

# СТВАРАЊЕ СЕКСУАЛНОГ/ ТЕКСТУАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА: СУЛА И УМЕТНИЧКО ПИЉЕЊЕ

*[...] прве следеће речи које сам прочитала биле су: „Клое је волела Оливију...” Не шрзајше се. Не црвенише. Признајмо овде, међу својима, да се шакве ствари понекад дешавају. Понекад жене заиста воле жене.*

Вирџинија Вулф, *Сојсшвена соба*

По свом отвореном садржају, Сула свакако мање него *Најллавље* око спада у оно што Морисон назива „непатворено аутобиографско” (Jones и Vinson, 1985: 171). Напокон, радња Суле не одвија се у Лорејну (Охајо), и нема нараторку попут Клаудије, нараторку која је ауторкина сасвим непосредна фиктивна савременица. И мада Морисон прилично опширно говори о жени по имену Хана Пис, коју је њена мајка уистину познавала, задатак тих опаски јесте да одржавају ред на граници између аутобиографије и фикције. У уводу разговора о Хани Пис која је живела у Лорејну, Морисон за оно о чему говори каже да је „аутобиографска чињеница која би вас, по мом мишљењу, могла занимати”, али затим додаје:

*Не знам много о њој, осим што се сећам како је изгледала, и што не много, само боје њене коже, веома шамне са преливом ружичастој у себи, и сећам се да су јој очни кајџи били веома дубоко усађени. Била сам мала, ја ми је деловала висока. А кад јој би моја мајка и њене пријатељице поменуле њено име и назвале је Хана Пис, чинило ми се да је у начину на који су изговарале што име било неке мешавине страхотшовања и неогобравања, њонешто од обоје. Никада нисам исшивала мајку о тој јосшоји и не сећам се да сам је видела више од два или четшири љуша, али осшавила је снажан ушисак на мене. Било је нечеја у шоме, чинило ми се да им се она на неки начин дојага – што јесш није да им се не дојага – да им се дојага и да јој се диве и осуђују је. [...] Кад јој би се нешто дојађало, нису изговарале њено име као што се изговарају имена друћих људи. Тако да, када сам шисала Сулу, ушошребила сам што име зашто што нисам могла да га не ушошребим. Све је било шошшоуно шрожешо звуком „Хана Пис”. (Koenen, 1984: 79–80)*

Иако указује на стварну жену по имену Пис, Морисон истовремено одбацује помисао да је та особа на било који начин дословно присутна у тексту, тврдећи не само да зна веома мало о тој Хани него да није рада да о тој жени сазна нешто више. Стога се истински аутобиографски елемент у Сули своди на две речи, „Хана Пис”, те на некакав летимичан визуелни утисак и одређен тон; све остало је, како тврди Морисон у овом разговору, фикција. Али још једном бих инсистирао на фикцији као облику симболичке аутобиографије, додатку који преиспитује и допуњава ауторкин веома ограничавајући осећај за то како би питања њеног идентитета могла бити представљена у њеном писању.

На другом месту Морисон појашњава да Медалион и Ботом нису фигурације Лорејна (Охајо). Међутим, начин на који је представљен Медалион указује на преображавање личног искуства, слично ономе које Морисон изводи са именом „Хана Пис”. Како ауторка бележи, место радње њеног другог романа, на чијем почетку долина стоји насупрот брдима, засновано је на времену када су њени родитељи живели у Питсбургу: „Употребила сам нешто што ми је мајка рекла када сам била мала, нешто о томе како је живела у Питсбургу непосредно након удаје – како су сви црнци живели у брдима, а сви белци у долини зато што је у долини земља била плодна” (Bakerman, 1978: 39). Ауторкина прича и о лику и о месту радње у Сули тежи да осујети потенцијално тумачење њене фикције које би трагало за одјецима аутобиографског; њени коментари уистину кажу: „Осим неких ситних детаља, у мојој прози има мало тога што открива било шта о мом животу.” Тако да њено антиаутобиографско одређење Суле може подсетити на начин на који је Хенри Џејмс критиковао савет који се често даје писцима почетницима – да би требало да пишу из властитог искуства. У есеју „Уметност романа”, Џејмс илуструје како појам „лично искуство” може бити много шири него што се обично претпоставља, у зависности од способности надареног писца да споји разнолике елементе својих животних искустава. Корак од причања о личном искуству до кодираних аутобиографских слика није, по мом уверењу, много велик, тако да бисмо „лично искуство” могли заменити термином „непризната аутобиографија” како бисмо, заједно са Џејмсом, упитали „где је искуству почетак, а где крај?” (2012: 59).

Како бих се позабавио тим питањем, желим да истражим две области које се јављају као места тескобе и у Сули и у коментарима Тони Морисон о њеном другом роману – 1) однос између уметничког идентитета и етике и 2) родно одређени идентитет уметника. Иако бих волео да те две расправе водим одвојено (што би било идеално), сам роман ми не дозвољава такву непосредну стратегију пошто се идентитет најуметничкије свести у роману, дакле Сулин, конституише кроз њене покушаје да манипулише (као и да буде манипулисана) друштвеним кодовима који прописују и проскрибују њено сексуално задовољство; њен полни орган је текст чији је она тек делимични аутор. Штавише, одједи интертекстуалности у Сули који упућују на то да је Морисон читала Вирџинију Вулф, подстичу на тумачење метафоричног језика Суле. Такво тумачење доводи у питање претпостављену хетеросексуалност разних веза у другом роману Тони Морисон.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Морисон је упозоравала на опасности од потраге за белачким интертекстовима у афроамеричкој књижевности: „Проналажење западних утицаја у афроамеричкој књижевности или њихово наметање има своју вредност, али опасно је када му је једина сврха то да се вредност *смеси* само тамо где се тај утицај уочи.” Посебно је забринута због начина на који таква поређења утичу на црначко „сликарско платно”; ипак, Морисон мисли да би могла постојати „алтернативна корист” од таквог компаративног изучавања ако би оно, уместо да користи белог канонског писца како би „рангирало и оценило” афроамеричког писца, могло пронаћи „начине на које се аутор бори и суочава са стеченим предрасудама и чак ствара *грује речи* којима ће поново промислити нечију приврженост грађи за те радове или нетолерантност према њима”. Моје тумачење Суле настоји да употреби управо ту метафору Тони Морисон, да испита „боју” романа, „његов оквир, његову безграничност, његове просторе” (Morrison, 1989: 10).

Тиме што са ауторкине уске категорије истински аутобиографског прелази на шири појам симболички аутобиографског, Сула се показује као алегорија идентитета. Једна од најзанимљивијих непрестано присутних представа Тони Морисон о себи самој стално одлаже тренутак када се она одређује као списатељица. Када су је 1983. године упитали када је схватила да је списатељица, Морисон је одговорила: „Када сам написала Сулу” (Tate, 1983: 167). Ако је Морисон осећала да не може да полаже право на ознаку „писац” док је писала *Најџлавље око*, онда се те сумње провлаче и кроз писање њеног другог романа. Сула парадоксално важи за још један писани текст без писца. Тврдња Тони Морисон да се њено осећање себе као списатељице појавило тек након што је завршила други роман позива на тумачење траговима њене сумње, и то не само у њену способност да постане списатељица него и у упитност жеље да се постане писцем. Делује да је ту линију истраживања такође одобрила насловна протагонисткиња другог романа Тони Морисон. Сула је особа која је требало да постане уметница, али није то постала. *Најџлавље око* представља ликове који само прелазе праг на улазу у списатељску интерпретацију – Черча као аутора и Клаудију као нараторку; Сула истражује болне последице које трпе они чији гласови не проналазе прикладан израз. У том погледу, Сула служи као искривљена слика позиције субјекта саме Тони Морисон, јер она, као и Морисон, бежи од сиромаштва малог града и одлази на факултет. За разлику од Морисон, Сула се после завршених студија враћа у родни град, тако да, на једном од нивоа, други роман омогућава ауторки да размишља о томе како јој је живот могао изгледати да се и сама вратила кући. Ако је то тако, бити неостварени уметник значи завршити мртв. Из те перспективе, Сула служи као ауторкино оправдање за уметничко изражавање путем негативног примера. Морисон је о времену када је писала Сулу говорила и као о времену када није била способна да не пише: „Да су сви издавачи нестали преко ноћи, свеједно бих је написала. [...] Али писање је било нешто што у том тренутку *нисам* могла да не радим – оно је за мене било начин размишљања” (Neustadt, 1980: 90). Стога Сула изражава зашто Морисон није могла да не постане ауторка; другим речима, ако ауторство наговештава статус парије и ризик да се постане Сапуноглави Черч, Сула служи као другачији начин да се представи ауторкин избор статуса текстуалног аутсајдера, који иде уз одлуку њене протагонисткиње да постане сексуални аутсајдер.

Стога други роман Тони Морисон представља продужетак њеног кодираног размишљања о томе шта значи писати као афроамеричка списатељица, размишљања које се бави истовременом жељом да се постане уметницом и страхом од последица које таква жеља повлачи за собом. Постајање писцем, као што наговештава пример Сапуноглавог Черча, није потпуно и недвосмислено добро. Ипак, могућности естетске перцепције, нужног предуслова за писање, кључне су за Сулу. Рећи ово не значи порећи да садржај тог романа на сцену износи теме моралног и етичког понашања. Недавно је Аксел Нисен на користан начин сажео велики део претходне расправе о етичком садржају овог романа:

*Импликациона дебата у роману између оних који предност дају личној етици заснованој на њерцејцији кроз дијалој и оних који се чврсто држе њринцији и универзалних*

*етиџких закона, жене из њородице Пис – Ева и Сула, и у одређеној мери Хана – делују као да су на страни етиџке имѡровизације, а жене из њородице Рајѡ – Хелен и Нел – на страни конвенције. У неку руку, ѡредмет сукоба је ѡиѡање да ли у нашим етиџким двојбама ѡреба да ѡревлада разум или ѡак емоџије. (Nissen, 1999: 279–280)<sup>2</sup>*

Иако не желим да поричем овакво одређење, Нисенов опис начина на који „егоцентрични индивидуализам” спречава Сулу да буде „етиџко средиште овог дела” (1999: 275) свеједно скреће пажњу са онога што је, рекао бих, функција овог лика као естетског „средишта” тог изузетно рефлексивног романа.<sup>3</sup> У једном силно сугестивном раду, Барбара Џонсон указује на две наоко насумично одабране речи – „естетика” и „однос” – које је Сула увела у Ботом; Нел наизглед произвољно размишља о тим речима након што је видела како њен муж и Сула воде љубав: „Чекала сам да Сула сваког тренутка подигне поглед према мени и изговори једну од оних дивних факултетских речи као што су *есѡеѡика* или *однос*, речи које никада нисам разумела, али су ми се допадале зато што звуче тако удобно и чврсто” (Morrison, 1973: 105). По Џонсон, „сама произвољност” тих речи нуди их „као кључеве за преокупације у роману као целини” (1993: 169):

*Роман нам ѡредставља низ ужасних слика, болних исѡина, разорних ѡубиѡака. Да ли се само завалимо и ѡлегамо? Каква је ѡрирода наше ѡуживања у ѡосмаѡрању ѡрауме? Какав би био одѡвор који би ѡре оѡеловио однос не ѡесѡеѡику? Да ли нас Тони Морисон изазива да размоѡримо у ѡраво ѡо? Или само ѡокушава да нас начини мање невином у нашем ѡосмаѡрању, нашој анализи, нашем „инѡтересовању”? (1993: 171)*

Сва ова питања су релевантна; међутим, инсистирају на рефлексивности питања која поставља Џонсон. По мом тумачењу, Морисон у самом чину уписивања користи своје писање да мапира властити тежак однос са естетиком. Тако да питања Барбаре Џонсон можемо преокренути како бисмо упитали: да ли Морисон подстиче себе да размотри етиџки проблем естетске дистанце? Или напосто покушава да се учини мање невином у посматрању, анализи, „интересовању”? Бити уметник, или чак неостварени уметник, може значити да је човек изван оквира добра и зла, а та повезаност неморалности и уметничке продукције обезбеђује један од начина да се размишља о томе зашто Морисон оклева да у пуној мери пригрли улогу списатељице-уметнице.

У наставку своје шире тврдње да њена прва четири романа кодирано говоре о изградњи употребљивог идентитета афроамеричке списатељице, сада желим да се оштрије фокусирам на род – и на то како би такав идентитет могао да утиче на осећај за ауторство Тони Морисон. У ауторкином обликовању имена „Тони” као новог

<sup>2</sup> Упркос овом сажетку етиџког садржаја романа, Нисен се више занима за развијање етике наративне форме и користи подрбну анализу питања фокализације и нарације како би изнела тезу да је Ева можда најближа етиџком средишту романа (1999: 283).

<sup>3</sup> И сам појам средишта један је од оних који овај роман чини проблематичним, као што је укзано у извесном броју тумачења. Видети нарочито тумачење Деборе Макдавел, које нагласак ставља на „фрагментарност, епизодичност, елиптичност романа”, што не иде наруку „тотализованој интерпретацији” (1989: 68).

имена за нови идентитет, човеку не може не пасти у очи то што она то име исцртава играјући се средњим именом: „А” из женског Арделија постаје „А” мушког Антони, из којег је изведен надимак Тони. Овим чином самоименовања изводи се промена рода која подсећа на начин на који је Вила Картер обликовала идентитет кроз самоименовање, тако што је у књиге из личне библиотеке уписивале име „Вилијам” или бирала мушки надимак „Вили”. Чини се да је за Морисон, као и за Картер, ауторство делимично мушка активност.

Мој епиграф за овај рад, преузет из шесте главе *Сојсџвене собе* Вирџиније Вулф, подвлачи питања рода и ауторства на неколико начина. Барбара Кристијан пита „а шта је са Вулф?” (2009: 22), да би изнела теорију о томе како је ова британска модернисткиња ушла у видно поље Тони Морисон раних педесетих година. Будући да није могла да дође до недвосмисленог одговора на то питање, Кристијан прелази на навођење тематских веза између ове две списатељице, укључујући и „однос између унутрашњег живота [њихових] ликова и света у којем се [ти ликови] налазе” (2009: 28), као и начин на који у њиховој прози „унутрашње време увек преображава спољашње кроз памћење” (2009: 32). Какве год да су специфичности у вези са овим откривањем Вирџиније Вулф, Морисон је 1955. године завршила магистарску тезу под насловом „Обрада отуђеног код Вирџиније Вулф и Вилијама Фокнера” (“Virginia Woolf’s and William Faulkner’s Treatment of the Alienated”). У поглављу о Вулф, Морисон проширује новокритичарску праксу из педесетих година. Посвећује се помном читању (*close reading*) романа *Госпођа Даловеј*, одабраног зато што „довољно јасно представља начин на који Вирџинија Вулф користи изолованост као тему како би [у тези] послужила као пример њеног приступа” (Wofford, 1955: 3). Морисон се усредсређује на два лика – Кларису Даловеј, средовечну супругу владиног службеника која као најстраственију успомену чува пољубац једне жене (Сали Сетон), и Септимуса Ворена Смита, трауматизованог ратног ветерана који извршава самоубиство. Али већ при кратком помињању ових ликова јавља нам се чудан дежа ви: Клариса/Сула, жена којој мушкарац никада не може бити тако потпуно интиман сапутник као жена из младости; Септимус/Шадрок, ветеран опседнут смрћу и самоубиством.<sup>4</sup>

Желео бих да наведем низ односа који би могли наговештавати оне будуће: Клариса воли Сали, Клое воли Вирџинију (која замишља да Клое воли Оливију), а Сула воли Нел. У другом поглављу овог рада покушавам да замислим nelaгоду коју је Морисон током основних студија књижевности можда развила према имену што га је добила на рођењу, а у светлу америчких „Клое” које су се могле срести у *Чича Томиној колиби* Харијет Бичер Стоу и *Невидљивом човеку* Ралфа Елисона. Поврх ових Клое, могло јој је бити познато и писање Вирџиније Вулф о још једној Клое, будући да је, као Клое Вофорд, Морисон читала ову британску модернисткињу, те размишљала и писала о њој. А иако Клое која се појављује у *Сојсџвеној соби* нема потенцијал да повреди расни идентитет као што могу Клое код Стоу и Елисона, ипак се чини да то што Вулф користи „Клое” како би упутила на истополни однос

<sup>4</sup> Ајлин Барет је писала о повезаности Септимуса и Шадрока, нарочито указујући на то како обе списатељице виде везу својих ликова са посттрауматским стресом кроз поремећен однос са рукама (Barrett, 1994: 27); Кристијан само уочава везу између Септимуса и Шадрока (2009: 25).

међу женама, указује на главна питања не само у Сули него и у излагању Тони Морисон у академској расправи о том роману.<sup>5</sup> Морисон нас свесно усмерава према Елисону као интертексту *Најјлављеј ока*, користећи овог афроамеричког модернисту како би изразила своје списатељске тежње, али чини се да на суптилнији начин црпи из писања британске модернисткиње. То што педесетих година Клое воли Вирцинију и то што Морисон преобликује Кларисину страст и Септимусово самоубиство може да значи да лезбејска дискурзивна пракса Вирциније Вулф функционише као текстуално несвесно Суле, оно што компликује простор односа Тони Морисон према роду ауторског идентитета.<sup>6</sup>

Истраживачи дела Вирциније Вулф су, много пре поновног оживљавања интересовања за њено дело седамдесетих година, били свесни лезбејског подтекста *Госпође Даловеј*.<sup>7</sup> Али питању страственог женског пријатељства у Сули мора се приступити пажљиво, нарочито у светлу инсистирања Тони Морисон на хетеросексуалности њеног романа. Расправа Ив Кософски Сеџвик о улози у истополном пријатељству је у прилично директној вези са оним чему желим да се посветим. У свом раду о начину на који хомоеротска фигурација посредује међу половима мушке хомосоцијалности и хомосексуалности, језик често постаје место напетих идентификација. Из начина на који Барбара Смит чита Сулу, почиње да се артикулише део проблематике истополне љубави коју Сеџвик теоријски обрађује. Есеј Барбаре Смит, изворно објављен 1974. године, поново је штампан 1980. као засебан, непагинирани памфлет – *Према црној феминистичкој критици* (*Toward a Black Feminist Criticism*). Упркос нескривеном фокусу на женске хетеросексуалне чинове, Сула, по мишљењу ове ауторке, „функционише као лезбејски роман не само због страственог пријатељства између Суле и Нел него и због доследно критичног става Тони Морисон према хетеросексуалним институцијама мушко-женских односа, браку и породици”. Начин на који Смит чита овај роман наговештава еротичност која лежи у основи односа та два женска лика. Ен Кенен 1980. године пита Морисон о томе како њен рад читају „крне феминистичке критичарке” (1980: 67). Чини

<sup>5</sup> Барбара Кристијан уочава „пример потпуне случајности” у начину на који Вулф употребљава „име Клое” у *Сойсџивеној соби* и пита се како би то могло утицати на одлуку Тони Морисон да своје име „Клое (име које се у Америци повезује са црнцима) промени у Тони (андрогино име)” (2009: 20–21).

<sup>6</sup> Герлин Груал почиње да истражује ову тему када предлаже: „Сула, као да је продужетак подтекста романа Вирциније Вулф [*Госпођа Даловеј*], доноси преиспитивање свега што пријатељство жена са другим женама чини споредним у односу на њихове везе са мушкарцима” (1998: 58). Док посве коректно бележи да се „рано Кларисино пријатељство са Сали Сетон, пријатељицом из девојачког доба, може упоредити са односом Суле и Нел”, Груал пажљиво обележава оно што види као заједничку грађу за оба романа: „Представљајући женско пријатељство, хетеросексуалну љубав и брак, оба романа постављају питање отуђења жена” (1998: 57). Оваква формулација, међутим, оставља границе између истополног пријатељства и сексуалног идентитета прилично крутим, и као што су изучаваоци Вирциније Вулф свесни, јавно излагање хетеросексуалног идентитета неког лика (као што је госпођа Даловеј) или аутора (као што је Вирцинија Вулф) можда не исцрпљује тему сексуалног идентитета.

<sup>7</sup> Рад Ајлин Барет “Unmasking Lesbian Passion: The Inverted World of *Mrs. Dalloway*”, на пример, прати свест о приказивању лезбејства у роману до педесетих година (1997: 151).

се да се одговор Тони Морисон, којим се удаљава од одређених облика феминизма, посредно односи на тумачење Барбаре Смит:

*Данашње нејријашељство према мушкарцима мени је досадно. Није да они не заслужују кришћу и презир, али не желим слободу која великим делом зависи од тога што је неко дрући на коленима. Исти тако мислим да гео женских пришужби има везе са огромним очекивањима. Жене воле да кажу да не зависе од љубави – као што смо раније рекле – али ионако није преостало многа што да се воли – јер зашто би иначе од мушкарца правиле ојеру, а праве ојеру од њих. Покушавам да кажем да је постојало време када сће моли волећи Боја, или своју расу, или свој браћа, или сестру, или мајку, али све што нам је одузето на неки начин, зашто што ће, ако волиће Боја, мислићи да сће назадни, ако волиће мајку, мислиће да имаће неки фројдовски поремећај... И моли сће имаћи пријашеља кој волиће. А ако данас имаће пријашеља кој волиће, неко ће помислићи да сће лезбејка или хомосексуалац. (1980: 73)*

Морисон је забринута што савремена мисао сматра проблематичним неке предмете љубави (нарочито Бога, расу и породицу). И проблем је у томе што нека друга особа може ствари које неко воли да прочита као симптоме његових психопатологија. Раса делује као необичан припадник тог низа пошто проза Тони Морисон тако често жели да расну самоодбојност претвори у расну љубав према себи. Али највише тескобе у њој изазива нешто што је у вези са истополним пријатељством и могућношћу да се буде препознат као „лезбејка или хомосексуалац” – уз импликацију да је одвратно бити нешто такво.

Оно што је имплицитно у ауторкиним одговорима Ен Кенен постаје експлицитно у њеним напоменама Клодији Тејт, напоменама које на чудан начин затварају круг тиме што се враћају на размишљања Вирџиније Вулф о фикционалној представи женске истополне љубави у *Сојсивеној соби*. По Џејн Маркус, одломак Клое/Оливија, који наводим као епиграф за ово поглавље, налази се у средишту сапфистрије и реторичке заводљивости ауторке која се обраћа женама и то у *Соби* изводи употребом елипса и упитника (2014: 169). Ипак, иако речи Тони Морисон подсећају на одломак из Вулф, оне заправо служе да оповргну лезбејско тумачење Барбаре Смит:

*Пријашељство међу женама је посебно, друћачије и никада пре Суле није описано као главна тема. Нико никада није причао о пријашељству међу женама осим ако је хомосексуално, а у Сули нема хомосексуалности. О односима међу женама увек се писало као да су одређени неким друћим улојама које оне ирају. (Tate, 1998: 157)*

То што Морисон категорично пориче хомосексуалност у свом роману свакако би било у складу са нараторкиним описом ликова – „оне жене из породице Пис волеле су све мушкарце. Баш то је Ева завештала кћеркама – љубав према мушкарцима. [...] Жене из породице Пис напосто су волеле мушкост као такву” (1973: 41).<sup>8</sup> Ипак, упркос овој недвосмисленој изјави, метафорични језик Суле опетовано пре-

<sup>8</sup> Чини се да Барбара Ригни (1991: 92) жели да се надовеже на тумачење Барбаре Смит, али као да је блокирају изјаве Тони Морисон и тумачења која наглашавају Сулине хетеросексуалне чинове.

испитује искључивост хетеросексуалних склоности у роману. Можда у Сули нема хомосексуалности, али нема дилеме да постоји представа женске хомосоцијалности у пријатељству Суле и Нел, везе која је наизглед прекинута Нелином удајом за Џуда. Хомосоцијални односи међу мушкарцима распршени су по читавој култури, често на позитивно означен начин, кроз пријатељства и менторства (Sedgwick, 1990: 186). По Сеџвик, над такве хомосоцијалне односе непрестано се надвија сенка могућности хомоеротске жеље.<sup>9</sup> Другим речима, хомоеротска фигурација у језику служи као повезница између хомосоцијалних односа и квир могућности које се тичу идентитета.<sup>10</sup>

У *Најјлављем оку* Морисон питању ауторства приступа кроз мушки лик, Сапуноглавог Черча, али у Сули подвлачи колико је жени писцу тешко да пронађе глас, и то чини тиме што од своје насловне јунакиње прави неостварену уметницу. Растојање између женског и мушког идентитета нестаје у текстуално бисексуалном свету, не само у самонаденутом имену Тони Морисон него и у Сули. Вишеструки идентитети (женског) Клое и (мушког) Антони / (андрогиног) Тони као да проналазе фиктивно отеловљење у Сули и Шадраку као близаначким фигурама неоствареног уметника у другом роману Тони Морисон, фигурама које експлицитно кодирају тескобу коју Морисон осећа када одређује себе као списатељицу. Видети Сулу и Шадрака као двојнике значи читати Сулу као што Морисон чита однос између Кларисе и Септимуса у *Госпођи Даловеј*. Морисон бележи да је у нацрту Вулф разматрала да остави ветерана изван књиге, али је „касније одлучила да од Септимуса направи Кларисиног 'двојника' [...] паралела између то двоје је запањујућа” (Wofford, 1955: 19). Двојницима их чини њихов однос према отуђењу; Септимусово „лудило је крајња супротност Кларисиној равнодушности” (1955: 19), а овај коментар би се могао преобликовати тако да каже како је Шадраково лудило крајња супротност Сулине естетске равнодушности. Иако је однос Суле и Нел најважнији у роману, Шадракова посредничка функција између две жене кључнија је од функције другог мушког лика, Џуда Грина. У прилог близаначком односу Суле и Шадрака говори то што су обоје отуђени кроз негацију и недостатак. Читалац их зна по ономе што нису и што немају. У исто време, Сулина двојница Нел на кључан начин учествује у изградњи Сулиног уметничког става према заједници. По томе што открива Сули пиљење повезано са незаинтересованим интересовањем, Нел може да буде најпомакнутије отеловљење неоствареног уметника у овом роману.

У једном важном смислу Сула је слична Пеколи Бридлав, можда најславнијем од ликова Тони Морисон који су одређени недостатком. Пеколи најнедвосмисленије недостаје осећај за себе. А функција коју та два лика врше сваки у својој

<sup>9</sup> У најновијем роману Тони Морисон, *Рај (Paradise)*, има лезбејства и у уском значењу на које она мисли (жена која има сексуалне односе са другом женом) и у ширем значењу које користи Смит (жене окренуте женама, које доводе у питање патријархалну организацију друштва).

<sup>10</sup> У овом случају користим реч „квир” онако како је Сеџвик одредила једно од њених значења: „[Отворено преплитање могућности, јазова, преклапања, дисонанци и резонанци, испада и вишкова значења када конститутивни елементи било чијег рода, било чије сексуалности нису (или не моју бити) представљени као монолитни” (Sedgwick, 1993a: 8).



заједници безмало је истоветна. Као што смо видели у Клаудијином тренутку самокритичности у *Најјлављем оку*, Пеколина изопштеност из друштвеног тела кључан је начин да појединци из црначке заједнице пронађу и лични и заједнички идентитет. Појединци спознају себе кроз оно што нису, а они су не-Пекола. Тако и Сула по повратку у Ботом гради идентитет остатка заједнице. Заједница брзо учи да своју врлост одређује Сулином различитошћу, коју чита као малигну натприродну силу. Чак и Типотова пијана мајка постане „трезна, чиста и марљива” (1973: 114), и тако полаже право на улогу мајке коју је претходно избегавала, а све како би се борила против онога што Сула представља. Упркос сличним улогама Пеколе и Суле, постоји једна кључна разлика између ова два лика. Сула постаје оснажена Пекола, такорећи. Другим речима, док Пекола прихвата своју маргинализованост (на начин обележен одређеним обликом несвесног саучесништва), Сула прихвата свој недостатак и покушава да изгради идентитет из саме своје маргиналности и одсуства сопства.

У делу романа насловљеном „1939”, Морисон доноси опширан нацрт лика у којем се Сула препознаје по специфичним недостацима. Говорећи о два кључна тренутка из њеног детињства – то што случајно изазива смрт Чикена Литла и када случајно чује како је мајка не воли – наратор каже:

*Ово њрво искуство научило ју је да нема никој на која се може рачунаши, а друго, да не постоји ни сопство на које се може рачунаши. Није имала ценшар, није имала одређену шачку око које би расла... Није имала айсолушно никакве амбиције, није волела новац, њосеговање ниши ствари, није била њохлејна ниши је желела да њривлачи њажњу или комљименте – није имала ето. Из њој разлоја није осећала њорив за самоѡшврђивањем – да буде доследна себи. (118–119, наглашавање ауторово)*

У овом одломку упечатљиво је колико би се тога, уз веома мало измена, могло узети као опис Пилат Дед у *Соломоновој њесми* у тренутку када признаје да не може да живи испуњеним животом у заједници зато што нема пупак. Сула није оптерећена егоистичним самољубљем које нас, као што је научио Млекација у *Соломоновој њесми*, спречава да волимо друге. Попут Пилат, коју недостајући пупак гура у дубоко самоиспитивање, обликовано готово у потпуности Тороовим речима („латила [се] проблема да одлучи како жели да живи и шта је за њу вредно” [2013: 188]), Сула на сличан начин гради идентитет у традицији америчког трансцендентализма, изводећи на сцену сопство које оповргава потребу да се буде доследан. Али за разлику од поштоване Пилат, Сулу њена заједница сатанизује као отеловљење зла; то би се могло делимично објаснити тиме што је Пилат одбацила сексуалну улогу, што је сушта супротност сексуалној претњи коју Сула представља за жене Ботома. Који год да је тачан разлог, могућности за обликовање сопства са маргиналне позиције у Сули остају ограничене и за њихов даљи развој мора се чекати *Соломонова њесма*.

Горе цитирани опис Суле из одељка „1939” на необичан начин има одјека у једном посебном опису себе саме који је Морисон написала 1979. У аутобиографској цртици коју је написала за *Current Biography Yearbook* говори о времену пред развод

и о притисцима који су је нагнали да се прикључи једној списатељској групи: „Чинило ми се да ми није остало ништа осим маште. Нисам имала вољу, моћ суђења, перспективу, моћ, ауторитет, нисам имала сопство – имала сам само тај брутални смисао за иронију, меланхолију и страхопоштовање према речима. Писала сам попут некога са ружном навиком. Тајно. Компулсивно. Препредено” (1979: 265). Овај јасно изложени недостатак који као да у огледалу повезује опис саме себе из пера Тони Морисон и њену слику Суле нарочито је подвучен ауторкиним и јунакињиним заједничким одсуством – „нисам имала сопство”. Али ауторка и јунакиња различито поступају са таквим стањем. Морисон има начина да се позабави питањем одсуства ауторитета и сопства, а то је компулсивно окретање писању и ауторству, које – као што сам навео – постаје писање о сопству. Сула, међутим, са двадесет девет година нема приступ неком компулсивном облику изражавања:

*Њена необичност, наивност, жарка жеља за другом половином једначине на неки је начин била последица лењости маште. Да је имала боје или плину, или да је познавала плес или свирање на неком жичаном инструменту, да је имала било шта што би уредило њену безмерну знаижељу и њен гар за меџафору, можда би немир и оисесивност заменила ђефом да се бави нечим што би јој обезбедило све за чиме је жудела. А као и сваки уметник без уметничког облика, њошала је ојасна. (1973: 121)*

Сула можда нема облик изражавања, али има онај аспект уметничке свести о којем Морисон на другом месту говори позитивно. Иако ћу се у наредном поглављу подробније позабавити начином на који Морисон чита Вилијама Фокнера, желео бих да укажем на њен коментар о његовом писању: „Код Фокнера је било још нечега што могу да назовем једино 'пиљењем'. Његово пиљење било је другачије. У то се време чинило да је слично погледу, чак некој врсти зурења, приступу који се састојао у одбијању-да-одврати-поглед у свом писању, и то ми је било предивно” (Morrison, 1986: 297). Управо се том уметничком равнодушношћу, не много удаљеном од војеризма, одликује Сулин однос према животу. У роману постоји сцена која то посебно илуструје. Док се пренеражена заједница окупља око грозно спаљеног тела Хане Пис, „нека девојка је прекинула дубоку тишину” (1973: 76) повраћањем, што је, чини се, омогућило људима да се обрате Богу или призивају Исуса. Док се у болници опорављала од повреда које је задобила при покушају да спаси кћерку, Ева размишља о унуци:

*[...] знала је да је, док је лежала на земљи љокушавајући да се кроз украсни прашак и гејшелину довуче до Хане, видела Сулу како стоји на задњем штрему и само љосмајтра. Када је Ева [...] љоменула неким љријашељима што јој се чини да је видела, рекли су да је то љриродно. Сула је веровашно била обамрла од шока, као што би био свако ко би видео сојсшвену маму како љори. Ева би рекла да је шако, али у себи се није слајала са шим и ошјала је убеђена да је Сула љледала како Хана љори не зашто што је била љаралисана не љо зашто што је била заинштересована. (1973: 78)*

То гледање и одбијање да одврати поглед повезују Сулу са уметничком свешћу. Сулино пиљење одређује тескобу Тони Морисон у вези са улогом уметника;

попут Сапуноглавог Черча, Сула одговара незаинтересованим интересовањем – парадоксалним ставом који оставља посматрача прилично незаинтересованим за бол и патњу којима сведочи, а ипак силно заинтересованим за естетске могућности које тај бол представља.<sup>11</sup> То пиљење, круцијално за разумевање Суле као неостварене уметнице, наставља се кроз цео њен живот, чак и у крајњем тренутку властите смрти, у којем се она и даље понаша као незаинтересовани посматрач. Упркос Нелином неразумевању и показивању моралне супериорности током њиховог последњег сусрета, Сулу властита смрт занима само као прилика за представу – шта би могла да исприча Нел о искуству умирања.

Чини се да та сцена одражава проблем који Морисон има са замишљањем себе као уметнице. Ева критикује Сулу (и касније Нел) због пиљења са дистанце, а ипак је управо Морисон ухваћена у неморалности незаинтересованог интересовања као ауторка сцене у којој Хана умире.<sup>12</sup> Иако је у жижу доводи Ева, а описује наратор, у коначници је Морисон њена ауторка: „Пламен ватре у дворишту лизао је плаву памучну хаљину, терајући је да плеше” (1973: 75). Слика плеса понавља се док се Ева бори да спасе Хану: „Посечена и обливена крвљу, гребала је по ваздуху у покушају да усмери своје тело према расплесаној фигури у пламену” (1973: 76). Управо та уметникова незаинтересована заинтересованост не само да може за читаоца да замисли плаву хаљину и густо посађени црвени парадајз него и да опише Хану „тамо на дрвеним даскама међу лејама, како се лагано трза међу згњеченим плодовима парадајза” (1973: 76). Могли бисмо нашироко цитирати овај опис, али поента је у томе да је Морисон недвосмислено ухваћена у самој дебати између етике и естетике које се у Сули изводе на сцену. Неко би могао рећи да се Морисон сврстава на страну Евине ситуационе етике, али ауторка је умешана у Сулино естетско пиљење, које функционише независно од етике.

Али Сула није списатељица (као што Морисон, гле чуда, тврди да ни сама није чак и док пише Сулу). Због тога што јој недостаје вентил у виду уметничког израза, роман као опасност означава опседнутост откривањем „друге половине њене једначине” – односа са неким другим који би довршио њено сопство – мада је наслућивала „да нико никада не би био она верзија ње саме коју је настојала да досегне и дотакне руком без рукавице” (1973: 121). А ипак, упркос томе што јој недостаје уметничка форма, Сула је и даље у знатној мери двојница своје ауторке. Пада у очи „гадна навика” Тони Морисон – њено уживање у тексту, паралела Сулином уживању у сопственим сексуалним навикама.<sup>13</sup> Иако Сула ни издалека не таји ништа о

<sup>11</sup> За ову дефиницију ослањам се на расправу Барбаре Џонсон о односу између интересовања и Кантовог појма естетске незаинтересованости, који Џонсон пореди са Фројдовим *heimlich* и *unheimlich* као „готово немогућим за разликовање” (1993: 171). Такође се ослањајући на Џонсон, Филип Новак је, пишући о Сулином односу према мајчиној смрти, говорио о њеном ставу као о „незаинтересованом интересовању” (1999: 186). Надам се да ћу расправама Џонсон и Новака додати разраду начина на који Морисон рефлексивно представља зебње у погледу развијања властитог уметничког идентитета и проблема незаинтересованог интересовања.

<sup>12</sup> У формулацији Барбаре Џонсон, Ева оптужује Сулу и Нел да предност дају „естетици у односу на однос”.

<sup>13</sup> Промишљати избрисани простор текста и секса стандардни је троп од еротике текстуалности Ролана Барта *Задовољство у шекспиру*. И феминистичке истраживачице су развиле ову фигуру

својој сексуалности, свакако је компулсивна и свој сексуални живот користи као што Морисон користи писање – као оснажујуће средство за дефинисање себе; у чину сношаја „највећа иронија и увреда била је у томе што лежи испод некога, у положају предаје, док осећа своју трајну снагу и безграничну моћ” (1973: 123). Такав фокус на Сулину хетеросексуалну активност могао би за неке читаоце бити довољан разлог да лезбејско тумачење романа сматрају неверодостојним. Ипак, упркос томе што је од жена из породице Пис тобоже наследила „љубав према мушкарцима”, важи следеће:

*Каг јод би у мушкарчева миловања или њосћуйке унела и своје мисли, он би руком заклонио очи. Мушкарци је нису научили ничему осим шриковима у љубави, нису делили са њом ништа осим бриге, нису јој давали ништа осим новца. Целој животији је шрајала за шријашељем, и било јој је њошребно неко време да ошкрије како љубавник није и никада не би мојао биши друј – жени. (1973: 121)*

У овом пасусу се изричито исказује Сулино уверење да мушкарац, а нарочито женин сексуални партнер, не може да послужи као друга половина једначине, довршење идентитета за којим Сула трага. (Зачудо, у симболичкој логици текста постоји мушкарац који би могао да употпуни Сулу, само када би могла да се успостави веза између руке без рукавице из Сулиних мисли и мисли редова Шадрака о његовим чудовишним рукама.) Идентитетске импликације у горњем пасусу бришу простор између хомосоцијалности и хомосексуалности. Другарство је изгледа могуће међу мушкарцима, али да ли би мушкарац љубавник могао бити друг – другом мушкарцу? Пошто овај цитат наговештава да је женино сједињење са другом женом једина и идеална могућност за другарство (и нешто више од тога?), опис Сулиног открића треба читати наспрам тога што Морисон одбацује лезбејску интерпретацију романа. Као корак у том правцу, могли бисмо приметити да оно за чиме Сула трага у сексуалном смислу служи као фигурација уметникове изградње сопства која је стално у току. Мушкарци су за Сулу пуко средство за остваривање циља, а сексуални чин делује као метафорична замена за ауторово произвођење текста:

*Сексуална естетика била јој је досадна. Иако на секс није ледала као на нешто ружно (и ружноћа је била досадна), волела је да мисли о њему као о нечему њоквареном. Међушим, што је више искуства имала, схваћала је да не само да није њокварен него да јој није неопходно да шризива идеју њокварености како би у њошћуности учешћивала. Током вођења љубави била је и било јој је њошребно да буде ледоломац. (1973: 122)*

Ако у горњем пасусу уместо „сексуално” и „секс” ставимо „текстуално” и „текст”, завршну реченицу можемо преобликовати тако да исказује оно што би се могло видети као рефлексивно кодирани коментар Тони Морисон о властитој продукцији: током писања Суле била је и било јој је потребно да буде ледоломац. За Сулу је овај аутентични идентитет на чудан начин неухватљив. Наизглед је пронађен

---

како би промишљале културна сценарија сексуалног идентитета, можда нигде потпуније него у раду Торил Мои *Sexual/Textual Politics*.

у сексуалној активности. Ипак, из Сулиног искуства откривања аутентичности кроз секс истовремено се рађа жеља да покуша да тај идентитет пронађе поново, динамика која наговештава да њен „ледоломачки” идентитет никада није потпуно присутан и да се конституише само у чину трагања за њим. Али мушкарци су у овом процесу крајње маргинални.

У целом опису Сулине хетеросексуалне активности видљиво је да јој је мушка сексуалност непријатна, а њихово нежељено присуство после чина нешто је што треба игнорисати:

*Када би се њарџнер одвојио од ње, зачуђено би њој ледала навише у њеја у њокушају да му се њресеџи имена, а он би њој ледао наниже у њу, осмехујући се са нежним разумевањем сџања њлачне захвалносџи у које ју је, њо власџиџиџом уверењу, довео. Несџрџиљиво је очекивала да се он окрене и уџоне у влажну скраму задовољсџива и блаџој џађења, њре- њушџајући је њосџкоџиџалној њриваџносџи у којој се сусрешџала са собом, дочекивала себе и сџајала се са собом у хармонији без њремца. (1973: 123)*

Посткоитални тренутак служи томе да она одустане од мушкараца и пружа јој тренутно осећање довршености које је раније искусила само са Нел. Из овога је важно запамтити да, иако упражњава хетеросексуални секс, он није од кључног значаја за Сулино искуство личног идентитета и заиста изгледа одвојен од њега. Сула трага за идентитетом не са мушкарцима него, као што наговештава посткоитални тренутак, у самођи која је представљена као две жене заједно – њено сопство и њено друго сопство – а то довршава једначину.

У коментарима о Сули из 1976. године и сама Тони Морисон говори о начину на који њена јунакиња одиграва неку врсту промене рода, и то:

*Она се заисџа њонаша као мушкарац. Покуџи мушкарца ња џа шуџне, исџо као сџиџо мушкарац њокуџи жену ња је шуџне. То је њена сџеџиџалносџи. У сџом смислу је маскулина. Тако да је маскулинисџеџи – а ово мислим у чисџиџом значењу речи – у жени у сџо време њоџрган, њошџуно њоџрган. (Stepto, 1977: 27)*

Али чак и када артикулише Сулину родну еластичност, Морисон то чини ве-ома конвенционалним речима, бришући простор између пола и рода и гледајући на мушкараца као на типично активног, а на жену као обично пасивну. Ипак, тиме што је својој насловној јунакињи и примарној неоствареној уметници дала да функционише као стереотипизовани мушкарац, могуће је да се Морисон, у покушају да писањем другог романа осигура за себе позицију ауторке, сучељава са оним што би се у вези са ауторитетом могло клишетизирати видети као маскулино.

С обзиром на то да Морисон Сулу одређује као маскулину, овај роман представља прилично сложен простор рода у односима између Суле, Џуда и Нел. Џуд, на пример, изричито каже да га Сула не привлачи физички: „’Духовита жена’, помислио је, ’и не изгледа тако лоше.’ Али било му је јасно зашто није удата; можда је била у стању да узбурка мушкарчев ум, али не и његово тело” (1973: 104). На ову помисао навео га је шалјив начин на који Сула употребљава језик као одговор на његову жељу за женским саосећањем; уместо тога, она потлаченост афроамеричког

мушкарца изврће у иронично сведочанство којим црног мушкарца претвара у ствар коју свет највише воли. Шта се онда може рећи о томе што Џуд ступа у сексуалне односе са женом коју препознаје као маскулину? Могло би се учинити да се у том тренутку појављује хомоеротска наклоност. Али важније питање гласи: шта Сула мисли да постиже тиме што ступа у сексуалне односе са мужем најбоље пријатељице?

Из онога што смо видели у начину на који Сула користи мушкарце, јасно је да се она не нада да ће Џуд напустити Нел и оженити се њом, Сулом. По мом мишљењу, то што Сула ступа у сексуалне односе са Џудом није у функцији њеног интересовања за њега *per se* или за мушкарце и хетеросексуалност уопште, него пре њене жеље да боље упозна жељу своје пријатељице. Да су полови у овом троуглу обрнути (два мушкарца и жена), начини на који се ова сцена може читати одмах би се указали, нарочито у светлу рада Ив Сецвик на истополним или хомосоцијалним односима. У култури која одобрава разноврсне истополне односе али сатанизује хомосексуалност, ако мушкарац ступи у сексуалне односе са, рецимо, женом професора којем се диви (или шефа којег презире), могло би се дешавати нешто више од секса; сасвим је могуће да је то хомоеротичношћу набијен симболички чин у којем је жена пуки медијум комуникације која се одвија искључиво међу мушкарцима. Из те симболичке комуникације настаје помакнута конзумирање хомосоцијалног односа. Књижевност је свакако пуна таквих представа. У роману Вилијама Фокнера *Авесаломе*, *Авесаломе!*, на пример, када Хенри Сатпен ужива у сазнању да се његова сестра близнакиња Џудит верила са његовим пријатељем са студија, старијим и софистициранијим Чарлсом Боном ком се Хенри страствено диви, сестра у његовом несвесном служи као проводник који ће омогућити помакнута остварење његове страхом испуњене и измаштане неизрециве љубави према Бону. Ако, као што показује Сецвик, мушкарци жене користе, између осталог, као медијум за комуникацију са другим мушкарцима, онда „маскулина” Сула на сличан начин кроз Џуда покушава да оствари помакнута сједињење/комуникацију са Нел. Само што је оно што Нел у том тренутку „чује” филтрирано кроз сет вредности који Сулин поступак може да тумачи једино као издају. Наравно да је Сулин поступак, на нивоу друштвеног уговора, издаја, али чини се да се Морисон у свом роману на крају крајева више занима за представу несвесног, и појединачног и културног, која изазива неспоразум између Суле и Нел, на шта ћу се вратити касније, у расправи о Нел.

Једини очигледан изузетак из Сулине површне привржености мушкарцима јесте њена љубав према Аџексу. Али њена љубав баш према том мушкарцу рађа се само зато што се начин на који он испољава мужевност сукобљава са начином на који је испољавају његови патријархалнији савременици, који о жени више мисле као о телу него као о уму. Аџекс и Сула једно другом прилазе као равноправни; Аџекс поштује Сулин ум онако како је пре њега то чинио само један лик – Нел. У овом односу, који јој, чини се, доноси потпун осећај сопства, она метафорично открива облик изражавања који јој недостаје; у кревету са Аџексом Сула замишља себе као вајарку његовог идентитета, што је улога која наговештава добар модернистички и

психоаналитички модел површине и дубине.<sup>14</sup> У проширеној метафори открића, Сула на слојевима Адексовог тела ради помоћу језика који на необичан начин представља однос између црнаштва и белаштва. Прво замишља како му лице трља крпом која уклања црнило и открива златни лист. Али када узме нешто што још снажније нагриза површине, открије слој алабастера под златом. Шта би могле да наговештавају ове обојене фигурације? Да се Адекс не може свести на у тој култури доминантно негативно одређење црнаштва? Или нешто сродно стиху Луја Армстронга из песме “How did I get to be so black and blue?” који каже „Бео сам изнутра”? Али и сама се белина покаже као само још једна картонска маска када метафора вајања постане изричита: „Онда могу да узмем длето и мали чекић и да ударим по алабастеру. Он ће тада пући као лед под пијуком, а испод пукотина видећу глину, плодну, без каменчића и прућа. Јер то је глина због које тако миришеш” (1973: 130). Пробивајући површину белине, Сула очито проналази дубље подручје црноће, оно које представља Адексову праву суштину. Тиме је фигуративно обрнула улоге у хетеросексуалном чину. Док у њу дословно продире Адексов фалус, она у глави заузима културно маскулину позицију, продирући длетом у његово замишљено тело. У тренутку када Сула поверује да је продрла до аутентичности, та веза пропада јер Сула постаје конвенционално женско и сања да га поседује.

Након што ју је Адекс напустио, Сула једног дана долази до занимљивог открића које говори о питању идентитета – проналази његову возачку дозволу: „Звао се Алберт Цекс? А. Цекс. Мислила је да се зове Адекс” (1973: 135). Тешко је ово не читати као рефлексивни тренутак ауторке за коју се мисли да је „А” (Антони), а заправо је „А” (Арделија). Ово откриће води до Сулине жалопојке:

*Нисам знала чак ни како се зове. А ако нисам знала како се зове, онда нисам знала ништа и нисам знала никад ништа још што сам желела само да знам како се он зове, ја како је могао да ме не остави будући да је водио љубав са женом која није знала чак ни како се он зове. (1973: 136)*

У овом јазу који се отворио у фонетској заблуди – простор између означитеља и означеног – растаче се Сулин осећај за стабилност и Адексовог и свог идентитета, тренутак који истовремено доводи у сумњу Сулину хетеросексуалну везу са Адексом, као и основу њеног аутентичног сопства. Привлачност коју осећа према Адексу делимично је одраз онога чега он омогућује да се присети из младости и времена Нелине и њене распупеле сексуалности. Седамнаест година пре њихове сексуалне везе, 1922. године, Адексове речи „свињско месо”, упућене тинејџеркама у пролазу, означавају Сулину и Нелину истовремену свест о сексуалности, време када их интимност обележава као готово истоветне. Тако да, мада на мање очигледан начин него Сулине сексуални односи са Џудом, њена жеља за очито неконвенционалним Адексом део је несвесног покушаја да поврати део изгубљеног односа са Нел.

<sup>14</sup> Макдауел бележи да, за Сулу, „не само да је сексуални израз чин самоистраживања него се кроз читав наратив повезује са креативношћу, као што се види у дугој песми у прози коју ствара док води љубав са Адексом” (1989: 64).

Али Сула није једини „маскулини” лик у роману који је одређен недостатком. Као у *Најилављем оку*, и овде постоји метонимијски ланац ауторских фигурација. Одроз Суле као неостварене уметнице на чудан начин јесте Шадрак, још један лик чије одсуство сопства проиходи из физичког рађавања; у његовом случају траума проистиче из тога што је сведочио крајње језивој смрти у борби. Сама Тони Морисон је коментарисала начин на који се Шадраково „лудило” уклапа са Сулином необичношћу: „Обоје су ексцентрици, одметници, само што је Шадраково лудило веома организовано” (Stepro, 1977: 22). Описујући Шадрака, Морисон поново подсећа на то како је окарактерисала и своје пресписатељско сопство и Сулино сопство, а све кроз набрајање недостатака овог младог ратног ветерана:

*Двадесет две године, слаб, згодан, уљашен, не усуђује се да призна чињеницу да не зна чак ни ко је или шта је... без прошлости, без језика, без њлемена, без њорекла, без именика, без челша, без оловке, без саћа, без цејне марамике, без шејиха, без креветша, без отшварача за конзерве, без избледеле разледнице, без сајуна, без кључа, без дуванкесе, без њрљавој доњеј рубља и без ичеја што би радио... био је сиуран само у једно: у бескрајну монстироузност својих руку. (1973: 12)*

А опет, за разлику од Суле, која нема средство помоћу ког би се изразила, Шадрак ствара форму изражавања, не кроз поетски језик него пре кроз обједињујући ритуал – то што је Национални дан самоубиства утиснуо у свест Ботома. Сваког 3. јануара Шадрак позива људе да се убију, тако да с протоком година његова творевина постаје део ткива заједнице.

Вреди подробије се позабавити тренутком који Шадраку омогућује да се са потпуног недостатка помери на чудно место које заузима у Ботому – неку врсту парадоксално оснажене маргиналности. Али постизање тог маргиналног оснажења веома га скупо кошта. Мада прича представља његове мисли 1919. године, онај Шадрак који је бродом враћен кући из европског рата није у стању да говори или да се сам храни; у извесном смислу се, у посттрауматском стању, вратио у детињство. Након што је отпуштен из болнице за ветеране и ухапшен због скитничења, Шадрак доживљава чудан тренутак нарцисистичког препознавања док је зуррио у воду. Мит о Нарцису, наравно, дубоко је уплетен у психоаналитичку мисао. По Фројду, младић који се заљубљује у сопствени одраз и дави се у води тог одраза наговештава и аутоеротску и хомоеротску идентификацију.<sup>15</sup> У Лакановој реинтер-

<sup>15</sup> За корисно увођење у психоаналитичку концепцију, видети “Narcissism” и “Narcissistic Object Choice” код Лапланша и Понталија. Радећи на основу појма двојника Ота Ранка, Џон Ирвин, у расправи о нарцисистичкој фигурацији код Фокнера, на користан начин подвлачи како тај мит представља нестабилност идентитета:

*У мишу, Нарцис уледа свој одраз у води; њрејознаје шу слику као себе, а ипак види да је осенчена на медијуму чија флуидност, чији недостајак издиференцираности, чија анархичност њрејешано њреше да расшворе јединство ше слике ујраву у оном шренушк у којем делује да сам медијум обезбеђује снају за одржавање слике. Оно што Нарцис види јесте ша обједињена слика њејовој свесној животи коју из шренушка у шренушак на њовршини одржава медијум чија сама конштишција, у односу на ејо, њпарадоксално делује као расшварање и смрт. (1975: 33)*



претацији Фројда, нарцисизам постаје стадијум огледала, дететова нужна интернализација идеолошке варке о сопству, тренутак који повезује прелингвистички стадијум са субјектовим уласком у језик. Пошто је желео да види своје лице, али у затворској ћелији није имао огледало, Шадрак тај проблем решава на месечини, тражећи свој одраз у клозетској шољи:

*Тамо у води клозетске шоље видео је озбиљно црно лице. Тако коначно, иако негвосмислено црно да ја је то зајануло. У себи је јајио сабласну бојазан да није стваран – да уојшће не постоји. Али када ја је црноћа поздравила својим несјорним присуством, није желео ништа више. (1973: 13)*

Шадраково самопрепознавање, чудна представа рођења „аутора”, може да повеже његово лудило са лудилом Пеколе Бридлав, које је произвео расни самопрезир. Само тако што ће своје лице ставити тамо где би требало да му буде задњица може да се врати у Ботом са употребљивим идентитетом. Његово радосно препознавање нарцисистичког близанца повезује црноћу са оним телесно оговним, складиштем фекалија, урина и менструалне крви, што је још знаковитија идентификација утолико што се вода на другим местима повезује са смрћу и женском сексуалношћу.<sup>16</sup> Ако „виц о црњи” којим почиње роман објашњава како се белци према црнцима опходе као према говнима, јер господар даје робу лошију земљу у брдима уместо обећане земље у низији, Шадраков тренутак самопрепознавања обухвата ову фигурацију како би реконструисао мали део симболичког реда.

На том месту абјекције рађа се Шадраково екскрементално сопство, што му омогућује да установи Национални дан самоубиства.<sup>17</sup> Идеја о таквом дану родила се из његове „борбе да уреди и усредсреди искуство” (1973: 14). Изгнаник Шадрак од тог годишњег ритуала добија нешто што на један дан поништи његове недостатке. Ако је преуметничко сопство Тони Морисон обележено као сопство „без моћи”, Шадраково лудило „није значило да он нема нимало разума или, што је још важније, да нема моћ”; његово оснажење даје му глас „пун ауторитета” (1973: 15). Иначе луд, Шадрак осваја маргиналну позицију унутар заједнице, позицију која је паралела маргиналности Сапуноглавог Черча. Али Шадрак и Сапуноглави су више од паралела у ритуалистичкој улози коју сваки од њих игра у својој заједници, они су алегорија онога чега се Морисон плаши у вези са таквим нарцисистичким аутор(итет)ом. Активно прихватају маргиналност унутар расне групе која је већ маргинализована у Америци. Ови ликови могу да играју важну (чак конститутивну) улогу унутар заједнице, исцељујућу на начине које не могу у потпуности да схвате, али и сами су изван оквира исцељења.

<sup>16</sup> За Јулију Кристеву у *Моћима ужаса*, образовање идентитета осликава абјекције – онога што тело одбацује. Идентитет искрсава само порицањем делова себе, као што чини тело у процесу пражњења. Тада у проблематичном простору „ја” и „не-ја” оно што је унутар и изван тела представља проблематичну дефиницију субјекта и објекта (1989: 8). За Шадрака, његова идентификација са црнашћом (које доминантна култура сматра абјектним) искрсава управо на месту пражњења тела.

<sup>17</sup> Катрин Бонд Стоктон ову сцену чита као „регресију на аналну економију” у којој је Шадрак „нека врста опсесивног неуротичара, фиксираног за ботомске вредности” (1993: 101).

Упркос ауторитету који Шадрак стиче кроз свој ритуал, једино његов покушај да изгради људску везу кроз употребу језика важи за квинтесенцијалан модернистички тренутак неуспеха тог медијума као облика изражавања. Забринута због тога што је Шадрак био сведок утапања Чикена Литла, Сула улази у његову лепо сређену кућу. Пре него што је успела да уобличи речи како би гласно изразила свој страх, „он је климнуо главом као да одговара на неко питање и пријатним разговорним тоном, тоном попут охлађеног путера, рекао: 'Увек'" (1973: 62). У његовој поруци од једне речи видимо јаз између говорникове намере и слушаачевог пријема. Сула то може да чита само као крајњи израз незаинтересованог интересовања пошто претпоставља да је он све посматрао, и да ће дететову смрт доживети једноставно као пријатну слику и да у сваком тренутку може са задовољством одати њену умешаност. Тек пред крај романа сазнамо да је Шадрак то своје „увек” изговорио као утеху како би предупредио страх од смрти (што је без сумње одраз његових сећања на смрт у рату, чему је био сведок) и како би јој помогао да стабилизује идентитет; погрешно прочитавши питање у њеним очима „рекао је 'увек' зато да се она не мора бојати промене – отпадања коже, капања и цурења крви и излагања кости испод свега тога. Рекао је 'увек' да би је убедио, уверио у трајност” (1973: 157). Тај тренутак, међутим, помаже једино томе да се у Сули роди осећај случајности идентитета. Иако оним „увек” Шадрак не успева да саопшти своју намеру, та реч свеједно делимично испуњава његову жељу утолико што заиста успоставља психолошку везу између говорника и слушаоца. И иако се Сула због тога у животу плашила Шадрака, на самртној постељи још једном је размишљала о ветерановом „увек”. Мада не може да се сети говорника, речи се сећа као обећања „воденог сна” (1973: 149); те речи, заједно са њеним неоствареним страхом да ће умирати „хватајући дах”, враћају нас на утапање Чикена Литла и последњи тренутак у ком Сула и Нел доживљавају себе као нераздвојиву целину.

Ако је Шадраково „увек” кључно за Сулин развој у правцу неостварене уметнице, онда исто важи и за оно чему Нел учи Сулу након смрти Чикена Литла. Баш као што су Нел и Шадрак потребни да се изгради Сулина уметничка свест, тако су Ева и Шадрак потребни да приморају Нел да се суочи са својим одмаком од уметничке свести. Детаље Нелиног одговора на смрт Чикела Литла не сазнајемо у то време, у сцени која је у Сулином фокусу, него при крају романа, када Нел посети Еву у старачком дому 1965. године. Из тог разговора сазнајемо да Нел није толико умешана у Чикенову смрт колико у уметничин став према таквој људској драми. Сула је готово хистерична, али Нел је она која показује незаинтересовано интересовање уметничког пиљења. Тај тренутак убрзо постаје непријатан за Нел пошто је Ева оптужује да је убила Чикена Литла. На Нелин одговор да је Сула одговорна, Ева каже, „Ти. Сула. Каква разлика? Била си тамо. Гледала си, јелте! Ја никад не бих гледала” (1973: 168). Када је њено двоје деце страдало у пожару, Ева није посматрала него деловала. Њен покушај да заузме морално супериорну позицију може али и не мора да начини од Еве етичко средиште овог текста. Ипак, етика није естетика, и то ће за Морисон бити један од проблема који се понављају у њеним каснијим фикционалним делима – како помирити етику са естетском свешћу која може бити

нужно у нескладу са етиком. Иако је ухваћена, Нел покушава да порекне умешаност у естетско пиљење којим показује незаинтересовано интересовање, али Ева инсистира на истоветности Суле и Нел: „никада није било разлике међу вама” (1973: 169). Иако убрзо одлази из старачког дома, Нел не може да побегне од онога што јој је старица рекла, а што – с обзиром на Евино поистовећивање Суле и Нел – говори једнако о Сулином чину посматрања мајке у пламену и о Нелином посматрању како се Чикен Литл утапа. Нел се суочава са „пријатним осећањем које је имала када су Чикенове руке проклизале”: „Сада се чинило да је оно што је сматрала зрелошћу, спокојношћу и саосећањем заправо било смирење које следи након веселог подстицаја. Баш као што се вода мирно склопила над немирним телом Чикена Литла, тако је и задовољство спрало њен ужитак” (1973: 170).

Нелина успомена почиње да нас усмерава према подтексту жеље у њеном односу са Сулом. Вода и влажност, као што смо видели, фигуре су које се код Морисон понављају у описима тренутака хетеросексуалног спаривања, тако да, у ширем контексту романа, река као попреште дечакове смрти наговештава и сексуалност и нарцисизам. Сулин поступак на дословном нивоу ослобађа девојчице нежељеног мушкарца који упада у њихову игру у тренутку њиховог развоја у којем стоје између невиности и искуства; то јест, свесне су своје пропуцеле сексуалности, иако још нису искусиле секс. Али њихова игра, мада дословно невина, делује замишљена као сексуално искуство. Када дотрче до реке, баце се на земљу „како би окусиле зној на уснама и размишљале о дивљаштву у које су тако нагло утонуле” (1973: 57). Почиње се речима „док су им се чела готово додиривала”:

*Нел је пронашла дебео љруџ и љалцем му је љулила кору док није оџољен до љлашке, кремаше невиности. Сула се осврнула око себе и пронашла и себи један. Када су оба љруша била разодевена, Нел је с лакоћом љрешла на следећи сџадијум и љочела да чуџа љраву како би оџолела земљу. Када је добар комад земље оџољен, Сула је својим љрушџем исцрџала исџреџлеџене моџиве љо њџему. Нел се исџрва задовољила љкуким оџонашањџем Сулиноџ љосџуџка. Али убрзо је љосџала несџрџљива ља је љочела рџџмично и снажно да забада свој љруџ у земљу, љравеџи љравилну рџџицу која се љродуџљивала и љроширивала са сваким, макар и најмањим љокреџом њџеноџ љруша. (1973: 58)*

Иако, наравно, није дословно исказано речима, конотативни вишак фигуративног језика наговештава да Сулина и Нелина невина игра, током које „ниједна од њих није проговорила ни реч” (1973: 59), представља неку врсту симболичке узајамне мастурбације.<sup>18</sup> Када су завршиле игру са рупама, стајале су једна уз другу „опхрване неизрецивим немиром и напетосту, зурећи преко брзе и досадне воде” (1973: 59). Као што Шадрак открива идентитет у води, тако се Сула и Нел у својој нарцисистичкој игри налазе на рубу сексуалног идентитета, управо у тренутку у којем их је прекинуо Чикен Литл.

Дечакова смрт постаје Нелин „весели подстицај” који долази након неизрециве напетости настале из њене сексуално уобличене игре у трави са Сулом. Слично

<sup>18</sup> За Ригни, игра девојчица наговештава „ритуал раздевичења, попут оних што се изводе у неким историјским матријархалним културама” (1991: 90).

„хармонији без премца” (1973: 123) коју Сула доживљава након хетеросексуалних чинова с било којим мушкарцем, Нел доживљава блаженство које прелази у задовољство и мирноћу. Како се та сексуализована вода склапа? Мирно. Суочавање са дуго потискиваном жељом у вези са дечаковом смрћу води до још једног тренутка психичког опоравка. Несвесно корачајући према гробљу и Сулином гробу, Нел размишља о властитој прошлости. На одласку пролази поред Шадрака, и иако нема отвореног препознавања, тај случајни пролазак као да је катализатор који производи јасноћу за Нел:

*Лишће се комешало; блашо се њбало, осећао се воњ њрезрелих зелених ствари. Мека крзнена лойша њукла је и расула се њоуш маслачка на њовешарцу.*

*„Све њо време, све њо време размишљала сам како ми недосћаје Цуг.” Тереш њубишка њришиснуо јој је њруди и њојео се у њрло. „Биле смо девојчице”, рекла је као да нешто објашњава. „О боже, Сула”, викнула је, „девојчица, девојчица, девојчицадевојчицадевојчица.”*  
(1973: 174)

Како бисмо боље разумели какав је улог у фигурацији гибања блата, корисно је повезати га са друга два тренутка у којима се оно појављује. То значи да се најпре вратимо сцени разилажења Суле и Нел. Као што сам раније указао, Сула претпоставља да ће Нел, учитељица незаинтересованог интересовања, разумети шта је хтела да јој поручи тиме што је спавала са Џудом; али иако Нел на кључан начин учествује у настанку Сулиног уметничког пиљења, сама се током година брака из уметничке маргиналности повукла у конвенционалност заједнице. У ствари, у неспоразуму између Суле и Нел огледа се пропуштена комуникација Шадрака и Суле, само што сада Сулин покушај да комуницира пропада, да тако кажемо. „Обраћајући се” Нел тиме што обрће Џуда, Сула претпоставља да се обраћа оној другој која прихвата (и која јој је заправо помогла да научи) радикалну контингентност идентитета. Али Сулино сексуално обраћање само гура Нел према ригидном осећању сопства утолико што она свој идентитет жртве неправде утврђује за наредних двадесет осам година.

Нелино повлачење у купатило након шока који је доживела када је видела Џуда и Сулу заједно уводи блато као фигуру. Морисон се поново игра у мраку, будући да Нел улази у добро осветљено купатило „како би истакла мрачне ствари које је гуще”. Док чека да се нешто догоди, „усковитлало се, покренуло блато и увело лишће” (1973: 106). Она клечи поред клозетске шоље, места Шадраковог откровења екскременталног црначког идентитета. Али Нел, док чека да се нешто догоди у њеном телу, не гледа у клозетску шољу, не суочава се са дном, да тако кажемо. Размишљајући о приватном паклу свог живота, схвата да то чини Сулиним језиком; Нел чека да крик изрази њен бол: „Блато се узгигало, лишће се усковитлало, воњ презрелих зелених ствари обујмио ју је и најавио почетак урлика који је само њен” (1973: 108). Али то је обуздаван и одлаган урлик, што омогућује блату да се слегне у „сиву лопту која лебди баш ту” (1973: 109). Метафора која лежи у блату очито је подвучена понављањем, а њено значење постаје јасније у контексту у којем се појављује трећи пут, када Сула размишља о свом односу са Адексом.

Раније сам усмерио пажњу на сцену у којој Сула осећа да крчи себи пут до нај-аутентичнијег слоја Адексовог идентитета. Црнило испод белог које је пак испод црнила она открива токوم сношаја, а њене се мисли окончавају на следећи начин:

*Завући ћу руку дубоко у твоју земљу, њодићи је, цросејајши кроз црсти, осејшићи њену  
твојлу цовршину и росну хладноћу исцод ње. [...]*

*Залићу твоју земљу, одржаћу је бојашом и влажном. Али колико? Колико је воде цошребно  
да се цлодна земља одржи влажном? И колико ће ми цлодне земље биши цошребно да  
своју воду одржим мирном? И када од цо двоје насцане блашо? (1973: 131)*

Сулино сексуално искуство омогућује њеном дару за метафору да се размаше. Конкретно, она обрће митску фигурацију која се обично повезује са небом и земљом.<sup>19</sup> У њеном тумачењу, небо је женско, а земља мушко. Штавише, Сула себе замишља као готово боголиког творца, ону чија је храна кључна за Адексову земљу/душу. Али најкључније у овој фигури јесте то што са њом постаје јасно да је блато сексуални симбол.

Сада када се вратимо на прво појављивање блата, увиђамо да се оно јавља у вези са Нелиним свесним осећајем хетеросексуалног губитка и обећања да више никада неће бити у стању да погледа мушкарца. Ипак, како се поглавље „1939” завршава, појављује се противструја њеној жалопојци над хетеросексуалном патњом: „И шта сад ја да радим са овим остарелим бедрима, само да тумарам по овим собама? Каква је корист од њих, Исусе? Никад ми неће донети мир [изв. *peace*] који ми је потребан да прегурам од свитања до сумрака [...]” (1973: 111). Овде говори Нелино несвесно, пошто симболичка логика наратива открива да је Пис (изв. *Peace*) што јој је потребан заправо Сула. Читати употребу речи *peace* као игру речи овде би могло деловати натегнуто да се сама Нел на гробљу није поиграла тим двоструким значењем. Гледајући у надгробне споменике породице Пис – сваки означен само датумом и презименом „Пис” – Нел мисли: „Они нису били мртви људи. Били су речи. Чак не ни речи. Жеље, чежње” (1973: 171). Та жеља за миром (изв. *peace*) не може се обуздати денотативним значењем речи „мир” као умног склада или спокоја, пошто, као што смо видели из Нелине спокојности након смрти Чикена Литла, такав мир носи додатну вредност. За Нел, њена невербална чезнућа су тако често била чезнућа за одавно одсутним сексуалним ужитком: „мирис презрелих зелених [изв. *green*] ствари”, не жеља за Цудом Грином (изв. *Green*) него за мирисом који прати чупање траве у Сулиној и Нелиној „невиној” игри поред реке – њиховом једином пресеку сексуалном сексуалном сусрету. Прочитане у односу на завршну слику блата које се гiba и оргазмичког ослобађања меке лоптице крзна, жеље и чежње које Нел осећа заправо су за оном Пис (*Peace*) одсутном из њених бедара. Нелин епифанијски крик – „девојчицадевојчицадевојчица” – служи као врхунац наративне жеље.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Стоктон ову сцену чита на специфичан начин, као случај женске аналне еротичности, пошто Сула почиње Адексовом јагодицом, али потом се премешта наниже; такво кретање повезује оно што Сула ради Адексу са сценом у којој Ева продира у Пламов ректум (1993: 111).

<sup>20</sup> На основу корисног прегледа претходних критичких тумачења њеног завршног крика, Пејд тачно уочава да је „Нелин крик двосмислен”. У њему она коначно проналази свој глас, али њен

Тако да, иако у роману Сула нема отворено хомосексуалних чинова, свакако постоји хомоеротска фигурација која је код за истополну сексуалну жељу. Овим не желим да кажем да је Барбара Смит у праву када је реч о Сули нити да начину на који Морисон разуме властити текст некако недостаје самоспознаја. Заправо је сам појам самоспознаје ограничен постмодерним поимањем да је сопство увек неизбежно негде другде, и да израћа на површину само у чину уписивања. Пишући Сулу Морисон је можда открила ону врсту књиге коју није могла да напише, барем не ако је желела да избегне да је неке феминистичке критичарке препознају као лезбејску ауторку, што је у том тренутку њене списатељске каријере могло деловати шкодљиво по њену тежњу да нашироко говори о афроамеричком искуству. Ипак, Морисон није рашчистила са потребом да детаљно испита развој уметничког сопства, тако да би њен наредни роман неко могао видети као одважан наставак пројекта из Суле због тога што портрет неостварене афроамеричке уметнице гради у лику младића. Ако Сула, неостварена уметница, обезбеђује Морисон један од начина да истражи однос између ауторитета/-ства и маскулинитета, њен следећи средишњи лик, Млекација Дед, човек наизглед незаинтересован за стварање нестворене свести своје расе, постаје списатељичин најснажнији и најмодернистичкији израз аутентичног црнаштва. Тиме Морисон скреће интертекстуално пиљење са Вулф на Фокнера.

#### ИЗВОРИ

- Bakerman, Jane. (1978). "The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison". Taylor-Guthrie. *Black American Literature Forum* 12.2 (30–42), 56–60.
- Barrett, Eileen. (1994). "Septimus and Shadrack: Woolf and Morrison Envision the Madness of War". Hussey and Neverow, 26–32.
- Barrett, Eileen and Cramer, Patricia. (ed.). (1997). "Unmasking Lesbian Passion: The Inverted World of Mrs. Dalloway". *Virginia Woolf: Lesbian Readings. The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature Series*. New York: New York UP, 146–164.
- Christian, Barbara. (2009). "Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison". Peterson, 19–36.
- Current Biography Yearbook*. (1979). "Morrison, Toni". 40th ed.
- Grewal, Gurleen. (1998). *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: The Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State UP.
- Irwin, John T. (1975). *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Johnson, Barbara. (1993). "'Aesthetic' and 'Rapport' in Toni Morrison's *Sula*." *Textual Practices* 7, 165–172.
- Jones, B. W. & Vinson, Audrey. (1985). "An Interview with Toni Morrison". Taylor-Guthrie. *The World of Toni Morrison*. Dubuque: Kendall/Hunt (171–187), 127–151.
- Koenen, Anne. (1980). "The One Out of Sequence". Taylor-Guthrie. *History and Tradition in Afro-American Culture*. Frankfurt: Gunther Jenz (67–83), 207–221.
- Laplanche, Jean and Pontalis, Jean-Bertrand. (1973). *The Language of Psycho-Analysis*. (Donald Nicholson-Smith, trans.). New York: Norton.
- McDowell, Deborah E. (1989). "Boundaries: Or, Distant Relations and Close Kin". Baker and Redmond, 51–77.
- Morrison, Toni. (1973). *Sula*. New York: Knopf.

---

крик је без речи, испражњен од репрезентационог значења" (1995: 76). Но, сама та двосмисленост може да представља жељу текста да кодира плуралитет Нелине жеље.

- Morrison, Toni. (1986). "Faulkner and Women". *Faulkner and Women*. (Fowler D. & Abadie A. J., ed.) Jackson: UP of Mississippi, 295–302.
- Morrison, Toni. (1989). "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature". *Michigan Quarterly Review* 28, 1–34.
- Neustadt, Kathy. (1980) "The Visits of the Writers Toni Morrison and Eudora Welty". Taylor-Guthrie. *Bryn Mawr Alumnae Bulletin*, spring (84–92), 2–5.
- Nissen, Axel. (1999). "Form Matters: Toni Morrison's *Sula* and the Ethics of Narrative". *Contemporary Literature* 40, 263–285.
- Page, Philip. (1995). *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*. Jackson: UP of Mississippi.
- Rigney, Barbara Hill. (1993). *The Voices of Toni Morrison*. Columbus: Ohio State UP.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1993). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1993a). *Tendencies*. Durham: Duke UP.
- Smith, Barbara. (1980). *Toward a Black Feminist Criticism*. Brooklyn, NY: Out and Out Books.
- Stepo, R. (1977). "Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison". Taylor-Guthrie. *Massachusetts Review* 18 (10–29), 473–489.
- Stockton, Kathryn Bond. (1993). "Heaven's Bottom: Anal Economics and the Critical Debasement of Freud in Toni Morrison's *Sula*". *Cultural Critique* 24, 81–118.
- Tate, Claudia. (1981). "Toni Morrison's Black Magic". *Newsweek*, 30. March, 473–489.
- Tate, Claudia. (1998). *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocols of Race*. New York: Oxford UP.
- [Wofford, Chloe Ardellia]. (1955). "Virginia Woolf's and William Faulkner's Treatment of the Alienated". M. A. thesis, Cornell U. [Напомена: На насловној страни своје тезе Морисон користи средње име које јој је уписано у извод из матичне књиге рођених, али га пише "Ardellia" уместо "Ardelia".]

\*

- Bart, Rolan. (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. (Jovica Aćin, prev.). Niš: Gradina.
- Džejms, Henri. (2012). „Umetnost romana”. *Budućnost romana*. (Marta Frajnd, prev.). Beograd: Službeni glasnik.
- Kristeva, Julija. (1989). *Moći užasa*. (Divina Marion, prev.). Zagreb: Naprijed.
- Morison, Toni. (2013). *Solomonova pesma*. (Dubravka Srećković Divković, prev.). Beograd: Laguna.
- Morison, Toni. (2019). *Najplavlje oko*. (Stefan Kostadinović, prev.). Beograd: Darma Books.
- Vulf, Virdžinija. (1955). *Gospođa Dalovej*. (Milica Mihajlović, prev.). Beograd: Nolit.
- Vulf, Virdžinija. (2014). *Sopstvena soba*. (Jelena Marković, prev.). Beograd: Plavi jahač.

(С енілеској превела Оља Пеџронић)