

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET

Ivana S. Jovanović Nikolić

**ELEMENTI SUBVERZIVNOSTI KAO METOD  
IZGRADNJE IDENTITETA U ROMANIMA  
TONI MORISON**

doktorska disertacija

Beograd, 2022

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Ivana S. Jovanović Nikolić

**ELEMENTS OF SUBVERSION AS A METHOD  
OF CONSTRUCTION OF IDENTITY IN THE  
NOVELS OF TONI MORRISON**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Ивана С. Йованович Николич

**ЭЛЕМЕНТЫ СУБВЕРСИИ КАК МЕТОД  
СОЗДАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНАХ  
ТОНИ МОРИСОНА**

Докторская диссертация

Белград, 2022

**Mentor: dr Aleksandra Jovanović, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet**

**Članovi komisije:**

- 
- 
- 

**Datum odbrane:**

*Mentoru, prof. dr Aleksandri Jovanović – hvala na savetima, strpljenju i pre svega ukazanom*

*razumevanju i poštovanju*

*Dragim roditeljima – hvala na podršci, ljubavi i želji da istrajem*

*Kumi Miljani, kumi Dragani, sestri Nataši, svim prijateljima – hvala na pozitivnoj energiji i veri*

*Suprugu Dušanu – hvala na SVEMU!*

# ELEMENTI SUBVERZIVNOSTI KAO METOD IZGRADNJE IDENTITETA U ROMANIMA TONI MORISON

## Sažetak

Cilj istraživanja ove disertacije je da ukaže na subverzivni karakter elemenata poput muzike i smeha koje Toni Morison često i obilato koristi u svojim delima. Od mnogobrojnih funkcija koje muzika ima u delima Toni Morison izdvajamo i posebno analiziramo njenu upotrebu u dekonstrukciji nametnutih i izgradnji novih identiteta afro-američkih likova a koja se ostvaruje na različite načine (nazivi dela, likovi, scene, ton pripovedanja, upotreba džez tehnike poziv i odgovor i dr.). Smeh se takođe posmatra kao sredstvo subverzije koje likovima izabranih dela omogućava oslobađanje od naizgled „večite” hijerarhije. Smeh, znatno složeniji od suza, na određeni način pročišćava pojedinca i daje priliku za pretvaranje jednostranog u višestranog, za rađanje celovitosti koja, iako nije konačna, ipak daje nadu za sadašnjost i budućnost. Smeh u delima Toni Morison otklanja traumatične efekte procesa konstrukcije identiteta i daje priliku za isceljenje a onda i ponovno stvaranje identiteta koji svoje korene ima u individualnoj i kolektivnoj prošlosti afro-američke zajednice.

Oslanjajući se na postavke postmodernizma, dekonstrukcije i teorije karnevala pristupamo analizi romana *Voljena*, *Džez*, *Ljubav* i *Solomonova pesma*, i u njima dokazujemo da je identitet pojedinaca važan, potreban ali i pokretan, višeslojan, bezgraničan i neuhvativ. Identitet pojedinca u XXI veku lako podleže dominantnom diskursu ukoliko ne postoji spona sa konkretnim kulturno-istorijskim nasleđem te ukoliko potisnuta emotivna stanja iz prošlosti ne nađu svoje razrešenje u sadašnjosti. „Uznemireni“ čitalac dela ove autorke, izvodi zaključak da je važno postati aktivni „proizvođač“ zvuka (muzike i smeha) naspram pasivnog konzumenta sadržaja koji se pak interpretiraju na načine nametnute od strane dominantne kulture.

**Ključne reči:** muzika, smeh, postmodernizam, magijski realizam, subverzija, identitet, fluidnost, Toni Morison, prošlost.

**Naučna oblast:** Filološke nauke

**Uža naučna oblast:** nauka o književnosti, američka književnost

**UDK:**

# ELEMENTS OF SUBVERSION AS A METHOD OF CONSTRUCTION OF IDENTITY IN THE NOVELS OF TONI MORRISON

## Abstract

This research aims at pointing out the subversive character of elements such as music and laughter, elements which are often and to a great degree, used by Toni Morrison, literary author. Out of the numerous roles music has in the works of Toni Morrison, this paper particularly touches on its role in the deconstruction of imposed and reconstruction of new identities of African-American characters; this role is achieved in different ways (novel titles, characters, scenes, narration, use of call-and-response techniques, etc.). Laughter is also observed as a means of subversion which enables the characters of selected novels to break free from, what seems to be, „eternal“ hierarchy. Laughter, substantially more complex than tears, is a sort of a cleanser which provides an individual with an opportunity to transform that which is one-sided into multifaceted, to develop a whole, which although not final, still provides hope for both present and future. Laughter in the works of Toni Morrison removes the traumatic effects of the process of identity construction and provides an opportunity to heal and recreate an identity rooted in both collective and individual past of African-American community.

Relying on postmodernism, deconstruction and carnival theory, we approach the analysis of novels *Beloved*, *Jazz*, *Love* and *Song of Solomon* to demonstrate that an individual's identity is important, necessary but also fluid, multilayered, non-finite and elusive. An individual's identity in the 21<sup>st</sup> century easily succumbs to the dominant discourse if there is no link to the particular cultural-historical heritage i.e. if the suppressed past emotions are not resolved in the present. The „alarmed“ reader of the works of this author, understands that instead of being a passive consumer whose interpretation of any matter is controlled by the dominant culture, one should become an active „producer“ of sound (music and laughter).

**Key words:** music, laughter, postmodernism, magic realism, subversion, identity, fluidity, Toni Morrison, past.

**Field of research:** Philology/Humanities

**Particular field of research:** Literary science, american literature

**UDC:**

## SADRŽAJ

1. Uvod .....	1
2. Teorijsko određenje identiteta.....	4
2.1. Razumevanje odnosa postmodernizma i postkolonijalizma.....	4
2.2. Slika postmodernizma u kratkim crtama.....	7
2.3. Postmodernizam i umetnost.....	8
2.4. Pitanje identiteta u postmodernizmu .....	11
2.4.1. Problematika identiteta.....	11
2.4.2. Kriza identiteta.....	13
2.4.3. Identitet u književnosti .....	13
2.4.3.1. Identitet iz ugla postmodernizma i dekonstrukcije .....	14
3. Subverzivna moć muzike realizovana kroz književnost.....	20
3.1. Odnos muzike i književnosti – uloga muzike kroz vreme .....	20
3.2. Odnos muzike i književnosti – međusobna uslovljenost .....	23
3.3. Afro-američka književnost i muzika .....	25
3.4. Doba bluza i džez – uticaj na književnost .....	27
3.5. Muzika i identitet .....	31
4. Smeh kao subverzivno sredstvo .....	33
4.1. Menipska parodija i polifonijski roma .....	40
4.2. Elison, Boškin i Fuko – humor kao sredstvo otpora, pobune i sredstvo preživljavanja .....	42
5. Toni Morison – teme i stil pisanja .....	45
5.1. Subverzija identiteta ostvarena kroz magijski realizam .....	53
5.1.1. Magijski realizam – značaj za rad Toni Morison.....	54
6. Povratak u prošlost – Voljena u vrtlogu uspomena, snova i metafora.....	56
6.1. <i>Njeno lice...čije lice...ko je to</i> – Seta, Denver, Voljena.....	59
6.2. Pol D i Bejbi Sags – susret realnog sa magičnim.....	64
7. Džez – istorija koja čeka svoj red.....	69
7.1. U Sitiju sve se menja.....	72
7.1.2. Muž puca; žena bode. Ništa.....	74
7.1.3. Ispitivanje granica podnošljivog života – Alisa Manfred i Dorkas.....	81
7.2. „Ja sam ime zvuka i zvuk imena“ .....	84
8. Ljubav – znak upozorenja u narativu afro-američke istorije.....	88
8.1. Hida i Kristina – kad se ljubav ne može ni potisnuti ni odložiti.....	94



<b>8.2. Džunior – devojka raznobojnih snova i trideset osam različitih načina osmehivanja....</b>	<b>102</b>
<b>9. Solomonova pesma – „epsko štivo stare škole, ali sa drugačijim značenjima“.....</b>	<b>108</b>
<b>9.1. „Veće od života“ – žene romana Solomonova pesma.....</b>	<b>115</b>
<b>9.1.1. Pilat – žena u cipelama bez pertli.....</b>	<b>116</b>
<b>9.1.2. Agara i Rut – obeležene manjkom ljubavi.....</b>	<b>121</b>
<b>9.2. Mlekdžija – put od „lenje samopravičnosti“ do beskonačnosti .....</b>	<b>124</b>
<b>10. Zaključak.....</b>	<b>133</b>
<b>Literatura.....</b>	<b>141</b>
<b>Biografija.....</b>	<b>158</b>

*The definers want the power to name. And the defined are now  
taking that power away from them.*

**Toni Morrison**

## 1. Uvod

Prva afroamerikanka dobitnica Nobelove nagrade, dobitnica Pulicerove nagrade i dobitnica preko 30 drugih nagrada, Toni Morrison (Toni Morrison) (rođena Kloi Ardelija Voford), jedan je od najpoznatijih i najuticajnijih autora savremenog doba. Književnica, dramski pisac, profesor, urednica, društveni i književni kritičar i komentator društvenih prilika, ova prominentna ličnost se u svojoj dugogodišnjoj karijeri bavila raznim pitanjima od rasne i rodne diskriminacije, majčinstva, porodice, međuljudskih odnosa, kolektivnog i individualnog identiteta, ropstva, slobode, prošlosti pa sve do ljubavi, mržnje, ljudskog dostojanstva, traume i sećanja. I ovde se lista tema kojima se ova autorka bavila ne završava. Doživljavajući književnost kao važan metod očuvanja istorijskog nasleđa afro-američke zajednice i njegovog prikazivanja u svom njegovom bogatstvu, šarenolikosti i raznovrsnosti, Toni Morrison teži konstrukciji narativa u kojima se otvara prostor za razgovor o postojanju i „drugih“ (crnih) glasova, „različitosti“ i njihovoj autentičnosti zanemarivanoj i sakrivenoj u diskursima ranijih doba ljudske civilizacije. Kulturno nasleđe afro-američke zajednice neosporni je izvor osnovne definicije ličnosti afro-američkog čoveka i kao takvo predstavlja alat u pristupanju rešavanja životnih problema sa kojima se pripadnici ove društvene grupe suočavaju u savremenom društvu ali i rešavanja trauma prošlosti koje onemogućavaju dalji napredak zajednice i njenih pojedinaca. Njen život a pre svega njega dela, predstavljala su i još predstavljaju izvor inspiracije za nastanak velikog broja naučnih i stručnih radova, disertacija, priručnika i knjiga. Sama autorka je u više intervjuja istakla taj „inspirativni“ (ili ga bolje nazvati *reaktivni*) aspekt svojih dela tj. želju da čitaoci njenih dela „otvore“ sebe za nova saznanja i iskustva i samim tim menjaju sebe i svet oko sebe. Stručna literatura sa ovih prostora dala je svoj doprinos boljem razumevanju dela Toni Morrison a ova teza pisana je u nadi da i sama dodatno približi te ukaže na značaj kritičkog čitanja svega što je ova autorka za života napisala, poručila i za šta se borila. Ova teza pristupa njenom radu iz ugla subverzivnosti. Naime, predmet istraživanja obuhvata subverzivne strategije koje Toni Morrison koristi u cilju izgradnje individualnog i kolektivnog identiteta afroameričkog čoveka u savremenoj književnosti i društvu. Posebna pažnja biće usmerena na elemente poput muzike i smeha te na dokazivanje njihove subverzivne prirode kada govorimo o reviziji, „razgradnji“ nametnutih i ponovnoj izgradnji ličnog, kolektivnog i kulturnog identiteta afroameričkih likova. Iz opusa Toni Morrison izdvojena su četiri njena romana *Voljena (Beloved, 1987)*, *Solomonova pesma (Song of Solomon, 1977)*, *Ljubav (Love, 2003)* i *Džez (Jazz, 1992)* a kroz detaljnu analizu društvenih prilika u periodu njihovog nastanka, forme, narativnih elemenata, samih likova i autorkinog intencionalizma pokušavamo da dokažemo da autorka jako smisljeno koristi smeh i muziku kao sredstva borbe protiv društvene dominacije i kontrole. Identitet koji se kroz dejstvovanje ovog „katarzičnog oružja“ stvara doživljava se kao fluidna, *hibridna* tvorevina koja se ne uklapa i ne pripada dominantnim kulturnim formama. Ovakav *elastični* identitet satkan je od prošlog i sadašnjeg momenta čime se ostvaruje njegov kontinuitet i beskonačnost.

Pitanje kolektivnog kao i pitanje individualnog identiteta koji se rađa iz kolektivnog je, moglo bi se reći, većito pitanje. Kompleksnost samog pojma identiteta oduvek je uslovljavala interdisciplinarni pristup njegovom tumačenju. Postoji veliki broj književnih i društvenih teorija koje daju svoje definicije ovog pojma; ovom prilikom pristupi ćemo pojmu identiteta iz ugla postmodernizma i dekonstrukcije gde se upravo insistira na fluidnosti i doživljavanju koncepta identiteta kao „proizvodnog“ procesa bez kraja. Pri tom se pod pojmom identiteta ne misli samo na jedan identitet (da li rasni, klasni ili neki drugi) već na mnoštvo identiteta koje neki subjekat poseduje, prihvata ili odbacuje. Dakle, u periodu konstantnih dobrovoljnih ili prisilnih migracija pri čemu neminovno dolazi do promena u prirodama kultura i naroda, identitet se gradi unutar tih promena.

U drugom poglavlju disertacije, detaljnije će biti razmatran ovaj koncept kroz ideje Stjuarta Hola, Linde Hučeon, Lorensa Grosberga, Žaka Deride i drugih. Ukazaćemo na sličnosti i razlike u njihovim razmišljanjima kako bi što bolje postavili teorijski okvir za eksplikativnu i kritičko-interpretativnu analizu izabranih romana Toni Morison.

Muzika je još od antičkog doba u bliskoj vezi sa književnošću i može se sa sigurnošću reći da su ove dve grane umetnosti konstantno, više nego bilo koje druge dve, uticale na međusobno unapređenje i evoluciju. Njihovo preplitanje ne ogleda se u pukom spominjanju ili ređanju muzičkih pojmova u književnom delu ili inspirativnosti književnih tema za nastanak novih muzičkih komada. David Grosman (David Grossman) stavlja znak jednakosti između muzike i književnosti navodeći da čitanje nekog teksta sa sobom povlači odzvanjanje melodije tog teksta u ušima.<sup>1</sup> Muzika je predstavljala integralni deo života Toni Morison a autorkina ljubav prema muzici i vera u njen značaj i moć ogledala se u njenoj čestoj primeni u sopstvenom književnom stvaralaštvu. Moglo bi se reći da je i sama stavljala znak jednakosti između književnosti i muzike koristeći je kao sredstvo za izgradnju autentičnog okruženja, neponovljivih likova i predstavljanje priča koje nose poruke koje nije lako čuti. Morisonova muzikom piše istorije tuge i preživljavanja koje do tog momenta nisu bile ispričane a muziku bira kao instrument izražavanja uzdajući se u njenu moć provociranja i uvlačenja u srž problema jer baš kao što muzička publika reaguje na muziku pokretom i pesmom, tako i čitalačka publika treba da reaguje na tekst menjajući svoju i tuđu svest, menjajući sebe i druge kao pojedince. Morisonova je u nekoliko intervju govorela o značajnoj ulozi muzike u njenom odrastanju ističući činjenicu da su svi članovi njene porodice bili muzički nadareni. „Muzika je bila u svemu i svuda oko nas“<sup>2</sup> (Fussel, 1992: 284), reči su kojima je Toni Morison naglašavala svoju opčinjenost i predanost muzičkom svetu. Treće poglavlje baviće se upravo odnosom muzike i književnosti, njihovim međusobnim uticajima, sličnostima ali i razlikama a posebno će se osvrnuti na odnos afro-američke muzike i same književnosti. Multidisciplinarni istraživački pristup primenjen u pisanju ovog rada ogleda se i u upotrebi saznanja iz oblasti poput psihologije, muzikologije i sociologije u cilju boljeg razumevanje uloge muzike u izgradnji identiteta u književnim delima. Osvrnućemo se i na nastanak ali i razvoj bluz i džez muzike s obzirom na činjenicu da je upravo ovaj muzički pravac velikim delom uticao na celokupni rad i život ove književnice.

Sledeće poglavlje ima za cilj da postavi teorijski okvir za interpretaciju uloge smeha u delima Toni Morison. S obzirom na njegovu dokazanu pluralističku prirodu, interdisciplinarni pristup ovom pojmu biće neophodan kako bi u potpunosti dokazali njegovu neobuzdanost, subverzivnost i alternativnost. Da je smeh „sredstvo razotuđenja“ (Perišić, 2010:5) potvrdićemo kroz teorijska razmatranja Fukoa koji ističe da smeh destabilizuje ograničene površine i „unosni nemir u naše hiljadugodišnje praktikovanje Istog i Drugog“ (Foucault, 1971:59). Uz Fukoa, oslonićemo se i na Elisona i Boškina s obzirom na potrebu da smeh, kao sredstvo revolta i oslobađanja bude razmatran iz ugla afro-američkih teoretičara i književnika. U ovom delu disertacije biće neophodno dotaći se i Bahtinove teorije karnevala gde se smeh svakako ne doživljava kao element zabave i rasonode već kao metod borbe protiv postojećih društvenih normi, pravila ponašanja, odnosa, načina življenja. Ovim se daje sveobuhvatni pregled teme smeha i njegovog značaja u izgradnji kolektivnog i individualnog identiteta.

Pre prelaska na analizu korpusa osvrnućemo se na razvojni put ove autorke te dati prikaz njenih komentara na sopstveno književno stvaralaštvo, teme, stil pisanja i društvene prilike u kojima su nastajala njena dela. Analiza njenog doživljaja džez ali i njegove prirode omogućiće bolje razumevanje i dokazivanje hipoteze o prisutnosti elemenata muzike i njihovom subverzivnom efektu u procesu rekonstrukcije identiteta.

Roman *Voljena* smatra se najvažnijim i najuticajnim delom Toni Morison i upravo ovaj roman predmet je analize petog poglavlja. Roman koji je autorki doneo Pulicerovu nagradu oslikava period ropstva, njegovu težinu i njegove višestruke posledice – sve ono što je potisnuto, zaboravljeno i izbrisano a što ne bi smelo biti. Priznavši da je i sama imala poteškoće da se bavi ovim periodom,

<sup>1</sup> [https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=272&yyyy=2016&mm=06&ddd=23&nav\\_id=1147130](https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=272&yyyy=2016&mm=06&ddd=23&nav_id=1147130)

<sup>2</sup> ... because music was everywhere and all around.“

autorka se i u procesu pripreme za pisanje suočila sa nedostatkom materijalnih i drugih vrsta dokaza koji bi joj omogućili da verodostojno ispriča priču o stradanju Afroamerikanaca, borbi za opstanak, društveni život, identitet i prava. Bez obzira na okolnosti u trenutku pisanja ovom romana, Toni Morison uspeva da ispriča potresnu priču o stradanju najugroženije kategorije društva u periodu robovlasništva – žena i dece. Od bluz motiva u pesmama kojima se čuvaju u sećanju bolna životna iskustva tj. autentičnost identiteta do „hora žena“ na samom kraju priče koje svojim glasovima oslobađaju duhove ropstva i pružaju utehu Seti, ovaj roman prepun je muzičkih elemenata koji bez obzira na pristup samom delu tj. temu koju obrađujete, ne mogu biti ignorisani. Putem muzike, Morison uspeva da prevaziđe neizrecive traume i da svoje likove uvede u konstruktivni dijalog sa prošlošću. Epizode smeha u ovom romanu, iako mogu delovati kao epizode ludosti i odraz prošlih trauma koje vode u nepovrat, ipak vode izlečenju i razumevanju ličnog iskustva kao važnog za izgradnju značenja u sadašnjem momentu.

*Solomonova pesma* priča je o potrazi za kulturnim nasleđem i identitetom Mlekadžije Deda. Na svom putu sa severa na jug (obrnuto od uobičajenog pravca kretanja/migracije predstavnika afroameričke zajednice) Mlekadžija „preleće“ fizičke i psihičke razdaljine koje mu otkrivaju istoriju svojih predaka i prikazuju je onakvom kakva jeste – raznovrsna, jedinstvena i vredna pažnje. U ovom romanu muzika je deo same radnje. Jedna od centralnih tačaka samog romana je pesma koja se, kako vreme protiče, transformiše. Struktura i melodija pesme ostaju nepromenjene kroz različite vremenske periode i različito okruženje ali se imena koja se pominju u samoj pesmi menjaju. Svojim čitaocima Toni Morison na ovaj način približava tradiciju prenošenja kulturnog nasleđa afroameričke zajednice putem usmenih predanja gde se pojedinci pamte kroz događaje, želje, osećanja i odnose. Smeh likovima ovog romana omogućava izmeštanje traumatičnih iskustava u nove perspektive pri čemu se slike i emocije dominantne kulture koriste za promenu nametnutog kolektivnog identiteta. Kroz smeh, likovi uspevaju da prihvate bol i integrišu ga u svoje iskustvo tako se oslobađajući njegovog traumatičnog dejstva. Na taj način, likovi ovog romana uspevaju da uprkos nametnutoj ideologiji, ožive potisnuti identitet čineći ga kroz smeh i muziku svojih predaka autentičnim i fluidnim.

U romanu *Ljubav*, smeh i muzika nemaju nikakve veze sa srećom i duševnim ili materijalnim blagostanjem sa kojima bi se, uglavnom, ovi pojmovi dali povezati. Autorka nam donosi priču o porodici Kozi, njenom usponu i padu, luksuznom hotelu kao centru dešavanja u životu jedne afroameričke zajednice tridesetih godina prošlog veka, kao mestu u kome je stvarana džez muzika i iz koga je pisana istorija jedne porodice. Kroz smeh i muziku likovi romana prisećaju se ili vraćaju u prošlost, bore se sa demonima prošlosti i sadašnjosti i uz smeh, u borbi za opstanak, umiru. Glas, tiho zviždanje započinje i završava priču o isprepletanim ljudskim sudbinama u kojima se ljubav pretvara u mržnju i preustrojava identitet pojedinca i zajednice. I upravo tom usmenom izražavanju više se veruje od pisane reči jer je pisana reč javna i dostupna a usmena privatna, autentična i validna. Na ovaj način, Morison još jednom uspeva da oslanjajući se na ono što je nevidljivo, neopipljivo i teško dokučivo iznova revidira prošlost afroameričke zajednice izgrađujući iz toga jednu alternativnu verziju afroameričkog identiteta.

Od svih njenih romana *Džez* je najbolji primer njenog muzičkog stila pisanja. Pored samog naziva romana, Morisonova boji čitav ovaj roman muzičkim tonovima, pa se za *Džez* može reći da je to roman koji treba slušati a ne samo čitati. Radnja romana smeštena je u period nastanka džez muzike u samom sedištu ovog muzičkog pravca, Harlemu u Njujorku. Muzika ne samo da određuje atmosferu romana i ne samo da se čuje u narativnoj strukturi već se ona „čuje“ u svim situacijama u kojima se likovi ovog romana nalaze na putu samo-izgradnje. Muzika sasvim jasno dočarava razvojni put podvojenih ličnosti Violete i Džoa (ali i drugih likova) od lažnih identiteta nametnutih od strane dominantnog diskursa do istinskog poimanja sebe sklopljenog od fragmenata zaboravljene i potisnute prošlosti. Ona se u svetlu novih okolnosti i događaja, a kroz postavljeni „muzičko-narativni okvir“ revidira i dobija novo značenje. Međutim, baš u skladu sa namerom sam autorke tj. njenim doživljajem muzike, džez u ovom romanu ne doprinosi formiranju jednog konačnog, okruglog identiteta već ostavlja prazna mesta koja čitaoci dopunjuju i menjaju (jednom ili više puta) dajući tako svoj doprinos samoj priči. Smeh je u ovom romanu kontributivni element muzike u procesu

revizije prošlosti ali pre svega oslobađanja od internalizovanih standarda lepote, sreće, boje kože, pravila bračnog života i uopštenog ponašanja u društvu. Smeh je, kao i muzika utkan u narativnu strukturu teksta i u mnogome definiše likove u romanu.

U zaključku ove disertacije, sumiraćemo ostvarene rezultate naučno-istraživačkog rada i na taj način još jednom ukazati na značaj književnog stvaralaštva Toni Morison olakšavajući njegovo razumevanje široj čitalačkoj publici. Kroz analizu čak četiri dela ove autorke, oslanjajući se na teorijske postavke postmodernizma, dekonstrukcije i karnevala ali i saznanja iz drugih naučnih disciplina, cilj će biti da se još jednom ukaže na značaj nekih književnih elemenata (muzike i smeha) u izgradnji identiteta a čija se važnost lako zanemari ili prođe nezapažena od strane većeg dela čitalačke publike. Sam zaključak će težiti da, uz izlaganje načinjenih zaključaka ostane nedorečen tj. otvoren kako bi samom autoru i drugim čitaocima ove disertacije poslužio kao izvor inspiracije za dalja istraživanja i razmišljanja na ovu i slične teme.

## 2. Teorijsko određenje *identiteta*

### 2.1. Razumevanje odnosa postmodernizma i postkolonijalizma

Mnogo je sporenja oko sličnosti i razlika između postmodernističkog i postkolonijalističkog književnog i kulturnog diskursa a postojanje veze između njih svakako je neosporno. Od razmatranja da je postkolonijalizam proistekao iz postmodernizma do tvrdnji da je postkolonijalizam u velikoj meri doprineo postmodernističkom podrivanju tradicionalnih hijerarhija i razvijanju mnoštva perspektiva karakterističnih za postmodernizam, njihov odnos može se okarakterisati kao dinamičan i ambivalentan čemu u prilog idu i mnogobrojne teorijske rasprave na ovu temu. Linda Hačén (Linda Hutcheon) govori o formalnim, tematskim i strateškim sličnostima među ovim pravcima – upotrebi magijskog realizma, odnosu prema prošlosti i istorijskom diskursu i upotrebi diskurzivnih strategija poput alegorije i ironije (1995:131). Magijski realizam u književnim delima postmodernizma i postkolonijalizma ima za cilj inkorporiranje komponente otpora „masivnim imperijalističkim centrima i njihovim totalitarnim sistemima“<sup>3</sup> (Slemon 1988, citirano u Hutcheon, 1995:131). Očuvanje istorije kroz njeno kritično čitanje i preispitivanje u postkolonijalizmu poistovećuje se sa važnošću prikazivanja osporavane ili skrivane prošlosti marginalizovanih grupa karakteristično za postmodernizam. Time što se istorija prikazuje iz ugla „marginalaca“ u postmodernizmu se omogućava rušenje binarnog sistema razmišljanja. Tako se onemogućava centralizacija moći odnosno moć prelazi u ruke onih koji su do tada bili potčinjeni. Upotreba ironije kao sredstva unutrašnje subverzije važna je retorička strategija za potkopavanje sistema i reviziju te ponovni doživljaj istorije od strane i postmodernista i postkolonijalista. I alegorija i samo-refleksija još neki su od načina interne subverzije sistema tako karakteristične za oba pomenuta perioda.

Kvame Entoni Appiah (Kwame Anthony Appiah) kritikuje postkolonijalizam u kontekstu afričkog kontinenta govoreći da, u želji da pobegnu od neokolonijalizma, autori sa ovog podnevlja se previše oslanjaju na institucije koje pripadaju zapadnom sistemu (izdavači i čitaoci iz Evrope i Amerike) (1992:149). Ovaj autor je mišljenja da je postkolonijalizam u savremenoj književnosti vezan za pesimizam i da svakako kao i postmodernizam osporava narative kojima se vrši legitimizacija kolonijanih praksi u ime onih koji su bili meta upravo tih praksi. Međutim, ovo osporavanje vrši se u ime humanizma te da se kroz postmodernizam može „povratiti humanizam postkolonijalnih pisaca“ (Appiah, 1995:123). Hačénova identifikuje razliku između postkolonijalne i postmoderne književnosti i kritike u doživljaju subjekta gde postmodernistička kritika odbacuje ideju koherentnog i samodovoljnog subjekta a postkolonijalna veruje u moć subjekta da se odupre tim teorijama postmodernizma te negira njegovu fragmentarnost i decentralizaciju (1995:151). Dajana Brajdon (Diana Brydon) kao najveću razliku ističe odnos prema istoriji. Iako oba pravca „veruju“ u

---

<sup>3</sup> „...massive imperial centre and its totalizing systems.“

„tekstualni pristup<sup>4</sup>“ istoriji, postkolonijalizam više se bavi utvrđivanjem legitimiteta prošlosti koja ima uticaja na sadašnji momenat dok se postmoderna književnost i kritika fokusiraju na problem nemogućnosti pronalazjenja istine i njenog prikazivanja (1995:142).

Ukoliko postkolonijalizam posmatramo kao pokušaj preispitivanja istorije kolonijazatora iz ugla potčinjenog tj. kolonizovanog odnosno postkolonijalnu književnu kritiku kao novi način čitanja književnosti iz perspektive „sa strane“, Toni Morison može biti okarakterisana i kao postkolonijalni autor. Uvođenje perspektiva grupa koje do tog momenta nisu uopšte uzimane u obzir omogućava nove doživljaje tekstova i prikazivanje skrivenih priča što je i osnovna ideja postkolonijalizma. On je po svojoj prirodi revolucionaran jer omogućava otkriće tišine i problematizovanje predstave istorije u književnom tekstu. „Site of Memory“ Toni Morison, govori o važnosti istorijskog romana kao mesta na kojima se valja boriti za povratak zaboravljenog i zaturenog na osnovu kojih se pak donosi zaključak o istinitosti tj. neistinitosti istorijskih zapisa kolonizatora. Drugi koji se u doba kolonijalizma definisao u odnosu na kolonizatora i koji je bio zaključan u tom odnosu centra i margine, sada ima prava da iskaže svoju istinu. Redefinisanje odnosa centra i periferije forma je otpora protiv složenog sistema simbola i praksi kojim se proizvode i održavaju društveni odnosi. Drugi koji je konstrukt zapadnjačke imaginacije i koji ni malo ne oslikava njegovu bilo fizičku ili duhovnu stvarnost a koji je u doba kolonijalizma služio za promociju različitosti u korist Zapada, u periodu po okončanju kolonijalizma biva razotkrivan i transformisan. Homi Baba (Homi Bhabha) govoreći o odnosu Istoka i Zapada ukazuje na visok stepen međuzavisnosti koji tokom vremena nastaje između ova dva entiteta tj. „zanosom“ onim drugim koji u isto vreme i spaja i razdvaja i ostavlja zaključanim u binarnoj strukturi. Zbog toga se on zalaže za takozvani *treći prostor* (eng. *third space*) hibridnosti koji ruši tu binarnu strukturu kolonizatora i kolonizovanog. U njemu se kolonizovani ne vraća svojoj prošlosti u potpunosti (s obzirom da nje u svom originalnom obliku više i nema) već sa onim što uspeva da spase od svog prošlog ja, formira novi identitet i time pruža otpor sistemu u kome je do tada bio zaključan.

Kroz povraćaj uspomena i davnih iskustava, marginalizovani ne samo da uspevaju da iscertaju negiranu prošlost i da problematizuju „zaboravnost“ zapadnjačke istorije, već ukazuju i na posledice procesa kolonizacije koje se ne daju tako lako otkloniti, posebno ako se zastupa stav da proces kolonizacije nikada nije ni prestao. Povratak fragmentiranoj prošlosti od presudne je važnosti za formiranje kolektivnog ali i individualnog identiteta u svetu globalizacije.

Uloga književnika i intelektualaca koji uživaju određeni autoritet i položaj u društvu u postkolonijalizmu koristi se u svrhu osporavanja ideologije rasne superiornosti iz koje pak proističe pravo na kolonizaciju. Kolonijalna praksa kritički se isčitava kako bi se dokazalao da nema više mesta „selektivnom slepilu“ (Čomski) a borba protiv diskriminacije, potčinjavanja i unižavanja kultura i naroda mora biti jaka na svim nivoima društvenog postojanja. Nema više mesta prvom i drugom, nema više mesta rasnoj nejednakosti i određenju jednog samo kroz upoređivanje sa drugim već ima svih jednakih ali raznolikih a ideja o nemogućnosti konstrukcije identiteta afro-američke zajednice i pojedinca kroz jezik nekadašnjih kolonizatora biva osporavana upravo kroz dela autora poput Toni Morison.

Toni Morison poput Roberta Janga, autora studije „Postkolonijalizam: sasvim kratak uvod“ želi da se bavi konkretnim situacijama, pojedincima koji su iskusili sav teret kolonizacije kako u prošlosti tako i u sadašnjosti čime ukazuje na položaj celokupne afro-američke zajednice tj. nejednakost i opšte stanje u društvu u kome se pojedinac bori sa lažnim, nametnutim identitetima čime se njegova/njena životna situacija mnogostruko usložnjava. *Postkolonijalizam odozdo* (Arsenijević-Mitrić, 2017) podrazumeva sagledavanje aktuelnih problema (roda, istorije, hegemonije i mnogih drugih) iz ugla marginalizovanih bez dodatnih terminoloških i teorijskih začkoljica koje samo komplikuju proces razrešenja učeurenih formi razmišljanja i ponašanja. Tako Jang tvrdi da:

[...] Postkolonijalizam, ili trikontinentalizam, jeste zajednički naziv za ta buntovnička znanja koja dolaze od podređenog, oduzetog, i teže da promene uslove i

---

<sup>4</sup> “history’s textualized accessibility”

vrednosti u kojima svi mi živimo. To možete da naučite gde god želite. Jedina kvalifikacija koja vam je potrebna da biste počeli jeste da budete sigurni da ne posmatrate svet odozgo već odozdo [...] (Jang, 2013, citirano u Arsenijević-Mitrić, 2017: 59).

Polaganje prava na pretkolonijalnu istoriju kolonizovanih naroda važno je na samo za postavljanje okvira za buduću kulturu već i za isceljenje tj. nematerijalno zalečenje duha koji je pod delovanjem mehanizama kolonijalne kontrole ostao unižen i bezvoljan za dalji razvoj i napredak. Ostvarivanjem psihološke ravnoteže marginalizovani se pripremljeniji mogu hvatati u koštac sa društvenim prilikama savremenog doba.

Ukoliko identitet posmatramo kao društveno-kulturološki konstrukt, govoreći o kulturnom identitetu možemo se pozvati na ideje Stjuarta Hala (Stuart Hall) o identitetu ne kao o "već poznatoj činjenici, koju nove kulturološke prakse reprezentuju"<sup>5</sup> (1996:145) već kao o "proizvodnji koja se nikada ne završava i koja je uvek locirana unutar a ne izvan reprezentacije"<sup>6</sup> (1996:167). Od dva modela kulturnog identiteta gde jedan "tradicionalniji" zagovara zasnovanost kulturnog identiteta na zajedničkom istorijskom momentu/iskustvu i zajedničkim kodeksima društvenog ponašanja koji nas ujedinjuju u skladnu celinu a drugi „produkciju“(ne razotkrivanje) identiteta, Hal preferira drugi model. Kod ovog modela kulturnog identiteta naime identitet ne nastaje besciljnim kopanjem po prošlosti već njenim „imaginativnim razotkrivanjem“<sup>7</sup> (Hall, 1996:425) kojim se fragmentirana prošlost povezuje u celinu i pronalazi deo slagalice kulturnog identiteta koji nedostaje. Ovde se istorija ne idealizuje već predstavlja polaznu tačku procesa stvaranja kulturnog identiteta:

[...] on pripada budućnosti onoliko koliko pripada i prošlosti. On nije nešto što već postoji, prevazilazeći prostor, vreme, istoriju i kulturu. Kulturni identiteti potiču od nekuda, imaju istoriju. Ali poput svega što je vezano za istoriju, oni podležu konstantnoj transformaciji. Oni nikako ne ostaju zauvek zarobljeni u izvesnoj izvornoj prošlosti već su deo neprestane *igre/mešanja* istorije, kulture i moći. Njihova osnova nije zasnovana na čistom *razotkrivanju* prošlosti koja čeka da bude otkrivena i koja koja bude otkrivena osigurava našu svest o sebi za čitavu večnost, već su identiteti imena koja dajemo različitim načinima sopstvenog pozicioniranja unutar narativa prošlosti<sup>8</sup>[...] (Hall, 1996:394).

Kulturni identitet se tako ostvaruje kroz bezbroj razlika (eng. *differences*) kojima se uzurpira fiksirani sistem binarnih razlika pa se tako ukazuje i na „pokretljivost“ značenja i reprezentacije. Izvan sistema binarnih razlika značenje se konstantno razvija i za korak ili dva beži od tačke konačnog. Naizgled *isto* satkano je od *različitog* pa tako identitet ostaje fluentan, prozračan i savitljiv jer „uvek postoji nešto dodatno“<sup>9</sup> (Hall, 1960:55).

Ističući kome su njena dela prvenstveno namenjena, Toni Morrison se oduvek vodila idejom o važnosti svedočenja o prošlosti afro-američke zajednice, o prisećanju, ukazivanju na stradanja i posledice porobljavanja i potčinjavanja ali i složenosti životnih okolnosti pripadnika ove društvene grupe za potrebe izgradnje „poštenije“ budućnosti.

---

<sup>5</sup> „...already accomplished facts, which the new cultural practices then represent“

<sup>6</sup> „...a production which is never complete but always in process, and always constituted within, not outside representation“

<sup>7</sup> „imaginative rediscovery“

<sup>8</sup> „...It belongs to the future much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But like everything which is historical, they undergo constant transformations. Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous *play* of history, culture and power. Far from being grounded in mere *recovery* of the past, which is waiting to be found, and which when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past.“

<sup>9</sup> „...there is always something left over“

## 2.2. Slika postmodernizma u kratkim crtama

Pojam *postmodernizam* se istorijski vezuje za prvu polovinu dvadesetog veka, period nakon završetka Drugog svetskog rata, ali se svakako može tvrditi da su se određene postmodernističke tendencije i misli javile dosta ranije, još u 18.veku. Postmoderno doba, u skladu sa svojim nazivom dolazi nakon modernizma, u odnosu na koji se dosta često i određuje, a poneki teoretičari ih čak i izjednačavaju tvrdeći da suštinski nije došlo do pojave značajnih fenomena (kulturoloških ili drugih) koji bi služili kao osnov za opravdanost postojanja i upotrebe ovog termina. Bez obzira na ovakve tvrdnje postmoderno doba karakteriše tehnološki napredak, relativizacija ranije ostvarenih saznanja, potreba za promenama, dešavanjima usled hiperekspanzije mogućnosti zadovoljenja ličnih potreba. Sedamdesetih godina 20.veka, Danijel Bel piše o postmodernizmu kao „dekadentnom istorijskom periodu“ (Maširević, 2011:19) koji karakteriše zanemarivanje tradicionalnih vrednosti Zapada i okretanje konzumerizmu koji upravo vodi u društvenu dekadenciju.

Uparedna analiza modernizma i postmodernizma po pitanju „tretmana“ identiteta dovodi do zaključka da se u modernizmu put do identiteta karakteriše kao vrsta hodočašća na kome hodočasnik, strpljivo i predano, prati jasno, unapred definisanu putanju uvek imajući na umu definisani cilj. Na drugoj strani, postmodernizam beži od jakih veza, fiksiranja, čvrstog vezivanja, lojalnosti i predanosti jednom cilju, identitet održava u „promenljivoj,“ fleksibilnoj formi s obzirom da se „dobro iskonstruisani i izdrživi identitet lako pretvara iz potraživanja u dugovanje“<sup>10</sup> (Bauman, 1996:24). Hodočasnik iz modernizma se u postmodernizmu pretvara u skitnicu ili turistu koga ne drži mesto i koji se u životu (a pre svega po pitanju međuljudskih odnosa) vodi parolom „bez (dugoročnih) obaveza.“ Diskontinuitet i fragmentisanost postmodernizma dovode do potpunog raspada modernističkog doživljaja identiteta.

Međutim, koliko ima slaganja među teoretičarima postmodernizma, toliko više ima neslaganja oko velikog broja postmodernističkih tema. Jedna od najznačajnijih teoretičarki postmodernizma Linda Hačén, osporava navode drugih najznačajnijih teoretičara postmodernizma ne slažući se sa Džejmsonom po pitanju odnosa sa prošlošću i Bodrijarom po pitanju upotrebe parodije. Linda Hačén smatra da tvorevine postmoderne kulture mogu i te kako biti efikasna sredstva političke kritike jer je:

[...] kritika podjednako važna kao i saučesništvo u odgovoru kulturnog postmodernizma na filozofske i socio-ekonomske realnosti postmodernosti; postmodernizam tako, nije toliko ono što Džejmson doživljava kao sistemsku formu kapitalizma, koliko je to naziv dat kulturološkim praksama koje priznaju njihovu neizbežnu implikaciju u kapitalizmu, bez odricanja od moći ili volje za kritičkom intervencijom u njemu<sup>11</sup>[...] (2001: 26).

Hačénova ne prihvata Džejmsovu ideju da se prošlosti može „pristupiti“ samo kroz njene tragove, kroz nostalglično prevrtanje njenih ostataka jer čovek „više nije sposoban da očuva svoju prošlost, pa počinje da živi u većitoj sadašnjosti“<sup>12</sup>,“ (Jameson, 1998:20). Hačénova smatra da prošlost nije mrtva i da je važna za interpretaciju sadašnjosti ali takođe ne osporava uticaj sadašnjosti na naše poimanje onoga što je bilo a takođe govori i o ograničenosti perspektiva pojedinaca u razumevanju prošlosti (tj. oslanjanje na dokumente i pisane prikaze prošlosti u njenom tumačenju i razumevanju).

<sup>10</sup> “well constructed and durable identity turns from an asset into a liability”

<sup>11</sup> „critique is as important as complicity in the response of cultural postmodernism to the philosophical and socio-economic realities of postmodernity: postmodernism here is not so much what Jameson sees as a systemic form of capitalism as the name given to cultural practices which acknowledge their inevitable implication in capitalism, without relinquishing the power or will to intervene critically in it“

<sup>12</sup> „...our entire contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present...“



Hačenova deli Liotarovo viđenje istorije tj. odbacivanje velikih narativa (eng. *grand narratives*) u korist malih narativa (eng. *small narratives* – fr. *petits récits*) i ubeđenje u postanje većeg broja (moguće i suprotstavljenih) istorija umesto jedne, jedinstvene Istorije za sve.

Pristup onom što je ostalo u prošlosti u postmodernizmu mora biti drugačiji a isto tako Hačenova smatra da se ne može zanemariti tekstualna uslovljenost prošlosti tj. istorije. Hačenova često ističe da u postmodernizmu nema insistiranja na premeštanju onoga što je marginalno u sam centar tj. može se slobodno reći da se beži od takve prakse. Postmodernizam je, ističe Hačenova, „hibridan i inkluzivan“ (1988:30), „eksentričan i izmešten iz centra“ (1988:41) pa kao takav problematizuje centralizovane, zatvorene, totalitarne sisteme u kojima postoji potreba za iscrtavanjem linija i upostavljanjem reda. Ovakvo problematizovanje „napravljenih“ formi ne podrazumeva njihovu potpunu negaciju već preispitivanje i improvizaciju neke vrste pri čemu spona između prošlog i improvizovanog, hibridnog novog i dalje postoji. Dakle, u postmodernizmu priznaje se postojanje različitih vrsta sistema, pravila i propisa ali se takođe ističe da su ti sistemi i pravila ljudski konstrukt i da se s toga ne mogu doživljavati kao nešto univerzalno, trajno, večno. Hačenova smatra da te kontradiktornosti koje postoje u postmodernizmu u najvećem delu i definišu ovaj kulturni fenomen.

### 2.3. Postmodernizam i umetnost

*„Let us inscribe and then  
challenge totality; let us (re)present the un(re)presentable;  
let us activate differences and admit that we  
thus create the honor of the name and the name itself“*

**Linda Hutcheon**

Postmoderna umetnost, kao i period u kome je nastala, karakteriše podrhtavanje ustaljenih formi i značenja. Drugu polovinu 20. veka u umetničkom smislu karakteriše odbacivanje estetike moderne umetnosti i zanemarivanje verovanja u posebnost, tj. „izdvojenost“ umetnosti i njenu nedostupnost široj društvenoj zajednici. Umetnost tako postaje „pristupačnija“ i integriše se u svakodnevni život. Dakle, nema više visoke umetnosti (ili ako je i ima, teško je povući preciznu liniju koja bi razdvojila visoku umetnost od komercijalnih formi) a umetnici pribegavaju mešanju nekadašnjih stilova visoke kulture sa novim, tek izniklim fenomenima postmodernog doba. Stvaraoci umetničkih dela nalaze se u situaciji u kojoj „sve prolazi“ i u kojoj imaju slobodu da na svaki dostupan način stvaranja, kreiraju dela koja i šokiraju, iznenađuju i koja se mogu posmatrati i tumačiti iz više perspektiva. Umetnički pravci, žanrovi međusobno se prepliću pa se s toga ne mogu jasno razgraničiti. Ovo naravno ne znači da se ovo spajanje žanrova dešava bez ikakvih sukoba i trzavica jer se oni međusobno otimajući za prevlast a zadržavajući svoja svojstva ipak uspešno prkose tradicionalnim formama umetnosti. Ova „interakcija“ žanrova u vezi je i sa narativnom složenošću postmodernog teksta kojom se narativno jedinstvo poteklo iz ranijih perioda odbacuje. Time se utiče i na opipljivost teksta nasuprot njegove apstraktnosti ali i na nestabilnost tradicionalno doživljene subjektivnosti ličnosti i jedinstvenosti identiteta. Postmodernizam u umetnosti podrazumeva spajanje velikog broja najrazličitih stilova, nastanak konstrukta koji u sebi sadrže motive iz različitih istorijskih perioda, „konceptualizaciju nemogućeg spoja“ (Sekulić, 2002:348) a svaki događaj biva:

[...] dekonstruisan u gotovo neograničeno polje značenja i interpretacija, oblikujući krajnje polimorfne i polisemične situacije kojima je teško naći zajednički imenitelj [...] (Sekulić, 2002:348).

Upravo ovde, u višestrukosti tumačenja umetničkog dela krije se i ideja „smrti velikih narativa“ tj. verovanje u male, lokalne narative o kojima govori Liotar u svom delu *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. On naime ovim odbacuje nametnute ideologije i ističe da je veliki narativ „izgubio na kredibilitetu bez obzira na metod unifikacije koji koristi, bez obzira na to da li je reč o spekulativnog narativu ili narativu emancipacije<sup>13</sup>“ (Lyotard, 1979: 64). Veliki broj interpretacija i percepcija dovodi se i u vezu sa onim što Linda Hačen naziva *denaturalizacijom* opšte poznatih i opšteprihvaćenih obrazaca života. Hačenova želi da ukaže na „kulturnu“ a ne „prirodnu“ notu svega što nas okružuje. Za postmodernu umetnost, Hačenova kaže da ona „ne može a ne biti politički obojena, bar u smislu da njene predstave – slike i priče – su sve sem neutralne...<sup>14</sup>“ (2001: 3). Ona dalje dodaje da postmoderna umetnost „otvoreno istražuje kritičke mogućnosti dostupne umetnosti, bez da negira da je njena kritika neizbežna zarad sopstvene kontradiktorne ideologije<sup>15</sup>“ (Hutcheon, 2001: 15). Umetnička dela koja nastaju u ovom periodu odišu ironijom, paradijom, dvosmislenošću i samoreferencijalnošću i kao takva formiraju „novu kulturnu matricu“ privlačeći novu publiku koja tu umetnost doživljava na poseban, novi način (Janićijević, 2015:33). Reprezentacija (*representation*) u svim vidovima umetnosti više se doživljava kao politički neutralna aktivnost već kao produktivna, stvaralačka radnja. Umetnost, kako Janićijević navodi, ne može se odvojiti od „politike reprezentacije“ što dovodi do nestabilnosti postmodernizma kao sistema (2015:64). Ima i onih koji reprezentaciju nazivaju „gulašom“ i ističu njenu multiznačnost (Stimpson, 1988:223). Pitanje postmodernističke reprezentacije (*postmodernist representation*) jako je kompleksno. Sama reprezentacija ne može biti izbegnuta. Ona u postmodernizmu ponovo postaje nešto o čemu se raspravlja upravo da bi se preispitale naše mimetičke pretpostavke o ispravnosti, prirodnosti i transparentnosti predstave koja nam se servira. Ideologija je ta koja narativnu reprezentaciju „uprirodňuje“ a u posmodernizmu narativna reprezentacija pretvara se u politički i istorijski čin. Ona izaziva, osporava totalizaciju i kontrolu.

Odnos sa prošlošću se u umetničkim delima postmodernizma ne izbegava. Naime, umetnost se u ovom periodu hvata u koštac sa prošlim i tradicionalnim – istorija se ovde re-reprezentuje. Iglton predlaže reprezentaciju istorije kroz priče žrtava istorije, tj. predstavljanje prošlosti iz novog, izmeštenog ugla posmatranja. Klackalica prošlosti i sadašnjosti stalna je – one se prepliću, prelivaju jedna preko druge ali nikada u potpunosti. Veliki broj književnih dela bavi se upravo ovim odnosom pitajući se šta se posmatra kroz prizmu čega; da li prošlost znamo samo kroz sadašnjost, da li ona živi za sadašnjost ili je pak obrnuto. Poznavanje prošlosti postaje pitanje gore pomenute reprezentacije tj. činjenice nisu više činjenice već su one predmet interpretacije prošlosti. Događaji iz prošlosti postaju činjenice samo onda kada se ispričaju. Upotreba istorijskih činjenica u književnim delima vezana je za dokazivanje iluzije stvarnosti i istinitosti. Umberto Eko govorio je o ulozi prošlosti u postmodernističkom diskursu smatrajući da se prošlost:

[...] ne može uništiti, jer njeno uništenje dovodi do tišine, pa je tako moramo ponovo posetiti, ali sa ironijom, nikako nevino<sup>16</sup>[...] (2001: 45-46).

Književnost postmodernog perioda svakako je uslovljena istorijskim i socio-kulturnim okolnostima perioda u kome je nastala. Zahvaljujući već pomenutom pluralističkom duhu ovog perioda dolazi do pojave postkolonijalnih, feminističkih književnih teorija, historiografske metafikcije, magijskog realizma i drugih pokreta u književnoj kritici i teoriji. Postmoderni pisci služe se višejezičnošću a samo u jednom delu autor se poigrava i kreira više glasova čineći ga šarenolikim i raznovrsnim.

<sup>13</sup> “The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation.”

<sup>14</sup> “Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations – its images and stories – are anything but neutral....”

<sup>15</sup> „openly investigates the critical possibilities open to art, without denying that its critique is inevitably in the name of its own contradictory ideology“

<sup>16</sup> “since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently“

Dejvid Lodž (David Lodge) identifikuje 6 narativnih strategija u postmodernizmu: diskontinuitet, permutacija, nasumičnost, kratak spoj, kontradikcija. Često se, kada govorimo o narativnim strukturama, koristi *kolaž tehnika* ali i relativizacija, fragmentacija i vremenska izmeštenost (*temporal distortion*). Književna dela su bez koherentne strukture; struktura je, poput kolaža, sačinjena od rasparenih delova ali delovi sami po sebi imaju neko značenje i ne postoji potreba za njihovim spajanjem i jedinstvom kako bi se razumela poruka i protumačilo delo. Priče se kreću kroz vreme (skače se iz jednog vremenskog perioda u drugi), meša se realno sa imaginarnim, poznato sa nepoznatim kako bi se svet tj. realni, sadašnji momenat prikazao kao konfuzan, nestabilan, zavistan od pojedinačne interpretacije i pojedinačnog poimanja vremena, realnog i imaginarnog, novog i starog. Žanrovska neodređenost je jasna odlika postmodernizma upravo zbog raznovrsnosti narativnih struktura; autori biraju da u sam centar teksta postave marginalne likove koji svi imaju pravo glasa i kojima se sada veruje. Fragmentacija je u toj meri zastupljena u postmodernizmu da se svi važni elementi klasičnog romana (radnja, likovi, tema, naratološka postavka) guraju u, blago rečeno, drugi plan. Direktno obraćanje autora čitaocu, mnogobrojnost završetaka romana, iseckanost (razbijenost) teksta na kratke (kraće nego ranije) odeljke koji se odvajaju simbolima, brojevima ili razmacima ili pak umetanje slika, grafikona, citata, raznih crteža i grafičkih formi u praznim prostorima samo su neke od odlika postmodernog romana.

Odnosa autora i čitaoca (a ne smemo zaboraviti ni odnos autora sa tekstem i odnos teksta sa čitaocem) doživljava se jako slobodno. Autor pre svega čitaocu ne saopštava neke nove istine već mu daje najveću slobodu u pogledu čitanja i interpretiranja njegovog dela a dozvoljava mu i da da svoj doprinos delu koje intepretira. Dela uglavom imaju „otvoreni kraj“ tj. beži se od jasnog i konkretnog završetka kako bi čitalac imao priliku da učestvuju u kreativnom procesu. Autor navodi na konstantnu sumnju i preispitivanje a i sami likovi su u konstantnom procesu samo-procene u potrazi za izgubljenim identitetom.

Odnos teksta i čitaoca u postmodernizmu ne svodi se na pravila čitanja teksta; broj vrsti čitanja teksta se uvećava. Pored standardnog linearnog čitanja teksta, javlja se i čitanje teksta bez nekog unapred definisanog reda, preskakanjem delova i čitanja uz kretanje napred/nazad. U postmodernizmu javlja se tzv. *intertekstualnost* koja se odnosi na međusobnu uslovljenost tekstova odnosno, po rečima Džeralda Prinsa (Gerald Prince) odnos bilo kog teksta i zbirnog znanja (2011:76). Za Lindu Hačen, intertekstualnost se odnosi i na mešanje neliterarnih sa literarnim tekstovima; za Mišela Rifatera (Michell Riffaterre) intertekstualnost je „modalitet percepcije, čitačevo dešifrovanje teksta tako da on identifikuje strukture kojima tekst „duguje“ svoju umetničku vrednost<sup>17</sup>“ (1984:11).

Poznati teoretičari ističu i druge, podjednako važne karakteristike postmodernog književnog stvaralaštva poput upotrebe iskrivljenog vremenskog okvira (*temporal disorder*), mimikrije, parodije, ironije (*radical irony*) i pastiša (*pastiche*). Kod iskrivljenog vremenskog okvira govorimo o upotrebi *anahronizma* koji se odnosi na postavljanje likova, događaja, predmeta ili čak načina razmišljanja u vremenski period koji je prethodio ili usledio nakon izvornog perioda za konkretni događaj, lik ili predmet. *Apokrifna istorija* koja se takođe primenjuje za izmenu temporalne postavke književnog dela podrazumeva problematične prikaze (sumnja se u autentičnost prikazanih događaja) čuvenih istorijskih događaja. Vremenska distorcija u postmodernizmu svakako ne obuhvata samo prošli već i sadašnji momenat – narušava se linearna koherentnost narativa tako što „izobličava“ izuzetne (važne) momente (*kairos*) ili „pasificira/usporava“ (dull) protok običnog vremena (*chronos*) (Lewis, 2011:172). Mimikrija je u bliskoj vezi sa već pomenutom reprezentacijom tj. stvaranjem predstave sadašnjosti i prošlosti i njihovog odnosa. Uz pomoć parodije, vrši se revalorizacija (a ne ismevanje) prošlosti. Parodija se još definiše i kao „denaturalizujući način prihvatanja istorije reprezentacije<sup>18</sup>“ (Hutcheon, 2001: 94). Hačénova smatra da se uz pomoć parodije starija umetnička dela rekonstruišu pa se tako ukazuje na potrebu o ponovnom razmatranju istorije ali i realnosti, ograničenja ali i moć

<sup>17</sup> „...a modality of perception, the deciphering of the text by the reader in such a way that he identifies the structures to which the text owes its quality of work of art.”

<sup>18</sup> “denaturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations“

reprezentacije kroz objektiv bilo kog medija. Ironija se koristi da ukaže na iluzornu prirodu sadašnjeg momenta tj. na njegovu neprirodnost. Pastiche je po Kušniru (Jaroslav Kušnir) u bliskoj vezi sa parodijom a u kontekstu postmoderne književnosti vezuje se za tu imitaciju i transformaciju a potom stavljanje u novi lingvistički kontekst „starijih“ umetničkih dela (2011:38).

Pastiche se takođe definiše i kao „prazna parodija“ (Bentley, citirano u Rajković, 2017:33). Džejmson (Fredric Jameson) pastiš takođe naziva praznom parodijom i opisuje ga kao „imitaciju jedinstvenog i unikatnog, idiosinkratski stil, nošenje lingvističke maske, govor na mrtvom jeziku<sup>19</sup>“ (1991:17).

O ovim i drugim diskurzivnim tehnikama i književnim elementima postmodernizma biće više reči u delu disertacije koji predstava analizu odabranog korpusa.

## 2.4. Pitanje identiteta u postmodernizmu

### 2.4.1. Problematika identiteta

Postavlja se pitanje kako se u postmodernizmu tretira jedno od najvažnijih pitanja svih vremena – pitanje identiteta. Ako posmatramo dugu i jako kompleksnu „istoriju“ pojma identitet svakako nam je jasno da je isti oduvek predstavljao centralno pitanje svih teorijiskih i drugih rasprava. Međutim, kao što je to slučaj sa većinom termina, što je više onih koji jasno iznose svoje viđenje određenog termina, to više on izmiče jednoj, određenoj definiciji i određenju. Ovo je svakako slučaj sa pojmom identiteta kojim se možemo baviti iz ugla sociologije, psihoanalize, studija kulture, filozofije, književnosti i mnogih drugih naučnih disciplina. Identitetu možemo pristupiti iz ugla individualnog i kolektivnog identiteta, nacionalnog, verskog, etničkog, klasnog, rasnog, društvenog, kulturnog identiteta. Upravo ovo mnoštvo identiteta usložnjava situaciju oko njegovog definisanja i jasnog određenja. Sama reč „identitet“ vuče koren iz latinskog jezika od reči „*idem*“ u značenju isto ali i reči „*identidem*“ što bi značilo ponovljeno. U određenoj literaturi smatra se da reč vuče poreklo od reči „*identitas*“ koja je pak potekla iz starogrčkog jezika i reči „*tautos*“ tj. reči „*autos*“ (sebe i sam). Pre nego da pristupimo pokušaju pojašnjenja razlika između kolektivnog i individualnog identiteta, pozabavićemo se problemom poistovećivanja termina *identitet* i termina *identifikacija*. Za identifikaciju se tvrdi da poseduje dva različita značenja: jedno koje je logičko ali bezsadržajno i drugo koje je neegzaktno ali sadržajno (Đurić, 2000:48). U prvom slučaju identifikacija je određenje identiteta ali o takvom identitetu može se govoriti samo u apstraktnom smislu te reči; u drugom slučaju identifikacija je unutrašnja. U psihologiji se smatra da u procesu razvoja ličnosti dolazi do njene identifikacije sa raznim drugim ličnostima koje utiču na njeno formiranje i menjanje. Osećanje individualnog identiteta zasniva se dakle, na:

[...] samoistovetnosti i neprekidnosti sopstvenog postojanja u vremenu i prostoru, te na opažanju činjenice da druge individue zapažaju i priznaju navedeno [...] (Radenović, 2010:134).

Međutim, ovaj proces unutrašnje identifikacije ne vodi sa sigurnošću ka izgradnji pravog identiteta s obzirom na mogućnost negativnog uticaja tuđih identiteta. Identifikacija tako predstavlja

[...] stanje identiteta odnosno proces sadržajnog uspostavljanja identiteta samo u posebnim okolnostima koje tzv. zdravom razumu nisu neposredno date i nije ih lako odrediti jer se odnose na metafizičko poistovećenje (=identifikaciju) sa sopstvenom suštinom (=identitetom) [...] (Đurić, 2000: 49).

---

<sup>19</sup> “Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language.”

Veza između individualnih i kolektivnih identiteta svakako je jaka a njihova uslovljenost ne može se negirati. Čuveni citat „Ljudski ego nikada nije izdvojen, ne postoji *ja* koje nije deo jednog *mi*“ (Lič, 1982:43) ide u prilog tvrdnji da su individualni i kolektivni identitet međusobno uslovljeni. Petar Zima (Peter Zima) smatra da je individualni identitet nastao iz kolektivnog identiteta i obrazlaže svoje ideje kroz razmatranja da su u antičkim pa čak i feudalnim društvima individualne ličnosti bile uslovljene kolektivnim mitovima tj. ponašale se u skladu sa kolektivnim kontekstom u kome su živele (2015:4). Rad Erika Eriksona (Erik Erikson) jedan je od važnijih u ovoj teorijskoj oblasti. Erikson smatra da se lični tj. individualni identitet gradi kroz odnos prema drugom identitetu i da se pomenuti kontinuitet ili neprekidnost postojanja u prostoru i vremenu obezbeđuje kroz sopstveno opažanje i opažanje drugih te neprekidnosti postojanja. Posmatrajući i ogledajući se u drugima spoznajemo (određujemo) druge ali i sebe. Pošto pojedinac (pojedinci) pripada različitim društvenim grupama onda je lični identitet sagrađen od mnoštva kolektivnih/grupnih identiteta.

Istorijski postmatrano, pojam identitet i njegovo teorijsko određenje možemo vezati još za Aristotela koji smatra da biće ne postoji samo po sebi i da ono ne može biti odvojeno od mnoštva drugih bića te da je to logičko-ontološko jedno/jedan jednako mnoštvu koje je sadržano u njemu. Pojedinačno je nedeljivo sobom i nije dovoljno za shvatanje i postojanje. Pošto je nedeljivo u odnosu na sebe ono već „predstavlja bit jednog“, po čemu ono može biti spoznato, što čini njegovu „pojmljivu suštinu“, njegov identitet“ (Aristotel, 2007: 276). Aristotelovo shvatanje identiteta ostalo je dominantno do Srednjeg veka, pa je identitet pojedinca dugo bio uslovljen društvenim i istorijskim prilikama određene zajednice čiji je pojedinac bio član. Religija tj. verska ali druga ubeđenja uže društvene grupe većim delom su određivali sopstvo pojedinca. U svojoj knjizi *Zdravo Društvo* (1989), Erik From (Erich Fromm) govori o pripadnosti zajednici tj. o preduslovima za pripadanje pojedinca određenoj društvenoj strukturi. Po Fromu, pojedinac ima dve mogućnosti: da bude deo određene grupe gde svoj identitet izgrađuje u odnosu na grupu kojoj se podređuje ili da dominacijom nad drugima ostvari jedinstvo sa sobom. From sam ističe da se prve društvene uloge pojavljuju još u feudalizmu gde čovek, pojmivši sebe kao slugu ili feuda zauzima određeno mesto u društvenom poretku. Nestankom feudalnog sistema javlja se pitanje „ko sam ja“ i sumnja u istinitost iskontruisanog JA. Sa političkim, kulturnim, ekonomskim i drugim promenama u društvenim sistemima, menja se identitet pojedinca ali se on ponovo određuje u odnosu na druge a identitet se „zasniva na osećanju bezuslovnog pripadanja masi“ (From, 1989:52). Bitnija promena određenja pojma identiteta dešava se krajem XVI veka sa pojavom kapitalističkih ideja, modernizacijom društva, industrijskom revolucijom i uzletom prirodnih nauka. Kod renesansne samosvesti i dalje se insistira na institucionalnom oblikovanju individualnog i kolektivnog ali i teži ka subjektivnosti (personalnom, ličnom)<sup>20</sup> pa renesansno sopstvo tako deluje promenljivo, drugačije, razvučeno između pokornog i pobunjeničkog. Renesansno „ja“ (self) je konstrukt; „self“ je svuda i uvek „invencija“ i ono je uvek i svuda proces, ne statični entitet“ (Brajović, 2009: 57). Nakon renesansne samosvesti uslediće velike promene na svetskoj društvenoj sceni a Francuska revolucija u XVIII veku označava početak modernog društva u kome dolazi do povećanog interesovanja za pojedinca tj. identitet pojedinca u odnosu na kolektivni identitet. 70-ih godina XX veka, termin identitet počinje se naširoko koristiti u društvenoj i političkoj praksi ali i u akademskom jeziku. Mnogi teoretičari počinju zamerati prekomernu upotrebu ovog termina tj. njegovo obesmišljavanje; kada se 80-ih godina o ovom terminu počne polemisati u studijama kulture i književnoj kritici, on svakako postaje glavna tema svih naučnih rasprava. Još možemo i reći da je identitet „podlozan promenama jer se on uvek iznova otkriva i utvrđuje“ pa se tako „težište pitanja o prirodi identiteta prenosi na sam njegov sadržaj odnosno na prirodu promena koje on izražava i koje izražavaju njega“ (Majstorović, 1979:214). Identitet s toga, nikako ne može biti doživljen kao datost a ono od čega će biti satkan zavisi će od konteksta u kome nastaje.

Savremeni teoretičari kao na primer Manuel Kastels (Manuel Castells) identitet definišu kao „proces stvaranja smisla na temelju kulturnog atributa ili srodnog niza kulturnih atributa kojima je

---

<sup>20</sup> Posebno se u jeziku u ovom periodu javljaju forme poput jedinstveno, izdvojeno, unikatno (*unico, singolare, particolare*)

data prednost u odnosu prema drugim izvorima smisla“ (2002:16). No, pre svega, u modernom društvu, a posebno postmodernom kontekstu, pitanje identiteta podrazumeva dileme vezane za samu prirodu identiteta i proces njegove izgradnje. Sa drastičnim tehnološkim razvojem i povećanim konzumerizmom tj. pojavom potrošačkog društva i unifikacije javlja se reakcija na pokušaje otuđenja, ukalupljavanja, potreba za isticanjem sopstvenog identiteta kao drugačijeg (jedinstvenog), težnja za čovečnošću i slobodama.

#### 2.4.2. Kriza identiteta

Pojam *krize identiteta* smo već spomenuli kada smo govorili o velikim promenama u društvenim prilikama koje kod pojedinaca izazivaju strah i potrebu za preispitivanjem tj. postavljanjem osnovnog, „egzistencijalnog“ pitanja, „ko sam/šta sam ja, gde/kome pripadam, ko mene/koga ja određujem.“ Erik Erikson bio je prvi koji je uveo ovaj termin u okvire psihoanalize a isprva se taj termin koristio u značenju osobe koja je izgubila „osećaj lične istovetnosti i istorijskog kontinuiteta“ (2008:10). Ovaj pojedinac oseća se odvojenim od kulture pa tako kod tog pojedinca izostaje osećaj celovitosti subjekta. Erikson je definisao osam faza psihosocijalnog razvoja identiteta od kojih bi ovde posebno istakli peti stadijum *oformljenje identiteta* (nasuprot - konfuzija uloga) kada mlada osoba, u konfuziji i obuzeta nesigurnostima pokušava da uspešno prebrodi krizu identiteta (koja se, kao i u svakoj od ostalih 7 faza, neminovno javlja).<sup>21</sup> U slučaju da kriza identiteta bude negativno rešena dolazi do takozvane *konfuzije identiteta*. Konfuzija identiteta je praćena osećanjem nelagodnosti, strepnje, praznine, izgubljenosti jer mlada osoba ne poseduje sigurnost po pitanju doživljaja vlastitog identiteta. Pitanja *ko sam, šta mogu, kakav mogu/trebam biti/postati* ostaju bez potpunog odgovora i vrlo često mlade osobe postaju ekstremne u svom ponašanju. Izraz „kriza identiteta“ se u modernim uslovima<sup>22</sup> javlja često i kao takav se koristi u slučajevima pojedinaca koji žive u zajednicama raznolike strukture (verske, etničke, nacionalne) gde pojedinac, usled nesklada internih sistema vrednosti i načina tj. kulture življenja spoljašnjeg okruženja i svog, mora da balansira i stalno iskače/uskače u različite društvene uloge zarad sopstvenog opstanka. Kada i ako pojedinac uspešno prevaziđe tu krizu identiteta, osećaj unutrašnjeg jedinstva se povećava pa pojedinac doživljava sebe kao samosvesnu, stabilnu i autentičnu ličnost (Jakovina i Jakovina, 2016:330). Međutim, potrebno je istaći da ovako shvaćen identitet ne predstavlja statičnu i apsolutnu kategoriju već je on podložan promenama do kojih nesumnjivo dolazi usled različitih društvenih dešavanja. U kontekstu ovog rada, ovaj pojam, važan je za razumevanje „razvojnog“ puta identiteta likova romana Toni Morison tj. odabira oruđa za prevazilaženje kriza i konfuzija identiteta i njegove restauracije.

#### 2.4.3. Identitet u književnosti

Kada govorimo o poimanju identiteta u književnim delima, otpočecemo diskusiju rečima Trilinga (Lionel Trilling) koji smatra da književnost pruža mogućnost dosta dublje i sveobuhvatnije introspekcije, spoznaje i imaginarne identifikacije sopstvenog identiteta i identiteta Drugog. Ovaj autor još dodaje da je u „gotovo svakom razvijenom društvu, književnost sposobna da pojmi jastvo (...) mnogo dublje no što će to generalna kultura ikada moći“<sup>23</sup> (Trilling, 1965:90). Poznato je da je u kolonijalnom dobu, književnost obilato korišćena u političke svrhe. Naime, imajući u vidu ulogu

<sup>21</sup> Osam faza razvoja identiteta po Eriksonu obuhvataju: 1- sticanje osnovnog poverenja, 2- sticanje autonomije, 3- sticanje inicijative, 4- marljivost, 5- formiranje identiteta, 6- intimnost, 7- stvaralaštvo, 8- integritet.

<sup>22</sup> Pod modernim uslovima ovde se misli na proširenje ličnih sloboda sa istovremenim slabljenjem autoriteta i brisanja granica definisanja u svim oblastima društvenog života u postmodernističkom društvu.

<sup>23</sup> „in almost every developed society, literature is able to conceive of the self of others far more intensively than the general culture ever can“

književnosti u izgradnji ljudske svesti o društvu u kome živimo, književni autori su, vešto plasirali sliku Drugog koji u odnosu na belog čoveka (kolonizatora) bio potčinjen, inferioran, pasivan, prost a u mnogim slučajevima i nepostojeći. Identitet Drugog je na taj način bivao „zaključan“ u podređeni položaj koji je opravdavao surovo i bezosećajno ponašanje onoga na vlasti prema njemu. U ovom radu, prikazaćemo instrumente kojima se književni autori (ovde konkretno jedan autor – Toni Morrison) služe da preokrenu ovakve reduktivne interpretacije likova u poziciji Drugog i daju mu novi, savitljiviji identitet. S obzirom da se idealističko-imperijalističke ideje u književnosti prelivaju na stvarnost, mnogi autori predlažu aktivan pristup književnosti u borbi za spas demonizovanog Drugog. Po Suvinu (Darko Suvin) književnost mora imati za cilj „frontalnu borbu“ sa ustalim konceptima jer je umetnost „kao eksperimentalna zona gde se alternativna rešenja za čovečanstvo i uređenje ljudske zajednice, čak i ona radikalno drugačija od postojećih, mogu testirati, uobličiti i najzad postati naši putokazi za spasenje“ (Suvin citirano u Tučev 2006:169). On takođe ističe potrebu za spajanjem političkog aktivizma i kreativne imaginacije pa tako političari moraju razumeti književnost a kritičari kulture moraju biti uključeni u empirijsku politiku. Ovaj teoretičar naučne fantastike dodaje i da:

[...] Posredstvom kreativne imaginacije, bezlični, generalizovani ili demonizovani „neprijatelj“ može ponovo postati ljudsko biće: intervenišući da preobrazi svet u kome smo svakodnevno svedoci masovnih ubistava i bezrazložne patnje, poetska svest, u svom angažovanom obliku, može biti putokaz ka svetu u kome bi umesto toga vladala „poetska pravda [...]“ (Suvin, *citirano* u Tučev, 2006:170).

Toni Morrison poznata je po svom stavu da književna dela moraju biti politička; ona smatra da je „najbolja umetnost politički obojena i da sam umetnik mora biti sposoban da svoje delo istovremeno učini nesumnjivo političkim i neopozivo lepim<sup>24</sup>“ (Morrison, 2008:64). Roman tako mora biti „društveno odgovoran ali i izrazito lep,“ i mora da ukazuje na probleme i konflikte (Morrison, 2008: 58-59). O političkom angažovanju njenih dela i njihovoj funkciji u političkoj i društvenoj stvarnosti Toni Morrison, biće više reči u delu disertacije koji će dati uvod u delo ove autorke.

#### 2.4.3.1. Identitet iz ugla postmodernizma i dekonstrukcije

[...] Književnost onemogućava i remeti pasivnu ili kontrolisanu konzumaciju spektakla dizajniranog da nacionalizuje identitet kako bi nam se prodali određeni proizvodi. Književnost nam dopušta – ne, ona od nas zahteva – da postanemo multidimenzionalne ličnosti. A to je u ovom momentu potrebnije više no ikada<sup>25</sup> [...] (Morrison, 2019:174)

Ovako je, o odnosu pitanja identiteta i književnosti, u jednom od svojih poslednjih dela, govorila Toni Morrison. Ukoliko fikciju, a kako je to slučaj u postmodernizmu, doživimo, ne kao puki odraz realnosti već kao jedan od diskursa uz pomoć kojih imamo mogućnost izgradnje sopstvene vizije realnosti, razumećemo i njenu ulogu u formiranju ličnog i kolektivnog identiteta jednog društva.

---

<sup>24</sup> “the best art is political and you ought to be able to make it unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time”

<sup>25</sup> “Literature refuses and disrupts passive or controlled consumption of the spectacle designed to nationalize identity in order to sell us products. Literature allows us—no, demands of us—the experience of ourselves as multidimensional persons. And in so doing is far more necessary than it has ever been.”

Stjuart Hol (Stuart Hall), identitete vidi kao „točke privremenog spajanja na subjektne pozicije koje za nas konstruiraju diskurzivne prakse“ (2001:220) pa bi se moglo reći da se identiteti doživljavaju kao tačke „susretanja između onoga što treba da predstavlja subjektivnost i diskursa koji nas na određeni način usmerava“ (Gleđić, 2018:44). Hol dalje navodi da je subjekat „proizveden kao učinak, kroz diskurs i unutar njega, unutar određenih diskurzivnih tvorbi, i ne postoji, kao što sigurno nema ni trascendentalni kontinuitet ili identitet od jedne subjektne pozicije do druge“ (2001:225).

Postmodernizam problematizuje koncept subjekta pa se tako subjekat u postmodernizmu više ne doživljava kao poseban, izvdoben i unikatan već kao rezultat procesa koji nije autonoman jer je uslovljen drugim procesima, rasnim, klasnim, etičkim odnosima. Ova nestabilnost subjekta izvodi se iz opšte nestabilnosti teksta koja je jedna od glavnih tačaka postmodernističkih razmatranja. Stav radikalnih poststrukturalista da je jedinstveni subjekat samo „neostvorena želja“ ili „prividna tvorevina“ u postmodernizmu se prihvata i dalje produbljuje u smeru njegovog negiranja tj. pretvaranja u višestruki, decentralizovani, neuhvatljivi pojam.

Kada govorimo o teorijskim razmatranjima Linde Hačen ono što je na samom početku potrebno istaći je ideja pluralizma perspektiva tj. odbacivanje ideje o univerzalnoj, objektivnoj istini koja se može primeniti na sve društvene grupe i svakog pojedinca. Ovako se stvara „slobodan prostor“ za one grupe i one pojedince koje do tada nisu bile prisutni na društvenoj sceni a upravo u ovome ogleda se subverzivnost postmoderne misli. Činjenica je da se u postmodernizmu individualno (pojedinaac) „smešta“ u određenu grupu gde i dalje postoji mogućnost manipulacije kolektivnim identitetima s obzirom da i grupni i kolektivni identitet ne može postojati izvan određeno društvenog diskursa. Subjekt dakle, u postmodernizmu i dalje postoji, njegova ideologija se ima u vidu ali se teži alternativnim oblicima identiteta tog subjekta. U svom delu *A Poetics of Postmodernism*, Hačenova pominje Brehta (Brecht) i njegovu problematizaciju subjekta. Kod Brehta je subjekat predmet problematizacije i svakako se ne uzima „zdravo za gotovo“ jer on više nije nepromenljiv i stabilan (Hutcheon, 1988:220). Sve ono što Breht radi u svojim delima (upotreba kontradiktornosti, zig-zag struktura teksta, upotreba istorijskih likova i događaja koji se implementiraju u novi kontekst...) ima za cilj da dovedu u pitanje i originalnost, unikatnost subjekta ali i druge humanističke koncepte.

Kako Hačenova tvrdi, u postmodernizmu, marginalno se ne pomera u centar već se taj paradoks dvostrukog pozicioniranja koristi za kritikovanje onoga što je u centru, što je unutra iz spoljašnje i unutrašnje perspektive (Hutcheon, 1988:69). Centar dakle nije prazan već postaje diskutabilan bez obzira na to što ostaje uslovljen rasnim, klasnim, etničkim i drugim odrednicama. Džejmson (Fredric Jameson) veruje da subjekat, u postmodernizmu, gubi svoju sposobnost povezivanja prošlog sa budućim. Subjekt dakle više ne može biti okarakterisan kao kontinuiran i zato postaje skup („hrpa“) fragmenata (Jameson, 1991:25). Ovaj teoretičar dalje tvrdi da je subjekat sačinjen od više centara; njega određuje pripadnost različitim kolektivnim identitetima a u težnji da nađe određeni smisao sopstvenom postojanju, ovo može voditi takozvanoj šizofreniji (šizofrenom stanju) (Jameson, 1991:375). Iz ovakvih razmišljanja proizilazi i zaključak da se lični identitet gradi i na osnovama sopstvenog istorijskog nasleđa ali i da se istom istovremeno i „opire,“ tj. veruje se da postoji „konstantna sprega između tzv. ličnog voluntarizma i društvenog determinizma koji utiče na dalji razvoj ličnih, kolektivnih identiteta“ (Jameson 1991:326-328, citirano u Janićijević, 2015:43-44).

Već smo pominjali neslaganje Hačenove sa Džejmsonom po pitanju odnosa pojedinca prema prošlosti. Svako preispitivanje prošlosti ne tumači se kao seta, nostalgija za onim što je bilo, niti potreba za vraćanjem prošlog već kao ponovno kritičko čitanje, kao potraga za izgubljenim vrednostima. Istorija ne može biti odgurnuta u stranu jer ona prvenstveno mora biti „prihvaćena“ kako bi potom bila opovrgnuta, korigovana. Hačenova posebno veruje u važnost *istoriografske metafikcije* za ponovno tumačenje istorijskih događaja putem već postojećih tekstova ali iz ugla sadašnjosti. Ovo je važno napomenuti ako uzmemo u obzir da je u ranijim epohama, istorija (lična i kolektivna) velikim delom određivala identitet i pojedinca i zajednice. Istorioografska metafikcija favorizuje dva tipa naracije, a oba ova tipa dalje problematizuju čitav koncept subjekta (i njegovog identiteta). Ona smatra da su najbolji primeri postmoderne književnosti upravo dela istoriografske



metafikcije u kojima se postojeća istorija svesno i namerno problematizuje. Ovo se svakako najbolje postiže kroz *apokrifnu istoriju*, mešanje fantazije i istorije i *anahronizam*.

U svom eseju „Kome treba identitet“ Stuart Hol (Stuart Hall) pominje eksploziju interesa za ovaj koncept a i njegovo opovrgavanje tj. temeljnu kritiku. Hol na pitanje kome ili da li nam treba identitet odgovara pozitivno. On naime smatra da je identitet „ideja o kojoj se ne može misliti na stari način, ali bez koje određena ključna pitanja uopšte ne možemo promišljati“ (Hol, 2001:216). Ovakva ideja potiče iz razmišljanja koja se nadovezuju na dekonstrukcijska razmatranja ovog pojma (o kojima će biti nešto više reči malo kasnije) a ta razmišljanja idu u pravcu da „neprikladne“ pojmove ne treba gurati u bespovrat. Naime, njih je bolje, kako to kaže Hol, „prekrižiti“ i pošto ne mogu biti zamenjeni, treba ih dalje „iščitavati“ unutar paradigme koja svakako nije ona u kojoj su i nastali (Hol, 2001:216). Od identiteta dakle ne treba bežati ali se treba kloniti teorije „spoznajnog subjekta“ u korist teorije „diskurzivne prakse“ (Hol, 2001:216). U ovom eseju, Hol se bavi i pitanjem *identifikacije* koju, iako ne objašnjava u puno detalja, razume kao prepoznavanje istih osobina ili istog porekla sa grupom ljudi kojoj pripadamo po nekom unapred određenom, prirodnom principu. Ovo objašnjenje ovog pojma iz ugla naturalizma razlikuje se od onog koje se daje iz diskurzivnog ugla s obzirom da se u njemu identifikacija doživljava kao proces koji je bez kraja. Ona beži finalnom dohvat u a sa druge strane ne može biti izgubljena; ona, na osnovu svoje uslovljenosti može sugerisati celovitost ali celovitosti uistinu nema jer identifikacija može predstavljati samo „zašivanje, nadodređivanje“ i tada uvek nešto nedostaje ili je nečega previše (Hol, 2001:217). Proces identifikacije funkcioniše kroz razlike a ne uprkos ili izvan njih a ideju građenja identiteta kroz različitosti podržavala je i prethodno pominjana Hačanova.

Odbacujući stare rasprave o subjektu, Hol istovremeno ukazuje na postojanje potrebe za određenjem, potrebe koje nas nikada zaista i ne napušta. Jedno od mesta na kome, u savremenim uslovima a odbacivši „zastarele“ ideje o identitetu, treba potražiti odgovore po pitanju subjektivnosti je diskurs psihoanalize i feminizma. Hol objašnjava način na koji treba pristupiti pitanjima identiteta u ovim teorijama – on naime smatra da se proces izgradnje identiteta nikada ne završava. Proces izgradnje identiteta svakako podrazumeva proces identifikacije ali u tom procesu identifikacije mora neminovno doći do pucanja (eng. *splitting*) tj. odvajanja onog što predstavlja nas same (self) i onog što predstavlja nekog drugog (other). Dakle identiteti (a videćemo da Hol veruje u postojanje više identiteta nasuprot postojanja isključivo jednog) mogu postojati samo kroz relaciju ja-Drugi. Subjektat se da potvrditi samo u odnosu na Drugog kojeg, iako isključuje, opet potražuje jer je:

[...]...sopstvo upisano u pogledu Drugog...ideja da identitet ima ikakve veze sa ljudima koji izgledaju isto, koji se osećaju isto, koji se isto zovu, je budalaština. Kao proces, kao narativ, kao diskurs, uvek je ispričan (prikazan) iz ugla Drugog<sup>26</sup> [...] (Hall, 2019:69-70).

Hol veruje u postojanje ne jednog već većeg broja (mnoštva) identiteta koji sami po sebi ne moraju biti istorodni već naprotiv, antagonistički i međusobno suprotstavljeni. Ovi mnogobrojni identiteti, iako protivurečni međusobno se prožimaju a koji će biti ispoljen zavisi od društvene situacije u kojoj se sam subjekat bude našao.

U „The Question of Cultural Identity,“ Hol pojašnjava proces promene percepcije tj. doživljaja koncepta identiteta i subjekta. Hol ističe 3 različita doživljaja identiteta: a) prosvetiteljski (Enlightenment) subjekat, b) sociološki subjekat i c) postmoderni subjekat (1992:275). Prosvetiteljski subjekat podrazumeva postojanje jedinstvenog ideniteta kao suštinskog centra bića. To središte ljudskog bića javlja se sa njegovim rođenjem a zatim se postepeno razvija tokom života ostajući

---

<sup>26</sup> ...self as it is inscribed in the gaze of the Other... the notion that identity has to do with people that look the same, feel the same, call them-selves the same, is nonsense. As a process, as a narrative, as a dis-course, it is always told from the position of the Other.

suštinski isto tj. zadržavajući to svojstvo kontinuiteta. Kod sociološkog subjekta identitet se formira u interakciji sopstva (self) i društva. Subjekt je i dalje sačinjen od unutrašnjeg jezgra („istinsko ja“, eng. *real me*) koje se u ovom slučaju formira u interakciji sa spoljašnjim svetom i identitetima koji su tu ponuđeni. U ovom procesu interakcije dolazi do internalizacije vrednosti drugih kulturnih identiteta čime se „zašiva“ za strukturu (Hall, 1992:276). Ovde se vidi promena u doživljaju identiteta gde se sa jednostranog, stabilnog identiteta prelazi na višečlani identitet sačinjen od, ponekad, kontradiktornih delova čime ovaj pojam dobija na svojoj kompleksnosti ali i fleksibilnosti. Ovim procesom se dolazi do postmodernog subjekta koji se karakteriše odsustvom suštinskog, zaključanog, trajnog identiteta. Subjekt prisvaja onaj identitet koji mu u datom momentu odgovara a svi ti različiti identiteti u različitim prilikama ne formiraju deo slike o koherentnom svojstvu (self). Ako i kada verujemo u postojanje jedinstvenog identiteta mi u stvari lažemo sami sebe u želji da se osećamo sigurnim i stabilnim. Po ovom kritičaru „potpuno homogeni, završeni, sigurni i koherentni identitet je fantazija<sup>27</sup>“ (Hall, 1992:277). Usled sve većeg broja kulturnih reprezentacija i sistema značenja broj mogućih identiteta raste do zapanjujućih razmera.

Hol opisuje proces finalne de-centralizacije Kartezijanskog subjekta (Cartesian subject) kroz pet „faza“ uključujući marsistička razmatranja, frejdovsko otkriće podsvesti, De Sosirov strukturalizam, Fukoovu disciplinarnu moć i feministički pokret. Upravo ovi momenti decentralizacije (eng. *decenterings*) onemogućavaju dalje posmatranje koncepta identiteta kao jednog od onih konceptata čija je glavna funkcija stabilizacija sveta tj. kao koncepta koji nameću iluziju nepromenljivosti svetu suočenim sa konstantnim promenama. Ovakvo poimanje identiteta puca i nestaje „zaštitni omotač“ koji je do tog momenta suzbijao strah od diskontinuiteta i nestabilnosti.

Identitet je u modernim uslovima življenja višestruk, razlomljen i stalno se transformiše. Tako se

[...] prava bit stvarnih identiteta nalazi u pitanjima povezanima s upotrebom resursa povijesti, jezika i kulture u procesu postajanja, prije negoli bivanja: ne „tko smo“ ili „odakle dolazimo“, nego što bismo mogli postati, kako smo reprezentirani i kako to utječe na našu reprezentaciju nas samih. Identiteti su stoga konstituirani unutar, a ne izvan reprezentacije[...] (Hol, 2001:218).

Pošto identiteti nastaju unutar reprezentacije<sup>28</sup>, unutar diskursa, jasno je da oni nastaju iz „pripovedanja“ sopstva u konkretnim istorijskim i institucionalnim momentima. Dakle identiteti nisu urođena kategorija, oni su fiktivni ali i kao takvi imaju svoj značaj i uticaj (eng. *effectivity*). Mehanizmi potrebni za izgradnju individualnog i kolektivnog identiteta moraju postojati a na nama je da konstruisani identitet doživimo kao „forme“ koje nikada nisu kompletne jer uvek ostaje nešto što je izvan forme, ono Drugo, na osnovu kojeg se i vrši određenje identiteta. Jedinstvo kojem identitet teži, rezultat je procesa zatvaranja tj. nametnuto je u procesu isključivanja (Hol, 2001:219). Pomenuti autor ovde ističe još jedno shvatanje identiteta za koje smatra da nije najbolje prihvaćeno pa tako ističe da identitet koristi

[...] kako bih označio točku susretanja, točku prošivnog boda između diskurza i praksi koje pokušavaju „interpelirati“, govoriti nam ili nas usidriti kao socijalne subjekte određenih diskurza s jedne strane, i procesa koji proizvode subjektivnosti, koji nas konstruiraju kao subjekte koji mogu biti „iskazani“, s druge strane. Identiteti su stoga točke privremenog spajanja na subjektne pozicije koje za nas konstruiraju diskurzivne prakse... Identiteti su, stoga, pozicije koje je subjekt primoran zauzeti dok cijelo vrijeme „zna“ (jezik svijesti nas sada iznevjerava) da su reprezentacije i da se reprezentacija uvijek konstruira preko „nedostatka“, preko podjele, s mjesta onog

---

<sup>27</sup> “The fully unified, completed, secure and coherent identity is a fantasy.”

<sup>28</sup> Ovde treba razumeti da je za Hola reprezentacija čin ideološke rekonstrukcije. (Jovanović, 2012:250). Jovanović (2012) reprezentaciju definiše kao „način kritičkog razumevanja kulture u okviru pojedinačnog čina, slike ili teksta“ (Jovanović, 2012:250).

Drugog, i stoga nikada ne može biti adekvatna - identična – subjektnim procesima koji su u nju zaodeni [...] (Hol, 2001:220).

U svom eseju „The Spectacle of the Other,“ Stuart Hol pominje četiri teorijska pristupa konceptu različitosti (difference). Pojam „različitosti“ se sagledava iz ugla jezika, sociologije, studija kulture i psihoanalize a Hol ne favorizuje nijedan pristup ističući da je pitanje različitosti i drugosti (otherness) svakako ambivalentno i da kao takvo može biti posmatrano i kao negativno i kao pozitivno. Hol naime tvrdi da je „različitost“ bitna za produkciju značenja, izgradnju kulture i jezika, izgradnju društvenog identiteta ali i ličnog doživljaja sebe kao seksualnog bića. Sa druge strane iz različitosti se može javiti agresija i netrpeljivost, neprijateljstvo ka „Drugom“ (Hall, 1997:238). Videćemo kasnije da se pojam „različitosti“ javlja u kontekstu definisanja identiteta i kod drugih teoretičara.

Stuart Hol se takođe bavio i tzv. *identitetskim politikama* tj. doprineo redefinisaju ovog koncepta. Sa pojavom novih društvenih pokreta (borba za manjinska prava, zaštita životne sredine, feminizam i ostali) identitet polako uplovljava u političke vode gde se najveći naglasak stavlja upravo na postojanje i prihvatanje *različitosti* (differences) a posebno na otvaranje prostora za glasove marginalnih grupa. Hol je isticao važnost prihvatanja razlika posebno kada se govori o političkim kolektivnim identitetima, smatrajući da bez obzira na pripadnost određenoj identitetskoj kategoriji, pojedinci (bilo da su to žene, pripadnici crne rase, biseksualci, transseksualci ili drugi) ne moraju doživljavati sebe na isti način tj. deliti isti skup vrednosti i načela koja sačinjavaju lični identitet. Upravo su razlike te koje ne dozvoljavaju „ustoličavanje“ binarnih opozicija. Može se reći da kolektivni identiteti, u savremenim uslovima (postmodernim) nemaju više tu vezivnu, stabilizujuću moć tako da „možemo znati ko smo jednostavnim sabiranjem naših pozicija u odnosu na njih<sup>29</sup>“ (Hall, 2019:67). Sa novim (izmenjenim) shvatanjem identiteta stvara se prostor i za nove političke identitete koji „nisu zasnovani na pojmu nekog apsolutnog, integralnog svojstva i koji, sasvim jasno, ne može izniknuti iz nekog, u potpunosti zatvorenog narativa sopstva“ (Hall, 1987:45). U vezi sa identitetskim politikama, Hol razmatra i koncepte *samorefleksivnosti* i *kontigentnosti*. Koncept samorefleksivnosti odnosi se na zauzimanje određene subjekatske pozicije koja, sama po sebi negira postojanje određene univerzalne pozicije koja bi nam dozvoljavala posmatranje sebe i drugih kao jedinstvenih fenomena dok kontigentnost predstavlja spremnost subjekta za pomeranje sa pozicije na poziciju usled izmenjenih ili novih društvenih okolnosti u kojima se isti našao a koje ne mogu zanemariti (Milanović, 2019:50)

U eseju *Minimal selves*, Hol kaže da „veruje da prihvatanje ideje da sav identitet nastaje kroz razlike i da življenje u skladu sa politikom različitosti<sup>30</sup>“ ima značajne benefite (Hall, 1987:45). Ovde takođe navodi da su identiteti u modernom društvu neophodni ali da njihova neophodnost ne podrazumeva njihovu apsolutnu određenost i finalnost (eng. *unfinished closures*). Identitet ne može biti „bezgranična mogućnost<sup>31</sup>“ (Scott, 2017:110) već je uslovljen (naša konstrukcija identiteta) istorijom i tradicijom određene društvene zajednice pa tako koncepti „migrant“ ili „crn“ ne mogu biti samo „prazne subjekatske pozicije koje jednostavno mogu biti okupirane od strane bilo koga ili svakoga, bilo kada<sup>32</sup>“ (Scott, 2017:110).

Pozivajući se na Holov rad „Cultural identity and diaspora“ Lorens Grosberg (Lawrence Grossberg) ističe postojanje dva modela izgradnje kulturnog identiteta. Kod prvog modela svaki identitet sadrži u sebi neki osnovni sadržaj koji je određen nekim zajedničkim poreklom, istovetnim iskustvom. Kod ovog modela borba protiv postojećih konstrukcija identiteta odvija se zamenom negativnih slika pozitivnim a identitet koji se nudi u zamenu predstavlja punu, izdvojenu i jedinstvenu formu koja samo zauzima mesto one koju osporava. Drugi model, a koji i sam Grosberg zagovara je

<sup>29</sup> “ so that we can know what we are simply by adding up the sum of our positions in relation to them.”

<sup>30</sup> „I believe it is an immensely important gain when one recognizes that all identity is constructed across difference and begins to live with the politics of difference.“

<sup>31</sup> “boundless possibility“

<sup>32</sup> “ you are not saying that “migrant” or “black” are merely empty subject-positions that are simply and equally available to be occupied by anyone,or everyone, as and whenever they like“

da ne postoje celoviti, urođeni, jedinstveni, nezavisni identiteti već da su identiteti pokretni, nedovršeni i da se uvek određuju kroz odnos – određenje tj. različitost u odnosu na Drugog:

[...] identitet je uvek trenutna i nestabilna posledica/produkt odnosa koji određuju identitete obeležavanjem različitosti<sup>33</sup>[...] (Grossberg, 1996:89).

Dakle, najvažnije je naglasiti da se i kod ovog modela ističe mnoštvo identiteta i različitosti nasuprot ideji jednog, jedinstvenog identiteta. U vezi sa ovim modelom Grosberg pominje i figure fragmentacije, hibridnosti i razlika (*differance*); figura fragmentacija naglašava fragmentiranu strukturu identiteta, figura hibridnosti odnosi se na identitet potčinjenog (*subaltern identity*) koji postoji između dva suprotstavljena identiteta i od kojih se razlikuje a figura razlike odnosi se na „konstitutivni odnos negativnosti gde je podređeni termin neophodna i interna snaga destabilizacije koja postoji unutar identiteta dominantnog termina“ (Grossberg, 1996:90).

Hol, Grosberg i mnogi drugi vuku određenu „inspiraciju“ iz Deridinog *dekonstrukcijskog* pristupa i pojma *differance*<sup>34</sup> (već smo ranije videli da se ovaj pojam obilato koristi kod gore diskutovanih teoretičara). Bez obzira na česta osporavanja i etiketiranja dekonstrukcije kao rušilačke i negativne, ovaj projekat nema za cilj apsolutno osporavanje smisla, tradicije, čoveka već pažljivo isčitavanje teksta od koga je satkan određeni diskurs, omekšavanje postojećih struktura kako bi se napravio prostor za upliv novih formi, glasova, ideja, razmišljanja. Ovim se ne misli na odbacivanje kulturnog i istorijskog nasleđa već na njegovo korišćenje u novim kontekstima čime se sprečava njegovo otuđenje i smrt. Dakle u dekonstrukciji nema urušavanja istorije, subjekta, već „sklapanje sporazuma“ sa Drugim, kojim se omogućava njegovo pojavljivanje. Dekonstrukcija se dalje „trudi“ da sisteme saglada kako sa spoljašnje tako i sa unutrašnje strane čime se onim, nazovimo ih *ekscentričnim* likovima (poput žena, ludaka, proroka i drugih) daje za pravo da ukažu na mane sistema odnosno svoju marginalnost.

Žak Derida (Jackie Élie Derrida) ne doživljava identitet kao strog, vrlo jasan i unapred izdefinisani entitet. I Derida, poput Altuzera i Fukoa spada u red poststrukturalista koji se hvataju u koštac sa metafizičkom strukturom i formom tj. njenim kalupljenjem i samim tim zatvaranjem. Derida se „zalagao“ za uznemiravanje strukture, njeno stalno preispitivanje, protivljenje rutini, šablonima i nepomičnim konstrukcijama. Kroz ideju „jezičkih igara<sup>35</sup>“ koja zamenjuje ideju strukture, Derida zagovara rizik pre no sigurnost, diskontinuet pre no kontinuitet, pojedinačno pre no celinu ali i različitost i razlike pre no identitet i sličnost. Sam jezik se u dekonstrukciji ne doživljava kao sistem sačinjen od nepobitnih elemenata koji kao takvi sačinjavaju čvrste, nepromenljive strukture sa jedinstvenim značenjem.

Identitet se može ostvariti po osnovu razlike nečega od nečega Drugog; Drugost je tako ugrađena u strukturu identiteta i tako mu omogućava njegovo postojanje ali mu isto tako staje na put jer Drugost:

[...] istovremeno je, međutim, i uslov njegove nemogućnosti (jer pozivajući druge na govor o sebi, gubim autonomiju). Uslov mogućnosti Drugoga (to što je ugrađen u moj horizont) istovremeno je i uslov njegove nemogućnosti (jer na taj način ne može biti Drugi). Zato Derida neprestano naglašava da Drugi, apsolutno individualno događanje Drugosti, ne spada ni pod kakav pojam, ne može se ugraditi ni u jedan horizont očekivanja [...] (Markovski, 2006:397).

Drugi je tako neophodan za izgradnju identiteta, on je, u neku ruku, neuhvativ ali i prisutan; Drugi ne može biti u potpunosti prisvojen ali ne može biti ni prepušten sebi tj. izdvojen od onoga što određuje (Markovski, 2006:178). Miedema i Biesta (Miedema & Biesta) daju tumačenje

<sup>33</sup> „Identity is always a temporary and unstable effect of relations which define identities by marking differences.“

<sup>34</sup> „mehanizam stvaranja značenja u sistemu jezika i u stvarnosti koji onemogućava otklanjanje njihovog razlikovanja... Différance je quasi- transcendentalni izvor svih razlika.“ (Markovski, 2006: 396).

<sup>35</sup> Javlja se u delima *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka* i *O gramatologiji*.

dekonstrukcije kao otvorenosti ka „ne-predvidivom nadolaženju/stvaranju drugog<sup>36</sup>“ u kome postojanje (prisustvo) jednog podrazumeva ne-postojanje (odsustvo) nečeg drugog (2004:24). Ono odsutno ne može biti tek tako stvoreno i imenovano već možemo samo sumjati na njegovo postojanje i sebe *otvoriti* prema stvaranju onog što to drugo u svojoj biti, i jeste.

Izgradnja identiteta nečega ili nekoga u dekonstrukciji doživljava se kao proces koji se ne zaustavlja. Smisao, tj. identitet nekog gesta može biti ostvaren samo kroz njegovo ponavljanje s tim što pri njegovom ponavljanju menjaju se okolnosti u kojima se on javlja pa se samim tim menja i njegov identitet.

Derida nikada ne negira postojanje subjekta; naprotiv on insistira na njegovoj neizbežnosti i pronalaženju njegovog mesta što bi u kontekstu postmodernizma značilo priznavati raznolikost, raznovrsnost, razlike u pogledu pola, rase, klase verskih ubeđenja i seksualne orijentacije ili prihvatanje „alternativnih predstava o subjektivnosti“ (Huyssen 1986, citirano u Hačen, 1996:266). Može se reći da Derida, bez obzira na kritiku *binarnih opozicija* ipak razmišlja kroz prizmu istih što je vidljivo ne samo u procesu nastanka identiteta već i opozicijama koje postoje u pojmovima poput *diseminacije* (jedinstvo označenog i znaka), *farmakon* (otrov i protivotrov) i drugi. Iz sopstvene, nazovimo je definicije dekonstrukcije, gde Derida kaže da

[...] dekonstrukcija ne može da se ograniči na neku neutralizaciju: ona treba, dvostrukim gestom, dvostrukom naukom, dvostrukim pisanjem, da praktikuje jedno *preokretanje* klasične opozicije i jedno opšte *premeštanje* sistema. (...) Dekonstrukcija se ne sastoji od prelaska jednog pojma na drugi već od preokretanja i premeštanja kako nekog pojmovnog tako i nepojmovnog poretka oko kojeg se artikuliše [...] (Derrida 1972, citirano u Milić, 2005:30),

potkrepljuje se ideja o postojanju i značaju opozicija u dekonstrukciji. Time novi sadržaji (oni skriveni a koji, dekonstrukcijom teksta postaju vidljivi) ukazuju na nova, a do tada, nezapažena značenja.

Jasno je da je Derida težio vrsti *neodređenosti* dekonstrukcije čime se i pojam identiteta u njoj ne zatvara već ostaje otvoren za nepredvidivost, promene i dešavanja različite prirode.

### 3. Subverzivna moć muzike realizovana kroz književnost

*Music is a universal language without being Esperanto: it does not crush the qualitative peculiarities. Its similarity to language does not depend upon nations. Even far distant cultures—if we do, for once, employ that horrible plural—are capable of mutual understanding in music.*

*Theodor W. Adorno*

#### 3.1. Odnos muzike i književnosti - uloga muzike kroz vreme

Odnosom muzike i književnosti bavi se veliki broj naučnih disciplina koje na različite načine pokušavaju da dokuče međusobnu uslovljenost ali i nezavisnost zbog kojih se ipak doživljavaju kao

---

<sup>36</sup> „unfore-seeable in-coming (l'invention; invention) of the other“

dva posebna umetnička medijuma. Polazeći od čuvene fraze *Ut pictura poesis* - “neka poezija bude kao slika” koju je skovao Horacije (Quintus Horatius Flaccus) razumemo vekovnu sponu između različitih grana umetnosti o čijem zajedničkom izučavanju se sve više insistira u savremenim uslovima. Interesovanje za pojavu kritičkog pravca u kojem bi umetnosti bile posmatrane kao celina javlja se u dvadesetom veku kada sami umetnici žele da ukažu na visok stepen uslovljenosti, “nerazmrsvost” ove dve ali i ostalih grana umetnosti:

[...] muzika i poezija oduvek saveznici... razvod ove dve umetnosti nije išao u korist nijednoj od njih, a ta melodijska inventivnost se istovremeno i postepeno smanjivala sa njihovim razlazom. Ritmovi poezije postajali su sve tuplji<sup>37</sup> (Pound 1977, citirano u Simawe, 2000:xi).

Sadi Simave (Saadi Simawe) još dodaje da “književnost pisana pod uticajem muzike teži imitiranju muzičkih struktura i teži naglašavanju zvučnih i ritmičkih obrazaca jezika<sup>38</sup>” (2000: xxiii). Ezra Paund (Ezra Weston Loomis Pound) je smatrao da pesnik ima dužnost da nauči muziku a muzičar mora znati poeziju. U istom svetlu, filozof Vitgenštajt (Ludwig Josef Johann Wittgenstein) čitanje izjednačava sa slušanjem muzike pa se tako umetnosti doživljavaju kao fluidne forme koje slobodno teku među sobom a do smisla možemo doći samo oslanjajući se na sva naša čula, upijajući sve što nam Umetnost (Umetnost – kao celovitost svih grana umetnosti) nudi u toj potrazi. Ovo međutim nije značilo da se granice između umetnosti ne smeju prelaziti tj. preispitivati jer je to svakako, sa sve većom modernizacijom društva neizostavno.

Pošto smo već spomenuli rimskog lirskog pesnika Horacija a pre no što bi se pozabavili tumačenjem odnosa muzike i književnost u modernim (tj. postmodernim) uslovima, vrat ćemo se par koraka unazad kako bi se ukratko osvrnuli na dinamiku razvoja ovih umetničkih grana (pre svega muzike) i odnosa muzike i književnosti. U antičkom periodu, muzika je bila sastavni deo verskih obreda i kulturnih dešavanja a muškarci su neka saznanja o muzici dobijali i kroz obrazovanje. Platon (Plato) i Aristotel (Aristotle) bili su među prvim filozofima antičke Grčke koji su se pozabavili ulogom muzike pa tako Platon smatra da muzika ima važnu ulogu u psihofizičkom razvoju ljudskog bića; on vidi muziku kao podjednako opasno i korisno sredstvo putem kojeg se duša deteta uči da oseća bol i zadovoljstvo na pravilan tj. propisan način. Muzika, putem čula i kroz čula prodire duboko u dušu čoveka koju “usmerava” ka dobroti na krivi ljudskih vrednosti. Po Platonu muzika reprodukuje tj. imitira emocije a u čoveku ume da izazove zadovoljstvo koje mora biti kontrolisano odnosno u svrhu razvoja vrlina kod čoveka. I Aristotel muziku posmatra kroz prizmu njene uloge u “obrazovanju,” a tri su razloga zašto se muzika treba koristiti. Prvi je vezan za zabavu ili oslobađanje od stresa, drugi se odnosi na uticaj muzike na karakter čoveka tj. formiranje ličnosti dok se treći vezuje za intelektualno zadovoljenje (Shoen-Nazzaro, 1978:263). U svakom od navedenih razloga za “konzumaciju” muzike važno je da muzika navede na red, na osećanja, osobine i zadovoljenje koje odgovara osećanjima, osobinama i načinu zadovoljenja čoveka od vrlina, onoga koji se ponaša u skladu sa društvenim propisima. Dakle, uživanje u “izopačenoj” muzici je sramotno i njega treba izbegavati. Ovde je svakako važno napomenuti da je kod starih Grka muzika bila neraskidivo vezana za govor tj. da se ona doživljavala kao jedna od mogućnosti govora ili jezika (Uzelac, 2005:20). Muzika i poezija bile su usko povezane a Uzelac, u svojoj knjizi *Filozofija muzike* navodi da su prvi pesnici antičkog perioda (Arhiloh i Simonid) bili istovremeno i pesnici i muzičari a njihova dela su većim svojim delom bila napisana za pevanje (Uzelac, 2005:21). U srednjem veku, muzika je uglavnom bila korišćena u religijske svrhe tj. davala je određenu vrstu potpore ustoličenju religijskih dogmi ovog perioda. Izvan crkve slušala se na dvorovima gde dolazi do razvoja sekularnih formi umetničkog izražavanja. Opstaje uverenje da muzika čini dobro duši čoveka i da „sve što se kreće na

<sup>37</sup> Music and poetry had been in alliance...that the divorce of the two arts had been to the advantage of neither, and that melodic invention had declined simultaneously and progressively with their divergence. The rhythms of poetry grew stupider.”

<sup>38</sup> „Fiction written under the influence of music naturally aspires to imitate musical structures and tends to emphasize the sound and the rhythmic patterns of language.“

osnovu najvišeg poretka ne može postojati bez muzike“ (Maura 2006, *citirano u Uzelac, 2005:129*). Toma Akvinski (Thomas Aquinas) nastavlja antičku tradiciju verovanja u „obrazovnu“ ulogu muzike a muzika je po Akvinskom i naučna disciplina podređena matematici.

Nemački filozof, pisac i književni kritičar Johan Godfrid Herder (Johann Gottfried Herder) govorio je o apsolutnom učešću čoveka u svim aspektima postojanja univerzuma a o muzici kao osnovnoj jedinici svakom ljudskog bića. Osećaj muzike nije nešto čemu se učimo već on postoji u nama, a zvuk koji percipiramo kao spoljašnji u stvari je onaj koji navodi na pokret. Muzika prodire u čoveka, razgovara sa njim na nekom višem nivou, izaziva radost i uzbuđenje u njemu te menja njegovo biće.

Immanuel Kant (Immanuel Kant) smatrao je da muzika (posebno instrumentalna) ima svoje kvalitete ali da on u njoj ne vidi nikakvu moralnu svrhu te da joj nedostaju reči kako bi dočarala određenu ideju. Instrumentalna muzika dobija na značaju sa pojavom potrebe za eksperimentisanjem sa muzičkim formama koje se jasno i direktno obraćaju ljudskim čulima pružajući tako ljudskom biću određeno zadovoljstvo. Adam Smit pak smatra da instrumentalna muzika, mada nezavisna od poezije, ne može da, poput pevanja, iskaže vrednost nekog događaja i prenese osećanja. Ovim se iskazuje želja za odbacivanjem romantičarskog poimanja uloge muzike u društvu tj. ideje da je muzika sredstvo izražavanja ličnih osećanja i pokazivanja virtuoznosti umetnika.

Muzička revolucija u pravom smislu te reči počinje 20-ih godina prošlog veka. Tada, usled pojave novih instrumenata, hromatske lestvice od 12 stepeni i otvorenog poziva publici da aktivno učestvuje u analitičkom razmatranju muzičkog dela (Arnold Schoenberg) ali i eksplozivnog razvoja tehnologije i njene primeni u procesu nastanka i izvođenja muzičkih dela dolazi do pojave upečatljivih novih formi muzičkog izražavanja. Dolazi do pojačane saradnje muzičara i književnika, razmene ideja i iskustava. Umetnici počinju da u velikoj meri eksperimentišu pa tako Džord Geršvin (George Gershwin) i Aron Koplend (Aaron Copland) implementiraju elemente džez muzike u svoje simfonije. Primenjuju se kompleksni ritmovi, nelinearne strukture, disonanca a kompozitori poput Džona Kejdža (John Cage) koji ruše granice između različitih vidova umetnosti (vizuelnih umetnosti, plesa, muzike) njihovim mešanjem dovode do upliva uticaja drugih kultura (i njihovih muzičkih sistema) u do tada zatvorene zapadnjačke sisteme muzike. Kao što u književnosti u ovom periodu nailazimo na uplive aspekata svakodnevnog života čoveka koje nisu umetničke prirode u samu književnost, mešanje žanrova i rađanje novih, kao što posmoderni književnici pribegavaju razbijanju teksta odnosno njegovom rasparčavanju tako i muzički stvaraoci pružaju otpor velikim sistemima koji se smatraju apsolutnim u sopstvenom poimanju istine i svoje univerzalnosti. Džon Kejdž je poznat po tome što je zastupao stav da muzika nije samo zvuk koji potiče od muzičkih instrumenata u rukama iskusnih muzičara već da muziku proizvodi i drugi predmeti koje je čovek napravio ali i stvari koje potiču iz prirode (zvuci sredine). Svrha muzike, po njemu mora biti promenjena:

[...] umetnost se može javiti u jednom ili drugom obliku i kao takva mora dati potporu egu u njegovim svidanjima i nesvidanjima ili da otvori taj um za svet koji postoji izvan njega, a unutrašnje izvorne napolju...umetnost doživljam ne kao nešto što se sastoji od komunikacije umetnika i publike već kao aktivnost zvukova u kojoj je umetnik pronašao način da zvukovima dopusti da budu ono što jesu. Tako oni otvaraju umove onih koji su ih proizveli ili koji su ih čuli ka drugim mogućnostima koje su ranije razmatrali [...] <sup>39</sup> (Cage, 2010).

Njegovi kritičari, poput Adorna (Theodor Adorno) smatraju da je indirektna svrha njegove muzike da sruši strukture i onemoguću ponavljanje (repeticiju), a tišina koju potencira služi za

---

<sup>39</sup> “Art may be practiced in one way or another, so that it reinforces the ego in its likes and dislikes, or so that it opens that mind to the world outside, and outside inside... I saw art not as something that consisted of a communication from the artist to an audience but rather as an activity of sounds in which the artist found a way to let the sounds be themselves. And, in being themselves, to open the minds of people who made them or listened to them to other possibilities than they had previously considered.”

(Izvor: <https://www.hermitary.com/solitude/cage.html>)

pojačavanje zvuka. 50-ih godina prošlog veka i sam Kejdž je svoja dela nazivao anti-delima čija je funkcija da nas, putem neke vrste iritacije koju izazivaju, spreče u okoštavanju.<sup>40</sup>

### 3.2. Odnos muzike i književnosti – međusobna uslovljenost

Već smo utvrdili da su muzika i književnost neumitno povezane i uslovljene. I književnost i muzika predstavljaju sredstvo za izražavanje mišljenja, emocija, za ukazivanje na društvene nepravde, zloupotrebe ali i ostvarivanje pobjeda i promena. Književnost se služi papirom i rečima a muzika muzičkim lestvicama, notama i tonovima. Veliki broj književnih dela nastao je iz muzičkih numera a i obrnuta situacija apsolutno je dokazana. Određene grane književnosti (pre svega tu mislimo na poeziju) posebno su pogodne za različite vrste izvođenja pri čemu muzika doprinosi boljem, punijem doživljaju samog književnog dela. Doživljaj književnog teksta koji je popraćen određenom muzičkom podlogom zavisiće od usklađenosti melodije i rečeničnih struktura a određena muzička kompozicija može da „slušaocu nametne vlastitu temporalnost i da u svakom trenutku trajanja sopstvenim sadržajima „ispunjava prostor”, tj. da u percepciju slušalaca infiltrira sopstvene sadržaje“ (Jeremić-Molnar, 2007:208). Među 8 identifikovanih funkcija muzike Paul Rigenbah (Paul Riggengbach) ističe njenu funkciju konstruisanja realnosti gde muzika predstavlja neku vrstu spona između spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta pojedinca. Tako književno delo obojeno određenim muzičkim notama može brže i efikasnije dopreti do unutrašnjeg sveta pojedinca utičajući na njegova osećanja, percepciju spoljnog sveta i najvažnije njegovo delanje u spoljnjem svetu.

U svom delu *Music and Literature: A Comparison of Arts* Calvin Braun (Calvin S. Brown) navodi da književnost i muzika imaju dosta toga zajedničkog ali i da se svakako razlikuju pri čemu nikakvi pokušaji međusobne imitacije nisu mogli rešiti te različitosti. Po njemu i muzika i književnost auditivne su umetnosti i kao takve namenjene su slušanju a takođe „zahtevaju dobro pamćenje kako bi se razumele“ (Brown, 1963:8). Književnost zauzima svoj prostor u knjigama ali se štampane reči prevode u zvukove „bez fizičkog proizvođenja zvukova za koje nekad zaboravimo da postoje“ (Brown, 1963:8), dok su u muzici simboli ti koji „govore izvođaču koje zvuke da proizvede“ a ti zvuci su upravo muzika (Brown, 1963:11). Osnovna razlika među ovim granama umetnosti leži u činjenici da

[...] zvuci iz kojih je izgrađeno određeno književno delo moraju imati eksterno značenje a oni koji se koriste u muzici ne zahtevaju takvo značenje... instrumentalna muzika se razvijala od čiste formalne apstrakcije preko formalnih šablona...do ilustracije objekata i priča...književnost se razvijala od bukvalne i konkretne prema apstraktnoj [...]<sup>41</sup> (Morgan, 1950:370).

Braun pominje dve faze uticaja muzike na književnost i to usmenu deskripciju muzike i muzičkih efekata i pisanje koje je, manje ili više svesno melodijsko i emotivno u cilju izazivanja onakve reakcije kod čitaoca koju izaziva muzika. Pare (François Paré) objašnjava da u *manjim* kulturama javno ispevanje poezije omogućava muzici njenu punopravnu integraciju u književnost konkretne kulture; time ona postaje instrument podizanja i širenja kulturne svesti određene zajednice (Paré, 1997:103).

Stiven Pol Šer (Steven Paul Scher) još jedna je od ličnosti koju je potrebno pomenuti u kontekstu odnosa muzike i književnosti. Tačnije, ovde ističemo njegove tri kategorije odnosa između književnosti i muzike. Prva „muzika u književnosti“ obuhvata književnu „imitaciju“ akustične vrednosti muzike, primenu (uz odgovarajuću adaptaciju) obimnijih (većih) muzičkih struktura i

<sup>40</sup> Izvor: <https://www.hermitary.com/solitude/cage.html>

<sup>41</sup> “the essential difference is ... : the sounds out of which the literary work is constructed must have an external significance, and those used in music require no such meaning... the general course of instrumental music has been from pure formal abstraction, through formal patterns...to the illustration of objects and stories...the general course of literature seems to have been... from the literal and concrete to the abstract ...”



muzičkih tehnika u književnim delima kao i književnu prezentaciju stvarnih ili fiktivnih muzičkih kompozicija. Druga („muzika i književnost“) i treća kategorija („književnost u muzici“) u širem smislu odnose se na koncepte muzičkog narativa gde književni paratekst može pomoći u razumevanju prirode i postavke nekog muzičkog dela. (Allis, 2017:2).

Verner Volf (Werner Wolf) uvodi pojam „muzikalizacije književnosti“ pod kojim podrazumeva prisustvo muzike u signifikaciji (značenju) koje potiče iz neke vrste transformacije muzike u književnost (1999:51). Muzikalizacija književnosti je za Volfa neka vrsta intermedijalnog odnosa koji postoji između ovih dveju grana umetnosti. Volf pominje tri tačke spajanja ove dve umetnosti i to operu, programsku muziku i prisustvo muzike u književnosti. Muzika i književnost povezane su do te mere da je u određenim situacijama teško govoriti o njima kao posebnim, odvojenim oblastima. I jedna i druga u stanju su da, jako efikasno, prenesu poruku autora dela (da li književnog ili muzičkog) a isto tako obe izazivaju određene reakcije publike u percepciji samog dela. Razlike koje je po Volfu potrebno istaći odnose se na stepen zavisnosti od vremenske dimenzije i linearnu prirodu književnog dela (proces čitanja doživljava se kao linearan) dok se muzika može sastojati iz većeg broja notnih sekveneci (Knežević, 2013:37). Još jedna razlika ogleda se u tome što književnost ima mogućnost stvaranja imaginarnog sveta u koji uvlači svoju publiku dok muzika, iako stvara određene imaginarne „slike“ nema tu sposobnost kreiranja iluzije imaginarne stvarnosti (Knežević, 2013:37).

Već smo napomenuli da je poezija ta za koju se tvrdilo da je u bližoj vezi sa muzikom u odnosu na samu prozu zbog primene muzičkih elemenata poput melodije, ritma i harmonije. U poeziji se za razliku od proze često pribegava upotrebi stilskih figura koje su bliske rimi kao što su asonanca, aliteracija i druge. Međutim, ovo ne znači da se i u prozi ne može ostvariti određeni melodični efekat kroz adekvatne jezičke strukture (što ćemo i pokazati na primeru dela Toni Morison). U postmodernoj književnosti, dosta često će pisci „žrtvovati“ jezik kako bi dostigli određenu melodičnost svoga dela doprinoseći na taj način pojačanom doživljaju poruke teksta.

Holovej (Michael Holloway) smatra da muzika i književnost usled tesne međusobne veze idu toliko daleko da pokušavaju da se pretvore u onu drugu:

[...] Svrha knjige Pitera Konrada Romantična opera i književni oblik je da ucrtava ovu vezu u operu i da opovrgne Vagnerove asocijacije muzike na dramu sa argumentom da drama više naginje samoj radnji, dok je muzika u prirodnom savezništvu sa romanom budući da su oba oblika refleksija uma [...] (Holloway 1997, citirano u Rajković, 2017:47).

Kada smo već spomenuli operu potrebno je istaći da upravo opera, zajedno sa mjuziklom i pozorištem (pozorišnim predstavama) predstavlja primer „bespomučnog“ spoja muzike, drame i poezije. Muzika je od samog nastanka opere njen sastavni deo gde se dramski tekst i njegova poruka prenose uz pomoć glume ali i pevanja u pratnji muzičkog ansambla ili orkestra. Opera se sa razlogom naziva zbirnim umetničkim delom u kojem se najjasnije može videti značaj muzike u jednom verodostojnijem izražavanju dramskog sadržaja. Mjuzikl se prvenstveno razvio iz pozorišta a upoređuje se i sa operom i plesom s tim što određeni kritičari ističu da se u mjuziklu podjednaki značaj daje muzici, pokretu, dramskom i drugim elementima od kojih je sačinjen. Onda kada emocija postane previše jaka, kada je neophodno dodatno naglasiti određeni emotivni čin bira se pesma, muzika a potom i igra. Od „nečega za razbibrigu“ i zabavu do važnog dela savremene kulture, mjuzikli su uspeali da uz pomoć neformalne strukture i širokog repertoara tema postanu važan instrument za ukazivanje na goruće društvene teme i nejednakosti u modernom društvu.

Već smo, govoreći o međusobnoj uslovljenosti muzike i književnosti pomenuli da književnost često zalazi u oblast muzike obezbeđujući dovoljno materijala (u vidu tema, tekstova, motiva) za muzičku produkciju. Analizirajući dela čuvenog kubanskog pisca Aleha Karpentire (Alejo Carpentier) Da Susa (Delia da Sousa Correa) ističe upotrebu muzike u književnosti u vidu naslova romana ili predmeta diskusije likova, strukturalne analogije sa muzičkim tehnikama i formama, scena u kojima su prikazani muzičari u procesu stvaranja i izvođenja muzike, radio emitovanja muzičkih

numera i td. (2009:7). Dela Toni Morison obiluju muzičkim elementima od naslova romana, do likova, tona pripovedanja, narativne strukture, same radnje romana. Ulogu i značaj upotrebe muzike kod Toni Morison ćemo razmatrati u više detalja u narednim poglavljima. Pre toga potrebno je ostvrnuti se na odnos afro-američke muzike i književnog stvaralaštva kao i period nastanka džez muzike tj. pojavu i razvoj muzičkog pravca koji je Morisonova obilato koristila u svojim delima.

### 3.3. Afro-američka književnost i muzika

*And it was, indeed, out of the tension  
between desire and ability that the techniques of jazz emerged.  
This was likewise true of American Negro  
choral singing. For this, no literary explanation,  
no cultural analyses, no political slogans  
—indeed, not even a high degree of social  
or political freedom—was required.  
For the art— the blues, the spirituals, the jazz,  
the dance—was what we had in place of freedom.*

*Ralph Ellison*

Čini se da je u afro-američkoj kulturi veza između književnosti i muzike još jača i prisustnija no u drugim kulturama. Donevši svoju bogatu tradiciju iz Afrike, dolaskom na američki kontinent, afro-američka zajednica uspela je da očuva veliki deo svog folklora i tokom vremena, razvije nove, unikatne kulturne forme pomoću kojih se izgrađivao jedinstveni afro-američki identitet. Filis Vitli (Phillis Wheatley) smatra se prvom afro-američkom pesnikinjom u Sjedinjenim Američkim Državama koja 1773. godine objavljuje zbirku pesama pod nazivom *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. Postoje dokazi da su postojali i drugi književni radovi, nastali pre ovog perioda, ali Vitli je prva čija je knjiga objavljena u periodu kada je afro-američka zajednica bila zajednica robova na američkom kontinentu. Prva autobiografija (bivšeg roba) objavljena je 1789. godine a teme koje su u tom i kasnijim periodima razvoja afro-američke književnosti bile dominante odnosile su se na preispitivanja prava bele američke populacije na porobljavanje Afro-amerikanaca, prava na slobodu, kolektivni i individualni identitet, rasizam, jednakost i slično. Postoji nekoliko faza razvoja afro-američke književnosti: 1) kolonijalni period (od 1746 do 1800), 2) predratni period (od 1800 do 1865), 3) period rekonstrukcije (od 1865 do 1900), 4) perioda protesta (od 1960 do 1969) i 5) savremeni period (od 1970 do danas). Harlemska Renesansa (1900-1940) smatra se najvažnijim periodom razvoja afro-američke književnosti i umetnosti uopšte (tzv. Zlatno doba). Usled pojačane borbe za ljudska prava, afro-američki autori jasnije i smelije iznose svoje stavove po pitanju političke, ekonomske, društvene i umetničke slobode ove zajednice u američkom društvu. Ne samo književnost već i svi ostali vidovi umetnosti (vizuelne umetnosti, pozorište, muzički teatar a pre svega muzika) doživljavaju svoj procvat u ovom periodu. Upravo u ovom periodu, usled priliva velikog broja stanovnika sa juga i raznih drugih krajeva Amerike i sveta, mešanja različitih kultura, tradicija i stilova življenja dolazi i do pojave bluz i džez muzike koje će u narednom periodu istorije afro-američke zajednice biti od ključnog značaja u političkoj i društvenoj borbi. Poznati afro-američki pisci poput Ralfa Elisona (Ralph Ellison), Džejmsa Baldvina (James Baldwin), Du Boisa (W.E.B. Du Bois) i same Toni Morison često su isticali uticaj afro-američke muzike na sam proces stvaranja njihovih književnih dela. Elison, muzičar među piscima verovao je da njegov „intrinsic za pisanje“ vodi poreklo iz muzike i da se kroz nju može dopreti do najdubljih delova ljudskog bića. U svom eseju „Many Thousands Gone“ (1951) Baldwin kaže da „samo kroz muziku, koju Amerikanci mogu ceniti jer im zaštitna sentimentalnost ograničava njeno razumevanje, je američki crnac bio u

mogućnosti da ispriča svoju priču<sup>42</sup> (Balwin, 1955:24). Tradicionalni afrički ritmovi i zvuci lako se pretvaraju u afro-američku književnost jer im muzika njihovih predaka pomešana sa novonastalim melodijama uliva nadu u njenu moć disrupcije nametnutih ideologija ali i očuvanja tradicije i kulture svojih afričkih predaka. Saadi Simave smatra da je nemoguće odvojiti pisani i govorni jezik od ideologije te da zato anti-režimski pisci i filozofi idealizuju muziku, u njoj prepoznaju apsolutnu slobodu misli i govora te stoga svoj književni jezik oblikuju tako da liči na jezik muzike (2000:xxi). Apsolutna sloboda misli i govora muzike omogućava piscima da iskažu sva svoja osećanja, bol, besu, tugu i uhvate se u koštac sa problemima slobode, identiteta, ljudskog progressa i napretka.

Afro-američka zajednica se od samog dolaska na američki kontinent oslanjala na muziku kao sredstvo očuvanja mentalnog zdravlja pojedinca i zajednice. Narodna afrička muzika, poput drugih grana umetnosti (slikarstva, vajarstva itd.) ne doživljava se kao izdvojeni, posebni društveni domen i nema izdvojenu apstrakovanu funkciju u društvu (naime, u afričkim jezicima ne postoji reč *umetnost* a nema ni podele umetnosti na grane) (Schuller, 1968:14). Jezik i muzika su jako uslovljeni; jezik ostvaruje svoju funkciju samo kroz ritam (sve verbalne aktivnosti imaju svoj ritam). Jezik afričke zajednice u sebi sadrži tzv. *nommo* koji predstavlja urođenu moć jezika da oblikuje realnost a kako je Brajan Dorsi (Brian Dorsey) definiše, *nommo* predstavlja i samu „životnu silu<sup>43</sup> (2000:12).“ Uz pomoć ove životne sile izvođeni su magijski i drugi rituali u afričkoj kulturi u kojima se, između ostalog, odvijao i proces imenovanja (eng. *naming*) a ovaj proces ostao je jako važan za afro-američku zajednicu. Sam proces imenovanja (koji se ne odnosi samo na davanje imena članovima zajednice već i imenovanje svega onoga što pojedinac vidi, oseti tj. iskusi u svom životu) povezan je sa procesom *svedočenja* (eng. *testifying*) a upravo ovi procesi smatraju se važnim za očuvanje afro-američkog kulturnog nasleđa.

Postoje i tvrdnje da su jezici i dijalekti afričkih naroda neki oblik muzike „do te mere da pojedini slogovi poseduju određenu dužinu, intenzitet i određene visine tonova<sup>44</sup>“ (Schuller, 1968:15). I ne samo što jezici i dijalekti afričkih naroda „fizički“ liče na muziku, muzika je oduvek predstavljala suštinski važan deo života Afro-Amerikanaca. Uz muziku su obavljali veći deo aktivnosti, posebno u kontekstu mučnog fizičkog rada (u robovlasništvu) jer im je muzika donosila određenu vrstu psihičkog olakšanja. Sve je počelo od vrste dovikivanja, dozivanja (eng. *holler*) koji se mogao porediti sa kratkim muzičkim motivima izvođenim bez instrumentalne pratnje. Dozivi su u velikoj meri bili individualizovani pa se svaki „izvođač“ mogao prepoznati po osnovu svog „pevanja.“ Kroz dozivanje, robovi na različitim plantažama ostvarivali su kontakt i olakšavali sebi celodnevni rad na poljima. Iz ove najjednostavnije vrste muzičkog izražavanja (koji su uglavnom izvodili pojedinci) razvile su se *radničke pesme* koje je pak izvodila grupa robova dajući svoj komentar na položaj u kome se nalazila afro-američka zajednica u robovlasničkoj Americi. Glavni vokal (eng. *lead vocal*) bi dominirao u strofama dok bi u refrenima dobijao vokalnu podršku ostatka grupe kojoj je pripadao.

Nakon što je zabranjena upotreba bubnjeva pomoću kojih su robovi stvarali svoju muziku tj. komunicirali i pozivali na pobunu, pripadnici afro-američke zajednice morali su osmisliti druge načine imitiranja zvukova i ritmova bubnjeva. Postoje tvrdnje da je udaranje u bubnjeve u Africi služilo kao vrsta znakovnog jezika. Bujanj *tama* korišćen u zapadno-afričkoj regiji služio je kao sredstvo komunikacije s obzirom na mogućnost imitiranja tonalnih osobina jezika. Srđan Tunić govori o upotrebi tradicionalnih afričkih instrumenata kao „zvučnog oruđa“ pomoću kojih se prenosila određena verbalna asocijacija ili poruka (imitacija govora pomoću instrumenata) (2015:33).

U pesmama iz ranog robovlasničkog perioda jasno se vidi da, robovi, svesni svoje situacije, žele da očuvaju svoje zajedništvo i istovremeno osnaže jedni druge na otpor. Afrički tradicionalni religijski obredi podrazumevali su upotrebu muzike i plesa u cilju ostvarivanja kontakta sa božanstvima i stvaranja (ali i uvećanja) životne energije pojedinca (Gonzales –Wippler 1985, citirano

<sup>42</sup> “It is only in his music, which Americans are able to admire because a protective sentimentality limits their understanding of it, that the Negro in America has been able to tell his story.”

<sup>43</sup> „the force of the life itself“

<sup>44</sup> “And it is no mere coincidence that the languages and dialects of the African Negro are in themselves a form of music, often to the extent that certain syllables possess specific intensities, durations and even pitch levels.”

u Steinfeld, 2015:17). U izmenjenim životnim okolnostima, na novom kontinentu, crkvena (verska) muzika pevala se i slušala u nametnutom kontekstu ali je i u takvim okolnostima omogućavala ovoj zajednici da subverzivne poruke sakrije pod velom biblijskih priča i pouka i da na taj način pošalje poruku o potrebi borbe za ličnu i kolektivnu slobodu. Satirične pesme, pesme „rugalice“ ili nostalgичne uspavanke za decu - sve one pevane su u svrhu očuvanja kulturnog nasleđa koje je polako nestajalo (Floyd, 1995:52). U određenim okolnostima, a kada nije bilo bezbedno koristiti ni jezik koji bela populacija (robovlasnici) nisu mogli koristiti, robovi su umesto reči svoje pesme ispunjavali jaucima, uzvicima i vriskom kojima se takođe prenosila određena poruka i ostvarila komunikacija sa članovima zajednice. I ovakvi „fizičko-glasovni“ izrazi emocija i duhovnog stanja uobličili su muzičke pravce koji će se postepeno razviti iz muzike robova na američkom kontinentu.

Muzika koja je nastajala u kolonijalnom periodu, omogućavala je, vremenom, pripadnicima afro-američke zajednice da ostvare bolji ekonomski i društveni položaj postajući izvođači za svoje gospodare ili šire društvene mase. Kroz muziku, robovi dobijaju priliku i da steknu veštine pisanja i čitanja ali se i kroz čistu obzervaciju ili pokušaj reprodukcije drugih vrsta muzike (kojima su izloženi) otvaraju za uticaj drugih kultura te upotrebu njima novih muzičkih struktura i instrumenata na sebi svojstven način. U periodu nakon Građanskog rata a posebno u eri „oslobađanja“ od ropstva, članovi afro-američke zajednice posebnu važnost pridaju sekularnoj muzici (dolazi do prelaza za duhovne na sekularnu muziku usled povećane industrijalizacije, mešanja afro-američke i muzike belaičke populacije i evolucije samih muzičkih obrazaca kod afro-američkih muzičkih žanrova.) Dolazi do pojave *jubilee* i *ragtime* muzike koje na određeni način postaju „preduslov“ za pojavu muzičkih pravaca poput bluz a i džeza (o kojima će biti reči u nastavku rada). Ragtime sa svojom sinkopiranom melodijskom linijom predstavlja muziku za ples nastalu iz spoja muzike marševa i afričkih poliritamskih struktura. Jubilee muzika predstavlja je horsko izvođenje spiritualne ili klasične muzike sa tehnikom pevanja karakterističnom za zapadnjačku muzičku tradiciju.

Jasno je da ono što danas nazivamo afro-američkom muzikom, od samog svog početka nije bila čisto „afrička;“ ona je naime nastala kao proizvod kreolizacije u kome je došlo do spajanja elemenata zapadnjačke, istočnjačke i afričke kulture. U samom procesu nastanka afro-američke muzike došlo je do uproščavanja određenih muzičkih struktura (na primer dijatonske skale zastupljene u evropskim muzičkim okvirima) ali je i mnogo toga zadržano tj. uklopljeno tako da se očuva kompleksnost pojedinih struktura (kao na primer pentatonska skala karakteristična za afričke ali i istočnjačke melodije). Muzički pravci poput regtajma, jubilee ali posebno džeza i bluz a pravi su dokaz ovog spajanja elemenata raznovrsnih kultura (do čega je i došlo usled konstantne kulturne razmene i aproprijacije) u hibridne tvorevine koje uspešno čuvaju identitet određenih društvenih grupa.

### 3.4. Doba bluz a i džeza – uticaj na književnost

Bluz se, u svojim najranim oblicima javlja sa kraja 19. veka kada robovi na plantažama na jugu Amerike pevaju tzv. radničke pesme ili verske pesme koje su potekle iz tradicionalne afričke muzike. Duhovna muzika naravno razlikuje se od bluz a u smislu da je ona komunalna (muzika grupe) te da je uglavnom izvod hor tj. grupa ljudi dok je bluz a muzika uglavnom solistička tj. izvodi je pojedinac. Poreklo bluz a muzike iz radničke muzike objašnjava se činjenicom da su se robovi u početku „dozivali“ preko polja (eng. *holler* – holer iz koga se razvila čuvena *call and response* tehnika koja inače ima svoje poreklo u zapadnoafričkoj tradiciji) a ove jednostavne pesme obilovale su emocijama koje su na ovaj način izbijale na površinu. Vremenom se, a usled emancipacije ovog dela stanovništva, ove „pesme dozivanja“ zamenjuju nešto kraćim formama od kojih su poneke bile sačinjene od samo jednog stiha koji bi se, a u zavisnosti od situacije, ponavljao manji ili veći broj puta (eng. *over-and-overs*).

I druge odlike bluz a muzike (usmena forma, melizmataska struktura, nazalno pevanje, upotreba neke vrste akustične gitare, itd) vezuju je za kulturu afričkog kontinenta posebno region srednje i

zapadne Afrike. Glavni naglasak kod tih ranih formi bluz ali i kasnije ogleđa se upravo u nedoziranim, jakim, bućnim izrazima emotivnih stanja pojedinca koji uglavnom peva o nekom nedostatku, čežnji, gubitku. Uticaj zapadnjačke kulture svakako nije bilo moguće izbeći pa se tako bluz muzika (a tu se pre svega misli na onu koja je bila namenjena komercijalnoj upotrebi) po svojoj strukturi približava već postojećim standardima posebno onoj koja se primenjivala u baladama. Neki kritičari upravo u ovome nalaze objašnjenje za opis bluz muzike kao muzike „traženja i neuspeha.“<sup>45</sup>

Česta je pojava formata 3 stiha po strofi od kojih drugi predstavlja prvi stih ponovljen a treći unosi novi element u samu pesmu (AAB forma je česta i kod džez muzike). Sa druge strane, bluz, u većoj meri, ostaje veran svojim afričkim korenima jer se veliki prostor ostavlja improvizaciji u kojoj, gore pomenuta *call and response* tehnika omogućava pevaču da peva i samom sebi ali i da se obraća većoj grupi ljudi. I upotreba novih muzičkih instrumenata poput gitare, usne harmonike, neke vrste frule uticaj je belaičke kulture; naravno, afro-američka zajednica uspela je da i način sviranja na ovim instrumentima prilagodi sebi, stvarajući nove tehnike sviranja poput one poznate pod nazivom *bottleneck* (tzv. zingovanje). Ovom tehnikom, muzičar sebi stvara potporu u lamentovanju (jadikovanju) nad sopstvenom sudbinom ili određenim događajima u životu zajednice ili pojedinca.

Bluz se često opisuje kao bolna reakcija pojedinca na određeno životno iskustvo. Kolevkom bluz smatra se upravo onaj deo Amerike (delta Misisipija) u kome je segregacija bila najizraženija i u kojem je potrebna potčinjenog dela stanovništva (robova) bila najjača što se svakako moralo reflektovati i u muzici koju su stvarali. Najčešće teme bluz numera su siromaštvo, migracije, rasna diskriminacija i lične drame (gubitak i krahova). Po ugledu na pripovedače i „pevače“ iz afričke kulture (*griots*) koji su usmenim putem prenosili informacije, izvođači bluz muzike smatrani su nekom vrstom glasnogovornika o političkim i društvenim pitanjima. Naročito u periodu posle Američkog građanskog rata (period Rekonstrukcije) bluz muzičari su kroz svoje kompozicije ispoljavali nezadovoljstvo afro-američke zajednice političkom situacijom i manjkom brige za one koji su ostali marginalizovani. U bluz muzici dolazi do spajanja elemenata radničkih pesama, duhovnih kompozicija, humora, tužbalica i narodnih priča. Čuvena je i definicija bluz:

[...] bluz je impuls kojim se bolni događaji i momenti brutalnog čuvaju u životu u bolnoj svesti pojedinca, koji dira u njegovu naoštrenu srž (zrno) i tako ih prevazilazi ali ne kroz filozofske misli već istiskavajući iz njega skoro-tragičan, blizu-komičan liricizam. Po svojoj formi, bluz je autobiografska hronika lične katastrofe izražena lirički [...]<sup>46</sup> (Elison, 1964:78).

Bluz muzika tj. njeni izvođači opisivani su kao skitnice, lualice, ljudi bez obaveza koji olako menjaju adrese i seksualne partnere a posebno je to važno za one koji su izvodili tzv. kantri bluz (eng. *country blues*). Druga vrsta bluz koju su izvodile uglavnom žene uz muzičku pratnju na klaviru ili uz pratnju orkestra (20-ih i 30-ih godina prošlog veka) nazivao se gradskim (city) bluzom.

Sa ukidanjem ropstva i migracijama stanovišta sa juga na sever, ova muzika polako se premešta sa plantaža u barove i krčme a zatim i, kada proces nastanka i izvođenja počinje da se uslođnjava (orkestarska pratnja, i slično), bluz dobija na popularnosti i značaju. Broj pravaca se povećava pa tako od originalnog Mississippi Delta bluz, nastaju i drugi pravci poput urbanog Chicago bluz, Memphis bluz, Texas bluz i mnogi drugi.

Bili Holidej (Billie Holliday) priča o bluz muzici na sledeći način:

[...] Mislim da nikada ne pevam dva puta na isti način. Mislim da nikada ne pevam istim tempom. Jedne večeri tempo je nešto sporiji, a druge nešto veseliji. Sve zavisi

<sup>45</sup> Ovakav doživljaj bluz muzike javlja se kod Hajdena Karuta (Hayden Carruth) koji smatra da bluz muzika ne rezultira nikakvim razrešenjem i da se bluz kompozicije vrlo često ne završavaju – njihov ton „začuti ali i nastavi da traje.“ (Carruth, 1993:56).

<sup>46</sup> “The blues is an impulse to keep the painful details and episodes of a brutal experience alive in one’s aching consciousness, to finger its jagged grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic, near-comic lyricism. As a form, the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically.”

od toga kako se osećam. Ne znam, bluz je nekakva mešavina – jednostavno morate da ga osetite. Ali ono o čemu pevam je sastavni deo mog života<sup>47</sup> [...] (Holliday 1957, citirano u Cataliotti, 2007: 75).

Da nije bilo bluza i njegovih muzičkih tema od 12 taktova i muzičkih stilova, ali i raznolikosti i otvorenosti za slobodno izražavanje emocija, džez muzika (koja vuče svoje korene upravo iz bluza) možda ne bi postala toliko važan i uticajan pravac u afro-američkoj istoriji i kulturi. Džez nastaje krajem 19-og/početakom 20-og veka kao kombinacija bluza, gospel muzike, ragtime muzike i muzike bleh muzičkih orkestara. Ovaj muzički pravac kreće na svoj put iz Nju Orleansa, jedne od najvećih luka u koju se slivao veliki broj robova iz Afrike a potom zahvata i druge delove Amerike da bi do današnjeg dana postao jedan od najvažnijih muzičkih pravaca koji je potekao sa američkog kontinenta.

Džez muzika, u velikoj meri, slična bluzu, odlikuje se upotrebom sinkopa, poliritmova, tehnike poziv i odgovor (*call and response*) i improvizacije. Upravo se improvizacija može smatrati najvažnijom odlikom ovog muzičkog pravca koji je oduvek bio „otvoren“ za različite uticaje i iskazivanje ličnog doživljaja neke emocije, događaja, situacije. Improvizacija naravno nije bilo apsolutna. Kroz improvizacije i varijacije rifova, muzičari bi vršili proces *označavanja*. Ponavljanje (repeticija) delova numere, suptilna aluzija na druge muzičke numere ili pak inkorporacija nekih narodnih rima i dečijih pesmica još neke su od metoda označavanja koje su džez muzičari koristili u svojim numerama. Međutim, smatra se da je najvažniji od svih metoda označavanja u džezu sadržan u samim tekstovima pesama. Kako to već pominjani Brajan Dorsi objašnjava

[...] muzičko Označavanje je retorička upotreba već postojećih materijala kao načina iskazivanja poštovanja ili iznalaženja zabave u muzičkom stilu, procesu ili vežbe kroz parodiju, pastiš, implikacije, indirektno obraćanje, humor, igru tonova ili igru reči, iluziju govora ili naracije, ili drugi slični mehanizmi tropiranja [...] <sup>48</sup> (2000:39).

I zaista, čini se da u džezu, više nego u drugim muzičkim žanrovima, jezik i muzika ostvaruju bliski kontakt, komentarišu se, suprotstavljaju se i stapaju u procesu označavanja i ostvarivanja više i potpunije umetničke vrednosti.

Džez izvođači bi imali slobodu da, na dogovorenu melodiju, istraže različite načine samo-iskazivanja. Svaki muzičar izgradio bi, tokom vremena svoj stil po kome se razlikovao i izdvajao ali kada bi svirao kao član benda, muzičar je posebnu pažnju usmeravao na to kakvu poruku ostali članovi benda šalju i u skladu sa tim davao svoj odgovor na „zadatu“ temu. Dakle, može se reći da se obraćala pažnja i na to kako bend zvuči kao celina.

Izvođači džez muzike bili su slobodni da tumače delo na potpuno nov način, *pozivajući* tako na novu melodiju koja je rezultirala određenim *odgovorom*. Dostupna svoj publici, džez muzika je poziva da se uključi u kreativni proces i doživi je intenzivnije, smelije i smislenije. Džez se odlikovao i pokušajima imitacije zvukova reči, ponovljenim refrenom, imitacijom životnjskih zvukova a sve to (uprkos neminovnom „lokalnom“ uticaju) održavalo je sponu sa tradicionalnom afričkom muzikom i kulturom. Naravno, džez muziku nisu izvodili samo pripadnici afro-američke zajednice što ide u prilog tome da džez kao muzički pravac nije bio isključiv. Džez muzika, uprkos svojim veselim, smelim ritmovima nije služila samo za zabavu već i za borbu protiv segregacije i izuzetno izražene rasne diskriminacije koja je postojala u Americi u periodu nastanka i razvoja ovog muzičkog pravca. Džez muzika služila je kao „izduvni ventil“ za oslobađanje svih nakupljenih emocija bola, ljutnje i

<sup>47</sup> „I don't think I ever sing the same way twice. I don't think I ever sing the same tempo. One night's a little bit slower. The next night is a little bit brighter. It's according to how I feel. I don't know, the blues is sort of mixed up – you just have to feel it. Anything I do sing, it's part of my life.“

<sup>48</sup> „Musical Signifyin(g) is the rhetorical use of preexisting material as a means of demonstrating respect or poking fun at a musical style, process, or practice through parody, pastiche, implication, indirection, humor, tone play or word play, the illusion of speech or narration, or other such troping mechanisms.“

želje za društvenim promenama. Njom se ukazivalo na uznemiravajuće slike iz realnosti i skrivene istine koje su onemogućavale ravnopravni položaj afro-američke zajednice u Americi. U jeku borbe za građanska prava (Civil Rights Movement) džez muzika dodatno ujedinjuje afro-američku zajednicu doprinoseći stvaranju kolektivnog (ali i individualnog) identiteta, društvene kohezije, društvene mobilnosti i originalnog izražavanja u društvenim situacijama. Dakle, sasvim je sigurno da je džez muzika imala veliki uticaj na popularnu kulturu 20. veka.

Kada govorimo o uticaju džez muzike na književno stvaralaštvo 20.-og ali i 21.-og veka, (a imajući u vidu već pominjanu sponu između muzike i književnosti – posebno poezije) jedan od najizraženijih uticaja džeza na književnost je pojava tzv. džez poezije. Kao jedan od vođa Harlemske Renesanse, Lengston Hjuze (Langston Hughes) smatra se i začetnikom poetskom pravca džez poezije u kojem ritam pesme (kada se ona izgovara naglas) „oponaša“ zvuke džez muzike. U svom eseju *Jazz as Communication*, (1956) Hjuze opisuje džez kao krug u središtu koga je pojedinac. Sve potiče i završava se u džezu a mnogi pisci pišu nalazeći inspiraciju u džezu (Ralph Ellison, Sartre, Mule Bradford, Benton Overstreet). Njegova poezija je pretvaranje džeza u reči, jedan „veliki san – koji će tek doći i koji je uvek – na kraju istinit“ (Hughes, 1956). Ova vrsta poezije smatra se direktno uslovljenom džezom u smislu da je ona odgovor na i proizvod džeza. Doprinos džez muzike džez poeziji ne ogleda se samo u njenoj formi (česta upotreba AAB forme) već i temama kojima se bavila. U svojim pesmama, Hjuze ne aludira na džez muziku već primenjuje sinkopirane ritmove i ponovljene fraze (repeticiju fraza), interakciju sa publikom ali i druge osobine džez muzike sa ciljem širenja etničke svesti među širom populacijom. Glavne teme ove poezije u periodu Harlemske Renesanse su rasna diskriminacija i segragacija a sa nastankom bebop (bibop) generacije 50-ih godina 20.veka džez pesnici počinju više pažnje poklagati temama političke slobode i prava.

Kada govorimo o funkciji bluz i džeza u afro-američkoj književnosti, ova muzika koristila se prvenstveno, kao sredstvo subverzije i pružanja političkog otpora zarad boljeg sutra. U svojoj knjizi *Blues, Ideology and Afro-American Literature* (1984) Hoston Bejker (Houston Baker) prikazuje momente u afro-američkom diskursu u kojima su likovi književnih dela uspeli da, uz pomoć muzike, odnesu pobjedu u borbi protiv tvrdokornog sistema ropstva i da na određeni način dosegnu improvizovani identitet i ponos. Bluz i džez momenti u prozi čitaju se kao momenti koji remete, prevrću, potkopavaju, prekidaju postojeći poredak i ideologiju a koji čitalačku publiku ili pripremaju za protest ili je (već spremnu) vode u isti. Polemika oko „izražajnosti“ muzike tj. tumačenja iste kao procesa označavanja (Fox-Good, 2000:13) dovela je do razmatranja da je muzika posebno pogodan alat za borbu posebno marginalizovanih grupa (Afro-Amerikanaca) protiv kolonijazacije (posebno kolonizacije uma) koja je velikim delom ostvarena putem jezika. U borbi protiv jezika koji propagira vrednosti kolonijalnog sistema, afro-američki pisci morali su osmisliti jezik Drugog (Other) a upravo muzika (džez, bluz koji se odlikuju visokim stepenom improvizacije) predstavlja taj jezik za afro-američku zajednicu. Prateći ideju Pola Gilroja (Paul Gilroy) da muziku treba prigrliti u književnom stvaralaštvu zbog njene transformativne vrednosti te da se treba boriti protiv ideje da muzika ne može izneti ideološki ili politički sadržaj, Atali (Jacques Atalli) ističe da:

[...] sa muzikom se rađa moć i ono suprotno moći: subverzija. Moć muzike, tvrdim, a uz pomoć Gilroja i Julije Kristeve, proističe ne iz njene suprotstavljenosti moći Reči – već iz njenog mesta u poziciji različitosti, u rascepu između označitelja i označenog [...] (Atalli 1985, citirano u Simawe, 2000:10).

Sa razvojem džeza, u književnosti afro-američke zajednice i književnosti uopšte menja se struktura samih književnih dela, likovi, teme i same poruke. Vrlo često javljaju se likovi muzičara (ponekad zasnovani na stvarnim ličnostima), kompozitora, slušalaca, likova koji su povezani sa određenim instrumentom (truba, trombon...) kao na primer u delima već pomenutog Lengstona Hjuza (*Not Without Laughter*, 1930), Alis Voker (Alice Walker, *Nineteen Fifty-five*, 1981), Avgusta Vilsona (August Wilson, *Ma Rainey's Black Bottom*, 1982), Ralfa Elisona (Ralph Ellison, *Invisible Man*, 1952)...; džez muzika se u vidu scena u romanu, kao sredstvo dočaravanja epohe ili konteksta radnje, instrumenata rekolekcije prošlosti javlja svakako i kod belih umetnika poput Edvarda Albija (Edward

Albee, *The Death of Bessie Smith*, 1960) ili Frencisa Skota Ficdžeralda (F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*). Dela Toni Morison „odišu“ muzikom u velikoj meri a zašto i kako Morisonova koristi muziku biće detaljno analizirano u nastavku rada. Ono što svakako možemo pre detaljne analize reći da, bez obzira na „količinu“ muzike u njenim delima, ona igra značajnu „političku“ ulogu koja ne može biti zanemarena. Toni Morison nije bežala od političke uslovljenosti njenih dela ali bez obzira na to da li su se sami autori izražavali kao politični ili apolitični (Elison je na primer jednom prilikom izjavio da nije zainteresovan za politiku već za ljudska bića te da se ne bavi toliko nepravdom koliko umetnošću) sva njihova dela u periodu velikih društvenih promena i povećane društvene tenzije imala su svoj doprinos u osporavanju rasističkih načela i kulturnog statusa kvo. Kao što je muzika u književnim delima doprinosila izgradnji identiteta književnih likova, tako je i ista ta književnost imala svoj doprinos u reviziji kolektivnog i individualnog identiteta afro-američke zajednice u 20. veku. U naredom delu pozavabićemo se odnosom muzike i samog identiteta tj. pokušati da prikažemo izvor tvrdnji o uslovljenosti društvenog identiteta muzikom.

### 3.5. Muzika i identitet

Muzika u postmodernom društvu tretira se kao forma koja uprkos činjenici da je „fleksibilna“ tj. nju oblikuju i njeni stvaraoci ali i njeni „konzumenti“, ipak ima određenu autonomiju. Sem činjenice da se kroz muziku reflektuju ideje i osećanja onih koji je stvaraju i koriste, Sajmon Frit (Simon Frith) bavi se pitanjem kako muzika proizvodi i konstruiše određeno iskustvo (muzičko, estetsko) a koje može biti razmatrano samo kroz prizmu ličnog i kolektivnog identiteta. On zastupa stav da je identitet *mobilan* proces (nikako objekat) i da naše „iskustvo“ muzike (njenog nastanka i slušanja) treba posmatrati kao „iskustvo ovog procesa samo-stvaranja“<sup>49</sup> (Frith, 1996: 109). Po Fritu muzika je jako važna za određenje identiteta jer ona pruža svest o sebi i drugima, svest o individualnom u kolektivnom. Muzika „simbolizuje i nudi momentalno iskustvo kolektivnog identiteta“<sup>50</sup> (Frith, 1996: 121). Muzika u tom pogledu nije način ispoljavanja ideja već način življenja tih ideja. Aktivnosti poput slušanja ili pak pravljenje muzike su „telesne radnje“ – pa tako muzičko zadovoljstvo ne proističe iz fantastičnog već je doživljeno u materijalnom smislu (Frith, 1996:115). Frit naime smatra da kolektivni identitet ne nastaje kao proizvod saglasnosti određene društvene grupe sa određenim vrednostima koje se iskazuju u njihovim društvenim aktivnostima (tj. kroz muziku) već da kolektivni identitet nastaje iz društvene aktivnosti (Frith, 1996:109). Identitet je tako nešto što dolazi *od spolja* ne *iznutra*; slušajući određenu muzičku numeru, ostvarujemo vezu i sa izvođačem ali i ostalim *slušaocima* iste muzičke numere (muzike). Zbog svoje apstraktne prirode, muzika je individualizirajuća forma ali istovremeno i kolektivna. Kroz odabir (izbor) onoga što nam zvuči *dobro* kada izvodimo ili slušamo muziku mi izražavamo sebe ali i gubimo sebe učestvovanjem u izvedbi. Muzika je sadržana i u izvedbi i priči (narrativnim strategijama) i kao takva nije vezana samo za auditivno iskustvo muzike već i za čitalačko. Kod auditivnog iskustva pri kom stvaraoci muzike i slušaoci učestvuju u subjektivnog procesu identifikacije i transformacije a isto tako kod čitalačkog iskustva pisci i čitaoci učestvuju u sličnom procesu samo-stvaranja kroz iskustvo tekstualnog ritmičkog i muzičkog fenomena.

O džez muzici se još kaže da je „*svaki autentični džez momenat proističe iz takmičenja u kome jedan umetnik izaziva sve ostale; svaka solo sekvenca ili improvizacija je definicija njegovog identiteta ...identiteta kao pojedinca, člana zajednice i spona u lancu tradicije. S toga, a pošto džez nastaje iz neprekidne improvizacije nad elementima tradicije, džez izvođač mora izgubiti svoj identitet u momentu njegovog pronalaska.*“<sup>51</sup> (Ellison 1953, citirano u Hall, 1996:118). Džez, kao

---

<sup>49</sup> „an experience of this self-in process”

<sup>50</sup> „symbolizes and offers the immediate experience of collective identity“

<sup>51</sup> „Each true jazz moment...springs from a contest in which each artist challenges all the rest; each solo flight, or improvisation, represents...a definition of his identity as individual, as member of the collectivity and as a link in the chain of tradition. Thus,



dinamičan umetnički proces zahteva *antagonističku saradnju*<sup>52</sup> učesnika procesa stvaranja džez muzike a u tom procesu dolazi do tkanja neraskidive veze između pojedinačnog izvođača, grupa izvođača i šire muzičke tradicije (West, 2008:118).

Kit Negus (Keith Negus) ima svoje viđenje odnosa muzike i identiteta i smatra da:

[...] pesme i muzički stilovi nemaju samo funkciju „reflektovanja“, „prestavljanja“ ili „iskazivanja“ života članova publike ili muzičara. Osećaj identiteta nastaje iz i kroz procese u kojima su ljudi međusobno povezani kroz i pomoću muzike [...]”<sup>53</sup> (1996:133).

Posmatrano sa sociološkog aspekta, muzika predstavlja važan (neodvojivi) deo društvenog života pojedinca. Ona je, kao fenomen stvoren od strane ljudske rase, neodvojivi elemenat kulture odnosno ljudskog ponašanja i delovanja. Veliki broj sociologa bavio se upravo načinom na koji muzika biva inkorporirana u društveni život (društvene odnose). Leppert i MekKleri (1987) (Richard Leppert & Susan McClary) dokazuju blisku vezu muzike sa društvenom sferom kroz analizu njenog stvaranja (gde, kada, od strane koga) i kanala njene distribucije. Ovi teoretičari s toga izvode zaključak da muzika, kao integralni deo kulturološke mreže društva ima centralno mesto u razumevanja sopstva svakog pojedinca (Leppert & McClary, 1987:xix). DeNora (Tia DeNora), jedan od vodećih stručnjaka u polju istraživanja uticaja muzike na izgradnju identiteta pojedinca, mišljenja je da ljudi koriste muziku kako bi dali smisao sebi i svom život. Naime, ona prepoznaje niz strategija putem kojih se muzika koristi kao alat za kreiranje društvenih prizora, rutina, pretpostavki i društvenih događaja koji u stvari sačinjavaju ono što nazivamo društvenim životom (DeNora, 2000:xi). Muzika se koristi za „obeležavanje“ i „dokumentovanje“ važnih aspekata života pojedinca (uključujući važne događaje i međuljudske odnose) i na taj način izgrađuju svoje „ja.“ DeNora dalje definiše muziku kao sredstvo pomoću koga se pojedinac izdvaja (izdvaja sopstveno ja) od drugih ali i pronalaženja, postavljanja sopstvenog ja među drugima. Muzika se doživljava i kao sredstvo izgradnje kolektivnog identiteta („us“). Naime, muzika biva „prepoznata“ od strane ljudi unutar i izvan određene grupe a pripadnost grupi zavisiće delom od toga da li je određena muzika prihvaćena ili ne. Odabirom određene muzike, pojedinac tako biva prihvaćen ili odbačen od strane određene grupe čime se direktno utiče na formiranje njegovog kolektivnog i individualnog identiteta. Kušman (Thomas Cushman) muziku posmatra kao „ne samo statični proizvod određene kulture koji se kao takav konzumira, već kao aktivni kod otpora i obrasca koji se koristi za izgradnju novih formi identiteta pojedinca i kolektivnog identiteta”<sup>54</sup> (1995:91). Marija Ristivojević razmišlja u istom smeru pa tako ističe da je muzika ključni element individualnog/kolektivnog identiteta tj. da se na osnovu afiniteta prema nekoj vrsti muzike a u određenom kulturnom kontekstu, može dosta toga reći o pojedincu ili grupi (2013:7). Ona navodi da „*kada se pojedinac svesno deklariše kao slušalac, na primer, roka ili turbo folka, iskazani muzički afinitet može asocirati na druge (pretpostavljene) sklonosti te osobe, poput izbora mesta za izlazak, osoba sa kojima se druži, odevnih kombinacija, ponašanja i tome slično*“ (Ristivojević, 2013:7).

Iz ugla psihologije, muzika ima višestruku ulogu u razvoju jedinke u zavisnosti od stadijuma razvoja u kome se taj pojedinac nalazi. U psihologiji se javlja koncept *muzičkog identiteta* gde se pravi razlika između identiteta u muzici i muzike u identitetima. Identitet u muzici se odnosi na one aspekte muzičkog identiteta koji su određeni unapred definisanim društvenim kategorijama i društvenim ulogama pojedinca („kritičar“, „muzičar“, „kompozitor“ i td.). Identitet u muzici nevezan

---

because jazz finds its very life in an endless improvisation upon traditional materials, the jazzman must lose his identity even as he finds it.“

<sup>52</sup> Antagonistic cooperation

<sup>53</sup> “Songs and musical styles do not simply „reflect“, „speak to“, or „express“ the lives of audience members or musicians. A sense of identity is created out of and across the process whereby people are connected together through and with music.“

<sup>54</sup> “not simply a static cultural object which [is] produced and consumed, but an active code of resistance and a template which [is] used for the formation of new forms of individual and collective identity”

je za vrstu muzike koju pojedinac kritikuje, izvodi, sluša ili komponuje a nije vezan ni za nivo veštine sviranja tj. naše poimanje nivoa veštine muziciranja koju posedujemo. Ovakav identitet uslovljen je društvenim uticajima pri čemu mislimo na obrazovni kontekst pojedinca ili porodičnu dinamiku konkretne individue. Kada govorimo o muzici u identitetu, tu mislimo na primenu (način upotrebe) muzike u procesu samo-određenja (koliku ulogu muzika igra u našem određenju kao muškarca/žene, ekstrovertne/introvertne ličnosti i slično) (Macdonald, Hargreaves & Miell, 2017:4). Kada se muzički identitet doživljava kao nešto što radimo pre nego nešto što posedujemo (što nam je urođeno) tj. ukoliko se „muzike doživljavaju i izvode kao muzičke prakse, one mogu onemogućiti postojanje snažnih intersubjektivnih konteksta u kojima ljudi različitih doba i sposobnosti, mogu imati pozitivan međusobni uticaj na kreiranje muzičkih-društvenih-ličnih identiteta i narativa, i još važnije, učestvovati u empatičnoj ko-konstrukciji jedni drugih kao osoba“<sup>55</sup> (Elliott & Silverman, 2017: 29).

Psiholozi prepoznaju četiri važna perioda u životu pojedinca u pogledu nastanka i razvoja muzičkog identiteta: 1) rano detinjstvo kada deca razvijaju svoje motoričke veštine te kada kroz igru, priče i pevanje stupaju u interakciju sa odraslima; 2) maloletstvo kada dolaze u kontakt sa popularnom muzikom iz svog okruženja (pesmice iz obdaništa, pesme koje se plasiraju putem medija...); 3) adolescencija, po nekima najvažniji period za razvoj ličnog identiteta, kada „muzički ukus“ pojedinca doprinosi formiranju „oznake identiteta“ (eng. *badges of identity*) na osnovu kojih se pravi razlika između članova unutar i izvan neke grupe; i 4) staračko doba, u kome ljudi, svesni određenih ograničenja i opadajućih sposobnosti, muziku koriste za očuvanja opšteg stanja duha i kontinuirani razvoj veština (Macdonald, Hargreaves & Miell, 2017:6).

Psihologija dokazuje povezanost muzike i identiteta kroz niz istraživanja vezanih za terapijsku upotrebu muzike. Dokazano je da muzika ima pozitivan uticaj na psihološke posledice traumatičnih događaja i da može pružiti pozitivno iskustvo pojedincu (uvećano osećanje dostignuća, moći upravljanja sopstvenim životom) na osnovu čega isti može da se uhvati u koštac sa iskrivljenim ili „deformisanim“ identitetom. Bavljenje određenom muzičkom aktivnošću (pisanje tekstova, komponovanje ili slušanje muzike – pri čemu se ne misli isključivo na profesionalno bavljenje muzikom) omogućava ljude sa hroničnim bolestima da se, na određeni način i određenoj meri, „povežu“ sa sopstvenim identitetom pre nastupanja same bolesti ali i da razviju nove veštine koje doprinose formiranju novog, izmenjenog identiteta (Magee & Baker, 2009, Reynolds, 2003, Burland & Magee, 2013). U studiji koja je obuhvatila osobe obolele od Parkinsonove bolesti ali i članove njihovih porodica i njihove staratelje a koji su nekoliko puta sedmično (u periodu od 14 nedelja) provodili vreme pevajući u horu, dokazuje se pozitivan uticaj horskog pevanja na osećaj nemoći, neizvesnosti i uplašenosti od fizičke indispozicije obolelih. Aktivnost pevanja u horu je učesnicima studije predstavljala aktivnost povezivanja sa drugima i omogućavala pojavu osećanja pripadnosti, ali i fizičkog osećanja povećane energije i snage. Umanjenjem osećanja nesigurnosti (fizičke i psihičke) pokazalo se da ovakve aktivnosti pozitivno utiču na sveukupni osećaj identiteta obolelih i onih koji se o njima staraju (Magee et. al., 2006:1227).

#### 4. Smeh kao subverzivno sredstvo

*Every practice which produces something  
new is a practice of language  
Julia Kristeva*

Smeh se, sa punim pravom rekli bi, smatra jednom od najproblematičnijih kategorija u društveno-humanističkim i drugim naukama. Kao sociološka, kulturološka, filozofska (filozofsko-

---

<sup>55</sup> “musics – conceived and carried out ethically as social praxes – provide powerful intersubjective contexts in which people of all ages and abilities can positively co-construct each other’s musical-social-personal identities and narratives and, more deeply, co-construct empathetically each other as persons.

estetička i psihološko-filozofska) ali i književno-teorijska kategorija, smeh ima široku primenu i predmet je velikog broja teorijskih razmatranja od kojih mnoga ne uspevaju da se u potpunosti „izbore“ sa ovim pojmom. Njegova neuhvatljivost delom je zasnovana na njegovoj pluralističkoj prirodi a Igor Perišić u svom delu *Uvod u teorije smeha* navodi da je smeh teorijski neuhvatljiv pojam zbog njegove „epistemske ograničenosti“<sup>56</sup> (2010:10). Umberto Eko takođe doživljava i daje komentar na smeh kao na epistemski ograničenu formu koja je uslovljena društvenim, kulturološkim prilikama određenog vremenskog perioda. Smeh kod Eka uperen je protiv pravila jer dozvoljava njihovo kršenje i skrnavljenje.

Smeh u ovom slučaju vezan je isključivo za umetnička dela koja pripadaju visokoj umetnosti dok se o, onim nižim oblicima komike i ne govori. Luidi Pirandelo, jedno od važnijih imena u teoriji smeha, deli mišljenje da neće svi narodi iz svih vremenskih perioda deliti isti humor tj. da će doživljaj određene šale (vica) zavistiti od rasnih, klasnih i opštih društvenih odnosa u konkretnom istorijskom periodu (društvenom okruženju). Po Pirandelu, jedino je sposobnost stvaranja humora (*tzv. humorizam*) univerzalna kategorija što bi značilo da svi humoristi (prošli, sadašnji i budući) primenjuju isti (karakterističan) proces stvaranja humorističkog izraza. I drugi teoretičari – Vladimir Prop, Peter Bender, Bora Ćosić (među mnogima) ističu da nema viceva (ili ih ima jako malo) koji mogu zasmejati uvek i na isti način uprkos okolnostima, vremenu i mestu na kome se izvode. Različiti narodi (pa i unutar istog naroda – različiti društveni slojevi) različito će pristupati scenama smeha i služiti se drugačijim sredstvima izražavanja humora. Ove ideje velikim delom, vuku svoje poreklo iz Bahtinove teorije narodnog smeha (karnevala) o kojoj ćemo detaljnije govoriti nešto kasnije. Henri Bergson ističe *komunalnu* (community – zajednica/grupa<sup>57</sup>) vrednost smeha govoreći da smeh uvek zahteva neku vrstu eha, tj. da čovek sam, izolovan od grupe, ne bi pravilno doživeo određeni vic ili šalu. Ako je suditi po rečima ovog autora, „naš smeh je uvek smeh grupe ljudi“<sup>58</sup> (Bergson, 1900: 3) a čak i u situacijama u kojima se sami smejemo (ili smejemo sami sebi), smeh pretpostavlja zamišljenu publiku (grupu ljudi). Boškin (Joseph Boskin) humor pojašnjava rečima da kao instrument društvene analize „ukazuje na očekivanja i kontradiktornosti jednog društva, njegove strahove i dileme i nudi perspektivu u bilo kom istorijskom momentu/periodu“ (1997:20). Dajući svoj komentar na američki humor, Boškin takođe dodaje da je humor oduvek imao ulogu ublažavanja društvenog konflikta i olakšavanja društvenih promena ali i formiranja nacionalnog identiteta (Boskin, 1997:20).

Iz ugla psihoanalize, smeh bi mogao biti definisan kao sredstvo za iskazivanje potisnutih ili skrivenih osećanja čime se uspostavlja određena vrsta emocionalnog balansa (negativna osećanja, bes i gnev se anuliraju pozitivnim stanjem uma, osećanjima poput radosti i sreće). U psihološkom smislu, smeh je dakle neka vrsta terapijskog sredstva s obzirom na svoju sposobnost „sublimacije i pročišćenja od otrovnih osećanja mržnje, zavisti, pakosti, straha i besa“ (Trebešanin, 2009:9).

Uloga smeha u društvu menjala se kroz vreme a njegova savremena tumačenja razlikuju se u zavisnosti od ugla posmatranja. Smeh je, od instrumenta oslobađanja duha do alata kojim se pojedinac „spašava užasa suvremene mehanizirane i totalitarno uništavajuće civilizacije mraka našeg svijeta“ (Grlić, 1983:272) prešao dug put. Istorija smeha kao predmeta proučavanja zanimljiva je zbog činjenice da je sve do 20. veka, a zbog doživljaja istog kao neozbiljne, niže kategorije, apsurdnog te suprotnog lepom i razumnom, smeh bio predmet usputnih razmatranja. Još jedan od razloga koji je doprineo manjku „ozbiljnih“ teorija smeha je i činjenica da je komično oduvek bilo teško odvojiti od tragičnog. Još u antičkoj književnosti satirska drama (engl. *satyr play – fourth play*) predstavljala je vrstu šaljive tragedije u kojoj su grčki mitovi predstavljeni kroz kontrast ozbiljne glume glumaca (u ulogama mitskih heroja) i hora satira (polu-čovek, polu-životinja) koji svojom igrom, slobodnim, raskalašnim ponašanjem, psovkama i pošalicama umanjivali emotivni naboj triologije tragedija (koja je prethodila samoj satirskoj drami). I Bahtin je govorio o „potrebi“ antičkih umetnika da se svaka tragična (ozbiljna) interpretacija određenog materijala proprati (ide ruku pod ruku sa) komičnom

<sup>56</sup> Ova ideja svoj koren ima u *epistemi* Mišela Fukoa a značenje konstrukcije *epistemološka uslovljenost* moglo bi se posmatrati iz ugla „uslovljenosti načina saznavanja od različitih diskurzivnih praksi“ (Perišić, 2010:11)

<sup>57</sup> Njegovo prirodno okruženje je društvo – „...we must put it back in its natural environment which is society“ (Bergson, 1900:3)

<sup>58</sup> „Our laughter is always the laughter of a group“

(parodičnom-karikirajućom) verzijom istog komada. Ovakva praksa bila je karakteristična ne samo za književnost već i druge grane umetnosti – komične i tragične scene prikazivane su jedna nasuprot druge na konzularnim diptisima i muralnim prikazima u Pompei. U *Dialogic Imagination, Four Essays by M.M. Bakhtin*, govori se o uslovljenosti tragične i komične forme i kod Rimljana, pa se tako ističe da:

[...] ozbiljna, jasna forma se doživljava samo kao deo, polovina celine; celovitost se ostvarivala jedino dodavanjem komičnog, kontra-dela ove forme...Kao što je u Saturnaliji klovn bio dubler vladara a rob dubler njegovog gospodara, tako su takvi, komični dubleri kreirani u svim formama kulture i književnosti. Upravo iz ovog razloga, Rimska književnost a posebno narodna književnost imala veliki broj parodijskih-karikativnih formi [...]<sup>59</sup> (Holquist, 1981:58)

I dok, u novije vreme pojedini teoretičari insistiraju na ozbiljnom shvatanju smeha poput Luidija Pirandela (Luigi Pirandello), Žerara Ženeta (Gérald Genette), Džona Morila (John Morreal) drugi smatraju da problematika definisanja smeha u savremenim uslovima ne može biti u potpunosti rešena između ostalog i zbog terminološke zavrzlake te poistovećivanja termina smeha, humora, komičnog, komike, smešnog, parodije. Stefen Poter (Stephen Potter) piše da se *humor* specifično vezuje za ono što nazivamo *komedijom* (1954:25). Smeh može imati različite izvore i a za razliku od komedije, smeh je, naizgled, bez forme (Bown, 2018:18); Ivan Zlatković tvrdi da je smeh „manifestacija komičnog“ (2015:14) a Milivoj Solar da je komično samo „tip ostvarenja smešnog u dimenziji umetničkog doživljaja“ (Solar 1980, citirano u Perišić, 2010: 28). Humor se od strane mnogih teoretičara doživljava kao superiornija forma u odnosu na smeh – Hegel se zgrožava nižih formi smeha dok za komično tvrdi da zahteva „angažovanje apsolutnog duha“ koji prepoznaje i prevazilazi ono prosto, nisko smešno a bira uzvišeno smešno koje može doprineti rađanju vrlina u čoveku (Perišić, 2010: 33). Humor može proizvesti smeh ali to nije uvek slučaj jer smešno može biti i ono što nije vezano za humor. Dok jedni odvajaju humor od smešnog tako što ga opisuje kao njegov viši oblik (Ristić, 1957:148) drugi humor doživljavaju kao oblik smeha i to takav koji „vredi“ najmanje tj. izaziva najmanje smeha (Stojanović, 1971:81). Isidora Sekulić kaže da „ne može čovek nad humorom prasnuti u smeh i ne može ni jeknuti ni riknuti..humor se prima... samo uz tanak osmeh i uz pritajen uzdah“ (Sekulić 1955, citirano u Bošković, 2008:29). Dakle, smeh je u tom slušaju jedan širi pojam a humor samo jedan od oblika njegovog ispoljavanja. Ako govorimo o odnosu termina smešno i komično kod Propa (Vladimir Yakovlevich Propp) se ne govori o višim i nižim estetskim fenomenima (s obzirom da to dovodi do socijalne diferencijacije) već o smehu kao aktivnosti iskazivanja komičnog. Prop je celokupnu komiku podelio na šest oblasti – podsmešljivi (ismevanje), dobroćudni, zli (cinični), vedri, obredni i raskalašni smeh (Prop, 1984:14). Govoreći o rasklašnom smehu, Prop se pridržava (a neki bi naveli i dopunjava) Bahtinovu teoriju karnevala i karnevalizacije po kojoj je ova vrsta smeha raskalašna, urnebesna a cilj joj je da doprinese rušenju granica i vitalnosti majke zemlje i sina-zemljoradnika (Prop, 1984: 16). Smeh se kao proces, po Propu, ostvaruje uz prisustvo subjekta i objekta smeha (onaj koji se smeje i onoga/onog koji je smešan). Govoreći o nesmešnom karakteru prirode koja nas okružuje, Prop smešno uvek povezuje sa duhovnim životom čoveka tj. sa „raskrinkavanjem nedostataka čovekovog unutrašnjeg, duhovnog života“ (1984:156). Pod nedostacima unutrašnjeg života čoveka se ovde misli na one vezane za sam moral ali i intelekt i ono što bi posebno želeli naglasiti, volju (podsticanje volje čoveka).

Ismevanje, kome Prop i posvećuje najviše pažnje u svom delu, važno je i nadasve moćno oružje kojim se razbijaju lažni identiteti, autoriteti i veličine ljudi koji su predmet ismevanja. Nikolaj Hartman (Nicolai Hartmann) je napravio jasnu razliku između komičnog, humora i smeha time što

<sup>59</sup> “The serious, straightforward form was perceived' as only a fragment, only half of a whole; the fullness of the whole was achieved only upon adding the comic contre-partie of this form. As in the Saturnalia the clown was the double of the ruler and the slave the double of the master, so such comic doubles were created in all forms of culture and literature. For this reason Roman literature, and especially the low literature of the folk, created an immense number of parodic-travesty forms”

komično vezuje za predmet (kao kvalitet predmeta), humor vezuje za subjekta (on zavisi od načina na koji subjekat gleda na komično, kako ga doživljava) pa tako smeh predstavlja reakciju na komično (kako ono komično u svakodnevnom životu, kako ono u umetničkim delima) (2004:398). Smeh se, po Hartmanu sasvim sigurno može objasniti kao fiziološka reakcija koja mora imati predmet kao i odgovarajuću percepciju. Iz ovakve definicije izvodi se zaključak da je smeh dvostruk: on obuhvata i predmetnost i subjektivnost (Perišić, 2016, citirano u Milić, 2016). Kada govorimo o parodiji, Prop je iznosio mišljenje da apsolutno sve može biti predmet parodije sa „namerom da se pokaže da se ništa ne krije iza spoljašnjih oblika manifestacije duhovnih načela....da je parodija sredstvo ispoljavanja unutrašnje neuverljivosti onoga što se parodira“ (Prop, 1984:75). Pored toga, parodija se doživljava kao smešna tek kada se njom uspešno razotkrije unutrašnja slabost onog/a što se parodira.

Puno je teoretičara i mislilaca koji su govorili o dvostrukosti (ili bolje reći višestrukosti) smeha. Prva asocijacija na pomen smeha su pozitivna osećanja, uživanje i radost ali u isto vreme smeh može izazvati nelagodnost, osećanje zabrinutosti a može biti povezan i sa anksioznošću. Smeh možemo doživeti kao čin samo-proslave/samo-potvrde ali nas smeh može nagnati na, kako to Džonatan Hol (Jonathan Hall) naziva, „*fašističku radost* koja navodi na saradnju sa moćnicima“ (1995:17). Ako bismo ovu tvrdnju želeli uprostiti mogli bi reći da je smeh oruđe u rukama onih na vlasti kojim se gradi i održava određena ideologija ali i da isti može biti sredstvo za rušenje i osporavanje iste te ideologije i rađanje novih vrednosnih sistema. Milan Kundera govori o „*andeoskom*“ i „*đavoljem*“ smehu (2013:81). Andeoski je u službi očuvanja postojećeg poretka dok đavolski ukazuje na apsurdnost stvari i nametnutih odnosa i tako utiče na restrukturiranje sveta. Skorašnja istraživanja smeha u polju psihologije sugerisu i dokazuju postojanje kako pozitivnih tako i negativnih efekata smeha na fizičko zdravlje ljudi ali kada govorimo o smehu kao predmetu istraživanja u oblastima poput studija kulture i književnosti, većina istraživanja sagledavaju dejstva smeha u pozitivnom svetlu (teorije oslobađanja, olakšanja – o kojima će biti reči u nastavku rada). Deleuz i Giatari (Gilles Deleuze/ Felix Guattari) smeh pojašnjavaju kao proces odvajanja subjekta od društvenih struktura koje određuju njegov identitet. Međutim, to ne znači da smeh oslobađa jer se na mestu osporenog identiteta rađa novi koji ponovo potpada pod uticaj društvenih struktura. Dakle, oni zastupaju stav da smeh nije samo „fokusan“ na oslobađanje postojećeg subjekta već da ima svoju ulogu u konstrukciji subjektivnosti (Deleuze & Guattari, 1983, citirano u Bown, 2018:26). Zagovarajući ideju smeha kao *događaja*, Alf Baun (Alfie Bown) smatra da smeh uvek ima udela u konstrukciji subjekta ali da to ne znači da je on u potpunosti na strani ideologije; naime, smeh je tu da samu ideologiju problematizuje i da pokaže da je ona nestabilna, nesigurna i da kao takva treba (zahteva) stalnu potvrdu (Bown, 2018:115). Ovim se dokazuje „neurođenost“ određene ideologije jer smeh je taj koji je proizvod kulturnih normi ali i proizvođač istih i stoga ove norme ne mogu biti posmatrane kao sigurne i trajne (Bown, 2018:53).

Teorija smeha je dosta ali sve one mogu biti svrstane u 3 kategorije. Džon Moril (John Morreal) predlaže podelu na teorije inkongruencije, superiornosti i olakšanja. Ova podela se dalje može granati i usložnjavati a mi ćemo ovde dati kratki prikaz svih ovih grupa pre no što posebnu pažnju posvetimo teorijama olakšanja kojoj pripada i Bahtinova teorija karnevala. Kada govorimo o teorijama inkongruencije ili nesklada (kako se drugačije nazivaju) njihov glavni ili najvažniji predstavnik je svakako Šopenhauer. Međutim utemeljivačem ovih teorija smatra se Aristotel pa ćemo njihovo razmatranje krenuti upravo od njega. Komedija je po Aristotelu „podržavanje nižih karaktera“, onoga što je ružno a smešno predstavlja deo tog ružnog (1982:11). Smešno predstavlja važan deo života čoveka koje Aristotel pokušava da svede u neku „srednju“ kategoriju jer šala ne sme biti ni preterana ni suviše suzdržana. Inteligentni čovek zna kako da nađe pravu meru u šali i učini je pristojnom i za izgovaranje i slušanje jer tako ona neće naneti tj. izazvati nikakvu bol. Teorije nesklada su upravo vezane za intelektualni rad svesti te da kada dođe do smeha (fiziološke reakcije zvane smeh), čovek u određenom momentu uspeva da razgraniči duševno i mentalno. Humor tako nastaje u procesu sučeljavanja dveju neusklađenih scena koje su povezane šalom. Šopenhauer isto tako smatra da smeh nastaje iz nepodudarnosti – nepodudarnosti pojma i realnih objekata na koje se sam pojam odnosi („idealne predstave koju čovek ima o nekom predmetu i realne slike tog predmeta“ Lešić, 1981:233)). Što je veća nepodudarnost između opaženog i realnog to je smeh intenzivniji. Šopenhauer

inače opravdava telesnost smeha i tako tvrdi da mišljenje zahteva veći napor od telesnog koje lako i efikasno izaziva stanje blaženstva i prijatnosti. Kant smatra da smeh potiče iz određenog apsurdna i da predstavlja „uzbuđenje/osećaj koji nastaje usled nagle transformacije napregnutog očekivanja u ništa<sup>60</sup>“ (Kant 1790, citirano u Carrel, 2008:4). Najbolji primer ove definicije je po Fraju (William Fry) završetak vica (eng. *punch-line*) koji, iako na prvi pogled deluje nevažno, ipak uvodi novu misao ili je u izraženom kontrastu sa ostatkom vica.

Teorije superiornosti (nadmoći) objašnjavaju smeh kao sredstvo izražavanja nadmoći jednog bića nad drugim. Još je Platon u *Državi* govorio o smehu kao izrazu superiornosti nad drugim ljudima pa tako pristojan čovek ne treba sebi da dozvoli poniženje drugih kroz smeh (kao što i sam ne želi biti ponižen) a i umetnici (posebno tragički pesnici) ne trebaju uvrstavati elemente smeha u svoja dela. Pesnici komedije, iako bi se od smeha trebali suzdržavati, kao pesnici komičnog smeju ipak donekle pribeći šali u svojim pesmama sve dok podsmeš njihovih dela nije baziran na ljutnji i besu. Ove teorije smatraju se, u nekoj meri ekstremnim jer mogu zastupati oštre stavove poput onog po kome je smeh uvek uvredljiv za onoga ko je smehu i izložen. Entoni Ludovići (Anthony Ludovici) smatra da je smeh izraz osećanja superiornosti u smislu bolje prilagođenosti (prvo fizičke a potom i intelektualne i materijalne) situaciji u kojoj se nalazimo. To se na primer, po Ludovičiju može videti u razvoju pojedinca gde je prva stvar kojoj se deca smeju fizička neprilagođenost drugih a potom kulturna, mentalna i druge vrste usaglašenosti/prilagođenosti (Ludovici, 1932:65-117). Upravo iz ovakvog viđenja smeha, razvio se i koncept *ismevanja*. Po Albertu Rapu (Albert Rapp) smeh je nastao u davno doba kada nije bilo „jezičkog“ načina izražavanja trijumfa nad neprijateljem – pobednik bi se kroz smeh koji su izazivale protivnikove rane i povrede rugao i iskazivao svoju superiornost. Današnje podsmevanje/ismevanje fizičkih deformiteta i nedostataka vuče svoje poreklo upravo iz ovakvog „pobedničkog smeha“ (Rapp, 1948:278-279).

Početkom 20.veka, smeh počinje da se doživljava kao sredstvo oslobađanja ili pražnjenja (eng. *relief*). Ovde se pre svega misli na funkciju smeha kao neke vrste „izduvnog ventila“, alata za olakšanje nakupljene životne napetosti, relaksaciju i izlaska iz jednog napregnutog stanja duha i tela. Psihoanalitičar Martin Grotljan (Martin Grotjhan) iznosi ideju o smehu kao modusu izražavanja velikog broja emocija ali da se, najvažnije od svega, kroz smeh smanjuje nivo agresivnosti i negativne energije pa nas, kao takav, činim boljim, sa više razumevanja za sebe i druge što nadasve daje slobodu iz koje se ponovo rađa smeh. Ovakva razmatranja vode do ideje o isceljivačkom efektu smeha, tj. njegovoj terapeutskoj vrednosti (Grotjhan, 1957, citirano u Schnier, 1959:182-183). No, mnogo pre Grotjana, jedan drugi, čuveni psihonalitičar razmatrao je ideju smeha kao posledice pražnjenja tj. ispuštanja energije koja je postala suvišna ili neupotrebljiva nakon što je upotrebljena za „zaposedanje određenih psihičkih puteva“ (Frojd, 1981:44). Frojd takođe smatra da je pričanje šala i davanja šaljivih komentara nesvesni proces „puštanja“ potisnutih osećanja i misli u samu svest pojedinca. Robert Garnet smatra da je smeh prevrtljiv i atonalan i kao takav dovodi do „pucanja“ (eng. *shoot off*) (2010:179). Diana Dejvis (Diane Davis) razmišlja u istom smeru pa tako tvrdi da je smeh pozitivno destruktivan, da ukazuje na apsurdnost društvenih normi čime doprinosi njihovom rasformiranju. Razmatranja Diane Dejvis mogu biti sumirana u njenoj tvrdnji da:

[...] smeh koji dovodi do pucanja je pozitivan smeh, nastajući iz prelivanja, viškova i sposoban je da nas momentalno i trenutno katapultira iz negativne dijalektike negirajući samu negaciju [...]<sup>61</sup> (2000:2).

Vitalističke, kako se još nazivaju teorije olakšanja, obuhvataju ona razmatranja koja se bave „veselim,“ vedrim smehom kojim se iskazuje sva lepota življenja i životne energije i „festivalski,“ karnevalski, opštenarodni, bučni smeh kojim se i negira i potvrđuje, potkopava ali i rekonstruiše

<sup>60</sup> “...an affection arising from sudden transformation of a strained expectation into nothing.”

<sup>61</sup> “laughter that shatters is an affirmative laughter, arising from the overflow, the excess, and capable of momentarily and instantaneously catapulting us out of negative dialectics by negating negation itself....”

sistem, poredak, identiteti. Bahtin svoje viđenje smeha bazira na teoriji karnevala gde se karneval doživljava kao jedna vrsta nezvaničnog sveta koji se uprkos svojoj „nezvaničnoj“ prirodi suprotstavlja zvaničnom, stvarnom svetu koji je oivičen, uslovljen hijerarhijskim odnosima, normama i zabranama. Smeh je po Bahtinu od vitalnog značaja u uspostavljanju „preduslova za neustrašivost bez koje je nemoguće ostvariti realističan pristup svetu<sup>62</sup>“ (1981:23). Komično približava objekat toliko da nam dozvoljava da ga detaljno ispitamo, rastavimo, analiziramo i uz eksperimentisanje učinimo poznatim. Teorija karnevala razvila se iz Bahtinovog razmatranja srednjevekovnog smeha (smehovne kulture) i samog karnevala. U svom delu *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* Bahtin mnogobrojne izraze smehovne kulture srednjeg veka i renesanse svrstava u tri kategorije (međusobno uslovljene i povezane): 1) obredno-predstavljачke forme, 2) književna smehovna dela i 3) različite forme i žanrove slobodnijeg uličnog govora (Bakhtin, 1978:10). Događaji karnevalskog tipa i sami karnevalski (ili s njim povezani) obredi igrali su značajnu ulogu u životu srednjevekovnog čoveka. Poznato je da je u srednjem veku smeh bio zabranjen (od strane crkvenih vlasti) jer se smatralo da je smeh „đavolska rabota“ a da se sveci, te pre svega Isus Hrist nisu smejali. Smeh je dakle, iz ugla hrišćanske religije bio vezan za pakao, sunovrat ljudskog bića i moralno posrnuće s tim što to ne znači da je on u potpunosti bio zabranjen. Izučavanjem srednjevekovne književnosti došlo se do saznanja da su šale nalazile svoje mesto u srednjevekovnim žitijama, epovima, govorima vladara i takvi „momenti“ bili su tolerisani. Naravno ima i onih koji tvrde da se momenti smeha javljaju u Starom zavetu. Većina teoretičara ovog perioda, a i Bahtin među njima smeh dakle vezuju za narodnu kulturu, karnevale (višednevne ulične manifestacije), „praznike luda“ i „praznike magarca“, ali i razna ulična veselja koja su pratila kako crkvene praznike tako i gradske fešte pa čak i privatna veselja i proslave. Ovakve forme podrazumevale su prisustvo luda, lakrdijaša ali i običnog sveta koji se prepušta glasnom, raskalašnom smehu stvarajući tako paralelni svet ali suprotstavljen onom zvaničnom, državno-ideološko-crkvenom svetu. Učesnici ovakvih, narodnih događaja ne pribegavaju religijskim obredima već u svojoj proslavi života (jer karneval se ne posmatra već živi) primenjuju elemente igre (ples) i pozorišta (oslanja se delom na umetnost a opet nije umetnost). Razlog za to je, kako Bahtin tvrdi, činjenica da karneval ne sme biti sputan nikakvim odrednicama, ulogama, podelama i „rampama“ (Bakhtin, 1978:13) pošto mora biti svuda, dostupan svima, u kontinuitetu kako bi celokupnom narodu pružio *slobodu*. Ta sloboda odnosi se na vrstu revolucije, promenu stanja u kome se svet nalazi, tj. njegovu rekonstrukciju. Ova sloboda nazivala se još i *praznična sloboda* a odrednica *praznična* vezivala se za suštinsku prirodu praznika tj. preporodom i obnovom koju praznik nosi. Zvanični (nametnuti praznici) doprinosili su učvršćavanju postojećeg državnog i društvenog poretka dok karneval (kao praznik) radi suprotno. On omogućava iskorak iz postojećeg sveta sa svim njegovim propisima, strukturama i granicama tj. njihovo ukidanje. Pri svemu tome, karneval, iako nosi sa sobom novo stvaranje okrenut je budućnosti odnosno beskrajnosti obnavljanja, menjanja. Opisujući takozvani „Božićni smeh,“ kao „*veselo ponovno rađanje*“<sup>63</sup> (Bakhtin, 1981:72) Bahtin pominje i njegovu čestu pojavu u vidu pesama (muzike) tako što bi se ozbiljne crkvene kompozicije izvodile uz melodije uličnih pesmica šaljivog karaktera. Praznični smeh je zauzimao važno mesto u srednjem veku toliko da su klovnovi, svojim *dvostranim* smehom doprinosili „uspostavljanju celovitosti ozbiljno-šaljivog sveta“<sup>64</sup> (Bakhtin, 1981:79). Bahtin dalje objašnjava ulogu klovna u romanu kao jednostavnu ali efikasnu u smislu osporavanja/suprotstavljanja svemu što je lažno i konvencionalno. Ovakvi „smešni“ likovi bore se za pravo razlikovanja, zbuñjivanja, pravljenja parodije kako bi se napravio prostor za upravo takve, autentične likove u književnosti i životu.

Kod svog karnevalskog smeha, jezika i simbola postoji inherentna dvosmislenost tj. dvostrukost. Suprotstavljene vrednosti i pojmovi su u tesnoj vezi a njihove pozicije su često zamenjene. Veruje se u cikličnost životnog procesa pa se tako iz tuge rađa smeh a iz smrti rađa život.

<sup>62</sup> „prerequisite for fearlessness without which it would be impossible to approach the world realistically“

<sup>63</sup> „cheerful rebirth“

<sup>64</sup> „who with the doubling effect of their laughter insured the wholeness of the serio-laughing world“

Tema obnavljanja koja se prepliće sa temom smrti starog javlja se u tzv. *božićnim pesmama* koji su se izvodile u crkvama ali i na ulicama. Tako Bahtin piše da:

[...] srednjovekovni praznik postaje nešto kao Janus sa dva lica: ako je njegovo službeno crkveno lice bilo okrenuto prošlosti, i služilo osvećivanju i sankcionisanju postojećeg uređenja, onda je njegovo narodno-ulično nasmevano lice gledalo u budućnost i *smejalo se* na pogredu prošlosti i sadašnjosti. Ono se suprotstavljalo konzervativnoj nepokretnosti, „vanvremenosti“, nesavršenosti uspostavljenog uređenja i pogleda na svet, ono je podvlačilo upravo momenat smene i obnavljanja, pri tome i na društveno-istorijskom planu [...] (1978:95).

Bahtin, kod Rablea nalazi i ističe primer Raminagrobisa (Raminagrobis), pesnika na samrtni koji je uprkos samrtnim mukama, vedrog izraza lica i jasnog, prodornog pogleda (1981: 114). Slika „razdraganog čoveka na samrtni“ (eng. *cheerfully dying man*) česta je kod Rablea i tako on dovodi u direktnu vezu smrt sa smehom a sa tim i u vezu sa rađanjem novog života. Silovitost životne sile prevazilazi u svojoj vrednosti bilo koji oblik smrti a slike isprepletenosti smeha sa hranom, pićem, scenama seksa tj. telesnim zadovoljstvima (ukazujući tako na celovitost životnog procesa) česte su u doba Renesanse ali se u kasnijim periodima između života (a sa njim u vezi i smeha) i smrti povlači jasna, razdvajajuća linija. Upravo Rableova dela, dokaz su, po Bahtinu, da smeh nikada nigde (ni u književnosti) nije dobio zvaničan karakter pa je tako ostao „izvan zvaničnih falsifikacija koje su bile obložene slojem patetične ozbiljnosti“<sup>65</sup> (1981: 134). Ovde se, kako je istaknuto od strane Bahtina ne misli na smeh kao na biološki ili psihološki čin već na smeh kao uzvišeni kulturni fenomen koji se izražavao kroz šale, humor, ironiju ili parodiju. Smeh se vezuje za autentično životno iskustvo a pojedinac biva oslobođen zabrana i svega onog što je, na bilo koji način sputavalo ostvarenje punog potencijala ljudske prirode. Glorifikacija ljudske prirode omogućava, anuliranje unutrašnje cenzure, slobodu volje i ispoljavanje kreativnosti pri izgradnji sopstvenog identiteta (realizaciji samog sebe).

U knjizi *Problemi poetike Dostojevskog*, Bahtin još jednom ističe povezanost karnevalskog smeha sa ritualnim smehom a kako je ritualni smeh bio povezan sa samom smrću ali i ponovnim rađanjem tako i karnevalski smeh objedinjuje u sebi i negaciju i afirmaciju (2000:115). Ovde on još jednom definiše smeh govoreći da je:

[...] smeh određeni estetski odnos prema stvarnosti koji se ne podaje prevođenju na logički jezik, to jest to je određeni način umetničkog viđenja i poimanja te stvarnosti, pa prema tome, i određeni način građenja umetničkog lika, sižea, žanra. Ambivalentni karnevalski smeh posedovao je ogromnu stvaralačku snagu. Taj je smeh hvatao i poimao pojavu u procesu promene i prelaza, fiksirao u pojavi oba pola nastajanja, u njihovoj neprekidnoj i stvaralačkoj, obnavljajućoj izmenljivosti: u smrti se naslućuje rođenje, u rođenju - smrt, u pobedi - poraz, u porazu -pobeda, u krunisanju - svrgavanje i si. Karnevalski smeh ne dozvoljava nijednom od tih momenata promene da se apsolutizira i okameni u jednostranoj ozbiljnosti [...] (Bahtin, 2000:156).

Srednjovekovni smeh nosio je sa sobom osećaj oslobađanja tj. pobede nad strahom, koja iako je bila privremena, ipak je ljudski um osveščivala za neku drugu vrstu realnosti i sveta u kome se pojedinac ne mora plašiti rigidnih propisa i zabrana.

Po nekima je ova „oslobađajuća“ osobina smeha više u vezi sa uspostavljenem neke prirodne subjektivnosti tj. konstruisanja slobode nasuprot čistom stavu doživljaja smeha kao oslobađajućeg alata porobljenog identiteta. Ukazuje se na konstruktivnu pored dekonstruktivne strane smeha – tako, kada se smeje samo sebi, tvrdi Alfi Baun, subjekta koji se smeje pretvaramo u objekat smeha čime se identitet subjekta transformiše istovremeno stičući svest o ograničenosti sopstvenog identiteta

---

<sup>65</sup> „Laughter remained outside the official falsifications, which were coated with a layer of pathetic seriousness.“



(2018:12). Ovde se naravno dolazi u poziciju osporavanja novonastalog identiteta koji, po nekima, biva usisan u nove odnose unutar već uspostavljenog sistema. Po Baunu, smeh „može da ruši strukture i identitete ili da nas oslobađa od postojećih uslova življenja, ali isto tako on može da kreira nove identitete i uslove koje stavlja na mesto onih koji su bili, tako nas postavljajući u u ove nove odnose“ (2018:89). Baun se poziva na Bodelera (Charles Baudelaire) koji tvrdi da smeh kreira hijerarhiju koja biva predstavljena kao već postojeća tj. da smeh kreira subjekta koji u isti mah i naturalizuje. On se nadovezuje na reči Bodelera i tvrdi da je „smeh opasan po postojeću hijerarhiju ne zato što je anti-hijerarhijski već zato što formira nova hijerarhije“ (Bown, 2018:92). Mladen Dolar slično razmišlja i navodi da „kroz smeh postajemo ideološki subjekti....da tek kada se slobodno smejemo i dišemo, ideologija nas u potpunosti obuzima“ (1986:307). Po ovom kritičaru, smeh samo prividno oslobađa a upravo njegov doživljaj smeha kao oslobađajućeg sredstva deo je njegove ideološke funkcije. Već pominjani, Umberto Eko, često se dovodi u vezu sa Bahtinom upravo zbog insistiranja na izraženoj ambivalentnosti karnevala. Ta ambivalentnost se po Eku, ogleda u potvrđivanju sistema putem smeha, tako da on ne može imati „revolucionarnu“ moć. Ovde takođe možemo pomenuti i Dirka Šimera (Dirk Schümer) koji navodi da „nema osnova ni za kakvo idealizovanje narodne kulture, uličnog govora i neobuzdane mašte koja je tokom „dana ludovanja“ svuda navodno osvajala vlast“ (2003:2). Šimer preispituje Bahtinovu teoriju karnevala ističući da se Bahtinove ideje o smehu ne javljaju u zvaničnim, konkretnim delima, a da su rituali koje Bahtin postavlja u prvi plan karnevalske kulture u stvari u funkciji crkvenog života i kalendara. Bahtin je u delu *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, između ostalog, pisao o kritičarima groteske i narodne kulture srednjeg veka. Tako pominje Šnegansa (Heinrich Schneegans) koji po njemu ne uviđa i ne razume obnavljajuću, pozitivnu snagu smeha u groteski.

#### 4.1. Menipska parodija i polifonijski roman

Još jedna Bahtinova teorija na koju se moramo osvrnuti u ovom radu, odnosi se na važnost forme umetničkog dela u ostvarivanju smisla samog sadržaja. Termin *polifonija* odnosi se na „mnoštvo samostalnih i neslivenih glasova i svesti“ (Bahtin, 2000:8) pomoću kojih se ostvaruje sam roman ali i njegovi likovi i ideje autora romana. Po Bahtinu, tvorac *polifonijskog romana* je Dostojevski jer je upravo on uspeo da stvori likove koji su „slobodni ljudi“ (2000:8) te koji se ne ponašaju kao poslušni pioni autora nekog književnog dela. Mnogobrojni likovi koje Dostojevski stvara ostvaruju se bez odricanja od sopstvene svesti zarad autorove a pri spajanju „mnoštva ravnopravnih svesti i njihovih svetova u jedinstvo nekog dođaja,“ njihova „neslivenost“ ostaje netaknuta (Bahtin, 2000:8). Likovi polifonijskih romana ostvaruju zavidnu unutrašnju samostalnost koja je moguća zahvaljujući postavljenoj strukturi romana, odnosu samog autora prema njegovim junacima i drugim umetničkim postupcima koje autor primenjuje u procesu stvaranja dela.

Reč junaka u polifonijskom romanu:

[...] o sebi samom i o svetu isto je toliko punovredna koliko i uobičajena autorova reč; ona se ne potčinjava objektnom liku junaka kao jedna od njegovih karakteristika, ali i ne služi kao glasnogovornik autorovog glasa... ona zvuči naporedo s autorovom reči i kao da se na poseban način sjedinjuje s njom i s punovrednim glasovima drugih junaka[...] (Bahtin, 2000: 8-9).

Ovim se naglašava važnost mnoštva (pluralnosti i raznovrsnosti) i jednakosti, nezavisnosti ali i međusobne uslovljenosti kao i važnost samog glasa i zvuka. Svi glasovi unutar polifonijskog romana jednaki su i nezavisni a jako važna odlika ove vrste romana je i stalno kontrastiranje i sukobljavanje glasova. Autori ovakvih romana odbacuju sveobuhvatne ideologije i teleološka razmatranja a često u svojim delima prikazuju tzv. masovne scene u kojima učestvuje što je moguće veći broj, što je moguće raznovrsnijih likova.

Kod polifonijskog romana dolazi i do spajanja raznorodnog materijala (različite vrednosti i pripadnosti) u jedinstvenu celinu čime autor jasno iskazuje svoj lični stil pisanja. Roman ovog tipa naziva se i *dijaloškim* s obzirom na uzajamno delovanje većeg broja svesti pri čemu svaka zadržava svoju jedinstvenost. Citirajući Lunačarskog, Bahtin objašnjava dijalošku stranu romana Dostojevskog govoreći da se u romanima ovog autora:

[...] mora pretpostaviti težnja da se različiti životni problemi stave na diskusiju pred te neobične „glasove“, drhtave od strasti, u kojima bukti vatra fanatizma; pri tom on samo prisustvuje tim grčevitim disputima i s' radoznalošću posmatra čime će se to završiti i kako će se obrnuti stvari [...] (2000:35).

Bahtin je dodatno isticao prisutnost dijaloških odnosa u ljudskom govoru, međuljudskim odnosima i uopšteno svim aspektima ljudskog života izuzev mehaničkih odnosa koji kao takvi nisu imali značaja za razumevanje ljudskih postupaka i ljudskog života uopšte. Bahtin se pojmom dijalogizma bavi i u delu *The Dialogic Imagination* i *Speech Genres*. Po Bahtinu jezik je, po svojoj prirodi, u konstantnom dijalogu sa nekim entitetom pa tako nema „neutralnih reči,“ tj. reči i izraza koje ne pripadaju nikome:

[...] jezik je u potpunosti preuzet, prožet namerama i akcentima....reč u jeziku je polu-tuđa. Postaje nečija u potpunosti tek kada je onaj koji je izgovara oboji svojom namerom, sopstvenim akcentom, kada prisvoji reč, prilagođavajući je sopstvenoj semantičkoj i ekspresivnoj nameri. Pre ovog momenta prisvajanja, reč ne postoji u neutralnom jeziku...već postoji u tuđim ustima, u tuđim kontekstima, služeći tuđim namerama; odatle je pojedinac mora uzeti kako bi je učinio svojom [...] <sup>66</sup> (1981:293-294).

Dela Toni Morison karakteriše njeno odsustvo u ulozi naratora što je imalo za posledicu pojavu mnoštva svesti. Svaki od likova gleda na stvarnost na drugačiji način a svaka od ovih perspektiva podjednako je važna. Autor ne nameće jednu realnost već daje slobodu likovima da oni kreiraju nekoliko realnosti time potvrđujući ideju da slika realnosti zavisi od perspektive posmatrača. Nestrukturisani glasovi beže stapanju u jedan, i na određeni način stvaraju atmosferu nalik onoj koja je karakterisala srednjevekovne karnevalske svečanosti.

Za polifonijske romane može se reći da svojim čitaocima, ukazujući na raznovrsnost glasova unutar samih romana ove vrste ali ukazuje i na postojanje raznolikosti glasova unutar njihovih zajednica čime čitaoci svakako postaju svesniji kvaliteta i prirode međuljudskih odnosa u svom neposrednom okruženju.

---

<sup>66</sup> „language has been completely taken over, shot through with intentions and accents...The word in language is half someone else's. It becomes „one's own“ only when the speaker populates it with his own intentions, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. Prior to this moment of appropriation, the word does not exist in a neutral and impersonal language...but rather it exists in other people's mouths, in other people's context, serving other people's intentions; it is from there that one must take the word and make it one's own.“

## 4.2. Elison, Boškin i Fuko – humor kao sredstvo otpora, pobune i sredstvo preživljavanja

*Despite the fact that whites had done everything  
they could think of to control the blackness  
of Negro laughter, Negroes continued to laugh.*  
Ralph Ellison

*If your enemy is laughing, how can he bludgeon you to death*  
Mel Brooks

U ranijem odeljku smo govorili o izraženoj segregaciji u skoro svim sferama života afro-američke zajednice i poteškoćama sa kojima su se afro-američki umetnici suočavali po pitanju publikovanja i prihvatanja njihovih dela od strane belackog dela američke populacije. Sve do 70-ih godina prošlog veka, afro-američka zajednica morala se oslanjati uglavnom na muziku kroz koju je malim, ali važnim koracima, krčila svoj put ka javnoj sceni. Ralfa Elisona (Ralph Ellison) smo već spominjali u delu u kome smo govorili o uticaju afro-američke muzike na književno stvaralaštvo ove grupacije tj. njen veliki uticaj na sam odabir tema i stil pisanja ovih autora. Elison je bio mišljenja da je celokupna američka kultura „džezifikovana.“ Nesporan je uticaj muzičara poput Djuka Ellingtona (Duke Ellington) i Luja Armstronga (Luis Armstrong) na književno stvaralaštvo i umetnički senzibilitet ovog pisca ali ćemo se u ovom delu više fokusirati na njegovo viđenje (i upotrebu) smeha kao sredstva za „očuvanje“ afro-američkog pojedinca i zajednice. U svom eseju „*An Extravagance of Laughter*,“ Elison opisuje sopstveni doživljaj kontraverzne predstave Tobacco Road:

[...] potom je usledio osećaj kao da sam skinut do gole kože, izbačen iz aviona u niskom letu na put u Alabami, uz naređenje da se smejem za život. Smejao sam se i smejaao, savijajući se i ispravljajući u virtuelnom/zamišljenom, nekontrolisanom napadu smeha, u činu samo-zapaljenja smehom nad kojim nisam imao kontrolu[...]<sup>67</sup> (1986:186).

Smeh o kome Elison ovde govori nije smeh komedija, lak i neopterećujući. Naprotiv, ovakav smeh Elisonu vraća u misli koncept *bureta smeha* (eng. *laughing barrel*). Naime, usled izuzetno visokog stepena kontrole i nadzora koji se vršio nad porobljenim Afro-Amerikancima na mnogim plantažama na jugu Amerike, robovi nisu imali pravo da se slobodno smeju naglas. Robovi bi morali koristiti bure (ubacivali bi glave u bure) koje bi, a kao sredstvo društvene kontrole, zadržalo te onemogućilo razlivanje tj. širenje glasa afro-američke zajednice u javnom prostoru. Kako Elison navodi:

[...] burad su se smatrala građanskom neophodnošću koja je korišćena u svrhu zaštite senzibiliteta belackog stanovništva od posebne vrste ludila od koga su patili isključivo crnci a koji, u skladu sa svojim društvenim položajem i položaja potčinjenog koji su imali u prošlosti su smatrani lišenim *bilo kakve* vrednosti u njihovom svakodnevnom životu koja bi mogla prouzrokovati *racionalni* smeh [...]<sup>68</sup> (1986:188).

---

<sup>67</sup> „...Then it was as though I had been stripped naked, kicked out of a low-flying airplane onto an Alabama road, and ordered to laugh for my life. I laughed and I laughed, bending and straightening in a virtual uncontrollable cloud-and-dam-burst of laughter, a self-immolation of laughter over which I had not control.“

<sup>68</sup> „...barrels were considered a civic necessity and had been improvised as a means of protecting the sensibilities of whites from a peculiar form of insanity suffered exclusively by Negroes, who in light of their social status and past condition of servitude were regarded as having absolutely nothing in their daily experience which could possibly inspire rational laughter.“

Crnački smeh je kroz istoriju služio za izražavanje različitih emotivnih stanja: osećaja sreće i zadovoljstva, katarzično oslobađanje tenzije i napetosti ili izražavanje besa i ljutnje. Bure smeha trebalo je ograničiti moć smeha porobljenog stanovništva ali je nasuprot tome subverzivni crnački smeh nalazio način da preokrene pozicije pretvarajući tako predmet smeha (robove) u subjekta smeha. U prvom delu eseja „*An Extravagance of Laughter*“ Ellison iznosi ideju da karakteristični zvuci, tonaliteti i stilovi crnačkog smeha predstavljaju rezultat duge istorije rasne diskriminacije a da upravo te karakteristike crnačkog smeha omogućavaju očuvanje verovanja u postojanje rasnih razlika što ima za posledicu očuvanje verovanja u superiornost bele rase. U drugom delu Ellison pak piše da bure smeha ne ispuni uvek svoju predodređenu funkciju ustoličenja belaćke superiornosti. Nasuprot tome, ono postaje prostor na kome dolazi do preispitivanja nametnute pretpostavke o različitosti belog i crnog smeha te samim tim i ovih dveju rasa. Smeh koji bi dopirao iz bureta bi, u nekim situacijama, bio toliko glasan i toliko zarazan, da bi ne samo poljuljao veru belaćkog stanovništva u njihove tradicije i sistem vrednosti, već bi iste naveo i na to da se pridruže samom događaju. Smeh crnačkog dela stanovništva tako, a koristeći se upravo onim mehanizmima koji su osmišljeni u svrhu njegovog ograničavanja, postaje instrument otpora i brisanja veštačkih granica tj. razlika između belog i crnog čoveka:

[...] crnac koji se smeje u buretu smeha tako okreće i prevrće svet naopačke. Čineći to, on preokreće (a samim tim i potkopava) tradiciju pa tako unapred definisana i održavana mreža južnjačkih rasnih odnosa bila prekinuta [...] <sup>69</sup> (Ellison 1986:192)

Ovde je važno napomenuti da Ellison veruje da crni smeh demokratizuje društveni poredak tek kada ga istinski potkopava – dakle smeh kao vrsta protesta ili pobune protiv mehanizama napravljenih da isti ograniče, jednostavno nije dovoljan. Crni smeh tako ima puni demokratizujući efekat tek kada, a kroz subverziju superiornosti belaćkog sistema smeha, celokupni, rasno-obojen društveni poredak, izmeni do tačke jednakosti crnog i belog subjekta. Identitet crnog subjekta tako biva transformisan te dobija drugu formu, potpuniju i ispravniju. Tako i u svom razmatranju koncepta demokratije kao važnog, Ellison često u svojim delima ističe da budućnost Amerike leži u zajedništvu tj. povezanosti bele i crne rase te da uprkos segregaciji, postoji prostor za prominentne Afro-Amerikance da ostave svoj trag u vremenu a da obe rase moraju stupiti u nešto što on zove „antagonistiska saradnja“ (eng. *antagonistic cooperation*). Na taj način crna rasa potvrđuje svoju sposobnost za aktivnim i ravnopravnim učešćem u javnom životu Amerike.

Džozef Boškin (Joseph Boskin) vidi 2 puta razvoja humora afro-američke zajednice. Uprkos zajedničkoj početnoj tački, 2 vrste humora razlikuju se u tome što je jedan služio kao sredstvo preživljavanja u postojećem društvenom poretku, tj. uklapanja u belaćko društvo. Drugi pak ima za cilj pružanje određene vrste otpora. Po Boškinu, humor može raditi za i protiv sistema, može biti sredstvo afirmacije ili sredstvo osporavanja, sredstvo represije ili oslobađanja. Ovu odliku humora Boškin je nazvao „elastični polaritet“ (eng. *elastic polarity*) (Boskin, 1997:38). Koristeći se kolokvijalnim izrazima, prikazima biblijskih scena, crkvenim propovedima, dvosmislicama ali i psovka i muzičkim numerama različite tematike, humor afro-američke zajednice dobija na jedinstvenosti i upečatljivosti koja je neophodna u cilju osude robovlasničkom režimu ali i ostvarivanja prava slobode ali i razvoja sopstvenog identiteta. Govoreći o etničkom humoru, Boškin i Dorison komentarišu sledeće:

[...] etnički humor u Sjedinjenim Američkim Državama nastaje kao sredstvo izražavanja društvenog osećanja superiornosti i rasnog antagonizma, i izražavanja kontinuiranog otpora povlašćenih društvenih grupa prema nekontrolisanim migracijama i emancipaciji građanina drugog reda crne boje kože lišenih prilika za

---

<sup>69</sup> „A Negro laughing in a laughing-barrel simply turned the world upside down and inside out. And in doing so, he in-verted (and thus sub-verted) tradition and thus the preordained and cherished scheme of Southern racial relationships was blasted asunder“

učestvovanje u društvenim prilikama i iskazivanja produktivnosti. Ironično, vremenom su podrugljivi stereotipi, u svrhu ismevanja samo-obmane, usvojeni od strane onih na koje su se sami stereotipi odnosili, a potom, su isti uspešno prilagođeni od strane žrtava stereotipa kao sredstvo osвете moćnijim kleveticima [...] <sup>70</sup> (1985:81).

Pomenuti autori dalje navode da se crnački humor kao mazohistički (interno) ali i agresivan (eksterno) ispoljavao u formi ironičnih psovki, pošalica sa dvostrukim značenjem, ironičnih kletvi i crnog humora. Ovakav „agresivni“ humor društvenih „otpadnika“ služio je kao sredstvo osвете ugnjetavačima i sredstvo suprotstavljanja sistemu društvene kontrole. Štaviše, upotreba ironije, sarkazma i drugih stilskih figura i jezičkih izraza imala je i „zaštitnu“ ulogu. Na ovaj način, afro-američki umetnici uspevali bi da izbegnu direktnu odmazdu, tj. kaznu za osporavanje i napadanje društvenog sistema belog čoveka. Pripisujući sebi mnoge od podrugljivih, životinjskih osobina koje su im pripisivane od strane pripadnika drugih društvenih grupa, Afro-amerikanci uspevaju da anuliraju i opovrgnu dobar deo stereotipa vezanih za njihov fizički izgled. Boškin pominje i druge funkcije crnog humora poput očuvanja osećanja ponosa i dostojanstva ali i samo-kritike i razrešenja konflikta.

U „African-American Humor: Resistance and Retaliation,“ Boškin daje veliki broj primera šala i dosetki afro-američke zajednice koje na dobar način prikazuju način pisanja i teme afro-američkog humora na samom početku 20-og veka. Neke od njih prenosimo ovde (*u originalu*):

*Negro (just arriving in town): Mr. Policeman, can you tell me where the Negroes hang out in this town? Policeman: Yes, do you see that tall tree over there?*

*A white minister arrived in Africa and was met by an African chief and his party. The chief indicated to the the minister that his bags would be picked up by his men and transported to the interior. But first the chief wanted to show him around the village. The minister demurred, pointing to his belongings. The chief allayed his concerns, „You don't have to worry about your bags. There isn't a white man within a hundred miles of here.*

*„Tell me, Lord, how come I'm so black?“  
„You're black so that you could withstand the best rays of the sun in Africa.“  
„Tell me, Lord, how come my hair so nappy?“  
„Your hair is nappy so that you would not sweat under the hot rays of the sun in Africa.“  
„Tell me, Lord, how come my legs are so long?“  
„Your legs are long so that you could escape from the wild beasts in Africa.“  
„Tell me then, Lord, what the hell am I doing in Chicago?“ (Boskin, 1997a: 151-153)*

Početakom 60-ih godina prošlog veka, humor afro-američke zajednice, uspeva da dobije svoje mesto u popularnoj kulturi pa tako crni komičari dobijaju priliku da nastupaju u noćnim klubovima koje posećuje belačka populacija. Baveći se stereotipima sa kojima su se svakodnevno suočavali (pokazujući na taj način kako oni nastaju i kako se održavaju u životu), problemima svakodnevnog života u američkom društvu ali i aktuelnim političkim i ekonomskim temama na lokalnom i nacionalnom nivou, Afro-amerikanci uspevaju da, do kraja 20-og veka svoj humor transformišu,

---

<sup>70</sup> “Ethnic humor in the United States originated as a function of social class feelings of superiority and white racial antagonisms, and express the continuing resistance of advantaged groups to unrestrained immigration and to emancipation's black subcitizens barred from opportunities for participation and productivity. In time, ironically, the resulting derisive stereotypes were adopted by their targets in mocking self-deception, and then, triumphantly, adapted by the victims of stereotyping themselves as a means of revenge against their more powerful detractors.”

prevazilazeći njegovu ulogu kao sredstva preživljavanja i otpora. Humor tako postaje sredstvo komentarisanja društvenih prilika sa težnjom doprinošenja daljem unapređenja društva u celini u kojem Afro-amerikanac slobodno i jasno može iskazati svoj pravi identitet.

Kada govorimo o Mišelu Fukou (Michel Foucault), on se nije direktno bavio problematikom smeha ali se istog svakako dotakao u svojim teorijskim raspravama. Smeh o kome Fuko govori je vrsta smeha koja izaziva nemir (*uneasy laughter*) i koji je uvek praćen određenog vrstom nezadovoljstva (Zwart, 1996:92). Fuko (renesansno) ludilo suštinski povezuje sa smehom pri čemu su oba ova stanja sadržana u francuskoj reči *folie* koja bi se prevela kao ludost/ludorija. Ovakva vrsta smeha/ludila je dovodila u pitanju zvanične istine i ukazivala na stvarno stanje društvenog sistema. Ismevanjem ozbiljnog dolazilo bi se do suštinskih problema u društvu koja na taj način postaju vidljivija i realnija. Dakle, renesansni smeh o kome je Fuko govorio kritički je po svojoj prirodi i ima za cilj da pošalje moralnu poruku; međutim, po Fukou, renesansni smeh, nestabilan i ambivalentan, tokom vremena gubi na svojoj sposobnosti razotkrivanja „zakopane“ istine i biva prevladan od strane straha i ozbiljnosti koju nameće razum tj. sistem moći (Foucault 1972, citirano u Zwart, 1996:81-83).

Fuko takođe govori o smehu koji nas navodi na preispitivanje sistema percipiranja realnosti u kojoj živimo čime nam ruši iluzije o ispravnosti i postojanosti postojećih struktura znanja. Smeh je ovde opisan kao neka vrsta epistemološkog događaja tj. momenta otkrovenja (Foucault 1972, citirano u Zwart, 1996:86). Momenat smeha koji Fuko opisuje u *Order of Things*, a koji mu izaziva osećaj nelagodnosti i napetosti praćen je, po rečima Ivančikove (Alla Ivanchikova), nemogućnošću razmišljanja, govora i percepcije što sve ukazuje na neku vrstu urušavanja (eng. *ruination*). Ovde se pod urušavanjem ne misli na destrukciju tj. uništenje već, kako ističe Ivančikova, na iskustvo koje je izazvano suočavanjem sa nečim što remeti postojeći identitet, red tj. sistem u celini (Ivanchikova, 2001:56).

## 5. Toni Morison – teme i stil pisanja

Poznato je da društvene prilike, sredina ali i sama porodica imaju jako veliki uticaj na razvoj ličnosti pojedinca što je svakako bio slučaj i sa samom Toni Morison. Upravo je šarenolikost njenog detinjstva u mnogome obojila njena književna i kritička dela tj. doprinela formiranju jedinstvenog stila gde se pre svega ističe značaj jedinstva afro-američke zajednice, usmeno i pisano pripovedanje (prenošenje/očuvanje tradicije) i muzika kao sredstvo očuvanja i pojedinca i zajednice ali i sredstvo suprotstavljanja i menjanja društvenog sistema. U „Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination“, Morison razotkriva „namernost“ procesa formiranja kulturnog identiteta kroz nacionalnu književnost odnosno ulogu pisaca u konsolidaciji ili opovrgavanju identiteta uspostavljenog kroz sistem rasne diferencijacije. Ona takođe iskazuje apsolutnost potrebe za *uvođenjem* lika Afro-amerikanca<sup>71</sup> (Morrison, 1993:48) u nacionalnu književnost čime se uspešno ruše tišine koje su doprinosile održavanju iskrivljene slike afričkog lika u američkoj književnosti i društvu u globalu. Tako, u ovom delu, Morisonova zapaža da je pridev američki (*American*) u značajnoj vezi sa pojmom rase:

[...]američki znači belački, a ljudi afričkog porekla bore se za to da ovaj termin postane primenjiv na njih sa etničkom pripadnošću i crticom za crticom za crticom[...]<sup>72</sup> (1993:47).

<sup>71</sup> „the emergence of an Africanist persona“

<sup>72</sup> “American means white, and Africanist people struggle to make the term applicable to themselves with ethnicity and hyphen after hyphen after hyphen.”

*Istorijska reprezentacija* ili ti njeno razotkrivanje kao ljudskog konstrukta za Morisonovu predstavlja životni zadatak kako bi zanemarena iskustva Afro-Amerikanaca iz prošlosti (ali i sadašnjosti) bila uvažena i kako bi se ispisala istorija sa margina a uopšteno govoreći, kako bi se postiglo širenje istorijske svesti i politička promena u korist rasne jednakosti i uvažavanja raznovrsnosti društvenih i kulturnih identiteta.

Morisonova je u nebrojano mnogo prilika, knjiga, intervju, predavanja i drugih situacija isticala svoje afričko poreklo na koje je svakako bila izuzetno ponosna. U želji da sebe, ali prvenstveno sve ostale pripadnike afro-američke zajednice približi onom od čega su otrgnuti (domovini, precima) i na taj način im omogućiti lakšu tranziciju kroz turbulentna, rasno-obojena vremena ali i razotkrivanje potisnutog ili „ispravljanje“ iskrivljenog identiteta, Morisonova se služi ne samo porodičnim pričama o migraciji sa juga Amerike u vreme Velike Migracije (Great Migration<sup>73</sup>) i pričama o duhovima (eng. *ghosts stories*) koje je njen otac pripovedao već i raznim mitovima i motivima iz kulture afričkog kontinenta. U eseju *The Rootedness: the Ancestor as Foundation*, ova autorka piše sledeće:

[...] ono što sam zapazila čitajući neka dela savremene književnosti je da, bez obzira da li se radnja romana odvija u gradu ili na selu, prisustvo odnosno odsustvo te figure određuje uspeh ili sreću samog lika. Upravo je odsustvo predaka ono što je zastrašujuće, ono što je preteće, i koje je izazivalo ogromno stradanje i konfuziju u samom delu...ovi preci nisu samo roditelji, oni predstavljaju neku vrstu vanvremenskih ljudi čiji je odnos sa likovima romana dobronameran, uputan i zaštitnički a i oni sami pružaju neku vrstu mudrosti... kada ubiješ pretka, ubijaš sebe [...] <sup>74</sup> (Morrison, 2008:62).

U intervjuu sa Sesil Braun (Cecil Brown), Morisonova naglašava da je njena upotreba elemenata mitologije uvek išla u korist afro-američke i afričke mitologije a da je upotreba zapadnjačke mitologije uvek imala za cilj da ukaže na neispravnost neke situacije ili izmeštenost neke vrste (Morrison u Brown, 1995). Sve pokušaje da se elementi afričke kulture u njenim delima protumače kroz prizmu kulture belog čoveka oštro pobija pa tako u već pomenutom intervjuu objašnjava da je sposobnost letenja koju pripisuje nekim od svojih likova vezana za mit letenja iz afričke kulture a ne za mit o Ikarusu (grčka mitologija). Ona takođe komentariše praksu kreiranja novih mitova od strane određenog broja pisaca afro-američkog porekla govoreći da ona ne podleže istoj, već koristi postojeće mitove kao odskočnu dasku za iskazivanje određene poruke koja se može odnositi i na sadašnji momenat (Morrison u Brown, 1995:463). I „otvoreni“ kraj (eng. *open-end*) koji Toni Morison često praktikuje, vuče svoje poreklo iz afro-američkih folklornih priča i dijametralno je suprotan zapadnjačkoj tradiciji zatvorenog, srećnog kraja (*happy end*). Važno je napomenuti i činjenicu da je u domu u kome je odrastala bilo dosta pripovedanja. Karla Holovej (Karla Holloway) zabeležila je komentare autorke na porodične narative:

[...] biblioteka priča je obuhvatala...priče za decu koje su članovi moje porodice pričali, duhovne propovedi, priče o duhovima, bluz i folk priče i mitovi, i svakodnevni...saveti i instrukcije mojih ljudi...želela sam da pišem iz matrice sećanja, prisećanja i da približim čulnom i instinktivnom odgovoru/reakciji na svet u kome

---

<sup>73</sup> Velika Migracija afro-američkog stanovništva sa juga Amerike na sever u periodu između 1916-1970.

<sup>74</sup> “What struck me in looking at some contemporary fiction was that whether the novel took place in the city or in the country, the presence or absence of that figure determined the success or the happiness of the character. It was the absence of an ancestor that was frightening, that was threatening, and it caused huge destruction and disarray in the work itself... these ancestors are not just parents, they are a sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom... When you kill the ancestor you kill yourself.”

živim...da obnovim civilizaciju Crnih ljudi...načine ponašanja, odlučivanja, vrednosti, moralna načela [...] <sup>75</sup> (1987:104-105).

Ovo svakako nije značilo da je Morisonova pisala autobiografske romane, što je u više intervjuua i napomenula, a takođe je sve svoje likove oslikavala kao pojedince a ne kao predstavnike svih Afro-Amerikanaca (ili belaca u slučaju likova bele boje kože). Bez obzira na činjenicu što se njene knjige često čitaju u kontekstu predstavljanja opšteg stanja (prošlog i sadašnjeg) identiteta afro-američkog čoveka, Morisonova je u jednom od svojih intervjuua jasno naglasila da je svaki roman u stvari prikaz jako specifične situacije i ljudi koji čine jako specifične stvari. Pored toga, glavna ideja koja se krije iza njenog pisanja je želja za kreiranjem jezika pomoću koga se mogu postavljati filozofska pitanja o kojima će sam čitalac dobro promisliti. Džil Matus (Jill Matus) karakteriše rad ove autorke kao politički obojen. Autorkin akt *svedočenja* (*eng.* witnessing) od velike je važnosti za živote i istoriju Afro-Amerikanaca:

[...] kao svedok prošlih događaja, romani Toni Morison mogu biti tumačeni i kao ceremonije svečanog sahranjivanja, prilike da se bolni događaji iz prošlosti ostave na mestu odakle ne mogu više progoniti naredne generacije...pisanje Morisonove uzima u obzir istorijske specifičnosti“...čitaoci su „svedoci prirode procesa izgradnje identiteta kao vremenski, društvenog i odnosno uslovljenog [...] <sup>76</sup> (Matus, 1998:2-4).

Jasno je da prošlost afro-američke zajednice predstavlja važan elemenat u pisanju Toni Morison. Teodor Mejson (Theodore Mason) Morisonovu doživljava kao pisca *zaštitnika* tradicije koja piše sa ciljem dočaravanja a samim tim i očuvanja kulturnih praksi crne zajednice. Po Mejsonu, sva dela ove autorke svedoče njenoj posvećenosti prenošenja važnih kulturnih vrednosti koje lako mogu biti izgubljene (Mason, 1988:565). U konstrukciji narativnog prostora, Morisonova se odlučuje za tačku u kojoj se prošlost i sadašnjost dodiruju, prožimaju i daju značenje jedna drugoj. Sve ovo u direktnoj je vezi sa diskreditacijom, kulturološkom aproprijacijom i iskrivljenom predstavom afro-američke kulture o kojoj Morisonova piše u svojim kritičkim esejima. Pravo glasa, Afro-Amerikanci mogu dati isključivo sami sebi pri čemu se moraju otrgnuti od potrebe za dokazivanjem pred belaćkom populacijom. Na taj način ne bivaju uvučeni u sistem rangova i hijerarhija koji je toliko zastupljen u zapadnjačkom društvu. Značaj samostalnog izražavanja izvan okvira tradicionalnog književnog kanona iskazan je u sledećem:

[...] sada kada je afro-američko prisustvo u umetničkom delima „dokazano,“ sada kada se ozbiljna teorijska razmatranja izmeštaju od ućutkavanja svedoka i kada se lakše pronalazi njihovo mesto i doprinos u američkoj kulturi. Puko zamišljanje u naše ime ali i zamišljanje nas samih nije više dovoljno. Oduvek smo sami sebe zamišljali/izmišljali....mi smo subjekti sopstvenih narativa, svedoci i učesnici sopstvenih iskustava, i ni na koji način nismo slučajni u iskustvima onih sa kojima dolazimo u kontakt. Mi, u stvari, nismo „Drugi.“ Mi smo izbori [...] <sup>77</sup> (Morrison, 1988:133).

---

<sup>75</sup> The spoken library was ... children's stories my family told, spirituals, the ghost stories, the blues, and folk tales and myths, and the everyday ... instruction and advice, of my own people .... I wanted to write out of the matrix of memory, of recollection, and to approximate the sensual and visceral response I had to the world I live in ... to recreate the civilization of Black people ... the manners, judgments, values, morals.”

<sup>76</sup> „Bearing witness to the past, Morison's novels can also be seen as ceremonies of proper burial, an opportunity to put painful events of the past in a place where they no longer hunt successive generations... attentive to historical specificity...to see how identities are constructed temporally, relationally and socially.“

<sup>77</sup> „Now that Afro-American artistic presence has been "discovered" actually to exist, now that serious scholarship has moved from silencing the witness and easing their meaningful place in and contribution to American culture. It is no longer acceptable merely to imagine us and imagine for us. We have always been imagining ourselves... We are the subject of our own narrative, witnesses to and participants in our own experience, and in no way coincidentally in the experience of those with whom we have come in contact. We are not, in fact, "Other". We are choices...“



Sadašnji momenat, po Toni Morison, mora biti povezan sa prošlošću ukoliko se želi izbeći dezintegracija i rasipanje koje karakteriše moderno društvo; u njenim delima jasno se ističe prisustvo neke vrste pretka koji, kao neka vrsta van-vremenskog čoveka prenosi određenu mudrost te štiti i obezbeđuje prosperitet likova. Neophodnost veze sa prošlošću iskazana je u njenom stavu da ubijanjem pretka ubijamo i sebe ali i da opasnost uvek vreba one koji zaneseni samoljubljenem i viškom samopouzdanja, zaborave tj. izgube vezu sa prošlošću (Morison, 2008:63). Kroz mudrost prethodnih generacija i ponovno prepričavanje i proživljavanje istorije, nove generacije nasleđuju „mape koje navode na pravi put u slučaju opasnosti ili potrebe za ohrabrenjem<sup>78</sup>“ (Edelman, 1994:201).

U borbi za prava svih Afro-amerikanaca, Toni Morison će svakako biti upamćena i po istrajnosti i upornosti u isticanju stradanja najranjivijih kategorija društva – žena i dece. U svom pisanju, Morisonova je težila jasnom oslikavanju razornih efekata rasizma gde su žene, posebno one bez ikakve podrške zajednice, stradale do nezamislivih razmera. Samokritičnost, samoprezir, anksioznost, depresija samo su neke od posledica konstantnog podvajanja afro-američkih žena i dece čije priče i stradanje su, po rečima ove autorke, mogli predstaviti samo afro-američki autori (pre sveta ženski autori s obzirom na interesovanje muških autora na definisanje tj. istraživanje odnosa sa belim muškarcima) (Dreifus, 1994:102). Na pitanja novinara vezana za scene seksualnog nasilja nad ženama u njenim delima, Morisonova je odgovarala potrebom za otvorenim razgovorom o ovom problemu, o potrebi za odbacivanjem tabu tema i odbacivanjem stereotipskih prikaza žena u književnosti (žene su naime, uglavnom bile prikazivane kao kurve, majke ili dadilje deci belog čoveka). U svakoj od pomenutih uloga, Afro-Amerikanke su lišavane prava da uživaju u svom telu i seksualnom činu jer se takvo uživanje smatrano nemoralnim i nedopustivim. Uživanje u svom telu bi predstavljalo potvrdu „vlasništva“ nad istim a Afro-amerikanke na to nisu imale prava. U svojim delima, Morisonova pokušava da odbaci etikete poput žena rob ili crna služavka čime bi se svaki lik tumačio u smislu onoga što zaista jeste – pojedinca vrednog pažnje. Odbacivanjem etiketa, pojedinac postaje pojedinac u pravom smislu te reči, prestaje da bude žrtva i preuzima kontrolu nad sopstvenom sudbinom.

U *Unspeakable Things Unspoken*, Morisonova pominje potrebu za formiranjem teorije književnosti koja će se istinski i detaljno baviti afro-američkom književnošću, potrebu za analizom i reinterpretacijom američkog književnog kanona a posebno dela književnosti iz 19.veka za, kako to autorka kaže „duhove u mašineriji“ (Morrison, 1988:136). Ona takođe piše i o preispitivanju savremenog i/ili neknjiževnog kanona za prisustvo afro-američkog lika. Oslanjajući se na kolokvijalni, govorni jezik, ostvarivanje prisnog tj. bliskog kontakta sa čitaocem od prve rečenice romana kao i oblikovanje „prećutnih“ momenata uz njihovo razotkrivanje, Morisonova uspeva da afro-američkoj književnosti obezbedi pripadajuće joj mesto u književnom kanonu istovremeno razotkrivajući vezu između „nastanka kanona“ i „nastanka odnosno građenja Imperije“ (Morison, 1988:132).

Kada smo već spomenuli način upotrebe jezika od strane Toni Morison, određenu pažnju posvetićemo i kreativnoj ali i sveukupnoj moći jezika koju je ova autorka isticala i „iskorišćavala.“ *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, obiluje njenim pojašnjenjima o upotrebi (zloupotrebi) jezika i poteškoćama sa jezikom u procesu kreiranja identiteta čoveka crne boje kože:

[...] ja sam crni autor u borbi sa i kroz jezik koji ima izuzetno veliku moć da prizove i nametne skrivene znake rasne superiornosti, kulturološke hegemonije i primeni unizujuću etiketu „drugosti“ ljudima i jeziku koji, u svakom slučaju, nisu

---

<sup>78</sup> “maps she can refer to for warning or encouragement“

marginalni ili koji su već i to u velikoj meri poznati i prepoznatljivi u mojim delima [...]”<sup>79</sup> (Morrison, 1993: x).

U svom govoru pri dodeli Nobelove nagrade (1993a) Toni Morrison je govorila o jeziku i odnosu autora i jezika. Morrisonova dočarava priču o slepoj, mudroj starici crne puti i grupi mladih ljudi koji, u želji da staricu ismeju te umanje vrednost njene pronicljivosti, od nje traže da odgovori na jedno pitanje. Pitanje se odnosi na to da li je ptica koju drže u ruci živa ili mrtva na šta mudra starica odgovara da iako ne zna da li je ptica mrtva ili ne, zna da je ona u njihovim rukama. Na ovaj način, a kako Morrisonova objašnjava, pažnja se prebacuje sa akta afirmacije moći na instrumente afirmacije moći. Autorka u ovoj priči, pticu čita kao jezik a staricu kao pisca; vitalnost jezika, po Morrisonovoj, ne zavisi od autora već od čitalačke publike koja bira da li želi da bude aktivni učesnik procesa čitanja (razumevanja/življenja) samog romana ili puki pasivni posmatrač priče koju čita ali ne doživljava:

[...] Dakle pitanje koje joj deca postavljaju „da li je živa ili mrtva?“ nije nerealno jer ona o jeziku razmišlja kao o nečemu što je podložno izumiranju, nestanku; izvesno ranjiv i koji može spasiti samo činom ljudske volje ...za nju, mrtav jezik nije samo onaj koji se više ne govori i kojim se više ne piše, već kruti jezički sadržaj koji se divi sopstvenoj paralizi...ne podleži preispitivanju, bez mogućnosti da formira ili toleriše nove ideje, uobličiti tuđe misli, ispriča drugu priču, popuni zaglušujuće tišine<sup>80</sup> [...] (Morrison, 1993a).

Ako se osvrnemo, što svakako i moramo učiniti, na odnos Toni Morrison kao književnog autora i politike, može se reći da je ona itekako pisala na način kojim se šalje jasno određena politička poruka. Morrisonova nije bila zainteresovana za čistu materijalizaciju sopstvene mašte ukoliko ona nije nosila određenu političku poruku tj. ticala se zajednice kojoj je pripadala ali i pojedinca unutar te iste zajednice. U insistiranju na književnosti koja ne samo sadrži već i „pravilno“ predstavlja pojedinca afro-američkog porekla, porodicu, porodične odnose, zajednicu ali i njene prethodne verzije tj. pretke, Morrisonova proširuje opseg narativnog prostora i tako pravi prostor za interakciju sa prošlošću. Ovo je po Toni Morrison, istinski politički čin s obzirom da je zadatak reklamacije poništene i izmenjene istorije Afro-Amerikanaca u Sjedinjenim Američkim Državama upravo u rukama afro-američkih autora (umetnika). Ona ne veruje u postojanje praznine (praznog prostora) između Afrike i Afro-Amerike tj. između prošlosti i sadašnjosti već veruje da se praznine prevazilaze preuzimanjem odgovornosti za one čiji se glas nikada nije čuo. Prošlost se kroz politički akt pisanja oživljava ali ne na način koji je destruktivan ili grotesan već na način koji podrazumeva upotrebu mašte a čiji rezultat će proizvesti pozitivnu reakciju sadašnjeg pojedinca i zajednice. Umetnost tako postaje svedok turbulentne prošlosti ali kroz istu, omogućava promenu, prosvetljenje i jačanje afro-američkog identiteta. Književni autori imaju obavezu da razotkriju veze između procesa stvaranja književnog kanona i procesa stvaranja imperijalističke države pa tako i tvrdi da je:

[...] stvaranje kanona stvaranje imperije. Odbrana kanona je odbrana nacije[...] (Morrison, 1988:132)

Izlazak njene knjige *Race-ing Justice, En-Gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality* (1992) predstavlja, između ostalog, i autorkin pokušaj

---

<sup>79</sup> “...I am a black writer struggling with and through a language that can powerfully evoke and enforce hidden signs of racial superiority, cultural hegemony, and dismissive „othering“ of people and language which are by no means marginal or already and completely known and knowable in my work...”

<sup>80</sup> „So the question the children put to her: “Is it living or dead?” is not unreal because she thinks of language as susceptible to death, erasure; certainly imperiled and salvageable only by an effort of the will.... For her a dead language is not only one no longer spoken or written, it is unyielding language content to admire its own paralysis... Unreceptive to interrogation, it cannot form or tolerate new ideas, shape other thoughts, tell another story, fill baffling silences...”

dokazivanja važnosti aktivnog učešća akademske zajednice u društvenoj kritici i pokušajima rešavanja društveno važnih pitanja poput rasne akomodacije (eng. *racial accommodation*) i uopšteno prava i položaja Afro-Amerikanaca u Americi 20.og i 21.og veka. Nominacija sudije Klarena Tomasa (Clarence Thomas) za sudiju američkog Vrhovnog suda i pretres potvrde pomenute nominacije na kojem je profesorka prava Anita Hil (Anita Hill) optužila sudiju za seksualno uznemiravanje u prošlosti izazvala je ozbiljan rascep u afro-američkoj zajednici na samom kraju 20.og veka. U celoj podeli na one koji podržavaju Tomasa i one koji ga smatraju nepodobnim za tako važnu funkciju, Morisonova upire prst upravo na tu, stalno prisutnu (a sada i dobro kamufliranu) segregaciju afro-američke zajednice i karakterizaciju pripadnika iste kao poslušnih, bezopasnih, lojalnih sistemu ili pak problematičnih, upadljivih, eksplozivnih. Morisonova takođe upućuje otvorenu kritiku medijima koji, izveštavajući o ovom događaju, serviraju široj javnosti jednu vrstu površnog sažetka bez podrobnije analize i osude sistema kome se i dalje dozvoljava „ubistvo jednakosti i ravnopravnosti sa predumišljajem.“ Kroz analizu Defoovog *Robinzona Kruso-a*, Morisonova dodatno ističe značajnu ulogu književnosti u razumevanju i razrešenju mnogobrojnih političkih i društvenih pitanja (Dimino,1997:42). Ona naime ističe da je jezik i te kako podložan uticaju tj. zloupotrebi koja lako navodi njegove govornike na saučesništvo u porobljavanju, tj. potčinjavanju i jednom fizičkom ali i psihičkom linču određene društvene grupe. Građani lako postaju saučesnici u podržavanju klišeja, brisanju različitosti, krunisanju patrijarhata i njegovih vrednosti odnosno nesvesno potpomažu vandalizam a potom i trivijalizaciju istog tog vandalizma koji se čini nad pripadnicima afro-američke zajednice u Americi. Na primerima Petka iz gore pomenutog *Robinzona Krusoa* i Klarena Tomasa a upoređujući fiktivnog i stvarnog lika, Morisonova želi da pokaže da književnost jasno ukazuje na ono što se zaista dešava u realnosti a to je internalizacija kulturoloških vrednosti belog čoveka u čijem procesu pripadnici afro-američke društvene grupe postaju jedni drugima neprijatelji. Svetla tačka u celokupnom sučeljavanju Anite Hil i Tomasa Klarena ogleda se u mogućnosti da se bez ustezanja i zadržki, otvoreno govori o zloupotrebama, prazninama u diskursu, pokušajima kalupljenja društvenih grupa i pojedinaca te činjenice da se afro-američka zajednica menja, da se pokreću novi važni razgovori i da svi ne razmišljaju isto kao što bi se lako dalo poverovati (u zavisnosti od ugla posmatranja).

Muzika je oduvek bila sastavni deo života ove autorke. Vofort domaćinstvo, mesto njenog odrastanja bilo je ispunjeno raznovrsnim vrstama muzike. Od dede, samoukog violiniste, preko majke koja je svirala klavir ali i pevala klasične note, džez i bluz pesme, Morison je rasla u atmosferi gde se na muziku gledalo kao na neku vrstu sredstva meditacije:

[...] pevanje i igranje kojeg se sećam nije bilo isključivo u svrhu zabave; bila je to svojevrсна vrsta meditacije. Znam da ovo važi za moju porodicu jer vodim poreklo od ljudi koji su stalno pevali. Bila je to neka vrsta muzičkog razgovora sa samim sobom<sup>81</sup> [...] (Morrison u Denard, 2008:136).

Često pevanje svoje majke ali i njen odabir pesama, doživljavala je kao način „hvatanja u koštac“ i razumevanje određene teme ili problema i iznalaženje njegovog rešenja. U razgovoru sa Polom Gilrojom (Paul Gilroy), Morisonova je govorila o značaju muzike u životu afro-američke zajednice i razlozima za često oslanjanje na ovu vrstu umetnosti u svom književnom radu:

[...] Amerikanci crne boje kože su se održali, zalečili i hranili *prevodenjem* njihovog životnog iskustva u umetnost a pre svega u muzici. To je bilo funkcionalno...Paralela kojom se uvek služim je muzika jer se u njoj javljaju sve umetničke strategije. Sva ta zamršenost, sva pravilnost (disciplina)...uvek sam želela da razvijem stil pisanja koji je neopozivo crnački. Ja nemam sve resurse muzičara, ali mislila sam da, ako je to u istinu crna književnost, ona se ne bi tako zvala zbog moje

---

<sup>81</sup> „The singing and dancing that I remember was not limited to entertainment; it was a kind of meditation. I know that it's true in my family because I came from people who sang all the time. It was a kind of talking to oneself musically.“

boje kože ili zbog tematike kojom se bavi...Koristim analogiju muzike jer možeš obuhvatiti čitavi svet i ponovo će biti crna...ne imitiram je, već me ona informiše. Ponekad čujem bluz, ponekad duhovnu muziku ili džez i usvojila sam je. Pokušala sam da njenu teksturu rekonstruišem u svom pisanju – određene vrste ponavljanja – njenu suštinsku jednostavnost...ono što se već dogodilo sa muzikom u SAD-u, književnost će uraditi/ponoviti jednog dana a kada se to desi, svemu će doći kraj<sup>82</sup> [...]

(Morrison u Gilroy, 1993: 181-182).

Ono što Toni Morrison u ovom intervjuu naglašava je da je za nju posebno važno da, kao u muzici, uspostavi pravi balans između onog znanja koje se čitaocima pruža kroz konkretne informacije i onog što se da izmaštati u neposrednoj komunikaciji autora i njegove publike.

Svesna moći muzike da, kroz igru i/ili pevanje, svoje slušaocima učini aktivnim učesnicima procesa doživljavanja poruke muzičara ali i menjanja muzičkog dela, Morrisonova želi da postigne istu stvar sa svojom književnošću. Kao „umetnička forma koja ne zatvara vrata već ih otvara i gde ima više pre no manje mogućnosti“ (Stepo, 1977:488), muzika inkorporirana u književna dela ove autorke u velikoj meri transformiše sama dela. U eseju „Memory, Creation and Writing,“ Morrisonova govori o značaju svesne i smislene upotrebe karakteristika umetničkih formi afro-američke kulture (poput antifonije, improvizacije, specifičnog odnosa izvođača i publike itd.) u pisanoj formi, zarad njenog očuvanja.

Još jedan od razloga zbog kojih Morrisonova često koristi muziku u svojim delima je sama činjenica da u džez muzici (za razliku od nekih drugih muzičkih pravaca) nijedan izvođač (član benda) nije dominantan i svi imaju podjednakog udela u stvaranju tj. prenošenju određene poruke svojim slušaocima. Toni Morrison uvek bira da njene priče budu ispričane iz više perspektiva (više naratora) kako bi se izbeglo jednoobrazno ili pogrešno tumačenje autorovih intencija. I bluz muzika za Toni Morrison predstavlja jednu vrstu jezika pomoću kojeg se transcendiraju originalni događaji kroz varijacije i aproprijaciju (Spies, 2004:137). O sponi između svog stvaralaštva i džez muzike, autorka još dodaje:

[...] smatram da je džez muzika veoma kompleksna, veoma sofisticirana i veoma teška. Takođe je veoma popularna. U isto vreme se može opisati kao zavodljiva ali i ilegalna. I upravo ova zavodljivost i ilegalnost mogu biti ono što onemogućava ljude da vide koliko je ona u istinu sofisticirana. To, po meni, već govori nešto o kulturi u kojoj živim i o mom poslu. Od svog stvaralaštva želim dve stvari: da bude onoliko zahtevno i sofisticirano, koliko ja to želim da bude, a da u isto vreme, u određenom emocionalnom smislu, bude pristupačno velikom broju ljudi, baš kao džez. To je težak zadatak. Ali to je ono što želim da uradim [...] <sup>83</sup> (Morrison u Dreifus, 1994:106).

Za ovu autorku, pisanje je, poput muzike, stvar ritma i zvuka a zvuk koji, iako usmerava na budućnost, takođe povezuje sadašnjost sa prošlašću. U svom pisanju, Toni Morrison želi da dosegne momenat kada govori bez upotrebe reči. U razgovoru sa Anom Koenen (Anne Koenen), Morrisonova

---

<sup>82</sup> “Black Americans were sustained and healed and nurtured by the translation of their experience into art above all in the music. That was functional....My parallel is always the music because all of the strategies of the art are there. All of the intricacy, all of the discipline...I have wanted always to develop a way of writing that was irrevocably black. I don't have the resources of a musician but I thought that if it was truly black literature it would not be black because I was, it would not even be black because of its subject matter...I use the analogy of the music because you can range all over the world and it's still black..I don't imitate it, but I am informed by it. Sometimes I hear blues, sometimes spirituals or jazz and I've appropriated it. I've tried to reconstruct the texture of it in my writing – certain kinds of repetitions – its profound simplicity... What has already happened with the music in the States, the literature will do one day and when that happens, it's all over.“

<sup>83</sup> „I think of jazz music as very complicated, very sophisticated and very difficult. It is also very popular. And it has the characteristic of being sensual and illegal. And its sensuality and its illegality may prevent people from seeing how sophisticated it is. Now, that to me says something about the culture in which I live and about my work. I would like my work to do two things: be as demanding and sophisticated as I want it to be, and at the same time be accessible in a sort of emotional way to lots of people, just like jazz. That's a hard task. But that's what I want to do“

govori o ritmu knjige čija je kulmiracija neka vrsta praska, o bitu dela koji funkcioniše na nivou ispod jezičkog a koji tako energičan a opet izbalansiran se sluša a ne čita i koji čitaocu pruža određenu vrstu moći – prilike za razvoj i napredak te prevazilaženje postojećih okvira svoga bića (Morrison u Koenen, 1994:76). Džez muzika koja je posebno važna u njenom pisanju, poseduje kvalitet koji svog slušaoca drži na ivici, uznemirava i budi nove želje, potrebu za nečim neobjašnjivim. Upravo zato, a želeći da svojim delima podari tu osobinu otvorenog kraja, gde čitalac nikada ne dobija sve što bi želeo već ostaje uskraćen za određeno znanje, gladan za nečim dodatnim, Morisonova džez muziku vrlo obilato koristi u svojim romanima. Pomenuti *otvoreni kraj*, autorkin je pokušaj da prenese poruku da je proces stvaranja priče dinamičan i da sam čitalac (i/ili slušalac) u velikoj meri učestvuje u samom procesu te da s toga mora biti svestan istog tj. mora *misliti* (Morrison u Davis, 1988:149). Tehnika poziv i odgovor (a kako smo i ranije pomenuli) odlika je džez muzike a autorka je u svojim delima koristi da obezbedi što veći prostor za učešće čitalaca:

[...] čitalac obezbeđuje emocije. Čitalac čak obezbeđuje nešto boje, nešto zvuka. Jezik kojim pišem mora imati rupe i prazna mesta namenjena čitaocu. Potom mi (ti, čitalac, i ja, autor) zajedno pišemo ovu knjigu [...] <sup>84</sup> (Tate, 1983:164).

U slučajevima kada njeni likovi odbijaju da koriste jezik kolonizatora (kao u slučaju romana *Voljena*) a ne želeći da daju prostora tišini, oni prisvajaju tj. transformišu jezik na način koji im omogućava samostalno izražavanje sopstvenog iskustva. To čine kroz unošenje ritma, repeticija i obrazaca muzičkih žanrova poput bluz a i džez u jezik čime se posebno dobija na ekspresivnosti. Ovde posebno dolazi do izražaja *isceljujući* potencijal muzike, posebno u pogledu njenog značaja za izradnju identiteta samih likova. Razgovor sa Elizom Šapel (Elissa Schappell) potvrđuje autorkin doživljaj džez muzike kao važnog elementa života afro-američke zajednice (posebno u periodu nakon Građanskog rata i velikih migracija crnačkog stanovništva u gradove). U ovom intervjuu, Morisonova objašnjava da džez muzika iskazuje pobedu ove društvene grupe u smislu ostvarivanja prava na izbor te da ona „potpomaže ideju ljubavi kao prostora u kome pojedinac može pregovarati svoju slobodu”<sup>85</sup> (Schappell, 1993). Džejms Linkoln Kolier (James Lincoln Collier) pominje jedinstvenost tonova džez muzike koji se lako spajaju u jedinstvenu celinu (1973:31) a upravo ova sposobnost ovog muzičkog pravca poznata je Morisonovoj pa je ona često koristi za potrebe brisanja granica između same teme romana i njegove strukture. Kroz džez i bluz muziku, a menjajući već ustaljene narativne forme, autorka „obezbeđuje“ jedinstvo afričko-američke zajednice i pravo na sopstveni identitet. Doreata Drumond Mbalia (Doreatha Drummond Mbalia) upoređuje Toni Morison sa džez muzičarima jer, poput njih, autorka gradi svoje književno delo kombinujući deliće (delove) tuđih ali i sopstvenih radova, praveći tako niz varijacija na zajedničku temu (1991:121). Eusebio Rodriges (Eusebio Rodrigues) smatra da je Morisonova postepeno (a kroz pisanje 4 romana koji su prethodili romanu *Voljena*) stvarala „sopstveni“ jezik koji bi služio kao instrument „za sviranje njene muzike“ (1993:736). On objašnjava upotrebu znakova interpunkcije u delima ove autorke kao metod „muzikalizacije“ teksta koji dodatno nameće obavezu čitaocu da delo *konzumira* i očima i ušima. Morisonova stvara „kadencu koja ističe značenje”<sup>86</sup> a zajedno sa već pomenutom repetacijom dolazi do stvaranja „ritmova koji pojačavaju značaj”<sup>87</sup> same priče (Rodrigues, 1993:738); „štampane reči pretvaraju se u zvuk da bi takve prodrle u svest koja se voljno odriče nepoverenja, i ponovo postaje svest deteta otvorena za magiju i čudesa“ (Rodrigues, 1991:153).

Sa svakim svojim delom, Morisonova postaje „zahtevnija“ prema svojim čitaocima pa tako potražuje ne samo njihovu znatiželju već i potpuno kreativno angažovanje. Što više interpretacija njeno delo dozvoljava to je odgovornost čitaoca da ne podlegne pod uticajem jedne interpretacije

<sup>84</sup> “The reader supplies the emotions. The reader supplies even some of the color, some of the sound. My language has to have holes and spaces so that the reader can come into it. Then we (you, the reader, and I, the author) come together to make this book.”

<sup>85</sup> „music reinforced the idea of love as a space where one could negotiate freedom.“

<sup>86</sup> „cadence that makes meaning vibrate“

<sup>87</sup> “rhythms that amplify the significance“

veća. Filip Pejdž (Philip Page) mišljenja je da Morisonova želi da izbegne etiketu autoritativnog autora i da kao takva ona:

[...] šalje svoj poziv, ali poziv koji uspostavlja, koji započinje pre no što okončava dijalog, koji zahteva ponovno čitanje i interaktivnu diskusiju, koji generiše višestruke odgovore. Čitaoci nemaju drugog izbora sem da odgovore, a odgovarajući u skladu sa sopstvenom divnom raznolikošću; oni postaju svedoci misterija teksta [...] <sup>88</sup> (2001:648).

Saradnja između čitaoca i pisca tako mora biti konstantna i neprekidna kako bi se uticalo na svest svakog ljudskog bića i ljudskog roda u globalu. Pejdz je mišljenja da je Morisonova, svojim delima, na zadatku da američkoj naciji ukaže na opasnost koja vreba iza samo-proklamovanih vrednosti američkog društva odnosno na potrebu uspostavljanja balansa između osećaja pripadnosti zajednici i poštovanja i prihvatanja raznovrsnosti koje postoje unutar američke kulture. Revizija i ponovna izgradnja sebe i društva krajnji su ciljevi celokupnog književnog stvaralaštva Toni Morison (Page, 2001:648).

### 5.1. Subverzija identiteta ostvarena kroz magijski realizam

Pronalazak i afirmacija istine o istorijskom iskustvu afro-američke zajednice glavna je tema pisanja svih književnika afro-američkog porekla. Ponovno prisvajanje istorije Afro-amerikanaca od najveće je važnosti jer, kako Toni Morison kaže u intervjuu sa Kristinom Dejvis (Christina Davis):

[...] iako ne možemo okriviti osvajača što je istoriju pisao u sopstvenu korist, svakako je možemo osporiti. Visok stepen zamaćivanja, distorzije i poništenja, sa ciljem potpune, sistematske anihilacije crne populacije, naši su mnogobrojni načini povraćaja...moramo identifikovati one koji su nam prethodili – moramo ih prizvati, a priznavanje i prihvatanje njihovog prisustva samo je prvi od koraka u procesu povratka nasleđa – kako bi oni zauvek ostali potvrda života, koji ja lično nisam živela, ali potvrda života tog organizma kome pripadam a to je zajednica ljudi crne boje kože u ovoj zemlji [...] <sup>89</sup> (Morrison u Davis, 1988:142-143).

U istom intervjuu, Morisonova komentariše karakterizaciju njenog pisanja kao pripadajućeg magijskom realizmu pa tako ističe da je njen prvi doživljaj magijskog realizma bio vezan za NE prikazivanje istine tj. NE-politički pristup onome što su romani afro-američkih autora otkrivali i obelodanjivali. Sasvim u skladu sa „kontraverznom“ nazivom ovog književnog postupka gde se njegovi sastavni elementi međusobno potiruju, i Morisonova strepi od „razblaživanja“ realnosti prikazane u tekstu kroz upotrebu magijskih elemenata (nerealistički događaji i natprirodne situacije naime lako mogu poslužiti za olako odbacivanje istorijske istine prikazane u književnom komadu). Strepnja međutim nije mogla stati na put neizmernoj potrebi za uključivanjem opisa čudesnih dešavanja s obzirom da isti u velikoj meri pojašnjavaju i približavaju životne priče pripadnika afro-

---

<sup>88</sup> “So she issues her call, but it is a call that initiates, that opens rather than closes, dialogue, that requires re-reading and interactive discussion, that generates multiple responses. Readers cannot help but respond, and they will respond in their wonderful diversity; they will witness the mysteries of the text.”

<sup>89</sup> “...while you can't really blame the conqueror for writing history his own way, you can certainly debate it. There's a great deal of obfuscation and distortion and erasure, so that the presence and the heartbeat of black people has been systematically annihilated in many, many ways and the job of recovery is ours...you have to identify those who preceded you – resummoning them, acknowledging them is just one step in that process of reclamation- so that they are always there as the *confirmation* and the affirmation of the life that I personally have not lived but is the life of that organism to which I belong which is black people in this country“

američke zajednice ostatku društva. Sve stvari čudesne i fantastične sačinjavale su *senzibilitet* pojedinca i u mnogome ga upotpunjavale ali i potpomagale u rešavanju niza životnih problema i dilema (Davis, 1988:144). Upotreba magijskih elemenata u realističnom književnom tekstu sredstvo je subverzije, način da se diskredituju izmaštani (ili bolje reći izmišljeni) životi Afro-amerikanaca u američkom društvu ali i da se ostvari ravnopravnost raznolikosti tj. stvori prostor za raznovrsne i promenljive identitete. Magijski realizam, po rečima Zamora, ima nameru da istakne ekscentričnost a izbegne centralizacije čime se „otvara prostor za interakciju različitosti“ (Zamora, 1995, citirano u Jovanović, 2012:204). Hegerfeltova dokazuje srodnost karnevala i cirkusa kod Bahtina sa magijskim realizmom tako što ističe zajedničku odliku zamagljivanja do potpunog brisanja tradicionalnih granica između „suprotstavljenih“ kategorija razuma i instinkta, prirode i kulture. U karnevalu, kao i kod magijskog realizma grotesno, bajkovito, mitološko dozvoljeno je i poželjno kako bi se konačno realizovale naracije koje „lebde neizrečene“ (Hegerfeldt, 2005:130-145).

### 5.1.1. Magijski realizam – značaj za rad Toni Morison

Magijski realizam opisuje se kao nadasve zanimljivo i neočekivano spajanje stvarnosti i fantazije tj. onoga što je realno i opipljivo i onoga što je fantastično i apstraktno. Od prve upotrebe ovog termina davne 1925. godine od strane Franca Roha (Franz Roh) pa sve do danas, magijski realizam predstavljao je pokušaj prikazivanja realnosti na način koji ne zahteva njeno menjanje u korist stvaranja imaginarnih svetova već prikazivanja realnosti na način koji dozvoljava ukazivanje na i razumevanje onog skrivenog, mističnog, nedokučivog u ljudskim delima, odnosima i svemu onom što nas okružuje i u čemu učestvujemo u svakodnevnom životu. Kroz magično ukazuje se na „neočekivano bogatstvo realnosti ili se uvećava obim i brojnost kategorija realnosti<sup>90</sup>“, (Carpentier, 1995: 86) a da bi se izbeglo nepoverenje čitalačke publike, autori pribegavaju prikazivanju opšte poznatih stvari na drugačiji, neobičan način čime se naglašavaju njihova skrivena ali postojeća magična svojstva. Vendi Faris (1995) (Wendy Faris) predlaže 5 karakteristika magijskog realizma: 1) tekst sadrži određeni magijski element (ili više njih) koji ne može biti objašnjen na logičan način, 2) detaljni opisi stvaraju sliku sveta u kome predmeti iznenada postaju živi, 3) čitaoci mogu biti rastrzani između suprotstavljenih doživljaja događaja što kod njih može dovesti do pojave sumnji i nepoverenja u date prikaze događaja, 4) dva istinski različita sveta - svet fantastičnog i stvarnog se gotovo spajaju a magijski realizam nastaje u prostoru njihovog presecanja (dodirivanja) i 5) dela magijskog realizma dovode u pitanje ustaljene ideje prostora, vremena i identiteta (1995:167-173).

Stavljajući znak jednakosti između magijskog realizma i postmodernizma, mnogi teoretičari pokušavaju da ukažu na njegove odlike poput mnogostrukosti, diskontinuiteta, neograničenosti (brisanja granica) ali pre svega na njegovu eksektričnost u smislu pisanja iz perspektive „marginalaca.“ Tako autori koji ne pripadaju „zapadnoj“ književnosti uspevaju da se u istu infiltriraju ne usvajajući dominantni sistem vrednosti i ne potpadajući pod uticaj hegemonijskih sila koje u takvom diskursu deluju. Autori koji se služe magijskim realizmom i svim njegovim varijantama (poput *psihičkog realizma*, eng. *psychic realism*) u njemu vide instrument za destabilizaciju kulturoloških konstrukta poput identiteta, pola, klase. Ovim se ujedno dokazuje da to jesu konstrukti ljudskog uma a ne prirodne pojave koje kao takve treba uvažavati i povinovati im se. Iz ugla magijskog realizma, identitet se posmatra kao „projekcija pojedinačnih fantazija“ (Delbaere-Garant, 1995:260).

Magijski realizam veoma je zastupljen i važan za razumevanje dela Toni Morison, mada je sama autorka u nekoliko navrata govorila o ovoj temi ističući da ne želi da se njenim delima dodeljuje etiketa ove vrste. Gabrijela Forman (Gabrielle Foreman) govori o sponi između magije, istorije i ontologije tj. o značaju očuvanja prošlosti i njene prisutnosti u sadašnjem momentu ali bez njene trivijalizacije (1995:285). U već pomenutom eseju *Rootedness: The Ancestor as Foundation*,

<sup>90</sup> „...an unexpected richness or reality or an amplification of the scale and categories of reality...“

Morisonova sa žaljenjem primećuje da nema više prenošenja klasičnih, mitolojskih priča sa kolena na koleno te da moramo tragati za novim načinima pronalazjenja i prenošenja novih informacija (Morrison, 2008:58). Jedan od načina za to je upravo kroz romane koji su pisani jezikom magijskog realizma. Magijski realizam naime, a za razliku od “fantastičnog ili nadrealnog, podrazumeva da pojedinac zahteva vezu sa tradicijama, i verom zajednice koju je on/ona konstruisao i sa kojom je u vezi<sup>91</sup>” (Foreman, 1995:286). Kroz scene svakodnevnog života koje su pak postavljene u širi kulturološki kontekst, Morisonova koristi magiju za stvaranje proširene, izmenjene realnosti na koju treba gledati ne kao na izmišljenu već kao stvarnu. Realnost prošarana magičnim elementima tako biva usko povezana sa istorijom afro-američke zajednice i upravo omogućava učvršćivanje tih veza posebno važnih za generacije koje su rasle pod okriljem beličke kulture. Magija i natprirodne pojave ne izazivaju nelagodu kod Afro-amerikanaca upravo zbog njihove važne uloge u kulturnom nasleđu ove društvene grupe pa se s toga, u modernom dobu, doživljavaju kao sredstvo, alat za razumevanje zaboravljene ili izbrisane prošlosti čime se potpomaže stvaranje ličnog i kolektivnog identiteta mlađih generacija Afroamerikanaca i uspešno „hvatanje u koštac“ sa pitanjima sadašnjosti i prošlosti. Na čitaocu je da prihvati magično i mistično kao sastavni deo realnosti, da veruje u i ne preispituje istinitost elemenata folklora afro-američke zajednice jer autori, poput Toni Morison, svakako ne veruju u davanje pojašnjenja. Pojašnjavanje elemenata magije bi označavalo pokušaj pravdanja, legitimizacije kulture Afro-amerikanaca što bi podrazumevalo njenu dotadašnju nelegitimnost. Duhovi, kao natprirodna pojava, u književnim delima, a kako to Zamora definiše:

[...] služe svojim tvorcima kao nosioci transcendentálnih istina, kao vizuelni ili auditorni dokazi postojanja Duha. Drugi duhovi nose teret tradicije i kolektivnog sećanja: prikazi predaha često imaju ulogu sredstva korekcije izolovanosti identiteta, kao veza sa izgubljenim porodicama i zajednicima, ili kao podsetnici na društvene zločine, krize, okrutnosti. Oni mogu signalizirati izmeštenost i alienaciju, ili nasuprot tome, ponovno okupljanje, zajedništvo....oni reflektuju, dopunjuju, obnavljaju, zamenjuju, poništavaju, zaokružuju [...] <sup>92</sup> (1995:497).

Dela magijskog realizma karakteristična su i po nemerljivosti tj. neodređenosti prostora i vremena. Osećaj izmeštenosti i konstantno mešanje prošlosti sa sadašnjošću, ali i konstantna repeticija kao metod naracije imaju ulogu u destabilizaciji nametnutog identiteta. Magična (magijska) mesta poput proplanka na kome Bejbi Sags drži propoved ili neobične Pilatine kuće izvor su magije koja poput bujice, preplavljuje sav svet i celokupni tekst romana. Preispitivanje identiteta dolazi iz unutrašnjosti bića, započinje na nivou nesvesnog da bi se, podstaknuta magijom stvarnosti, nastavila i na svesnom nivou.

Još jedna od važnih odlika magijskog realizma je značajna uloga mašte u svrhu „dopunjavanja“ realnosti izmaštanim elementima (elementima stvarnosti koji se iznenada i niotkuda pojavljuju kao magično stvoreni) a koji predstavljaju još jednu od strategija opstanka Afro-amerikanaca. Magija je prisutna i u epizodama sučeljavanja sa momentima ekstremnog nasilja poput onog u *Voljenoj* kada Seta ubija Voljenu. Nasilni čin ubistva predstavlja ultimativni akt otpora uništenju „onog magičnog, najboljeg dela sebe – dela koji je bio čist<sup>93</sup>“ (Morrison, 1997:251). Teoretičari magijskog realizma poput Farisove i Zamore često ističu i element komunalnog tj. značaj zajednice i zajedništva u pružanju kolektivnog otpora izgrađenom sistemu superiornosti bele rase. Zajedništvo u očuvanju kolektivne istorije tako omogućava očuvanje i pojedinca i grupe tj. zajednice bez koje ni pojedinac

<sup>91</sup> „...unlike the fantastic or the surreal, presumes that the individual requires a bond with the traditions and faith of the community that he/she is historically constructed and connected.“

<sup>92</sup> „... serve their creators as carriers of transcendental truths, as visible or audible signs of Spirit. Other ghosts carry the burden of tradition and collective memory: ancestral apparitions often act as correctiveness to the insularities of individuality, as links to lost families and communities, or as reminders of communal crimes, crises, cruelties. They may suggest displacement and alienation, or, alternatively, reunion and communion....they mirror, complement, recover, supplant, cancel, complete.“

<sup>93</sup> „...beautiful, magical best thing – the part of her that was clean.“



ne može opstati. Magija koja se javlja u epizodama prisećanja prošlosti likova romana Toni Morison, važna je za ukazivanje na iskustvo diskreditovanih, osporavanih i zaboravljenih i to na način svojstven afro-američkoj zajednici i kulturi te zajednice. Magija, poput smeha i muzike, prožimajući narative Toni Morison, ima za cilj iznošenje novih perspektiva na „svetlost dana“ ostvarajući tako svoju subverzivnost i nereduktivnost naspram totalitarnog sistema. Kako Entoni Beret (Anthony Berret) tvrdi „Morisonova bazira svoje priče na legendama ili bajkama koje, poput standardnih melodija, predstavljaju osnovu na kojoj njeni likovi izvode sopstvene improvizacije<sup>94</sup>“ (1989:271). On još dodaje da je magija (animizam, rituali, folklor, mitovi) važna za „rekreiranje prošlosti koja je univerzalna i vanvremenska<sup>95</sup>“ (Berret, 1989:274) i isticanje pravih, univerzalnih ljudskih vrednosti i potreba nezavisnih od društvenih prilika konkretnog vremenskog perioda.

## 6. Povratak u prošlost – *Voljena* u vrtlogu uspomena, snova i metafora

Roman *Voljena* nastao je kao rezultat nastojanja njegovog autora da otvoreno govori o *tišinama* koje prekrivaju instituciju ropstva i ukaže na višestruke posledice izgradnje ličnog i kolektivnog identiteta u uslovima fizičkog i psihičkog stradanja koje je sistem porobljavanja afro-američkog stanovništva podrazumevao. U želji da izbegne nedoumice u interpretaciji koje su se javljale kod romana prethodnika *Voljenoj*, a u uslovima konstantne društvene bifurkacije koja podstiče opštu zabunu uma, Morisonova posvećuje više vremena pripremi ovog romana kako bi se dotakla velikog broja tema u direktnoj vezi temom ropstva. Sva surovost pisanja o robovlasničkom sistemu kod ove autorke je namerna kako bi svaki čitalac (bez obzira na boju kože) video dalje od pukih istorijskih činjenica te iste doživeo na ličnom nivou. Tek kroz razumevanje čitavog spleta najraznovrsnijih mogućih osećanja likova ovog romana i situacija u kojima ona nastaju, čitalac se pridružuje autorki u pokušaju skidanja „vela“ sa prošlosti važnog za njeno razumevanje, prihvatanje i rekonstrukciju ličnog i kolektivnog identiteta uništenog nasiljem. Videćemo da ponovno proživljavanje prošlosti tj. njeno oživljavanje zauzima centralno mesto u ovom romanu i u mnogome određuje samu narativnu strukturu dela i pouku koju čitaoci nose sa sobom na kraju dela (koji pak upućuje na njegov početak i ponovno iščitavanje priče).

Postmodernistička komponenta ovog dela ogleda se u i njegovoj narativnoj strukturi kojom i započinjemo analizu romana *Voljena*. Ne-linerna struktura romana ogleda se u konstantnom preskakanju iz sadašnjeg u prošli momenat i obrnuto, do te mere da se manje pažljivi čitalac može naći u zabuni oko onoga što je bilo i što je sada. Jedan od ciljeva ovakvog stila pisanja je naglašavanje međusobne uslovljenosti i neraskidivosti prošlosti i sadašnjosti tj. nemogućnosti ostvarivanja identiteta bez sučeljavanja sa potisnutim bolima prošlosti. Od same pojave duha (u prvom delu) do njegove interakcije sa glavnim likovima (u drugom delu) i njegovog proterivanja (u trećem delu), pratimo priču Sete i njene porodice koju nam donosi nenametljivi narator sa kojima putujemo uzduž i popreko kroz sećanja „oštećenih“ likova a sama autorka tvrdi da život Afroamerikanaca u doba robovlasništva:

[...] morate posmatrati iz ugla onih koje je taj život ozledio...morala sam da pomerak kameru sa jednog mesta na drugo, kako bi ovo čudovišno vreme sagledali iz neutralnog ugla, i kako bi čitaocu omogućili da doživi taj horor kao autsajder [...]<sup>96</sup>  
(Bigsby, 1992:258)

<sup>94</sup> „Morrison bases her stories on legends or fables that act as standard tunes on which her characters play their own improvisations.“

<sup>95</sup> „... to recreate a past that is universal and timeless...“

<sup>96</sup> “ You have to look at it through the eyes of people who are shocked by it ...I had to move the camera around from place to place, so that you see this terrible thing from the outside and you have to permit the reader to go through the horror as an outsider”

Suptilni prelazi iz prvog u treće lice naracije i upotreba različitih vremenskih okvira koji se stapaju u jednu ravan, omogućavaju formiranje stila naracije koji nalikuje procesu prisećanja. Ovaj proces prisećanja zadire u daleku prošlost (dovođenje robova iz Afrike) ali i skorašnje događaje i pridaje podjednaku važnost svakom od ovih momenata kao važnog u procesu subverzije zvanične istorije i procesu prihvatanja i pomirenja sa bolnom prošlošću. Prošlost ispričana u sadašnjosti (kroz prisećanja, priče ili direktno predstavljena kao trenutni momenat) govori nam da je ona i te kako živa i da fragmente prošlosti koje nam autorka predstavlja, moramo sagledati svaki ponaosob a potom od njih stvoriti sveopštu sliku stradanja Afroamerikanaca. Tamara Jovović upoređuje narativni postupak u *Voljenoj* sa fenomenom plime i oseke (2016:88) koji likove vodi iz vanvremenskog sadašnjeg momenta – „sve je sada – uvek je sada“ (Morison, 2013:265) do treće generacije ženskih potomaka Setine majke i veze sa originalnim afričkim nasleđem. I upravo ovo „talasanje“ prošlosti i sadašnjosti, njihovo mešanje gde se ne može utvrditi jasna granica među njima, jedna je od odlika dela *magijskog realizma*. Naime, kao što je razmatrano u uvodnom delu ove disertacije, ovakva dela sasvim slobodno i otvoreno, problematizuju ustaljene koncepte vremena, prostora i identiteta (Faris, 1995:173). Setin doživljaj vremena ima određenu metafikcionu vrednost:

[...] pričala sam o vremenu. Tako mi je teško da verujem u njega. Neke stvari odu, prođu. Druge ostanu. Nekad sam mislila da je to do mog pamćenja. Nešto zaboraviš. Nešto nikad ne zaboraviš. Ali nije. Mesta, mesta su još tu. Ako kuća izgori, nema je više, ali mesto – njegova slika – ostaje, i to ne samo u mom pamćenju već i tamo, u stvarnom svetu [...] (Morison, 2013:57)

Prisećanja različitih likova ovog romana, dosta selektivna i uglavnom bolna, upravo su ono što čini strukturu ovog dela fragmentisanom. Selektivna sećanja pak posledica su konstantno prisutne boli koja u nekadašnjim robovima i njihovim naslednicima izaziva opravdani strah od onoga što je bilo i što naizgled može ponovo biti. Šesti, kome je vreme uvek teklo drugarčije od onog kako ga je zamišljao ili Seta koja se iznova i iznova vrti „ukrug i ukrug po sobi“ (Morison, 2013:203), „kruži oko suštine,“ ne sužavajući krug (Morison, 2013:208) samo su neki od likova čiji iskrivljeni osećaj za vreme, onemogućava napredak ka budućnosti. Narativna struktura ovog kao i svih ostalih romana Toni Morison osmišljena je sa namerom da čitaocu, poput robova u prošlosti, iščupa iz tradicionalne pozicije komfora pri čitanju romana i tako, nepripremljenog, baci u novu, nepoznatu sredinu gde kroz prvi kontakt sa predstavljanim likovima, čitalac postaje aktivni učesnik procesa stvaranja. Svaka upotrebljena reč, svaka rečenica, zapeta, tačka, malo ili veliko slovo i praznina imaju svoju funkciju pa tako autorka objašnjava da na samom početku *Voljene* ima nameru da kroz upotrebu konkretnog broja a ne reči broja 124, kući da onaj identitet koji je čini drugačijom i autentičnijom od samog grada ili ulice u kojoj se nalazi a dajući njenim stanarima prava koja su ranije bila nezamisliva. Upotreba prideva ZLOBAN kao neke vrste atributa broja 124 čini dom Sete, Denver i Voljene još autentičnijim a izvor te autentičnosti nalazi se u njenoj sopstvenoj a ne „prilepljenoj“ joj istoriji dešavanja (Morrison, 1988). Autorka dodatno pojašnjava da upotreba samog broja 124 predstavlja neku vrstu opozicije tradicionalnom izražavanju kroz, isključivo pisanu reč; zvučnost broja (kada izgovoren) u kombinaciji sa naglašenim pridevom zloban i rečenica (odnosno zavisna fraza) koja sledi („Pun jeda novorođenčeta“ (Morison, 2013:17)) dodatno razbija tradicionalni zapadnjački stil pisanja/naracije i čitaocu, „direktno u lice“ baca sav teror, stradanje i bol postojanja pod teretom nametnutog kolektivnog i ličnog identita (Morrison, 1988). Broj 124 takođe predstavlja niz brojeva u kojem nedostaje jedan broj (broj 3) koji po Pitagori predstavlja broj kojim se izražava celovitost (Ferguson, 1954). Voljena je treće Setino dete, ono koje „nedostaje,“ a činjenica da autorka upravo ovim brojem započinje priču služi kao indikator te izostavljenosti i nedostatka (necelovitosti) koja, kao dominantno osećanje, vlada celokupnom pričom. Autorka dodatno pojašnjava upotrebu broja (a ne reči broja) u ovom kontekstu govoreći o njihovoj osobenosti koja čini da se isti izgovaraju i čuju (a ne čitaju) (Morison, 2019).

Praznine, pauze, odabir reči – sve doprinosi stvaranju utiska da **slušamo** pesmu koju moramo doživeti zaranjajući u svet likova koje nam Morisonova predstavlja. Bergthaler (Hannes Bergthaller)

roman *Voljena* opisuje kao „simuliranu oralnost“ tj. kao roman koji primenjuje principe oralnosti koje potom transformiše u pisani tekst (Bergthaller, 2006:117). Međutim, Bergthaler ističe važnost pisane forme u davanju prilike likovima da se suoče sa demonima svoje prošlosti i iz te borbe izvuku pouke za budućnost (Bergthaller, 2006:134). Hutges (Bärbel Höttges) mišljenja je da Morisonova „ne razvija i uništava iluziju oralnosti već primenjuje produženu formu oralnosti koja otvoreno i istovremeno kombinuje pisane i usmene elemente“ (2010:150). Na ovaj način, narativna struktura koju Morisonova konstruiše nije samo pitanje stila već umetničkog doprinosa u suprotstavljanju Euro-centričnom sistemu javnog izražavanja i umetničkog stvaranja i kreiranju jedinstvenog, afro-američkog književnog korpusa.

Sama priča puno puta, a sasvim neočekivano i neprimetno prerasta u pesmu, monolog u duet kojim se istorija ne samo čuje već i vidi, a pripovedač i njegov slušalac podjednako uspevaju da iskuse osećanja onih čije priče su pričali-pevali. Tako i Ejmi, kroz uspavanku svoje majke, vida Setine rane (i one vidljive na oko i one na duši) stvarajući tako nadu kako za Setu tako i za samog čitaoca. Ejmi, koju pojedinci kritičari tumače kao vrstu mosta, spone između sveta belog i obojenog čoveka, prepoznaje važnost muzike koja i njoj i Seti pruža utehu u najtežim momentima. Lars Eksten (Lars Eckstein) u Ejminoj pesmi prepoznaje stihove pesme „Lady Button Eyes,“ pesnika Judžina Filda (Eugene Field). Kontrast između standardnog engleskog i afro-američke varijante engleskog, trohajskog tetrametra i poliritmije crkvenih i radnih pesama Afroamerikanaca (Eckstein, 2006:275) iako očigledan, po Ekstenu, dokaz je otvorenosti muzičke i umetničke kulture ove društvene grupe za spoljašne uticaje uključujući uticaj kulture belog čoveka. Integrativna moć afro-američke muzičke kulture leži upravo u njenoj sposobnosti da forme tipične za zapadnjačku kulturu, prilagodi sopstvenim potrebama. Ejmi simbolično peva prvu, drugu i četvrtu strofu pesme „Lady Button Eyes“ (broj 124) ka kome se Seta i uputila u svom nastojanju da sebe i svoju decu otrgne iz čeljusti robovlasništva. Treća strofa pomenute pesme govori o duhu<sup>97</sup> što takođe ima određenu simboliku s obzirom da je *Voljena* treće dete i duh u istoimenom romanu. Tiha pesma, bez reči, čuje se i u momentu kada Setu odvođe na robiju zbog njenog „nedela.“ Tiha pesma, bez reči, poput mekog pokrivača grli je i hrabri da ostane verna sebi.

Prostorna dimenzija romana, takođe neuhvativa i nemerljiva (kao još jedna od odlika dela magijskog realizma) ostvaruje se kroz osećaj izmeštenosti koji je i te kako prisutan kod svih likova romana. Pol D često spominje manjak osećaja fizičke (prostorne) ali i psihološke pripadnosti kako u prošlosti tako i po dolasku u broj 124 gde iznova ne nalazi mesto na kome se može osećati spokojno. Denver takođe traga za mestom pripadnosti koje, do dolaska *Voljene*, pronalazi u tišini tajne odaje od grmova šimšira. U tom prostoru, mašta koja, kao i u većini dela magijskog realizma igra važnu ulogu, utoljuje njenu glad i pruža osećaj zrelosti i jasnoće čineći da spas od turobne sadašnjosti deluje kao na dohvat ruke. No, poput Denver i drugi likovi odupiru se tom osećaju izmeštenosti. Seta odbija da napusti broj 124:

[...] nema više bežanja – ni od čega. Nikad više ni od čega na ovom svetu neću pobeći. Jednom sam se otisnula na put i platila kartu [...] (Morison, 2013:32).

---

<sup>97</sup> “ Cometh like a fleeting ghost  
From some distant eerie coast;  
Never footfall can you hear  
As that spirit fareth near-  
Never whisper, never word  
From that shadow-queen is heard.  
In ethereal raiment dight,  
From the realm of fay and sprite  
In the depth of yonder skies  
Cometh Lady Button-Eye“ (Field, 1898)

Roman *Voljena*, počinje, kao što smo već napomenuli *in medias res*, te nas autorka, bez imalo ustezanja uvodi u središte priče i suočava sa teskobom života u „kući paralisanoj detinjim gnevom što je preklano“ (Morison, 2013:20) i „gnusnim“, naizgled neopravdanim aktom čedomorstva. „Početak“ priče smešten je u sadašnji momenat ali zapravo je prošlost ta koja predstavlja „kičmu“ romana. Bejbi Sags, Denver, Pol D, Voljena ali pre svega Seta moraju je povratiti (eng. *reclam*) kako bi razumeli ključne događaje u svom životu te kako bi izgradili sopstveni identitet. Likovi u romanu *Voljena* oslanjaju se na sopstveno ali i tuđe pamćenje i to u formi *rememory* (ponovnog prisećanja) kako bi vladali sobom jer „jedno je osloboditi se, a sasvim drugo preuzeti vlast nad tim slobodnim sobom (Morison, 2013:127).

### 6.1. *Njeno lice...čije lice..ko je to – Seta, Denver, Voljena*

Identitet svakog od afro-američkih likova u ovom romanu nepogrešivo je uslovljen identitetima onih sa kojima dele i svoju svakodnevnicu (sadašnjost) ali i onima sa kojima su živeli i zajedno „postojali“ u prošlosti. Kompleksni međuljudski (porodični – uže i šire porodice i celokupne zajednice) odnosi oslikani su u odnosu tri pomenuta lika – Sete, Denver i Voljene. Sa povratkom bivšeg roba Pola D, Setinog prijatelja, vraća se i prošlost sa kojom Seta ima, i te kako nerazjašnjene odnose. Seta prema prošlosti ima odbrambeni stav a svako vraćanje u ili prisećanje iste doživljava kao bolno oživljavanje mrtvih koje rezultira novim oduzetim životima. Međutim, sučeljavanje sa prošlošću je neminovno. Povratak Pola D povlači jasnije i opipljivije (a opet apstraktno i magično) otelotvorenje bolnog prošlog u formi Setine ćerke Voljene. Do tada prisutna u formi duha koji opседа broj 124, Voljena sada „prerasta“ u mladu devojkicu koja, sasvim neprimetno, sasvim magično, troši „trunčice rđe što je otpadala sa ivica kutijice duvana“ (Morison, 2013:153) i oslobađa lavinu potisnutih osećanja, uspomena, verovanja bez kojih „povratak“ identiteta nije moguć.

U sceni klizanja u kojoj majka i ćerke ostvaruju najvišu emocionalnu bliskost, smeh u mnogome doprinosi emocionalnom oporavku same Sete. Smeh koji iskače iz neočekivanih mesta (Morison, 2013:222) a koji borovi i hrastovi prigušuju (tako stvarajući intimnu porodičnu atmosferu bez mešanja spoljašnjeg sveta) daje im slobodu da budu ono što jesu, da se kroz suze što naviru iz smeha, oslobode svog nakupljenog tereta. Čvrsto se, držeći za ruke, uz tihu pesmu Voljene, majka i ćerke se prepoznaju; tri note, simbolično, za tri člana porodice, vraćaju sve na svoje mesto (Morison, 2013:223). No, u istinu, za Setu je ovaj događaj, još jedna potvrda njene stare razočaranosti svetom u kome živi i njene želje da ostane „obavijena u bezvremenu sadašnjost“ (Morison, 2013:233):

[...] Pol D me je ubedio da tamo postoji svet i da mogu u njemu da živim. Trebalo je da znam da nije tako. *Znala* sam da nije tako. Šta god se dešavalo izvan moje kuće, to nije za mene. Svet je u ovoj sobi. Ovo ovde je sve što postoji i sve što i treba da bude [...] (Morison, 2013:232).

Momenti sreće sa Voljenom i Denver, u Seti bude još jaču želju da iznova potisne uspomene koje je probudio dolazak Pola D, da ih zaboravi i o njima nikada više ne govori. Da zaboravi na Učiteljevo merenje i svoje životinjske karakteristike, da zaboravi na odlazak Haurda i Bjuglara, na Halijevo lice izmazano maslacem, na smeh Šestog, ukradeno mleko, dečake što vise sa drveća. Sled događaja nakon pomenute epizode, dokazaće da Seta ne može istinski izgraditi sopstveni identitet ukoliko ostane zaključana u prošlosti. Sučeljavanje i izmirenje sa prošlošću samo je prvi korak u procesu rekuperacije identiteta koji, tek kada se odredimo naspram sveta u kome živimo, može biti postavljen „na zdrave noge.“ Tek tada povik „neizrecivog, neizrečenog“ može se probiti kroz džunglu „što su belci u njima posadili“ (Morison, 2013:251).

Drugi deo knjige oslikava borbu za identitet tri glavna lika – Sete i Denver kroz Voljenu a Voljene kroz Setu. Dolazak Voljene u broj 124, od „svoje volje“ (Morison, 2013: 259) u Seti pokreće proces zalečenja opustošene duše i slomljenog srca koje je jedino majčinska ljubav održavala jedva

živim svih godina nakon bekstva iz ropstva. Psihičko oslobađanje od torture oduzimanja onog najličnijeg i najintimnijeg dela sebe (odvajanje majke od deteta, oduzimanje mleka za hranjenje bebe – „...nisam imala mleko koje bih nazvala svojim...“ (Morison, 2013:254)), izlečenje trauma roditeljskog napuštanja (usled begstva iz ropstva) i trauma fizičkog zlostavljanja, moguće je ostvariti jedino kroz previranje po prošlosti kroz instrumente poput smeha i muzike. Nametnuti i nasilni osmesi proistekli iz upotrebe sredstava za mučenje suprotstavljeni su istinskim osmesima koji proizilaze iz samostalnog odlučivanja o životu i restauracije porodičnih odnosa i odnosa sa ostatkom zajednice. Boje, mirisi, zvukovi konačno imaju smisla i omogućavaju dalje oslobađanje duše i tela posrnulih pojedinaca. Za Denver, povratak Voljene znači sučeljavanje sa životom u konstantnom strahu od nepoznatog neprijatelja, oslobađanje od mraka iz koga se širi zvuk grebanja i smrad truleži (Morison, 2013: 260) i rađanje osećaja bezbednosti. Sa druge strane Voljena može biti doživljena kao „iskustvo“ Afro-Amerikanaca od momenta njihovog kidnapovanja sa afričkog kontinenta do sadašnjeg momenta (tj. momenta pisanja knjige). Delovi narativa Voljene, kompleksni su i naizgled haotični kao posledica „slobodnije“ interpunkcije, tekstualnih praznina (izostavljenih reči) koje nepažljivom čitaocu stvaraju utisak besmisla datog narativa. Voljena nas vraća u duboku prošlost, u vreme nastanka robovlasničkog sistema opisujuću teskobu transfera robova i svu turobnost nehumanog tretmana pripadnika afro-američke zajednice. U borbi da napuste telo i tako oslobode svoj duh, robovi pevaju tiho

[...] kad se okrenuo da umre videla sam mu zube kroz koje je pevao pevao je blago peva o mestu gde žena otkida cveće od lišća i stavlja ga u okruglu korpu [...] (Morison, 2013:267)

Celokupna priča o Voljenoj može biti okarakterisana kao „produženi bluz nastup“ (Rodrigues, 1991:153) u kome izvođač (autor) sa lakoćom manevriše tempom „oslobađanja“ zakopanih uspomena svojih likova, sinkopirajući priče sporednih (ali pojednako važnih) likova u romanu, prelazeći iz sporog u brzi ritam, ukrštajući ih i pretvarajući u savršene ukrštene i smele forme umetničkog dočaravanja „skrivenog“ znanja. Ovakva forma dela ima za cilj ne samo površno upoznavanje već i dublje (na emocionalnom nivou) razumevanje težine i obima stradanja afro-američke zajednice za vreme i po (zvaničnom) okončanju robovlasničkog sistema. Poput Žene od trideset milja koja brižljivo skuplja komade Šestog i vraća ih na svoje mesto, tako i čitalac ima zadatak da raštrkane delove afro-američke istorije spoji u priču, koja iako a samo naizgled haotična, ima svoju vrednost i ne sme ostati izgubljena, zaboravljena i nepronađena.

Smeh u narativima Voljene omogućava restauraciju svetog odnosa majke i deteta. Kroz iskreni, nekontrolisani, nenametnuti smeh, majka i njen potomak stapaju se, spajaju u celinu

[...] noću čujem žvakanje i gutanje i smeh pripada meni ona je smeh ja sam smeh vidim njeno lice koje je moje to je lice koje je htelo da mi se nasmeši tamo gde smo čučali sad će lice joj izbija kroz vodu nešto prelepo njeno lice je moje ne smeši se žvaće i guta moram da imam moje lice.....tražim da se spojim....Seta me vidi i vidi nju a ja vidim osmeh njeno nasmešeno lice je mesto za mene to je lice koje sam izgubila ona mi je lice koje mi se smešilo konačno mi se smeši nešto prelepo sad možemo da se spojimo nešto prelepo [...] (Morison, 2013:268-269)

Drugi deo romana iz koga potiče ovaj odlomak karakterišu izdvojeni a potom i udruženi narativ Sete i njenih ćerki, Voljene i Denver. Svaka od „solo numera“ započinje sa nekom od varijacija osnovne teme (frazu „Voljena“ – „Voljena, to mi je ćerka,“ „Voljena mi je sestra,“ „Ja sam Voljena i ona je moja,“) (Morison, 2013:251-265); ova tema se potom, kroz ekstenzivnu improvizaciju razrađuje u nastavku numere. Nakon što nas Seta i Denver, kroz prisećanje i konstantno preskakanje iz sadašnjosti u prošlost (i česte upotrebe džez tehnike *poziv i odgovor*) bliže „šokiraju“ nemilim događajima iz svoje prošlosti, Voljena se direktno obraća čitaocu; jedinično ja pretvara se u

kolektivno ja koje u sebi sažima šezdeset (i više) miliona glasova izgubljenih života. Autorka se u ovom delu romana služi nekolicinom tipografskih sredstava poput dvostrukog razmaka između pasosa ili četverostrukog razmaka između rečenica a upotreba tačke je „zabranjena.“ Tempo priče se tako usporava, navodeći čitaoca da zastane i pažljivo osmotri te razume sudbine ljudi na brodovima, ubistva, mučenja, razdvajanja članova porodice. Prošlost tako postaje sastavni deo sadašnjosti – Voljena reprezentuje sve ćerke robinja, Seta sve majke robova.

U narednom poglavlju, glasovi Sete, Denver i Voljene međusobno se prepliću bez ikakvog reda i pravila kreirajući jedinstvenu polifonijsku, horsku numeru. Na ovaj način, književna forma koja je uglavnom linerna kompozicija reči, dobija na „pluridimenzionalnosti“ čime se istovremeno može predstaviti nekoliko slojeva realnosti (Wolf, 1999:226). Linehan (Thomas Linehan) smatra da upravo ovako, sva tri lika gube nešto od svog identiteta te da nekontrolisana želja za posedovanjem briše sve granice i urušava ono nešto identiteta što je i postojalo (1997:316). Setin identitet se dodatno urušava u igri uzimanja-davanja koju ona i Voljena besomučno igraju te kojom Voljena u potpunosti prisvaja identitet svoje majke:

[...] Ti si mi lice; ti si ja  
Ponovo sam te pronašla; vratila si mi se  
Ti si moja Voljena  
Moja si  
Moja si  
Moja si  
Ti si mi lice; ja sam ti. Što si ostavila mene koja sam ti?  
Nikad te više neću ostaviti  
Nikad me više nemoj ostaviti (Morison, 2013:273).

Sa povratkom Voljene, Seta biva toliko „okupirana“ prošlošću da vreme prestaje da teče a njen identitet ostaje zaglavljen u međuprostoru; na momente Denver, ima poteškoće u raspoznavanju majke od sestre, a ono što će Seta iskusiti je proces „rasparivanja“ nametnutnog identiteta robovlasnika. Poput haljine koju sklapa od raznih materijala te koju potom rasparava, Seta mora naći način da razdvoji delove životinjskog identiteta koji joj je nametnut te da redistribuiru delove svoje prošlosti i od njih načini novi identitet. I sama autorka je proces nastanka *Voljene* poredila sa procesom tkanja u kome se nekoliko fragmenata priče spaja u celinu nekim čudnim i neobjašnjivim procesom stvaranja.

Voljena preuzima celo Setino biće – imitirajući Setine pokrete i govor, navlačeći njenu odeću, Voljena polako prisvaja i Setino životno iskustvo i osećaj sopstva. Uverena da se mora iskupiti za svoje postupke pred Voljenom, Seta se predaje u potpunosti Voljeninim prohtevima i iznova proživljava svu bol svog života. Mišljenja da je sopstvo u romanu *Voljena* određeno pričama koje čujemo i koje pričamo (Linehan, 1997:314), Linehan ističe da je prisećanje čin samo-izgradnje tj. samo-interpretacije. Preuzimanjem Setine priče, Voljena preuzima i njen identitet, dodatno je zarobljavajući i izolujuću od ostatka sveta (posebno afro-američke zajednice).

U težnji da dobije potvrdu za ispravnost svojih prethodnih dela, Setino nervno rastrojstvo biva još veće. Broj 124 u potpunosti se zatvara za spoljni svet. Negde između vriske i plakanja, svađa, igara, pesmi, smeha, žudnje, besa i stida, durenja, razmetanja i izazivanja, Seta počinje da žudi za uskraćivanjem oprostaja, a Denver biva primorana da „zakorači preko ivice sveta“ (Morison, 2013:299).

Denver je ta koja mora da se kreće kroz jezik Voljene i Sete i dela. Ona je ta koja je okusila i život i smrt pomešane kroz mleko svoje majke. Rođena između slobode i ropstva, Denver se u čitavom romanu nalazi između reči i postupaka Sete i Voljene. Čitav njen život, uključujući momenat njenog rođenja, obavijen je magijom. Na svet dolazi zahvaljujući živoj mašti svoje majke, koja suočena sa strahom i očajem svoje trenutne pozicije, u misli priziva „sebe kako leži mrtva, a mala antilopa u njoj živi – sat? dan? ceo dan i celu noć? (Morison, 2013:52) i ispušta zvuk kojim priziva svog spasitelja, Ejmi. Autorka ovim želi da istakne, važnost očuvanja tradicije i kod novih, mladih

generacija, bez koje pojedinac i zajednica ne mogu naći put do sopstvenog identiteta. Antilopa je dakle simbolično prošlost ali i malena Denver što nam dodatno skreće pažnju na nepobitnu povezanost onoga što je bilo, što jeste i što će tek biti. A ta veza ostvaruje se kroz zvuk, melodiju, pesmu koja se kroz vreme menja, ali koja zadržava onu osnovnu vrednost i jedinstvenost kulture generacija koje povezuje.

Denver je prva koja u Voljenoj prepoznaje svoju mrtvu sestru ali je njeno tradicionalno poimanje života i smrti (po pravilima zapadnjačkog sistema) ograničava da razume Voljenine reči o odnosu života i smrti te da razume referencu na Middle Passage i stradanje Afroamerikanaca u ovom periodu. Njena „središnja“ pozicija dodatno je potvrđena scenom klizanja u kojoj, nasuprot Voljene koja kliza na dve klizaljke i Sete koja nosi dve cipele, Denver kliza u jednoj cipeli i sa jednom klizaljkom. Ona poznaje i poziciju majke i ćerke i „kliza“ i u jednoj i u drugoj ulozi. U svom monologu Denver konstantno tuguje za ocem i očinskom figurom nadajući se da je dolazak Voljene označio kraj čekanja povratku te očinske figure u njihove živote. Denver je ta, koja iznova zahteva da čuje priču o svom rođenju ne bi li na taj način očuvala svoj „klimavi“ identitet naspram majke koju voli ali koje se i boji. U strahu od gubitka već poljuljanog identiteta, Denver plete mrežu od priča kojom pokušava da zadrži Voljenu uz sebe.

Međutim, Denver je ta, koja uz podršku Bejbi Sags napušta okvire broja 124 i započinje proces rekonstrukcije. Izlaskom u svet, u zajednicu koja čeka van sveta broja 124, Denver veze novi kilt (eng. *quilt*) od imena onih koji joj pomažu da pronađe sebe, od uspomena na dane zajedništva, dane međusobnog poverenja i ispomoći, zalečenja i pružanja utočišta. U internom monologu punom ritma i repeticija („gde se“, „gde bi“, „gde ima“...) (Morison, 2013:305) Denver prebira po svojim uspomenu (sećanje na pacove u zatvoru, iznenadni gubitak sluha itd.), strahovima i sa oklevanjem razmatra sučeljavanje sa svetom izvan broja 124. Uz jasan i glasan smeh Bejbi Sags koji priziva u sećanje, svesna da „nema odbrane“ (Morison, 2013:306), Denver uspeva da, čuvajući reči svojih predaka na umu, „položi oružje“ i „izađe u dvorište“ (Morison, 2013:306). Samosvesna, Denver preuzima odgovornost za svoje postupke u svetu koji je okružuje. Ponos svoje zajednice, toplog, srdačnog osmeha i smirenog pogleda, Denver se otvara za nove odnose i izvan uskog porodičnog kruga te izgrađuje sopstveno mišljenje koje smelo iznosi i brani od tuđeg uticaja.

Voljena se u mnogo tome razlikuje od ostalih likova u romanu. Duh Voljene, poput drugih „magičnih“ elemenata u priči (patos što podrhtava, izdiže se i škripi, stolovi koji jure, prevrnuti kredenci, haljine što imaju rukave koji grle oko struka), prihvataju se bez pogovora i paničnog negiranja njihovog postojanja. Oni se jednostavno prikazuju kao prirodna pojava realnosti u kojoj likovi romana žive. Kao što smo već ranije videli kroz Zamorina razmatranja magijskog realizma, duhovi mogu biti signal otuđenja i izmeštenosti ali i vrsta sponse sa izgubljenim porodicama, zajedništva, revitalizacije posećenih veza i odnosa čime se potpomaže izgradnja ličnog i kolektivnog identiteta. Tako ovaj identitet (posebno lični) ne počiva na principu samo-određenja i samo-izgradnje, već je zasnovan na kolektivnom – „subjektivnost nije jednostruka, već mnogostruka, ne samo pojedinačna i postojeća, već mitološka, kumulativna, udružena<sup>98</sup> (Zamora, 1995:498). Duh Voljene, nasuprot ustaljenim, zapadnjačkim verovanjima o duhovima kao zlim bićima u potrazi za novim žrtvama, pruža osećaj sigurnosti (kod Denver) ali i izaziva osećaj tuge (kod Bejbi Sags) pa i osećaj straha (kod Huarda i Bjuglara) koji beže iz broja 124, ne uspevajući da razumeju magiju koja se krije iza duha Voljene. I upravo su žene te koje u romanu *Voljena*, imaju „otvoreniji“ pristup natprirodnim pojavama. Muški likovi poput Haurda i Bjuglara ili Pola D pokazuju nerazumevanje i strah za zaboravljena ili potisnuta sećanja ili pak okrutnosti i zločine iz prošlosti koje ove magične pojave reprezentuju.

„Škripav glas i pesma koja se krila pod njim – tik izvan melodije, sa kadencom drugačijom od njihove,“ (Morison, 2013:86) samo je jedna od odlika ovog lika koji je čini jedinstvenom i drugačijom od ostalih obojenih, kako to primećuje i Pol D. Glas Voljene menja se u toku njenog boravka u broju 124, poprimajući ritmove afro-američkog govora. Sve u vezi Voljene, naizgled je promenljivog karaktera. Izuzetno veliki broj različitih interpretacija ovog lika, govori u prilog njegove

---

<sup>98</sup> „subjectivity is not singular but several, not merely individual and existential but mythic, cumulative, participatory.“

kompleksnosti. Iako se većina kritičara i čitaoca ovog dela slaže u interpretaciji Voljene kao duha Setine ubijene ćerke, ima i onih koji ovaj lik doživljavaju i u drugačijem svetlu. Debora Horvic (Deborah Horvitz) mišljenja je da je Voljena otelotvorenje duha Setine majke i Setine bebe (u isto vreme) (1989:157) a Elizabeta Haus (Elizabeth House) (1990) da Voljena ne može biti tumačena u svetlu delanja natrirodnih sila, već da je ona oličenje svih mladih žena koje su, na sopstvenoj koži, iskusile užase robovlasništva. Dženifer Holden-Kirvan (Jennifer Holden-Kirwan) (1998) dokazuje svoje tumačenje Voljene kao duha Setine majke pre iskrcavanja na američki kontinent i Setinog rođenja, analizom niza scena u kojima Seta biva „primorana“ da napusti poziciju majke i zauzme poziciju ćerke.

„U početku ne beše reč. U početku beše zvuk, a sve su one znale kako on zvuči“ (Morison, 2013: 323). Ova rečenica izričito ističe značaj muzike i pesme u kontekstu ovog dela ali i uopšteno afro-američke kulture. Reč dakle, a posebno engleska reč *dobrano kaska* za muzičkim ritmovima afričke kulture. I upravo to bogatstvo višedecenijski starih zvukova i njihov ekspresivni potencijal pružaju pojedincu mogućnost da transformiše reč po svojoj volji prilagođavajući je i lišavajući je nametnute još kolonizatorske vrednosti:

[...] upravo je zvuk taj koji [razlama] pozadinu reči, a upravo je kroz zvuk moguća samouverena upotreba jezika za davanje glasa neizrecivim pojavama. A tu se krije i šansa iskupljenja<sup>99</sup>[...] (Eckstein, 2006:271)

I upravo ovom rečenicom započinje finalni proces „rekuperacije“ identiteta pojedinca uz pomoć šire društvene zajednice. Scena u kojoj grupa od trideset žena sprovodi intervenciju, akt Setinog i Denverinog „spasenja“ iz kadži opore prošlosti puna je „senzacija“ – boja, mirisa, osećanja, sećanja ali pre svega zvuka. Sam boravak u blizini broja 124, budi u ovim ženama sećanja na dane svoje mladosti, dane kada su mlade, srećne i zadovoljne, slobodno trčale, jele, igrale se, slobodno postojale. Blizina broja 124 budi sećanja na pretke - majke i starije, i Bejbi Sags čiji smeh je bio praćen muzikom što je dopirala sa usne harmonike. Ova scena još jedan je primer važnosti muzike i smeha u izgradnji samosvesti pripadnika afro-američke zajednice o sopstvenoj vrednosti unutar kulture američkog društva.

Uz zvuke, isprva tihe molitve čiji ritmički sklop stvara utisak molebana, okupljene žene prisećaju se scena zloupotrebe i nasilja nad njihovim telima koje samo zajednička pesma obuzdava da ne prevladaju bićem. Sa svakim novim stihom, sa svakom novom strofom, pesma postaje jača, prodornija i konkretnija:

[...] Seti je izgledalo kao da je ceo Proplanak došao kod nje sve sa jarom i sparušenim lišćem, gde su glasovi žena tražili pravu kombinaciju, ključ, kôd, zvuk koji je razlamao reči. Glasovi su se nadograđivali jedan na drugi dok ga nisu pronašli, a kad naposljetku jesu, beše to talas zvuka dovoljno širok da uzburka duboku vodu i poobara kestenje s drveća. Srušio se na Setu i ona zadrhta kao kršten u vodi [...] (Morison, 2013:326).

Čak i Voljena, koja se momenat pre no što se pesma zavijorila i preplavila broj 124 i sve oko njega, „obilato znojila“ (Morison, 2013:326) i ležala na krevetu, pozdravlja ovu „društvenu intervenciju“ očaravajućim osmehom. Nebo plavo, vazduh ispunjen ljubavlju za trenutak preseca treperenje krila kolibrija koji iz Sete izvlači iskonski strah od novih i starih gubitaka. Gubitka drugih i kroz njih – gubitka sebe. Gonjena prošlošću, Seta beži od Voljene, ostavlja je i pridružuje se licima ljudi koji je, u presudnom momentu, još jednom spašavaju, zaustavljajući je u nameri da ubije gospodina Bodvina. Vera u „otvoreni put“ ka izgradnji sopstvenog identiteta, dodatno je osnažena

---

<sup>99</sup> „It is the "sound that [breaks] the back of words," and it is in the sound specifically that the self-assured use of language giving voice to formerly unspeakable occurrences becomes possible. And there is a redemptive potential“



ponovnim povratkom Pola D u broj 124. Zahvalan što ga je Voljena „odvela do mesta na dnu okeana kome je nekada pripadao,“ (Morison, 2013:329) ali i u njemu probudila novu, jaču, glad za životom, Pol D u stanju je da se slobodno našali, onako istinski i grohotom nasmeje nad sopstvenom i sudbinom naroda kome je pripadao. Sa svom rešenošću ovog sveta prolazi kroz odsustvo u broju 124 koje je nastupilo umesto pulsirajućeg svetla; priziva sliku sebe u Setinom krevetu koja ga, nasuprot nekadašnjoj nelagodi i strahu, sada bodri da nastavi. Do Sete ga vodi tanano pevušenje, blaga i tiha uspavanka za decu, kojom Seta, pod prekrivačem veselih boja (i krevetu Bejbi Sags), tuguje za Voljenom – tuguje za svim napuštanjima u svom životu. Kroz ritualno kupanje svakog dela njenog tela, Pol D, prijatelj Setinog uma, odaje počast Setinoj prošlosti, blago i pažljivo brišući stid života u ropstvu i sastavlja rastavljene delove njenog bića. Budućnost ne uprkos već uz prošlost moguća je kroz udruživanje priča različitih likova (poput Sete i Pola D) a najbolje što čovek može da uradi je da prihvati samog sebe baš onakvog kakav jeste jer „ti si ono najbolje od tebe...ti“ (Morison, 2013:340). Međutim, Setin odgovor – „Ja? Ja?“ (Morison, 2013:340) ostavlja čitaoca u dilemi. Čitalac je taj koji treba da domašta Setinu sudbinu i tako učini da njen identitet ostane otvorena forma. Čitajući roman iznova, čitalac će možda do novog susreta sa pitanjem Ja?, Ja?, promeniti svoje mišljenje, ali takvo razmišljanje je i „preporučeno“ od strane autora.

## 6.2. Pol D i Bejbi Sags – susret realnog sa magičnim

Povratak Pola D u život Sete obeležen je momentom „neobuzdanog, mladalačkog“ (Morison, 2013:22) smeha koji otvara vrata procesu prisećanja (pomenuta *rememory*<sup>100</sup>) i zaceljenja izmrljanog, pocepanog identiteta pojedinaca i zajednice. Pol D se poput Bejbi Sags (o čemu će kasnije biti nešto više reči) doživljava kao neka vrsta iscelitelja, muškarca ženskog afiniteta koji u suprotnom polu budi „silna, neugasiva“ (Morison, 2013:35) osećanja, koji, svojom „blagoslovenošću“ oslobađa iz njih nakupljenu energiju, tenziju, uspavanu bol i muku. I zaista, ubrzo po njegovog dolasku, Seta, u rukama Pola D, otvara dušu o bolu oduzimanja mleka, bičevanja, odvajanja od deteta. Deleći postelju sa Polom D, Seta prebira po sećanjima koje do tada beše čuvala daleko od sebe i priseća se momenata sreće i radosti koje su Pol D, Hali, Šesti, Pol A, Seta i ostali proživljavali na imanju Slatki dom. Ti momenti, iako malobrojni i „praktikovani“ samo onda kada je to bilo bezbedno, obojeni muzikom i smehom, održavali su ono malo zdravog razuma što im je bilo ostalo. Tajna igra i pesma (igra Šestog među drvećem) omogućavale su im očuvanje veze sa precima jer su sve prakse očuvanja kulturnog nasleđa bile zabranjene. Prisustvo Pola D, pokrenulo je lavinu uspomena gde se Seta priseća davnih momenata, svog ranog detinjstva iz koga zapravo uspeva da prizove samo momente pesme i igre:

[...] o al' kad bi zapevali! O, al' kad bi zaigrali! A ponekad su izvodili i ples antilope. I to i muškarci i žene, među kojima je svakako bila i njena majka. Menjali su oblik i postajali nešto drugo. Nešto nesputano i zahtevno čija su stopala znala otkucaje njenog srca bolje od nje same. Baš kao i dete u njenoj utrobi [...] (Morison, 2013:51)

Slika antilope javlja se u nekoliko navrata u romanu i povezana je za pokrete, igru, živahno slobodno kretanje pojedinaca i grupe (ovo je takođe povezano i sa „upornim“ te namernim ponavljanjem određenih slika, reči i fraza zarad generisanja ritmičkog značenja i sveopšte strukture dela poput pesme-priče). Autorka naime, vešto prepliće momente prošlog i sadašnjeg ali i budućeg (dete u utrobi), ostvarujući tako njihovu nepobitnu uslovljenost. Antilopa (koja kao vrsta ne postoji i

---

<sup>100</sup> Linden Pič (Linda Peach) definiše proces prisećanja (*rememory*) kao sećanja koja postoje u svom fizičkom obliku nevezano od umova pojedinaca u kojima su nastala te da kao takva mogu prodrati u svest tj. sećanja druge osobe koja ih na taj način pretvara u svoja.

nikada nije ni postojala na američkom kontinentu) predstavlja referencu na daleku (afričku) prošlost Sete i ostalih likova u momentima oslobađanja od sprega života u potčinjenom položaju.

Smeh koji nadolazi kao bujična reka prisutan je i u trenutku bračnog spajanja Sete i Halija koji autorka, a bez mogućnosti ceremonijalnog ujedinjenja, ipak pretvara u svojevrsni „obred plodnosti“ (Rodrigues, 1991:157). Skriveni a pak izloženi pogledima životinja i ljudi, Seta i Hali postaju izvor simfonije najrazličitijih zvukova (cepanja, smeha, šuškanja) u kojoj duše i tela porobljenih postaju nespautana i slobodna.

Pesme Pola D su primeri klasičnog bluz. Njegove pesme ili tiho pevušenje uz pokoji stih isprva su „pažljive“ u tek površnom zadiranju u prošlost i to onu blisku. U strahu od „drhtanja u onoj kutiji ukopanoj u zemlji,“ sećanja na Halijevo lice i smeh Šestog (Morison, 2013:63), on bira da pevuši o životu nakon ukidanja ropstva (učesću u ratu ili radu u kamenolomu). Parče hleba, bosa (slobodne) noge, nepokrivena glava i pesma imperativi su življenja za ovog bivšeg roba. I najgnusnije događaje iz života (poput stavljanja tzv. žvala (sprava za kažnjavanje robova)) lakše je bilo podeliti kroz pesmu usled njenih „regenerativnih“ svojstava. Pesma dakle predstavlja metod borbe protiv tišine, nasilne i nametnute tišine koju upotreba sprava poput žvala i predstavlja. Čak i onda kada je pesma produkt udaranja malja o kamen ili ritmičkog povlačenja ručno kovanog gvožđa na rukama i nogama, čak i kada su reči i slogovi toliko izvrnuti kako bi se prikrilo njihovo istinsko značenje, pesma robovima daju utehu osvete – pasivne osvete svojim gospodarima, osvete smrti a pre svega osvete životu. Pesma je ta kojom potčinjeni hrabre sebe i druge, istrajavaju i pružaju otpor. Pesma Šestog u momentu njegove smrti čin je direktnog, javno i jasno iskazanog otpora sistemu potlačivanja, borbe za slobodu pojedinca i zajednice u kome svaki pojedinac uživa pravo na sopstveno ja:

[...] Šesti okrene i zgrabi cev...Zapeva....belci treba samo da čekaju. Možda da otpeva pesmu? Dok ga slušaju, pet pušaka je upereno u njega...Učitelj se predomisli. „Ovaj nikad neće biti pogodan.“ Mora da ga je pesma u to ubedila...Obasjan svetlošću slabe vatrice Šesti se uspravlja. Otpevao je pesmu. Smeje se....Noge mu se kuvaju; nogavice mu se dime. Smeje se... Pol D sluti šta je kad Šesti prestane da se smeje i poviče: „Sedmi! Sedmi!“...Misli da je trebalo i on da peva. Glasno, gromko i da se razleže, uz melodiju Šestog, ali reči su ga omele – nije ih razumeo. Mada reči zapravo i nisu bile važne jer je razumeo zvuk – mržnju sasvim nespautanu kao prava džuba<sup>101</sup>...Kakav smeh! Tako žuborav i pun radosti da je ugasio vatru. (Morison, 2013:283-287)

Pesma i smeh, glasni i gromoglasni, ruše granice, fizičke i psihološke, zbunjuju i onesposobljavaju kulturu belog čoveka te ni oružje ni lanci, konopci, vatra i udarci ne mogu ubiti nadu afro-američkog čoveka u budućnost (žena od trideset milja trudna, nosi dete Šestog u slobodu). I u momentu stradanja, pripadnici afro-američke zajednice ne odriču se svog nasleđa jer samo tako mogu graditi život na slobodi. Piter Kapuano (Peter Capuano) mišljenja je da Toni Morison namerno koristi reč džuba kako bi osnažila vezu između Šestog i Pola D ali i da bih ih čitaocu predstavila kao ljudska bića sa sopstvenom istorijom. Kapuano objašnjava značenje reči džuba kao „glavnog bubnjara u džubili (jubilee) pesmama pesmama koji kreira ritmove u dane proslave crnačke kulture<sup>102</sup>“ (Capuano, 2003:101). Pesme Pola D, Šestog i ostalih robova iskazuju potrebu afro-američke zajednice za „alternativnim“ glasom kojim, bez straha i osećaja stida i sramote, mogu pričati o sopstvenim iskustvima. Na samom kraju romana, čujemo još jednu pesmu Pola D:

[...] *Bose noge, sok od kamilice,  
Skidoh šešir, i cipele skidoh  
Bose noge, sok od kamilice*

<sup>101</sup> Džuba – afrički grupni ples nastao na plantažama na američkom Jugu, uz ritmičko pljeskanje i žive pokrete (Morison, 2013:285)

<sup>102</sup> „chief drummer in the jubilee songs who pounded out the rhythms on celebration days of black culture“

*Vrati šešir, i cipele vrati.*

*Tešku glavu spustih ja na vreću  
Đavo mi se prikrada sa leđa  
Voz sad cvili i tugu ti sluti  
Voliš tu ženu, vid ti se smuti.*

*Vid se smuti, vid se smuti.  
Cura iz Slatkog doma razum ti pomuti [...] (Morison, 2013:328)*

Ova pesma predstavlja svojevrsni sažetak života Pola D od momenta njegovog dolaska u Sinsinati. Pol D peva o odluci da ostane sa Setom (bose noge i sok od kamilice na njima reprezentuju Setu a njegovo odlaganje šešira i cipela volju za ostankom u broju 124) a potom, u poslednjem stihu peva i o sumnji u ispravnost svoje odluke sa kojom se sućio po pojavi Voljene i povratku prošlosti u njegov i život ostalih članova domaćinstva u broju 124. Prošlost poput đavola, asocira na zlo, stradanje i teskobu te tera Pola D, kroz jedan od čestih elemenata bluz kompozicija, na pomisao o „bekstvu,“ povlačenju pred pritiskom prošlosti koja, naizgled, samo tugu sluti. No ljubav prema Seti, želja za novim životom, jača je od svih strahova. Pol D shvata da je došao trenutak da se „vrati istim putem kojim je otišao,“ (Morison, 2013:328) i da svoju priču pridruži Setinoj. U ovoj sceni još jednom svedočimo značajnoj ulozi muzike u „pospešivanju“ procesa zalečenja, kroz reviziju prošlosti iz koje odbacujemo nametnute identitete a čuvamo njenu nepatvorenost koja nam daje osnov za sutrašnjicu.

Još jedna važna ženska figura u *Voljenoj* je Bejbi Sags. Kod ovog, kao i kod ostalih likova, primećujemo autorkinu tendenciju da u prvi plan stavi interni, lični doživljaj životnih okolnosti, tj. razmatranje događaja iz ugla osećanja likova nasuprot istorijskim narativima i prikazima koji svakako ni u kom slučaju ne prikazuju istinitost istorijskih događaja na pravi način i u pravoj meri. Stres je dakle na intenzitetu ljudskih emocija (posebno onih u podređenom položaju) kojima se glasno i jasno osporava istorija zapisana u „studijama slučaja“ poput onih koje piše Učitelj ili one prikazane u novinskom članku koji govori o Setinom ubistvu. Kao jedna od odlika dela magijskog realizma, ovakav pristup karakterizaciji likova, daje detaljniji tj. sveobuhvatniji prikaz istorije afro-američke zajednice i njenih pripadnika; čitaocu su u prilici da sagledaju istoriju iz jednog drugačijeg ugla i razumeju opseg dejstva kolonijalnog projekta.

Na primeru Bejbi Sags možemo videti svu težinu tj. složenost procesa „reklamacije“ (eng. *reclamation*) sopstva u duboko podeljenom društvu. Posedovanje sopstvenog „ja“ je „nemoguća misija“ za Bejbi Sags u svim sferama života. U situaciji u kojoj su sve njene uloge (uloga majke, sestre, supruge, prijatelja, ćerke...) osporavane i negirane, Bejbi Sags nema nikakvu svest ni o sopstvenom telu jer i ono pripada drugom:

[...] jer nikada nije imala mapu da pronade sebe i otkrije kakva je zapravo.  
Zna li da peva? (Je li je lepo čuti kako zapeva?) Je li lepa? Je li dobar prijatelj?  
Da li bi bila dobra majka? Verna žena? Imam li sestru i da li sam joj  
miljenica? Da me majka poznaje da li bih joj se dopala? (Morison, 2013:181)

U robovlasničkom sistemu, ona je Dženi Vitlou (kako piše u njenom kupoprodajnom listu) i tek kada njen jedini preživeli sin plati njenu slobodu, Bejbi Sags ima priliku da se upozna sa sobom. Od tog momenta, Bejbi Sags postaje neka vrsta propovednika, čuvara i spasioca svoje zajednice. U borbi protiv nepodnošljivosti prošlosti ali i sadašnjosti, Bejbi Sags se pretvara u lice, prste i glas spasenja i oslobađanja od „bede, kajanja, čemera i bola“ (Morison, 2013:116). U jednoj od epizoda iz prošlosti, čitalac ima priliku da se upozna sa Bejbi Sags kao bardom celokupne seoske zajednice koja se oko nje okuplja u potrazi za utehom i spasenjem:

[...] Pre nego što se broj 124, zajedno sa svima što su živeli u njemu zatvorio,

zaogrnuo velom...bila je to vesela kuća puna ljudi gde je Bejbi Sags, sveta i voljena, opominjala, hranila, korila i tešila... Koja je zaključila da ničim više ne može da zarađuje za život osim srcem – pošto joj je robovski život uništio noge, kičmu, glavu, oči, ruke, bubrege, matericu i jezik – i smesta je počela da ga koristi. Ne prihvatajući nikakvu titulu pre imena, ali dopuštajući reč od mila posle njega, postala je slobodni propovednik, stajala je za predikaonice i otvarala svoje široko srce svakome kome je trebalo. Kada bi otoplilo, sveta Bejbi Sags bi, u pratnji svakog crnog muškarca, žene i deteta koji su mogli da hodaju, odnosila svoje veliko srce na Proplanak [...] (Morison, 2013:117)

Čarobni Proplanak, „jedna čistina duboko u šumi na kraju staze znane samo jelenima“ (Morison, 2013:118), izvorište magije, fantastičnog i mističnog, mesto je okupljanja i „emocione katarze.“ Kroz smelu propoved što teče kao reka, ona podržava članove svoje zajednice da odbace sa sebe emocionalne terete prošlosti, da sa radošću prigrle bujicu osećanja koja ih oslobađa agonije robovskog života i daje im onu pravu, istinsku telesnu i emocionalnu slobodu:

[...] mač i štit. Spusti, spusti. Položi ih oba. Kraj reke. Mač i štit.  
Ne misli više o ratu. Sve ostavi. Mač i štit [...] (Morison, 2013:116)

Gore dati stihovi preuzeti su iz crnačke duhovne pesme „Down by the riverside,“ koja datira iz perioda pre Američkog građanskog rata. I u ovoj, kao i u drugim crnačkim pesmama, čuje se uticaj hrišćanstva kroz prikaze prelaska reke Jordan ili odlaganja oružja (knjiga proroka Isaije).

Propovedi Bejbi Sags, poput bluz i džez kompozicija, imaju i ujediniteljsku funkciju, pozivajući pojedince da se kroz zajedništvo, i međusobnu bezuslovnu potporu izbore sa teretom prošlosti. U jednom od intervjuua, Toni Morison je govorila o važnosti kolektivnog sećanja (eng. *collective memory*), o njegovoj isceliteljskoj, magijskoj moći, ističući da se pojedinci retko odlučuju da podele svoju životnu priču, posebno kada je ona ispunjena bolnim momentima:

[...] oni ne žele da pričaju, ne žele da se sećaju, ne žele da govore o tome, jer se boje – što je i ljudski. Ali kada je izgovore, i kada je čuju, i kada je vide, i podele, oni nisu jedini, već ih je dvoje, troje, i četvoro... kolektivno deljenje takve informacije leči pojedinca – i zajednicu [...] <sup>103</sup> (Taylor-Guthrie, 1994:248).

Svi likovi ovog romana, ustežu se, pribojavaju se i da govore i da o prošlosti slušaju. Nevoljno, bojažljivo, jedan po jedan, otvaraju se za upliv kolektivnog sećanja i prepuštaju njegovoj isceliteljskoj moći.

Plač, smeh, pesma, igra – sve su to instrumenti emocionalnog pražnjenja tako važnog za rađanje ljubavi – ljubavi prema sebi koje tek treba da sa radošću živi. U frantičnom ponavljanju reči poput „ljubav,“ „plot,“ „volite,“ „srce,“ Bejbi Sags, „motivise“, postiže svoje sunarodnike da nađu strast prema životu i prihvate svoje iskorišćeno, prezreno telo i dušu. A onda kada bi reči postale suviše, Bejbi Sags bi zaigrala uz pesmu okupljenih oko nje – „izvlačili su duge note dok četvoroglasje ne bi postiglo sklad savršen za njihovu ljubljenu plot“ (Morison, 2013:119). Smeh i muzika, u neprekidnoj uslovljenosti (eng. *interplay*) zvezda su vodilja za Afroamerikance iz bespuća njihovog života u robovlasništvu i po njegovom okončanju i put ka „preuzimanju vlasti nad samim sobom“ (Morison, 2013:127). Međutim, i tada, „nesmotrena štedrost“ (Morison, 2013:178) broja 124 umela je da izazove i gnev svoje zajednice. Nenaviknuti na obilje hrane, odeće, zabave, pozitivnih ljudskih emocija i osećanja sigurnosti i bezbrižnosti, članovi zajednice Blustoun rouda uzvraćali bi na

---

<sup>103</sup> “They don’t want to talk, they don’t want to remember, they don’t want to say it, because they are afraid of it – which is human. But when they do say it, and hear it, and look at it, and share it, they are not only one, they’re two, and three, and four .... The collective sharing of that information heals the individual – and the collective.”

gostoprimstvo Bejbi Sags i njenih ukućana, otvorenim i nekontrolisanim neodobravanjem i srdžbom. Bejbi Sags i magija njenog bivstvovanja postajala bi predmet ljubomore i nerazumevanja:

[...] otkud joj sve to, Bejbi Sags, svetoj?...Kako to ona zna šta tačno treba da uradi i kad? Deli savete; prenosi poruke; leči bolesne, krije begunce, voli, kuva, kuva, voli, propoveda, peva, igra i voli svakoga kao da je to samo njen posao i ničiji više [...] (Morison, 2013: 177)

Bejbi Sags, poput džez ili bluz soliste ne šteti se za one koji su njena „publika.“ Za one nenaviknute na tonove što prodiru duboko u dušu i zahtevaju mnogo emotivnog angažmana, njena pesma što je dopirala iz slobodnog srca bila je isuviše jaka i zadirala u najskrivenije kutke nečijeg bića. Govoreći o Bejbi Sags, narator i u ovom odeljku primenjuje ABBA šablon bluz kompozicije želeći da ovaj lik u potpunosti oslika u duhu onoga što je i shvatljivo i neshvatljivo, što budi gnev ali i radost i što se, u krajnjoj instanci odupire sistemu i istrajava uprkos svom sivilu života u robovlasništvu. U pevanju Bejbi Sags vidljiv je i uticaj hrišćanstva tj. crkvenog pevanja (gospel muzika i duhovna muzika) koje su pripadnici afro-američke zajednice specifičnim modelima intonacije učinili tipično afro-američkim.

Magija lika Bejbi Sags ogleda se i njenoj sposobnosti da predvidi (predoseti) buduće događaje. Tako Bejbi Sags predviđa dolazak Učitelja i njegove svite u broj 124. Iako ne uspeva da spreči nemili događaj, on služi i kao opomena da magični deo sopstvenog bića ne sme biti zanemaren i ignorisan, te da pojedinac uvek mora osluškiivati ono što mu svoje unutrašnje biće poručuje.

Na samom kraju romana, koji nas, a uzimajući u obzir njegovu cikličnu strukturu, vraća na sam početak priče, čitalac razume da prošlost ne može biti odvojena od sadašnjosti te da tek kada je u potpunosti prihvatiti, pojedinac može ostvariti budućnost. Prošlost Sete, Denver, Pola D, Bejbi Sags i njihovih predaka ne sme se ponoviti i zato se priča ne sme prenositi. Prošlost se mora pamtititi kako se ne bi ponovila ali se isto tako mora razumeti kako se iznova ne bi vraćala da nas progoni. Ona je tu da da odgovore ali ne i da bude prisvajana od strane onih kojima ne pripada. Smeh i pesma ključni su za prevazilaženje neme prošlosti tj. otvaranja dijaloga sa bolnim iskustvima i prošlim traumama. Roman je u potpunosti obavljen oralnim (zvučnim) ogrtačem koji ne ograničava već nasuprot, poput magije, „izvlači otrove“ iz umornog, „bolesnog tela.“ Glasni, prodorni smeh „čupa“ likove iz dubine očaja i uspeva da očuva razum Afroamerikanaca u eri robovlasništva. Bluz i džez note protkane kroz strukturu ovog romana, stvaraju čvrstu osnovu za izgradnju identiteta koji je, poput raznobojne deke (prekrivača) (sačinjene od raznorodnih materijala) sačinjen od miljea raznovrsnih iskustava većeg broja generacija. Muzika, kako tvrdi Džejms Baldwin (James Baldwin) je „naš svedok i naš saveznik“ (1996:330). Uz nju i kroz nju, istorija postaje poput odevnog predmeta koji sa ponosom i lakoćom možemo nositi i kojim se možemo ponositi. Kroz muziku i smeh, odbacujemo nametnute priče pune lažnih momenata i uspešno vraćamo pojedinca u zajednicu unutar koje se otvara prostor za budućnost. Identitet pojedinca, postavljen unutar identiteta zajednice, raznolik, fleksibilan i gibak, otvara se za budućnost novih generacija i nove boje, materijale i krojeve u svojoj strukturi. Rejčel Li (Rachel Lee) mišljenja je da „praznine,“ dvosmislenosti teksta u *Voljenoj* predstavljaju „neostvarenu želju za stabilnim određenjima i identitetima<sup>104</sup>“ (2005:190). Ona dalje tvrdi da momenti u kojima se jezik otvara za upliv svih sirovih i neobrađenih emocija, u kojima se ostvaruje jedinstvo misli i reči kroz zvuk „koji je razlamao reči“ (Morrison, 2013:326) i u kojima žene broja 124 mogu slobodno izneti sve svoje nikada izrečene misli, želje i osećanja, traju kratkotrajno. Šansa za normalan, život krhka je i nestabilna usled, kako to Rejčel Li vidi, nemogućnosti likova da sopstvo ne određuju naspram drugih već naspram prošlog i sadašnjeg sebe. Tvrđnja koja prerasta u pitanje (Setino Ja sa znakom pitanja) predstavlja svojevrsno priznavanje postojanja sopstva (individualnog i kolektivnog) koje nije ubedljivo i ne stoji čvrsto na svojim nogama. Po pomenutoj kritičarki Li, ono više predstavlja iskaz težnje, želje ka ostvarenju sopstva no istinsko ostvarenje istog. Na taj način se ujedno identitet ne zatvara ali i iskazuje nada u vreme, nada da uprkos svim prazninama i svim „neizrecivim neizrečenim

<sup>104</sup> “unattainable desire for stable definitions and identities.”

momentima“ (eng. *unspeakable things unspoken*) (Morrison, 1988) potčinjeni mogu izaći kao pobjednici u bitci za sebe i svoju zajednicu. Smeh i muzika menjaju, izvrću, savijaju, dodaju i oduzimaju „univerzalizanom“ jeziku one momente (elemente) koji ga pretvaraju u sredstvo subverzije postojećeg društvenog sistema. Uz pomoć takvog jezika, autori poput Toni Morrison, uspevaju da preokrenu sliku crnih „više objekata no subjekata“ od bezumnih životinja do pravih, autentičnih osoba sa autentičnom ličnom i kolektivnom istorijom. A priča tj. subverzija kroz istu mora biti stalna, kružna i istrajna kako bi i identitet Afroamerikanaca ostao slobodan, neograničen i raznovrstan.

## 7. Džez – istorija koja čeka na svoj red

Roman *Džez* koji je objavljen 1992. godine, može se okarakterisati kao nastavak romana *Voljena* tj. deo triologije sačinjene od romana *Voljena*, *Džez* i *Raj* (org. naziv *Paradise*<sup>105</sup>). U intervjuu iz 1995. godine, Morrisonova govori o mogućoj povezanosti romana *Voljena* i *Džez*:

[...] Divljakuša je na neki način *Voljena*. Datum su isti. Na kraju „*Voljene*“ vidimo голу, trudnu crnu ženu. Istu sliku vidimo u delu romana „*Džez*“ koji govori o Goldeni Greju, - pomahnitalu ženu u šumu. Žena koju nazivaju Divljakuša bi mogla biti Setina ćerka, *Voljena*. Slika *Voljene* pri kraju romana nije najjasnija; ona je ili duh koji je proteran ili je osoba od krvi i mesa koja nosi dete Pola D. i koja beži, završavajući tako u Virđžiniji, koja je odmah pored Ohaja [...] <sup>106</sup> (Morrison u Carabi, 1995:42)

Na kraju ovog intervjua, autorka se naravno ograđuje, govoreći da joj namere nisu da nametne svojim čitaocima bilo kakve zaključke. Do njih, oni sami moraju doći, kroz proces spoznaje koji je, kod čitanja dela ove autorke, korak koji se ne može preskočiti.

Roman *Džez* iskazuje autorkinu potrebu da govori o istoriji afro-američke zajednice posebno u periodu nakon Građanskog rata kada se po njenim rečima, dosta toga promenilo ali je glavna odlika društvenih prilika za Afroamerikance bila opšta segragacija i osporavanje prava na imovinu, pravo glasa, rad u državnim službama i slično. S obzirom na velike migracije stanovništva iz ruralnih u urbane krajeve Amerike, autorka kroz ovaj roman sagledava „život“ grada, razvoj muzike (duhovna muzika, bluz, džez) i njenu ulogu u životu Afroamerikanaca u ovom, za njih, turbulentnom periodu. Ona se takođe bavi pitanjem kolektivnog i ličnog identiteta i procesa razvoja ličnog identiteta i integriteta izvan robovlasničkog sistema. Važnost istorije još jedno je od krucijalnih pitanja u ovom romanu, gde autorka želi da ukaže na zamke življenja u gradskim sredinama nauštrb onog dela ličnog i kolektivnog identiteta koji dugujemo ličnoj i kolektivnoj istoriji. „Grad je zavodljiv,“ tvrdi Morrisonova (Morrison u Schappell, 1993), a njegova zavodljivost ogleda se u pružanju „opcije“ zaborava, brisanja iz sećanja sve boli i patnji koje je život u robovlasništvu podrazumevao. No, istorija ne sme biti zanemarena. Kako u intervjuu za *Paris Review* (1993) kaže:

[...] Ali iako istoriju ne treba pretvoriti u ludačku košulju koja ograničava i preneražava takođe je ne treba zaboraviti. Ona mora biti predmet kritike, provere, te se sa njom mora suočiti i razumeti je kako bi se ostvarila sloboda koja predstavlja više od puke dozvole, kako bi se ostvarila, istinska sloboda izbora i samostalnog delanja. Ukoliko se izborite sa zavodljivošću grada, onda ste u situaciji da se suočite sa

<sup>105</sup> Nije prevedena na srpski jezik.

<sup>106</sup> “Wild is kind of Beloved. The dates are the same. You see a pregnant black woman naked at the end of *Beloved*. It's the same time, you know in the Golden Gray section of Jazz, there is a crazy woman out in the woods. The woman they call Wild... could be Sethe's daughter, *Beloved*. When you see *Beloved* towards the end, you don't know; she's either a ghost who has been exorcised or she's a real person pregnant by Paul D. who runs away, ending up in Virginia, which is right next to Ohio.”

sopstvenom istorijom – da zaboravite ono što treba (mora) biti zaboravljeno i upotrebite ono što je korisno – na taj način se ostvaruje istinska sloboda življenja [...] <sup>107</sup> (Morrison u Schappell, 1993).

O narativnoj tehnici u ovom romanu se može pisati naširoko. Razlog za to je jako kompleksna, muzikom inspirisana i orkestrirana struktura dela koje od svojih korica, tj. samog naslova, nagoveštava izuzetno važnu ulogu muzike. Morrisonova za *Džez* tvrdi da je to jedan od njenih najkompleksnijih projekata u kome je radnja „sredstvo što nas pomera od strane do strane sve do samog kraja, <sup>108</sup>“ a „zadovoljstvo leži u udaljavanju od priče i vraćanja istoj, gledanje oko nje, kroz nju, nalik prizmi koja se konstantno okreće <sup>109</sup>“ (Schappell, 1993). Muzika u ovom delu je više od njegovog naslova, narativnog momenta, strukture i radnje – ona se ne javlja samo u obliku radničkih ili crkvenih kompozicija koje likovi romana izvode ili slušaju. Muzika u ovom romanu ima dominantnu ulogu u smislu da roman, na svakoj svojoj strani odiše ritmovima, kadencama, zvucima džez a autorka samu sebe doživljava kao džez izvođača čija veština je toliko maestralna da se gubi granica između improvizacije i poštovanja formalnih (zadatih) pravila pisanja romana. Tehnika poziv i odgovor, improvizacija, poliritmovi, narodni (vernakularni) jezik, nekonvencionalna upotreba znakova interpunkcije ili repeticija delova – fraza i reči (sve svojsveno za džez) samo su neki od načina na koji Morrisonova pokušava da tradicionalnu formu romana prilagodi i učini „crnačkom“ time što će je obogatiti elementima crnačke umetnosti. Autorka je u par navrata i istakla da je primena džez muzike u ovom romanu bila važna kako bi postigla svojevrstni stil „doziranja“ u pisanju po kome autor (izvođač) uvek ima još puno toga da da ali to ne čini. Ovo je vidljivo na samom početku romana, kada neimenovani narator (roman inače kao i većinu njenih dela karakteriše višeglasje), „baca“ (nasuprot linearnom slaganju i povezivanju) pred čitaoca delove informacija o svirepom ubistvu i njegovim akterima ne dajući nikakva detaljnija objašnjenja. Čitalac tako ostaje zabezeknut, sa bezbroj „kako,“ „zašto, „kada, „ko,“ pitanja. Ovim se takođe ostvaruje i otvoreni kraj dela gde se ostavlja prostor za nove intervencije, interpretacije i doživljaje.

Očito je da je autorka imala jasnu nameru, da od romana *Džez* napravi „mini“ džez kompoziciju, kružne strukture koja čitaoca vraća na početak priče čim se približi kraju iste. U želji da svoju čitalačku publiku pretvori u aktivne slušaoce (tj. ne samo pasivne konzumente pisane reči), autorka, koristi gore pomenute repeticije fraza ili jednostavnih (ali efektnih) reči i tako formira jedinstveni harmonijski skelet originalne teme na koji se improvizuju kasnije varijacije (solo „numere“) u priči. Pici (Nick Pici) piše da ove ponovljene jezičke fraze oponašaju rifove u džez komadu, čime se formira stabilna infrastruktura (2000:27). On dodaje da repeticija doprinosi „ritmičkom kretanju <sup>110</sup>“ romana i tako nas „primorava da tekst čitamo naglas čime u punoj meri doživljavamo muzikalnost jezika <sup>111</sup>“ (Pici, 2000:27). Neobeležena poglavlja različite dužine i upotreba rime i znakova interpunkcije na mestima gde im mesto nije, usporavaju i ubrzavaju tempo priče i tempo čitanja. Reči, sasvim neprimetno i magično pretvaraju se u zvuk:

[...] Slepci dobuju i pevuše u blagom vazduhu dok polako odmiču trotoarom.  
Ne žele da stanu blizu staraca koji usred bloka sviraju gitaru sa šest žica,  
ni da se s njima nadmeću.  
Bluzeri. Crni ljudi bluza.  
Svako zna tvoje ime.

---

<sup>107</sup> „But although history should not become a straitjacket, which overwhelms and binds, neither should it be forgotten. One must critique it, test it, confront it, and understand it in order to achieve a freedom that is more than license, to achieve true, adult agency. If you penetrate the seduction of the city, then it becomes possible to confront your own history—to forget what ought to be forgotten and use what is useful—such true agency is made possible.“

<sup>108</sup> “vehicle that moved us from page one to the end”

<sup>109</sup> “delight to be found in moving away from the story and coming back to it, looking around it, and through it, as though it was a prism, constantly turning“

<sup>110</sup> „rhythmic movement“

<sup>111</sup> „compelling us to read the text aloud to get the full effect of the languages’ s musicality“

Stručnjak za gde-je-otišla-i-zašto. Stručnjak za na-smrt-  
-usamljen.  
Svako zna tvoje ime [...] (Morison, 2002:106)

Eusebio Rodriges (Eusebio Rodrigues) opisuje gore datu scenu u smislu muzičke numere ističući stapanje reči „bluzeri“, „crni“, i „ljudi“ u jedinstveni akord<sup>112</sup>, kreiranje povezanih zvukova u frazama gde-je-otišla-i-zašto i na-smrt-usamljen, a poslednji stih (koje se ujedno i ponavlja, čime dobrinosi ritmičnosti), aluzija je na kolekciju eseja Džejsma Bolvina (James Balwin), „*Nobody knows my name*“, koja se između ostalog bavi i rasnim odnosima u Sjedinjenim Američkim Državama s kraja 20.veka (Rodrigues, 1993:734). Ovim neprekidnim nizovima zvukova, autorka kao da nas poziva da postanemo „stručnjaci“ za materiju u pitanju i vraćajući se kroz tekst, dublje i detaljnije preispitujemo skrivena značenja, pronalazeći tako odgovore na pitanja gde i zašto.

U delu koji se nadovezuje na prethodno pomenute stihove/redove, autorka sebe, pisca, poistovećuje sa pevačem:

[...] Pevača je teško ne primetiti jer stoji na gajbi za voće nasred pločnika.  
Njegova drvena noga udobno je opružena; ona prava nosi ritam i težinu gitare.  
Džo verovatno misli da je to pesma o njemu. Rado bi u to poverovao [...]  
(Morison, 2002:106)

Pisac, poput pevača, zauzima važno, istaknuto mesto u društvu, i kao takav odgovoran je za širenje važnih poruka bez obzira na njegov materijalni položaj („stoji na gajbi za voće.“) Iz svoje pozicije on/ona je u stanju da bolje sagleda društvene prilike i ukaže na nejednakosti, hrabro podnoseći svu težinu procesa stvaranja istinskog umetničkog dela sa porukom.

Roman *Džez* se baš kao pravi džez odlikuje čestim promenama ritma. U jednoj pasosu, autorka insistira na mirnom ali neprekidnom iščitavaju (*legato* – vrsta artikulacije u muzici) kao na primer u opisu Sitija („ovuda otvoreno opasno je pustiti obojene samo za muškarce bez pratnje na prodaju traži se žena soba za izdavanje zabranjeno za pse apsolutno besplatno dole sveži pilići brza besplatna isporuka“) (Morison, 2002:60). Već u narednom, kao kod *stakata*,<sup>113</sup> rečenice se skraćuju tako da svaka predstavlja zasebnu celinu, a čitalac ima utisak da je u konstantnom „kreni-stani“ modusu. Ovakvi nagli prelazi iz stakata u legato i obrnuto, tipični su za solo džez numere. Ubacivanje „isečenih“ fraza tako gde im naizgled nije mesto takođe ima za cilj da čitaoca, nalik slušaoca džez muzike, pomeri, izmesti i pripremi za nešto drugačije, naizgled zbunjujuće ali ipak otkrovljujuće.

Čuvena *poziv i odgovor* tehnika javlja se duž čitavog romana, posebno u svrhu unutrašnje introspekcije likova tj. u borbi za sopstveni identitet:

[...] Hoću da mi kažeš nešto stvarno, a ne da sam odrasla i da bi trebalo da znam.  
Nisam. Imam pedeset godina i ništa ne znam. Šta da radim? Da ostanem, s njim?  
Želim, mislim da želim... nisam uvek... sad želim....  
Probudi se. Sladak ili gorak, drugog nema. Samo ovaj.  
Ni ti ne znaš, je l' tako?  
Znam dovoljno da bih znala kako da se ponašam.  
I to je sve? Nema ničeg drugog?  
Ničeg drugog?  
Ma, hajde! Ko su odrasli ljudi? Jesmo li to mi? [...] (Morison, 2002:101).

Iako nam autorka otežava proces praćenja razgovora, tehnika *poziv i odgovor* navodi nas na dublju introspekciju, tj. suštinsko razumevanje kompleksnosti likova u ovom romanu i sve težine borbe za sopstveno ja.

<sup>112</sup> Akord je grupa od tri ili više tonova odsviranih u isto vreme.

<sup>113</sup> Vrsta muzičke artikulacije pri čemu se pravo trajanje tonova skraćuje.



U posebnoj sceni koju nam dočarava neimenovani narator, a koristeći se pomenutom tehnikom, autorka opisuje situaciju koja jako liči na klasične propovedi u afro-američkim crkvama. Narator, poput pastora (a kroz muziku) istovremeno inspiriše i provocira svoju pastvu da se oslobodi tereta onoga što jeste i što je bilo ali i razume događaje iz prošlosti kako bi prevazišle status „nemih, ludih ili mrtvih“ (Morison, 2002:74):

[...] A nenaoružane? One su našle zaštitu u crkvi i strogom, ljutitom Bogu čiji je gnev na ljude koji su ih povredili bio toliko strašan da se nije mogao gledati. Taj Bog je već na putu, evo ga, dolazi da ispravi nepravde koje su im učinjene. Ovde je. Već. Vidiš? Vidiš? Ono što je nekad učinio njima, svet sad čini sam sebi. Unesrećio ih je? Da, ali pogledaj odakle izvire nesreća. Bile su vređane i psovane? O da, ali samo pogledaj kako svet vređa i psuje samog sebe. Bile su saletane u kuhinji i sobici iza radnje? Ihaj. Policajci su ih udarali pesnicom u lice i tako lomili odlučnost njihovih muževa i njihove vilice? Ihaj [...] (Morison, 2002:73)

Česte „temporalne“ promene (iz sadašnjeg u prošlo vreme, iz prošlog u trajno sadašnje vreme) takođe se povezuju sa načinima izvođenja džez numera kada različiti članovi benda (a u okviru svoje solo deonice) daju ličnu interpretaciju teme o kojoj sviraju, a česta je i pojava reči koje su jasno povezane sa džez muzikom poput „dueti,“ „kvarteti,“ „tripleti.“ Zanimljivo je da se, nakon samog naslova, reč *džez* ne pojavljuje nigde drugde u tekstu.

„Džezičkoj“ strukturi dela doprinosi i činjenica da se poglavlja završavaju na mestima gde ne bi očekivali njihov kraj a ponovo započinju istom idejom kojom je prethodno poglavlje i završeno. Često u ovim prelazima iz poglavlja u poglavlje dolazi do promene i naratora što dodatno „tera“ čitaoca da ostane „budan“, sa napregnutim čulima kako bi pokupio što više od osećanja, ideja i doživljaja koje plove po stranama brzo i bez vremena za pauzu. Alisa, Violeta, Golden Grej, Džo, Felicija – svi oni aktivni su učesnici procesa pripovedanja i poput džez asambla sačinjenog od dvoje glavnih solista i ritam sekcije (gde svako član ima pravo zasebne improvizacije) doprinose jedinstvenom, dinamičnom usmeno/pismenom pripovedanju važne priče afro-američke zajednice i njenih članova (pojedinaca). Autorka ne odstupa ni od instrumenata koji sačinjavaju džez asambl sa početka XX veka pa tako zvuk bubnja (kao jednog od najvažnijih instrumenata džez asambla) otvara samu priču (zvuk „ih“ – u originalu „Sth“ – smatra se da odgovara zvuku udarca metlica za bubnjeve na bubnju). Truba, klarinet, klavir, kontrabas, tuba saksofon, gitara – sve su to instrumenti čiji zvuk prožima ovaj roman.

Sve je promenljivo u romanu *Džez*, a džez muzika u velikoj meri doprinosi atmosferi promenljivosti. Promenljive su okolnosti u životu Afroamerikanca koji pristižu na sever bežeći od nepravde i segregacije a promenljiv je identitet za koji im tek predstoji bitka u promenljivim istrojiskim i socio-kulturoloških uslovima sa početka XX veka.

## 7.1. U Sitiju sve se menja

Autorka nas, kao što smo već spomenuli, na prvu loptu, upoznaje sa radnjom romana – ljubavnim trouglom, potmulom ljubavlju koja u isto vreme i donosi radost ali i unesrećuje. Jedan mladi, drski život završio se pucnjem iz pištolja usled straha od gubitka. Straha koji za Afroamerikance predstavlja najgori strah od kad znaju za sebe. No, autorka nam ne daje objašnjenja i ne dočarava celokupnu priču odmah nakon iznošenja ove šokantne informacije. Kako je i sama isticala, cilj ovakvog pisanja bio je da čitaocu da naznaku same melodije romana kako bi je, kad god i gde god se ona ponovo pojavila, prepoznao ali i sagledao iz potpuno drugačijeg ugla. Na ovaj način,

autorka nas približava i drugim važnim događajima i likovima i omogućava potpunije razumevanje sve težine procesa borbe za sopstveni i kolektivni identitet u američkom društvu.

Na samom startu, neidentifikovani narator upozorava nas:

[...] Niko ne kaže da je ovde lepo; niko ne kaže ni da je lako. Ali jeste sudbonosno, i ako obratiš pažnju na plan grada, na njegove brižljivo trasirane ulice, Siti te ne može povrediti.... Najvažnije je da o meni niko ne zna sve što bi moglo da se zna [...] (Morison, 2002:13).

Siti će imati važnu ulogu u „sazrevanju“ likova ovog romana ali nas autorka, na sebi svojstven način, upozorava da sve što treba da se zna ne treba da se zna. Krug se ne sme prekinuti, tačka se ne sme staviti a identitet naših likova ostaje pokretan i otvoren.

Siti je sušta suprotnost od ruralnih krajeva juga Amerike iz kojih dolaze i glavni likovi ovog romana Violeta i Džo, za vreme Velikih Migracija. Rodrigez poredi ovaj značajan put koji prelaze Afroamerikanci sa putovanjem njihovih predaka iz Afrike u Ameriku (1993:744). „Drugi“ put, poput onog prvog pre više od dve stotina godina, traumatičan je i težak i menja nešto u onima koji se na njega otisnu. Polazak za Sever, u nove, urbanizovane sredine, pokušaj je bivših robova, da u uslovima novostečene slobode i određenih prava ali i doba segregacije, eksploatacije jeftine radne snage, bespravnog oduzimanja imovine, pobegnu tj. distanciraju sebe od svega što Jug za njih predstavlja. Tako u romanu, Jug ostaje „riznica“ prošlosti naspram naprednog Severa koji mami svojom razdraganošću, šarenolikošću, brzim napretkom i obećanjem da „dolazi novo vreme,“ a „odlazi tuga. Pokvarenost. Rđavost<sup>114</sup>“ (Morison, 2002:12). Siti nudi obećanje osnaživanja, ali neimenovani narator upozorava da Siti ima plan – iscertan za svakoga ko u njega kroči. Muzika i grad, u neraskidivoj su vezi, u kojoj grad (a koji postaje Siti), poput živog i razdraganog čoveka, širi ruke, prihvata u zagrljaj i otpočinje ples sa svim onim izgubljenim, napaćenim dušama koje beže sa Juga. Siti naizgled nudi bezuslovnu ljubav, a onima koji čeznu, žude da je osete i uzvrate, onima koji u Sitiju vide šansu za ostvarivanje njih samih („sopstveno jače i opasnije ja“ (Morison, 2002:35)), Siti deluje magičan i svemoćan. Siti odaje utisak da je moguće preći preko (izbrisati) granice iscertane za ljude crne boje kože. Deluje moguće ostvariti više zarade, donositi sopstvene odluke, voleti onoga koga želimo da volimo i svi snovi su, naizgled na dohvata ruke. No, Siti je, poput muzike koja ga bliže određuje, dvoličan (tj. ima mnogo lica). Autorka, a kako smo već i spomenuli, na samom početku a kroz metaforu svetlosti u ulozi opasnog oruđa za razdvajanje i rasećanje, govori o podeljenosti grada na „svetlu“ i „tamnu“ stranu, o licima „koja uzvraćaju pogled,“ i onim „koja su delo kamenoresca.“ Dodatno pred nas stavlja i sliku muškarca i žene koja u očima naivnog posmatrača može delovati kao puki romantični prizor. No muškarac koji „se oslanja dlanovima o kameni zid visoko iznad njene glave“ (Morison, 2002:14) i donja polovina grada gde se u senci čuju „klarineti i ljubav, tuče i glasovi onih jadnih žena,“ (Morison, 2002:12) upozoravaju na izrazitu podeljenost društva i jasnu diskriminaciju žena (posebno obojenih žena), patnju i borbu čiji su večiti učesnici. Sitijeva uzbudljivost i raznovrsnost krije izgubljene i usamljene duše koje svoj spas, zaštitu i jedinstvenost traže u savezima, društvima, bratstvima, sestinstvima, grupama, organizacijama i raznim udruženjima. Siti je odvažan, svestran i boemičan ali ne predstavlja sigurno tlo na kome se mogu pustiti koreni i ostvariti siguran, bezbedan ali pre svega miran i stalozan život. Kao takav, turbulentan i izvan svih pravila, Siti će likovima romana (a svojim žiteljima) otežati put izbavljenja i isceljenja iz turbulentne prošlosti.

Muzika koja, poput Sitija, može biti tretirana kao potpuno zasebna komponenta ove priče, važna je u razumevanju sve kompleksnosti međuljudskih odnosa i sopstvenog poimanja smisla života i identiteta. Na momente tužna i setna a na druge poletna i razdragana, muzika ovog romana skreće nam pažnju na „međuprostore“ u ljudskim životima koji bide od nakupljenog „otopljenog, gustog i

---

<sup>114</sup> Značajno je da pokvarenost i rđavost bivaju izdvojene u zasebne rečenice i samim tim naglašene sa početnim velikim slovom, čime se dodatno ukazuje na visok stepen diskriminacije pripadnika Afro-američke zajednice ali i zaludnosti obećanja da će njihov položaj biti promenjen po ukidanju robovlasništva.

sporog“ (Morison, 2002:20) gneva ili nakupljene tuge kojoj se ne zna poreklo. Muzika nas na taj način „informiše“ o disonantnosti i nepredvidivosti života Afroamerikanaca u periodu pojave i razvoja džez i bluza na američkom kontinentu.

### 7.1.2. Muž puca; žena bode. Ništa.

Violeta i Džo Trag, srednjovečni bračni par iz Avenije Lenoks i njihova „zlodela“ prva su stvar sa kojom se čitaoci ovog romana susreću. Džo Trag je posesivni ubica a Violeta ljubomorna supruga koja svoj bes i bol iskaljuje na mrtvom telu mlade ljubavnice svoga supruga, Dorkas. No, ništa kod ovih likova, nije tako jednostavno i jednostrano.

Džo Trag i Violeta vuku svoje poreklo sa juga Amerike, a njihov dolazak u Siti ključni je događaj u okviru četvrte Džoove promene (od ukupno 7 puta kada je postajao nov). „Dvadeset godina nakon što su uplesali vozom u Siti,“ (Morison, 2002:37), Džo i Violeta zaboravili su na muziku i smeh, radost i nadu sa kojom su krenuli u nov život u Sitiju. Baš nalik stvarnim društvenim prilikama za Afroamerikance sa početka 20.og veka, život ovog bračnog para istinska je improvizacija i trka u pronalaženju mogućih rešenja na nemoguća životna pitanja. Zaboravivši na zamišljeni podijum za igru u svome stanu i smeh koji je ispunjavao njihov životni prostor na početku njihovog života u Sitiju, ovaj bračni par zaboravlja jedno na drugog i gubi sebe u proračunatom Sitiju. Violeta je, kako saznajemo u jednoj od *fleshback* scena u romanu, ćerka odsutnog oca („drskog vetropira koji šakom i kapom deli poklone i priča tako očaravajuće priče,“ (Morison, 2002:93), člana Partije Popravljača<sup>115</sup> koji u najvećoj tajnosti odlazi i dolazi u sopstveni dom. Njena majka, (Draga) Rouz, majka petoro dece, je ona osoba koja se „najzad oslobodila vremena koje više nije teklo jer je zavek stalo kad su je istresli sa kuhinjske stolice“ (Morison, 2002:94). U jednom od svojih radijskih intervjuua, Morisonova, a komentarišući lik Violete kaže da je ona:

[...] mrtva u smislu usnulosti. Niko ne može da vrati tu osobu u život sem one koja je i zamotala. Duša ili duh...ono što podrazumevamo pod *ja*. (Ono) je tako ignorisano, tako tiho, tako necenjeno od strane sila koje delaju na ovom svetu...Upravo tu se rađa i ubija samopouzdanje...Moramo da oslobodimo...ispoštujemo taj deo sebe...Izgleda da je jako važno za ljudska bića da su u stanju da učine tako nešto<sup>116</sup>[...] (Morrison u Wachtel, 1993).

Kao što smo već i napomenuli, likovi romana *Džez*, večito tragaju za odgovorima na pitanja gde, kako, zašto te tako i smrt Violetine majke („skočila u bunar i propustila veselje“ (Morison, 2002:91)) predstavlja svojevrsnu „zavrzlamu“ za Violetu ali i izvor životne traume koju Violeta proživljava kroz strah od rađanja sopstvene dece:

[...] Važna stvar, najveća stvar koju je Violeta iz toga naučila jeste da nikad nikad neće imati dece. Šta god se dogodilo, nikakvo malo tamno stopalo neće pritiskati drugo isto takvo dok gladna usta govore, Mama? [...] (Morison, 2002:94).

Samo ovih par rečenica dovoljno su „natopljene“ bolom i mukom života žena ali i svih pripadnika afro-američke zajednice a završni uzvik, vapaj je siročeta koji će dugo, odzvanjati u Violetinom životu.

<sup>115</sup> Muž Drage Rouz pridružio se partiji koja se zalagala za crnačko pravo glasa.

<sup>116</sup> „...dead in the sense of being asleep. No one can bring that person back to life except the person who enfolded it. The soul or spirit...what we mean when we say *me*. (It) is so ignored, so silent, so unappreciated by the forces that *are* in the world... That is where self-esteem is born or destroyed... We need to release..., honor that part of ourselves...It seems to be critical and very important for human beings to be able to do that.“

Gladna usta, ostaju gladna, željna materinske ljubavi i pažnje i ostavljaju je emotivno „obeleženom“, „oštećenom“, ispražnjenom od života i zarobljenom u bolu, „zaostaloj tuži“ i strahu koji otežava odlazak a onemogućava ostanak. Prava Bel, Violetina baba, preuzima brigu o petoro unučica i Violeti „puni glavu“ pričama o zlatnom dečaku, Golden Greju. Prava Bel je takođe „odlazeća“ majka, primorana da napusti svoju osmogodišnju ćerku Dragu Rouz kako bi služila Veru Luiz (belkinju), noseću sa detetom crnog mladića iz Vijene. Golden Grej, poput Violete, odrasta bez očinske figure u svom životu, okružen ženama koje, uprkos neizmernoj pažnji (ali i neprestanom čuđenju njegovoj specifičnoj zlatnoj kosi i boji kože šampanjca), ne uspevaju da nadomeste taj „odsećeni deo sebe“ bez koga je odgovor na pitanje ko sam ili šta sam nemoguć. Prava Bel, simbol mudrog, dobroćudnog pretka koji svojom višedecenijskom mudrošću štiti svoje naslednike, vešta i predana, uspeva da prehrani i očuva svoju unučad i prenese im važne lekcije opstanka u svetu neprijateljski nastrojenom ka crnoj rasi. „Smešljiva,“ (Morison, 2002:94), Prava Bel prenosi im i lekciju o važnosti smeha, kao važnog odbrambenog mehanizma za očuvanje razuma i vere u bolji život:

[...] Violeta se setila kako je Prava Bel ušla u njihovu brvnaru smejući se grohotom. Zbili su se kao miševi blizu konzerve u kojoj je gorela vatra, ni peć nisu imali, na podu, gladni i razdražljivi. Ona ih je gledala previjajući se od smeha; morala je da se nasloni na zid da se ne bi i sama našla na podu. Tada su je, naravno, mrzeli. Ustali su s poda mrzeći je. Ali su se osećali bolje. Ne poraženo, ne izgubljeno. Bolje. Nasmejali su se i oni, čak i Draga Rouz se osmehnula i svet je iznenada opet stao na noge. Tada je Violeta naučila ono što je kasnije zaboravila i čega se sad setila: smeh je ozbiljna stvar. Složenija, ozbiljnija nego suze [...] (Morison, 2002:104).

Ali, Prava Bel, u silnoj ljubavi i želji za očuvanjem porodice, a poput Alise Manfred (o kojoj će nešto kasnije biti više reči), previše čvrsto zateže užu na kome drži svoje unuke.

Lišena važnih porodičnih figura usled okolnosti koje u potpunosti ne može da razume, mlada Violeta odrasta uz priče o lepoti življenja u ulozi mlade osobe svetle puti, kojoj se svet (ali samo naizgled) pruža kao na dlanu. Slika malog plavog deteta u Violetinoj glavi, tiho poput kakve krtice, rovari njenim mislima godinama, terajući je da juri ka nedostižnom, nerealnom idealu osobe koja ne postoji. Prava Bel, donosi odluku za Violetu, šaljući je u Palestinu, gde berući pamuk za deset centi na dan, Violeta uspeva da prevaziđe svoje strahove o samostalnosti, raširi krila i razvije samouverenost i unutrašnju i fizičku snagu i strast ka životu. Džo Trag koji upada u njen život padom sa drveta, za Violetu predstavlja slamku spasa iz mraka i skučenosti bunara, tuge i grča jutra kada su našli Dragu Rouz u plitkoj vodi. Violeta ga celog prisvaja („pleća kao sopstveni jastuk, stubove njegovih nogu, ravnu liniju ramena, vilicu i duge prste“ (Morison, 2002:96-97)) i pred obećanjem njegovog osmeha, prepušta se nadi da će Džo Trag biti njen zlatni dečak. Violeta prihvata život sa Džoom jer je on „zamena za nešto drugo“ i tanano obećanje da će njeno razdorano devojaštvo biti zašiveno (Morison, 2002:90):

[...] a crknite ako hoćete on je moj Džo Trag. Moj.  
Ja sam ga izabrala među svima onima niko nije bio Džo, eh,  
Džo, taj bi naveo svakog živog da stoji u trsci  
usred noći [...] (Morison, 2002:89).

I sam Džo Trag svestan je Violetinog izbora, činjenice da njihov brak nije stvar *njegove* odluke i izbora:

[...] što se tiče njegovog braka sa Violetom, to nije bio njegov izbor,  
ali je osećao zahvalnost što nije morao da odlučuje;  
Violeta je to učinila za njega, pomažući mu da pobjegne od  
svih crvenih drozdova u okrugu i mukle tišine koja ih je pratila [...] (Morison,

2002:31).

Spojeni iz pogrešnih razloga, „zato što im je bilizina bila nametnuta spolja,“ (Morison, 2002:31), Violeta i Džo Trag, a uprkos zajedničkim naporima da prevaziđu teške momente (manjak dostupnih poslova, oduzimanja imovine, gubitka dece – Violetinih pobačaja), ne uspevaju da spreče formiranje skrame na njihovom odnosu i izbegnu muklu tišinu koja ih je pratila u svim njihovim životnim epizodama. Možda baš zbog te mukle tišine i Džo i Violeta ushićeno jure u vagonu za obojene ka Sitiju, plešući u ritmu šina ka obećanoj ljubavi grada koji prima sve u svoje naručje. No Siti je nemilosrdan prema njima. Violeta, ispunjena čežnjom za majčinskom ljubavlju ali i strahom od iste (majčinstva) i nošena svojevrsnim „samoprezirom,“ razvija dvojnu ličnost. 20 godina života u Sitiju, Violeta je Violeta sa juga, i *onu* druga - Violentnu (eng. „Violent“). Violentna zna gde je nož koji će poneti na Dorkasinu sahranu. Violentna je *ona* koja pušta papagaja iz kaveza i koja kao i Violeta, izgara u žudnji za jednostavnim „Volim te.“ U stanu „koji ne gleda ni na šta vredno pomena,“ u gradu koji nemilosrdno melje i dobro i zlo, Violeta se predaje teškoj i obimnoj, nekontrolisanoj čežnji za sopstvenim porodom. Ova želja je i tera na „krađu“ bebe i kupovinu lutke. I prava i „lažna“ beba u njenim rukama, izazivaju smeh (iznenadan, glasan). Taj smeh puni njen stomak spokojem i širi svetlost („brzu i iskričavu“) kroz njene vene (Morison, 2002:24) a muzika leči dušu i zatvara pukotine o koje se Violeta spotakla:

[...] Kasnije bi zajedno pevale, Violeta alt, devojčica medeni sopran.  
„Davno, davno, sećaš li se, dva deteta mala pošla su u gustu šumu i tu zalutala. A kada je sunce zašlo, zasijale zvezde, jadna deca umrla su od gladi i jeze. Crvendać<sup>117</sup> se na njih sažalio i liščem jagoda glave im pokrio.“ Aj, aj [...] (Morison, 2002:99)

Muzika, dakle, ti glasni, odlučni bubnjevi koji prodiru do srži bića, je tu da „poput dobačenog užeta za spasavanje,“ (Morison, 2002:55) premosti jaz, rastojanje između majke i deteta, između „štampanog letka i deteta,“ (Morison, 2002:55), između sebe i svog otuđenog tela (telo koje se sapliće o pukotine, levo stopalo koje umesto unapred ide unazad te Violetu primorala da savije noge i sedne nasred ulice<sup>118</sup>). A to telo samo traži mesto na kome bi „samo malo posedelo“ (Morison, 2002:75). Tajnih pukotina kroz koje Violeta propada i sapliće se je mnogo; toliko da običan život i svakodnevne radnje (poput pripreme hrane ili friziranja mušterija) deluju potpuno strano i daleko:

[...] Ali ne vidi sebe kako radi te stvari. Vidi ih kako bivaju urađene. Okrugla svetlost održava i preplavljuje svaki prizor, i moglo bi se pomisliti da iza krivine, tamo gde ona prestaje, počinje čvrsto tlo. Ali, tla zapravo nema, postoje samo hodnici i pukotine preko kojih se neprestano prelazi. Ni okrugla svetlost nije savršena. Pažljiv pogled i na njoj otkriva šavove, loše spleljene delove i istanjena mesta iza kojih se nalazi ko zna šta. Bilo šta[...] (Morison, 2002:26)

U velikom broju scena, autor nam stavlja do znanja da likovi ne znaju gde se nalaze, šta i zašto nešto rade a radnje i priča kao da samo prolaze *kroz* njih a ne *iz* njih. Sva unutrašnja zbivanja nisu stvar onoga u kome se ona javljaju a ni bliskog mu supružnika („to što se događa u meni nije moja stvar; nije Džoova“ (Morison, 2002:90)). Svaki zvuk, svaki krik, svaka reč koju izgovaramo posmatra se kroz spektar rase, klase, pola pa tako *ona* Violeta koja „ubija“ već mrtvo telo ispušta zvuk koji „prilichi nečemu što nosi sopstveno krzno, a ne kragnu od tuđeg“ (Morison, 2002:85). I jezik, koji je i sam „podeljen u dve kolone“ (Morison, 2002:41) isto tako je pun pukotina, pa tako Violeta oseća da iz njenih usta izlaze reči koje „nemaju veze ni sa čim“ i tek tako upadaju u „inače obične rečenice“

---

<sup>117</sup> Crvendać se takođe pominje i u romanu *The Bluest Eye* gde simbolično predstavlja Sula, koja krši pravila i pruža otpor zajednici ukazujući tako na nepostojanje slobode i odsustvo života.

<sup>118</sup> Ovo se kod nekih kritičara tumači i kao akt pobude protiv ustaljenih i nametnutih društvenih kodeksa ponašanja i neostvarivih prava na slobodu i ostalih, društveno-zagarantovanih prava pojedinca.

(Morison, 2002:27). Strah od „odmetničkog jezika“ tera „zakrpe“ od ljudi poput Violete na tek pokoje „uh“ ili „pobogu“ (Morison, 2002:28).

Izgubljena, zaturena gospođa koju Violeta traži (Morison, 2002:180), ona koja je bila „razumna“ pre dolaska u Siti, ona koju je svet promenio jer mu je ona to dopustila (Morison, 2002:178) i kojoj je taj isti svet upropastio život jer je kroz isti „trčala gore-dole žaleći što nisam neko drugi“ (Morison, 2002:178), mora se „rešiti“ lažne i pogrešne sebe. Erika Spohrer (Erica Spohrer) govori o filmu kao još jednom od sredstava propagiranja ideologije belog čoveka i ističe da Violetina čežnja za odlaskom u bioskop govori o stepenu „ispranosti“ njene ličnosti tj. otupljenosti njenog identiteta usled izloženosti medijima koji propagiraju zapadnjačku kulturu (Spohrer, 2009:85-86).

No Violeta ima saveznika - saveznika u vidu muzike i smeha koji se pretvaraju u „oružje“ kojim ona može ubiti lažnu i pogrešnu sebe a potom i „sebe koja je ubila nju,“ ostavljajući na kraju ono istinsko, svoje ja (Morison, 2002:178). Ono na šta ovde moramo obratiti pažnju je to da Violeta ne ubija samo to drugo ja koje ne prepoznaje, već i ono koje je dželat ovom dvostrukom sopstvu. Jedno ubistvo sebe ostavilo bi u životu ono drugo ja. To ja je poput samo-svesnih, samo-određujućih likova iz magazina i filmova i nema nikakve veze sa iskonskim, južnjačkim, afričkim korenima Afroamerikanaca. Trag, baš kao u imenu Violete i Džoa (prezime Trag), mora postojati. Ni hrana kao sredstvo rekuperacije nekadašnjeg tela (pozamašna zadnjica o kojoj često govori<sup>119</sup>, jaka leđa i snažne ruke), nije toliko moćno oružje otpora poput muzike zbog koje se ostavlja beba sa nepoznatom osobom kako bi se kupila ploča (*Bluz za trubu*). Muzika je ta zahvaljujući kojoj se žene zadovoljno njišu „očarane svojim strukom i oblikom svojih kukova“ (Morison, 2002:50). Muzika tera žene da „pevuše svoja očekivanja“ (Morison, 2002:161), da žive i uživaju. Tako i Violeta, baš u proleće, u „istom času kad i ona Violeta,“ (Morison, 2002:104) započinje svoj put isceljenja i razračunavanja sa traumom zvanom „odsustvo deteta.“ „Blagog, ljupkog dana,“ koji miluje mlade duvače na krovovima, što sviraju promenjenu, doteranu melodiju, blagu i čistu, iz klarineta uperenih u nebo, i Violeta, poput svirača, skuplja slad života što je pukao zarad tog slada (Morison, 2002:168). Muzika se u ovom momentu opisuje kao blaga, čista i postojana koja prodire gde ništa drugo ne može („u Džoove jecaje“) (Morison, 2002:168). Ona otklanja strah od života, od ljubavi, od sreće. Blagi zvuk sa gramofona koji neprimetno uplovljava u dom porodice Trag, zadaje ritam nogama koje kratko stepuju; isti taj zvuk navlači istinske osmehe na lica prisutnih. U nešto malo vremena pred kraj (Morison, 2002), zaključane komore srca odnose pobedu u čovečnosti a prošlost – nešto više od „pokvarene gramofonske ploče koja može samo da se ponavlja i ponavlja“ (Morison, 2002:188), nudi slike momenata ispunjenih „lakim, srećnim smehom“ (Morison, 2002:193) koji im PRIPADA. Uz napomenu, da krajevi moraju biti odsečeni i uz sećanje na *karnevalske* lutke, Violeta i Džo Trag „uhvaćeni su na pola puta između bilo je i mora biti“ (Morison, 2002:193). Nema finalnog tona.

Džozef Trag drugi je solo akt koji moramo detaljno poslušati u ovom džez performansu. Čovek koji je sedam puta postajao nov, rođen je u mestašcu po imenu Vijena, gde ga porodica Vilijams, Roda i Frenk „usvajaju,“ nakon što biva napušten od strane sopstvenih roditelja. Svestan svog statusa „usvojenog“ deteta (Roda bi mu često govorila – „kao da si moj“), Džo nestanak svojih roditelja bez traga, prihvata uz puno nade da će mu ime Trag („pošto mu ga niko drugi nije dao i niko nije znao kakvo bi moglo ili trebalo da bude“ (Morison, 2002:110)) pomoći da se nekada ujedini sa svojim biološkim roditeljima. I ta želja za porodicom, to parčence stakla u tabanu koje neprestano žulja i ne da mira, ostaće izvor najdublje praznine, unutrašnjeg ništa koje će tek u jesen 1925.godine ispuniti neko kome je to ništa bilo poznato – Dorkas. Džo Trag oca nikada neće upoznati a potraga za majkom koja se završava neuspehom, ostaviće na njemu duboki trag.

Druga promena dogodila se u periodu Džoovog sazrevanja kao muškarca, samostalnog i samodovoljnog. Učivši kako da živi u potpunom jedinstvu sa prirodom od čoveka prirode (a koga su belci nazivali vraćem da bi mu tako umaljili pamet i veštinu), Džo Trag učio je o svojoj istoriji, nasleđu i važnosti slobode (bezgranične, безусловne slobode). Nakon što je vatra progutala sve što

---

<sup>119</sup> Pojedini kritičari tumače Violetinu opsesiju za povratkom njenih oblina kao jasni pokazatelj stepena diskretacije i objektivizacije žena tj. doživljaja žene kao sredstva zadovoljenja muških seksualnih potreba.

su Afroamerikanci stvorili na tlu Amerike i nakon što su zlodela „belih čaršava<sup>120</sup>“ ostavila svoje posledice na već preplašeno crnačko stanovništvo juga Amerike, Džo doživljava treću promenu i tada upoznaje Violetu, brak sa kojom, kako smo već saznali nije posledica Džoove odluke. Buker T. i njegovo prisustvo u predsednikovoj kući, ulivaju mu nadu da i on i njegova porodica mogu posedovati svoj komad zemlje, no realnost je nešto drugačija. Nakon četvte promene i polaska na sever (vreme primene zakona Džima Kroa) i pete kada se nastanjuju u najneuređenijim, najsiromašnijim delovima Sitija (simbolično nazvani Mala Afrika), uslediće i šesta promena. 1917. godine, kada u velikom talasu nasilja nad Afroamerikancima koji se širio zemljom poput pobesnelog šumskog požara, i Džo dobija novog sebe, za malo izbegavši smrt. Sedma promena usledila je po odlasku u Prvi svetski rat sa 369. jedinicom<sup>121</sup> a potom je usledila i jedna promena odviše:

[...] Možeš da kažeš da sam čitavog života bio nov crnac.

Ali, sve što sam proživio, sve što sam video, ne samo jedna od tih promena, pripremali su me za nju. Za Dorkas. Kao da mi je dvadeset godina i da tamo, u Palestini, prvi put utoljujem glad [...] (Morison, 2002:115)

Susret sa Dorkas, osamnaestogodišnjom devojkom sa „srpastim ožiljcima na jagodicama“ (Morison, 2002:38) i nemerljivom prazninom u duši<sup>122</sup>, navešće Džao Traga na realizaciju da:

„nisam upoznao slatku stranu nijedne stvari dok nisam okusio njen med“  
(Morison, 2002:116).

Upoređujući se sa zmijom koja više puta u životu menja svoju kožu i koja nakratko oslepi pred svoj poslednji svlak, Džo nagoveštava da je Dorkas ono gde će njegovim promena doći kraj. Potraga za majkom, Divljakušom<sup>123</sup> - trostruka i sva tri puta bezuspešna, vodila ga je kroz polja trske ispunjena **njenim smehom**, rubove šuma na belčevoj farmi i brdašce što se uzdizalo tik uz obalu reke. Upravo tu, na samom vrhu brda, u prirodnom skloništu u steni, čuje se „muzika sveta“ kako je narator naziva, „muzika koja hipnotiše sisare,“ koja je starija od bilo kakve pisane ili usmene reči. Džo tada prati „zvučni“ trag, „delić pesme iz ženskog grla“ koji dopire do njega (Morison, 2002:153). Divljakuša po nekim kritičarima predstavlja arhetip žene koja živi izvan svih zakona i pravila (koje je nametnuo muškarac). Andrea O'Reli (Andrea O'Reilly) poredi Divljakušinu jazbinu sa ženskom matericom a Džoov ulazak u njeno skrovište upoređuje sa povratkom deteta telu majke (kroz porođajni kanal, grlič materice i samu matericu (1996:374) – „skrovito mesto...u kome možeš da radiš šta ti je volja...da dodiruješ, pomeraš i preturaš“ (Morison, 2002:159)).

Slična scena (povratka korenima) javlja se u *Solomonovoj pesmi*, kada Mlekađžija, u potrazi za blagom, ulazi u pećinu (majčinu matericu). Poput prikaze, neuhvatljiva, sa očima košute i usnama dovoljno debelim „da se nasmeju i slome srce“ (Morison, 2002:134), piskavog smeha kao u male devojčice koja razgovara dodirom a ne rečima, Divljakuša ne može drugačije biti opisana i doživljena osim kao biće slobode koje kroz osmeh i muziku prkosi svemu što je vezuje i zatvara u začarani krug društvenog života. Prkosno i protiv logike je sve što ukazuje na i istovremeno skriva Divljakušu. Gusto žbunje hibiskusa, crveni drozd<sup>124</sup> (u jednom momentu čak se pojavljuju i četiri crvena drozda)

<sup>120</sup> Ovo je moguća referenca na Kju Kluks Klan

<sup>121</sup> Takozvani Harlem Hellfighters, sačinjeni isključivo od „obojenih“ vojnika

<sup>122</sup> I Dorkas poput Violete i Džoa određena je nikada neutoljenom čežnjom za majčinskom ljubavlju

<sup>123</sup> Ideja da je Divljakuša majka Džoa Traga nije u potpunosti razjašnjena. Ona potiče iz Lovčevih reči upućenih Džou Tragu - „znate, ta žena je *nečija* mjaka i *neko* bi morao da pripazi“ (Morison, 2002:151).

<sup>124</sup> Ptice su česti element proze Toni Morison a njihova simbolika različita je i raznovrsna. Tako petao koji se javlja u romanu *Voljena* po nekima predstavlja simbol ponosa ali i simbol nade u novo jutro čiji dolazak najavljuje njegova pesma. Ptice se svakako povezuju i sa simbolikom letenja i slobodom (oslobađanjem) što je prisutno i romanu *Solomonova pesma*. Pojedine ptice, poput pomenutog petla povezuju se i sa hrišćanstvom, tj. Isusom Hristom dok druge, poput crvendača simbolizuju smrt tj. odsustvo života i slobode (kao u romanu *Sula*). Crveni drozd koji se pominje u romanu *Džez* tumači se kao simbol života bez ograničenja i pravila. Drozd je po svojoj prirodnoj ptica pevačica koja može biti jako teritorijalna i samotnjak.

samo su prepreke na putu za čoveka iz grada, otuđenog od svojih korena. Sve vreme svoje potrage za Divljakušom čujemo Džoovu molbenicu upućenu svojoj majci:

[...] Samo mi daj znak, rekao je, samo pokaži ruku, rekao je, i znaću, zar ne znaš da moram da znam? Ne bi morala ništa da kaže, ionako niko nikad nije čuo da je nešto rekla; ne bi to morale da budu reči; reči mu nisu bile potrebne, nije ih želeo, znao je kako mogu da slažu, da ugrelu krv i nestanu. Ne bi čak morala ni da izgovori reč „majka.“ (Morison, 2002:38)...u svakom pokretu i šumu video je i čuo Divljakušu. „Daj mi neki znak. Ne moraš ništa da kažeš. Samo pokaži ruku. Pruži je i otići ću; obećavam. Samo znak.“ Molio je, preklinjao da mu pruži ruku sve dok svetlost nije počela da gasne. Da. Ne. I jedno i drugo. Jedno ili drugo. Samo ne ovo ništa [...] (Morison, 2002:154)

Tolika je Džoova čežnja za majčinskom figurom u njegovom životu, tolika je potreba za njenom potvrdom da je samo znak dovoljan, kako bi pronašao sebe u moru teških životnih situacija i moranja da „budeš nov i da ostaneš isti svakog dana kad izađe sunce i svake noći kad zađe“ (Morison, 2002:120). Ali pitanje - *gde je ona*, ostaje bez odgovora.

Džo Trag, kao večiti dečak, „deran koji se još raduje slatkišima“ (Morison, 2002:108), nalik Polu D u *Voljenoj*, ima "natprirodnu" moć da u ženama, svojim sagovornicama, okrene neke izduvni ventil i u njima oslobodi onu drskost, koketnost, laskavost koju su inače čuvale zaključanu duboko u sebi. Poput pravog džez virtouza koji za svoje muziciranje dobija burni odgovor od svoje publike, i toga dana kada mu je vrata broja 237 otvorila pepermint devojka sa lošim tenom, okupljene žene „pevuckale su komplimente i žalbe,“ (Morison, 2002:66), smejale se i začikavale visokog muškarca dubokog glasa, seoskog osmeha i tužnih očiju. Devojka „koja je kupovala slatkiše“ (Morison, 2002:31) i dirnula ga toliko da je u očima osetio peckanje, učinila je da se Džo Trag oseti hrabro, dobrodošao i da, kroz šapat, samim neprimetno a opet agresivno, na površinu izbije dugo potiskivana želja. Našavši se u, bezmalo nepodnošljivim momentima svoga života, Džo Trag i Dorkas prepuštaju se jedno drugom u nadi da će tako utoliti, duboko u sebi, skrivenu glad za ljubavlju. Njihova veza, tajna a opet bučna, glasna („pokušavaju da ne viču, ali to je jače od njih“ (Morison, 2002:39)) predstavlja slamku spasa za oboje ali i način da ponište nametnutu im bezvrednost sopstvenih života i identiteta. U čuvenoj sceni ispisanoj poznatom *poziv i odgovor* tehnikom, uočavamo važnost jasne i glasne subverzije sistema u kome i mladi i stari „žive“ sa unutrašnjim ništa:

[...] ona se tome smeje, smeje se i smeje pre nego što obgrli njegova leđa i počne da ih udara pesnicama....Hoću da me povedeš u Meksiko. Previše je bučno, mrmlja on. Nije, nije, kaže ona, baš je kako treba....Otvara se kasno, kad si ti već uveliko u krevetu, kaže on smešeći se. Ovo je vreme kada odlazim u krevet, ljudi iz Meksika spavaju po danu, povedi me. Ostaju tamo sve do časa kad ljudi nedeljom polaze u crkvu, i belci ne mogu da uđu, i momci koji sviraju ponekad ustanu i zaplešu s tobom...Kako ćeš se izvući iz kuće? pita on. Smisliću nešto, pevucka ona, kao i obično, samo kaži da. Dobro, kaže on, dobro, glupo je da ubereš jabuku ako ne želiš da saznaš kakvog je ukusa [...] (Morison, 2002:40)

Dorkas, vođena bubnjevim što predstavljaju „početak nečega što je želela da dovrši“ (Morison, 2002:57), prepušta se „životu ispod pojasa“ (Morison, 2002:57) i stupajući u vezu sa Džoom, povlači poteze kojim se preispituju uspostavljene i nametnute granice društveno i seksualno prihvatljivog ponašanja. Sa druge strane, Džo je za života doneo samo par sopstvenih odluka. Sopstveno ime, izbor drveta na kome će spavati, komad zemlje koji je kupio i polazak za Siti – spisak

---

Zanimljivo je da Suzana Vega Gonzales (Susana Vega Gonzalez) (2000) crvendaća u *Suli* povezuje sa Sulom kao nekog ko unosi nemir i krši pravila društvenom sistema, što je po njenim rečima povezano sa autorkinim **namernim** potkopavanjem ustaljenih simboličkih praksi po pitanju prikaza ptica u književnosti.



je Džoovih odluka a na poslednja na spisku ovih odluka je Dorkas. Kao takva, ona je izuzetno važna za pronalazak njegovog identiteta onda kada je smatrao da je njegov život zauvek obmotan tišinom. Dorkas predstavlja njegovu sponu sa Jugom, zaboravljenom prošlošću, ali pre svega Divljakušom (što se posebno vidi u tome što se priča njegove potrage za Dorkas sasvim neprimetno pretvara/prelazi u potragu za Divljakušom) bez koje samo-konfirmacija nije moguća:

[...] Ponovio sam ti da je zbog tebe Adam pojeo jabuku. Da je bio bogat čovek kad je napustio raj. Imao je Evu, a u ustima će mu do kraja života ostati ukus prve jabuke na svetu. Prvi je saznao kako je to. Zagristi, gristi do kraja. Čuo je praskav zvuk i pustio da mu crvena kora slomi srce...Tebi prvi put. I meni, na neki način. Zbog toga bih se, ponavljam, šepurio po čitavom Vrtu, šepurio! Sve dok me ti držiš pod ruku, devojko. Dorkas, devojko, tvoj prvi put i moj. *Izabrao* sam te. Niko mi te nije dao. Niko nije rekao:ovo je za tebe. Ja sam te izdvojio. Nije bio pravi čas, da, i ružno sam se poneo prema svojoj ženi. Ali, izdvajanje, biranje...Video sam te i doneo odluku. Svoju odluku. Moja odluka je bila i da te pratim [...] (Morison, 2002:119-120).

U momentu kada se javi pretnja od još jednog napuštanja, još jednog odlaska, Džo pribegava nasilju, koje je u romanima ove autorke neizbežni pratilac sudbina svih njenih likova. No kao što ćemo malo kasnije videti (i kao što smo to videli u analizi romana *Voljena*), i ovde nasilje predstavlja određenu vrstu otpora kroz koji dolazi do regeneracije. Na svakom koraku Džoove "finalne" potrage za Dorkas čuje se muzika. Muzika slepih blizanaca što sviraju na gitari ("izvesna vrsta sviranja na gitari" ali ne "baš kao klarinet" može da te sludi, da te pomete i učini da izgubiš trag) (Morison, 2002:117), klavir što vodi do pravog mesta i preliva se iz okvira vrata (Morison, 2002:61), muzika što tajno potura svoju volju plesačima i čini da se pokore "čežljivom vokalu" (Morison, 2002:161). Dok ljudi "igraju na sve ili ništa," (Morison, 2002:164) a muzika odgovara na sve njihove nedoumice, pištolj a ne ruka što je njom hteo da dodirne Dorkas, peva tuuu! (Morison, 2002:116) i Dorkas, tu u jatru crvenih drozdova što su "začarani snagom plesa i ritma," (Morison, 2002:116) pada smrtno ranjena. Rasprskavanje. Na mestu za romansu što nije mesto za stare ljude, odbačene ljubavnike, dok svira klavir i neka žena tiho peva pesmu čije reči Dorkas zna napamet, rasprskavaju se maske i krljušti. Pucaju folije, popuštaju konopci što si njima vezan/a za šine (Morison, 2002:172) i gore omotači oko lažnih identiteta. Dorkas, rešena da odmori malo, plaća ono što košta za jasnu sliku o sebi, za sreću i svest o sreći, za moć što je bila u njenim rukama dok je bila Džoova tajna saputnica. Muzika koja naizgled navodi Džoa na zločin, važan je alat u njegovom oslobađanju od straha ("nisam znao kako treba nekog voleti," (Morison, 2002:182)) od života, ljubavi, napuštanja. Dorkasina smrt, iako bolna i konačna sa njenom poslednjom rečenicom ("postoji samo jedna jabuka...samo jedna...reci Džou" (Morison, 2002:182) donosi *felicitu* (sreću). Svu bol "ublažava" sam narrator, koji/koja, nalik čistilištu, uzima njihovu bol na sebe, dajući im na taj način priliku za, iako ambivalentan, novi početak. Dorkas nije više bespomoćna, Džo izgubljen a Violeta Violetna.

Dolazak druge Dorkas, "ista ali živa" (Morison, 2002:169) u dom porodice Trag, donosi smeh. Tužan više no zadovoljan, smeh se polako pojavljuje na Džoovom licu kada mu Felicija govori "da su životinje u zoološkom vrtu srećnije od onih na slobodi jer su zaštićene od lovaca" (Morison, 2002:177). Znajući da se Violeta svojevolejno odrekla svog dvostrukog ja, te da život, poput jabuke iz Raja, može biti samo jedan i da prasak<sup>125</sup> njene kore može da slomi srce, Džo ubija svoje staro drugo ja. Gramofon, ploče, ptica što nalazi svoj ugođaj među muzikom muzičara u "zalepršanim košuljama" (Morison, 2002:191), tama što se „polako pretvara u pticu s crvenom prugom na krilu," (Morison, 2002:192) i duše, okrenute jedna drugoj, čiji šapat liči na šuštanje lišća – to je ono sa čime nas narrator na kraju ostavlja. Violeta i Džo pronalaze, jedno u drugom, taj deo njih samih koji nedostaje a čak i

---

<sup>125</sup> Prisetimo se da Hol insistira na neminovnosti pucanja (eng. splitting) u procesu identifikacije pri čemu dolazi do odvajanja onog što predstavlja *sopstvo* (self) i drugo (other).

nevidljivi narator pronalazi svoj mir u pruženoj ruci Divljakuše. Ričard Hardak opisuje proces ubistva lažnog sebe kao tačku ne-projektovanja zla na „drugog.“ Hardak (Hardack) dodaje:

[...] Tako više ne učestvujemo u imitaciji bele rase koja svoju podsvest, ili svoje zlo, projektuje na crnu rasu, na Boga, na naratora, ili neku vrstu posedovanja u kojoj je sopstvo uvek odsutno u momentu nasilja, uvek se vraćajući prekriveno krvlju i zureći u svoje nedužne ruke<sup>126</sup>[...] (1995:467)

### 7.1.3. Ispitivanje granica podnošljivog života – Alisa Manfred i Dorkas

Za Alisu Manfred (iako sporedni lik u romanu) borba sa bespomoćnošću koja okružuje sve afro-američke stanovnike Sitija posebno je teška. Od Ilinoja preko Springfilda u Masačusetsu pa sve do Jedanaeste avenije, Treće i Park avenije, Alisa Manfred je oduvek živela sa strahom. Posejan u ranom detinjstvu i „brižljivo“ zalivan društvenim prilikama što su išle u prilog beloj populaciji, svakog sata svakog dana, taj strah u Alisi je izrastao u specifičnu tvorevinu, jaku i neprobojnu koju jedino „podmukla“ muzika može da smrska i rascepi. Ceo njen život svojevrsni je rat u kome je prvo rasla pod strogim nadzorom i još strožim pravilima pristojnog ponašanja (pravilno sedenje, disanje na usta, naslanjanje na sto, stezanje i prikrivanje grudi) a potom i sazrevala (kao udata žena) pod pritiskom velikih očekivanja svojih roditelja i supruga. „Okovana“ čitavog života, Alisa uvlači i sestričinu poverenu joj na čuvanje u svoj rat, čineći od nje sopstvenog ratnog zatvorenika. Alisini pokušaji da prevaspita svoju sestričinu još od leta 1917. a nakon nasilne smrti Dorkasinih roditelja (otac – izvučen iz tramvaja i nasmrtno pregažen i majka – žrtva podmetnutog kućnog požara), bili su bezuspešni. Tragičnost smrti Dorkasinih i Alisinih bliskih srodnika (dvoje među 200 ubijenih u pobuni u Sent Luisu – broj toliko veliki da „ni novine nisu htele da objave njihov broj“ (Morison, 2002:54)), toliko je velika da Alisa od tog dana počinje „živeti“ u iščekivanju Sudnjeg dana. Prljava, izopačena, „priđi mi“ muzika (Morison, 2002:55), postaje po Alisi glavni izvor greha i problematičnog ponašanja dece, žena i muškaraca što pod njenom palicom postaju razulareni, bestidni, izopačeni i čežljivi:

[...] Znala je iz propovedi i uvodnika da to i nije prava muzika, već samo folklor obojenih: štetna, izvesno; neprilična, svakako; ali ne i stvarna, ne i ozbiljna. Ipak se Alisa Manfred mogla zakleti da je u njoj čula klupko gneva; nešto neprijateljsko što je popimalo oblik galantnog i bučnog zavođenja. Ali, najviše od svega mrzela je u njoj želju. Čežnju za udarcem, rascepom; neku vrstu bezbrižne gladi za borbom ili rubincrvenom iglom za kravatu – svejedno. Ona je lažno prikazivala sreću, dobrodošlicu, ali je nije činila velikodušnom, ta muzika iz noćnih barova, birtija, kupleraja. Zbog nje je držala ruke u džepovima kecelje, da je ne bi smrskala kroz staklo, i stezala svet u šaci cedeći život iz njega zato što radi to što radi i radi i radi njoj i svakom koga je poznavala, lično ili iz druge ruke [...] (Morison, 2002:56)

Toliki je strah od „prodornog kevtanja koje možda neće znati gde ili kako da prestane,“ da će Alisa dugo zatvarati prozore svoga stana pred naletom bubnjeva, gitara i truba što brzo silaze niže, „ispod struka i zakopčanog pojasa“ (Morison, 2002:53). Ovaj strah učiniće da Alisa, sakriva Dorkasinu kosu u čvrsto utegnute pletenice (kako je belci ne bi doživeli kao prostitutku), da joj savetuje da bude nema i gluva, da bude brza i vešta i da ne sluša pesmu što tera devojčice da „izvijaju

---

<sup>126</sup> „[...] we wind up no longer projecting our evil onto the other. We are no longer imitating a white race which projects its unconscious, or its evil, onto the black race, onto a god, a narrator, or some form of possession whereby the self is always absent at the moment of violence, always to return covered in blood and staring at its innocent hands [...]”

vratove i njišu smešnim, nepostojećim kukovima“ (Morison, 2002:54). Alisa živi stalno prisutni strah da će muzika bubnjeva s Pete avenije što ih je jednom okupila i povezala (poput užeta za spasavanje), muzika trube i večito pitanje ispevano kroz pesmu („dokle o dokle“ (Morison, 2002:55)) učiniti da iznova postane svesna svoga tela. Ta muzika preti da će je „naterati“ da oseti miris krvi i iznova postane željna iste, baš kao onda kada je noćima sanjala kako snažnim kopitima konja u galonu, gazi „drugu“ ženu svoga muža. Žedna krvi Alisa bi bila i kada bi sebi priznala svu težinu ženskog života s početka 20.og veka kada su crne žene bile „lude“, „neme“ ili mrtve i kada su se i same pretvarale u oružje kako bi sprečile, tešile, zahtevale, ublažavale i na kraju opstale tu gde jesu (Morison, 2002:74). No Alisa će, uprkos svoj turobnosti i skučenosti svoga života pre, a posebno nakon smrti poslednjeg člana njene najuže porodice, odigrati važnu ulogu u procesu „isceljenja“ Violetinog sopstva. Naime, prevazišavši strah koji je osećala kada je prvi put pustila Violetu u kuću, Alisa sve njene dalje posete dočekuje „duhovno“ izmenjena („kad bi Violeta došla u posetu (uvek nenajavljena), nešto se otvaralo“) (Morison, 2002:78). Alisa se drugačije oseća u Violetinom društvu:

[...] Ne kao sa drugim ljudima. S Violentnom je bila neučtiva. Preka. Škrta. Kao da su obziri i ljubaznost među njima suvišni. Zamenjuje ih nešto drugo, nešto potrebno – možda jasnoća. Ona vrsta jasnoće koju ljudi ljudi traže od neludih [...] (Morison, 2002:78)

I upravo će dve „suprotstavljene“ žene, jedna koja je potegla nož i druga koja to nije mogla učiniti, naći svoju dodirnu tačku u oslobađanju od straha od surovog, sirovog života koji „sličan i rasečan“ (Morison, 2002:104) tako brzo proleti. Spoznavši sve svoje pukotine (i najvažniji od svih – nedostatak majčinske ljubavi obeležen uzvikom „*O, Mama*“), kroz muziku i smeh, Alisa i Violeta razumeće da je život, gorak ili sladak, bogat ili siromašan, težak ili lak, samo jedan i da ga kao takvog treba voleti i živeti. Telo, duša, šta god je ostalo, mora biti prihvaćeno i voljeno jer se od života, koliko ga god ostalo, mora učiniti, napraviti nešto. Tek kada strah koji je osećala svuda u zemlji i svakoj njenoj ulici prodre i u njen dom, tek kada je primorana da se sa njim i suoči (sazna više o životu od onog što o njemu novine kažu), Alisa će razumeti da se život ne može i ne sme zauzdati. Tek onda će razumeti potrebu naoružavanja žena odbrambenim sredstvima („zar nije sve na Božjoj zemlji rođeno ili naučeno da se brani?“ (Morison, 2002:70)) a muzika i smeh upravo su najdelotvornija sredstva subverzije stanja potpune oduzetosti i odbacivanja nametnutih identiteta. Crveni ruževi, crvene haljine, žute cipele, nemarno ogrnuti kaputi, ali pre svega „čadava muzika,“ osnaživali su žene svih doba (pa ujedno i mlade devojkice poput Dorkas) da pravi ključ stave u pravu bravu (Morison, 2002:57). Kroz proces ženskog povezivanja i solidarnosti u bolu i doživljenoj traumi, Alisa i Violeta „priznaju“ sebe i svoju „prijateljicu“ kao legitimne subjekte a nikako objekte sopstvenih sudbina<sup>127</sup>. Poput dvoje džez solista, koji svome stvaranju daju lični pečat ali čija kreacija nastaje uz potporu čitavog benda (zajednice), i Alisa i Violeta pronalaze način da pronađu ono svoje ja za koje su oduvek verovala da postoji. Od žene bez prezimena što je na Petoj aveniji dodiruju kao robu i što ispija šoljice imitacije kafe (Postum – zamena za kafu), Alisa uspeva da prihvati sopstvenu prošlost i sa njom nastavi u budućnost, ostajući otvorena za „možda i veselo društvo nekog ko bi se postarao za noćne potrebe“ (Morison, 2002:189).

---

<sup>127</sup> Džesika Bendžamin (Jessica Benjamin) govori o procesu izgradnje identiteta kroz takozvani proces *intersubjektivnosti*. Po ovom modelu, sopstvo predstavlja *urođenu* kategoriju koja se razvija usled njegove receptivnosti prema spoljašnjim, društvenim faktorima. No, pre no što sopstvo možemo nazvati „legitimnim“ ono mora biti „prepoznato“ od strane druge osobe (osoba A prepoznaje osobu B kao zaista postojeću, izvan simboličke dimenzije) („intersubjektivnost postaje prostor u kome se dva subjekta *upoznaju/sastaju*, gde i žena i muškarac mogu biti subjekti“) (Benjamin, 1986:93). Bel Huks (Bell Hooks) (1990) govorila je o značaju međusobnog uvažavanja“ pripadnika afro-američke zajednice, važnosti nesekretanja pogleda pri razgovoru kao sredstva otpora kojim se radi na otklanjanju posledica višegodišnjih rasističkih učenja i praksi. Alisa i Violeta, tek pošto jedna u drugoj prepoznaju i uvažavaju poziciju subjekta, mogu načiniti prvi korak na putu spoznaje sopstvenog identiteta.

Za Dorkas<sup>128</sup>, „proračunatu kučku“ što otima tuđe muževe ili „maminu dundicu“ koja je „pobegla iz njene utrobe“ (Morison, 2002:100), „lice spokojno i velikodušno“ ili „lezi-lebe-da-te-jedem lice“ (Morison, 2002:17) može se reći da, baš kao i drugi članovi tročlanog džez benda ove priče (Džo i Violeta), predstavlja upečatljiv primer kompleksne i kontradiktorne ličnosti, dualnosti kao posledice ranog i nasilnog odvajanja od ultimativnog izvora sreće, stabilnosti i ljubavi u formi jedne jedine majke. U jednoj od prvih epizoda u kojima slušamo naratora kako opisuje Dorkas, suočeni smo sa najbolnijim trenutkom njenog mladog života tj. smrću majke u požaru dok „vatrogasna kola uglancana i spremna za akciju“ (Morison, 2002:39) stoje u nekom drugom delu grada. Dorkasin krik *Mama?* sa *namernim* znakom pitanja, predstavlja lični povik u pomoć, izraz očaja i tuge pred nadolazećim a nevidljivim neprijateljima budućnosti mlade, ženske osobe crne puti u Sijetu s početka 20.og veka. On takođe predstavlja i povik u pomoć čitave zajednice mladih ljudi (čiji je Dorkas „predstavnik“) koja traži izlaz (spas) iz očaja, nepravde i stradanja. Suočena sa nezamislivim gubitkom, Dorkas, kao što smo već opisali, odrasta u društvu Alise Manfred i sistema pojačane, danonoćne kontrole misli, duše i tela. Razrogačenih očiju, zatvorena u ćutanje („posle pet dana prisustvovala je sahrani i nije rekla ni reč“) (Morison, 2002:55), utegnutih pletenica i zakopčanog kaputa, Dorkas beži iz tetkinih sputavajućih ruku i sanjari o „tom životu ispod pojasa kao o jedinom životu koji postoji“ (Morison, 2002:57):

[...] Dorkas je ležala na prekrivaču od šenile, ustreptala i srećna zato što je znala da nema mesta na kojem neko, tu blizu, ne liže metalni lilihip, ne prebira po dirkama od slonovače, ne udara po koži, ne duva u rog dok iskusna žena peva zar me niko neće pokoriti, ti imaš pravi ključ, dušo, ali pogrešnu bravu<sup>129</sup> moraš ga doneti i staviti baš ovde, ili nešto drugo [...] (Morison, 2002:57)

Jasno je da će muzika odigrati važnu ulogu u onome što je Dorkas „želela da dovrši“ (Morison, 2002:57). Bubnjevi sa parade, klaviri, trube daju joj nadu da će uspomena na njene roditelje uvek ostati živa i da će, kad god poželi, moći da je dotakne i u njoj nađe spas. Neće biti sahrane za njene lutke (njeno detinjstvo) a muzika je bila tu da pospeši tu hrabrost koja je odolevala strogim i sterilnim pravilima tetke Alise. No hrabrosti ponestaje kada Dorkas dođe u godine (šesnaest godina) kada „bi trebalo da ležiš na nekom mutno osvetljenom mestu u njegovom zagrljaju i da te podupire samo jezgro sveta“ (Morison, 2002:60). Na mestu gde muzika caruje, blješti i obasipa sve igrače svojim zavodljivim tonovima, Dorkas se i dalje bori sa čvrstom rukom svoje starateljke (vidljive po porubu, po pojasu na struku njene haljine, neprikladnim cipelama i svilenim čarapama). Dorkas tada biva odbačena kao nedovoljno privlačna i vredna nečije pažnje. Glad za ljubavlju, jaka i hipnotišuća, dodatno je pospešena „sveprožimajućom muzikom Grada koja je neprekidno preklinjala i izazivala – dođi, govorila je, dođi i greši“ (Morison, 2002:64). Praznina koju je u sebi nosila, ono ništa koje je u njoj Džo Trag prepoznao, jer ga je i sam imao, učiniće da Dorkas pohita u zagrljaj onog ko joj dozvoljava da „crta sličice ružem za usne na mestima koje nije mogao da vidi bez ogleдалa“ (Morison, 2002:164) i ko joj daje moć da upravlja svetom. No, Dorkas će to shvatiti tek neposredno pred svoju smrt. U međuvremenu, u želji da „ima ličnost,“ to neprobojno ja (koje vidi u Aktonu), tu celovitost koja je, uprkos dugoj, blago talasastoj kosi, svetloj koži, lepom licu, lepom govoru i prijatnoj ličnosti, nedostajala, Dorkas se prepušta onome ko je, u ulozi dominantnog muškarca, ukalupljuje. Akton, mirnog, kontrolišućeg pogleda, daje joj identitet potčinjene, pokorene žene čija je uloga u društvu da ugodni svom muškarcu. Dorkas menja stil odevanja, način ponašanja, odustaje od životnih užitaka poput hrane ili smeha, i čak ne nosi naočare ostajući tako zamućenog vida nesposobna da uzvрати pogled posmatraču koji je objektivizuje. Dorkas, kao da želi, da baš kao u filmovima, bude nemi posmatrač, bespomoćni pion na tabli života koji se pomera onda kada njen muškarac to dozvoli. Dorkasino odbacivanje smislenog pogleda koji nudi Džo Trag, pogleda koji te uverava da i ti,

<sup>128</sup> Ime vučice svoje poreklo od biblijskog imena Dorka što znači gazela.

<sup>129</sup> Džez numera “You’ve Got the Right Key Baby, but the Wrong Keyhole“ iz 1924. godine, izvođača Klerensa Vilijamsa. Ova vesela numera, sa čestim promenama ritma, govori o novim počecima i nadi u nove ljubavi.

obespravljena jedinka, poseduješ nešto lepo, duboko, važno i posebno, tera je u zagrljaj onog ko je, nasuprot Džou, vidi kao plen. Dorkas postaje žrtva sistema koji se zasniva na vizuelnom momentu i u kome su žene predmet u očima muškog posmatrača. I sama oseća potrebu da pred ogledalom uvežba raskid sa Džoom Tragom i ubedi sebe da je ono što to ogledalo reflektuje (nametnute standarde lepote i iluziju celovitog identiteta) ono što želi za sebe. A onda, iznenada dolazi do naglog preokreta...uz muziku koja poziva na čulno uživanje i prepuštanje, Dorkas otpočinje svoj veliki solo nastup. U njemu dominira motiv (rif) – „dolazi po mene“ (Morison, 2002:164) oko koga se improvizuje, širi i sužava tema Dorkasinom života. Dorkasin solo odlikuje veliki broj repeticija poput repeticije fraza „ostavi me na miru“ „da želim,“ „možda,“ „zašto...zato..“ (Morison, 2002:163), koje doprinose ritmičnosti ovog dela; tu si i česte promene tempa (od sporog do izuzetno brzog). Brz, munjevit pucanj, navođen muzikom, nalazi put do Dorkas. Gramofon iznenada začuti a „neko koga su čekali svira klavir“ (Morison, 2002:166). Na red stupa pesma čije reči Dorkas zna napamet. Dorkas konačno dolazi u posed svog zagubljenog, negiranog identiteta. Džooova ljubav, uspeva da „propagira pojedinca...izvan ograničenja sopstva u prostor slobode, izbora i mogućeg osnaživanja<sup>130</sup>“ (Brown, 2002:640). Dorkas predstavlja „jedru šljivu“ koja se cepa noktom razigranog palca (Morison, 2002:165), i njen pogled zaustavlja se na smeđoj, drvenoj činiji prepunoj pomorandži, sjajnih, sočnih koje predstavljaju sponu sa korenima, precima sa juga Amerike i prapostojbine Afrike. U jednom od opisa Sitija (njegovog neba u ovom konkretnom slučaju), autorka pominje **narandžasto jezgro** na kome se „odeća ljudi na ulicama presijava poput kostima u varijetetu<sup>131</sup>“ (Morison, 2002:37). U nastavku, nebo se poredi sa Irokezima (plemenski savez američkih starosedelaca iz šuma sa Severne Amerike) a potom i samo postaje irokesko, što predstavlja referencu na istoriju američkog kontinenta pre dolaska kolonizatora (koja takođe mora biti sačuvana od zaborava).

Izražena čulnost, slike sjaja, slasti, sočnosti ukazuju na buđenje čula, trzaja iz učmalosti, koji uprkos večnom snu koji sledi, daju jednu jasnoću misli i postojanja koju Dorkas, u momentu svoje smrti, doživljava. Eusebio Rodrigez Dorkasinu „samrtnu ispovest“ opisuje kao njen razgovor sa njenim unutrašnjim bićem i Felicijom, njenom drugom JA, u kome opisuje svoju celokupnu istinu (sve ono što tog trenutka zna o sebi (1993:746).

No, iako se, fizički posmatrano, bliži kraj priče, Dorkasina smrt za nju samu, ali i ostale likove romana, ne predstavlja tačku bez povratka. Uzimajući u obzir kružnu strukturu romana te činjenicu da nas autorka sa kraja vraća na početak gde se Dorkasino prisustvo i dalje oseća (slika na kaminu u dnevnoj sobi porodice Trag), možemo reći da Dorkas predstavlja sponu između sveta živih i umrlih, prošlosti i sadašnjosti. One su naime nerazdvojive kao što je to prikazano baš pred Dorkasinu smrt kada ona zamišlja svoje lutke, Rošelu, Bernardinu i Fej, kako spavaju u koferčetu sa uzorcima Džoa Traga. Lik Dorkas još jedan je od pokazatelja važnosti utemeljenosti identiteta u istoriji sopstvenog naroda, jer samo tako identitet može uspeti da iznese teret življenja u sistemu lične i kulturološke dislokacije.

## 7.2. „Ja sam ime zvuka i zvuk imena“

O „zanimljivom“ odabiru naratora smo već govorili, ali u ovom delu istom bi pristupili iz ugla magijskog realizma. Epigraf koji, ukoliko smo nepažljivi čitalac, lako možemo zanemariti i olako preskočiti, prvi je, u nizu pokazatelja prisustva natprirodnog i božanskog u romanu. *Grom, savršeni um*, je poema (religijski spis) književnice Nag Hamadi, koja slavi žensku božansku figuru koja spaja nespojivo, zbližava suprotnosti i prožima sve aspekte ljudskog života:

---

<sup>130</sup> „...has the potential to propel the individual...beyond the limits of the self into a space of freedom, a site of choice and possible empowerment.“

<sup>131</sup> Varijete – muzičko-igračke grupe (pozorišta) koja izvode programe satkane od kombinacije igara, gimnastičkih egzbicija, plesa, pesme, tački žongliranja i slično.

[...] Ugledajte se na mene, vi koji o meni mislite,  
i vi koji me slušate, počujte me.  
Vi koji na mene čekate, uzmite me k sebi  
I ne ispuštajte me iz vida.

...  
Ja sam glas čiji je zvuk mnogostruk  
i reč čija pojava je višestruka.

...  
Ja ispuštam krik,  
i ja slušam.

...  
Ja sam ime zvuka  
i zvuk imena.  
Ja sam znak pisma

i oznaka podele<sup>132</sup> [...] (Nag Hammadi) (Robinson, 1990).

Kako Rodrigez pojašnjava ove stihove izgovara niko drugi no ženska božanska figura po imenu Grom (1993:748). Iznenadno pominjanje munja i gromova, oka uragana i kidanja života zarad njihovog ponovnog krpljenja i sastavljanja na početku poslednjeg dela romana, potvrđuje božansku stranu naratora priče (baš kao što je to slučaj i sa naratorom L u romanu *Ljubav*). Ovim se daje glas upravo onom subjektu što čeka da bude prikazan, glasu što lebdi neizrečen i priči koja do tada nije bila ispričana. Lis Irigara (Luce Irigaray) povezuje zvuk sa prisustvom istine te se onaj koji proizvodi zvuk doživljava kao „prorok“ istine (1985:264). Jakub Ženišek (Jakub Ženišek) izdvaja pet „pojavnih“ kategorija *magijskog realizma* u delima Toni Morison: 1) momenti povratka iz mrtvih ili pojava duhova; 2) natprirodne isceliteljske moći; 3) božanska intervencija ili božanstvo koje upravlja životima likova; 4) neobjašnjive natprirodne pojave i 5) inkorporacija elemenata folklora i mitologije (Ženišek, 2007:129). Božanstvo koje, po sopstvenom priznanju, „popunjava živote“ likova iz romana *Džez*, upravo pripada kategoriji božanstvo koje „diriguje“ onima koje posmatra „kroz prozore i vrata“ (Morison, 2002:188).

Kao i u poemi, i narator romana *Džez*, nepredvidiv je, u jednom momentu snažan i odlučan, u drugom kolebljiv, slabašan i bespomoćan. No, božanska figura, koja do kraja romana postaje ljudska ne samo da prenosi poruku o važnoj ulozi natprirodnog u svakodnevnom tj. njihovoj ujednačenosti već i izrazitim naglašavanjem važnosti oralnosti (slušanja), doprinosi celokupnom usmenom doživljaju romana (poput kakve kompleksne džez kompozicije). Čitalac je od prvog momenta, „opomenut“ da mora pažljivo *slušati* i da pritom mora biti aktivan slušalac. Poslednja strana romana i čudnovata ispovest naratora (predstavljena kroz narativnu tehniku *poziv i odgovor*) govori nam o ljudskoj strani boginje Grom koja, kombinujući usmenu i pisanu reč (usmena reč obeležena kurzivom), poziva čitaoca da je „preporodi“ (Morison, 2002:195) tj. da svoj doprinos tumačenju knjige. Čitalac/slušalac upravo tada („vidi gde su ti ruke, sada“) (Morison, 2002:195) drži priču u svojim rukama (i bukvalno i metaforički). „Volim da ti govorim i da slušam tvoje odgovore - to je ono pravo“ (Morison, 2002:195) – tolika je autorkina potreba da se direktno obrati čitaocima. No ona,

---

<sup>132</sup> “Look upon me, you who reflect upon me,  
and you hearers, hear me.  
You who are waiting for me, take me to yourselves  
And do not banish me from your sight.  
I am the voice whose sound is manifold  
and the word whose appearance is multiple.  
I am the one who cries out,  
and I listen.  
I am the name of the sound  
and the sound of the name.  
I am the sign of the letter  
and the designation of the division.”

koliko moguća, toliko i ne, ipak se materijalizuje kroz pisanu reč koja, kako tvrdi Mariandela Paladino (Mariangela Palladino) uspešno koegzistira sa usmenom reči (zvuk i znak) ali i ostaje u permanentnoj zavadi sa njom (podeli – kako je i naznačeno u epigrafu) (Palladino, 2005).

Odnos prirode i društva, životinjskog sveta i čoveka, čoveka i grada – sve su to relacije u kojima magija ima dominantnu ulogu. Grad<sup>133</sup> i muzika takođe se opisuju u svojstvu živih bića, posedujući osobine (dobre i loše) koje karakterišu ljude, a isto se može reći i za prirodu (gde olistale grane liče na mokre prste, pećine liče na ženske materice, drveće puca od čežnje, nebo ljubavnicima daje pravo da „govore jedno drugom razne stvari“ (Morison, 2002:37) a zvezde služe kao darovi). Hardak govori o romanu *Džez* kao „čudnovatom spoju prirode i mašina, divljeg i nesvesnog<sup>134</sup>“ (1995:468). I senka, „zaštitnička, dostupna“ (Morison, 2002:194) sa sobom donosi zvuk a ljudi (pojedini), iako svesni da su deo sistema iz koga nema izlaza, u zvuku nalaze spas:

[...] Neki od njih to znaju. Srećnici. Kud god krenu liče na mađioničarev sat sa kazaljka jednake dužine. Ne znaš koliko je sati, ali čuješ tik-tak, tik-tak[...] (Morison, 2002:194)

Kroz spoj nespojivog, čovek postaje naoružan sredstvima za ostvarivanje slobode ponovnog rađanja, preporoda i stvaranja sopstvenog identiteta, satkanog od prošlog ali i sadašnjeg. Samo kroz manir magijskog realizma moguće je predstaviti muziku kao natprirodnu silu koja svojom neizmernom snagom daje onima što je slušaju moć da posegnu „daleko iza, daleko ispod tkiva“ (Morison, 2002:194). Istorija, koja u ovom romanu nema svoju fizičku manifestaciju poput one u romanu *Voljena*, ipak je sveprisutna upravo zahvaljujući elementima magijskog realizma koji je sasvim neprimetno uvode u tekst.

Narator za koga smo ustanovili da je sa početka božanstvo a potom osoba od krvi i mesa, u ovom delu može se okarakterisati i kao pripovedač, mudra osoba koja je „kolekcionar“ istorije i kulture jedne društvene zajednice i koja uspešno čuva i prenosi sakupljeno znanje sa ciljem očuvanja tradicije tj. kulturnog identiteta jedne zajednice. Nešto nalik starici koju spominje i u svom govoru na dodeli Nobelove nagrade, ovaj pripovedač (u ovom slučaju ženskog roda) potiče iz zapadno-afričke tradicije. Na engleskom jeziku *griot*, predstavlja „nosioca narodne kulture“ (Mobley, 1991, citirano u Littke, 2010:36) koji uz pomoć književnog stvaralaštva potpomaže kulturnu afirmaciju i transformaciju određene društvene zajednice. Litke (Amanda Littke) dalje dodaje da Morisonova nastavlja pomenutu tradiciju tako što u svojim delima koristi ženske pripovedače (griots) u ulozi zdravog razuma i mosta koji spaja kulturu i magiju (2010:36). Izuzetna moć ovih pripovedača leži u njihovoj jakoj vezi sa predacima koji su bili svedoci velikog stradanja sopstvenog naroda ali i njihovoj sposobnosti da u celosti i bez ikakvih ulepšavanja ili nenamernog preterivanja, prenesu te priče na buduće generacije.

Golden Grej i Divljakuša dva su osnovna „mitska“ lika koji predstavljaju sponu između sveta magije i realnog sveta. I jedan i drugi pomenuti lik pojavljuju se iznenada, bez objašnjenja a isto tako i nestaju. Sve u vezi njih, misteriozno je i donekle nedokučivo te tako njihove priče ostaju nedorečene za one čitaoce koji su željni finalnog razrešenja. No, do sada smo svakako i uvideli da Morisonova beži od takvog, „jednoličnog“ kraja svojih priča. Golden Grej, imena sačinjenog od suprotstavljenih boja (zlatno što šljašti i privlači poglede i sivo<sup>135</sup> što simbolizuje odsustvo boje i života) i sam je mešavina suprotstavljenih svetova – bele rase (rođen od bele majke) i crne (otac – crni mladić iz Vijene). Svetloružičasta koža i paperje na glavi (Morison, 2002:122) prerastaju u zlatnu put i zlatne uvojke koji ga dodatno izdvajaju u okruženju u kome odrasta. Rastujući zadojen idejom da je crna

<sup>133</sup> Već smo pominjali Siti u svojstvu živog bića koje biva presečeno nadvoje od strane dnevne svetlosti. U nastavku ove scene autorka kaže: “U gornjoj polovini vidim lica koja mi uzvraćaju pogled i ne znam koja od njih pripadaju ljudima, a koja su delo kamenoresca” (Morison, 2002:12). Ovde po prvi put, naratorica iznosi svoju sumnju u istinitost onoga što se naziva realnošću tj. razlikovanja realnosti od mašte (imaginarnog, natprirodnog, vanzemaljskog).

<sup>134</sup> „strange almost oxymoronic merger of nature and machine, of wild and autonomic“

<sup>135</sup> Ovde takođe treba dodati da siva boja nastaje mešanjem crne i bele koje simbolično predstavljaju i boje kože njegovih roditelja.

rasa ne ona kojoj i sam pripada, već koja je tu da ga služi i pokorava mu se, Goldenova borba za razumevanje sopstvene pozicije u rasno-podeljenom društvu, prerasta u mitološku borbu čoveka za pronalaskom izvora svog porekla i njegovog razumevanja. Ono što započinje kao „potraga za očinskom figurom“ kojoj se treba osvetiti, pretvara se u putovanje u srž problema zvanog „biti crni čovek.“ Susret sa drugim mitskim likom, Divljakušom (za koju smo već naznačili da postoji sumnja da predstavlja Voljenu), dodatno će rasplamsati „raspevani bol koji budi svojim zvukom, bubnja dubokim tonovima“ (Morison, 2002:138) koji utehu traži u pokajničkom plaču odbeglih ruku odsutnog oca. Goldenov beg od suočavanja sa „očima košute koje imaju sivu boju sumraka kao i njegove“ (Morison, 2002:140) biće neminovno kako bi „sevnula oštrica brijača“ (Morison, 2002:141) i kako bi se uspostavio potpuni balans između znanja i osećanja (trudeći se da ne prevagne u stranu da ne oseća ništa a zna sve).

Košuta, kako narator predstavlja Divljakušu u ovom delu romana, dodatno ukazuje na njenu „mitološku vrednost“ s obzirom na to da je slika jelena, u različitim mitologijama, povezana sa transcendentnošću, slobodom, božanskom svetlošću ili pak cikličnim obnavljanjem, nadolazećim svitanjem i jasnoćom uma. U romanu *Voljena*, slika antilope simbolično predstavlja povratak u prošlost, daleke korene i izvor iskonskog identiteta naroda kome pripada i Voljena ali i likovi romana *Džez*. No ono što ostaje nejasno je do koje mere Golden Grej uspeva da ostvari balans između znanja i osećanja tj. do koje mere uspeva da pobedi usađene mu vrednosti rasne i klasne superiornosti. Karolina Braun (Caroline Brown) mišljenja je da Golden Grej ne uspeva da ostavi po strani sopstveni ego te razume svet van uspostavljenih rasnih i klasnih kategorija (2002:635). I upravo će njegov ego biti glavna prepreka na putu razumevanja izazova koji pred njega postavlja njegov otac, Henri Letroj (Veliki Lovac) (2002:635). Braun dodaje da, upravo zbog sopstvene nezrelosti, represije seksualne energije i traume zbog spoznaje sopstvene istorije, Golden Grej ne uspeva da ostvari ikakva dublja, značajnija osećanja prema drugima, što bi za rezultat imalo i promenu sopstvenog stava i ponašanja prema drugima (2002:638). Braun dodaje i da Golden Grej „želi oca, ali ne želi da prihvati ulogu sina, a posebno ne sina crnog oca“ (2002:636). Jedina stvar koja ga sprečava da se u potpunosti odrekne sopstvenih korena (Golden Grej želi da ubije svog oca) je Divljakuša. Daryl Dikson Kar (Darryl Dickson-Carr) govori o Goldenovoj „nespremnosti“ da prihvati hibridni identitet koji njegov otac ali i on sam poseduje te da „uprkos želji za svim tim kliznim identitetima, oni ne mogu biti izmireni u sistemu rasne hijerarhije<sup>136</sup>“ (2005:179). Dikson Kar takođe smatra da bi za Golden Greja idealan identitet bio identitet crnog čoveka bez primesa svih mogućih identiteta a koje su pripadnici afro-američke zajednice morali prisvojiti u svrhu i fizičkog ali i psihičkog preživljavanja (2005:179). Braunova dalje pominje 3 mogućnosti kako se Goldenova priča završava. Jedna mogućnost je da Golden nastanjuje pećinu za koju smo verovali da pripada Divljakuši (s obzirom na pominjanje određenog broja stvari u posedu Golden Greja a koje se javljaju u opisu same pećine) i time odbija da izabere bilo koju od ponuđenih strana (crnu ili belu). Druga mogućnost vezana je za njegovo potpuno negiranje dela identiteta koji ga dovodi u vezu sa crnom rasom i stapanje sa nadolazećim brojem gradskog stanovništva u nekom od većih gradova severnog dela Sjedinjenih Američkih Država. Treća opcija koju Karolina Braun pominje je Goldenovo prepuštanje Divljakuši (beg u nepoznatom pravcu sa onom čiji smeh uznemirava a dodir rastužuje). No bez obzira na to kako zamišljamo kraj Goldenove priče, važnost dela posvećenog ovom „misterioznom“ liku mora biti sagledana iz ugla interakcije autorke i čitaoca. Upravo u Golden Greju i Divljakuši čija realističnost ostaje enigma uviđamo svu kompleksnost identiteta. On naime predstavlja mešavinu ličnog doživljaja sopstva kao i spoljašnjih uticaja i tuđih doživljaja. Svaki čitalac mora dati svoj doprinos u doživljaju identiteta likova romana *Džez* jer samo na taj način nastaje identitet koji nije zaključan, zatvoren i sterilan za dalje uticaje i promene.

Činjenica da nam kraj priče o likovima poput Golden Greja ili Divljakuše izmiče, u skladu je sa opštim stavom Toni Morison da želi da čitalac, u momentu kada okrene poslednju stranu romana, stekne utisak da priča nije ispričana do kraja. Uvek je potrebno vratiti se na početak i iznova je

---

<sup>136</sup> “Golden wants all of these slippery identities, yet realizes that they cannot be reconciled in the face of a racist hierarchy.”



interpretirati radi iznalaženja propuštenih ili pak potpuno novih momenata, senzacija i saznanja. Smeh, a posebno muzika koja je sama srž ovog romana upravo doprinose ideji da, poput identiteta pojedinca, priča nikada ne sme imati svoj kraj. Afro-američka priča, podjednako ili pak mnogo više no mnoge druge, ima pravo da iznova i iznova bude prikazana i ispričana.

Na samom „kraju“ romana, dok jezik pokušava da postane muzika (Rodrigues, 1993:751), dok slušamo šuškanje, zvuk pucketanja prstima, kuckanje, dok u misli prizivamo sliku bunara, dečakovu zlatnu kosu i „sladunjavi miris devojke u plamenu“ (Morison, 2002:194) još jednom shvatamo da očekivano finale, razrešenje misterije izostaje i da nama, čitaocima, samo preostaje da damo čitavog sebe u procesu razumevanja i „življenja“ priče ovog romana. „Lepo je kad odrasli ljudi“ (Morison, 2002:194) umeju da ožive i dožive ono što je „ispod pokrivača“ (ispod/između korica knjige), kada je „šuštanje lišća“ (zvuk koji nastaje okretanjem listova/strana knjige) praćeno ljubopitljivim pogledom čitaoca koji **sluša** autora i koji mu, u neprestanom dijalogu, saopštava svoje odgovore.

## 8. *Ljubav – znak upozorenja u narativu afro-američke istorije*

[...] Bio je to čudan početak - na neki način nisam znala u kom pravcu sam želela da idem, ali sam ubrzo počela razmišljati o jednom periodu, u afričko-američkoj istoriji, američkoj istoriji koji je prikazan kao sasvim jednostavan. Roza Parks, Martin Luter King, svi su uzeli učešća, težak rad...svakako je to bio čitav proces...ali sve je ispričano previše jednostavno. Mislim da svi znamo da je priča ipak malo složenija od toga[...]<sup>137</sup> (Morrison u Rose, 2003).

Ovako je u razgovoru sa Čarlijem Rosom, sada već davne 2003. godine govorila autorka romana *Ljubav*, Toni Morison. U pomenutom razgovoru, autorka govori i o nesumnjivom postojanju određene doze zabrinosti, opreza ali i otpora unutar afro-američke zajednice tj. o stvaranju takozvane *buržoask*e klase unutar „sopstvenih redova“ čime je stvoren razdor u ovoj nekada jedinstvenoj zajednici. Viši stepen asimilacije u američko društvo odnosno ostvarivanje većeg stepena slobode i drugih ustavnih prava došao je po cenu određenih gubitaka. U razgovoru sa Mihaelom Saurom (Michael Saur) Morisonova je iznova govorila o stvaranju razdora unutar afro-američke zajednice kao jedne od posledica Pokreta za Građanska prava a o svojim likovima, Kristini i Hidi kao pripadnicama različitih klasa koje, obuzete tihom ali nesagledivom mržnjom, koegzistiraju unutar iste zajednice i užeg društvenog i fizičkog prostora bez „znanja“ kako da razgovaraju o onome što ih tišti i uništava njihove živote (Morrison u Saur, 2008).

Roman *Ljubav*, po rečima same autorke razmatra temu ljubavi ali ne kao samostalne pojave, već uvek u odnosu na neko drugo osećanje ili stanje. U ovom slučaju autorka sagledava ljubav u odnosu na izdaju, napuštanje i odsustvo – tri dominantna čina ovog romana. Autorka pažljivo i na sebi svojstven (kompleksan i intrigantan) način ispituje ljudsku prirodu – zašto i kako dolazi do izdaje osećanja koja su nam najsvetija i najvažnija (prilike da volimo nekog i budemo voljeni). Pokušavajući da odgovori na pitanje kako dolazi do izdaje ljubavi autorka se dotiče pitanja ispraznosti termina *rase*, važnosti opstanka zajednice (očuvanja porodice), revidiranja istorije uz ugla afro-američke zajednice, pitanja ženskog identiteta i odnosa žena u periodu kada afro-američka zajednica nezaustavljivo „preslikava“ patrijahalni model porodičnog i sveopštog bivstvovanja belog čoveka.

Komentari o kompleksnosti dela i vremenu koje prosečni čitalac mora izdvojiti da bi istinski doživeo i ovaj roman (kao uostalom i sve ostale romane ove autorke), autorka bi pozdravljala sa radošću, navodeći da je njena intencija uvek ista – da provocira i izazove čitaoca da ne samo čita o

---

<sup>137</sup> „I had a strange beginning – I sort of didn't know quite where I was going to go, but shortly I discovered that there was this period, you know in African-American history, American history that has been reduced to a very simple story. Rosa Parks, Martin Luther King, everybody jumped on the train, hard work...it was a process...but it came out too simple... I think we all know it was a little bit more complicated than that...“

već i oseća likove i živi ih na sebi svojstven način. Činjenica da je čitaocima potrebno dosta vremena da suštinski spoznaju njene romane, tumači se u svetlu doživljaja romana poput uklete kuće koju čitalac, u prvom naletu bojažljivo ispituje, upoznaje se sa radnjom i likovima, ali se povlači u momentu nelagode i zbunjenosti. Naknadno vraćanje u ukletu kuću (ponovno čitanje romana) omogućava čitaocu veći stepen slobode i hrabrosti i sagledavanje celokupne priče iz potpuno drugačijeg ugla. Čitalac se tada, bez osećaja napetosti i brige o tome šta se može desiti (posebno u pogledu neočekivanog) može prepustiti ispitivanju svih skrivenih mesta, ćoškova, mračnih kredenaca, kako bi razumeo i osetio mnogo više no što su i sami likovi ikada razumeli (Morrison u Siverblatt, 2004:222).

U razgovoru sa Majklom Silverblatom (Michael Silverblatt), Morisonova govori o strukturi romana *Ljubav* kao vrsti kristala koji se širi i nadograđuje u različitim oblicima ali uvek od istog materijala (Morrison u Siverblatt, 2004:216). Ovakvom strukturom, se sem mogućnosti sagledavanja istovetnog lika ili događaja iz različitih uglova, ukazuje i na visok stepen međusobne zavisnosti likova. Likovi, iako usamljeni i otuđeni, nisu izolovani jedni od drugih, već poput mehanizma kojekakvnog sata i njegovih zupčanika koji jedan drugi pokreću, uslovljavaju ponašanje onih sa kojima su povezani. Svi zupčanici okreću se u svrhu ostvarivanja prava na ljubav. Pravo na ljubav ovde podrazumeva onu instinktivnu ljudsku emociju brige za/o drugom ljudskom biću, ljubavi upućene/usmerene ka drugom koja je bezuslovna, čista i nije isključivo fizička. Autorka dodatno ističe neophodnost pribegavanja ovakvoj strukturi usled potrebe da „iznese“ svu odgovornost lika Bila Kozija tj. njegov uticaj na formiranje identiteta svih likova koju su činili deo njegovog života. Njegova ambicija, seksualno devijatno ponašanje i mnogostruke uloge koje je igrao (a koje su mu dodeljene od strane društva, svih žena njegovog života i sebe samog) – Portret, Prijatelj, Stranac, Dobročinitelj, Ljubavnik, Muž, Staratelj, Otac, Fantom<sup>138</sup> - a koje se međusobno preklapaju te granice među njima ne postoje (ili su nejasne) imale su *odlučujući* uticaj na to kako će svi ženski likovi romana biti postavljeni i kakve će živote živeti. Nedostatak ljubavi u njegovom životu isprepletan sa trenutnim društvenim prilikama (tj. konstantnom borbom za opstanak – fizički i duhovni) imaće za posledicu individue koje zaziru od ljubavi i rado je menjaju za osećanja koja deluju intenzivnija, prodornija i sigurnija od same ljubavi (osećanja poput mržnje, ljubomore, zavisti, besa, gramzivosti, proždrljivosti). Tek kroz neprekidnu interakciju sa autorom romana koji „sluša“ svoje likove kroz lik naratora Ele, i koji još uvek ume da „vodi normalne razgovore, a kad se ukaže potreba, ume da se zdušno usprotivi i utrobi – i nožu“ (Morison, 2006:5), likovi uspešno osporavaju zavisnost svojih identiteta o porodičnoj jedinici kojom dominira patrijahalna figura Bila Kozija. Smeh i muzika alati su u rukama likova koji im olakšavaju borbu za identitet i uz pomoć kojih uspevaju da ostvare vezu između svoje prošlosti, sadašnjosti te tako uklanjaju prepreke na putu ka budućnosti. Uz pomoć ovih sredstava subverzije iskrivljenog, traumom obojenog identiteta, žene romana *Ljubav*, uspevaju da dostignu momenat epifanije u kome seksualni aspekt njihovog identiteta prestaje biti dominantan i ustupa mesto onom u kome žene imaju istinske ljubavi ka svojoj životnoj saputnici, majci, sestri, prijateljici, komšinici, koleginici, prolaznici – ženi kao ženi bez obzira na njenu ulogu u društvu. Ljubav postaje ljubav - briga, pažnja bez potrebe pravdanja, žene postaju više od „tatinih mezimica i ljupkih curica“ (Morison, 2006:6) a „nagomilano i razarajuće ludilo koje čini da se žene međusobno mrze i uništavaju svoju decu“ (Morison, 2006:7) popušta pod udarom *zvižduka*. Zvižduka tihog ali ohrabrujućeg i koji ženama „uobličuje misli“ (Morison, 2006:6) time osuđujući „ono u šta se izmetnuo ovaj<sup>139</sup> vek“ (Morison, 2006:6). Narator se u ovom delu osvrće na pesmu Ele Ficzgerald *Mud Indigo* (Ella Fitzgerald - *Mood Indigo*):

[...] Nikada nisi osetio tugu; ne, ne, ne,  
Nikada nisi osetio tugu,  
Sve dok nisi osetio taj *mud indigo*.  
Taj osećaj koji se širi telom sve do stopala,

<sup>138</sup> Nazivi poglavlja romana

<sup>139</sup> Misli se na prošli, 20. vek.

Dok ja samo sedim ovde i uzdišem, "Idi, tugo".  
Ne napušta me taj osećaj *mud indigo*,  
Otkad me je voljeni napustio.

...

Kada me savlada taj osećaj *mud indigo*,  
Mogla bih da legnem i umrem."<sup>140</sup> [...] (Fitzgerald, 1957).

U pesmi koja govori o napuštanju i razmišljanjima ostavljene osobe o prednostima izvršenja samoubistva u poređenju sa životom bez voljene osobe, narator ipak vidi nešto nade. On vidi mogućnost da se u osobi, nesvesnoj svojih potencijala probudi želja, nagon za „odmeravanjem zaveslaja“ (Morison, 2006:6) kako bi se „otplivalo još malo dalje, pa onda još dalje,“ a činjenica da „čovjeku ponekad krv uzavre od raskoši i nota“ (Morison, 2006:6) ne mora se tumačiti u negativnom smislu. Dakle muzika pomera, uznemirava ali to uznemiravanje ne mora se uvek tumačiti u vidu bezobzirnog, neprimerenog ponašanja ljudi koji su toj muzici i izloženi i istu žive.

Naracija, podjednako kompleksna kao i ona u romanima *Voljena* i *Džez*, višestruka, fluidna, nelinearna i zavodljiva (poput muzike) sa razlogom (ili više razloga) je takva. Poput klackalice koja čas ide gore a čas dole (ili pak možemo reći da je istovremeno i gore i dole), struktura romana, koju smo već uporedili sa kristalom koji se nadograđuje bez poštovanja pravila linearnosti i pravilnosti (hronološke ili prostorne), krije/sadrži značenje samog romana. Tradicionalna, linearna narativna forma, naime, nije verna životu i ljudskoj promisli o životu koja je nestabilna i krivudava (Morrison u Siverblatt, 2004:218). Činjenica da današnji događaj može izmeniti viđenje nekog davnašnjeg te prikazati ga u sasvim drugom svetlu (a samim tim i izmeniti identitet pojedinca) dovelo je do ideje da priča o Kozi porodici počne sa njenog kraja. Neimenovani narator, čiji identitet uskoro prepoznajemo u liku Ele, „žene sa kuvarskom kapom“ (Morison, 2003:38) u službi Bila Kozija pedeset godina, otvara roman monologom (svi njeni monolozi ispisani su kurzivom) u kome nam ukratko predočava istoriju Suker Beja i upozorava nas na priču koja sledi. Priču koja će pokazati „kako bestidne žene mogu da upropaste plemenite muškarce“ (Morison, 2006:13), ili možda obrnuto. Naracija, sasvim lako i nenametljivo, očas posla prelazi u treće lice a potom opet u prvo putujući tako iz ranih godina dvadesetog veka na sam njegov kraj, pletući mrežu događaja koji su nepogrešivo uslovljeni (baš kao i likovi) jedni drugim. U momentu kada nam se prvi put obraća, Ela je davno preminula, toliko davno da se više niko ne pita da li joj je ime Luiz ili Lusil (Morison, 2006:67). Dakle, priču nam dočarava duh Ele što svakako ne čudi s obzirom da je autorka, u predgovoru za *Ljubav* iz 2005. godine naznačila da je, slično romanu *Džez* (gde je narator apsolutno bezgraničan) želela da kreira naratora koji uživa sličnu slobodu ali koji ima svoje otelotvorenje i koji aktivno participira u samoj priči:

[...] unutrašnji narativ likova, toliko ispunjen tajnama i delimičnim spoznajama, bi bili isprekidani i posmatrani od strane narativnog „Ja“ koje nije određeno vremenom ili prostorom – ili povlačenjem linije između života i onoga što nije život<sup>141</sup> [...] (Morrison, 2005:x-xi)

---

<sup>140</sup> [...] You ain't never been blue; no, no, no,  
You ain't never been blue,  
Till you've had that mood indigo.  
That feelin' goes stealin' down to my shoes  
While I just sit here and sigh, "Go 'long blues".  
I always get that mood indigo,  
Since my baby said goodbye.

...  
When I get that mood indigo,  
I could lay me down and die [...]

<sup>141</sup> "The interior narrative of characters, so full of secrets and partial insights, would be interrupted and observed by an "I" not restricted by chronology or space - or the frontier between life and not-life"

Za njene naratore, a tako je i sa onim iz romana *Ljubav*, granice ne postoje. Narator ovog romana do te mere je neograničen da ga neki kritičari, a pozivajući se na spominjanje predmeta Prve poslanice Korinćanima (glava XIII), izjednačavaju sa osećanjem ljubavi. Naime, apostol Pavle u Prvoj poslanici Korinćanima govori o važnosti ljubavi odnosno njenoj istrajnosti i nesputanosti:

[...] Ako jezike čovečije i anđeoske govorim a ljubavi nemam,  
onda sam kao zvono koje zvoni, ili praporac koji zveči.  
I ako imam proroštvo i znam sve tajne i sva znanja,  
i ako imam svu veru da i gore premeštam, a ljubavi nemam, ništa sam.  
I ako razdam sve imanje svoje, i ako predam telo svoje da se sažeže,  
a ljubavi nemam, ništa mi ne pomaže.  
Ljubav dugo trpi, milokrvna je; ljubav ne zavidi;  
ljubav se ne veliča, ne nadima se,  
Ne čini šta ne valja, ne traži svoje, ne srdi se, ne misli o zlu,  
Ne raduje se nepravdi, a raduje se istini,  
Sve snosi, sve veruje, svemu se nada, sve trpi.  
Ljubav nikad ne prestaje, a proroštvo ako će i prestati,  
jezici ako će umuknuti, razuma ako će nestati [...] (Sveto pismo, Prva poslanica  
Korinćanima)

Narator ovog romana, „žena koja otvara i zatvara knjigu i koja u njoj interveniše“ (Morrison u Siverblatt, 2004: 217) morala je, po mišljenju autorke biti svesna važnosti jezika bez obzira na to što samu sebe opisuje kao ćutljivu. Narator se „suzdržava“ od direktnog obraćanja samim likovima romana ali i te kako komunicira sa čitaocima, „uporno“ im skrećući pažnju na *pticu u njihovim rukama*, na njihov lični doprinos interpretaciji romana i sudbina njegovih likova. Vajat (Jean Wyatt) takođe govori o takozvanoj *dvostrukoj naraciji* (eng. *dual narration*) tj. o dva potpuno drugačija viđenja događaja opisanih u romanu (2017:104). Sa jedne strane tu je Ela (u originalu označena kao L) a sa druge pripovedanje u trećem licu jednine. Heterodiegetski glas<sup>142</sup>, kako Vajat ističe, uživa apsolutno poverenje čitalaca (veruje mu se jer je takvo pripovedanje ustaljena književna praksa) dok Elino, subjektivno viđenje sveta romana *Ljubav* deluje ograničeno i jednostrano (2017:104). Vajat naglašava, da iako, sa početka deluje da autorka prati ovu ustaljenu praksu pripovedanja gde se trećem a ne prvom licu veruje, situacija je u stvari obrnuta:

[...] Ela, narator koji govori tekst u prvom licu jednine, koji govori vijugavim, ličnim, idiosinkratičnim stilom koji defamiliarizuje čitaoca, pruža redak uvid u pravu priču Kozijevih žena i postaje vodič od autoriteta u svetu ove priče. Sa druge strane, naracija iz trećeg lica jednine, postavlja priču o Koziju i njegovim ženama na načine koji ustoličavaju status Bila Kozija i štite ga od krivice koja, na suptilan ili ne tako suptilan način, unižava vrednost žena. Tek u poslednjem pogavlju ovog romana uočavamo je narativni okvir postavljen iz trećeg lica zaista sve vreme bio zavaravajući<sup>143</sup> [...] (2017:106-107).

Nakon ekscentričnog uvoda Ele (kojim ćemo se ubrzo detaljnije i pozabaviti) autorka započinje prvo zvanično (namerno tako i obeleženo standardnim arapskim brojevima) poglavlje opisom vremenskih i prostornih prilika (hladan vetar koji sprečava sunce u svojoj nameri da ugrije svet na koji gleda, ledene ploče u blizini obale (Morison, 2006:14)). Ona potom glas daje Sandleru kojeg

<sup>142</sup> Heterodiegetska pozicija je kad narator ne učestvuje u događajima o kojima priča

<sup>143</sup> „L, the first-person character narrator, who speaks in a meandering, personal, idiosyncratic style that defamiliarizes the reader, provides rare glimpses of the Cosey women’s true story and ends up being the authoritative guide to the storyworld. The third-person narrative, on the other hand, frames the story of Cosey and his women in ways that enhance the stature of Bill Cosey and protect him from blame while subtly or not so subtly derogating the women. It is only in the novel’s final chapter that we realize how misleading the entire third-person narrative frame has been“

doživljavamo kao objektivnog posmatrača priče (kome se naizgled, a upravo zbog njegove pozicije, može verovati). Priču upotpunjuje i glas njegove supruge Vide, nekadašnjeg upošljenika Bila Kozija, koja u svom bivšem poslodavcu vidi „njegovo kraljevsko visočanstvo,“ (Morison, 2006:38), dok je Sendlerova priča donekle suzdržanija jer se isti „ne bi usudio da tvrdi da poznaje njegovu<sup>144</sup> dušu, um i novčanik“ (Morison, 2006:41). U priču o Kozi porodici ubrzo se upliću i glasovi Kristine, Hide i Džunior što dodatno stvara iluziju objektivnosti naracije iz ugla trećeg lica jednine. No po rečima Vajata, nijedan od ovih glasova se, iako se konstantno priseća i vraća u prošlost, ne dotiče Hidinih godina u momentu kada je postala Kozijeva supruga; tako Vajat ističe da

[...] uprkos naizgled postojećoj raznolikosti glasova, narativni okvir iz ugla trećeg lica je u celini sagledano nestabilan i pomeren tako da služi interesima muškarca: istog štiti od krivice i pomera perspektivu baš onoliko koliko je dovoljno da se njegovi postupci prikažu u pozitivnom smislu<sup>145</sup>[...] (2017:108).

Heterodiegetski glas je dakle naštelovan tako da prikriva optužujuće dokaze koji mogu ukazati na diskriminatorno ponašanje jednog od dominantnih članova afro-američke zajednice koje se svakako prelijeva na ostatak zajednice. U priči ispričanoj iz ovog ugla (a što se ogleda i u rečima same Vide i njenog hvalospeva o nekadašnjem šefu) veći deo zajednice koji je odbačen ili kome je dozvoljen ulazak u Kozijev hotel u ulozi posluge (osoblja hotela) ne gaji nikakav osećaj prekora ili prezira prema Koziju. Naime, on uživa divljenje i poštovanje onih koji i dalje žive u bedi tik uz sav luksuz i raskoš koji Kozi nudi eliti afro-američke zajednice. Dakle svi, a posebno žene koje su na bilo koji način povezane sa Kozijem, pa i one koje su ga mogle posmatrati samo izdaleka videle su u njemu samo zgodnog, privlačnog čoveka srdačnog osmeha i ljubaznog pogleda koji „ima moć da izgadi sve naprsline i trzavice“ (Morison, 2006:34) u svom neposrednom okruženju. Ovakva vrsta naracije koja glorifikuje patrijalni sistem vrednosti i u zajednici kojoj on nije „prirodan“ može se tumačiti i kao svojevrsna autorkina kritika na sistem vrednosti u kome žena (crna ili bela ali posebno crna) duguje neupitnu ličnu poslušnost i lojalnost rasi.

Pouzdanost Eline priče za mnoge kritičare i/ili čitaoce upitna je zbog svoje fluidnosti i neobuzdanosti, na momente izrazite provokativnosti koja kod čitaoca naviknutih na „standardni tok“ događaja u romanu izaziva nelagodu ili odbojnost. Tako se čitaoci koji nakon pročitane naslova *Ljubav* (a u tradicionalnom tumačenju te reči) očekuju romantičnu priču o uzvraćenoj/neuzvraćenoj ljubavi između muškarca i žene (ali ne i žena/devojčica) mogu „neprijatno“ iznenaditi već prvom Elinom rečenicom – „na sve strane žene šire noge, a ja zviždućem“ (Morison, 2006:5). Nakon kratkog i nedovoljnog pojašnjenja da je sve to zbog muškaraca, naratorka još tvrdi da se drži po strani, nemoćno posmatra i drži jezik za zubima jer je po prirodi ćutljiva (Morison, 2006:5). Ela potom počinje priču o đavoljim bandama – „odrpanci sa ogromnim šeširima koji iskaljuju bes na nezaštićenim ženama i jedu neposlušnu decu“ (Morison, 2006:7), „brzi kao munja, danju i noću đavolčići izviru iz talasa da kazne svojeglave žene“ (Morison, 2006:9). Iste te priče potom proglašava „babskim pričama,“ „još jednom od priča izmišljenom da se zastraše nepristojne žene i pouče raspuštena deca“ (Morison, 2006:13). Ovim narator postaje kontradiktoran i dovodi u pitanje svoj kredibilitet pa se postavlja pitanje kako i zašto mu verovati. Spiesova (Christine Spies) piše da Elina „priča“ na samom početku romana vrši funkciju uvertire: predstavlja najvažnije likove ali i nagoveštava atmosferu u kojoj će se svi događaji ovog romana odvijati (2004:61).

Ono što međutim treba primetiti je da u ovom uvodnom delu, a od samog početka narator upliće u priču elemente magijskog realizma pokušavajući da čitaoca navikne na neraskidivi spoj između ovozemaljskog i vanzemaljskog a ono što je takođe važno istaći je da nam „inicijalnim“ zviždukom,

---

<sup>144</sup> Kozijevu.

<sup>145</sup> „Despite the seeming diversity of its multiple voices, the third-person narrative frame as a whole is unbalanced, skewed toward the interests of the man: it protects him from blame and shifts perspective just enough to present his actions in a positive light“

narator Ela poručuje da će njena verzija priče biti ispričana jezikom muzike. „Reči mi igraju u glavi uz muziku sa usana,“ (Morison, 2006:5) ukazuju na neraskidivu sponu među muzikom i jezikom. Pored toga, činjenica da su Eline reči neka vrsta „otpora“ ostatku narativa pisanom na „tradicionalan“ način, čini da i muzika koja je upletena u Eline reči služi kao subverzivno sredstvo koji potkopava lažne i „mami“ na površinu istinite identitete likova romana. Razmatranja da je Elin glas, glas subverzije, podržana su i time što i u delovima priče ispričanim iz ugla trećeg lica jednine, nailazimo na kratkotrajni blještaj, iskru alternativne priče o devojkicama koje jedna prema drugoj gaje neizmernu ljubav. Usred Hidine priče začujemo varijaciju ustaljene fraze<sup>146</sup> za započinjanje bajki:

[...] jednom je devojkica otišla predaleko – prema dubokoj vodi i zastala na njenoj ivici...u blizini, na crvenom tepihu sedela je još jedna devojkica, sa belim mašnjama u kosi, i jela sladoled. Voda je bila tamnoplava. U daljini se čuo **smeh** [...] (Morison, 2006:79)

Nešto kasnije, a usred Kristine priče, začujemo ponovo:

[...] Nekad davno živela je jedna mala devojkica koja je nosila velike mašne na svakoj od svoje četiri kike. Imala je ogromnu sobu samo za sebe u potkrovlju velikog hotela. Na tapetima u toj sobi bila je šara u obliku cvetova nezaboravka. Ponekad bi pozvala svoju novu drugaricu da prespava kod nje i tad bi se **smejale** dok ne bi počele da štucaju pod pokrivačem[...] (Morison, 2006:99)

U ovim kratkim epizodama u kojima se dva glavna ženska lika vraćaju u prošlost, namerno su naglašene reči smeh/smejale kako bi dodatno ukazali i na važnu ulogu koju smeh igra u oslobađanju od stega društva u kome se identitet formira na osnovu ustaljenih normi društvenog i ekonomskog sistema.

Sve do poslednjeg „fantomskog“ poglavlja u kome se u potpunosti otkriva druga strana medalje zvane ljubav, Ela, jako suptilno predočava istinu o toj drugoj strani ljubavi. Kao kada na primer, a pričajući o istoriji Kozi porodice, iznenada saopšti čitaocu da je njeno mišljenje da je Hida pripadala Kristini, kao i Kristina Hidi (Morison, 2006:110). Ili kao kada mala kafena kašičica oživljava sećanja „na dete kome je kašičica poklonjena (Morison, 2006:24), kada kratko ukaže na njihovu povezanost time što su obe predmet „kupoprodajnih ugovora“ („ona koju je jedan muškarac prodao uhvatila se u koštac sa ženom koju je drugi muškarac kupio“) (Morison, 2006:89) ili kada se kućom (ili u glavi, pritajeno i nečujno) razleže:

[...] In-bedagej eb-rodagej! Oip-kudagej e-tigadej e-jadagej a-zadagej ukšadagej ob-bomagej an-jidagej!....Hida je pažljivo trebila pasulj što je pažljivije mogla dok joj je u glavi odzvanjalo: Eb-rodagej! Eb-rodagej! [...] (Morison, 2006:134)

Idagej, izmišljeni jezik kojim se svet mašte i slobode dece štiti od sveta odraslih tako korumpiranog i neprirodnog, biće zaboravljen onda kada ni na njemu „ne uspeju da podele uzajamno osećanje posramljenosti“ (Morison, 2006:190) nastalog usled otvorenog seksualnog uznemiravanja od strane Bila Kozija kojem niko ne staje na put. Njihova veza, odnos poverenja i razumevanja koji su izgradile u svom izmaštanom svetu, biva nepovratno narušen a narativ formiranja ženskog identiteta pretvara se u narativ o posledicama koje nasilje ima na ličnost (sopstvo) ženskog bića. Upliv neprimerene muške seksualne energije u prostor čiste, detinjaste ljubavi izmeniće tok njihovih sudbina i identiteta. Tek kada se iznova prihvati i povrati ta istinska ljubav među nekadašnjim drugaricama, a koja osporava klasični životni tok jedne žene (od rođenja, do devojaštva, udaje, rođenja deteta, staranja o onemoćalim roditeljima do konačne smrti) nestaje „rez do kosti“ (Morison, 2006:200). Ela, koja i sama kao žena osporava ovaj tradicionalni „razvojni put“ identiteta jedne žene,

<sup>146</sup> Ovde se misli na frazu “Once upon a time“

kroz muziku i smeh (a opet i uz pomoć magije s obzirom na to da se i Ela javlja u formi duha ) doneće olakšanje – „olakšanje od gledanja ispred i iza sebe – nadanja i uzmičanja“ (Morison, 2006:195). U već pomenutom razgovoru sa Čarlijem Rosom, autorka napominje neophodnost oslobađanja od Bila Kozija u poslednjem poglavlju kako bi likovi Kristine i Hide izašli kao pobednici iz te priče. Tek kada dominantna formativna sila u formi Bila Kozija prestane vršiti svoj uticaj na identitet glavnih ženskih likova ovog romana, tek tada će ovi likovi prestati da potražuju validaciju za ono što uistinu jesu. Autorka dalje ističe da su svi njeni likovi pobednici bez obzira na to da li ostaju u životu ili umiru – svi oni savladavaju važne životne lekcije pa se njihova životna iskustva tumače kao otkrovenja (Rose, 2003).

### 8.1. Hida i Kristina – kad se ljubav ne može ni potisnuti ni odložiti

Međusobna uslovljenost likova romana *Ljubav*, a posebno ženskih likova nepobitno povlači i uslovljenost njihovih identiteta. Prvi susret čitaoca sa Hidom i Kristinom obavljen je opštim mukom, ogorčenošću, ozlojeđenošću i ljutnjom koji dominiraju Kristininom ličnošću. Tu je i glumački nastrojena („ova druga žena neprestano glumi i tom se glumom štiti kao ratničkim oklopmom“ (Morison, 2006:31)) Hida što „miriše poput deteta, na šećerne bombone, svežu travu i krzno“ (Morison, 2006:26). Hida zbog svojih „dlanova zakrivljenih prema spolja – poput peraja“ (Morison, 2006:31) u potpunosti zavisi od svoje ne-prijateljice. Ophrvane mržnjom, lica istovetnih iako „različitih kao nebo i zemlja“ (Morison, 2006:35) ove zavađene žene, naizgled su odgovorne za propast svega što je Bil Kozi godinama stvarao. Dok pratimo prisećanja različitih likova poput Vide, stvaramo sliku Hide kao umišljene, razmažene nasledice Kozijevog bogatstva koje gramzivo čuva na skrivenom računu u banci. Narator (koji se obraća iz trećeg lica) nam Hidu dalje opisuje kao „nezamislivo lukavu i osvetoljubivu“ (Morison, 2006:89), „lažnu i preosetljivu“ (Morison, 2006:150). Hida je tako i „smrdljiva kučka od žene“ (Morison, 2006:140) Bila Kozija, zla zmija koja vođena ljubomorom i zavišću podmeće požare. No ona je istovremeno i ostavljena i usamljena jedinka koja je u neočekivanom i preuranjenom braku sa Bilom Kozijem videla priliku da se otrgne od nemaštine u kojoj je živela ali pre svega priliku za porodicom u kojoj neko pokazuje brigu za tim da li spava u pravom krevetu, porodicu u kojoj bi se neko „upitao šta biste želeli da pojedete, a zatim oprao sudove“ (Morison, 2006:131). Činjenica da potiče iz porodice Džonsonovih<sup>147</sup>, oličenja razmetljivosti, zatucanosti i nemara te porodice „što uči devojčice da munjevito dižu suknje“ (Morison, 2006:144), dodatno je oslikava kao loš primer, nekog čija senzualnost može da iskvari Kristinu. Naprasno otrgnuta od sveta igara, Hida se i sama priseća osećanja sopstvene uniženosti kada pominje da se „u početku njihovog braka nikad nije osećala dovoljno čisto“ (Morison, 2006:128). Neprijateljski nastrojena Mej, koja momenta kada Hida postaje gospođa Kozi prelazi iz odbrambenog u ratoborni stav (Morison, 2006:142), dodatno će produbiti to osećanje beznađa „zarivši sekiru između Hide i Kristine“ (Morison, 2006:147). Tako nastaje duboka pukotina koja je „razdvojila tlo pod njihovim nogama“ (Morison, 2006:147) a jedino kroz Elin narativ shvatićemo da su Hida i Kristina „žrtvovane zveri“ a ne „šampioni u ringu“ (Morison, 2006:147) osuđeni na večitu borbu. Hidina patnja teško je vidljiva u „neobičnoj mešavini gnevnog pogleda, širokog osmeha i zbunjenosti“ (Morison, 2006:172) kao u sceni u kojoj Kristinina „mlitava ruka maše“ a Hidina „pritiska šaku na staklo“ automobila tako snažno da će „prsti slomiti staklo tako da iz posekotine na ruci poteče krv niz vrata automobila“ (Morison, 2006:172). Momente pre odlaska na medeni mesec Hida provodi u vrtlogu emocija, želje i straha ali pre svega zbunjenosti koju, uz osećaj napuštenosti, deli i Kristina. No, Hida se sa svojom zbunjenošću i usamljenošću bori pokušajima osmehivanja („izgleda tako usamljeno u tom velikom automobilu, ali se osmehuje – ili barem pokušava“ (Morison, 2006:172)). I upravo smeh i muzika predstavljaju jedina oruđa u rukama ovih likova pomoću kojih će

<sup>147</sup> (imena koja su članovi ove porodice nosili poput Nevesta, Vedrana, Prekrasna princeza, Pravična, Samotna ili Hida, kraljica noći opisana su kao imena koja „čovek daje mazgama i brodovima“ (Morison, 2006:144)).

se boriti za ono što ih uistinu određuje (a to je njihova međusobna ljubav). U jednoj od scena „prisećanja“, Hida ima dvadeset osam godina i sa prozora sobe na drugom spratu hotela, posmatra majku koja doji svoju bebu i istovremeno je brani od naleta muva. Hida se osvrće na svoj „izlet“ u svet prave ljubavi sa Noksom Sinklerom. A taj momenat se ostvaruje zahvaljujući muzici. Naime, narator ovde pravi referencu na numeru *Ain't nobody's business if I do* (prvobitni naziv numere izdate 1922. godine *Tain't Nobody's Biz-ness if I Do*) Džimija Viderspuna (Jimmy Witherspoon) koja govori o pravu na sopstvene izbore te samim tim i na sopstveni identitet:

[...] Ništa što kažem, ili ništa što uradim  
Ne prolazi bez kritike drugih ljudi,  
Ali svakako ću raditi ono što želim  
I ne zanima me ako me svi i prezrete!

Ukoliko i odlučim da  
Skočim u okean,  
Nije ničija briga ako to i uradim, uradim, uradim!<sup>148</sup> (1922)

U onome što se razvija pod okriljem pesme Džimija Viderspuna, Hida prepoznaje ostvarenje sopstvenih snova, osećaj sreće i sopstvene važnosti i vrednosti. Nada za ostvarenjem u ulozi majke, budi u Hidi osećaj jedinstvenosti i samopouzdanja; isti će, međutim, biti poljuljani višemesečnim mrakom sačinjenim od “javnih poruga i muževljevog prezira” usled gubitka “obećanog” deteta (Morison, 2006:176). No, bez obzira na “neuspešan” kraj veze sa Noksom, ova pesma ukazuje na moć muzike da u pojedincu pokrene točkić u mehanizmu sreće i sopstva. U numeru *Harbor Lights* (muzičke grupe The Platters) koju slušamo na proslavi Hidinog rođendana, čujemo nagoveštaj mimoilaženja Hide i Bila Kozija. Kako pesma najavljuje:

[...] Videla sam svetla u luci  
Ona su mi samo najavila naš rastanak  
Ona ista svetla što su te nekad dovela meni  
...  
Žudim za tvojim zagrljajem i još jednim poljupcem  
Ali ti si bio na brodu a ja na obali

Sada znam šta su noći provedene u samoći  
I sve dok moje srce šapuće  
Neka druga svetla iz luke će mi ukrasti tvoju ljubav<sup>149</sup> [...] (The Platters, 1960)

---

<sup>148</sup> „There ain't nothin' I can do, or nothin' I can say  
That folks don't criticise me,  
But I'm going to do just as I want to anyway,  
And don't care if you all despise me!

If I should take a notion  
To jump into the ocean,  
'T'aint nobody's business if I do, do, do!“  
<sup>149</sup> “I saw the harbor lights  
They only told me we were parting  
The same old harbor lights that once brought you to me  
...  
I long to hold you near and kiss you just once more  
But you were on the ship and I was on the shore  
  
Now I know lonely nights  
For all the while my heart is whisp'ring  
Some other harbor lights will steal your love from me”



Znamo da je Bil Kozi zapostavljao svoju suprugu Hidu, te da je ona pune dvadeset četiri godine oslušivala, čekala ne bi li začula izjavu ljubavi od svog supruga. Svetla koja joj krađu supruga i referencu na njegov boravak na brodu razumemo u kontekstu njegove nevere tj. njegove "emotivne privženosti" "lakoj ženi spremnoj na sve" (Morison, 2006:188), ženi sa tankim ožiljkom i pogleda ledenog i zastrašujućeg čiji mig "ispuni veseljem od koga su se nožni prsti zgrčili kao u mačke" (Morison, 188). Keti je ime prostitutke u čiju se kartoteku, kako kaže narator, Bil Kozi često upisivao. No Keti, misteriozna figura o kojoj suštinski ne dobijamo puno informacija, simbol je neustrašivosti, smelosti, jedinstvenosti ali i sopstvenosti, pa upravo zbog toga i kućica u kojoj se mlade Kristina i Hida igraju i maštaju o sopstvenoj budućnosti dobija naziv Ketin zamak. Ketino "zanimanje" je po rečima Suzane Vega-Gonzalez, nije dokaz njene amoralnosti već dokaz njene povezanosti sa svetom natprirodnog; pored toga, Keti je, jedna od retkih koja ne biva kažnjena od strane đavoljih bandi, što dodatno potvrđuje ideju o njenoj mističnosti (2005:283).

Uzvik *hej Keti* uzvik je podrške za važne, smele i hrabre odluke kojih je u životima Hide i Kristine, a nakon njihovog razilaska, bilo malo. Za Keti još saznajemo da joj "nikada nije bilo dopušteno da se popne uz njegove (Kozijeve) stepenice jer joj je mesto na brodu" i da bi "njegovo imanje radije napustila...i pre digla u vazduh nego ostavila da stoji" (Morison, 2006:201) čime još dodatno učvršćujemo sliku o Keti kao ženi koja prkosi sistemu i ostaje neuhvatljiva. Keti je imala tu moć da "pozove" Kozija "kad god joj se prohte" a njeno ime Kozi je "brižljivo skrivao čak i u snu" (Morison, 2006:80). Ketina naga pojava na plaži Ap Biča poredi se sa istinom dok ona „hrabro korača prema mračnoj vodi“ koje se ona ne boji<sup>150</sup> (Morison, 2006:112). An-Žanin Mori (Ann-Janine Morey) govori o postmodernističkim autorima poput Toni Morison, Margaret Atwood, Meri Gordon i drugim koje, suočavanje sa ograničenjima, pravilima i iscertanim granicama „rešavaju“ metaforičnom primenom različitih elemenata a jedan od njih je i voda:

[...] Žene pišu o samovoljnom ulasku u vodu u cilju rastapanja, bega i ponovnog preispitivanja zloslutnih ograničenja koja upravljaju opšte prihvaćenim razmišljanjima o muškarcu/ženi, prirodnom/natprirodnom, sopstvu i drugom... Prelazak preko granice normalnosti, junaka postavlja u stanje koje ja nazivam *vreme vode*, stapanje vremena i prostora u kome se sve granice brišu, u kome su bogovi izmešteni, ili redefinisani iz podvodne perspektive što ne mora da podrazumeva njihovo brisanje ili negaciju. Na ovaj način pisac afirmiše dvosmislenost struktura reprezentacije, tako uspevajući da sačuva taj retki trenutak kulturne fleksibilnosti, tekstualno kreirani prostor ispunjen nadom i upozorenjem o moćima jezika<sup>151</sup> [...] (1992:495).

Ketin slobodni, neustrašivi ulazak u vodu, ali i sama činjenica da se skoro sve njene (malobrojne) pojave u romanu vezuju za prisustvo vode daje nam za pravo i njeno upoređenje sa Voljenom (setimo se kako se Voljena prvu put pojavljuje u romanu – „Žena odevena od glave do pete izađe iz vode“ (Morison, 2013:74)). Ovde se i Voljena opisuje kao osoba „mlade, glatke, neizborane“ kože“ (Morison, 2013:75) koja, dok iz Sete ističe bujica vode (baš kao onda kada je rađala Denver – u čamcu na vodi) uliva u sebe čašu za čašom vode. Takođe se sećamo i reči Bejbi Sags da je jedini

---

<sup>150</sup> Apropos ove scene Morisonova za Keti kaže sledeće - „Ona je nesputana i neopterećena. Želela sam tu scenu. Ona ulazi u vodu, ide u noć. Raspušta svoju kosu. Želela sam da stvorim lik slobodne žene...“/ „She’s unfettered and unencumbered,” Morrison says. “I wanted that scene. She goes into the water, she goes into the night. She’s fluffing her hair. I wanted the notion of a free female...” (Morrison, 2003a).

<sup>151</sup> „Women write about entering water willingly in order to dissolve, escape, and rethink the imprisoning boundaries governing conventional wisdom about male/female, natural/supernatural, self and other. Crossing the margin of normality sends the characters into a condition I call watertime, a confluence of time and space in which all normal boundaries are suspended, in which the gods are dislocated, or redefined by an underwater perspective without necessarily being abolished or denied. In so doing, the writer affirms the ambiguous structures of representation, preserving a rare moment of cultural flexibility, a textually created space inhabited by both hope and warning about the powers of language.“

način da se iznedri nova, revitalizovana verzija sebe taj da se mač i štit spuste – polože kraj reke (Morison, 2013:116). Tu je takođe i ritualno kupanje Sete (celog tela – od ruku do nogu) nakon kojeg Seta započinje novi život u broju 124 i Mlekadžijino ritualno kupanje pre samog leta.

Keti je i u ovom slučaju povezana i sa zvukom jer ispušta zvuk koji je nešto između reči, melodije i vriska. Upravo ovaj zvuk mami Elu da se oglasi tj. započne samu priču (Morison, 2006:112). Ovaj Ketin zvuk varnica je kojom se „pali vatra“ u Eli za uspostavljanjem dijaloga i vokalizacijom svih prećutanih osećanja, boli i patnji. Keti je ta jedna žena koja je, po rečima Ele, stajala ispod “ogromnih šešira i dugih brada članova đavoljih bandi i oterala ih uputivši im samo jednu reč” (Morison, 2006:202) što može poslužiti kao dodatni dokaz njene “pripadnosti” svetu natprirodnog i fantastičnog. Uz Elu, Keti je jedina koja, sedi na grobu Kozija, istovremeno mu se i dalje suprotstavljajući svojom crvenom haljinom koja zaklanja reči “idealni muž, savršeni otac” (Morison, 2006:202). Keti mu i peva “nostalgične, mazne pesme koje bi omamile sve igrače na podijumu” (Morison, 2006:202) a kojim priželjkuje njegov povratak. Njena pesma pokreće i čuveni Elin zvižduk a muzika i u ovom slučaju, predstavlja sponu između sveta živih i mrtvih čineći da se granice među njima mešaju i nestaju.

Numeri *Harbor Lights* se čuje nekoliko puta u romanu, pa je tako peva i sam Kozi u momentima ophvanosti bolom i tugom. Ela je takođe pominje u svom uvodu opisujući njenu zavodljivost. Ona plesače na podijumu tera da zaborave na nesnosni miris školjki i rakova koji je dopirao iz obližnje fabrike konzervi.

Numeri koja uz pomenutu *Harber lajts* nagoveštava potpuni emotivni razlaz Hide i njenog supruga je i numeri *How high the Moon* (Hau-haj-d-mun) Ele Fildžerald. Uz taktove pesme koja ukazuje na čežnju za ljubavlju, Hida “pleše sa čovekom u odelu živih boja” (u hotelu “nije bilo dozvoljeno nošenje šarenih odela” (Morison, 2006:108)). On je i sam, motivisan na otpor, “podigne iznad glave, protura sebi kroz noge, gura postrance” (Morison, 2006:170). U istoriji džez muzike, pomenuta pesma, a koja originalno potiče još iz 40-ih godina prošlog veka, smatra se važnim izvorom inspiracije za veliki broj džez izvođača s obzirom na izuzetan broj njenih interpretacija i novih numera koje su nastale po uzoru na ovu pesmu. Odabir upravo ove numere tako se može tumačiti u svetlu autorkine intencije da potencira kreativni potencijal muzike i neophodnost višestrukosti interpretacija jedne, istovetne teme/problema.

Numeri *How high the Moon* može se nazvati “nevidljivom” sponom prošlih i budućih momenata u istoriji afro-američke zajednice ukoliko uzmemo u obzir reči Vilijama Zinsera (William Zinsser) koji je naziva članom “elitnog društva romantičnih balada prihvaćenim od strane generacija džezera zahvaljujući njenoj melodijskoj energiji i harmonijskoj prijamčivosti<sup>152</sup>” (2000:142).

Situacija koja će uslediti po završetku gore pomenutih numera a u kojoj Hida dobija batine zbog svog “nepriklasnog” ponašanja, ukazuje na fuziju uloga supruga i oca koja kod Kozija predstavlja posledicu sopstvenog odrastanja tj. doživljenog izdajništva njegovog oca u ulozi doušnika za belce.

Sam hotel stecište je velikog broja čuvenih muzičara i njihove oćaravajuće svirke. Vođen finansijskim momentom (“jer je znao ono što zna svaki svirać harmonike na ćošku; gde je muzika tu je novac” (Morison, 2006:107)) ali i željom da “stvori prijatno mesto za zabavu svojih istomišljenika” (Morison, 2006:108) Kozi širom otvara svoja vrata talentovanim muzićarima. Muzika je i Bilu Koziju sredstvo pružanja otpora nametnutog mu identiteta sina doušnika zvanog Crni, ali i sredstvo samoafirmacije i pronalaženja onoga što u istinu Bil Kozi jeste. Kako nas Ela narator obavestava, po smrti svoga oca, Bil Kozi donosi odluku da sav njegov uštedeni novac “u slast potroši” (Morison, 2006:70) na “dobru zabavu, lepu odeću, ukusnu hranu, dobru muziku, igranku do zore u hotelu koji bi sagradio u tu svrhu” (Morison, 2006:70). U želji da “raskrinka vaspitanje koje je sam primio u oćevoj školi,” i “odbaci veštinu kojoj ga je naućio Crni,” (Morison, 2006:106), Bil Kozi baca se u potragu za muzićarima poput Fets Volera<sup>153</sup> (Fats Waller) i drugih. Muzika tako postaje sastavni deo života

---

<sup>152</sup> “the elite company of romantic ballads that generations of jazzmen have embraced for their melodic energy and harmonic interest”

<sup>153</sup> Fets Voler bio je ćuveni amerićki džez pijanista, violinista, kompozitor, pevać i zabavljać koji je znaćajno doprineo razvoju *strajd stila* u džez muzici.

Kozijevo odmarališta pa su posetioци poput Lil Grin, Fate Hajnz, Tibouna Vokear, Džimija Lansiforda i benda Drops ov Džoj<sup>154</sup> česti viđeni. U opisima hotela iz njegovih najslavnijih dana, orkestri kao magijom, opijaju goste hotela, čineći ih pokretnim, savitljivim, veštим igračima uz note “izmišljene u nameri da istovremeno zadive, zbune i ushite svoju publiku” (Morison, 2006:34). Čak i opis Kozijevo odmarališta iz ugla sadašnjosti sadrži reference na uzbuđenje, muziku – “zvuk pomeranja šarki na šalonima” poredi se sa kašljem trube a “dirke na klavijaturi podrhtavaju četvrt note iznad žice tako da nema opasnosti da vas iznenadi jauk kojim bi odjeknula tišina u praznim sobama i holovima kad bi ih neko pritisnuo” (Morison, 2006:10).

U uslovima sveprisutnosti muzike u odmaralištu Kozijevih o kome smo upravo govorili, muzika prikazana iz ugla heterodiegetskog glasa može se doživeti kao najobičniji propratni element priče, tj. puki izvor zabave a sva “zvučna” muzička imena pomenuta u romanu, mogu se tumačiti kao sredstvo dokazivanja uspešnosti i veličine ličnosti Bila Kozija koji je svojom harizmatičnošću i preduzimljivošću uspevao da dovede sve te muzičare u svoj ugostiteljski objekat. Ali upravo momenti poput onih u kojima Hida, a uz pomoć muzike, uspeva da zablista u svojoj snazi svog istinskog identiteta, dokazuju njenu važnost za odbacivanje slike pohlepne i džangrisave kraljice noći. I u finalnoj “fantomskoj” epizodi, Hida se nalazi u “savršenoj pozi za rok-en-rol” (Morison, 2006:183) a scena finalnog pomirenja, iako bez zvuka, opisana je uz upotrebu *poziv i odgovor* tehnike. Hidin i Kristinin glas, kao u muzičara, jedan drugi “motivišu” da konačno oslobode sebe od sve mržnje, boli, tuge, nametnute im krivice, nadanja i očekivanja. Nestaju “nepotrebna ljubavnica, nepoželjna ćerka, zanemarena unuka, odbačena prijateljica,” (Morison, 2006:165), nestaju “kupoprodajni ugovori” i rokovi trajanja:

[...] Osvojio te je?  
Kupio. Kao bocu viskija. I, naravno, jednom dođe vreme kad moraš da kupiš novu količinu. Trajala sam mu tri godine. Gospođica “Kati Sark.”  
Nisi ti bila ničije piće.  
Ni ti [...] (Morison, 2006:189)

Kristina, “najslabija karika koja bi mogla da upropasti sve” (Morison, 2006:141) je od najranijeg detinjstva odbačena. Nakon gubitka oca (“reka ljudi je prošla kroz njihovu kuću da bi izrazila saučešće roditelju i udovici...niko nije pominjao gubitak oca” (Morison, 2006:172)) Kristinin svet ispunio se strahom i bolom koji jedino prijateljstvo sa Hidom, malom, neuglednom devojčicom uspeva da učini lepšim i smislenijim. Prkoseći majci kako bi Hidu zaštitila, poklonila joj haljine, kupaće kostime ili kako bi se igrala same na plaži, Kristina se u potpunosti predaje jedinog istinskoj ljubavi u njenom životu:

[...] Kako su se neprestano smejale na sav glas i stvorile svoj tajni jezik svesne da sanjaju iste snove kad usne zajedno. Odjednom je njena najbolja drugarica napustila igre u kadi prepunoj sapunice i zamenila njihove maštarije i priče koje su pričale šapatom ispod čaršava u Kristininom krevetu, za mračnu sobu na kraju hodnika...To joj je promenilo život. To je *zauvek* promenilo Mej...Strašno su se ogrešili o nju. On je bio krupna zverka koja je mogla da radi šta hoće...S druge strane, majka je odlučila da je otera samo da mu se ne bi zamerila...Bez obzira na božićne pakete..uprkos kovertama punim laži i novca, bila je svesna da su je odbacili [...]  
(Morison, 2006:137-138)

Od momenta kada nastaje razdor između Kristine i Hide, a koji Mej čini još većim “kidajućim krila zunzari i privolevši ćerku u svoj tabor” (Morison, 2006:142) Kristina postaje “samo motor koji

---

<sup>154</sup> Pomenuti muzičari poznati su predstavnici džez i bluz scene u Sjedinjenim Američkim Državama sa početka 20.og veka.

svoju brzinu prilagođava ćefu vozača” (Morison, 2006:105). Svaki pokušaj bega iz Kozijevog odmarališta (a bilo ih je četiri) bio je pokušaj ostvarivanja odnosa prisnosti i pažnje ali bi se svaki od tih pokušaja iznova završavao neuspelom i životom bez istinske slobode, samostalnosti i privatnosti. Doktor Rio, “njena poslednja bračna šansa” (Morison, 2006:86), Erni Holder, “bedni redov koji joj je ponudio mogućnost bekstva u drugu zemlju sa čovekom u uniformi” (Morison, 2006:163), Frut, “vatreni, beskompromisni i zahtevni muškarac” (Morison, 2006:164) i svi ostali, oženjeni muškarci, njenog života, praznili su njen život od svih smislenih sadržaja. Svakom od njih, bez obzira na sopstvenu želju da “stane na sopstvene noge, bude sama sebi gazda, bira svoje društvo, zarađuje i upravlja svojim prihodima” (Morison, 2006:96), dozvoljavala je da unište njenu snagu duha, volju i time je zarobe u sistemu u kome vlada zakon novca a svet je potređen muškim potrebama. “Urođeni borbeni duh” (Morison, 2006:165) uzaludno je trošila na prohteve muškaraca koje je delila sa drugima, njihove ciljeve koje je i sebi nametala, a svaki pokušaj protivljenja počinjenim nepravdama i zauzimanjem sopstvenog stava (kao u slučaju silovanja studentkinje-volontera) završavao se “prikrivenom pokornošću” i odbacivanjem (Morison, 2006:169). Kristina “neuspešna” epizoda učešća u borbi za ljudska prava, kritika je Morisonove na dostignuća ovog pokreta u kome su prava žena ponovo, u određenoj meri, zanemerana.

Mnogobrojni, rutinski abortusi - “karike u lancu koji je obavlja” (Morison, 2006:166), majka koja u retkim telefonskim pozivima sikti na nju (Morison, 2006), “kraljica zavedenih muževa” (Morison, 2006:167) – sve su to detalji Kristinine “tužne životne priče” za koje nije želela da izbiju na vidalo (Morison, 2006:103). Okupirana borbom za dokazivanje svoje pozicije kao člana Kozi porodice (te samim tim sopstvenim određenjem naspravam Bila Kozija), Kristina sve do svog poslednjem, sedmog abortusa, nije imala vremena za razmišljanje o nerođenoj deci i želji da postane majka:

[...] ustala je, spustila ručicu i okrenula se da pogleda kako voda otiče. Tu, u zgrušanom crvenom smotuljku učinilo joj se da je ugledala ljudski profil... Iako je bila svesna da je njena uobrazilja stvorila to oko nerođenog deteta koje je nestalo u oblaku ružičasto-crvene boje, ipak je ponekad razmišljala o tome ko bi je to mogao posmatrati sa takvom spokojnom znatiželjom... Uz malo pažnje, možda je mogla da odgodi, ili čak spreči pravi kraj, ali deda joj je umro [...] (Morison, 2006: 165-166).

Čak i nakon Kozijeve smrti, a u tri da zauzme poziciju *slatkog Kozijevog deteta*, Kristina ne uspeva da svojim ličnim, istinskim željama da primat, pa od “majčinstva” ostaju samo pokušaji da se plodonosne godine produže redovnom kupovinom i korišćenjem sanitarnih uložaka koji su neumrljani završavali u korpi za otpatke (Morison, 2006:125).

Svi njeni ljubavni krahovi i sve uloge koje je u nastojanju da doživi ljubav prihvatala, predstavljali su masku za svu usamljenost i osećaj napuštenosti i beznađa koje je godinama nosila u sebi, ostavši uskraćena za Hidinu ljubav. Povratak u Silk “koji je bio rezultat krajnje bede i očajanja” (Morison, 2006:88) učiniće Kristinu još nesrećnijom:

[...] Kristinu je gušila gorčina koja se u njenom srcu nakupila u toku protekle dve decenije neumornog tabananja gore-dole po stepenicama služeći besprekorno zgotovljenu hranu, probijajući se kroz oblaku morskog parfema, nastojeći da ne zadrhti ugledavši oči koje su je posmatrale sa onog skaradnog portreta kao da kažu “ma hajde”, skupljajući prljav veš, perući kadu, izvlačeći dlake iz odvodne cevi – ako to nije pakao onda je sigurno njegovo predvorje [...] (Morison, 2006:102)

Međutim, i ovaj, kao i svi ostali pokušaji povratka kući, ukazuju na visok stepen zavisnosti Kristininog identiteta o porodičnoj jedinici. Uprkos otvorenom protivljenju njene majke i nepoverenju u Kristine sposobnosti preživljavanja, Kristina se u svom finalnom pokušaju povratka kući, ostvaruje u ulozi brižne i preduzimljive ćerke, što je kako nam Ela saopštava “istini za volju,

ubrzal Mejin kraj” (Morison, 2006:147). Baš kao u slučaju sa Hidom, Kristina će tek neposredno pred majčinu smrt, uspeti da sa njom ostvari prijateljstvo (ljubav):

[...] Kao nekad, razgovarale su o Hidi, zabavljale su jedna drugu starim pričama o tome kako je pokušala da ih zavara da ume da piše; kako joj je odrezak pao na pod pošto nije umela da drži nož; kako svojim ulagivanjem nije uspela da zadrži gospodina Kozija u svom krevetu; o šeširu koji je odabrala za njegovu sahranu. Majka i ćerka su konačno postale prijateljice [...] (Morison, 2006:147)

Godina je 1940. (i sam kraj priče) kada čitaoci saznaju kako dolazi do nastanka “uzajamnog osećanja posramljenosti” (Morison, 2006:190). Hida i Kristina, odevene u kupaće kostime veselih boja, kosa upletenih u četiri pletenice “tako da imaju identične frizure” (Morison, 2006:190) uputile su se na mesto u kome vlada mašta i ljubav – Ketin zamak. Nakon što shvataju da su zaboravile na karte, Hida se vraća po njih u Kozijev hotel. Trenutak pre no što će naleteti na “zgodnog budžu koji drži hotel” (Morison, 2006:191) Hida se prepušta zavodljivom, milom i neodoljivom (Morison, 2006:191) zvuku muzike koji se čuje iz hotelskog bara. Hida “počinje da njiše kukovima u ritmu muzike dok prolazi kroz hotelsko predvorje” (Morison, 2006:191). Muzika u ovom momentu podstiče u Hidi onu neobuzdanost, odvažnost i neukrotivost koju je razvila u okolnostima odrastanja uz malo roditeljske ljubavi i pažnje za koju se svakako trebalo boriti sa mnogobrojnom braćom i sestrama.

Vođena muzikom Hida ne primećuje pogled Bila Kozija; dodir brade a potom i nemarni dodir onoga što će postati bradavica uz neprestani osmeh Bila Kozija. Potom iznošenje prljavih čaršava uz lekciju o vladanju a zatim i suočavanje sa Kristinim ozbiljnim i nedokučivim izrazom lica. Kristina svedoči dedinom samozadovoljavanju uz otvoreni prozor njene sobe koji je usledio po susretu sa Hidom. Radosni smeh kao uvertira igri sa kartama i ostalim pokućanstvom Ketinog zamka, zamire na Kristinim usnama, a osećanje koje će uslediti, podeliće, bez njegove verbalizacije, sa Hidom. Strah od “urođenog” zla koje se na najmanji nagoveštaj seksualnog čina prikazuje, strah od “unutrašnje prljavštine” (Morison, 2006:193), prekinuće nevidljivu nit ljubavi među ovim devojkicama i “zaključati” njihove identitete unutar patrijahalnog sistema.

Nagoveštaj mogućnosti za “izmirenjem” zaraćenih strana (a pre “fantomskog” poglavlja) javlja se u sceni sa “drugaricama” kornjačama. U pokušaju da izbegne jednu kornjaču koja je prelazila put, Kristina slučajno prelazi preko druge koja je pratila prvu. Uplašena, drhtavih ruku, Kristina očajava da je razdvojila dve drugarice, lišivši jednu od njih života. Ali dva sjajna zelena oklopa koja su se ukazala na južnom delu puta, uveravaju je u to da će one uspešno nastaviti zacrtanim putem. Kristinina uznemirenost za “gospođicu Drugu” (kako narator naziva pregaženu kornjaču) nagoveštava postojanje ljubavi i brige za svoju drugaricu/sestru (kako i sam narator oslovljava kornjače) Hidu i želju za pomirenjem.

A izmirenje dolazi u već pomenutom “fantom” poglavlju kada se obe drugarice vrte u Kozijev hotel i svoje detinjstvo. Na tavanu punom polomljenih stolica, prevrnutih kutija, lonci, šipki i ostalih predmeta koje je Mej na istom skrivala, “neuništivi kostur se pomera, izlazi iz romana i staje ispred njih” (Morison, 2006:180). Dok se miris pečenog hleba i cimeta širi (čime autor aludira na prisustvo Ele – glavne kuvarice hotela<sup>155</sup> – prisustvo nadrealnog), Hida i Kristina spojene su mržnjom koja je u ovom momentu “izmenjena, preplavljena žudnjom” (Morison, 2006:180). Pojedini kritičari govore i o simbolici hleba, tj. razlozima za odabir ove konkretne hrane; naime, hleb se u mnogim kulturama povezuje sa najvažnijim činovima ljudskog života (rođenje i smrt) a takođe se tumači i kao simbol opstanka. U konkretnoj sceni, a u kojoj duh Bila Kozija konačno nestaje, miris hleba se, zajedno sa onom koja ga je za života i pravila (Ela) može tumačiti kao simbol opstanka ljubavi, njene pobe

---

<sup>155</sup> Čia-čin Cai (Chia-chin Tsai), Elu, kuvaricu, hraonioca porodice, upoređuje sa Bejbi Sags, onom koja svojom hranom okuplja svoje ukućane i pripadnike svoje zajednice i potpomaže njihov fizički i psihički opstanak (2010:236). Ela se tako, nalik pomenutoj Bejbi Sags, dovodi u direktnu vezu sa svetom predaka i svim onim majčinskim figurama koje kroz svoju ulogu hranioca porodice čuvaju njeno jedinstvo.

nad patrijahalnim sistemom vrednosti u kome se ljubav vezuje isključivo za seksualni čin isključivo među dominantnim muškarcem i podređenom ženom.

Drugarice tako ulaze u svet magije, prostor koji čuva davno zaboravljene uspomene, a bez kojih ni Hida ni Kristina ne mogu zadati „finalni“ udarac sistemu „ja ili ona“ a koji je, baš takav, isključiv kakav jeste, određivao njihove identitete. „Cvetovi nezaboravka“ (Morison, 2006:183) svojim sjajem, lome „veštački mrak“ (Morison, 2006:183) njihove sadašnjosti i prošlosti i bude želju da dom, koji je uvek bio njegov (Kozijev), konačno učine svojim.

Hida, povređena, kostiju “koje su joj decenijama obamirale” (Morison, 2006:183) a koje su sada razbijene u paramparčad i Kristina koja se daje u potragu za nečim što će ublažiti Hidin bol – nijedna se, iako očekivano (s obzirom na sliku koju je o njima stvarao narator iz trećeg lica jednine) ne upušta u svađu. Umesto toga, igraju na “sve ili ništa” (Morison, 2006:190) u momentu kada vreme ne predstavlja kategoriju, kada se svi spoljašnji faktori eliminišu i kada je važno samo ono što se “zna duboko u srcu” (Morison, 2006:184). Prostor koji sada dele neprobojan je za diskurs osuda, obeležavanja, i jedino se čuje praiskonski jezik, jezik srca. Pratimo razgovor predstavljen kroz *poziv i odgovor* tehniku –dakle muzika, u ambijentu “natopljenom” magijom, je ta koja jezik srca pretvara u instrument oslobađanja.

Autorka nam primenom *poziv i odgovor* tehnike ostavlja i puno prostora za slobodno tumačenje dinamike/redosleda obraćanja likova. Poput *Voljene* i poglavlja u kome se glasovi Denver, Sete i Voljene međusobno prepliću bez reda i pravila, tako se i glasovi Kristine i Hida međusobno dopunjuju u finalnoj borbi za oslobađanje od distortiranih porodičnih struktura koje su do tog momenta oblikovale njihove identitete. I baš kao što je prvenstveno postojala usmena a tek potom i pisana reč i komunikacija, scenu “rekonstrukcije” njihovih identiteta prvenstveno slušamo pa tek onda čitamo. Uz pomenutu isprepletenost glasova, uzvici, hej, aha, uh-uh (tipični za spontani, nekontrolisani, instiktivni govor) dodatno ukazuju na “oralnost” interakcije među Hidom i Kristinom. Razgovor tako postaje intimniji, sopstveniji, otvara put rekuperaciji prošlosti zarad odbacivanja lažnog, zalečenja i revitalizacije zaboravljenog, oštećenog dela ličnosti.

Ono čega će se prvo dotaći u svom “finalnom” razgovoru je napuštanje od strane majki te manjak ljubavi i prilike za određenjem naspram autentične majčinske figure:

[...] Mej nije bila dobra majka.  
Bar te nije prodala.  
Nije, oterala me je.  
Misliš na Mejpl Veli?  
Na Mejpl Veli.  
Mislila sam da si to želela.  
O bože, nisam. A šta i ako jesam? Bilo mi je trinaest godina. Bila mi je majka.  
Želela je da odem jer je on to želeo, a ona je uvek želela isto što i on. Izuzev u tvom slučaju. Ona je bila tatina devojčica. A ne ti [...] (Morison, 2006:184).

U ovom segmentu, možemo videti svu težinu Kristininog odrastanja uz Mej čiji je život posledica sopstvene usamljenosti, neshvaćenosti, odrastanja u ambijentu siromaštva, nesigurnosti, nerazumevanja i konstantne podređenosti (robovanja) muškarcima svoga života. “Ljupka Mej, ćerka sveštenika, vaspitana da vredno radi i revnosno izvršava obaveze” (Morison, 2006:109) predstavljala je mehanizam sata koji je ispao iz ležišta onog momenta kada dolazi do zaoštavanja borbe za prava afro-američke zajednice u Americi. Mejino manično sakrivanje različitih predmeta izaziva Kozijev prezir prema sopstvenoj snahi s obzirom da se nije želeo osvrutati na sopstvene korene. Sve što će uslediti u Mejinom životu, počevši od prekida dojenja svoje tromesečne bebe, preko kleptomanije i straha od čamotinje i oholosti belaca (Morison, 2006:141) vodilo je u život sačinjen od promašaja koji je nametala i samoj Kristini.

Pronalazak kupaćih kostima, sokni i šorceva kao zaostavština davne prošlosti u Kristini i Hidi budi novu potrebu za priznavanjem nametnutih im izbora prodaje sopstvenog tela obmotanog u šarenom papiru (Morison, 2006:186) koji kada bi se pokidao (kao što to obično biva u naletu čiste

želje bez ljubavi), otkrivao oguljenu kožu (Morison, 2006:186). Hidino priznanje da nikada ni za šta nije krivila Kozija meša se sa Kristininim da je Kozija oduvek smatrala odgovornim za sve neprilike u svom životu. Uzvik *hej, Ket* ujediniće njihove “optužbe” u osuđujuću presudu za dominantnu mušku figuru, Bila Kozija, “matorog sebičnog ženskarosa” (Morison, 2006:189), “Taticu,” čoveka koji im je ukrao detinjstvo a koga su “stalno pogledom tražile” (Morison, 2006:190) umesto da prožive svoj život zajedno. Umesto uvredljivo upotrebljenog idageja kojim se “proliva prijateljska krv” (Morison, 2006:188) – “in bedagej eb-rodagej! Oip-kudagej e-tidagej e-jadagej a-zadagej ukšadagej ob-bomagej an-jidagej!” (Morison, 2006:189) – (*bedni robe, kupio te je za šaku bombona*) uslediće priznanje ljubavi ali i ono nije dato u klasičnoj *ja volim tebe* formi. Priznanje ljubavi jedne žene - “Ljubav. To je stvarno bila ljubav” i umirujući odgovor “Š-ššidajeg. Š-ššidagej” (još jedan indikator „oralnosti“ ovog, prelomnog momenta) (Morison, 2006:195) druge žene donosi olakšanje. Jedne od drugarica više nema ali se njihov razgovor nastavlja i nakon smrti:

[...] Jesi li dobro?  
 Onako. A ti?  
 Vrti mi se u glavi.  
 Proći će...  
 Da pustimo tu malu vucibatinu na slobodu?  
 Mogli bismo da je zadržimo, pod određenim uslovima.  
 U čemu bi bila ralika?  
 Za mene? Nikakva. Da li *ti* želiš da ostane?  
 Zašto bih? Imam tebe.  
 Samo pravi nevolje.  
 Kao i mi.  
 Hej, Ket. [...] (Morison, 2006:199)

Bez nadanja, bez uzmicanja, ni napred ni nazad, ni posmatrači ni posmatrane, drugarice, poput zvezda “plove kud im je volja ne obazirujući se na druge zvezde” (Morison, 2006:195). Razgovor ovih dveju drugarica se tako nikada neće završiti pa se kroz element muzike, smeha i magijskog realizma ostvaruje beskonačnost njihovih identiteta. Oni su sada sasvim slobodni od mržnje posejane u onim malim devojkicama i pljačke gospodina Kozija (Morison, 2006:200) i nesputani da se poput zvižduka kojim se i “završava” ova priča kreću izvan prostora i vremena, izvan svih ograničenja i pravila. Njihov odnos a samim tim i njihovi identiteti ostaju otvorena “kategorija”, zagonetka ostavljena čitaocima na spekulaciju i rešavanje.

U razgovoru sa Stjuartom Holom, Toni Morison je na pitanje o važnosti i simbolici Hidine smrti odgovorila komentarnom da svakako nije važno koja je drugarica preminula s obzirom da su “iznova zajedno, onako kako su bile i pre<sup>156</sup>” (Morison 2003, citirano u Spies, 2004:104).

## 8.2. Džunior – devojka raznobojnih snova i trideset osam različitih načina osmehivanja

Džunior Vivijen, Džunior Smit pa potom iznova Džunior Vivijen (ali sa dva n – da bi ime zvučalo otmenije) ili samo Džun (pošto „detetu nije bio potreban nikakav dodatak na to ime sve dok nije pošla u školu u Desetom okrugu“ (Morison, 2006:55)) predstavlja treći element u trijadi žena čiji je identitet u mnogome određen odsustvom roditeljskih figura.<sup>157</sup> Kao i Kristina, Džunior odrasta u čežnji i želji za ocem, a uz majku koja, uprkos ljubavi prema ćerci, ne uspeva da smogne dovoljno

<sup>156</sup> „They are now together, what they were before“

<sup>157</sup> Neodređenost Džuniorinog imena (da li je samo Džun, Vivijen ili Vivijen sa dva slova n u nazivu imena) takođe simbolizuje i neuhvatljivost njenog identiteta te slobodu da u različitim životnim situacijama nosi ono ime koje sama izabere. Vega-Gonzalez (2005) napominje da Džuniorino ime nosi i muške i ženske „odrednice“ s obzirom na činjenicu da je otac, Itan Pejn *džunior*, nazvao po sebi.

snage da je zaštititi od izazova odrastanja u zajednici dominantnih i agresivnih muškaraca (Džuniorinih ujaka). „Prva od Seljaka koji je progovorila na času i pokušala da radi domaći zadatak“ (Morison, 2006:56), suočena sa odbijanjem i ismevanjem u školi, Džunior je svoje bitke rešavala osmehom i mudrim odgovorima poput onog na pitanje da li je obojena („Džunior reče da ne zna, ali će se raspitati“ (Morison, 2006:57)). Nakon progona od strane ujaka zbog poskoka<sup>158</sup> koji je poklonila te ga tako iznela iz Naselja gde je pripadao, Džuniorina trauma u vidu spojenih nožnih prstiju i izražena želja da napusti mesto njenog zlostavljanja vode je u prihvatilište (ukrala je lutku vojnika – potreba za ocem) a potom i u Popravni dom. Život pod konstantnom prismotrom, „beskrajne godine uspavanosti u kojima jedini trenuci buđenja nastupaju u dodiru onim „tamo“ na nečijem tuđem telu“ (Morison, 2006:123) naučili su Džunior da je sve u životu do tebe:

[...] u strogoj šemi dnevnih aktivnosti, bilo bi pogubno planirati. Budi uvek na oprezu, spreman na skok. Brzo čitaj – gestove, poglede, usne, intonaciju govora, pokrete i misli. Iskoristi trenutak. Zgrabi svoju šansu. Sve je do tebe. I ako imaš sreće pa se nađeš pored otvorenog novčanika, prozora ili vrata, samo NAPRED! Sve je do tebe Sve u životu [...] (Morison, 2006:123).

U sceni “završnih konsultacija,” Džunior prerasta iz primerene učenice u počinioca zločina zahvaljujući sistemu zaštite muškaraca – nasilnika na poziciji moći. Braneći se od seksualnog napada upravnika popravnog doma, Džunior prevaljuje upravnika preko ograde pa, bez obzira na ono što su i drugi videli, Džunior biva okarakterisana kao nasilna osoba koju treba sankcionisati i ukrotiti. Džunior je simbol pobune – pobune protiv sistema u kome je muškarac taj koji određuje ženin položaj u društvu.

Nemili događaji teraju Džunior u život lutilice, život nepripadanja u kome je prkos sistemu jedino što joj preostaje kao strategija preživljavanja. Ela nam dočarava epizodu u kojoj Džunior posećuje Maseouvu kafe-riu – Džunior, hoda poput kakvog pantera, upadljive šminke, smeje, providne odeće gde se među “dalijama i šlajerkama” (Morison, 2006:68) vide njeni intimni delovi, halapljivo guta hranu i smelo odgovara na sve provokacije i gnevne poglede. Ovakvom smelošću Džunior podseća Elu na čuvenu Ketu o čijoj nezavisnosti i smelom duhu smo već govorili. Njena divlja, bujna kosa (“slojevi kovrča blistavo crne dlake” (Morison, 2006:28)), bradavice “na gotovs” (Morison, 2006:28), smeje oči koje uznemiravaju i izgled neuhranjenog deteta proizvode sliku “nekoga koga bi čovek istovremeno rado stegao u zagrljaju i čušnuo da se ne razmazi” (Morison, 2006:25). Džunior, tako kontradiktorna, buntovna i drugačija, odigraće, uz Elu, presudnu ulogu u borbi Hide i Kristine za identitet neuslovljen socio-političkim kontekstom.

Džuniorin dolazak u Monark Strit 1, propraćen je nezapamćeno lošim, hladnim vremenom, uglačanim ledom naspram koga, u kratkoj suknji i još kraćoj kožnoj jakni autor postavlja odlučnu i drsku Džunior. Njen, “bez oklevanja” (Morison, 2006:20) hod po zaleđenim stepenicama, upornost i zvonki osmeh otvaraju joj vrata broja 1 u Monark Stritu i tako postaje “medijator” u borbi divova koje predstavljaju Hida i Kristina. Pomenuto loše vreme (led, sneg, niske temperature) naspram blage klime, prozračnih jutara koja “blede u podnevnu belinu” (Morison, 2006:10) i “zastrašujuće jakih boja” (Morison, 2006:10) o kojima govori Ela u svom uvodu u priču, Vega-Gonzalez (Susana Vega-González) karakteriše kao pokazatelj fluidnosti, promene, inverzije i dinamičnosti koju Džunior simbolizuje (2005:277). Pored toga, Gonzalezova naglašava da impliciranje na vodu (u formi leda i snega) ukazuje na povezanost lika Džunior sa svetom natprirodnih sila i povezanost sa kulturnim i istorijskim nasleđem afro-američke zajednice (2005:277). Džunior i fizički posmatrano, jednim delom (jednim stopalom) “stoji na zemlji” a drugim (stopalom koje po rečima Romena liči na kopito) hoda stazom sveta fantazije i mistike. Ovo stopalo i blago hramanje dokaz su njene magičnosti, pa se tako Džunior dovodi u vezu sa božanstvom iz afričke mitologije (Joruba – Yoruba mitologija) – bogom Esu-Elgebara (drugi naziv Legba). Ovog faličkog boga plodnosti, iluzivnosti, onog koji

---

<sup>158</sup> Poskok tj. zmiya simbolizuje ženu a iznošenje zmiye iz dominantno muške zajednice bi značilo narušavanje patrijalnog društvenog uređenja (De Weever, 1991:74)



povezuje svet nadrealnog sa materijalnim, karakteriše hramanje – on naime ima “noge različite dužine jer je jedna uronjena u svet božanstva dok drugom korača svetom ljudi<sup>159</sup>” (Gates, 1988:6). Esu predstavlja svojevrsni spoj kontradiktornih osobina pa se tako, na listi njegovih karakteristika nalazi individualnost, ironičnost, neodređenost, privrženost ali i sklonost izdaji i beskonačnosti. Esu se još odlikujemo ustima koja deluju dvostruka pa se stoga njegov diskurs karakteriše kao dvostruki; ovo božanstvo se još naziva i “interpretatorom teksta” – “onim/onom koji/koja prevodi, objašnjava, olakšava protok znanja<sup>160</sup>” (James, 1988:9). I zaista, Džunior je istinski medijator, ona koja prevodi i kroz koju se ostvaruje proces razumevanja i protoka znanja među Hidom i Kristinom.

Pojedini kritičari povlače paralelu među likovima Ele i Džunior i doživljavaju ih kao dve strane iste medalje. Naime, Paladino iznosi čitav niz argumenata kojima uverava čitaoca da je Džunior fizička manifestacija nestvarnog, projekcija Elinih najdubljih, najskrivenih želja i maštanja te njen instrument za ostvarenje sopstvenih ciljeva (2018:79). Paladino ide dotle da, ono za šta verujemo da su Džuniorine misle o Romenu (kurzivom ispisani tekst) a koje unose “pomelnju” u klasičnu narativnu strukturu (i time je čine atipičnom), tumači kao Eline komentare i epizode prisećanja sopstvene mladosti i u njoj, relevantnih momenata (2018:78).

Džuniorine oči dodatno se opisuju kao “naučnofantastične” (“kapaka, trepavica, i dužica koje su toliko sjajne i crne kao da je sa druge planete” (Morison, 2006:119)) i “futurističke” (Morison, 2006:182) što je još jedna referenca na njenu transcendentalnu prirodu, a Gonzalesova upravo u ovakvom opisu Džuniorinih očiju prepoznaje autorkin poziv na sagledavanje društva i međuljudskih odnosa u njemu iz više, nekoliko drugačijih perspektiva (2005:280). U momentu kada ostane zaključana u Monark Stritu<sup>161</sup>, njene oči, i dalje drske i koketne, sijaju rumenom svetlošću. Ukoliko se ovakav opis Džuniorinih očiju poveže sa onim što nam Ela govori o “nebu prepunom zvezda” naspram koga je more u čijim “dubinama žive bića koja su raskošna kao svadbeni veo sa zlatnim nitima i očima poput rubina” (Morison, 2006:111), dodatno se pojačava interpretacija ovog lika kao bića koje levitira između dva sveta, tj. bića koje plete mrežu kojom ih povezuje.<sup>162</sup>

Džuniorin dolazak u dom Kozijevih ukazuje nam na silovitu želju za ostvarenjem osećanja pripadnosti i doma. Posebno naglašavanje oduzimanja lutke vojnika i „čudnovata“ prisnost koju ostvaruje sa duhom Bila Kozija ukazuju na stravičnu potrebu za očinskom, zaštitničkom figurom u njenom životu:

[...] Da sam te tad poznavala niko se ne bi usudio da me dirne. Starao bi se o meni jer ti sve razumeš i ne bi dozvolio da mi neko naudi. Da li si se oženio Hidom da bi je zaštitio? Da li je to bio jedini način? Jedan starac pokušao je da me nagovori da neke stvari. Da me natera. Ali izvukla sam se. Da si bio tamo, ubio bi ga. Kažu da sam ja to pokušala, ali nije tačno. Mislim, da sam pokušala. Znam da si me pozvao ovamo [...] (Morison, 2006:160)

Bil Kozij (ili tačnije njegov duh) čije prisustvo ona najintenzivnije oseća, postaje njen Dobri čovek čije odobrenje traži u svakoj situaciji, bila ona telesna ili ne. Okrivljujući sebe za „manjak mudrosti“ u svojoj petnaestoj godini kada je, zbog manjka iskustva sa muškarcima, odbranila sebe od nasilnika, Džunior sada ne želi da propusti „baš ništa“ (Morison, 2006:161). Ali upravo je

---

<sup>159</sup> „his legs are of different lengths because he keeps one anchored in the realm of gods while the other rests in this, our human world.“

<sup>160</sup> „the one who translates, who explains, or who loosens knowledge“

<sup>161</sup> Soba u kojoj ostaje zaključana je nekada pripadala Eli, što je po Paladino (Palladino, 2018) još jedan dokaz njene i Eline povezanosti i uslovljenosti.

<sup>162</sup> Ovde takođe treba pomenuti scenu u kojoj Džunior oblači crveno odelo iz Hidinog ormana. Crvena boja se po navodima Vahlmana (Maude Wahlman) (1993) u kulturi afričkog plemena Yoruba povezuje sa konceptom *ase* koji simbolizuje stvaralačku, kreativnu moć – moć nastanka i multiplikacije. Crvena boja u ovom slučaju takođe ukazuje na povezanost (magičnost) likova Džunior i Keti koja takođe (a u završnoj sceni romana) nosi crvenu haljinu kojom „zaklanja uvredljive reči“ (Morison, 2006:202) na grobu Bila Kozija.

vezivanje za Bila Kozija (što je i slučaj sa Hidom i Kristinom) ograničava u ostvarivanju svog identiteta. Bil Kozi je ta očinska figura koju je Džunior toliko tražila:

[...] Zgodan čovek čvrstih vilica i srdačnog osmeha koji je nagoveštavao beskrajne obroke tople, ukusne hrane; ljubazan pogled u kome se krilo obećanje da bi čvrsto držao devojčicu na ramenu dok krade jabuke sa najviše grane [...] (Morison, 2006:32)

Krađa zelenih jabuka, jezdenje kroz voćnjak na ramenima, šaputanja „kakva divna kosa“, „uzmi dušo“, „luče moje“, „dobre sise“ (Morison, 2006:121), Džuniorino navlačenje bokserica uz propratno ushićenje i sreću duha Bila Kozija, dodaće i novu, seksualnu vrednost njihovom odnosu u kome se Džunior trudi da svog Dobrog čoveka učini srećnim i zadovoljnim.

I njena avantura sa Romenom puna je strasti i seksa ali i grubosti, koju je Džunior zadavala ali i trpela na sopstvenom telu. I Romena, kao i druge likove Džunior „uznemirava i razdražuje“ (Morison, 2006:158), produbljuje njegovu glad za fizičkim kontaktom a kako nam „neimenovani“ (3. lice) narator saopštava, time i umiruje zaglušujući zvuk trube i basa koji ga je u ranijim životnim situacijama sprečavao da bude ono „što je oduvek želeo: pokvaren, opasan i razuzdan“ (Morison, 2006:49). Upravo taj pisak trube, „zvukovi cimbalu koji, iako snažni ne potiru jedan drugi“ (Morison, 2006:50) i „zvuk basa sa druge strane vrata“ (Morison, 2006:52) čine da se pravi Romen (onaj koji odvezuje i pokriva zlostavljanu devojku Fej) suprotstavi onom „podlom i opasnom“ (Morison, 2006:52) Romenu.

„Tikva bez korena“ za koju je prošlost samo ono što se njoj lično dogodilo - (Morison, 2006:171) kako Kristina doživljava Džunior, ipak je po Kristininom priznanju neko kome se mora skinuti kapa za preživljavanje na ulici bez oružja. „Odvažan pogled, neukrotiv osmeh“, „spremnost da se izvrši svaki zadatak i da preskoči svaku prepreku“ (Morison, 2006:171) ali pre svega sposobnost da „bez prekora, bez optužbe, iz puke radoznalosti“ (Morison, 2006:171) sluša „tužakanja, šale, opravdanja, savete, sećanja“ (Morison, 2006:171) čine Džunior „konstruktivnim“ likom čiji doprinos razvoju likova i njihovih identiteta nikako ne može biti zanemaren.

U intervjuu za *Opra Magazin* (The Oprah Magazine) (2003), Toni Morison je govorila o važnosti „odmetničkih“ ženskih likova (poput Sule u istoimenom romanu ili Džunior u romanu *Ljubav*):

[...] Ideja o ženi bludnici je nešto što se javlja gotovo u svim mojim delima. Lik odmetnice koji je izopšten iz zajednice zbog svoje mašte ili dela ili statusa – ta vrsta anarhičnog lika me je oduvek fascinirala. I benefiti koje takvi likovi proizvode, uprkos činjenici da su isti odbačeni ili osuđeni – njihovo prisustvo je, dugoročno posmatrano, konstruktivno...U romanu *Ljubav*, Džunior je siromašna, slobodna mlada žena bez prošlosti – neko ko uspeva da preživi, manipulator, gladna osoba – ali ona stvara prostor u kome ljudi stvaraju poboljšane verzije sebe<sup>163</sup> [...] (Morison, 2003a).

Sličnu izjavu, Toni Morison dala je i za *Los Angeles Times* 2003. godine:

[...] Žene odmetnice koje ne poštuju pravila su mi uvek zanimljive, jer sebe i sve nas ostale, guraju do samih ivica. Žene koje prelaze granice ili koje drugačije

<sup>163</sup> "The idea of a wanton woman is something I have inserted into almost all of my books." "An outlaw figure who is disallowed in the community because of her imagination or activity or status—that kind of anarchic figure has always fascinated me. And the benefits they bring with them, in spite of the fact that they are either dismissed or upbraided—something about their presence is constructive in the long run... In *Love*, Junior is a poor, rootless, free-floating young woman—a survivor, a manipulator, a hungry person—but she does create a space where people can come with their better selves."

razmišljaju, određuju granice civilizacije ali ih istovremeno i osporavaju<sup>164</sup> [...] (Morrison, 2003b).

„Dovoljno drska da se isprsi i prigrabi sopstveni prostor usred glupave gomile“ (Morison, 2006:120), Džunior to i čini u kući na adresi Monark Strit 1. Uspešno proučava karaktere drugih stanovnika ove kuće i tako zaključuje da su i „Kristinina velikodušnost i Hidina škrtost oblici egocentričnosti“ (Morison, 2006:125):

[...] Jedna bi se mogla opisati rečenicom: Uzmi šta želiš i ostavi me na miru. A druga: Ja sam glavna, a ne ti. Nijedna od njih dve nije marila za nju – osim utoliko što su u njoj videli osobu koja bi im mogla olakšati, odnosno otežati zajednički život. Igrajući pomalo ulogu posrednika, a pomalo poverenika, pipala je u mraku i uspela da pronikne u neke od kućnih tajni...Mogla bi, uz malo truda, da se postara da stvori skladnu atmosferu kao onda u Popravnom...Zar bi bilo teže zadobiti poverenje žena koje su izgubile volju da idu u kupovinu i snagu da sebi oboje kosu?... On se prigušeno nasmeja [...] (Morison, 2006:125-125).

Svojim naučnofantastičnim očima, Džunior posmatra u svim pravcima a uz njenu sposobnost da sasluša (Džunior sebi kupuje radio i kasetofon čime se dodatno potvrđuje njena povezanost sa svetom zvuka), ona uspeva da isplete nit među Hidom i Kristinom.

Njen ultimativni „trik“ na tavanu hotela Kozi, biće okidač za „početak“ razgovora među nekadašnjim drugaricama. Uz miris pečenog hleba sa ukusom cimeta, Džunior, a sve kroz smeh, pretura po kutijama, baca stvari a zatim uz novi, podrugljivi smeh, ispisuje tekst u kome nasleđstvo ide Hidi, kraljici noći a potom i Samotnoj Džonson („Aha. Kako da ne.“ – Džuniorina reakcija ((Morison, 2006:179)). Potom, uz novi osmeh iz kolekcije od trideset osam postojećih, Džunior „povlači komad tepiha prema sebi“ (Morison, 2006:180) i uz osmeh izaziva Kristinin pad. Žuri nazad u Monark da bi pronašla njega, Bila Kozija, i sa njim podelila ushićenje i osmehe zbog njenog mudrog dela. Osmehom broj trideset jedan, dočekuje Romena i odvodi ga pod vodu (napunjena kada u kupatilu) gde je Romen istovremeno osećao „i snagu i obamrlost“ (Morison, 2006:182). Iznova Džuniorino ponašanje i prisustvo, a u skladu sa njenim dualnim identitetom, izaziva oprečna osećanja kod drugih. „Ritualno lizanje lilihipa“ (Morison, 2006:197) – njenog neobičnog stopala, izazvaće nemir i u njenoj duši što će učiniti da se „rodi gola i cela, blagoslovena i stasala“ (Morison, 2006:197). Probanje lilihipa oteraće duh Bila Kozija („Dobri čovek je iščezao sa slike“ (Morison, 2006:197)) a kod Džunior izazvati ustreptalu ozarenost koja je, praćena dozom smelosti i drskosti, neće napuštati i kada ostane zatočena u jednoj od soba Monark Strita 1.

Svaki Džuniorin osmeh nagoveštaj je važnog, prelomnog momenta u kome se ruše fizičke i psihološke distance između likova, u kojima se ostavlja prostor za momente nekontrolisane strasti, neočekivanih priznanja i katarze. Neukrotivi osmeh ove devojke krči put Hidi, Kristini i Romenu da odustanu od onog dela svoje ličnosti koji je prenapregnut, obavijen u zlovolju i lišen slobodne volje. U atmosferi njenih magičnih osmeha, korak po korak, identiteti Hide i Kristine (lažljivice i razmetljivice) bivaju rekonstruisani – postaju bezgranični i slobodni. Kroz lik Džunior dodatno se potvrđuje uloga natprirodnog kao jednog od najvažnijih elemenata za ostvarenje upravo tog bezgraničnog identiteta a samim tim i odbacivanja društveno nametnutih im identiteta.

Koja je finalna sudbina gospođice Džunior ne saznajemo, pošto se reč finalno, kraj, zatvoreno ne mogu primeniti u slučaju nijednog od likova ovog romana a posebno Džunior i Ket (dva usko povezana a opet drugačija lika). To što Džunior ostaje zaključana u Monark Stritu ne znači da je i njen identitet iznenada postao „sterilan“ i osuđen na jednoobraznost. Na čitaocima je ponovo, da se, prepuštajući se spoju osećanja ljubavi, rečima ljubavne pesme (jeziku) - „*Vrati se, dušo. Sad shvatam.*

---

<sup>164</sup> “Outlaw women who don’t follow the rules are always interesting to me, because they push themselves, and us, to the edge. The women who step outside the borders, or who think other thoughts, define the limits of civilization, but also challenge it.”

*Vrati se, dušo. Uzmi me za ruku*“ (Morison, 2006:202-203) i tihom zvižduku, upuste u davanje svoje interpretacije ovog i svih ostalih likova. Poput božanske figure Esu koji/koja je taj/ta „koji ne možemo znati<sup>165</sup>“ (Jones, 1988:11), i Džunior ostaje enigma – neuhvativa, subverzivna, ispravna i prelepa u samo svom sjaju.

O Romenu, mladom momku kome (kao i ostalim momcima njegovog uzrasta) pisak trube u ušima nešto poručuje, već smo govorili kao nekom kome mlada Džunior „pomaže“ da razume jezik cimbal, basa i trube te shvati da je nekada, nepopularna radnja, ona koju većina ismeva ili osuđuje, u stvari ispravna. Intimni odnosi sa Džunior, devojkom starijom od njega koji isprva služe za dokazivanje njegove muškosti (postradale u epizodi silovanja devojke kojoj on pomaže da se oslobodi) u stvari mu pomažu da razume da:

[...] Momci sami sebe stežu; sami palacaju jezikom; sami dahću....Potreban im je hor glasova da ih bodri, da ih uveri da ne sanjaju, da im pomogne da priguše onaj pisak trube u sopstvenim ušima. Ni u jednom trenutku ne rade to zbog devojke pod sobom, već jedni zbog drugih, a možda i jedni drugima [...] (Morison, 2006:120).

Romen uspeva da kroz svoj odnos sa Džunior zaobiđe „normativne zamke muškog identiteta<sup>166</sup>“, kako ih naziva Suzana Moris (2013:333) te da – umesto grubosti, prostačkih izraza i dominantne uloge u muško-ženskom odnosu izabere pravičnost, samouverenost i pre svega samostalnost u donošenju sopstvenih a ne „vođenih“ (tuđih-nametnutih) odluka. Odlazeći da „spase“ Kristinu i Hidu, Romen razume da silovanje devojke ne može predstavljati sitnicu u „poređenju sa narušavanjem ozbiljnijeg ljudskog odnosa – muškog prijateljstva“ (Morison, 2006:168). Nalik „mante“ Morisonove koja je česta u njenim delima i intervjuima da je sudbina čoveka u njegovim rukama, i Romen razume Sandlerovu poruku – „sve zavisi od tebe, Romene“ (Morison, 2006:196). Sve ovo ne znači da Romen do kraja romana postaje oličenje izvanrednosti i nepogrešivosti. On ostaje komplikovani tinejdžer ali koji sada aktivno (pre no pasivno) navigira sopstvenim životnim putem ne dozvoljavajući da podvodljivost iznova postane njegova glavna odlika. Romen uspeva da „sabotira osvajački nastojen, seksualno-predatorski američki arhetip“ (Roynon, 2007:45) a sama autorka uspeva da „ubije“ taj osećaj muškog ponosa koji se provlači kroz jezik kada se govori o činu silovanja<sup>167</sup>. Samoinicijativno lizanje lilihipa povezuje Romena sa svetom nadrealnog koji, takav kakav jeste, predstavlja opoziciju svetu u kome muškarci dominiraju ženskim telom i nad njim vrše nasilje.

Nedugo po izlasku njenog romana *Ljubav*, u gostovanju na BBC radiju, Toni Morison je, odgovarajući na komentar voditelja emisije da afro-američka zajednica ne želi da bude podsećana na silovanja dece ili njihovu udaju za dosta starije muškarce, istakla da upravo takav „način razmišljanja želi da elimiše“:

[...] Ja sam umetnik. Ono na šta se naslanjam u radu je džez. Afro-američka muzika nikada nije lagala, nikada nije dovodila u zabludu, uvek je bila najzahtevnija, njena publika su bili najkritičniji ljudi a mediokritet nikada nije vladao. Takva mora biti i književnost. Ne može biti treperava, ni čista propaganda ili čisto vaš najbolji pokušaj. To se dešava jedino kada pisac u vama izazove osećaj uznemirenosti<sup>168</sup> [...] (Morrison u Guinness, 2004).

<sup>165</sup> „that which we cannot know“

<sup>166</sup> „normative trappings of masculine identity“

<sup>167</sup> U intervjuu za BBC Radio 4, Toni Morison je govorila o scenama silovanja, ističući da iako naizgled deluje da svi osuđujemo sam čin silovanja, književne reprezentacije ovog čina pisane su jezikom ponosa. Svojim pisanjem, Morisonova je želela da ovaj akt iznese iz domena lažnog, senzacionalističkog romantizma i time sabotira način (jezik) kojim se o tome piše. (Guinness 2003, BBC Radio 4)

<sup>168</sup> “I am an artist. The parallel for me is jazz. African-american music never lied, never mislead, it was the most demanding, it had as an audience the most critical people and the mediocrity never surfaced to the top. So the literature

Kompleksna narativna struktura, mešavina naracije iz prvog i trećeg lica (polifoničnost), autorkin je pokušaj da roman oslobodi od diskursa belog čoveka u kome nema prostora za postojanje persone afričkog čoveka, raznovrsne i višeslojne. Oslanjajući se na afričko kulturno nasleđe, primenu elemenata magičnog i nadrealnog, ali pre svega trudeći se da kreira priču koja se sluša pre no čita (u čemu muzika igra važnu ulogu), Morisonova kreira prostor u kome ličnosti formirane pod okriljem patrijahalnog sistema, nalaze način da njihova, isključivo njihova bude finalna reč o sebi i svetu u kome žive. Fantastično, što generiše zvuk, zvuk (i smeh) što oslobađa zakopanu istinu i samim tim stimuliše odbacivanje monologa u korist dijaloga, „opštepoznatih“ činjenica u korist individualnih percepcija na kraju vodi ka kreiranju tekstova „koji postoje negde između pisanog, izmaštanog sveta likova i stvarnog sveta autora i čitaoca<sup>169</sup>“ (Bulacio-Watier, 2017:66).

## 9. *Solomonova pesma* – „epsko štivo stare škole, ali s drugačijim značenjima<sup>170</sup>“

Kao i sve ostale priče Toni Morison, priča o Solomonu, mladom čoveku afro-američkog porekla i njegovom putu ka samo-ostvarenju, vodi svoje poreklo iz porodice. Njene porodice i mitoloških priča koje su se prenosile sa koleno na koleno a koje su bez obzira na svoju „bizarnost“ i neizbežne elemente nadrealnog, uvek sadržale određenu istinitost. Jedna od tih priča je i priča o robovima afro-američkog porekla koji su, ne pronalazeći drugi način bekstva, pribegavali „primeni“ svojih neverovatnih fizičkih sposobnosti (u koje, a između ostalog, spada i letenje), kako bi se vratili u svoju prapostojbinu. Potvrdu za ovakvo razmišljanje nalazimo i u rečima same autorke kada govori o ovoj knjizi pa tako u razgovoru sa Emanuelom Danom (Emanuel Dunn) Morisonova govori o početnoj poziciji za ovu priču koju opisuje kao „kombinaciju onoga što je činjenično i onoga što je nešto neuhvatljivije<sup>171</sup>:“

[...] Mislim da istina leži u pesmama, u mitovima, u folkloru...to su moje startne pozicije i upravo to pokušavam spojiti sa realnim svetom<sup>172</sup> [...] (Morison u Dunn, 1977).

Kritike ovog romana saglasne su u zapažanjima da porodica i šira zajednica predstavljaju „teren“ na kome se ostvaruje istinsko razumevanje istorije, jezika, kulture i tradicije jedne društvene zajednice (Baillie 2013, Blake 1980, Cooper 1989). Pesma o Solomonu, po kojoj je i sam roman dobio ime, vrsta je porodičnog nasleđa, nešto što se u njenoj porodici čuvalo od zaborava stalnim ispevavanjem i recitovanjem:

[...] Pesma koju moja majka i tetka znaju počinje stihovima: *Grin, jedini Solomonov sin*. A potom slede neke čudnovate reči koje ne razumem. U pitanju je poduža dečija pesma koje se ne sećam najbolje. Ali najstariji sin mog dede se zvao

---

should be the same way. It cannot be blinking, it cannot only be propaganda or just putting your best foot forward. That only happens when the writer upsets you...”

<sup>169</sup> „the texts begin to exist somewhere between the written fictional world of characters and the real world of the author and readers.“

<sup>170</sup> Morison, T. (2013:10)

<sup>171</sup> “a combination of that which is factual and that which is a little more elusive“

<sup>172</sup> “I think that truth lies in the songs, in the myths, in the folklore,...those are the places where I start and I try to mash it with the real world“

Grin, tako da su one suštinski pevale o svojevrsnom tipu rodoslovlja. Tako da sam ja izmenila reči za *Solomonovu pesmu*<sup>173</sup> [...] (Jones & Vinson – 1985:173).

Stelamaris Koser (Stelamaris Coser) takođe govori o nasleđu mešovitih porodica poput one iz koje potiče i Morisonova kao izvoru materijala kojim se reafirmiše kultura zaboravljenih i samim tim gradi „sistem“ otpora modelima inspirisanim dominantnom kulturom (1995:166). Roman *Solomonova pesma* je tako okarakterisan kao pokušaj predstavljanja „alternativnih epistemologija i diskreditovanih oblika znanja<sup>174</sup>“ (Billingslea-Brown, 1999:33) a razotkrivanje istorije ključan je deo jednačine pronalaska kolektivnog i individualnog identiteta i ostvarenja kontinuiteta između prošlog, sadašnjeg i budućeg.

Valeri Smith (Valerie Smith) i Sandra Zagarel (Sandra Zagarell) dele mišljenje da se roman *Solomonova pesma* treba tretirati kao narativ zajednice, pa se tako ističe da Mlekađžija prvenstveno mora doći do realizacije kolektivne prirode identiteta naspram individualne<sup>175</sup> (Smith, 1987:136). Zagarelova ovaj roman doživljava kao metod suprotstavljanja društveno-istorijskim okolnostima tj. pokušajem žena (čiji je Toni Morison predstavnik) da dekonstruišu individualističke verzije sebe u korist identiteta koji se razvija unutar višeglasja zajednice (nezavisnih a opet međusobno uslovljenih) (1988:508-510).

U razmatranju naslova romana, neminovno je i dotaći se reference na Bibliju, tj. Pesmu nad pesmama (zbirke ljubavnih pesama), dvadeset druge knjige u Bibliji. *Nenadmašna pesma koja je Solomonova*<sup>176</sup> pesma je o ljubavi – romantičkoj i seksualnoj, i naizgled nema nikakvih dodirnih tačaka sa religijom i verom u Boga. S obzirom na biblijsko poreklo imena većine likova iz romana<sup>177</sup>, naziv romana se takođe razmatra u svetlu povezanosti sa najvažnijom zbirkom religijskih tekstova na svetu. Smatra se da je, imajući u vidu nedokučivost ove pesme i veliki broj različitih interpretacija (jedna od kojih je i da je pesma „Božji dar afro-američkim ženama<sup>178</sup>“ (Pocock, 2009:171), Morisonova upravo izabrala istu, kako bi se njena subverzivnost (u odnosu na kanonsko čitanje biblijskih tekstova) preslikala i na njen roman. Pokok dalje pojašnjava da je upotreba *Pesme nad pesmama* kao vrste okvira za roman, autorkin način da naglasi „centralnu ulogu pesme u ovoj priči, posebno pesme koju Pilat peva na početku romana i koju deca ispevavaju na njegovom kraju“ (2009:171). Pokokova daje primere paralela između romana i pesme pa je tako jedinstvo sa prirodom koje postoji u pesmi (radnja je smeštena u svojevrsni raj nalik Rajskom vrtu a tela likova spajaju se sa tom prirodom) identifikovano u Mlekađžijinom „stapanju“ sa zemljom predaka:

[...] Dole, uz obe butine, osećao je kako ga nadzemni korenovi ambrinog drveta miluju kao grube ali majčinske ruke nekog pretka. Istovremeno i napet i opušten, uronio je prste u travu [...] (Morison, 2013:341).

Doza seksualne energije koja prožima *Nenadmašnu pesmu koja je Solomonova*, oseća se i u romanu, a Mlekađžijin „finalni let“, Morisonova karakteriše kao „seksualni čin“ (Morrisson u Koenen, 1994:76) – momenat kulminacije u kome se oslobađa nagomilana seksualna energija. Koenen je zabeležila autorkine reči kojima ona nagoveštava postojanje ritma knjige koji, sakriven ispod jezika, „eksplođira“ u odlučujućem momentu (Morrisson u Koenen, 1994:76).

Lesli Haris (Leslie Harris) mišljenja je da je da su upravo mitovi osnova po kojoj je Morisonova izgradila narativnu strukturu ovog dela pri čemu je autorka vešto uspostavila ravnotežu između onoga

<sup>173</sup> „The song that my mother and aunts know starts out, *Green, the only son of Solomon*. And then there are some funny words that I don't understand. It's a long sort of a children's song that I don't remember. But Green was the name of my grandfather's first son and it was a kind of genealogy that they were singing about. So I altered the words for *Song of Solomon*.“

<sup>174</sup> „alternative epistemologies and discredited forms of knowledge“

<sup>175</sup> „identity is a collective rather than an individual construct“

<sup>176</sup> „The Song of Songs, which is Solomon's“

<sup>177</sup> Rut, Agara, Solomon, Prva Korinćanima, Pilat

<sup>178</sup> „God's gift to African American women“

fantastičnog (što karakteriše svaki mit) i realnog, činjeničnog sveta. Tako Harisova tvrdi da Morisonova „spaja afro-američki mit sa kulturnim, moralnim i religijskim verovanjima judeohrišćanskog i grčko-rimskog nasleđa kako bi kreirala sopstveni mit<sup>179</sup>“ (1980:69-70). Ovakva tvrdnja može se dalje objasniti rečima Džudit Flečer (Judith Fletcher) koja smatra da se struktura romana *Solomonova pesma* ne može tumačiti kao klasičan primer Rankovog monomita („herojevo putovanje“<sup>180</sup>) s obzirom da se „razrešenje“ identiteta glavnog junaka ostvaruje uz pomoć „ženske usmene tradicije i afričkog folklora<sup>181</sup>“ (2006:406). Morisonova bira jednu od najčešćih tema mitova – junaka i njegovo putovanje u potrazi za određenim saznanjima i iskustvima. Nalik mitskim herojima poput Beovulfa ili Ahila, priča prati rođenje, odrastanje, odvajanje od porodice te potragu koja donosi i sučeljavanje a koje kod junaka dovodi do određene vrste spoznaje – spoznaje sopstva i svoje pozicije naspram sveta koji ga okružuje. Kiara Spalino (Chiara Spallino) *Solomonovu pesmu* naziva bildungsromanom s obzirom da se u njima, nalik mitovima, prati razvojni put određenog junaka (od njegovog rođenja, preko odrastanja i sazrevanja do momenta potpune samospoznaje i punog ostvarenja ličnih kapaciteta) (1985:510). Sama po sebi, narativna struktura romana vodi nas na put kroz sadašnjost i prošlost koja se prikazuje u vidu umetnutnih priča (ponekad i kontradiktornih). Naracija kroz treće lice jednine (neimenovani narator) primenjena u ovom romanu, iako tradicionalan oblik pisanja, u sebi skriva značajnu dozu neizvesnosti i prostora za ličnu procenu (interpretaciju) čitaoca; Ketrin Rejnvoter (Catherine Rainwater) tako tvrdi da Morisonova ovde primenjuje jednu vrstu narativne tehnike bliske Henriju Džejmsu (Henry James) gde je, naizgled objektivni narator, samo instrument kroz koji likovi sami pričaju svoju priču (1991:97). Time dolazi do stapanja naratorove pozicije i pozicije samog lika tj. integracije govora likova u govor samog naratora. Ovakav tip naracije ima za cilj da ukaže na to da istina koju jedno književno delo treba da saopšti nije jednostrana jer je, kako tvrdi Džejms, „čovečanstvo ogromno, a realnost ima mnoštvo oblika“ (James, 1984:52). Direktno obraćanje čitaocu kojim se dovode u pitanje namere samih likova ali i pozivaju čitaoci na ravnopravno učestvovanje u kreiranju značenja romana takođe je jedna od odlika narativne strategije primenjene na ovom romanu. Kreirajući sliku o Pilatu, narator komentariše njenu eksternu pojavu ali i ono što je nevidljivo, ispod površine koje je na čitaocu da odgonetne i okarakteriše:

[...] Usne su joj bile žive od sitnih pokreta. Ako **joj se** nađeš blizu, zapitaš se hoće li se sledećeg časa osmehnuti ili samo premešta slamku iz udoline desni na jezik. Možda vadi zamotuljak gumice za kosu iz obraza, ili se zaista osmehuje? [...]  
(Morison, 2013:49)

Mirela Bašić (2018), komentarišući ulogu čitaocu u postmodernoj književnosti, a u skladu sa teorijskim razmatranjima Linde Hačćen na ovu temu, piše da „tekst nikako ne može da ima samo jedno značenje ali i da recepcija ovisi o mnogo značajnih faktora koji se vezuju za recipijente“ (2018:1623). Bašićeva dalje dodaje da u postmodernizmu nema isključivo jednog „horizonta očekivanja“ već se oni razlikuju u zavisnosti od samog čitaoca (ličnih očekivanja čitaoca, životno iskustvo, informisanosti i slično) (Bašić, 2018:1623). Merilin Senders Mobli (Marylin Sanders Mobley) govori o mnoštvu glasova koji se javljaju u romanu *Solomonova pesma* i iz tog mnoštva ističe glas naratora, glas označitelja i glas odaziva:<sup>182</sup>

[...] dok glas naratora uvodi proces individuacije i kulturološki, ideološki kontekst jezika kojim se koristi porodica Ded, kroz glas označitelja se sam čitalac upoznaje sa implikacijama ovog procesa na Mlekađžijin glas u momentima njegove

<sup>179</sup> „Morrison fuses Afro-American myth with the cultural, moral, and religious beliefs of both the Judeo-Christian and the Greco-Roman heritages to fashion her own myth“

<sup>180</sup> Čuveni austrijski psihoanalitičar, Otto Rank razvijeo je jedinstveni koncept mitskog heroja gde heroj prolazi kroz 12 faza na svom putovanju (monomit). Junakov obrazac ponašanja se po Ranku zasnivao na njegovom odnosu sa roditeljima po čemu se i zaključuje da je Rank svoj koncept mitskog heroja gradio pod uticajem Frojdovih razmatranja.

<sup>181</sup> “female oral tradition and African folktales”

<sup>182</sup> „the narrative voice, signifying voice and the responsive voice“ (Sanders Mobley, 1995:50)

interakcije sa članovima zajednice koji ne pripadaju njegovoj bližoj porodici...ukoliko je uloga glasa naratora da prvenstveno informiše, a uloga glasa označitelja da kritikuje, onda glas odaziva kompletira dijalošku interakciju između onoga ko govori i onoga ko sluša...on zahteva aktivno učešće i onoga ko govori i onoga ko sluša, baš kao što glas označitelja omogućava zamenu uloga slušaoca i govornika i prerastanje u subjekte sa pravom glasa<sup>183</sup> [...] (1995:55-57)

Senders Mobli još i dodaje da roman *Solomona pesma*, kao delo ženskog autora afro-američkog porekla, „svoje uporište nalazi u beskrajnoj igri značenja narodnog jezika, u intersubjektivnom odnosu među subjektima sa pravom glasa, i doživljaju identiteta kao procesa nastajanja pre no statičnosti<sup>184</sup>“ (1995:62).

Upravo se kroz glasove Mejkona Deda (drugog), Gitare, prečasnog Kupera ali pre svih žena poput Rut, Pilat, Kirke, Suzan Berd i njihovih prisećanja prošlosti, otvara priča o porodici, letećem plemenu čiji je začetnik, Solomon, leteći Afrikanac a koji je svojim slobodnosnim letom ka prapostojbini obeležio sudbine napuštene supruge Rajne i sve njegove dece. Već pomenuta Ketrin Rejvoter komentariše „kružne“ (ciklične) narativne „šablone“ kod ovog, kao i kod drugih romana Toni Morison i naglašava da njihova primena u romanima podrazumeva njihovu demistifikaciju tj. razoružavanje autoritativnosti koje oni mogu nositi. Cikličnost strukture ne znači i zaključanost romana a čitalac biva „primoran“ da ostvari blisku konekciju sa samim likovima – čitalac ih ne može doživljavati kao strance već se mora poistoveti sa njihovom sudbinom (Rainwater, 1991:110). Rejnvoter daje i dodatne komentare na narativnu strukturu ovog romana govoreći da njegova priča „ne može biti obuzdana narativnim granicama“ (Rainwater, 1991:105) jer je život glavnog lika počeo i pre njegovog „fizičkog“ rođenja a nastavlja se i po okončanju tog istog života, kada se njegov duh pridruži duhovima svojih predaka:

[...] nikada nema dovoljno dostupnih informacija da se zaokruži narativni momenat; narator mora stalno započinjati priču sa nekog drugog mesta, kao u pokušaju da različite diskontinuirane delove priče približi istini<sup>185</sup> [...] (1991:106).

Ponašanje nijednog lika u romanu ne može biti ukalupljeno u bilo kakvu vrstu šablona, izmiče definitivnom određenju pa se s toga javlja potreba da se čuju različite priče (svačija verzija događaja koji se tiču same individue ili drugih individua). Te priče mogu biti kontradiktorne, nepotpune ali su i takve svakako važne jer se jedino njihovim prožimanjem može razumeti šira priča istorije pojedinca i zajednice.

Kijara Spalino (Chiara Spallino) narativnu strukturu ovog romana objašnjava kroz pojmove Gerarda Geneta (Gerard Genette): *analepsu* (fleshbek – eng. *flashback*) i *prolepsu* (anticipacija) (1985:513). Tako se u romanu *Solomonova pesma* često dešava da nas narator, iznenada, bez najave ili kakvog uvoda, „odvuče“ nazad u prošlost kako bi se bolje razumela trenutna radnja. No ti flešbek momenti nisu hronološki poređani – tako je na primer prvi „povratak“ u prošlost vezan za pojašnjenje odnosa Rut i Mejkona (starijeg) kao i njenu vezu sa pokojnim ocem (skorija prošlost); odmah potom Mejkon nam govori o magičnim okolnostima pod kojima je Pilat došla na svet, o njihovom detinjstvu (davna prošlost) a zatim čujemo i Pilatinu verziju odrastanja u Montur okrugu i ubistva njihovog oca

---

<sup>183</sup> “ whereas the narrative voice introduces the individuation process and the cultural, ideological context of language operating in the Dead family, it is through the signifying voice that the reader hears the implications of this process for Milkman's voice as he interacts in the community outside his family... If the narrative voice primarily informs, and the signifying voice primarily critiques, then the responsive voice completes the dialogic interaction between the speaker and the listener... It requires the active participation of speaker and listener, just as the signifying voice enables both the speaker and the listener to exchange roles and become speaking subjects“

<sup>184</sup> „Song of Solomon thrives on the endless play of meanings in the vernacular, on the intersubjective relationship between speaking subjects, and on the notion of identity as a matter of process or becoming rather than as stasis“

<sup>185</sup> “ there is never enough available information to complete the narrated moment; the narrator must constantly begin again at some new place, as if to force the various discontinuous sequences to converge upon the truth“



(davna prošlost). Naraciju drugog dela romana Spalino opisuje kao „naraciju bajke“ s obzirom na dominantne elemente fantastičnog i mitološke prošlosti:

[...] sve se, naizgled, dešava u kontinuumu bez vremenske odrednice. Vreme samo po sebi postaje lik romana: to je beskrajno Vreme bajki, gde dani traju kao godine a godine traju kao minuti. Svet u koji Mlekadžija ulazi je svet izvan vremena: on je fiskiran u svojoj grandioznosti<sup>186</sup> [...] (1985:517).

U prvom delu romana, Mejkon Ded (treći) poznatiji kao Mlekadžija živi život razmaženog bogataša koji nesvestan svojih korena i suštinskih vrednosti sveta u kome živi mora napraviti distancu između sebe i onih koji ga svojataju dodeljujući mu (namerno ili nenamerno) imena i nadimke kako bi pronašao istinskog sebe na putu samospoznaje. Kako to Džudit Flečer (Judith Fletcher) opisuje, Mlekadžijina potraga za sopstvenim imenom (odrednicom njegovog identiteta) obuhvata „značajno odbacivanje njegovog muškog ega i društvenog identiteta ali i odricanje od očevog solipsizma i materijalizma<sup>187</sup>“ (2006:410). Kao jedini član Ded porodice koji poseduje potencijal za „letenje“ te izmeštanja iz materijalnog sveta u onaj duhovni, Mlekadžija će kroz muziku (a posebno pesmu o Solomonu koja se „ispevava“ kroz čitav roman) i smeh koji prati sudbonosne note uspeti da postane subjekat, a ne pasivni objekat u rečenici njegovog života. To se dešava u drugom delu romana kada Mlekadžija, već upoznat sa porodičnom prošlošću, postaje spreman da sagleda, razume i ostvari konekciju sa mitološkom prošlošću, „zlatnom prošlošću“ naroda kome pripada (Spallino, 1985:518-519).

Magično, natprirodno i čarobno još zastupljenije je i neraskidivo povezano sa narativnom strukturom i radnjom samog romana *Solomonova pesma*. O tome smo govorili kada smo za narativnu strukturu govorili da je zasnovana na važnim mitovima afro-američke kulture. S obzirom da „koreni“ romana sežu duboko u prošlost (u folklor i mitologiju afro-američke zajednice) ne čudi ni činjenica da čitav roman obiluje elementima koji bi ga mogli svrstati u kategoriju dela magijskog realizma. No, poštujući volju same autorke da se njena dela ne označavaju ovom „etiketom“, ni mi to nećemo činiti već ćemo ukazati na važnost koju ovi elementi igraju u pomenutom romanu. Sem pomenutih elemenata afro-američke mitologije, ovaj roman karakteriše i „prisustvo“ duhova, neobjašnjivih natprirodnih pojava i likova, koji poput božanskih figura, interveniše tj. usmeravaju likove na put samospoznaje. Integracija natprirodnih elemenata toliko je vešto izvedena da se granica između realnog i fantastičnog gotovo i ne primećuje. Tako na primer u jednoj, naizgled jednostavnoj, „običnoj“ sceni u kojoj se Pilat priseća svog života u Virdžiniji, pranje veša u kujni sa „žuto-belim-crvenim linoleumom“ (Morison, 2013:62) se spaja sa čudnovatom, nesvakidašnjom situacijom čovekovog „padanja sa litice.“ Navedena dužina trajanja pada čoveka na pod („čitava tri minuta od trenutka kad je stajô uspravno pa dok nije zdruzgô lice o pod“ (Morison, 2013:62)) ali i intezitet opisanih osećanja straha i uznemirenosti kod Pilat i neimenovanog čoveka, uveravaju nas da je čovek uistinu pao sa litice usred kuhinje svoga doma. Uvodna scena romana takođe je savršeni primer stapanja realnog i natprirodnog, života i smrti, smešnog i tragičnog, materijalnog i duhovnog. Autorka sama daje pojašnjenje za uvodne rečenice u predgovoru romana. „Agent iz *Uzajamnog životnog osiguranja Severne Karoline* obećao je da će poleteti iz Mersija ka drugoj strani Velikog jezera u tri sata“ (Morison, 2013:17) – je prvenstveno „parodija na novinarski stil“ (Morison, 2013:11) kojim se izuzetno važni događaji i situacije u životu Afroamerikanaca redukuju na događaje od male ili skoro nikakve važnosti. Realni „momenti“ ove rečenice (sama osiguravajuća kompanija, Severna Karolina – Veliko jezero (u značenju putanje kretanja sa juga na sever) i nerealni (čin letenja koji izvodi ljudsko biće) spojeni su u jedno radnjom, tj. prediktom rečenice – činom obećanja. Ovaj čin obećanja je, kako sama autorka pojašnjava, čin „odanosti svome narodu“ i „postupak kojim se zahteva promena,

<sup>186</sup> „all seems to happen in a continuum unmarked by time. Time itself assumes a capital T: it is the endless Time of fairy tales, where days last for years and years last for minutes. The world Milkman enters is a world beyond time: it is fixed in its greatness“

<sup>187</sup> „considerable stripping away of his masculine ego and social identity, and a renunciation of his father's solipsism and materialism“

drugačiji izlaz, okončanje postojećeg stanja“ (Morison, 2013:12). Naredne rečenice sadrže istinite podatke (18.februar 1931. – datum rođenja same autorke, let Čarlsa Lindberga preko Atlantskog okeana 1927.godine) koji daju uvod u karnevalsku atmosferu pred skok gospodina Smita. „Klancanje vesti od usta do usta“ koje se pominje u ovom delu, suptilna je referenca na važnost usmenog prenošenja vesti, priča, važnih događaja što je u direktnoj vezi i sa očuvanjem tradicije i kulture jednog naroda kroz usmena (pre no pisana) sredstva komunikacije. Ljudi se skupljaju da svedoče tom nesvakidašnjem događaju a narator nam atmosferu opisuje koristeći se rečima „lepo“ i „veselo“ (naspram očigledno tragičnog završetka najavljenog leta). Jarka crvena boja rasutih latica, „široka plava svilena krila“ (Morison, 2013:19) gospodina Smita i bela boja „malih snežnih smetova“ (Morison, 2013:19) u ovoj sceni „predstavljaju nacionalnu osnovu/zastavu u odnosu na koju se odvija radnja romana i naspram koje se ovi ljudi crne boje kože moraju posmatrati, ali koja ne sme da zaseni ciljani poduhvat ovog romana<sup>188</sup>“ (Morison, 1988:157). U svom tom šarenilu boja, pokreta i radnji, pažnja okupljenih iznenada je preusmerena na ženu „umotanu u neki stari jorgan“ (Morison, 2013:20) sa „pletenom tamnoplavom kapom natučenom skroz preko čela“ (Morison, 2013:20). Nalik Voljenoj koja se pri svojoj prvoj pojavi u romanu prikazuje sa slamnatim šešikom ili nalik Džunior čija kosa (u obliku šešira) krije njeno lice, i Pilat, „poslednja među poslednjima“ (Morison, 2013:22) takođe pripada grupi žena odmetnica/bludnica/varalica<sup>189</sup> koje su povezane sa svetom natprirodnih sila. Već smo spominjali da Suzana Vera-Gonzales (2005) prisustvo snega i leda (formi vode) u Džuniorinoj uvodnoj sceni tumači kao asocijaciju na njenu „čudesnu“ prirodu a svakako nismo zaboravili da se i Voljena pri svojoj prvoj pojavi, pomalja iz vode, u potpunosti odevena i sa osmehom na licu. Ova samo-rođena (bez pupka<sup>190</sup>), samo-izmišljena žena, u kontrastu je sa svojom trudnom snahom (doktorovom kći obučenoj bogato) ne samo po izgledu već i po tome što čitavu bizarnu situaciju dodatno usložnjava glomoglasnom pesmom ispevanu **kontra**altom:

[...] O, Slađani ode odlete  
 Slađani ode nestade  
 Slađani nebom prepreči  
 Slađani kući otide... [...] (Morison, 2013:20)

I ova pesma, koja je, kako kasnije saznajemo, ključna za razumevanje misterije Mlekadžijinog identiteta, dovodi do podele: jedni će se “podgurnuti i zacerekati” (Morison, 2013:20) a drugi će je slušati “kao da je posredi klavirska muzika koja potpomaže radnju u nemom filmu” (Morison, 2013:20). Ova čudnovata žena i njena pesma najavljuju rođenje deteta “čudnog,” “dubokog” i “čak zagonetnog” (Morison, 2013:25) koji po saznanju da samo ptice i avioni (a ne ljudi) mogu leteti postaje tužan i osiromašen – poput slepog putnika u sopstvenom životu.

O Pilatinoj “magičnoj” strani ličnosti ćemo detaljnije govoriti u nastavku – no, Pilat nije jedini lik koji lebdi između svetova (prošlog i sadašnjeg, živih i mrtvih, materijalnog i duhovnog). Kirka, žena “divlje i prljave” kose, “suvih koščatih ruku,” “oklebešenih usta,” (Morison, 2013:295) i “bezubih usta” iz kojih je “izvirao snažan, milozvučan glas dvadestogodišnje devojke” (Morison, 2013:296) spoj je kontrasta baš kao i Pilat. Prefinjene navike spojene su sa pocepanom i prljavom odećom, miris štenare sa “opojnim miomirisom začina” (Morison, 2013:298), bela kosa – upletena ili ne, svrstavaju Kirku u red nedokučivih likova koji pak igraju važnu ulogu u Mlekadžijinoj potrazi za identitetom. Ona, više od svega, uči Mlekadžiju kako da **sluša**, istinski čuje i razume ono što mu

<sup>188</sup> „provides the national canvas/flag upon which the narra tive works and against which the lives of these black people must be seen, but which must not overwhelm the enterprise the novel is engaged in“

<sup>189</sup> trickster

<sup>190</sup> Sendi Rasel (Sandi Russell) beleži komentare Morisonove po pitanju nedostatka pupka kod Pilat: „Pupak je bio način da fantastično bude prisutno od samog početka priče. To je značilo da Pilat, u isto vreme, može biti i „ovozemaljka i nadrealna.“ Ona je predstavljala nevinu mudrost“/ „The navel allowed me to introduce the fantastic early in the novel. It meant that Pilate could be 'inside and outside' at the same time. She was 'innocent wisdom“ (Russell, 1986:44)

se otkriva pred očima, a upravo je Kirka ta koja mu otkriva lokaciju pećine provlačenjem kroz koju (kao kroz matericu) se Mlekađžija ponovo rađa. Ono što dodatno naglašava Kirkin status “fantastičnog” lika u romanu, je i to da ona (iako to nigde nije eksplicitno naznačeno) ima sto šezdeset godina, što Kijaru Spalino (1985) navodi na to da Kirku doživljava kao duha. Duh ili ne, Kirka nije jedino fantomsko biće koje se pojavljuje u romanu: Pilat, kako saznajemo u jednoj od epizoda iz prošlosti, redovno viđa svog (preminulog) oca, a koji je kao njen mentor, savetuje i pomaže:

[...] I još ga viđam. Pomaže mi, zaista mi pomaže. Priča mi svašta što treba da znam. Šta to? Sve redom. Lep mi je osećaj što znam da je tu negde. Ja kad ti kažem, on je osoba u koju uvek mogu da se pouzdam...Odmah posle Rebinog rođenja opet joj je došao otac...Jasno i razgovetno, njen otac je rekao: “Pevaj, pevaj”, a posle se nagao unutra kroz prozor i kazao: “Ne možeš da letiš tamo-amo, a ostavljaš telo za sobom” [...] (Morison, 2013:178-186)

Ali i pre nego što upoznamo Kirku, nepoznati narator nas priprema na nalet nadrealnog opisujući neposredno okruženje kuće Batlerovih (kojom sada “gospodari” Kirka). Uz referencu na bajku o Ivici i Marici i njihov nesmotreni ulazak u kuću usred guste šume kako bi utolili glad kolačima od đumbira, narator nas vodi u svet mašte, u svet šumskog života:

[...] života koji je mileo, života koji je gmizao i puzao i nikad nije zatvarao oči. Života koji je kopao i vrveo, i života tako nepomičnog da se nije razlikovao od peteljki bršljana na kojima je počivao. Rođenje, život i smrt – sve se to odigralo na skrivenoj strani lista. Odande gde je stajao, kuća je izgledala kao da ju je izjela neka galopirajuća bolest, od koje su rane tamne i curkave [...] (Morison, 2013:272).

U dočaranoj atmosferi, čitalac se zaista oseća kao da se nalazi u bajci, na granici između života i smrti, očekujući neočekivano da ga prenerazi, obraduje ili zbuni. Pomenuti “začinsko-opojni miris koji je izazivao pomisao na istok, i prugaste šatore, i *ša-ša-ša* nožnih grivni” (Morison, 2013:229) i koji je “izobličavao snove i terao spavača da poveruje kako mu je odmah tu pri ruci sve ono za čime žudi” (Morison, 2013:229-230), svakako je indikator momenata nadrealnog i magičnog s obzirom da se javlja i u sceni krađe zelene vreće sa kostima iz Pilatine kuće. Scena kojom dominira najmračnija tama na svetu, ledeni vazduh<sup>191</sup>, mesec koji sija “poput baterijske lampe” (Morison, 2013:230) i vazduh koji miriše kao “sloboda, ili pravda, ili raskoš, ili osveta” (Morison, 2013:230) uznemirava i budi nelagodu a tom osećanju uznemirenosti kod Gitare i Mlekađžije, doprinosi i prisustvo duha:

[...] Čim su obojica povratili ravnotežu, usledio je ogroman vazdušast uzdah za koji su obojica poverovali da ga je ispustio onaj drugi. Mlekađžija dodade nož Gitari, a ovaj ga sklopi i ćušnu u zadnji džep. Ponovo se začuo dubok uzdah i zavladao je još prodornija stud...Mesečina se igrala i varakala ga, jer učinilo mu se da tik iza svog prijatelja vidi stojeću priliku nekog muškarca [...] (Morison, 2013:231).

Maria Sančez (Maria Ruth Noriega Sanchez) navodi da je miris đumbira u afričkoj kulturi povezan sa mrtvima, te da miris đumbira najavljuje prisustvo mrtvih u Mlekađžijinom neposrednom okruženju (2000:44). Ona dalje objašnjava da se u romanu primećuje postojanje paralele (povezanosti) slatkoće (ukusa slatkog) sa smrću. Tako nas Gitara obaveštava da je vest o smrti njegovog oca bila praćena “puslicama koje je donela nadzornikova žena” (Morison, 2013:277) i utešnom količinom novčanica od po deset dolara koju je njegova majka “radosno uzela i svima njima kupila po veliku pepermint lušu na sam dan sahrane” (Morison, 2013:277). Kao posledicu toga, Gitara nikada ne konzumira slatko jer ga podseća na bol i tugu zbog gubitka oca. I sam, gore pomenuti miris đumbira koji najavljuje prisustvo mrtvih šećerast je, a i sama Pilat u pesmi o Solomonu peva o

<sup>191</sup> (naspram vrućine spolja koja je zbog otvorenih prozora logično mogla dopreti u kuću – ali nije)

*Slađanom*, a na Agarinoj sahrani čuje se i pesma u kojoj je Agara nazvana “ludicom slatkom” (Morison, 2013:387).

No, kao što je natprirodno u ovom romanu povezano sa smrću, tako je istovremeno povezano i sa životom, sa rađanjem i razvitkom. Pilat daje Rut „nešto zelenkastosivo, nalik travi“ (Morison, 2013:160) da Mejkonu stavlja u hranu, kako bi ga privolela da joj se vrati u postelju. Tako je i Mlekadžija začet a čudnovate okolnosti njegovog rođenja smo već opisivali. I njegov rast u majcinoj utrobi, osporavan ricinusovim uljem, ključalom vodom, klisirom od sapunice, pletećom iglom i udarcem u stomak omogućen je magičnom intervencijom Pilat tj. malom „muškom lutkom sa obojenom pilećom košćicom zadenutom između nogu i ispupčenim crvenim krugom naslikanim na stomaku“ (Morison, 2013:168). Pilat će postavljajući ovu lutku u Mejkonovu kancelariju zaustaviti njegove napade na Rut i sačuvati Mlekadžijinim život. Rođenje još jednog lika u romanu, Fredija, može se okarakterisati kao neobično, praćeno nadrealnim okolnostima. Naime, čudnovata transformacija žene u belog bika kojoj je svedočila i Fredijeva majka izazvaće njen porođaj a pogled na tek rođenu bebu i njenu prevremenu smrt.

Rejnold Prajs (Reynold Price) je u svojoj recenziji ovog romana isti nazvao kombinacijom fantastičnog, narodnog (tradicionalnog), pesme i alegorije (Price, 1977) i time ukazao na njegovu kompleksnost ali i mnogostrukost i nedokučivost. Naracija, jezik (satiričan i šaljiv), vremenski okvir, likovi, radnja, prostorna instanca – sve u ovom romanu postavljeno je kako bi se ostvarila takozvana „horizontalna otvorenost<sup>192</sup>“ gde se velika pažnja poklanja korenima, tradiciji, pričama iz prošlosti i o prošlosti ali gde „otvoreni prostori – prozori i vrata – zahtevaju uspostavljanje odnosa i sa spoljašnjim svetom<sup>193</sup>“ (Loichot, 2007:164). Loichot dalje dodaje da „veliki broj prozora i vrata omogućava razvoj i projektovanje multidirekcionih narativa i istorija<sup>194</sup>“ što se dalje tumači kao pokušaj subverzije u kojoj istorije (višestruke, drugačije) imaju primat u odnosu na jednu, dominantnu, nametnutu Istoriju (2007:164). Detaljna analiza glavnih likova ovog romana koja sledi dodatno će pokazati ulogu muzike i smeha kao metoda izgradnje identiteta bez kraja i ograničenja a sa ciljem šire subverzije represivnih društvenih normi i pravila po kojima Afroamerikanci nikada nisu u „istoj ravni“ sa pripadnicima bele rase.

### 9.1. “Veće od života” – žene romana *Solomonova pesma*

**[...] Milkman is in a male macho world and can't fly,  
isn't human, isn't complete until he realizes  
the impact that women have made on his life.**

Toni Morrison

“Pisac ponekad zamisli likove koji prete, koji su sposobni da preuzmu knjigu. Pilat u *Solomonov pesmi* pripada toj grupi likova...ona je poput nečega što bi voleli da postoji. Ona predstavlja ono nešto nade što postoji u svima nama<sup>195</sup>” (Morrison u McKay, 1983:418). Ovako je, o jednom od svojih najintragantnijih i najupečatljivijih ženskih likova, govorila Toni Morrison. Likovima poput Pilat, autorka je dodeljivala “najodgovornije” uloge – uloge čuvara tradicije, zaštitnika kulture i branitelja onih vrednosti koje određenu zajednicu i njene pojedince čini jedinstvenim. No, to ne znači da ostali ženski likovi zauzimaju puke epizodne uloge u njenim romanima. Na primeru romana *Solomonova pesma* videćemo da svaka, na svoj način predstavlja

<sup>192</sup> “horizontal openness“

<sup>193</sup> „open spaces – windows and doors – demand a relation with the outside“

<sup>194</sup> „The generous supply of windows and doors allows for the growth and projection of multidirectional narratives and histories“

<sup>195</sup> „Sometimes a writer imagines characters who threaten, who are able to take the book over. Pilate in *Song of Solomon* was that kind of character...she is like something we wish existed. She represents some hope in all of us.“

“izvor” znanja za Mlekadžiju, jer je kako autorka tvrdi, Mlekadžija, na put na koji ga Morisonova postavlja, kao muškarac, imao “mnogo toga više da nauči od žene<sup>196</sup>” (Morrison u McKay, 1983:428).

### 9.1.1. Pilat – žena u cipelama bez pertli

**She is Morrison’s first character with a  
well-developed talent for fusion.  
Philip Page**

Nosilac biblijskog imena slučajno odabranog<sup>197</sup>, Morisonova Pilat nema puno toga zajedničkog sa biblijskom imenjakinjom. Pokokova (Judy Pockock) u Pilat vidi „uzurpatora“ Hristove pozicije, jer se tek kroz njenu smrt a ne Hristovu, ostvaruje Mlekadžijin identitet (2009:294). Sama autorka romana je u svim svojim intervjuima isticala Pilatinu vrednost – naime, po njenim rečima, Pilat je „najzbuđljiviji lik s obzirom na izrazitu žustrinu, pronicljivost, a takođe je veoma velikodušna i otvorena<sup>198</sup>“ (Koenen, 1994:69)

Sa likom čudesne Pilat upoznajemo se već na samom početku romana, kada ona, sa puno pažnje, poštovanja i divljenja prati rođenje svog sestrića Mlekadžije. Snažnim kontraaltom, što poput magije, uvlači prolaznike u svet nadrealnog, Pilat najavljuje neobičnu sudbinu novog člana porodice, baš poput njene. Džojks En Džojks (Joyce Ann Joyce) Pilatinu pesmu sa početka romana tumači kao pokazatelj društvenih vrednosti kojima je ona lojalna a koje svoje poreklo vuku iz kulture njenih predaka:

[...] Neukaljana urbanom sredinom u kojoj se skrasila kako bi podigla svoju unuku, Pilat ostaje verna fizičkoj i duhovnoj poistovećenosti sa svojom ruralnom i južnjačkom prošlošću koja je odvaja od kolektivnog haosa i intenzivnosti koju gradski život podrazumeva<sup>199</sup> [...] (Joyce, 1987:187).

Pesma o Solomonu/Slađanom ne samo da najavljuje dolazak na svet novog člana porodice već nagoveštava i Pilatinu ulogu u razrešenju misterije Mlekadžijinog identiteta. Pesma o Solomonu, kao što ćemo kasnije videti, pesma je o njegovoj sopstvenoj porodici – o bogatstvu, raznolikosti i fluidnosti identiteta sopstvenih predaka kojima su se suprotstavljali asimilaciji u dominantnu kulturu.

„Redovni izvor sramote,“ za brata Mejkona Deda, ćušnuta i uvrnuta (Morison, 2013:37), u „cipelama bez pertli, s pletenom kapom natučenom na čelo“ (Morison, 2013:37), Pilat Ded i njena porodica predstavljaju – „zbir ludača koje prave vino i pevaju po ulicama, kao najobičnije uličarke“ (Morison, 2013:38). Pilatina predanost i briga za novorođenog člana porodice u vidu pesme kojom ispunjava njegove prve dane života nemaju dovoljnu vrednost u odnosu na neugledni izgled i nedolično ponašanje – kategorije kroz koje je posmatra i vrednuje njen brat. Njeno nekonvencionalno odevanje, ponašanje, zajedno sa nekonvencionalnim telom (nedostatak pupka) za mnoge kritičare dokaz je njene „uzvišene“ uloge u ovom romanu:

[...] Pilatino telo je mesto na kome usmeno saopštenje pripovedača i pisana reč iz Biblije postaju neraskidivo povezani...Njeno telo predstavlja više od spoja različitih tradicija – da li afričke, evropske ili američke; ona predstavlja pletivo gde svaka nit

---

<sup>196</sup> „I thought he had more to learn than a woman would have“

<sup>197</sup> Spiesova (Spies, 2004) navodi da je ime majke Toni Morison, Ramah, takođe rezultat nasumičnog odabira iz Biblije.

<sup>198</sup> “The woman that is most exciting . . . is Pilate, only because she has a kind of ferocity, that’s very pointed, astute, and she’s also very generous and wide-spirited”

<sup>199</sup> “Unswayed by the urban environment in which she settles to raise her granddaughter, Pilate maintains a physical and spiritual identity with her rural and southern past that isolates her from the collective chaos and intensity of city life.”

dolazi do izražaja u svoj svojoj raznolikosti, stvarajući tako nešto nepredvidivo i nevideno<sup>200</sup> [...] (Loichot, 2007:177)

No bez obzira na Mejkonovo negodovanje i opisivanje Pilat kao zmije<sup>201</sup> (“i ume da općini kao zmija” (Morison, 2013:78)) i sam ne može da se otrgne moći muzike “koja mu je razbudila pomisao na polja, na divlje ćurke, i šareno pamučno platno” (Morison, 2013:48) a koje je u “uskoj prizemljuši” (Morison, 2013:46) zaštićenom moćnim borovima, bilo na pretek. Muzika se u ovoj sceni opisuje kao nešto neuhvatljivo, što se stalno nadograđuje i što svojom veličanstvenošću daje život i čini ga nesputanim a one koje su sposobni da je proizvedu tako snažnu i prodornu, sposobnim da percipiraju sve vrste mraka, sve nijanse zelene, sve ukuse i mirise i lepotu življenja. Troglasno pevanje uz sveće što razmekšava Mejkona, Trudier Haris (Trudier Harris) objašnjava kao Pilatinu vokalnu interpretaciju Mejkonovog bola i način njegovog zalečenja (2009:29).

Mlekađžijin i Gitarin prvi boravak u kući Pilat, “utočištu, konačistvu i sigurnoj luci” (Morison, 2013:12) za sve namučene duše, prvi je korak na putu samospoznaje i odrastanja dečaka koji živi bez svrhe i cilja i koga istinski ništa ne interesuje toliko da bi sebe izložio određenom riziku i neprijatnosti (Morison, 2013). “Previše neposredna” (Morison, 2013:57), uglasta, sa upadljivim kolenima, laktovima i stopalima od kojih jedno upire na istok a drugo na zapad<sup>202</sup> (Morison, 2013:56), zvonkog glasa koji je prošaran šljunkom i tako visoka da i druge učini da se osete visokim, Pilat prilagođava svoj ritam onima koji su došli da je slušaju (Morison, 2013:59). Siromašnog izgleda punog kotrasta – ivice noktiju bele poput slonovače naspram “bobica crnih usana” (Morison, 2013:58) – Pilat ipak odiše omamljujućom energijom, koja poput „narkotičnog mirisa vina“ (Morison, 2013:61) što se širi njenim domom, čini da se ljudi osećaju drugačije, životnije, uzvišeno, vredno. Pilat poseduje i sposobnost promene fizičkog izgleda, a u skladu sa okolnotima, pa tako u sceni u kojoj „izvlači“ iz zatvora svog brata Mejkona, Mlekađžiju i Gitaru, Pilat transformiše sebe u nisku, žalosnu, uplašenu i poniznu ženu koja moli za ostatke svog pokojnog muža, gospodina Solomona. U ulozi Tetka Džemajme<sup>203</sup>, Pilat je:

[...] ugegala u policijsku stanicu i izvela za policajce malu tačku – širom se otvorivši radi njihovog smeha, njihovog sažaljenja, njihovog prezira, njihovog rугanja, njihove moći, njihovog gneva, njihove dosade – svega što bi moglo biti korisno njoj i njemu samome [...] (Morison, 2013:259).

Stavljajući se u ulogu dobroćudne, bucmaste kuvarice-domaćice, Pilat ukazuje na svoju sposobnost stavljanja u bilo koju ulogu, a po ukazanoj potrebi, a njenom fizičkom transformacijom, Morisonova „manipuliše...čitaočevom percepcijom i čulima tako da od njega zahteva aktivno učešće<sup>204</sup>“ (Billingslea-Brown:1999:49).

Naime, po izlasku iz stanice, Pilat ponovo postaje visoka i dominantna, pa sa „opuštenim pričljivim glasom“ (Morison, 2013:256) donosi priču o poreklu kostiju u njenoj zelenoj vreći, čime ukazuje na važnost očuvanja „konekcije“ sa ličnom i kolektivnom prošlošću.

---

<sup>200</sup> “Pilate’s body is a site where the orality of the storyteller and the written word of the Bible converge in an inseparable compound...Her body represents more than a blending of different traditions – whether African, European, or American; she operates as a site where each filament manifests itself in its difference, in an unpredictable and unheard of result”

<sup>201</sup> Doroti Li (Dorothy Lee) se poziva na Džozefa Hendersona i Mauda Ouksa (Joseph Henderson/Maud Oakes, 1963) i njihovo tumačenje mitova i priča o zmiji, pa tako referencu na zmiju u ovom delu, tumači u svetlu njene uloge kao onoga što „potpomaže“ proces ponovnog rađanja (Lee, 1982:65)

<sup>202</sup> Ovakav položaj Pilatinih stopala, Doroti Li tumači kao njenu povezanost sa životom ali i smrću (Lee, 1982:65). Zauditu-Selasi pak ovakav položaj Pilatinih nogu tumači u svetlu kulture afričkog kontinenta – tačnije naroda Zulu (Južna Afrika) gde se za ženu, duhovnog iscelitelja, *sangomu*, kaže da poseduje stopala okrenuta unazad (Zauditu-Selassie, 2009:81)

<sup>203</sup> Po rečima autorke, izmišljeni lik korišćen u marketinške svrhe, koji je „trebalo da simbolizuje južnjačku gostoljubivost i idealizaciju plantažerskog života“ (Morison, 2013:258)

<sup>204</sup> manipulates [...] the reader’s perceptual and sensuous experience in such a way as to demand active participation”

Opis Pilatinog lica (a potom usana, pokreta usana pa natrag na izgled usana) Zauditu-Selasi (Zauditu-Selassie) upoređuje sa tokom džez kompozicije kada se muzičar, nakon niza varijacija, vraća originalnoj temi kompozicije i njenom osnovnom harmonijskom skeletu (2009:73). Pilatino lice puno je kontrasta i sklada u isto vreme:

[...] Sada, dok peva, lice joj je sigurno kao maska...ali on je znao da joj, kad ne peva niti govori, lice oživi od neprekidno pokretnih usana...Možda vadi zamotuljak gumice za kosu iz obraza, ili se osmehuje?...Usne su joj bile tamnije od kože, zamrljane vinom, obojene borovnicom, pa joj je lice izgledalo kao našminkano – kao da je uredno namazala veoma taman karmin i umrtvila mu sjaj komadićem novinske hartije [...] (Morison, 2013:48-49)

Zauditu-Selasi pripisuje Pilatine karakteristike Joruba (Yoruba) konceptu *ojú-inú* (unutrašnje oko – eng. *inner eye*) koji označava sposobnost projektovanja izvan isključivo sadašnjeg momenta<sup>205</sup>, (2009:217) tj. sposobnost umetnika da sagleda subjekat iz svih mogućih uglova (forme, boje, strukture, ritma, harmonije) (Abiodun, 1994:311). Ravan stomak, upadljiva kolena i laktovi, crne usne, kratka kosa, lice poput maske, impozantna visina poput kakvog „visokog crnog drveta“ (Morison, 2013:59) – sve Pilatine fizičke karakteristike imaju za cilj isticanje njene prominentne uloge u romanu – uloge heroja, vidarke, nosioca tradicije i „simbola zajednice sa kojom se Mlekadžija mora ponovo povezati<sup>206</sup>“ (Zauditu-Selassie, 2009:78).

Simon Boki (Simon Bockie) koristi koncept *Nganga* u dočaravanju Pilatinog identiteta:

[...] U značenju u kome ga koriste pripadnici BaManianga (podgrupa naroda u Kongu), koncept *nganga* predstavlja lekara ili čoveka iscelitelja, farmaceuta, proroka, vidovnjaka, vizionara, gatara, sveštenog lica i *ndoki*...U prisnom odnosu sa duhovima predaka, on se pozicionira visoko nad bilo kojom vrstom ljudske moći. On tako postaje faktotum i čuvar tajni jedne zajednice. Donekle živi u sopstvenom svetu. On je poslednja nada, onaj kome se pojedinac i čitava zajednica okreće u momentu očajanja<sup>207</sup> [...] (1993:67)

„Prema parama ravnodušna“ (Morison, 2013:176), ekscentrična ali opet osoba kod koje je „ravnoteža zasenivala sve ekscentričnosti“ (Morison, 2013:175), Pilat se „preporučuje“ da, poput kakvog pilota, bude navigator na Mlekadžijinom putu samospoznaje. Prvo što Pilat čini je da ismeva Mlekadžijin govor:

[...] 'Ća' se kaže svinjama i ovcama kad 'oćeš da ih poteraš. Kad čoveku kažeš 'ća, taj treba da ustane i da vas salomi [...] (Morison, 2013:58).

Pilatin postupak, za Mlekadžiju uvredljiv i neprimeren, u stvari je njen pokušaj da razbije taj lažni identitet koji mu je nametnut, te osećaj lažnog ponosa i taštine koji mu ne dozvoljava da vidi dalje „od svog nosa.“ Ona mu potom nudi jaje (po Li (1982:65) simbol znanja), razumevanje, ljubav i neustrašivost. I od tog „prvog“ susreta, muzika, pesma koju započinje Pilat a kojoj se odaziva Reba pa potom i Agara, ispevana u savršenoj harmoniji, biće od krucijalne važnosti za razvoj istinskog razumevanja onoga što je „na svetu najbitnije“ (Morison, 2013:188) – života u harmoniji sa prirodom i ljudima (posebno onima „koji muče neku muku“ (Morison, 2013:188)). Kroz pesmu kojoj je

<sup>205</sup> “the ability to look beyond the present moment”

<sup>206</sup> „...as a symbol of the community in which Milkman needs to reconnect“

<sup>207</sup> „As used by BaManianga, [a subgroup of Kongo people], the term *nganga* denotes a physician or medical man, pharmacist, prophet, seer, visionary, fortune-teller, priest, and *ndoki*...Working closely with an ancestral spirit, he sits above any imaginable kind of human power. He thereby becomes the factotum and guardian of the community secrets. To some degree he lives in a world of his own. He is the last hope to whom the individual and the entire community turn in the time of despair“

predana od svoje šesnaeste godine i rođenja ćerke Rebe (kada joj se otac javio i govorio joj „Pevaj. Pevaj”<sup>208</sup> (Morison, 2013:186)), Pilat je ublažavala svu turobnost života u izolaciji, života uskraćenosti i nerazumevanja. Shvativši „kakva je i kakva će verovatno uvek i biti njena situacija na ovom svetu“ (Morison, 2013:188) Pilat nikada za svojih šezdeset osam godina (još „odonda kad joj je Kirka donela za doručak svoj džem od višanja“ (Morison, 2013:189)) nije pustila suzu, ali se zato uvek smejala („ali se nikad nije osmehivala“ (Morison, 2013:189)). Rođena divlja, Pilat nije mogla prihvatiti nepomičnost, zidove i dosadu koju belaćko stanovništvo tako lako prihvata pa se tako „odlučuje“ za život nomada koji krstari zemljom i istinski živi u svakoj od tih „ružičastih, žutih, plavih ili zelenih“ država (Morison, 2013:187). Kamenje koje nosi sa sobom iz svake od država u kojima je živela predstavljaju vrstu podsetnika da pojedinac mora ostati povezan sa sopstvenim korenima<sup>209</sup> ali i na neophodnost očuvanja veze sa majkom prirodom.

Već smo spominjali da je žena koja je „izašla iz materice bez pomoći damara mišića i pritiska brze plodove vode“ (Morison, 2013:46) povezana sa muzikom na neraskidivi način. Od scene u kojoj Mejkon stariji, iz prikrajka posmatra Pilat i njenu porodicu, dok se kućom bez prozora razleže pesma ispevana snažnim i toplim glasovima, scene u kojoj Mlekađžija, okružen ženama „koje kao da su uživale u njemu i koje su se glasno smejale“ (Morison, 2013:69) pravi vino i ostaje bez daha od pesme koja je i prizvala njegovo rođenje – muzika je mnogo više od pukog propratnog elementa pripovedanja i načina za postavljanje atmosfere određenog pripovedačkog momenta. U sceni u kojoj Rut „poput Zlatokose”<sup>210</sup> ulazi nepozvana u „siromašnu smeđu kuću odmaknutu od neasfaltiranog puta“ (Morison, 2013:167) kako bi se suočila sa Agarom, iznova čujemo Pilatino pevušenje, koje uz prepoznatljivo Pilatino žvakanje, deluje neprestano. U sceni suočavanja žena sa ljubavlju anakonde prema Mlekađžiji (Morison, 2013:174), Pilat sa svojom pesmom, predstavlja glas razuma, onaj koji ukazuje na posesivnu stranu ljubavi koja ne donosi dobro ni predmetu obožavanja ni onome ko tu ljubav nudi. Njena pesma daje joj smirenost i mudrost uz pomoć kojih može da iznese istinu svoje prošlosti i tako je očuva živom, a upravo ta živa prošlost čini je sposobnom da upozori i Rut i Agaru da ljubav označava slobodu a ta sloboda mora biti dostupna svakom muškarcu i ženi, bez izuzetaka.

Scena Agarine sahrane još jedan je od pokazatelja Pilatine neposrednosti i nevezanosti za društvene norme koje nalažu određenu vrstu ponašanja u određenim situacijama – na primer, za vreme održavanja pogrebnog obreda. Bez uključivanja u proces pripreme obreda, Pilat iznenada upada na opelo, uz gromoglasan vrisak – milost! Svojim uzvikom, Pilat prekida isprazno, bezlično pevanje ženskog kvarteta u duhu hrišćanske tradicije, čineći ga ličnim:

[...] Ja hoću milost!, povikala je, pa se zaputila ka kovčegu, mašući glavom levo-desno kao da joj je neko postavio pitanje, a njen odgovor glasi ne [...] (Morison, 2013:385).

Svaki novi put kada izgovori „milost“, dolazi do promene intonacije (čas je izgovara šapatom, čas rastućim tonom) sve dok ta sama reč ne dobije „potrebno dno, okvir“:

[...] Ispravila se, visoko digla glavu, i preobrazila molbu u notu. Jasnim, srebrnim glasom otevala ju je – toliko dugo otegavši tu reč da ju je pretvorila u rečenicu – a pre no što je poslednji njen slog zamro u uglovima prostorije, odazvao joj se umilan sopran: „Čujem te“ [...] (Morison, 2013:386).

Reba se u odgovoru na majčinu tužbalicu, pridružuje onom što Hari Rid (Harry Reed) naziva “drevnim ritualom” (“stariji od robstva, od srednjeg prolaza, nazad kroz vreme sve do afričke domovine”<sup>211</sup>) (1988:59) slavljenja afričkog nasleđa. Čuvena *poziv i odgovor* tehnika dominira i u

<sup>208</sup> Ime Pilatine i Mejkonove majke, indijanskog porekla je Raspevana Ptica.

<sup>209</sup> U afričkoj kulturi kamen se doživljava kao riznica istine, na svedoka istorije i svih društvenih i drugih promena nastalih tokom vremena (Zaudit-Selassie, 2009).

<sup>210</sup> Još jedna referenca na svet nadrealnog, bajkovitog i magičnog.

<sup>211</sup> “older than slavery, older than middle passage, back through time to the African homeland”



ovoj pesmi u kojoj fizička smrt istovremeno predstavlja i kraj i početak. Agara je poslata precima u zagrljaj jer je smrt tela samo prvi korak ka životu u paralelnom univerzumu.

Ogolivši svoju tugu pred svima, Pilat i Reba je dele sa zajednicom, optužujući istovremeno i sebe i zajednicu za manjak milosti što je Agari bila potrebna kako bi živela. Optužba je istovremeno i oproštaj i molba: molba za milost koja, kako to Toni Morison navodi, “može doći samo iznutra” a “nikada od belog čoveka, što je označeno inverzijom imena Milosrdne bolnice u Nemilosrdnu<sup>212</sup>” (Morison, 1988:155):

[...] U poznoj noći.  
Milost.  
U mrkloj tami.  
Milost.  
U rano jutro.  
Milost.  
Ukraj postelje.  
Milost.  
Sada dok klečim.  
Milost. Milost. Milost. Milost. (Morison, 2013:386)

Kontrasti jarkih boja (smaragdnozeleno, džungla-crveno, potpuno crno što blista kao zvezda, crna borovnica) i Pilatino pevanje što uvezuje sudbinu i identitet pojedinca sa sudbinom i identitetom zajednice u ovoj sceni, povezuje ovu scenu sa scenom sa početka romana kada agent Uzajamnog osiguranja, izvodi svoj let sa kupole Nemilosrdne bolnice. U vrtlogu plavetnila i crvenila, žena umotana u jorgan, kao da izvodi određenu vrstu rituala (“kakav vid bogoštovanja” (Morison, 2013:21)) pevajući o “Sladanom što ode odlete.” Ponavljajući mantru “moja ćerčica” iz uspavanke za Agaru – “ludicu slatku” (Morison, 2013:387) kojoj su je “zaricala i kad je ova bila mala” (Morison, 2013:387), Pilat se zagleda u oči “svakom licu koje se okrenulo ka njoj” (Morison, 2013:387). Ujedinjujući one što su imali hrabrosti da je pogledaju i odgovore “amin” na njen poziv, i one “čiji pogled nije smeo da se popne iznad dugih crnih prstiju kraj njenog boka” (Morison, 2013:388), Pilat “podstiče” zajednicu da “upije” mudrost predaka i tako prihvati i slavi svoju prošlost<sup>213</sup>. Agarino opelo tako postaje slavljenje života ali i opomena na ljubav. Finalni krik (poput sviranja u trubu) – “i bila je *voljena*” (Morison, 2013:388), baš nalik kriku Portera Smita, glasan i jasan da ga čuje “i samo nebo” (Morison, 2013:388) šalje poruku o važnosti razvoja sposobnosti za ljubav i prihvatanja odgovornosti koju ljubav nosi.

Povratak u zemlju predaka, putovanje na jug kako bi svog oca položila u zemlju kojoj pripada, za Pilat predstavlja izvor nove sreće i mira. Stapajući se sa narodom Šalimara kao “komad maslaca u mleku” (Morison, 2013:405), “usana ponovo pokretnih” (Morison, 2013:404), Pilat ide u susret svojoj sudbini i momentu smrti koji je najavljen dubokim uzdahom i začinskim i šećerastim mirisom đumbira (Morison, 2013:406). Potvrđujući svoju duboku posvećenost i ukorenjenost sopstvenog identiteta u istorijskom i kulturnom nasleđu afro-američke zajednice polaganjem burmutice sa sopstvenim imenom u grob svog oca, Pilat se oprašta od ovozemaljskog života. Tihi osmeh i pesma obeležiće njen poslednji uzdah i tranziciju u svet predaka:

[...] Mlekdžija nije znao nikakvih pesama, niti je imao glas koji bi iko poželeo da čuje u pesmi, ali nije se mogao oglušiti o strašnu, žurnu potrebu u njenom glasu. Izgovarajući reči bez trunke melodije, zapevao je toj ženi. “Sladana, ne ostavljaj me

---

<sup>212</sup> “what can never come from the white world as is signified by the inversion of the name of the hospital from Mercy to “no-Mercy””

<sup>213</sup> Džojcs En Džojcs (Joyce Ann Joyce) navodi da je Pilatina pesma potvrda njene sposobnosti da „prošlost koristi kao izvor snage za sadašnjost i nade za budućnost“ (Joyce, 1987:197)

ovde / Da se davim u pamuku belom, / Slađana, ne ostavlaj me ovde / Da mi bakrin jaram gnječi telo” [...] (Morison, 2013:407).

U momentu Pilatine smrti, Mlekađžija shvata – Pilat je uistinu pilot – “ne odvajajući se uopšte od zemlje, ona je umela da leti” (Morison, 2013:407). Živeći u slozi sa svojom ličnom ali i porodičnom prošlošću te očuvavši slobodu duha, tela i uma u neprekidnoj fluktuaciji sopstva, Pilat kroz pesmu i radost života što je prati, nastavlja da postoji. Odgovarajući na zamerke čitaoca o Pilatinoj smrti, Morisonova potencira potrebu za ukazivanjem na svu težinu (emocionalnu, fizičku, psihološku) nasilnih akata što je jedino moguće kada “eliminirate” lika do koga je čitaocima stalo (Morrison u McKay, 1983:420). Ona dodatno obrazlaže da Pilat nikada zaista ne umire, bar ne u osnovnom značenju te reči a posebno zato što nije rođena, već je samu sebe rodila. (Morrison u McKay, 1983:421). Pilat postaje Slađana, predak o čijoj sudbini će se pevati pesme i kroz koje će se istina o njenom identitetu prenositi na nove generacije. I baš poput pesme koja nema kraja i početka, tako se i priča o Solomonu, Mlekađžiji, Pilat i ostalim članovima Ded porodice ne završava već iznova počinje kroz reči pesme o Solomonu. Vraćajući nas na početak romana, autor nam još jednom poručuje da je Pilat tu – vanvremenska, blistava i neuhvativa. Baš kao džez kompozicija i Pilat je bez kraja, kao dugi, finalni ton koji se nikada ne završava.

### 9.1.2. Agara i Rut – obeležene manjkom ljubavi

Iako Pilat zauzima centralno mesto u priči Mlekađžijinog identiteta moramo se osvrnuti i na likove Agare, Rut i Rebe koje takođe imaju svoju ulogu u Mlekađžijinom letu. Počevši od žene koja mu je život i podarila, Rut je jedna “bezbojna ali složena žena, podložna okolišanjima i ultrafinim navikama” (Morison, 2013:103). Mlekađžija je doživljava kao ozbiljnu, “najnesrećniju ženu na svetu, “najbedniju” (Morison, 2013:137) koja tek uz koji prigušeni smešak i tihi zvuk proživljava život “ošamućena do mrtvila muževljevim prezirom” (Morison, 2013:26). I zaista, Rut kao kakva sena, provodi dane kopajući rupe za lukovice lale ili gosteći žene koje joj zavide, mrze je ili sažaljevaju. Pod teretom žudnje za suprugom, strasti što su joj bile “uske ali duboke” (Morison, 2013:170) i očajničkom potrebom da je nekom, bilo kom, stalo do toga da li živi i kako živi, Rut uspeva da, uz Pilatinu pomoć, rodi sebi još jedno dete (Mlekađžiju). No to joj neće pomoći da zatvori jaz između nje i Mejkona. Suočena sa jadom, bolom neuzvraćene želje i osude onog za koga je “nasilno” udata ali i bolešću i gubitkom oca (sa kojim, poput Pilat, ostvaruje posthumnu komunikaciju), Rut traži spas u sinu i činu dojenja koji će se nastaviti duboko u Mlekađžijino dečastvo. Momenti dojenja jedini su momenti kada se Rut osmehuje:

[...] Nešto drugo je potrebno da preteraš od izgreva do zalaska sunca: melem, nežan dodir kakvog umiljavanja... Sedela je u toj sobi i držala sina na krilu, zagledana u njegove sklopljene kapke i osluškujući njegovo coktanje... Osećala ga je. Njegovo uzdržavanje, njegovu učtivost, njegovu ravnodušnost, a sve ju je to potiskivalo u maštu. Imala je neodređen utisak da njegove usne izvlače iz nje nit svetlosti. Kao iz kazana što iznedrava zlatnu pređu. Poput vodeničarove kćeri – one što je noću sedela u sobi punoj slame, uzbuđena tajnom moći kojom ju je obdario Vilenjak [...] (Morison, 2013:29-30).

Trudier Haris (Trudier Harris) mišljenja je da je ovaj Rutin postupak u stvari razlog Mlekađžijinog odloženog sazrevanja tj. njegove zarobljenosti u stanju „zaostalosti za koju ona nema veštine da je ispravi<sup>214</sup>“ (2009:10). Ova kritičarka dalje govori da Rutina opsesija svojim sinom („sin za nju nikad nije bio ličnost, odvojena, stvarna ličnost...uvek joj je bio strast“ (Morison, 2013:167))

<sup>214</sup> „a state of underdevelopment that she does not have the skills to rectify.“

razlog njegove zatvorenosti i osećanja težine i turobnosti (Harris, 2009:10). Za razliku od Pilat koja mu daje krila slobode, Rut ih seče, ljubomorno ga prisvajajući za sebe tj. nametajući mu očevo ime te samim tim i njegov identitet. No Harrisova priznaje Rutinu žrtvu (intenziviranje uloge majke koje se potom, a kako Mlekađžija odrasta, mora odreknuti) i njenu ulogu kao Mlekađžijinog čudesnog zaštitnika koji se za njegov goli život bori protiv i vidljivih i nevidljivih neprijatelja (2009:23). Filip Pejđž (Philip Page) „optužuje“ Rut za pokušaj materijalizacije ljubavi prema ocu kroz posesivnu ljubav prema sinu što dovodi do negacije Mlekađžijinog identiteta (2005:107).

Rutina kontrolna tačka, sidrište, „nekakav pouzdani vizuelni objekat koji je umiruje i uverava da je svet još tu..da je to život, a ne san“ (Morison, 2013:27) u vidu fleke od vode na stolu za ručavanje, jedan je od dokaza Rutine opsednutosti prošlošću koja je statična, „tiha i nepomična“ (Morison, 2013:29). Upravo iz ovog razloga (a apsolutno nasuprot Pilatinom doživljaju prošlosti), Rut ne uspeva da odnese pobjedu u bici protiv ustanovljenog sistema zastrašivanja i osporavanja ženskih identiteta koji predstavlja Mejkon Ded. Mlekađžija, njena startna pozicija u borbi za sopstveni identitet, izmiče joj jer se sama zatvara u „lepo vaspitano dostojanstvo“ (Morison, 2013:176) i zaključava u borbi „kauboja i Indijanaca“ sa Mejkonom oko Mlekađžijine pripadosti:

[...] Ona je bila Indijanac, razume se, i izgubila je svoju zemlju, svoje običaje, svoj integritet zbog tog kauboja i postala raskrečena podnožna šamljica koja se pomirila sa sudbinom i čvrsto se drži za neke sitne, nevažne prkose [...] (Morison, 2013:169).

Njena ozbiljnost i rešenost da *pobedi* smrt kad god se ona usmeri na nekog **ko pripada njoj**<sup>215</sup> dokazuje njeno otuđenje od istorijskog i kulturnog nasleđa afro-američke zajednice tj. suštinsku nepovezanost sa svetom predaka uprkos posthumnoj komunikaciji sa sopstvenim ocem. Njen svet, lišen muzike i smeha (a kojim Pilatin svet obiluje) ostaje usredsređen na principe lepog ponašanja za stolom i kulturnog oblačenja u skladu sa društvenim odredbama. Potvrdu ovakvog viđenja Rutine „sudbine“ možemo naći u rečima Patrika Bjorka (Patrick Bryce Bjork) koji u romanu prepoznaje šablon ženskog žrtvovanja zarad muškaraca. Tako Bjork ističe da:

[...] Majke i ljubavnice žive i životare u prisustvu i odsustvu mrtvih očeva, mrtvih (Ded) muževa i nezainteresovanih muških ljubavnika. One su, poput Mlekađžije, pasivne žrtve, one pružaju razumevanje i usmeravaju, i čak, poput Pilat, one su, naizgled, samoodrživi slobodni letači. Ali nikada se njihova otuđenost, njihova svest ili prividna sloboda ne realizuje u vidu produktivnog povezivanja sa zajednicom. One ostaju marginalne, neuključene i odstranjene iz teksta<sup>216</sup> [...] (2009:45)

Na prvi pogled, lik Agare može se opisati kao sušta suprotnost liku Rut. Agara, miljenica male ženske porodice odrasta okružena neobičnom ali autentičnom ljubavlju majke Rebe i bake Pilat. Njen doprinos pesmi koju Pilat predvodi a koja hipnotiše Mejkona, dokaz je njene predanosti i privrženosti članovima svoje najuže porodice. No, neuobičajeni život ove male zajednice, naizgled idiličan, za Agaru to nije. Pilat će odluku da napusti nomadski život i pronade brata, doneti upravo zbog Agare:

[...] Agara je bila sva na note. Mrzela je, još sa dve godine, prljavštinu i neorganizovanost. Sa tri godine je već bila tašta i počinjala je da diže nos. Volela je lepu odeću. Onako zgranute njenim željama, Pilat i Reba su uživale da joj ih

<sup>215</sup> Na Pilatinu tvrdnju da je „smrt podjednako prirodna kao i život“, Rut odgovara „Nema u smrti ničeg prirodnog. Ona je nešto najneprirodnije što postoji“ (Morison, 2013:178).

<sup>216</sup> “ Mothers and lovers live for and linger in the presence and absence of dead fathers, Dead husbands, and indifferent male lovers. They appear, like Milkman, as passive victims, they convey understanding and guidance, and even, like Pilate, they appear as free-flyers who project a self-sustaining image. But never does their alienation, their awareness, or their apparent freedom lead to a positive engagement with the community. They remain decentered, disengaged, and are even killed off in the text.“

ispunjavaju. Razmazile su je, a ona je, kao protivuslugu njihovoj popustljivosti, krila što je bolje umela činjenicu da ih se stidi [...] (Morison, 2013:190)

Agarina ranjivost, tj. manjak samopouzdanja i unutrašnje snage koju poseduju Pilat (u većoj) i Reba (u nešto manjoj meri) mogu biti rezultat prevelike količine pažnje i udovoljavanja kojima je bila izložena u detinjstvu, ali ono oko čega se većina kritičara koji se bave likom Agare slaže, je da je slabost njene ličnosti posledica nedostatka očinske figure i ljubavi u ranom detinjstvu. Sama autorka napominje da “Agara nema ono što je Pilat imala, a to je desetak godina zdravih, dobrih odnosa sa muškarcima<sup>217</sup>” (Morrison u McKay, 1983:419):

[...] Pilat je imala oca, i imala je i brata, koji je veoma voleo, pa je tako mogla koristiti znanje te ljubavi u svom životu. Njena ćerka Reba ga ima još u manjoj količini...Hagar ga ima još manje zbog nedostatka bilo kakve vrste odnosa sa muškarcima u svom životu. Ona je slabija. Njena baka to oseća...Jačina karaktera nije nešto što se može preneti drugome. Ne prenosi se genetički<sup>218</sup> [...] (1983:419).

Scena u kojoj Agara zamera što je u “poneke dane i bila gladna” (Morison, 2013:70) ukazuje na njenu čežnju za očinskom ljubavlju. Kao prava isceliteljka, Pilat vida njene rane uz pomoć dobro poznate melodije (pesma o Solomonu/Slađanom) i horskog pevanja kome se priključuje i sama Agara. Toliko je moćno njihovo pevanje u “savršenoj harmoniji” (Morison, 2013:71) da ni prisutni Mlekdžija i Gitara ne mogu ostati imuni na magiju ispevanih reči i nota. Ali Agara, ni “dovoljno jaka, kao Pilat, ni dovoljno jednostavna, kao Reba” (Morison, 2013:374) zahteva mnogo više od muzike<sup>219</sup>, a pre svega “humor s kojim će moći” (Morison, 2013:374) da proživi svoj život. O važnosti humora u životu Afroamerikanaca prepunog “ličnih poniženja, ljutih uvreda i besa” (Morison, 2013:112) govori i scena u kojoj Fredi, Porter, Tomi Bolnica, Tomi Železnica – svi okupljeni u Tomijevoj berbernici, razmenjuju “priče o zverstvima” (Morison, 2013:111) – tuđim i svojim. Pretvarajući ove priče u dogodovštine koje im izmamljuju gromoglasan smeh, “zbog brzine kojom su zbrisali, poze koje su zauzeli, smicalica koje su smislili da bi izvrđali” (Morison, 2013:112), Afroamerikanci prihvataju bol i integrišu ga u svoje životno iskustvo. Humor tako uklanja traumatični aspekt svakog bolnog momenta. Diskutujući o ulozi humora u delima Toni Morison, Čirila (Silvia Chirilă) tako navodi da:

[...] ukoliko lična ili kolektivna tragedija ne može biti eliminisana i ukoliko represija ne može biti izbegnuta, barem im se možemo suprotstaviti ili ih integrisati u vrstu doživljaja sveta i stav koji omogućava očuvanje sopstva uprkos ideologiji i slikama koje belci pokušavaju nametnuti<sup>220</sup> [...] (2011:5).

Od inicijalnog susreta sa Mlekdžijom, povremenog utoljavanja *njegove gladi* a povremenog i odbijanja (Morison, 2013), Agara se kroz godine njihove veze, nedvosmisleno određuje za “ljubav anakonde” (Morison, 2013:174), “proračunato nasilje ajkule” (Morison, 2013:163) i posesivnu strast koja je onesposobljuje. Mlekdžija se “već otpozadi bio zaljubio u nju” (Morison, 2013:65) što nam sugeriše da je Agara od samoga starta njihovog odnosa, objektivifikovana od strane Mlekdžije.

---

<sup>217</sup> „Hagar does not have what Pilat had, which was a dozen years of a nurturing, good relationship with men.“

<sup>218</sup> „Pilat had a father, and she had a brother, who loved her very much, and she could use the knowledge of that love for her life. Her daughter Reba had less of that...Hagar has even less because of the absence of any relationships with men in her life. She is weaker. Her grandmother senses it...Strength of character is not something one can give another. It is not genetically transferred.“

<sup>219</sup> Agari je potreban „čitav hor mama, baka, tetaka, rođaka, sestara, susedki, učiteljica u nedeljnoj školi, najboljih drugarica i čega sve ne da bi joj podarilo onu snagu koju život zahteva od nje“

<sup>220</sup> “If personal or collective tragedy cannot be eliminated and if oppression cannot be escaped, at least they can be counteracted or integrated in a worldview and attitude that can preserve a sense of self in spite of the ideology and images that whites tried to impose.”

Evolucija njihovog odnosa odvija se u smeru još izraženije Agarine objektivizacije jer Agara ne dobija “na identitetu”. Ona postaje “privatna jebaljka, ne prava i zakonita devojka,” “treće pivo koje piješ jer je tu, jer neće škoditi” (Morison, 2013:121). A Mlekadžija je, baš kao i praznu, ispijenu flašu piva odbacuje. Njegovo “oproštajno pismo,” bezvučni redovi slova na papiru potpisani zahvalnošću, gurnuće Agaru u “jarkoplavi prostor gde je vazduh bio redak i gde je sve vreme tišina” (Morison, 2013:130).

U sceni borbe za prevlast nad Mlekadžijom koja se dešava između Agare i Rut, kao da čujemo reči Pesme nad pesmama (Solomonove pesme):

[...] Možda tebe treba da ubijem. Možda će mi tad doći i dati mi da ja dođem njemu. On je moj dom na ovome svetu. A zatim je izgovorila naglas: On je moj dom na ovome svetu. I ja sam njegov, kaza Rut<sup>221</sup> [...] (Morison, 2013:175).

Pilatina intervencija u ovoj sceni služi kao vrsta upozorenja na neispravnost posesivnog ljubavnog “delovanja”:

[...] Dve odrasle žene, a pričate o čoveku kao da je kuća, ili kao da mu treba kuća. Nije on kuća, on je muškarac, a šta god da mu treba, ni jedna ni druga to nemate” [...] (Morison, 2013:175).

Gitarin pokušaj da Agari “objasni” da se praznine u duši ne mogu popuniti posesivnom, pripadajućom ljubavlju gde jedno ljudsko biće poseduje drugo, ne mogu promeniti tu “divljinu Južnog kraja,” “odsustvo samoobuzdanja,” “divlju divljinu” gde čak ne postoji ni “logika lavova, drveća, krastača i ptica” (Morison, 2013:175).

No, Agara, baš kao i Rut, iako žrtva Mlekadžijine potrage za sopstvenim identitetom, važna je za ostvarenje Mlekadžijinog leta. Trudier Haris (Trudier Harris) piše da Agara predstavlja “izduvni ventil za njegova negativna osećanja i simbol oko koga se grupišu njegova razmišljanja<sup>222</sup>” (2009:28). Harisova dalje piše da “jednom kada Mlekadžija razume i prihvati da loše ophođenje prema ljudima ne može proći nekažnjeno, Agara više nije neophodna<sup>223</sup>” (2009:28). Simbolično, pesma o Slađanom koji ode, odlete (Rajnina pesma) postaje njena. Poput Rajne koju Solomonov odlazak tera u ludilo i smrt ali koja nastavlja da živi u pričama o Solomonu i Rajninoj klisuri, tako i Agara nastavlja da živi kroz opomenu da “ne možeš leteti tamo-amo, a da ostavljaš telo za sobom” (Morison, 2013:402). Kutija puna Agarine divlje, bujne kose koja ostaje Mlekadžiji u amanet još jedan je podsetnik vrednosti svakog ljudskog života koji se ne sme olako shvatati i olako odbacivati – baš kako Gitara to poručuje “on tebe ne može da ceni više nego što ti sama sebe ceniš” (Morison, 2013:373).

## 9.2. Mlekadžija – put od “lenje samopravičnosti<sup>224</sup>” do beskonačnosti

Mlekadžijin put od opšte nezainteresovanosti, dosade i osećaja da je “smetlišta za postupke i mržnje drugih ljudi” (Morison, 2013:154) do “neverovatnih visina u koje se uzneo” (Morison, 2013:395) po saznanju istine o porodičnoj istoriji, dug je i prepun uspona i padova. Iz stanja latentnosti i bežanja od bilo koje vrste znanja i odgovornosti prenuće ga saznanje o čudesnoj sudbini

---

<sup>221</sup> „My beloved is mine, and I am his

... My beloved belongs to me and I belong to him“ (Song of Solomon 2:16)

<sup>222</sup> “an outlet for his negative emotions and a symbol around which he gathers his reflections”

<sup>223</sup> „Once he truly understands and accepts that people cannot be ill treated with impunity, then she is no longer needed”

<sup>224</sup> T. Morison, 2013:154

svojih predaka sakrivenoj u pesmi o Solomonu i Rajni Belali Šalut. Roman započinje “čudesnim<sup>225</sup>” rođenjem ptičice (Mlekađžije) koje je “stimulisano” letom gospodina Smita i pesmom o Slađanom što odlete i nestade (u Pilatinom izvođenju). Već od samog “početka” romana, jasno je da će pesma (muzika) igrati jako važnu ulogu u Mlekađžijinom životu tj. u procesu njegovog i fizičkog i psihičkog sazrevanja i spoznanje sopstvenog identiteta. Poput voza koji lagano ali izvesno povećava svoje ubrzanje (fraza kojom se i autorka poslužila u opisivanju svog romana<sup>226</sup>) tako i Mlekađžija započinje svoj život u porodici mrtvih (Ded). U senci dominantnog Mejkona Deda II kojim vlada otupelost “što se nastanila u njemu kad je čovek kog je voleo i divio mu se pao sa ograde” (Morison, 2013:73), ostatak porodice Ded živi bezličnim, umrtvljenim životom gde je jedino uzbuđenje predstavljalo Mejkonovo “kasapljenje njihove okretnosti, pameti i samopoštovanja” (Morison, 2013:26). Osiromašene mašte, bez zanimanja za sebe i deformitetom “koji je pretežno bio u njegovoj glavi” (Morison, 2013:87), Mlekađžija će prvi korak ka ostvarenju sopstva ostvariti obavijen narkotičnim vinov-borovim mirisom, okružen ženama koje “kao da su uživale u njemu i koje su se glasno smejale” (Morison, 2013:69) i složno pevale.

Mlekađžijin “izdvojeni”, natprirodni status potvrđen je ne samo neobičnim okolnostima njegovog rođenja i samog imena (dobijenog usled “produženog” podoja) već i njegovim fizičkim izgledom. Njegova kraća noga i nagoveštaj hramanja koji će učiniti da “svaku novu igru igra čudnovatim krutim korakom” (Morison, 2013:87) i nota opreza kojom je odisala čitava njegova pojava<sup>227</sup> ukazuju na njegovu izdvojenost ali i potpunu neodređenost i nepripadnost. U težnji da se razlikuje od svoga oca (brkovi naspram glatko obijanog lica, leptir-mašne naspram kravata, rasipanje naspram zgrtanja novca) (Morison, 2013), a već dovoljno egocentričan i nesvestan majčine i sestrijskih “uvoštenih” života, Mlekađžija ulazi u svet Zlatokose (Pilatin svet). Džudit Flečer (Judith Flecher) naziva ovaj deo Mlekađžijinog puta, “periodom alijenacije” od porodice u kome najveći doprinos dostizanju finalnog etape puta ka ostvarenju identiteta (Mlekađžijin let) daju Gitara (Mlekađžijin alter ego) i “žene-proroci”, Pilat i Kirka (2006:406).

Gitara, čije samo ime sugerise muziku, koga su “napustili svi koje je ikada voleo” (Morison, 2013:374), za Mlekađžiju predstavlja onog:

[...] koji je ne samo mogao da ga oslobodi već ga je mogao i odvesti onoj ženi koja će s njegovom budućnosti imati isto toliko veze koliko je imala i sa njegovom prošlošću [...] (Morison, 2013:55).

I zaista – Gitara je taj koji Mlekađžiju dovodi u carstvo svetlosti “od sunca i smeđe” (Morison, 2013:56). Gitara, mačkooki dečak, Mlekađžijin i prijatelj i neprijatelj, zbir je suprotstavljenih vrednosti i osobina, a on, baš kao i Pilat, na Mlekađžijinom životnom putu je od samog njegovog starta. Na raskrsnici života i smrti, Gitarina prva pojava u romanu vezana je upravo za čin rođenja tj. rođenje prve crnačke bebe u (ne)Milosrdnoj bolnici. Dvanaest godina kasnije, Gitara preuzima na sebe ulogu Mlekađžijinog prijatelja/vodiča u svet Južnog kraja, u “područje Krvne banke” (Morison, 2013:80) i svet ljudi koji su obespravljeni i potčinjeni sistemu belog čoveka. Kao pripadnik društva Sedam dana, Gitara nema pravo na ženidbu i sticanje potomstva. Džon Duval (John Duvall) tako smatra da Gitara u Mlekađžiji vidi mogućnost ostvarenja “ideološkog” naslednika (2009:99). Gitara uspešno identifikuje Mlekađžijinu diskonekciju sa kulturnim nasleđem (prošlošću) ali i pripadnicima sopstvene društvene zajednice (sadašnjošću):

<sup>225</sup> Čudesno rođenje odnosi se i na čitav splet okolnosti (radnji) njegovog oca usmerenih na prekid trudnoće tj. Mlekađžijinu smrt i pre rođenja.

<sup>226</sup> Govoreći o romanu *Solomonova pesma*, Morisonova kaže: „The image in my mind for it is that of a train picking up speed.” (Tate 1983:124).

<sup>227</sup> [...]poput čoveka koji viri iza ugla negde gde ne bi trebalo da bude i pokušava da se odluči hoće li nastaviti napred ili udariti natrag[...] (Morison, 2013:96).

[...] Ti ne stanuješ nigde. Ni u Nedoktorskoj ulici, ni u Južnom kraju... Reci mi nešto. Šta bi radio da jeste? Kad bi se ispostavilo da je ovo drugi Montgomeri?

Kupio bih avionsku kartu.

Upravo tako. E, sad znaš o sebi nešto što nisi znao ranije: ko si i šta si.

Aha. Čovek koji ne pristaje da živi u Montgomeriju u Alabami.

Ne. Već čovek koji tamo ne može da živi. Kad bi nekad zagustilo, ti bi se istopio. Ti nisi ozbiljan čovek, Mlekađžijo [...] (Morison, 2013:136).

Gitara, koji poput Pilat, ima jako razvijenu intuiciju, uspešno identifikuje Mlekađžijino uporno kretanje pogrešnom stranom ulice u pogrešnom smeru. U epizodi sa paunom kitnjastog repa, Gitara uči Mlekađžiju da je mogućnost letenja rezervisana isključivo za one koji nisu opterećeni "govnarijama koje te vuku naniže" (Morison, 2013:223). No, Mlekađžiju u tom momentu više zanimaju „čamci, automobili, avioni, zapovedništvo nad velikom posadom“ (Morison, 2013:223) a tek „lažni prizvuk“ u njegovom glasu (Morison, 2013:223) ga upozorava na ispraznost njegovih želja i htenja. Mlekađžijina distanciranost, nezainteresovanost za osećanja drugih ljudi („izbegavao je vezivanje i snažna osećanja“ (Morison, 2013:224)) ali i želja da i sam „oseća taman toliko da se dobroćudno prodene kroz dan“ (Morison, 2013:224) biće uzdrmani tek kada čuje „zov lovačkog roga u Gitarinom glasu“ (Morison, 2013:228) koji ga poziva da *živi* svoj život:

[...] Mlekađžijine oči širom se razrogačiše. Iz petnih žila upeo se da ne proguta knedlu, ali zov lovačkog roga u Gitarinom glasu ispunio mu je usta solju. Istom onom solju koja počiva na dnu mora i u znoju na konjskom vratu. Ukusa tako moćnog i neophodnog da pastuvi galopiraju kilometrima i danima radi nje. Bila je nova, bila je slasna, bila je lično njegova. Sva opreznost, sumnja, lažnost koje su ga morile sad su otklizale bez traga, bez zvuka. Sada je znao zbog čega je toliko oklevao.... Naprosto dosad nije verovao u sve to.... Ali Gitara je poverovao, svemu podario голу konkretnost, pa i više: pretvorio je sve u čin, važno, stvarno i smelo preduzeće. Osećao je kako se u njemu rađa njegovo ja, jasno iscrtano, tačno definisano ja. Ja koje se horu kod Tomija Železnice može pridružiti još nečim, ne samo smehom [...] (Morison, 2013:228).

Filip Page (Philip Page) ovaj momenat tumači kao "najavu" kraja romana (2005:101) pa se tako Gitarina uloga u Mlekađžijinom "sazrevanju" može protumačiti kao podjednako važna kao i Pilatina. Međutim, Gitarina dualnost (sa njim se Mlekađžija mogao "nadati i zabavi i strahu" (Morison, 2013:221)) se kod pojedinih kritičara tumači kao podvojenost ličnosti koja se dokazuje i kroz Gitarinu parolu "oko za oko, zub za zub," tj. nameru da "brojevi ostanu u statističkoj razmeri" (Morison, 2013:199). Gitarino ubeđenje da su belci neprirodni, izopačeni i da "bolest od koje boluju počiva u njihovoj krvi, u strukturi njihovih hromozoma" (Morison, 2013:198) u kontrastu je sa "proizvoljnošću rasne kategorizacije"<sup>228</sup> koju Pilat primenjuje (Roynon, 2013:36). Pilat, za razliku od rasno-ostračćenog Mlekađžije, ne gleda na svet kroz prizmu oštrih kontrasta i podeljenosti na ono što je crno i ono što je belo. Kako nas Pilat uči, u jednoj od "flešbek" epizoda, ništa ne može biti jednoobrazno. I mrak ima svoje nijanse, pokretan je i neuhvatljiv pa se tako i crna i bela rasa ne mogu sagledavati u smislu apsolutne ispravnosti tj. neispravnosti, izopačenosti i pokvarenosti druge. Dokaz neispravnosti Gitarine rasne isključivosti je i činjenica da ga njegova ostraććenost vodi u pohlepu i destruktivnu potragu za zlatom u kojoj gubi svet o ispravnosti svojih postupaka. Dženifer En Teri (Jennifer Ann Terry) mišljenja je da je Gitarino južnjačko nasleđe "uprljano" stradanjem njegove porodice (nasilna smrt oca i prisilno begstvo na sever) i nizom drugih stradalačkih momenata u njegovom životu (2003:105). Perceptivan za ljudsku nepravdu, Gitara vremenom postaje obuzet osećanjima ljutnje i mržnje koja će od njega načiniti "podeljenu" ličnost.

<sup>228</sup> "the arbitrariness of racial categorization"

Nakon još jedne od epizoda “otrežnjenja” u kome mu sestra Magdalena ukazuje na njegovu celoživotnu sebičnost, nezainteresovanost, bezobzirnost u ophođenju prema svim (a posebno ženskim) članovima Ded porodice, Mlekadžija se otiskuje na put. Put ka jugu, Šalimaru, pećini sa blagom i “obećanju” o neizmernom bogatstvu. Bežeći od Leninog besa, Rutine prismotre, očeve grabežljivosti i Agarinih praznih očiju (Morison, 2013:273), još uvek ne prihvatajući i ne razumevajući svoj udeo krivice u svemu tome, Mlekadžija će se uskoro suočiti sa prošlošću punom značenja. Od momka kome su se “oči grčile od dugotrajnog posmatranja prirode u kojoj se ništa ne dešava” (Morison, 2013:280), Mlekadžija će postepeno, a zahvaljujući, prvenstveno Pilatinoj i Gitarinoj “intervenciji” postati svestan praznine u svome životu. Seme što su Pilatine priče ispričane “jezikom” muzike i smeha posadile u Mlekadžiji, proključaće tek kada on sazna istinu o dedi što je “pevao kao anđeo” (Morison, 2013:290), što je voleo, mesio, obrtao, ljubio, šibao, kopao, orao, sadio, žnjao i predao dalje zemlju što je izvor života (Morison, 2013:290). Susret sa Kirkom, vanvremenskom, magičnom figurom, vidarkom, izaslanicom i čuvarem prošlosti, Kirkom čija se koža “podala neprekidnoj promeni” (Morison, 2013:296) sa “snažnim, milozvučnim glasom dvadesetogodišnjakinje” (Morison, 2013:296) doneće Mlekadžiji nova saznanja. Tako mu Kirka priča o njegovoj babi Pevaj, “pretežno indijanske krvi” i glavne akterke “živčane ljubavi” prema Mlekadžijinom dedi a ova priča uz saznanje da je pećina prazna nagnaće Mlekadžiju da produži dalje Pilatinim stopama (Morison, 2013:317). Još uvek vođen sebičnim, ličnim razlogom za posedovanje zlata, Mlekadžija nastavlja put ka gradu sa promenljivim imenom. Šarlmejn, Šolimon ili Šalimar (skriven na Mlekadžijinoj mapi), mesto je novih saznanja za Mlekadžiju. Upravo tu će Mlekadžija, u direktnom kontaktu sa ženama što ne nose ništa u svojim rukama („bez džepnih knjiga, novčanika, lisnica, ključeva, papirne kesice, češlja, bez maramice“<sup>229</sup> (Morison, 2013:318)), što su bosonoge i idu neispravljene kose naučiti najvažniju lekciju svoga života.

U momentu realizacije da je i sam postao nečiji plen, Mlekadžijinu pažnju privlači „nekakva razbrajalica ili ringe-ringe-raja“ (Morison, 2013:324) što je pevaju deca koja stoje oko dečaka koji se „okretao kao avion“ (Morison, 2013:324). Pesma o Solomonu u ovom momentu za Mlekadžiju nema nikakvo značenje. Reči pesme – „Solomon i raj, balali *ljut*, jaraba median hamet *tu*“ (Morison, 2013:324) za Mlekadžiju besmislene su i produkt su dečije mašte. No, i tada, ova pesma ga vraća, ako bar na momenat, u detinjstvo. Ona priziva sećanja na izopštenost iz dečijeg društva i propuštene prilike za učestvovanje u igrama s pevanjem, ali ga ipak, u potpunosti, ne rastrežnjuje. Mlekadžija se u ovom momentu i dalje ponaša rezervisano (zaključao je auto), ponosno (šepuri se), sebično (potražuje ženu), nezainteresovano (meštane oslovljava sa „oni“) i bahato (koristi se provokativnim jezikom). Scena „nadevanja vulgarnih imena“ na koju Mlekadžija pristaje, prva je faza rituala incijacije (Lee, 1982:69). U ritualnoj borbi koja će usledi, Mlekadžija pokazuje hrabrost i istrajnost što ga „preporučuje“ za drugu fazu rituala. Incijaciju sada preuzimaju stariji članovi lokalne zajednice. Jedan korak bliže svoj transformaciji, Mlekadžija prihvata poziv u lov. Omar, Kralj Voker, Luter Solomon, Kalvin Lomikamen i Malecki, „skup seoskih starešina, pesnika, kraljeva i Božijih ljudi“<sup>230</sup> (Lee, 1982:69), pripremaju Mlekadžiju za lov – odbacuju njegovu gradsku odeću i obuću. Cipele što mu oblače, „okorele od blata“ (Morison, 2013:332), debele čarape i pletena kapa na glavi,<sup>231</sup> simbolično ga pripremaju za stapanje sa svetom nezavisnim od materijalne vrednosti stvari i površnih razmišljanja. U tom svetu, ljudi komuniciraju sa životinjama jezikom koji je njemu bio stran:

<sup>229</sup> Simbolično ukazivanje na slobodan život, bez stega i „ropstva“ materijalnim dobrima i materijalističkom načinu življenja u kome vlasništvo, posedovanje (bilo čega pa i ljudskih života) predstavlja ultimativnu kategoriju „postojanja“. Članovi ovakve zajednice ne nose ključeve, jer ne postoji potreba za zaključavanjem tj. žive u atmosferi međusobnog poštovanja i poverenja, u simbiozi sa prirodom i zemljom jer među ljudima i prirode ne postoje posrednici i ometači (poput cipela, ispravljača kose i sličnog).

<sup>230</sup> “circle of village elders, of poets, kings, and men of God”

<sup>231</sup> Prisetimo se da i Pilat, u sceni leta agenta Uzajamnog životnog osiguranja, nosi „pletenu tamnoplavu kapu natučenu skroz preko čela“ (Morison, 2013:20).



[...] Svi ti krici, to brzo ispremetano lajanje, dugi otegnuti urlici, zvuci tube, zvuci bubnjeva, tihi, glatki *hum-hum*, svirale od trske, tanko *iiii* korneta, *un-un-un* bas žica. Sve je to bio jezik. Proširenje onog coktanja jezikom u obrazu u njegovom rodnom kraju kad neko hoće da pas pođe za njim. Ne, to nije bio jezik; to je ono što je bilo pre jezika. Pre no što je išta zapisano. Jezik iz doba kad su ljudi i životinje uistinu razgovarali, kad su čovek i majmun mogli sestiti i pričati; kad su tigar i čovek mogli deliti isto drvo i obojica razumeti jedan drugoga; kad je čovek trčao *sa* vukovima, ne od njih ili za njima...Kalvin nije samo tražio tragove – on je šaputao drveću, šaputao tlu, dodirivao ih, kao što slep čovek miluje stranicu ispisanu Brajevom azbukom i **prima** njeno značenje preko prstiju [...] (Morison, 2013:340).

U sceni u kojoj čulo vida (povezano sa razumom) nije ni od kakve koristi, Mlekadžija shvata da je jedino zvuk, “jezik” pre jezika, način da se ostvari istinska konekcija sa predacima. Kroz šumu struji “otegnut jauk” – “ženski glas koji jeca<sup>232</sup>” (Morison, 2013:335) i stapa se sa lavežom pasa i uzvicima muškaraca<sup>233</sup>. Prepuštajući se čulima i pažljivo osluškujući govor prirode, Mlekadžija raspoznaje “razgovetne, složene rečenice” (Morison, 2013:340) što ih razmenjuju Kalvin, Kralj Voker i ostali sa životinjama. Jedino na ovaj način, Mlekadžija može postati punopravni član šalimarske zajednice. Jedino slušanjem a ne čitanjem, usmene a ne pisane reči (i pre same reči, zvuka) je pojedinac sposoban da ostvari jedinstvo sa prirodom i razvije osećaj pripadnosti i identiteta. A priroda – to su preci; zemlja – njihovo telo, nadzemni koreni njihove vene, pa Mlekadžija zaranja svoje prste u travu pokušavajući da oslušne jagodicama, “da čuje šta zemlja ima da mu kaže” (Morison, 2013:341). Zemlja ga tako upozorava na prisustvo smrti – uslediće momenat u kome, dok mu se oko vrata steže žica, Mlekadžija vidi vatromet boja i čuje muziku (nalik sceni skoka agenta Uzajamnog osiguranja). Prepuštajući se zvuku i pregrštu boja koji mu u misli navode Agar u “savršenoj ljubavi” (Morison, 2013:341), Mlekadžija uspeva da se izbori za jedan životni dah. Utekavši smrti, Mlekadžija kroz “smeh, snažan, bučan i dug” (Morison, 2013:343) deli ushićenje što je živ sa onima koji su ga povelili na to “prosvetiteljsko” putovanje kroz predele prepune života “koji je mileo, gmizao, puzao, kopao i vrveo” (Morison, 2013:271). Smeh ga u ovom momentu pročišćava, oplemenjuje i čini da Mlekadžija oseća pripadnost i stapanje sa sopstvenim nasleđem:

[...] kao da su mu noge stabiljike, stabla drveća, neki deo njegovog tela koji se proteže dole, dole, dole, u stenu i crnicu, i lepo mu je tamo – na zemlji i na tom mestu kojim on stupa. I nije ćopao [...] (Morison, 2013:343).

Mlekadžijin nedostatak (ćopanje) – više mentalni no fizički, nestaje. Gubi se i strah od nepoznatog a po rečima Patrika Bjorka (Patrick Bjork) Mlekadžijina “mitska inicijacija i transformacija udružena sa neustrašivo empatičnom procenom Gitare, ukazuju na to da je Mlekadžija sada sposoban da posreduje između mita i realnosti<sup>234</sup>” (2009:54). Mlekadžija shvata da ga je “jurnjava” za ostvarenjem američkog sna (eng. *the American Dream*) učinila neempatičnim, suzdržanim i nesposobnim za ljubav. U momentu kada “ona čaura koja je bila ličnost” – popusti (Morison, 2013:339), Mlekadžija shvata da su ga upravo te materijalne stvari (očeva reputacija,

---

<sup>232</sup> Rajnin plač – Agara deli Rajninu sudbinu. Rajna je opisana kao tip žene „što ne može da živi bez nekog određenog muškarca...a kad taj muškarac ode, one silaze sa uma, ili umiru“ (Morison, 2013:393). Agara na sličan način doživljava Mlekadžijin odlazak u zemlju predaka.

<sup>233</sup> Ovde možemo povući paralelu sa potragom Džoa Traga za Divljakušom. U svojoj prvoj potrazi za njom, Džo čuje „muziku sveta poznatu ljudima koji zalaze u šumu“ (Morison, 2002:152), muziku koja nema reči ali koja i bez njih govori; kroz nju struji i „delić pesme iz ženskog grla“ (Morison, 2002:153) – Divljakušina pesma a Džoova spona sa sopstvenim korenima.

<sup>234</sup> „His mythic initiation and transformation coupled with his fearlessly empathic appraisal of Guitar implies that Milkman is now able to mediate between both myth and reality“

novac, auto, skupoceni sat, odelo) sputavale u uspostavljanju međusobnog osećanja razumevanja i saosećanja sa članovima sopstvene porodice:

[...] Gitari je govorio da ne „zaslužuje“ zavisnost svoje porodice, njihovu mržnju, šta već...I da ne zaslužuje Agarinu osvetu. Ali zašto mu roditelji ne bi pričali o svojim ličnim problemima? Ako njemu neće, kome će? [...] (Morison, 2013:338).

Uslediće scena ispričana *poziv-i-odgovor* tehnikom, u kojoj Mlekađžija učestvuje u ritualnom dranju risa. Gitarine rečenice (prizvane iz prošlosti) su poziv na akciju, a šalimarske starešine daju taj odgovor. Po rečima Doroti Li svaka Gitarina rečenica praćena je odgovarajućom radnjom u obredu dranja ulovljene životinje. Starešine vole životinju koju seču na delove:

[...] Lov je pitanje ljubavi – Gitarine i Mlekađžijine, muškaraca i risa, učesnika i zajednice<sup>235</sup> [...] (1982:69).

Srce koje Mlekađžija simbolično vadi iz risa, a koje bi trebao pojesti, po mišljenju Li, donosi Mlekađžiji znanje o Gitari, zajednici i sebi. Gitarin lov, Li tumači u svetlu ljubavi i prijateljstva sa Mlekađžijom, načina kritike Mlekađžijinog besmislenog postojanja i otuđenosti od zajednice. Sa druge strane, Duval (John Duvall) povlači paralelu između kasapljenja risa i Gitarinog pogleda na svet pa tako zaključuje da “svaki rez pravi novu rupu u materijalu od koga je sačinjen Gitarin patrijahalni pogled na svet<sup>236</sup>” (2009:106). Gitarina usredsređenost na potragu za zlatom, fokusiranost na ostvarenje materijalne samostalnosti kao preduslova za efikasno delovanje Sedam dana, bivaju oštro osuđeni kroz postupke šalimarskih starešina. Finalni udarac – izvlačenje srca (koje se “odvojilo od grudi lako kao kad žumance isklizne iz ljuske” (Morison, 2013:345)) iz risa ukazuje na lažljivost Mlekađžijinog učenja da je sve to “iz ljubavi.” Odgovor na njegovo pitanje “*zbog čega drugog*” je sada očigledan – zbog ostvarivanja primata u materijalističkom, rasno-isključivom svetu, a njegove reči neće se više čuti:

[...] Mlekađžija pogleda u risovu glavu. Jezik mu je počivao u ustima bezazlen kao sendvič. Samo su oči još imale onu zlokobnost noći [...] (Morison, 2013:345).

Mlekađžija je sada spreman da načini novi korak u procesu samo-određenja. Šalimarski mudraci ga “upućuju” na ritualno kupanje i lekciju o istinskom primanju i pružanju ljubavi (i njihovoj uslovljenosti)<sup>237</sup>. Mlekađžija odlazi kod Slatke i na njenu posvećenost njegovim “bolnim stopalima, isečenom licu, leđima, vratu” (Morison, 2013:348), on uzvraća:

[...] Ona je njemu namazala lice melemom. On joj je oprao kosu. Ona mu je posula talkom stopala. On ju je objahao otpozadi i izmasirao joj leđa...On ju je dotakao po licu. Ona je rekla: molim te, vrati se [...] (Morison, 2013:348-349).

I zaista, Mlekađžija se, nakon dana provedenog u potrazi za svojim korenima, vraća Slatkoj i sniva tople snove o “letenju, o jedrenju visoko nad zemljom” (Morison, 2013:364). U tim snovima, Mlekađžija krstari “u opuštenom položaju čoveka koji leži na kauču i čita novine” (Morison, 2013:364) a izostaje i strah od pada jer je njegovo letenje potpomognuto tapšanjem (zvukom) koji proizvode njegovi nevidljivi ali prisutni preci. Mlekađžija ih čuje jer je već većim delom savladao lekciju o važnosti veštine slušanja i sada je spreman da dešifruje pesmu o Solomonu, o sebi. U senci ogromnog kedra koji im pruža zaštitu, deca Šalimara, simbolično poređana u krug (krug označava

<sup>235</sup> „The hunt is about love-Guitar and Milkman, the men and the cat, the participants and the community”

<sup>236</sup> “Each cut rends another hole in the fabric of Guitar’s patriarchal world picture”

<sup>237</sup> Proces ritualnog kupanja se u ovoj sceni možete porediti sa Setinim ritualnim kupanjem (roman Voljena) nakon kojeg je Seta spremna da otpočne novi život u broju 124.

kontinuitet), "bez kraja i konca" (Morison, 2013:369) izvode pesmu o Solomonu. Tek sada je čitalac/slušalac u prilici da čuje čitavu pesmu i baš nalik Mlekađžiji, poveže sve delove u celinu:

[...] *Jedini Solomonov sin Džejk  
Kam buba jale, kam buba tambi  
Leteo i dodirnuo Sunce, hej  
Kam konka jale, kam konka tambi*

*Ostavio dete belome čoveku  
Kam buba jale, kam buba tambi  
A Hedi ga odnela crvenom čoveku  
Kam konka jale, kam konka tambi*

*Ona crna žena na zemlju je pala  
Kam buba jale, kam buba tambi  
Čitavim telom bacati se stala  
Kam konka jale, kam konka tambi*

*Solomon i Rajna Belali Šalut  
Jaruba Medina Muhamet s utu.  
Nestor Kalina Saraka hej!  
Dvajes' jedno dete, a poslednji je Džejk!*

*O Solomone, ne ostavljaj me ovde  
Da se davim u pamuku belom  
O, Solomone, ne ostavljaj me ovde  
Da mi bakrin jaram gnječi telo*

*Solomon ode odlete, Solomon ode nestade  
Solomon nebom prepreči, Solomon kući otide... [...] (Morison, 2013:369-370).*

U nastojanju da još jednom naglasi značaj usmenog modusa prenošenja tradicije naspram pisane reči, Mlekađžija je ostavljen bez olovke ili bilo kog drugom alata za pisanje, pa se mora osloniti na svoj sluh i sposobnost pamćenja kako bi usvojio sve reči ove pesme. Razmišljajući o svakom slogu, svakoj reči ove pesme, Mlekađžija je zbunjen ali je istovremeno preplavljen osećanjem sreće i ushićenja:

[...] Potrčao je ka Solomonovoj prodavnici i isput ulovio svoj odraz u velikom staklu. Osmehivao se od uva do uva. Oči su mu blistale. Bio je ponesen i srećan kao nikad pre u životu [...] (Morison, 2013:371).

Nova poseta žiteljki Šalimara, Suzan Berd, daće Mlekađžiji nova i „finalna“ pojašnjenja o Raspevanoj Ptici, Krouelu Berdu, Rajni, Džejku i Solomonu (Šalimaru). Mlekađžija saznaje da je Solomon (ili Šalimar kako ga je Hedi uvek zvala) bio jedan od afričkih robova koji je umeo da leti, i koji se jednog dana vinuo u vazduh i leteći, kao ptica, vratio u svoju prapostojbinu. No, Solomon je za sobom ostavio sijaset dece i suprugu Rajnu koja je, baš kao i Agara pripadala onoj grupi žena koje ne mogu da zamisle svoj život bez njima dragog i voljenog muškarca. Nošen novim saznanjima o svom poreklu, Mlekađžija se vraća u Šalimar i sa Slatkom odlazi do „poduboke i poširoke“ (Morison, 2013:396) vode u koju Mlekađžija, ushićeno uranja i izranja „kao metak, blistav od boja, sa osmehom od uva do uva, pljuskajući“ (Morison, 2013:396). Voda i ovde, kao i u svim ostalim romanima Toni Morison, igra ulogu pročišćenja, ponovnog rađanja i stvaranja nove, revitalizovane verzije sebe. Mlekađžija, poput Ketu u romanu *Ljubav*, nema nikakve zadržke i hrabro i željno se prepušta

blagodetima koje donosi „duboka“ voda. Ovaj momenat se, kako to An-Žanin Mori (1992) opisuje, može protumačiti kao *vreme vode*, momenat stapanja prostora i vremena u kome granice nestaju a, junak otkriva novu stranu svoje ličnosti. Prepun nove životne energije što mu je donelo saznanje da je njegov pradedo leteo i bez aviona, i što je sada i sam kadar igrati igru koju su svi žitelji Šalimara igrali od malena, Mlekađžija postaje perceptivan, otvoren za razumevanje značaja očuvanja sopstvenog (porodičnog) imena:

[...] Kad znaš svoje ime, treba da ga se držiš, jer ako ne bude zapisano i upamćeno, umreće s tobom [...] (Morison, 2013:399).

U delu koji će uslediti, autorka nam predstavlja, i time čuva od zaborava, imena ljudi, muzičara koji su ostavili neizbrisivi trag u istoriji džez i bluz muzike. Debeljko, Bo Didli, Limun, Krmenadla, Džuboks Momak, Klimatavi Li, Crni Kec, Buka, Smešni Tata – samo su neki od džez i bluz muzičara (mnogi od njih začetnici novih pravaca u džez muzici) kojima Toni Morison odaje počast uvodeći ih u svet svog romana. Spajajući svet fiktivnog i realnog, po ko zna koji put, Morisonova čini da muzika njenih predaka i sopstvene generacije ostane najsnažniji medijum za osporavanje nametnutih identiteta.

Vrativši se u mesto iz koga je sve počelo, Mlekađžija prvo odlazi do Pilat i tamo saznaje cenu njegovog odlaska. I on, kao i Solomon, ostavlja za sobom nekog, a cena je plaćena u životima (Agarina smrt je posledica Mlekađžijinog odlaska). On sada, baš kao što je i Pilat učinila, mora preuzeti odgovornost za oduzeti život i nositi sa sobom kutiju Agarine kose. Vreća sa kostima koju Pilat nikada nije želela da ostavi za sobom, sadrži kosti njenog oca a Mlekađžija je tu da joj, uzvрати “uslugu” vodiča do zemlje predaka. Tu, na Solomonovom skoku, položivši kosti svoga oca u zemlju, vraćajući ga prirodi, Pilat čini da i njen otac pređe u legendu, večno živu i neospornu. Bez ikakvih tradicionalnih verskih obeležja, Pilat će u očev grob položiti i svoju mindušicu sa svojim imenom. I u ovom momentu, miris đumbira koji se izvija iz vreće sa kostima, nagoveštava prisustvo predaka koji su tu, da “prihvate” i povedu članove Ded porodice u večnost. Pogođena metkom iz Gitarinog oružja, Pilat će u poslednjim trenucima svoga života od Mlekađžije tražiti pesmu. Odgovarajući na “strašnu, žurnu potrebu” (Morison, 2013:407) u Pilatinom glasu, Mlekađžija koji nikada nije znao nijednu pesmu, sada peva jednu dobro poznatu (ali revidiranu u skladu sa stečenim znanjem):

[...] Slađana, ne ostavljaj me ovde / Da se davim u pamuku belom, / Slađana, ne ostavljaj me ovde / Da mi bakrin jaram gnječi telo [...] (Morison, 2013:407).

Dugo nakon što je Pilatin duh napustio njeno telo, Mlekađžija će je jakom, glasnom pesmom (ali bez opraštanja) ispraćati u eon, a dve ptice koje kruže oko njih dodatno potvrđuju Pilatinu sposobnost letenja bez odvajanja od zemlje. Tako Mlekađžija postaje nosilac porodičnog nasleđa – prošlost nastavlja da živi, a sada je na Mlekađžiji da je očuva od zaborava. I Mlekađžija to i čini – bez straha od onoga što može biti, Mlekađžija nudi svoj goli život Gitari. I okolna brda pridružuju se Mlekađžijinoj proslavi života ispunjenog smislom što ga daje ljubav koja se deli. I ona pevaju – “*taro, taro, taro...sam, sam, sam, sam...život, život, život, život*” (Morison, 2013:407-408). “Lak i svetao kao zvezda vodilja” (Morison, 2013:408), zaletivši se ka Gitari, kao da hvata zalet za svoj prvi, pravi let, Mlekađžija se predaje vazduhu – jer sada, na kraju koji postaje početak, on zna – “ako se predaš vazduhu, možeš *jezditi* njime” (Morison, 2013:408).

Kao i svi prethodni romani, roman *Solomonova pesma* nema jasan kraj. Čitalac će ostati zamišljen nad sudbinom Mlekađžije, razmišljajući da li njegov skok označava i njegovu fizičku smrt. Čitaocima željnim konkretnih, jasnih odgovora ni komentari same autorke na konkretnu scenu neće doneti zadovoljenje:

[...] Nisam imala nameru da sugerišem njihovu međusobnu eliminaciju, ali upravo iz privrženosti i ljubavi i nesebičnosti, oni su spremni da žrtvuju jednu jedinu stvar koju istinski posedujemo, život, a u tome se upravo ogleda pozitivna strana ove

radnje. Nikada istinski nisam verovala da će ova dva čoveka ubiti jedan drugog. Zamišljala sam da će, poput antilopa, ukrstiti rogove, ali je važno da Gitara odlaže svoju pušku i ne koristi je da raznese Mlekadžiju, kao što je i mogao učiniti. Važno je da sagleda situaciju novim očima i kaže „*Moj prijatelj, moj najbolji prijatelj*”<sup>238</sup> [...] (Ruas, 1994:111).

Autorka ostaje verna “misterioznim” završecima, koji, uistinu i nisu završeci. Mlekadžijin identitet ostaje otvorena forma a na čitaocu je da domašta nastavak priče. Ako Mlekadžiju doživljavamo kao zasluženog Pilatinog naslednika, ako i on, na neki način postaje mučkaroš, vrdalama (eng. *trickster*) onda svakako ne možemo govoriti o statičnosti i određenosti njegovog identiteta na samom kraju romana. Identitet i ovog vrdalame postaje i ostaje dinamičan, bezgraničan i provokativan.

Marša Darling (Marsha Darling) zapisala je autorkin odgovor na zamerke pojedinih kritičara da je kraj roman uznemiravajući za čitaoce:

[...] Narodne priče se pričaju na taj način da onaj ko ih sluša je i sam uvučen u priču i može je razumeti. Priči nije kraj samo zato što se završava. Kraj se oteže i prenosi se dalje. Prenosi se dalje i neko drugi ga kasnije može i izmeniti...Postoji tačka preko koje ne ide dalje, ali kraj nikada nije poput krajeva u zapadnjačkoj narodnoj pripovesti gde svi likovi ili umru ili nastave da žive srećno do kraja života<sup>239</sup> [...] (1994:253)

Duval (John Duvall) iznosi mišljenje koje dele mnogi kritičari – on naime smatra da činjenica da li Mlekadžija preživi svoj skok ili ne, nije važna, s obzirom da on, i pre samog skoka, postaje punopravni član afro-američke zajednice te transformiše svoj identitet u skladu sa kulturnim i istorijskim nasleđem zajednice kojoj se pridružuje (2009:113). I zaista – bez obzira da li Mlekadžija živi ili ne, smrt junaka u romanima *Voljena*, *Džez*, *Ljubav* i *Solomonova pesma* nije uzaludna. Ona otvara nove domene razmatranja i predstavlja “poziv da promenimo naše okoštale načine razmišljanja i usvajanja znanja<sup>240</sup>” (McBride, 2007:168).

Na kraju, ostaje nam da zaključimo da se u romanu *Solomonova pesma* autorka umnogome vodila dualnom prirodom bluz i džez muzike. Ispevavajući priču o Mlekadžiji Ded, pojedincu naviklom na “*solo let*,” autorka upozorava na opasnosti ovakvog načina postojanja. Prolazeći kroz faze očajja, neispunjenosti i bola, Mlekadžija na kraju shvata da:

[...] istinski bluzer ne leti sam jer je muzički povezan sa drugim muzičarima, sa njihovim zajedničkim prošlostima: jedino kada svaki od bluzera pridodaje svoju ličnu prošlost toj zajedničkoj, može se reći da je spreman za solo let<sup>241</sup> [...] (Wegs, 2003:178).

---

<sup>238</sup> „I really did not mean to suggest that they kill each other, but out of a commitment and love and selflessness they are willing to risk the one thing that we have, life, and that’s the positive nature of the action. I never really believed that these two men would kill each other. I thought they would, like antelopes, lock horns, but it is important that Guitar put his gun down and does not blow Milkman out of the air, as he could. It’s important that he look at everything with his new eyes and say, „My man, my main man.“

<sup>239</sup> “The folk tales are told in such a way that whoever is listening is in it and can shape it and figure it out. It’s not over just because it stops. It lingers and it’s passed on. It’s passed on and somebody else can even alter it later... It has a moment beyond which it doesn’t go, but the end is never like in Western folktale where they all drop dead or live happily ever after.”

<sup>240</sup> „...a kind of invitation to free our calcified ways of thinking and knowing.”

<sup>241</sup> “ a genuine bluesman does not really fly solo since he is connected musically to the other musicians, to their shared pasts: only as each bluesman adds his personal history to that shared past may he be said to launch into a solo flight”

## 10. Zaključak

**There has to be a mode to do  
what music did for blacks,  
what we used to be able to do  
in private and in that civilization  
that existed underneath  
the white civilization**

**Toni Morrison in *Thomas LeClair* (1994)**

**“If I had to live in a racial house,  
it was important . . . to rebuild it so that it was not a  
windowless prison into which I was forced,...but rather an open house”**

**Toni Morrison (1997a)**

Odrastajući u okruženju u kome su “crnačka” muzika, jezik, rituali, običaji činili važnu komponentu svakodnevnog života, Morisonova je neminovno, i sasvim prirodno, svoja književna dela bogatila muzičkim tonovima dedine violine, majčinim pevanjem, očevim pričama o duhovima i raznim mitskim stvorenjima. Osećajući jaku vezu sa svojim precima (Morrison u McKay, 1983:415), Morisonova u svojim delima naglašava važnost ukorenjenosti identiteta Afroamerikanca u istoriji “matične” društvene zajednice. Razmatrajući odnos prošlosti i sadašnjosti u postmodernizmu, došlo smo do zaključka da među njima ne postoji jasno iscrtana granica, linija koja ih odvaja i ne dozvoljava njihovo mešanje. Naprotiv, one se neprestano prožimaju pa se zato postavlja i pitanje da li sadašnjost postoji samo u odnosu na prošlost te da li je prošlost moguće sagledavati samo iz ugla sadašnjosti. Ono što je svakako važno napomenuti je da je prošlost u postmodernističkom diskursu neminovnost – ona je neophodna, poželjna i moramo joj se iznova vraćati uz zdrav, kritički stav. Hačena navodi da „prošlost kao referent nije stavljena u zagrade ili izbrisana“ (Hačen, 1996:52) već je ona „inkorporirana i modifikovana, dobivši nov i različit život i značenje“ (Hačen, 1996:52). Videli smo da je u delima Toni Morison prošlost jedini način da doznamo ko smo. Morisonova je svesna da je „prisećanje bolno, čak i zastrašujuće<sup>242</sup>“ (Morrison, 2004:2) ali i da nas ono može učiniti i svesnijim i srećnijim. U jednom od svojih intervjuua Morisonova je napomenula:

[...] Znam da ne mogu da promenim budućnost ali mogu promeniti prošlost.  
Upravo je prošlost a ne budućnost ta koja je bezgranična. Naša prošlost je prisvojena.  
Ja sam jedna od ljudi koja je mora povratiti<sup>243</sup> [...] (Morrison, citirano u Taylor-Guthrie, 1994:xiii-xiv)

Prošlost, međutim, u delima ove autorke, nije predstavljena pukim izlistavanjem istorijskih podataka. Prošlosti se pristupa kroz muziku, smeh, magiju, neverovatne pojave a „otvoreni“ završeci romana dodatno pozivaju čitaocu na uzimanje učešća u domaštavanju priče i njenog produženog života. Fuselova (Betty Fussel) za Morisonovu kaže da je ona na zadatku da revitalizuje usmenu književnost Afroamerikanaca koja predstavlja jedinstvenu mešavinu džez i bluz muzike uz dozu tračeva i narodnih priča (1994:285). Fuselova dodaje da Morisonova „želi da svoje priče ispriča glasom koji inkorporira visoku i nisku kulturu, refren grčke tragedije i gospel pesama, tako da čitalac

<sup>242</sup> „remembering can be hurtful, even frightening“

<sup>243</sup> “I know I can’t change the future but I can change the past. It is the past, not the future, which is infinite. Our past was appropriated. I am one of the people who has to reappropriate it”

ne oseća oscilacije<sup>244</sup> (1994:285). Linda Dittmar (Linda Dittmar) koristi termin „regenerativno pisanje“ kada govori o romanima Toni Morrison, ističući da njeni tekstovi moraju biti čitani naglas (1990:150). Veliki broj odlika njenog pisanja - ritmičnost teksta, ritmičko naglašavanje pojedinih zvukova reči, narativna tehnika *poziv i odgovor*, ponavljanje ključnih reči, povezivanje sintaktički istovetnih rečenica i fraza, neobična upotreba interpunkcijskih znakova, proizvodnja takozvanog efekta „eho-komore“ – imaju za cilj da ukažu na važnost „usmene“, oralne forme i u pisanju tj. njenu „plodnost“ u kreiranju diskursa kojima se odbacuju nesvesno usvojene ideologije i daje primat osporavanim svedočanstvima. Takvi diskursi su nezaustavljivi, uvek živi, pokretni, fluidni, baš kao i identitet pojedinaca i zajednice koji se iz njih rađa. Jedinstvo forme i sadržaja, bez davanja posebne prednosti jednom ili drugom, ima za rezultat formiranje sistema znanja gde je naglasak na interpretativnim transakcijama između čitaoca i teksta (Dittmar, 1990:151). Jer upravo se za čitaoca (a pre svih čitaoca afro-američkog porekla) Morrisonova bori kako bi u njegove ruke povratila moć samoodređenja i samospoznaje.

Autorkina pretpostavka da će roman *Voljena* biti onaj koji će se najmanje čitati (zbog njegove – uvek bolne teme)<sup>245</sup>, ispostavila se kao pogrešna. U moru pozitivnih i negativnih komentara na roman, autorka je isticala važnost *iskustva radnje*:

[...] *Voljena*, *Džez*, *Raj* – svi ovi romani ima nešto zajedničko a to je strukturna anomalija. To je postnarativna, ekstratekstualna koda koja je komentar ne na radnju ili priču, već na iskustvo radnje; ne na značenje priče, već na iskustvo prikupljanja značenja iz priče. Ove kode imaju zastupničku ulogu, insistirajući na posledicama čitanja knjige, intervenišući u uspostavljenoj bliskosti između čitaoca i teksta, i nametajući, ukoliko je to moguće, debatu, argument za čije je dalje ispitivanje potrebno učešće drugih. Ukratko, društveni činovi upotpunjuju čitalačko iskustvo<sup>246</sup> [...] (Morrison, 2019:85).

Početa tačka u procesu stvaranja romana *Voljena* je po rečima same autorke čitav niz tišina, praznina i odsustva koje je autorka zapažala u istorijskim zapisima sa kojima je dolazila u dodir. Osećajući potrebu da otvori prostor za likove nepostojeće a opet postojeće, Morrisonova nastoji da stvori dela koja će predstavljati mnogo više od suplementarnih izveštaja, proširenih fusnota o marginalnim iskustvima marginalnih grupa i njihovih pojedinačnih pripadnika. Roman *Voljena*, u potpunosti ogoljen – bez boja, arhitekture, bez dodira sa realnim svetom, bez vremenskih odrednica, uvlači čitaoca (brzo i efikasno) u svet u kome je muzika (zvuk, uključujući i smeh) jedini način da se prošlost oživi, razume, preživi i iz nje postave osnove za budućnost. Uzimajući u obzir da za Morrisonovu bluz i džez nisu samo izvor inspiracije već čuvari tradicije, ne čudi činjenica da se priča o Seti, *Voljenoj*, *Denver*, *Bejbi Sags*, *Polu D* i drugim pripadnika afro-američke zajednice ovog romana, opisuje kao „produženi bluz nastup“ koji čitaoca ne štedi i zahteva od njega aktivno učestvovanje u razumevanju značaja razrešenja uočenih tišina u književnosti i društvenim narativima savremenog doba. Muzika je prisutna kroz konkretne bluz pesme *Pola D*, molitvu okupljenih žena oko broja 124, narativnu strukturu, opise scena, opise likova (setimo se *Voljeninog škripavog glasa* i

---

<sup>244</sup> [...] she also wants to tell her stories in a voice that can incorporate high culture and low, Greek tragic choruses and gospel songs, so ‘you don’t feel the jumps [...]

<sup>245</sup> [...] Mislila sam da niko drugi neće biti zainteresovan da “kopa” po duhovnom životu robova, osim za potrebe prikazivanja njihove plemenitosti ili veličinu njihove žrtve [...] // [...] I believed nobody else would want to dig deeply into the interior lives of slaves, except to summon their nobility or victimhood [...] (Morrison, 2019:224)

<sup>246</sup> “Beloved, Jazz, Paradise —each has a structural anomaly in common. A postnarrative, extratext, outside-the-book coda that comments not on the plot or story, but on the experience of the plot; not on the meaning of the story, but on the experience of gathering meaning from the story. These coda play an advocacy role, insisting on the consequences of having read the book, intervening in the established intimacy between reader and page, and forcing, if successful, a meditation, debate, argument that needs others for its fullest exploration. In short, social acts complete the reading experience.

„pesme koja se krila pod njim – tik izvan melodije“ (Morison, 2013:86)), upotrebu *poziv i odgovor* tehnike, a smeh koji se javlja iznenada, „iskače na neočekivanim mestima“ (Morison, 2013:222) i često je neodvojiv od muzike. Muzika i smeh tako omogućavaju ostvarivanje emocionalne bliskosti likova, uče ih samoljublju (Bejbi Sags propoveda o ljubavi prema sopstvenoj plot), povezivanje sa prirodom, svetom oko sebe, prošlošću, zalećenje i uma i tela što konačno donosi izgradnju samosvesti pripadnika afro-američke zajednice o sopstvenoj vrednosti. U *Unspeakable Things Unspoken*, Morisonova jasno govori o potrebi za stvaranjem sopstvenih narativa, o prikazivanju sopstvene istorije iz sopstvenog ugla a ne kroz objektiv trećih lica:

[...] Mi smo subjekti sopstvenih narativa, svedoci i učesnici sopstvenih iskustava, i, svakako, a nikako slučajno, učesnici iskustava onih sa kojima smo dolazi u kontakt. Mi odista nismo „drugi.“ Mi smo izbori<sup>247</sup> [...] (1988:133).

U jednoj od najvažnijih scena romana *Voljena*, upotrebom džez tehnike *poziv i odgovor* i izostankom jasnih interpunkcijskih naznaka početka i kraja (misli/rečenice), Seta, Denver i Voljena bez kraja i početka, izražavaju neizrecive neizrečene (*unspeakable/unspoken*) boli svojih života. Ova gospel pesme u kojoj se začas prelazi iz jednoglasja u troglasje i obrnuto pesma je o autentičnim životnim iskustvima pripadnika afro-američke zajednice daleko od svoje prapostojbine i svojih korena.

Ova afirmacija turobne i teške prošlosti neophodna je, kako bi se u finalnom činu – povratku na početak (Morison, 2013:323), žene okupljene oko broja 124 iznova okrenule zvuku, zvuku koji postoji pre reči. „Glasovi žena koji su tražili pravu kombinaciju, ključ, kôd, zvuk koji je razlamao reči“ (Morison, 2013:326) proizvode „talas zvuka dovoljno širok da uzburka duboku vodu i poobara kestenje s drveća“ (Morison, 2013:326). Upravo ta pesma sredstvo je subverzije, način da se prošlost puna terora spreči da prevlada celim bićem ali i način da se iznova uspostavi spona sa predacima i tako potpomogne „pridruživanje priča“ (Morison, 2013:340) za budućnost. Denverina novonastala samostalnost, trezvenost i opredeljenost sastavni su deo njenog novonastalog identiteta – nezavršenog, nesavršenog (jer to i ne mora biti) ali otvorenog za budućnost. Zahvalan što ga je Voljena „odvela do mesta na dnu okeana kome je nekada pripadao“ (Morison, 2013:329) i učinila da oseti glad za životom i živi ga punim plućima, Pol D će Setinim „ritualnim“ kupanjem pokušati da je uveri da je ona, samo ona, ono najbolje od sebe. Na kraju, na čitaocu je da Setine upitne reči („Ja? Ja?) rastumači u jednom ili drugom svetlu – kao ostvarenje identiteta – slobodnog i preporođenog, ili kao nastavak stanja straha, iscrpljenosti i nesprenosti za korak u budućnost. I baš kao što dobar džez, više no bilo koji drugi muzički pravac, izaziva oprečna mišljenja i osećanja kod svojih slušaoca, tako i *Voljena* deli čitaoce na one koji kraj ovog romana tumače u svetlu ostvarenja *bezgraničnog* identiteta i one koji, u razočarenju, Setino ja?, tumače kao definitivan kraj za Setu. Za nas, „smeh što žvaće“ (Morison, 2013:341) koji guta „devojku koja je čekala da bude voljena“ (Morison, 2013:341) znak je neprolaznosti, večite relevantnosti i subverzivne moći smeha i muzike u večitoj borbi afro-američke zajednice za izgradnju sopstvenog identiteta.

Mnogo više od samog naziva romana, džez (muzika) u romanu *Džez* obogaćuje svaku stranu pomenutog romana, čineći ga tako jednim od najsloženijih i najzahtevnijih projekata u karijeri Toni Morison. „Džezična“ struktura romana rezultat je ritmičnosti teksta, čestih improvizacija, repeticija fraza, ubrzavanja i usporavanja teksta koje se i postiže time što se svaka reč tretira kao zasebna nota u notnom sistemu. Autorka, poput iskusnog džez izvođača, usporava i ubrzava, zastaje i ponovo počinje „numeru“ na najneobičnijim mestima, a svoje likove stvara takve da i sami „zvuče“ kao džez ansambl. Džo i Violeta, dvoje glavnih solista i ritam sekcija, koju sačinjavaju ostali likovi romana,

---

<sup>247</sup>“We are the subjects of our own narrative, witnesses to and participants in our own experience, and, in no way coincidentally, in the experience of those with whom we have come in contact. We are not, in fact, “other.” We are choices.”



iznose sopstvene, drugačije i zasebne verzije istovetnog događaja čijim spajanjem u celinu, autorka „imitira“ strukturu tipične džez kompozicije sačinjene od većeg broja solo džez akata. „Pevajući“ svoje priče jedni drugima, čitaocu, samima sebi – likovi romana *Džez* uspevaju da „zacele sebe kroz zajednički i recipročan pokušaj suočavanja, pripovedanja i ponovnog pregovaranja onoga što im se dogodilo<sup>248</sup>“ (Peterson, 1997:215). Nalik *Solomonovoj pesmi*, i roman *Džez* nas vodi na put sa Severa na Jug, upoznajući tako čitaoca sa pozadinom dešavanja i ponašanja likova romana u doba *džez revolucije* u kome se odigrava sama radnja. Izrazita podeljenost društva, nepredvidivost, nesigurnost, usamljenost i strah od neuspeha osobenosti su perioda u kome žive i likovi ovog romana čineći ih dodatno „krućim“ i nesprenim za razotkrivanje lažnih i ostvarivanje pripadajućih-im identiteta. Violeta je nakon 20 godina života u Sijetlu i Violeta i Violentna – i ispunjena nesvesnom potrebom za pripadnošću zapadnjačkoj kulturi, samoprezirom ali i potrebom za samoostvarenjem kroz bezuslovno davanje ljubavi (majčinstvo). Džo Trag, i sam odrastao bez roditelja, čitavog života, bezuspešno traga za onom što mu je *možda* podarila život – Divljakušom. Ona, baš nalik Voljenoj (a možda i jeste *Voljena*), predstavlja neuhvativu, magičnu, mitološku figuru, koja svojim smehom i svojom pesmom („muzikom sveta“) vodi Džoa kroz život, ali čija nedokučivost i neopipljivost ostaje izvor usamljenosti i „voljno“ prihvaćenog, nametnutog mu identiteta. Muzika, na momente glasna i prodorna, na momente tiha, suptilna, čežljiva, ispostaviće se jedini je lek za Violetino „razdorano devojaštvo“ (Morison, 2002:90), posesivnu ljubav prema Džou Tragu, za Džoovo „sedmostruko“ ja, svaki put tuđe i nametnuto. Džo, baš kao i Mlekadžija postaje lovac na sopstveni identitet, prateći majčine tragove koji ga vode u prošlost (ličnu i kolektivnu). Violeta, nalik Agari, postaje žrtva „ljubavi anakonde,“ posesivne i tragične koja je slepa za svoje pogrešne motive.

Siti koji je odvažan i boemičan, Dorkas što se buni protiv sistema stradanja, nepravde i ćutanja, Divljakuša i Golden Grej (magični i nestvarni a uvek prisutni) koji su simbol uslovljenosti identiteta pojedinca sa ličnom i kolektivnom prošlošću i simbol večite borbe čoveka afro-američkog porekla za pronalaskom izvora svog porekla i njegovog razumevanja – sve njih muzika i smeh čine živim i delotvornim u otključavanju „zaključanih komora srca“ (Morison, 2002:188) Violete i Džoa Traga. Muzika što doleće sa gramofona, izaziva pucketanje prstima, blago stepovanje i njihanje tela, mami iskrene osmehe nade, otvara prostor izbora, slobode i daljeg razvoja identiteta pojedinca u društvu „okovanom bedom“ i prepunom „zlih očiju“ (Morison, 2002:194-195). Muzika ne nestaje, smeh se ne zaustavlja, zvuk – šuštanje oslobođenih, prihvaćenih, voljenih, ljubljenih tela ispod prekrivača traje u nedogled. Krhki i probojni, njihovi identiteti su sada, pre svega, njihovi – lični, autentični, stacionirani negde između stvarnog i imaginarnog, povezani sa prošlim a okrenuti ka budućem.

A narator (da li autor ili ne) i ovde završava svoju priču „nezavršavanjem.“ Krajevi su odsečeni (Morison, 2002:183) i ostaje otvoren poziv da se čitalac vrati na početak desi li se da je došao do kraja romana bez emotivnog, fizičkog i psihičkog prepuštanja i učestvovanja u kreiranju njegovog značenja. „Narativ je radikalno, stvarajući nas u istom momentu u kome i sam nastaje<sup>249</sup>“ (Morison, 1993a) – nalik džez numeru koja se piše u momentu u kome se izvodi uz obavezno učešće publike, i ova priča „poziva“ čitaoca da učestvuju u njenom kreiranju od samog početka. „Ih, poznajem tu ženu...Znam joj i muža“ (Morison, 2002:9) – način je da se stvori jedinstvena prisna atmosfera, izgradi odnos poverenja između autora i čitaoca u kome je čitalac pod utiskom da on nije samo čitalac već i pisac:

[...] poenta je bila da se ista priča priča iznova i iznova. Mogu je izmeniti ukoliko joj doprinosim dok je pričam. Naglašavam posebne momente. Ljudi koji je slušaju, daju svoje komentare i doprinose njenom stvaranju. Isto je i sa propovednikom koji očekuje da njegova pastva zaista sluša, učestvuje, odobrava, ne

<sup>248</sup> [...] to heal themselves through a collective and reciprocal effort to face, tell, and renegotiate what has happened to them [...]

<sup>249</sup> „Narrative is radical, creating us at the very moment it is being created.”

odobrava i interveniše u propedi isto onoliko koliko i on to sam čini. Na kraju krajeva, ukoliko roman dovoljno dugo živi, čitaoci koji požele da čitaju moje knjige će znati da nisam ja ta koja stvara, već oni<sup>250</sup> [...] (Morrison u McKay, 1983:421)

Roman *Ljubav*, priča o uzrocima i posledicama izdaje ljubavi u jednom od “prelomnih” perioda afro-američke istorije (sredina prošlog veka), donosi nam važne “lekcije” o očuvanju integriteta porodičnih odnosa pripadnika afro-američke zajednice kao i revidiranja istorije i njenog očuvanja; posebna važna tema ovog romana je i pitanje statusa Afroamerikanki i njihovog identiteta u periodu galvanizacije borbi za građanska prava Afroamerikanaca i “rađanja” prvih milionera afro-američkog porekla u istoriji Sjedinjenih Američkih Država. Na samom početku romana, neimenovani narator nas obaveštava:

[...] *Sad ovaj grad nastanjuju ljudi koji svakodnevno putuju do svojih kancelarija i bolničkih laboratorija četrdesetak kilometara na sever. Toliko su srećni što putuju tamo-amo iz tih jeftinih, ljupkih kućica u tržne centre i bioskopska sela da ne razmišljaju ni o čemu drugom, a kamoli o đavoljim bandama* [...] (Morrison, 2006:12)

U razotkrivanju uslova koji su doveli do potpune ili skoro potpune asimilacije pripadnika afro-američke zajednice u društvo Wal-Mart marketa i belih Samsonajt kofera, Morrisonova se iznova oslanja na upotrebu muzike, smeha i magije, međusobno povezanih i uslovljenih. A takvi su i sami likovi romana. Iako otuđeni, izolovani i usamljeni njihove sudbine (te samim tim i identiteti) prepliću se i međusobno uslovljavaju. Nalik mehanizmu sata gde glavni mehanizam pokreće pomoćne tako i Bil Kozi, u velikoj meri određuje identitete članova najuže porodice počevši od svog sina Bili-boja, njegove supruge Mej, njihove ćerke Kristine, pa sve do druge supruge Hide, njene pomoćnice Džunior Vivijen i ljudi koji su bili u njegovoj službi poput Vide i Sendlera. Bežeći od nasleđa Cezarija Roberta Norisa Kozija, Bil Kozi postaje ugledna figura Suker Beja, koja otvara vrata svog odmarališta i hotela, uglednim i viđenijim pripadnicima afro-američke zajednice sredinom 20.og veka. I sam višestruka ličnost (muž, staratelj, ljubavnik, prijatelj, dobročinitelj, otac, stranac), Bil Kozi, svesno i nesvesno, “potražuje” lojalnost, odanost a samim tim i podređenost bliskih mu članova porodice, nudeći zauzvrat lažni osećaj zaštićenosti.

“Nezrela žudnja koja se napaja na izvoru devojačkih snova: želja za obožavanjem, pokornošću i neprestanom zabavom” (Morrison, 2006:48) učiniće Kozija odgovornim za “žene džambase” (Morrison, 2006:7) koje radije “otvaraju bedra nego srca” (Morrison, 2006:7). Žene - “tatine mezimice,” “ljupke curice,” (Morrison, 2006:6) čije je mesto “u krevetu, kuhinji, dvorištu, na stolu, pod nogama, na leđima,” (Morrison, 2006:44) ostaju zarobljene u dodeljenim im ulogama sve do dolaska smeje, provokativne devojke koja se osmehuje na trideset osam različitih načina. Džuniorin dolazak u Monark Strit 1, obeležen “čudnovatim” i netipičnim vremenskim uslovima za Istočnu obalu Sjedinjenih Američkih Država, nagoveštava važnu ulogu zvuka u odbacivanju lažnih identiteta Hide i Kristine. Kuće koje cvile kao štenad, zvuk dobovanja štikli po betonu, pominjanje mekoće Džuniorinog glasa, suptilni su ali važni nagoveštaji važnosti auditornog momenta romana koji se pored lika Džunior, ogleda i u specifičnoj formi naracije. Delovi priče ispričani iz ugla duha kuvarice Ele uistinu su ispevani. Natprirodno (duh Ele) spaja se sa zvukom, pa je tako čitalac “pozvan” da osluškivanjem Elinog zvižduka otkrije ono što je sakriveno pod maskama pohlepkih, džangrisavih starica. Sam Elin zvižduk rezultat je Ketinog zvuka (mešavine melodije i vriska) (Morrison, 2006:112), simbola protesta i subverzije društvenog sistema u kome je muškarac taj koji određuje položaj žene i njen značaj u društvu. Keti, nekadašnja Kozijeva ljubavnica, neuhvativa je

<sup>250</sup> “The point was to tell the same story again and again. I can change it if I contribute to it when I tell it. I can emphasize special things. People who are listening comment on it and make it up, too, as it goes along. In the same way when a preacher delivers a sermon he really expects his congregation to listen, participate, approve, disapprove, and interject almost as much as he does. Eventually, I think, if the life of the novels is long, then the readers who wish to read my books will know that it is not I who do it, it is they who do it.”

pojava, neustrašiva i prkosna, jedina sposobna da otera đavolje bande i svojom nostalgичnom i maznom pesmom prizove spajanje sveta živih i mrtvih, rušenje granica i otvaranje prostora za važne i smele odluke samosvesne i slobodne jedinice.

Romanom odzvanjaju zvuci trube što paraju misli, zvuci basa i cimbala, a uz scene ispisane *poziv-i-odgovor* tehnikom tu su i reference na numere *How high the moon*, *Ain't nobody's business if I do*, *Harbor Lights* i *Mood Indigo*. Sredstva "uznemiravanja," izvori inspiracije i motivacije, ovi muzički momenti, zajedno sa "muzičkom" naracijom omogućiće povezivanje prošlog i sadašnjeg i restauraciju odnosa prijateljstva i ljubavi naspram nekadašnjeg "prolivanja prijateljske krvi" (Morison, 2006:188). Nepoželjne i napuštene ćerke, zanemarene unuke, odbačene ljubavnice i prijateljice, ponižene, obezvređene i rastavljene nasilnim uplivom muške seksualne energije u svet dečije ljubavi, Hida i Kristina imaju jednu jedinu opciju. Povratkom u svet Ketinog zamka, u vreme prigušenog smeha i štucanja ispod pokrivača, i fizičkim povratkom na mesto njihovog odrastanja, Hida i Kristina se predaju igri na sve ili ništa. U sceni u kojoj se glasovi prepliću bez reda i pravila, uzvik *Hej, Keti*, ujedinije njihove optužbe protiv Bila Kozija za ukradene prilike za ljubav. Idagej, njihov izmišljeni jezik, oslobađa ih višegodišnje mržnje a spontana i iskrena razmena ljubavi, učinice ih sposobnim da večno, transgresirajući prostorna i vremenska ograničenja, žive, povezane neraskidivom sponom iskrene ljubavi. Hida, u "savršenoj pozi za rok-en-rol" (Morison, 2006:183) umire ali to ne zaustavlja njihov dijalog. Razgovor i ljubav se ne zaustavljaju a tako i njihovi identiteti ostaju otvoreni, promenljivi, slobodni i zagonetni. Svesne da će osude društva uvek biti, Hida i Kristina biraju da čine ono što žele i tako same oforme sopstveni identitet.

Naravno, kao i u svim ostalim romanima, autorka ovakvim otvorenim krajem i svim "praznim" prostorima daje čitaocu puno slobode u interpretaciji ali i stvaranju značenja samog romana.

U priči o mladom čoveku afro-američkog porekla u potrazi za sopstvenim nasleđem, muzika i smeh imaće presudnu ulogu u osporavanju ispraznih, osiromašenih identiteta nastalih u konstantnoj trci za ostvarivanjem poštovanja i uvažavanja pripadnika bele rase. Narativna struktura romana *Solomonova pesma* nalikuje koritu pitome ali na momente i divlje reke, koja je tu da priču uobličii ali nikako i ograniči. Jer baš poput nabujale reke, priča o Mlekadžiji Ded, se na momente preliva preko svojih narativnih granica što dodatno potvrđuje „životni vek“ glavnog junaka koji počinje i pre njegovog fizičkog rođenja a koji traje i nakon što njegovo telo završi u Rajninoj klisuri. Priča u kojoj se posebno ističe važnost očuvanja i prenošenja tradicije, ispričana je na način koji omogućava stapanja pozicije naratora i pozicija likova romana čime se dodatno ukazuje na višeslojnost i višestranost istine koju jedno književno delo saopštava. Dodajući tome i „obaveznu“ participaciju čitaoca u kreiranju značenja, dobijamo književno delo – fluidno i otvoreno, u kome se identitet predstavlja kao „proces nastajanja“ (Sanders Mobley, 1995:62).

Izbor Solomonove pesme – *Pesme nad pesmama* za sam naziv romana i okvira romana nameran je izbor kako bi se čitalac, i pre prepuštanja izmaštanom svetu romana, pozvao na postavljanje „ispitivačkog“ stava tj. kako bi mu se skrenula pažnja na njegovu subverzivnost i centralnu ulogu muzike u davanju glasa „diskreditovanim oblicima znanja“ (Billingslea-Brown, 1999:33). "Nosioci" diskreditovanog znanja, Pilat, Kirka, Omar, Voker, Kelvin i ostali "starosedeoци" Šalimara – vodiči ili pomagači, svoju ulogu u razotkrivanju Mlekadžijinog istinskog identiteta ostvaruju uz pomoć muzike, smeha i natprirodnog. Svi ovi likovi, neverovatni i magični, povezani su muzikom i smehom. Kirku, žena bezubih usta i pocepane odeće, odlikuje milozvučan glas koji se po svojoj jačini kosi sa brojem godina koji ona mora imati. Starosedeoци Šalimara, nepobitno su povezani sa prirodom. U konstantnoj komunikaciji sa svetom predaka putem jezika "iz doba kad su ljudi i životinje uistinu razgovarali" (Morison, 2013:340), oni žive oslobođeni potrebe za "nadvlačenjem, uturanjem, isturanjem i poturanjem" (Morison, 2013:358) sa kojom Mlekadžija živi sve do putovanja na jug i otkrivanja istine o sopstvenom poreklu. Pilat, prisutna u skoro svim scenama u kojima dolazi do stapanja realnog i natprirodnog, smešnog i tragičnog, materijalnog i spiritualnog, života i smrti tako predstavlja posrednika između ovih svetova, onoga ko omogućava njihovo preplitanje i interakciju. Od momenta sopstvenog rođenja pa sve do smrti, svaki deo njenog života usmeren je na očuvanje sopstvenog identiteta i identiteta svoje zajednice. U ulozi čuvara tradicije, zaštitnika kulture

i onih vrednosti koje jednu zajednicu (i njene članove) čine jedinstvenim, Pilat se oslanja na muziku i smeh koji ublažava svu turobnost života samotnjaka, prepunog nerazumevanja šire društvene zajednice. Kroz muziku, Pilat žali, slavi, pruža utehu (setimo se scene kada Mejkon olakšanje svog bola nalazi u troglasnom pevanju žena iz ulice Darling) ali i prenosi znanje. Sva znanja koja su Mlekadžiji neophodna za ostvarenje njegovog potencijala za letenjem bivaju preneti kroz muziku i smeh. Momak osiromašene mašte, bez budućnosti koja bi ga čekala, Mlekadžija postaje životniji tek kada se prepusti zvonkom glasu prošaranom šljunkom (Morison, 2013:56), glasnom smehu koji odzvanja prizemnom kućicom bez prozora – domu i uporištu Pilat i njene „ženske“ porodice. Pilat je ta koja pilotira „avionom“ koji leti ka njegovom identitetu tako što mu pomaže u procesu izgradnje novih verovanja tj. zamišljanja novih verzija sebe. Iako Mlekadžija ne razume Pilatinu ulogu u njegovom putovanju iz sadašnjosti u prošlost i natrag u budućnost, njegovo povezivanje sa onom koja je čitavim bićem posvećena slavljenju afričkog nasleđa presudno je za njegov „povratak“ u Šalimar (ili Šolimon ili Šarlmejn), za rekonekciju sa prirodom i onima koji čine deo njegovog istinskog identiteta. Jednom zakoračivši u „svet Zlatokose“, Mlekadžija nema drugog izbora no da prati trag lašoraste muzike, zvukova trube koji dopiru iz grla Gitare, jecajući glas žene koji odzvanja Rajninom klisurom, da naštimuje uši za jezik pre jezika i složene, pune značenja rečenice što ih razmenjuju ljudi, životinje i sama priroda. Mlekadžijin osećaj neranjivosti zajedno sa osećajem nepripadanja, stanja „ladovine“ (Morison, 2013:151) i opšte nezainteresovanosti za dobrobit uže i šire zajednice nestaće tek kada shvati da je:

[...] nevažno da li umete da razlikujete slovo od slova, nevažno je da li ste se rodili kao robovi, sve je nevažno [...] (Morison, 2013:290)

Nevažna je garderoba koju nosiš, auto koji voziš, hrana koju jedeš, novac koji brojiš. Za afro-američku zajednicu, bilo je, i ostaje važno ostati povezan sa svetom predaka a to, u Mlekadžijinom slučaju (i mnogim drugim) podrazumeva prepuštanje čulima (mirisa<sup>251</sup>, dodira<sup>252</sup>, **sluha**). Smeh – „snažan, bučan i dug“ (Morison, 2013:343) i muzika su tu da u njemu probude radost života:

[...] Osmehivao se od uva do uva. Oči su mu blistale. Bio je ponesen i srećan kao nikad pre u životu [...] (Morison, 2013:371).

Izgradivši vrednosni sistem svojih predaka, Mlekadžija stiče novi identitet koji se ne uzima zdravo za gotovo i koji ostaje obeležen „posledicama Mlekadžijine vlastite gluposti“ (Morison, 2013:405). Mlekadžija i sam postaje „proizvođač“ zvuka, neko ko muziku kreira i izvodi kako bi onaj što je njemu bila vodič u novo sebe, omogućio stapanje sa svetom predaka i prelazak u legendu. Mlekadžijin „finalni“ let, praćen odzvanjanjem njegovih reči o ivice klisure, čin ultimativne ljubavi, ostavlja, nas čitaoce, zamišljene ali i željne da baš kao Mlekadžija, uskočimo ponovo u svet ovog romana, i sada, intenzivnije i detaljnije, razumemo ko su njegovi likovi a samim tim, ko smo i mi sami.

Otuđenost pojedinaca od „matičnih“ društvenih zajednica, tako tipična za moderno doba (doba materijalizma, duhovne degradacije i samoljublja) svoju reparaciju nalazi u književnosti autora poput Toni Morison. Željna diskursa koji će biti *jedinstveno* afro-američki, a želeći da izbegne zamku stvaranja „još jednog potrčka koji otvara vrata gostima koji nepozvani ulaze na proslavu<sup>253</sup>“ (Mayberry, 2021:2), Morisonova se u velikoj meri oslanja na bogato kulturno i istorijsko nasleđe afro-američke zajednice iz koje i sama potiče. Tako nastala književna dela validiraju, slave i doprinose daljem bogaćenju afro-američke kulture jer i sama postaju aktivni svedoci prošlosti koja je zanemarena i potisnuta od strane dominantne kulture. Svaki život koji ne podrazumeva aktivno

<sup>251</sup> Prisetimo se začinskog i šećerastog mirisa đumbira koji simbolizuje prisustvo predaka

<sup>252</sup> Mlekadžija oseća milovanje ambrinog drveta i poredi ga sa milovanjem „majčinske ruke nekog pretka“

<sup>253</sup> „another houseboy opening doors for guests to enter a party to which it had not been invited“

preispitivanje sopstvenih korena je po Morisonovoj „nalik življenju bez korena“ što na kraju vodi „nastanku zakržljalog i deformisanog drveta<sup>254</sup>“ (Schultz, 1980:143).

Odabir tema, konstrukcija likova, narativni momenat – svaki aspekt njenog književnog stvaranja osmišljen je upravo kako bi se čitalac (bio on bele, crne ili bilo koje druge boje kože) naveo na preispitivanje „zapadnjačkog koncepta realnosti, i razotkrivanje percepcija realnosti i načina interpretacije koji se razlikuju od onih koji su nametnuti od strane dominantne kulture<sup>255</sup>“ (Wilentz, 1992:61). U promišljanju o delima Toni Morison, Mirjana Popović-Radović pominje autorkinu ulogu u ukazivanju na „čitavu novu perspektivu razumevanja ne samo savremene američke književnost, nego ukupne kulturne stvarnosti u celini“ (2019:94). Popović-Radović dalje navodi da je:

[...] Toni Morison, ne samo pisac, nego u izvesnom smislu se pojavljuje kao pripovedni glasnik, individualne istine odigranih zbivanja u istorijskoj prošlosti, koju je pisanjem uključila u narativnu stvarnost. Uspela je otuda, da ostvari svojevrsno meta-predanje u modernom vremenu. Naime, spoj sadašnjih događaja, sa srodnim mislima i osećanjima prošlosti, preoblikovani u naracijski, paralelni tok života, izranjaju kao senke, duhovi ranije neostvarenih emocija koje su čekale poput akauzalno sinhronijskih poriva, da se iskažu u novom trenutku sadašnjosti, čine vremenske karakteristike romana Toni Morison metaforičnim [...] (2019:96).

Čitalac njenih dela će se često osetiti iznenađeno, uznemireno ili pak zbunjeno. Od čitaoca se zahteva da „doprinese“ i snosi odgovornost za značenje samog romana. Ono što je važno je da kod interpretacije njenih dela nema jednostavnih osećanja; isto tako se i na pitanje identiteta koje toliko često obrađuje, ne može dati jedan, jedinstveni odgovor jer je identitet pojedinca fluidan i promenljiv, nikada finalan i ograničen. Jasno je da je identitet pojedinaca u romanima koje smo analizirali morao nastati upotrebom subverzivnih metoda poput muzike i smeha jer se jedino tako mogu „anulirati gomile obmana, neznanja, paralize i čiste zlobe inkorporiranih u rasnom jeziku<sup>256</sup>“ (Morison, 1997a).

O delima ove autorke, i same višestране i kompleksne ličnosti, na našim prostorima ne zna se zaista puno toga. U procesu izrade ove disertacije, a u razgovoru sa obrazovanim, mladim ljudima, došlo se do zaključka da su lik i delo ove autorke strani mlađoj čitalačkoj publici a i da oni koji se jesu upustili u avanturu zvanu Toni Morison, smatraju njena dela izazovnim i teško razumljivim. Ovi čitaoci, kao i mnogi drugi, nenaviknuti na hibridnu, polifonijsku naraciju i očekujući tradicionalnu potragu za jednom-jedinom mogućom istinom, rano odustaju od poistovećivanja sa likovima romana i detaljnijom spoznajom njihovih, naizgled skrivenih, poruka. Tako i smeh i muzika, kao posebno važni elementi za razumevanje radnje, likova i autorkinog intencionalizma, bivaju olako odbačeni ili okarakterisani kao dekorativni momenti koji su tu kako bi čitalačko iskustvo učinili prijatnijim. Istina je, kao što smo videli, sasvim drugačija. Stoga je intencija ove disertacije da bar, nekim delom, doprinese boljem razumevanju dela ove autorke i motiviše njene čitaoce da i sami pronalaze nove funkcije muzike i smeha u delima Toni Morison. Uz razumevanje povezanosti muzike i književnosti i prepoznavanje i muzike i smeha kao metoda otpora i ponovne samo-izgradnje (uprkos političkim i društvenim okolnostima u kojima pojedinac živi i postoji), čitaoci ove disertacije će, nadamo se, doprineti opstanku onih „načela“ koja identitet, i pojedinca i zajednice, ne ograničavaju, već ga podstiču na širenje, menjanje i neprekidnu promenu. Jer baš kako Morisonova kaže: „sve je to u našim rukama<sup>257</sup>“ (Morison, 1993a).

<sup>254</sup> „[L]iving with unexamined roots as much as living with no roots . . . creates a stunted and deformed tree”

<sup>255</sup> „Western concepts of reality and uncover perceptions of reality and ways of interpretation other than those imposed by the dominant culture”

<sup>256</sup> „carve away the accretions of deceit, blindness, ignorance, paralysis, and sheer malevolence embedded in raced language”

<sup>257</sup> „It is in your hands“

## Literatura:

- Abiodun, R. (1994). Àṣẹ: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art, *Journal of Religion in Africa* 24(4), 309-322.
- Albright, D. (2000). Border Crossings, U: S. Saadi, (ed.). *Black Orpheus – Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, London: Garland Publishing Inc, xi-xviii.
- Allis, M. (2017). Reading Music Through Literature: Introduction, *Journal of Musicological Research* 36 (1), 1-5.
- Appiah, K.A. (1992) In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture, London: Methuen.
- Appiah, K.A. (1995) The Postcolonial and the Postmodern, U: B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin (ed.) *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge.
- Aristotel, (1982). *O pesničkoj umetnosti*, (M. Đukić, prev.), Beograd:Rad.
- Aristotel, (2007). *Metafizika*, Beograd: Paideia.
- Arsenijević-Mitrić, J. (2017) Dijalektika postkolonijalizma, *Lipar: časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu*, (60), Univerzitet u Kragujevcu: Kragujevac, 41-62.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, (I. Šop i T. Vučković, prev.), Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1991). *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, (A. Badnjarević, prev.), Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Bahtin, M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*, (M. Nikolić, prev.), Beograd: Zepther World Book.
- Baillie, J. (2013). *Toni Morrison and Literary Tradition: The Invention of an Aesthetic*. London: Bloomsbury.
- Balwin, J. (1955). Many Thousands Gone, U: *Notes of a Native Son*, Boston: Bacon Press.
- Balwin, J. (1996) „Of the Sorrow Songs: The Cross of Redeption,“ U: J. Campbell (ed.) *The Picador Book of Blues and Jazz*, London: Picador, 324-331.
- Barthes, R. (1968). The Death of the Author, U: *Image, Music, Text*, (S. Heath, trans.), New York: Hill & Wang.
- Bauman, Z. (1996). From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity, U: S. Hall & P. du Gay (ed.). *Questions of Cultural Identity*, London:SAGE, 18-38.
- Bašić, M. (2018). Uloga čitatelja i teorija recepcije u postmodernoj literaturi, *KNOWLEDGE – International Journal* 22(6), 1622-1626.

- Bell, D. (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Benjamin, J. (1986). A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space, U: Teresa de Lauretis (ed.). *Feminist Studies/Critical Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 78-103.
- Benveniste, E. (1971). *Problems in General Linguistics*, (E. Meek, trans.), Coral Gables: University of Miami Press.
- Berret, A. (1989) Toni Morrison's Literary Jazz, *CLA Journal*, 32(3), 267-283.
- Bergson, H. (1900). *Laughter: An essay on the meaning of the comic*, New York: Dover Publications.
- Bergthaller, H. (2006) Dis(re)membering History's revenants: Trauma, Writing and Simulated Orality in Toni Morrison's *Beloved*, *Connotations* 16(1-3), New York: Connotations Society for Critical Debate, 116-36.
- Bigsby, C. (1992) Jazz Queen (Interview with Toni Morrison), *The Independent*, London: Independent Digital News & Media Limited
- Billingslea-Brown, A. J. (1999). *Crossing Borders through Folklore: African American Women's Fiction and Art*, Columbia: University of Missouri Press.
- Biti, V. (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: MH.
- Bjork, B.P. (2009). Song of Solomon: Reality and Mythos Within the Community, U: H. Bloom (ed.). *Toni Morrison's Song of Solomon* (new edition), New York: Infobase Publishing, 35-57.
- Blake, S. (1980). Folklore and Community in Song of Solomon, *Ethnic Women Writers*, 7(3), 77-82.
- Bockie, S. (1993). *Death and the Invisible Powers: The World of Kongo Belief*, Bloomington: Indiana University Press.
- Boskin, J. & Dorinson, J. (1985). Ethnic humor: subversion and survival, *American Quarterly*, 37(1), 81-97.
- Boskin, J. (1997). *Rebellious Laughter: People's Humor in American Culture*, New York: Syracuse University Press.
- Boskin, J. (1997a). African-American Humor: Resistance and Retaliation, U: J. Boskin (ed.), *The Humor Prism in 20th-century America*, Detroit: Wayne State University Press, 145-159.
- Bošković, A. (2008). *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.

- Bown, A. (2018). *In the event of laughter: psychoanalysis, literature and comedy*, New York: Bloomsburry Academic.
- Brydon, D. (1995) The White Inuit Speaks. U: B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin (ed.) *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 136-142.
- Brajović S. (2009) Renesansno sopstvo, *THEORIA 1*, preuzeto 10.03.2021. sa [https://www.researchgate.net/profile/Sasa\\_Brajovic/publication/274269083\\_The\\_renaissance\\_self/links/570245b508ae650a64f974e5/The-renaissance-self.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Sasa_Brajovic/publication/274269083_The_renaissance_self/links/570245b508ae650a64f974e5/The-renaissance-self.pdf).
- Brown, C. (1963). *Music and Literature: A Comparison of Arts*, Georgia: The University of Georgia Press.
- Brown, C. (1995). Interview with Toni Morrison, *The Massachusetts Review*, 36 (3), 455-473.
- Brown, C. (2002). Golden Gray and the Talking Book: Identity as a Site of Artful Construction in Toni Morrison's Jazz, *African American Reveiw*, 36(4), 629-642.
- Bulacio-Waiter, M. (2017). Authenticity in the Fictional Voices of Toni Morrison's Love and Home: Tracing Conversations Among Author, Readers, and Narrators as a Rewrite of U.S. History, MA Thesis, Boca Raton: Florida Atlantic University.
- Cage, J. (2010) *John Cage: Music, Sound, and Silence*. Preuzeto 18.04.2020, sa <https://www.hermitary.com/solitude/cage.html>.
- Carabi, A. (1995). Toni Morrison (Interview). *Belles Lettres: A Review of Books by Women*, 10 (2), 40-43
- Cataliotti, R. (2007). *The Songs Became the Stories: The Music in African American Fiction, 1970-2005*, New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Carrel A. (2008). *Historical Views of Humor*, Preuzeto 18.04.2020. sa [http://www.humoursummerschool.org/01/articlesNhandouts/Historical\\_Views.pdf](http://www.humoursummerschool.org/01/articlesNhandouts/Historical_Views.pdf)
- Carruth, H. (1993). *Sitting in - Selected writings on jazz, blues and related topics*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Carpentier, A. (1995). On the Marvelous Real in America, U: L.P. Zamora & W. Faris (ed.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London: Duke University Press, 75-88.
- Capuano, P. (2003). Truth in Timbre: Morrison's Extension of Slave Narrative Song in "Beloved," *African American Review* 37(1), 95-103.
- Charles R. (1981). *The Avant-Garde Today: An International Anthology*, Urbana.: University of Illinois Press.
- Chirilă, S. (2011). Humor and Ambivalence in the Novels of Toni Morrison, *Current Objectives of Postgraduate American Studies* 13, 1-17.



- Collier, J.L. (1973). *Inside Jazz*, New York: Four Winds Press.
- Cooper, B. (1989). Milkman's Search for Family in Toni Morrison's Song of Solomon, *CLA Journal* 33(2), 145-156.
- Coser, S. (1995). *Bridging the Americas: The Literature of Paule Marshall, Toni Morrison, and Gayl Jones*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Cushman, T. (1995). *Notes from underground: Rock music counterculture in Russia*, New York.: Albany State University of New York Press.
- Darling, M. (1994). In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison, U: D. Taylor-Guthrie (ed.). *Conversations with Toni Morrison*, Jackson: University Press of Mississippi, 246-255.
- Da Sousa, C. D., Chornik, K. & Samuels, R. (2009). Literature and Music: Interdisciplinary research and teaching at the Open University, *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama*. (5), 50-61.
- Davis, C. (1988) Interview with Toni Morrison, *Presence Africaine*, Nouvelle serie, no. 145, 141-150.
- Davis, D. (2000). *Breaking up (at) Totality: A Rhetoric of Laughter*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Delbaere-Garant, P. (1995) Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English, U: L.P. Zamora & W. Faris (ed.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London: Duke University Press, 249-263.
- Denard, C. (2008). (ed.) *Toni Morrison: Conversations*, Jackson: University Press of Mississippi.
- DeNora T. (2000). *Music in Everyday Life*, New York : Cambridge University Press.
- De Weever, J. (1991). *Mythmaking and Metaphor in Black Women 's Fiction*, New York: St. Martin's Press.
- Dickson-Carr, D. (2005). The Projection of the Beast: Subverting Mythologies in Toni Morrison's Jazz, *CLA Journal* 49(2), 168-183.
- Dimino, A. (1997). Toni Morrison and William Faulkner: Remapping Culture, U: (ed.) C. A. Kolmerten, S. M. Ross, & J. B. Wittenberg, *Unflinching Gaze: Morrison and Faulkner Re-invisioned*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Dittmar, L. (1990). Will the Circle Be Unbroken? The Politics of Form in the Bluest Eye, *Novel: A Forum on Fiction* 23(2), 137-155.

- Dolar, M. (1986). Strel sredi koncerta, U: (ed) T. Adorno, *Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana: DZS.
- Dorsey, B. (2000). *Spirituality, Sensuality, Literality. Blues, Jazz and Rap as Music and Poetry*, West Lafayette: Purdue University Press.
- Dunn, E. (1977). Toni Morrison discusses her book „Song of Solomon“, preuzeto 19.08.2021. sa <https://studsterkel.wfmt.com/programs/toni-morrison-discusses-her-book-song-solomon>
- Dreifus, C. (1994). Chloe Wofford talks about Toni Morrison, U: C. Denard (ed). *Toni Morrison: Conversations*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Duvall, J. (2009). Song of Solomon, Narrative Identity, and the Faulknerian Intertext, U: H. Bloom (ed.). *Song of Solomon* (new edition), New York: Infobase Publishing, 87-119.
- Đurić J. (2000). U potrazi za identitetom, *Filozofija i društvo* (XVI) p. 47- 59.
- Eckstein, L. (2006) A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's "Beloved, " *African American Review* 40(2), 271-283.
- Edelman, H. (1994). *Motherless Daughters: The Legacy of Loss*, New York: Delta.
- Eko, U. (2001). Irony as the defining principle of postmodernism, U: D. Maus (ed.). *Postmodernism: the Greenhaven Press Companion to Literary Movements and Genres*, San Diego: Greenhaven Press Inc., 43-48.
- Elliott, D.J., & Silverman, M. (2015). Music matters: a philosophy of music education, (2<sup>nd</sup> edn.) New York: Oxford University Press.
- Elliott, D. & Silverman, M. (2017). Identities and Music: Reclaiming Personhood, U: R. Macdonald, D. Hargreaves & D. Miell (ed.). *Handbook of Musical Identities*, Oxford: Oxford University Press, 27-46.
- Ellison, R. (1964). Richard Wright's Blues, U: R. Ellison (ed.). *Shadow and Act*, New York: Random House, 74-94.
- Ellison, R. (1986). An Extravagance of Laughter, U: R. Ellison, *Going to the Territory* New York: Random House, 145-197.
- Erik E. (2008). *Identitet i životni ciklus*, (N. Dragojević I N. Hanak, prev.). Beograd: Zavod za udžbenike.
- Faris, W. (1995) Scherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction, U: L.P. Zamora & W. Faris (ed.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London: Duke University Press, 163-190.
- Field, E. (1898). "Lady Button Eyes." *Love Songs of Childhood*. New York: Scribner's Sons.
- Fitzgerald, E. (1957) *Mood Indigo*, preuzeto 11.07.2021. sa <https://genius.com/Ella-fitzgerald-mood-indigo-lyrics>

- Floyd Jr., S. (1995). *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*, New York: Oxford University Press.
- Flecher, J. (2006). Signifying Circe in Toni Morrison's "Song of Solomon," *The Classical World* 99(4), 405-418.
- Foreman, P. G. (1995) Real, Morrison and Allende on Call, U: L.P. Zamora & W. Faris (ed.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London: Duke University Press, 285-305.
- Fox-Good, J. (2000). Singing the Unsayable: Theorizing Music in *Dessa Rose*, U: S. Simawe (ed.) *Black Orpheus: Music in African American Literature from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, New York: Garland, 1-40.
- Fredric J. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press.
- Frith, S. (1996). Music and Identity U: S. Hall & P. Du Gay (ed.). *Questions of Cultural Identity* (ed.), London: SAGE Publications, 108-127.
- Frojd, S. (1981). *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom, Odabrana dela Sigmunda Frojda* (3. izdanje), (T. Bekić, prev.), Novi Sad: Matica Srpska.
- From E. (1989). *Zdravo Društvo*, (Z. Golubović i A. Todorović, prev.). Zagreb: Naprijed.
- Fuko, M. (1971). *Reči i stvari – arheologija humanističkih nauka*, Beograd: Nolit.
- Fussel, B. (1994). All that Jazz, U: D. Taylor-Guthrie (ed.). *Conversations with Toni Morrison*, Jackson: University Press of Mississippi, 280-287.
- Garnet, R. (2010). Abstract Humor, Humorous Abstraction, U: S. Zepke & S. O'Sullivan (ed.), *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gates, H.L. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford: Oxford University Press.
- Gilroy, P. (1993). *Small Acts*, London: Serpents Tail.
- Gledić, B. (2018). Hibridni identitet u romanima Grejama Svifta i Hanifa Hurejša, doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Grlić, D. (1983). *Estetika: povijest filozofskih problema*, Zagreb: Naprijed.
- Grossberg, L. (1996), Identity and Cultural Studies: Is That All There Is? U: S. Hall & P. Du Gay (ed.). *Questions of Cultural Identity*, London: SAGE Publications, 87-107.
- Grosman: *Književnost je muzika* (2016). Preuzeto 26.06.2020. sa [https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=272&yyyy=2016&mm=06&dd=23&nav\\_id=1147130](https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=272&yyyy=2016&mm=06&dd=23&nav_id=1147130).

- Gonzalez, V.S. (2000). Broken Wings of Freedom: Bird Imagery in Toni Morrison's Novels, *Revista de Estudios Norteamericanos* (7), 75-84.
- Gonzalez, V.S. (2005). Toni Morrison's Love and the Trickster Paradigm, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* (18), 275-289.
- Guinness, C. (2004). Toni Morrison – Interview, dostupno na <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p03js24v>
- James, H. (1984). The Art of Fiction, *Literary Criticism I*, 44-56.
- Jones, B. & Vinson, A. (1985). A Conversation : Gloria Naylor and Toni Morrison, U: D. Taylor-Guthrie (ed.). *Conversations with Toni Morrison*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Hall, S. (1987). Minimal Selves, U: L. Appignanesi (ed.). *Identity Documents 6*, London: Institute of Contemporary Arts, 44-46.
- Hall S. (1990). Cultural Identity and Diaspora, U: J. Rutherford (ed.). *Identity, Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, 222-237.
- Hall S. (1992). The question of cultural identity, U: S. Hall, D. Held & T. McGrew (ed.). *Modernity and its Futures*, Cambridge: Polity Press, 274-323.
- Hall, J. (1995). *Anxious Pleasures*, London: Associated University Press.
- Hall S. (1997). The Spectacle of the Other, U: S. Hall (ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*, London: SAGE Publications, 223-290.
- Hall S. (2019). *Essential Essays vol. 2*, Duke Durham and London: University Press.
- Hardack, R. (1995). A Music Seeking Its Words: Double-Timing and Double Consciousness in Toni Morrison's Jazz, *Callaloo* (18)2, 451-471.
- Harris, L. (1980). Myth as Structure in Toni Morrison's Song of Solomon, *MELUS*, (7)3, Ethnic Women Writers I, 69-76.
- Harris, T. (2009). Song of Solomon, U: H. Bloom (ed.). *Toni Morrison's Song of Solomon – New Edition*, New York: Infobase Publishing, 5-35.
- Hartman, N. (2004). *Estetika*, (M. Damjanović, prev.), Beograd: Dereta.
- Hačen L. (1996). *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, (V. Gvozden i Lj. Stanković, prev.). Novi Sad: Svetovi.
- Hegerfeldt, A. (2005) *Lies That Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Amsterdam: Rodopi.
- Hol S. (2001). Kome treba identitet? (S. Veljković, prev.) U: *Reč* (64/10), 215-233.
- Holden-Kirwan, J. (1998). Looking into the Self that is no Self: An Examination of Subjectivity in Beloved, *African American Review* 32(3), 415-426.

- Holloway, K. & Demetrakopoulos, S. (1987). *New Dimensions of Spirituality: A Biracial and Bicultural Reading of the Novels of Toni Morrison*, New York: Greenwood.
- Horvitz, D. (1989). Nameless Ghosts: The Beloved and Dispossession in *Beloved*, *Studies in American Fiction*, 17(2), 157-167.
- Höttges B. (2010). Written Sound and Spoken Letters: Orality and Literacy in Toni Morrison's *Beloved*, *Connotations* 19 (1-3), New York: Connotations Society for Critical Debate, 147-160.
- Holquist M (ed.) (1981). *The Dialogic Imagination – Four essays by M.M. Bakhtin*, (C. Emerson and M. Holquist, trans.), Austin: University of Texas Press.
- Hooks, B. (1990). *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Boston: South End Press.
- House, E. (1990). Toni Morrison's Ghost: The Beloved Who is Not Beloved, *Studies in American Fiction*, 18(1), 17-25.
- Hsieh, K.Y, Hsiao R, Yang, Y.H., Lee, K.H. & Yen, C.F. (2019). Relationship between Self-Identity Confusion and Internet Addiction among College Students: The Mediating Effects of Psychological Inflexibility and Experiential Avoidance, *International Journal of Environmental Research and Public Health*, (16):3225, doi: 10.3390/ijerph16173225
- Hughes L. (1956). *Jazz as Communication* preuzeto 24.04.2020. sa <https://www.poetryfoundation.org/articles/69394/jazz-as-communication>.
- Hutcheon L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*. London: Routledge.
- Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge.
- Hutcheon, L. (1995). Circling the Downspout of Empire, U: B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin (ed.) *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge.
- Iglton T. (1997). *Iluzije postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
- Irigaray. L (1985). *Speculum of the Other Woman*, (G. Gill, prev.), New York: Cornell University Press.
- Ivanchikova A. (2001). Foucault on laughter, *Identities, Journal for politics, gender and culture*, (1)1, 50-64.
- Jakovina- Žurić I. i Jakovina T. (2016). Pojam identiteta i njegov odnos prema društvenom poretku u knjigama za samopomoć, *Revija za sociologiju*, 46 (3), 325-349.
- Jameson, F. (1988). *Postmodernism and Consumer Society, The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, London: Verso.

- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- Janićijević J. (2015). Problem identiteta u postmodernističkom engleskom romanu, u odabranim delima Džulijana Barnsa, Ijana Makjuana, Grejema Svifta i Martina Ejmisa, doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Jeremić-Molnar D. (2007). Muzika kao sredstvo konstruisanja realnosti na primeru Bajrojtskog pozorišta Riharda Vagnera, *SOCIOLOGIJA XLIX* (3), 205-221.
- Jovanović, A. (2012). *Glasovi i tišine: u kritičkom diskursu o britanskoj književnosti dvadesetog veka*, Beograd: Mono i Manjana.
- Jovanović S. (2015). *Mogućnosti teorijske aproprijacije: karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, doktorska disertacija, Beograd: Fakultet Muzičke umetnosti.
- Jovović, T. (2016). Afro-američke književnice iz ugla afro-američkog crnog feminizma: Zora Nil Herston, Elis Voker i Toni Morison, doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Joyce, A.J. (1987). Structural and Thematic Unity in Toni Morrison's "Song Of Solomon, *CEA Critic* (49)2/4, 185-198.
- Kastels M. (2002). *Moć identiteta*, Zagreb: Golden marketing.
- Kelner D. (2004). *Medijska kultura: studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma*, Beograd: Clio.
- Knežević S. (2013). Intermedialität in südslawischen Gegenwartsliteraturen, magistarski rad, Wien: Universität Wien.
- Koenen A. (1994). The One out of Sequence: Interview with Toni Morrison, U: D. Taylor-Guthrie (ed.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 67-83.
- Kundera, M. (2013). *Testaments Betrayed: an Essay in Nine Parts*, (L. Asher, prev.), New York: Harper Perennial.
- Kušnir J. (2011) *Postmodernism in American and Australian Fiction*, Preuzeto 22.03.2020. sa <http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Kusnir1/>.
- Laklau E. (2003). Univerzalizam, partikularizam i pitanje identiteta, *Reč* (71)17, 157-168.
- LeClair, T. (1994). The Language must not Sweat: A Conversation with Toni Morrison, U: D. Taylor-Guthrie (ed.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 119-129.
- Lee, D. (1982). Song of Solomon: To Ride the Air, *Black American Literature Forum* (16)2, 64-70.

- Lee, R. (2005) *Missing Peace in Toni Morrison's Sula and Beloved*, U: H. Bloom (ed.). *Toni Morrison*, Philadelphia: Chelsea House.
- Leppert R. & McClary S. (1987). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lešić J. (1981). *Nušićev smijeh*, Beograd: Nolit.
- Lewis B. (2001). Postmodernism and Literature (or World Salad Days 1960-90). U: S. Stuart (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*, London: Routledge, 95-106.
- Liotar Ž.F. (1991). *Raskol*, (S. Stojanović, prev.), Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Linehan, T. (1997). Narrating the Self: Aspects of Moral Psychology in Toni Morrison's *Beloved*, *The Central Review* (41)2, 301-330.
- Littke, A. (2010). *Morrison's Magical Reality: Disrupting the Politics of Memory*, PhD Thesis, Oregon State University.
- Lič, E. (1982). *Klod Levi-Stros*, drugo izdanje, (M. Mihajlović, prev.), Beograd: Prosveta.
- Loichot, V. (2007). *Orphan Narratives*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Ludovici A. (1932). *The Secret of Laughter*, London: Constable & Co. Ltd.
- Lyotard J. F. (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester University Press.
- Liotar, Ž.F. (2005). *Postmoderno stanje: izveštaj o znanju*, (T. Tadić, prev.) Zagreb: Ibis.
- Macdonald R., Hargreaves J. & Miell D. (ed.). (2017). *Handbook of Musical Identities*, Oxford: Oxford University Press.
- Magee, W., et.al. (2006). The role of music therapy in an interdisciplinary approach to address functional communication in complex neuro-communication disorders: A case report, *Disability and Rehabilitation* 28(19), 1221-1229.
- Majstorović S. (1979). *U traganju za identitetom*, Beograd: Slovo ljubve – Prosveta.
- Markovski Mihal P. (2006). Dekonstrukcija, U: G. Tešić (ur.). *Književne teorije XX veka*, (I. Đokić, prev.), Beograd: Službeni Glasnik.
- Mason T. (1988). The Novelist as Conservator: Stories and Comprehension in Toni Morrison's *Song of Solomon*, *Contemporary Literature* 29(4), 564-581.
- Matus J. (1998). *Toni Morrison*. Manchester: Manchester University Press.
- Mayberry, S.N. (2021). *The Critical Life of Toni Morrison*, Camden House: New York.
- Maširević Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Preuzeto 2.10.2020. sa <https://www.knjizara.com/pdf/132202.pdf>.

- Mbalia D. (1991). *Toni Morrison's: Developing Class Consciousness*, Cranbury: Associated University Press.
- McBride, D. (2007). Morrison, intellectual, U: J. Tally (ed.). *The Cambridge Companion to Toni Morrison*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McKay, N. (1983). An Interview with Toni Morrison, *Contemporary Literature* (24)4, 413-429.
- Miedema S. & Biesta G. (2004). Jacques Derrida's religion with/out religion and them/possibility of religious education, *Religious Education*, 23-37.
- Milanović M. (2019). *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd: Univerzitet Singidunum.
- Milić, B. (2016). Igor Perišić – Pokušaj razgraničenja pojma “smeh” od srodnih pojmova, preuzeto, 10.01.2022 sa <https://filozofskitekstovi.wordpress.com/2016/10/24/igor-perisic-pokusaj-razgranicenja-pojma-smeh-od-srodnih-pojmova/>
- Milutinović D. (2012). Lični identitet u postmodernoj, *Nauka i svet: Savremeni tokovi nauke o književnosti*, 60-71. Niš: Filozofski fakultet Niš.
- Morey, A.J. (1992). Margaret Atwood and Toni Morrison: Reflections on Postmodernism and the Study of Religion and Literature, *Journal of the American Academy of Religion*, (60) 3, 493-513.
- Morgan B. (1950). Review, *Comparative Literature*, (2) 4, 370-373.
- Morris S. (2013). A Past Not Pure But Stifled: Vexed Legacies of Leadership in Toni Morrison's *Love*, *The South Atlantic Quarterly* (112) 2, 319-338.
- Morrison T. (1984). Memory, Creation and Writing, *Thought: Fordham University Quarterly*, (59) 235, 385-390.
- Morrison T. (1988). *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*, preuzeto 28.04.2020. sa <https://tannerlectures.utah.edu/resources/documents/a-to-z/m/morrison90.pdf>
- Morrison T. (1993). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York: Vintage Books.
- Morrison T. (1993a). *Toni Morrison – Nobel Lecture*, preuzeto 20.08.2020. sa <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>
- Morrison, T. (1997) *Beloved*, Berlin: Vintage.
- Morrison, T. (1997a). Home, U: W. Lubiano (ed.), *The House that Race Built*, Pantheon Books: New York, preuzeto 15.11.2021. sa [https://public.wsu.edu/~hughesc/morrison\\_home.htm](https://public.wsu.edu/~hughesc/morrison_home.htm)



- Morison, T. (2002) *Džez*, (S. Miletić, prev.), Beograd: Izdavačka kuća Plato.
- Morrison, T. (2003). *Start the Week*, BBC Radio 4, dostupno na [http://www.bbc.co.uk/radio4/factual/starttheweek\\_20031208.html](http://www.bbc.co.uk/radio4/factual/starttheweek_20031208.html)
- Morrison, T. (2003a). *The Truest Eye. On Love*, preuzeto 03.08.2021. sa <https://www.oprah.com/omagazine/toni-morrison-talks-love/2>
- Morrison, T. (2003b). *Love and the outlaw women*, preuzeto 04.08.2021. sa <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-oct-15-et-oconnor15-story.html>
- Morrison, T. (2004). Introduction to *Remember: The Journey to School Integration*, Boston:Houghton Mifflin Company.
- Morrison, T. (2005). *Foreword*. In *Love*, New York: Vintage International, ix-xii
- Morison, T. (2006). *Ljubav*, (A. Jovanović, prev.), Beograd: Plato.
- Morrison T. (2008). Rootedness: The Ancestor as Foundation, U: C. Denard (ed.). *Toni Morrison – What Moves at the Margin*, Jackson: University Press of Mississippi, 56-64.
- Morison, T. (2013) *Voljena*, (D. Radinović, prev.), Beograd: Laguna.
- Morrison, T. (2019). *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York: Alfred A. Knopf (Penguin Random House).
- Negus K. (1996). *Popular Music in Theory*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Newman C. (1985) *The Post-Modern Aura: The Act of fiction in an Age of Inflation*, Evanston: Northwestern University Press.
- O'Reilly, A. (1996) In Search of my Mother's Garden, I Found My Own: Mother-Love, Healing and Identity in Toni Morrison's Jazz, *African American Review*, (30)3, 367-379.
- Page P. (2001). Furrowing All the Brows: Interpretation and the Transcendent in Toni Morrison's Paradise, *African American Review*, (35)4, 637-649.
- Page P. (2005). Putting It All Together: Attempted Unification in Song of Solomon, U: H. Bloom (ed.), *Toni Morrison*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 99-121.
- Palladino, M. (2005). Sound and Sign in Toni Morrison's Jazz, *Ecloga* 34-50, preuzeto 25.05.2021. sa [https://eprints.keele.ac.uk/676/1/media\\_135055\\_en.pdf](https://eprints.keele.ac.uk/676/1/media_135055_en.pdf).
- Palladino, M. (2018). *Ethics and Aesthetics in Toni Morrison's Fiction*, Boston: Brill Rodopi.
- Paré F. (1997). *Reflections on the Margins of Literature*, (L. Burman, trans.), Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Pawar N.B. (2011). Post Modernism and English Literature: What is Post Modernism? *The Criterion: An International Journal in English* (II)I. 1-3.
- Peach, L. (1995). *Beloved* (1987), U: *Toni Morrison* (Palgrave Modern Novelists), London: Palgrave.

- Perišić I. (2010). *Uvod u teorije smeha*, Beograd: Službeni Glasnik.
- Peterson, N. (1997). Say Make Me, Remake Me: Toni Morrison and the Reconstruction of African American History,” U: N. Peterson (ed.). *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Pici, N. (2000). Trading Meanings: The Breath of Music in Toni Morrison’s “Jazz,” *CEA Critic*, 62(3), 18-38.
- Pocock, J. (2009). Through a Glass Darkly: Typology in Toni Morisson’s Song of Solomon, U: H.Bloom (ed.). *Toni Morisson’s Song of Solomon* (new edition), New York: Infobase Publishing, 167-183.
- Popović-Radović, M. (2019). Odlazak Toni Morison (1931-2019), *Matica* br. 80, 93-110.
- Potter, S. (1954). *The Sense of Humor*, London:Penguin Books.
- Price, R. (1977). Review of Song of Solomon, *New York Times Book Review*, New York: The New York Times.
- Prins, Dž. (2011). *Naratoški rečnik*, (B. Miladinov, prev.), Beograd: Službeni Glasnik.
- Prop V. (1984). *Problemi komike i smeha*, (B.Kosanović, prev.), Novi Sad: Dnevnik.
- Radenković S. (2010). Identitet(i) i (kritička) kultura sećanja – bioetički aspekti, *Sociološka luča* IV/2,.,133-143.
- Rajković J. (2017). *Eufonija (de)generacije: uloga muzike u delima Ijana Makjuana*, doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Rainwater, C. (1991). Worthy Messengers: Narrative Voices in Toni Morrison's Novels, *Texas Studies in Literature and Language*, 33(1), 96-113.
- Rapp, A. (1948). The Dawn of Humor, *The Classical Journal* 43(5), 275-280.
- Reed, H. (1988). Toni Morrison, "Song of Solomon" and Black Cultural Nationalism,” *The Centennial Review* (32)1, 50-64.
- Ricoeur P. (1990). *Time and narrative*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur P. (1991). Life in Quest of Narrative, U: D. Wood (ed.). *On Paul Ricoeur: Narratives and Interpretation*. London: Routledge.
- Riffaterre M. (1984). Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse, *Critical Inquiry*, (11)1, 141-162.
- Ristivojević M. (2013). Muzika kao kulturni fenomen, *Etnoantropološki problemi*, (8)2, preuzeto 15.05.2021. sa <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/c5375c5ca2d44e4e94665776b9e5ca7b.pdf>

- Ristić, M. (1957). Humor i poezija, U: *Od Istog Pisca*, Novi Sad: Matica Srpska.
- Robinson, J. (1990). *The Nag Hammadi Library*, (revised edition), San Francisco: HarperCollins.
- Rodrigues E. (1991). The Telling of Beloved, *Journal of Narrative Theory*, (21)2, 153-169.
- Rodrigues E. (1993). Experiencing Jazz, *Modern Fiction Studies*, (39)¾, 733-753.
- Rose, C. (2003). *Toni Morrison – interview*, preuzeto 27.03.2021. sa <https://charlierose.com/videos/12477>
- Roynon T. (2007). A New “Roman” Empire: Toni Morrison’s Love and the Classics, *Journal of American Studies* 41, 31-47.
- Roynon T. (2013). *The Cambridge Introduction to Toni Morrison*, New York: Cambridge University Press.
- Ruas, C. (1994). Toni Morrison, U: D. Taylor-Guthrie (ed.). *Conversations with Toni Morrison*, Jackson: University Press of Mississippi, 93-119.
- Russell, S. (1986). It’s OK to say OK, U: N.Y. McKay (ed). *Critical Essays on Toni Morrison*, Boston: G.K. Hall.
- Sanchez Noriega, M.R. (2000). *Magic Realism in Contemporary American Women’s Fiction*, PhD Dissertation, Sheffield: University of Sheffield.
- Sanders Mobley, M. (1995). Call and Response: Voice, Community and Dialogic Structures in Toni Morrison’s Song of Solomon, U: V.Smith (ed). *New Essays on Song of Solomon*, Los Angeles: Cambridge University Press.
- Saur, M. (2008). *I Want to Write like a Good Jazz Musician – Interview with Toni Morrison*, U: C. Denard (ed.), *Toni Morrison. Conversations*. Mississippi: University of Mississippi Press.
- Scott D. (2017). *Stuart Hall’s Voice: Intimations of an Ethics of Receptive Generosity*, Durham and London: Duke University Press
- Schappell E. (1993). Toni Morrison: the Art of Fiction, preuzeto 06.06.2021. sa <https://www.theparisreview.org/interviews/1888/the-art-of-fiction-no-134-toni-morrison>
- Schnier, J. (1959). Review: Reviewed Work: Beyond Laughter by Martin Grotjahn, *College Art Journal*, 18(2), 182-184.
- Schultz, E. (1980). African and Afro-American Roots in Contemporary Afro-American Literature: The Difficult Search for Family Origins, *Studies in American Fiction* (8)2, 126-145.
- Schuller G. (1968). *Early Jazz – Its roots and musical developments*, New York: Oxford University Press.

- Sekulić N. (2002). Postmodernizam i kraj antropologije, *Sociologija*, (XLIV)4, 343-366.
- Shoen-Nazzaro M. (1978). Plato and Aristotle on the Ends of Music, *Laval théologique et philosophique*, (34)3, 261-273.
- Siverblatt, M. (2004). *Michael Silverblatt Talks with Toni Morrison about Love*, U: C. Denard (ed.), *Toni Morrison: Conversations*, Mississippi: University of Mississippi Press.
- Simawe S. (2000). The Agency of Sound in African American Fiction, U: S. Simawe (ed.), *Black Orpheus – Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, London: Garland Publishing Inc.
- Smith, V. (1987). *Self-Discovery and Authority in Afro-American Narrative*, Cambridge: Harvard University Press.
- Song of Solomon 2:16, preuzeto 20.09.2021. sa <https://www.biblegateway.com/verse/en/Song%20of%20Solomon%20%3A16>
- Spallino, C. (1985). Song of Solomon: An Adventure in Structure, *Callaloo - Recent Essays from Europe: A Special Issue* 25, 510-524.
- Spies C. (2004). *Vernacular Traditions: The Use of Music in the Novels of Toni Morrison*, PhD Dissertation, Trier: Universität Trier.
- Spohrer E. (2009). Colonizing Consciousness: "Race," Pictorial Epistemology, and Toni Morrison's "Jazz", U: *Amerikastudien/American Studies*, 54(1), 79-98.
- Steinfeld S. (2015). *The Social Significance of Blues Music*, preuzeto 25.09.2020. sa [https://tesi.eprints.luiss.it/17909/1/072752\\_STEINFELD\\_SUSANNA.pdf](https://tesi.eprints.luiss.it/17909/1/072752_STEINFELD_SUSANNA.pdf)
- Stepto R. (1976). Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison, U: D. Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 10-29.
- Stimpson, C. (1988). Nancy Regan Wears a Hat: Feminism and Its Cultural Consensus, *Critical Inquiry*, (14)2, 223-243.
- Stojanović, D. (1971). Ponešto o Šekspirovom humoru, *Scena: časopis za pozorišnu umetnost* br.4, 81-96.
- Sveto pismo, Prva poslanica Korinćanima, preuzeto 26.07.2021. sa <https://www.yu.com/biblija/461ko013.htm>
- Tate, C. (1983). Toni Morrison, U: D. Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 156-170.
- Taylor-Guthrie, D. (ed.) (1994). *Conversations with Toni Morrison*, Jackson: University Press of Mississippi.

- Teodorović, J. (2011). Paradoksi globalnog i individualnog u mreži diskurzivnog mapiranja, *Filozofija i društvo*, (XXII) 2, 31-49.
- Tešić, G. (ured.). (2006). *Književne teorije XX veka*, (I. Đokić, prev.). Beograd.: Službeni Glasnik.
- The Platters (1960) *Harbor Lights*, preuzeto 14.07.2021. sa <http://www.lyricsdepot.com/the-platters/harbor-lights.html>
- Trebješanin Ž. (2009). *Mač, štit i melem: psihopolitička analiza humora i satire*, Zrenjanin: Agora.
- Trilling L. (1965). *Beyond Culture: Essays on Literature and Reading*, New York: Peregrine Books.
- Tsai, C.C. (2010). But the Greatest of These Is Love: Desire for the Father and Agape in Toni Morrison's *Love*, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 36(1), 217-241.
- Tunić S. (2015). *Muzika zapadne Afrike*, Beograd: Muzej afričke umetnosti.
- Tučev N. (2006). Neprijatelj bez lica: ideološka i umetnička percepcija drugog, *Philologia* 4, 165-170.
- Uzelac M. (2003). *Estetika*, Novi Sad: Stylos.
- Uzelac M. (2005). *Filozofija muzike*, Novi Sad: Stylos.
- Vega-González, S. (2000). Broken Winds of Freedom: Bird Imagery in Toni Morrison's Novels, *Revista de Estudios Norteamericanos* 7, 75-84.
- Vega-González, S. (2005). Toni Morrison's *Love* and the Trickster Paradigm, *Revista Alicantina de Estudios Ingles* 18, 275-289.
- Vuksanović D. (2017) Postmoderni mediji – kultura dijaloga u eri interaktivnosti, preuzeto 27.01.2020. sa <https://magazinplus.eu/postmoderni-mediji-kultura-dijaloga-u-eri-interaktivnosti/>.
- Wachtel, E. (1993). "Interview with Toni Morrison," *CBC FM Radio*.
- Wahlman, M. S. (1993). *Signs and Symbols: African Images in African-American Quilts*, New York: Studio Books.
- Wegs, J. (2003). Toni Morrison's *Song of Solomon: A Blues Song*, U: J. Furman (ed.). *Toni Morrison's Song of Solomon: A Casebook*, Oxford: Oxford University Press, 165-185.
- West, C. (2008). *Hope on a tightrope*, Carlsbad: SmileyBooks.
- Wilentz, G. (1992). Civilizations Underneath: African Heritage and Cultural Discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*, *African American Review* 26(1), 61-76.

- Witherspoon J. (1922) *Ain't Nobody's Business*, preuzeto 13.07.2021. sa <https://www.lyrics.com/lyric/1461277/Jimmy+Witherspoon/Ain%27t+Nobody%27s+Business>
- Wyatt, J. (2017). *Love and Narrative Form in Toni Morrison's Later Novels*, Athens: The University of Georgia Press.
- Wolf, W. (1999) *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi.
- Zagarell, S. (1988). Narratives of Community: The Identification of a Genre," *SIGNS* 13(3), 498-527.
- Zamora, L.P. (1995) Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction, U: L.P. Zamora & W. Faris (ed.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London: Duke University Press, 497-550.
- Zauditu-Selassie, K. (2009). *African Spiritual Traditions in the Novels of Toni Morrison*. Gainesville: University Press of Florida.
- Zinsser, W. (2000). *Easy to Remember: The Great American Songwriters and Their Songs*, New Hampshire: David R. Godine Publisher.
- Zima P. (2015). *Subjectivity and Identity: Between Modernity and Postmodernity*, London: Bloomsbury Academic.
- Zlatković, I. (2015). Tipologija humora u srpskoj usmenoj prozi, doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Zwart, H. (1996). *Ethical Consensus and the Truth of Laughter: The Structure of Moral Transformations*, Kampen: Kok Pharos Publishing House.
- Ženišek, J. (2007). Woodoo or Allegory? Toni Morrison's Magical Realism Walks a Thin Line Between Magic Reality and Mythical Folklore, U: K. Vrankova & Ch. Koy (ed.). *Dream, Imagination and Reality in Literature*, South Bohemian Anglo-American Studies no. 1, České Budějovice: Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, 128-133.
- Džerald P. (2011). *Naratoški rječnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Šimer D. (2003). *Smejte se s Bahtinom – Duhovnoistorijska žalobna igra*, (A. Bajazetov-Vučen, prev.) preuzeto 06.07.2020. sa <https://skolegijum.ba/static/files/pdf/docs/536f077745a44.pdf>
- Šušnjić, Đ. (2008). Od jednolikosti prema raznolikosti ili od sličnosti prema razlikama, *Religija i tolerancija* (6), Centar za empirijska istraživanja religije, Filozofski fakultet, Novi Sad, 7-21.
- Šuvaković, M. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion art, Beograd.

## BIOGRAFIJA

Ivana Jovanović Nikolić je rođena 28.05.1987. godine u Leskovcu, Republika Srbija. Filozofski fakultet u Nišu završila je 2010.godine i time stekla zvanje diplomirani filolog. Master studije upisuje 2010/11. na Filozofskom fakultetu u Nišu i završava iste braneći master rad pod nazivom „Lik Aboridžina u australijskoj književnosti kolonijalnog perioda.“ Doktorske studije započinje 2013.godine i odlučuje se za modul Književnost. Godine 2019. prijavljuje temu doktorske disertacije iz američke književnosti. Trenutno zaposlena kao nastavnik engleskog jezika na Odseku Visoka poslovna škola strukovnih studija Leskovac (Akademija strukovnih studija Južna Srbija). Učestvovala je na međunarodnim skupovima/konferencijama u Beogradu, Užicu i Kragujevcu. Pored američke književnosti, oblasti interesovanja obuhvataju australijsku književnost i metodiku nastave stranog jezika.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Ivana S. Jovanović Nikolić

Број досијеа 13075d

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Elementi subverzivnosti kao metod izgradnje identiteta u romanima Toni Morison

---

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

### Потпис аутора

У Београду, 2022.

*Ivana Jovanović Nikolić*



## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Ivana S. Jovanović Nikolić

Број досијеа 13075d

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Elementi subverzivnosti kao metod izgradnje identiteta u romanima Toni Morison

Ментор prof. dr Aleksandra Jovanović

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, 2022.

*Ivana Jovanović Nikolić*

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Elementi subverzivnosti kao metod izgradnje identiteta u romanima Toni Morison

---

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_ 2022.

*Ivana Jovanović Nikolić*

---

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.