

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

IV 2013 8

PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

И АНЂЕО И ЛУДАКИЊА: ЖЕНСКИ ЛИК И ЖЕНСКО ЧИТАЊЕ У РОМАНУ ВОЉЕНА ТОНИ МОРИСОН

Апстракт: У раду се посматра роман Вољена савремене афроамеричке књижевнице Тони Морисон из угла гине критичке теорије Сандре Гилберт и Сузан Губар, а пре свега кроз призму њихових концепција лудакиње на тавану и стрепње од ауторства. При томе, први термин односи се на бунтовнички тип женског лика у женској књижевности 19. века, а други на страх тадашњих књижевница од писања као мушке професије. Управо та стрепња, према овим ауторкама, утицала је на стварање лика лудакиње, која се на скривени начин буну против патријархалног система. Полазећи од ове критичке позиције, а постављајући питање да ли таквог страха од писања има и у савременој женској књижевности, рад се фокусира на главни женски лик романа Вољена, који је објављен у претпоследњој деценији 20. века. Циљ је да се укаже на разлику која Тони Морисон одваја од традиције женске књижевности 19. века, а која се не тиче само временског аспекта, то јест чињенице да Морисонова пише крајем 20. и почетком 21. века. Та разлика у вези је с карактером савременог доба, али се пре свега односи на својеврсно одступање од начина на који су списатељице 19. века градиле женски књижевни лик. У раду се анализира ова списатељска особеност Тони Морисон, као и шире значење тог одступања у кључу савремене књижевности и интерпретације. Указује се на то да, за разлику од својих књижевних преткиња, Тони Морисон гради женски лик с двојним особинама анђела и лудакиње, омогућајући тиме да се деконструирају мушки закони писања и мушки кодови читања, те показујући да је стрепњу од ауторства савремене жене писца могуће ако не искоренити – онда бар савладати писањем.

Кључне речи: стрепња од ауторства, лудакиња на тавану, Тони Морисон, Вољена, жена као анђео и лудакиња, женско читање.

1. Увод

У студији Лудакиња на тавану (*The Madwoman in the Attic*, 1979), Сандра Гилберт (Sandra Gilbert) и Сузан Губар (Susan Gubar), бавећи се женском књижевношћу 19. века, откривају заједничке теме и слике тадашњих жена писаца. Према овим ауторкама, списатељице 19. века имале су снажну потребу да се кроз своја дела одупру патријархалним вредностима које су их друштвено и књижевно ограничавале (1984: 49–

51). Међутим, ове књижевнице су истовремено осећале стрепњу од ауторства – „страх од непријатељства мушке публике [...] [и] недоличности женског стварања“ (Gilbert, Gubar 1984: 50), односно „нелагодност у чину стварања“ (Дојчиновић Нешић 1993: 69). Ову списатељску стрепњу жена узроковала је чињеница да је књижевност тога доба била по дефиницији мушка професија, а тај страх је пратило и незадовољство жена писаца због недостатка женских

предака и женске публике (Gilbert, Gubar 1984: 50). Да би ту стрепњу пре- владале, а ипак задовољиле своју потре- бу за револтом, књижевнице 19. века спас су проналазиле у писању палимп- сеста – текстова „чија површина скрива или затамњује дубље, мање приступачне (и мање социјално прихватљиве) нивое значења“ (Gilbert, Gubar 1984: 73). У њима, главна јунакиња била би одана патријархату, покорна и послушна, док би гнев који она, а и сама ауторка, мора да потисне, био скривен у позадину, у виду двојнице – лудакиње на тавану која се буни. Овакав лик лудакиње је, да- кле, пројекција беса који књижевнице нису смеле да припишу послушним јунакињама из својих дела, али и иска- зивање њихових властитих подвојених осећања према патријархату – страха од мушке доминације и истовременог беса којим су желеле да јој се одупру (1984: 78). Одлука да се два различита каракте- ра припишу двојним јунакињама – доброј и злој – у вези је и с прихватањем та- дашњег патријархалног и стереотипног виђења жене као или анђела или чудо- вишта (Gilbert, Gubar 1996). С обзиром на то да је типичан пример оваквог лика Берта Мејсон из романа *Џејн Ејр* (Gilbert, Gubar 1984: 78), јасно је да је таква јунакиња на крају по правилу бивала кажњена за своју непослушност, а њен гнев угушен.¹ Штавише, Гилбертова и Губарова сматрају да се у тим делима „луди јунаци [...] понекад стварају само да би били уништени“ (1996).² Разлог за кажњавање лика лудакиње била је упра- во поменута неодлучност самих спи-

сатељица у вези с тим да ли да се против патријархата побуне или да му се ипак повинују. Судаћи према трагичној суд- бини лудакиње на тавану, превладава- ла је друга могућност, из страха да пу- блика, која је претежно била мушка или је мушки размишљала, у супротном неће прихватити женско писање. Ипак, књижевнице 19. века су својим писањем започеле процес ревизије у виду борбе против мушког читања жене и процес побуне против патријархата тражењем женског претка који им је недостајао (Gilbert, Gubar 1984: 51, 49, 59).

Овако су, дакле, према психоанали- тичком методу Сандре Гилберт и Сузан Губар, осећале и делале књижевнице 19. века. Међутим, читајући њихову студију из перспективе краја 20. или почетка 21. века, некако нам се природно намећу следећа питања: има ли *стрепње од ау- торства* међу данашњим женама пи- сцима и побуне против патријархата између редова њихових текстова? Да ли је могуће одагнати женски страх од писања у данашње време и на који на- чин? Имајући у виду да се један од одго- вора на ова питања може пронаћи на основу анализе неког парадигматичког примера савремене женске књижевно- сти, један такав одабран је и за ово истраживање. У питању је роман *Вољена* (*Beloved*) афроамеричке нобеловке Тони Морисон (Toni Morrison), први пут објављен 1987. године.

Први део рада осветлиће начин на који Тони Морисон одступа од својих претходница из 19. века, када је у питању грађење главног женског лика, док ће се у другом делу сагледати могуће импли- кације таквог писања у контексту савре- мене књижевне и читалачке сцене. Дру- гим речима, прво ћемо поткрепити своју хипотезу да је јунакиња коју ствара Морисонова контрастна лику лудакиње на тавану из 19. века, јер, за разлику од ње, она садржи двојне, међусобно су- протне особине. Затим, показаћемо да

¹ Гилбертова и Губарова такође доводе у везу ликове из Милтоновог (John Milton) *Изгу- бљеног раја* (*Paradise Lost*, 1667), Еве и Сатане, с ликом лудакиње на тавану, пре свега због заједничке неопходности да се супротставе патријархату (1984: 202), али и чињенице да су Ева и Сатана лажни створитељи (као наводно и жене), те да њихова дела морају страдати (1984: 210).

² У питању је електронско издање, без паги- нације.

стварање таквог женског лика шаље важну поруку савременом (литерарном) свету. У данашњем свету, наиме, у којем патријархална традиција још увек у одређеној мери нарушава заступљеност жена у друштвеној сфери, и даље није искорењена женска потреба за борбом. Та се борба односи на, очигледно или латентно, залагање да се добије равноправније место и говори самосталнијим гласом – у многим професијама, па и књижевној. *Стрепња од ауторства*, дакле, мање или више, скривеније или очигледније, тиња и даље међу женама писцима. С тим у вези, на крају рада ћемо показати какав одговор Тони Морисон нуди на питање да ли је женским писањем самим данас могуће савладати овај „наслеђени“ списатељски страх.

1. Сета: и анђеоска мајка и лудакиња

Смештајући радњу свог романа у период робовласништва на америчком Југу, историјски тренутак који је женама црне расе донео двоструку потчињеност – биле су робови белаца и, на изванредан начин, робине патријархата обе расе – Тони Морисон ствара јунакињу двојног карактера. Главни женски лик је робинја Сета, млада жена и мајка, која својим особинама изазива и похвалу и осуду патријархалног друштва времена у којем живи.

С једне стране, Сета је представљена као жена са свим особинама које патријархат од жене очекује, и то, како патријархат белог друштва, тако и црног. Пре свега, сама чињеница да је она мајка троје деце и да ће ускоро родити и четврто, да је она, дакле, жена која рађа, белом господару одговара и доноси профит. Штавише, чињеница да је једно од те деце женско и да ће постати ново „власништво које се без улагања репродукује“ (Morrison 2005: 269) доноси му још већу корист. Упркос чињеници да Сетин живот не припада њој самој, већ

је потпуно у служби њених господара, јунакиња сваки „слободан“ тренутак на робовласничкој плантажи проводи са својим недавно рођеним дететом. Упркос томе што је потчињена као људско биће, злостављена као жена и обесправљена као мајка, она не запоставља своју мајчинску улогу. Сетина љубав према деци је неизмерна, а спремност да ради њихове слободе жртвује све нема границе. Њено бекство на Север у поодмаклој трудноћи, вођено жељом да спаси ропства дете које носи и обезбеди мајку деци коју је већ послала у слободу, оличење је мајчинске несебичности и безусловне љубави. У том смислу, Сета је жена какву би њен муж, роб као и она, да је присутан, очекивао. Када слободу коначно стекне, а схвати да је остала без мужа, она постаје снажна фигура оца, која има своју кућу, самостално зарађује за живот и води бригу о деци.

Међутим, када се након њеног бекства и двадесет осам дана слободе робовласник појави како би вратио своје одбегло власништво, Сета тражи и налази један једини начин да га у томе спречи. Она поступа као лудакиња и, готово наочиглед свих, убија своју двогодишњу кћер, пререзавши јој врат тестером. Остала деца остају у животу само зато што није имала довољно времена да и њихове животе оконча. Сета тим чином задаје неочекивани ударац белом господару и зауставља га у његовој намери. Видевши шта је учинила, он се истог тренутка окреће и одлази, не желећи ту чудну робинју од које, будући да је она у стању да убије своју децу, неће имати користи. Сета тиме преосталој деци „купује“ слободу, а себи даје титулу вештице. Осим што је учинила нешто што се никако не уклапа у законе белог човека, она се види као чудовиште и у оквиру своје заједнице. Током двадесет година она живи у кући која постаје легло страха. Њен дом походи несмирени дух убијене кћери, из њега заувек беже Се-

тина два сина, мештани га заобилазе, а кочијаша код тог места терају коње у га-лоп. Много година касније, Сету напушта нови вереник Пол Ди, мушкарац црнац, оног тренутка када сазна за њен поступак из прошлости. Његов одлазак у напуштену цркву упућује на то да и он Сету доживљава као оличење ђавола, од кога се спасава у окриљу здања традиционално схваћеног као мушко и патријархално власништво.

На овај начин, амбивалентне особине „уграђене“ су у један женски лик и обе су представљене јавно. Сета нема двојницу која уместо ње чини оно што она не сме. Она не зазира ни од чега и ни од кога, већ једино од повратка своје деце на место робовања белом човеку, иронично названо „Слатки дом“. Одлучна је и незауостављива у својој намери, коју истовремено и жели и мора да спроведе. Тренутак у којем долази до прожимања улоге мајке и улоге целата симболично је представљен и мешањем двеју животодавних течности – *крви* једне кћери (коју пролива) и сопственог *млека* (којим, неколико момената касније, храни другу кћер). Током привременог хапшења, након свог крвавог чина, Сета корача подигнуте главе, „мало превише подигнуте“ (Morrison 2005: 179), као што радознала околина примећује. Током наредних година, осећања Сетине средине, укључујући и њену преосталу кћер Денвер, према њој су такође амбивалентна. Нико не пориче њену мајчинску посвећеност, али нико не може да заборави њену прошлост. Денвер је воли као мајку и смета јој када други о њој лоше говоре, али ипак живи са страхом да би и њу, као и њену старију сестру, мајка могла повредити.

Сета се, дакле, не крије „на тавану“ попут једне Берте Мејсон, већ, напротив, живи у сопственој кући, која постаје симбол њеног чина из прошлости. Кућа носи ознаку „124“, која као да подсећа на треће дете које Сети недостаје, као и на

то шта се са њим догодило. Штавише, Сетина кућа је и симбол ње саме, па је и та грађевина двојаког значења, као што је представља и ауторка у предговору дела:

Овде стоје само бројеви да означе кућу истовремено је одвајајући од улице или града – наглашавајући њену различитост од кућа осталих црнаца у комшилуку; дајући јој нијансу *супериорности*, *поноса*, какав би осетили бивши робови када им се неко лично обрати. А ипак, кућу која, дословно, има карактер – који зовемо „уклетим“ када је тај карактер очигледан. (Morrison 2005: XII, курзив придодат)

Збуњена амбигвитетом и недефинисаношћу, Сетина околина тумачи Сетине поступке на јединствен начин, постављајући једно исто, осуђујуће и, у свим временима, сасвим оправдано питање: како једна мајка може и дати и одузети живот? Међутим, ма колико Сетина кривица била велика и неискупљива, нико у роману чак и не покушава да сагледа Сетину ситуацију из њене властите перспективе, нити да преведе њен чин на језик обојен њеним искуством. Ниједан лик не посматра ствари очима жене која је у трудноћи трпела бичеве, доживела да је рођаци белог господара злостављају како би јој узели млеко и слушала док им се објашњава како да раздвоје њене људске од животињских особина. Нико и не разматра могућност да разуме речи (ако већ не дело) жене која ће дати све само да још једна припадница црне расе не буде кажњена судбином званом живот. У очима околине, жена која одузима живот не може се звати мајком и на то се ставља тачка. Овакав поглед пак често утиче и на читаоце, који, већином прихватајући осуду Сете као сопствени став, тиме занемарују не само могућност неког другог угла посматрања Сетиног злочина већ и књижевно-симболичке вредности таквог тумачења.

2. Женско искуство, женско читање и деконструкција патријархалних кодова

На основу анализе главног женског лика у роману *Вољена* извели смо одређене закључке који се тичу начина писања Тони Морисон у овом делу. Треба, међутим, да уочимо и могућу поруку коју такво књижевно стварање садржи, а која би могла служити као подстицај и охрабрење савременим списатељицама. Другим речима, наш циљ је да протумачимо ово постмодерно дело из женске перспективе – из угла жене у свим њеним (традиционалним или савременим) улогама у друштву.

Двојним особинама женског лика у овом роману, Тони Морисон нам поручује да концепција *лудакиње на тавану* може опстати и данас у женској књижевности, али да је треба „комбиновати“ с њој супротном концепцијом анђела у карактерним оквирима једне исте јунакиње. Морисонова тиме јасно поручује да се усуђује да *као жена* пише о жени, и то, како о њеним социјално прихваћеним, тако и о оним субверзивним странама. Сетина амбивалентност у карактеру прва је њена субверзивна страна, јер, као што је поменуто, жена је у патријархалном друштву стереотипно посматрана као *или* анђеол *или* чудовиште. Морисонова својој хероини пак даје могућност да буде *и* једно *и* друго, кршећи законе бинарних опозиција, наметаним списатељицама и читаоцима прошлости. При томе, ауторка бинарност не укида сасвим, већ показује да свака жена, па и она о којој се пише, није ни пуки синоним савреног нити је потпуно оличење зла, већ суштински комплексна – „поседник“ бинарних особина. Поставља се питање који је узрок овакве храбрости у писању и не значи ли то да је деветнаестовековни страх од мушке публике и мушког – једностраног и двдимензионалног – читања жене ипак могуће угушити крајем 20. века.

Страх од мушке публике (којој могу припадати и жене) и мушког тумачења свакако није лако искоренити, будући да се његови стереотипи, као по некаквој традицији, регенеришу из генерације у генерацију. Међутим, пример попут овог показује да та стрепња може донекле бити савладана чињеницом да крајем 20. века постоји и (по роду) женска публика, која је у стању да деконструира патријархалне кодове читања. Осим што пише о аутентичној жени, Тони Морисон пише и за читатеља/читатељку који/а ће овај роман умети да тумачи *као жена*. Таквим читањем деконструисаће се дефиниције добра и зла, мајке и немајке, живота и смрти, и давања и узимања. Ствари ће се посматрати из јунакињиног угла, а догађаји често уочити као симболи. У тој деконструкцији чин убиства постаће чин љубави, а слање у смрт неће увек представљати одузимање живота. Смрт из Сетине перспективе не припада оном свету, већ овом, она долази по њу и њену децу из правца реке Охајо, а носи је стихија четири (бела) јахача. Једина реакција на тај долазак је Сетино: „Не. Не. Нене. Ненене.“ (Morrison 2005: 192) и одвођење оног најдрагоценијег што има „тамо [...] на другу страну, где ће бити безбедни“ (Morrison 2005: 192). Претварање убиства у чин љубави јесте симболично претварање насилног у ненасилно, патријархалног у матријархално, мушког писања и тумачења у женско. С те позиције посматрано, кћер која за живота није добила (друштвено прихваћено) име не представља ништа друго него оно што њено постхумно и нимало иронично име о њој каже – Вољена.

Штавише, за разлику од гневних ликова-двојница из романа 19. века, Сета не бива кажњена за своје неуклапање у групу мајки. Сви они који су је раније осуђивали, који су, дакле, размишљали у патријархалним појмовима, на крају одлучују да јој приђу и одбране је

од духа њене кћери који се вратио да јој се освети. Они схватају да треба да је очисте од ипак присутног осећања кривице и греха, а тиме и од једностраних визија патријархата (и патријархалног дела ње саме), који јој та осећања намеће.

3. Закључак

У раду смо пошли од теорије Сандре Гилберт и Сузан Губар, према којој су књижевнице 19. века осећале страх од патријархалних норми дефинисан као *стрепња од ауторства*. Због тога, оне су стварале женски лик *лудакиње на тавану* као контрастан главној и друштвено прихваћеној јунакињи. Овим освртом поставили смо питање да ли страха од патријархалног тумачења жене има и међу данашњим књижевницама и да ли га је могуће бар у некој мери превазићи одређеним начином писања. Да бисмо дошли до могућег одговора, анализирали смо роман *Вољена* савремене списатељице Тони Морисон.

Посматрајући лик робиње Сете, запазили смо, и на релевантним примерима показали, да ова јунакиња поседује двојне особине, анђеоске мајке и лудакиње, и да истовремено представља и заштитника и уништитеља сопствене деце. Закључили смо да Тони Морисон, за разлику од књижевница 19. века, прави тродимензионални женски лик, коме на отворен начин приписује и добро и зло.

Покушавајући да одгонетнемо како стварање оваквог женског лика може утицати на савремену женску књижевност и њене ауторке, увидели смо да Тони Морисон латентно поручује да је савремена књижевница у стању да без страха пише о женском искуству из женске перспективе. Дело Морисонове такође шаље поруку да стварањем јунакиње двоструког карактера треба отворити могућност да се жена тумачи не само у терминима дословног и увреженог, мушког схватања, већ и на симболичан, савремен, женски начин.

Створивши Сети и женском читаоцу идентитет и ауторитет, Тони Морисон их на тај начин ствара и себи као списатељици. Јасно је да и Сета и Тони Морисон носе двоструки „терет“ – обе су и Афроамериканке и жене, а притом је Тони Морисон још и жена која пише.³ Уз то, Тони Морисон је и књижевница која ствара, као што сама каже, у свету који је, између осталих, оптерећен родним и расним предрасудама (1993: 3). Ако се Сета бори за физичку слободу, њена ауторка се бори за списатељску неспутаност. Она се бори за повлачење „пера“ по папиру вођеног женском руком која ће надјачати „анђела домаћег огњишта“ (Woolf 2009)⁴ – чувара патријархалног понашања жене (а тиме и њеног писања и читања) и која неспутано пише о жени из њене сопствене перспективе.

Поред тога, Тони Морисон, за разлику од књижевница 19. века, има женске претке – управо списатељице које су стварале један век пре Морисонове. Преткиње су важне не само ради вођења књижевног дијалога већ и ради настављања онога што су оне започеле. Пишући отворено о ономе о чему њене прамајке нису смеле, и тиме уздрмавајући патријархалне кодове читања, Тони Морисон као да наставља, али у великој мери и довршава, ревизију започету у 19. веку. Чинећи све то, а опстајући и

³ Да су ова три елемента идентитета подједнако важна за Тони Морисон, види се из једне њене изјаве: „Када кажу да сам велики амерички романописац, ја кажем 'Ха! Покушавају да кажу да нисам црна.' Када кажу да сам задивљујућа списатељица, помислим 'Аха, мисле да не припадам.' Зато, инсистирам – инсистирам! да се према мени односе као према *црнкињи, жени и романсијерки*“ (према Taylor-Guthrie 1994: 243).

⁴ „Анђео домаћег огњишта“ („The Angel in the House“) је термин који користи Вирџинија Вулф (Virginia Woolf) у есеју „Професије за жене“ („Professions for Women“, 1942). Референца се односи на електронско издање, без пагинације.

Јелена Пршић

трајући као списатељица, она нам, дакле, шаље недвосмислену поруку: стварање амбивалентног женског лика и рађање женске публике води ка, ако не губитку *стрепње од ауторства*, бар једној великој победи у борби против сродних женских зебњи данашњице.

Извори

1. Morrison, Toni (2005), *Beloved*, London: Vintage.
2. Morrison, Toni (1993), *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, London: Vintage.

Литература

1. Dojčinović Nešić, Biljana (1993), *Ginokritika*, Beograd: KD „Sveti Sava“.
2. Gilbert, Sandra и Susan Gubar (1984), *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press.

3. Gilbert, Sandra и Suzan Gubar (1996), „Zaraza u rečenici: žena pisac i strepnja od autorstva“, у: *The Madwoman in the Attic*, прев. Р. Настић, *Женске студије* 5/6, интернет, доступно на: http://zenskestydie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=194&Itemid=41 (приступљено 15. маја 2010).
4. Taylor-Gythrie, D. K. (ур.) (1994), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson: University Press of Mississippi.
5. Woolf, Virginia (2009), „Professions for Women“, у: *The Death of the Moth, and Other Essays*, Adelaide: The University of Adelaide Library, University of Adelaide, интернет, доступно на: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html> (приступљено 15. маја 2010).

BOTH AN ANGEL AND A MADWOMAN: FEMALE CHARACTER AND FEMALE READING IN TONI MORRISON'S *BELOVED*

Summary

The paper is concerned with Toni Morrison's contemporary novel *Beloved*, from the point of view of Sandra Gilbert and Susan Gubar's notions of *the madwoman in the attic* and *the anxiety of authorship*. The first term refers to the rebellious female hero from the nineteenth-century women's literature, whereas the latter concerns the fear of writing as a male profession, felt by the nineteenth-century women writers. It is precisely this anxiety that influenced these writers to create the madwoman character, who opposes the patriarchal system in a latent manner. Starting from this critical perspective and asking the question whether contemporary women's literature also contains such anxiety, the paper focuses on the main female character of the novel *Beloved*, initially published in 1987. The aim is to point out the difference which separates contemporary Toni Morrison from the nineteenth-century women writers, but is not solely temporal. This difference has to do with the character of the postmodern age, but is mainly related to a shift from the manner in which the nineteenth-century women writers created

their female characters. The paper analyses this literary distinctiveness, but also attempts to find a broader meaning of this originality as seen from the point of view of contemporary women's literature and reading. By focusing on Sethe – the main character of *Beloved*, the paper points out that Toni Morrison breaks with the tradition maintained by her literary ancestors in that she does not divide her female characters into obedient and recalcitrant ones in relation to the patriarchal system. Instead, she creates a character who is *both* a motherly angel *and* a mad-woman committing infanticide, thus making it possible for her readers to interpret the novel from the perspective of a woman with ambivalent roles and specific experience. In this way, she also deconstructs the male writing and reading rules. By doing so, Morrison conveys a message that *the anxiety of authorship* of a contemporary woman novelist can be if not totally cured then certainly lessened by means of writing.

ena.enaz11@gmail.com