

Jovana M. Srećković*
Studio Cambridge Centre GM

<https://doi.org/10.18485/analiff.2018.30.2.4>
821.111(73).09-31 Фокнер М.
821.111(73).09-31 Морисон Т.
Originalni naučni rad
Primljen: 30.04.2018.
Prihvaćen: 15.06.2018.

POSTMODERNISTIČKE IGRE FOKNERA I MORISONOVE U ROMANIMA *AVESALOME*, *AVESALOME!* I *VOLJENA***

Cilj datog rada jeste analiza dela dva istaknuta američka književnika i nobelovca, Vilijema Foknera i Toni Morison, iz ugla postmodernizma i njegovih elemenata, kao i otkrivanje veza koje postoje između njih. Nakon uvodnog kratkog predstavljanja najpostojanijih postmodernističkih karakteristika i ideja, sledi detaljna analiza romana *Avesalome*, *Avesalome!* i *Voljena*, praćena zaključkom da kako Fokner, tako i Morisonova, uspešno sprovode svoje postmodernističke igre kako bi ostavili značajne spomenike prošlosti koji će ujedno svedočiti o paradoksu problema mešanja rasa (Fokner), ali i vratiti glas potčinjenima i obespravljenima, ugrađujući njihove teške prošlosti u istoriju čovečanstva iz koje su dotad bili izuzeti (Morisonova), dok nas navode na dirljiva razmišljanja o brojnim pitanjima u Americi XX veka.

Ključne reči: *Avesalome*, *Avesalome!*, Vilijem Fokner, *Voljena*, Toni Morison, postmodernizam, elementi postmodernizma.

Uvod

Prilikom proučavanja i upoznavanja sa američkom književnošću, nezaobilazno je upućivanje u stvaralački opus istaknutih, renomiranih pisaca, poput Vilijema Foknera i Toni Morison. Iako ova dva autora razdvaja čitava jedna generacija stvaralaca, a ujedno su suprotstavljeni po pitanju rase, pola, kao i porekla, priznanje Morisonove da je Fokner imao veliki uticaj na nju, ostavlja dovoljno prostora i pruža idealnu polaznu tačku za uspostavljanje intertekstualne veze između njihovih fikcija. Upravo nam širina pojma postmodernizma, koja ostavlja veliku slobodu prilikom tuma-

* jocika_89@yahoo.com

** Rad je saopšten na IX naučnom skupu mladih filologa Srbije, Savremena proučavanja jezika i književnosti, održanom u Kragujevcu, 8. aprila 2017. godine, bez objavljivanja.

čenja, omogućava da povežemo istoriju Juga i njegove propasti, prikazane u delu *Avesalome, Avesalome!*, sa Voljeninom prošlošću koja se ne može, a opet mora pamtiti i prenositi dalje. Kako bi se jednostavnije pratio književni diskurs datih pisaca, kao i otkrile njihove igre sa postmodernizmom, potrebno je napraviti kratak osvrt na odlike termina, koje su značajne za analizu ovih dela.

Postmodernizam se, kao termin, smatra izuzetno komplikovanim za definisanje i čak se govori da ima onoliko različitih definicija koliko ima mislilaca, jer ne postoji jedna jedinstvena odrednica ovog pojma, oko koje se svi slažu (Clark, Gordon 2003: 29; Vukčević 2010: 399). Upravo iz tog razloga kritičari se okreću onim karakteristikama koje su najduže opstale i koje su nam ujedno i najvidljivije (Butler 2002: 11). Na prvom mestu se nalazi Liotarov (Lyotard) skeptični stav i otpor prema metanaracijama ('grand/meta/master narratives'), koje se bave progresivnom emancipacijom čovečanstva i trijumfom nauke, pri čemu ne dozvoljavaju raspravu o vrednostima i vode totalitarnom sistemu, koji je odgovoran za tolika ugnjetavanja, nasilja i ratove (Butler 2002: 13, 14). Ne samo da su se postmodernisti protivili metanaracijama, već su stali na stranu potčinjenih i marginalizovanih, tj. svih onih koji se nisu uklapali u veće priče (Butler 2002: 15). Pisci razvijaju svest o procesu naracije (self-conscious reflexivity), pri čemu počinju da pribegavaju metafikciji, narativnoj tehnici koja često podrazumeva da pisci pišu o procesu pisanja, tj. priča nas na različite načine podseća da čitamo (samo) priču (Butler 2002: 31; Clark, Gordon 2003: 29; Childs, Fowler 2006: 122).

Linda Hačen (Linda Hutcheon) je otišla korak dalje, uvodeći termin historiografska metafikcija (historiographic metafiction) kako bi se problematizovalo predstavljanje i poimanje prošlosti (tj. istorije) sa bilo kakvom sigurnošću (Hutcheon 1988: 55, 92). Postmodernistički romani, na taj način, pokazuju sposobnost da zamagle granicu između fikcije i stvarnosti, kako bi omogućili čitaocima da različito interpretiraju dela (Hutcheon 1988: 113). Deridina (Derrida) dekonstrukcija čak problematizuje i odnos jezika i stvarnosti, budući da ga ne smatra pouzdanim i da vidi sve jezičke sisteme kao inherentno nepouzdanu kulturnu konstrukciju (Butler 2002: 17). Stoga su Derida i njegovi sledbenici napadali sve one koji su smatrali da romani zaista precizno opisuju svet, kao i da su istorijske naracije istinite (Butler 2002: 17). Frederik Džejmson (Frederic Jameson) uvodi i termin pastiš (pastiche) koji ima ulogu da oponaša jedinstveni stil nekog pisca, bez namere da isme-

va, pri čemu se može primeniti na celo, ili samo u jednom odlomku dela, a čine ga fraze, motivi, slike, epizode i drugi elementi pozajmljeni manje-više nepromenjeni iz dela tog drugog autora (Childs, Fowler 2006: 167). Dakle, sve pomenute karakteristike postmodernizma, zapravo nas dovode do zaključka da ne živimo u stvarnosti, već u našoj predstavi iste, a da su čitaoci, zahvaljujući dekonstrukciji, dalje slobodni da se igraju sa značenjima teksta, a samim tekstovima je, imajući na umu pastiš, omogućeno da 'plivaju' u moru intertekstualnosti (Butler 2002: 24).

Fokner kao (post)modernista u *Avesalome, Avesalome!*

Nobelovac Vilijem Fokner se u svojim delima bavio uglavnom istorijom Juga za koju se može reći da, iako je u osnovi tragična, fascinira svojim psihološkim dubinama, a ujedno i iznenađuje nasiljem i kompleksnošću odnosa između belaca i crnaca (Vukčević 2010: 364, 365). Ova tematika je sastavni deo i jednog od njegovih najznačajnijih romana, *Avesalome, Avesalome!*, na kome je radio tokom svog boravka u Holivudu 30-tih godina XX veka (Vukčević 2010: 367). Ovaj roman, koji obiluje glasovima (pripovedača), predstavlja snažnu priču o tragičnoj sudbini jedne porodice, u čijoj osnovi se nalazi nerazjašnjeno ubistvo, tj. misterija koja inspiriše potencijalno beskrajn niz priča, koje čitaocce drže u neizvesnosti do samog kraja romana (Vukčević 2010: 370).

Bez obzira na period nastanka romana, kao i činjenicu da mnogi kritičari Foknera vide kao tipičnog modernističkog pisca, nezaobilazno se mora spomenuti njegovo eksperimentisanje sa postmodernizmom, koje se najsnažnije oseća upravo u romanu *Avesalome, Avesalome!* Zahvaljujući tome, za njega se čak govori i da spada u retke pisce XX veka koji su obeležili prelaz između ove dve epohe izuzetnog značaja, pri čemu se prethodno pomenuto delo uzima kao granični tekst (Duvall 2009: ix). Postmodernistički momenat se susreće već u samom naslovu romana, koji intrigira čitaocce svojom biblijskom referencom na Davidov uzvik, koga je izmamilo, ne Avesalomovo ubistvo brata Amnona koji je silovao njihovu sestru, već kasnija smrt Avesaloma, sina koji se pobunio protiv sopstvenog oca (Sundquist 1983: 130). Pastiš omogućava Fokneru da pozajmi ovaj motiv i da simbolično, preko pada Davidove, objasni pad Satpenove kuće, a samim tim, i pad celog Juga, kao ispunjenje proročanstva ili, tačnije,

dugotrajne kletve zbog iskonskih, prvobitnih grijehova (očeva) (Sundquist 1983: 130). Osim naslova, ono što dodatno odjekuje u ovom romanu jesu Linkolnove reči, koje je izgovorio tokom svog čuvenog govora 1858. godine, o tome kako „[a] house divided against itself cannot stand. [...] I do expect it will cease to be divided. It will become all one thing, or all the other [(i.e. slave or free)]“ (Sundquist 1983: 104). Data intertekstualnost, koja nije odmah na početku primetna, omogućava nam da povučemo analogiju između Linkolna i Satpena, koji ulažu izuzetne napore da izgrade i očuvaju veličanstvenu „kuću“, koja sa jedne strane predstavlja nacionalni san, a sa druge lični, a ujedno se, u približno isto vreme, suočavaju sa krizom u kući i očajnički pokušavaju da je reše, pri čemu, i kod jednog i kod drugog, rasplet donosi Građanski rat (Sundquist 1983: 105). Kako Linkolnovi govori, tako i Satpenova priča objedinjuju „američki san“ i njegovu osnovnu „grešku“ (Sundquist 1983: 105).

Prilikom analize ovog romana, može se uočiti da Fokner naslućuje nepouzdanost jezika i njegovih konstrukcija i, za razliku od njegovih predhodnih romana, po prvi put dopušta sebi da nesmetano istražuje preklapanje istorije i priče, remećenje linearnog toka događaja, kao i oblikovanje naracije pomoću brojnih naratora, što pokazuje da je otkrio postmodernizam kao korisno sredstvo za predočavanje bezumlja rasizma (Kolmerten et al. 1997: XIV). Za centralnog junaka dela, kao što je već pomenuto, uzima Tomasa Satpena, čiju 'sagu' rekonstruišu različiti naratori, poput gospođice Roze, Kventina, njegovog oca gospodina Kompsona, a zatim i Kventinovog cimera Šriva, čiji se glasovi uporno pojavljuju, a lica nose maske kao u grčkoj tragediji, na koju aludira gospodin Kompson na početku romana: „slično maski u grčkoj tragediji, koja se smenjivala ne samo iz scene u scenu, nego i od glumca do glumca i iza koje su se događaji i zbivanja odigravali bez hronologije ili povezanog nizanja“ (Fokner 2005: 49; Sundquist 1983: 126). Ovde bi trebalo dodati da kritičari Satpena posmatraju kao „oca“ svih gorenavedenih južnjačkih naratora, i to u toj meri da oni doživljavaju porodicu Satpen kao paradigmu uspona i pada, vrlina i mana Juga, kao i njih samih (Tobin 1978: 111). Priča započinje 1909. godine susretom Kventina i gospođice Roze, koji nas vraćaju u daleku 1833. godinu kada se Satpen prvi put pojavio u Džefersonu, u okrugu Joknapatofa. Saznajemo i da je uskoro ovde stekao zemlju i sagradio kuću „stvarajući Satpenovu Stotinu, *Neka Bude Satpenova Stotina* poput onog drevnog *Neka Bude Svetlost*“ (gde ponovo srećemo intertekstualnost), a

zatim se oženio Elenom Koldfild i dobio dvoje dece, sina i ćerku „[k] oji bi bili drago kamenje njegovog ponosa i štiti i uteha njegove starosti, samo – (Samo oni su ga uništili ili tako nešto ili je on njih uništio ili tako nešto. I umro) – i umro“ (Fokner 2005: 6, 7). Foknerove igre sa postmodernizmom su najosetnije u naracijama ovakvog tipa, koje sadrže kako subjektivne komentare, tako i tumačenja, čime nam se privlači pažnja na činjenicu da čitamo ništa drugo do priču i ostavlja prostor za iskazivanje sumnje i verovanje u istinitost datog jezičkog konstrukta. Roman je pun ovakvih primera, s obzirom na to da se pred nama, kako je već rečeno, konstantno smenjuju parovi naratora, zahvaljujući kojima Fokner stiže status razigranog postmoderniste. Igra se dalje nastavlja. Za razliku od gospođice Roze koja čitaocima Tomasa Satpena predstavlja kao „demon“, koji je „iščupao silom plantažu“, „bez nežnosti začeo“ sina i ćerku i umro „neožaljen ni od koga“, Satpen dobija „ljudske“ karakteristike tek u drugom poglavlju kada slušamo glas gospodina Kompsona, koji prošlost rekonstruiše na osnovu onoga što je njemu preneo Kventinov deda, jer sam nije prisustvovao ovim događajima – Satpen nam sada deluje kao uporan, predan i istrajan čovek koji izuzetno napornim radom i velikom žustrinom ostvaruje ciljeve i ambicije koje je sebi zacrtao (Fokner 2005: 7). Gospodin Kompson uspeva, ne samo u tome da dekonstruiše verziju gospođice Roze, već i da čitaocima pokaže kako nam je ono što doživljavamo kao prošlu stvarnost, zapravo, dostupno samo u tekstualnom obliku, bilo preko dokumenata, pričanja očevica, ili arhiva, što nam ukazuje na to da prošlost ne možemo spoznati sa sigurnošću (Srećković 2013: 11, 12). Kao i prva dva, i svako sledeće poglavlje na svoj način ponovo ispisuje prošlost – Satpenovu tragediju – tako da je otvori ka sadašnjosti i da slobodu čitaocima da je interpretiraju na svoj način. *Avesalome, Avesalome!* čini isto što i brojni postmodernistički romani – svojom strukturom nam ukazuje da postoje istine (u množini), a nikada samo jedna istina (Hutcheon 1988: 109). Može se reći da, zahvaljujući postmodernizmu, možemo kritički da se osvrnemo i iskažemo sumnju prema Rozinoj suviše subjektivnoj verziji Satpenove prošlosti i sudbine, koja je pritom ispunjena i mržnjom, ali i prema naraciji gospodina Kompsona koja nastaje na osnovu informacija i činjenica koje je njemu preneo njegov otac, general Kompson, što bi značilo da slušamo priču iz druge ruke.

Gospodin Kompson nastavlja naraciju i u narednom poglavlju, s tim što sada rekonstruiše priču iz ugla gospođice Roze, komentarišući pritom kako se ona osećala u pojedinim situacijama i obrazlažući njene postupke

iz svoje perspektive, što upotpunjuje sliku njega kao nepouzdanog naratora, jer nam nudi subjektivno tumačenje događaja: „gospođica Roza se rodila u zrelih godinama svojih roditelja (majka joj je [...] umrla [...] na porođaju i gospođica Roza nije ovo nikad oprostila ocu) i u vreme kad je porodica – pretpostavljam da je gospođica Roza prosto naprosto bila ogledalo stava svojih roditelja prema zetu – želela jedino mir i spokojstvo“ (Fokner 2005: 46). On nastavlja svoje pretpostavke rečima: „Tako je prvih šesnaest godina svog života provela u toj turobnoj teskobnoj kućici sa ocem koga je mrzela i ne znajući to – tim ćudljivim čovekom čiji je jedini drug [...] izgleda bila njegova savest, a jedino do čega mu je bilo stalo ugled među bližnjima zbog čestitosti“ (Fokner 2005: 47). Kompsonovo oblikovanje događaja, kao i upotreba reči poput „pretpostavljam“ ili „izgleda“, kako bi se objasnili postupci junaka, održavaju našu skepsu da prošlost možemo sa sigurnošću spoznati, a ujedno omogućavaju dekonstrukciju ove verzije, jer pretpostavke istovremeno podrazumevaju kako istinitost, tako i neistinitost nekog iskaza. Između ostalog, i preko ovog junaka, Fokner uspeva da naruši linearni tok događaja, jer se gospodin Kompson stalno kreće napred-nazad po prošlosti, tj. njegova naracija uopšte ne teče hronološkim tokom kojim su se ovi događaji nizali. Ono što je zanimljivo jeste da najvažniji detalji, potrebni za razumevanje događaja, koje nam je gospodin Kompson preneo, ponovo ostaju izostavljeni, što za posledicu ima zadržavanje čitalaca u neizvesnosti. U svemu tome, završetak se konstantno odlaže različitim digresijama, čime Fokner pokazuje da je napravio iskorak od modernizma, koji bi nas već uveliko doveo do raspleta priče i zatvaranja kruga dolaženjem do jedne jedinstvene istine. Umesto toga, tipično postmodernistički, mi se krećemo kroz beskrajn niz priča, koje se samo otvaraju jedna u drugoj, utičući na izuzetnu fragmentisanost romana i našu veru u pouzdanost naratora. Dok se čitaoci još uvek nalaze u neizvesnosti vezano za rasvetljavanje ključnih momenata, koji su doveli do ubistva unutar kruga Satpenove porodice, Fokner u datim pričama konačno načinje problem, grešku, manu koja je ležala u osnovi Satpenove zamisli „čiste dinastije“ i koja je razlog njegove propasti, a šire gledano i propasti Juga – a to je mešanje rasa.

Glavni problem kod mešanja rasa je bio upravo taj što su deca iz ovih veza unosila zabunu pri osnovnom razlikovanju rasa, jer su se, paradoksalno, mogli roditi potpuno bele kože (Sundquist 1983: 115). Mulati su stoga predstavljali pretnju po logiku rasnog ropstva na čijim temeljima se izgradilo društvo Juga (Sundquist 1983: 115). Kako bi bar u teoriji očuvali te svoje „društvene ideale“ i zamisli, robovlasnici su mulate klasifikovali

kao crnce, čime su poricali da je do mešanja rasa uopšte i došlo (Sundquist 1983: 115). U poglavlju u kome Kventin Šriva i čitaocce vraća u mladost Tomasa Satpena, saznajemo da je Čarls Bon njegov sin koji pritom u sebi ima „crne krvi“, što je Henriju dovoljan osnov da počini ubistvo. Ono što je zanimljivo (kao što sama Toni Morison ističe u jednom svom intervjuu) jeste da Fokner šalje čitaocce u potragu za jednom kapi crne krvi, koja ujedno znači sve i ništa, a koju pritom ni sami junaci koji su crne puti ne mogu videti, što sve samo po sebi otkriva paradoksalnu prirodu rasnog sistema (Duvall 2009: 8). Mada potpuno besmisleno, ali kao što se može uočiti, ta „kap crne krvi“ dovoljna je da se dekonstruišu pojmovi sina i brata, jer u toj krizi koju prouzrokuje mešanje rasa, sinovi nisu sinovi i braća nisu braća, a razlika između njih mora se očuvati po svaku cenu – tako, Bon nije niti rob, a ni sin ili brat, pa čak i Kliti, Satpenova ćerka, sa jedne strane, nije rob, ali sa druge, nije ni slobodna, bilo pre ili posle rata (Sundquist 1983: 114, 124). Henrijevo ubistvo Bona uspeva da, makar u teoriji, očuva Satpenovu zamisao i nasilno ponovo uspostavi razlike, koje su zamalo nestale među njima – u tom trenutku Henri ne vidi Bona kao brata, već kao crnca „*koji će spavati s [njegovom][...] sestrom*“, i ubijajući ga, na taj način, poriče da je Bon njegov brat, kao i sin njegovog oca (Sundquist 1983: 126). Ironično, Satpen je želeo sina koji bi simbolizovao njegove ideale, a dobio je suviše sinova koji su se prvo međusobno uništili, da bi na kraju doveli i do njegovog pada (Sundquist 1983: 125).

S obzirom na to da postmodernizam uspešno otkriva paradokse, pri čemu ostavlja prostor za davanje dodatnog kritičkog komentara – što je i bilo neophodno za obradu tako teške teme, poput institucionalizovanog ropstva – ne može se zaobići još jedna kontradiktornost koja se nalazi skrivena i u Bonovom sinu, Čarlsu Etjenu Sent-Valeriju Bonu – kada je porastao, postao je problematičan zbog unutrašnjeg konflikta koji ga je razdirao, ličio je na belca, a imao je krv crnca, tj. bio je rasista, koji je paradoksalno dospeo do toga da mrzi sebe. Nakon što ga je Kventinov deda posle jednog incidenta poslao iz grada, on se kasnije vraća sa trudnom ženom, za koju je grad govorio da je crna kao ugalj. Na taj način, ironijom sudbine, jedini preostali Satpen, je zapravo crnac – Džim Bond, koji postaje ovaploćenje grehova očeva, u istoj meri u kojoj je roman *Avesalome, Avesalome!* skraćena i objedinjena verzija rasnog sistema Juga (Sundquist 1983: 125).

Kao što je već pomenuto, postmodernistički romani se protive završetku ('closure'), s obzirom na to da ga savremeni pisci doživljavaju

kao oblik fikcije, jer su svesni činjenice da u životu stvari često ostaju nerazjašnjene, a „krajevi otvoreni“ (Clark, Gordon 2003: 40). Šriv poteže priču o Džimu Bondu: „Ostaje vam samo jedan crnac. Jedan crnac Satpen. Razume se, vi ga ne možete uhvatiti i vi ga čak uvek ne vidite i nećete nikada biti kadri da napravite nešto od njega. Ali ipak ga imate tu. Još uvek ga čujete ponekad noću. Zar ne?“ (Fokner 2005: 310). Pitanje njegove sudbine, ostavlja kraj otvorenim i o njoj se samo može nagađati, što Šriv i čini: „Mislim da će tokom vremena Džimiji Bondovi osvojiti zapadnu hemisferu. Naravno, to neće biti u naše doba i, naravno, ukoliko se budu širili prema polovima oni će opet pobeleti kao zečevi i ptice, i stoga se neće tako lako isticati na snegu. Ali to će još uvek biti Džim Bond; i onda, kroz nekoliko hiljada godina, ja koji te gledam takođe ću poticati iz bedara afričkih kraljeva“ (Fokner 2005: 310). Ono što još ostavlja kraj otvorenim, na neki način, jeste činjenica na koju se čitaocu skreće pažnja u Genealogiji – i to, da je Kventin Kompson umro iste godine kada se ovaj razgovor odigrao, 1910. godine, jer čitaoci počinju da se pitaju šta se to desilo sa jednim od glavnih naratora ovog romana.

Toni Morison i *Voljena*

Nakon analize dela *Avesalome, Avesalome!*, zanimljivo je uspostaviti intertekstualnu vezu između Vilijema Foknera i istaknute američke književnice, Toni Morison, s obzirom na to da njihove fikcije, kada se čitaju paralelno, nude dirljiva razmišljanja o rasnim, kulturnim, kao i pitanjima rodne ravnopravnosti u Americi dvadesetog veka (Kolmerten et al. 1997: XI, XII). Ono što je kritika nastojala da izbegne nakon 70-tih godina XX veka – biografski pristup tumačenju književnih tekstova – u afro-američkoj književnosti postaje izuzetno važno, zato što nakon viševekovnog obespravljanja i pogrešnog predstavljanja, autori crne puti uspevaju da vrate svoj identitet i preuzmu glas naratora; roman postaje oruđe slikanja društvenog konteksta, otkrivanja nejednakosti, rasizma i društvene nepravde (Peach 2000: 1, 2). Toni Morison je rođena u Ohaju, koji je na malom prostoru objedinio prirodu same Unije, koja je spojila slobodne države Severa i robovlasničke Juga (Peach 2000: 2). Zahvaljujući tome, dve glavne preokupacije njene fikcije postaju, prvo, individualni napredak crnaca u naciji i kulturi kojom dominiraju belci, kao i pitanje da li pritom gube deo sebe, a

drugo, interesuje je ponovno uspostavljanje solidarnosti crnaca (ako tako nešto postoji), na osnovu zajedničkog sećanja na ropstvo i konstantno poricanje belaca da vide crnce kao ljudska bića (Peach 2000: 2). Mada se kritičari okreću modernizmu pri analizi *Voljene*, ne može se zaobići daleko veća mogućnost primene postmodernizma kao oruđa u ovom slučaju.

Pre nego što se upustimo u čitanje prvog poglavlja, Morisonova nam već u Predgovoru daje nagoveštaj o radnji i glavnoj temi romana. Osećaj slobode koji ju je preplavio nekoliko dana nakon što je napustila posao je prvi korak koji je napravila ka stvaranju *Voljene*, a sećanje na jedan novinski članak – o izvesnoj Margaret Garner, mladoj majci, koja je prvo pobjegla iz ropstva, a zatim jedno svoje dete ubila, a ostale pokušala da ubije kako ih ne bi vratili na plantažu robovlasnika – ključni, za oslikavanje strahota institucionalizovanog ropstva. Poput pravog postmoderniste, Morisonova nas već ovde upozorava na koji način *Voljena* meša stvarnost (može se reći prošlu stvarnost, tj. istoriju) i fikciju: „Ličnost prave Margaret Garner fascinantna je, [...] [s]toga ću izmisliti njene misli i utkati ih u podtekst koji je u suštini istorijski tačan ali ne i strogo činjeničan, da bih povezala njenu priču sa savremenim pitanjima slobode, odgovornosti i „mesta“ žena“ (Morison 2013: 11). Kao i u Foknerovom delu, ovaj momenat nas vraća na historiografsku metafikciju, koji upravo problematizuje pitanje postojanja samo jedne istine i omogućuje romanima da pristupe ponovnom ispisivanju prošlosti, kako bi je otvorili ka sadašnjosti – što omogućava Toni Morison, kako sama kaže, da se bavi i nekim bitnim, savremenim pitanjima društva (Hutcheon 1988: 117).

Roman odbacuje zapadnjački način razmišljanja, koji se često označava kao liberalni humanizam, kao i metanaraciju koja se bavi progresivnom emancipacijom čovečanstva, s obzirom na to da ne dozvoljavaju rasprave o vrednostima i često vode ka totalitarizmu, odgovornom za silna ugnjetavanja, nasilja i ratove (Butler 2002: 13, 14; Hutcheon 1988: 8). *Voljena* ne samo da odbacuje ove vidove jedinstvenih, totalitarnih objašnjenja ili univerzalnih istina, već staje na stranu podređenih i marginalizovanih struktura društva, tj. svih onih koji se nisu uklapali u te veće priče (Butler 2002: 15). Kako bi dodala nove slojeve značenja i ustanovila i ugradila naracije crnaca u istoriji čovečanstva, Toni Morison primenjuje cirkularnu strukturu u svom delu, koja se pritom spiralno kreće nazad u prošlost (Peach 2000: 23). Primenjujući ovakvu strukturu, pre nego linearni tok događaja, roman poprima jednu od bitnijih postmodernističkih

odlika, koja dalje vodi tome da se početak i kraj romana ne poklapaju u potpunosti (Peach 2000: 20, 22, 23). Slično kao i u *Avesalome, Avesalome!* prvo poglavlje nas upoznaje sa pričom u osnovnim crtama: „Broj 124 BIO JE ZLOBAN. Pun jeda novorođenčeta. Žene u kući znale su to, a i deca su znala. Godinama se svako od njih nosio sa tom zlobom kako je znao i umeo, ali do 1873. Seta i njena ćerka Denver ostale su njene jedine žrtve. Svekrva Bejbi Sags je umrla, a sinovi Hauard i Bjuglar pobjegli su sa trinaest godina“ (Morison 2013: 17). Seta nastavlja da se seća svoje mrtve ćerke (čiji je duh zaposeo kuću na Blustoun roudu), kao i kako joj je spavajući sa kamenorescem naočigled njegovog sina, obezbedila natpis „voljena“ na nadgrobnom spomeniku. Sećanja sežu i do Slatkog doma, gde su ona, njen muž Hali Sags, Pol D, Pol F i Pol A Garner, kao i Šesti (divljak), živeli kao robovi gospođe i gospodina Garnera. Događaji iz ovog perioda dodatno oživljavaju, kada je u njen život ponovo ušao Pol D, poslednji muškarac iz Slatkog doma, kome ona objašnjava razlog svog bekstva – dečaci su joj izmuzli mleko, a nakon što je ona to ispričala gospođi Garner, učitelj (koji je na farmu došao nakon smrti gospodina Garnera), naredio je da izbičuju trudnu Setu (zbog čega su joj ostali ožiljci na leđima u obliku drveta). Poglavlje se završava tako što Pol D uspeva da protera duha iz kuće i Denverinim žaljenjem zbog ovog odlaska.

Slušajući glasove naratora *Voljene*, koji predstavljaju sve one koji su dugo bili učutkivani, otkrivamo psihička i fizička zlostavljanja koja su doživljavali crni robovi, a pogotovo žene, kao i strahote sa kojima su se susretali tokom perioda Rekonstrukcije (Peach 2000: 26). Prateći polako fragmentisanu strukturu romana (još jedna od odlika postmodernizma), ostajemo pod utiskom svega što su crnci doživljavali od strane robovlasnika, ali pogotovo na nas deluju naracije žena, koje nakon dugotrajnog učutkavanja, konačno dobijaju priliku da progovore o svojoj bolnoj prošlosti i time podriju meta-naraciju napretka čovečanstva. Kada smo se prebacili na novu spiralnu nit koja se polako kreće unazad otkrivamo da je „Bejbi Sags, isto kao i Seta, celog života gledala kako i muškarce i žene premeštaju kao figure u damama. Svako koga je Bejbi Sags znala, a kamoli volela, ako nije pobjegao ili bio obešen, bio je iznajmljen ili unajmljen, kupljen ili otkupljen, [...] dat kao polog“ (Morison 2013: 42). Rekonstrukcija se dalje nastavlja:

Osmoro dece dobila je sa šest različitih očeva. Ono što je nazivala gadošću života zapravo je bio šok od spoznaje da niko nije prestao da igra dame iako su sad i

njena deca bila figure. Halija je uspela najduže da zadrži. Dvadeset godina. Čitav jedan život. A to joj je bez sumnje dozvoljeno kao iskupljenje što su joj dve ćerke, koje su još imale mlečne zube, prodane a da se nije ni pozdravila s njima. Kao iskupljenje za to što je četiri meseca spavala sa nadglednikom da bi zadržala treće dete, sina. Njega su narednog proleća trampili za drva, a ona je zatrudnela sa čovekom koji joj je obećao da joj neće prodati sina, a ipak jeste. To dete nije mogla da voli, a ostalu decu nije želela da voli. „Bog uzima šta hoće“, kazala je. I Bog joj je uzimao i uzimao, a onda joj je dao Halija, koji joj je darivao slobodu onda kad joj ona ništa više nije značila (Morison 2013: 42).

I Seta je, kao i njen muž Hali, jedino preostalo dete svoje majke (koja je bila obešena); jedino čega se sećala jeste da je njena majka na samom rebu imala žig – kružić i krstić – po čemu je Seta mogla da je prepozna ako joj se nešto desi. Ali dok je pričala ove stvari Denver i Voljenoj, Seta „se setila nečega što je i zaboravila da zna. Nešto lično i sramno što joj je zapalo u kutak uma“ – prelazimo na narednu spiralu, gde joj je Dada, žena koja je dojila i čuvala decu (među kojima je bila i Seta), ispričala ovu priču o njenoj majci: „zajedno [su] došle preko mora. Posada ih je obe mnogo puta silovala. „Pobacala ih je sve sem tebe. Ono od mornara bacila je na ostrvu. Drugu od belaca, i njih je bacila. Bacala ih je bez imena. A tebi je dala ime tog crnca. Grlila ga je. Druge nije grlila. Nikad, nikad“ (Morison 2013: 88). Sada reči Toni Morison o „drugačijoj istoriji crnih žena u ovoj zemlji“ postaju u potpunosti jasne – imamo sliku te surove istorije „u kojoj brak nije bio podržavan ili je bio nemoguć ili zabranjen zakonom; u kojoj je bilo obavezno rađati decu, ali „imati“ ih, starati se o njima – drugim rečima biti roditelj – nije, kao ni sloboda, dolazilo u obzir. U uslovima svojstvenim logici institucionalizovanog ropstva pretenzije na roditeljstvo bile su nezakonite“ (Morison 2013: 11). Čak i u doba Rekonstrukcije, tokom koje je i smeštena radnja romana, čujemo Pola D koji kaže: „„Reci mi nešto, Žig. [...] Koliko jedan crnja mora da trpi? Kaži mi. Koliko?“ „Koliko god može“, odgovori Žig Plaćeno“ (Morison 2013: 295).

Kao što je „kap crne krvi“ bila dovoljna da dekonstruiše pojmove sina i brata u Foknerovom romanu, u *Voljenoj* je crna boja kože bila dovoljna da se dekonstruiše pojam čoveka; crncima su po ovom osnovu oduzimane sve ljudske osobine i smatrani su čak i manje vrednim nego životinje: „Za razliku od zmije ili medveda, mrtav crnja nije se mogao odrati pa da mu prodaš kožu niti je vredeo koliko je težak“ (Morison 2013: 191). Čak i u trenutku kada nam je opisan najtragičniji momenat romana (Se-

tino ubistvo Voljene), učitelj nakon što je prisustvovao strašnom prizoru, jedino iskazuje žaljenje što je Slatki dom ostao bez radne snage i dobrog rasploda, kao da su u pitanju životinje, a ne ljudi. Za Setin postupak, učitelj je okrivio svog sinovca, izgrdio ga i rekao mu da „razmisli – samo da razmisli – kako bi se njegov konj ponašao da ga tako prebije“ ili „recimo [...] da tako premlatiš kerove. Nikad više ne bi mogao da im veruješ, [...] životinja se ozveri – i otkine ti ruku“ (Morison 2013: 192). A momenat, u kome se mešaju istorija Margaret Garner i fikcija Toni Morison, ostaje duboko utisnut u čitaocu:

Unutra [u šupi] su dva dečaka krvarila po piljevini i zemlji podno nogu jedne crnkinje koja je jednom rukom privijala uz grudi dete obliveno krvlju, a drugom držala novorođenče za nožice. Nije ih ni pogledala, samo je zavitlala bebu ka drvenom zidu, promašila pa pokušala ponovo, kad odjednom – u onih nekoliko trenutaka koliko su muškarci blenuli u ono što su imali da vide – onaj matori crnac jurnu kroz vrata i dalje mjaučući i ote bebu iz ruke majke koja je ponovo njome zamahnula (Morison 2013: 191).

Solidarnost zajednice (čijim istraživanjem se Morisonova bavi) se nije pokazala na delu, s obzirom na to da niko nije upozorio Setu na nadolazeću opasnost, kao i da su narednih osamnaest godina nastavili da izbegavaju ovu kuću na Blustoun roudu, sve dok im se Denver nije obratila za pomoć. Ela pokazuje praktičnost u ovom trenutku, jer je razumela „ono što je Seta pre dvadeset godina uradila u besu u šupi“, budući da i ona ima svoju tešku prošlost: „Pubertet je provela u kući gde su je među sobom delili otac i sin, koje je nazivala „najgorim dosad“. Ti „najgori dosad“ ogadili su joj seks i bili su joj merilo za sve grozote. Ubistvo, otmica, silovanje – šta god, ona je slušala i na sve samo klimala glavom. Ništa to nije u poređenju s „najgorim dosad“ (Morison 2013: 320).

Sa naslovom romana na engleskom jeziku – *Beloved* – čitalac se može dekonstrukcijski igrati, jer u tom slučaju nema obeležje roda i broja. Tako možemo shvatiti da je Morisonova delo posvetila svim voljenim osobama (bilo to ćerke, majke, očevi, braća...) koje su doživele sve strahote institucionalizovanog ropstva i čiji su glasovi bili ućutkivani kroz istoriju, kako ove priče nikada ne bi isplivale na površinu. Roman postaje svedok svih dešavanja i zahvaljujući postmodernizmu uspešno uspeva da ih ugradi u „zvaničnu istoriju“ – sve ono što je Pol D čuvao zatvoreno u limenoj kutijici sa duvanom, ili Seta u skrivenom kutku svog uma, kao i sve što su

ostali junaci pokušavali da potisnu, sa otelovljenjem Setine ubijene ćerke, Voljene, isplivava na površinu. Konačnim verbalizovanjem i naracijom tih trenutaka u kojima su robovi bili lišeni svoje ljudskosti, omogućeno im je da povrate istu – pričajući o svom ponižavajućem događaju, kada je „ližući“ gvožđe posmatrao slobodnog petla Mistera (koji će uvek to biti, za razliku od njega koga je učitelj promenio i pretvorio u nešto beznačajnije od tog petla), Pol D se ponovo oseća kao čovek, kao muškarac. Svi bivši robovi su osuđeni na život sa ovakvim nemogućim sećanjima, tj. moraju da se bore sa prošloću koja se ne može, a opet mora pamtiti, kao što se ne može, a ujedno i mora ispričati (Vukčević 2010: 435). U skladu sa tim, u poslednjem poglavlju, posebno izdvojene između pasusa, nalaze se upečatljive rečenice, koje čitaocu odzvanjaju u glavi daleko više od preostalog teksta: „Takva se priča ne prenosi. [...] Takva se priča ne prenosi. [...] Ova se priča ne prenosi“ (Morison 2013: 341, 342). Paradoksalno, postojanje samog romana će se postarati da se prenošenje ove priče nastavi, baš kao što nas poslednja reč dela navodi da njenim izgovaranjem ponovo doživimo, proživimo i prisetime se svega što smo do tada pročitali – „Voljena“ (Morison 2013: 343).

Zaključak

Iako je Toni Morison oduvek insistirala na tome da nije poput Foknera, kao i da je u uvodnom delu rada rečeno da između njih postoji veliki jaz po više osnova, ne može se prenebregnuti činjenica da analiza njihova dva priznata i poznata dela otkriva da ona imaju itekako upečatljive sličnosti. Baš kao što *Voljena* podiže spomenik teškoj prošlosti, to radi i Fokner u *Avesalome, Avesalome!*, pri čemu duhovi prošlih vremena proganjaju oba romana, dovodeći do verbalizovanja nemogućih sećanja i otkrivanja nelogičnosti i bezumlja koji su svojstveni institucionalizovanom ropstvu. Kako bi na pravi način pristupili obradi ovako kompleksne tematike, Morisonova i Fokner se okreću postmodernističkim igrama – oni drže čitaoce u neizvesnosti i iščekivanju rasvetljavanja ključnih događaja, koji su ugrađeni u njihove same strukture – u romanu *Avesalome, Avesalome!* to je Henrijevo ubistvo Čarlsa Bona, a u *Voljenoj* Setino ubistvo Voljene i mogućnost mirenja sa ovim postupkom. Kao što se moglo zapaziti, tehnike postmodernizma u oba slučaja „igraju“ veliku ulogu – Fokner ubacuje veliki broj pripovedača koji nam neprestano uskraćuju ključne informacije

i time produžavaju iščekivanje, dok Toni Morrison, sa druge strane, to uspeva zahvaljujući spiralnoj strukturi pomoću koje rekonstruiše prošlost. Fragmentisanost romana, mešanje fikcije i stvarnosti, intertekstualnost, kao i brojni dekonstrukcijski momenti koji su se otkrili prilikom analize, samo govore u prilog tome da su se oba pisca pokazala kao pravi postmodernisti, iako se Morrisonova protivila ovoj „etiketi“, a Fokner možda i nije bio svestan velikog iskoraka koji je napravio, kao ni značaja i važnosti istog. Ono što je potrebno istaći na samom kraju jeste da bez karakteristika ove epohe, mnogi društveni, istorijski i kulturološki momenti bi ostali u potpunom „mraku“ – Fokner bi teško uspeo u tome da ukaže na paradoks problema mešanja rasa, koji se našao u osnovi Henrijevog ubistva Bona, zatim pada Satpenove kuće, a šire gledano i propasti Juga, dok Toni Morrison bez njih možda ne bi uspela da vrati glas potčinjenima i obespravljenima, kao i da njihove prošlosti ugradi u istoriju čovečanstva iz koje su dotad bili izuzeti. I, mada krajevi romana ostaju otvoreni, ostavljajući nas bez utehe i razrešenja osnovnih problema, koji se nalaze u samoj postavi ova dva dela, njihov značaj zapravo leži u tome što nas navode na razmišljanje o brojnim pitanjima i problemima, čijim konstantnim postavljanjem i preispitivanjem, stvaramo šansu da sebi izgradimo bolju budućnost.

Literatura

- Butler, C. (2002). *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Childs, P. and R. Fowler (eds.) (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge.
- Clark, R. and A. Gordon (2003). *Ian McEwan's Enduring Love: a reader's guide*. London and New York: Continuum.
- Duvall, J.N. and A.J. Abadie (eds.) (2009). *Faulkner and Postmodernism: Faulkner and Yoknapatawpha, 1999*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Fokner, V. (2005). *Avesalome, Avesalome!*. Prevela Ljubica Bauer Protić. Novi Sad: Vega media.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. Oxon: Routledge.
- Kolmerten, C. A. et al. (eds.) (1997). *Unflinching gaze: Morrison and Faulkner re-envisioned*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Morison, T. (2013). *Voljena*. Prevela Dijana Radinović. Beograd: Laguna.

- Peach, L. (2000). *Toni Morrison: Historical Perspectives and Literary Contexts: Second Edition*. Palgrave Macmillan.
- Rice, P. and P. Waugh (eds.) (2001). *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold.
- Srećković, J. (2013). *Postmodernism in Ian McEwan's novels Enduring Love and Saturday* (neobjavljen master rad). Filološki fakultet, Beograd.
- Sundquist, E. J. (1983). *Faulkner: The House Divided*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Tobin, P. D. (1978). *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*. Princeton: Princeton University Press.
- Vukčević, R. (2010). *A History of American Literature: precolonial times to the present*. Beograd: Filološki fakultet.

Jovana Srećković

**FAULKNER AND MORRISON'S POSTMODERN GAMES
IN THEIR NOVELS *ABSALOM, ABSALOM!* AND *BELOVED***

Summary

At the core of both novels mentioned in the title of this paper, one can find difficult life stories, as well as tragic fates of the people involved, so their parallel reading truly offers a moving meditation on racial, cultural, and gender issues in twentieth-century America. This research paper precisely aims to analyze and point out the characteristics of postmodernism in William Faulkner and Toni Morrison's novels – *Absalom, Absalom!* and *Beloved* respectively and, with their help, to reveal the interconnections that exist between these works. First, by introducing the term postmodernism in some important details, and then by finding its elements in the previously mentioned novels, the present paper manages to interpret these two works properly from the postmodernist point of view, coming to the conclusion along the way of the profound relations between the two novels and novelists who refused to look away and leave some of the most significant aspects of American social history and culture in dim light.

Key words: postmodernism, *Absalom, Absalom!*, William Faulkner, *Beloved*, Toni Morrison, the elements of postmodernism.