

Биљана Влашковић Илић

# О ИДЕАЛУ ТЕЛЕСНЕ ЛЕПОТЕ У НАЈПЛАВЉЕМ ОКУ ТОНИ МОРИСОН

## Увод

Поводом смрти Тони Морисон (1931–2019), професорка емерита постколонијалне књижевности на Универзитету у Кенту Лин Инес написала је читуљу за *The Guardian*, коју завршава „прикладним епитафом” тако што ауторки даје последњу реч цитирајући део њеног Нобеловог говора: „Ми умиремо. То би могао бити смисао живота. Али користимо језик. То би могла бити мера наших живота” (Innes, 2019; нав. према Морисон, 2024: 31). За Морисон, језик је значајан не само као систем већ и као „живо биће над којим имамо контролу”, али увек опрезно и имајући на уму да је оно што се чини помоћу језика „чин са последицама” (Innes, 2019; Морисон, 2024: 29). Прихватајући део одговорности за оно што пише (јер други део одговорности носе читаоци, чија субјективност делима дарује живот), једина афроамеричка списатељица која је добила Нобелову награду (1993) поносно истиче да је њено писање ангажовано, да има циљ и да се обраћа одређеном, а не универзалном читаоцу. Осим у овоме, она следи Сартров опис ангажованог уметника из есеја „Шта је књижевност?” (1948) и у другим аспектима свог рада. Најпре, Сартрова основна теза из есеја могла би бити дословно приписана Тони Морисон: он сматра да је сваки појединац одговоран како за делање, тако и за пасивност, јер свака реч одјекује, али и свако ћутање (в. Sartre, 1981). Слично томе, Морисон објашњава у предговору свом првом роману, *Најплављем оку* (1970), да је желела да прекине то гласно ћутање у вези са жртвама „снажног самопрезира” који је последица антипатије и незаслуженог одбијања једног дела друштва, те се „усредсредила на то како нешто гротескно попут демонизације читаве једне расе може да се укорени унутар најделикатнијег члана друштва – детета; и најрањивијег члана – особе женског пола” (Morison, 2019: 5, 7). У том процесу, велики проблем представљао јој је језик, односно „језички избор (говорни, слушни, колоквијални)”, коришћење писма које је „недвосмислено црначко”, а које достојно приказује комплексну и богату афроамеричку културу. Њен покушај да образује „тишину кршећи је” (2019: 8) био је изузетно ризикант и тежак, али успешан: већ у свом првенцу, Тони Морисон естетско спаја с утилитарним и маргинама даје глас. Попут Сартровог ангажованог писца, она зна да је реч исто што и дело, да откривати ствари значи мењати их, свесна је велике дозе одговорности коју са собом носи функција писца, јер ако човек пише, онда жели слободу, а ако жели слободу, онда је ангажован (в. Sartre, 1981). Четрдесет и пет година касније, у свом последњем роману, *Боже*,

йомози *geishu* (2015),<sup>1</sup> Морисон се враћа на исту тему оличену у истим члановима друштва: деликатном детету и рањивој жени. Али и све што је написала између свог првог и последњег романа бави се слични људским темама: питањима расе и идентитета, угрожавањем слободе, маргинализацијом, одсуством комуникације, значајем породице, историје и традиције. Овај рад дискутује о ауторкином виђењу идеала телесне лепоте у роману *Најџлавље око* и покушава да покаже да главна јунакиња жуди за плавим очима јер не може да рационализује своју трагичну судбину, а да та њена жеља изнова проблематизује статус лепог и ружног као доброг и злог у свету који слепо прихвата наметнуте естетске критеријуме.

## Ружно-лепа Пекола

Са стваралаштвом Тони Морисон сам се први пут сусрела 2004. године на курсу из америчке књижевности који је држала проф. др Радмила Настић, у склопу којег смо као млади студенти читали два романа: *Најџлавље око* и *Вољена*. Док се овај други сматра врхунцем ауторкине уметничке каријере, чији нас је магични реализам дуго опседао и био покретач многих касноноћних дискусија, роман *Најџлавље око* је на све нас оставио дубљи утисак, мада се о тим болним емоцијама које је у нама пробудио нисмо усуђивали често говорити. Када сам га поново прочитала двадесет година касније, све те закопане емоције изнова су ме преплавиле, јаче и бистрије, здружене са мојом зрелошћу, читалачким искуством и академском каријером професора књижевности. Схватила сам да сам свих ових година памтила реченицу да „те јесени 1941. године нису цветали невени” (Morison, 2019: 13); невен који одбија да процвета представља сву крхку и повређену децу света и као такав постаје симбол који морамо потиснути да не бисмо себи признали да зло често влада светом. Тако и Пекола, несрећна јунакиње приче, жели да нестане када живот за њу постане претежак: „Молим те, Боже”, шапутала је у дланове. „Молим те, учини да нестанем” (2019: 46), што јој се на крају романа делом и испуњава када нестане у свом лудилу. Међутим, роман почива на премиси да Пекола жели да буде виђена, само не у својој кожи и свом телу, већ као девојчица која има плаве очи. У тренуцима када жели да нестане, Пекола успева да умом уништи део по део свог тела, осим својих очију, „оне су увек остајале” (2019: 47), па јој се чини да све њене невоље потичу од њих: „[...] да су те њене очи биле другачије, такорећи лепе, и она би сама била другачија” (2019: 47). Пекола је ружна, мала црна девојчица коју белци испрва гледају са гађењем и гневом, а касније престају да је виде, па тако она у трговцу Јакобовском, од којег жели да купи слаткише, „уочава вакуум тамо где би требало да обитава знатижеља” и види „потпуно одсуство људског препознавања – стакласту другост” (2019: 49). Пекола зна да је она међу људима само маслчак, ружни коров ког треба истребити, чију главу нико не воли, а да ће постати лепа невен тек када добије плаве очи.

Пеколина „другост” почива првенствено на одсуству телесне лепоте као идеалу који Морисон уз идеал романтичне љубави назива најразорнијим идејама у

<sup>1</sup> У преводу на српски из 2016, у издању „Лагуне”, *Жена у белом*. (Прим. ред.)

историји људске мисли (2019: 110). У поглављу које је посвећено Пеколиној мајци Полини, описано је погубно размишљање оних који су „други” зато што верују да је највиши животни циљ постизање телесне лепоте, која настаје у зависти, буја у несигурности и свршава се у разочарању (2019: 110), водећи притом ка самопрезиру који на крају постаје деструктиван. Овај образац размишљања преноси се са мајке на ћерку, која и сама почиње да верује да је „плавоока, плавокоса лутка ружичасте коже баш оно за чим свака девојчица чезне” (2019: 26). Као антипод Пеколи стоји црна девојчица Клаудија, чији наративни глас даје неопходну равнотежу причи и омогућава отклон од наметнутог идеала телесне лепоте оличеном у плавооким плавокосим луткама. Клаудија уништава ове подразумеване божићне поклоне јер јој измиче та привлачност и драгоценост о којој сви говоре, чак и црне жене. Тако Полина са пуно нежности у гласу умирује и теши „малу ружичасто-жуту девојчицу” (2019: 99) у белом домаћинству у којем ради након што Пекола случајно обори на под тек спремљену питу са боровницама, док Пеколу шамара и назива је глупачом јер је уништила „њен” под. За Пеколу је њена мајка „госпођа Бридлав”, док је бела девојчица ословљава са Поли, што нарочито једи Клаудију. Клаудија жели да открије „оно неухватљиво: тајну магије којом су очаравале остале. Шта је то што нагони људе да кажу 'како је слатка' кад погледају њих али не и мене. Топлина у очима црних жена кад су им прилазиле на улици и посесивна нежност њиховог додира кад су их узимале у наручје” (2019: 28). Као Пеколи, и Клаудији је наметнут идеал телесне лепоте, али она успева да о њему критички размишља и да пружи отпор, што уосталом чини и Тони Морисон пишући овај роман, који је инспирисан њеним разговором са школском другарицом која јој је рекла да жели да има плаве очи. Морисон није разумела тугу у гласу девојчице нити њену жудњу за плавим очима јер је она „подразумевала презир према сопственој раси” (2019: 8), па је *Најџлавље око* својеврстан покушај да се разуме одакле ово убеђење, који су то „погледи који су је осудили на тај начин” (2019: 7), ко одређује шта је лепо, а шта наказно и зашто, како се жртве таквих убеђења осећају.

Комплексност ових питања наговештена је у роману и кроз питање нијансе боје коже, односно разлике између тамнопутих људи и „црња”: „Разлику је било лако направити. Тамнопути људи су били уредни и тихи; црње су биле прљаве и гласне” (2019: 81). Тамнопутом дечаку Јуниору забрањено је да се игра са црном децом, али будући да за тиме жуди, он позива Пеколу да уђе у кућу да погледа његове мачиће. Међутим, с обзиром на то да је васпитаван тако да у свему имитира белачко понашање, Јуниор изненада баца Пеколи у лице великог црног мачка, који страда у комешању између Јуниора и Пеколе. Сцену прекида Јуниорова мајка Џералдина: она је типични пример „шећерносмеђе цуре” (2019: 78) која презире црнце и жели да што више личи на белце. Према Лакану, мимикрија је један облик преживљавања чији је ефекат камуфлажа, где се особа не стапа са позадином већ „на шареној позадини, постаје шарена” (цитирано у: Bhabha, 1984: 125),<sup>2</sup> што је Џералдина навикнута да чини како би се што више дистанцирала од људи чија је боја коже

<sup>2</sup> Преводи извода и цитата из литературе припадају ауторки рада осим у случајевима где је у списку литературе наведен већ доступан превод.

црња од њене. Она се инстинктивно гади штрокаве и ружне Пеколе и истерује је из куће речима: „Ти одвратна мала црна кучко. Излази из моје куће” (Morison, 2019: 86). Овом епизодом Морисон истиче да чак и унутар црначке заједнице постоје неки који су једнакији од других, који себе сматрају бољима јер њихова блеђа коже може у извесној мери да парира белачком идеалу лепоте. Међутим, како истиче Хоми Баба, мимикрија увек наглашава разлике, па су људи који јој прибегавају (у овом случају тамнопути) скоро исти, али не сасвим исти (као белци) (в. Bhabha, 1984: 130). Још један пример погубног утицаја мимикрије јесте лик девојчице Морин Пил, која је „прелепо црнце светле пути... богата као било која од белих девојчица, окружена комфором и пажњом” (Morison, 2019: 62). Док су сви опчињени њеном лепотом, Клаудија и њена сестра Фрида (иако испрва и саме очаране њоме) убрзо покушавају да јој нађу мане, међајући њено име у „Сморин Пих” (2019: 62). Девојчице су сумњичаве када Морин приђе Пеколи наизглед желећи да постану пријатељице, а епизода достиже врхунац када Морин почне да провоцира Пеколу говорећи јој да зна да је видела свог оца нагог. Фрида и Клаудија се успешно обрачунавају са Морин, која им одлазећи поручује да је она љупка, а да су њих три „црне, ружне, нај-цр-ње” (2019: 71). Клаудија се пита шта је то што имају разне Морин Пил овога света:

*У чему је била шајна? Шта смо ми нисмо имале? За што је то било важно? [...] Љубомору смо схваћале и прихваћале као природу – то је била жеља да се досегује нешто што је туђе; међушим зависити је за нас била нов и чудан осећај. А све то време смо биле свесне да Морин Пил није прави Нејријашељ и да није вредна тако жестоке мржње. Сивар које се требало њашићи је била Сивар која је њу учинила лејом, а не нас. (2019: 72)*

Овај догађај доводи у везу идеал телесне лепоте са главном окосницом романа, инцестуозном везом између Пеколе и њеног оца Чолија. Осим „невидљивих непријатеља” који одређују шта је лепо а шта не, Морисон сугерише да и у уским породичним круговима може постојати „ствар” која ће некога учинити гнусним у тој мери да пожели да буде неко други. Већина критичара тврди да Пекола жели плаве очи зато што је ружна, да је лепота *per se* њен циљ; ново читање нам омогућава да њену жељу разумемо као чежњу за променом идентитета због немогућности да рационализује инцестуозну везу на коју је приморана. Лепота за Пеколу није пуки естетски циљ, она је сламка спаса, средство помоћу којег ће се избрисати оно што се већ догодило. Када Морин пита Пеколу да ли је икада видела нагог мушкарца, она одговара да се ничији отац не би скинуо пред сопственом ћерком осим ако није баш неваљао (2019: 69). Будући да Морин није поменула нагог оца већ било којег мушкарца, Пеколина изјава може се сматрати фројдовском омашком која обзнањује њене потиснуте мисли. Стога се и њена превелика жеља не за плавим већ за *најилављим* очима, може протумачити и као жеља да се буде неко потпуно други, неко коме се тако нешто не би могло догодити јер се нико не би усудио да науди лепој девојчици.

Аргументи који би подржали ову тезу налазе се у поглављу које описује Чолијево одрастање и каснији чин инцеста, које је веома тешко читати: као читаоци,

желели бисмо да није ту, али схватамо да је неопходно и да је писање овог поглавља за Тони Морисон представљало посебан напор. Она се трудила да избегне „дехуманизацију ликова који су нагрђивали Пеколу и допринели њеном слому” (2019: 7) и у томе је прилично успешна будући да читалац може да саосећа и са најокрутнијим ликовима у делу, укључујући Чолија. Морисон му не ускраћује личну историју и право на глас, мада не чујемо његов лични наративни глас већ онај свезнајућег наратора, који приповеда о Чолијевом одрастању с обожаваном тетком Џими, о пријатељству са Блу Џеком који му је био очинска фигура, о томе како су га два белца понизила затекавши га у сексуалном чину и натеравши га да заврши док га они гледају, о потрази за оцем којег никада раније није упознао и који га изнова одбацује због коцке, о мржњи према свету, женама, белцима која се полако али сигурно будила у њему. Чолијев живот почео је на сметлишту где га је мајка бацила као бебу од четири дана, и завршио је на сметлишту сачињеном од бесних, дивљих, безнадежних емоција, уз потпуно одсуство моралне одговорности за своје поступке. Издвојени догађаји из његовог живота утицали су на то да Чоли постане зловољан, раздражљив женомрзац, који своју агресију и мржњу усмерава на „ону која је створила ситуацију, ону која је била сведок његове немоћи, његове слабости” (2019: 134): то је испрва Дарлина, девојка са којом су га белци затекли, а касније његова супруга Полина и ћерка Пекола. Чоли је исувише беспомоћан да би мрзео белце агресоре, свестан „да би га мржња према њима прогутала”, па сав накупљени бес искаљује на невиним жртвама сопствене расе, од којих је најрањивија и најлакша жртва његова ћерка. Он је „без икакве идеје како се гаје деца и без икаквог искуства са сопственим родитељима”, па ни отприлике не зна „како би требало да тај однос изгледа”, већ су му реакције „засноване на његовом тренутном расположењу” (2019: 142). Тако задојен мржњом према читавом свету, па и својој деци, Чоли једног суботњег поподнева мртав пијан долази кући и силује ћерку. Његов ток мисли пре самог чина открива узбурканост осећања која се крећу „од одбојности, преко кривице и сажалења, све до љубави” (2019: 142). Он осећа кривицу због узбуђења које расте, али и немоћ да се одупре овом забрањеном чину, који је за њега како израз мржње, тако и љубави. Тони Морисон на само неколико страна текста исписује једну од најмучнијих сцена у историји књижевности: она испрва фокус ставља на агресора, не покушавајући да га оправда, али дајући му шансу да објасни шта осећа непосредно пре напада; потом, она завршава сцену погледом на жртву, на њене згрчене прсте, широм отворена уста из којих се чује само тајац, на њено укрупњено шокирано тело које отац покрива јорганом због изненадног налета нежности према њој (2019: 144).

У овом тренутку постаје најбитније како завршити причу о несрећној Пеколи: да ли као свака велика трагична јунакиња она треба да умре јер је смрт једина срећа која је може задесити, или ће се наћи неки други излаз за њу? Тек овде постаје јасно зашто су најплавље очи Пеколина највећа жеља: она не може да рационализује и прихвати оно што јој се догодило, па мора да постане неко други. Да би се то остварило, Пекола мора изнова да прође кроз Лаканову фазу огледала, не буквално, већ симболички. Говорећи о Лакановој психоаналитичкој теорији, Дејан Милутиновић сумира стање огледала као „формирање Ега преко процеса објективизације:

Его је резултат осећања неслагања и тензије између перцепције визуелне појаве и емоционалне стварности” (Милутиновић, 2012: 201). Беба у периоду од шест до осамнаест месеци пролази кроз овај процес идентификације/алијенације тако што препознаје свој одраз у огледалу као целину, иако само своје тело осећа као фрагментарно (2012: 201). Ова фаза има и незанемарљив симболички значај: „У симболичком поретку приказана је фигура одраслог који у наручју носи бебу. Након што осети задовољство препознајући своју слику у огледалу као сопствену, дете окреће главу према родитељу који представља великог Другог као да тражи од њега да ратификује ову слику” (2012: 201). Једанаестогодишња Пекола је одавно прошла кроз ову фазу формирања сопства, када је њен отац као велики Други потврдио да је њена слика у огледалу поражена, несрећна, црна, и као таква ружна, а потом то и поновио када ју је силовао. Како би помирила оно што после силовања види и оно што осећа, она жуди за плавим очима које би јој обезбедиле лепоту, а самим тим и сигурност, па се за помоћ обраћа локалном шаману и прикривеном педофилу Сапуноглавом Черчу, старцу карипског порекла. Он је испрва ганут Пеколиним захтевом:

*Од свих жеља са којима су људи долазили код њега – новац, љубав, освета – ова му се учинила најдирљивијом и највреднијом исцунења. Малена црна девојчица је желела да се уздигне из јаме свога црнила и погледа свећ плавим очима. Њеово ојорчење је расло и поцело да делује као сила. По први пут је искрено пожелело да има моћ да изводи чуда.* (Morison, 2019: 153)

Упркос томе, Черч успева да искористи Пеколу за сопствене циљеве тако што је превари да отрује пса који га нервира како би испунила своју жељу, али постиже и то да Пекола поверује да сада има плаве очи. Она се враћа у фазу огледала и у последњем поглављу романа разговара с имагинарним другим о својим новим, лепим, плавим очима.

Уместо смрти, Тони Морисон нуди Пеколи лудило као спас. Она је опседнута својом сликом у огледалу док разговара с имагинарном пријатељицом, која је извесно њен одраз у огледалу. Она је ту да Пеколу убеди да њене очи заиста јесу плаве и да други људи скрећу поглед са Пеколиног лица због љубоморе, а не због тога што је Пекола затруднела са сопственим оцем и што је се и само њено окружење стиди, укључујући рођену мајку. Покушавајући себе да убеди да има очи плавље од очију других људи, Пекола рационализује све лоше што ју је задесило: поновљено силовање, трудноћу, избацивање из школе, Полинино игнорисање ситуације и насилничко понашање. Од своје једине, имагинарне другарице она тражи потврду да јој се ништа лоше неће догодити ако само набави најплавље очи, јер њене очи можда нису довољно плаве (2019: 180) за срећан и безбрижан живот.

## Закључак

Лудило је трагичнији завршетак за Пеколу од смрти, али и прикладнији начин да се роман приведе крају тако да не завршава већ подстиче даљу дискусију.

Полудела Пекола кружи околином као слободна птица и као симбол сметлишта свих других људи који су, како закључује Клаудија, своје „отпатке истоварали на њу, а она их упијала. А сву своју лепоту, која је испрва била само њена, поклонила је нама. Сви ми – сви који смо је знали – осећали смо се тако добро кад бисмо истресли сву своју штроку на њу. Били смо тако леви кад смо се постављали насупрот њеној ружноћи” (2019: 181). Ово је критика друштва које намеће идеал телесне лепоте као предуслов благостања и среће, а одбацује и маргинализује све оно што сматра ружним на основу арбитарно одређених критеријума. Карл Розенкранц у *Есшеици ружној* (1853) тврди да је ружноћа негација лепоте и као таква увек указује на лепоту, па „уколико желимо да разумемо лепо, не можемо га одвојити од ружног” (Влашковић Илић, 2023: 358). Тако је Пеколина ружноћа сврсисходна јер без ње други не би могли да знају да (ли) су леви. Иако се ружноћа традиционално користи у уметности да представи зло, то не значи да је ружно зло *per se* и самим тим бескорисно, како је тврдио Хегел, „већ означава могућност представљања естетски негативног у односу на оно што је лепо/добро” (2023: 358). У роману *Најјлавље око*, бинарна опозиција лепо–ружно није једнака опозицији добро–зло, будући да указује на шекспировски оксиморон „лепо је ружно, ружно је лепо”, док се критикују они који одређују критеријуме који би раздвојили ова два концепта и од њих направили непријатељске силе. Тони Морисон показује да идеал телесне лепоте није само белачки конструкт јер је прећутно прихваћен и од стране тамнопутих и црних људи. Она истражује људске погледе унутар црначке заједнице који доводе до презира ка сопственој раси (Morison, 2019: 6), контемплира како се тај презир преноси с оца на мајку, с мајке на ћерку, с оца на ћерку у једној непросечној, осакаћеној породици „која сакати и своје чланове – насупрот просечној црној породици, насупрот приповедачевој” (2019: 7). Клаудија као приповедач и саму себе сврстава у оне који су своје смеће бацали на Пеколу како би себе учинили лепим, чиме додатно проблематизује устаљено виђење лепог као доброг и ружног као злог. Пеколин случај је морао бити екстреман да би се показала опасност става да ако је нешто ружно, онда га је лакше мрзети и повредити. Пример би могао бити опис Чолијеве везе са Полином, који уједно расветљава и Чолијев однос према Пеколи: „Она беше једна од ретких њему мрских ствари које је могао да додирне, а самим тим и повреди. На њој је искаљивао целокупан опус своје неартикулисане јарости и побачених чежњи. Мрзећи њу, могао је да заборави на себе” (2019: 44).

Крај романа додатно проблематизује идеал телесне лепоте јер уводи у једначину још једну бинарну опозицију, љубав и мржњу, сугеришући да је чин инцеста израз Чолијеве љубави јер је он био једини мушкарац „који ју је довољно волео да је додирне, да је обујми, да јој да неки део себе” (2019: 182). Чоли је волео Пеколу довољно снажно да је уједно и мрзи, а његова мржња потиче из презира према Пеколиној ружноћи и немоћи. Иако то наравно не значи да се исто не би догодило да је Пекола била лепа девојчица са плавим очима, крај романа је довољно ефектан да читалац себи постави то питање: да ли се и лепим људима дешавају лоше ствари? Површински гледано, питање је банално, али оно имплицитно значи да је неопходно преиспитати идеал телесне лепоте у односу на историјско-културолошки

контекст и у односу на сваког појединца без обзира на расу и боју коже. У свом последњем роману, *Боже, ѿмози геѡеѡу*, Тони Морисон се враћа овом питању и даје му бајковит одговор: главна јунакиња Брајд не само што прихвата своју изузетно црну кожу већ увек носи белу гардеробу како би истакла њено црnilo. За разлику од Пеколе, Брајд је пренаглашено лепа црна жена, коју ипак не заобилазе препреке на путу ка самоприхватању. Пролазећи кроз пут самоспознаје, Брајд је убеђена да делови њеног тела нестају, да њено тело губи једрину и поново постаје налик телу девојчице, да би на крају романа успела поново да постане права жена, и то уз помоћ свог принца, Букера (Morrison, 2015). Иако је Тони Морисон у свом последњем роману покушала да „девалуира мит о лепоти” и да прикаже да „није довољно бити леп и да је прихватање материјалних вредности нездраво и самодеструктивно” (Ramirez, 2017: 186), његов бајковити крај чини се усиљеним. У доба када је бити леп и остати што дуже млад постао приоритет у животима многих људи, Брајд је нестварна јунакиња са којом читалац не може да саосећа, па је у том смислу *Боже, ѿмози геѡеѡу* само бледа копија романа *Најѡлавље око*, који и након више од педесет година покреће још неразрешена питања.

#### ИЗВОРИ

- Bhabha, Homi. (1984). "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, 125–133.
- Влашковић Илић, Биљана. (2023). „Естетика ружног у Римским ѡричاما Алберта Моравије”. *Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 54, 353–367.
- Innes, Lyn. (2019). "Toni Morrison obituary". *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/06/toni-morrison-obituary>
- Milutinović, D. (2012). „U tamnici jezika: Lakanov psihoanalitički koncept”. *Godišnjak za srpski jezik*, XXV/12, 199–206.
- Morrison, Toni. (2015). *God Help the Child*. New York: Alfred A. Knopf.
- Morison, Toni. (2019). *Najplavje 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.
- Ramirez, Manuela López. (2017). "'Racialized Beauty': The Ugly Duckling in Toni Morrison's *God Help the Child*". *Complutense Journal of English Studies*, 25, 173–189.
- Sartr, Ž. P. (1981). *Šta je književnost*. (Frida Filipović i Nikola Bertolino, prev.). Beograd: Nolit.