

ПЛЕТЕЊЕ И ЧВОРИШТА НАРАТИВНЕ НИТИ – *ВОЉЕНА* КАО ПОСТМОДЕРНИ РОМАН

Вољена плете причу на несвакидашњем разбоју: интерпретација представља саставни део црначког културног и друштвеног идентитета. У књизи Тони Морисон фикционални ликови и заједнице – као предмети експлоатације и у робовским и у друштвима слободног тржишта – суштинско одсуство трансформишу у моћно присуство. Свест о себи рађа се из искуства експлоатације, маргинализације и ускраћености. Слично томе, наратив Тони Морисон, супротстављајући се безлично-сти коју доминантна култура у Америци прети да наметне црначком изражају, на основу културног и друштвеног одсуства уобличава глас и идентитет. *Вољена* ствара естетски идентитет супротстављајући се и опстајући на културном пољу пост-модернизма.

На сасвим базичном нивоу, овај постмодерни ангажман испољава се у естетској заиграности романа. Од почетка до краја *Вољена* демонстрира бригу за језичко изражавање: посеже се и за говорним и за писаним дискурсом, смењује се приповедање у трећем лицу са свезнајућим приповедачем и унутрашњим монологом, речи, изрази и пасажии стално се изнова понављају. Премда оваква лингвистичка и наративна разноврсност подсећа на усмену књижевност која уобличава и понавља различите верзије исте приче, она такође демонстрира и заинтересованост (својствену експерименталним дискурсима двадесетог века) за језичку продукцију и значење. Текст тако скреће ток приче исплетене од мита и ствара мустру софистициране лингвистичке заиграности. Укрштање жанрова и стилова и приповедачких перспектива у *Вољеној* указује на претакање одсутних или маргинализованих говорних дискурса преткапиталистичких црначких заједница у самосвесни дискурс савременог романа. Наратив тако настаје у тачки у којој се предмодерни и постмодерни облици књижевног изражаја укрштају.

Радња у *Вољеној* заснива се на процесима поновног исписивања и реинтерпретације. Она уплиће митске, фолклорне и поетске нити усмене књижевности у реторичке и дискурзивне трајекторије постмодерног литерарног пејзажа. Роман се смешта у културни контекст у ком игра, алузија и цитат представљају привилеговане естетске технике. *Вољена* и други романи који настају на основу мултикултурних приповести одступају од класичних постмодерних текстова – Пинчоновог *В*, Бартовог *Жила Козара*, Бартелмијевог *Мршвој оца* – у погледу односа према друштвено-историјским реалностима. Хенри Луис Гејтс је разматрао, примера ради, теоријске основе црначке књижевности. Његов рад бацио је ново светло на излизану тему: шта црначку књижевну продукцију у Америкама разликује од других књижевних дела? Овако он формулише то питање: „Проблем се, за нас, можда на

користан начин може формулисати путем ироније која је имплицитна у покушају да се постулира 'црначка самосвест' управо у оним западним језицима у којима је црнаштво само по себи слика одсуства, негација. Етноцентризам и 'логоцентризам' у западном дискурсу међусобно су тесно повезани још од Платоновог *Федра*, у ком проналазимо једну од најранијих слика црнаштва као одсуства, слику негације" (Gates, 1984: 7). Према оваквом гледишту, питање јесте не како се афроамеричка књижевна продукција разликује од других форми већ како јој – имајући у виду друштвено-историјске услове који је ућуткују – уопште полази за руком да проговори. Гејтсов рад разматра начине на који лингвистичке структуре истовремено скривају и разоткривају друштвене и политичке структуре из којих настају и које производе. Како би црни писци, пита се Гејтс, могли да користе језик у ком црно означава одсуство да пишу о сопственом „црнаштву” као извору идентитета? Гејтс ће најзад устврдити да су црни писци морали да пробаве и западне и западне форме књижевне продукције. На основу тог процеса они ће уобличити књижевни дискурс који трансформише идеју црнаштва.

„Црнаштво” црначких књижевних текстова, које је у прошлости разумевано као одсуство западног дискурса, у рукама Тони Морисон представља важну нит која повезује некада (а посебно у северноамеричком контексту) сасвим раздвојене домене политике и естетике. „Не” означено црнаштом постаје за Морисон средство помоћу ког ће исплести своју причу. Процес интерпретирања и реинтерпретирања *Вољене* служи да се на основу негација уобличи постојање и помаже да се расплетљају умршене нити помоћу којих Морисон плете свој роман. *Вољена* нас позива да преиспитамо однос између постмодерног и маргиналног, те да наоко засебне културне домене увежемо у једно. Роман нас приморава да уђемо у траг карактеристичним нитима историјски маргиналног, које боје ткање постмодерне културе.

Одсуство је својствено појединим нивоима нарације и опипљиво је од прве стране *Вољене*. Неколико историјских и географских података који су дати (радња се одвија у близини Синсинатија, у држави Охајо; година је 1873; адреса куће је Блустоун роуд 124) не помажу да се предупреди осећај губитка који прожима почетак наратива. Обавештени смо да је бака Бејби Сагс мртва, те да су јој унуци Хауард и Бјуглар побегли. Остале су једино одбегла робиња Сета, удата за Халија, сина Бејби Сагс, и њена ћерка Денвер. Премда слободне, презрене су у заједници и жртве су утварног присуства, „злобе” која испуњава кућу на Блустоун роуду 124. Конкретне историјске и географске појединости којима се наратив отвара у супротности су са једнако конкретним одсуствима која су у причи евидентна: почившим претком и несталим потомцима. Читаоци се генерацијски уводе у простор који плута негде између одсутне прошлости и одсутне будућности. У такву статичну фикционалну садашњост утварна прошлост непрестано покушава да се убаца.

Одсуство је, такође, присутно све до последње странице романа. Читаоцу је много пута речено да се прича *Вољене* „не преноси” (Morison, 2013: 342). „Преношење” означава и одбијање и прихватање. Прича *Вољене* не може се поновити, упозорава наратив, не може јој се дозволити да се још једанпут одигра у свету. Понављано упозорење значи и то да је ово прича коју је немогуће заборавити, коју је немогуће одбацити или „преносити”. Стога се на крају романа поново евоцира мотив

одсуства и присуства, двосмисленом сугестијом да прича Вољене не би требало да буде ни заборављена ни поновљена.

Узајамно дејство присуства и одсуства, прихватања и одбијања, појављивања и нестајања, понавља се и наново испољава читавим током *Вољене*. Разграничење између живота и смрти у тексту (ултимативна дистинкција савременог света између егзистенције и изумирања) замагљује се и брише. То је очигледно случај када се Вољена, Сетино убијено дете, врати у виду утваре. Мотив је, међутим, присутан већ у првој сцени у књизи. Иако мртва, Бејби Сагс је од почетка до краја доживљено и виђено присуство у наративу. Пружена нам је њена слика; обогалена старица лежи у кревету, лебди између сећања на тегобан живот и извесности несмирене смрти. Сувише безвољну да би је дотакло бекство унука, заокупља је једино ситно задовољство медитације над дроњцима обојене тканине „[н]и тамо ни 'вамо између гадости живота и злобе мртвих, није марила ни да живи живот нити да се опрости од њега, а још мање за два преплашена дечака што беже од куће. Прошлост јој је била као и садашњост – неподношљива – а пошто је знала да је смрт све само не заборав, оно мало преостале снаге трошила је на размишљање о бојама” (2013: 18). Сазнајемо понешто о прошлости Бејби Сагс, којој је „робовски живот уништио ноге, кичму, главу, очи, руке, бубреге, материцу и језик” (2013: 117). Син Хали, који је пет година недељом наднично на плантажи Слатки дом не би ли откупио њену слободу, није успео да се домогне Севера како би био са својом мајком, женом и ћерком. Бејби Сагс је морала да се навикне на одсуства. И у томе није усамљена.

Прича о ропству којом се бави *Вољена* и коју подноси Бејби Сагс заснива се на одсуству моћи, одсуству самоопредељења, одсуству отаџбине, одсуству језика. Радња романа обухвата ове историјске околности и скреће пажњу на њихове многобројне исходе. Одсуство господина Гарнера, који је био умерена сила репресије на плантажи Слатки дом, доводи до сукоба међу робовима. Одсуство њене деце, која су се у бег дала раније, пре својих родитеља, нагони Сету да настави напорно путовање на Север у Охајо. Одсуство Халија наводи је да чека на његов повратак, а то је и један од разлога због којих се Бејби Сагс повлачи у свој мали свет обојене тканине. Сета је из одсуства извукла лекцију и одбија да своју децу преда ловцима на робове који су дошли да њену породицу врате у Слатки дом, и заточеништву измиче тек убиством сопственог детета. Присуство духа њене бебе, као и потоње његово отелотворење, служе као вечни подсетници на одсуство и чежњу који су нагнали Сету и Денвер да у изолованом свету на адреси Блустоун роуд 124 пронађу уточиште.

Одсуство, према томе, обухвата прошлост и садашњост у животима ликова *Вољене*. Пре него што ће се сва та одсуства саобразити у присуство, потребно је размотрити логику која црно изједначава са празнином. Главна одсуства која ликови подносе конзистентно подразумевају увредљиву и насилничку праксу комодификације коју су Бејби Сагс и читав њен народ морали да искусе како би преживели:

[...] с обзиром на то да је Бејби Сагс, исто као и Сетта, целој животној игдала како и мушкарце и жене премештају као фигуру у дамама. Свако ко је Бејби Сагс знала, а камоли волела, ако није побегао или био обешен, био је знајмљен или унајмљен, куйљен или ошкуйљен,

остављен са сирене, дај као њолој, добијен на коцки, украден или ошеј. Осморо деце добила је са шест различитих очева. Оно што је називала њагошћу живоша заправо је био шок од сјознаје да нико није њресџао да њра даме иако су сад и њена деца била фигуре. (2013: 42)

Роба и њена размена једини су облици интеракције између црнаца и белаца у Вољеној. Ова размена на свом најосновнијем нивоу укључује трговину људским бићима, али размена се такође јавља и на суптилнији, премда не и мање увредљив начин. Аболиционисти који користе Сетине невоље за своју корист, претварају њену причу у средство трговине. Она их не интересује као индивидуа већ као случај. У журби да се он претвори у аболиционистичку пропаганду, њена прича нестаје. Због тога се Сета клони понављања свог наратива и оставља по страни своју причу, како не би била злоупотребљена или погрешно схваћена. Тек касније, с поновним појављивањем Вољене, јавиће се изнова и прича о мајци нагнаној на очај и убиство. Приповедање Сетине приче отвара између Вољене, Денвер и ње саме канале размене (естетске, друштвене и личне), који наликују каналима добротворне размене којима се црначка заједница служи у роману. Роман, према томе, претпоставља облике размене који представљају алтернативу савременим облицима тржишне размене.

Наратив Тони Морисон скицира однос између црначке заједнице и материјалних добара који је одређен употребном вредношћу те врсте робе. Њена естетска креација потиче из историјског периода у ком оно индустријско још није прожело животе ликова. Ова околност донекле објашњава чињеницу да се многа дела Морисон експлицитно или имплицитно фокусирају на елементе руралног, прединдустријског живота. Представљајући монетарну размену једино као продају и куповину робова, наратив сугерише носталгију за предмодерним и тиме критику имплицитно усмерава на савремену организацију друштва.

Присуство размене у тексту не значи да су одсуства једино скопчана с економском експлоатацијом. Разлог због ког су деца Бејби Сагс употребљена као пијуни у игри трговаца робљем јесте, наравно, њихова боја коже. Тако почињемо да схватамо магловиту игру речи којом је текст проткан: фасцинација Бејби Сагс бојом последица је њених патњи због живота у оскудици, живота који је, попут њене собе, лишен боје („сем две наранџасте закрпе на покривачу, које су још више наглашавале одсуство живих боја” [2013: 60]). Боја постаје метонимија за богатство живота. Па ипак, Бејби Сагс пати управо због боје своје коже. Игра речима поводом фиксације Бејби Сагс „бојом” примерено је језичко средство у наративу који се бави црначком културом и из ње проистиче. Реч „боја” у овом контексту дословно је означитељ концепта тоналитета и визуелног опажања. Концепт пролази кроз литерарну трансформацију и служи као метонимија луксуза, комфора, задовољства. Он, истовремено, не служи само за указивање на расну групу звану „црнци” већ и на недавну трансформацију нашег језичког система према којој су термини „боја” и „обојен” замењени терминима „Афроамериканац” и „црнац”. Игра речима помаже да се идентификују дословни, као и историјски, политички и друштвени обрасци у наративном ткању. Језик текста, ефекти игара речима и других игара, стварају и разграђују структуре које су у исто време лингвистичке и идеолошке.

Према томе, иако текст Тони Морисон дели наративне афинитете с класичним постмодерним текстовима, он такође назначује и везу између сопствених нарративних стратегија и друштвено-историјске реалности Африканаца у Америкама. Гејтс тврди да индиректно изражавање у црначким нарративима – лингвистичке игре, игре речима, кодирање, декодирање и рекодирање које проналазимо у афроамеричким текстовима – настаје из голе нужде политичког, друштвеног и економског опстанка:

Црнци су одувек били јосиодари фигуративно: јоворили неку ствар која заправо значи нешто сасвим друго била је основа црначкој ојстјанка у рејресивним зајадним културама. Појрешно јрочијати знаке мојло је да буде, и зајста је често и бивало, фајшално. „Чијање” у овом смислу није било игра; био је јо суштински ајектј „ојисмењавања” за деше. Ова врста метафоричне јисмености, вештине да се дешифрују кодови, можда је и најцрначкији ајектј црначке прадиције. (Gates, 1984: 6)

Термин „игра” сугерише слободу, невиност, побуну. Лингвистичка „игра” присутна у Вољеној настаје укрштањем неколико дискурса који имају крајње озбиљне политичке, друштвене и културне импликације. У Вољеној нема невиности, нема естетске игре речима која истовремено не улази у траг различитим структурама и уклања из њих политичко и културно значење. Вољена и други мултикултурни романи у том се погледу разликују од пунокрвне фантазије с којом се сусрећемо у текстовима често повезиваним с постмодернизмом.

Алузије и процеси симболичке размене које примећујемо у Вољеној стално изнова укотвљују наратив у болну друштвену и историјску стварност. На поодмаклом месту у роману, примера ради, Денвер обилази заједницу у потрази за храном и послом како би издржавала мајку онемоћалу од исцрпљујућег повратка њене мртве ћерке, Вољене. Док покушава да ступи у службу код Бодвинових, породице аболциониста који су помогли Бејби Сагс и Сети да се снађу по доласку у Охајо, Денвер примећује мали кип црног дечака на полици:

Глава му је била забачена мнојо више нејо што би јо нормално мојло, руке су му биле завучене у џејове. На лицу су му се, сем разјајљених црвених уста, виделе још само избуљене очи, исјуйчене као два месеца. Коса му је била најрављена од размакнутих чоода крујних јлавица. И био је на коленима. У устима широким као здела сјајали су новчићи, намењени за јлањање исјоруке или какве друје сијне услуге, али ју су исјо јоако мојли да држе и дујмаг, ијле или сулц, ог јабука. На јосјољу на коме је клечао јисало је „Слуја јокоран”. (Morison, 2013: 319)

Карикатура је на овом месту окрутна. Призор истовремено указује на комерцијалну размену (кованице намењене за плаћање испоруке или какве друге ситне услуге), сервилност (кличећи кип) и гротескно уврнути врат жртве линчовања. Овом сажетом сликом исказује се обухватна критика комерцијалне, расистичке и потенцијално насилне природе владајућег друштвеног поретка. У одељку се посеже и за низом игара речима: служење црнаца изједначава се с наменом шољице пуне ситнине, узимање новца из уста црног дечака указује на ослањање на црначко слу-

жење, присуство гротескног дечака с натписом „Слуга покоран” баш кад Денвер треба да ступи у службу код Бодвинових. Једно од значења прелива се у оно следеће.

Слика црне фигурице упућује на нестабилност симболичке размене у роману. Значења речи попут „боја” и „размена” и „услуга/служба”, конфигурисана сликом подјармљености у виду шољице за ситниш, померају се у смеру критике друштвене стварности. „Клизавост” језика избија у први план у роману док речи прелазе из једног референтног оквира у други, баш као што ликови клизе од једног дефинишућег идентитета ка другом, а наративна форма од једног жанра до другог. Овакво померање последица је неадекватности ранијих књижевних, дискурзивних и друштвених форми, односно одсуства које су оне за собом оставиле. Док се многострукост и трансформација уобличују у привилеговане компоненте *Вољене*, неадекватности других авангардних облика књижевног изражаја постају уочљиве. Класични постмодерни текстови клоне се веза с друштвено-историјском стварношћу у великој мери због привржености херметичној изолацији естетског објекта. У поређењу с њима, мултикултурни текстови у први план стављају однос између језика и моћи. Како би се другост и децентрализација разумели као историјски засновани феномени а не као опредмећени фетиш, критички постмодернизам мора у обзир да узме дубоку повезаност између језика и моћи којом се мултикултурни текстови баве.

Наратив Тони Морисон „не игра се” само језиком већ и траговима идеологије који свој белег остављају у језику. На овом нивоу постаје очит значај лингвистичке игре која није тек игра. Језик, који никад није невин спрема моћи, постаје у њеном тексту главни начин помоћу ког се моћ шири. Језик робовласништва у *Вољеној* састоји се од знакова исписаних бичевима, ломачама и конопцима. Бездушни и зли лик учитеља такав је дискурс дословно уписао у Сетина леђа.

Учитељ се појављује након смрти господина Гарнера како би помогао госпођи Гарнер да управља Слатким домом. Безличан, безимен, он постаје гласноговорник робовласничког дискурса. Користећи се позицијом језичког господара, он с научничком хладноћом бележи животињске особине робова из Слатког дома. Своје нећаке, који су код њега дошли да раде и уче, наводи на исто: „Не, не. Не ради се тако. Казао сам ти да јој људске карактеристике ставиш с леве стране, а животињске с десне. И не заборави да их поређаш” (2013: 245). Сетин идентитет, омеђен оваквим „научним” поступцима, изложен је учитељевој дискурсу и његовим последицама. И као што често бива, третман ком је подвргнута као предмет дискурса трансформише је у предмет насиља. Она говори Полу Д, једином човеку који се из Слатког дома избавио жив и у комаду: „[О]ни дечаци су дошли и узели ми млеко. По то су и дошли. Држали су ме и измузли га. Казала сам их госпођи Гарнер. [...] Дечаци су сазнали да сам их казала. Учитељ је једног натерао да ми отвори леђа, а кад су се ране затвориле, остало је дрво” (2013: 34). Сетино тело подвргнуто је двоструком насиљу: једном пошто су јој украли храну, а затим и када се под бичем распукне и отвори. Попут странице у учитељевој свесци, Сета је издељена и обележена, на њу је уписан дискурс робовласништва и насиља.

Тегобни језик њеног гласа пролама се читавим наративом: Сетина мајка је обешена; Сиксо је жив спаљен па упуцан; Пол А, злостављан до непрепознатљивости, виси са дрвета на фарми Слатки дом. Тела ових ликова постају текстови у којима је записан њихов идентитет. У лекцији која се стално изнова понавља, моћ речи отелотворује се у свету. Као што учитељ покушава да покаже, моћ припада онима који речи дефинишу, а не дефинисанима.

Па ипак, ни дефинисани нису до краја лишени моћи. Они који живе без моћи за себе задржавају праксу истрајног декодирања и рекодирања знакова. Резултат је да текстови којима су господари приписали једно значење, наново исписани потпуно истим знаковима, почињу да значе нешто друго. Текст господара тако постаје субјект а не објект језика, не роб дискурса већ његов господар.

И Сета, као поробљена црнкиња, и Ејми Денвер, као бела слушкиња по уговору, познају везе ропства и сексуалног насиља. Две жене срећу се док покушавају да се избаве из положаја објеката репресивних дискурзивних пракси. За Ејми – која бежи у Бостон и набаса на скрхану, трудну Сету – крвава женска леђа нису знак ропства. Она, напротив, узвикује: „То је дрво [...]. Сремза. Видиш, ево стабла – црвено је, скроз расцепљено и пуно сока, а овде се грана. Богами, баш је разгранато. Има, чини се, и лишће, а тако ми свега ево и пупољака” (2013: 108). Обе жене својим положајем означене су као нечије власништво. Трансформишући знаке ропства уписане у Сету у означитеље плодности уместо потлачености, Ејми јој враћа идентитет оне која подиже (потомство).

Моћ преименовања представља поновно заузимање делатне позиције, када су многа друга средства која би ликовима могла помоћи да установе осећај субјективности недоступна. У средишту ове потребе за надевањем имена поново се налази осећај одсуства, на који непрестано наилазимо у *Вољеној*. Одсуство имена, у овом случају, изнова прогони афроамеричко биће. Као што Тони Морисон објашњава:

...ми црнци огувек смо били присиљени на безименост. Нисмо имали имена јер су наша била имена господара која су нам дајла с равнодушношћу и за нас не представљају ништа. Постало је уобичајено, у нашој заједници, да некој назовеш по његовој особини: на неки начин, живиш ти да име. (Pasquier, 1985: 12)

Црнци су „безимени” зато што њихова имена не откривају прошлост пре ропства. Заједница дарује људима имена, чином поновног крштења она конструише самосвест која би требало да постане противтежа немоћној ропској прошлости. Кимберли Бенстон објашњава ову праксу преименовања као начин да се сопствени идентитет креира у историјском контексту. За Афроамериканца, бележи он,

конструисање самосвести и преобликовање фраментираних породичних прошлости бескрајно су искрећени: давање имена неизбежно је генеалошки ревизионизам. Чини се да афроамеричка књижевност може се посматрати као једна огромна генеалошка поезија која настоји да поврати континуитет у прекиде и дисконтинуитете које намеће историја црначке егзистенције у Америци. (Benston, 1984: 152)

Надевање имена постаје начин да се превазиђу насилне празнине које је оставила историја.

На једну такву празнину наилази Сета, пошто побегне у Охајо и поново буде са својом децом. Док је прогоне ловци на робове и учитељ, Сета не дозвољава да јој децу врате у нељудскост ропства. Суочена с таквом претњом, бебу обележава записом најдубље врсте. Тестером јој пререже врат.

Сета своју позицију спрам света романа заузима користећи се јединим обликом дискурса који јој је доступан. Моћ да се именује јесте моћ да се означи, моћ да се лоцира и идентификује. То је моћ коју Сета узима за себе одлучујући о судбини своје деце. Па ипак, ова моћ не појављује се ниоткуда: језик који Сета користи да означи своје дете јесте језик који је научила као мала и скоро га заборавила. Он ће се поново појавити једино у тренутку очајања. Сета се сећа како ју је одгојила, заједно с остатком деце робова, једнорука дојиља Нен. Она је бригу о деци преузела на себе, одгајала је бебе и кувала:

И користила је грутачије речи. Речи које је Сеџа џаг разумела, али сад није мола ни да их се сеџи, ниџи да их њонови. [...] Исџи онај којим је џоворила и њена мајка и који је она заувек заборавила. Али њоруку је џамџила. Порука је била и осџала џу. [...] [П]а је исџричала Сеџи да су она и њена мајка заједно дошле џреко мора. „Побаџала их је све сем џебе. Оно од морнара баџила је на осџрву. Друџу од белаџа, и њих је баџила. Баџала их је без имена. А џеби је гала име џоџ црнџа. Грџила џа је. Друџе није џрџила. Никаг. Никаг. Кажем џи, мала Сеџа.” (Morison, 2013: 88)

Једина беба коју је Сетина мајка прихватила носи име јединог мушкарца ког је примила у загрљај. Остале бебе она одбија. Сета од Нен не учи лингвистички код афричке прошлости већ још један код одсуства, тишине. Овај језик утискује се у приповест ускраћујући је за још једну жртву репресије. Сетин језик, попут језика њене мајке, јесте језик ускраћености и одбијања. Њен дискурс – језик очајања – говори „не” ономе што је неприхватљиво. Сета увежбава овај дискурс у брвнари. Њен инструмент је тестера; њен текст је њена вољена беба; њен потпис, велико одбијање: „А ако је ишта и помислила, то је било: Не. Не. Нене. Ненене. Просто” (2013: 208).

Међутим, смисао Сетиног одбијања и потврда њене делатне моћи – изгубљени су. Њену причу о очајању присвајају други за своје циљеве. Њене поступке и смисао њеног дискурса други погрешно тумаче, јурећи да од њене приче направе друге приче које са Сетом и њеном породицом суштински немају везе. Будући да је приповедање нарушено, испричана прича више није Сетина. Најпре је оквир оног што се одиграло поставила дневна штампа: „Срце би му се стегло од страха кад би у новинама видео лице неког црнца пошто се та слика није нашла тамо јер је та особа родила здраво дете или умакла уличној руљи” (2013: 199). Након новина, Сетину ствар преузимају аболиционисти, распирујући пламен антиробовластничких страсти. Слично Овену Бодвину, човеку који је Сети и њеној породици помогао да се избави из ропства, и аболиционисти у њој проналазе друштвену тему, а не људско биће: „Друштво је успело да преокрене оптужбе за чедоморство и позиве на линч и пружи доказ више у корист одбацивања ропства. Биле су то добре године, пуне снаге и борбе за уверења” (2013: 325). У раљама новинског сензационализма и хушкачке реторике аболициониста, Сетина прича нестаје.

Како би поново испричала своју причу, како би смисао свог поступка учинила јасним, Сета жели да се на гробном камену угравира свака реч коју је проповедник изговорио на погребу њене бебе: „Вољена кћи. А добила је, како се и погодила, само једну реч, али ону најважнију. Мислила је да ће то бити довољно, то што се спарује са каменоресцем међу споменицима [...]. То ће сигурно бити довољно. Довољно да одговори још једном проповеднику, још једном аболиционисти и граду пуном презира” (2013: 19–20). Вољена је, према томе, двоструко обележена: једном тестером и други пут длетом. Прва ознака доноси одсуство, ствара недостатак; друга је Сетин покушај да се тај недостатак надомести објашњењем емоције која је потакла оно прво. Обе су, схватамо, легитимни изрази тешког дискурса. Свака од њих жуди да испуни одсуства која су остала за другим дискурсима који су физички и психолошки утиснути у Сету и њено потомство – ропством, патријархатом, експлоатацијом, насиљем. Здружени у роману, ти дискурси образују констелације значења која се испостављају недовољним спрам Сетиног доживљаја људскости сопствене породице. Роман прати како бележење дискурса разоткрива нужност да се значење трансформише и стога служи као сведочанство потребе да се неадекватности једног дискурса допуне другим.

Међутим, учвршћивање свести о себи путем присвајања дискурса, као што ће Сета открити, није једноставна ствар. Она је мислила да ће натпис на гробу Вољене бити довољан да утиша прошлост. Али премда је та једна реч могла бити довољна да се одговори проповеднику, аболиционисти, граду пуном презира, она није била довољна да се одговори Вољеној. За Сету будућност је једино била питање држања прошлости на дистанци, но прошлост, отелотворена у обличју Вољене, најзад ће је преплавити. Вољена постаје Сетина лична историја – живећа и узурпаторска сила која је контролише и поковава:

Вољена, која се нагноси над Сеџу, личила је на мајку, а Сеџа на деџе коме ничу зуби, пошто иначе, сем кад је била пошребна Вољеној, није устајала са столице у ћошку. Што је Вољена била већа, што је Сеџа бивала мања; како су Вољеној очи поштајале све блиставије, тако су оне очи које никад нису обарале полег све више личиле на прорезе несанице. Сеџа се више није чешљала нишпи умивала. Седела је у столици и облизивала усне као изирђено деџе док јој је Вољена исисавала живош, јела ја, дебљала се од њеја, израстала. А старија жена све је што крошкo примала без речи. (2013: 313)

Прошлост разара Сету без милости. Она није пронашла језик који би послужио као противтежа нетрпељивости и насиљу које су трасирали други дискурси. Упркос свим њеним напорима да на безнадежну ситуацију одговори, упркос покушајима да поврати контролу тако што ће постати субјект који говори, Сета је подвргнута тиранији историје.

Сета стално изнова наилази на ту тиранију повезану са знаковима и језиком. Она постаје текст у који њени бели господари уписују дискурс робовласништва. Такође, постаје и текст у који и патријархат настоји да се упише. Сета се пита зашто би Пол Д, наједном, пожелело да с њим занесе. Сумња да он жели да искористи њено тело као обележје путем ког ће обезбедити легат за себе: искористиће је да добије дете и тако остави знак како је прошао туда.

Пол Д жели дете са Сетом зато што нема снаге да јој каже да је имао секс и с Вољеном и с њом. Према његовом суду, дете би могло бити оно што је потребно да се направи раздор између Сете и Вољене и што би чудну девојку најзад могло да отера. Сета и сама почиње да сумња да је тако док помишља на неке од ствари које Пол Д не може да издржи: „Што мора да је дели с њима. Њих три како се смеју није волео да слуша. Шифре које су користиле међу собом није мога да провали. Можда чак и време које је посвећивала њима а не њему. Били су некаква породица, а он није био глава” (2013: 171). Доживљај себе и сопствених моћи код Пола Д је на испиту када се он суочи са ситуацијом која му је непозната и која га искључује. Тај осећај непознатог и одсуство контроле испољава се на бројне начине. Најупечатљивији и најразорнији тренутак одиграће се кад му Сета напоскон каже за убиство бебе.

Када Пол Д стигне на адресу и истера дух Вољене из куће, он помисли да је кућу учинио безбедном за Сету и Денвер. Верује како може да се суочи са силама и да их заузда, онако како други не могу. Када му Сета каже све о смрти своје бебе, схвата како је био сасвим у криву:

Пошто она што није сама урадила [оштерала духа] пре него што је он дошао, помислио је да је што стога што није могла. Да је живела у броју 124 беспомоћна и покорно помирена са судбином јер није имала избора; да су, без мужа, синова и свекрве, она и њена слабоумна ћерка морале ту да живе саме и сналазе се како знају и умеју. Набусиша девојка злој погледа из Слаткој дома коју је знао као Халијеву цуру била је послушна (као Хали), ситиљива (као Хали) и лудачки посвећена послу (као Хали). Али појрешио је. Ова Сета пред њим је нова. (2013: 209)

Пол Д једино Сети може да суди уводећи у игру моделе прописаног поретка. Како не би једва крпила крај с крајем, неопходна су јој упутства мужа/сина/таште. У очима Пола Д она вреди онолико колико наликује свом мужу Халију, а не себи. Њен идентитет је у његовим очима ограничен. Када открије како њене речи и њени поступци могу да искораче изван ових граница, Пол Д је истовремено изненађен и уплашен што је та девојка из Слатког дома у стању да тако ефикасно поруши беге друштвених и породичних структура тестерисањем грла свог детета.

Напетост између Сете и Пола Д приближава се расплету док се он, при крају наратива, враћа да посети Сету. Вољене нема. Сета осећа пустош у себи, раздвојеност од оног што је био њен најбољи део, оног што се толико трудила да заштити и што је за њу поново постало изгубљено. Губитак прошлости, губитак ћерке и губитак способности да се то именује и на тај начин поврати, прете да униште Сету. Док је Пол Д пере, под длановима осећа како ће јој се тело распасти на комаде. Није сигурна је ли у стању да издржи додир којим се успоставља контакт: „Нема шта више да се купа, све и да зна како. Хоће ли је окупати део по део? Најпре лице, па шаке, па бутине, стопала, леђа? И на крају исцрпљене дојке? И ако је окупа део по део, хоће ли се делови распасти или остати на месту? Отвара очи, знајући колико је опасно да га гледа” (2013: 339). У наративу је забележен тренутак Сетине решености. Она остварује потребу да се с другим повеже и да се на њега ослони.

Пол Д не зна шта да мисли у вези са тим што Сета лежи у постељи Бејби Сагс и као да – попут ове старице – само чека да умре: „Сувише тога осећа према овој жени. Боли га глава. Одједном се сети како је Шести покушавао да опише шта осећа према Жени од Тридесет миља. Она је пријатељ мог ума. Она ме је скупила, човече. Ове комадиће од мене она је скупила и вратила ми их сваки на свом месту. Добро је, знаш, имати жену која је пријатељ твог ума” (2013: 339). Попут Жене од Тридесет миља из љубавних пустоловина Шестог, Сета Полу Д помаже да уобличи синтаксу свог живота. Из тог разлога, „[ж]ели да своју причу придружи њеној” (2013: 340). Заједно, они би могли да уобличе причу у којој неће бити патњи попут оних из приче Вољене, нити тиранције историје коју та прича осликава.

Управо на ову тиранiju Пол Д реферише кад каже Сети: „[Т]и и ја, ми имамо јучерашњице више него ико други. Треба нам некаква сутрашњица” (2013: 340). Пол Д покушава да одвоји Сету од деструктивне прошлости и одведе је ка новом почетку. Предлажући искорак из домаћаја структура патријархата и робовласничког насиља, Пол Д остварује потребу да се преименује и поново установи оно што је њихова прошлост била, те последично, оно што би њихова будућност могла да буде. Он жели да своју причу постави уз њену, да поново испише и тако изнова тразира путању њиховог наратива.

Прича Вољене се, напokon, „не преноси” (2013: 341). Вољена умире не остављајући трага за собом, како би сећање на њу, попут сна, могло да буде заборављено. Њену причу неопходно је одагнати како би нове приче могле да настану. Свет осликан наративом искључен је из даљег разматрања. Последња реч текста сједињује се насловом романа. Здружени, они представљају натпис који производи осећај коначности какав ни надгробна плоча није могла да пружи: Вољена.

Спајање прича указује на примарну стратегију текста Тони Морисон. Роман настоји да у један наратив уплете наоко толико различите приче као што су Сетина и прича Пола Д. Разноврсни процеси путем којих приче, и традиционалне и савремене, усмене и записане, бивају испричане, истакнути су на многим местима у тексту. Приповести о Сетином бекству и Денверином рођењу, о чедоморству и оном што ће затим доћи, причају, или их се сећају, свести различитих ликова – Денверина, Сетина, Стемпа Пејда, Вољене – као и глас савременог приповедача који читав наратив уоквирује. Од прве странице романа овај двадесетовековни глас ствара тензију између фикционалне прошлости и часа нарације. Приповедач објашњава да кућа у којој се одиграва роман, на адреси Блустоун роуд 124, „тад није имала број јер се Синсинати није још дотле пружао. У ствари, Охајо се називао државом тек седамдесет година...” (2013: 17). Наратив у први план поставља временску раздвојеност између приповедане садашњости и фикционалне прошлости која је карактеристична за форму романа. Вољена се такође фокусира на питање како се приче преносе од једне особе до друге, као средство артикулације акумулираног колективног знања и начин да се у гласовима живих чују мртви. У роману се стога посеже за бројним наративним формама, док се древни и савремени књижевни облици здружују у критички постмодерни пастиш.

У оквиру савремених расправа о постмодернизму, пастиш је постао термин оптерећен значењима. На једној страни имамо гледиште критичара попут Хала Фостера, који уметнике који посежу за пастишем види као „неспутане временом, културом и метафором” (Foster, 1985: 16). Фредерик Џејмсон сматра да је пастиш неутрална пракса пародирања „без ма које од прикривених намера пародије, с ампутираним сатиричним импулсима, лишена смеха [...] пастиш је стога празна пародија” (Jameson, 1985: 65). У другом табору, разматрајући постмодерну поезију, Дејвид Ентин тврди да „мекше” логичке везе између конструктивних објеката пастиширања дозвољавају „већи степен неизвесности у интерпретацији или, специфичније, више степене слободе у читању знаковних објеката и њихових повезница” (Antin, 1972: 21). Супротно Џејмсону, пастиш се у *Вољеној* употребљава не као „празна” пародија већ као техника која означитеље ослобађа од фиксираног референтног оквира. У *Вољеној* пастиш сугерише да сваки наративни облик искоришћен у роману – романескни, модернистички, усмени, претписмени, журналистички – постаје активни метанаратив у простору романа. Сваки од облика, према томе, губи свој неприкосновени статус. Уједначавање које ово подразумева – привидна „празнина” која толико брине Џејмсона – не умањује критику која је имплицитна у роману. Посежући за историјски децентрираним наративом – гласом заједнице који артикулише афроамеричко искуство, на пример – и смештајући га у исти дискурзивни простор с моћним наративом – естетски децентрираним али културно привилегованим модернизмом – децентрализацијски импулс који би требало да је својствен постмодерној култури *Вољена* узима сасвим дословно.

Важност историјски децентрираних наратива у свим делима Тони Морисон немогуће је пренагласити. У интервјуу с Нели Макеј она говори о посезању за гласом заједнице у својим романима:

Чињеница је да ђриче изгледају као да ђошичу од ђуди који чак и нису ђисци. Писац ђа-кве ђриче не ђрича. Оне су најростіо исђричане – уз меандрирање – као да иду у неколико смерова у истіо време... Ја нисам експерименталиста, једноставно у својим књиама ђокушавам да од старе уметничке форме створим нешто ново – оно нешто што одређује што једну књиу чини „црначком”. А што нема никакве везе с ђишањем да ли су ђуди у књизи црни или нису. Ошворени крај, који је ђонекад ђроблематичан у форми романа, ђодсећа ме на начине на које се у црначким заједницама склајају ђриче. Приче се неђресітано ђричају изнова, неђресітано се замишљају у одређеном оквиру. (Morrison, 1983: 427)

Ово објашњење сведочи о ослањању на колективно мишљење и нелично памћење, на приповедање и тумачење прича помоћу већег броја гласова. Њено дело није заинтересовано за бесконачни прогрес естетског експериментисања. Као што су Андреас Хисен и други критичари истакли, један аспект културно отпорног постмодернизма показује како порив за естетским авангардизмом изневерава симпатије за модернизацијским начином мишљења. Жудња за бесконачном естетском инвентивношћу није више у стању да успешно предводи савремену културу: „Оно што је постало превазиђено [...] јесу те кодификације модернизма у критичком дискурсу које су засноване, ма колико подсвесно, на телеолошком виђењу прогреса и

модернизације” (Huyssen, 1984: 49). Уместо да своју уметност учини новом – гледиште скопчано с вером у бесконачни прогрес модерне цивилизације – Морисон дискутује о својим делима у терминима поновног исписивања и поновног тумачења установљених форми. Њено дело, другим речима, заузима постмодернистичку позицију.

Ова позиција у дослуху је с анализом приповедања коју је предложио модернистички визионар Валтер Бенјамин. „Искуство што иде од уста до уста”, пише Бенјамин, „извор је из којег су црпли сви приповједачи. А међу онима који су приче записивали велики су они чији се запис понајмање разликује од говора многих безимених приповједача” (Benjamin, 1986: 167). Приповедач се ослања на глас заједнице. И, што је најважније, приповедач креира заједницу, здружујући, путем наратива, живот оног који прича и оног који слуша, и шири свет искуства на који се прича ослања. У овом смислу приповедање се разликује од простог преношења информације. Приповедање „урања ствар у живот приповједача како би је из њега поново изронила. Тако на причи остаје траг приповједача попут трага лончареве руке на глиненој посуди” (1986: 173). Овако еволуира органска и аутентична међуповезаност између искуства, говорника и слушаоца.

Оно што разликује приповедање Морисон у *Вољеној* од Бенјаминове романтичне визије из „Приповедача” јесте пастиш. Уместо да потврди приповедање као једини „аутентични” облик комуникације, њен текст се хвата укоштац с бројним начинима – званичним и незваничним, централним и децентрализованим, привилегованим и маргиналним – на које наративи у мултикултурним просторима функционишу. Многи гласови препричавају исти догађај, сваки из различите перспективе, и ниједан нема преимућство над осталима. Прича о Денверином рођењу, на пример, појављује се на различитим местима у наративу. Сваки пут је представљен њен други аспект, тако да сви заједно чине исту, а ипак различите приче.

Прво појављивање долази после оног тренутка бунила кад Денвер гледа кроз прозор куће у Блустоун роуду 124 и угледа Вољену како грли Сету. Денвер се окреће од прозора и прати добро утабану стазу око куће: „Лако је крочила у испричану причу што се пружала пред њеним очима на стази која је водила око куће. [...] А да би стигла до омиљеног дела приче, морала је да се врати далеко уназад: да чује пој птица у густој шуми, шушкање лишћа под ногама” (Morison, 2013: 50). Премда знамо да је „волшебност њеног рођења, чудо заправо, сведочила [...] о том пријатељству колико и њено име” (2013: 50), тек педесетак страница касније сазнаћемо порекло Денвериног имена – белу девојку у потрази за баршуном, Ејми Денвер. И Сета такође прича једну, мада скраћену верзију Денвериног рођења Полу Д: „Њој се ништа не може десити. Па погле! Свако кога знам или је мртав или је нестао, или обоје. Али не и она. Не моја Денвер. Још док сам је носила, кад је постало јасно да нећу успети – што је значило да ни она неће успети – извукла је ону белкињу из брда. Последњу особу од које би очекивао помоћ” (2013: 64). Још касније, Денвер се спрема да исприча исту причу Вољеној: „Двапут је прогутала пљувачку спремајући се да исприча причу, да из нити које је читавог живота слушала сатка мрежу којом ће задржати Вољену” (2013: 105). А онда следи прича: „Имала је добре шаке, причала је. Белкиња је, казала је, имала танане руке али добре шаке. Одмах је то видела,

тако је рекла. Косе за петоро и добре шаке, казала је” (2013: 105). Тад наратив уступа место једном другом гласу, приповедању из трећег лица, док прича свезнајући двадесетовековни говорник.

У сваком казивању, у свакој верзији Денвериног рођења, јављају се сличне фразе и слике: дивљи лук у који Сета упада, крвава леђа одбеглог роба, отекла стопала, извор реке. Нико од оних који причају нема преимућство у односу на друге. Свако, уместо тога, причајући само додаје информације. Оваква понављања и варијације стварају утисак приче која је одувек била ту, као да изнова слушамо причу која нам је већ позната. У том смислу стратегија упућује на квалитет оралности. Понављања и варијације такође указују на одсуство ауторитативног погледа на основу ког би се о Денверином рођењу судило. Упркос потенцијалној жељи саосећајног читаоца да доживи говорне елементе *Вољене* као привилеговани дискурс, њихово присуство у наративу непрекидно служи поткопавању ауторитета.

Ауторитет је у *Вољеној* подвргнут двоструком импулсу. С једне стране ту је кретање ка оригиналном извору, „истинском” и моћном облику дискурса – робовском наративу, руралном наративу, фолклорном наративу – који представља саставни део технике Тони Морисон. Истовремено, на имплицитан и експлицитан начин тврди се да је ово прича коју је тек потребно испричати, коју је немогуће испричати, немогуће разумети. Због тога се, како би се пренеле делимичне информације о неизбежно фрагментарној причи, трага за бројним наративним формама. Прва тенденција може се описати као посезање за предмодерним, друга као употреба постмодерног. Традиција децентрираног и резидуалног приповедања у *Вољеној* се остварује посредством комплексних и децентрираних форми постмодерног романа. Тако *Вољена* разоткрива често прикривене везе између језика и моћи, наратива и политике. Ослања се на традицију, не подилазећи захтевима политичког, друштвеног и културног конзервативизма. Опире се замислима о централном ауторитету, премда не негира да облици ауторитета – како централни, тако и они маргинални – и даље постоје. У роману се склапа пастиш дискурса који су тесно повезани с облицима моћи. Истовремено, испитивањем њихових дискутабилних претензија на ауторитет, међу овим дискурсима ствара се тензија. Нигде, најзад, та тензија није очигледнија него у самој дискутабилној форми романа.

Вољена ову тензију ствара ослањајући се на ауторитет заједнице у намери да проговори, док се користи тим најотуђенијим и најизолованијим обликом савременог књижевног стваралаштва – романом. Валтер Бенјамин бележи да романи карактерише њихов нарочити модалитет производње и потрошње. Они се обликују у самоћи, ради индивидуалног искуства усамљеног читаоца:

Романописца се издвојио. Рађаоница романа јест њиндивидуум у својој осами, који се о својој најважнијој заокуйљености више не може изразити еиземиларно, сам је неуиућен и не зна даћи никаква савјеша. Писаши роман значи у њриказивању људској живошши шјерати оно неизмјерљиво до крајности. Усред обиља живошши и њриказујући шо обиље, роман њоказује дубоку збуњеност свега живога. (Benjamin, 1986: 170)

Овај роман рађа се из тензије између појединачне психе и друштвеног света. Па ипак, роман Тони Морисон заузима становиште које се ослања на епску структуру

и епску сврху: жели да уједини појединца и свет у смислени однос који ојачава идентитет и самосвест појединца и учвршћује идентитет и моћ заједнице. Тензија између модерног и предмодерног производи тачку укрштања различитих стратегија у наративу Морисон. Дело реферише на различите дискурсе, прихватајући их и трансформишући. Оно указује на отуђени свет савремене естетске производње. Истовремено, окреће се приповедачком ауторитету маргиналне усмене књижевности црначке заједнице. Овај наративни ауторитет представља критику ауторитета господара и критику ауторитета уопште. Наратив се рађа из незадовољства садашњошћу, путем призивања већ присутне прошлости. *Вољену* је онда могуће читати као „поновно присећање” на дискурзивне моћи заједнице, као метанаратив који критикује репресивне праксе ауторитета, као постмодерни текст који из темеља оспорава онај постмодернизам који вреднује опредмећену другост. *Вољена* уплиће различите дискурзивне нити како би се том опредмећењу супротставила присуством заснованом на историјском, културном и политичком одсуству. Роман расплиће ова „чворишта” историје како би их уплео у нову и инклузивнију причу. Прича о одсуству и искључености, што јесте прича Вољене, уистину постаје прича коју не треба преносити.

ИЗВОРИ

- Antin, David. (1972). "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry". *Boundary 2* 1.1, 98–133.
- Benjamin, Walter. (1986). „Pripovjedač – Razmatranje uz djelo Nikolaja Ljeskova”. *Estetički ogledi*. (Truda Stamać, prev.). Zagreb: Školska knjiga, 166–187.
- Benston, Kimberly. (1984). "I Yam What I Am: The Topos of (Un) naming in Afro-American Literature". *Black Literature and Literary Theory*. (Henry Louis Gates, Jr., ed.). New York: Methuen, 151–172.
- Foster, Hal. (1985). "Against Pluralism". *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. (Hal Foster, ed.). Port Townsend: Bay Press, 12–32.
- Gates, Henry Louis, Jr. (1984). "Criticism in the Jungle". *Black Literature and Literary Theory*. (Henry Louis Gates, Jr., ed.). New York: Methuen, 1–24.
- Huysen, Andreas. (1984). "Mapping the Postmodern". *New German Critique* 33, 5–52.
- Jameson, Frederic. (1984). "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* 146, 53–92.
- Morrison, Toni. (1983). "An Interview with Toni Morrison". With Nellie McKay. *Contemporary Literature* 14, 413–429.
- Morison, Toni. (2013). *Voljena*. (Dijana Radinović, prev.). Beograd: Laguna.
- Pasquier, Marie-Claire. (1985). "Toni Morrison: Dans ma famille, on racontait tout le temps des histoires". *La Quinzaine Littéraire* 1–15 Mar., 12–13.

(С енглеској превео Душан Вејновић)