

ЖЕНСКО ИСКУСТВО У СПРЕЗИ ТРАУМЕ И ИСТОРИЈЕ У РОМАНУ МИЛОСРЂЕ

У роману *Милосрђе* Тони Морисон исписује трауматско искуство, као и стварање и растварање веза пет жена у немилости америчког континента у седамнаестом вијеку. Путем блиског и интимног исказа тока свијести, она води читаоце у свијет преднационалне и предрасне Америке, у свијет бескрајне дивљине Новог континента, када су национални и расни идентитети као осјећаји и појмови тек настајали, а жене, без обзира на боју коже и статус у друштву, увијек биле у некој врсти неповољног и по живот опасног положаја. У често цитираном интервјуу за *National Public Radio*, гдје је разговарала са Лин Нир, Морисон истиче да је „жељела одвојити расу од ропства, да види како је то могло изгледати, како је могло бити, бити роб, али ван контекста расизма, односно расне инфериорности” (Morrison, 2013). Радња романа указује на чињеницу да ропство и расизам у Америци нису постојали од самог настанка, од њезиних колонијалних почетака, већ да су, заправо, настали тако што су били конструисани, подметнути, институционализовани и на крају озакоњени, а ауторка кроз мале, личне приче маргинализованих особа исцртава тај пут и то с нагласком на женском искуству.

Роман у ком се простире полифони свијет америчке дивљине седамнаестог вијека структурално је подијељен у симболичан број од дванаест поглавља која нису нумерисана нити насловљена, што само по себи сугерише отпор успостављеном реду ствари, односно устаљеној структури, па и великом наративу. Тиме је наглашена читаочева ангажованост и будност, јер само на тај начин можемо слиједити нарацију и открити чију тачку гледишта пратимо у датом моменту. Таква ангажованост природно читаоца чини склонијим примјећивању детаља, како на нивоу реченице, тако и на нивоу текста и тематике, што је управо и намјера Тони Морисон, јер она покушава да у мору директних и јасних али и амбивалентних исказа, без ауторског коментара, с ликовима који су далеко од савршених људских бића, читалац сам створи визију тог историјског момента. На тај начин Морисон пркоси великом наративу, али у исто вријеме не преузима на себе улогу медијатора који ће га деконструисати него акценат ставља на читаоца и његов однос према вишеструким субјективним гласовима различитих ликова. Отуда се начин на који Морисон препушта читаоцу да сам проникне у истинску природу ствари и појава, а своју ауторску позицију задржава и унутар и ван, може поредити с техником тока свијести њених књижевних претходника, Фокнера, Вирџиније Вулф, Џојса и других, који слично измичу своје ауторске гласове у потпуности и препуштају читаоце току свијести ликова, осликавајући интимну свијест појединаца у значајним историјским периодима.

Морисон припада савременом, али и постмодернистичком миљеу писаца који почињу гледати историју као дио укупног људског искуства и као такву је желе истражити, при чему то не раде на позитивистички, традиционалан и једноставан начин него крећу у истраживање историје с изразито критичке позиције. Постмодерни историјски романи преузимају форму историјског романа да би се критички осврнули на само стварање историјског наратива, а у том процесу се посебна пажња посвећује утицају времена у ком живимо на наш начин разумијевања прошлости. Такви романи стварају нову везу између садашњости и прошлости (Džihlo Šator, 2021: 80). У књизи *Промисљања историје* Кит Џенкинс дефинише историјски дискурс као појам који значењски повезује размишљања људи о историји с категоријама интереса и моћи. Моћ подразумева контролу над властитим дискурсом о историји, а насупротив моћи стоји покоравање туђој интерпретацији историје. Џенкинс истиче да у смислу дискурса историју не посматрамо као школски предмет него као поље сила у којем различите стране различито читају прошлост, тј. долази до различитих интереса за одређена читања и тумачења историје. Према Џенкинсу, термин *дискурс* подразумева свјесност о томе да историја никада не може бити само своја, а тиме ни објективна, јер никада јој се не приступа без одређене намјере, она увијек настаје за некога, дакле с одређеним циљем (Jenkins, 2008: 9). Морисон је свјесна управо постојања тог циља историјског дискурса и тога да унутар општеприхваћеног и традиционалног америчког историјског дискурса историја Афроамериканаца не може бити објективно представљена. Стога она у својој техници писања историјског романа посеже за памћењем и реконструкцијом догађаја.

Говорећи о својим намјерама и начину писања, Морисон пише о сјећању: „Историја против сјећања и сјећање против непамћења. Сјећање као присјећање и сјећање као поновно састављање дијелова тијела, обитељи, становништва из прошлости. И управо је та борба, жестока битка између сјећања и заорава, постала средство приповијести. Напор да се и запамти и не зна постао је структура текста” (Morrison, 2019). Отуда потичу нелинеарна структура романа, темпорална дезоријентисаност, те описи истих, дијељених момената из различитих фокалних тачака у роману *Милосрђе*, али и другим њеним романима. Поновно сјећање служи као објашњење заједничког власништва над догађајима и нужности заједнице да издржи угњетавање како би се свима пренијела важност ропства. Заправо, искуства и сјећања нису власништво само особе која их доживи него припадају колективној садашњости и будућности једне заједнице. Књижевни критичар Ашраф Рушди користи предложени израз Тони Морисон „поновно сјећање” којим „индивидуална искуства патње настављају да постоје на мјесту гдје се догодила патња. 'Поновно сјећање' тада постаје ментално-просторна структура гдје оно што се догодило на једном мјесту у једном тренутку постаје искуствено доступно другом времену и другој особи [...] то је начин разумијевања како можемо подијелити претходна искуства других” (Rushdy, 2001: 6). Појмови као што су *rememory* (поновно сјећање), реконструкција и ревизија прошлости постају значајна мјеста којима се бави књижевна критика историјских романа. Критичар Кит Бајерман тврди да је афроамеричка ауторка Тони Морисон имала за циљ (ре)конструисање прошлости,

а не причање прича о прошлости. Према Бајерману, „савремени наративи су трауматске приче у томе што говоре и о огромном губитку и опстанак; они описују психолошке и друштвене учинке патње, [...] они говоре о брисању историје и њене сталне моћи да обликује живот црнаца” (Byerman, 2005: 3). Својим начином писања и тематиком романа, Морисон успијева да продре даље иза историјских наратива:

Прво је било моје настојање да замијеним и ослоним се на сјећање, а не на историју, јер сам знала да не моћу, не би требало вјеровати забиљеженој историји да ми пружи увид у културну специфичност коју сам жељела. Дрјо, одлучила сам умањити, искључити, чак замрзнути сваки (ошворени) дућ према зајадној књижевној историји. (Morrisson, 2019)

Ауторка се свјесно удаљава од забиљежене историје, јер ту културалну историју о којој жели писати нису биљежили људи о којима она жели писати. Морисон управо том конвенционалном историјском наративу пружа отпор.

Романи Тони Морисон се такођер могу класифицирати и под романе постмодернизма отпора, јер она малим, локалним наративима деконструира велике наративе. Према Лиотару, мисао просвјетитељства се базира на метанаративима, односно великим причама које чине структуру модерне религије, политике, филозофије и науке. Да би се постигла стабилност, модерна друштва стварају категорије означене као „ред” и „неред”. Лиотар означава ту стабилност идејом о тоталитету или тотализираном систему и каже да се тоталитет, стабилност и ред у модерним друштвима одржавају помоћу „великих прича”, које су, у ствари, приче које једна култура прича сама себи о својим праксама и вјеровањима. Велика прича у америчкој култури јесте прича о демократији као најрационалнијем и најпросвјетљенијем начину владања, а прича о њеном настајању и историји обојена је идејама о разним видовима слободе и остваривања снова. Тони Морисон свјесно опонира великом америчком наративу о нацији слободе и снова малим субјективним причама или малим, локалним наративима како их дефинише Лиотар. Дакле, генералном, владајућем и „објективном” мастер наративу, Морисон супротставља мале наративе којима настоји створити колаж онога што је Америка тада могла бити. Она књигом *Милосрђе* настоји прецизно одразити друштвени, културни и историјски дух Америке у седамнаестом вијеку и репродуковати неиспричану, ненаписану и занемарену „истину” о историјским догађајима и оснивању САД, те деконструирати велику причу о Америци као прекрасној нацији слободе и напретка, али и читаоцима предочити бруталну слику позиције жене у том насилном историјском моменту, те на који су начин оне обликоване траумом и насиљем.

Теорија трауме прилази књижевним текстовима са фокусом на анализу трауматских догађаја ликова у роману, начинима на које се траума доживљава и процесуира те утиче на животе појединаца и групе. Теорија трауме истражује и анализира различите начине на које се трауматски догађаји манифестују у књижевним и историјским дјелима, те на који би начин сами писци могли рјешавати личне трауме кроз писање дјела. Такођер их занимају начине на које се фиктивни ликови хватају у укоштац са својим траумама као и начине на које књижевни текстови

функционишу тако да биљеже трауме које се догађају у друштву. У књизи *Траума и фикција*, Ен Вајтхед се наслања на теорију Пјера Жанеа који је направио разлику између „наративног памћења” и „трауматског сјећања” тврдећи да је наративно сјећање друштвени чин који води рачуна о слушању, односно публици, а да трауматско сјећање нема ту друштвену компоненту, те да није упућено никоме и никоме не одговара. „Трауматско сјећање”, тврди Жане, „мора се трансформисати у наративно памћење, како би трауматски догађај могао да постане дио индивидуалног искуства” (Whitehead, 2004: 140–141).

У психологији траума се дефинише као „сваки болни доживљај или искуство које изазива неке трајне посљедице” (*Hrvatska enciklopedija*, 2013–2024). Кети Карут тврди да један од начина на који се може дефинисати траума јесте рећи да је тај неко „посједнут сликом или догађајем” (Caruth, 1995: 5), што сасвим сигурно можемо констатовати за Флоренс која је запосједнута сликом мајке и брата у спреси са осјећајем одбијања. Сви женски ликови у роману *Милосрђе* пролазе кроз разне врсте траума и насиља, како оног којем су их изложили мушкарци и само патријархално уређење друштва, тако и оног које свјесно или несвјесно и намјерно или ненамјерно причињавају једна другој. Ребека је одвојена од своје породице и земље, продата да буде супруга непознатом човјеку на Новом континенту; Флоренс је одвојена од мајке мислећи да је мајка својевољно даје и бира сина да остане са њом, Флоренсина мајка је вишеструко силована жена која одваја своје женско дијете од себе вјерујући властитој интуицији и да ће на тај начин избјећи кћеркино сасвим сигурно и, можда, инцестуозно силовање; Туга преживи бродолом, али остане без оца, сексуално искориштена или силована више пута, а Лина губи цијелу породицу због малих богиња, а онда доживљава насиље у некој врсти везе коју је имала са бијелцем о којем није пуно речено осим да је пијаница и насилник. Бруталност и директност описа суровог живота којим живе жене овог романа беспоштедно држи читаоца у стању будног читања и сталне запрепаштености.

Флоренс већ на првој страници, обраћајући се ковачу, али и читаоцу или самој садашњости, нагласак ставља на читање и ангажираност: „То знаш. Знаш да знаш. Питање гласи: ко је одговоран? Друго питање: умеш ли да тумачиш?” (Mori-son, 2012: 7). Дакле, важна питања су ко је одговоран, знаш ли читати и, што је најважније, тврдња да је истина, односно способност да схватимо и спознамо истину негдје у нама, било да смо је свјесни или не. Важно је истаћи да је овдје у питању нагласак на језику, јер језиком обликујемо нашу стварност. Глагол *read* (читати) можемо схватити и као интерпретирати, односно тумачити, јер оно што Флоренс каже даље упућује на читање знакова у њиховој свеукупности:

Ако ђауница неће да седи на јајима, брзо ђрошумачим знак, и дабоме, исџе ноћи ја уїле-дам тпнћа тџе како сџоји држећи се за руке са својим малим сином, а моје цијеле јој наби-јене у цей кецеље. За грује знаке шреба више времена да се схваџе. Чесџо буде ђревише знакова или се на неки свеџао знамен ђребрзо науку облаци. Разврџавам их и ђоку-шавам да се сеџим, а оџеџи знам да ми свашџа ђромакне, као кад не ђрошумачим за-шџо је башџенска змија доуузала до ђраџа да џу уїине. Дозволи да ђочнем од оноџа шџо са сиџурношћу знам. (2012: 7–8)

Овим одломком ауторица путем Флоренсине свијести указује на важност читања знакова и њиховог тумачења у међусобној повезаности. На нивоу овог текста то од читаоца захтијева интерпретацију онога што је написано као исповијест и онога што је исказано кроз симболе, знакове, скривене детаље згуснутим метафоричким језиком да бисмо добили потпуну слику Флоренсиног доживљаја стварности. Флоренсина тежња да интерпретира и разумије мајчин поступак се провлачи кроз њене снове у којима она константно покушава да схвати мајчине ријечи, али јој значење измиче и она никада не постаје потпуна личност, као што то постаје Туга рођењем свога дјетета. Траума и мајчинство су дубоко повезане теме у роману и прожимају се на различите начине кроз карактеризацију свих женских ликова.

Кроз дванаест поглавља Тони Морисон преплиће ток свијести различитих ликова. Главни ток свијести, односно исповијест, гледано структурално и тематски, јесте Флоренсин. Јавља се кроз поглавља шест пута. Нарација је специфична и ефектна зато што тече у првом лицу у презенту, а у поједностављеном или чак неуком стилу говора, без непотребно дугих описа, вјештих или великих ријечи и комплексних језичких структура које би можда одвукле пажњу од једноставне, али горке истине коју Морисон жели ставити у први план. Након сваког поглавља слиједи нови глас, нова тачка гледишта, нови ток свијести, нова мала прича сваког од ликова који чине Флоренсин свијет Новог континента.

Роман, као и Флоренсина исповијест, почиње с позиције моћи и онога ко је починио насиље: „Не бој се. Моја приповест не може да те повреди упркос свему што сам урадила и обећавам да ћу лежати ћутке у мраку – можда плачући или повремено виђајући крв још који пут – али никад више нећу пружити згрчене руке и ноге да устанем и покажем зубе” (2012: 3). Међутим, читањем романа откривамо како ју је управо властита траума обликовала у особу која је способна за насиље, те како је трауматско сјећање на брата, односно сина њене мајке, како га Флоренс назива, било окидач тог насиља. Дјечак Малајк је ковачево посвојче и Флоренс треба да се брине о њему док ковач оде да покуша излијечити госпођу Варк. Међутим, Флоренс у њему види опасност као што види опасност и у још нерођеном Тугином дјетету кад је први пут угледа трудну: „Али мене мучи брига. Не зато што нам је рад тежи, него зато што ме плаше мајке које доје халапливу децу. Знам какве им постану очи кад треба да изаберу. Знам како их подигну да би ме прострелиле погледом, говорећи нешто што ја не чујем. Говорећи нешто важно за мене, али држећи за руку свог малог сина” (2012: 12). Та трауматска тачка одвајања од мајке и виђење кривице у самом дјечаку појачана је управо преживљеним страшним путовањем до ковача, спавањем у мрачној шуми, прогоном сељана под оптужбом да је вјештица само због боје коже, као и заслепљујућом љубављу коју осјећа према ковачу. Сва чула, па и знаковити снови су у том моменту појачани и комплетна Флоренсина стварност се чини као да је у измаглици, Флоренс насилно повлачи Малајка за руку и сломи му је у рамену, а ковача, који управо тада долази, напада машицама за ватру. Та кулминација љубави, страха, бијеса и акутне трауме у њој буде рањену звијер за коју касније, док исписује своја сјећања и причу на подовима и зидовима Јакобове куће, каже да више никад неће показати зубе. Писање исповијести и јесте оно

што лијечи Флоренсину трауму. Када је након догађаја са ковачем први пут виде Вилард и Скали, Флоренс још личи на рањену звијер: „После, кад су о томе расправљали, Скали је закључио да је више изгледала као приказане него као рањени црвени мундир, онако босонога, крвава али поносите” (2012: 150). Тек након исписивања своје приче, Флоренс на крају закључује да је постала дивљина али и ропкиња која је ипак слободна, што представља неку врсту самоспознаје и излечења. Међутим, оно што писменост, нарација, али и одрастање нису могли излијечити и што на крају читаоца оставља са кнедлом у грлу и показује на праву сурову искиданост људског искуства у ропству јесте немогућност схватања тежине и милосрђа мајчиног поступка: „Једна ће ми туга остати. Што за све ово време никако не знам шта ми говори моја мајка. Нити она може знати шта ја хоћу њој да кажем. Маје, сад слободно буди задовољна, јер моји табани су тврди као чемпрес” (2012: 163). Мајка никада не прочита њену исповијест, а Флоренс никада не чује мајчине ријечи које читалац проналази на крају романа:

Није то било чудо. Чудо које је даровао Бој. Било је то милосрђе. Које је њонудило људско биће. Осћала сам на коленима. У њрашини те ће ми срце њочивати сваке ноћи и свакој дана док ти не будеш схватила оно што знам и што чезнем да ти кажем: ѡрихватиши ѡсјодарење над друћим шешка је сћвар; бориши се за ѡсјодарење над друћим ружна је сћвар; ѡредаши друћоме ѡсјодарење над собом зла је сћвар.
Ах, Флоренс. Најмилија моја. Почуј tua мае. (2012: 168)

Роман овим ријечима затвара свој болни круг исповијести, али комуникација између кћерке и мајке се никад не остварује. Она остаје једино у нади да ће Флоренс једног дана када постане мајка разумјети мајчин поступак, али ни то надање није без резерве и тежине, јер би то сасвим извјесно могло значити тешку судбину и тешке изборе уколико се икада може рећи да један роб, односно жена која је ропкиња, има избора. Родна и статусна испреплетаност, али религијска, па и географска стварност, стварају чвор и окосницу романа који тешко да може понудити другачији крај. Таква тематика романа у споју са полифоном наративном техником тока свијести нуди блиску и интимну исповијест колективне свијести једног историјског периода, суочавање са прошлошћу, траумама, али не и неко сасвим позитивно разрјешење.

Интересантно је и да је једино ковач, од свих ликова Флоренсиног свијета, изостављен у смислу властитог исказа. Разлог је, можда, што је он једини лик у односу на ког се Флоренс осјећа као роб, роб љубави, али у сваком случају роб, а који је, иако Афроамериканец, слободан човјек. У деветом поглављу ковач је назива робом и при томе дефинира стање ума у којем је било који човјек у потпуности покорен робовању:

Зашто ме убијаш, ѡишам.
Хоћу да идеш.
Дозволи да објасним.
Не. Смешта.
Зашто? Зашто?

Зашто штио си роб.

Шта?

Чула си ме.

Господинова је заслуџа штио сам роб.

Не мислим на њеџа.

На која онда?

На шебе.

Шта хоћеш да кажеш? Ја сам роб зашто штио ме Господин куйио?

Не. Ти си џосшала роб.

Како?

Глава ши је џразна, а шело необузвано.

Обожавам ше.

И шоме си роб.

Само ме ши џосегујеш.

Посегуј сама себе, жено, а нас осшави на миру. Моџла си убиши ово деше.

Не. Чекај. Бацаш ме у бегу.

Ти си само сушша дивљина. Немаш сшеџа. Немаш разума. (2012: 143–144)

Ковач нема своје поглавље, његов ток свијести не пратимо и он остаје енигма, као и његов статус слободног црног човјека. Међутим, у односу са Флоренс служи као огледало. Његове ријечи су одраз који Флоренс не може наћи у својим сновима. Она сања сан који сања њу, како каже, не види свој одраз у језеру. И као и све друге знакове, и тај потпуно погрешно тумачи.

Сањам сан, а сан сања мене. На коленима сам у мекој шрави кроз коју џрониче бела дешелина. Ођојан мирис, саињем се да уловим шта је. Али дивни мирис одлази. Примешим шад да сам на ивици језера. Плавико му џлавље од неба, џлавље од свакој џлавој које знам. Плавље од Лининих џинђува и џлавица женеџрте. Толико ми је леђо да не мођу сшашши. Хшела бих да зађњурум лице дубоко у њеџа. Хођу шо. Шша ме шо нађони да оклевам, не да ми да досеђнем џредивно џлавило оно шшо желим? На силу џриђем ближе, нађнем се, ухвашила се за шраву да не џагнем. За шраву сјајну, дуђу и мокру. Тамо џде шреба да ми буде лице – ничеџа. Умочила џрсш и џледам воду како џрави џрсшенове. Принела усша шoliko близу да бих се мођла нађиши или џољубиши воду, али нисам шу ни џука сенка. Где се крије? Зашшо је шако? Убрзо, џоред мене клечи Ферка Џејн. И она џледа у воду. О, Љубљена, не џлаши се, каже, нађи ћеш џа. Где, џишам, џде је моје лице, али она више није крај мене. Пробудила се, а џоред швоџа креवेशа сшоји minha mae, али овој џуша њен мали син је Малајк. Држи је за руку. Она миче уснама ка мени, али у својој руци држи Малајкову руку. Скрила џлаву у швоје ћебе. (2012: 140–141)

Оно што Флоренс недостаје и што је требало сан да јој каже јесте самоспознаја. Језеро Флоренс тумачи као симбол за ковача и она слуги, како из самог начина његовог одласка са Јакобове фарме тако и у начину на који је прошао њихов задњи сусрет, да њени осјеђаји нису узвраћени, барем не у истој мјери, али оно што она не успије прочитати у својим сновима и што јој подсвијест кроз Ферку Џејн покушава поручити јесте да је језеро она сама. Флоренс не види свој одраз у језеру, фали му глава, она не познаје саму себе, не познаје шта је значио мајчин поступак, она

је роб проживљене трауме и због ње очајно жуди за љубављу и признањем других и стога не може бити слободна ни унутар властитог ума.

Могли бисмо да претпоставимо да оваква структура и тематика романа упућују на идеју о сломљеној цјелини или прекинутом континуитету интимне индивидуалне, али и колективне историје, јер ако мајку схватимо као поријекло, коријен или искон, дакле стабилно тло, а Флоренс као метафору за саму Америку коју може да окарактерише прије свега појам отргнутости, било у смислу афричких Американаца који су ту доведени силом, било у смислу европских Американаца које је ту све, на овај или онај начин, довела нека невоља, јер нико свој дом не напушта без разлога, било у смислу америчких Индијанаца чије је постојање њиховим доласком било узурпирано, и као такво прекинуто, сасвим је јасно да овакве дисрупције доводе до нестабилног идентитета и низа трагедија које из тога проистичу. Важност улоге мајке можемо посматрати и кроз Тугу која постаје стабилна, односно њена шизофренија запада у ремисију када постаје мајка. Умишљени лик Близнакиње који ишчезава у бродолому као механизам опстанка нестаје тек онда када она постане потпуна, а то је након што се оствари као мајка, те своје име Туга мијења у Потпуна након рођења дјетета. Лина је такођер веома свјесна мајчинства: „Мајчинска глад – да се будеш мајка или да имаш мајку – обема се вртело у глави од те чежње која је, Лина је то знала, остала жива, путовала костима” (2012: 67). Дакле, цикличан, реципрочан однос између коријена, историје, поријекла и онога што из коријена проистиче, другим ријечима, однос између историје, садашњости женског искуства и мајчинства јесте веома важна тематика која прожима цијели роман и то превасходно његове женске ликове и њихове проживљене трауме.

Без обзира на статусно најповољнију позицију женског лика у роману, Ребека ипак пролази кроз највише трауматских искустава. Она губи четворо дјеце, супруга и на крају сама пролази кроз искуство блиско смрти што је, нажалост, мијена нагоре. Међутим, то нису њена првобитна трауматска искуства, него је то цјелокупно одрастање у Енглеској у седамнаестом столећу, изразито строга и религиозна мајка, сиромаштво и покушај сексуалног нападовања, након чега се свијет дивљине америчког континента чини сасвим прихватљивим:

Кавије, убиство ножем и ошмице били су толико честии у прагу њеној рођења да су јој шее ојомене о клању у новом, невиђеном свећу звучале као прешње рђавим временом. Исће ѿгдине кад је крочила с бродга, завршио се један моћан раш између насељеника и домородаца на двестиа миља одашле пренећо шћо је и чула за њеџа. Повремене чарке мушкараца прорив мушкараца, сшрела прорив барушга, ващре насшрам секирице, за које јестће чула, нису се моће проридиши с касайнициом коју је она илегала од гешињсшва. Гомила немирних, још живих црева која држе пресшуйнику прег очима ља их бацају у ведрицу и изручују у Темзу; прсши који дршшећи пресежу ка изшубљеном шорзу; коса жене криве за сакаћење блешши иламеном. У проређењу с шиме, смрш у бродолому или од шомахавка блегела је. Није знала оно шћо су груте насељеничке прородице својевремено знале о рушинском одсецању руку и ноу, али није учешшвовала у њиховом смршном сшраку када, шри месеца након инцидентша, сшшине весш о каквој пресудној бици, ошмици или нарушешном миру. Размирице између месних илемена или народна војска која башинами заводи

ред у деловима области – то је њој деловало као нека далека, савладаива позадинска слика у земљи шаквој простора и миомириса. Одсуство загаха прага и палубе уљуљкало ју је као у неко иијанство од кој се годинама морала шрезнићи да би шај ојојни ваздух узела здраво за тошво. И сама киша пошала је нешто ново-новцашо: чиста вода, без чађи, која пада из неба. (2012: 78–79)

Поред чињенице што наведени одломак представља увид у Ребекин начин размишљања и стање свијести по доласку у Америку, он представља и једини успоредни опис европског и америчког континента, бруталност криминала и безвлашћа, али и бруталност закона и законских казни вјешањем у Енглеској, те спектакл самог вјешања, као и уживање друштва у томе. Морисон овим одломком сасвим директно упућује и на стање дивљаштва европских бијелаца који у масама насељавају Америку и који ће постати њена владајућа класа, законодавци који ће, између осталог, озаконити праксу робовласништва, али и почети уништавати природне љепоте. Пространства америчког континента, природна чистоћа и идилична природа су супротстављени чађи, људским цријевима у Темзи, прљавштини и смраду пренапучених енглеских градова који се сада као пошаст шире Америком у виду малих богиња, криминала, куповине и продаје људи, сјече дрвећа и ширења насеља. Морисон својим романом жели да укаже и на сакаћење природе, на њено брутално уништавање и потчињавање бијелом човјеку, на својеврсно трауматско искуство самог тла. Из еко-критичког угла, заправо, можемо рећи да траума ликова постоји паралелно са траумом цјелокупног тла континента.

Без обзира на чињеницу што је Ребека купљена и поштом послана невјеста, она јесте једини примјер, поред Д'Ортегине супруге, жене привилегованог статуса. Морисон јасно наглашава у роману да су све жене у друштву статусно и сигурносно одређене везом према мушкарцу. Ребекин статус и сигурност произилазе из брачне везе са Јакобом, а Линин, Флоренсин и Тугин кроз документ о посједовању. Њу закон као Јакобову супругу ипак штити, она припада мужу и одговорна је само њему, те није отворени плијен за било кога ко наиђе, као што би то била у Енглеској: „Па ипак, још јој је била одбојна помисао на то какав би јој живот био да је остала угњечена у оне смрдљиве улице по којима пљују и господа и проститутке, да изводи кникс, кникс, кникс” (2012: 79–80). Такав, односно гори статус, имају Туга, Флоренс и Лина уколико не могу доказати да не припадају неком мушкарцу. То је најбоље приказано кроз писмо које Флоренс носи у чизмама када је Ребека пошаље да нађе ковача, писмо које говори зашто је на путу и да је посједује Ребека, писмо чији је печат, сасвим дословно и у пренесеном значењу, жуља, али и донекле јој спасава живот. Три слушкиње, за разлику од Ребеке, немају ни првобитну заштиту, ону „на први поглед”, а то је боја коже. Ни статус удовице у тој дивљини не пружа довољну сигурност. То видимо кроз Удовицу Илинг и њену разроку Ђерку Џејн, кроз опасност коју проживљавају са другим досељеницима, као и када се Вилард и Скали на крају романа питају шта ће се сада десити са Ребеком након што је постала удовица. Међутим, никаква толико лоша судбина не може задесити Ребеку након Јакобове смрти колико се то може десити Лини, Туги и Флоренс ако Ребека умре:

Немој умреџи, ѿсојоја. Немој. Она сама, Туја, новорођенче, можда и Флоренс – џри жене с једним дејџенцејџом, без ѿсојодара, џу, саме, ничије, ѿсојаће дивљач за свакоја. Ниједна од њих неће моћи нишџа да наследи; ниједна није ѿриџојена некој цркви нишџи зайи-сана у њеним књијама. Женској ѿола, незаконишџе, ѿсојаће уљези, бесѿравни сџанари, ѿдоложне куйовини, изнајмљивању, најагу, ошмици, ѿроџонсџву. (2012: 62)

Морисон се кроз све ликове дотиче на различите начине конкретних историјских права жена и њихове лоше и обесправљене позиције у друштву. Међутим, кроз Линин ток свијести најбоље је описана природа њихове заједнице и позиција жена у њој. У продужетку овог одломка Лина закључује да је потребна нека врста живота у већој групи ради заштите у том свијету. Јакоб и Ребека су живјели у изолацији и створили „себичну приватност”, а у дивљини треба уточиште које пружа неки круг: „Баптисти, презвитеријанци, племе, војска, породица, било је потребно ма шта што би их окруживало споља” (2012: 63). Од тог описа њихове заједнице у друштву и у односу на друштво, Лина их најбоље описује и једне у односу на друге: „Док је Господин био жив, лако је било прикрити истину: да они нису породица – да нису чак ни група једномишљеника. Они су били сирочад, од првог до последњег” (2012: 68) Сви ликови и јесу својеврсна сирочад, Лина, Туга и Јакоб, у дословном смислу те ријечи, њихови родитељи су умрли док су били дјеца, Флоренсин отац је силоватељ којег не познаје, принудно остаје без мајке и највише је свјесна свог осироћења, а Ребека је као адолесценткиња удата за првог мушкарца који није тражио мираз.

Лина представља најкомплекснији женски лик у роману. Она губи своју породицу, цијело село, у току је и трајаће масовно искорјењивање цијелог њеног народа, принуђена је на покрштавање када је дата презвитеријанцима, пролази кроз злостављање и све то до своје четрнаесте године када је купује Јакоб. Лина се чини као најразборитији лик у роману, али и најпразновјернији, најтоплији, најсуровији. Према Флоренс показује милосрђе као нико други, она је њена стварна мајка у роману, Ребеки је пријатељица која јој је била потребна у том новом и дивљем свијету, Јакобу је десна рука прије доласка свих других, али је такођер можда и сурови убица Тугиног дјетета. Тешко је и проникнути у њену стварну личност, јер она је након својих траума преобликовала саму себе и кроз њен ток свијести више сазнајемо о свим другим ликовима него о њој самој. Описи других су директни и трезвени, а ток мисли који се односи на њу саму је често елиптичан и докинут у складу с аскетским карактером који је изградила. Иако је Јакоб тај који их као мушкарац све поседује и финансијски се скрби о њима, Лина се чини као она која их све држи на окупу.

Туга је лик на ког трауматско искуство оставља психолошки најтеже посљедице јер проузрокује шизофренију. Шизофренија је обољење које се уобичајено јавља у двадесетим или тридесетим годинама и веома ријетко у доби прије тринаесте године, а Туга први пут види Близнакињу нетом након бродолома у својој десетој или једанаестој години: „Упознале су се под хирурговом мрежом на опљачканом броду” (2012: 119). Уколико ју је и неминовно чекало то психичко обољење, оно је сасвим сигурно дошло раније услијед проживљене трауме те сасвим промијенило њено понашање:

Дјечија шизофренија је неубичајен, али шежак ментални поремећај у којем дјеца и тинејџери ненормално тумаче стварности. Шизофренија укључује низ проблема с мишљењем (когнитивним), понашањем или емоцијама. То може да резултира неком комбинацијом халуцинација, делузија и изразито поремећеној размишљања и понашања које нарушава способност дјетића да функционише. (Mayo Clinic, 2021)

Сви споменути симптоми су присутни у Тугиној личности. Нажалост, укупним догађањима у роману, Морисон не да помислити читаоцу да би изостанак њене болести икако утицао на њен ток живота и судбину, јер кроз роман стално видимо да жене у том периоду америчке историје врло мало могу утицати на своју судбину. Тугу сви ликови виде као дивљу, бескорисну, Лина чак и као доносиоца лоше среће. Међутим, у осмом поглављу, гдје догађаје пратимо из Тугиног угла, видимо њену унутрашњу свијест и свјесност, али и трансформацију личности потакнуту мајчинством која почиње одмах након што сазнаје да је трудна са првим дјететом: „Знаш ли ти да ћеш родити дете, дџете? Туга је само зинула. А онда се зајапурила од задовољства при помисли на једну праву особу, лично њену особу, која расте у њој” (2012: 125–126). Тај пород, према Лини, долази прерано и дијете је рођено мртво: „Иако се Туги чинило да је своје новорођенче видела како зева”, те је непрестано размишљала „о њеном чеду које удише воду под Лининим дланом” (2012: 126). Ове тужне и тешке Тугине мисли и осјећаје који као да накнадно постају потврда датог јој имена, Морисон вјешто стилски уклапа са Линином причом коју прича Флоренс о орлици која чува и сакрива своје орлиће, али их губи услед људске похлепе, као и властити живот у покушају да их одбрани:

Оћазивши ћућника, сћушћи се она да му канџама ућраби смех и шћај нећриродни звук. Али ћућник, наћаднућ, дћине шћаћ и из све снаће је удари ћо крилу. Крешћећи, она ћада, ћада. Наћ шћиркизним језером, изнаћ вечне кукуће, доле кроз облаке ћресечене дућом. Крешћи, крешћи, а умесћо крила носи је већар. Тада би Флоренс ћрошћушћала: „Где је сад она?” „Још ћада”, одћоварала је Лина, „она ћада заувек.” Флоренс једва дћше. „А јаја?”, ћића. „Сама су се излећла”, каже Лина. „Јесу ли ћићићи ћреживели?” Флоренсина шћићање је жудно. „Преживели смо”, каже Лина. (2012: 66–67)

Мајчинство, губитак мајке и губитак дјеце испреплићу се као митска (пра)прича кроз колективну историју и подсвијест ликова која их као утег вуче у неки заједнички мрачни бездан. Вјечито падање мајке орлића је вјечито отицање низ ријеку Тугиног дјетета. Мајке преживе губитак дјеце и дјеца мајки, али сви с емотивним ожиљцима преживљених траума наставе постојати и падати кроз својеврсно незнађе чистилишта колективног трауматског искуства.

Услијед свих околности кроз које пролази, Туга је и најизразитије самосталан женски лик у роману и она никада не гради повезаност са Флоренс, Ребеком и Лином, али зато тражи уточиште у друштву Близнакиње: „’Овде сам’, рекла је девојчица с лицем истоветним као што је њено, ’Увек ћу бити ту’” (2012: 129). Туга одраста на

броду у потпуно мушком окружењу, а све жене које након тога сусреће према њој осјећају и испољавају антагонизам у већој или мањој мјери. Мушкарци су ти који јој више помажу у кључним животним ситуацијама. О оцу Капетану не знамо много, али ништа у њеном животу не наслућује на злостављање. Пилар је спасава од утапања, а Вилард и Скали јој помажу при порођу. Наравно, због њеног менталног стања мушкарци је сексуално искориштавају, али она ипак инстинктивно више вјерује мушкарцима него женама и тај недостатак осјећаја повезаности са женама и конкретно са женском заједницом у роману стално је држи на рубу те заједнице и домаћинства. Због недостатка женске подршке, Туга се осјећа усамљено и обраћа се својој замишљеној „Близнакињи” за друштво. Али након што је родила кћер, Туга доживљава значајну трансформацију – чак одлучује промијенити своје име у Довршена.

Близнакиња је била ошшла, без шрапа и не недосћајући јединој особи која ју је познавала. Пресћала су и Туина шумарања. Сад се посвећивала свакодневним обавезама, орјанализујући их у складу с пошребима своја чеда, нейробојна за шуће пришужбе. Полегала је била својој ћерки у очи; видела у њима оно сиво просјајкивање зимској мора док брод илови уз вешар. „Ја сам швоја мајка”, рекла је. „Моје име је Довршена.” (2012: 136–137)

Поновно рођена као Довршена, Туга у роману *Милосрђе* представља метафору за својеврсну несавладану жену која налази испуњење своје личности у мајчинству, као и у стварању снажног женског система подршке и обећању да ће прекинути круг мајчинске трауме у књизи са својом новорођеном кћери. Близнакиња као метафизичко утјеловљење самопотраге и женског себства, али и једини механизам опстанка за Тугу сада нестаје, јер Туга постаје употпуњена и стабилна кроз мајчинство.

Стилом писања и структуром романа која одговара његовом садржају и тематици, Морисон успијева створити слику Америке другачију од оне коју Америка прича самој себи и другим друштвима. Интиман, поетизирани тон, омогућен путем тока свијести, пружа читаоцу јединствен увид у оно што су могли бити животи изворних Американаца, досељеника, робова и жена. Морисон својим књижевним изразом ствара отпор великим наративима и супротставља се идеји „дотјеране” историје у служби политике, те даје болно искрен приказ жена и њихових живота условљених и обликованих друштвеним контекстом и траумама, а то чини на нивоу реченице, структуре и цјелокупног садржаја романа.

ИЗВОРИ

- Byerman, Keith Eldon. (2005). *Remembering the Past in AfroAmerican Fiction*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Caruth, Cathy. (ed.). (1995). *Trauma, Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Džih Šator, Aida. (2021). *Postmoderna i tri romana*. Mostar: Univerzitet „Džemal Bijedić” – Fakultet humanističkih nauka.
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2013–2024). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/trauma>)
- Jenkins, Keith. (2008). *Promišljanje historije*. (Snježana Koren, prev.). Zagreb: Srednja Europa.

- Mayo Clinic. (2021). "Childhood schizophrenia" (<https://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/childhood-schizophrenia/symptoms-causes/syc-20354483>)
- Morison, Toni. (2012). *Milosrdje*. (Dubravka Srećković Divković, prev.). Beograd: Laguna.
- Morrison, Toni. (2013). "Talking to Myself". An Interview with Toni Morrison. *Audiobook History* (<https://audiobookhistory.wordpress.com/2013/07/29/talking-to-myself-an-interview-with-toni-morrison>)
- Morrison, Toni. (2019). "I wanted to carve out a world both culture specific and race-free". *The Guardian* (<https://www.theguardian.com/books/2019/aug/08/toni-morrison-rememory-essay>)
- Rushdy, Ashraf H. A. (2001). *Remembering Generations: Race and Family in Contemporary AfroAmerican Fiction*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Whitehead, Anne. (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.