

ВЕСНА ТРИЈИЋ

ПРОБЛЕМ КРИВИЦЕ У РОМАНУ „ТРАВА ПЕВА” ДОРИС ЛЕСИНГ

САЖЕТАК: У интерпретацији романа *Трава пева* Дорис Лесинг оријентишемо се према траговима гностичког искуства у наративу. Разматрамо улогу времена у структури романа. Описујемо начине и правце индивидуације главне јунакиње. Одређујемо њену егзистенцијалну ситуацију и пратимо радикализацију страности, на психолошком, социјалном и метафизичком плану постојања. Утврђујемо семантичке импликације њене смрти, те постављамо питање одговорности, личне, колективне и метафизичке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Дорис Лесинг, књижевни јунак, индивидуација, страност, кривица.

„Негде је све погрешно.”¹

Трава пева је први роман Дорис Лесинг; написала га је пре тридесете, током живота у Јужној Родезији, данашњем Зимбабвеу. Роман је објављен 1950, у Лондону и Њујорку готово истовремено, ауторки доневши успех и славу. Међутим, први круг рецепције био је изнуђен друштвенополитичким контекстом – реакцијама на апартхејд у Јужној Африци и променом курса у расној политици уопште – што је у потпуности одредило и каснију судбину романа. Постколонијални књижевнокритички дискурс је поједноставио његове елементарне семантичке планове, читава поља значења остављајући у мраку.

¹ Дорис Лесинг, *Трава пева*, прев. Драгана Крстић, Агора, Зрењанин 2007, 224.

Започињући наравију лажним цитатом, новинским чланком који је у америчким и енглеским издањима романа и графички издвојен, као да је посреди исечак из дневне штампе а не део романеског текста, приповедач истиче постојање границе између стварности спољашњег (читаачевог) и унутрашњег (романеског) света. Међутим, он ту границу истовремено и замагљује: боравећи, условно речено, с обе њене стране, и *овде* и *и тамо*, он сугерише да је она колебаљива и пропусна.

Преусмеравајући, затим, пажњу читалаца са самог чланка на различите реакције које је он побрао код „људи широм земље” и међу „људима из краја”², приповедач нас буквално уводи у ту *унутрашњу*, романескуну стварност: док је за читаоце непозната и тајанствена, он се у њој одлично сналази, упућен је у њене друштвено-политичке околности и историјску динамику, али и довољно опрезан да социјалне антагонизме не поједностављује свођењем на црно-бела, расистичка супротстављања.

Приповедач је и временски и просторно удаљен од догађаја које евоцира; он то сугерише не само употребом прилошке одредбе „у то време”, већ и испраћањем судбине кључног сведока, Тонија Марстона, до неодређене будућности у односу на догађај убиства, који се у роману може сматрати средишњим. Дистанциран од света о којем сведочи као неко ко га је искусио и потпуно прозрео, он се оглашава са позиција искуства, мудрости, ауторитета, а у односу на саму радњу и надмоћи.

Приповедач често подсећа читаоца на своје присуство. Најочигледнији начин његове самоидентификације су семантички трагови *Пусте земље* Т. С. Елиота на које се ослања структура романа: од наслова и мотоа до лајтмотивских понављања објективних корелатива (кише, воде, петла, сунца, грома и др.) до завршног поглавља у којем реминисценције на Елиота досежу крешендо, ове алузије имају улогу сигнала за распознавање, комуникационих кодова помоћу којих се учвршћује саучеснички однос између наратора и читаоца у *сираном* свету романа *Трава љева*; оне су истовремено и путоказ за интерпретацију дела.

Упорно, али и без сувишних компликовања користећи семантичке потенцијале интертекстуалности (којом се такође прекорачују границе, овога пута између различитих уметничких облика и текстова), приповедач је на посредан начин открио и очекивања која сâм има од романа: нагласио је његову поетску природу, есте-

² Исто, 7.

тичност, позивајући читаоца да обрати пажњу на писање као на процес формулисања, али и *сиварања* значења: управо је наратор тај који из живота Мери Тарнер издваја догађаје који из перспективе њене насилне смрти делују пресудно и, повезујући их мотивима *Пусте земље*, од бесмисла јунакињине животне историје прави универзални смисао свог књижевног дела.

Из ове перспективе одједном постаје јасно да ни Мери Тарнер ни Мозис ни Тони Марстон нису средишњи ликови романа Лесингове, већ да је то сâм приповедач, који свему даје смисао, и чије је одгонетање, стога, предуслов за релевантну интерпретацију дела.

Приповедајући о животу и смрти своје јунакиње, Мери Тарнер, Дорис Лесинг је, у ствари, успут креирала и лик оваквог наратора/нараторке, у којем је, између романескне и читалачке стварности, и сама могла да се отуђи, сагледавајући лично искуство живота у Јужној Африци *сиоља* и *са сџирани*. Та нараторка се никада не оглашава у првом лицу једнине, нити до краја не експлоатише свезнање које јој, с обзиром на ауторску позицију, свакако припада. Напротив, њено субјективно присуство је снажније када се, обуздавано, креће у границама које је она самој себи задала, семантички функционално манипулишући спознајним оптикама романескних јунака, него у, условно речено, тренуцима спонтаног изражавања *личних* мишљења.

Приметно је, такође, да је лик Тонија Марстона привилегован, упркос томе што је споредан те се појављује само на ободима романа. Наиме, он је представник младих белих досељеника чији менталитет нараторка одлично разуме и са чијим се дилемама у извесној мери и поистовећује.³ Она га је зато, нарочито у првом поглављу, учинила заступником сопствених мишљења о судбини Мери Тарнер. Али док је сâм Марстон та мишљења на суђењу изневерио, не поступајући по савести, дотле их је нараторка до краја испратила, компоњујући роман од концентричних кругова, путем којих је Марстон својевремено „докучио истину”⁴, а путем којих она сада читаоца приближава убиству као средишњем догађају дела.

Приповедање о убиству Мери Тарнер, дакле, почиње с краја радње, од његових последица и одјека у јавности, споменути новинским чланком и реакцијама које је тај чланак у различитим

³ Нараторка је представила Марстона као самољубивог младића којег живот на југу Африке приморава да се суочи са сопственим, несвесним расизмом: згађен је помишљу да је Мери *згрешила* с Мозисом, јер је „упркос својој *напредности* мислио... да би то било исто као имати однос са животињом” (Исто, 208), док поводом убиства о Мозису не размишља као о личности, као о човеку који има име, већ само као о једном од урођеника, осећајући „неутрално сажаљење према Мери и Диду и *црнцима* [курзив В. Т.]” (Исто, 23).

⁴ Исто.

срединама изазвао: за „људе широм земље” он је још једна потврда става о покварености црначког рода, док је за „људе *из краја*” опомена и страшно предсказање. Нараторка затим прави неколико корака уназад, пратећи долазак Чарлија Слетера на место злочина; тамо ће, уместо полицијског увиђаја који би требало да допринесе расветљавању злочина, уследити напети дијалог између Слетера и Марстона, у којем ће се водити борба за смисао кобног догађаја; мртва Мери Тарнер, па и њен убица Мозис, који немо стоји са стране, притом су већ потпуно небитни. Преко суђења нараторка прелази у једној реченици, као преко формалности, што је оно у суштини и било, јер се све битно – утврђивање истине – одиграло током реченог дијалога.

Оваквим наративним поступком се додатно истиче да између догађаја и извештаја о њему увек стоји бар једна свест која тај догађај посредује, неизбежно га модификујући у складу са својом природом и намерама. У конкретном случају, истина о убиству Мери Тарнер не постоји по себи, већ као низ субјективних интерпретација, од новинског чланка Чарлија Слетера, преко сведочења застрашеног Тонија Марстона, до романа *Трава њева* и његове приповедачице.

Из тога произилази да је и читалац уплетен у овај перцептивни галиматијас: удубљујући се у дело Дорис Лесинг, он ће попуњавати његова места неодређености у складу са сопственим културним наслеђем, интелектуалним предиспозицијама и интимним очекивањима; зато ће различити читаоци појединим семантичким аспектима романа придавати другачији значај и ниво информативности.

У светлу наше теме, најважнији семантички ефекат оваквог статуса времена у структури романа биће импликација да сазнање долази као присећање: као што је Мери Тарнер дужна да се сети у чему је њен *квар*, или као што се роман Лесингове самоодређује кроз призивање литерарне и културне традиције, преко *Пусиће земље* све до *Ујанищада*, тако и његово тумачење подразумева сусрет читаоца и нараторке, њихову међусобну тиху борбу око значења дела, ангажовањем различитих облика памћења, од онога што је непосредно присутно у тексту до свега што је, свесно и несвесно, присутно у њима самима.

* * *

Сваки јунак романа одређен је, позитивно или негативно, односом према колективу којем припада по рођењу и боји коже. С обзиром на то да су класни односи замењени расним (и полним) разликама, ове једноставне поделе – на белце и црнце, односно на мушкарце и жене – имплицирају да појединац има одређени, *ири-*

родни положај у друштвеној хијерархији⁵; сваки покушај промене те задатости дочекује се као наказан и противприродан.

Чарли Слетер, на пример, иако не више од шегрта из неког лондонског предграђа, у Јужној Африци важи за бога на земљи, узоран је представник владајуће, белачке „врсте“⁶, оличење политике (безочне експлоатације) коју европско присуство на Црном континенту подразумева. Како се чини да се динамика историјских процеса нагиње ка промени таквог друштвенopolитичког стања (што је наговештено статирањем црних полицајаца на месту злочина, као и правом црног слуге да тужи господара ако овај на њега дигне руку), Слетерова расистичка реторика је поштрена: он тврди да не убија црнце само зато што му се не плаћа глоба, а фарму је обележио натписом „Убијање је дозвољено ако је неопходно“⁷, на увијен начин откривајући сопствену несигурност и велики страх од промена. То истовремено значи да се Слетер задовољава да као појединац не буде више од представника своје „врсте“, односно да је припадност белој раси почетак и крај његовог идентитета.

Једноставност правила којима се белачки колектив руководи убедљиво је демонстрирана у уводном поглављу, у споменутом дијалогу између Слетера и Марстона: суочен са Слетером и инспектором Денамом, који се споразумевају телепатски, чак ни не примећујући да му прете, Марстон схвата да „ова земља“⁸ од њега захтева да се одрекне сопствених мишљења и да послужи интересима помоћу којих се „бела цивилизација бори да одбрани себе“⁹; истовремено га „обузима нека апсурдна кривица“¹⁰, зато што се понаша као аутсајдер, држећи се мимо јата, *најољу*. Чињеница да је Марстона стигло оно од чега је и у Енглеској желео да побегне – канцеларијски посао у неком руднику – сугерише да је он у том дијалогу водио и изгубио борбу против *судбине*, уништивши слику коју је имао о самоме себи.

Поредећи људски колектив са животињским, птичијим, а начин на који се чланови колектива споразумевају називајући телепатијом и инстинктима¹¹, нараторка отвара могућност да се и судбине

⁵ Зато је, на пример, Дик Тарнер у Мериним очима пре свега белац и супруг, због чега га она априорно држи за предузимљивог и вредног хранитеља породице; дуго јој је требало да га уопште погледа као човека, који се озбиљно бавио идејом да му се испод фарме налази Елдорадо.

⁶ Исто, 8.

⁷ Исто, 13.

⁸ Исто, 18.

⁹ Исто, 28.

¹⁰ Исто, 20.

¹¹ „Свако се понаша као да припада јату птица које комуницира, или се барем тако чинило, путем неке врсте телепатије“ (Исто, 8).

јунака који се из дрскости или непажње издвоје из јата тумаче као последица деловања дарвиновских закона дивљине: само јаки имају право на опстанак, а оно што јединку чини јаком јесте припадност колективу; да би се *иприпадао*, довољно је напетост између доброг и лошег заменити дихотомијом нашег и туђе, онога што је *унутра* и свега што је *напољу*. То би, истовремено, значило да се етичке норме пермутују са односима моћи, те су јаки аутоматски и добри, а слаби лоши; аутсајдери су, по тој логици, ругло и претња, обележени кривицом издвајања, због чега им је пропаст (као праведна казна) загарантована.

И заиста, у ланцима одговорности за смрт Мери Тарнер, казну су поднели само најслабији, отписани од почетка, *иприродно*: жена и црнац гину, а сањар губи разум.

Захваљујући таквој идеолошкој перспективи, једно од главних питања тематизованих у овом роману јесте шта човека чини човеком, а односе између друштвених јединки људским, односно у чему је *вредносћ* људског бића.

* * *

Јунакиња романа, Мери Тарнер, од најранијег детињства била је одређена неприпадањем, издвојеношћу из мањих или већих колектива: најпре су то били старији брат и сестра, удружени узрастом а онда и смрћу од дифтерије; потом вршњакиње у продавници, са којима јој је било забрањено да се игра јер се расисичка осетљивост њене мајке протегла до маслинасте коже Шпанаца и Грка; затим девојке у клубу и „пријатељи”, а усред јужноафричке дивљине белци оличени у Слетеровима, и црнци, које су у њеној кући представљале слуге. Мери је у таквом положају била и пред крпељима, дрвећем и зрикавцима, пред свиме што је, удружено са себи сличним, стајало наспрам ње, у множини.

У јунакињиној перцепцији такав положај је противречан: подразумева да је *изложена* непријатељским погледима и проценавању, али и да је *исћакнућа* као глумица пред публиком. То је суштински аутсајдерска позиција: Мери нема и не може да стекне квалитет који би јој омогућио да се са колективом здружи; одређена је оним што јој недостаје, неким егзистенцијалним мањком. Сталне аналогije са театром наглашавају њену рањивост: јунакињино страдање „публици” служи за забаву, из *ипријера* јој нико неће притећи у помоћ. Једино што јој у таквој ситуацији преостаје јесте да одржава илузију достојанства, у складу са естетиком холивудских филмова којима се у младости заносила или моделом

поступања који је усвојила од покојне мајке; потпуно беспомоћна, она се понаша и говори по аутоматизму.¹²

Након петнаестак година самодовољног живота у граду, уљуљкана рутином, Мери се *случајно* суочила са сопственом сликом у туђим очима: на некој седељци, необавезно ћаскајући и несвесни да их Мери слуша, њени „пријатељи” ће закључити да је остарила и поружнела, да је за своје године непримерено обучена и да, што је најгоре, није за удају¹³; уседелиштво је оно што је у њиховим очима чини промашеном и смешном.

На шта су „пријатељи” заиста мислили разјасниће се након инцидента који је открио Мерину сексуалну неспретност: када се рашчуло да је побегла од свог постаријег удварача који би „могао да јој буде отац”¹⁴, згађена његовом сексуалном понудом, „нису јој опростили; смејали су се и осећали су да је она то на неки начин заслужила”¹⁵; оговарања су инсинуирала да је Мери пред нервним сломом због апстиненције „у њеним годинама”¹⁶, као и да је та апситенција ствар неуспеха¹⁷, а не личног избора.

Мерина сексуална уздржаност је, дакле, представљена као *ћрљава* и постала је *ћресћуй* за који је она кажњена исмевањем, „ружним церекањем” и „кикотањем”¹⁸.

Овај скандал ће постати окидач Мариног самоуништења; ниједна њена дотадашња веза са људима није била довољно јака да га поднесе.

Очекивање колектива које јунакиња није била способна да испуни тицало се, дакле, њене сексуалности: до удаје, као прихватања *ћриродне* женске улоге, показатеља покорности колективу, није дошло на време. Одговарајући однос према сопственој полности – удаја за белог мушкарца којем би рађала бело потомство – значило би Марино самопотврђивање кроз колективну, расну свест; тиме би она, као жена, допринела победи колонизације. Али, незаинтересована за мушкарце и одбивши белог удовца, она је посредно подигла цену свом телу, што је „јато” дочекало не само као

¹² Темом механичког и анималног у равни људског *Трава ћева* се повезује са „Проповеди ватре”: као што Елиотова дактилографкиња аутоматским покретом намешта косу након коитуса са недостојним човеком, тако и јунаци Лесингове различитим шаблонима понашања реагују на стресне ситуације, на тај начин изражавајући свест о себи.

¹³ „Већ годинама више не личи на девојчицу... Кожа јој је као шмиргла и много је смршала... Никоме неће због ње заиграти срце... негде ту нешто недостаје” (Исто, 43–44).

¹⁴ Исто, 44.

¹⁵ Исто, 47.

¹⁶ Исто.

¹⁷ „Тражила је неког мушкарца, а није могла да га нађе” (Исто).

¹⁸ Исто, 43–44.

њено егоистично уздизање већ и као претњу; Чарли Слетер ће, касније, у друштву, Мери отворено називати „убраженим идиотом”.¹⁹

Колектив и аутсајдерка налазе се, дакле, у односу међусобног оптуживања: одбијајући да се потчини друштвеној норми, Мери је своју али и његову *нормалносћ* довела у питање. Њено отуђивање међу белцима буди језу да би и сами могли бити неадекватни и недовољно добри²⁰, што појачава њихову потребу да *ошћадница* буде што пре и што ригорозније санкционисана.

Желећи да избегне наставак кажњавања, али и зато што другима верује више него себи, јунакиња ће покушати да покаже послушност и удаће се за Дика Тарнера. У очима „пријатеља”, међутим, то неће бити од значаја јер су је већ отписали, док ће се за њу саму све претворити у продужено пропадање: сваки Мерин покушај прилагођавања и ублажавања сопствене отуђености завршава се наопако, погоршавањем ситуације.

Раскол између јунакињине природе и интериоризованих вредности групе постаће извор многих амбиваленција које ће одредити Мерину судбину, укључујући и ону која ће је одвести у смрт.

Важно је, међутим, приметити да јунакињин однос према „пријатељима” и друштвеним вредностима које су у њима оличене није једнозначан: испуњавајући њихова очекивања, иако је то очигледно гура у пропаст и приморава да „буде оно што није”²¹, Мери добија аргумент да на колектив свали кривицу за сопствену несрећу. Из ове перспективе сагледана, њена удаја није била ни обичан „покушај социјализације”²² ни израз покорности, већ начин да се пркосно дистанцира од одговорности за сопствени живот, односно да ту одговорност пребаци на друге. Позивањем на вољу оних који су јој надређени у хијерархији ауторитета, на родитеље, „пријатеље”, а касније и на Дика Тарнера²³, Мери се одриче иницијативе и покушава себе да представи као *невино* оруђе за испуњавање туђих жеља.

Некада послушна мамина ћерка, касније секретарица, дактилографкиња, навикла да испуњава туђе налоге, Мери ужива у неаутентичности, у рутини и шаблонима понашања. Живот у дивљини,

¹⁹ Исто, 89.

²⁰ „Није било исправно да се тако отуђе – то су сви доживљавали као шамар; зашто су морали да буду тако охоли?” (Исто, 8).

²¹ Исто, 108.

²² Стенли Милграм, *Послушносћ ауторитетју*, прев. Ивана Спасић, Нолит, Београд 1990, 10.

²³ Мери ће, на пример, ситуацију у којој је преклињала Мозиса да је не оставља и самој себи покушати да представи као израз послушности према Диком: „Схватила је да размишља о Диковој љутњи. Не може то да поднесе. Једноставно није могла да се с Диком расправља” (Д. Лесинг, *Трава њева*, 167).

поред мужа који је слабији и болестан, за њу је најгора ноћна мора, јер јој даје одрешене руке, слободу да окуси аутентичност, што она никако не жели. Као што је током свих година проведених у бушу користила свега пар утабаних стаза, не усуђујући се да прекорачи ивицу чистине и зађе међу дрвеће, тако је и у односу према људима користила два-три модела понашања: пред Диком је заузимала позу стоичке патнице коју је усвојила од мајке, пред црнцима се идентификовала са оцем, који се искаљивао на слабијима од себе, док је пред Мозисом покушавала да буде холивудска кокета.²⁴

Телесни регистар јунакињиног искуства – препадање од боје сопственог гласа, од храпавости коже, израза лица – указује да јој и властито тело постаје страном, односно да она није само „изван постојећих поредака”²⁵, социјалних и космичких, већ и изван себе саме: неспремна да се одрекне илузије да заувек има шеснаест година, да је живот још увек пред њом, да је чека, она носи плаву траку на врху главе и грозно се кривели пред гостима.

Усвајајући критеријуме колектива који је њоме желео да управља све до либида, Мери одбацује самопосматрање као морбидну активност: друштвено јој је усађен страх од личних, индивидуалних особина, јер би је оне одвојиле од „јата” као ненормалну или оболелу јединку. На први поглед, њено одбијање саморефлексије и посезање за различитим маскама последица је затворености, интровертног карактера; посредни је, међутим, саморазарајућа отвореност, препуштање другима да је одреде по својој вољи: усвајајући туђа мишљења, она према себи нема других осећања осим љутње и презира; прећутно оптужујући себе због свих посрамљивања којима је била изложена, Мери ће сопствени живот претворити у „мржњом испуњено самопорицање”.²⁶

Важно је уочити да Мери Тарнер и пред белцима и пред црнцима осећа исту неадекватност и посрамљеност, које су одраз њеног осећања кривице због аутсајдерске позиције, понижавајућег неприпадања. На тај начин се, у Мерином стиду, расне разлике између белаца и црнаца, али и полне, између мушкараца и жена, укидају: црнци и белци су, условно речено, уједињени у људски колектив у односу на који је она погрешна, *крива*. Тако стид, као рефлекс егзистенцијалног аутсајдерства Мери Тарнер, постаје

²⁴ Колико су маске које има на располагању погрешне најбоље сведочи њена беседа о раду без накнаде као доказу људске вредности: она, која по сав дан, од очајања, спава, одржала ју је пред црнцима, који енглески чак и не разумеју.

²⁵ Бернхард Валденфелс, *Основни мотиви феноменологије стирано*, прев. Драган Проле, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2010, 134.

²⁶ Hans Majer, *Autsajderi*, прев. Vladimir Biti, Графички завод Хрватске, Загреб 1981, 98.

принцип универзализације, а самим тим и очовечења јунакиње романа.

У питањима полности и расе, на којима се темељи уређење друштва из којег је потекла и које ју је створило, Мери Тарнер је неадекватно биће јер тежи обостраности, универзализацији, али не по свом избору, већ зато што је *ишакво*; она непрестано осцилира између изабраности и отуђености, еротолошког и танатолошког, апатичности и хистеричности, егзистирајући без сопства и полазишта, што је и чини дисфункционалном.

* * *

Мери Тарнер је на разне начине одбијала да прихвати женску улогу, како у јавној, тако и у приватној сфери живота.

Њен једини узор, покојна мајка, била је огорчена жена, очајница, која је утеху проналазила у разметању сопственом несрећом; изводећи мелодрамски театар пред пијанцима у бару, користила је своје дете као извор права на такво понашање. Однос мајке и ћерке остао је пун тамних места, па и несоопштивости; Мери је мајку рано прозрела, још од детињства увиђајући да је мајка „парадирала тугом”, уживајући „да стоји тамо поред бара, док би је локални пијанци гледали саосећајно”.²⁷ Међутим, током живота у бушу, у улози за коју каже да је не разуме, Мери ће често посетити за држањем и репликама по којима је упамтила мајку, преузимајући у тренуцима нарочите кризе чак и њен глас, „глас жене која пати”.²⁸ На тај начин, она не покушава превасходно да се легитимише као мајчина двојница, већ као припадница колектива жена које пате, не би ли стабилизовала сопствени идентитет.

Једна од кључних одлика Мериног карактера јесте одвратност према мајчинству. Она је то покушала да оправда социјалним разлозима: њене родитеље је од постидне етикете „јадних белаца”²⁹ штитио једино мали број деце, због чега она мајчинство доводи у непосредну везу са бедом, сиромаштвом и деградацијом на друштвеној лествици; мучена страхом од понижења, јунакиња ће у најгорим кошмарима бити окружена браћом и сестрама, иако их је у стварности било свега двоје.

Међутим, у шестом поглављу, епизода у којој је Мери окружена црнкињама које уживају у својој деци открива да је оно што њу мучи у ствари веза између материнства и сексуалности: припису-

²⁷ Д. Лесинг, *Трава њева*, 35.

²⁸ Исто, 87.

²⁹ „То је био начин на који неко живи, питање стандарда. Тарнеровима је недостајала још само гомила деце да би постали јадни белци” (Исто, 9).

јући црнкињама ружне жеље „о којима она не може ни да мисли”³⁰, јунакиња и од саме себе покушава да сакрије шта осећа када види дете на дојци. То осећање је, ипак, довољно снажно и скандалозно да је наводи да посумња у сопствену нормалност, што нараторка открива посредно, дајући гласа јунакињиној накнадној, умирујућој мисли: „Пошто постоје толике многе беле жене као она, које се са олакшањем прихватају флашица за бебе, она је сасвим нормална и не сматра себе чудном, већ ове црне жене.”³¹ Како јој је стало до изгледа ствари више него до суштине и садржаја, Мери прихвата материнску позу (у односу према Дику), али не и да заиста постане мајка: док јој речена поза обезбеђује илузију да је достојанствена жена спрема које је све детиње и несамостално, само мајчинство би значило суочавање са најтамнијим деловима сопственог бића. Када Мери већ буде била довољно сломљена да Дику предложи рађање, како би имала шта да ради, он то одбија, свестан да до материнства не би дошло из супружанске љубави, већ из нарцизма.³²

Са материнском позом скопчан је и Мерин јалови феминизам, одбрамбени презир према мушкарцима, којима пребацује што могу да раде шта хоће, као да би им она на томе икада заиста позавидела; научивши се, поред мајке, да мрзи оца, она личну вредност црпи из те испразне реторике. Спочетка је, чак, и своју удају покушала да представи као пут до мушке привилегије „да сама себи [буде – прим. В. Т.] господар”³³, односно до избегавања женске судбине.

У кућици без приватности, Мери је одрастала као невољни сведок сексуалног живота својих родитеља³⁴; можда је зато њен однос и према оцу и према мајци еротски, нагрижен инфантилном љубомором и инхибицијама. Осим тога, она верује да је коитална ситуација по жену деградирајућа, а да је пенетрација облик насиља и телесног кажњавања. Оно што је, међутим, Мери и од саме себе сакрила, а што кроз кошмар израња из њене подсвести, јесте да мајка ужива у том *йонижавању* и *йлачењу*.³⁵ Нису само „пријатељи” били притворни: ни њена мајка није била срасла са улогом коју је и у свом и у њеном животу играла.

³⁰ Исто, 106.

³¹ Исто.

³² „Видео је да жели дете само због себе и да јој он и даље не значи ништа” (Исто, 149).

³³ Исто, 57.

³⁴ „На венчањима би је понела осећања, али се грозила секса; у њеној кући било је мало приватности и постојале су ствари којих није желела да се сећа; одавно се добро потрудила да их заборави” (Исто, 42).

³⁵ „Ту је био њен отац... и грлио мајку док су стајали поред прозора. Мајка се тобоже борила, опирајући се у шали” (Исто, 180).

У Мерином сећању, отац је понизан, несигуран човек, усиљено весео, пијан до доброг расположења. Није зарађивао довољно, а „у кући је био нико и ништа и то [је] знао”³⁶; могао је да виче једино на црнце.³⁷ Мржња, дакле, коју Мери према њему осећа, последица је његове немоћи и понизности, а не насилничког понашања или злостављања. Тек ће након времена у бушу, током којег се потпуно идентификовала са мајком, отац у Мериној свести израсти у злодуха који је „из гроба [послао – прим. В. Т.] чини и натерао је да се врати животу каквим је морала да живи њена мајка”³⁸, а касније, у сну, у сексуалног злостављача чији се лик меша са Мозисовим.³⁹

Уплитање пожуде према човеку *йогрецине* боје коже у матрицу класичног Едиповог комплекса – према којој је Мерино прихватање мајчине улоге посредан израз еротске фиксације за оца – има политичку димензију: оно наглашава да је таква пожуда *нейриродна* и *болесна*. Важно је, осим тога, приметити да поистовећивањем Мозиса са оцем Мери добија прилику да црнца уздигне до ауторитета, у чијој је природи да злоупотреби моћ; на тај начин, она и својој *йаиолоџији* даје изглед врлине, представљајући се као потенцијална жртва (а не починилац)⁴⁰ силовања.

Мерина сексуалност је, у суштини, неопредељена, хермафродитска; сурово потискивана, она избија на маскиране начине. Нараторка, на пример, инсинуира да је у Мерином доживљају девојака у клубу било чулне пријатности⁴¹, док у њеној реакцији на црнкиње има снажног еротског нагона, испољеног кроз завист према њиховој младости и гађење према голотињи.⁴² Важно је да у тим јунакињиним искуствима нема ничег *незаконийоџ*: међу белим девојкама она доминира зрелошћу и самоконтролом, помало им глумећи мајку, док је привлачност црних жена преведена у

³⁶ Исто, 36.

³⁷ „Ситним представницима власти који су долазили у кафану, обраћао се са *џосйодине*, а викао на црнце који су били испод њега” (Исто).

³⁸ Исто, 60.

³⁹ „Чује глас Африканца. Теши је због Дикове смрти, смирује заштитнички; али истовремено, он је и њен претећи и страшни отац, који је појудно додирује” (Исто, 183).

⁴⁰ Мери, једном приликом, посматра Мозиса док се купа, на шта он реагује као на сексуално узнемиравање: „Усправио се, чекајући да оде, телом показујући негодовање због њеног присуства” (Исто, 159).

⁴¹ „Осећала је скоро одбојност према помисли на интимне сцене и додире. Кретала се међу свим тим младим женама на благом одстојању које је јасно говорило: Нећу дозволити да будем увучена. А тога је била потпуно несвесна” (Исто, 40).

⁴² „Мрзела је њихову нападну свежину, њихова мека мрка тела и затегнута стидљива лица, која су истовремено била дрска и љубопитљива, и њихове брбљиве гласове са дрским и похотним призвуком... Изнад свега, мрзела је начин на који су дојиле своје бебе, са грудима које висе да их сви виде” (Исто, 105–106).

дискурс расне нетрпеливости и на тај начин учињена легитимном; у оба случаја, Мерино узбуђење је довољно уопштено и безлично да, што се њене самосвести тиче, чак ни не постоји.

Ни јунакињина машта није без еротских садржаја: из љубавних романа којих се начитала и из биоскопа у који је бежала од стварности, у њу су се уселиле жеље за нечим великим и неодређеним, за бестелесним бићем из маште⁴³ наспрам којег је Дик, већ самим тим што је од крви и меса, смешан и потпуно неприхватљив. Предајући му се у првој брачној ноћи, Мери остаје нетакнута као да и није одиграла женску улогу у сексуалном чину⁴⁴, док је Дик, као мушкарац, претрпео понижење и одбацавање. Мозис јесте био први и једини мушкарац који је испровоцирао Мери као жену, подстичући у њој вишеструко неприхватљива осећања: не само зато што су еротска, *ћрљава*, усмерена према конкретном, свакодневно присутном мушкарцу, већ и зато што је посредни био црнац. У оваквом низу прекршаја, питање прељубе чак и нема значаја.

Требало би, међутим, додати да Мери сексуално узбуђују црнци уопште, било ког да су пола; искусила га је окружена црним мајкама, као и међу више десетина црних радника којима је командовала с очигледном насладом, заборављајући на све друго.⁴⁵ Питање је, дакле, да ли су те ситуације еротске, да ли је Мери заиста привучена егзотиком друге расе, или аутоеротске, па је одушевљење преплављује зато што је у прилици да буде жена у мушкој улози, *domina* која има моћ да наређује, контролише и кажњава, дајући одушка бесу нагомиланом у свим осталим, малобројним аспектима свог бедног живота.

Сексуалност се и иначе, на нивоу целине романа а не само Мерине свести, доводи у везу са црнцима: док су бела тела сасушена, смежурана, изборана, црначка су једра, сјајна, затегнута; Чарли Слетер и инспектор ће полемику са Марстоном окончати опсценом алузијом да црнкиње „знају своје право место”⁴⁶, што је примедба која ће их као мушкарце ујединити. Примећујући да је свака белкиња васпитана да се боји црнаца, јер су „покварени и могу да јој ураде страшне ствари”⁴⁷, нараторка имплицира да је, према мерилима *белоџ* колектива, биолошко увек и расно деградирајуће;

⁴³ Вреди приметити да је нараторка употребила реч „биће” (*creature*), а не „мушкарац” (*man*), остављајући питање његовог пола неодређеним.

⁴⁴ „Када је све било готово, помислила је да није било тако лоше: толико лоше. Није осећала ништа, уопште ништа” (Исто, 61).

⁴⁵ „Скоро сви су били голи изнад појаса... Заборавила је на врућину, сунце које бије, јару. Посматрала је тамне руке како љуште клипове и наслањају огољене златне стабљике једну на другу, и све друго је заборавила” (Исто, 124).

⁴⁶ Исто, 25.

⁴⁷ Исто, 64.

страх од црнаца у суштини је страх од сопствене либидинозности као области критичне по расну свест, док се „у односу на црнца, све одвија на гениталној равни”.⁴⁸

Важно је уочити да се на тај начин истовремено повлачи граница унутар самог колектива *надмоћних*: док сношај белог мушкараца и црне жене представља још један тријумф освајача (Марстон је приметио да црнкиње рађају мешанце)⁴⁹, црни мушкарац у вези са белом женом представља претњу по читаву белу заједницу.⁵⁰

У том контексту, и Мерино предано контролисање црнаца – ухођење, психичко па и физичко малтретирање – добија сасвим другачије значење: друштвена надмоћ коју осећа поред њих, упркос томе што је жена, мами потиснуте аспекте јунакињиног ега. Изапачена у порив да повреди, у „легуру чежње и деструкције”⁵¹, како је Фројд дефинисао садизам, таква сексуалност била би потврда, а не компромитовање јунакињине расне свести. Самим тим, она не би ни припадала регистру личног, већ колективног искуства: садистичко иживљавање над црнцима представља друштвено прихватљив, законит облик испољавања не само сексуалне енергије већ и моћи, власти, супериорности; читаво јужноафричко друштво и почива на тој једноставној идентификацији. Стога оно не води Мериној индивидуацији, већ је, парадоксално, последица припадања колективу који ју је искључио, али остаје уписан у њено биће, да је изнутра усмерава и надзире.

Из те перспективе гледано, Мерин преступ нема везе са њеном појудом према Мозису, већ са признањем да је слабија од једног црнца, односно да је он у односу на њу супериоран.

Односе између Мери и Мозиса нараторка представља као блискост: Мозис се на очигледно болесну Мери сажалио, негује је, охрабрује и теши, стара се да једе и спава; удовољава њеним хировима, „као да жели да удовољи детету”.⁵² На тај начин, он заиста обавља Дикове породичне дужности: од почетка разочаран и увређен, и сâм болестан, Мерин супруг од ње захтева (да буде домаћица, љубавница и мајка), али јој ништа не пружа, чак ни таваницу

⁴⁸ Франц Фанон, *Црна кожа, беле маске*, прев. Оља Петронић, Mediterranean Publishing, Нови Сад 2015, 40.

⁴⁹ „Прво што му је запало у очи када је дошао овамо, била је дволичност, како се Тони изразио, зато што је у овој земљи постојала маса обојене деце међу црнкињама које су живе на поседима нежењених белаца” (Д. Лесинг, *Трава њева*, 207).

⁵⁰ Анализирајући расистичке моделе мишљења, Франц Фанон је приметио да култура колонизатора једино вези између беле жене и црног мушкараца придаје романтичне садржаје.

⁵¹ Сигмунд Фројд, *О сексуалној теорији; Тојем и шабу*, прев. Павле Милекић, Академска књига, Нови Сад 2009, 54.

⁵² Д. Лесинг, *Трава њева*, 170.

која би јој олакшала подношење дневних врућина.⁵³ Оно што Мери осећа када примети да јој се Мозис обраћа „као једној од својих жена”⁵⁴ јесте да се он са њом, у погледу друштвеног статуса, не само изравнао, већ да ју је, будући мушкарац, и надмашио: он њу уводи у статус црнкиње, а она њега у статус белца; њена *бели* и његова *црни* су колидирале, што им је и једном и другом пружио прилику за разотуђење и „прелазак у универзално”.⁵⁵

Сексуалну димензију у таквој њиховој блискости виде очи белаца, по истом обрасцу међурасних односа по којем се Мозису приписују разбојништво и крађа: када Чарли Слетер буде други пут посетио Тарнерове, Мери ће га својим опхођењем, „у страшној пародији кокетерије”,⁵⁶ изједначити са црнцем, према којем се она понаша на исти начин, што ће за њега бити сигуран знак да му се подала. Слично ће размишљати и Тони Марстон када буде затекао Мозиса док облачи и чешља већ сумануту Мери. Занимљиво је да Слетер на црнчевом лицу чита освету и тријумф, а Марстон заљубљеност, што је пре показатељ њихових карактера и настројења него догађаја о којима сведоче. Приповедачица ће у наставку радње дискретно неутралисати њихове претпоставке: Мерина неуроза је толико одмакла да се она у присуству људи укључује као аутомат⁵⁷, улазећи у улогу неке од детињастих холивудских глумица којима се својевремено дивила, а воли да је Мозис облачи и чешља „тако да она не треба да размишља”.⁵⁸

Приметно је, у ствари, да шта год да се десило између Мозиса и Мери, то провоцира белачке фобије и инхибиције, комбинацију комплекса ниже вредности.⁵⁹ Отуда и онај „скоро хистеричан поглед мржње и страха” који Чарли Слетер упућује према мртвој жени, а који је, по нараторкином мишљењу, „кључ целе ствари”⁶⁰ – однос између Мозиса и Мери, црнца и белкиње, био је људски, а у раси-

⁵³ Дик је то одбио повишеним тоном: „Што се тиче таванице, то можеш да заборавиш. Живим у овој кући већ шест година и не смета ми што нема таванице. Мораш се снаћи како умеш” (Исто, 88). Оно што је, међутим, сметнуо с ума јесте да он дане не проводи у кући, већ у пољу, на фарми.

⁵⁴ Исто, 167.

⁵⁵ Ф. Фанон, *Црна кожа, беле маске*, 16.

⁵⁶ Д. Лесинг, *Трава њева*, 195.

⁵⁷ „Начин понашања који је инстинктивно набацила у Чарлијевом присуству, да би сачувала спољни утисак и остала прибрана, нестао је” (Исто, 200).

⁵⁸ Исто, 216.

⁵⁹ Уједињујући, у првом поглављу, ликове Чарлија Слетера и неименованог полицијског инспектора, нараторка посредно сугерише размере Чарлијеве узнемирености, погођености догађајем: он осећа да га позадина убиства Мери Тарнер, коју само претпоставља, угрожава лично, због чега је његовом ауторитету потребна подршка у виду униформисаног представника власти са којим он делује као да су један, што им обезбеђује неопходну надмоћ.

⁶⁰ Исто, 29.

стичком друштву горег злочина од тога нема; табуи су извређани, правила су скандалозно прекршена. Оно што Слетер заташкава и није Мозисово, већ Мерино злодело – личан однос према црнци – јер је то оно што угрожава не само начин живота већ и опстанак *бело̄* колектива на *Црном* континенту.⁶¹

Отуда ни трагедија која се између Мери Тарнер и Мозиса збила није ни политичка, како је тумачи Слетер, ни романтична, како је види Марстон, већ етичка: убица није ни црнац осветник ни одбачени љубавник, већ увређено људско биће које, поставши (бели) човек, више не може назад, међу (црне) животиње и предмете; за разлику од Мери, Мозис није спреман да се одрекне права на индивидуацију које им, обома, друштво на различите начине ускраћује.

* * *

Приповедачица посеже за елементима описа природе да би указала на симболичну димензију догађаја и на слојевитост стварности: небо, ускомешано „као да је пуно испретураног прљавог веша” имплицира да је убиство Мери Тарнер изнело на видело неке непријатне, добро чуване тајне, док призор Слетера који, на путу до места злочина, мења гуме на аутомобилу „у густом црвеном блату”⁶² упозорава на његову умешаност у трагичан исход Мериног живота.

Међутим, када нараторка посредује садржаје јунакињине свести, онда природа више није ни позорница ни симболички рефлекс радње, већ њен активан учесник: у недостатку прилике за комуникацију са људима, Мери у природи препознаје антропоморфну енергију и рационално начело деловања.

Јунакињин први сусрет са дивљином догодио се ноћу; њене високе потпетице и црвено налакирани нокти, обележја идентитета девојке из града, са којима је кренула у сусрет новом животу, сигнали су њене неприпремљености за оно што је чека, али и одсечености од стварности, па и *дрӯгос̄ти* у односу на свет у који је *зайала*. У мраку, природа јој се представила претећим сенкама и злокобним звуцима: дрвеће је наказно, зрикавци вриште „из сваког жбуна и дрвета”, а на хук непознате ноћне птице, који доживљава као да је баш њој упућен, Мери се „окренула и потрчала назад... као да је непријатељски дах, са другог света... дунуо у њу”.⁶³

⁶¹ „Кога би се то тицало ако не белих фармера, то што је луцкасту белу жену убио урођеник из разлога које људи могу само да замисле, али да их никада, никада не помену? Њихов живот, њихове жене и породице, њихов начин живота, све је то било угрожено” (Исто, 10).

⁶² Исто, 15.

⁶³ Исто, 31, 57.

Дневно светло потврђује инферналне облике дивљине као демонске копије небеског устројства: то је „испечено, од Бога заборављено место”, „чудан страни свет”, „у рупи... где све игра и трепери од врелине”⁶⁴; обавијена сумпорастом маглом, земља је црвена, тиња и пуши се, а људска тела су црна; на опасност од пламена и експлозије упозоравају и празне канте бензина од којих се састоји све сиротињско покућство Тарнерових.

У Мериним очима, атмосферске појаве, биљке и инсекти мобилисани су у рату против ње: растиње је непријатељско, боде је и пече, крпељи је вребају, црвена прашина јој се диже у лице, жбуње јој прети, коров провиди њену судбину; сунце је толико разљућено да је напада и преко својих заступника на земљи, лима и гранита, који упијају и преносе његову врелину, и зрикаваца чији је излуђујући врисак у ствари сунчев глас.⁶⁵ Чак је и Мерин план бекства – лаком зарадом од бербе дувана – управо природа осујетила, засаде Тарнерових упропадивши сушом, јер није желела да пусти своју затвореницу.

Доводећи властите драме у смисаону везу са атмосферским појавама (кишом, жегом, сушом, громом, муњама), као да од њих зависе или да су њима непосредно условљене, Мери их увеличава до космичких размера. Али на тај начин њене драме не постају схватљивије, напротив: препуштајући се нарцисоидној грандиозности, хипертрофираном *јасћиву*, јунакиња се не отвара према начелима постојања нити жели да било шта открије или спозна, већ наставља да игра улогу стоичке патнице у средишту света, непосредно осећајући и трпећи егзистенцијалну угроженост; њена самодовољност је пример „психопатске покретљивости навише”⁶⁶, неадекватног покушаја да се отуђење превазиђе радикализацијом.

Мерина страност је у овом контексту делом последица њеног *йрриродноџ* припадања белачком колективу: док су црнци у бушу код куће, добродошли, белци су уљези, није им тамо место. На ту разлику приповедачица указује и укључивањем мотива дехидрираности у опис белаца, симптома њихове телесне али и духовне патње на афричкој жеги; и најотпорнији, најжилавији међу њима, Чарли Слетер, брани се од сунца сталном намрштеношћу од које

⁶⁴ Исто, 117.

⁶⁵ У индоевропским религијама, идеје о богу редовно се повезују са небом, сунцем, висином, али и са очинством и влашћу. У том контексту, муња и гром били би ноћне замене за сунце, као очински, мушки принцип, наспрам кише и воде, извора, као оличења женског принципа. Види о томе опширније у: Мирча Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја*, прев. Биљана Лукић, Мирјана Периф, Мирјана Здравковић, Бард-фин – Романов, Београд – Бања Лука 2003.

⁶⁶ Лајонел Трилинг, *Искреност и аушентичност*, прев. Бранко Вучићевић, Нолит, Београд 1990, 221.

су му очи „једва биле видљиве”.⁶⁷ Црначка тела су, с друге стране, затегнута, једра и сјајна, а Мозис је опуштен и миран чак и „под неспутаном снагом сунца, која изгледа на њега није утицала”.⁶⁸ Док је кућа Тарнерових „крхка шкољка”⁶⁹ у дивљини која са свих страна надире да је поруши и прогута, црначко насеље личи на природне израштаје из земље, на прегршт траве и штапова које је са неба посејала „магична црна рука”.⁷⁰

Идеолошке импликације овакве поларизације нису само анти-империјалистичке: у контексту романа, у којем дивљином управља рационални принцип, оне значе да природа разликује расе, као и да привилегује црну. Чињеница да су односи моћи у бушу обрнути од оних који важе у граду имплицира да је бели човек од природе отуђен, отпао, односно да је цивилизација облик рашчовечења; то је и порука там-тама⁷¹ који је из Конрадовог *Срца њаме*, преко Елиотове *Пустје земље*, допро и до претпоследњег поглавља романа *Трава њева*, најављујући да, мрачна и искомска, природа превладава.

Усред безобалне отворености, извори Мерине тескобе јесу у ствари зидови њеног *белоџ* алтер ега као унутрашњег затвора; страх од брисаног простора у суштини је страх да би ти зидови могли да се сруше, а самим тим и да би и гаранције њене *белосији* нестало; оно што би преостало, било би биолошко, *црноси*, узрок срамоте. Зато Мери, и у дивљини, као и у личном животу, настоји да се држи познатих стаза, користећи пар опробаних образаца кретања (до кокошарника, продавнице и ивице чистине) и понашања (мајке, оца и холивудске кокете). На изазов природе, која пулсира, дими се, буја и сагорева, она одговора редуковањем⁷², настојањем да се конзервира, скамени, одбијањем промена чак и када су се већ одиграле и постале очигледне: „Ја ћу се држати својих мерила. Нећу одустати!”⁷³ – каже.

⁶⁷ Д. Лесинг, *Трава њева*, 14.

⁶⁸ Исто, 159.

⁶⁹ Исто, 178.

⁷⁰ Исто, 121.

⁷¹ У овом роману, чија се радња претежно одвија у афричкој дивљини, приметно је одсуство звукова природе, као да су сви заглашени вриском зрикаваца. Зато је прво и последње пробијање звука там-тама семантички веома значајно.

⁷² Комад простора на којем се, усред чистине, заиста одвија Мерино постојање, све ужи, од кућерка и пар утабаних стаза на крају се своди на офуцану плаву софу, јунакињин гротескни престо. Јунакиња се најчешће, симболично, затиче на веранди, где се сусрећу отворени и затворени простор, кућа и дивљина, властито и страно, идентитет и неаутентичност, и која стога на најбољи начин симболизује њену суштину амбиваленцију, укљештеност између светова, једног из којег је избачена и другог у којем не може да издржи. Веранда је и простор на којем се Мери затицала у пресудним тренуцима свог живота: док је слушала *пресуду* „пријатеља”, гледала коитус родитеља и када је била убијена.

⁷³ Исто, 75.

Одбијајући да сарађује са природом, Мери Тарнер у ствари одбија да се повеже са женским, биолошким делом свог бића; она не жели да буде мајка, посредник силе живота, да сопствено биће доживи као преображајно и творачко. Из перспективе антропокосмичке повезаности и митова о плодности, то значи да одбија да допринесе обилности жетве, а самим тим и опстанку фарме Дика Тарнера. Њена *кривица* била би и у томе што мужа чини јаловим, не примајући његово семе и оспоравајући му мушкост. За казну, природа искључује Тарнерове из циклуса живота, ускраћујући им свој благослов – кишу. Близак спознајној оптици архаичног човека, Дик зато и верује да је његов највећи неуспех у ствари брак са Мери, а не луцкасти фармерски подухвати; пошто је пропао као супружник, он није ни имао шансе да се уздигне као земљопоседник.⁷⁴

Безводност и суша, на тај начин, постају симболи егзистенцијалне ускраћености Тарнерових, казна због неспремности на сарадњу са силама које их надилазе: желећи да живе у незнању и без сећања⁷⁵, Тарнерови упиру очи у небо – очекујући божанску интервенцију – али на то у ствари немају права; сами су их се и одрекли када су на изазов који им је природа упутила одговорили одрично, аскетски: Мери пасивним јогуњењем и фригидношћу, а Дик мањком самопоштовања и фаталистичким препуштањем вољи јачих од себе.

Како пут „до сопствене схватљивости”⁷⁶ неизбежно води управо кроз сексуалност, оно што јунакиња игнорише одбијајући да прихвати женску егзистенцијалну улогу и положај у ствари је *йозив* да се самоспозна: Мери нема воље за знањем, за истином. Из те перспективе гледано, њен грех више није уперен ни против одређеног друштвеног модела ни материјалне природе, већ против самог живота.

Јунакињино истрајавање у незнању и забораву тематизовано је кроз више објективних корелатива, од гностичких симбола сна, мамурлука, бунила до заслепљености сунчевом светлошћу, жмурењем и заглушеношћу вриском зрикаваца. У покушају задобијања равнодушности, сва њена чула су отупела или затворена: то Мерина душа, опседнута материјом, одбија да се сети своје суштине, узрока свог пада, или покушава да побегне од „осветљавања

⁷⁴ „Његово осећање пораза није уопште изазвано његовим неуспехом као фармера: његов неуспех је њено непријатељство према њему као мушкарцу, начин на који се односе једно према другом. И када би имали децу, чак и то би се поправило и били би срећни” (Исто, 139).

⁷⁵ „Вратили су се на фарму као да је све било сасвим нормално, а да је њено бекство била ситница која се лако заборавља” (Исто, 114).

⁷⁶ Мишел Фуко, *Историја сексуалности. Књ. I: Воља за знањем*, прев. Јелена Стакић, Просвета, Београд 1978, 136.

егзистенције⁷⁷, суочавања са смислом стварности којим је свеједно прожета. Редукујући живот на разне начине, Мери Тарнер се, мало помало, уништава; суштински неинтенционална, афективна, она се ни ка смрти не креће, него је чека.⁷⁸

У последњем поглављу приповедачица је истакла паралелизам између две сцене на веранди: у првој од њих, Мери дочекује свитање, а у другој да буде убијена. Њена ситуација и одбрамбени покрети у оба случаја су исти: притерана је уза зид и покушава да се одбрани голим рукама⁷⁹; на тај начин су светлост и смрт постали појмови из истог семантичког низа. За Мери, они и јесу исто: последњом свешћу, она се од Мозиса окреће ка муњи – светлости која пара мрак – као ка свом *йравом* убици.

Зато у процесу јунакињине самоспознаје снови имају пресудну улогу: враћајући јој потиснута сећања и емоције које је покушала да игнорише, они је *йриморавају* да их спозна, а самим тим и да открије оне аспекте своје личности које је одувек настојала да заборави и пренебрегне. Мерина самоспознаја се, дакле, одвија као насилан процес; она је на њу, *изнуйџра*, присиљена; Мери је жртва чак и процеса сопствене индивидуације.

Јунакињини снови имају једноставану логику: док је на врхунцу нервне напетости, паралисана и наизглед потпуно умртвљена, они јој обезбеђују неку врсту психолошке саморегулације, уравнотежења или компензације; први пут су је опседали док је била у страху да се Дик Тарнер неће вратити да је запроси, други пут током Мозисовог бдења крај болесног Дика; у оба случаја, кошмари су непосредно претходили судбоносним догађајима.

Мерини снови, треба нагласити, нису само резултат кретања уназад, *йрисећања*, већ и унапред, *анийицијације*: на основу чињеница о себи и стварности које је подсвесно већ регистровала али који се из разних разлога још увек нису пробили до знања, Мери у кошмарима предокуша сопствену смрт. То потврђује и сама сцена убиства, која се као слагалица склапа од детаља које је Мери у кошмарима већ видела: ту су веранда, геранијум, зид за леђима као последња одступница, убица који вреба из дрвећа, киша, пси.

На тај начин се и временски пореци у овом роману додатно ремете: смрт Мери Тарнер се не чини неизбежном само из перспек-

⁷⁷ Карл Јасперс, *Пићање кривице*, прев. Вања Савић, Фонд Конрад Аденауер, Београд 2009, 20.

⁷⁸ Ова егзистенцијална ситуација неретко прати велике књижевне јунакиње, попут Андрићеве Анике, на пример, или Настасје Филиповне Достојевског.

⁷⁹ „Наслонила се, притискајући леђима танак зид од цигле, испружених руку с длановима нагоре, бранећи се од наступајућег дана” (Д. Лесинг, *Трава йева*, 215). „Подиге руке као канце да се одбрани... велике руке која јој силом притиска главу уза зид” (Исто, 228).

тиве композиције наратива⁸⁰ већ и из перспективе њене психологије, у којој нагон самоуништења делује тихо и упорно. Због тога тренутак смрти и јунакињи романа, а не само читаоцима, долази као сећање на садржаје снова и стрепњи.

Мерини пророчки снови могли би се посматрати и у контексту чежње за смрћу: антиципирајући катастрофални али и неизбежни догађај, једини који може да прекине све њене конфликте и патње, јунакиња покушава унапред њиме да овлада, да се припреми. Отуда ни њени снови нису само пут до садржаја несвесног, већ и до стања несвести, с оне стране живота. Крећући се према себи, јунакиња се у ствари приближава смрти, несвесно *биралући* место и околности погибије.

Међутим, на тај начин, Мериња смрт, у којој се понављају делићи кошмара, постаје призор у којем нема ничег новог; таква смрт може да буде само још једна доказ јунакињине неаутентичности, догађај којим се закључује узалудност њеног постојања: ни после толико патње, није јој пошло за руком да разуме своје постојање.

* * *

Када Мери Тарнер себе представи као „брљиву девојку која је несвесно срљала ка оваквом крају”⁸¹, то значи да је увидела да је

⁸⁰ Услед замене места исхода и почетка радње, време приповедања и исприповедано време у овом роману теку у супротним смеровима: мртва Мери, чиме се завршава радња њеног живота, већ на почетку романа лежи на кревету; док читамо, ми се у ствари приближавамо њеној смрти као будућности која нам је већ у првом поглављу предочена, те нам је самим тим у прошлости. Захваљујући томе, детаљи којима се антиципира/подсећа на стравичан исход обезбеђују патос радње и побуђују страх и сажаљење читалаца. У епизоди Мериног покушаја бекства у град, на пример, у шестом поглављу, улазећи у аутомобил Чарлија Слетера који се ту нашао да је повезе, јунакиња се бори са вратима: „Ушао је у аутомобил и она је села поред њега, борећи се са вратима, док је он гледао низ пут звиждућући кроз зубе” (Исто, 110). У читаочевој свести, то призива сцену из првог поглавља: док јој укрућено тело уносе у полицијски аутомобил, њена „укочена испружена рука ударала је грозно по улазним вратима; било је тешко убацити је” (Исто, 26). Приповедајући о догађајима чији је исход изванредан и егзистенцијално безизлаз; не само да немају власти над својим животима него су и детерминисани, пресуђено им је, свршено са њима: Мери је мртва, Дик луд, а Мозис је „такорећи већ био обешен” (Исто, 15). На тај начин, нараторка се придружује фаталистичком егзистенцијалном искуству својих страдалника и преводи га на естетски план дела. Захваљујући томе, читалац, до тада припреман стрпљивом игром скривених цитата, потпуно ће бити увучен у драму јунакињиног унутрашњег преокрета, моћи ће да је осети, готово и да је искуси, наслућујући његову силу и разорност. Ка томе су водиле и у томе се испуњавају све семантичке нити овог романа – ка укидању граница међу људима и универзализацији искуства.

⁸¹ Исто, 217.

допринела сопственој смрти, односно да је учинила *нешто* због чега мисли да је заслужила да умре. Питање је, међутим, да ли она на тај начин одговара на зов аутентичне егзистенције „којим се ту-бивствовање докучује у непосредној зазваности”⁸², односно да ли заиста (хоће да) има савест.⁸³

У последња два поглавља романа Мери Тарнер неколико пута говори о својој кривици, најпре пред Марстоном, а онда и пред Диком. У оба случаја она свој прекршај представља као нешто што се до краја не може ни одредити а камоли искупити: *признаје* да је болесна, другачија⁸⁴, да са њом нешто није у реду. На тај начин она себе експлицитно одређује као егзистенцијалног аутсајдера, који границе није прекорачио неким свесним поступком или избором већ самим својим постојањем. Она ту, дакле, залази у простор онтолошке кривице⁸⁵ и имања савести.

Међутим, док тако говори, Мери у ствари, у нешто развијенијој и свакако злослутнијој форми, само понавља оптужбе на свој рачун које је годинама раније чула од „пријатеља”, а које и јесу најснажнији извор њеног осећања неадекватности и стида. Добрим делом, дакле, таква самооптуживања су израз јунакињине друштвене самосвести: она Дику и Марстону говори оно што мисли да би они, као припадници *бело* колектива, од ње желели да чују – да је дефектна, инфериорна, да не вреди – готово театрално признајући њихову надмоћ а сопствену покорност у структури ауторитета. Сами пак њени недостаци остају неодређени и несазнатљиви, што је штити од понижења, као облика кажњавања, које би свако јавно исповедање морало да прати. Зато се Мерино признавање кривице у овим случајевима пре може тумачити као покушај социјализације, односно заштите од злоупотребе моћи ауторитета, него као плод истинске ауторефлексије: она уопштено признаје све што би јој се могло спочитати, како би избегла казну и добила опроштај.

Закључујући да је Мери „била онаква каква јесте”, да је „таква... и не може се променити”⁸⁶, Тони Марстон и Дик Тарнер неће је додатно оптуживати, већ ће изражавати сажаљење, па и саучествовање. Усвајањем фаталистичких ставова, они одговорности не раз-

⁸² Драго Перовић, *Левинас versus Хајдегер: онтолошка и етичка диференција и њихове људске заједнице*, Јасен, Београд 2006, 228.

⁸³ „Ту-битак зове у савести самога себе” (Мартин Хајдегер, *Битак и време*, прев. Милош Тодоровић, Службени гласник, Београд 2007, 323).

⁸⁴ Расејани Марстон ће помислити да Мери жели да каже да је различита од других, али она инсистира на речи „другачија”. Највероватније се ради се о недовољно срећном преводиоачевом избору речи: Мери *другачијоси* се не односи на разграничење од других, већ на суштинско неприпадање, искљученост, страност.

⁸⁵ „Ту-бивствовање је као такво криво” (М. Хајдегер, *Битак и време*, 285).

⁸⁶ Д. Лесинг, *Трава њева*, 29, 91.

решавају само њу већ и себе: ако Мери није имала избора, ако је радила оно што је по својој природи *морала*, онда одговорност није ни на њој ни на њима, њеним ближњима, већ на ономе што ју је на све то осудило, а што они покушавају да учине мање страшним, називајући га „лошом срећом”. „Лоша срећа може да задеси свакога” – Дикова је узречица.⁸⁷

Мери Тарнер се највише успела на лествици аутентичности пред саму смрт: суочена са погубљењем, она увиђа да се огрешила о Мозиса. Потреба да изусту извињење, „да објасни, да замоли”⁸⁸, није покушај избегавања казне, већ давања гласа савести која се, у граничној ситуацији, тргнула; зато Мери и јесте способна да увиди своју моралну кривицу, непосредну одговорност за оно што се Мозис спрема да учини. Та мисао, окренута животу, нимало деструктивна, њеној смрти додаје патос и чини је трагичном, а не више само страшном.

Само је један од јунака овог романа заиста спреман да преузме одговорност за своје поступке – Мозис.

Све до убиства, он је можда и могао да прође као стереотипни урођеник: упечатљиво је физичко присуство, без порекла, осим племенског (Шоше лутају Африком, „могао је да стигне са било које стране”⁸⁹). Ту представу је донекле реметила чињеница да је „мисионарски момак”⁹⁰, што је значило да је колико-толико школован, писмен и говорник енглеског језика; међутим, место у друштвеној хијерархији, које му је расном припадношћу задато, није му дозвољавало да испољи тај *вишак* способности.

Али, пошто је пролио Мерину крв и сачекао да буде ухапшен, како би прихватио одговорност за злочин који је починио, Мозис више не може да се уклопи у тај образац. Значај његове својевољне предаје полицији посредно истиче окружни инспектор који покушава да га умањи, као и присутни на месту злочина који му прећутно и на гротескан начин одају признање због почињеног убиства.⁹¹

⁸⁷ Исто, 145. Живећи у складу са хоризонтом свог знања, Дик Тарнер је судбину прихватио, фаталистички: без наде да би било шта икада заиста могло да се промени, он започиње а не довршава ниједан од својих пројеката, од узгоја свиња и зечева до брака са Мери, смешном женом која му се у биоскопској тами учинила привлачном, те само анимира своје очајање. С друге стране, Чарли Слетер бира опречан пут: он кривицу пребацује на конкретне *друже*, на Марстона, који је по његовом мишљењу могао да спречи убиство, и на саму Мери, „идиота”. У расистичком друштву, у којем су на снази закони дивљине, први је пут слабих, а други јаких.

⁸⁸ Исто, 228.

⁸⁹ Исто, 12.

⁹⁰ Исто, 172.

⁹¹ „Изгледало је као да постоји такво осећање да Мозис, пошто је починио убиство, заслужује да га повезу колима” (Исто, 26). Инспектор тврди да је црначка

У последњем поглављу романа приповедачица све време прати садржаје Мерине свести који су пред смрт нарочито конфузни. Међутим, чим се та свест угаси, у сцени убиства, њен поглед се нагло окреће ка Мозису и готово се судара са њим: после најдубљих тајни душе умируће Мери Тарнер, Мозис делује као слика, неми призор; о његовим осећањима приповедачица нагађа, први пут у току романа показујући неку несигурност, покушавајући да их прочита на основу унезверених покрета убице.⁹² Међутим, сва њена нагађања врте се око дубоке патње, указујући, дакле, на црнчеву људскост, а не на изопачење или патологију.⁹³ У Мозисовом управљању пред полицајцима, „иза ускомешане хрпе мравињака”, има величине, а његово „Ево ме” подсећа на Христово „Ја сам” у Гетсиманском врту⁹⁴; њиме Мозис осваја „бити-крив [*Schuldigsein*]”⁹⁵, привилегију слободног човека да изабере самога себе као савесног и одговорног, аутентичног човека.

Важно је, осим тога, приметити да смрт Мери Тарнер не погађа само идентитет целата већ и жртве: јунакињино право да умре, да одлучи да више не живи, сусреће се са Мозисовом вољом да преузме одговорност и за свој и за њен живот, као и да то запечатити проливањем њене крви. Мозисова појава у Мерином животу од почетка је била скопчана са њеном чежњом за смрћу; у кошмарима, она је убицу увек видела као стереотипног урођеника који вреба из дрвећа, док је Мозиса доживљавала као привлачног мушкарца, помагача и послушног извршиоца својих налога; у агоничном привиђењу које је имала последњег дана, тај урођеник и Мозис,

традиција признавања кривице заснована на убеђењу да ће се тиме избећи казна. Занимљиво је да ни Тони Марстон не разматра Мозисову кривицу: тврдећи да је „за убиство потребно двоје, бар за овакво убиство” (Исто, 29), он не инсинуира само да је у питању злочин из страсти већ и да Мери сноси одговорност за оно што јој се догодило. На тај начин, кривица се доводи у непосредну везу са људским достојанством: црнац је мање човек од белца, па самим тим нема право на достојанство кривца.

⁹² „А чудно разилажење циљева показало се у следећим покретима. Прво је гласно испустио оружје на под, као да се боји; онда се предомислио и подигао га. Држао га је изнад зида веранде на жестоком плуску, а после неколико тренутака га је повукао. Сада се колеба, гледа околу” (Исто, 228–229).

⁹³ „Немогуће је знати које покајничке мисли, или жаљење, или можда људско осећање повређености су садржани у задовољству потпуне освете” (Исто, 229).

⁹⁴ Исто, 12, 11. Важно је уочити да Мозисово самопотврђивање као кривца није формулисано у номинативу, падежу саморефлексије, већ у акузативу, падежу трпљења. То, с једне стране, заиста може да буде изнуђено контекстом – он се овим речима предаје полицији, стављајући се на располагање онима који ће му одлучивати о судбини, али с друге може да се тумачи и као „преокретање *јасива у себсиво*”, односно преузимање одговорности и „за оно што он није створио и изазвао” (Д. Перовић, *Левинас versus Хајдегер*, 268).

⁹⁵ М. Хајдегер, *Битак и време*, 330.

убица и помоћник, сретнуће се и ујединити, као половине истог човека, које су до тада, кроз роман, једна другу тражиле.

Присвајајући достојанство кривца, Мозис је, у ствари, и себе и Мери неповратно изабрао, одредио, индивидуализовао: он је црнац који је убио белу жену, она је бела жена коју је убио црнац. Зато је сцена злочина истовремено и тренутак највеће интимности међу јунацима романа: не само зато што је смрт „најприватнија тачка [Мериног – прим. В. Т.] постојања”⁹⁶ већ и тачка драматичног прожимања идентитета, трагичног превазилажења „неподношљиве инсуларности”⁹⁷ која их је обоје мучила.

Весна М. Тријић
Народна библиотека Србије, Београд
Одељење за библиографију
vesnatrijic@nb.rs

⁹⁶ М. Фуко, *Историја сексуалности*, 122.

⁹⁷ Ф. Фанон, *Црна кожа, беле маске*, 58.