

# ИСКУСТВО ЦЕЗА

I

Слободно можемо ступити у овај роман и преко наслова од једне речи – *Цез*, предњонепчани тврди сугласник и предњи средњи самогласник за којим следи зубни фрикатив. Попут пригушеног пљескаћа четкице по добошу. „Их, познајем ту жену” (Morison, 2002: 5), шапатам упозорава женски глас, а онда нас изненада, без упозорења, баца у збуњујући свет.

Забуну ствара брзина приповедања. Фрагменти информација налаћу неповезано. Жена и јато птица; мушкарац који је истовремено тужан и срећан; устрелио је осамнаестогодишњу девојку; Виолета (глас се накратко спушта, између зареза, да помене женино име) сече њено мртво лице на погребу, онда жури назад у стан, где пушта птице „да се смрзну или одлете” (необично упаривање глагола и могућности); међу њима је папагај који каже: „Волим те.”

Тај глас, писани глас, јурца даље не дајући објашњења, просипајући још мрвица информација које тврдоглаво одбијају да се споје и кажу нешто разумљиво: да је тај мушкарац, Џо Траг, Виолетин муж, да је Виолета мршава и има педесет година, да је мртва девојка имала бледо лице, да девојка има тетку, да на горњем спрату живи сусетка Малвона. Нестрпљиво читамо даље, желећи да прекинемо приповедача и да постављамо питања, али тај глас је у необуздној журби да све исприча одједном, без заустављања. Он баца додатне информације, о пролећу, о још једној девојци, о још једном животу утроје. Коначно успорава, мало задихан, и указује на некакву мистерију на крају: „Исход се разликовао само по томе ко је у кога пуцао” (2002: 7). Читамо даље, и још даље, збуњени, али заинтригирани, гледамо речи, слушамо њихов ритам, њихове ритмове, очајнички покушавајући да откријемо значења тог текста. На половини романа направимо паузу да све размотримо, да спојимо ствари, да се оријентишемо.

Визуелним прегледом прелома *Цеза* утврдићемо да поглавља нису обележена бројевима, нити имају наслове који би нам служили као путокази. Текст је подељен у ненумерисане одељке једнаке дужине, њих десет на броју, раздвојене празним страницама које на успоравање присиљавају чак и оне који брзо окрећу стране. Сваки одељак је даље подељен на изванредан број неједнаких пододељака: први (стр. 5–27) има три пододељка одвојена са по два празна реда; последњи (стр. 151–158) их има седам.

Ето музичке партитуре коју морамо натерати да звучно оживи, да се претвори у звук и ритам и пулс. Унутрашњим ухом слушамо оно што читамо, и речи окрилате, поскоче у звук:

*Блузери. Црни људи блуза.  
Свако зна њвоје име.*

*Сѣручњак за ѿге-је-оѿишла-и-зашѿо. Сѣручњак за насмрѿ-усамљен.*  
*Свако зна ѿвоје име. (2002: 85)<sup>1</sup>*

[...]

Цез се састоји од бројних таквих ритмичких пасуса, пододељака и одељака који заједно сачињавају музичку партитуру. Овај роман има лабаву, флуидну, неаристотеловску експерименталну форму. Нема климактичку структуру Фрајтагове пирамиде као конвенционална проза већ форму цез композиције.<sup>2</sup> Тони Морисон штампаном тексту придаје усмене карактеристике. Такође користи свој језички инструмент да испроба неке смеле свирачке модалитете и технике и да креира неформалне, импровизацијске обрасце цеза.

Прелом текста – недостатак строге поделе на поглавља, ненумерисани одељци које раздвајају празне странице, пододељци неједнаких дужина одвојени са по два празна реда – као да се распада кад се покрену звуци речи. Тони Морисон производи текстуални континуум коришћењем прелазних легата и портамента за повезивање одељака. Један одељак завршава се речима: „са *шеширом* на глави иако је било јутро”; следећи почиње: „Са *шеширом* забаченим на чело [...]” (2002: 64, 65; курзив мој). „Бол” отвара један одељак, понављајући претходни звук, „бол”, с краја претходног одељка (2002: 150, 151). Две речи, „пролеће” и „Сити”, функционишу као глисандо којим се два одељка сливају (2002: 83, 84). Драматично питање: „Али, где је она?”, на крају одељка, односи се на Дивљакушу, мајку за којом Џо трага у Бечу последњи пут 1906; две празне странице касније, одговор: „Ево је”, отвара наредни одељак и односи се, што је необично, не на Дивљакушу него на Доркас у Ситију 1926. године (2002: 129, 130).

Таква преношења стварају ритмички ток. За разлику од јасно разграничених ставова у симфонији, одељци *Цеза* никад се у потпуности не заустављају. Попут секвенци које се не прекидају на цем-сешну, они се стално немирно крећу и дају тексту осећање цеза. Наиме, Тони Морисон покушава да опонаша не само звукове цеза него и његове обрасце. Првих неколико страница, попут цез „песме” или задате мелодије од дванаест тактова, укратко износе читаву причу о Виолети, Џоу и Доркас, причу коју на крају понавља и модулира прича о Виолети, Џоу и Фелицији, Доркасиној пријатељици, која је „друга Доркас, иста, али жива” (2002: 136), као што нас обавештава приповедни глас. Између почетка и краја налазимо појачавања, импровизације, варијације и соло деонице, виртуозну цез свирку. Ауторка жели да њена проза „призове игру и произвољност у начину на који се одвијају приповедни догађаји” (Morrison, 1984: 388). *Цез* је трептава мрежа ликова и акционих токова.

<sup>1</sup> Превод овде није сасвим прецизан ни потпун. Први ред цитата треба да гласи: „Блузер, црнац и човек блуза. Црнац и стога тужан човек.” (Прим. ѿрев.)

<sup>2</sup> Волтер Онг у књизи *Усменост и ѿсменост* помиње познату Фрајтагову пирамиду, узбрдицу за којом следи низбрдица. Такође пише о усменим обрасцима и каже да „усмена култура нема искуство дугачког, климактичког линеарног заплета величине епа или романа. Она чак ни краће приповести не може да организује на прорачунат, строго климактичан начин који је књижевна публика у последњих двеста година све више навикла да очекује – а у последњим деценијама и да самосвесно потцењује” (Ong, 1982: 142–143).

Ликови су унакрсно повезани на чудне начине. Џоова Доркас (чије библијско име значи „газела”)<sup>3</sup> јесте градска верзија и реплика Дивљакуше, очију налик на кошту, мајке која је своје новорођенче учинила сирочетом, никад га није погледала нити узела у руке (Morrison, 2002: 124). Млади Џо трагао је за мајком коју никад није успео наћи, а онда је открио Доркас („Ево је”) у Ситију 1926. Његова Виолета помогла је Џоу да умакне из сопствене празнине 1893, кад је с ораховог стабла пао у њен живот. Оженивши се Виолетом, Џо ју је спасао од мрачне успомене на мајку, Драгу Роуз, која се бацила у бунар 1892.

Те нити приче не подразумевају образац заплета, не нарастају до врхунца нити се постојано дижу у крешендо. Приповедање успоставља сопствени ритам и мандрира кроз простор и време, пребацујући се између Ситија и села, представљајући слободним током асоцијација догађаје у животима Џоа и Виолете и Доркас, повремено скрећући у страну да прикаже искуства њихових пријатеља и рођака. И тако упознајемо читав низ тангенцијалних ликова и наизглед неповезаних догађаја. Сазнајемо шта се десило Џоу и Виолети пре одласка у Сити 1906. Прича сирочета Џоа повезана је с причом о Великом Ловцу, који је био присутан кад је Дивљакуша родила Џоа и, као очинска фигура, подучио га је ловачким вештинама и уобличио његову осећајност, нарочито заштитнички став према женама.

Такође, подробно дознајемо причу о Великом Ловцу који је, као дечак, накратко био у вези с Вером Луиз Греј, ћерком богатог земљопоседника. Чудни нуспроизвод њихових сексуалних несташлука био би тек „понижење” којег се треба ратосиљати (2002: 104), да беба није имала блиставозлатну кожу и, касније, сиве очи. Голдена Греја (Златног Сивог) одгајила је и размазила мајка у Балтимору, уз помоћ слушкиње Праве Бел, Виолетине баке, која је такође обожавала тог малишана златне корцаве косе.

У осамнаестој години, пошто му је мајка рекла да му је отац „црни-црнциати црња” (2002: 101), можда у очајању пред парадоксом што је бели црнац, и пошто му је затим Права Бел рекла шта мора да уради, Голден Греј путује у Беч да пронађе и, можда, убије свог оца. Успут среће Дивљакушу те, очаран њоме, „са сјајним очима и уснама које могу да ти сломе срце” (2002: 108), заборавља своју осветничку мисију и нестаје с њом у шуми, након што је помогао при Џоовом рођењу. Необична прича о Џоу, необичне особе које присуствују његовом необичном рођењу и његова неуспешна потрага за мајком изгледају као примитивна народна прича с митским привуцима.

Много је непосреднија унакрсно повезана прича о Виолети и њеној породици, трагична прича о сиромаштву и отимању имовине, с одсутним оцем (који има неке везе с Партијом поправљача из Вирџиније, али је сопственој породици заправо бескористан) и мајком која изврши самоубиство. Права Бел, бака, некадашња

---

<sup>3</sup> Преводитељка енглеско (пореком грчко) име *Dorcus* преноси као Доркас, због чега и ми државамо такав облик, мада би било боље искористити облик Дорка, који се уобичајено налази у нашим преводима *Новой завети*. Ево примера од Емилијана Чарнића: „У Јопи пак беше једна ученица по имену Тавита, што преведено на грчки значи Дорка, Газела” (Дела апостолска 9:36). (Прим. њрев.)

робиња, спасава породицу из беде и даје им лекције о смеху и преживљавању. Она спада у ликове које је Тони Морисон назвала „пуни савета, добронамерни, заштитнички настројени, мудри црначки преци” (Morrison, 1981: 39), племенска мајка која чува мудрост целе расе, спасилачка фигура која шаље Виолету у Палестину, где среће Џоа и стиче унутрашњу снагу и самопоуздање.

Те преплетене нити прича наизглед никуда не воде и чини се да им недостају кохеренција и форма. Од свих ликова, само Џо и Виолета прелазе у Сити, где долазе у контакт с Малвоном, Траговом сусетком с горњег спрата, од које Џо изнајмљује собу за састанке с Доркас, и с Алисом Манфред, Доркасином тетком, која је осмогодишње сироче довела из Ист Сент Луиса, где дивљају побуне, да живи с њом у Харлему. Друге приче су недовршене. Неки ликови нестају. Никад не сазнајемо шта се десило Великом Ловцу – не сазнаје то ни Џо. Такође се никад не разрешава мистерија о Дивљакуши и Голдену Греју. Више их никад не видимо. Остаје нам само оно што Џо види 1906: пећину, обасјану сунцем, у стенама испод којих тече река коју су белци назвали Издаја, и сигурни знаци одомаћености и унутрашњег мира (Morrison, 2002: 126). Али где је она, то Џоово питање покреће друга питања која никад не добијају одговор: шта, ко, зашто.

Зашто, питамо и ми. Чему то кретање по чудним обрасцима, луда хронологија, зашто се приповедање не усредсреди на причу о Џоу, Виолети и Доркас? Одговори се сами намећу. Више од пуке приче о три појединачне особе, овај роман, наставак *Вољене*, цезификује историју једног народа. Тони Морисон проширује опсег свог фикционалног света тако што нам даје брзе и живописне увиде у њихов живот на руралном Југу, после ослобођења робова.

Приче о Џоу и Виолети дате су у суморном окружењу услова који су тада владали на Југу: сегрегација, експлоатација црначког рада коју спроводе земљопоседници белци, бедне наднице, брутално исељавање сседа и из кућа, неправде и преваре које морају да трпе људи којима се намерно ускраћује писменост. Социополитички контекст није само позадински детаљ, представљен хладним, социолошким језиком. Оживљен је и динамизован нарушавањем хронологије (тако да се временски фрагменти могу измештати и држати у покрету) и коришћењем лагане ироније и горког хумора за ублажавање бола.

Тони Морисон користи форму блуза да дистанцира и тиме интензивира и пројектира патњу, како би је растеретила од сентименталности. Четири године након одузимања имовине, 1892, приповедачки глас нам то двапут каже, Драга Роуз је скочила у бунар и пропустила весеље (2002: 72, 73). Године 1901, Џо и Виолета избачени су с парцеле коју су купили, али Џо се не жали, само каже: „Права будала, помислио сам да ће ми дозволити да га задржим. Преварили су нас помоћу два папира која никад нисам видео ни потписао” (2002: 90). Та техника је слична оној која је употребљена у једној цез песми Луја Армстронга: „Шта сам учинио”, пита он, „шта сам учинио, па да будем овако црн и тужан?”, поиграва се он речима,<sup>4</sup> без

<sup>4</sup> То поигравање речима (*what did I do, to be so black and blue?*) немогуће је очувати у преводу, а зајимчива се, најпре, на двоструком значењу енглеске речи *blue* – „плаво” и „тужно”, а затим и на идиоматском значењу израза *black and blue* – „модар од батина”. (Прим. прев.)

јадања, благо их понављајући. „Мој једини грех”, пева он, „јесте моја кожа”, при чему завршна рима тим речима даје ироничну оштрину.<sup>5</sup> Тонски нагласци његовог промуклог и храпавог гласа (на речима „учинио” и „црн”) и пратећи основни ритам интензивирају и продубљују значење онога о чему пева.

Ритам се мења при представљању тадашњих расних побуна, али се техника не мења. Чињенице се излажу хладно, трезвено, глас се никад не диже. Има преко двеста мртвих у Ист Сент Луису, каже нам приповедни глас, па додаје убиствену узредну опаску: „Белаца је убијено толико да новине нису хтеле да објаве њихов број” (2002: 41). Доркасин отац „[и]звучен је из трамваја и намртво изгажен” (2002: 41), њена мајка је „реш изгорела у пламену” (2002: 41). Џо не говори подробно о побунама у Њујорку у лето 1917, кад је безмало жив изгорео. Четири дана су трајала вешања на Каменом брегу, каже нам приповедни глас. Али уопште није било пометње, не, очувани су ред и пристојност: „мушкарци у уторак, жене два дана касније” (2002: 73). Једног младог тенора везали су за дрво и ушкопили. Приповедни глас се не усредсређује на ужасне призоре него на баку, „која није испуштала из руку панталоне испуњене јаловином и непрестано их је изнова трљала, иако је мрља nestала већ после трећег прања” (2002: 73). Оно што је очигледно остаје неизречено: тим понављањем прања бака изражава беспомоћност и тугу која се не може изразити. Дистанцирањем се интензивира ужас.

Један од начина да човек умакне ужасу у патњи на Југу био је да оде на Север. Ритам се поново мења да би представио тему миграције, људи који су кренули, који су на путу. Тај ритам је брз и додатно се убрзава да прикаже узбуђење, забринутост осенчену надом, радост и занос милиона људи који ступају у земљу где се северни градови претапају у један велики Сити, Харлем.<sup>6</sup> Тамо их одвозе возови, а Тони Морисон фразирањем опонаша како ритам точкова, тако и ковитлац утисака и осећања непосредно пред долазак:

*Воз се зашресало кад се приближио води која је окруживала Сити и њима се учинило да осећа шито и они: узбуђење шито је најзад стишло и јаничан ситрах од онога на другој ситрани. Устрејштели и улашени, нису чак ни задремали током четрнаест сати војне сикојне појуш њихања колевке. Кад је воз у јуној брзини ушао у шунел и кад се у вајону наједном смрачило, помислили су да је можда испред њих зид о који ће се слупати или ситена која виси изнад празнине. Воз је задрхтао с њима на шупомисао, али је наситавио даље; уверили су се да је испред чврста земља, а подрхтавање се прешворило у плес под њиховим ногама. Џо је ушало и ухватио се за мрежу од пршљажника изнад паве. Тако је боље осећао ритам, па је рекао и Виолети да то уради. (2002: 23)*

[...]

<sup>5</sup> Та завршна рима постоји само на енглеском: *My only sin / is in my skin.* (Прим. ђрев.)

<sup>6</sup> У роману се Харлем помиње преко осамдесет пута, увек под називом Сити, с великим С. [На енглеском *City*, што значи „град”; то би у преводу било боље решење, али преводитељка је одабрала Сити (мада не сасвим доследно у целој књизи), па то и ми задржавамо. (Прим. ђрев.)]

Овом секвенцом започиње се успостављање главне теме романа: дејства најновијег пресељења на психу људи. Раније „пресељење”, пре више од двеста година, одигравало се на бродовима који су превозили робове црнце из земље преко мора.<sup>7</sup> Овог пута путовање с руралног Југа – који су многи искорењени црнци почели да доживљавају као дом (2002: 105) – на индустријски Север, са села у град, није било толико трауматично, али је имало далекосежне последице. Променило их је.

Да би забележила и представила овај трајни процес промена у фикционалној форми, Тони Морисон морала је да употреби необичне наративне стратегије. Потпуно објективан приповедни глас био би сувише дистанциран, сувише безличан; обичан наратор у првом лицу био би сувише уплетен у радњу, сувише ограничен да би могао да разуме патње читавог народа. Ауторка користи више гласова и казивача. Ти гласови се стапају и мењају, онда прелазе на тачке гледишта које се замењују (повремено унутар једног истог пасуса) и клизе, па поново постају гласови. Мисаони процес претвара се у тачку гледишта, па се мења у глас. Једно тајанствено *ја* појављује се и говори неко време, па постаје објективно, нестаје, па се још неколико пута изнова појављује. Све време морамо бити усредсређени, уха спремног да ухвати и сложи „аранжман” одјека звука и значења које ти повезани гласови преносе. Тони Морисон прилагођава усмени/музички вид приповедања, који се ослања на слушање и памћење.

Четврти одељак (2002: 86–111), у чијем су средишту Виолетине активности, јасно илуструје тај вид приповедања. Крај је марта 1926. и улазимо у продавницу (код Дагија) с Виолетом. Приповедни глас уводи нас у Виолету која је свесна друге Виолете, „*оне Виолете*”, унутар себе. Углови приповедања непрестано се мењају, скачући између некадашње Виолете, на селу, и садашње, *оне* чија је психа деформирана двадесетогодишњим боравком у Ситију, па је људи зову „Виолентна”. Повремено се Виолета накратко сети прошлости, разговара с Алисом Манфред, повремено користи прво лице (2002: 70); на другим местима необични приповедни глас склизне у *ја* сасвим неупадљиво (2002: 73). Крећемо се напред-назад у времену (између 1888. и 1926) и простору (од округа Веспер у Вирџинији до Ситија) и сазнајемо скоро целу причу о Виолети, чије смо делиће слушали у прва три одељка.

Дознајемо детаље о Доркасином погребу, о Виолетином првом сусрету с Џоом, о самоубиству Драге Роуз. Сада смо свесни разлога који стоје иза Виолетиног „јавног лудила” (2002: 19), оних сила у њој које су је натерале да узме (не да украде) бебу „меденог лишца боје путера” (2002: 17), па су људи мислили да је луда. И две глади у њој: неиспуњене „*глади за материнством*” (2002: 78) – она и Џо испрва нису желели бебе; имала је три спонтана побачаја; касније спава с лутком у наручју – и прича којима је Права Бел пунила уши Виолети о беби златне коже, које су у њој

<sup>7</sup> Тони Морисон је у *Дез* потајно убацила референцу на то раније „пресељење”. Док гледа Алису Манфред како пегла, Виолету то подсети на Праву Бел, која је увек пеглала шавове на крају. У једном тренутку Алиса заборави да подигне пеглу с даске, и обе жене угледају своју робовску прошлост у нагорелој тканини: „*крз шав је извиривао црни брод обавијен димом*” (2002: 82). Превоз робова преко Атлантика одјекује у овој реченици.

побудиле жудњу да буде „Бела. Светла. Поново млада” (2002: 144),<sup>8</sup> како је касније признала Алиси. Сред ковитлаца детаља, Виолета намах спознаје истину о себи и Џоу: „Стојећи у пољу покушавао је да дохвати девојку коју ће тек видети, али је његово срце знало све о њој, а ја сам приањала уз њега желећи да је он златни дечак кога никад нисам видела. Што значи да сам му од самог почетка била замена за нешто друго, као и он мени” (2002: 70). Лако увиђамо унакрсне везе: да је Џоа срце неизбежно привукло, преко Дивљакуше, ка Доркас, и да је за Виолету Џо био замена за Голдена Греја. Можда ће Виолета успети да реши „тајну љубави” (2002: 6).

Добијамо још наговештаја о тој тајни. Тони Морисон нам даје три одељка која нас уводе у унутрашњост бића троје главних ликова, Џоа, Доркас и Фелиције. Она не користи џојсовски ток свести, можда зато што жели да оствари нешто више, да продре у психу испод нивоа свести. Она користи говорни глас у првом лицу, глас који се не обраћа неком другом већ неисквареном самом себи. Џо говори сам са собом и, при крају свог одељка, са Доркас, својим другим ја. Његов одељак, стављен међу наводнике (2002: 86–96),<sup>9</sup> приморава нас да схватимо како га је град променио.

На селу, узалудно трагајући за Дивљакушом, пошто га је њен траг одвео до усамљене стене изнад реке препуне рибе, свестан музике њеног невидљивог присуства свуда наоколо, Џо јој је најпре шапатам упутио гласну молбу да нешто каже, да му да неки знак, бар да му покаже руку. Одговор није добио (што му се урезало у свест), осим мукле тишине. Затим, очајан, кад су четири првена дрозда „прхнула” с нижих грана необичног белог храста (преплео се са сопственим кореном, као да сам себе храни и штити), Џо је „опалио” према храсту из ненапуњене пушке, искивавши бес на безопасан начин.<sup>10</sup> У Ситију, ловећи Доркас, која га је напустила, његова ловачка природа тера га да пуца у њу с пригушивачем: „Али кад траг говори, шта год да ти се испречи на путу, обрећеш се у препуној соби и послати метак право у њено срце, иако без тог срца не можеш да живиш” (2002: 93).

И Доркас се повинује силама које је у њој покренуо Сити. У недостатку прехране коју су јој обезбеђивали природа и село, изненада одвојена од мајчине љубави и неге, подвргнута строгој дисциплини код своје преплашене тетке, Доркас је бунтовница, дивље створење Ситија које гута опојне речи те „искусне” жене: „[...] мораш га донети и ставити баш овде, или нешто друго” (2002: 43).<sup>11</sup> У њеном обраћању самој себи, одмах пошто је устрељена, сажима се све што треба да знамо: „Желе да кажем његово име да би могли да га гоне. Да узму његово коферче у којем спавају Рошела, Бернардина и Феј. Знам његово име, али Мама неће ништа рећи. Свет се љуљао о штапу који сам држала у руци, Фелиција. Тамо, у оној соби са фирмом ледације на прозору” (2002: 133). Девојка на самрти која води ургентан разговор са својим унутрашњим ја, и са Фелицијом, својим другим ја, исказујући оно што сада зна о себи. Џоово коферче с узорцима колекције Клеопатра претапа се у кутију од

<sup>8</sup> Слабашни одјек Пеколине жудње у *Најјлављем оку*.

<sup>9</sup> У преводу Славице Милетић тај одељак није између знакова навода. (*Прим. њев.*)

<sup>10</sup> У оригиналу „прхнути” и „опалити” је иста реч: *shot*. (*Прим. њев.*)

<sup>11</sup> Енглеску фразу *or else* преводитељка овде преноси као „или нешто друго”, а требало би „или ће бити последица”. (*Прим. њев.*)

цигара с луткама од штипаљки које је некад волела. Соба са злокобном ледацијом фирмом на прозору претвара се не само у место убиства него и у место где се такође накратко показује људска љубав, племенита и чиста, и безмало космичка („Свет се љуљао“), и топло сексуална („о штапу који сам држала у руци“). Њена љубав је тако великодушна и самопожртвована да дозвољава себи да искрвари насмрт, уместо да открије његово име полицајцима како би га нашли.<sup>12</sup> „Мама неће ништа рећи“, каже она, користећи вибрантну реч која, даље од себе саме, реферише на примално врело из ког извире сва љубав.

Прича о Доркас открива како огроман утицај врши Сити на младе и беспомоћне. Завањава их тако да поверују да су слободни да чине шта желе и да ће проћи некажњено. Не увиђају подмукле „планове“ добро распоређених улица Ситија који људе тера да чине оно што он хоће. Опојни ритмови његове музике, с њеним цез пулсирањем, никад не престају, они сваког подстичу свакодневно да „дође и греш“ (2002: 48). Градски живот је у суштини улични живот (2002: 85). Сеоски призори, кад се користе за градски живот, постају набијени иронијом. Младићи су шеици, „сјајни и брутални“ (2002: 85), или „петлови“ који никад не јуре већ чекају да „кокице“ прођу и нађу их. Сеоски ловни путеви постају градске стазе, као што то Џо открива. Сити подстиче жудњу (2002: 25) и преображава љубав у бесну „глад за љубављу“ (2002: 49). Само безимени папагај у кавезу може у Ситију да изговори „волим те“.

Сити утиче чак и на старије жене. Неке чекају наступање „блиске пропасти“ (2002: 40) или долазак Божјег гнева. Смењивање позива и одговора, карактеристично за црквене проповеди, ствара цез образац с понављањем речи, постављањем питања и давањем одговора:

*Тај Бој је већ на њушу, ево ја, долази да исправи нејравде које су им учињене. Овде је. Већ. Видиш? Видиш? Оно што је некад учињено њима, свештач чини сам себи. Унесрећно их је? Да, али погледај одакле извире несрећа. Биле су вређане и њоване? О, да, али само погледај како свештач вређа и њује самој себе. Биле су салећане у кухињи и собици иза радње? Ихај. (2002: 56–57)*

Питања покрећу стакато одговоре као што је „да“ условљено речју „али“ и потврђено узвиком „ихај“. Лишени мудрог претка, неки подршку траже у „некој лиги, клубу или удружењу, сестринству“ (2002: 57).<sup>13</sup> Други подивљају, јер им ниоткуда не стиже помоћ на коју се могу ослонити. Наоружавају се „сечивима, живом содом, крхотинама стакла обмотаним нечим на једном крају како би се могле ухватити голом руком“ (2002: 57) ради напада и ради одбране од напада.

<sup>12</sup> У Харлемској књизи мртвих налази се, поред фотографије мртве девојке, фотографа верзија оног што јој се догодило (стр. 84). [Види Руждијев есеј (9) у овој књизи и моју белешку о томе. Ур.] Песник Овен Додсон написао је песму „Дорка“ за ту књигу (стр. 52): *Најнију се њреко мене и кажу: / „Ко ше је убио, ко, / ко, ко, ко, ко...“ / Прошајћем: „Рећи ћу вам одмах... / Ускоро... вечерас... / Сушра...“ / Сушра је дошло / А ши си шамо негде безбедан. / Ја сам безбедна овде, Тушси.*

<sup>13</sup> У преводу је испуштена реч „сестринству“. (Прим. ѡрев.)



Тони Морисон морала је да створи посебан приповедни глас који може да обухвати и представи далекосежни учинак Ситија, а да такође задржи цез ритам ове приче. Не глас који је објективан (сувише хладан, људски ангажман је био суштински важан), не свезнајући глас (та врста нарагора не би била драматична и не би давала темпо), не глас неког од ликова (такав приповедни глас би ограничио опсег приче). Искористила је свеобухватан приповедни глас, који може бити и дистанциран и ангажован и, можда, за разлику од других гласова и казивача, може пробати да разуме значај приче о народу, значење њихове историје.

„Их”, почиње тај приповедни глас, служећи се упозоравајућим женским шапатом. Читамо даље, у жељи да откријемо коме припада тај глас у првом лицу. Први траг даје нам примамљива објава: „Луда сам за овим градом” (2002: 7).<sup>14</sup> Скоро истог трена ствари постају још тајанственије, јер добијамо низ необичних изјава:

*Мишићи су ми никакви и од мене се не може очекивати да се одбраним. Али, знам да ћу преузмет мере заштитиће. Најважније је да о мени нико не зна све што би могло да се зна. Друго, мојрим све и свакој и шрудим се да откријем њихове намере и њихов начин размишљања пре него што их они ћосћану свесни. Покушај да схватиш шта значи ухватићии се укошћиац с великим градом: изложена сам свим врстама незнања и злочина. Ипак, за мене је једино то живој. (2002: 13)*

Стрпљиво се играмо детектива, пратимо трагове, изводимо закључке о том приповедном гласу који покушава да буде самозатајан, никад наметљив. Никакви мишићи: можда је то бестелесан глас, глас Ситија. Служи се градским говором: језик му је једноставан и колоквијалан, али није сасвим јасан. Шта то значи ухватити се укоштац с градом, зашто је једино то живот? Мотрим све и сваког, каже тај глас. Можда је то ја некакво свевидеће око, чији поглед свуда продира, око које открива људске мотиве и планове. Изненада помишљамо на Платонове митове и на Баџаваг иишу.

А затим и на епиграф Цеза, који смо прескочили:

*Ја сам име звука  
и звук имена.  
Ја сам знак њисма  
и ознака њоделе.*

„Гром, савршени ум”  
Наг Хамади

У „Грому”, краткој расправи из збирке Наг Хамади, откровење излаже лик богиње чије име је Гром, које је на грчком женског рода. Помоћу грома Зевс Громовник објављује своје присуство на земљи, то је небески глас. У овој расправи, како каже Даглас М. Парот, „[г]ром је алегоријски представљен као Савршени ум, што

<sup>14</sup> На овом месту преводитељка енглеску реч *City* преводи као „град”, малим почетним словом. (Прим. њрев.)

значи пружање божанског у свет” (Parrott, 1986: 296). То да управо богиња грома приповеда ову причу коначно постаје јасно у првом пасусу завршног одељка *Џеза*, где налазимо речи „гром” и „ураган”, фразу „ја у оку урагана”<sup>15</sup> и тврдњу: „Кидам животе како бих показала да могу да их закрпим” (Morison, 2002: 151).

Чудан је ово приповедни глас, ова женска божанска иманентност, збуњујућа, пуна противречности, нараторка која се мења док њена прича одмиче. Кад се примакнемо крају, већ је изгубила оно градско поуздање које је имала у саму себе и у своје казивање. Испрва тврди да је „радознала, маштовита и добро обавештена” (2002: 97). Али онда себе оптужује да је непажљива, глупа и непоуздана (2002: 113). Дубоко жали због расно условљене грешке у погледу мотива Голдена Греја: он се не вози у Беч ради освете у вези с бојом коже већ из очајничке потребе за фигуром оца и за аутентичним постојањем (2002: 112). Приповедачица-божанство жури да поправи ствари. Није јасно шта заправо ради: користи своје моћи да призове дух љубави који се тајанствено диже из бунара (свакако оног истог у који се бацила Драга Роуз)<sup>16</sup> и ступа у биће Голдена Греја. Можда због тога Дивљакуша и он одлазе заједно.

Упркос свим својим моћима, ово женско божанство не може уистину да продре у људска срца и да разуме шта то значи бити људско биће. Њу изненађује окончање приче о Виолети и Џоу и Доркас/Фелицији, јер је преценила снажно дејство Ситија и потценила људску отпорност која омогућава читавом народу да верује да ће превладати. Очекивала је да ће „неко неког убити” (2002: 151). Уместо тога, Виолета и Џо се зближавају и лече једно друго. Фелиција лечи Џоа тако што му каже да га је Доркас на крају волела, да је прихватила да умре ради њега. За разлику од Доркас, која је Ситију дозволила да је обликује, Фелиција, под утицајем промене Виолете, неће дозволити да је свет промени него ће измислити сопствени свет. И биће срећна, као што јој име каже.

На крају је пролеће, доба буђења. Сада су нам познате многоструке импликације оног питања које је звучало једноставно на почетку: „ко је у кога пуцао” (2002: 7). Ми знамо, иако људи из Ситија сматрају да је живот утроје на Авенији Ленокс саблажњив (2002: 7), да су све троје некако успели да живот доведу у ред.

[...]

Мистерију људске љубави *Џез* не разрешава, али је зато слави. Исто тако и мистерију људског живота. Овај роман поставља питања, не космичка питања као што је *unde malum*<sup>17</sup> већ питања о присуству зла на градским улицама. Прича о Џоу и Доркас доведена је у везу с рајским вртом и јабуком.<sup>18</sup> Људска бића (као што се

<sup>15</sup> Тако стоји у нашем преводу, али енглески оригинал каже: *I the eye of the storm* – „ја, око урагана”. (Прим. њев.)

<sup>16</sup> Драга Роуз, са својим заосталим осмесима (2002: 113), није тек самоубица. Претвара се у теловљење „неке кратке, доброћудне љубави” (2002: 113) која се издиже из таме бунара да би утицала на друге. Она не „напушта” своју децу, јер их веома воли. Чека четири дуге године по доласку Праве Бел, и тек кад се увери да ће бити добро збринута, подаје се очајању.

<sup>17</sup> *Unde malum* (лат.) – „откуда зло”. (Прим. њев.)

<sup>18</sup> Референце на ову библијску причу могу се наћи на следећим страницама: Ева (стр. 95), јабука (стр. 26, 30, 95, 96, 148), језгро (стр. 46, 95, 96), рај (стр. 45, 95, 125), змија (стр. 55).

може закључити на основу других романа Тони Морисон, нарочито на основу *Tar Baby*) морају да напусте рај да би уживала у плоду сазнања и да би искусила љубав и задовољство и бол. После двадесет три године у Ситију, педесеттворогодишњи Џо није изгубио сеоску чистоту и још је шеснаестогодишњи „дечак” (2002: 86), док не сретне Доркас. Преко Фелиције, Доркас шаље Џоу тајанствену поруку: „Постоји само једна јабука. [...] Само једна” (2002: 148). Та порука потврђује Џоово тумачење приче о рају: „Поновио сам ти да је због тебе Адам појео јабуку и њено језгро. Да је био богат човек кад је напустио рај. Имао је Еву, а у устима ће му до краја живота остати укус прве јабуке на свету” (2002: 95).<sup>19</sup>

Виолета, у својој педесетој години, свесна да је чека место где влада сенка без дрвећа (2002: 80), с уздахом изражава разочарање животом. Управо Алиса Манфред јој каже шта да чини: не само да прихвати живот него да „учини нешто, направи нешто” у овом свету (2002: 82). Из онога што се десило Доркас, Алиса је научила „како је сићушан и распепкан овај живот” (2002: 82) и да јој неће помоћи да живи у страху. Претвара се у градску верзију Праве Бел, која је Виолету и њену породицу научила како да преживе, помоћу истине да је смех озбиљнији од суза.

Кад Доркас узвикне: „Мама?” у правцу широког неба, то је питање на које нема одговора. Тим узвиком она изражава бол, тражи помоћ. Тим узвиком такође читав народ тражи излаз из патње и неправде и очајања. Нема никаквих одговора. Помоћ је можда могућа, на шта указује реч „рука”, коју људи траже, и нуде, и понекад проналазе, и реч „љубав”, која се може уздићи као осмех Драге Роуз из мрачног бунара, и која никад истински не умире, чак ни у Ситију. На то указују и цез и блуз, музика која подстиче ону тужну птицу коју је Виолета купила за Џоа и за њихов стан, музика која може да изрази бол читавог народа и да га на тај начин преобрази и превазиђе.

Све ово води ка питању које не треба поставити. Попут цеза, *Цез* нас удара испод картезијанског појаса и пружа нам силовито искуство које не инсистира на коначно утврђеним значењима. Велики Ловац престаје да промишља о својим сусретима с тајанственом Дивљакушом: „Нема сврхе лупати главу” (2002: 115).<sup>20</sup> *Цез* нам не нуди никаква решења, чак ни неко разрешење.

Попут класика Луја Армстронга *West End Blues* (1928), роман се окончава завршним низом интерлудија и прекида и кратких солажа. Одсвирани у ниском регистру, у спором темпу блуза, седам пододелака (2002: 151–158) користи развучене, снижене ноте да рекапитулира и прочисти претходна искуства радости и бола. Начас нам се укаже, као у музичком прекиду, педесетосмогодишња Алиса Манфред, која се вратила у Спрингфилд, где има „неког ко би се постарао за ноћне потребе” (2002: 153). Видимо Фелицију како иде с полаганим самопоуздањем улицама Ситија. Музички интерлудиј нежно призива сећање на Виолету, 1906, на селу, уморну и уснулу

<sup>19</sup> У преводу Славице Милетић испуштене су речи „и њено језгро”, које постоје у оригиналу. (Прим. прев.)

<sup>20</sup> Не можемо силом разјаснити мистерију Дивљакуше, али можда можемо понудити неке идеје: да је она повезана с „мајком” природом налик на богињу Кали; да тражи склониште од модерног мушкараца и његовог насиља; да је, како каже Џо, свеприсутна и одсутна, попут Виолетиног сећања на Доркас (2002: 124, 21).

после целодневног напорног рада, насмејану и срећну док лежи и сања, док је Џо заштитнички пази. Још један интерлудиј: Џо и Виолета, поново заједно, ходају улицама Ситија заједно, или леже у кревету заједно под сатенским прекривачем, док кроз њих сипе сећања:

*Лежећи до ње, главе окренуше ка њрозору, види кроз стакло како шама њојрима облик рамена с њанком крвавом линијом. Зајим се њолако, њолако ѡрејшвара у њицицу с црвеном ѡрујом на крилу. Виолета сѡушња руку на њејове ѡруди као на сунцем обасјану ѡраду бунара, а доле у дну неко сакујља ѡклоне (оловке, бомбоне, сајун с мирисом руже) да све њих гарује. (2002: 154–155)*

Тама се раствара док слушамо ту спору, нежну музику која је, попут Џоових двобојних очију, попут самога Џоа, истовремено тужна и срећна, музика шуштавих сугласника. Крвавоцрвена линија на Доркасином рамену претвара се у једног од малих дроздова који прате Дивљакушу, док сунце осветљава бунар Драге Роуз за Виолету, а фантомски отац се враћа, доносећи мале доказе љубави (2002: 73).

Солиста онда започиње импровизовану солажу (2002: 156–157), умереним темпом. Речи и ноте и звуци измамљују нам музичка сећања, јер све смо то већ чули: реске кликове, тапкање и пуцкање прстима, сенка и пукотине, бунари и свет, и златна коса, и рука. Сада знамо да не треба покушавати да откријемо значење сола. Оно што доживљавамо јесте језик који покушава да постане музика, док настоји да ухвати ток људског времена.

На самом крају, приповедачица-богиња, пробуђена тајанственом моћи људске љубави, сада болно свесна „поделе” оног божанског, коју је поменула у епиграфу, интензивно осећајући сопствену самоћу и потребу за руком која помаже и за излечењем поделе, изговара гласну стишану молбу која је скоро људска: „Да могу, рекла бих. Рекла бих: роди ме, препороди ме. Слободан си да то учиниш, а ја сам слободна да ти допустим јер види, види. Види где су ти руке. Сада” (2002: 157).<sup>21</sup>

## Напомена

Мада је џез очигледно остварио значајан утицај на овај роман, многе наративне особености *Џеза*, као што су причање исте приче из различитих перспектива, унакрсно повезивање различитих линија приче, па чак и форма позива и одговора, могу се наћи у претходним романима Тони Морисон, а траг им се може пратити чак до утицаја енглеске списатељице Вирџиније Вулф, о којој је Тони Морисон написала магистарски рад. *Џез* је типичан пример ауторкине прозе по тематизовању места и измештања, по унакрсној повезаности прошлости и садашњости, и по ликовима који су, по речима Џен Фурман, „отуђени од места и особа које им дају идентитет” (Furman, 1996: 92). Сама Тони Морисон сматра да је на овај роман посебно утицало то што је написала *Вољену* (види њен интервју с Кристофером Бигзбијем

<sup>21</sup> Дубоку захвалност изражавам колегама Патриши О’Конор, Киту Форту и Реју Реноу што су преслушали овај текст с великом пажњом (у оба смисла). Такође захваљујем Теренсу Макпарланду који је пребадио *Џез* у облик погодан за рачунарско претраживање.

[Bigsby, 1992: 28–32]). Оба романа баве се опсесивном љубављу и изгледа, као што Еусебио Родригес каже за *Џез*, да продиру у психу испод нивоа свести. Заиста, главни ток приче у *Џезу*, као и у *Вољеној*, надахнут је *Харлемском књигом мртвих* Камиле Билоп, у којој је Тони Морисон прочитала причу о Маргарет Гарнер, коју је преобликовала у *Вољеној*. Фотографија Џејмса ван дер Зија и прича о девојци која лежи у мртвачком ковчегу из књиге Камиле Билоп очигледно су извор за два догађаја у *Џезу*, укључујући уводну сцену у којој Виолета покушава да унакази Доркасин леш у отвореном ковчегу. У Доркасиној смрти огледа се то што је девојку с Ван дер Зијеве фотографије на забави из љубоморе неко убио пиштољем с пригушивачем. Тони Морисон даје потпунију слику Доркас, као и Сете (своје верзије Маргарет Гарнер) из *Вољене*, и у оба романа конструише наратив који повезује прошлост и садашњост; она нуди објашњење да Доркас убија љубоморни љубавник јер повезује то што га је напустила ради другог мушкарца с чињеницом да га је мајка напустила много година пре тога. Родригесов есеј осветљава начин на који Тони Морисон, као у *Вољеној*, развија оно што је нашла у књизи Камиле Билоп да би истраживала проблеме и напетости у ширим оквирима афроамеричке заједнице, коју је формирао посебан историјски контекст.

Један од резултата детективског посла који *Џез* изискује од читаоца јесте извесна неизвесност и двосмисленост која се осећа у роману. Тако, на пример, постаје јасно, као што касније признаје и сам приповедни глас, да је Џо убио Доркас јер не може поднети поновно напуштање, пошто га је већ напустила мајка, која можда јесте, а можда и није Дивљакуша, на коју га Доркас подсећа. Но, истовремено, такво објашњење као да укида сложеност овог романа. Како је истакла Џен Фурман: „Тони Морисон наговештава, као што увек чини кад је реч о поремећеним епизодама у иначе рационалним животима, да за тај изузетак нема никаквог коначног, лако разумљивог објашњења” (Furman, 1996: 88). Према наговештајима датим у тексту, Доркас се углавном посматра симболички као Џоова замена за Дивљакушу, његову мајку, или као отелотворење онога што Сити ослобађа у људима. Заиста, Доркас је сложен лик (види, на пример – Furman, 1996: 86–88) и кроз њено понашање, ставове и оно што се каже о њој Тони Морисон изражава сопствене замерке оној врсти културе која је утицала на Афроамериканце у ери џеза.

## ИЗВОРИ

- Bigsby, Christopher. (1992). “Jazz Queen”. *The Independent*. 26 April, 28–32.
- Furman, Jan. (1996). *Toni Morrison’s Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Morrison, Toni. (1981). “City limits, village values: Concepts of the neighborhood in Black fiction”. *Literature and the urban experience*. (M. C. Jaye & A. C. Watts, eds.). Rutgers University Press, 35–43.
- Morrison, Toni. (1984). “Memory, creation, and writing”. *Thought*, 59(4), 385–390.
- Morrison, Toni. (2002). *Jazz*. (Slavica Miletić, prev.). Beograd: Plato.
- Ong, Walter. (1982). *Orality and Literacy*. New York: Methuen & Co.
- Parrott, D. M. (ed.). (1988). *Nag Hammadi library in English*. (G. W. Macrae, trans.; J. M. Robinson, gen. ed.). Harper & Row.

(С енглеској превео Иван Рагосављевић)