

STVARANJE SEKSUALNOG/ TEKSTUALNOG IDENTITETA: SULA I UMETNIČKO PILJENJE

[...] prve sledeće reči koje sam pročitala bile su: „Kloe je volela Oliviju...” Ne trzajte se. Ne crvenite. Priznajmo ovde, među svojim, da se takve stvari ponekad dešavaju. Ponekad žene zaista vole žene.

Virdžinija Vulf, *Sopstvena soba*

Po svom otvorenom sadržaju, *Sula* svakako manje nego *Najplavlje oko* spada u ono što Morison naziva „nepatvoreno autobiografsko” (Jones i Vinson, 1985: 171). Napokon, radnja *Sule* ne odvija se u Lorejnu (Ohajo), i nema naratorku poput Klaudije, naratorku koja je autorkina sasvim neposredna fiktivna savremenica. I mada Morison prilično opširno govori o ženi po imenu Hana Pis, koju je njena majka uistinu poznavala, zadatak tih opaski jeste da održavaju red na granici između autobiografije i fikcije. U uvodu razgovora o Hani Pis koja je živela u Lorejnu, Morison za ono o čemu govori kaže da je „autobiografska činjenica koja bi vas, po mom mišljenju, mogla zanimati”, ali zatim dodaje:

Ne znam mnogo o njoj, osim što se sećam kako je izgledala, i to ne mnogo, samo boje njene kože, veoma tamne sa prelivom ružičastog u sebi, i sećam se da su joj očni kapci bili veoma duboko usađeni. Bila sam mala, pa mi je delovala visoka. A kad god bi moja majka i njene prijateljice pomenule njeno ime i nazvale je Hana Pis, činilo mi se da je u načinu na koji su izgovarale to ime bilo neke mešavine strahopoštovanja i neodobravanja, ponešto od oboje. Nikada nisam ispitivala majku o toj gospođi i ne sećam se da sam je videla više od dva ili četiri puta, ali ostavila je snažan utisak na mene. Bilo je nečega u tome, činilo mi se da im se ona na neki način dopada – to jest nije da im se ne dopada – da im se dopada i da joj se dive i osuđuju je. [...] Kad god bi se nešto događalo, nisu izgovarale njeno ime kao što se izgovaraju imena drugih ljudi. Tako da, kada sam pisala Sulu, upotrebila sam to ime zato što nisam mogla da ga ne upotrebim. Sve je bilo potpuno prožeto zvukom „Hana Pis”. (Koenen, 1984: 79–80)

Iako ukazuje na stvarnu ženu po imenu Pis, Morison istovremeno odbacuje pomisao da je ta osoba na bilo koji način doslovno prisutna u tekstu, tvrdeći ne samo da zna veoma malo o toj Hani nego da nije rada da o toj ženi sazna nešto više. Stoga se istinski autobiografski element u *Suli* svodi na dve reči, „Hana Pis”, te na nekakav letimičan vizuelni utisak i određen ton; sve ostalo je, kako tvrdi Morison u ovom razgovoru, fikcija. Ali još jednom bih insistirao na fikciji kao obliku simboličke autobiografije, dodatku koji preispituje i dopunjava autorkin veoma ograničavajući osećaj za to kako bi pitanja njenog identiteta mogla biti predstavljena u njenom pisanju.

Na drugom mestu Morison pojašnjava da Medalion i Botom nisu figuracije Lorejna (Ohajo). Međutim, način na koji je predstavljen Medalion ukazuje na preobražavanje ličnog iskustva, slično onome koje Morison izvodi sa imenom „Hana Pis”. Kako autorka beleži, mesto radnje njenog drugog romana, na čijem početku dolina stoji nasuprot brdima, zasnovano je na vremenu kada su njeni roditelji živeli u Pitsburgu: „Upotrebila sam nešto što mi je majka rekla kada sam bila mala, nešto o tome kako je živela u Pitsburgu neposredno nakon udaje – kako su svi crnci živeli u brdima, a svi belci u dolini zato što je u dolini zemlja bila plodna” (Bakerman, 1978: 39). Autorkina priča i o liku i o mestu radnje u *Suli* teži da osujeti potencijalno tumačenje njene fikcije koje bi tragalo za odjecima autobiografskog; njeni komentari uistinu kažu: „Osim nekih sitnih detalja, u mojoj prozi ima malo toga što otkriva bilo šta o mom životu.” Tako da njeno antiautobiografsko određenje *Sule* može podsetiti na način na koji je Henri Džejms kritikovao savet koji se često daje piscima početnicima – da bi trebalo da pišu iz vlastitog iskustva. U eseju „Umetnost romana”, Džejms ilustruje kako pojam „lično iskustvo” može biti mnogo širi nego što se obično pretpostavlja, u zavisnosti od sposobnosti nadarenog pisca da spoji raznolike elemente svojih životnih iskustava. Korak od pričanja o ličnom iskustvu do kodiranih autobiografskih slika nije, po mom uverenju, mnogo velik, tako da bismo „lično iskustvo” mogli zameniti terminom „nepriзнata autobiografija” kako bismo, zajedno sa Džejmsom, upitali „gde je iskustvu početak, a gde kraj?” (2012: 59).

Kako bih se pozabavio tim pitanjem, želim da istražim dve oblasti koje se javljaju kao mesta teskobe i u *Suli* i u komentarima Toni Morison o njenom drugom romanu – 1) odnos između umetničkog identiteta i etike i 2) rodno određeni identitet umetnika. Iako bih voleo da te dve rasprave vodim odvojeno (što bi bilo idealno), sam roman mi ne dozvoljava takvu neposrednu strategiju pošto se identitet najumetničkije svesti u romanu, dakle Sulin, konstituiše kroz njene pokušaje da manipuliše (kao i da bude manipulisana) društvenim kodovima koji propisuju i proskribuju njeno seksualno zadovoljstvo; njen polni organ je tekst čiji je ona tek delimični autor. Štaviše, odjeci intertekstualnosti u *Suli* koji upućuju na to da je Morison čitala Virdžiniju Vulf, podstiču na tumačenje metaforičnog jezika *Sule*. Takvo tumačenje dovodi u pitanje pretpostavljenu heteroseksualnost raznih veza u drugom romanu Toni Morison.¹

Time što sa autorkine uske kategorije istinski autobiografskog prelazi na širi pojam simbolički autobiografskog, *Sula* se pokazuje kao alegorija identiteta. Jedna od najzani-

¹ Morison je upozoravala na opasnosti od potrage za belaičkim intertekstovima u afroameričkoj književnosti: „Pronalaženje zapadnih uticaja u afroameričkoj književnosti ili njihovo nametanje ima svoju vrednost, ali opasno je kada mu je jedina svrha to da se vrednost smesti samo tamo gde se taj uticaj uoči.” Posebno je zabrinuta zbog načina na koji takva poređenja utiču na crnačko „slikarsko platno”; ipak, Morison misli da bi mogla postojati „alternativna korist” od takvog komparativnog izučavanja ako bi ono, umesto da koristi belog kanonskog pisca kako bi „rangiralo i ocenilo” afroameričkog pisca, moglo pronaći „načine na koje se autor bori i suočava sa stečenim predrasudama i čak stvara *druge reči* kojima će ponovo promisliti nečiju privrženost građi za te radove ili netolerantnost prema njima”. Moje tumačenje *Sule* nastoji da upotrebi upravo tu metaforu Toni Morison, da ispita „boju” romana, „njegov okvir, njegovu bezgraničnost, njegove prostore” (Morrison, 1989: 10).

mljivijih neprestano prisutnih predstava Toni Morison o sebi samoj stalno odlaže trenutak kada se ona određuje kao spisateljica. Kada su je 1983. godine upitali kada je shvatila da je spisateljica, Morison je odgovorila: „Kada sam napisala *Sulu*” (Tate, 1983: 167). Ako je Morison osećala da ne može da polaže pravo na oznaku „pisac” dok je pisala *Najplavlje oko*, onda se te sumnje provlače i kroz pisanje njenog drugog romana. *Sula* paradoksalno važi za još jedan pisani tekst bez pisca. Tvrdnja Toni Morison da se njeno osećanje sebe kao spisateljice pojavilo tek nakon što je završila drugi roman poziva na tumačenje tragovima njene sumnje, i to ne samo u njenu sposobnost da postane spisateljica nego i u upitnost želje da se postane piscem. Deluje da je tu liniju istraživanja takoreći odobrila naslovna protagonistkinja drugog romana Toni Morison. *Sula* je osoba koja je trebalo da postane umetnica, ali nije to postala. *Najplavlje oko* predstavlja likove koji samo prelaze prag na ulazu u spisateljsku interpretaciju – Čerča kao autora i Klaudiju kao naratorku; *Sula* istražuje bolne posledice koje trpe oni čiji glasovi ne pronalaze prikladan izraz. U tom pogledu, *Sula* služi kao iskrivljena slika pozicije subjekta same Toni Morison, jer ona, kao i Morison, beži od siromaštva malog grada i odlazi na fakultet. Za razliku od Morison, *Sula* se posle završenih studija vraća u rodni grad, tako da, na jednom od nivoa, drugi roman omogućuje autorki da razmišlja o tome kako joj je život mogao izgledati da se i sama vratila kući. Ako je to tako, biti neostvareni umetnik znači završiti mrtav. Iz te perspektive, *Sula* služi kao autorkino opravdanje za umetničko izražavanje putem negativnog primera. Morison je o vremenu kada je pisala *Sulu* govorila i kao o vremenu kada nije bila sposobna da ne piše: „Da su svi izdavači nestali preko noći, svejedno bih je napisala. [...] Ali pisanje je bilo nešto što u tom trenutku nisam mogla da ne radim – ono je za mene bilo način razmišljanja” (Neustadt, 1980: 90). Stoga *Sula* izražava zašto Morison nije mogla da ne postane autorka; drugim rečima, ako autorstvo nagoveštava status parije i rizik da se postane Sapunoglavu Čerč, *Sula* služi kao drugačiji način da se predstavi autorkin izbor statusa tekstualnog outsajdera, koji ide uz odluku njene protagonistkinje da postane seksualni outsajder.

Stoga drugi roman Toni Morison predstavlja produžetak njenog kodiranog razmišljanja o tome šta znači pisati kao afroamerička spisateljica, razmišljanja koje se bavi istovremenom željom da se postane umetnicom i strahom od posledica koje takva želja povlači za sobom. Postajanje piscem, kao što nagoveštava primer Sapunoglavog Čerča, nije potpuno i nedvosmisleno dobro. Ipak, mogućnosti estetske percepcije, nužnog preduslova za pisanje, ključne su za *Sulu*. Reći ovo ne znači poreći da sadržaj tog romana na scenu iznosi teme moralnog i etičkog ponašanja. Nedavno je Aksel Nisen na koristan način sažeo veliki deo prethodne rasprave o etičkom sadržaju ovog romana:

Implicitna debata u romanu između onih koji prednost daju ličnoj etici zasnovanoj na percepciji kroz dijalog i onih koji se čvrsto drže principa i univerzalnih etičkih zakona, žene iz porodice Pis – Eva i Sula, i u određenoj meri Hana – deluju kao da su na strani etičke improvizacije, a žene iz porodice Rajt – Helen i Nel – na strani konvencije. U neku ruku, predmet sukoba

je pitanje da li u našim etičkim dvojbama treba da prevlada razum ili pak emocije. (Nissen, 1999: 279–280)²

Iako ne želim da poričem ovakvo određenje, Nisenov opis načina na koji „egocentrični individualizam” sprečava Sulu da bude „etičko središte ovog dela” (1999: 275) svejedno skreće pažnju sa onoga što je, rekao bih, funkcija ovog lika kao estetskog „središta” tog izuzetno refleksivnog romana.³ U jednom silno sugestivnom radu, Barbara Džonson ukazuje na dve naoko nasumično odabrane reči – „estetika” i „odnos” – koje je Sula uvela u *Botom*; Nel naizgled proizvoljno razmišlja o tim rečima nakon što je videla kako njen muž i Sula vode ljubav: „Čekala sam da Sula svakog trenutka podigne pogled prema meni i izgovori jednu od onih divnih fakultetskih reči kao što su *estetika* ili *odnos*, reči koje nikada nisam razumela, ali su mi se dopadale zato što zvuče tako udobno i čvrsto” (Morison, 1973: 105). Po Džonson, „sama proizvoljnost” tih reči nudi ih „kao ključeve za preokupacije u romanu kao celini” (1993: 169):

Roman nam predstavlja niz užasnih slika, bolnih istina, razornih gubitaka. Da li se samo zavalimo i gledamo? Kakva je priroda našeg uživanja u posmatranju traume? Kakav bi bio odgovor koji bi pre otelovio odnos nego estetiku? Da li nas Toni Morison izaziva da razmotrimo upravo to? Ili samo pokušava da nas načini manje nevinim u našem posmatranju, našoj analizi, našem „interesovanju”? (1993: 171)

Sva ova pitanja su relevantna; međutim, insistiraću na refleksivnosti pitanja koja postavlja Džonson. Po mom tumačenju, Morison u samom činu upisivanja koristi svoje pisanje da mapira vlastiti težak odnos sa estetikom. Tako da pitanja Barbare Džonson možemo preokrenuti kako bismo upitali: da li Morison podstiče sebe da razmotri etički problem estetske distance? Ili naprosto pokušava da se učini manje nevinom u posmatranju, analizi, „interesovanju”? Biti umetnik, ili čak neostvareni umetnik, može značiti da je čovek izvan okvira dobra i zla, a ta povezanost nemoralnosti i umetničke produkcije obezbeđuje jedan od načina da se razmišlja o tome zašto Morison okleva da u punoj meri prigrlji ulogu spisateljice-umetnice.

U nastavku svoje šire tvrdnje da njena prva četiri romana kodirano govore o izgradnji upotrebljivog identiteta afroameričke spisateljice, sada želim da se oštrije fokusiram na rod – i na to kako bi takav identitet mogao da utiče na osećaj za autorstvo Toni Morison. U autorkinom oblikovanju imena „Toni” kao novog imena za novi identitet, čoveku ne može ne pasti u oči to što ona to ime iscrtava igrajući se srednjim imenom: „A”

² Uprkos ovom sažetku etičkog sadržaja romana, Nisen se više zanima za razvijanje etike narativne forme i koristi podrobnju analizu pitanja fokalizacije i naracije kako bi iznela tezu da je Eva možda najbliža etičkom središtu romana (1999: 283).

³ I sam pojam središta jedan je od onih koji ovaj roman čini problematičnim, kao što je ukazano u izvesnom broju tumačenja. Videti naročito tumačenje Debore Makdauel, koje naglasak stavlja na „fragmentarnost, epizodičnost, eliptičnost romana”, što ne ide naruku „totalizovanoj interpretaciji” (1989: 68).

iz ženskog Ardelija postaje „A” muškog Antoni, iz kojeg je izveden nadimak Toni. Ovim činom samoimenovanja izvodi se promena roda koja podseća na način na koji je Vila Karter oblikovala identitet kroz samoimenovanje, tako što je u knjige iz lične biblioteke upisivale ime „Vilijam” ili birala muški nadimak „Vili”. Čini se da je za Morison, kao i za Karter, autorstvo delimično muška aktivnost.

Moj epigraf za ovaj rad, preuzet iz šeste glave *Sopstvene sobe* Virdžinije Vulf, podvlači pitanja roda i autorstva na nekoliko načina. Barbara Kristijan pita „a šta je sa Vulf?” (2009: 22), da bi iznela teoriju o tome kako je ova britanska modernistkinja ušla u vidno polje Toni Morison ranih pedesetih godina. Budući da nije mogla da dođe do nedvosmislenog odgovora na to pitanje, Kristijan prelazi na navođenje tematskih veza između ove dve spisateljice, uključujući i „odnos između unutrašnjeg života [njihovih] likova i sveta u kojem se [ti likovi] nalaze” (2009: 28), kao i način na koji u njihovoj prozi „unutrašnje vreme uvek preobražava spoljašnje kroz pamćenje” (2009: 32). Kakve god da su specifičnosti u vezi sa ovim otkrivanjem Virdžinije Vulf, Morison je 1955. godine završila magistrsku tezu pod naslovom „Obrada otuđenog kod Virdžinije Vulf i Vilijama Foknera” (“Virginia Woolf’s and William Faulkner’s Treatment of the Alienated”). U poglavlju o Vulf, Morison proširuje novokritičarsku praksu iz pedesetih godina. Posvećuje se pomnom čitanju (*close reading*) romana *Gospođa Dalovej*, odabranog zato što „dovoljno jasno predstavlja način na koji Virdžinija Vulf koristi izolovanost kao temu kako bi [u tezi] poslužila kao primer njenog pristupa” (Wofford, 1955: 3). Morison se usredsređuje na dva lika – Klarisu Dalovej, sredovečnu suprugu vladinog službenika koja kao najstrastveniju uspomenu čuva poljubac jedne žene (Sali Seton), i Septimusa Vorena Smita, traumatizovanog ratnog veterana koji izvršava samoubistvo. Ali već pri kratkom pominjanju ovih likova javlja nam se čudan deža vi: Klarisa/Sula, žena kojoj muškarac nikada ne može biti tako potpuno intiman saputnik kao žena iz mladosti; Septimus/Šadrak, veteran opsednut smrću i samoubistvom.⁴

Želeo bih da navedem niz odnosa koji bi mogli nagoveštavati one buduće: Klarisa voli Sali, Kloe voli Virdžiniju (koja zamišlja da Kloe voli Oliviju), a Sula voli Nel. U drugom poglavlju ovog rada pokušavam da zamislim nelagodu koju je Morison tokom osnovnih studija književnosti možda razvila prema imenu što ga je dobila na rođenju, a u svetlu američkih „Kloe” koje su se mogle sresti u *Čiča Tominoj kolibi* Harijet Bičer Stou i *Nevidljivom čoveku* Ralfa Elisona. Povrh ovih Kloe, moglo joj je biti poznato i pisanje Virdžinije Vulf o još jednoj Kloe, budući da je, kao Kloe Voford, Morison čitala ovu britansku modernistkinju, te razmišljala i pisala o njoj. A iako Kloe koja se pojavljuje u *Sopstvenoj sobi* nema potencijal da povredi rasni identitet kao što mogu Kloe kod Stou i Elisona, ipak se čini da to što Vulf koristi „Kloe” kako bi uputila na istopolni odnos među ženama, ukazuje na glavna pitanja ne samo u *Suli* nego i u izlaganju Toni Morison u akademskoj ras-

⁴ Ajlin Baret je pisala o povezanosti Septimusa i Šadraka, naročito ukazujući na to kako obe spisateljice vide vezu svojih likova sa posttraumatskim stresom kroz poremećen odnos sa rukama (Barrett, 1994: 27); Kristijan samo uočava vezu između Septimusa i Šadraka (2009: 25).

pravi o tom romanu.⁵ Morison nas svesno usmerava prema Elisonu kao intertekstu *Najplavljeg oka*, koristeći ovog afroameričkog modernistu kako bi izrazila svoje spisateljske težnje, ali čini se da na suptilniji način crpi iz pisanja britanske modernistkinje. To što pedesetih godina Kloe voli Virdžiniju i to što Morison preoblikuje Klarisinu strast i Septimusovo samoubistvo može da znači da lezbejska diskurzivna praksa Virdžinije Vulf funkcioniše kao tekstualno nesvesno *Sule*, ono što komplikuje prostor odnosa Toni Morison prema rodu autorskog identiteta.⁶

Istraživači dela Virdžinije Vulf su, mnogo pre ponovnog oživljavanja interesovanja za njeno delo sedamdesetih godina, bili svesni lezbejskog podteksta *Gospođe Dalovej*.⁷ Ali pitanju strastvenog ženskog prijateljstva u *Suli* mora se pristupiti pažljivo, naročito u svetlu insistiranja Toni Morison na heteroseksualnosti njenog romana. Rasprava Iv Kosofski Sedžvik o ulozi u istopolnom prijateljstvu je u prilično direktnoj vezi sa onim čemu želim da se posvetim. U svom radu o načinu na koji homoerotska figuracija posreduje među polovima muške homosocijalnosti i homoseksualnosti, jezik često postaje mesto napetih identifikacija. Iz načina na koji Barbara Smit čita *Sulu*, počinje da se artikuliše deo problematike istopolne ljubavi koju Sedžvik teorijski obrađuje. Esej Barbare Smit, izvorno objavljen 1974. godine, ponovo je štampan 1980. kao zaseban, nepaginirani pamflet – *Prema crnoj feminističkoj kritici (Toward a Black Feminist Criticism)*. Uprkos neskrivenom fokusu na ženske heteroseksualne činove, *Sula*, po mišljenju ove autorke, „funkcioniše kao lezbejski roman ne samo zbog strastvenog prijateljstva između Sule i Nel nego i zbog dosledno kritičnog stava Toni Morison prema heteroseksualnim institucijama muško-ženskih odnosa, braku i porodici”. Način na koji Smit čita ovaj roman nagoveštava erotičnost koja leži u osnovi odnosa ta dva ženska lika. En Kenen 1980. godine pita Morison o tome kako njen rad čitaju „crne feminističke kritičarke” (1980: 67). Čini se da se odgovor Toni Morison, kojim se udaljava od određenih oblika feminizma, posredno odnosi na tumačenje Barbare Smit:

⁵ Barbara Kristijan uočava „primer potpune slučajnosti” u načinu na koji Vulf upotrebljava „ime Kloe” u *Sopstvenoj sobi* i pita se kako bi to moglo uticati na odluku Toni Morison da svoje ime „Kloe (ime koje se u Americi povezuje sa crncima) promeni u Toni (androgino ime)” (2009: 20–21).

⁶ Gerlin Grual počinje da istražuje ovu temu kada predlaže: „*Sula*, kao da je produžetak podteksta romana Virdžinije Vulf [*Gospođa Dalovej*], donosi preispitivanje svega što prijateljstvo žena sa drugim ženama čini sporednim u odnosu na njihove veze sa muškarcima” (1998: 58). Dok posve korektno beleži da se „rano Klarisino prijateljstvo sa Sali Seton, prijateljicom iz devojačkog doba, može uporediti sa odnosom Sule i Nel”, Grual pažljivo obeležava ono što vidi kao zajedničku građu za oba romana: „Predstavljajući žensko prijateljstvo, heteroseksualnu ljubav i brak, oba romana postavljaju pitanje otuđenja žena” (1998: 57). Ovakva formulacija, međutim, ostavlja granice između istopolnog prijateljstva i seksualnog identiteta prilično krutim, i kao što su izučavaoci Virdžinije Vulf svesni, javno izlaganje heteroseksualnog identiteta nekog lika (kao što je gospođa Dalovej) ili autora (kao što je Virdžinija Vulf) možda ne iscrpljuje temu seksualnog identiteta.

⁷ Rad Ajlin Baret “Unmasking Lesbian Passion: The Inverted World of *Mrs. Dalloway*”, na primer, prati svest o prikazivanju lezbejstva u romanu do pedesetih godina (1997: 151).

Današnje neprijateljstvo prema muškarcima meni je dosadno. Nije da oni ne zaslužuju kritiku i prezir, ali ne želim slobodu koja velikim delom zavisi od toga što je neko drugi na kolenima. Isto tako mislim da deo ženskih pritužbi ima veze sa ogromnim očekivanjima. Žene vole da kažu da ne zavise od ljubavi – kao što smo ranije rekle – ali ionako nije preostalo mnogo toga da se voli – jer zašto bi inače od muškarca pravile operu, a prave operu od njih. Pokušavam da kažem da je postojalo vreme kada ste mogli voleti Boga, ili svoju rasu, ili svog brata, ili sestru, ili majku, ali sve to nam je oduzeto na neki način, zato što će, ako volite Boga, misliti da ste nazadni, ako volite majku, misliće da imate neki frojđovski poremećaj... I mogli ste imati prijatelja kog volite. A ako danas imate prijatelja kog volite, neko će pomisliti da ste lezbejka ili homoseksualac. (1980: 73)

Morison je zabrinuta što savremena misao smatra problematičnim neke predmete ljubavi (naročito Boga, rasu i porodicu). I problem je u tome što neka druga osoba može stvari koje neko voli da pročita kao simptome njegovih psihopatologija. Rasa deluje kao neobičan pripadnik tog niza pošto proza Toni Morison tako često želi da rasnu samoodbojnost pretvori u rasnu ljubav prema sebi. Ali najviše teskobe u njoj izaziva nešto što je u vezi sa istopolnim prijateljstvom i mogućnošću da se bude prepoznat kao „lezbejka ili homoseksualac” – uz implikaciju da je odvratno biti nešto takvo.

Ono što je implicitno u autorkinim odgovorima En Kenen postaje eksplicitno u njenim napomenama Klodiji Tejt, napomenama koje na čudan način zatvaraju krug time što se vraćaju na razmišljanja Virdžinije Vulf o fikcionalnoj predstavi ženske istopolne ljubavi u *Sopstvenoj sobi*. Po Džejn Markus, odlomak Kloee/Olivija, koji navodim kao epigraf za ovo poglavlje, nalazi se u središtu sapfistrije i retoričke zavodljivosti autorke koja se obraća ženama i to u *Sobi* izvodi upotrebom elipsa i upitnika (2014: 169). Ipak, iako reči Toni Morison podsećaju na odlomak iz Vulf, one zapravo služe da opovrgnu lezbejsko tumačenje Barbare Smit:

Prijateljstvo među ženama je posebno, drugačije i nikada pre Sule nije opisano kao glavna tema. Niko nikada nije pričao o prijateljstvu među ženama osim ako je homoseksualno, a u Suli nema homoseksualnosti. O odnosima među ženama uvek se pisalo kao da su podređeni nekim drugim ulogama koje one igraju. (Tate, 1998: 157)

To što Morison kategorično poriče homoseksualnost u svom romanu svakako bi bilo u skladu sa naratorčinim opisom likova – „one žene iz porodice Pis volele su sve muškarce. Baš to je Eva zaveštala kćerkama – ljubav prema muškarcima. [...] Žene iz porodice Pis naprosto su volele muškost kao takvu” (1973: 41).⁸ Ipak, uprkos ovoj nedvosmislenosti izjavi, metaforični jezik *Sule* opetovano preispituje isključivost heteroseksualnih sklonosti u romanu. Možda u *Suli* nema homoseksualnosti, ali nema dileme da postoji predstava ženske homosocijalnosti u prijateljstvu Sule i Nel, veze koja je naizgled prekinuta Nelinom udajom za Džuda. Homosocijalni odnosi među muškarcima raspršeni su po čitavoj kulturi, često na pozitivno označen način, kroz prijateljstva i mentorstva (Sed-

⁸ Čini se da Barbara Rigni (1991: 92) želi da se nadoveže na tumačenje Barbare Smit, ali kao da je blokiraju izjave Toni Morison i tumačenja koja naglašavaju Suline heteroseksualne činove.

gwick, 1990: 186). Po Sedžvik, nad takve homosocijalne odnose neprestano se nadvija senka mogućnosti homoerotske želje.⁹ Drugim rečima, homoerotska figuracija u jeziku služi kao poveznica između homosocijalnih odnosa i kvir mogućnosti koje se tiču identiteta.¹⁰

U *Najplavljem oku* Morison pitanju autorstva pristupa kroz muški lik, Sapunoglavog Čerča, ali u *Suli* podvlači koliko je ženi piscu teško da pronađe glas, i to čini time što od svoje naslovne junakinje pravi neostvarenu umetnicu. Rastojanje između ženskog i muškog identiteta nestaje u tekstualno biseksualnom svetu, ne samo u samonadenutom imenu Toni Morison nego i u *Suli*. Višestruki identiteti (ženskog) Kloe i (muškog) Antoni / (androginog) Toni kao da pronalaze fiktivno otelovljenje u *Suli* i Šadraku kao blizanačkim figurama neostvarenog umetnika u drugom romanu Toni Morison, figurama koje eksplicitno kodiraju teskobu koju Morison oseća kada određuje sebe kao spisateljicu. Videti *Sulu* i Šadraka kao dvojnike znači čitati *Sulu* kao što Morison čita odnos između Klarise i Septimusa u *Gospođi Dalovej*. Morison beleži da je u nacrtu Vulf razmatrala da ostavi veterana izvan knjige, ali je „kasnije odlučila da od Septimusa napravi Klarisinog 'dvojnika' [...] paralela između to dvoje je zapanjujuća” (Wofford, 1955: 19). Dvojnicima ih čini njihov odnos prema otuđenju; Septimusovo „ludilo je krajnja suprotnost Klarisinoj ravnodušnosti” (1955: 19), a ovaj komentar bi se mogao preoblikovati tako da kaže kako je Šadrakovo ludilo krajnja suprotnost Suline estetske ravnodušnosti. Iako je odnos Sule i Nel najvažniji u romanu, Šadrakova posrednička funkcija između dve žene ključnija je od funkcije drugog muškog lika, Džuda Grina. U prilog blizanačkom odnosu Sule i Šadraka govori to što su oboje otuđeni kroz negaciju i nedostatak. Čitalac ih zna po onome što nisu i što nemaju. U isto vreme, Sulina dvojnica Nel na ključan način učestvuje u izgradnji Sulinog umetničkog stava prema zajednici. Po tome što otkriva Suli piljenje povezano sa nezainteresovanim interesovanjem, Nel može da bude najpomaknutije otelovljenje neostvarenog umetnika u ovom romanu.

U jednom važnom smislu Sula je slična Pekoli Bridlav, možda najslavnijem od likova Toni Morison koji su određeni nedostatkom. Pekoli najjednosmislenije nedostaje osećaj za sebe. A funkcija koju ta dva lika vrše svaki u svojoj zajednici bezmalo je istovetna. Kao što smo videli u Klaudijinom trenutku samokritičnosti u *Najplavljem oku*, Pekolina izopštenost iz društvenog tela ključan je način da pojedinci iz crnačke zajednice pronađu i lični i zajednički identitet. Pojedinci spoznaju sebe kroz ono što nisu, a oni su ne-Pekola. Tako i Sula po povratku u Botom gradi identitet ostatka zajednice. Zajednica brzo uči da svoju vrlost određuje Sulinom različitošću, koju čita kao malignu natprirodnu silu. Čak i Tipotova pijana majka postane „trezna, čista i marljiva” (1973: 114), i tako polaže

⁹ U najnovijem romanu Toni Morison, *Raj (Paradise)*, ima lezbejstva i u uskom značenju na koje ona misli (žena koja ima seksualne odnose sa drugom ženom) i u širem značenju koje koristi Smit (žene okrenute ženama, koje dovode u pitanje patrijarhalnu organizaciju društva).

¹⁰ U ovom slučaju koristim reč „kvir” onako kako je Sedžvik odredila jedno od njenih značenja: „[O]tvoreno preplitanje mogućnosti, jazova, preklapanja, disonanci i rezonanci, ispada i viškova značenja kada konstitutivni elementi bilo čijeg roda, bilo čije seksualnosti nisu (ili *ne mogu biti*) predstavljeni kao monolitni” (Sedgwick, 1993a: 8).

pravo na ulogu majke koju je prethodno izbegavala, a sve kako bi se borila protiv onoga što Sula predstavlja. Uprkos sličnim ulogama Pekole i Sule, postoji jedna ključna razlika između ova dva lika. Sula postaje osnažena Pekola, takoreći. Drugim rečima, dok Pekola prihvata svoju marginalizovanost (na način obeležen određenim oblikom nesvesnog saučesništva), Sula prihvata svoj nedostatak i pokušava da izgradi identitet iz same svoje marginalnosti i odsustva sopstva.

U delu romana naslovljenom „1939”, Morison donosi opširan nacrt lika u kojem se Sula prepoznaje po specifičnim nedostacima. Govoreći o dva ključna trenutka iz njenog detinjstva – to što slučajno izaziva smrt Čikena Litla i kada slučajno čuje kako je majka ne voli – narator kaže:

Ovo prvo iskustvo naučilo ju je da nema nikog na koga se može računati, a drugo, da ne postoji ni sopstvo na koje se može računati. Nije imala centar, nije imala određenu tačku oko koje bi rasla... Nije imala apsolutno nikakve ambicije, nije volela novac, posedovanje niti stvari, nije bila pohlepna niti je želela da privlači pažnju ili komplimente – nije imala ego. Iz tog razloga nije osećala poriv za samopotvrđivanjem – da bude dosledna sebi. (118–119, naglašavanje autorovo)

U ovom odlomku upečatljivo je koliko bi se toga, uz veoma malo izmena, moglo uzeti kao opis Pilat Ded u *Solomonovoj pesmi* u trenutku kada priznaje da ne može da živi ispunjenim životom u zajednici zato što nema pupak. Sula nije opterećena egoističnim samoljubljem koje nas, kao što je naučio Mlekađžija u *Solomonovoj pesmi*, sprečava da volimo druge. Poput Pilat, koju nedostajući pupak gura u duboko samoispitivanje, oblikovano gotovo u potpunosti Toroovim rečima („latila [se] problema da odluči kako želi da živi i šta je za nju vredno” [2013: 188]), Sula na sličan način gradi identitet u tradiciji američkog transcendentalizma, izvodeći na scenu sopstvo koje opovrgava potrebu da se bude dosledan. Ali za razliku od poštovane Pilat, Sula njena zajednica satanizuje kao otelovljenje zla; to bi se moglo delimično objasniti time što je Pilat odbacila seksualnu ulogu, što je sušta suprotnost seksualnoj pretnji koju Sula predstavlja za žene Botoma. Koji god da je tačan razlog, mogućnosti za oblikovanje sopstva sa marginalne pozicije u *Suli* ostaju ograničene i za njihov dalji razvoj mora se čekati *Solomonova pesma*.

Gore citirani opis Sule iz odeljka „1939” na neobičan način ima odjeka u jednom posebnom opisu sebe same koji je Morison napisala 1979. U autobiografskoj crtici koju je napisala za *Current Biography Yearbook* govori o vremenu pred razvod i o pritiscima koji su je nagnali da se priključi jednoj spisateljskoj grupi: „Činilo mi se da mi nije ostalo ništa osim mašte. Nisam imala volju, moć suđenja, perspektivu, moć, autoritet, nisam imala sopstvo – imala sam samo taj brutalni smisao za ironiju, melanholiju i strahopoštovanje prema rečima. Pisala sam poput nekoga sa ružnom navikom. Tajno. Kompulsivno. Prepredeno” (1979: 265). Ovaj jasno izloženi nedostatak koji kao da u ogledalu povezuje opis same sebe iz pera Toni Morison i njenu sliku Sule naročito je podvučen autorkinim

i junakinjinim zajedničkim odsustvom – „nisam imala sopstvo”. Ali autorka i junakinja različito postupaju sa takvim stanjem. Morison ima načina da se pozabavi pitanjem odsustva autoriteta i sopstva, a to je kompulsivno okretanje pisanju i autorstvu, koje – kao što sam naveo – postaje pisanje o sopstvu. Sula, međutim, sa dvadeset devet godina nema pristup nekom kompulsivnom obliku izražavanja:

Njena neobičnost, naivnost, žarka želja za drugom polovinom jednačine na neki je način bila posledica lenjosti mašte. Da je imala boje ili glinu, ili da je poznavala ples ili sviranje na nekom žičanom instrumentu, da je imala bilo šta što bi upreglo njenu bezmernu znatiželju i njen dar za metaforu, možda bi nemir i opsesivnost zamenila čefom da se bavi nečim što bi joj obezbedilo sve za čime je žudela. A kao i svaki umetnik bez umetničkog oblika, postala je opasna. (1973: 121)

Sula možda nema oblik izražavanja, ali ima onaj aspekt umetničke svesti o kojem Morison na drugom mestu govori pozitivno. Iako ću se u narednom poglavlju podrobnije pozabaviti načinom na koji Morison čita Viliijama Foknera, želeo bih da ukažem na njen komentar o njegovom pisanju: „Kod Foknera je bilo još nečega što mogu da nazovem jedino 'piljenjem'. Njegovo piljenje bilo je drugačije. U to se vreme činilo da je slično pogledu, čak nekoj vrsti zurenja, pristupu koji se sastojao u odbijanju-da-odvrati-pogled u svom pisanju, i to mi je bilo predivno” (Morrison, 1986: 297). Upravo se tom umetničkom ravnodušnošću, ne mnogo udaljenom od voajerizma, odlikuje Sulin odnos prema životu. U romanu postoji scena koja to posebno ilustruje. Dok se preneražena zajednica okuplja oko grozno spaljenog tela Hane Pis, „neka devojka je prekinula duboku tišinu” (1973: 76) povraćanjem, što je, čini se, omogućilo ljudima da se obrate Bogu ili prizivaju Isusa. Dok se u bolnici oporavljala od povreda koje je zadobila pri pokušaju da spasi kćerku, Eva razmišlja o unuci:

[...] znala je da je, dok je ležala na zemlji pokušavajući da se kroz ukrasni grašak i detelinu dovuče do Hane, videla Sulu kako stoji na zadnjem tremu i samo posmatra. Kada je Eva [...] pomenu-la nekim prijateljima šta joj se čini da je videla, rekli su da je to prirodno. Sula je verovatno bila obamrla od šoka, kao što bi bio svako ko bi video sopstvenu mamu kako gori. Eva bi rekla da je tako, ali u sebi se nije slagala sa tim i ostala je ubeđena da je Sula gledala kako Hana gori ne zato što je bila paralisana nego zato što je bila zainteresovana. (1973: 78)

To gledanje i odbijanje da odvrati pogled povezuju Sulu sa umetničkom svešću. Sulin piljenje određuje teskobu Toni Morison u vezi sa ulogom umetnika; poput Sapunoglavog Čerča, Sula odgovara nezainteresovanim interesovanjem – paradoksalnim stavom koji ostavlja posmatrača prilično nezainteresovanim za bol i patnju kojima svedoči, a ipak silno zainteresovanim za estetske mogućnosti koje taj bol predstavlja.¹¹ To piljenje,

¹¹ Za ovu definiciju oslanjam se na raspravu Barbare Džonson o odnosu između interesovanja i Kantovog pojma estetske nezainteresovanosti, koji Džonson poredi sa Frojdovim *heimlich* i *unheimlich* kao „gotovo nemogućim za razlikovanje” (1993: 171). Takođe se oslanjajući na Džonson, Filip Novak je, pišući o Sulinom odnosu prema majčinoj smrti, govorio o njenom stavu kao o „nezainteresovanom in-

krucijalno za razumevanje Sule kao neostvarene umetnice, nastavlja se kroz ceo njen život, čak i u krajnjem trenutku vlastite smrti, u kojem se ona i dalje ponaša kao nezainteresovani posmatrač. Uprkos Nelinom nerazumevanju i pokazivanju moralne superiornosti tokom njihovog poslednjeg susreta, Sulu vlastita smrt zanima samo kao prilika za predstavu – šta bi mogla da ispriča Nel o iskustvu umiranja.

Čini se da ta scena odražava problem koji Morison ima sa zamišljanjem sebe kao umetnice. Eva kritikuje Sulu (i kasnije Nel) zbog piljenja sa distance, a ipak je upravo Morison uhvaćena u nemoralnosti nezainteresovanog interesovanja kao autorka scene u kojoj Hana umire.¹² Iako je u žižu dovodi Eva, a opisuje narator, u konačnici je Morison njena autorka: „Plamen vatre u dvorištu lizao je plavu pamučnu haljinu, terajući je da pleše” (1973: 75). Slika plesa ponavlja se dok se Eva bori da spase Hanu: „Posečena i oblivena krvlju, grebala je po vazduhu u pokušaju da usmeri svoje telo prema rasplesanoj figuri u plamenu” (1973: 76). Upravo ta umetnikova nezainteresovana zainteresovanost ne samo da može za čitaoca da zamisli plavu haljinu i gusto posađeni crveni paradajz nego i da opiše Hanu „tamo na drvenim daskama među lejama, kako se lagano trza među zgnječnim plodovima paradajza” (1973: 76). Mogli bismo naširoko citirati ovaj opis, ali poenta je u tome da je Morison nedvosmisleno uhvaćena u samoj debati između etike i estetike koje se u *Suli* izvode na scenu. Neko bi mogao reći da se Morison svrstava na stranu Evine situacione etike, ali autorka je umešana u Sulino estetsko piljenje, koje funkcioniše nezavisno od etike.

Ali Sula nije spisateljica (kao što Morison, gle čuda, tvrdi da ni sama nije čak i dok piše *Sulu*). Zbog toga što joj nedostaje ventil u vidu umetničkog izraza, roman kao opasnost označava opsednutost otkrivanjem „druge polovine njene jednačine” – odnosa sa nekim drugim koji bi dovršio njeno sopstvo – mada je naslućivala „da niko nikada ne bi bio ona verzija nje same koju je nastojala da dosegne i dotakne rukom bez rukavice” (1973: 121). A ipak, uprkos tome što joj nedostaje umetnička forma, Sula je i dalje u znatnoj meri dvojnica svoje autorke. Pada u oči „gadna navika” Toni Morison – njeno uživanje u tekstu, paralela Sulinom uživanju u sopstvenim seksualnim navikama.¹³ Iako Sula ni izdaleka ne taji ništa o svojoj seksualnosti, svakako je kompulsivna i svoj seksualni život koristi kao što Morison koristi pisanje – kao osnažujuće sredstvo za definisanje sebe; u činu snošaja „najveća ironija i uvreda bila je u tome što leži ispod nekoga, u položaju predaje, dok oseća svoju trajnu snagu i bezgraničnu moć” (1973: 123). Takav fokus na Sulinu heteroseksualnu aktivnost mogao bi za neke čitaoce biti dovoljan razlog da lezbejsko tuma-

teresovanju” (1999: 186). Nadam se da ću raspravama Džonson i Novaka dodati razradu načina na koji Morison refleksivno predstavlja zebnje u pogledu razvijanja vlastitog umetničkog identiteta i problema nezainteresovanog interesovanja.

¹² U formulaciji Barbare Džonson, Eva optužuje Sulu i Nel da prednost daju „estetici u odnosu na odnos”.

¹³ Promišljati izbrisani prostor teksta i seksa standardni je trop od erotike tekstualnosti Rolana Barta *Zadovoljstvo u tekstu*. I feminističke istraživačice su razvile ovu figuru kako bi promišljale kulturna scenarija seksualnog identiteta, možda nigde potpunije nego u radu Toril Moi *Sexual/Textual Politics*.

čenje romana smatraju neverodostojnim. Ipak, uprkos tome što je od žena iz porodice Pis tobože nasledila „ljubav prema muškarcima”, važi sledeće:

Kad god bi u muškarčeva milovanja ili postupke unela i svoje misli, on bi rukom zaklonio oči. Muškarci je nisu naučili ničemu osim trikovima u ljubavi, nisu delili sa njom ništa osim brige, nisu joj davali ništa osim novca. Celog života je tragala za prijateljem, i bilo joj je potrebno neko vreme da otkrije kako ljubavnik nije i nikada ne bi mogao biti drug – ženi. (1973: 121)

U ovom pasusu se izričito iskazuje Sulino uverenje da muškarac, a naročito ženin seksualni partner, ne može da posluži kao druga polovina jednačine, dovršenje identiteta za kojim Sula traga. (Začudo, u simboličkoj logici teksta postoji muškarac koji bi mogao da upotpuni Sulu, samo kada bi mogla da se uspostavi veza između ruke bez rukavice iz Sulinih misli i misli redova Šadraka o njegovim čudovišnim rukama.) Identitet-ske implikacije u gornjem pasusu brišu prostor između homosocijalnosti i homoseksualnosti. Drugarstvo je izgleda moguće među muškarcima, ali da li bi muškarac ljubavnik mogao biti drug – drugom muškarcu? Pošto ovaj citat nagoveštava da je ženino sjedinjenje sa drugom ženom jedina i idealna mogućnost za drugarstvo (i nešto više od toga?), opis Sulinog otkrića treba čitati naspram toga što Morison odbacuje lezbejsku interpretaciju romana. Kao korak u tom pravcu, mogli bismo primetiti da ono za čime Sula traga u seksualnom smislu služi kao figuracija umetnikove izgradnje sopstva koja je stalno u toku. Muškarci su za Sulu puko sredstvo za ostvarivanje cilja, a seksualni čin deluje kao metaforična zamena za autorovo proizvođenje teksta:

Seksualna estetika bila joj je dosadna. Iako na seks nije gledala kao na nešto ružno (i ružnoća je bila dosadna), volela je da misli o njemu kao o nečemu pokvarenom. Međutim, što je više iskustva imala, shvatala je da ne samo da nije pokvaren nego da joj nije neophodno da priziva ideju pokvarenosti kako bi u potpunosti učestvovala. Tokom vođenja ljubavi bila je i bilo joj je potrebno da bude ledolomac. (1973: 122)

Ako u gornjem pasusu umesto „seksualno” i „seks” stavimo „tekstualno” i „tekst”, završnu rečenicu možemo preoblikovati tako da iskazuje ono što bi se moglo videti kao refleksivno kodirani komentar Toni Morison o vlastitoj produkciji: tokom *pisanja Sule* bila je i bilo joj je potrebno da bude ledolomac. Za Sulu je ovaj autentični identitet na čudan način neuhvatljiv. Naizgled je pronađen u seksualnoj aktivnosti. Ipak, iz Sulinog iskustva otkrivanja autentičnosti kroz seks istovremeno se rađa želja da pokuša da taj identitet pronađe ponovo, dinamika koja nagoveštava da njen „ledolomački” identitet nikada nije potpuno prisutan i da se konstituiše samo u činu traganja za njim. Ali muškarci su u ovom procesu krajnje marginalni.

U celom opisu Suline heteroseksualne aktivnosti vidljivo je da joj je muška seksualnost neprijatna, a njihovo neželjeno prisustvo posle čina nešto je što treba ignorisati:

Kada bi se partner odvojio od nje, začuđeno bi pogledala naviše u njega u pokušaju da mu se pri-seti imena, a on bi pogledao naniže u nju, osmehujući se sa nežnim razumevanjem stanja plač-ne zahvalnosti u koje ju je, po vlastitom uverenju, doveo. Nestrpljivo je očekivala da se on okre-ne i utone u vlažnu skramu zadovoljstva i blagog gađenja, prepustajući je postkoitalnoj privat-nosti u kojoj se susretala sa sobom, dočekivala sebe i spajala se sa sobom u harmoniji bez prem-ca. (1973: 123)

Postkoitalni trenutak služi tome da ona odustane od muškaraca i pruža joj trenut-no osećanje dovršenosti koje je ranije iskusila samo sa Nel. Iz ovoga je važno zapamtiti da, iako upražnjava heteroseksualni seks, on nije od ključnog značaja za Sulino isku-stvo ličnog identiteta i zaista izgleda odvojen od njega. Sula traga za identitetom ne sa muškarcima nego, kao što nagoveštava postkoitalni trenutak, u samoći koja je predsta-vljena kao dve žene zajedno – njeno sopstvo i njeno drugo sopstvo – a to dovršava jed-načinu.

U komentarima o Suli iz 1976. godine i sama Toni Morison govori o načinu na koji njena junakinja odigrava neku vrstu promene roda, i to:

Ona se zaista ponaša kao muškarac. Pokupi muškarca pa ga šutne, isto kao što muškarac po-kupi ženu pa je šutne. To je njena specijalnost. U tom smislu je maskulina. Tako da je maskulini-tet – a ovo mislim u čistom značenju reči – u ženi u to vreme pogrdan, potpuno pogrdan. (Step-to, 1977: 27)

Ali čak i kada artikuliše Sulinu rodnu elastičnost, Morison to čini veoma konven-cionalnim rečima, brišući prostor između pola i roda i gledajući na muškarca kao na ti-pično aktivnog, a na ženu kao obično pasivnu. Ipak, time što je svojoj naslovnoj junaki-nji i primarnoj neostvorenoj umetnici dala da funkcioniše kao stereotipizovani muška-rac, moguće je da se Morison, u pokušaju da pisanjem drugog romana osigura za sebe poziciju autorke, sučeljava sa onim što bi se u vezi sa autoritetom moglo klišetizirano vi-deti kao maskulino.

S obzirom na to da Morison Sulu određuje kao maskulinu, ovaj roman predsta-vlja prilično složen prostor roda u odnosima između Sule, Džuda i Nel. Džud, na pri-mer, izričito kaže da ga Sula ne privlači fizički: „Duhovita žena’, pomislio je, ‘i ne izgle-da tako loše.’ Ali bilo mu je jasno zašto nije udata; možda je bila u stanju da uzburka muškarčev um, ali ne i njegovo telo” (1973: 104). Na ovu pomisao naveo ga je šaljiv na-čin na koji Sula upotrebljava jezik kao odgovor na njegovu želju za ženskim saoseća-njem; umesto toga, ona potlačenost afroameričkog muškarca izvrće u ironično svedo-čanstvo kojim crnog muškarca pretvara u stvar koju svet najviše voli. Šta se onda mo-že reći o tome što Džud stupa u seksualne odnose sa ženom koju prepoznaje kao ma-skulinu? Moglo bi se učiniti da se u tom trenutku pojavljuje homoerotska naklonost. Ali važnije pitanje glasi: šta Sula misli da postiže time što stupa u seksualne odnose sa mužem najbolje prijateljice?

Iz onoga što smo videli u načinu na koji Sula koristi muškarce, jasno je da se ona ne nada da će Džud napustiti Nel i oženiti se njom, Sulom. Po mom mišljenju, to što Sula stupa u seksualne odnose sa Džudom nije u funkciji njenog interesovanja za njega *per se* ili za muškarce i heteroseksualnost uopšte, nego pre njene želje da bolje upozna želju svoje prijateljice. Da su polovi u ovom trouglu obrnuti (dva muškarca i žena), načini na koji se ova scena može čitati odmah bi se ukazali, naročito u svetlu rada Iv Sedžvik na istopolnim ili homosocijalnim odnosima. U kulturi koja odobrava raznovrsne istopolne odnose ali satanizuje homoseksualnost, ako muškarac stupi u seksualne odnose sa, recimo, ženom profesora kojem se divi (ili šefa kojeg prezire), moglo bi se dešavati nešto više od seksa; sasvim je moguće da je to homoerotičnošću nabijen simbolički čin u kojem je žena puki medijum komunikacije koja se odvija isključivo među muškarcima. Iz te simboličke komunikacije nastaje pomaknuto konzumiranje homosocijalnog odnosa. Književnost je svakako puna takvih predstava. U romanu Vilijama Foknera *Avesalome, Avesalome!*, na primer, kada Henri Satpen uživa u saznanju da se njegova sestra bliznakinja Džudit verila sa njegovim prijateljem sa studija, starijim i sofisticiranijim Čarlsom Bonom kom se Henri strastveno divi, sestra u njegovom nesvesnom služi kao provodnik koji će omogućiti pomaknuto ostvarenje njegove strahom ispunjene i izmaštane neizrecive ljubavi prema Bonu. Ako, kao što pokazuje Sedžvik, muškarci žene koriste, između ostalog, kao medijum za komunikaciju sa drugim muškarcima, onda „maskulina” Sula na sličan način kroz Džuda pokušava da ostvari pomaknuto sjedinjenje/komunikaciju sa Nel. Samo što je ono što Nel u tom trenutku „čuje” filtrirano kroz set vrednosti koji Sulin postupak može da tumači jedino kao izdaja. Naravno da je Sulin postupak, na nivou društvenog ugovora, izdaja, ali čini se da se Morison u svom romanu na kraju krajeva više zanima za predstavu nesvesnog, i pojedinačnog i kulturnog, koja izaziva nesporazum između Sule i Nel, na šta ću se vratiti kasnije, u raspravi o Nel.

Jedini očigledan izuzetak iz Suline površne privrženosti muškarcima jeste njena ljubav prema Adžeksu. Ali njena ljubav baš prema tom muškarcu rađa se samo zato što se način na koji on ispoljava muževnost sukobljava sa načinom na koji je ispoljavaju njegovi patrijarhalniji savremenici, koji o ženi više misle kao o telu nego kao o umu. Adžeks i Sula jedno drugom prilaze kao ravnopravni; Adžeks poštuje Sulin um onako kako je pre njega to činio samo jedan lik – Nel. U ovom odnosu, koji joj, čini se, donosi potpun osećaj sopstva, ona metaforično otkriva oblik izražavanja koji joj nedostaje; u krevetu sa Adžeksom Sula zamišlja sebe kao vajarku njegovog identiteta, što je uloga koja nagoveštava dobar modernistički i psihoanalitički model površine i dubine.¹⁴ U proširenoj metafori otkrića, Sula na slojevima Adžeksovog tela radi pomoću jezika koji na neobičan način predstavlja odnos između crnaštva i belaštva. Prvo zamišlja kako mu lice trlja krpom koja uklanja crnilo i otkriva zlatni list. Ali kada uzme nešto što još snažnije nagri-

¹⁴ Makdauel beleži da, za Sulu, „ne samo da je seksualni izraz čin samoistraživanja nego se kroz čitav narativ povezuje sa kreativnošću, kao što se vidi u dugoj pesmi u prozi koju stvara dok vodi ljubav sa Adžeksom” (1989: 64).

za površine, otkrije sloj alabastera pod zlatom. Šta bi mogle da nagoveštavaju ove obojene figuracije? Da se Adžeks ne može svesti na u toj kulturi dominantno negativno određenje crnaštva? Ili nešto srodno stihu Luja Armstronga iz pesme "How did I get to be so black and blue?" koji kaže „Beo sam iznutra”? Ali i sama se belina pokaže kao samo još jedna kartonska maska kada metafora vajanja postane izričita: „Onda mogu da uzmem dleto i mali čekić i da udarim po alabasteru. On će tada pući kao led pod pijukom, a ispod pukotina videću glinu, plodnu, bez kamenčića i pruća. Jer to je glina zbog koje tako mirišeš” (1973: 130). Probijajući površinu beline, Sula očito pronalazi dublje područje crnoće, ono koje predstavlja Adžeksovu pravu suštinu. Time je figurativno obrnula uloge u heteroseksualnom činu. Dok u nju doslovno prodire Adžeksov falus, ona u glavi zauzima kulturno maskulinu poziciju, prodirući dletom u njegovo zamišljeno telo. U trenutku kada Sula poveruje da je prodrila do autentičnosti, ta veza propada jer Sula postaje konvencionalno žensko i sanja da ga poseduje.

Nakon što ju je Adžeks napustio, Sula jednog dana dolazi do zanimljivog otkrića koje govori o pitanju identiteta – pronalazi njegovu vozačku dozvolu: „Zvao se Albert Džeks? A. Džeks. Mislila je da se zove Adžeks” (1973: 135). Teško je ovo ne čitati kao refleksivni trenutak autorke za koju se misli da je „A” (Antoni), a zapravo je „A” (Ardelija). Ovo otkriće vodi do Suline žalopojke:

Nisam znala čak ni kako se zove. A ako nisam znala kako se zove, onda nisam znala ništa i nisam znala nikad ništa pošto sam želela samo da znam kako se on zove, pa kako je mogao da me ne ostavi budući da je vodio ljubav sa ženom koja nije znala čak ni kako se on zove. (1973: 136)

U ovom jazu koji se otvorio u fonetskoj zabludi – prostor između označitelja i označenog – rastače se Sulin osećaj za stabilnost i Adžeksovog i svog identiteta, trenutak koji istovremeno dovodi u sumnju Sulinu heteroseksualnu vezu sa Adžeksom, kao i osnovu njenog autentičnog sopstva. Privlačnost koju oseća prema Adžeksu delimično je odraz onoga čega on omogućuje da se priseti iz mladosti i vremena Neline i njene raspupele seksualnosti. Sedamnaest godina pre njihove seksualne veze, 1922. godine, Adžeksove reči „svinjsko meso”, upućene tinejdžerkama u prolazu, označavaju Sulinu i Nelinu istovremenu svest o seksualnosti, vreme kada ih intimnost obeležava kao gotovo istovetne. Tako da, mada na manje očigledan način nego Sulini seksualni odnosi sa Džudom, njena želja za očito nekonvencionalnim Adžeksom deo je nesvesnog pokušaja da povrati deo izgubljenog odnosa sa Nel.

Ali Sula nije jedini „maskulini” lik u romanu koji je određen nedostatkom. Kao u *Najplavljen oku*, i ovde postoji metonimijski lanac autorskih figuracija. Odras Sule kao neostvarene umetnice na čudan način jeste Šadrak, još jedan lik čije odsustvo sopstva proishodi iz fizičkog ranjavanja; u njegovom slučaju trauma proističe iz toga što je sve dočio krajnje jezivoj smrti u borbi. Sama Toni Morison je komentarisala način na koji se Šadrakovo „ludilo” uklapa sa Sulinom neobičnošću: „Oboje su ekscentrici, odmetnici, samo što je Šadrakovo ludilo veoma organizovano” (Stepto, 1977: 22). Opisujući Šadraka,

Morison ponovo podseća na to kako je okarakterisala i svoje prespisateljsko sopstvo i Sulino sopstvo, a sve kroz nabranje nedostataka ovog mladog ratnog veterana:

Dvadeset dve godine, slab, zgodan, uplašen, ne usuđuje se da prizna činjenicu da ne zna čak ni ko je ili šta je... bez prošlosti, bez jezika, bez plemena, bez porekla, bez imenika, bez češlja, bez olovke, bez sata, bez džepne maramice, bez tepiha, bez kreveta, bez otvarača za konzerve, bez izbledele razglednice, bez sapuna, bez ključa, bez duvankese, bez prljavog donjeg rublja i bez ičega što bi radio... bio je siguran samo u jedno: u beskraju monstruoznost svojih ruku. (1973: 12)

A opet, za razliku od Sule, koja nema sredstvo pomoću kog bi se izrazila, Šadrak stvara formu izražavanja, ne kroz poetski jezik nego pre kroz objedinjujući ritual – to što je Nacionalni dan samoubistva utisnuo u svest Botoma. Svakog 3. januara Šadrak poziva ljude da se ubiju, tako da s protokom godina njegova tvorevina postaje deo tkiva zajednice.

Vredi detaljnije se pozabaviti trenutkom koji Šadraku omogućuje da se sa potpunog nedostatka pomeri na čudno mesto koje zauzima u Botomu – neku vrstu paradoksalno osnažene marginalnosti. Ali postizanje tog marginalnog osnaženja veoma ga skupo košta. Mada priča predstavlja njegove misli 1919. godine, onaj Šadrak koji je brodom vraćen kući iz evropskog rata nije u stanju da govori ili da se sam hrani; u izvesnom smislu se, u posttraumatskom stanju, vratio u detinjstvo. Nakon što je otpušten iz bolnice za veterane i uhapšen zbog skitničenja, Šadrak doživljava čudan trenutak narcisističkog prepoznavanja dok je zurio u vodu. Mit o Narcisu, naravno, duboko je upleten u psihoanalitičku misao. Po Frojdu, mladić koji se zaljubljuje u sopstveni odraz i davi se u vodi tog odraza nagoveštava i autoerotsku i homoerotsku identifikaciju.¹⁵ U Lakanovoj reinterpretaciji Frojda, narcisizam postaje stadijum ogledala, detetova nužna internalizacija ideološke varke o sopstvu, trenutak koji povezuje prelingvistički stadijum sa subjektivim ulaskom u jezik. Pošto je želeo da vidi svoje lice, ali u zatvorskoj ćeliji nije imao ogledalo, Šadrak taj problem rešava na mesečini, tražeći svoj odraz u klozetskoj šolji:

Tamo u vodi klozetske šolje video je ozbiljno crno lice. Tako konačno, tako nedvosmisleno crno da ga je to zapanjilo. U sebi je gajio sablasnu bojazan da nije stvaran – da uopšte ne postoji. Ali kada ga je crnoća pozdravila svojim nespornim prisustvom, nije želeo ništa više. (1973: 13)

¹⁵ Za korisno uvođenje u psihoanalitičku koncepciju, videti "Narcissism" i "Narcissistic Object Choice" kod Laplanša i Pontalija. Radeći na osnovu pojma dvojnika Ota Ranka, Džon Irvin, u raspravi o narcisističkoj figuraciji kod Foknera, na koristan način podvlači kako taj mit predstavlja nestabilnost identiteta:

U mitu, Narcis ugleda svoj odraz u vodi; prepoznaje tu sliku kao sebe, a ipak vidi da je osenčena na medijumu čija fluidnost, čiji nedostatak izdiferenciranosti, čija anarhičnost neprestano prete da rastvore jedinstvo te slike upravo u onom trenutku u kojem deluje da sâm medijum obezbeđuje snagu za održavanje slike. Ono što Narcis vidi jeste ta objedinjena slika njegovog svesnog života koju iz trenutka u trenutak na površini održava medijum čija sama konstitucija, u odnosu na ego, paradoksalno deluje kao rastvaranje i smrt. (1975: 33)

Šadrakovo samoprepoznavanje, čudna predstava rođenja „autora”, može da poveže njegovo ludilo sa ludilom Pekole Bridlav, koje je proizveo rasni samoprezir. Samo tako što će svoje lice staviti tamo gde bi trebalo da mu bude zadnjica može da se vrati u Botom sa upotrebljivim identitetom. Njegovo radosno prepoznavanje narcisističkog blizanca povezuje crnoću sa onim telesno ogavnim, skladištem fekalija, urina i menstrualne krvi, što je još znakovitija identifikacija utoliko što se voda na drugim mestima povezuje sa smrću i ženskom seksualnošću.¹⁶ Ako „vic o crnji” kojim počinje roman objašnjava kako se belci prema crncima ophode kao prema govovima, jer gospodar daje robu lošiju zemlju u brdima umesto obećane zemlje u niziji, Šadrakov trenutak samoprepoznavanja obuhvata ovu figuraciju kako bi rekonstruisao mali deo simboličkog reda.

Na tom mestu abjeksije rađa se Šadrakovo ekskrementalno sopstvo, što mu omogućuje da ustanovi Nacionalni dan samoubistva.¹⁷ Ideja o takvom danu rodila se iz njegove „borbe da uredi i usredsredi iskustvo” (1973: 14). Izgnanik Šadrak od tog godišnjeg rituala dobija nešto što na jedan dan poništi njegove nedostatke. Ako je preumetničko sopstvo Toni Morison obeleženo kao sopstvo „bez moći”, Šadrakovo ludilo „nije značilo da on nema nimalo razuma ili, što je još važnije, da nema moć”; njegovo osnaženje daje mu glas „pun autoriteta” (1973: 15). Inače lud, Šadrak osvaja marginalnu poziciju unutar zajednice, poziciju koja je paralela marginalnosti Sapunoglavog Čerča. Ali Šadrak i Sapunoglavi su više od paralela u ritualističkoj ulozi koju svaki od njih igra u svojoj zajednici, oni su alegorija onoga čega se Morison plaši u vezi sa takvim narcisističkim autor(itet)om. Aktivno prihvataju marginalnost unutar rasne grupe koja je već marginalizovana u Americi. Ovi likovi mogu da igraju važnu (čak konstitutivnu) ulogu unutar zajednice, isceljujuću na načine koje ne mogu u potpunosti da shvate, ali i sami su izvan okvira isceljenja.

Uprkos autoritetu koji Šadrak stiče kroz svoj ritual, jedino njegov pokušaj da izgradi ljudsku vezu kroz upotrebu jezika važi za kvintesencijalan modernistički trenutak neuspeha tog medijuma kao oblika izražavanja. Zabrinuta zbog toga što je Šadrak bio svedok utapanja Čikena Litla, Sula ulazi u njegovu lepo sređenu kuću. Pre nego što je uspeła da uobličići reči kako bi glasno izrazila svoj strah, „on je klimnuo glavom kao da odgovara na neko pitanje i prijatnim razgovornim tonom, tonom poput ohlađenog putera, rekao: 'Uvek'” (1973: 62). U njegovoj poruci od jedne reči vidimo jaz između govornikove namere i slušaočevog prijema. Sula to može da čita samo kao krajnji izraz nezainteresovanog interesovanja pošto pretpostavlja da je on sve posmatrao, i da će detetovu smrt doživeti jednostavno kao prijatnu sliku i da u svakom trenutku može sa zadovoljstvom odati njenu umešanost. Tek pred kraj romana saznamo da je Šadrak to svoje „uvek” iz-

¹⁶ Za Juliju Kristevu u *Moćima užasa*, obrazovanje identiteta oslikava abjeksije – onoga što telo odbacuje. Identitet iskrsava samo poricanjem delova sebe, kao što čini telo u procesu pražnjenja. Tada u problematičnom prostoru „ja” i „ne-ja” ono što je unutar i izvan tela predstavlja problematičnu definiciju subjekta i objekta (1989: 8). Za Šadraka, njegova identifikacija sa crnaštvom (koje dominantna kultura smatra abjektnim) iskrsava upravo na mestu pražnjenja tela.

¹⁷ Katrin Bond Stokton ovu scenu čita kao „regresiju na analnu ekonomiju” u kojoj je Šadrak „neka vrsta opsesivnog neurotičara, fiksiranog za botomske vrednosti” (1993: 101).

govorio kao utehu kako bi predupredio strah od smrti (što je bez sumnje odraz njegovih sećanja na smrt u ratu, čemu je bio svedok) i kako bi joj pomogao da stabilizuje identitet; pogrešno pročitavši pitanje u njenim očima „rekao je 'uvek' zato da se ona ne mora boja-ti promene – otpadanja kože, kapanja i curenja krvi i izlaganja kosti ispod svega toga. Re-kao je 'uvek' da bi je ubedio, uverio u trajnost” (1973: 157). Taj trenutak, međutim, poma-že jedino tome da se u Suli rodi osećaj slučajnosti identiteta. Iako onim „uvek” Šadrak ne uspeva da saopšti svoju nameru, ta reč svejedno delimično ispunjava njegovu želju uto-liko što zaista uspostavlja psihološku vezu između govornika i slušaoca. I iako se Sula zbog toga u životu plašila Šadraka, na samrtnoj postelji još jednom je razmišljala o vete-ranovom „uvek”. Mada ne može da se seti govornika, reči se seća kao obećanja „vodenog sna” (1973: 149); te reči, zajedno sa njenim neostvarenim strahom da će umirati „hvata-jući dah”, vraćaju nas na utapanje Čikena Litla i poslednji trenutak u kom Sula i Nel do-življavaju sebe kao nerazdvojivu celinu.

Ako je Šadrakovo „uvek” ključno za Sulin razvoj u pravcu neostvarene umetnice, onda isto važi i za ono čemu Nel uči Sulu nakon smrti Čikena Litla. Baš kao što su Nel i Šadrak potrebni da se izgradi Sulina umetnička svest, tako su Eva i Šadrak potrebni da primoraju Nel da se suoči sa svojim odmakom od umetničke svesti. Detalje Nelinog od-govora na smrt Čikela Litla ne saznajemo u to vreme, u sceni koja je u Sulinom fokusu, nego pri kraju romana, kada Nel poseti Evu u staračkom domu 1965. godine. Iz tog raz-govora saznajemo da Nel nije toliko umešana u Čikenovu smrt koliko u umetničin stav prema takvoj ljudskoj drami. Sula je gotovo histerična, ali Nel je ona koja pokazuje neza-interesovano interesovanje umetničkog piljenja. Taj trenutak ubrzo postaje neprijatan za Nel pošto je Eva optužuje da je ubila Čikena Litla. Na Nelin odgovor da je Sula odgo-vorna, Eva kaže, „Ti. Sula. Kakva razlika? Bila si tamo. Gledala si, jelte! Ja nikad ne bih gledala” (1973: 168). Kada je njeno dvoje dece stradalo u požaru, Eva nije posmatrala ne-go delovala. Njen pokušaj da zauzme moralno superiornu poziciju može ali i ne mora da načini od Eve etičko središte ovog teksta. Ipak, etika nije estetika, i to će za Morison biti jedan od problema koji se ponavljaju u njenim kasnijim fikcionalnim delima – kako po-miriti etiku sa estetskom svešću koja može biti nužno u neskladu sa etikom. Iako je uhva-ćena, Nel pokušava da porekne umešanost u estetsko piljenje kojim pokazuje nezainte-resovano interesovanje, ali Eva insistira na istovetnosti Sule i Nel: „nikada nije bilo raz-like među vama” (1973: 169). Iako ubrzo odlazi iz staračkog doma, Nel ne može da pobe-gne od onoga što joj je starica rekla, a što – s obzirom na Evino poistovećivanje Sule i Nel – govori jednako o Sulinom činu posmatranja majke u plamenu i o Nelinom posmatra-nju kako se Čiken Litl utapa. Nel se suočava sa „prijatnim osećanjem koje je imala kada su Čikenove ruke proklizale”: „Sada se činilo da je ono što je smatrala zrelošću, spokoj-nošću i saosećanjem zapravo bilo smirenje koje sledi nakon veselog podsticaja. Baš kao što se voda mirno sklopila nad nemirnim telom Čikena Litla, tako je i zadovoljstvo spra-lo njen užitak” (1973: 170).

Nelina uspomena počinje da nas usmerava prema podtekstu želje u njenom odnosu sa Sulom. Voda i vlažnost, kao što smo videli, figure su koje se kod Morison ponavljaju u opisima trenutaka heteroseksualnog sparivanja, tako da, u širem kontekstu romana, reka kao poprište dečakove smrti nagoveštava i seksualnost i narcisizam. Sulin postupak na doslovnom nivou oslobađa devojčice neželjenog muškarca koji upada u njihovu igru u trenutku njihovog razvoja u kojem stoje između nevinosti i iskustva; to jest, svesne su svoje propupele seksualnosti, iako još nisu iskusile seks. Ali njihova igra, mada doslovno nevinna, deluje zamišljena kao seksualno iskustvo. Kada dotrče do reke, bace se na zemlju „kako bi okusile znoj na usnama i razmišljale o divljaštvu u koje su tako naglo utonule” (1973: 57). Počinje se rečima „dok su im se čela gotovo dodirivala”:

Nel je pronašla debeo prut i palcem mu je gulila koru dok nije ogoljen do glatke, kremaste nevinosti. Sula se osvrnula oko sebe i pronašla i sebi jedan. Kada su oba pruta bila razodevena, Nel je s lakoćom prešla na sledeći stadijum i počela da čupa travu kako bi ogolela zemlju. Kada je dobar komad zemlje ogoljen, Sula je svojim prutem iscrtala isprepletene motive po nje-mu. Nel se isprva zadovoljila pukim oponašanjem Sulinog postupka. Ali ubrzo je postala nestrpeljiva pa je počela ritmično i snažno da zabada svoj prut u zemlju, praveći pravilnu rupicu koja se produbljuje i proširivala sa svakim, makar i najmanjim pokretom njenog pruta. (1973: 58)

Iako, naravno, nije doslovno iskazano rečima, konotativni višak figurativnog jezika nagoveštava da Sulina i Nelina nevinna igra, tokom koje „nijedna od njih nije progovorila ni reč” (1973: 59), predstavlja neku vrstu simboličke uzajamne masturbacije.¹⁸ Kada su završile igru sa rupama, stajale su jedna uz drugu „ophrvane neizrecivim nemirom i napetošću, zureći preko brze i dosadne vode” (1973: 59). Kao što Šadrak otkriva identitet u vodi, tako se Sula i Nel u svojoj narcisističkoj igri nalaze na rubu seksualnog identiteta, upravo u trenutku u kojem ih je prekinuo Čiken Litl.

Dečakova smrt postaje Nelin „veseli podsticaj” koji dolazi nakon neizrecive napetosti nastale iz njene seksualno uobličene igre u travi sa Sulom. Slično „harmoniji bez premca” (1973: 123) koju Sula doživljava nakon heteroseksualnih činova s bilo kojim muškarcem, Nel doživljava blaženstvo koje prelazi u zadovoljstvo i mirnoću. Kako se ta seksualizovana voda sklapa? Mirno. Suočavanje sa dugo potiskivanom željom u vezi sa dečakovom smrću vodi do još jednog trenutka psihičkog oporavka. Nesvesno koračajući prema groblju i Sulinom grobu, Nel razmišlja o vlastitoj prošlosti. Na odlasku prolazi pored Šadraka, i iako nema otvorenog prepoznavanja, taj slučajni prolazak kao da je katalizator koji proizvodi jasnoću za Nel:

Lišće se komešalo; blato se gibalo, osećao se vonj prezrelih zelenih stvari. Meka krznena lopta pukla je i rasula se poput maslačka na povetarcu.

¹⁸ Za Rigni, igra devojčica nagoveštava „ritual razdevičenja, poput onih što se izvode u nekim istorijskim matrijarhalnim kulturama” (1991: 90).

„Sve to vreme, sve to vreme razmišljala sam kako mi nedostaje Džud.” Teret gubitka pritisnuo joj je grudi i popeo se u grlo. „Bile smo devojčice”, rekla je kao da nešto objašnjava. „O bože, Sula”, viknula je, „devojčica, devojčica, devojčicadevojčicadevojčica.” (1973: 174)

Kako bismo bolje razumeli kakav je ulog u figuraciji gibanja blata, korisno je povezati ga sa druga dva trenutka u kojima se ono pojavljuje. To znači da se najpre vratimo sceni razilaženja Sule i Nel. Kao što sam ranije ukazao, Sula pretpostavlja da će Nel, učiteljica nezainteresovanog interesovanja, razumeti šta je htela da joj poruči time što je spavala sa Džudom; ali iako Nel na ključan način učestvuje u nastanku Sulinog umetničkog piljenja, sama se tokom godina braka iz umetničke marginalnosti povukla u konvencionalnost zajednice. U stvari, u nesporazumu između Sule i Nel ogleda se propuštena komunikacija Šadraka i Sule, samo što sada Sulin pokušaj da komunicira propada, da tako kažemo. „Obraćajući se” Nel time što obrće Džuda, Sula pretpostavlja da se obraća onoj drugoj koja prihvata (i koja joj je zapravo pomogla da nauči) radikalnu kontingentnost identiteta. Ali Sulino seksualno obraćanje samo gura Nel prema rigidnom osećanju sopstva utoliko što ona svoj identitet žrtve nepravde utvrđuje za narednih dvadeset osam godina.

Nelino povlačenje u kupatilo nakon šoka koji je doživela kada je videla Džuda i Sulu zajedno uvodi blato kao figuru. Morison se ponovo igra u mraku, budući da Nel ulazi u dobro osvetljeno kupatilo „kako bi istakla mračne stvari koje je guše”. Dok čeka da se nešto dogodi, „uskovitlalo se, pokrenulo blato i uvelo lišće” (1973: 106). Ona kleči pored klozetske šolje, mesta Šadrakovog otkrovenja ekskrementalnog crnačkog identiteta. Ali Nel, dok čeka da se nešto dogodi u njenom telu, ne gleda u klozetsku šolju, ne suočava se sa dnom, da tako kažemo. Razmišljajući o privatnom paklu svog života, shvata da to čini Sulinim jezikom; Nel čeka da krik izrazi njen bol: „Blato se uzgibalo, lišće se uskovitlalo, vonj prezrelih zelenih stvari obujmio ju je i najavio početak urlika koji je samo njen” (1973: 108). Ali to je obuzdavan i odlagan urlik, što omogućuje blatu da se slegne u „sivu loptu koja lebdi baš tu” (1973: 109). Metafora koja leži u blatu očito je podvučena ponavljanjem, a njeno značenje postaje jasnije u kontekstu u kojem se pojavljuje treći put, kada Sula razmišlja o svom odnosu sa Adžeksom.

Ranije sam usmerio pažnju na scenu u kojoj Sula oseća da krči sebi put do najautentičnijeg sloja Adžeksovog identiteta. Crnilo ispod belog koje je pak ispod crnila ona otkriva tokom snošaja, a njene se misli okončavaju na sledeći način:

Zavući ću ruku duboko u tvoju zemlju, podići je, prosejati kroz prste, osetiti njenu toplu površinu i rosnu hladnoću ispod nje. [...]

Zaliću tvoju zemlju, održaću je bogatom i vlažnom. Ali koliko? Koliko je vode potrebno da se plodna zemlja održi vlažnom? I koliko će mi plodne zemlje biti potrebno da svoju vodu održim mirnom? I kada od to dvoje nastane blato? (1973: 131)

Sulino seksualno iskustvo omogućuje njenom daru za metaforu da se razmaše. Konkretno, ona obrće mitsku figuraciju koja se obično povezuje sa nebom i zemljom.¹⁹ U njenom tumačenju, nebo je žensko, a zemlja muško. Štaviše, Sula sebe zamišlja kao gotovo bogolikog tvorca, onu čija je hrana ključna za Adžeksovu zemlju/dušu. Ali najključnije u ovoj figuri jeste to što sa njom postaje jasno da je blato seksualni simbol.

Sada kada se vratimo na prvo pojavljivanje blata, uviđamo da se ono javlja u vezi sa Nelinim svesnim osećajem heteroseksualnog gubitka i obećanja da više nikada neće biti u stanju da pogleda muškarca. Ipak, kako se poglavlje „1939” završava, pojavljuje se protivstruja njenoj žalopojci nad heteroseksualnom patnjom: „I šta sad ja da radim sa ovim ostarelim bedrima, samo da tumaram po ovim sobama? Kakva je korist od njih, Isuse? Nikad mi neće doneti mir [izv. *peace*] koji mi je potreban da preguram od svitanja do sumraka [...]” (1973: 111). Ovde govori Nelino nesvesno, pošto simbolička logika narativa otkriva da je Pis (izv. *Peace*) što joj je potreban zapravo Sula. Čitati upotrebu reči *peace* kao igru reči ovde bi moglo delovati nategnuto da se sama Nel na groblju nije poigrala tim dvostrukim značenjem. Gledajući u nadgrobne spomenike porodice Pis – svaki označen samo datumom i prezimenom „Pis” – Nel misli: „Oni nisu bili mrtvi ljudi. Bili su reči. Čak ne ni reči. Želje, čežnje” (1973: 171). Ta želja za mirom (izv. *peace*) ne može se obuzdati denotativnim značenjem reči „mir” kao umnog sklada ili spokoja, pošto, kao što smo videli iz Neline spokojnosti nakon smrti Čikena Litla, takav mir nosi dodatnu vrednost. Za Nel, njena neverbalna čeznuća su tako često bila čeznuća za odavno odsutnim seksualnim užitkom: „miris prezrelih zelenih [izv. *green*] stvari”, ne želja za Džudom Grinom (izv. *Green*) nego za mirisom koji prati čupanje trave u Sulinoj i Nelinoj „nevinoj” igri pored reke – njihovom jedinom preseksualnom seksualnom susretu. Pročitane u odnosu na završnu sliku blata koje se giba i orgazmičkog oslobađanja meke loptice krzna, želje i čežnje koje Nel oseća zapravo su za onom Pis (*Peace*) odsutnom iz njenih bedara. Nelin epifanijski krik – „devojčicadevojčicadevojčica” – služi kao vrhunac narativne želje.²⁰

Tako da, iako u romanu *Sula* nema otvoreno homoseksualnih činova, svakako postoji homoerotska figuracija koja je kod za istopolnu seksualnu želju. Ovim ne želim da kažem da je Barbara Smit u pravu kada je reč o *Suli* niti da načinu na koji Morison razume vlastiti tekst nekako nedostaje samospoznaja. Zapravo je sam pojam samospoznaje ograničen postmodernim poimanjem da je sopstvo uvek neizbežno negde drugde, i da izranja na površinu samo u činu upisivanja. Pišući *Sulu* Morison je možda otkrila onu vrstu knjige koju nije mogla da napiše, barem ne ako je želela da izbegne da je neke feminističke kritičarke prepoznaju kao lezbejsku autorku, što je u tom trenutku njene spisa-

¹⁹ Stokton ovu scenu čita na specifičan način, kao slučaj ženske analne erotičnosti, pošto Sula počinje Adžeksovom jagodicom, ali potom se premešta naniže; takvo kretanje povezuje ono što Sula radi Adžeksu sa scenom u kojoj Eva prodire u Plamov rektum (1993: 111).

²⁰ Na osnovu korisnog pregleda prethodnih kritičkih tumačenja njenog završnog krika, Pejđž tačno uočava da je „Nelin krik dvosmislen”. U njemu ona konačno pronalazi svoj glas, ali njen krik je bez reči, ispražnjen od reprezentacionog značenja” (1995: 76). No, sama ta dvosmislenost može da predstavlja želju teksta da kodira pluralitet Neline želje.

teljske karijere moglo delovati škodljivo po njenu težnju da naširoko govori o afroameričkom iskustvu. Ipak, Morison nije raščistila sa potrebom da detaljno ispita razvoj umetničkog sopstva, tako da bi njen naredni roman neko mogao videti kao odvažan nastavak projekta iz *Sule* zbog toga što portret neostvarene afroameričke umetnice gradi u liku mladića. Ako Sula, neostvarena umetnica, obezbeđuje Morison jedan od načina da istraži odnos između autoriteta/-stva i maskuliniteta, njen sledeći središnji lik, Mlekadžija Ded, čovek naizgled nezainteresovan za stvaranje nestvorene svesti svoje rase, postaje spisateljičin najsnažniji i najmodernističkiji izraz autentičnog crnaštva. Time Morison skreće intertekstualno piljenje sa Vulf na Foknera.

IZVORI

- Bakerman, Jane. (1978). "The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison". Taylor-Guthrie. *Black American Literature Forum* 12.2 (30–42), 56–60.
- Barrett, Eileen. (1994). "Septimus and Shadrack: Woolf and Morrison Envision the Madness of War". Hussey and Neverow, 26–32.
- Barrett, Eileen and Cramer, Patricia. (ed.). (1997). "Unmasking Lesbian Passion: The Inverted World of Mrs. Dalloway". *Virginia Woolf: Lesbian Readings. The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature Series*. New York: New York UP, 146–164.
- Christian, Barbara. (2009). "Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison". Peterson, 19–36.
- Current Biography Yearbook*. (1979). "Morrison, Toni". 40th ed.
- Grewal, Gurleen. (1998). *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: The Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State UP.
- Irwin, John T. (1975). *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Johnson, Barbara. (1993). "'Aesthetic' and 'Rapport' in Toni Morrison's *Sula*." *Textual Practices* 7, 165–172.
- Jones, B. W. & Vinson, Audrey. (1985). "An Interview with Toni Morrison". Taylor-Guthrie. *The World of Toni Morrison*. Dubuque: Kendall/Hunt (171–187), 127–151.
- Koenen, Anne. (1980). "The One Out of Sequence". Taylor-Guthrie. *History and Tradition in Afro-American Culture*. Frankfurt: Gunther Lenz (67–83), 207–221.
- Laplanche, Jean and Pontalis, Jean-Bertrand. (1973). *The Language of Psycho-Analysis*. (Donald Nicholson-Smith, trans.). New York: Norton.
- McDowell, Deborah E. (1989). "Boundaries: Or, Distant Relations and Close Kin". Baker and Redmond, 51–77.
- Morrison, Toni. (1973). *Sula*. New York: Knopf.
- Morrison, Toni. (1986). "Faulkner and Women". *Faulkner and Women*. (Fowler D. & Abadie A. J., ed.) Jackson: UP of Mississippi, 295–302.
- Morrison, Toni. (1989). "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature". *Michigan Quarterly Review* 28, 1–34.
- Neustadt, Kathy. (1980) "The Visits of the Writers Toni Morrison and Eudora Welty". Taylor-Guthrie. *Bryn Mawr Alumnae Bulletin*, spring (84–92), 2–5.
- Nissen, Axel. (1999). "Form Matters: Toni Morrison's *Sula* and the Ethics of Narrative". *Contemporary Literature* 40, 263–285.
- Page, Philip. (1995). *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*. Jackson: UP of Mississippi.
- Rigney, Barbara Hill. (1993). *The Voices of Toni Morrison*. Columbus: Ohio State UP.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1993). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1993a). *Tendencies*. Durham: Duke UP.
- Smith, Barbara. (1980). *Toward a Black Feminist Criticism*. Brooklyn, NY: Out and Out Books.

- Stepo, R. (1977). "Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison". Taylor-Guthrie. *Massachusetts Review* 18 (10–29), 473–489.
- Stockton, Kathryn Bond. (1993). "Heaven's Bottom: Anal Economics and the Critical Debasement of Freud in Toni Morrison's *Sula*". *Cultural Critique* 24, 81–118.
- Tate, Claudia. (1981). "Toni Morrison's Black Magic". *Newsweek*, 30. March, 473–489.
- Tate, Claudia. (1998). *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocols of Race*. New York: Oxford UP.
- [Wofford, Chloe Ardellia]. (1955). "Virginia Woolf's and William Faulkner's Treatment of the Alienated". M. A. thesis, Cornell U. [Napomena: Na naslovnoj strani svoje teze Morison koristi srednje ime koje joj je upisano u izvod iz matične knjige rođenih, ali ga piše "Ardellia" umesto "Ardelia".]

*

- Bart, Rolan. (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. (Jovica Aćin, prev.). Niš: Gradina.
- Džejms, Henri. (2012). „Umetnost romana”. *Budućnost romana*. (Marta Frajnd, prev.). Beograd: Službeni glasnik.
- Kristeva, Julija. (1989). *Moći užasa*. (Divina Marion, prev.). Zagreb: Naprijed.
- Morison, Toni. (2013). *Solomonova pesma*. (Dubravka Srećković Divković, prev.). Beograd: Laguna.
- Morison, Toni. (2019). *Najplavlje oko*. (Stefan Kostadinović, prev.). Beograd: Darma Books.
- Vulf, Virdžinija. (1955). *Gospođa Dalovej*. (Milica Mihajlović, prev.). Beograd: Nolit.
- Vulf, Virdžinija. (2014). *Sopstvena soba*. (Jelena Marković, prev.). Beograd: Plavi jahač.

(S engleskog prevela Olja Petronić)