

НЕМО, НЕИЗРЕЦИВО И УЋУТКАНО У СТВАРАЛАШТВУ ТОНИ МОРИСОН

Под каквим год премисама истраживана, да ли посматрана кроз онтолошке категорије испитивања граница и могућности изрецивог, или рансијеровски, кроз политичке категорије искључивања одређених гласова, дијалектика тишине, празнине, пређутаног, неисказивог (мноштвом означитеља језик се шали са нама), на плану поетика и вредновања књижевних дела осцилира између успеха и неуспеха, моћи и немоћи, поверења и неповерења. Стваралаштво Тони Морисон ту често напорну размену последица игре глувих телефона између језика-средства и језика-субјекта, утишава сугерисањем важности домета и покушаја да се нешто искаже и, помало парадоксално, враћа примарну, комуникативну функцију у однос та два, у њихово сучељавање.

У беседи поводом доделе Нобелове награде, она представља своје виђење параболе у којој млади људи долазе код старе, мудре и следе жене не би ли тестирали проницљивост коју јој заједница приписује. Наиме, исказ (не питање) који је усмерен ка њој гласи: „Старице, у руци држим птицу. Реци ми да ли је жива или мртва.” Након дуже тишине, она одговара: „Не знам. [...] 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). Тони Морисон птицу интерпретира као језик, док жену поима као већ обучену списатељицу за коју је језик жива ствар над којом је могуће имати контролу, али и самосвојно деловање које оставља последице. Независно од читања птице као језика, инвалидност у виду слепила и говорни акт упућен и мотивисан њиме, чине не само птицу мртвом већ и сам језик невиталним. Џудит Батлер концепт перформативности језика у књизи *Ексцитабилан говор: ђолићика ђерформативноћ* (*Excitable Speech: A Politics of the Performative*) отпочиње разматрањем управо ових ауторкиних речи, истичући да:

У извесном смислу, сама ђрећња већ зајочиње извођење оноћа шћо ђрећћи да буде извршено; не изводећи ћа у ђоћћуноћћи, она ђокушава, ђосредством језика, да усћосћави сићурноћћ будућноћћи у којој ће бићи изведена. Иако ђрећња није истћо шћо и само дело, она ићак ђредствавља чин, ђговорни чин који не само да најављује будуће дело већ и указује на ђосћојање неке врћће језичке силе, силе која најављује и истћовремено иницира будуће насиље. Док ђрећња шћежи да ђпроизведе очекивање, ђрећња насиљем укида саму моћућноћћ очекивања: она усћосћавља шћакав временски оквир у коме се очекује унищћење свакоћ очекивања, а ошћуда се нищћа и не може очекиваћи. (Butler, 1997: 9)¹

Посетиоци из параболе су млади људи, несвесни последица свог говорног чина, те је Тони Морисон беседу даље обликовала у правцу неке врсте дијалога, а сходно

¹ Преводи извода и цитата из литературе припадају ауторки рада осим у случајевима где је у списку литературе наведен већ доступан превод.

томе је последња реч у беседи реч *заједно*. Ауторка ту истиче да смрт језика блокира размену, дијалог, надовезивање, нове идеје. За њу је мртав језик сваки који настоји да пружи коначну реч, да прецизно и неповратно нешто фиксира – дакле, наводи језик цензуре, језик полицијског режима, сексистички језик, расистички језик, сваки језик који је статичан. Насупрот језику који лако зароби оно што жели да искаже, она истиче језик који одбија да то учини: „Његова снага, његов срећни обрт лежи у посезању за неизрецивим” (Морисон, 2024: 31).

Ауторкина интерпретација ове параболе парадигматична је за њено стваралаштво. Код ње је литерарни рад на неизрецивом у основи демократичан и темељи се пре свега на омогућавању видљивости хроничне колективне трауме Афроамериканца, те су тако многа њена предавања и текстови, на пример *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature* (в. Morrison, 1989) и научне публикације о њеном опусу, на пример *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison* (в. Bouson, 2000), усмерене управо на расветљавање тих аспеката. Важно је приметити да код Тони Морисон константно постоји и свест о томе да једноставно давање гласа онима који га дуго нису имали истовремено пружа брзо разрешену причу, оно што би рецепција афирмативно, али лако заробила у тврдњу. Отуда њена дела често изнова одузимају глас, изазивају устаљена читања расе и расне другости, како би реакција и укљученост читалаца биле истински критичке.

У том смислу је посебно значајна њена кратка прича „Речитатив” (“Recitatif”, 1983) која подрива пређашње начине писања и читања расе, подстичући тиме ново виђење афроамеричке књижевности. Прича тематизује покушаје сећања на интервале из живота две девојчице, Твајле и Роберте, које су делиле исто сиротиште. Приповедање је дато из Твајлине перспективе, а она на самом почетку приче наговештава да је Роберта девојчица „потпуно друге расе” (Морисон, 2024а: 10). Међутим, стереотипне сугестије клизе од једне ка другој и све више се померају ка истицању разлика на другим пољима, нарочито у погледу друштвене класе. Прича настоји да изостави расну припадност као одређујућу и проблематичну, те интенционално поставља друге разлоге за различитост или дискриминацију. На пример, девојчице су у сиротишту биле злостављане јер нису „прави сирочићи” с обзиром на то да њихови родитељи нису мртви. Марко Митић указује на то да таквим приступом у причи долази до дестабилизације моћи расне хијерархије која би да организује све друге аспекте друштвеног искуства (в. Митић, 2022: 275–277). Ипак, кључна стратегија посредством које се упућује на немогућност читања расе јесте лик Меги:

Не знам зашто сам толико сањала тај воћњак. Ништа се заправо није догодило тамо. Ништа толико важно, хоћу да кажем. Тамо су само биле велике девојчице које су њеле сале и њушале радио. Роберта и ја смо његале. Меи је једном тамо њала. Жена из кухиње с нојама кривим као заграде. И велике девојчице су јој се смејале. Требало је да јој њомојнемо да усџане, знам, али њлашиле смо се њих девојчица с кармином и оловком за обрве. Меи није мојла да њовори. Деца су њричала да су јој одсекли језик, али мислим да се само њако родила, нема. Била је сџара и жућкаџа као њесак и радила је у кухињи. (Морисон, 2024а: 11)

Меги је одређена преко инвалидности и одсутна је из наратива. Дакле, дво-струко је нема, па се може читати као празно место наратива у којем се Твајла и Роберта огледају јер ће осврти на прошлост тећи управо кроз покушаје да се сете шта јој се догодило, као и какво је било њихово понашање према њој. Терминологија места неодређености у различитим наратолошким теоријама увек је другачија (в. Милосављевић Милић, 2016), од Ингарденовог феноменолошког приступа, идеје имплицитног читаоца Волфганга Изера, затим код Жерара Женета, Х. Портера Абота, Џејмса Фелана итд. Но, ова места су у свакој од теоријских поставки важни елементи књижевног дела који пре свега функционишу као сигнал који од чита-лаца захтева посебну пажњу. Занимљиво је што у причи Тони Морисон то није тек пропуштена информација, одсутност објашњења, графичка белина, већ јунакиња, одређена као глувонема. Када је у питању овај аспект приче, такво поетичко решење методолошки је упутило тумачења у смеру феминистичке наратологије, а значајним се чини коауторски рад Робин Ворхол и Ејми Шуман (в. Warhol & Shuman, 2018), који интерсекционалним приступом рашчитава дискурзивна обликовања идентитетских позиција. Твајлино приповедање је одређено као непоуздано, те су присећања на Меги обележена немогућношћу Роберте и ње да се присете Мегине боје коже, као и „главног догађаја” насиља над Меги – да ли су то биле само старије девојке, да ли су и њих две учествовале и сл. Роберта каже Твајли: „Иста си она мала из дома што је шутирала јадну стару црнкињу кад је пала на земљу” (Морисон, 2024а: 20), на шта Твајла збуњено реагује истичући да Меги није била црна. Роберта отуда наглашава: „Ма ђавола није, а ти си је шутирала. Обе смо. Ти си шу-тула стару црнкињу која није могла ни да врисне” (2024а: 21). Међутим, на крају приче Роберта није сигурна у своју претходну тврдњу. Она тврди како не може да се сети њене боје коже, али признаје: „Стварно сам желела да је повредим. Рекла сам да смо и ми. Ти и ја, али то није тачно. [...] Само сам силно желела да то урадим оног дана, а чињеница да сам желела је исто као да сам то и урадила” (Морисон, 2024а: 23). Дакле, инвалидност је представљена као најстигматизованија категорија. Приказана је симплификовано, а насиље усмерено ка том сегменту идентитета је неумитно. Стога, ауторке рада постављају питање зашто је инвалидност, категорија која обележава Меги, одсутну и нему у тексту, необјашњена, односно зашто нас прича позива да преиспитамо поимање стереотипних карактеристика расе, док је инвалидност представљена као чињеница, а не као такође сложен друштвени конструкт (в. Warhol & Shuman, 2018: 1016). Мегина инвалидност није именована већ је дата кроз Твајлине описе: „Била је стара и жућкаста као песак и радила је у кухињи. [...] Сећам се само да је имала ноге као заграде и да се гегала кад хода. [...] Носила је неки глупи шеширић, дечји шешир с наушницима” (Морисон, 2024а: 11). Ауторке отуда закључују да „Речитатив”² Тони Морисон тежи да код читалаца

² Овде би требало узети у обзир и аспекте значења наслова као назнаке која сугерише важност *месеца између*. Речитатив је значајан као начин извођења и употребава се у ораторијумима и операма, између арија и хорова. Представља минимални музички облик извођења и рачуна на употребу ритма и интонације, те као такав представља певани говор, говор који је помало мелодизован и изводи га соло певач. Како га није могуће прецизно уобличити у смислу музичке или говорне природе, тиме се проводи идеја променљивости и нејасноће у атрибуирању јунакиња.

замени осећај емпатије, карактеристичан за овакве наративе о другости, са осећајем срама:

Уместо да заврши на очекиваној еифанији, „Речишашив” приказује две прошаонистичке киње које се сраме своје несјособности да разумеју инвалидитет (или чак да схвати да он није очигледан сам њо себи), баш као што би и читаоци требало да осете њихову несјособност услед своје претпоставке да расу не треба читати, јер – као што тишина нарашорке имплицира – она је нешто што се додразумева. (Warhol & Shuman, 2018: 1011)

Иако су читања „Речитатива” многобројна и различита, ово би на добар начин могло да покаже оно што суштински јесте основни принцип писања Тони Морисон – подстицање активне интеракције између читалаца и текста и промишљеност током креирања наратива и карактеризације ликова, особито у погледу дистрибуције прилика за говор или говорних способности.

Ауторкин први роман *Најјлавље око* (*The Bluest Eye*, 1970), за који је касније у многим интервјуима и текстовима истицала да би му другачије приступила у погледу наративних стратегија, јасније је могао да буде схваћен тек након што је њен опус почео да расте. *Најјлавље око* представља прво разбијање тишине, јер како ауторка истиче, „[...] када је реч о раси, тишина и избегавање историјски су владали књижевним дискурсом” (Morrison, 1992: 9). У предговору романа зато напомиње: „[...] мој покушај да образујем тишину кршећи је, покушаји су да се комплексна и богата афроамеричка култура преточи у језик који је тога достојан” (Morison, 2019: 8).

Роман приказује искуство црне девојчице Пеколе Бридлав, радикално неприхваћене, изложене насиљу од стране породице, али и шире заједнице. Пекола је атрибуирана ружноћом која је представљена као изразита и потпуно срасла са свим другим сегментима њеног идентитета. Кључан догађај који обликује Пеколину судбину, истакнут на почетку романа као прича за коју треба наћи начин како је испричати, јесте инцест. Пеколу отац силује у пијанству, а дете које она рађа умире. Пекола није као Меги потпуно померена у одсутност у наративу, али она није та која прича причу. Након једног од ексцеса њеног оца, социјална служба ју је сместила у породицу са девојчицама Клаудијом и Фридом. Клаудија је она која приповеда укључујући у своје приповедање и Фридину перспективу, док се Пеколина искуства и реплике такође преламају кроз њену визуру. Текст тако одликују ретроспективно приповедање, вишеструка фокализација, специфична синтаксичка структура, сви поступци који захтевају већу укљученост читалаца.

Лик Пеколе обликован је као екстремно маргинализован, како ауторка каже, она је као најделикатнији члан друштва – дете, и најрањивији – особа женског пола (Morison, 2019: 7), демонизирана и унутар сопствене расе и унутар сопствене дисфункционалне породице. Таква сложена друштвена изопштеност приказана је кроз телесну и чулну метафорику. Занимљиво је што је Пекола готово потпуно смештена у чулно, о ма којим емоционалним стањима да је реч. С једне стране, ту је повлачење из сопствене телесности или у сопствено тело, а с друге стране, иступање очима, чулом вида:

Мали делови њеној шела њочеше да блеге. Час њолако, час у журби. Ојет њолако. Њени њрстѡи несѡадоше, један њо један [...] А онда и њена сѡѡјала [...] Пошом њене ѡруди, њен враѡ. И лице је било шешко. Још мало ѡа ѡѡво, још мало. Осѡадоше само њене шесне, шесне очи. Оне су увек осѡајале. [...] Пеколи је још одавно ѡало на ѡаметѡ да би, да су њене очи – оне исѡе очи које су садржавале све ѡризоре и ѡзнавале ѡределе – да су ѡе њене очи биле друѡачије, ѡакореѡи леје, и она би сама била друѡачија. [...] „Аман, види ѡи ѡу леѡоку Пеколу. Не смемо никако да радимо ружне сѡвари ѡред ѡим леѡим очима.” (Morison, 2019: 46–47)

Или у ситуацији када Клаудија описује њен емоционални одговор након што ју је једна девојчица понизила провлачећи у свађи догађај са њеним оцем:

Чинило се да се ѡреклаѡа у себе као наборано крило. Њен бол ме је наљѡѡио. Пожелела сам да је расѡорим, оѡкројим, забијем моѡку низ ѡу ѡену искривљену и ѡѡрбљену кичму, да је наѡерам да сѡане ѡраво и исѡљуне сву ѡу своју бегу на улицу. Међѡѡим, она ју је чувала ѡамо одакле би моѡла брзо да јој нагође у очи. (Morison, 2019: 71)

Пекола је примарно одређена посредством оног што нема – посредством плавих очију. Нове, плаве очи, као немогућа жеља, постају њена фиксација. Плаве очи функционишу као симбол лепоте беле расе и обећање о другачијој чулно перцептивној стварности мотивисаној поузданошћу у другост. Могло би се рећи да Пекола функционише као апсолутни Други наратива – не може да одреагује, али може да прима силину пројекција, како породице, тако и заједнице:

Од њене неарѡѡикулисаносѡи ѡоверовали смо да смо елоквенѡни. Њено је сиромашѡво одржавало нашу дарезљивосѡ. [...] А она нам је све ѡо доѡуѡѡала, и ѡиме зарадила наш ѡрезир. На ѡој смо оѡѡрили свој еѡ, ѡјачавали свој каракѡѡер ѡеним слабосѡима и зевали усред фанѡѡѡије о соѡсѡвеној снази. (Morison, 2019: 181)

Једино место у наративу у коме она добија глас јесте монолог, односно унутрашњи дијалог на крају романа, остварен кроз двојничку метафору посматрања одраза у огледалу са новим, плавим очима. Нове, плаве очи Пеколи даје Салуноглави Черч. Његов живот укратко је описан од младости, а суштински је реч о мизантропској природи која је стасавањем наставила да негује искривљене филозофеме, о човеку који је знања користио за обману људи кроз различите професије и човеку потиснуте сексуалности. Он, као свештеник, кроз опсенарски жртвени чин усађује у већ полако дезинтегрисану личност девојчице уверење да су њене очи плаве. Поводом тога он одлучује да напише писмо Богу и, љут на њега, образложи своје дело:

Сврха овој ѡисма је да ѡе уѡознам са чињеницама које су или умакле ѡвојој ѡажњи, или си изабрао да их занемариш. [...] Реѡи ми, Госѡоде, како си дозволио да ѡа цурица ѡолико дуѡо буде ѡако сама да на крају ѡронађе мене? Како си моѡао? Сажаљевам ѡе, Госѡоде. И баш заѡо ѡѡо ѡе сажаљевам сам морао да радим Твој ѡосао умесѡо Тебе. [...] Знаш ли заѡѡо је дошла? Збоѡ ѡлавих очију. Нове, ѡлаве очи, ѡако је рекла. Као да куѡује циѡеле. (Morison, 2019: 155–158)

Сама чињеница да је реч о писму као дискурзивној категорији, а не молитви или исповести, сведочи о природи језика коју кроз овог јунака ауторка настоји да представи – усидрен у цинизму, то је језик који појашњава заузимајући позицију моћи према оном што је друштвено одређено као највиша духовна инстанца. То би могло да се схвати као демонстрација потпуног језичког ауторитета и насиља над адресатом чије се ћутање на патње девојчице не преиспитује по уобичајеном моделу неразумевања категорија добра и зла у свету већ се оно кажњава његовим попуњавањем за које је он као човек способан. Дакле, кажњава се језиком. Тон јунаковог писма ироничан је и аутоироничан, али и прецизан и јасан. Такође, како Р. Симпсон истиче, једино је то јунак који говори/пише увек стандардним енглеским језиком (в. Simpson, 2007: 22), а из његове породичне историје се сазнаје да је његова боја коже резултат спајања, и затим „одржавања” беле расе спрам примарно црне. Он би могао да буде неискључен из заједнице, али он то чини самовољно. Пеколи, дакле, имагинативним чином плаве очи омогућава фигура која је лишена осећаја за заједницу. Отуда је то искуство, као врхунац свеопштег недостатка вербалне комуникације унутар заједнице, претходило Пеколином лудилу, односно одвајању једног од другог дела себе:

Значај замене боје Пеколиних очију јесте у томе што она на тај начин добија очи које би јој омогућиле да се одвоји од заједнице чији је несвесни циљ да је деградира и уништи. Добијањем „плавих очију”, Пекола открива унутрашњи план који показује њену љубавску. (Нуман, 2009: 262)

У дијалогу са самом собом, Пекола први пут проговара о сопству, о очевом силовању, понашању других према њој и мајчином неверовању. Нове, плаве очи постају њена игрива и дечја супериорност која има храбрости да се изрази о свему, само што је то сада неусмерен говор:

*Теби јосиођа Бридлав изгледа јосрамљено?
Да. Сада га. Ошћако сам набавила плавe очи, она увек скреће поглед са мене. Мислиш да је и она љубоморна?
Мојће. Сћварно су леје, знаш. (Morison, 2019: 173)*

Такође, требало би истаћи да Пекола није једина којој је одузет глас у наративу. О њеном оцу, Чолију Бридлаву, такође сазнајемо кроз друге приповедне гласове. Р. Симпсон сматра да се тиме сведочи о немогућности језика да објасни узроке његовог понашања (в. Simpson, 2007: 24). Међутим, поред основног приповедног гласа, о Чолију Бридлаву у три наврата говори изненада укључен глас његове жене Полине Бридлав, односно госпође Бридлав. Три краћа сегмента уметнута су без маркера који би указивали да њена прича почиње, већ пре постоје као плутајући делови у остатку текста. Када је у питању одсутност Чолија Бридлава, Р. Симпсон истиче важност механизма којима се постиже материјалност текста, а у случају тек назначене присутности Полине Бридлав то би могле бити боје, које ће у сва три наврата бити повезане са њеним еротским доживљајем Чолија:

Кад сам први њиш видела Чолија, оћу да знаш да је то било као све оне боје ономад у сћа-рој кући, кад смо ми, дерлаг, ошли да беремо боровнице њосле саране и ја их шрџала у цей [...] Ил она лимунада шћо је Мама љравила оно кад је Таша долазио из њоља. Била је ладна и жућкаста [...] И онај зелени шрај шћо су свици љравили њо дрвећу [...]. (Morison, 2019: 105)

Дакле, оно што је истоветно у приступу свим одсутним гласовима јесте њихово наглашавање путем различитих описа из домена чулног или чулима опажљивог. Код Пеколе и на том плану долази до изневеравања и опсене.

Док *Најџлавље око* показује суноврат који заједница поспешује, роман *Вољена* (*Beloved*, 1987) заједницу приказује афирмативно, као кључну у разградњи трауматичног искуства. У роману *Вољена* текстуални простор дат је субјектима који су претходно искључени из језика и искуствима која су углавном изостављана у западним културним наративима – „порођај и дојење из перспективе мајке, жеље бебе у превербалној фази и патње оних које је ропство уништило” (Wyatt, 1993: 474). Вајат питање језика и говора у роману анализира у контексту Лакановог симболичког поретка, служећи се појмом материнског симболичког поретка да би говорио „не само о алтернативном језику који укључује материнске и материјалне вредности већ и о систему који, попут Лакановог симболичког поретка, позиционира субјекте у односу на друге субјекте” (Wyatt, 1993: 475). Сета, протагонисткиња, функционише у оквиру свог материнског поретка, али има проблематичан однос према језику.

Централни догађај о коме она не може да говори јесте чедоморство почињено из жеље да се дете спаси ропства, што се углавном тумачи, као и у случају Чолија Бридлава и Пеколе, као искуство превише трауматично да би било преточено у језик. Вајат истиче да Сета „заузима контрадикторно место у дискурсу” јер је истовремено и отац и мајка Вољеној, при чему ауторка уместо фигуре мушкарца/оца хероја креира херојску мајку робињу, а њено херојство темељи на сцени мучног порођаја на броду који тоне (в. Wyatt, 1993: 475). Сетин проблем са језиком приметан је и на плану метафора које нужно одражавају материјализацију ствари (в. Tchararian, 2016: 67). Вајат истиче да Сетин проблематични однос према језику проистиче из позиције коју њено тело заузима не само у материнском него и у друштвеном поретку, који систематски ускраћује позицију субјекта онима које дефинише као објекте размене, а у недостатку говорног субјекта, Морисон се ослања на телесни језик (в. Wyatt, 1993: 478). Ипак, требало би приметити да је телесни језик у овом роману другачији од језика чула *Најџлављеј око*. У овом случају долази до удаљавања од онога што би били *ојиси* који се односе на домен телесног и чулног, јер сам језик тежи да постане телесан. Дакле, овде улогу играју ритам, звучност, одсуство знакова интерпункције и сл. Језик тежи да постане такав кроз лик Вољене.

Она има могућност да говори и исприча своју, односно Сетину причу. Вољена се враћа у обличју деветнаестогодишње девојке и опседа кућу, представљајући на тај начин конкретизацију свега што је за Сету неизрециво. Вајат запажа да Вољена од речи жели вербални еквивалент лица, потврду постојања и идентификацију с мајком (Wyatt, 1993: 481).

Први део текста у ком оно што Вољена жели да изрази надлази у виду језика је без знакова интерпункције, сегментован је, уз присуство дуплих размака. Премда је визуелна репрезентација овде важна, ипак ћемо навести одређене фрагменте у низу ради разумевања слоја значења:

[...] како да искажем сѝвари које су слике нисам одвојена од ње нема месѝа іде ѝресѝа-јем њено лице је моје и ја желим да будем ѝамо іде је њено лице и да іа ілегам [...] Не моју ѝоново да је изіубим мој мрѝвац ми је смеѝао као и бучни облаци кад ми умре на лицу видим њено хоће да ми се насмеши хоће [...] она ми шајѝуће шајѝуће ѝружам руку ка њој жваће и іуѝа годирује ме зна да желим да се сѝојим жваће и іуѝа ме нема ме сад сам ја њено лице (Morison, 2013: 267–268)

Ауторка је након овог фрагмента поступак поновила још два пута. У другом поглављу је иста порука јасније формулисана и пренесена са знаковима интерпункције, што би се могло схватити као приближавање језику, а удаљавање од „слика“: „Шапутала ми је, сажвакала ме и отпливала. Сад сам је пронашла у овој кући. Смеши ми се и то се моје лице смеши” (Morison, 2013: 271). Најзад, оно што следи јесте дијалог и ауторка у овом контексту сугерише комуникативну функцију:

*Реци ми истину. Зар ниси дошла с оне сѝране?
Јесам. Била сам на оној сѝрани.
Враѝила си се збој мене?
Јесам. (Morison, 2013: 271)*

Вајат у њиховом дијалогу види пак опонашање дијалектике мајка–беба, јер тај разговор није мотивисан разликом између говорника, већ жељом за потврдом присуства и идентификацијом, те закључује да Вољена остаје ван језика и ван наративног памћења јер је њена смрт као смрт жртве ропства неизрецива, али и због тога што је реч о беби која није ушла у симболички поредак (в. Wyatt, 1993: 484). Сам крај романа отвара места нади да ће њена прича ипак пронаћи своје језичко отелотворење, језик којим ће бити исказана, што се закључује из двосмислености исказа “not a story to pass on”, а то може значити да је реч о причи која се не преноси, али и причи која не умире (1993: 484).

Вољена је названа Вољена, што је угравирано на надгробном споменику, али она није именована, не поседује лично име које би потврдило и социјалну функцију језика. С друге стране, Сетина ћерка, Денвер, након што су њена два брата побегла од куће, остала је са мајком, али сазнање о томе да је мајка починила чедоморство одузеће јој слух. Период у ком се то догађа јесте период када Денвер похађа школске часове, односно, када се активно сусреће са језиком. Напушта га тиме што најзад „чује” оно о чему је мајка ћутала. То ће резултирати њеним потпуним удаљавањем из заједнице и повратком у озлоглашену кућу. Насупрот томе, када Сета почне да нестаје кроз однос са Вољеном, Денвер ће одлучити да потражи помоћ управо од заједнице: „Мораће да изађе из дворишта; да пређе преко ивице света, да остави њих две и потражи од некога помоћ” (Morison, 2013: 304). Сету из немогућег односа спасавају жене које се окупљају око куће: „Гласови су се надограђивали

један на други док га нису пронашли, а кад напоследку јесу, беше то талас звука довољно широк да узбурка дубоку воду и пообара кестење с дрвећа. Сручио се на Сету и она задрхта као крштен у води” (Morison, 2013: 326). На тај начин Денвер такође добија будућност, а њена афроамеричка заједница показује се као негујуће и сигурно место за језик.

Важност и улога заједнице, као и начин на који се односи према онима или ономе што је немо, ућуткано или неизрециво, посебно су уочљиви у ова три дела, али свакако да постоје као доминантан ток у стваралаштву Тони Морисон. Такође, требало би истаћи да је код ауторке однос према празним местима или одузетим гласовима присутан на нивоу свесног поетичког напора, рада и усвајања карактеристика језика које можда понајвише теже да сугеришу читаоцима да, као у случају оног који је Пеколи подарио плаве очи, ћутање или празнину не треба попунити само зато што смо за то способни.

ИЗВОРИ

- Bouson, J. Brooks. (2000). *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press.
- Butler, Judith. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Милосављевић Милић, Снежана. (2016). „Бука у лакунама – методолошки аспекти односа текста и тишине”. *Српски језик, књижевност, уметност: Тишина*, књ. II. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 15–24.
- Mitić, Marko. (2022). “The Subversion of Black Aesthetic: Toni Morrison’s ‘Recitatif’”. *Jezik, književnost, alternative / Language, Literature, Alternatives: Književna istraživanja*. Niš: Filozofski fakultet, 269–281.
- Morrison, Toni. (1989). “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”. *Michigan Quarterly Review*, 28 (1), 1–34.
- Morrison, Toni. (1992). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. London: Pan.
- Morison, Toni. (2013). *Voljena*. (Dijana Radinović, 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. (2024а). „Речитатив”. (Игор Цвијановић, прев.). *Поља: часопис за књижевност и теорију*, год. 69, бр. 548, јул–август, 10–23.
- Simpson, Ritashona. (2007). *Black Looks and Black Acts: The language of Toni Morrison in The Bluest Eye and Beloved*. New York: Peter Lang Verlag.
- Tchaparian, Vicky. (2016). “Words Left Unspoken in the Lives of the Black”. *Armenian Folia Anglistika*, 12 (2), 63–71.
- Hyman, R. L. (2009). “Pecola Breedlove: The Sacrificial Iconoclast in *The Bluest Eye*”. *CLA Journal*, 52 (3), 256–264.
- Warhol, R., & Shuman, A. (2018). “The unspeakable, the unnarratable, and the repudiation of epiphany in ‘Recitatif’: a collaboration between linguistic and literary feminist narratologies”. *Textual Practice*, 32 (6), 1007–1025.
- Wyatt, J. (1993). “Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison’s *Beloved*”. *PMLA*, 108 (3), 474–488.