

Аниса Џанин Варди

ПОЛАГАЊЕ РУКУ: ТОНИ МОРИСОН И МАТЕРИЈАЛНОСТ ЉУБАВИ

Готово да је немогуће читати роман *Љубав* ауторке Тони Морисон а да се не узме у обзир његова интертекстуална повезаност са романом *Вољена*, будући да на енглеском реч „љубав”, лингвистички и тематски, чини саставни део речи „вољена” (енг. *Love/love* и *Beloved/beloved*). Иако се у његовом средишту налази дух једног одојчета, роман *Вољена* прожет је свеприсутном мајчинском љубављу и њеним манифестацијама, постављајући пред читаоце тежак задатак: да размотре етику љубави. Да ли љубав игра по различитим правилима у различитим временима и различитим ситуацијама? Шта смо спремни да учинимо за безбедност вољених? Да ли је могуће да је Пол Д у праву – да је Сетина љубав прејака? Или роман можда у крајњој линији оправдава Сетино виђење: „Слабашна љубав није никаква љубав” (Morison, 2013: 210). И коментари саме ауторке о овом роману су подједнако загонетни јер сматра да је Сета поступила исправно, али доводи у питање њено право да тако поступи. Чак и површно читање канона Тони Морисон открива да је љубав фасцинира колико и смрт, при чему их у романима разоткрива као блиске савезнице. Док пише, Морисон преобликује, проблематизује и мери дубине љубави не само у делима која је назвала својом љубавном трилогијом – коју чине *Вољена*, *Џез* и *Рај* – већ то ради почевши од свог првог романа, *Најљавље око* (Matus, 1998: 155–56).¹

Најљавље око завршава се трактатом о љубави:

Љубав је добра колико и онај који воли. Рђави људи рђаво и воле, насилни насилно, слаби воле слабо, илуи илујо, али љубав слободној човека никад није безбедна. Љубљени не добија ништа. Само љубавник ужива у дару љубави. Љубљени је лишен, неутрализован, смрзнуи у йламену унуишрашеи ока љубавника. (Morison, 2019: 182)

Иако је љубав описана као „дар”, она није дар који се дарује вољеној особи. Штавише, вољена особа је дефинисана недостатком: она је „лишена”, „смрзнута” и „неутрализована”. То значи да моћ припада особи која воли и која има могућност да делује, односно да бира израз љубави. Вољени су статични, онеспособљени ако не и имобилисани, самом љубављу. Ако узмемо у обзир ауторкине речи из дебитантског романа, треба упамтити да љубав није лепа нити сама по себи добра; она није ништа боља од особе која воли. Заправо је само мржња, „чиста [...], толико узвишена”, у роману *Љубав* описана као „отмена, попут свете реликвије” (Morison, 2006: 179). У *Љубави*, Морисон наставља истраживање ове теме тако што литераризује љубав не само као емоцију, не као нешто што неко наводно осећа према некоме, него приказује љубав као чин, што доводи до питања: шта „радимо” да покажемо

¹ Романи *Вољена*, који разматра мајчинску љубав, *Џез*, који говори о романтичној љубави и *Рај*, који је трактат о љубави према Богу, према речима Тони Морисон, део су јединственог пројекта који се бави темом природе „вољених” (нав. према Vousoп, 2000: 209).

љубав?² Употреба лајтмотива руку у роману *Љубав* у први план истиче чин љубави, материјалност љубави, љубав као глагол, не као именицу (енглеска реч *love* има исти облик и као глагол и као именица).

Од свих дела Тони Морисон, *Вољена* најбоље осветљава љубав у пракси, њену моћ да излечи, спаси, искупи, али и уништи. Бејби Сагс, света, проповеда да љубав, која је била ускраћена поробљенима, мора да се поврати да би се остварила слобода:

„Овде”, говорила је, „баш на овом месту, ми смо њлош; њлош шњо њлаче, смеје се; њлош шњо њра боса њо шрави. Волише је. Силно је волише. Тамо не воле вашу њлош. Презиру је. Не воле ваше очи; радо бивам их искојали. А једнако не воле ни кожу вам на леђима. Тамо је геру. А не воле, о мој народе, ни ваше руке. Само их користе, везују ужадима и оковима, секу и осњављају њразне. Волише руке! Волише их! Дињнише их и њољубише! Додирнише некоја, зайљескајше, њомилујше њима лице јер ни њеја не воле. Ви мораше а ња волише, ви! (Morison, 2013: 119)

Бејби Сагс не само да подстиче чланове заједнице да негују своје тело већ их опомиње на то да користе руке да покажу присност, дају подршку, пруже негу и искажу похвалу. Током читавог романа *Вољена*, љубав се материјализује путем оног што чине руке. Дословно спроводећи оно што проповеда, Бејби Сагс полаже своје руке на Сету:

Сења се сешила додира њих њрсњију које је њознавала боље од својих. Кујали су је гео њо гео, њовили бедра, чешљали косу, мазали брадавице, шили јој одећу, њрали ноје, мазали леђа и осњављали шња њод да су радили да јој измасирају њошњак, нарочијо њрвих дана, кад би Сења клонула духом њод бременим оноја чеја се сењала и чеја није [...] И да лејне међу све руке овој свења, руке Бејби Сагс увек би њрејзнала, као и добре руке оне белкиње шњо је ишла њо сомош. (2013: 131)

Белкиња Ејми Денвер служи као Сетина бабица на путу од Кентакија до Охаја: Ејми Денвер масира Сетина отекла и крвава стопала, прави импровизоване ципеле за њу, лечи њена израњавана леђа и, што је најдраматичније, помаже јој да роди девојчицу на обалама реке Охајо. Премда неочекивано, белкиња започиње процес излечења који ће наставити Бејби Сагс. Упркос томе што је љубав Бејби Сагс према Сети неупитна, а медицински третмани Ејми Денвер препуни дехуманизујућих примедби и расистичких епитета, Морисон здружује њихова дела, јер се оба пара руку, иако радикално различита, одликују пажњом и саосећањем.

Будући да се лековите руке провлаче кроз целокупан опус Тони Морисон, полагање руку треба схватити као обред: „У библијска времена полагање руку је био чин којим се даје благослов или овлашћење... Исус је полагао руке на децу да их благослови, а на болесне да их излечи” (“Laying on of Hands”). Као део молитве за излечење, овај физички чин љубави и лечења наставио је да постоји у многим религијама, укључујући и црначке хришћанске цркве. Једна од њих објашњава значај подизања руку током службе:

² Овде се у интерпретацији ослањам на говор који је Тони Морисон одржала на додели Нобелове награде за књижевност, у коме каже да „користимо језик. То би могла бити мера наших живота” (Морисон, 2024: 31).

Приметитићеће да људи током литургије шире руке и подижу их увис. Основни јесћ молишве са додирућим и раширеним рукама, природни положај који изражава да особа жели помоћ од пролазној присусћва, био је уобичајен јесћ међу старим Јеврејима. Када су хришћани прихватили овај положај, повезали су га са Христом који се моли раширених руку на крсту. (Goboldte, 1995: 245)

Слично томе, Моња Стабс у огледу “*Be Healed³: A Black Women’s Sermon on Healing through Touch*” разматра руке као средство лечења.³ Говорећи о томе како је као дете прележала импетиго, услед чега су јој лице и глава били прекривени гнојним пликовима, ауторка истиче лековите руке своје мајке: „Лекар је рекао мојој мајци: ‘Госпођо Стабс, користите рукавице, нежно исперите ћеркине пликове сваке вечери, и намажите их лековитим мелемом који сам преписао.’ Али моја мајка никад није користила рукавице. Током три седмице, сваке вечери, њене су голе руке прале и мазале моје заразне красте” (Stubbs, 1995: 305). Осим што бележи своје физичко исцељење, Стабс се служи овим примером љубави између мајке и ћерке, исцелитељке и болеснице, да размотри исцелитељску улогу афроамеричких жена:

Док даље размишљам о додиру своје мајке, у мисли ми навиру живојци друјих црноушних жена. Жена које су вековима нејовале и додизале бројне нарашћаве својим чврстим умирујућим јасовима, својим храбрим очима јуним љубави, и својим нежним лековитим рукама. Док размишљам о додиру своје мајке, видим стару бабицу, не у болници већ у једносној колиби, која јомаже да на свећ дође здраво младо црноушо дете. Док размишљам о мајчином додиру, у уму имам слику жене која ушрљава мелем на леђа прејученој роба... (Stubbs, 1995: 312)⁴

Прикладно је што Стабс ствара слику бабице, јер се сматрало да у рукама ових исцелитељки почива посебна моћ.

У књизи *Granny Midwives and Black Women Writers* Велери Ли разматра способност додира бабице да помаже и лечи, како духовно, тако и физички. Посматрајући улогу афроамеричких бабица на америчком Југу, Ли анализира кампању вођену против њих како би се дискредитовале и како би им се онемогућило да „прихватају бебе” у своје наводно прљаве руке, јер се црнопутост повезивала са прљавштином: „Њене су руке биле превелике, превише пепељаве и превише прљаве... Била је нечиста” (Lee, 1996: 36). С обзиром на значај руку бабица као средстава исцељења,

³ Значај руку у афроамеричкој духовности види се на насловној страни антологије разних афроамеричких духовних пракси *My Soul is a Witness: African American Women’s Spirituality*, на којој се налази фотографија испружених руку. Руке воде читаоца до ове збирке есеја, поезије и молитви, показујући да упркос различитим духовним традицијама, руке су те које лече (в. Wade-Gayles, 1995).

⁴ У кореопоеми песникиње Ентоузаки Шанге, за обојене девојке које јомишљају на самоубиство / *кад дуја је дошја*, налази се један од најснажнијих примера исцељења путем полагања руку. Након што свака жена подели песму бола, закључивши је страшно причом о очевом чедоморству, оне посежу једна према другој у гесту исцељења, „полагања руку” које је „снажно, свеже, дирљиво и чини [их] целовитим” (1975: 61). Жене лече једна другу размењујући песме, што је праћено приношењем „прстију према челу” (1975: 60), афирмишући једна другу путем руку. Полагање руку се приказује као обред и у књизи *The Women of Brewster Place*, у којој Мети на мајчински начин љуба и купа ожалошћену пријатељицу, чиме се формализује исцељење.

овакав опис био је нарочито штетан и дехуманизујући. Афроамеричке списатељице, према Ли, позиционирају руке као „метонимије за искуства црнкиња” (1996: 53); оне су, укратко, вратиле „бакама руке” (1996: 52). Зато се романи Тони Морисон, укључујући и *Љубав*, могу читати кроз парадигму лековитих руку, отелотвореног облика љубави и неговања.

Слично као у роману *Вољена*, у центру романа *Љубав* такође се налазе убијени мртви. Бил Кози, некадашњи власник луксузног хотела и одмаралишта, био је имућан и моћан човек, чији поступци, изрази љубави и насиља, великодушности и суровости, структуришу роман.⁵ Годинама после Козијеве смрти, жене су и даље опседнуте њиме, што наводи на помисао да љубав не престаје са смрћу: „Они које сте дубоко волели и који су умрли настављају да живе у вама, не само у облику сећања него и у облику стварног присуства” (Nouwen, нав. према: hooks, 2000: 189). Бренда Мари Озби даље тврди да „чак и кад људи умру, наши односи са њима се настављају” (1996: 105). Она такође каже да смо понекад у стању да своје мртве волимо боље, слободније и отвореније него своје живе (1996: 105). Наравно, начин на који оплакујемо своје мртве, како комуницирамо с њима и како их волимо није једноставан у делима Тони Морисон, јер је равнотежа између тога како се сећамо и како се не сећамо прошлости крхка.

Хида, малолетна невеста Била Козија, и Кристина Кози, његова унука – у детињству најбоље пријатељице, сада љуте непријатељице – настављају исту породичну кућу у Монарховој улици, коју походи дух Била Козија, који је „свуда. И нигде” (Morison, 2006: 190). Сличну позицију Кози заузима и у роману, чија радња започиње двадесет и пет година после његове смрти, али свако поглавље односи се на њега: „Портрет”, „Пријатељ”, „Странац”, „Доброчинитељ”, „Љубавник”, „Муж”, „Старатељ”, „Отац” и „Фантом”. То што ови описи почињу поглављем „Портрет”, а завршавају се поглављем „Фантом” открива да он више није међу живима (његов лик је замрзнут на портрету, док његов дух тумара кућом у Монарховој улици), а ипак седам имена у средини сугеришу да се наставља његов идентитет као оца, мужа и других. Присуство стања бивања и небивања намеће питање да ли у смрти особа престаје да буде нечија љубав или нечији пријатељ. Како хукс⁶ сматра, „[љ]убав је једина сила која нам дозвољава да останемо блиски и с друге стране гроба” (2000: 202).⁷ Штавише, смрт није спречила Козијеве жене да наставе присне односе с овим

⁵ Морисон описује Козија као узорног лика афроамеричке заједнице који је све што има „створио наводећи људе да мисле да би и они могли постићи исто то ако би били стрпљиви и разборити” (Morison, 2006: 41), што представља одјек карактеризације Мејкона Деда у *Соломоновој пјесми*. Мејконова успешна фарма била је оличење наде: „После шеснаест година имао је једно од најлепших имања у округу Монтур. Имаће које је бојило њихов живот као кичица и обрађало им се као проповед. Видите? Видите шта можете да постигнете? Неважно је да ли умете да разликујете слово од слова, неважно је да ли сте се родили као робови, све је неважно. Овде, ово овде, јесте оно што човек може да постигне ако управи ка томе мисли и подметне леђа” (Morison, 2013: 290).

⁶ бел хукс, псеудоним Глорије Џин Воткинс. (Прим. *peg*.)

⁷ Треба напоменути, међутим, да се дефиницијом љубави коју предлаже хукс у *All About Love: New Visions*, наиме, да је то „воља да се сопство продужи у сврху неговања свог или туђег духовног раста” (2000: 4), не може описати ниједан однос у роману *Љубав* Тони Морисон. Осим тога, с обзиром на то да хукс истиче да „малтретирање и запостављање негирају љубав” (2000: 22),

моћним патријархом. Његова сенка надноси се над њихове животе, њихов дом и њихове међусобне односе.

Козијевом снажном присуству парира једино упечатљива фигура Еле, чији анимирани и самоуверени глас, који у роман уноси искреност и проицљивост, засењује стварност да је она, као и Кози, мртва, да је фантом који походи Ап Бич (Morison, 2006: 73). С обзиром на њен значај у роману, чињеница да она говори после смрти потпуно је небитна. Будући да је Морисон открила да је првобитни наслов романа *Љубав био Л* (Morrison, 2003a: 43), има смисла тумачити Елу као оличење љубави у тексту. Баш као што се реч „љубав” скоро никада не изговара у овом роману, Елино пуно име се никад не открива, баш као ни њен глас у заједници. Од самог почетка, Ела тврди: „По природи сам ћутљива. Сви су мислили да сам пристојна девојчица; у младости сам важила за одмерену девојку. Касније су ми приписали мудрост зрелости. У данашње време људима језик лети куд му је воља, пре него што га стигне ум” (2006: 5). Иако је њен глас од кључног значаја за наратив, заједница је познаје првенствено кроз њена дела, не изјаве.

Ела има статус куvariце, прво у Козијевом хотелу и одмаралишту, а касније у Мејсијевом кафеу Рија, чиме се дело неговања схвата као чин љубави. Штавише, у целокупном опусу Тони Морисон руке које кувају и дају храну породици и заједници приказане су као лековите фигуре.⁸ Историја афроамеричког припремања и производње хране открива затегнуте односе између хране и културе. Економски модел плантажа на којима су радили робови заснивао се на томе да заточеници и кувају и обрађују земљу. Минц тврди да су „сами робови обично били главни произвођачи хране, радећи својим темпом у породичним групама, производећи највећи део хране слободних људи, као и властите” (1996: 41). Владајућа класа је била добро снабдевена храном и ослањала се на своје куваре да им је спреме. Иронија је у томе што су они који су били присиљени да узгајају пољопривредне производе и спремају храну сами оскудевали: „Видели смо да робови нису имали довољно хране и да су често били полуизгладнели. Упркос многим законима који су прописивали узгој хране или давање оброка, робови су обично умирали од глади, а главни разлог за *marronnage* – бежање – била је глад” (1996: 45).

Како каже Шанге, „[д]ошли смо овде гладни, и све од тада покушавамо да напунимо наше душе и желуце било чим што ће нас одржати у животу” (Shange, 1998: 1). Афроамеричка кухиња је, дакле, и пре и после еманципације, била од суштинске важности за опстанак: храна за душу „обухвата понос, узбуђење, став према храни који је не узима здраво за готово и искрену љубав” (Joyner, 1971: 178). Протумачен кроз призму припремања хране за душу, статус Еле као куvariце материјализује

било би тешко окарактерисати односе ликова као праву љубав. Неки кључни аспекти љубави у делу бел хукс се ипак манифестују у роману, и у том смислу су примењиви на роман.

⁸ Иако у опусу Тони Морисон постоје различити ликови који су повезани са храном, Пилат у *Соломоновој њесми* посебно је илустративан пример лечења храном. При сусрету са својим нећаком Млекацијом и његовим пријатељем Гитаром, она им нуди савршено меко кувано јаје и обезбеђује неуобичајену, али богату понуду хране за Рибу и Агару. За разлику од Пилат, Рутина припрема неукусне хране – укључујући пилетину „црвену до кости” – наглашава њену неспособност да храни своју породицу.

њену „искрену љубав”. Штавише, чак и њена дела ван ресторана повезују храну са лечењем. После породичне свађе, малолетна Хида, понижена од стране свог мужа, запалила је Кристинин кревет. Ела је та који гаси пламен шећером: „[...] угледали су Елу како затрпава пламен на поцрнелим чаршавима врећом од десет килограма шећера, карамелишући зло” (Morison, 2006: 139).⁹ Овај вишезначни чин симболизује Елин положај у породици Кози, као куварице са свим пратећим улогама исцелитељке, спаситељке и миротворке.

Ела подсећа на нараторку романа *Џез*, јер су обе непосредне, имају чврста убеђења и добро познају своју заједницу. Чињеница да је Морисон *Љубав* назвала „савршеном” књигом, што је част коју је указала још само роману *Џез*, позива на упоредну анализу ових дела, поготово јер је *Џез* део њене љубавне трилогије (Morrison, 2003: 43). Поврх тога, окршај Козијевих жена крај његовог гроба подсећа на Доркасину сахрану, на којој Вајолет Трејс унакажава леш осамнаестогодишње љубавнице свог мужа. Попут Вајолет која користи нож да унакази Доркасино лице, али само ју је „окрзнуо испод увета” (Morison, 2002: 84), Кристина носи бритву, но њено оружје није намењено мртвима. Ово су само два од неколико примера у опусу Тони Морисон који истичу како у њеним романима мртви заузимају исти материјални и емоционални простор као и живи. Мртви често изазивају најснажнију емоционалну реакцију. Смрт, како тврди Ела, „није могла ништа да измени” (Morison, 2006: 112).

У закључку романа *Џез* Тони Морисон ствара најсуптилнију интертекстуалну игру са романом *Љубав*. *Џез* се завршава рифом на тему интимности, док нараторка испитује контуре зреле љубави кроз тихе покрете руку: „Али, постоји још нешто, мање тајно. Оно што додирује прсте кад једно другом додају шољу на тањирићу. Оно што јој намешта шал док чека трамвај; што отреса трун с његовог плавог одела од сержа кад изађу из биоскопа на светлост дана. Завидим им на њиховој јавној љубави” (Morison, 2002: 195). Овај одломак обилује упућивањем на покрете руку, што постаје изражено у последњим реченицама: „[...] види, види. Види где су ти руке. Сада” (2002: 195), којима се истичу интимни, тактилни облици повезаности између мужа и жене, читаоца и књиге. То што нараторка моли читаоце да погледају своје руке, сугерише да су телесне радње индикативније од емоција.

Слично томе, Морисон користи руке као главни симбол у предавању приликом уручења Нобелове награде за књижевност. Наиме, она казује причу у којој деца питају ослепелу старицу да ли је птица у њиховој руци жива или мртва. Птица, којом се Морисон служи као метафором језика, јесте симбол који се протеже кроз целокупно предавање, али не треба занемарити ни руке. Старица прво одговара:

⁹ Док се „зло” у овој реченици наводно односи на Хидину пироманију, шећер је сам по себи оличење зла јер гајење ове уносне културе евоцира посебно брутално поглавље историје плантажа. Томич из економске перспективе тумачи трговину шећером трском и људски капитал: „[П]роизводња шећера је била практично синоним за ропство – тачније, за ропство Африканаца [...] како је шећер мигрирао у Бразил и на Карибе, робовласнички односи су не само трансформисали Африканце у робу која се купује и продаје већ су обезбедили средство помоћу којег су били насилно концентрисани као маса јефтине, принудне радне снаге потребне за велику комерцијалну производњу шећера у Новом свету” (Tomich, 1990: 2). Стога је употреба шећера за гашење пламена иронична, јер оно што је донело спас уједно је средство уништења и смрти.

„Не знам да ли је птица коју држите жива или мртва, али знам да је у вашим рукама. Она је у вашим рукама” (Морисон, 2024: 28). Морисон закључује своје излагање о особинама језика тиме што старица деци каже: „Гледајте” (2024: 33). У оба примера је потребно посматрати руке јер оне откривају више него говор.

Морисон овај аргумент појачава у роману *Љубав*, у коме руке – њихова материјалност, њихова дела и њихова трансформација – говоре о ликовима. Дванаест дијамантских прстенова – „по два на три прста обе руке” (Morison, 2006: 22) – функционишу као синегдоха Кристине.¹⁰ Њене руке, „накинђурене” драгуљима, помињу се у целом роману: „Кристина испружи прсте да би чула познати звук који је стварало прстење на њима” (2006: 26); прстенови су се „пресијавали на светлу са плафона” и уздижу „њено диринчење на ниво магије” (2006: 20). Дуго се сматрало да дијаманти имају посебна својства: ови симболи осећања, поред своје улоге у удварању и браку, оличавали су „идеале краљевског и племићког статуса”, а чак се веровало и да могу спречити тровање (Scarisbrick, 1993: 61, 8). Кристина је узела дијамантско прстење које је њен деда добио на покеру како би га тобоже ставила на Козијеве руке у ковчегу.¹¹ Површно гледано, украшавање Козијевих руку за загробни свет јесте гест љубави, али здруживање смрти са дијамантским вереничким прстењем у које су утиснути „неостварени девојачки снови” (Morison, 2006: 74) сугерише лукавство сентименталне љубави. Прстење, само по себи комодификација женских снова, романтизују хетеросексуалне везе које мушкарци, као што Козијева покерска игра разоткрива, лако купују, освајају и губе. Кристинино смело присвајање прстења коментар је о Билу Козију, чији су греси из прошлости били заклоњени блиставом раскоши његовог одмаралишта, као и његовим богатством. На овај начин, дијаманти, који представљају Козијеву имовину, мали су део наследства за које се боре и Кристина и Хида. Кристинино смело присвајање дијаманата видљиво упућује на то да она полаже право на Козијеву имовину. У стара времена размена прстења је означавала пренос моћи, а у *Библији* је прстење давано да значи наследника (Scarisbrick, 1993: 6). И у овом случају, прстење показује Кристинину очајничку жељу да докаже да је она једина наследница Козијеве моћи и капитала.

Хидине руке, деформисане, бескорисне, опечене и артритичне, мапирају бол у животу Козијевих жена. Као Козијева малолетна невеста – њена сиромашна породица радо је удесила тај брак – Хида је присиљена да одрасте, онемогућено јој је школовање, изгубила је најбољу другарицу, претрпела понижење због Козијевих љубавних афера и остала је сломљеног срца јер човек због кога је намеравала да

¹⁰ Ауторско присуство у *Љубави* видљиво је на великој фотографији Тони Морисон која се налази на полеђини омота књиге. На фотографији је упадљив дијамантски прстен, вишезначан симбол у роману, који поприма додатне слојеве значења у својој величанственој презентацији на ауторкиној руци. Ако погледамо друге фотографије за јавност, њена рука се обично не види на њима, што њено присуство на овој фотографији чини посебно значајним. (Мисли се на прво издање: *Love*. New York: Knopf, 2003. [Прим. *peg*.])

¹¹ То што је Бил Кози поседовао ово прстење имплицитно упућује на доба Римског царства кад су „професионални статус и успех човека процењивани по броју прстења на прстима” (Scarisbrick, 1993: 6).

напусти Козија, није делио њена осећања. Хидине руке, „мале и глатке као у детета, ако занемаримо ожиљак на једном месту, дланова закривљених према споља” (Morison, 2006: 31), сведочанство су њене немоћи. Њена се „пераја” такође описују и као „крила” (2006: 104)¹² која су „склопљена” (2006: 141). Док је Хиди брак са Козијем донео финансијски и друштвено-политички бољитак, бескорисност њених руку, које су описане упућивањем на животиње, открива њену немоћ.

Примена моћи даље је илустрована рукама тинејдера Ромена. Читалац се упознаје са Роменом посредством чина саосећања према девојци коју би „удавио” (2006: 49). Тинејдер Ромен, са још шест дечака, учествује у групном силовању младе девојке по имену Феј, али кад на њега дође ред, он одбија да буде део тог бруталног израза хиперсексуалности и мачизма. Морисон користи Фејине руке, које су „искривљене [...] испод снежнобелих пертли којима су биле везане” (2006: 48), као оличење њене беспомоћности. У намери на ојача фалоцентричне везе, Ромен прилази кревету, али он „изненађено погледа своје руке док су хватале наслон изнад узглавља. Чвор на узици којом јој је био привезан десни зглоб одвезао се чим га је дотакао и рука јој се стропоштала на кревет. Није је ни померила – није покушала ни да га удари, ни изгребе, ни заглади косу. Ромен јој ослободи и други зглоб изнад пертле са ‘Прокед’ патиком” (2006: 49). Роменове руке, наизглед одвојене од његовог тела и воље, ослобађају младу девојку чином који, унутар граница овог романа, сугерише доброту ако не љубав. Пошто му се „одједном [...] смучи”, јер га подсећа на недостатак такозване мушкости, Ромен није оплемењен овим чином саосећања и човечности. Он дели „гађење” својих пријатеља изазвано његовим „женским” понашањем, па чак прихвата брутално пребијање три дана касније. Дело које је починио из љубави у супротности је с очекиваном пропратном емоцијом.¹³

Највећа манифестација љубави, или њеног одсуства, у роману *Љубав* јесте Козијево сачињавање последње воље и тестаента. Према тестаенту, који је у средишту правне и личне битке између Кристине и Хиде, Кози оставља целокупну имовину „љупком Козијевом детету”. Свака верује да је реч о њој: Кристина је, на крају крајева, једина у крвном сродству с Билом Козијем, а Хиде, која је свог мужа звала „тата”, тврди да је то израз којим ју је муж звао из милоште. У овом случају, тестамент, нашкрабан на јеловнику, пример је речи која постаје материја, јер покреће радњу, пренос имовине и добара. Осим за Козијево богатство, свака жена се бори да задобије положај љупког Козијевог детета: „Процес састављања тестаента деловао је у контексту у коме је пренос имовине тумачен као комуникативни догађај: давање поклона функционисало је као изјава о прошлим, садашњим и будућим односима и стога је било део репродукције тих односа након смрти” (Hallam & Hoskey, 2001: 164). Ако опоруче, затим, служе не само као коментар на претходне односе,

¹² У српском издању романа *Љубав* реч *wings* је преведена као „канце”. Овде је превод прилагођен ради контекста. (Прим. *рег*.)

¹³ Ромен поново показује доброту пре свршетка романа кад покушава спасити Хиду и Кристину из Козијевог старог хотела и, иако је прекасно да би се спасила Хиде, обе их односи у кола с крајњом пажњом и саосећањем. И овог пута његов чин саосећања није смишљен него он „схвати да [...] његова рука узима кључеве” и вози према хотелу (Morison, 2006: 196).

већ говоре о будућим везама, не изненађује што се жене жестоко надмећу за његову наклоност.

С обзиром на значај руку у тексту, својеручно исписивање тестаментa проширује овај однос између тела, себе и текста. Заправо, током раног модерног периода, руке су, „као актери писања и место исказивања идентитета”, имале посебан статус: „рукопис добија посебну тежину као показатељ 'карактера'. [...] Потпис ефективно постаје замена за особу [...] као и потврда истине или пристанка” (нав. према Hallam & Hoskey, 2001: 168). Ради додатног означавања, тестаменти и друга службена документа су персонализовани воштаним печатима на којима су били утиснути знакови повезани с одређеним особама. Прстење с утиснутим облицима, познато као печатњаци, често се користило као идентификациони печат. Прстен са печатом, популаран током седамнаестог века, гарантовао је аутентичност документа и „пошто је био неопходан за пословање, печатњак је увек био на прсту” (2001: 47). Док дијаманти нису били често коришћени у ове сврхе, „суверени склони луксузу, наручивали су дијамантске печатњаке” (2001: 80). Историјски посматрано, дакле, велики број дијамантских прстенова на Кристининим прстима поприма шире значење јер они функционишу као вишеструки натписи сопства, који стварају личну, правну и аристократску представу.

На шири значај рукописа Морисон указује тиме што се црначка елита, гости Козијевог хотела и одмаралишта, одликују својим потписима:

Али већина људи које сам срела имала је, знаше, диван рукопис, јер смо шако одјојени. Али сћари им није дао да га шћамјају, као што је то данас обичај, одмах поред пошћиса. Није ни било пошћребе за то, јер он је познавао свакога ко је био неко име, и могао је да прејозна сваки пошћис чак и ако би почињао са „Х”, али, наравно, ниједно прејиме није почињало са „Х”. Госћи су нам, ујавном имали диван рукопис, јер, међу нама буги речено, то није само показашељ исменосћи, већ положеја и образовања, схвашаше? Не можеш напреговаша ако имаше ружан рукопис. Данас људи ишћу нојама. (Morison, 2006: 28–29)

Како сматра Торнтон, „од ширења штампе, рукопис се везивао за сопство”, тако да је Хидино мешање потписа и идентитета историјски значајно. Током деветнаестог века, на пример, сматрало се да уредност рукописа указује на особине као што су поузданост, марљивост и самодисциплина; укратко, рукопис је означавао карактер (Thornton, 1996: 43). Ова идеја се наставила током двадесетог века када су рађени графолошки експерименти како би се одредиле карактеристике попут пола, година, интелигенције и морала (1996: 133). За анализом рукописа владала је права појама у периоду од тридесетих до педесетих година двадесетог века, а новине су обећавале да ће на основу писама читалаца открити њихов карактер и особине, док су графолози постављали штандове у Атлантик Ситију и другим градовима да се окористе популарношћу тумачења рукописа (1996: 119, 120). Треба приметити, међутим, да је графологија истовремено била и академска дисциплина, коју су психолози и други стручњаци сматрали легитимном науком.

Поред приче коју графологија казује о култури уопштено, Хидина опаска о типу људи који се потписују са „Х” уједно упућује на историју неписмености у

периоду после еманципације, јер су људи документа редовно потписивали знаком Х, али такође алудира на покрет у црначкој уметности када су неки црнопути муслимани узели презиме Икс како би означили одсуство породичне историје и истакли изгубљене животе предака који су настрадали због трговине робљем. С обзиром на ексклузивност црначке елите смештене у Козијевом одмаралишту, и историја ропства, и милитантни отпор средином века остављају горак укус, што је имплицитно у Хидиним подругљивим примедбама.

Однос између рукописа и карактера поприма вишеслојно значење у тексту када се открије да јеловник из 1958. није важећи тестамент Била Козија. Непостојање формалне опорукe није довођено у питање јер, како Холовеј примећује: „Небројене коверте су брижно похрањене у фиоке комода са дирљивим упутствима написаним на њима: 'Отворити после моје смрти.' Како се од Афроамериканаца није нарочито очекивало да оставе писани тестамент, упутства у поменутиим ковертама нису сматрана правним документом, нити су њима формално расподељивана добра и личне ствари” (Holloway, 2002: 107). Зато непостојање правног документа није изазвало сумњу. Ела, која је била сведок Козијевог аутентичног тестаментa, у коме свој целокупан иметак оставља Селестијал, „лакој жени” са којом је био у дугој љубавној вези, кривотворила је неформални тестамент с намером да заштити Козијеву супругу и ћерку. Био је то, признаје Ела, смишљен потез како би жене остале „заједно” (Morison, 2006: 202). Добре намере навеле су Елу да убије Била Козија, уништи његов тестамент и подметне лажни, исписан на јеловнику. Иако би се могло тврдити да је убиство које је починила Ела део ширег обрасца опресивних односа моћи карактеристичних за роман, њено дело треба читати у духу Сетиног поступка – као чин заштите и љубави, који је ипак морално упитан. Опет, љубав коју Ела осећа према Козјевим женама материјализује се путем дела њених руку, премда тај чин обухвата, ако не и захтева, убиство.¹⁴

Елин јеловник је заиста попут шава спојио животе Козијевих жена. Заклете непријатељице су неговале једна другу и бринуле се једна о другој све до смрти. Хида, упркос томе што је (Козијева снаха) Меј вређа и исмева, ипак се физички брине о њој:

¹⁴ Иако се руке које материјализују љубав понављају кроз сва дела Тони Морисон, роман Сула садржи кључне илустрације – спајање љубави са смрћу и насиљем приказано у Евином односу према свом сину Пламу. Плам је као беба имао зачепљење црева, а Ева је, борећи се да одржи сина у животу, узела маст и „тај последњи комад хране коју је имала на свету (осим три цвекле) гурнула у његову гузицу” (1973: 34) да му олакша да се испразни. Иако је овај несебичан чин мајчинске љубави разумљив, годинама касније своју љубав према њему материјализује на далеко драматичнији и мучнији начин: Ева из милосрђа убија свог вољеног сина, који се из рата враћа као наркоман. Важно је да сина држи у наручју, у рукама, пре него што га запали. Вербална економичност ових сцена приморава читаоца да схвати графичка дела Евиних руку као манифестацију љубави. Током целог романа Сула, руке откривају емоције. На сахрани дечака по имену Пиле Мало, одрасле жене оплакују губитак овог малог дечака својим рукама: „Како је велчасни Дил започео молитву, руке жена су се рашириле као пар гавранових крила и полетеле високо у ваздух изнад њихових шешира” (1973: 65). Иако не могу да схвате тежину ситуације, Нел и Сула, девојчице на сахрани, такође су описане путем руку: девојчице су се „држале за руке и знале да ће само ковчег почивати у земљи”. Касније, „док су ишле кући, прсти су им били испрелетани” (1973: 66).

Села бих у погножје Мејиној креветша или на нахџкасну порег и посмџрала како јој Хида сайуња шело и пасира неукусну храну према упуџсџвима лекара. Секла би Меји нокџе на ноџама и брисала јој слузаве очи. Девојка коју је Меј џако сџрасно поџањала чиџавој живоџа, била је сад она од које немоћно чека да јој држи џлаву над лавором. Иако је неџресџано поњњала, није се либила ниједној посла: поветџравања, чиџења, масирања, поремешџања на хладније место у креветшу у ноћима које су вреле до суза. (2006: 145)

Не само да се Хида брине о Меј већ и Кристина чини исто за Хиду, која због артритиса не може да обавља обичне послове. Кристина свакодневно кува за њу и послужује јој храну, иако мрзовољно. Док живе под истим кровом, ове жене кују планове како да се домогну Козијевог наследства – Кристина унајмљује адвоката, а полуписмена Хида, којој „тумачење рукописа није било јача страна” (2006: 201), плаћа помоћницу, Џуниор, да кривотвори други тестамент, одштампан на једном од Елиних јеловника ускладиштених у Козијевом хотелу и одмаралишту. Сврха ове опорукe несумњиво је била да идентификује њу као Козијево љупко дете. Прикладно је што ће се Хидино путовање на ово спомен-место завршити њеном смрћу, при чему треба приметити како се сустичу рукопис, љубав и смрт. Овог пута Кристина и Хида, некадашње најбоље пријатељице, морају се суочити са духовима своје прошлости, својом љубављу и њеним наставком после смрти.

Иако љубав мртвог човека и љубав према мртвом човеку прожимају роман, управо дубина женског пријатељства оваплоћује љубав. По томе крај романа подсећа на Сулу, роман у коме Морисон најдоследније истражује дубину женског пријатељства. Присност Хиде и Кристине огледало је односа Нел и Суле. Опис њихове различите пути – „лица су им изгледала истоветно иако су била различита као небо и земља” (2006: 35) – понавља се у Сули, где је Нел боје „поквашеног шмиргл папира”, а Сула „тамнобраон” боје (Morrison, 1973: 52). Такође, попут Нел и Суле, чије је „пријатељство било интензивно колико и изненадно” (1973: 53), Кристина и Хид су се као девојчице одмах заволеле, како открива нараторка Љубави:

Деца се џако зближавају. Тренуџно, без увода. [...] Деца која осеџе међусобну пориврженост по неџо шџо изџраде соџсџвену полносџ и почну да пормеђују разлику између сиромашџтва и изобиља; по неџо шџо науче да расџознају боје и деле људе на своје и друге, оџкривају ону мешавину пореџуџињања и побуне која им се увуче пог кожу. Хида и Кристина су је оџкриле. Већина људи не осеџи поолико јаких сџрасџи, џако рано. (Morrison, 2006: 200)

Хетеросексуални односи погубно утичу на оба пара пријатељица: Сулин љубавни однос са Џудом и Хидин брак са Кристининим дедом, Билом Козијем. Оба пара пријатељица увиђају, мада прекасно, да највише од свега желе једна другу, не мушкарце.¹⁵ Хидин и Кристинин бес прелази у тугу због те спознаје, а Кристина,

¹⁵ У „Уметности фикције”, Морисон коментарише како се у животу жена мушкарци налазе на првом месту. Женска пријатељства се, тврди она, сматрају мање вредним, па чак и „дискредитованим”: „Кад сам писала Сулу, била сам под утиском да је велики део женске популације сматрао пријатељство са другом женом секундарном везом. Веза између мушкарца и жене била је примарна” (Морисон, 2024: 88). Ауторка затим тврди да јој је „појава хетеросексуалних жена које су пријатељице и које

што је посебно значајно, позива Хиду: „Држи ме за... за руку” (2006: 195). У оба романа ово схватање долази пред смрт или чак после смрти. У тренуцима након Сулине смрти, она размишља о својој вољеној пријатељици: „Ко би рекô... није ни болено. Чекај док само кажем Нел” (Morrison, 1973: 149). Ово кратко посмртно сањарење појачано је у *Љубави* у сцени у којој Кристина и Хида на самрти воде разговор о пријатељству, који се наставља и након Хидине смрти. Ни једна ни друга нису изненађене што могу да комуницирају после смрти и што могу да наставе да причају, чиме се подвлачи сливеност љубави и смрти. Остареле пријатељице увиђају да није требало да дозволе да Кози уништи њихово пријатељство: „Могле смо да проживимо живот једна поред друге уместо што смо стално погледом тражиле Татицу” (Morison, 2006: 190). Тиме се још више истиче да су руке најважније средство изражавања присности, што се наглашава посмртним загрљајем Кристине и Хиде: „Изгледа као да спавају, али само једна дише. Једна лежи на леђима подбочена левом руком; друга је обмотала десну руку покојнице себи око врата и хрче у правцу њеног рамена” (2006: 195). Као што показује приказ овог положаја у смрти, љубав превазилази смрт тела. Приближавање смрти може подстаћи самоспознају и избистрити емоције, што особама на самрти омогућава да „откључају своју истину” и „открију слободу да буду искрене према себи” – „признавање моћи љубави”, што је, према хукс, „трентак екстазе” (hooks, 2000: 198).

Љубав чак и самим насловом наглашава недостатност тог појма. Препознајући да смо отупели на значење те речи, Морисон у исти мах ставља љубав у први план и уклања је из видокруга, настојећи тиме да илуструје неадекватност језика и снагу отеловљене љубави. Док се читаоци напрежу да пронађу љубав у роману препуном бола, патње, злостављања деце, педофилије, групног силовања, подметања пожара, параноје, убиства, издаје и мржње, схватамо да љубав није препознатљива емоција, није добро знано осећање нити сањалачка жеља. Удаљавајући се од речи и теорије, Тони Морисон читаоцима оставља руке, док сломљени људи на самрти пружају руке да помогну и лече. Посежу, хватају се и држе једни за друге овим очајничким чиновима повезивања, практикујући тиме уметност љубави. Излазећи из сфере емотивног и прибегавајући материјалном, „љубави као радњи, а не [...] осећању” (hooks, 2000: 13), пригодно је што се завршава срчаним морфијумом, прелепом биљком која је лековита колико и смртоносна.¹⁶ Ела, куварица, до краја романа признаје да је убила Козија срчаним морфијумом, биљком која лечи срце, али у великим дозама зауставља његов рад. Срчани морфијум је можда савршена метафора за љубав у делу Тони Морисон, будући да је то биљка која уједно обнавља и уништава и чија је лепота у супротности са њеним отровним својствима. Уместо да тражи савршенство љубави, Морисон испитује како љубав делује, како обнавља,

једна другој говоре само о себи деловала [...] веома радикално... Данас то није тако превратно.” Упркос томе што је Морисон рекла да тешко да је такав концепт радикалан 1993. године, када је објављен овај интервју, она се деценију касније враћа управо тој теми, што указује на њено континуирано интересовање за начин на који се женска пријатељства, иако су од виталног значаја за опстанак, подривају, ако не и уништавају, мушким присуством.

¹⁶ Ова лековита биљка позната је и под називом „мртвачев гутљај”, што је директна алузија на Козија.

опоравља и лечи. Нудећи руку уместо речи, дело уместо говора, Љубав Тони Морисон одазива се на позив читаоцу Џеза, да „види, види. Види где су [...] руке” (2002: 157) како бисмо пронашли израз љубави.

ИЗВОРИ

- Bouson, J. Brooks. (2000). *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany: SUNY P.
- Goboldte, Catharine. (1995). "Laying on Hands: Women in Imani Faith Temples." *My Soul is a Witness: African-American Women's Spirituality*. (Gloria Wade-Gayles, ed.). Boston: Beacon, 241–252.
- Hallam, Elizabeth & Hockey, Jenny. (2001). *Death, Memory, and Material Culture*. New York: Oxford UP.
- Holloway, Karla. (2002). *Passed On: African American Mourning Stories*. Durham NC: Duke UP.
- hooks, bell. (2000). *All About Love. New Visions*. New York: Morrow.
- Joyner, Charles. (1971). "Soul Food and the Sambo Stereotype: Foodlore from the Slave Narrative Collection". *Keystone Folklore Quarterly* 16.4, 171–178.
- "Laying on of Hands". (August 2004). *WordIQ Dictionary & Encyclopedia Online*. http://www.wordiq.com/definition/Laying_on_ofhands
- Lee, Valerie. (1996). *Granny Midwives and Black Women Writers: Double-Dutched Readings*. New York: Routledge.
- Matus, Jill. (1998). *Toni Morrison*. New York: Manchester UP.
- Mintz, Sidney. W. (1996). *Tasting Food, Tasting Freedom: Excursions into Eating, Culture and the Past*. Boston: Beacon.
- Morrison, Toni. (1973). *Sula*. New York: Knopf.
- Morison, Toni. (2002). *Džez*. (Slavica Miletić, prev.). Beograd: Plato.
- Morison, Toni. (2003). "Star Power." Interview with Adam Langer. *Book*, 40–46.
- Morison, Toni. (2006). *Ljubav*. (Aleksandra V. Jovanović, prev.). Beograd: Plato.
- Morison, Toni. (2013). *Voljena*. (Dijana Radinović, prev.). Beograd: Laguna.
- Morison, Toni. (2013). *Solomonova pesma*. (Dubravka Srećković Divković, prev.). Beograd: Laguna.
- Morison, Toni. (2019). *Najplavlje oko*. (Stefan Kostadinović, prev.). Beograd: Darma books.
- Морисон, Тони. (2024). „Говор на додели Нобелове награде”. (Аријана Божовић, прев.). *Поља: часопис за књижевност и теорију*, год. 69, бр. 548, јул–август, 28–33.
- Морисон, Тони. (2024). „Уметност фикције”. (Драган Бабић, прев.). *Поља: часопис за књижевност и теорију*, год. 69, бр. 548, јул–август, 76–97.
- Naylor, Gloria. (1982). *The Women of Brewster Place. A Novel in Seven Stories*. New York: Penguin.
- Osbey, Brenda Marie. (1996). "An Interview with Brenda Marie Osbey". Interview with John Lowe. *The Future of Southern Letters*. (Jefferson Humphries and John Lowe, eds.). New York: Oxford UP, 93–118.
- Scarlsbrick, Diana. (1993). *Rings: Symbols of Wealth, Power, and Affection*. London: Thames and Hudson.
- Shange, Ntozake. (1997). *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow is Enuf*. New York: MacMillan.
- Shange, Ntozake. (1998). *If I Can Cook/You Know God Can*. Boston: Beacon.
- Stubbs, Monya Aletha. (1995). "Be Healed: A Black Woman's Sermon on Healing through Touch". *My Soul is a Witness: African-American Women's Spirituality*. (Gloria Wade-Gayles, ed.). Boston: Beacon, 305–313.
- Thornton, Tamara Plakins. (1996). *Handwriting in America: A Cultural History*. New Haven CT: Yale UP.
- Tomich, Dale. W. (1990). *Slavery in the Circuit of Sugar: Martinique and the World Economy*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Wade-Gayles, Gloria. (ed.). (1995). *My Soul Is a Witness. African-American Women's Spirituality*. Boston: Beacon.

(С енглеској њревели Најаша Камјмарк)