ovaj rad razmatra, tragajući za odgovorom. Rad takođe otvara i pitanja da li su glavni protagonisti svesni prisustva zla, da li su ga sami prizvali ili ih je ono pronašlo i kakvom su to tragičnom manom obeleženi. Analizirajući navedena pitanja, ukazaće se i na to koliko podsvesne, neizgovorene želje mogu izmeniti identitet osobe, ili tragično zloupotrebiti slabosti koje ga čine.

Ključne reči: Ijan Makjuan, Venecija, zlo, podsvesne želje, sadizam

UVOD

„Horror and evil are placed squarely in the heart of the everyday.“²

U romanu Ijana Makjuana (Ian McEwan) *Uteha stranaca* (*The Comfort of Strangers* 1981) zlo se, prema zapažanju Dejvida Malkoma (David Malcolm), smestilo u srcu svakodnevice (Malcolm, 2002: 74). U dnevnoj svetlosti i, rekli bismo, gotovo pred očima nezainteresovanih prolaznika. Nameće se pitanje o tome šta se desilo u postmodernom svetu, pa su zlo i strahota izašli iz tmine, iz mračnog, močvarnog kala u koji ih je dobro sateralo. Možda su prošla vremena jasne distinkcije između dobra i zla, pa je ovo potonje teže prepoznati, a samim tim ono postaje slobodnije u svojim manifestacijama. Ili se toliko čovek uljuljkao u svojoj moći, neosnovano

¹ natasa.gojkovic@pef.uns.ac.rs

² [Užas i zlo su smešteni u samom srcu svakodnevice. Prevela N.G.]

verujući da mu ništa ne može promaći, da je od vremena obedovanja ploda sa drveta poznanja, ratujući sa svakojakim opačinama postao toliko snažan, da može doleteti čitavim hordama zla. A možda je jednostavno postao drzak, a zlo još lukavije nego što je bilo, sa još više maski, u još privlačnijoj odori. Pokušaćemo odgovoriti na ova pitanja, kao i mnoga druga, koja se otvaraju čitajući pomenuti roman. Trudićemo se da dokučimo dubine privlačnosti zla, da osvetlimo sve one zaboravljene uglove duše u kojima dremaju naše slabosti, čekajući da ih centripetalna sila dominacije i agresije pozove k sebi.

No, pre no što se upustimo u ovo prilično mračno putovanje, osvrnimo se uopšteno na Makjuanov opus i zlo kao jednu od ključnih tema u njemu. Naime, ukoliko tražimo klasičnu borbu Dobra i Zla, gde Dobro uvek pobeđuje, makar i uz najstrašnije patnje i iskušenja, bićemo neprijatno iznenađeni. Makjuanovo Dobro i Makjuanovo Zlo, nisu uvek oštro konfrontirani aspekti života. Štaviše, čitajući njegove romane, srećemo likove koji su sve osim alegoričnih prikaza pomenutih kvaliteta. I ne samo to, ni situacije, spletovi okolnosti i istorijski trenuci nisu uvek onakvi kakvima bivaju tradicionalno predstavljeni. Dakle, tema zla može da se podvede pod tradicionalnu težnju da se objasni njegovo prisustvo, ali tretman zla na koji nailazimo kod Makjuana, izmiče tradicionalnim očekivanjima. Sada možemo da se zapitamo šta to mi, zapravo očekujemo, a šta nam se dešava. Očekujemo kaznu za zlikovce, nekakvu pravdu za one kojima je nepravda naneta i da pozitivni likovi uvek učine pravi izbor. Neretko, Makjuan, a zapravo sam život, ne dozvoljava da sve bude baš tako. Naime, njegovi junaci su pojedinci s kojima se gotovo svako od nas u nekom trenutku može identifikovati (i to je onaj ostatak alegoričnih monolita), bačeni u modernu arenu da se bore ne nužno sa drugim pojedincima, nego često i sa čitavim poretom, a samim tim i sa sopstvenim nemirima. Tada se dešava to da oni, koliko god delovali i zaista i bili dobri, bivaju primorani da čine zlo (poput Brajoni Talis u *Iskupljenju* (2001)), uprkos činjenici (ili baš zbog nje) da se istovremeno bore protiv zla. Na tom putu oni prolaze razna iskušenja, proživljavaju svojevrсни *bildungsroman*³ duše i svesti, i često bivaju nagrađeni iskupljenjem koje, površnom čitaocu naviklom na srećan kraj, ne znači mnogo. No, uzimajući u obzir sva preispitivanja i moralne dileme zločina i kazne, krivice i iskupljenja, sva traganja za smislom, kako života, tako i društvenih normi datog trenutka, zaključujemo da Makjuanovi protagonisti u sebi nose duboku dramu koja korespondira s barem jednom česticom istovetnog osećanja u nama samima. Pitanje je samo da li ona u nama miruje ili ju je već pokrenuo vihor sličan onom od kojeg Makjuanovi likovi traže utočište.

A utočište mogu pronaći samo oni koji su, makar i maglovito, svesni postojanja zla. Karakteristično je da je ono uvek prisutno, nekad pritajeno, uspavano, ali nikad potpuno istrebljeno. To što pojedini Makjuanovi junaci njega nisu svesni, ili su suviše svesni sebe da bi bili svesni i istinske slike sveta oko sebe, samo ga čini još

3 Bildungsroman, nemački (prim. aut.) = vrsta romana u kojem se opisuje i istražuje način na koji se protagonista razvija u moralnom i psihološkom smislu. Doslovni prevod sa nemačkog bio bi roman o obrazovanju, formiranju.

prisutnijim i stvara dublji jaz između onih kojima će biti podareno iskupljenje i onih kojima neće. Mnogi od njih ne uspeju odoleti privlačnosti zla, pa stradaju – neki zbog svoje naivnosti (poput Kolina u *Utesu stranaca* (1981) i Leonarda u *Nevinašcima* (1990)), neki zbog te čestice koja je ustreptalo odgovorila na poziv zla, a protagonistu smestila u red negativnih junaka. Delo pomoću kojeg bismo mogli dešifrovati ostale Makjuanove romane, jeste roman *Crni psi* (1992). Sve destruktivne sile sveta, izazvane ili ne, raznih oblića i maski i različite uspešnosti u razaranju, slile su se u ovom romanu – simbolu. Njihove manifestacije – poremećeni pojedinci, nesrećne okolnosti, mračno istorijsko doba ili pritisak okoline na jedinku, rađaju uzbudljive i često teško prihvatljive priče o tome da samo biti dobar ne garantuje i pobedu nad zlom, da nevinost kao oštro ograničena i nepropustljiva kategorija, zapravo i ne postoji. Tako nailazimo na postupke koji bi se teško mogli okarakterisati kao zlodela, ali kazna ipak stiže njihove počinioce. U *Betonskom vrtu* (1978), Džek, Džuli, Sju i Tom su deca ostala bez roditelja, i skrivaju majčinu smrt od spoljnog sveta, da bi izbegli zakonsku obavezu države da ih smesti u hraniteljske porodice. Njihov „zločin“ će na kraju biti kažnjen upravo onim zbog čega su ga i počinili, i Makjuan ne ostavlja gotovo nikakvu nadu u toj pustoj zemlji hladnih, betonskih institucija. Borba sa zlom je ovde borba sa društvenim normama, čija neminovnost guta pojedinca, koji u vrtlogu nesrećnih okolnosti uzaludno pokušava da ispliva na površinu. Baš kao i davljenici, upotrebiće očajničke napore, koji često mogu da izazovu i utapanje drugih.

Ko su, onda, pojedinci vredni iskupljenja, spasa? Ako se neiskustvo, nevinost, osećaj nepripadanja i slabost kažnjavaju, koja je to kategorija koja pruža, makar i delimično, odrešenje duga nesvesno napravljenog? Mogli bismo reći da je to ljubav, svest o postojanju povezujuće, praštajuće emocije. Tako se ponovo vraćamo na pojedinca – svaki od Makjuanovih likova, koji poseduje isceliteljsku iskru ljubavi u sebi, bilo da je to majčinska, sestrinska ili uopšteno zdrava ljubav prema bližnjem, kupiće sebi oproštajnicu i kakvo-takvo izbavljenje od zla. No, ona mora prethodno biti iskušavana i dovedena čak i preko granica sumnje. Takav primer je dat u *Istrajnoj ljubavi* (1997), gde ljubav Džoa i Klarise, pod nesvakidašnjim okolnostima (Džoa progoni i životno ugrožava Džed, koji pati od Dekleremboovog sindroma) biva stavljena na probu, ali uprkos posrtanju, ona je ta koja i u kritičnim momentima gospodari postupcima pojedinaca, obezbeđujući im na taj način mesto u vozu za budućnost.

Problematika kojom se ovaj rad bavi zahteva privremeno udaljavanje od Makjuanovih romana, i tragom zla i užasa opisanih u *Utesu stranaca*, obavezuje na razmatranje ogleđa Žana Bodrijara (Jean Baudrillard), Žorža Bataja (Georges Bataille) i Julije Kristeve (Julia Kristeva). Kod Bodrijara naišli smo na odnos suštine i forme, na mutno jutro posle raznih revolucija i prekretnica. Čitajući njegovu *Prozirnost zla*, stiče se utisak da su Robert i Kerolajn, zločinci iz Makjuanovog romana, kao eksponenti principa zla, a time i neravnoteže, vrtoglavice i životnog načela nevezanosti, prosto potrebni (post)modernom društvu. Oni su ono neizgovorivo, skrajnuto, ono što je nastalo kao nusproizvod sve devijantnije, a istovremeno sve rigidnije kulture.

U Bodrijarovom *Paktu o lucidnosti* (2009) vidimo na ogromnom platnu prikazan kontrast Dobra i Zla koji ubrzo počinje toliko da bledi da nam ni ono što smo lično smatrali apsolutno dobrim, suštinski i ne opravdava takvo mišljenje. U raznim kontrastima vidimo zapravo slike u ogledalu, pa shvatamo da ne samo Meri i Kolin iz *Utehe stranaca*, nego i celo čovečanstvo može postati žrtvom opakog privida. Shvatamo da te privide proizvodi sam čovek, svojim tumačenjima, nametnutim stegama i propisanim vrednostima

Objašnjenje fatalne potčinjenosti jednom roditelju i gubitka sponse s drugim sadrži *Moć užasa* (1989) Julije Kristeve. Korene Robertove izopačenosti pronašli smo, između ostalog, u ovoj studiji.

Vođen mišlju Andrea Bretona da postoji izvesna tačka u našem duhu gde nam se život i smrt, stvarno i uobraziljno, prošlost i budućnost, izrecivo i neizrecivo više ne ukazuju u vidu suprotnosti, Žorž Bataj u svom delu *Književnost i zlo* (1977), ovim kategorijama dodaje i Dobro i Zlo, patnju i radost. Koliko se neoprezno Meri, a naročito Kolin kreću kroz lavirinte pomenutih kategorija, pokušaćemo da pokažemo u ovom radu.

TROŠNE ZIDINE VENECIJANSKOG MUZEJA STRAVE I UŽASA

U ovom romanu srećemo britanski par, Kolina i Meri, na odmoru u Evropi u neimenovanom gradu. Meri je razvedena majka dvoje dece, nezaposlena glumica, Kolin je nesuđeni pevač. U vezi su oko sedam godina. U toku svoje prilično monotone posete gradu za koji iz niza aluzija saznajemo da je Venecija, Meri i Kolin upoznaju Roberta i Kerolajn, koji ih obasipaju nametljivom gostoljubivošću. Vrlo brzo se otkriva brutalna strana Robertovog mačizma i Kerolajnine submisivnosti, te Makjuanova priča dobija mračan obrt i tragičan epilog. U ovom makabričnom plesu naš zadatak je da otkrijemo poreklo i delovanje zla kao neodoljive sile koja junake romana apsolutno potčinjava i vodi ih slepim ulicama svesti i podsvesti.

Poćemo od pretpostavke da su, kao i u kakvoj drami, zlu potrebni prostor, vreme, zatim likovi – prvosveštenici zla i najzad, njihove žrtve. Koristeći ovu višeslojnost kao osnovu, ući ćemo prvo u prostor u kojem se dešava radnja romana *Uteha stranaca* (1991)⁴, i ukazati na vezu između tog okruženja i takve vrste bizarnosti i mračnjaštva, opisanih u romanu. Na samom početku možemo se ponovo poslužiti zapažanjima Dejvida Malkoma, u kojima kaže da je prostor u kojem se odvija drama Kolina i Meri istovremeno i specifičan i uopšten. Očigledno je da je u pitanju Venecija, ali to ni u jednom trenutku nije rečeno. Na pojedinim mestima u romanu, prema opisima jasno zaključujemo da je reč o Trgu Svetog Marka ili Lidu, ali, s druge strane, zvuci i mirisi svakodnevnog života, restorani, kafei, more, mogu pripadati bilo kojem primorskom gradu. Makjuan vešto slika predeo, sugerišući nam mentalnu predstavu Venecije, da bi se, u momentu kada očekujemo potvrdu svojih slutnji, koketno povukao od bilo kakvog konkretnog podatka. Čitajući roman, shvatamo da to nije puka piščeva

4 Za potrebe ovog rada korišćen je prevod dela iz 1991. godine, u izdanju Oktoiha, Titograd.

igrarija i iskušavanje čitaočevog strpljenja, već postavljanje pozornice za sled događaja koji će rezultirati tragedijom. Štaviše, bilo koje nepoznato mesto može predstavljati kulise za priču o susretu neiskustva sa strašnim iskustvom, o dimenziji užasa koji parališe. Postavlja se pitanje zašto baš Venecija, ili, kako je Malkom Bredberi opisuje, književni dom svemu neuhvatljivom i zloslutnom⁵ (Bradbury, 2001, prema Childs, 2006: 48). Makjuanovo venecijansko okruženje nije novost u književnosti. Setimo se Henrija Džejmsa (Henry James) i *Aspernovih dokumenata* (*The Aspern Papers* 1888), ili Tomasa Mana (Thomas Mann) i *Smrti u Veneciji* (*Der Tod in Venedig* 1912). Sama činjenica da se motiv nečeg pretečeg ponavlja upravo u tom turističkom centru, dovodi intertekstualnost u direktnu vezu sa fabulom, motivima, postupcima. Uostalom, gde bolje smestiti prikrivenu opasnost nego u grad-muzej, sumoran koliko i romantičan. Venecija je, sa svojim lavirintima, setnom lepotom grada koji tone i zavodljivom ranjivošću, savršeno sklonište svakojakim perverznoštima. Džudit Sibojer objašnjava da je Makjuanova Venecija

... naizmenično jasno artikulisan prostor, sav od osvetljenih, svetlucavih površina koje se otvaraju od Trga Svetog Marka prema Laguni i Jadranskom moru, i zamršen lavirint, zbunjujući i zlokoban u svom uranjanju u zatvoreni splet uskih ulica i kanala, nalik materici [...] simbol kraja svega, gubeći polako bitku s vremenom, zagađenjem i rastućim nivoom vode, vraćajući se u [...] Lagunu, iz koje je i stvorena⁶ (Seaboyer, 1999: 957-986, prema Childs, 2006: 53-54).

I Venecija se, kao i Kerolajn u romanu, predaje jačem, povlačeći za sobom i druge žrtve: pasivno se predajući iskonskoj snazi drevnih mora koja je, apsurdno, i čine zavodljivom i autentičnom. Venecija i pored vekova ljudskog delanja ovekovječenog u mešavini impozantne srednjovekovne i smele renesansne arhitekture pada na kolena pred neumoljivim nasilnikom – prirodom. U svom padu ona osvetnički rađa predatore kamuflirane u domaćine. I upravo je to lice Venecije koje nam prikazuje Makjuan. Iza osvetljenog i širokog Trga Svetog Marka sa turističkih brošura ona kao da urasta u samu sebe, kidajući Arijadnin konac u svakoj pogodnoj prilici. Ne samo da sve te uske, klaustrofobične ulice predstavljaju lavirint Venecije kao grada nego i nedokučive ljudske svesti u kojoj se, pod delovanjem određenih nadražaja, bude neslućeni aspekti. Nisu ti prolazi i uličice fiksirani u svesti njihovih žrtava: oni kao da se zatvaraju za njima, menjaju položaj i ne daju se mapirati. Kada se jedna vrata zatvore, druga se otvore – ta vrata vode dublje u lavirint, u još mračnije uglove još memljivijih podruma (ne)svesti. Dakle, mogli bismo zaključiti da je Kolinu i Meri, koji su na neki način univerzalni predstavnici stranaca koji ne slute promenu svojih dotadašnjih života,

5 [...a literary home to the elusive and sinister. Prevela N.G.]

6 [is alternately a clearly articulated space, all sunlit, glittering surface as it opens out from the Piazza San Marco onto the Lagoon and the Adriatic, and an illegible labyrinth, confusing and sinister as it collapses back into a womblike enclosure of narrow streets and canals [...] a figure for the end of everything as it slowly loses the battle against time, pollution and rising water levels and returns to the [...] Lagoon from which it was created. Prevela N. G.]

potrebna ta mešavina fascinantne istorije i moderne degradacije, sadržana u Veneciji, da im pokrene duboko potisnute porive. A spoznaja tih poriva predstavlja, nažalost, najčešće i smrtnu presudu. U jednom pismu Milanu Kunderi, Makjuan kaže: „Vi pišete veoma dobro o želji da se bude žrtva. Biti žrtva, prema vašem mišljenju, nije jednostavno nešto što se nekome dogodi, to je takođe nešto o čemu neko, žrtva, sanja“⁷ (Ian McEwan to Milan Kundera, prema Childs, 2006: 46).

Još jedan motiv je tesno povezan sa mestom radnje, a to je motiv posmatranja. Naime, Robert prati i posmatra britanski par, fotografise ih i uživa u izrađenim fotografijama, kao što bi Kolin i Meri, da su tipični turisti, fotografisali Veneciju i njene znamenitosti. No, jasno je da Robert nije pasivni posmatrač, on preuzima inicijativu u svakom smislu, emituje privlačnu silu, silu zla, kojoj se Kolin i Meri ne mogu odupreti. Oni čak nisu uverljivi ni u ulozi turista – površno razgledaju grad, gube se često, čak ni iz hotelske sobe ne izlaze toliko koliko bi se to očekivalo. Jedina inicijativa koju preuzimaju (a ni ona nije plod isključivo njihove volje, naprotiv, rezultat je potpunog odsustva iste), povratak u Robertovu kuću, završiće se tragično. I to možemo uzeti za dokaz da, kada postupimo protivno svojoj prirodi, kada se prepustimo varljivom delovanju skrivenih nagona udruženih s još varljivijom svesti o nepogrešivosti, ishod neće biti zadovoljavajući. I ponovo ćemo se zapitati – zašto baš Venecija? Možda je pisac osetio istu neobjašnjivu privlačnost ka ovom zagonetnom gradu, kakvu su Kolin i Meri osetili negde u podsvesti – oni se svako veče brižljivo pripremaju za izlazak „kao da ih tamo među hiljadama onih kojima će se uskoro pridružiti čeka neko kome je veoma stalo do toga kako će oni izgledati“ (Mekjuen, 1991: 7-8).

Nisu oni baš sasvim slučajno došli u Veneciju. Makar i podsvesno, tragali su za avanturom, za nečim što će ustalasati previše mirnu površinu njihove veze, ne priznavši to nikad jedno drugom. Prema Merinim razmišljanjima na početku romana, imala je osećaj da mesečari kroz život i žudela je za momentima jednostavnog postojanja, označenim sa „od-do“. Kako se dospe u fazu života kada nema očekivanja i kada se zapravo i ne zna šta bi se očekivalo? Možda ne možemo dobiti konkretan i jedan odgovor, ali činjenica da se u takvu fazu dođe, i da je Meri bila u njoj u trenutku venecijanskog odmora, usko je povezana sa njenim daljim postupcima. Podsvesne nade o osvežavanju veze biće čudovišno izvrnute u svoju suprotnost: ono što je trebalo vezu da učini življom, u potpunosti će je uništiti. Iako Meri nije svesno prizvala zlo, ono je došlo jer proces materijalizacije zle kobi, jednom započet, ne može se zaustaviti.

A taj proces nije započeo tek Robertovim pojavljivanjem, nego u momentu kada Meri zaključava vrata hotelske sobe i oni silaze niz neosvetljeno stepenište, kasnije nego obično. Taj silazak u srce tame označiće tačku u eksperimentu sa koje nema povratka. Pitamo se zašto je taj put u nepoznato toliko privlačan – da li je to ona večita čovekova žudnja za neistraženim, ona kombinacija straha i nestrpljenja koja ga goni da baš on donese luču u mračni predeo, ili je to podsvesna želja za zabranjenim voćem:

7 [You write very well about the desire to be a victim. Being a victim, according to you, is not simply something which happens to someone, it is also something that someone, the victim, dreams. Prevela N. G.]

probati, pa makar i stradati. Možda i jedno i drugo, a možda bismo mogli podići ovu priču za jedan nivo više, i istražiti neminovnost susreta, sukoba, komplementarnosti Kolina i Meri, s jedne strane, i Roberta i Kerolajn, s druge, i onoga što iz toga proizilazi.

ŠAHOVSKE FIGURE: KRALJ I PIJUNI

Pre svega, trebalo bi da pokažemo kakvi su Meri i Kolin u Veneciji. Već smo napomenuli da nisu tipični turisti željni atrakcija i istorijskih spomenika, oni čak i zaborave da li su neku znamenitost videli ili ne. Njihov doživljaj Venecije je specifičan. Naime, čini se da je oni vide jednodimenzionalno, kao moguće mesto za nešto što iščekuju, a ni sami nisu sigurni šta je to, a nikako kao mesto prebogato istorijom, umetnošću i kulturnim svedočanstvima prohujalih vekova, iako su oboje iz umetničkog miljea. Došli su da stvore nekakvu zamenu za sebe. Tako na samom početku vidimo da su se oboje vratili u neku vrstu dečje zavisnosti od drugih, pa brigu o svom trenutnom životnom prostoru u potpunosti prepuštaju sobarici. Kako je često majčinska briga nevidljiva ali sveprisutna, tako i ovde sobaricu ne vide ni Kolin i Meri, a ni čitaoci. Možemo dodati i to da je kod Kolina na neki način udvostručena ta detinja nota, jer je on i u odnosu na Meri često u ulozi nežnog deteta: kada joj u jednoj sceni dodirne grudi, ona se okrene i poljubi ga prvo u usta, a zatim materinski u nos.

Osim toga, Meri zauzima zaštitnički položaj prema Kolinu čak i u snu: ona ga potpuno obgrli, puštajući da se on ugnjezdi u njenim majčinskim oblinama, baš kao dete. Ovo je važno zato što ovaj detinjasti aspekt njihovih ličnosti predstavlja mamac zlim silama oličenim u Robertu da unište sve što je lepo, nežno, pa makar bilo i neprilično detinjasto. I tu ne možemo govoriti o jednostranoj privlačnosti, nego o dvosmernoj zlokojnoj hemiji koja kod Kolina i Meri znači podsvesni mazohizam i otvoreni, ali nesvesni poziv Robertu na sadizam, koji će ovaj strasno prihvatiti. Peter Čajlds (Peter Childs), priređivač knjige *The Fiction of Ian McEwan* (2006), smatra da ovakva izuzetna intimnost između Kolina i Meri „stvara sopstvene probleme za protagoniste, i oni postaju podložni pretnji od strane drugih koji će razotkriti ranjivosti i opasnosti njihove bliskosti“ (Mekjuen, 1991: 22).

No, uprkos toj bliskosti, ili možda upravo zbog nje, ljubavna veza ovog britanskog para počela je da liči na blagolagoljivog, ali pomalo umornog pripovedača. Zaplet je poznat, likovi toliko povezani da ih uskoro ne možete razlikovati i, da nije bilo tog fatalnog puta u Veneciju, verovatno bi i kraj pripovesti bio predvidiv. Ovako, upravo je taj visok stepen intimnosti, zajedno sa ubeđenjem o sopstvenim prednostima – obrazovanju, lepoti, poznavanju sveta, ono što je u ovom svetu iskrivljenih ogledala uzrokovalo njihov pad. Sva njihova dotadašnja saznanja, izgrađeni stavovi o svetu i stvarnosti, svest o sebi i drugima, radili su protiv njih. Suočeni sa magnetskom privlačnošću nečeg neuobičajenog i, prema njihovim merilima, zapravo potpuno odbojnog, shvataju da sva dotadašnja poimanja za koja bi se u takvim trenucima mogli uhvatiti kao za validne i jake argumente, ne vrede ništa. I tu je upravo njihova tragedija. Nesvesni opasnosti, a neopravdano samopouzđani, oni uleću pravo u zamku

koja ih čak nije ni prekomerno mamila. Naprotiv, od prvog susreta je jasno da je Roberta i Kerolajn, kao pojedince, a i kao par, odmah trebalo smestiti u pretinac za bizarne doživljaje, koji svaki turista ima u svom mentalnom ormaru, i taj pretinac više nikad ne otvoriti. Kasnije ćemo videti da se praktično čitav njihov unutrašnji svet koji su brižljivo gradili godinama, ruši u sekundi, pred Robertovim naredničkim tonom. Njegov muzej patrijarhata jači je od Kolinove i Merine veze, koja je takođe svojevrsni muzej – muzej pomalo ocvale ljubavi.

Ali, nije samo tu ključ potpadanja pod Robertov dominantni uticaj. Trebalo bi da razmotrimo i nešto što Piter Čajlds pronicljivo naziva željom da se bude žrtva. Od četvorke u romanu, čak troje su žrtve, i to svako na svoj način. Kolin, koga u više navrata vidimo kao lepog muškarca, gotovo ženstvenog, nežnih crta lica i obrisa tela, u Meri budi majčinski instinkt. U Robertu, na nesreću, instinkt ubice. Pokušaćemo objasniti zašto je to tako i kako je Kolin dozvolio da bude žrtva. Ako razmislimo o Robertovom odrastanju, to jest, o njegovoj priči o svom detinjstvu, videćemo da je to prilično teška i sumorna priča o dominaciji, strahu i nečem što se smatralo čeličenjem muškog deteta tj. naslednika porodičnog imena. Robert sam kaže da je, kao dečak, bio veoma privržen majci, i da se plašio oca, ali ga je istovremeno poštovao i nejasno osećao da bi trebalo da bude kao on – gospodar u svakom smislu te reči: „Svi su ga se bojali. Moja majka, moje sestre, čak ga se i ambasador plašio. Kada bi se on namrštio, niko nije govorio. Za trpezarijskim stolom se nije smelo govoriti dok on ne bi prozborio“ (Mekjuen, 1991: 43-44).

Posle prisustvovanja zabranjenoj zabavi svojih sestara, koje su obukle mamine haljine i koristile njenu kozmetiku, Robert za večerom posustaje pred očevim autoritetom i otkriva sve što su sestre radile tog popodneva.

Moje sestre su se ponašale kao da se ništa nije dogodilo. Bio sam svestan da moj otac zuri u mene. Podigao sam pogled i shvatio da on zapravo gleda kroz mene i čita mi misli. Veoma sporo je odložio svoj nož i viljušku, sažvakao i progutao sve što je imao u ustima, i upitao: „Kaži mi Roberte, šta ste vi danas poslepodne radili?“ Verovao sam da on sve zna, kao Bog. Želeo je samo da proveru da li sam ja dovoljno pošten da mu kažem istinu. Tako da nije imalo smisla da lažem. (Mekjuen, 1991: 47)

Nije ni pokušao da slaže – što bi se očekivalo kao prva reakcija jednog deteta – toliko je predstava o ocu kao vrhovnom vladaru kuće bila jaka. Sestre su, prirodno, bile kažnjene i kasnije su mu se osvetile na veoma surov i dobro isplaniran način. To iskustvo ostaviće dubok trag u Robertovoj psihi i odrediti delom njegov kasniji odnos prema ženskom rodu. Od nežnog dečaka postaće ženomrzac i latentni homoseksualac. Mnogo godina kasnije, on prezire Roberta – dečaka, slabog i podložnog manipulaciji, i ponovo ga otkriva u liku Kolina, kojim uspeva da rukovodi gotovo bez opiranja, u nedostatku sopstvenog sina kojim bi vladao kao njegov otac njime. To je još jedan aspekt Robertove ličnosti, važan za razumevanje njegove opsednutosti Kolinom.

Naime, ne uspevši da se ostvari u ulozi oca i na taj način prenese na sopstvenog sina model vaspitanja čiji je on proizvod, Robert je do Kolinovog pojavljivanja svoje tiransko postupanje primenjivao na Kerolajn. I ona je prešla put od Robertove spasiteljke do žrtve njegovog sadizma. Kerolajn je u jednoj prilici, kada su Robertove sestre pokušale da ga ismeju pred uvaženom gošćom, rekavši da on još uvek spava u maminom krevetu, i nesvesno stala u njegovu zaštitu rekavši da je to baš slatko. Kako je onda i ona postala njegova žrtva? Prvo, nije uspjela da mu podari naslednike – Robertova majka je rodila petoro dece. Drugo, određivala je sebe prema muškarcu – prvo prema ocu, a zatim i prema Robertu. Razgovarajući s Meri, ona se iskreno čudi pozorišnoj trupi sačinjenoj samo od žena. U njenom svetu, žene su pasivne, mašinerija aktivnosti se pokreće tek kada na scenu stupi muškarac, pa makar te aktivnosti direktno ugrožavale egzistenciju žena. Time je ona sebe kvalifikovala za idealnu, ozakonjenu žrtvu. Njihov odnos, odavno definisan kao sadomazohistički, dostigao je prekretnicu u momentu kada je Robert u naletu sumanute destrukcije slomio kičmu Kerolajn, u morbidnom ubilačkom porivu. Dalje od toga se ne može, ona je postala zatvorenik, i fizički i prostorno ograničenog kretanja, a njenim umom Robert je odavno slobodno raspolagao. Nasilje nad trećim licem je postalo jedini izlaz za mračne strasti koje je sve teže bilo kontrolisati. I time je određena Kolinova sudbina. Kako dalje zapaža Piter Čajlds, Kolinova lepota i finoća, koje Robert doživljava kao slabosti, predstavljaju i uvredu i iskušenje. Robert ga praktično disciplinuje, kao nedovoljno očvrstelo dete, i mora da ga kazni ne bi li se pred senima oca i dede iskupio za pred-tiransku varijantu malog Roberta. Kolin se pasivno prepušta Robertovom uticaju, čak mu ni ne uzvraća udarac koji od njega primi. I tu se vraćamo onoj tezi da žrtva prosto sanja o tome da postane žrtva. Kolin je, na svoju nesreću, odličan materijal za to, posedujući smrtonosnu dozu pokornosti kojom potpisuje prećutni ugovor sa predatorom o prihvatanju uloge žrtve. Ovde govorimo o podsvesnom nivou, o skrivenim i potisnutim osobinama koje svoje otelotvorenje dobijaju u konkretnim ličnostima, i na taj način Robert i Kerolajn zapravo predstavljaju unutrašnju pretnju Kolinu i Meri. O onome što podsvesno priželjkuju, Kolin i Meri ne razgovaraju. Ne razgovaraju čak ni o Robertu kao čudaku, posle prvog susreta s njim. Oni su, kasnije će postati svesni toga, opčinjeni njime, ali to nikad neće izgovoriti naglas. Opčinjeni su u najdoslovnijem smislu te reči, baš kao što bi bili opčinjeni nekim duhom iz boce. Hipnotisani su, gube slobodnu volju, zlo je zavladao. U momentu kada se Robert pojavljuje iz mraka, baš kao duh iz boce, sav u crnom i u oblaku otužnog mirisa kolonjske vode, on zaista deluje kao prizvan: „Pokazala je rukom prema vratima nekoliko jardi udaljenim, a onda je, kao probuđena, zdepasta figura iz mraka uronila u more ulične svetlosti i stala zakrčujući im prolaz. 'Pogledaj šta si sada uradila' našalio se Kolin, a Meri se nasmejala“ (Mekjuen, 1991: 34). Robert u crnom, Kolin u belom, sugestivno do banalnosti i nekako jasno na kojoj će se boji pojaviti krv. Od belog krv teče, vidljiva je, primorava vas da s gađenjem okrenete glavu na drugu stranu, a na crnom se prosto lepi, upija, gotovo je nevidljiva. Pretpostavljajući na ovaj način, očigledno je čija će krv biti puštena. Setimo se momenta kada je Meri doživela gotovo epifanijsko otkriće, kada je shvatila da se na

fotografiji koju je videla kod Roberta nalazi Kolin. Kada je to ispričala njemu, on kao da je izbegavao da to registruje. To bismo mogli protumačiti kao odbijanje prihvatanja stvarnosti, a sve u prilog podsvesnoj želji za smrću. Evo jednog od primera postepenog privlačenja Kolina sjaju paklenih vatri, koji će ga hipnotisati i lišiti sopstvene volje:

Meri se obratila Robertu kao detetu. 'Roberte pustite mi ruku'. Odmah ju je oslobodio stiska, uz mali naklon. Kolin je rekao: 'Bilo bi bolje da i mene pustite.' Ali Robert je, izvinjavajući se pokušao da objasni Meri, 'Ja sam želeo da vam pomognem. Mogu da vas povedem do jednog divnog mesta' (Mekjuen, 1991: 36).

Ovde se stiče utisak da je Kolin jedno blago nadureno dete dok Robert, u maniru autoritarnog oca, ni ne obraća pažnju na njega (time ni na njegove potrebe). Evidentno je da su i Meri i Kolin posle noći provedene sa Robertom umorni i iscrpljeni, kao da je nametljiva gostoljubivost koja izbija iz njega isisala svu snagu iz njih. Kolinu nema spasa od ovog trenutka. Naime, do sada se činilo da Meri vodi Kolina, možda ne svaki put očigledno, ali taj osećaj se provlači kroz sve što (ne)rade. Posle susreta s Robertom dobijamo nagoveštaje zamene uloga. Meri počinje da deluje detinjasto, žedna je, umorna, nešto ju je ujelo, potpuno je bez inicijative. Kolin je vodi za ruku, opominje je u nekoliko navrata da se ne češe, baš kao roditelj. I to što ima ujede na nozi, može da bude vrlo indikativno: možda je obeležena kao nepodobna za dalju manipulaciju. Ili joj je na taj način oduzeta moć nad Kolinom? Verovatno oboje. To bi onda značilo da je Kolin izgubljen, kao dete bez majke. A videli smo šta se desilo Robertu kada je majka izgubila uticaj. I kada se Robert ponovo pojavi, ovaj put u belom, tako da žrtvama izgleda da je onaj đavolji šegrt od sinoć samo san, Meri pasivno kreće za njim, uprkos Kolinovom protivljenju. Povrh svega, dok premoreni sede van uskih lavirintskih ulica, vidik im se otvara nigde drugde nego na ostrvo pretvoreno u groblje, kao da gledaju u rezultat događaja koji slede. Apsurdno, to groblje, koje Meri izgleda kao grad iz budućnosti, a zapravo je kopča sa prošlošću, biće poslednji realan pejzaž koji će videti. Posle boravka u Robertovoj porodičnoj kući podsvesno će nadvladati svesno, mesečarenje će postati sve prisutnije.

Razmotrimo uticaj te čudne kuće-muzeja. Već u prvoj sceni koju vidimo Meri posmatra Kolina i odlučuje da ga ne pomiluje. Umesto toga, studira njegovo lice, njegovu nežnu figuru, bespomoćnu i usnulu. Posmatra ga pažljivo, kao Robert iz svog čamca, kroz dvogled. Makjuan nam nigde ne nagoveštava da je Meri dirnuta tim prizorom, što najavljuje polagano odvajanje, udaljavanje. To bi išlo u prilog tome da – polako, ali sigurno – Kolin gubi majčinsku zaštitu i postaje plen za ostale u čoporu. Dalje, kuća je svojevrсни oltar sećanja na vrhovnog tiranina – Robertovog oca. Kolin će čak imati prilike i da vidi oruđe koje će mu pesuditi – briače koji su pripadali Robertovom ocu. Punjene ptice, suvo cveće, teški, stari predmeti – sva ta silna mrtva priroda čini kulise, ako ne za zločin, a ono za tmuran život bremenit avetima iz prošlosti. U takvom mizanscenu pojavljuje se Kerolajn, hramljući, baš onako kako to obično rade sluge zlikovaca. I ona sama je avet, ona je bez sopstvene volje, okvir

je tu, ali platna slike nema. I njena inicijativa, kao i Kolinova, rađa se pod privlačnim uticajem zla, Kolina vodi u propast, a Kerolajn do ispunjenja krvoločnih žudnji. Ona pokazuje moć samo kad, pretpostavljamo, gonjena Robertovim obećanjem paklenog raja, treba britanski par da zadrži u kući. Ona se igra moći, mami ih ključem iza čijih vrata se krije njihova odeća, gotovo kao nestašni vilenjak u palati zlog gospodara. A onda se pojavljuje Robert, u toku razgovora o Hamletu, i mi ne možemo da se otmemo utisku da se on pojavio kao duh Hamletovog oca, ali, u skladu sa kućom, s Venecijom i dotadašnjim saznanjima, on neće upozoriti na opasnost, on će je doneti. A ta opasnost koju on donosi, iskonska je i neporeciva. Ona je opasnost od Zla – čistog, nematerijalnog Zla. Evo kako to obrazlaže Žorž Bataj:

Ne možemo smatrati da Zlo izražavaju oni postupci čiji je cilj neka dobit, neka materijalna korist. Ta dobit je nesumnjivo samoživa, ali to nema značaja ako očekujemo nešto što nije samo Zlo, nešto što ćemo steći. Međutim, u sadizmu je reč o tome da se uživa u posmatranju razaranja, i to najbolnijeg od svih – smrti ljudskog bića. Upravo je sadizam Zlo: ako neko ubija radi materijalne koristi, to nije pravo, čisto zlo, sem ako ubica ne uživa u samom ubijanju (Bataj, 1997: 12).

Jedina dobit koju Robert može očekivati i koju priželjkuje jeste potpuno nematerijalna. On se nada da tamo negde iza memljivih zidova očeve vile, koji odolevaju nezdravim venecijanskim mirisima i njegovih uspomena iz detinjstva, nestaje roditeljski mezinac Robert, sa svim svojim dečjim strahovima, željama i nedoumicama.

Po izlasku iz ove, možemo reći, uklete kuće, i stari Kolin i Meri nestaju na neko vreme. Kao da su dobili neku novu energiju, ne samo erotsku, već i destruktivnu i to u onoj tinejdžerskoj, bezobzirnoj i bezbrižnoj formi, sa primesama sveznajućeg, samozadovoljnog autoriteta. Naime, osim što vode ljubav češće nego ikad pre i maštaju o bizarnim i sadističkim erotskim iskustvima, oni vode i sociološko-kulturološke rasprave, poput nadmenih naučnika, koji uživaju u zvuku svog glasa. To raspredanje teorija na neki način služi i da prikrije svest o uzroku njihove promene, baš kao što je jedno od osnovnih pravila hrišćanskog sujeverja ne pominjati ime Nečastivog. No, oni su na nekom nivou svesni čak i činjenice da je nepominjanje Roberta uzaludna predostrožnost – on je sveprisutan, gotovo kao da im je u sobi. Njegove maljave ruke uveliko diraju njihovim narednim potezima. I kao da je bilo potrebno da se Kolin i Meri još jednom nauživaju jedno drugog, da bi uskoro u potpunosti pripali strancima. Kao kada posle svakog sazrevanja usledi neminovno prezrevanje, sušenje i kraj. Da bismo otkrili zašto je to bilo potrebno Robertu i Kerolajn, sledićemo Batajevu liniju povezanosti Erosa i Tanatosa. Naime, u svom delu *Književnost i zlo* on kaže da seksualnost podrazumeva smrt, ne samo u smislu zamene iščezlog novorođenim, nego i zato što ona traži život bića koje se razmnožava. Ako ovo viđenje primenimo na Roberta i Kerolajn, dobićemo jalovu i sebičnu verziju telesne ljubavi – s obzirom na to da oni nemaju dece, šta njihova „ljubav“ uopšte može da proizvede? Seksualnim

činom, na kakav su oni navikli, samo se ubrzava klijanje semena sadizma, a opijeni krvlju žrtvovanog Kolina jedno drugo hrane spasonosnim tonikom, koji će im produžiti život. Da nisu ubili njega, verovatno bi se poubijali međusobno; ovako su, kročivši još jedan korak više ka bezumlju, privremeno olabavili međusobnu patološku, sadomazohističku sponu koja je, već prenapeta, pretila da pukne i jedno od njih (po dotadašnjem ustrojstvu moći, Kerolajn) odbaci u smrtni ponor. Dakle, kako se i očekuje od Zla, jedna pozitivna, stvaralačka energija Erosa biva usmerena potpuno suprotno i samim tim postaje jednako privlačna, ali rušilačka i na kraju ubilačka. Bataj kaže:

Čas u kome će se javiti novo pojedinačno biće, zavisio je od smrti iščezlih bića. Da ova nisu iščezla, za nova ne bi bilo mesta. Razmnožavanje i smrt omogućavaju besmrtno obnavljanje života, oni omogućavaju nastanak uvek novog trenutka. To je razlog što mi samo na tragičan način možemo sagledati čaroliju života, ali to je istovremeno razlog što je tragedija znak čarolije (Bataj, 1977: 20).

Robert je zapravo sredstvo, Kerolajna snažna podsvesna želja za smrću je generator, a smrt je cilj. Apokalipsa duše, mogla bi biti dijagnoza. Što se Kolina tiče, „smrt je kazna, željena i prihvaćena kazna zbog tog bezumnog sna, ali ništa ne može sprečiti da taj san ne bude sanjan“ (Bataj, 1977: 16). U njegovom slučaju taj san nije svesna želja na čijem ostvarenju se radi. To je, kako smo prethodno naveli, podsvesni poriv pomešan sa sasvim svesnom radoznalošću, snobizmom i neverovatnom naivnošću. Sabravši sve što smo o Kolinu otkrili, ne iznenađuje činjenica da ni on nije otac. Generalno se u Makjuanovim delima stiče utisak da je roditeljstvo, a naročito materinstvo, posebna vrsta nagrade za likove. Kao da im pisac daje imunitet na život i naročitu mudrost, samim tim i opstanak. Meri nije izuzetak od ove matrice, ona je jedini lik u romanu koji je roditelj, koji ostvaruje onaj kružni put stvaranja i radosnog znanja, pa magnet zla na nju deluje kratkotrajno.

Robert ih je oboje promenio, probudio u njima uspavane autodestruktivne nagone, telepatski delovao na njih i van svoje kuće, i time pripremio teren za krajnju promenu, to jest, prelazak sa ovoga na onaj svet. Kada su se ponovo obreli u njegovoj kući, primećuju promenu: nema stvari, kuća je pretvorena u hram za žrtvovanje nevinih i naivnih. Kerolajn u iskričavo belom, sa svojim ovalnim licem, nervoznih ruku, kao da ne može da dočeka da od Gospodara tame dobije svoj deo plena. Robert, pribran i strog, vodi Kolina do bara, dajući Kerolajn vremena da obavi svoj poslušnički posao sa Meri. Kolin se okreće da pogleda panoramu, i nesvesno baca poslednji pogled na život, u šta ćemo se malo kasnije u romanu i uveriti. Njegove reči „Postoji jedna stvar vezana za uspešan odmor, a to je osećaj da želiš krenuti kući“ (Mekjue, 1991: 156), Robert dočekuje gotovo sa sažaljenjem. Nije to sažaljenje saosećajne osobe, nego ubice koji shvata da će njegov zločin biti gotovo previše lak, gotovo da mu je žao što Kolin ne pruža malo veći otpor. Za to vreme, Meri slušajući Kerolajninu priču o bolesnom odnosu s Robertom, tone u omamljujući polusan izazvan napitkom pomoćnice zlog alhemičara. Upravo u poslednjem bljesku svesti, pred potpunu

obamrlost, Meri doživljava novo epifanijsko iskustvo, razumevši do kraja zlokobnu slutnju, koju je nesmotreno izbegavala da pojmi. Kerolajn prosto uživa u detaljnom objašnjavanju, odnosno samoobjašnjavanju – zlo se razmotava do svoje čudovišne, ali istinske dimenzije. Objasnili smo zašto je baš Kolin odabran za žrtvu, a Meri je zato morala biti fizički oneposobljena. To je, na neki način i tragična zamena uloga, to jest privid, kakav vidimo u Šekspirovim dramama – nisu svi oni za šta se izdaju ili za šta ih prvobitno smatramo. Kolinu se čini da je Meri žrtva, kada je vidi omamljenu. Do samog kraja, on se bori za nju, ne sluteći da je on taj koji je odabran, da je on žrtveno jagnje. Kolin je pretvoren u igračku, sredstvo ispunjenja pojedinačnih jezičkih snova – Robert nad njim vrši krajnji ritual koji njegove bolesne žudnje zahtevaju, a Kerolajn dobija retku priliku da zaigra dominantnu ulogu. Simbolički, oni ga tretiraju kao lutku – „šminkaju“ ga krvlju, kažnjavaju kao neposlušnu igračku i odbacuju ga kad im igra dosadi. Na drugom simboličkom nivou, oni ga time (a naročito razmazivanjem krvi po usnama) dodatno feminiziraju i dovršavaju njegovu transformaciju u predmet čije žrtvovanje primiruje aveti Robertove prošlosti. Meri će tek iskusiti opsesivnu snagu traume koja će joj biti večiti podsetnik na susret sa zlom. U poslednjoj sceni romana, pred Kolinovim mrtvim telom, ona je nepomična i nema, baš kao i Kolin u rukama ubica. On je bio paralisani nerazumevanjem situacije, kao pred staklastim kobrinim pogledom, a Meri je posle dolaska svesti utonula u drugu vrstu paralize – paralize emocija pred spoznajom stvarnosti, tako čudovišne, konačne, nepromenljive, da sva čula istog trenutka obamru, svaki pokret tela se pretvara u prinudnu radnju, svaka ćelija organizma se nevericom bori protiv strašne činjenice otelotvorene u toj bleđoj, lepoj i nezamislivo nepokretnoj prilici što leži ispod bolničkih plahti. Julija Kristeva kaže da je leš vrhunac zazornosti jer je „on odbačenik od kojeg se ne možemo odvojiti, zaštititi“ (1989: 10). Pri tom, jezik je sredstvo užasnutoг subjekta za katalisanje straha – krici gađenja i strave umiruju se kad se povežu u tok priče. Nažalost, Meri je to uskraćeno – potreseni um nesposoban je da pošalje signale usnama – one ostaju neme čak i u naporu da izgovore Kolinovo ime. Ostala je samo praznina, u toj praznini – bol, u bolu – sećanje. Sećanje na smrt.

ŠTA RADITI POSLE PIRA?⁸

Utisak je takav da se, iščekujući kroz ceo roman da se nešto desi, finale odigra relativno brzo i ostavlja nas u neverici i šoku. Čitalac nije omamljen kao Meri, nego je svesni svedok i direktno opisanog zločina i insinuiranih grozota koje su usledile. Taj užas, doživljen kroz maglu zločina, ti strašni zvuci krvavog pira i bespomoćnost da se on spreči, odigravaće se iznova i iznova u Merinoj duši, dok će se spolja ponovo uspostaviti mir svakodnevice. Njena psiha, sasvim prirodno, traži racionalno objašnjenje, osećaj olakšanja koji sledi tautološku jednačinu, ali Zlo se ne da racionalizovati. Njegov cilj jeste upravo to nevezivanje za bilo šta poznato i utešno,

8 (Bodrijar, 1994: 7)

ne prihvata da bude metafora ni za šta, ono je mesto metastaze, konačnog otpisivanja tradicionalnog verovanja u dobro u ljudima.

A sami zločinci, u prvi mah neshvatljivo pušteni da pobegnu, zapravo ostavljaju mnoštvo tragova iza sebe. To bi moglo da se objasni iskonskom, takođe podsvesnom željom svakog zločinca da bude uhvaćen, a i da se hvališe svojim besprekornim delom. Kao i podsvesna želja za smrću, tako se i želja da se bude otkriven, i na taj način od krvnika postane žrtva, može podvesti pod mazohistički san o tome. Istovremeno, osnovna psihologija zločina kaže da je svaki počinitelj egzibicionista. Samim tim, njegov zločin nije potpun ukoliko posle njega ne dođe i svest o tome da je izazvao zgražavanje kod posmatrača. Robert i Kerolajn, u svakom slučaju, imaju dovoljno sveže energije Tanatosa da, makar i za kratko, posmatraju sa bezbedne udaljenosti užas izazvan svojim bolesnim igrama moći. I dok Meri u kliničkoj hladnoći mrtvačnice popravljajući pogrešno namešten Kolinov razdeljak, vraćajući ga bezuspešno u stanje pre smrti, Robert i Kerolajn uživaju u svom novom stanju, takođe nepovratnom – prešli su put od bolesnog para koji sanja o sopstvenoj i tuđoj smrti i patnji, do ubica kojima ovo ubistvo predstavlja inicijaciju u viši nivo sadizma, čije se granice za sada ne naziru. A Kolin? Ostao je negde u mikrokosmosu ostalih bezimenih žrtava bizarnog spleta okolnosti, neopreznosti, poverenja u sopstvene mogućnosti i namere stranaca. Fenomen smrti u Veneciji odneo je još jednu žrtvu. Poročna kontinentalna Evropa još jednom je uzela danak u britanskoj krvi, no, ovaj put sve je ostalo u porodici.

Zlo vrebalo sa svih strana, u svim oblicima, prikriveno ili otvoreno cereći nam se u lice, u strancima ali i u nama samima, čekajući da predstava o našoj savršenosti pokaže prve pukotine i dopusti infekciji zla da preplavi antitela ličnosti koju prikazujemo javnosti. Ovaj pokušaj razotkrivanja barem jednog aspekta prirode zla, odjekuje u rečima Žana Bodrijara: „Suverena hipoteza, hipoteza o Zlu, kaže da čovek po prirodi nije dobar, ne zato što je loš, nego zato što je savršen takav kakav jeste“ (Bodrijar, 2009: 106). A kakav jeste, pokazuje upravo privlačnost zla – klizav put kojim se ne tako retko ide.

LITERATURA

- Bataj, Ž. (1977). *Književnost i zlo* (preveo Ivan Čolović). Beograd: BIGZ.
- Bodrijar, Ž. (2009). *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla* (preveo Dejan Ilić). Beograd: Arhipelag.
- Bodrijar, Ž. (1994). *Prozirnost zla: Ogled o krajnosnim fenomenima* (preveo Miodrag Radović). Novi Sad: Svetovi.
- Childs, P. (2006). *The Fiction of Ian McEwan*. Houndsmills: Palgrave MacMillan.
- Kristeva, J. (1989). *Moći užasa: Ogled o zazornosti* (prevela Divina Marion). Zagreb: Naprijed.
- James, H. (2001). *The Aspern Papers*. Dover: Dover Publications.
- Malcolm, D. (2002). *Understanding Ian McEwan*. University of South Carolina Press.

Man, T. (1978). *Smrt u Veneciji* (prevela Anica Savić-Rebac). Beograd: Narodna knjiga.
Mekjuen, J. (1991). *Uteha stranaca* (prevela Ljubica Damjanov). Titograd: Oktoih.

THE IRRESISTIBLE ATTRACTIVNESS OF EVIL IN IAN MCEWAN'S THE COMFORT OF STRANGERS

Summary: This paper attempts to uncover the nature of evil in Ian McEwan's novel *The Comfort of Strangers*. The attraction of evil, irresistible and sometimes inexplicable self-destructive impulses and one's predestination to become a victim – these are just some of the motives this paper addresses in search for the answer, set in Venetian landscape, at once romantic and ominous. I also tried to find out whether the main protagonists are aware of the presence of evil, did they themselves invoke it or did it hunt them down and what kind of tragic flaw they are marked with. By analyzing these issues, I'm pointing at the extent of changes of one's identity and the tragic abuse of the weaknesses of character brought about by subconscious, unspoken desires.

Keywords: Ian McEwan, Venice, evil, subconscious desires, sadism