

Мајкл Оквард

„ДИВЉА И РАЗУЗДАНА“: МИТ, ИДЕОЛОГИЈА И РОД У СОЛОМОНОВОЈ ПЕСМИ

Пишем без усредсређивања на род. [...] Оно што побуђује моју сјисајелску имајинацију случајно има везе с црначком културом. Цео свеј смајрам својим йлајном и йишем на основу шјој сензибилијетја који одређује шја ми је йрвокајивно, и на основу сензибилијетја жене. Али не йишем женску књижевност йо себи. Мислим да би ме шјо ојраничило. Вредим као сјисајелјица зајшо шјо сам жена, зајшо шјо жене, чини ми се, йоседују нарочишо знање о неким сјиварима. [Оно йојиче од] начина на који сајледавају свеј, и из женске имајинације. Каг йосјане дивља и разуздана, она може на йовршину изнејти сјивари које су мушкарцима – дресираним да буду мушкарци на одређени начин – шешко гостујне...

Тони Морисон, „Интервју с Тони Морисон,
Радио-мрежа Хесена, Франкфурт, Западна Немачка”
(интервју водила Розмари К. Лестер)

I

У неким аспектима, *Соломонова йесма* је можда најизазовнији текст који је Тони Морисон написала. Превасходни извор интерпретативних изазова које поставља тај роман јесте природа ауторкине апропријације мита који узима за основу ове, како је речено, приче о афроамеричкој „генеаложкој археологији” (Fabre, 1988: 105). Како каже Дороти Ли у расправи о епским особинама текста Тони Морисон, ова ауторка „пише на основу конкретних афроамеричких легенди о Африканцима који су могли да лете и који су ту чудесну способност искористили да побегну из ропства у Америци; то јест, да буквално трансцендирају окове” (Lee, 1982: 64). Међутим, то што ради Тони Морисон није обично позивање на мит; напротив, у свом приповедању она Соломонов митски лет приказује као радикално преображену верзију те легенде, која упућује на огромне и у многим погледима шткодљиве промене које су се одиграле током историје црнаца у Америци. Заиста, пажљива анализа суптилне, апропријативне природе митских фигурација Тони Морисон (укључујући и оно што се очигледно сматра традиционално мушким херојским чином бављења археологијом – „архетипску потрагу за сопством и трансценденцијом” протагонисте Млекације Деда) открива њено пажљиво уписивање идеологије или, тачније, *идеологија*: афроцентричних и феминистичких политика које уобличавају *Соломонову йесму*.

Коментари које Тони Морисон даје у тексту „Коренске везе: преци као темељ” као да потврђују општи нагласак који критика ставља на епске квалитете *Соломонове џесме*. У расправи у којој тврди да је судбина афроамеричког романа да замени прослављене облике црначког изражавања (блуз, цез, спиритуалну музику и народне приче) као главно средиште очувања и преношења афроамеричке културне мудрости, Тони Морисон каже:

[...] када се ради о Афроамериканцима, роман данас одговара на њошребе на које раније није одговарао – а њејова улоја у џом њојледу џрајши функцију коју роман има увек и свугда. Ту џде данас живимо џе се џриче више не моју чуши; родиџељи више не седе у крују и не џреносе деци оне класичне, митолошке, архетипске приповести какве смо ми давних џодина слушали. Али нова сазнања се морају делиџи, а за џо џосџоји неколико канала. Један од њих је роман. (Морисон, 2024: 35; истакао М. О.)

Упркос томе што, како изгледа, подржава непроблематизовано читање свог трећег романа као искључиво мушке одисеје, овом изјавом Тони Морисон снажно наговештава двоструку – и, у неким погледима, потенцијално конфликтну – функцију романа, а нарочито за текст попут *Соломонове џесме*, који је намерно уобличен тако да буде „класичан, митолошки, архетипски”. Те двоструке функције јесу: 1) очување традиционалних афроамеричких народних прича, народне мудрости и општих културних веровања, и 2) прилагођавање тих традиционалних веровања модерном времену и потребама, путем њиховог прожимања „новим сазнањима”, и преношење наредним генерацијама тако добијеног амалгама традиционалног и „новог”. Мада обе ове функције имају идеолошки набој – уобличава их жеља да се афроамеричким читаоцима пренесе како да се „понашају у тој новонасталој ситуацији” (2024: 35) – сасвим је лако видети да се могу јавити извесни далекосежни сукоби између старог (архетипских прича) и „новог”.

Заправо, оно на шта критички списи посвећени *Соломоновој џесми* нису успели адекватно да одговоре кад је реч о начину на који Тони Морисон користи мит и епiku јесте ауторкино исписивање тог „новог”. Наиме, верзија мита о летећем Африканцу коју даје Тони Морисон у неколико суштински важних аспеката стратегијски је измењена у облику ажуриране верзије традиционалне приче, која је „ревитализована новим утемељењем у конкретне детаље тачно одређеног времена и места” (Lee, 1982: 64). То ново утемељење представљено је тиме што Соломону, лику који у верзији Тони Морисон поседује тајну летења, очигледно недостаје пратеће осећање друштвене одговорности. Безимени црни робови у верзијама мита о летећем Африканцу, попут Лестерових „Људи који су умели да лете”, које млади врач обдарује трансцендентном моћи речи, буквално се масовно подижу, реагујући на невоље црнаца занемоћалих од рада по врућини од које „као да је горео и сам ваздух” (Lester, 1969: 149). Тај млади врач, који је „носио тајне и моћи генерација Африканаца” (1969: 149), користи те црначке моћи да поведе дирљиви масовни егзодус са поља на дубоком Југу. Кад тог младог врача удари надзорник који препозна његову улогу у помагању онемоћалој да се „преда ваздуху”, он налаже „свима” да побегну: „Изговорио је ону чудну реч, и сви Африканци бацили су мотике, пружили руке, и одлетели, назад своме дому, назад у Африку” (Lester, 1969: 152).

Оно што је упадљиво у вези с овом традиционалном верзијом мита,¹ нарочито у поређењу с ажурираном верзијом у *Соломоновој ђесми*, јесте то што врач користи ону (ослободилачку црначку) реч на заједничку корист. У Лестеровој верзији мита, племенска мудрост се користи да омогући групну трансценденцију изнурујућих услова америчке репресије. Млади афрички врач, обдарен моћи летења, примењује своје знање у погодном тренутку – кад представник белачке моћи кажњава слабе и беспомоћне и жели да уништи носиоца афричке културне мудрости – да изведе општи бег с места малтретирања и репресије.

Преузимајући тај мит, Тони Морисон задржава јасну везу с митологијом могућности црначког лета, али одстрањује из приче њене суштински важне заједничке импулсе. У *Соломоновој ђесми*, магични афроамерички лет, прослављен у тужној песми чије дешифровање катапултира Млекацију у самосвесну зрелост, јесте појединачан; другим речима, своје откриће начина за трансценденцију – ослободилачке црначке речи – он не дели с племеном. Он оставља своје вољене, укључујући синчића Џејка, кога неуспешно покушава да понесе, да сами дознају тајне трансценденције. Неуспех Соломонових напора да транспортује и Џејка заправо служи да нагласи суштински индивидуалистичку природу лета тог митског лика.² Мада се из текста закључује да потомство легендарног Соломона не сматра да је негативно погођено његовим чином – чак састављају похвалне песме у част његовог успеха – његова партнерка Рајна, која му је родила двадесет једно дете, толико пати због свог губитка да полуди. (Њена туга, попут Соломоновог трансцендентног чина, задобија легендарне пропорције у историји Млекацијиног народа.)

Сукоб између архетипског и „новог” у *Соломоновој ђесми*, дакле, нарочито је значајан у погледу рода, јер, као што је генерално случај у западним митолошким системима, укључујући и епски жанр, ажурирана верзија Тони Морисон упућује на то да је маскулинитет постао практично предуслов за учешће у акцији трансценденције. У том погледу, њена верзија овог традиционалног мита значајно се разликује од Лестерове, где је лет оцртан не као индивидуалан већ као заједнички чин, који није ограничен само на биолошки мушки род.

Анализа која говори, имплицитно или експлицитно, да је начин на који овај роман исписује идеологију расе привилегован у односу на његове приказе поли-

¹ Лестерову верзију мита о летећем Афроамериканцу називам традиционалном зато што својим окружењем (робови црнци раде на плантажама на Југу) и темом (могућност физичког и/или психичког бега од белачке расистичке дехуманизације црначког тела) прича „Људи који су умели да лете” одражава друге забележене верзије тог мита. За друге верзије, погледајте “All God’s Chillen Had Wings”, у: Hughes and Bontemps, 1958: 62–65; J. D. Suggs, “The Flying Man”, у: Dorson, 1956: 279; и “Flying People”, у: Brewer, 1968: 309. Верзија Хјуза и Бонтана је по много чему упечатљиво слична Лестеровој причи; но, значајна разлика између њих је у томе што је мушки лик обдарен познавањем чаробне речи у тексту Хјуза и Бонтана стар, а у Лестеровој верзији је млад.

² Намера с којом Тони Морисон присваја и преображава овај мит јасно је назначена тиме што она наглашава Соломонов неуспех да Џејка поведе са собом на лет ка (афричким) коренима. Соломонов неуспех да укључи свог потомка стоји у драматичном контрасту према верзији Хјуза и Бонтана, која на самом почетку уводи плач детета чије је рођење ослабило младу мајку црнкињу, која представља почетну трансцендентну фигуру у причи (1958: 63).

тике или рода, не може обухватити сву сложеност митског наратива Тони Морисон. Наиме, упркос њеној двосмисленој тврдњи, забележеној у епиграфу овог есеја, да пише „без усредсређивања на род”, привлачност коју она осећа према „дивљим” особеностима „женске имагинације”, које „мо[гу] на површину изнети ствари које су мушкарцима – дресираним да буду мушкарци на одређени начин – тешко доступне” (Lester, 1969: 54), инспирише је на то да искаже извесне маскулистичке црте митског наратива конкретно, и културне праксе уопште. Текст *Соломонове њесме* служи као изванредно погодно место за црначку феминистичку критику – за дискурс осетљив на укрштања афроцентричних и феминистичких идеологија.

Међутим, таквој анализи треба да претходи расправа о односу између мита и идеологије, која би могла да уобличи наше разумевање њиховог укрштања код Тони Морисон, као и кратко испитивање у великој мери андроцентричне епске традиције, чија маскулистичка предубеђења критички ревидира наша „дивља” ауторка црнкиња.

II

Фолклориста Алан Дандес каже да је „мит света приповест која објашњава како су свет и човек настали у свом садашњем облику” (Dundes, 1984: 1). Али ако мит, као што тврди Дандес, има функцију разјашњавања порекла, његова артикулација такође представља начин да се објасни како мушкарац и жена могу да изађу на крај, на културно прихватљив начин, с тешкоћама којима садашњицу испуњавају природне и натприродне силе. Заслуге митског/епског јунака, и квалитет његових достигнућа, мере се према оном што Џорџ Дефорест Лорд назива „успех јунака у потрази за самим собом и његов успех у обнављању или очувању своје културе” (Lord, 1983: 1). Из тога произлази да је функција мита да допринесе очувању норми и вредности културе из које „света приповест” израста.

У свом недавном раду Ричард Стоткин осветљава идеолошку подлогу мита. Он дефинише мит као „корпус традиционалних прича које се [...] користе за саже-то представљање тока наше колективне историје и за приписивање идеолошких значења тој историји” (Stotkin, 1986: 70), те анализира суштински идеолошку функцију мита на следећи начин:

[...] термини „мит” и „идеологија” описују суштинске атрибуте сваке људске културе. Идеологија је асистракција система веровања, вредности и институционалних односа који карактеришу одређену културу или друштво; митологија је корпус традиционалних наратива који на примерима конкретизује и историзује идеологију. Митови су приче, извучене из историје, које су коришћењем широм многих генерација сипекле функцију симболизације, која је од највеће важности за културу или друштво који их стварају. Кроз процес традиционализације, историјски наративи бивају конвенционализовани и асистраховани, а њихов референцијални опис бива широк, иако да постоје сипруктуралне метафоре које садрже све суштински важне чиниоце свепогледа једне културе [...]. [М]итови нам говоре да постоје разумевања и имагинативни рекреирања разрешења сукоба из прошлости можемо шамачити и контролисати нерешене сукобе у садашњости. (1986: 70)

Митови су, дакле, имплицитно идеолошки по томе што преносе и заговарају системе веровања своје културе у симболичким формама које су истовремено историјски значајне и непосредно релевантне. Да искористимо речи Тони Морисон, они информишу становнике једне културе о томе „како да се понашају” на с временом освештан, културно прихваћен начин.

Стоткиново разумевање имплицитно идеолошке функције мита да „дефинише и брани вредносне обрасце [друштва]” (1986: 78) у складу је с формулацијама Тони Морисон које се односе на митске наративе. Тврдећи да дело фикције „мора да буде политичко” (Морисон, 2024: 38) да би било од вредности за друштво, Тони Морисон инсистира на томе да су романи одувек „предочавали друштвена правила и објашњавали шта неко понашање значи, указивали на одметнике, указивали на људе, навике и обичаје који заслужују одобравање” (2024: 35). Очигледно, њено занимање за мит потиче, бар делимично, од свести о корисности мита за преношење идеологије и за очување културне мудрости, вредности и светоназора.

Међутим, позиција Тони Морисон као црнкиње проблематизује њен однос према миту, због тога што традиционални митови, попут већине других културних форми очуваних из андроцентричне прошлости, као део своје истине углавном уписују подређен или инфериоран статус жена. Мада потанко испитивање опуса Тони Морисон показује да њена дела не треба читати као радикално феминистичка, њени романи су очигледно прожети доследном феминистичком перспективом. Такав идеолошки став наводи Тони Морисон на сукоб с понекад вирулентно фалоцентричном природом традиционалних западњачких митова, укључујући и афроамеричке.³ Уистину, у свом есеју о *Соломоновој џесми* Џери Бренер тврди да Тони Морисон иронично примењује и снажно одбацује (маскулинистичке) мономитске принципе које је изложио Ото Ранк (Brenner, 1988: 115). Бренерови проицљиви увиди у то како Тони Морисон разумева сексизам који је имплицитан у епу показују да треба анализирати начине на које феминистичка идеологија ове романсијерке компликује њену употребу (афроцентричног) мита.

Такву анализу олакшавају формулације феминистичке критичарке Рејчел Дуплеси, нарочито њена расправа о томе како савремене списатељице манипулишу традиционалним митом. Рејчел Дуплеси, која тврди да двадесетовековну женску књижевност карактеришу очигледно идеолошки напори да се створе наративне стратегије „које изражавају критичко противљење доминантном [андроцентричном] наративу” (DuPlessis, 1985: 5), о женској конфронтацији с традиционалним митолошким формама каже следеће:

Кад нека сјисаишељица изабере мит као тему, суочава се с материјалом који је индиферентан или, чеиће, активно нејријашељски настројен према историјским разматрањима рода, јер себи присваја универзални, хуманистички, природни или чак архетипски сјајус. Да би се суочила с митом као жена, ауторка мора, доводећи сјвари до екстрема, да њими удар снажној система шумачења прерушеној у предсјављање, ше да увезба сојсјивену колонизацију или „иконизацију” кроз материјале које њена култура смајтра моћним и њимарним. (DuPlessis, 1985: 116)

³ Примере традиционалног маскулинистичког афроамеричког фолклора наводи Џулијус Лестер, посебно: „Девојка крупних очију” (Lester, 1969: 57–61) и „Џек и Ђаволова ћерка” (1969: 73–90).

Анализа улоге жена у мушком мономиту коју даје Џозеф Кембел у својој класичној студији *Херојс хиљаду лица* потврђује тврдње Рејчел Дуплеси које се тичу искључивања жена као субјеката из светог наратива. Кембел каже (иако без оне оштре осуде на којој почивају формулације Рејчел Дуплеси):

Жена, у сликовном језику митологије, представља шовалистичко оно што се може знати. Херој је онај ко сазна [...]. Жена је водич ка илеменишом врхунцу њушене аваншуре. Мањкаве очи осуђују се на инфериоран ситишус; зло око незнања уроком је везује за баналност и ружноћу. Али ослобађа је око разумевања. Херој који може да је прихвати онакву каква јесте, без неопходног мешања, али с добром и сигурношћу које јој шребају, њошнцијални је краљ, ошеловљени бојњеној створеној свећи. (Campbell, 1949: 116)

Према Кембеловом мишљењу, обликотворна начела мита уписују жену као додатак и предмет, као ниже биће које „око разумевања” мушког хероја „ослобађа”, којем је потребна мушка „доброта и сигурност” да би умакло пејоративним вредношћима свог карактера и бића.

Очигледно, Кембелове утицајне формулације показују да је практично немогуће да нека савремена списатељица некритички употребљава традиционални мит. Наиме, у својој расправи, на пример, о адамском миту порекла жене из мушкараца, а очигледно и у залагању за њега, Кембел потврђује фалоцентрично веровање да је улога жене да комплетира – учини потпуним – дотад психолошки фрагментираног и дефеминизованог мушког јунака. Дакле, та митска (и историјска) улога жене као допуне одражава андроцентричну идеологију на начине који указују на крајње тешкоће и очигледне опасности за списатељице ако традиционалне митове користе на некритички начин. Ако то чине, како каже Рејчел Дуплеси, „увежбавају сопствену колонизацију или ’иконизацију’”.

Списатељице белкиње које се осећају потпуно искључено из традиционалних западњачких светих наратива, и подређено њима, виде радикалну субверзију тих митова као начин за „делегитимизовање конкретних наративних и културних поредака [прошлости]” (DuPlessis, 1985: 34). За такве ауторке, међу које Рејчел Дуплеси убраја Адријен Рич, Силвију Плат и Маргарет Атвуд, циљ апропријације мита истовремено је и критика фалоцентричне природе традиционалног мита и отварање могућности за феминистичке митове, у којима је жена јунакиња и субјект.

Међутим, за афроцентричну списатељицу попут Тони Морисон, која налази велику вредност у афроамеричком светом наративу, иако је често фалоцентричан, коришћење традиционалних митова је проблематично, због тога што је нужно да афирмише идеолошке перспективе тих наратива у оним аспектима који укључују природу црначког опстанка, а да у исто време критикује њихов често исказан андроцентризам. Другим речима, ауторка мора произвести наративе који јасно приказују њено залагање за афроцентричну идеологију, а истовремено осуђују посвемашњи неуспех мита да упише могућности пуног учешћа жена као субјеката у причу о самоактуализацији и културном очувању црних Американаца.⁴

⁴ Међутим, такво читање феминистичког сусрета Тони Морисон с митом компликује чињеница да традиционалну афроамеричку народну причу на којој она заснива *Соломонову њесму* не

Успех у савладавању тих идеолошких терена сведочи о томе да Соломонова *џесма* не излази изван феминистичких и афроцентричних тема других романа Тони Морисон из седамдесетих година двадесетог века, нити служи да, како је написала Сузан Вилис у својој провокативној анализи опуса Тони Морисон, „пресмисли појам очевине који се јавља док [Млекација] саставља свој родослов” (Willis, 1987: 59–60). Кад Соломонову *џесму* чита обраћајући пажњу на идеологије које је уобличавају, читалац ће лакше разабрати начине на које тај роман уноси поремећај у андроцентрични след како западњачког светог наратива уопште, тако и – конкретно – (апроприраног) афроамеричког мита.

III

Тони Морисон апроприра мономит на заиста врло суптилан начин, а на ту суптилност указује релативно непостојање ширих критичких коментара о њеном избору мушког протагонисте. Упркос очигледно феминистичкој природи њених ранијих романа, *Најџлављеи ока* и *Суле*, критичари су били изненађујуће незаинтересовани за то што је Тони Морисон креирала очигледно андроцентричан наратив. Таква незаинтересована реакција види се чак и у есеју Женевјеве Фабр о овом роману, иако тај есеј почиње ситуирањем Тони Морисон у континуум црначких списатељица које се труде да „остваре писменост... [и] слободу”, и тврди да „списатељице црнкиње скрећу пажњу на особеност њиховог искуства и визије” тиме што стварају дела „чија храбра истраживања намерно ремете и узнемирују читаоца, као део борбе против свих облика ауторитета” (Fabre, 1988: 106). Мада је у есеју очигледно живо разумевање афроцентричних и феминистичких интереса Тони Морисон, Женевјева Фабр ипак нуди такво читање *Соломонове џесме* које се скоро искључиво усредсређује на Млекацијину „родословну археологију”, а скоро сасвим занемарује централну важност проблематике рода. Међутим, необична уздржљивост Женевјева Фабр у погледу рода, у анализи романа Тони Морисон покреће једно суштински важно питање: на који начин оно што она назива ауторкином „драматизацијом архетипског путовања кроз предачку територију” (Fabre, 1988: 107) заправо одражава и односи се на увиде које Женевјева Фабр износи у својој уводној

можемо исправно назвати фалоцентричном. Заиста, као што сам показао, свети наратив о лећејим Африканцима приказује заједнички – мушки и женски – лет из исквареног (америчког) друштва. Дакле, може се рећи да баш у апропријацији Тони Морисон мит представља андроцентрични наратив. Изгледа да та чињеница говори да у свом „новом утемељењу” мита Тони Морисон жели да покаже у коликој је мери афроамерички вредносни систем у својој најдубљој структури – као што је забележено у митолошким наративима које црнци стварају да би себе дефинисали – оштећен коруптивним деловањем индивидуалистичког и фалоцентричног западњачког система веровања. Дакле, формулације Рејчел Дуллеси о митолошкој списатељици која пружа отпор делују добро засновано не у самом начину на који Тони Морисон чита традиционалну народну причу, већ напротив, у њеном преображавању те приче у текст тужне песме која сачињава Соломонову песму. Управо у њеној реакцији на једну верзију мита коју она лично конструише можемо у *Соломоновој џесми* пронаћи напетост између критике и афирмације, њену очигледно двокраку перспективу.

контекстуализацији романсијеркиних идеолошких циљева, на „суштински значај [црначке женске] разлике”?⁵

Одговор на то питање нећемо брзо добити јер, поред онога што су критичари најчешће тумачили као ауторкино уписивање привилеговане мушкости у *Соломонову њесму*, изгледа да она сама неким својим коментарима жели да обесхрабри анализе свог дела чија је оријентација превасходно – и ограничено – феминистичка. У „Коренским везама”, на пример, она каже, одговарајући на питање у вези са „потреб[ом] да се развије препознатљив црни феминистички оквир критичког читања”: „[М]ислим да то са собом носи више опасности него благодети, јер су сваки критички приступ и свако тумачење који искључују мушкарце једнако ограничени као критички приступ црначкој књижевности који искључује жене” (Морисон, 2024: 38). Можда још неповољнији по ограничено феминистичко читање *Соломонове њесме* јесу коментари којима она објашњава корен проблема који на крају обогаљују Агару, упркос томе што има чудесно самоактуализовану менторку – баку Пилат:

Узрок несреће која сналази Агару [...] јесте у њеној великој удаљености од искуства властитих предака. Пилат у себи носи преко десет година блиских, подржавајућих веза са два мушка лика – оцем и браћом. Та блискост и подршка остале су у њој, збој њих је она тако силна и љубави, што је зашто што је искусила шакве везе са друћима. Њена ћерка Роба доживела је што у мањој мери и с мушкарцима се повезивала врло љовршно. Рибина ћерка [Агара] је у дећинству имала још слабије везе с мушким роћацима, па тај генерацијски след заправо указује на слабење њихових снаја услед недосћајка мушкараца који би им у живоћу били извор подршке. Пилат је круна шаквих веза: она је оличење најбољих женских и најбољих мушких особина, али ша равнотежа бива нарушена ако се не нећује, ако се на њу не ослања, ако се не рећлицира. То је слабост које се морамо чуваши у будућности – жена која рећродукује жену, која оћеш рећродукује жену. (Морисон, 2024: 38)

Тони Морисон одбацује феминистичку идеју (и идеал) искључиво женских заједница као најбољег начина за максимално увећање могућности за психичко и емоционално здравље црнкиња. Уистину, питање (родно специфичног) искључивања изузетно је важно за формулације Тони Морисон овде, јер јој служи као мотивација како за тврдње о потенцијалним опасностима уско фокусиране црначке феминистичке критике, тако и, у њеном читању инцидента у *Соломоновој њесми*, за Агарину коначну пропаст. Очигледно, за Тони Морисон, психичко здравље црнкиња достигну је само уз учешће и сарадњу како жена, тако и мушкараца у његовом стварању и неговању. Заправо, мушко учешће помаже да почетница стекне осећај

⁵ Женевјева Фабр није једина која занемарује пуне импликације рода у *Соломоновој њесми*. Навешћу укратко још два примера: Филип Ројстер успут примећује да је *Соломонова њесма* „први од њених романа који користи мушког протагонисту” (Royster, 1982: 419), али он пропушта да тој очигледно важној ствари допусти да утиче на његово читање; слично томе, Џејн Кембел, која тврди да је Тони Морисон „прожела *Соломонову њесму* епским квалитетом” (Campbell, 1986: 137), не разматра значај рода за романсијеркин приказ онога што назива „предачка трагања”. Међутим, на недавном састанку Енглеског института, под називом „Тони Морисон у перспективи”, којем сам присуствовао након што је овај есеј већ био завршен, Кимберли Бенстон провокативно је скренула пажњу, између осталог, на импликације ауторкиног избора мушког протагонисте.

„равнотеже” између „најбољих женских и најбољих мушких особина”, без чега су, сматра Тони Морисон, мали изгледи за достизање родног и племенског здравља.

Такве коментаре могли бисмо читати као потврду поменуте тврдње Сузан Вилис да *Соломонова ђесма* тежи да „преосмисли појам очевине” (Willis, 1987: 60). Међутим, сложено коришћење афроцентричне и феминистичке идеологије у овом роману може се плодносније ишчитати у оквирима формулација Рејчел Дуплеси о напорима савремених списатељица да поремете традиционалне андроцентричне наративне следове и стратегије. По речима Рејчел Дуплеси, рад савремених списатељица посвећен је томе „да се језик и традиција раскину у довољној мери да се призове женска перспектива, нагласак или приступ” и да се „делегитимишу конкретни наративни и културни пореци [прошлости]” (DuPlessis, 1985: 32). Овде тврдим да мотивацију Тони Морисон за апропријацију мономита и афроамеричког светог наратива обезбеђују управо такви реметилачки, делегитимизујући импулси.

У наставку ћу даље истражити смисао наративног ремећења и прекида који је имплицитан у ауторкиним апропријацијама мушког мономита, а усредсређићу се на два суштински важна аспекта овог романа: 1) на буквално прекидање Млекацијине мушке херојске потраге конкретно антитетичком причом о Агариној пропасти и 2) на посебне импликације наратива о Соломоновом лету.

IV

Ради целовите расправе о ауторкином манипулисању привилегованим текстом о митском (мушком) трансцендирању, морам најпре укратко оцртати детаље Млекацијиног путовања. Млекација иницијално креће у потрагу да пронађе злато које је, како верује, Пилат оставила да би обезбедила трајну економску и емоционалну самодовољност. Другим речима, његова потрага надахнута је потребом да избегне емоционалну посвећеност и породичну одговорност:

Само је хтео да ушаба сћазу што гаље од прошлости својих родишеља, која им је уједно и садашњости и прети да постане садашњости и њему. Мрзео је ту јешкост у односу између мајке и оца, то убеђење у њравичности за које су се обоје држали обема рукама. А његов шруд да то не види, да то превазиђе, као да је функционисао само онда кад дане њроводи у ма чему лакомисленом, што не носи шешке последице. Избећавао је везивање и снажна осећања, зазирао је од одлука. Желео је да зна што мање, да осећа шаман шолико да се доброћудно њрогене кроз дан и да буде довољно занимљив да засијурно сшекне шућу радозналости – али не и бесомучну оданости. Агара му је донела ово последње и шолико граме да је више у животи неће њожелети. (Morison, 2013: 224)

Дакле, Млекацијино путовање почиње као напор да се ослободи обавеза према другима, тако што ће пронаћи породично благо. Међутим, уместо злата, након низа епизода које се уклапају у традиционалне мономитске парадигме о мушком јунаку позваном у авантуру (Lee, 1982: 67), он проналази зрелост и осећај за сопствене породичне обавезе, добро упознаје породичну (и племенску) историју и темељно разумева племенску мудрост. Његово новостечено знање о самом себи и о культу-

ри драматично се манифестује током обреда иницијације у Шалимару, где црначки старци позивају урбаног буржуја у дугачак, напоран лов, па онда тог ловца почетника остављају да се сам сналази. принуђен да се ослони на сопствену памет да би се пробио кроз шуму пуну дивљих животиња, Млекација размишља о томе како су се односили према њему откад је дошао и, што је важније, о томе како се он (лоше) односио према другима. Пошто се запита: „Какви су то дивљаци ови људи?” и начас поверује да „ничим није заслужио њихов презир” (Morison, 2013: 338), Млекација, сада много самокритичнији, увиђа да је нужно да одбаци таква незрела гледишта:

Зазвучало је као нешто старо. Заслужио. Старо и уморно, на самрти од испрошено-сти. Заслужио. Саг му се чинило да је увек говорио или размишљао како не заслужује шај и шај мајер, то и то ружно понашање од других. Гитари је говорио да не „заслужује” зависности своје породице, њихову мржњу, шта већ. Да не „заслужује” чак ни да чује сву ту несрећу и међусобне оштрице којима су га родитељи оштричили. И да не „заслужује” Агарину освету. Али зашто му родитељи не би причали о својим личним проблемима? Ако њему неће, коме ће? И ако неко неопознат има право да га убије, свакако има право да га убије и Агара, која га познаје и коју је одбацио као ижвакану жвакаћу јуму што је изубила укус. (2013: 338)

Он успева да стекне радикално реконцептуализовано схватање самог себе и породице, и својих одговорности према њој, онда када га, при крају његовог предачког похода, преплави осећање носталгије, док слуша како група деце у Шалимару пева „Ону стару, тужну песму коју је Пилат стално певала: 'О, Слађани, не остављај ме овде’” (2013: 365). Ту носталгију прати (и она, заправо, представља њену функцију) зрелија и потпунија свест о факторима који су мотивисали понашање његове породице. Он разуме, на пример, да ексцентричности његове мајке – укључујући и то што га је дојила много дуже него што би то било неопходно из разлога исхране – делимично проистичу из „ускраћености у сексу”: „сад му се учинило да ју је таква ускраћеност у сексу морала погодити, позледити је тачно онако како би погодила и позледила и њега” (2013: 366). После тога се пита: „Каква би била да ју је муж волео?” (2013: 366). Након тога, почиње да разумева извор перверзно похлепне природе свог оца:

Као син првој Мејкона Дега, он огаје почаси живоју и смрти своја оца шако што воли оно што је и његов отац, волео: некрешнину, леју, поуздану некрешнину, дарежљивост живоша. Воли их до неба зашто што је и оца волео до неба. Да посегује, тради, стиче – то је њему живош, будућност, садашњост, сва историја коју зна. То што извишперује живош, изобличује га зарад добити, мера је оној што је изубио са очевом смрћу. (2013: 366–367)

Поред тога што је схватио колико је бесмислено да мрзи своје родитеље и сестре, и што га је преплавила „дебела” „скрама стида” „што је покрао Пилат” (2013: 367), он окреће мисли Агари, особи чији је живот најозбиљније погодила његова себичност. Питајући се зашто није показао више осетљивости кад је прекидао њихову

везу, увиђа да се његово егоистично, маскулинистичко понашање према Агари претрпело чак и у његову реакцију на њене хистеријне покушаје да га убије:

Злоупотребио ју је – њену љубав, њено лудило – а више од свега злоупотребио је њену кукавичку, јорку освећу. То ја је на Крвној банци претворило у звезду, у славну личност; дружим мушкарцима и дружим женама саопштавало је да је он један један лик, да има моћ да жену оштра у лудило, и што не зашто што ја је омрзла или зашто што јој је урадио нешто неопростииво, већ зашто што ју је јебао, ја је подивљала од недостижна његовој величанственој уга. (2013: 367–368)

Пажљива и мање самозаштитнички оријентисана оцена његове личне историје, мотивисана искушењима и невољама које сачињавају његово херојско искушење, а у које спада и одбијање увредљиве материјалистичке перспективе, натера Млекацију да разуме колико је озбиљно погрешно било његово себично понашање. Попут традиционалног јунака мономита, он задобија осећање сопственог идентитета које је чврсто укорењено у односу према породици и заједници. Наиме, научио је, укратко, да може остварити осећај сопства само кад успе да прихвати неизбежну одговорност према породици и човечанству, кад препозна осећај припадности свом народу и почне да ужива у њему. Ослобођен од плитких и себичних гледишта која су га раније карактерисала, Млекација је, укратко, окончао сопствену одељеност од самог себе и од племена и постао је потпун, остварио је „сливање [...] у целовиту личност” (2013: 96).

На крају, Млекација, чији род омогућава ауторки да конструише наратив о његовој предачкој потрази генерално у складу с параметрима класичног мономита, успева да обави задатак очувања културе који је нужан за одржање његове заједнице. У складу са захтевима који се постављају пред успешног мономитског јунака, враћа се у своју заједницу у Мичигену да саопшти оно што је растумачио од тајанствених стихова светог наратива својој породици, безнадежно подељеној након деценија неповерења и међусобног перверзног малтретирања. Млекацијина одисеја потврђује да је његов отац био у праву кад је изједначавао сопство и знање. Претходно, кад Млекација интервенише у психолошки и физички насилној расправи између мајке и оца тако што удара Мејкона Деда Другог, отац му каже: „Сад си одрастао човек, али није ни изблиза довољно бити одрастао. Треба бити целовит човек. А ако хоћеш да будеш целовит човек, онда се мораш изборити и са целовитом истином.” (2013: 97). Пошто је истражио, наизглед темељно, наслеђе својих предака, Млекација је много научио о „целовитој истини”, која му омогућава приступ ономе што Џозеф Кембел назива „непресушни извор из којег се друштво поново рађа” (Campbell, 1949: 20). Остварено осећање целовитости и приступ том „непресушном извору” – посебно историји клана Дедових; а уопштеније, афроамеричкој култури и њеним безвременим истинама – омогућава Млекацији да крене на „други задатак и дело”: „да се онда врати [свом] преображеном [друштву које се распада] и да друге подучи лекцији о обновљеном животу коју је научио” (1949: 20).

Те лекције, ма колико биле информативне и моћне, не могу да измене најживију последицу његове некадашње „распаднуте психе” (1949: 20): његов рђав однос

према Агари и њену потоњу смрт. Упоредо с Млекацијиним стицањем неопходне свести о себи и култури, тече Агарин болни труд да оствари стандарде женске лепоте америчког грађанског друштва. Уистину, родне ситуације Млекације и Агаре у патријархалном капиталистичком систему у коначном исходу одређују границе саме природе и успеха њиховог путовања.

V

Тринаесто поглавље *Соломонове џесме*, у којем се бележе околности Агарине смрти, доноси дословно – и стратегијско – сламање мушког мономитског низа. Структура романа Тони Морисон истиче контраст између Млекацијине (мушке) мономитске потраге за сопством и заједницом и смртоносног марша његове рођаке Агаре ка ономе што Сузан Вилис идентификује као постваривање (Willis, 1987: 89). Ова јукстапозиција је заправо врло упечатљива. На пример, оба лика крећу на путовања услед својих ставова о буржоаским капиталистичким вредностима. Млекација, кога Тони Морисон успева да упише у заплет традиционалне (мушке) епске потраге, жели да побегне из свог окружења не зато што су његове буржоаске вредности репресивне него зато што захтевају физички ангажман и осећај емпатије, за шта је он очигледно неспреман. С друге стране, Агарино путовање ка постваривању и, у коначном исходу, физичка смрт, имају извор у њеном прихватању безмало вечне представе патријархалног друштва о жени као објекту, у њеном узалудном покушају да оствари појмове женске лепоте буржоаског друштва. Будући да је очигледно наследила од своје преткиње Рајне способност за безграничну тугу због мушког напуштања, Агара закључује, пошто је зурела у сопствену слику у огледалу, да Млекацијин неуспех да је воли представља функцију њеног негламурозног, некосмополитског изгледа.

Агарин женски статус ускраћује јој могућност да као актер и субјект ступи у парадигматски епски начин трансценденције. Стога јој је ускраћен приступ могућностима преображаја регенеративне неопходне дистанце од коруптивног главног тока америчког буржоаског система вредности. Пошто више не постоји митски прначки наратив о заједничкој трансценденцији – и заправо га је заменио индивидуалистички и андроцентрични (породични) текст – Агара нема начина да достигне окрепљујуће знање о себи и култури које би јој омогућило да одбаци изнурујућа начела онога што Џорџ Дефорест Лорд назива „разорен град, уништена култура” (Lord, 1983: 221). Стога, могућности за сопствено унапређивање она може да сагледа само под условима које „уништено” буржоаско америчко друштво истиче као прикладне за њен пол. Другим речима, у друштву у ком је женска самоактуализација генерално немогућа изван контекста интерактивног односа с мушкарцем, Агарина усредсређеност на Млекацијину неспремност да је воли, ма колико била штетна, потпуно је логична. Док Млекација остварује чудесно корисно разумевање историје, мита и природе, Агарин статус лика који је везан, како у просторном, тако и у наративном смислу речи, за репресивне кућне заплете – што је практично неопходан услов за остављену љубавницу у западњачком епу – изазива практичну

дисоцијацију осећајности и прихватање погледа на жену особених за буржоаско друштво. То прихватање одражава се нарочито у њеном потпуном усвајању његових идеја о женској лепоти.

Управо коришћењем слике жене која зури у огледало Тони Морисон приказује закључак Агарине тугом изазване афазисе, и њено откриће онога што сматра начином да оживи Млекацијино занимање. Кад Агара, у скоро кататоничном стању, угледа себе у малом огледалу које јој поднесе Пилат, бива уверена да је нашла извор Млекацијине антипатије – свој изглед:

„Није ни чудо”, најокоп је изустила. „Гледај ово. Није ни чудо. Није ни чудо.” [...] „Гледај на шта личим. Грозно изгледам. Није ни чудо што ме није желео. Изгледам ситрашно.” Глас јој је био смирен и разборит, као да уошће није ни проживела тих последњих неколико дана. „Морам да се дињем одавде и да се средим. Није ни чудо!” Агара је збацила покривач и устала. „Уффф! Још и смрдим. Мама, запреј ми воде. Треба ми кућање. Дуо кућање. Је ли нам остало миришљаве соли? О, јоскоге, лава.” Ојет је завирила у олегалце. „Изгледам као мрмот. Где је чешаљ?” (Morison, 2013: 376)

Агара одушевљено креће да оствари идеал лепоте буржоаског друштва. Уверена да јој „све треба” да би преобразила своју црначку различитост – оно што назива изгледом „као мрмот” – у гламурозни женски идеал буржоазисе, онда проведе читав радни дан „[купујући] све што жена може обући од голе коже па надаље” (2013: 377). Она купује, између осталог, „Плејшексов појас, Ај Милерове хулахоп чарапе безбојне, гаћице фирме Фруи ов д лум и два перлонска комбинеzona”, један скуп „Еван-Пикоунов костим”, и козметику (2013: 378). То је бесрамни чин конзумације производа, она очајнички покушава да себе претвори у беспрекоран пример женске лепоте да би била достојна Млекацијине љубави. Међутим, инструменте њене трансформације натопа и упрља плусак, те се њени напори да ту поцепану одећу и кишом натопљену козметику искористи за свој преображај показују свим неуспешни. Агара то схвата кад види Пилатину и Ребину реакцију на то како изгледа:

[...] Шек је у њиховим очима уледала оно што није ојазила гошад у олегалу: мокре исцејане чарапе, искаљану белу сукњу, лейљив, зромуљичан јудер на лицу, руменило у браздама и дивље, мокре јласшове косе. Све је то уледала у њиховим очима, и шај јризор је њене рођене очи исјунио водом, шоилијом и мноо сшаријом нео што је киша. (2013: 383)

Агара долази до горког увида да су потпуно неуспешни њени напори да оствари идеал женске лепоте америчког друштва. Њен краткотрајни, болни покушај да надокнади физичке квалитете који јој недостају, а зна да се Млекацији допадају – „свилену косу [боје бакрењака]”, „кожу боје лимуна”, „сивоплаве очи” и „танак нос” (2013: 384) – завршава се не трансцендентним знањем о свету, како се завршава епско путовање мушког протагонисте, већ напротив, свешћу да јој њено (уништено) друштво никад неће пружити прилике за оне врсте преображаја које су јој нужне да освоји љубав мушкарца уз кога сматра да припада. Исцрпљена, осећајући сву

безнадежност своје дилеме, она каже Пилат: „Никада неће волети моју косу” (2013: 384).⁶

Тони Морисон прекида Млекацијину мономитску потрагу или, како каже Рејчел Дуплеси, прекида след (светог) наратива, да би приказала неуспех фалоцентричног мита да упише корисне трансцендентне могућности за жену. Сврха тог прекида јесте да проблематизује строго слављеничку афроцентричну анализу Млекацијиних достигнућа. Таква анализа не успева да се усредсреди на јасно присуство (женског) бола које прожима завршна поглавља *Соломонове њесме*. Мушка кривица за изазивање таквог бола очигледна је, на пример, у Млекацијиним увидима у мотивацију његовог односа према Агари. Он схвата да ју је „[з]лоупотребио [...] – њену љубав, њено лудило – а више од свега [...] њену кукавичку, горку освету” (2013: 367) да би остварио статус хероја, или оно што се у наративу назива статусом „звезде”.⁷

У анализама овог романа Тони Морисон мора се обраћати пажња како на трансцендентну радост мушког лѐта уобличеног знањем, тако и на неизмерни бол услед напуштања који осећају жене попут Агаре и Рајне, чија је агонија због Соломоновог губитка „отприлике и убил[а] ту жену” (2013: 392), и била је толико дубока и силовита да је „ридала и ридала, потпуно сишла с ума” (2013: 392). Другим речима, будућа читања морају узети у обзир то да онај текст тужне песме и роман кодирају како афроцентрично признање моћи и важности трансценденције, тако и уверљиву критику чињенице да је, у ажурираној верзији овог мита, та моћ у суштини ускраћена Афроамериканкама. Својом апропријацијом овог мита, Тони Морисон се приближава наративним структурама фалоцентричних западњачких митова у тој мери да су мушкарци приказани као актери, а жене су опхрване тугом, остављене и – услед маскулинистичких перспектива особених за ову културу, па стога и за овај приповедни облик – представљају трајно приземљене предмете. Идеолошка комплексност ауторкиног представљања своје феминоцентричне и афроцентричне политике показује се у томе како стихови уписују трансцендирање и напуштање: „Соломон оде одлете, Соломон оде нестаде” (2013: 398).

⁶ Тачнији превод би гласио: „Никад му се неће допасти моја коса.” У оригиналу: *He's never going to like my hair.* (Прим. ђрев.)

⁷ Очигледно, Агарин трагични положај убрзан је њеним статусом жене у маскулинистичком заплету који инсистира на томе да жена није ништа без мушкарца. Агара не успева да нађе, заправо јој чак није дозвољено ни да потражи на било ком потенцијално плодноном месту онај тип важног и окрепљујућег личног и племенског значења у историји и миту, а та чињеница указује на њено место изван трансцендентног дешавања у овом миту. Тони Морисон употребљава песму да контрастира супротне исходе Млекацијине и Агарине потраге. Мушки протагониста налази, такорећи, нови живот у тајанственим тужним стиховима Соломонове песме. Супротно томе, коришћење те песме у завршној сцени тринаестог поглавља – на Агариној сахрани Пилат и Реба тужно моле за „милост”, и Пилат изводи успаванку („Ко је то мени дирџ лудицу моју слатку? / Ко је то мени моје чедо дирџ?” [2013: 387]), коју је певала унуки „кад је била мала” – сигнализује патњу женских ликова због тога што нису успеле да заштите Агару од погубних последица Млекацијиног одбацивања, који је „мени моје чедо дирџ”.

VI

Ауторкино приказивање феминистичких тема у овом роману можда је најочигледније у гласовима (претежно) женског потомства које води критички настројени хор у последњим поглављима *Соломонове њесме*. Жене из Шалимара, попут Сузан Берд и Слатке, нису баш нимало импресиониране Соломоном и његовом трансцендентном представом. Сузан Берд га чак отворено критикује што је напустио Рајну и своје потомство. Иако Сузан Берд препричава Млекацији провокативне аспекте Соломоновог митског лета – она каже Млекацији: „по тој причи [...]. Одлетео је. Разумете, као птица. Само је једног дана устао на њиви, устрчао уз некакво брдо, обрнуо се неколико пута око себе и дигао се у ваздух. Отишао право натраг тамо откуда је већ дошао” (2013: 392) – њена приповест усредсређује се преваходно на бол који су други осетили због његовог напуштања. Уистину, управо Сузан Берд обавештава Млекацију о пореклу назива Рајнина клисура: „[...] понекад се и чује тај чудни звук који ствара ветар. [Људи кажу да то жена, Соломонова жена, плаче.] Звала се Рајна” (2013: 392).⁸ Поврх критички интонираних тврдњи као што је: „[...] ишчекао је и све их оставио” (2013: 392), она додатно коментарише последице његовог летећег бега:

Веле да је ридала и ридала, њошћуно сишла с ума. Не чује се више за њакве жене, али некада их је било више – њих жена шћо не моју да живе без некој огређеној мушкараца. А кад њај мушкарац оде, оне силазе с ума, или умиру, или шћа већ. Од љубави, ваљда. Али ја сам увек смашрала да је шћо од најора да саме брину о деци, разумеше шћа хоћу да кажем? (2013: 392)

Мада бисмо овде с правом могли довести у питање поузданост „спекулација” (2013: 392) Сузан Берд – на пример, Соломонова песма није тек нека неважна „бапска лажа”; даље, Агарина реакција на Млекацијино напуштање слична је Рајниној, а њена туга очигледно нема никакве везе с тегобама услед тога што је остала као једина родитељка – читалац свакако може имати поверења у њено памћење детаља митског наратива. Читалац може веровати њеном сагледавању величине бола остављене жене, што потврђује Слатина и, на крају, Млекацијина реакција на мушке чинове напуштања и трансцендирања.

Млекацију археолошки чин узноси у „невероватне висине” (2013: 395) и под таквим утиском он Слаткој, својој љубавници из Шалимара, поверава чињеницу да је он Соломонов потомак. Пошто је задобио своју породичну историју – о игри која прати рецитовање Соломонове песме поносно каже: „То је сад моја игра” (2013: 396) – он открива о свом претку: „Курвин син умео је да лети! Умео да лети! Није му требао авион. Није му требао усрани *ње гујло ве а*. Умео је сам-самцит да лети!” (2013: 397).⁹ Нимало импресионирана сазнањем о Млекацијином краљевском наслеђу – на крају крајева, као што му каже Сузан Берд: „[...] сви у овом крају тврде да су у

⁸ Реченица у угластим заградама недостаје у преводу Дубравке Срећковић Дивковић. (Прим. њрев.)

⁹ TWA, *Trans World Airline*, једна од највећих авионских компанија у САД. (Прим. Д. Срећковић Дивковић)

сродству с њим” (2013: 391) – Слатка покушава да натера свог љубавника да размисли о последицама Џејковог трансцендентног чина, тако што га пита: „Кога је оставио за собом?” (2013: 398). Још опчињен својим статусом потомка једне тако магичне личности, Млекација весело одговара: „Све! Оставио је све доле на земљи и одјездио као црни орао” (2013: 398). Тек кад буде приморан да се суочи с последицама сопственог напуштања Агаре, он успева да осети друштвено неодговорну природу чинова свога претка, а затим и сопствених.

То суочавање наступа кад Млекација, по повратку у Мичиген, буде изложен значајним, понекад смртоносним последицама мушког лѐта. Док се у Пилатином подруму опоравља од ударца којим га је, у оправданој љутњи, онесвестила тетка, Млекација разумева трагичне ироније фалоцентричне друштвене (и наративне) структуре која женама онемогућава приступ изворима знања и моћи те културе. Наратив нас обавештава о Млекацијиним открићењима: „Напустио ју је. Док је он сањао да лети, Агара је умирала” (2013: 402). Млекација, који је остварио бесконачно велик напредак у знању, а ипак очигледно има још много тога да научи, тада се сећа Слаткиног питања о жртвама Соломоновог одласка, питања о ком дотад није озбиљно размишљао. Указује му се јасна веза између сопственог чина и поступка митског претка, а свеукупне последице његовог лета сада може да разуме:

У сећање му се враћи сребрнасти плас Слатке: „Кога је оставио за собом?” Он је за собом оставио Рајну и двадесет једно дете. Двадесет једно, јер искусио је и оно које је покушао да доведе са собом. А Рајна се бацала читавим телом, сишла с ума, и још илаче у јарузи. Ко се бринуо о то двадесеторо деце? Исусе Христие, оставио је двадесет једно дете! [...] Шалимар је оставио своју, али управо та деца и њевају о томе, и чувају у животи причу о томе како их је напустио. (2013: 402)

Тек у овом тренутку, кад Млекација спозна болне последице чувеног мушког летећег бега, може се рећи да се његово разумевање породичног наслеђа и Соломонове песме креће ка задовољавајућем употпуњењу. Такво разумевање изискује помирење с комплексом породичне песме, понекад непријатних значења, и спознавање како поносног лета, тако и недостатка осећаја друштвене одговорности у одласку митског хероја Соломона.

Дакле, *Соломонова њесма* говори како о трансцендентном (мушком) лету, тако и о неизмерном болу који погађа жену која, услед тога што јој је ускраћен приступ знању, не може учествовати у том лету. Прекидајући мономитски след, Тони Морисон отвара могућности за феминистичко читање надахнуто отпором које указује на последице мушких епских путовања: на живот као у смрти, или на праву смрт, жене којој је једино дозвољена улога тугом опхрване, напуштене љубавнице.

Дакле, анализа која у први план извлачи не само Млекацијино археолошко питање већ и Агарин распад – другим речима, афроцентрично феминистичко читање *Соломонове њесме* – омогућава тумачење које најпрецизније разоткрива сложеност ауторкине апропријације епске форме и афроамеричке народне приче. Заправо, таква анализа је нужна ако хоћемо да разумемо црначку и феминистичку

поетику која уобличава не само Соломонову њесму него цео ауторкин опус. Уместо да преосмишљава очевину, роман Тони Морисон истиче вечну релевантност културних митова из народних прича, разоткривајући савремено изопаचाвање инсистирања тог мита на важности трансцендентног лета као имплицитно фалоцентричног у свом уписивању вечно инфериорног – „не-херојског” – статуса жене.

Ауторкин мушки еп не представља раскид с феминистичким темама књига попут *Најјлављеј ока* и *Суле*, него храбро проширење тих тема у суочењу с начелима „најсветијег наратива” западњачке књижевности. Попут Гитаре, који инсистира на томе да је заслужио право на критичку анализу акција Афроамериканаца, текст Тони Морисон заправо поставља питање: „Зар не могу критиковати оно што волим?” Иако очигледно жели да сачува чудо и мудрост црначке културе, Тони Морисон учоава потребу за прожимањем сачуваних форми културе „новим информацијама”. Ако културе генерално нису статичне него су у процесу континуираног и динамичног развоја, очигледно је да афроамеричка култура, уколико жели у садашњости да буде вредна као средство за објашњавање света који се брзо мења, у ком жене представљају све важније и све утицајније актерке, не може наставити да производи перспективе које воде даљем стварању наратива који тривијализују или маргинализују жену. Такав увид не значи замену афроцентричне идеологије феминизмом већ стварање простора који ће омогућити њихову неопходну и потенцијално плодносну интеракцију. У том смислу, *Соломонова њесма* не само што одражава перспективе афроамеричке културе него покушава да значајно допринесе њеном преображају.

ИЗВОРИ

- Benston, Kimberly. (1989). “Re-Weaving the ‘Ulysses Scene’: Enchantment, Post-Oedipal Identity and the Buried Text of Blackness in *Song of Solomon*”. Paper presented at the English Institute, 48th Session. Harvard University, 25 Aug., 1989.
- Brenner, Gerry. (1988). “*Song of Solomon: Rejecting Rank’s Monomyth and Feminism*”. *Critical Essays on Toni Morrison*. (Nellie Y. McKay, ed.). Boston: G. K. Hall, 114–124.
- Brewer, J. Mason. (1968). *American Negro Folklore*. Chicago: Quadrangle.
- Campbell, Jane. (1986). *Mythic Black Fiction: The Transformation of History*. Knoxville: U of Tennessee P.
- Campbell, Joseph. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.
- Dorson, Richard. (1956). *American Negro Folktales*. Greenwich, Conn.: Fawcett.
- Dundes, Alan. (ed.). (1984). *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*. Berkeley: U of California P.
- DuPlessis, Rachel Blau. (1985). *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP.
- Fabre, Genevieve. (1988). “Genealogical Archaeology or the Quest for Legacy in *Song of Solomon*”. *Critical Essays on Toni Morrison*. (Nellie Y. McKay, ed.). Boston: G. K. Hall, 105–114.
- Hughes, Langston and Bontemps, Arna. (eds.). (1958). *The Book of Negro Folklore*. New York: Dodd, Mead.
- Lee, Dorothy H. (1982). “*Song of Solomon: To Ride the Air*”. *Black American Literature Forum* 16, 64–70.
- Lester, Julius. (1969). *Black Folktales*. New York: Grove.
- Lester, Rosemarie K. (1988). “An Interview with Toni Morrison. Hessian Radio Network, Frankfurt, West Germany.” *Critical Essays on Toni Morrison*. (Nellie Y. McKay, ed.). Boston: G. K. Hall, 47–56.
- Lord, George deForest. (1983). *Trials of the Self: Heroic Ordeals in the Epic Tradition*. Hamden, CT: Archon.
- McKay, Nellie Y. (ed.). (1988). *Critical Essays on Toni Morrison*. Boston: G. K. Hall.
- Morison, Toni. (2013). *Solomonova pesma*. (Dubravka Srećković Divković, prev.). Beograd: Laguna.

- Морисон, Тони. (2024). „Коренске везе: преци као темељ”. (Викторија Кромбхолц, прев.). *Поља: часопис за књижевност и теорију*, год. 69, бр. 548, јул–август, 34–39.
- Royster, Phillip. (1982). “Milkman Flying. The Scapegoat Transcended in Toni Morrison’s *Song of Solomon*”. *College Language Association Journal* 24, 419–440.
- Stotkin, Richard. (1986). “Myth and the Production of History”. *Ideology and Classic American Literature*. (Savvan Bercovitch and Myra Jehlen, eds.). New York: Cambridge UP, 70–90.
- Willis, Susan. (1987). *Specifying: Black Women Writing the American Experience*. Madison: U of Wisconsin P.

Уместо *appendix-a*

Џулијус Лестер

ЉУДИ КОЈИ СУ УМЕЛИ ДА ЛЕТЕ

Десило се то давно, врло давно, кад су црнце одводили из њихових домова у Африци и приморавали да дођу овамо и раде као робови. Метнули су их на бродове, и многи су помрли на дугом путовању преко Атлантског океана. Они који су преживели, с брода су ступили у земљу коју никад нису видели, за коју нису знали ни да постоји, и одвели су их на поља да раде.

Многи су одбили, и побили су их. Други су радили, али кад би их белчев бич ошинуо по леђима да их натера да раде вредније, окретали су се и борили. А неки од њих су убијали белце с бичевима. Друге су белци убили. Неки су бежали и покушавали да се врате кући, у Африку, где није било белаца, где су обрађивали сопствену земљу за своју корист, а не за добро белаца. Неки од оних који су покушавали да се врате у Африку пешачили су док не стигну до океана, па би ушли у воду, и нико не зна да ли су кроз воду отпешачили до Африке или су се подавили. Није било ни важно. Бар више нису били робови.

Кад је белац утеривао Африканце на робовласничке бродове, није знао, нити је марио да ли узима сеоске музичаре, ликовне уметнике или врачеве. Догод су црни и делују снажно, он их је желео – мушкарце, жене и децу. Зато није знао да је понекад међу ухваћенима било и врачева. Да је знао, и да је такође знао да кроз врача говоре богови, двапут би промислио. Али није марио. Ти црнци и црнкиње за њега нису били људи. Гледао их је и сваког бројао као новац који ће ставити у џеп.

Читав бродски товар Африканаца доведен је на једну плантажу у Јужној Каролини. Међу њима је био син врача коме је требало још много месеци да изучи до краја тајне богова код свог оца. Тај младић носио је тајне и моћи генерација Африканаца.

Једног дана, једног врелог дана кад је од сунца горела и коса на глави, радили су у пољима. Били су у пољима још пре изласка сунца и, док је оно путовало до највишег места на небу, као да је горео и сам ваздух. Једна млада жена, тела заобљеног од детета које је расло дубоко у њој, онесвестила се.

Пре но што је њено тело ударило о земљу, белац с бичем већ је на коњу јахао к њој. Полио ју је водом по лицу. „Назад на посао, лења црнчуго! Нема ленчарења на раду док сам ја ту.” Ошинуо ју је бичем по леђима и она се, вриштећи, некако осовила на ноге.

Сав посао је стао, јер су Африканци ћутке посматрали.

„Ако не желите да окусите ово исто, боље се вратите на посао, црнчуге!”

Погнули су главе и наставили да раде. Млади врач приближавао се младој будућој мајци, али пре но што је стигао до ње, она је поново пала, и белац с бичем се наднео над њу, тукао ју је све док јој се тело није подигло са земље од пуке силе не њеног јаукања. Млади врач пришао је до ње и прошаптао јој нешто на ухо. Она је, онда, нешто прошаптала следећем до себе. Он је рекао следећем, и то се наставило целим пољем. Учинили су то тако брзо и тихо да белац с бичем није ништа приметио.

Неколико часака касније, онесвестио се неко други у пољу, а кад је белац с бичем појахао к њему, млади врач је викнуо: „Сад!” Изговорио је једну чудну реч, а онај што се онесвестио подигао се с тла и, машући рукама као крилима, узлетео је у небо и изгубио се ван догледа.

Човек с бичем погледао је Африканце, али они су само зурили у даљину, с благим осмејком на уснама. „Ко је то учинио? Ко је узвикнуо?” Нико није ништа рекао. „Кад ми само падне шака!”

Није превише минута прошло, а она млада жена се још једном онесвестила. Човек је скоро стигао до ње кад је млади врач викнуо: „Сад!” и изговорио чудну реч. Она се такође одигла с тла и, машући рукама као крилима, одлетела у даљину, ван догледа.

Овог пута човек с бичем знао је ко је одговоран, и док је узмахивао руком да ошине младог врача, младић је викнуо: „Сад! Сад! Сви!” Изговорио је ону чудну реч, и сви Африканци бацили су мотике, пружили руке, и одлетели, назад своме дому, назад у Африку.

Било је то давно, и сад се нико не сећа коју је то реч млади врач знао, која је чинила да људи полете. Али ко зна? Можда ће се једног јутра неко пробудити с чудном речју на језику и, кад је изговори, сви ћемо пружити руке и винути се у ваздух, да напустимо ова крвљу натопљена поља нашег јада.

(С енглеској превео Иван Рагосављевић)