

ŽENSKO ISKUSTVO U SPREZI TRAUME I ISTORIJE U ROMANU *MILOSRĐE*

U romanu *Milosrđe* Toni Morison ispisuje traumatsko iskustvo, kao i stvaranje i rastvaranje veza pet žena u nemilosti američkog kontinenta u sedamnaestom vijeku. Putem bliskog i intimnog iskaza toka svijesti, ona vodi čitaocice u svijet prednacionalne i predrasne Amerike, u svijet beskrajne divljine Novog kontinenta, kada su nacionalni i rasni identiteti kao osjećaji i pojmovi tek nastajali, a žene, bez obzira na boju kože i status u društvu, uvijek bile u nekoj vrsti nepovoljnog i po život opasnog položaja. U često citiranom intervjuu za *National Public Radio*, gdje je razgovarala sa Lin Nir, Morison ističe da je „željela odvojiti rasu od ropstva, da vidi kako je to moglo izgledati, kako je moglo biti, biti rob, ali van konteksta rasizma, odnosno rasne inferiornosti” (Morrison, 2013). Radnja romana ukazuje na činjenicu da ropstvo i rasizam u Americi nisu postojali od samog nastanka, od njezinih kolonijalnih početaka, već da su, zapravo, nastali tako što su bili konstruisani, podmetnuti, institucionalizovani i na kraju ozakonjeni, a autorka kroz male, lične priče marginaliziranih osoba iscrtava taj put i to s naglaskom na ženskom iskustvu.

Roman u kom se prostire polifoni svijet američke divljine sedamnaestog vijeka strukturalno je podijeljen u simboličan broj od dvanaest poglavlja koja nisu numerisana niti naslovljena, što samo po sebi sugeriše otpor uspostavljenom redu stvari, odnosno ustaljenoj strukturi, pa i velikom narativu. Time je naglašena čitaočeva angažovanost i budnost, jer samo na taj način možemo slijediti naraciju i otkriti čiju tačku gledišta pratimo u datom momentu. Takva angažovanost prirodno čitaoca čini sklonijim primjećivanju detalja, kako na nivou rečenice, tako i na nivou teksta i tematike, što je upravo i namjera Toni Morison, jer ona pokušava da u moru direktnih i jasnih ali i ambivalentnih iskaza, bez autorskog komentara, s likovima koji su daleko od savršenih ljudskih bića, čitalac sam stvori viziju tog istorijskog momenta. Na taj način Morison prkosi velikom narativu, ali u isto vrijeme ne preuzima na sebe ulogu medijatora koji će ga dekonstruisati nego akcenat stavlja na čitaoca i njegov odnos prema višestrukim subjektivnim glasovima različitih likova. Otuda se način na koji Morison prepušta čitaocu da sam pronikne u istinsku prirodu stvari i pojava, a svoju autorsku poziciju zadržava i unutar i van, može porediti s tehnikom toka svijesti njenih književnih prethodnika, Foknera, Virđžinije Vulf, Džojsova i drugih, koji slično izmiču svoje autorske glasove u potpunosti i prepuštaju čitaocice toku svijesti likova, oslikavajući intimnu svijest pojedinaca u značajnim istorijskim periodima.

Morison pripada savremenom, ali i postmodernističkom miljeu pisaca koji počiju gledati istoriju kao dio ukupnog ljudskog iskustva i kao takvu je žele istražiti, pri čemu to ne rade na pozitivistički, tradicionalan i jednostavan način nego kreću u istraživanje istorije s izrazito kritičke pozicije. Postmoderni istorijski romani preuzimaju formu istorijskog romana da bi se kritički osvrnuli na samo stvaranje istorijskog narativa, a u tom procesu se posebna pažnja posvećuje uticaju vremena u kom živimo na naš način razumijevanja prošlosti. Takvi romani stvaraju novu vezu između sadašnjosti i prošlosti (Džihó Šator, 2021: 80). U knjizi *Promišljanja istorije* Kit Dženkins definiše istorijski diskurs kao pojam koji značenjski povezuje razmišljanja ljudi o istoriji s kategorijama interesa i moći. Moć podrazumijeva kontrolu nad vlastitim diskursom o istoriji, a nasuprot moći stoji pokoravanje tuđoj interpretaciji istorije. Dženkins ističe da u smislu diskursa istoriju ne posmatramo kao školski predmet nego kao polje sila u kojem različite strane različito čitaju prošlost, tj. dolazi do različitih interesa za određena čitanja i tumačenja istorije. Prema Dženkinsu, termin *diskurs* podrazumijeva svjesnost o tome da istorija nikada ne može biti samo svoja, a time ni objektivna, jer nikada joj se ne pristupa bez određene namjere, ona uvijek nastaje za nekoga, dakle s određenim ciljem (Jenkins, 2008: 9). Morison je svjesna upravo postojanja tog cilja istorijskog diskursa i toga da unutar opšteprihvaćenog i tradicionalnog američkog istorijskog diskursa istorija Afroamerikanaca ne može biti objektivno predstavljena. Stoga ona u svojoj tehnici pisanja istorijskog romana poseže za pamćenjem i rekonstrukcijom događaja.

Govoreći o svojim namjerama i načinu pisanja, Morison piše o sjećanju: „Istorija protiv sjećanja i sjećanje protiv nepamćenja. Sjećanje kao prisjećanje i sjećanje kao ponovno sastavljanje dijelova tijela, obitelji, stanovništva iz prošlosti. I upravo je ta borba, žestoka bitka između sjećanja i zaborava, postala sredstvo pripovijesti. Napor da se i zapamti i ne zna postao je struktura teksta” (Morrison, 2019). Otuda potiču nelinearna struktura romana, temporalna dezorijentisanost, te opisi istih, dijeljenih momenata iz različitih fokalnih tačaka u romanu *Milosrđe*, ali i drugim njenim romanima. Ponovno sjećanje služi kao objašnjenje zajedničkog vlasništva nad događajima i nužnosti zajednice da izdrži ugnjetavanje kako bi se svima prenijela važnost ropstva. Zapravo, iskustva i sjećanja nisu vlasništvo samo osobe koja ih doživi nego pripadaju kolektivnoj sadašnjosti i budućnosti jedne zajednice. Književni kritičar Ašraf Rušdi koristi predloženi izraz Toni Morison „ponovno sjećanje” kojim „individualna iskustva patnje nastavljaju da postoje na mjestu gdje se dogodila patnja. 'Ponovno sjećanje' tada postaje mentalno-prostorna struktura gdje ono što se dogodilo na jednom mjestu u jednom trenutku postaje iskustveno dostupno drugom vremenu i drugoj osobi [...] to je način razumijevanja kako možemo podijeliti prethodna iskustva drugih” (Rushdy, 2001: 6). Pojmovi kao što su *rememory* (ponovno sjećanje), rekonstrukcija i revizija prošlosti postaju značajna mjesta kojima se bavi književna kritika istorijskih romana. Kritičar Kit Bajerman tvrdi da je afroamerička autorka Toni Morison imala za cilj (re)konstruisanje prošlosti, a ne pričanje

priča o prošlosti. Prema Bajermanu, „savremeni narativi su traumatske priče u tome što govore i o ogromnom gubitku i opstanaku; oni opisuju psihološke i društvene učinke patnje, [...] oni govore o brisanju istorije i njene stalne moći da oblikuje život crnaca” (Byerman, 2005: 3). Svojim načinom pisanja i tematikom romana, Morison uspijeva da prođe dalje iza istorijskih narativa:

Prvo je bilo moje nastojanje da zamijenim i oslonim se na sjećanje, a ne na istoriju, jer sam znala da ne mogu, ne bi trebalo vjerovati zabilježenoj istoriji da mi pruži uvid u kulturnu specifičnost koju sam željela. Drugo, odlučila sam umanjiti, isključiti, čak zamrznuti svaki (otvoreni) dug prema zapadnoj književnoj istoriji. (Morrison, 2019)

Autorka se svjesno udaljava od zabilježene istorije, jer tu kulturalnu istoriju o kojoj želi pisati nisu bilježili ljudi o kojima ona želi pisati. Morison upravo tom konvencionalnom istorijskom narativu pruža otpor.

Romani Toni Morison se također mogu klasificirati i pod romane postmodernizma otpora, jer ona malim, lokalnim narativima dekonstruiše velike narative. Prema Liotaru, misao prosvjetiteljstva se bazira na metanarativima, odnosno velikim pričama koje čine strukturu moderne religije, politike, filozofije i nauke. Da bi se postigla stabilnost, moderna društva stvaraju kategorije označene kao „red” i „nered”. Liotar označava tu stabilnost idejom o totalitetu ili totaliziranom sistemu i kaže da se totalitet, stabilnost i red u modernim društvima održavaju pomoću „velikih priča”, koje su, u stvari, priče koje jedna kultura priča sama sebi o svojim praksama i vjerovanjima. Velika priča u američkoj kulturi jeste priča o demokraciji kao najracionalnijem i najprosvjetljenijem načinu vladanja, a priča o njenom nastajanju i istoriji obojena je idejama o raznim vidovima slobode i ostvarivanja snova. Toni Morison svjesno oponira velikom američkom narativu o naciji slobode i snova malim subjektivnim pričama ili malim, lokalnim narativima kako ih definiše Liotar. Dakle, generalnom, vladajućem i „objektivnom” master narativu, Morison suprotstavlja male narative kojima nastoji stvoriti kolaž onoga što je Amerika tada mogla biti. Ona knjigom *Milosrdje* nastoji precizno odraziti društveni, kulturni i istorijski duh Amerike u sedamnaestom vijeku i reprodukovati neispričanu, nenapisanu i zanemarenu „istinu” o istorijskim događajima i osnivanju SAD, te dekonstruisati veliku priču o Americi kao prekrasnoj naciji slobode i napretka, ali i čitaocima predočiti brutalnu sliku pozicije žene u tom nasilnom istorijskom momentu, te na koji su način one oblikovane traumom i nasiljem.

Teorija traume prilazi književnim tekstovima sa fokusom na analizu traumatskih događaja likova u romanu, načinima na koje se trauma doživljava i procesuirati te utiče na živote pojedinaca i grupe. Teorija traume istražuje i analizira različite načine na koje se traumatski događaji manifestuju u književnim i istorijskim djelima, te na koji bi način sami pisci mogli rješavati lične traume kroz pisanje djela. Također ih zanimaju načini na koje se fiktivni likovi hvataju ukoštac sa svojim traumama kao i načini na koje književni tekstovi funkcionišu tako da bilježe traume koje se događaju u društvu.

U knjizi *Trauma i fikcija*, En Vajthed se naslanja na teoriju Pjera Žanea koji je napravio razliku između „narativnog pamćenja” i „traumatskog sjećanja” tvrdeći da je narativno sjećanje društveni čin koji vodi računa o slušanju, odnosno publici, a da traumatsko sjećanje nema tu društvenu komponentu, te da nije upućeno nikome i nikome ne odgovara. „Traumatsko sjećanje”, tvrdi Žane, „mora se transformisati u narativno pamćenje, kako bi traumatski događaj mogao da postane dio individualnog iskustva” (Whitehead, 2004: 140–141).

U psihologiji trauma se definiše kao „svaki bolni doživljaj ili iskustvo koje izaziva neke trajne posljedice” (*Hrvatska enciklopedija*, 2013–2024). Keti Karut tvrdi da jedan od načina na koji se može definisati trauma jeste reći da je taj neko „posjednut slikom ili događajem” (Caruth, 1995: 5), što sasvim sigurno možemo konstatovati za Florens koja je zaposjednuta slikom majke i brata u sprezi sa osjećajem odbijanja. Svi ženski likovi u romanu *Milosrđe* prolaze kroz razne vrste trauma i nasilja, kako onog kojem su ih izložili muškarci i samo patrijarhalno uređenje društva, tako i onog koje svjesno ili nesvjesno i namjerno ili nenamjerno pričinjavaju jedna drugoj. Rebeka je odvojena od svoje porodice i zemlje, prodana da bude supruga nepoznatom čovjeku na Novom kontinentu; Florens je odvojena od majke misleći da je majka svojevrijedno daje i bira sina da ostane sa njom, Florensina majka je višestruko silovana žena koja odvaja svoje žensko dijete od sebe vjerujući vlastitoj intuiciji i da će na taj način izbjeći kćerkino sasvim sigurno i, možda, incestuozno silovanje; Tuga preživi brodolom, ali ostane bez oca, seksualno iskorištena ili silovana više puta, a Lina gubi cijelu porodicu zbog malih boginja, a onda doživljava nasilje u nekoj vrsti veze koju je imala sa bijelcem o kojem nije puno rečeno osim da je pijanica i nasilnik. Brutalnost i direktnost opisa surovog života kojim žive žene ovog romana bespoštedno drži čitaoca u stanju budnog čitanja i stalne zaprepaštenosti.

Florens već na prvoj stranici, obraćajući se kovaču, ali i čitaocu ili samoj sadašnjosti, naglasak stavlja na čitanje i angažiranost: „To znaš. Znam da znaš. Pitanje glasi: ko je odgovoran? Drugo pitanje: umeš li da tumačiš?” (Morison, 2012: 7). Dakle, važna pitanja su ko je odgovoran, znaš li čitati i, što je najvažnije, tvrdnja da je istina, odnosno sposobnost da shvatimo i spoznamo istinu negdje u nama, bilo da smo je svjesni ili ne. Važno je istaći da je ovdje u pitanju naglasak na jeziku, jer jezikom oblikujemo našu stvarnost. Glagol *read* (čitati) možemo shvatiti i kao interpretirati, odnosno tumačiti, jer ono što Florens kaže dalje upućuje na čitanje znakova u njihovoj sveukupnosti:

Ako paunica neće da sedi na jajima, brzo protumačim znak, i dabome, iste noći ja ugledam minha mæe kako stoji držeći se za ruke sa svojim malim sinom, a moje cipele joj nabijene u džep kecelje. Za druge znake treba više vremena da se shvate. Često bude previše znakova ili se na neki svetao znamen prebrzo navuku oblaci. Razvrstavam ih i pokušavam da se setim, a opet znam da mi svašta promakne, kao kad ne protumačim zašto je baštenska zmija dopuzala do praga da tu uginu. Dozvoli da počnem od onoga što sa sigurnošću znam. (2012: 7–8)

Ovim odlomkom autorica putem Florensine svijesti ukazuje na važnost čitanja znakova i njihovog tumačenja u međusobnoj povezanosti. Na nivou ovog teksta to od čitaoca zahtijeva interpretaciju onoga što je napisano kao ispovijest i onoga što je iskazano kroz simbole, znakove, skrivene detalje zgusnutim metaforičkim jezikom da bismo dobili potpunu sliku Florensinog doživljaja stvarnosti. Florensina težnja da interpretira i razumije majčin postupak se provlači kroz njene snove u kojima ona konstantno pokušava da shvati majčine riječi, ali joj značenje izmiče i ona nikada ne postaje potpuna ličnost, kao što to postaje Tuga rođenjem svoga djeteta. Trauma i majčinstvo su duboko povezane teme u romanu i prožimaju se na različite načine kroz karakterizaciju svih ženskih likova.

Kroz dvanaest poglavlja Toni Morison prepliće tok svijesti različitih likova. Glavni tok svijesti, odnosno ispovijest, gledano strukturalno i tematski, jeste Florensin. Javlja se kroz poglavlja šest puta. Naracija je specifična i efektna zato što teče u prvom licu u prezentu, a u pojednostavljenom ili čak neukom stilu govora, bez nepotrebno dugih opisa, vještih ili velikih riječi i kompleksnih jezičkih struktura koje bi možda odvukle pažnju od jednostavne, ali gorke istine koju Morison želi staviti u prvi plan. Nakon svakog poglavlja slijedi novi glas, nova tačka gledišta, novi tok svijesti, nova mala priča svakog od likova koji čine Florensin svijet Novog kontinenta.

Roman, kao i Florensina ispovijest, počinje s pozicije moći i onoga ko je počinio nasilje: „Ne boj se. Moja pripovest ne može da te povredi uprkos svemu što sam uradila i obećavam da ću ležati ćutke u mraku – možda plaćući ili povremeno viđajući krv još koji put – ali nikad više neću pružiti zgrčene ruke i noge da ustanem i pokažem zube” (2012: 3). Međutim, čitanjem romana otkrivamo kako ju je upravo vlastita trauma oblikovala u osobu koja je sposobna za nasilje, te kako je traumatsko sjećanje na brata, odnosno sina njene majke, kako ga Florens naziva, bilo okidač tog nasilja. Dječak Malajk je kovačevo posvojče i Florens treba da se brine o njemu dok kovač ode da pokuša izliječiti gospođu Vark. Međutim, Florens u njemu vidi opasnost kao što vidi opasnost i u još nerođenom Tuginom djetetu kad je prvi put ugleda trudnu: „Ali mene muči briga. Ne zato što nam je rad teži, nego zato što me plaše majke koje doje halapljivu decu. Znam kakve im postanu oči kad treba da izaberu. Znam kako ih podignu da bi me prostrelile pogledom, govoreći nešto što ja ne čujem. Govoreći nešto važno za mene, ali držeći za ruku svog malog sina” (2012: 12). Ta traumatska tačka odvajanja od majke i viđenje krivice u samom dječaku pojačana je upravo preživljenim strašnim putovanjem do kovača, spavanjem u mračnoj šumi, progonom seljana pod optužbom da je vještica samo zbog boje kože, kao i zasljepljujućom ljubavlju koju osjeća prema kovaču. Sva čula, pa i znakoviti snovi su u tom momentu pojačani i kompletna Florensina stvarnost se čini kao da je u izmaglici, Florens nasilno povlači Malajka za ruku i slomi mu je u ramenu, a kovača, koji upravo tada dolazi, napada mašicama za vatru. Ta kulminacija ljubavi, straha, bijesa i akutne traume u njoj bude ranjenu zvijer za koju kasnije, dok ispisuje svoja sjećanja i priču na podovima i zidovima Jakobove kuće, kaže da više nikad neće pokazati zube. Pisanje ispovijesti i je-

ste ono što liječi Florensinu traumau. Kada je nakon događaja sa kovačem prvi put vide Vilard i Skali, Florens još liči na ranjenu zvijer: „Posle, kad su o tome raspravljali, Skali je zaključio da je više izgledala kao prikazanje nego kao ranjeni crveni mundir, onako bosonoga, krvava ali ponosita” (2012: 150). Tek nakon ispisivanja svoje priče, Florens na kraju zaključuje da je postala divljina ali i ropkinja koja je ipak slobodna, što predstavlja neku vrstu samospoznaje i izlječenja. Međutim, ono što pismenost, naracija, ali i odrastanje nisu mogli izliječiti i što na kraju čitaoca ostavlja sa knedlom u grlu i pokazuje na pravu surovu iskidanost ljudskog iskustva u ropstvu jeste nemogućnost shvatanja težine i milosrđa majčinog postupka: „Jedna će mi tuga ostati. Što za sve ovo vreme nikako ne znam šta mi govori moja majka. Niti ona može znati šta ja hoću njoj da kažem. *Mãe*, sad slobodno budi zadovoljna, jer moji tabani su tvrdi kao čempres” (2012: 163). Majka nikada ne pročita njenu ispovijest, a Florens nikada ne čuje majčine riječi koje čitalac pronalazi na kraju romana:

Nije to bilo čudo. Čudo koje je darovao Bog. Bilo je to milosrđe. Koje je ponudilo ljudsko biće. Ostala sam na kolenima. U prašini gde će mi srce počivati svake noći i svakog dana dok ti ne budeš shvatila ono što znam i što čeznem da ti kažem: prihvatiti gospodarenje nad drugim teška je stvar; boriti se za gospodarenje nad drugim ružna je stvar; predati drugome gospodarenje nad sobom zla je stvar.

Ah, Florens. Najmilija moja. Počuj tua mãe. (2012: 168)

Roman ovim riječima zatvara svoj bolni krug ispovijesti, ali komunikacija između kćerke i majke se nikad ne ostvaruje. Ona ostaje jedino u nadi da će Florens jednog dana kada postane majka razumjeti majčin postupak, ali ni to nadanje nije bez rezerve i težine, jer bi to sasvim izvjesno moglo značiti tešku sudbinu i teške izbore ukoliko se ikada može reći da jedan rob, odnosno žena koja je ropkinja, ima izbora. Rodna i statusna isprepletanost, ali religijska, pa i geografska stvarnost, stvaraju čvor i okosnicu romana koji teško da može ponuditi drugačiji kraj. Takva tematika romana u spoju sa polifonom narativnom tehnikom toka svijesti nudi blisku i intimnu ispovijest kolektivne svijesti jednog istorijskog perioda, suočavanje sa prošlošću, traumama, ali ne i neko sasvim pozitivno razrješenje.

Interesantno je i da je jedino kovač, od svih likova Florensinog svijeta, izostavljen u smislu vlastitog iskaza. Razlog je, možda, što je on jedini lik u odnosu na kog se Florens osjeća kao rob, rob ljubavi, ali u svakom slučaju rob, a koji je, iako Afroamerikanac, slobodan čovjek. U devetom poglavlju kovač je naziva robom i pri tome definiše stanje uma u kojem je bilo koji čovjek u potpunosti pokoren robovanju:

Zašto me ubijaš, pitam.

Hoću da ideš.

Dozvoli da objasnim.

Ne. Smesta.

Zašto? Zašto?

*Zato što si rob.
 Šta?
 Čula si me.
 Gospodinova je zasluga što sam rob.
 Ne mislim na njega.
 Na koga onda?
 Na tebe.
 Šta hoćeš da kažeš? Ja sam rob zato što me Gospodin kupio?
 Ne. Ti si postala rob.
 Kako?
 Glava ti je prazna, a telo neobuzdano.
 Obožavam te.
 I tome si rob.
 Samo me ti poseduješ.
 Poseduj sama sebe, ženo, a nas ostavi na miru. Mogla si ubiti ovo dete.
 Ne. Čekaj. Bacaš me u bedu.
 Ti si samo sušta divljina. Nemaš stega. Nemaš razuma. (2012: 143–144)*

Kovač nema svoje poglavlje, njegov tok svijesti ne pratimo i on ostaje enigma, kao i njegov status slobodnog crnog čovjeka. Međutim, u odnosu sa Florens služi kao ogledalo. Njegove riječi su odraz koji Florens ne može naći u svojim snovima. Ona sanja san koji sanja nju, kako kaže, ne vidi svoj odraz u jezeru. I kao i sve druge znakove, i taj potpuno pogrešno tumači.

Sanjam san, a san sanja mene. Na kolenima sam u mekoj travi kroz koju proniče bela detelina. Opojan miris, saginjem se da ulovim šta je. Ali divni miris odlazi. Primetim tad da sam na ivici jezera. Plavilo mu plavlje od neba, plavlje od svakog plavog koje znam. Plavlje od Lininih đinđuva i glavica ženetrge. Toliko mi je lepo da ne mogu stati. Htela bih da zagnjurim lice duboko u njega. Hoću to. Šta me to nagoni da oklevam, ne da mi da doznam predivno plavilo onog što želim? Na silu priđem bliže, nagnem se, uhvatila se za travu da ne padnem. Za travu sjajnu, dugu i mokru. Tamo gde treba da mi bude lice – ničega. Umočila prst i gledam vodu kako pravi prsteno. Prinela usta toliko blizu da bih se mogla napiti ili poljubiti vodu, ali nisam tu ni puka senka. Gde se krije? Zašto je tako? Ubrzo, pored mene kleči Čerka Džejn. I ona gleda u vodu. O, Ljubljena, ne plaši se, kaže, naći ćeš ga. Gde, pitam, gde je moje lice, ali ona više nije kraj mene. Probudila se, a pored tvoga kreveta stoji minha mae, ali ovog puta njen mali sin je Malajk. Drži je za ruku. Ona miče usnama ka meni, ali u svojoj ruci drži Malajkovu ruku. Skrila glavu u tvoje ćebe. (2012: 140–141)

Ono što Florens nedostaje i što je trebalo san da joj kaže jeste samospoznaja. Jezero Florens tumači kao simbol za kovača i ona sluti, kako iz samog načina njegovog odlaska sa Jakobove farme tako i u načinu na koji je prošao njihov zadnji susret, da njeni osjećaji nisu uzvraćeni, barem ne u istoj mjeri, ali ono što ona ne uspije pročitati u svojim snovima i što joj podsvijest kroz Čerku Džejn pokušava poručiti jeste da je jezero ona sa-

ma. Florens ne vidi svoj odraz u jezeru, fali mu glava, ona ne poznaje samu sebe, ne poznaje šta je značio majčin postupak, ona je rob proživljene traume i zbog nje očajno žudi za ljubavlju i priznanjem drugih i stoga ne može biti slobodna ni unutar vlastitog uma.

Mogli bismo da pretpostavimo da ovakva struktura i tematika romana upućuju na ideju o slomljenoj cjelini ili prekinutom kontinuitetu intimne individualne, ali i kolektivne istorije, jer ako majku shvatimo kao porijeklo, korijen ili iskon, dakle stabilno tlo, a Florens kao metaforu za samu Ameriku koju može da okarakteriše prije svega pojam otrgnutosti, bilo u smislu afričkih Amerikanaca koji su tu dovedeni silom, bilo u smislu evropskih Amerikanaca koje je tu sve, na ovaj ili onaj način, dovela neka nevolja, jer niko svoj dom ne napušta bez razloga, bilo u smislu američkih Indijanaca čije je postojanje njihovim dolaskom bilo uzurpirano, i kao takvo prekinuto, sasvim je jasno da ovakve disrupcije dovode do nestabilnog identiteta i niza tragedija koje iz toga proističu. Važnost uloge majke možemo posmatrati i kroz Tugu koja postaje stabilna, odnosno njena šizofrenija zapada u remisiju kada postaje majka. Umišljeni lik Bliznakinje koji iščezava u brodolomu kao mehanizam opstanka nestaje tek onda kada ona postane potpuna, a to je nakon što se ostvari kao majka, te svoje ime Tuga mijenja u Potpuna nakon rođenja djeteta. Lina je također veoma svjesna majčinstva: „Majčinska glad – da se budeš majka ili da imaš majku – obema se vrtelo u glavi od te čežnje koja je, Lina je to znala, ostala živa, putovala kostima” (2012: 67). Dakle, cikličan, recipročan odnos između korijena, istorije, porijekla i onoga što iz korijena proističe, drugim riječima, odnos između istorije, sadašnjosti ženskog iskustva i majčinstva jeste veoma važna tematika koja prožima cijeli roman i to prevashodno njegove ženske likove i njihove proživljene traume.

Bez obzira na statusno najpovoljniju poziciju ženskog lika u romanu, Rebeka ipak prolazi kroz najviše traumatskih iskustava. Ona gubi četvero djece, supruga i na kraju sama prolazi kroz iskustvo blisko smrti što je, nažalost, mijena nagore. Međutim, to nisu njena prvobitna traumatska iskustva, nego je to cjelokupno odrastanje u Engleskoj u sedamnaestom stoljeću, izrazito stroga i religiozna majka, siromaštvo i pokušaj seksualnog napastovanja, nakon čega se svijet divljine američkog kontinenta čini sasvim prihvatljivim:

Kavage, ubistva nožem i otmice bili su toliko česti u gradu njenog rođenja da su joj te opomene o klanju u novom, neviđenom svetu zvučale kao pretnje rđavim vremenom. Iste godine kad je kročila s broda, završio se jedan moćan rat između naseljenika i domorodaca na dvesta milja odatle pre nego što je i čula za njega. Povremene čarke muškaraca protiv muškaraca, strela protiv baruta, vatre naspram sekirice, za koje jeste čula, nisu se mogle porediti s kasapnicom koju je ona gledala od detinjstva. Gomila nemirnih, još živih creva koja drže prestupniku pred očima pa ih bacaju u vedricu i izručuju u Temzu; prsti koji drhteći posežu ka izgubljenom torzu; kosa žene krive za sakaćenje blešti plamenom. U poređenju s time, smrt u brodolomu ili od tomahavka bledela je. Nije znala ono što su druge naseljeničke porodice svojevremeno znale o rutinskom odsecanju ruku i nogu, ali nije učestvovala u njihovom smrtnom strahu kada, tri meseca nakon incidenta, stigne vest o kakvoj presudnoj bici, otmici ili narušenom miru. Razmirice između mešnih plemena ili narodna vojska koja batinama zavodi red u delovima oblasti – to je njoj delova-

lo kao neka daleka, savladiva pozadinska slika u zemlji takvog prostora i miomirisa. Odsustvo zadaha grada i palube uljuljkalo ju je kao u neko pijanstvo od kog se godinama morala trezniti da bi taj opojni vazduh uzela zdravo za gotovo. I sama kiša postala je nešto novo-novcato: čista voda, bez čađi, koja pada iz neba. (2012: 78–79)

Pored činjenice što navedeni odlomak predstavlja uvid u Rebečin način razmišljanja i stanje svijesti po dolasku u Ameriku, on predstavlja i jedini usporedni opis evropskog i američkog kontinenta, brutalnost kriminala i bezvlašća, ali i brutalnost zakona i zakonskih kazni vješanjem u Engleskoj, te spektakl samog vješanja, kao i uživanje društva u tome. Morison ovim odlomkom sasvim direktno upućuje i na stanje divljaštva evropskih bijelaca koji u masama naseljavaju Ameriku i koji će postati njena vladajuća klasa, zakonodavci koji će, između ostalog, ozakoniti praksu robovlasništva, ali i početi uništavati prirodne ljepote. Prostranstva američkog kontinenta, prirodna čistoća i idilična priroda su suprotstavljeni čađi, ljudskim crijevima u Temzi, prljavštini i smradu prenapučenih engleskih gradova koji se sada kao pošast šire Amerikom u vidu malih boginja, kriminala, kupovine i prodaje ljudi, sječe drveća i širenja naselja. Morison svojim romanom želi da ukaže i na sakaćenje prirode, na njeno brutalno uništavanje i potčinjavanje bijelom čovjeku, na svojevrsno traumatsko iskustvo samog tla. Iz eko-kritičkog ugla, zapravo, možemo reći da trauma likova postoji paralelno sa traumom cjelokupnog tla kontinenta.

Bez obzira na činjenicu što je Rebeka kupljena i poštom poslana nevjesta, ona jeste jedini primjer, pored D'Orteginе supruge, žene privilegovanog statusa. Morison jasno naglašava u romanu da su sve žene u društvu statusno i sigurnosno određene vezom prema muškarcu. Rebečin status i sigurnost proizilaze iz bračne veze sa Jakobom, a Lini, Florensin i Tugin kroz dokument o posjedovanju. Nju zakon kao Jakobovu suprugu ipak štiti, ona pripada mužu i odgovorna je samo njemu, te nije otvoreni plijen za bilo koga ko naiđe, kao što bi to bila u Engleskoj: „Pa ipak, još joj je bila odbojna pomisao na to kakav bi joj život bio da je ostala ugnječena u one smrdljive ulice po kojima pljuju i gospoda i prostitutke, da izvodi kniks, kniks, kniks” (2012: 79–80). Takav, odnosno gori status, imaju Tuga, Florens i Lina ukoliko ne mogu dokazati da ne pripadaju nekom muškarcu. To je najbolje prikazano kroz pismo koje Florens nosi u čizmama kada je Rebeka pošalje da nađe kovača, pismo koje govori zašto je na putu i da je posjeduje Rebeka, pismo čiji je pečat, sasvim doslovno i u prenesenom značenju, žulja, ali i donekle joj spasava život. Tri sluškinje, za razliku od Rebeke, nemaju ni prvobitnu zaštitu, onu „na prvi pogled”, a to je boja kože. Ni status udovice u toj divljini ne pruža dovoljnu sigurnost. To vidimo kroz Udovicu Iling i njenu razroku Čerku Džejn, kroz opasnost koju proživljavaju sa drugim doseljenicima, kao i kada se Vilard i Skali na kraju romana pitaju šta će se sada desiti sa Rebečkom nakon što je postala udovica. Međutim, nikakva toliko loša sudbina ne može zadesiti Rebečku nakon Jakobove smrti koliko se to može desiti Lini, Tugi i Florensi ako Rebeka umre:

Nemoj umreti, gospoja. Nemoj. Ona sama, Tuga, novorođenče, možda i Florens – tri žene s jednim detencetom, bez gospodara, tu, same, ničije, postaće divljač za svakoga. Nijedna od njih neće moći ništa da nasledi; nijedna nije pripojena nekoj crkvi niti zapisana u njenim knjigama. Ženskog pola, nezakonite, postaće uljezi, bespravni stanari, podložne kupovini, iznajmljivanju, napadu, otmici, progonstvu. (2012: 62)

Morison se kroz sve likove dotiče na različite načine konkretnih historijskih prava žena i njihove loše i obespravljene pozicije u društvu. Međutim, kroz Linin tok svijesti najbolje je opisana priroda njihove zajednice i pozicija žena u njoj. U produžetku ovog odlomka Lina zaključuje da je potrebna neka vrsta života u većoj grupi radi zaštite u tom svijetu. Jakob i Rebeka su živjeli u izolaciji i stvorili „sebičnu privatnost“, a u divljini treba utočište koje pruža neki krug: „Baptisti, prezviterijanci, pleme, vojska, porodica, bilo je potrebno ma šta što bi ih okruživalo spolja” (2012: 63). Od tog opisa njihove zajednice u društvu i u odnosu na društvo, Lina ih najbolje opisuje i jedne u odnosu na druge: „Dok je Gospodin bio živ, lako je bilo prikriti istinu: da oni nisu porodica – da nisu čak ni grupa jednomišljenika. Oni su bili siročad, od prvog do posljednjeg” (2012: 68) Svi likovi i jesu svojevrsna siročad, Lina, Tuga i Jakob, u doslovnom smislu te riječi, njihovi roditelji su umrli dok su bili djeca, Florensin otac je silovatelj kojeg ne poznaje, prinudno ostaje bez majke i najviše je svjesna svog osiroćenja, a Rebeka je kao adolescentkinja udata za prvog muškarca koji nije tražio miraz.

Lina predstavlja najkompleksniji ženski lik u romanu. Ona gubi svoju porodicu, cijelo selo, u toku je i trajaće masovno iskorjenjivanje cijelog njenog naroda, prinuđena je na pokrštavanje kada je data prezviterijancima, prolazi kroz zlostavljanje i sve to do svoje četrnaeste godine kada je kupuje Jakob. Lina se čini kao najrazboritiji lik u romanu, ali i najpraznovjerniji, najtopliji, najsuroviji. Prema Florens pokazuje milosrđe kao niko drugi, ona je njena stvarna majka u romanu, Rebeki je prijateljica koja joj je bila potrebna u tom novom i divljem svijetu, Jakobu je desna ruka prije dolaska svih drugih, ali je također možda i surovi ubica Tuginog djeteta. Teško je i proniknuti u njenu stvarnu ličnost, jer ona je nakon svojih trauma preoblikovala samu sebe i kroz njen tok svijesti više saznajemo o svim drugim likovima nego o njoj samoj. Opisi drugih su direktni i trezveni, a tok misli koji se odnosi na nju samu je često eliptičan i dokinut u skladu s asketskim karakterom koji je izgradila. Iako je Jakob taj koji ih kao muškarac sve posjeduje i finansijski se skrbi o njima, Lina se čini kao ona koja ih sve drži na okupu.

Tuga je lik na kog traumatsko iskustvo ostavlja psihološki najteže posljedice jer proizvodi šizofreniju. Šizofrenija je oboljenje koje se uobičajeno javlja u dvadesetim ili tridesetim godinama i veoma rijetko u dobi prije trinaeste godine, a Tuga prvi put vidi Bliznakinja netom nakon brodoloma u svojoj desetoj ili jedanaestoj godini: „Upoznale su se pod hirurfovom mrežom na opljačkanom brodu” (2012: 119). Ukoliko ju je i neminovno čekalo to psihičko oboljenje, ono je sasvim sigurno došlo ranije uslijed proživljene traume te sasvim promijenilo njeno ponašanje:

Dječija šizofrenija je neuobičajen, ali težak mentalni poremećaj u kojem djeca i tinejdžeri nenormalno tumače stvarnost. Šizofrenija uključuje niz problema s mišljenjem (kognitivnim), ponašanjem ili emocijama. To može da rezultira nekom kombinacijom halucinacija, deluzija i izrazito poremećenog razmišljanja i ponašanja koje narušava sposobnost djeteta da funkcioniše. (Mayo Clinic, 2021)

Svi spomenuti simptomi su prisutni u Tuginoj ličnosti. Nažalost, ukupnim događanjima u romanu, Morison ne da pomisliti čitaocu da bi izostanak njene bolesti ikako uticao na njen tok života i sudbinu, jer kroz roman stalno vidimo da žene u tom periodu američke istorije vrlo malo mogu uticati na svoju sudbinu. Tugu svi likovi vide kao divlju, beskorisnu, Lina čak i kao donosioca loše sreće. Međutim, u osmom poglavlju, gdje događaje pratimo iz Tuginog ugla, vidimo njenu unutrašnju svijest i svjesnost, ali i transformaciju ličnosti potaknutu majčinstvom koja počinje odmah nakon što sazna je da je trudna sa prvim djetetom: „Znaš li ti da ćeš roditi dete, dēte?” Tuga je samo zinula. A onda se zajapurla od zadovoljstva pri pomisli na jednu pravu osobu, lično njenu osobu, koja raste u njoj” (2012: 125–126). Taj porod, prema Lini, dolazi prerano i dijete je rođeno mrtvo: „Iako se Tugi činilo da je svoje novorođenče videla kako zeva”, te je neprestano razmišljala „o njenom čedu koje udiše vodu pod Lininim dlanom” (2012: 126). Ove tužne i teške Tugine misli i osjećaje koji kao da naknadno postaju potvrda datog joj imena, Morison vješto stilski uklapa sa Lininom pričom koju priča Florens o orlici koja čuva i sakriva svoje orlice, ali ih gubi usled ljudske pohlepe, kao i vlastiti život u pokušaju da ih odbrani:

*Opazivši putnika, stušti se ona da mu kandžama ugrabi smeh i taj neprirodni zvuk. Ali putnik, napadnut, digne štap i iz sve snage je udari po krilu.
Krešteći, ona pada, pada. Nad tirkiznim jezerom, iznad večne kukute, dole kroz oblake presečene dugom. Krešti, krešti, a umesto krila nosi je vetar.
Tad bi Florens prošaputala: „Gde je sad ona?”
„Još pada”, odgovarala je Lina, „ona pada zauvek.”
Florens jedva diše. „Ajaja?”, pita.
„Sama su se izlegla”, kaže Lina.
„Jesu li ptići preživeli?” Florensino šaptanje je žudno.
„Preživeli smo”, kaže Lina. (2012: 66–67)*

Majčinstvo, gubitak majke i gubitak djece isprepliću se kao mitska (pra)priča kroz kolektivnu istoriju i podsvijest likova koja ih kao uteg vuče u neki zajednički mračni bezdan. Vječito padanje majke orlića je vječito oticanje niz rijeku Tuginog djeteta. Majke prežive gubitak djece i djeca majki, ali svi s emotivnim ožiljcima preživljenih trauma nastave postojati i padati kroz svojevrсно beznade čistilišta kolektivnog traumatskog iskustva.

Uslijed svih okolnosti kroz koje prolazi, Tuga je i najizrazitije samostalan ženski lik u romanu i ona nikada ne gradi povezanost sa Florens, Rebekom i Linom, ali zato traži utočište u društvu Bliznakinje: „Ovde sam”, rekla je devojčica s licem istovetnim kao što

je njeno, 'Uvek ću biti tu'" (2012: 129). Tuga odrasta na brodu u potpuno muškom okruženju, a sve žene koje nakon toga susreće prema njoj osjećaju i ispoljavaju antagonizam u većoj ili manjoj mjeri. Muškarci su ti koji joj više pomažu u ključnim životnim situacijama. O ocu Kapetanu ne znamo mnogo, ali ništa u njenom životu ne naslućuje na zlostavljanje. Pilar je spasava od utapanja, a Vilard i Skali joj pomažu pri porodu. Naravno, zbog njenog mentalnog stanja muškarci je seksualno iskorištavaju, ali ona ipak instinktivno više vjeruje muškarcima nego ženama i taj nedostatak osjećaja povezanosti sa ženama i konkretno sa ženskom zajednicom u romanu stalno je drži na rubu te zajednice i domaćinstva. Zbog nedostatka ženske podrške, Tuga se osjeća usamljeno i obraća se svojoj zamišljenoj „Bliznakinji” za društvo. Ali nakon što je rodila kćer, Tuga doživljava značajnu transformaciju – čak odlučuje promijeniti svoje ime u Dopršena.

Bliznakinja je bila otišla, bez traga i ne nedostajući jedinoj osobi koja ju je poznavala. Prestala su i Tugina tumaranja. Sad se posvećivala svakodnevnim obavezama, organizujući ih u skladu s potrebama svoga čeda, neprobajna za tuđe pritužbe. Pogledala je bila svojoj ćerki u oči; vide-la u njima ono sivo prosjajkivanje zimskog mora dok brod plovi uz vetar. „Ja sam tvoja majka”, rekla je. „Moje ime je Dopršena.” (2012: 136–137)

Ponovno rođena kao Dopršena, Tuga u romanu *Milosrđe* predstavlja metaforu za svojevrsnu nesavladanu ženu koja nalazi ispunjenje svoje ličnosti u majčinstvu, kao i u stvaranju snažnog ženskog sistema podrške i obećanju da će prekinuti krug majčinske traume u knjizi sa svojom novorođenom kćeri. Bliznakinja kao metafizičko utjelovljenje samopotrage i ženskog sebstva, ali i jedini mehanizam opstanka za Tugu sada nestaje, jer Tuga postaje upotpunjena i stabilna kroz majčinstvo.

Stilom pisanja i strukturom romana koja odgovara njegovom sadržaju i tematici, Morison uspijeva stvoriti sliku Amerike drugačiju od one koju Amerika priča samoj sebi i drugim društvima. Intiman, poetizirani ton, omogućen putem toka svijesti, pruža čitaocu jedinstven uvid u ono što su mogli biti životi izvornih Amerikanaca, doseljenika, robova i žena. Morison svojim književnim izrazom stvara otpor velikim narativima i suprotstavlja se ideji „dotjerane” istorije u službi politike, te daje bolno iskren prikaz žena i njihovih života uslovljenih i oblikovanih društvenim kontekstom i traumama, a to čini na nivou rečenice, strukture i cjelokupnog sadržaja romana.

IZVORI

- 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.