

Барбара Кристијан

„ПРОШЛОСТ ЈЕ БЕСКОНАЧНА“: ИСТОРИЈА И МИТ У ТРИЛОГИЈИ ТОНИ МОРИСОН

I

У овом раду разматрам како су Историја и Сећање конструисани на повезане а опет прилично различите начине у романима одабраних афроамеричких писаца укључујући, наравно, и Тони Морисон. Морисон је често говорила да је за њу „прошлост бесконачна“ (Morrison, 1994). У интервјуима и есејима понављала је своју забринутост у погледу начина на који се историја Афроамериканаца тумачи у јавној сфери савремене мејнстрим Америке. Такође је инсистирала на централној позицији Сећања, не само у апстрактном већ и личном смислу, у одређеним причама које су јој пренеле породица и заједница и у снажном сликовитом језику који она користи.

Историја представља загонетку за Афроамериканце, који су специфични по начину на који постају народ у Америци у смислу да тамнопутост није била средство по коме се идентификовао један народ пре него што су они насилно доведени на ову хемисферу. Афроамериканци су (што често заборављамо) потомци бројних различитих група из Западне Африке. Они тај аспект своје историје – то да више народа постаје један – деле са другим Американцима у смислу да су различити народи из Европе такође морали да постану један народ – тачније, Американци. Али док је јавна историја Сједињених Држава постала фиксирана белом кожом као главним елементом правога американства, они из народа Ашанти, Тив, Фулани не само да су против своје воље отргнути из својих земаља, они су и обележени по боји коже као робови, као инфериорни. Док су Италијани, Ирци, Немци могли да постану Американци, односно белци, иако су се међусобно сукобљавали у Европи, Африканци су окарактерисани као „црње“ без обзира на то одакле су дошли и били су приморавани да стварају сопствена средства којима ће постати „народ“ чак и док им је говорено да немају ни историју, ни културу, ни митове. И заиста, они нису имали земљу нити начина да стекну материјално богатство упркос чињеници да је њихов рад био основа изванредног развоја државе, нису имали заједнички језик осим језика својих власника, ни породице ни заједнице којима би се окренули када су стизали у Америку, нису имали јединствену заставу, религију нити причу о пореклу. Из овог ништавила, откривали су једни друге у формама културног изражавања као што су музика и приповедање. Ипак, док су културе које су развили постале основни елементи америчке културе, чак и оне су дискредитоване као егзотична забава. Место одакле су дошли, Африка, не само да је међу европским мислиоцима било одређено да буде изван Историје већ су, како је то формулисао Ду Бојс

у Душама црној народа, били изопштеници, странци у свом новом дому. Као изопштеници/странци, они су, можда и више него било која тек пристигла група, знали да постоје индигене заједнице које су Европљани покорили. Међутим, као придошлице у овој богатој земљи, и они би се могли сматрати уљезима. Где би онда у овој земљи могли да нађу уточиште? И да ли треба да га нађу? Можда треба да оду негде друго или да се врате у Африку. Да ли су они заиста били народ или група вештачки створена бруталношћу власника? Да ли су били народ који се може асимиловати у лонцу за претапање или нација у нацији? Ко су они? Шта треба да раде?

Постајање Афроамериканцем изведено је у оквирима театарског парадокса по ком сте и унутар и изван америчке имагинације, како је Тони Морисон проницљиво анализирао у својој збирци есеја *Игра у мраку: бела кожа и књижевна имагинација* (*Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*). Без присуства црнаца који би се лако могли означити као „други”, Европљани који су пристизали у нову земљу не би могли тако непосредно остварити јединство сврхе нити осећај припадности. При замишљању ко су они били, ко јесу, ко би могли да буду, у зависности од потреба нације која настаје, ови „други” су означавани различитим контрадикторним терминима – Африканци, робови, црни, црнци, обојени, Афроамериканци, афрички Американци – терминима који значе стратешке локације. Разумевање њихове двоструке свести имагинативним коришћењем језика господара било је ризично, али и неопходно да би ови „странци” могли да постану изазов елитној писаној култури својих поробљивача (Gates, 1997).

Тони Морисон је почела да пише током периода кад је сама идеја да је неизбежно да црнци пишу с позиције двоструке свести била милитантно оспоравана. Покрети за грађанска права и „црну моћ” из шездесетих покушали су да иницирају оно што је [Алис] Вокер назвала „јужњачком револуцијом” – револуцију која би, ако би успела, значила да на нивоу имагинације као и на материјалном нивоу, црнци у САД више не би били конструисани од стране доминантне групе као „проблем”. Вео двоструке свести имао је велики утицај на афроамеричке писце деветнаестог и почетка двадесетог века и они су предлагали различита решења: пресељавање, национализам, асимилацију ако је могуће. Када је Морисон почела да објављује дела крајем шездесетих, о афроамеричким писцима који су сматрани творцима једне књижевне традиције држана су предавања и дискусије у тој мери да су свој друштвени положај представљали као саставни део свог бића. Тако се у уводу у своју прву збирку, *Белешке сина ове земље* (*Notes of a Native Son*), Џејмс Болдвин осетио принуђеним да одговори на концепт двоструке свести у погледу начина на који она утиче на његово писање и рецепцију његовог дела:

Човек пише на основу само једне ствари – сојственој искуства... Зашто је мени као црном писцу шешкоћу представљала чињеница да ми је, заправо, било забрањено да исувише темељно испражујем сојствена искуства збој ојромних захтева и врло стварних ојаносности мој друштвеној положеја. (1955: 5–7)

То да је Болдвин понављао „проблем” који није био специфично његов јавно је демонстрирано реакцијом јавности на то што је Ралф Елисон освојио Националну

књижевну награду за *Невидљивој човека* и на Елисонову дебату с Ирвингом Хауом о томе да ли је његов роман, насупрот роману *Домородац* Ричарда Рајта, заиста црна уметност (Ellison, 1964).

Али до 1970, када је Тони Морисон објавила свој први роман, писци покрета „црна моћ” из шездесетих, као што су Амири Барака и Лари Нил, обзнанили су да њихова дела нису усмерена ка белој публици нити публици „других” већ ка њиховим заједницама. Та промена у публици, та објава да црна култура заиста постоји и да чини основу за уметност, испрва се могла учинити као нешто што решава проблем „двоструке свести”. Уместо тога, такве објаве су осветлиле дубља питања. Шта су означитељи „црне заједнице”? У овој земљи, која наглашава индивидуалност и права појединца, а опет политички и економски привилегује доминантну групу дефинисану расом, колико разлика би било допуштено унутар група без моћи ако би се оне посматрале као један народ? Шта подразумевамо под „црном уметношћу”? Ко су то Ми?

Ископавања црначке историје и слављење књижевности из перспективе Афроамериканаца раних седамдесетих за резултат су имали академске радове којима је постављена основа за важна књижевна дела. Наравно, и раније су црни историчари написали нека важна дела, али она су обично била занемарена или једноставно непозната чак и истраживачима, док су историјска дела објављена почетком седамдесетих добила доста видљивости и афроамеричким писцима обезбедила јавни интелектуални простор да се присете прошлости, као и да је осмисле. То што је Тони Морисон осмислила *Црну књију* (*The Black Book*), колаж црначких меморабилја, нарочито нам је важно док промишљамо начине на које се сећање преплиће с историјом јер та књига не само да документује велика херојска дела из прошлости већ укључује сећање у облику делића свакодневних информација – што је показатељ тога како се историја мора модификовати народним обичајима из прошлости. Њена укљученост у стварање *Црне књије* довешће до тога да Морисон сазна за случај Маргарет Гарнер, која је убила своје дете и којој је потом суђено због тог убиства, што је била иницијална каписла за роман *Вољена* неких тринаест година касније. *Црна књија* је Тони Морисон такође обезбедила информације о свецрначким градовима у Оклахоми, што је основа за заплет у њеном седмом роману, *Рај* (Middleton, et al., 1974). Та истраживања из раних седамдесетих показала су, како је то Морисон рекла, да је Америка „некохерентна” без укључивања афроамеричких доприноса стварању нације, њене историје, језика, књижевности, културе као и кључних избора које је правила. Америка не би била то што јесте без присуства црнаца (Morrison, 1991).

Афроамерички писци седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века нису тек производили традиционално линеарне историјске романе, користили су историјске изворе да преосмисле поље прошлости у односу на питања из садашњости, питања као што су начин на који су заједнице формиране и шта би могао бити сам концепт слободе у земљи која привилегује појединца. Хтели то они или не, морали су да постану функционална група да би опстали. Да ли се то држање на окупу као група заснивало само на заједничком угњетавању с којим су се суочавали

или је постојала, како је то формулисао Ален Лок (филозоф харлемске ренесансе), „заједничка свест” која их је прогласила за народ (Locke, 1925: 6–7)?

Као списатељица која је у средиште романа које је објавила раних седамдесетих ставила Афроамериканке, Морисон је такође преиспитивала дефиницију црначке заједнице као примарно сачињене од мушких актера укључених у оно што називам „пограничним ратовима” између црнаца и белаца. Једна од последица промене у публици и експлозије креативности Афроамериканки током седамдесетих јесте то што су тиме прецизније означене црначке заједнице које су раније биле утишане: жене, хомосексуалци и лезбејке, црнци у малим градовима, црнци који су мигрирали у САД из других делова хемисфере. Али ово ширење опсега није елиминисало „проблем” двоструке свести. У извесном смислу га је закомпликовало тако да, на пример, црначка феминистичка критика тог периода користи термин „трострука свест” када разматра последице прожимања расе, рода и класе код црних списатељица.

Питање шта чини афроамеричку уметност јасно је повезано с питањем шта чини бивање Афроамериканцем, дефиницијом о којој се расправљало од стварања ове државе и која је донела нашу најбољу уметност. Свака наредна генерација писаца морала је да одгонетне шта се заправо подразумева под афроамеричком књижевношћу. На пример, за разлику од неких дефиниција из шездесетих, Морисон изражава став који је компликован и на више начина подрива сам појам „црна уметност”. Крајем седамдесетих нам говори:

[ц]рначком књижевношћу не смајрам најросио књије које су писали црни писци, ниши је шо најросио књижевности о црнцима, а није ни књижевности која користи одређени начин говора у којем се изоставања г на крају речи. То је књижевности у којој има нешто веома посебно и веома прејознашљиво, а у свом писању шежим да цронађем шај неухвашљиви, али прејознашљиви стил. (Морисон, 2024: 36)

Говорећи о формалном фокусу својих књига, она инсистира на томе да је једна од одлика црначке уметности њена способност да комбинује „штампану и усмену књижевност, да обједини та два аспекта тако да се приче које приповеда могу, наравно, читати у себи, али потребно је да их можемо и чути” (2024: 35). Исто тако, Морисон указује на то да је једна од кључних одлика „црне уметности” начин на који нам она омогућава да размишљамо о односима предака према садашњости, о њиховом поигравању са језиком, извртању и одбијању јавног тумачења прошлости Афроамериканаца и њихове употребе језика, јер се црнци често карактеришу као неко чија је историја уништена и чији је језик, у најбољем случају, нека изобличена верзија енглеског.

Изгледа да 1999. више нема никаквих датих очекивања било од писаца било од њихових заједница у погледу тога шта црначка уметност треба да буде. Односно, при ометању великог наратива, званичног приповедања америчке историје и културе које је господарило тако великим делом двадесетог века, савремени афроамерички писци инсистирали су и на мноштву наратива – интонираних регијом, личном породичном историјом, родом, класом – који би се могли сматрати за афроамеричку уметност.

То мноштво се јасно може сагледати кад се проучавају романи Тони Морисон, која је, без поговора, била монументалан покретач у исцртавању нових праваца у савременој афроамеричкој књижевности. Јер чак и у овим савременим временима, чак и док пише ове романе који исцртавају нове правце, на њу такође утичу нове идеје које је створила. Кажем више простора уместо само простора јер се афроамеричким писцима и даље рутински постављају питања о томе зашто пишу о Афроамериканцима а не о, рецимо, белцима – односно стварним људима. Исто тако, многим афроамеричким списатељицама поставља се питање зашто се у њиховим причама и романима приказују историјска и савремена искуства афроамеричких жена, чак и када ове списатељице стварају приповести о црним заједницама у целини. Ипак, данашњи писци нису приморани да пишу о стереотипном црначком пејзажу, „плантажи” или „гету”. Делимично зато што су прва два романа Тони Морисон била тако одлучно смешена у мале градове у Охају, они су могли да истраже унутрашњи пејзаж појединачних црнаца у њиховом особеном сопству уместо да се усредсређују само на њихова бића онако како их види „други”. Афроамерички писци више не осећају да морају да објашњавају читаоцима зашто пишу то што пишу. Како је рекла Морисон у интервјуу са Чарлијем Роузом, она се ослободила кад је прочитала афричке и афроамеричке писце јер је научила да не мора да буде „прогутана белим погледом”, може да се окрене својој имагинацији (Morrison, 1998).

II

Које идеје, које обрасце Морисон доследно користи у исцртавању свог Имагинаријума? Њена прва три романа, *Најџлавље око* (1970), *Сула* (1973) и *Соломонова њесма* (1977) обележена су последицама промена у географији живота њених ликова. Као ћерка родитеља који из Алабаме и Џорџије нису мигрирали на североисток нити у велике градове средњег америчког запада већ у мале градове у Охају, Морисон је писала романе о мигрирању у просперитетне мале црначке градове и животу у њима. Њен осећај за начине на које су се црнци борили да таква места учине својим кључан је за све ове романе. Прва три романа Тони Морисон оплакују прошлост која је често ужасна али и узбудљива, висцерална, жива. Сегрегација, наметнута законом или обичајем, ограничавала је Афроамериканце материјално, али их је такође смештала у контексте где су могли да створе и задрже сопствене језике, приче и музику. Ова прва три романа такође подвлаче како афроамеричко време није линеарно нити нужно прогресивно. Време је важно само утолико што обележава значајне догађаје – као жиг усменог приповедања и митских прича. Тако да је одређена тачка у времену тек жижа испреплетаних кругова других времена и догађаја. Ликови Тони Морисон крећу се унутар и изван линеарног времена, напред и назад између „стварних” и замишљених места. И управо су у оквиру овог контекста кретања времена и места њене фигуре предака доступне њеним ликовима. Питање да ли се заједнице дефинишу и држе на окупу путем оних означених као одметници, као отпадници – да ли да бисмо имали „ми”, мора постојати и „они” – вечито је питање у њеним делима.

Наслов четвртог романа Тони Морисон *Tar Baby*, афроамеричке народне приче, такође нас подсећа на то у којој мери Морисон користи митске приче као утемељујућу основу за прве романе – бајковите митове о лепоти у *Најџлављем оку*, универзалну причу о прогнаној жени у Сули, мит о летећу у *Соломоновој ђесми*. Митске приче су моћна средства путем којих свако људско друштво тумачи наизглед голе историјске чињенице. Роман *Tar Baby* би могао деловати као да не припада њеном опусу зато што је, за разлику од њених ранијих дела, смештен на карипском острву, укључује главне ликове белце и по својим сликама и тону је савремен. Могу ли се два главна лика, Џадин и Сон, који су Афроамериканци у јавном смислу, али које раздвајају образовање, класа, основна уверења и могућности, спојити и волети једно друго? Могу ли формирати заједницу? Шта заправо тако различите људе чини Афроамериканцима? Овај роман, управо зато што је смештен на другачијем месту и што се толико бави садашњошћу, појашњава колико је Морисон заинтересована за значење слободе и њен однос према идентитету и заједници.

Док је током седамдесетих Морисон сваке три године објављивала по један роман, у шест година између објављивања романа *Tar Baby* и *Вољена* истраживала је значење историје, сећања и афроамеричке књижевности у есејима, нарочито у текстовима „Сећање, стварање и писање” (“Memory, Creation and Writing”) и „Коренске везе: преци као темељ” (“Rootedness: The Ancestor as Foundation”), објављеним 1984. Ови есеји артикулишу релевантност прошлости за књижевност и за ауторкин осећај сопственог писања. Њена следећа три романа – *Вољена* (*Beloved*, 1987), *Џез* (*Jazz*, 1991) и *Рај* (*Paradise*, 1997) – демонстрација су њене изјаве да је „прошлост бесконачна”, да је наше тумачење прошлости можда чак значајније од наших снова о ономе што би коначна будућност могла да буде. Шта је Историја, па чак и изузетна научна делатност у периоду од шездесетих до осамдесетих, изоставила? Чегато Американци, укључујући Афроамериканце, нису желели да се сећају? Сећање, дакле, као репозиторијум потиснуте историје, није само неки облик забаве, оно постаје кључ за могућност ослобођења у будућности.

Романи трилогије, *Вољена*, *Џез* и *Рај*, представљају ревизије кључних периода афроамеричке и стога америчке историје: периода реконструкције, када су црнци морали брзо да науче како да се поставе као слободни, као грађани, период двадесетих година двадесетог века, кад су се црнци пресељавали у градове и тиме у модерност која се тад стварала у САД, и период позних шездесетих, кад је покушано спровођење друге америчке револуције инициране од стране Афроамериканаца, за коју неки друштвени историчари тврде да је трансформисала читаво друштво. Ипак, док су *Џез* и *Рај* првенствено смештени у двадесете, односно шездесете године, ови романи се враћају на периоде ропства и реконструкције, доба цеза и Први светски рат. Тако да заједно, романи исцртавају три различита правца у којима се Афроамериканци физички крећу, а резултат су повезане, али различите маштовите приче: у *Вољеној*, подземна железничка „слободна зона” држава као што је Охајо, до које су неки црнци успели да пребегну од ропства и где су се суочили са сложенешћу остваривања себе као слободних; у *Џезу*, анонимност и колективност Њујорка, чији се новопристигли ликови из различитих врста црних заједница сусрећу по први пут; у *Рају*, до неисцртане територије Оклахоме, где ауторкини обесправљени

ликови покушавају да формирају утопијске црне заједнице, без мешања или насилног упадања белаца. Бивши робови, тада, постајући Афроамериканци, нису сви путовали истом рутом нити су искусили исте епифаније нити се суочили с истим барикадама.

С историјске тачке гледишта, сваки од ових романа заснован је на стварном догађају, али такође на догађају који је метафора за друштвени положај црнаца у то време. Док *Вољена* свакако користи историјске податке као што су последице које је Закон о одбеглим робовима имао на животе црнаца, Морисон за историјску срж романа бира чувено суђење Маргарет Гарнер, која је оспорила сам концепт власништва убивши своју бебу да је не би вратила у ропство. Урадивши то, Гарнер је положила право на то дете као своје, а не робовласниково. Власти су јасно разумеле њен чин оспоравања јер јој се није судило за убиство већ за „крађу” имовине свог робовласника (Morrison, 1998).

Насупрот једном друштвеном догађају, Морисон је 1984. почела да размишља о роману који ће постати *Цез* кад је видела фотографију чувеног Афроамериканца, Џејмса ван дер Зија, чије су богато накићене слике са сахрана из двадесетих управо биле објављене у *Харлемској књизи мртвих* (*The Harlem Book of the Dead*, Morrison, 1994: 297). Није случајно да фотографија буде кључна за ауторкин приказ двадесетих. Јер током тог периода фотографија се појавила као естетска форма, форма која делује као да имитира живот чак и док га замрзава. Није ни пука подударност то да су фотографије двадесетих Џејмса ван дер Зија визуелна представа Харлема и људи у њему како их видимо данас. Одабиром уметничког дела као основе за роман, Морисон нас, дакле, подсећа на цветање уметности које се дешавало у Харлему двадесетих. Ипак фасцинантно је да она не помиње легендарна књижевна постигнућа тог периода, можда зато што, како су приметили Ленгстон Хјуз и бројни хроничари те ере, многи обични људи у Харлему нису знали да се догађа књижевна црначка ренесанса. Тако да Морисон представља тај период путем популарних уметничких форми с којима би већина људи била дубоко повезана: цез музике и драгоцених фотографија преминулих драгих особа.¹⁰

Док је *Вољена* заснована на чувеном суђењу, а *Цез* на фотографији, *Рај* је израстао из ауторкиног интересовања за свецрначке градове на Западу, што је тема њеног извора, књиге *Црни градови и профити: најреговање на трансапалачком Западу 1877–1915* (*Black Towns and Profit: Promotion in the Trans-Appalachian West, 1877–1915*) Кенета Марвина Хамилтона. У овој студији, Хамилтон прати историју реконструкције непознату већини Американаца: путовање црнаца на Запад и њихову жељу да оснују свецрначке градове. Пошто је роман *Рај* тек објављен и о њему је тако мало тога написано и пошто се тема свецрначких градова на Западу генерално не представља као америчка историја и стога је практично непозната чак и многим истраживачима америчке историје, желим да посветим неколико минута опису књиге и њених идеја. Истраживачи су сазнали, нарочито из *Вољене*, да Морисон користи историјске чињенице не као ригидне приказе већ у служби своје имагинације

¹⁰ За инвентиван приказ романа *Цез*, који указује на значај фотографија Ван дер Зија, може се прочитати критика Деборе Макдавел.

и дубоког евоцирања митских прича као основе за људска тумачења ових чињеница, јер „то је начин на који људска бића организују своје људско знање – кроз бајке, митове, свеколико приповедање” (Morrison, 1994).

Црни градови и ѓрофиџи је студија о развоју пет свецрначких градова из периода реконструкције на трансапалачком Западу: Никодемуса у Канзасу, Маунд Бајуа у Мисисипију, Ленгстон Ситија у Оклахоми, Боулија у Оклахоми и Аленсворта у Калифорнији. За сврху свог рада, ограничићу коментаре на одређене кључне чињенице о којима Хамилтон извештава у вези са оснивањем градова у Оклахоми. Оклахома је постала савезна држава 1907. године и између 1889. и 1916. основано је барем тридесет градова у Оклахоми с претежно црначком популацијом (Hamilton, 1991). У додатку студији, Хамилтон нам говори да је Мозел С. Хил, један од првих истраживача ове теме, у чланку из 1946. године „Свецрначке заједнице у Оклахоми” изнео тезу да су црни градови у Оклахоми „суштински утопијски” и да су због ратних тензија између црнаца и белаца који су мигрирали на територију Оклахоме, црнци [који су себи дали библијско име „егзодисти”] изградили сопствене градове као уточишта (што је реч која се обично понавља у том периоду) да би избегли белачко угњетавање (Hamilton, 1991: 155).

Док је Хамилтонова теза то да су „економски мотиви, а не расизам, довели до стварања црначких градова”, он се слаже да је раса била фактор у оснивању ових градова. Његова студија наглашава чињеницу да су неки афроамерички лидери, нарочито Едвард Р. Макејб, изабрани званичник Канзаса, видели Оклахому као могућу локацију за савезну државу са већинском црначком популацијом, онда када је променила статус „територије”. Црначке новине су објавиле позив: „Дођите, спремни или уопште не”, док је нагласак стављен на викторијанске вредности средње класе, на ослањање на себе и расно уздизање. Добивши подршку Букера Т. Вашингтона, Макејб је 1889. помогао да се оснује Ленгстон Сити, назван по Џону Мерсеру Ленгстону, чувеном црном конгресмену из Вирџиније и стрицу још нерођеног Ленгстона Хјуза, који је такође име добио по њему. Једно од најфасцинантнијих места студије јесте Хамилтоново навођење начина на који су Макејб и његове колеге одвраћали сиромашне црнце од долажења на територију Оклахоме чак до тога да су покушавали да зауставе триста сиромашних црнаца на путу за области Чејена и Арапана. Оснивачи Ленгстон Ситија инсистирали су на ономе што је њихов лист називао „јеванђељем четкице за зубе”, да насељеници буду уредни, морални, интелигентни и вредни. Прокламовали су: „Ако не можемо да добијемо најбољу класу наших људи, не желимо никога” (Hamilton, 1991: 104–105).

Како се употреба сећања и маштовито приповедање Тони Морисон поиграва с историјским чињеницама на којима је њена трилогија заснована? У интервјуима датим током последње деценије рекла нам је да би сваки од ових романа био о различитој врсти љубави: мајчинској љубави у *Вољеној*, романтичној љубави у *Цезу* и, зависно од тога који интервју са Морисон сте видели, групној љубави или љубави према Богу у *Рају*. Морисон нам је такође много пута рекла да је љубав једно од њених преовлађујућих интересовања и пошто ураћа у унутрашњи предео ликована,

њено дело, чак и када она то не схвата, јесте о љубави, основи људског осећања сопства и људског односа са заједницом.

Мајчинска љубав је очигледна почетна тачка јер је то љубав коју сви очекујемо. Ако мајке не могу да положе право на своју децу, шта је онда основа Народа? Морисон нас упозорава на ту доминантну трауму робова својим избором епиграфа за *Вољену*: „Народ који није мој народ назваћу својим, и ону која није вољена назваћу вољеном” (Римљанима, 9:25), цитатом из *Библије* који се односи на писмо Св. Павла раним хришћанима који су покушавали да оформе нове заједнице од народâ који су за себе сматрали да су изузетни. Овај епиграф не само да указује на различита афричка порекла робова у САД већ и на љубав као опасни политички чин за робове који нису имали право – законско право – да воле било кога.

Виолета и Џо у *Џезу* погрешно верују да поседују емблем слободе, право да одаберу кога ће волети. Заголицани слободом Њујорка живом попут џеза, оба ова лика много година потискују трауме које су понели са собом када су мигрирали с Југа у Њујорк – не само грозоте линчовања и отимања имовине које су претрпели већ трауматична одсуства љубави која су помогла да постану то што јесу. *Џез* се првенствено бави романтичном љубављу, правцима у којима се та љубав може кретати у Њујорку с његовом крајње набијеном атмосфером слободе да се жели, да се одабере љубавник. Ипак, та жеља за романтичном љубављу висцерално је под утицајем мајчинске љубави која ликовима недостаје, коју траже и могу или не могу да нађу. Они желе остварење мучног вриска поробљене мајке Сете: „Вољена, она је моја.”

Питање избора заједнице, бити у могућности да се изабере ко су ваши људи, налази се у средишту трећег романа трилогије, *Рај*. За Афроамериканце, док стварају себе као заједницу, жеља за уточиштем, за Рајем где могу бити слободни да буду то што јесу, сталан је вапај чак до данашњих дана, од покрета за пресељавање у деветнаестом веку, покрета „Назад у Африку” Маркуса Гарвија из двадесетих и сепаратистичких покрета шездесетих.

Важно је не само за роман *Рај* већ и за целу трилогију да су током седамдесетих Стјуарт и Дикон Морган, старатељи града Руби у Оклахоми, својим потомцима пренели „снажне успомене” на оно што су сматрали својом прошлoшћу. Док је *Вољена* прожета грађом робовског живота, роман нас на крају враћа до „средњег пролаза”, прошлости које Сета и Пол Д не желе да се сећају, али коју *Вољена* отеловљује. У *Џезу*, Виолета познаје своју ропску прошлост због свог односа са Правом Бел и њених прича о Голдену Греју, али мало се помиње ужасни „средњи пролаз” јер она и остали ликови сматрају да су на прагу нове епохе, оне која брише прошлост:

Најзад, најзад је све ѿред нама. Тако кажу ѿамешни, а они који слушају и чишћају њихове речи слажу се: долази ново време. Само ѿолегај. Оглази шјуѿа. Поквареносѿ. Рђавосѿ. Немоћ да се било шѿа учини. Све оно шѿо је свако шѿада на шѿом месѿу био. То можеш мирно да заборавиш. Исѿорија је довршена, хеј, сви ви шѿамо, и најзад је све исѿред нас. (Morison, 2002: 12).

Али за већину становника града Руби, добре ствари су њихова традиција која за њих почиње у жару периода реконструкције, њихово одбијање да буду „ономо-

гућени”, њихово напорно путовање ради оснивања града Хејвена [Уточишта] и, онда када том граду запрете белачко насиље, економска депресија и Други светски рат, способност да путују дубље у унутрашњост Оклахоме да би основали град Руби 1949. За њих Африка не значи ништа и они своје младе опомињу да њихови преци нису били робови, били су људи. Сваки помен ропства представља јерес.

Већи део приповести *Рај* чини причање Морганових о прошлости и процес којим они стварају мит. Како је често случај, подупирање једне групе као одређеног народа добија облик божанског мита, Божје љубави према „народу” и њихову љубав према њему. Девет породица које су основале овај свецрначки град конструишу себе као потомке пророка, а оснивање свог раја као Божју заповест, као уверљиву божанску мисију која увек мора да буде на опрезу да је силе зла не би поразиле. Оснивачи организују значење свог искуства тако што изнова осмишљавају причу о библијском пророку из шестог века п. н. е. Захарију, што је име које одабира један од њих ког су раније знали као Кафија. Библијског Захарију је Бог одабрао да предводи изабрани народ до просперитетног Новог Јерусалима, што је обећање које ће се испунити ако буду пратили едикте свог патријархалног Бога који их је упозорио на зла оличена у изолованим женама. Тако да не изненађује што за њих лутајуће жене које се настањују изван града у Самостану и које постају уточиште за њихове жене као и друге одметнике представљају оличење зла. Суочени са таквим злом, они верују да су одабрани да изврше Божју освету. Чињеница да Морисон бира баш ово стварање мита, а не потиснуту историју „средњег пролаза” нити џезом прожет мит о оптимизму у Њујорку дефинитивно је повезана с улогом коју је *Сџари завеш* имао у имагинацији црнаца чак и у ропству. За њих је *Сџари завеш*, са својим нагласком на патријархалној правичности, правди и освети – са својим причама о ропству, одбацивањем народа управо зато што обожавају Бога ког обожавају, егзодусом из земље ропства и потрагом за обећаном земљом – резонирао са великим делом стварности самих Афроамериканаца. Читалац такође треба да разуме да су пуристанци који су дошли у ову земљу, мада су били Европљани, свој мит о доласку у Нови свет такође карактерисали на прилично исти начин као праведну, божанску мисију успостављања Новог Јерусалима. Иронично је то да, иако патријархалан по својој структури, град је назван по жени, Руби, првој особи која је умрла у новој земљи и мајци К. Д. коме је предодређено да буде један од градских вођа. Као мајка народа, Руби је благословена, хваљена, али је такође и мртва, што њеног сина чини сирочетом.

Тони Морисон је често говорила да пише о питањима која су парадокси – питањима о животу која се решавају, ако се уопште могу решити. У овој трилогији о љубави, она драмски приказује да је често „оно најбоље у нама такође оно што нас тера да саботирамо сами себе” (Morrison, 1994: 208). У *Вољеној* је то мајчина љубав према детету, а у *Џезу* љубав између жене и мушкарца – саме по себи добре и племените одлике. А у *Рају*, то је суштински добра жеља људских бића да припадају нечему већем од себе. Морисон конструише утопију и драматизује како се та жеља посебно конструише код Афроамериканаца због јединствене конфигурације њихове историје. Ипак, она поставља питања о пожељности утопија. Да би се припадало, да ли је неопходно имати оне који не припадају? Ко одлучује о томе ко припада и на основу чега?

Као „онемогућени” у друштву, прогнаници са земље коју су насељавали, оснивачи и њихови непосредни потомци неће допустити никакву разлику, никакво ремећење да доведе у питање њихов рај, њихову утопију, место где могу да уживају у плодовима свог рада, где њихове жене нису плен (што је наставак једне од главних тема *Цеза*) и где могу да тврде за своју децу да су њихова (што је једна од главних тема у *Вољеној*). За њих је свака разлика знак змије у рајском врту. А „онемогућени” међу својима због црне коже, ови преци преокрећу срамоту инсистирајући на расној чистоћи као знаку припадања. Користећи управо разлог због ког су они били искључени као основу за искључивање других, они сеју семена сопственог раздора, како приповест *Раја* опширно драматизује. Чинећи то, Морисон подсећа на главни елемент поделе у афроамеричком конструисању себе као народа – поделе која је и данас и те како жива. Али за разлику од бројних текстова који се баве привилегованом шћу коју уживају црнци светлије коже, укључујући романе *Најјлавље око* и *Соломонова йесма*, Морисон указује и на реакцију на ту привилегованост, одговор: „Да ли си довољно црн?” Чистоћа црне коже, као што је био случај са белом, може постати услов за припадање „изабраном народу” и стога за аутоматско полагање права на Обећану земљу, Рај.

Промена је непријатељ утопија. У граду Руби, симбол утопијског је Пећница. Испрва неопходна као заједничка пећница која храни све људе, али сада симбол да је обећање просперитета испуњено (истовремено стварајући простор за испуњење друге жеље, жеље да се буде свој), Пећница, која је некада била Средство, сада је Олтар. Речи урезане на пећници које су за заједницу биле знак Божјих заповести, заповести које су њихови преци лично примили, више се не могу јасно разазнати јер их је време избрисало. Млади, који још нису имали лични додир ни с онима који су примили поруку ни с онима који су живели с онима који су примили поруку, оспоравају ознаке и њихова значења и стварају пометњу у овом рају. Како је Морисон прокоментарисала у вези с одвојеним заједницама, нпр. домаћинствима са по три жене у њеним другим романима, кад се једна група изолује од других, она може да постане фасцинирана другим, непознатим, „оним тамо негде” (Morrison, 1978). Стога, уместо да се суоче са генерацијским изазовима изнутра – младима у потрази за сопственом генерацијском јединственошћу – старији мушки становници града Руби проналазе жртвеног јарца кога виде као одметника, жртвеног јарца који им је већ предсказан у Захаријиној визији, жене које отеловљују три „не”: „неред, неистину и неусмереност... три 'не' која су утабала пут пропасти” (Morrison, 1998: 222). Наравно да жене представљају ковен вештица, које убијају нерођене бебе, спавају једна са другом, хуле на хришћанског Бога, које мушкарци ударају.

Рај почиње реченицом: „Прво устреле белкињу.” У сваком од романа из своје трилогије, Морисон је себи задала приповедачки циљ. У *Вољеној*, како да напише неизрециве, заборављене ужасе „средњег пролаза”, унутрашње трауме које су робови искусили које се тичу не само онога што је учињено њима већ и онога што су учинили једни другима, што је циљ који остварује стратешким кружењима тог текста. У *Цезу*, како да напише опасну, импровизаторску музику која прогања, а која чини ту епоху. У *Рају*, како да напише приповест а да не мора речима да назначи расу ликова. Тако да, мада је читалац сигуран у погледу расе људи из града,

читаоцу није речено којој раси припадају жене за које је Самостан уточиште. Речено нам је само за етничку припадност Консолате, индигене жене зелених очију. Али приповедачки циљ Тони Морисон није само техничке природе, он је кључан за радњу романа и за читаочево учешће у њему. Ми, као читаоци, не можемо да зависимо од наших ранијих стереотипних погледа о раси које повезујемо с ликовима. Исто тако, мушкарци из града Руби не виде ове аутсајдерке као жртвене јарчеве због њихове расе већ зато што се оне не уклапају у градску дефиницију добре жене.

Већи део текста романа, који је Морисон најпре хтела да наслови *Рай*, посвећен је аутсајдерској позицији ових жена у новом свету позних шездесетих и раних седамдесетих година, свету трансформисаном материјалним богатством Америке после Другог светског рата, а онда и друштвеним потресима, покретом за грађанска права, Вијетнамским ратом, сексуалном револуцијом, почецима модерног женског покрета. Морисон не идеализује жене. Пошто су искусиле сопствену „оне могућност” уз љубавника, породицу, чак и мајку, ове жене су одбачене особе пуштене да тумарају путем који не води нигде. Уместо да се хране визијама предака који су циљано ишли путем да пронађу уточиште, ове жене немају сврху, немају фигуре предака којима би се окренуле. Несвесне тога, оне почињу да стварају женску кому у Самостану, институцији која је традиционално представљала уточиште за жене.

Управо у тренутку кад почињу да стварају сопствени мит, на неки начин да конструишу себе као групу, стижу мушкарци из града Руби. Ране седамдесете биле су такав период за жене у Америци да су оне трагале за језиком који би тачно изразио њихова искуства. Рани романи Тони Морисон, као и Алис Вокер, дали су главни допринос тој потрази и без сумње да се Сула или чак предачка фигура, Пилат, појавила у граду Руби, сматрали би их за зле жене. *Раж* нас враћа управо у оно време када Морисон почиње да пише и уистину јесте коментар на њен ранији рад, на рад других савремених списатељица, на друштвене покрете којима су оне помогле да се оформе.

Раж компликује раније радове Тони Морисон у смислу да преиспитује неке од њених најснажније истакнутих идеја, као што је значење претка. Док су првобитни преци града Руби намеравали да њихова визија буде беневољентна, заштитничка, мудра, они постају фиксиране непопустљиве слике у главама њихових потомака. Како примећује Луис Менанд у нарочито проницљивом приказу романа, Руби „постаје жртва сопствене легенде” (Menand, 1998: 78–82). Зашто се онда чини да Морисон успоставља још један мит да замени онај стари? Јер *Раж* се завршава фигуром познатом свим хришћанима, фигуром пијете, или овде Консолате, која почива на крилу свог запамћеног претка, Пиједаде (сажаљења, побожности), жене црне попут дрвета за огрев која пева свету: „Сада ће се одморити пре него што понесу бесконачни посао који су створени да обаве овде доле у Рају” (Morrison, 1998: 318). Али пре овог краја, постоје четири друга, документоване појаве других жена из Самостана, које су наводно убијене, али чија тела никада нису пронађена. Попут крајева других романа Тони Морисон, нема заокружења. Уместо тога, приповедач, у стилу усмене традиције, оставља читаоцу отворен простор за тумачење ових васкрсења. Да ли жене само мењају своје митске приповести за неке друге? Тиме што постају

скуп који повезује пол, тиме што једна другу зову вољеном, да ли би и оне могле убити вољене да би спасиле вољене? Кога ће искључити, укључити? Да ли је посао памћења прошлости – превазилажења ње – бесконачан, сан о припадању који се увек мења, увек постаје? Да ли би то могао бити Рај?

ИЗВОРИ

- Baldwin, James. (1984). *Autobiographical Notes, Notes of a Native Son*. Boston: Beacon Press.
- DuBois, William Edward Burghardt. (1969). *Souls of Black Folk*. New York: New American Library.
- Ellison, Ralph. (1964). *Shadow and Act*. New York: Random House.
- Gates Jr., Henry Louis. (1997). "The Talking Book". (H. L. Gates, N. McKay, eds.). *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W. W. Norton & Co.
- Hamilton, Kenneth Marvin. (1991). *Black Towns and Profit: Promotion and Development in the Trans-Appalachia West, 1877–1915*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Harris, Middleton, et al. (eds.). (1974). *The Black Book*. New York: Random House.
- Jones, LeRoi and Neal, Larry. (eds.). (1968). *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*. New York: William Morrow.
- Locke, Alain. (1969). "The New Negro". *The New Negro*. (A. Locke, ed.). New York: Atheneum.
- Menand, L. (1998). "The War Between Men and Women. Review of *Paradise*". *The New Yorker*, 12 January, 78–82.
- Morrison, Toni. (1978). "Interview with Ntozake Shange". Steve Cannon's Radio Show *It's Magic*. New York: WBAI.
- Morrison, Toni. (1991). "Interview with Toni Morrison". *Black American Writers* videotape. San Francisco Newsreel, writer B. Christian.
- Morrison, Toni. (1992). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard UP.
- Morrison, Toni. (1994). "A Conversation with Gloria Naylor". *Conversations with Toni Morrison*. (D. Taylor-Guthrie, ed.). Jackson: University Press of Mississippi.
- Morrison, Toni. (1994). "An Interview with Toni Morrison (N. McKay)". *Conversations with Toni Morrison*. (D. Taylor-Guthrie, ed.). Jackson: University Press of Mississippi.
- Morrison, Toni. (1994). "The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison (J. Bakerman)". *Conversations with Toni Morrison*. (D. Taylor-Guthrie, ed.). Jackson: University Press of Mississippi.
- Morrison, Toni. (1998). "Interview with Charlie Rose". TV. PBS (January).
- Morrison, Toni. (1998). *Paradise*. New York: Knopf.
- Morison, Toni. (2002). *Džez*. (Slavica Miletić, prev.). Beograd: Plato.
- Morison, Toni. (2013). *Voljena*. (Dijana Radinović, 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.

(С енглеској превела Бојана Аћамовић)