

Majkl Okvard

„DIVLJA I RAZUZDANA“: MIT, IDEOLOGIJA I ROD U SOLOMONOVOJ PESMI

Pišem bez usredsređivanja na rod. [...] Ono što pobuđuje moju spisateljsku imaginaciju slučajno ima veze s crnačkom kulturom. Ceo svet smatram svojim platnom i pišem na osnovu tog senzibiliteta koji određuje šta mi je provokativno, i na osnovu senzibiliteta žene. Ali ne pišem žensku književnost po sebi. Mislim da bi me to ograničilo. Vredim kao spisateljica zato što sam žena, zato što žene, čini mi se, poseduju naročito znanje o nekim stvarima. [Ono potiče od] načina na koji sagledavaju svet, i iz ženske imaginacije. Kad postane divlja i razuzdana, ona može na površinu izneti stvari koje su muškarcima – dresiranim da budu muškarci na određeni način – teško dostupne...

Toni Morison, „Intervju s Toni Morison, Radio-mreža Hesena, Frankfurt, Zapadna Nemačka”
(intervju vodila Rozmari K. Lester)

I

U nekim aspektima, *Solomonova pesma* je možda najizazovniji tekst koji je Toni Morison napisala. Prevažadni izvor interpretativnih izazova koje postavlja taj roman jeste priroda autorkine aproprijacije mita koji uzima za osnovu ove, kako je rečeno, priče o afroameričkoj „genealoškoj arheologiji” (Fabre, 1988: 105). Kako kaže Doroti Li u raspravi o epskim osobinama teksta Toni Morison, ova autorka „piše na osnovu konkretnih afroameričkih legendi o Afrikancima koji su mogli da lete i koji su tu čudesnu sposobnost iskoristili da pobegnu iz ropstva u Americi; to jest, da bukvalno transcendiraju okove” (Lee, 1982: 64). Međutim, to što radi Toni Morison nije obično pozivanje na mit; naprotiv, u svom pripovedanju ona Solomonov mitski let prikazuje kao radikalno preobraženu verziju te legende, koja upućuje na ogromne i u mnogim pogledima škodljive promene koje su se odigrale tokom istorije crnaca u Americi. Zaista, pažljiva analiza suptilne, aproprijativne prirode mitskih figuracija Toni Morison (uključujući i ono što se očigledno smatra tradicionalno muškim herojskim činom bavljenja arheologijom – „arheipsku potragu za sopstvom i transcendencijom” protagoniste Mlekadžije Deda) otkriva njeno pažljivo upisivanje ideologije ili, tačnije, *ideologija*: afrocentričnih i feminističkih politika koje uobličavaju *Solomonovu pesmu*.

Komentari koje Toni Morison daje u tekstu „Korenske veze: preci kao temelj” kao da potvrđuju opšti naglasak koji kritika stavlja na epske kvalitete *Solomonove pesme*. U raspravi u kojoj tvrdi da je sudbina afroameričkog romana da zameni proslavljene oblike crnačkog izražavanja (bluz, džez, spiritualnu muziku i narodne priče) kao glavno središte očuvanja i prenošenja afroameričke kulturne mudrosti, Toni Morison kaže:

[...] kada se radi o Afroamerikancima, roman danas odgovara na potrebe na koje ranije nije odgovarao – a njegova uloga u tom pogledu prati funkciju koju roman ima uvek i svuda. Tu gde danas živimo te se priče više ne mogu čuti; roditelji više ne sede u krugu i ne prenose deci one klasične, mitološke, arhetipske pripovesti kakve smo mi davnih godina slušali. Ali nova saznanja se moraju deliti, a za to postoji nekoliko kanala. Jedan od njih je roman. (Morison, 2024: 35; istakao M. O.)

Uprkos tome što, kako izgleda, podržava neproblematizovano čitanje svog trećeg romana kao isključivo muške odiseje, ovom izjavom Toni Morison snažno nagoveštava dvostruku – i, u nekim pogledima, potencijalno konfliktnu – funkciju romana, a naročito za tekst poput *Solomonove pesme*, koji je namerno uobličen tako da bude „klasičan, mitološki, arhetipski”. Te dvostruke funkcije jesu: 1) očuvanje tradicionalnih afroameričkih narodnih priča, narodne mudrosti i opštih kulturnih verovanja, i 2) prilagođavanje tih tradicionalnih verovanja modernom vremenu i potrebama, putem njihovog prožimanja „novim saznanjima”, i prenošenje narednim generacijama tako dobijenog amalgama tradicionalnog i „novog”. Mada obe ove funkcije imaju ideološki naboj – uobličava ih želja da se afroameričkim čitaocima prenese kako da se „ponašaju u toj novonastaloj situaciji” (2024: 35) – sasvim je lako videti da se mogu javiti izvesni dalekosežni sukobi između starog (arhetipskih priča) i „novog”.

Zapravo, ono na šta kritički spisi posvećeni *Solomonovoj pesmi* nisu uspeli adekvatno da odgovore kad je reč o načinu na koji Toni Morison koristi mit i epiku jeste autorino ispisivanje tog „novog”. Naime, verzija mita o letećem Afrikancu koju daje Toni Morison u nekoliko suštinski važnih aspekata strategijski je izmenjena u obliku ažurirane verzije tradicionalne priče, koja je „revitalizovana novim utemeljenjem u konkretne detalje tačno određenog vremena i mesta” (Lee, 1982: 64). To novo utemeljenje predstavljeno je time što Solomonu, liku koji u verziji Toni Morison poseduje tajnu letenja, očigledno nedostaje prateće osećanje društvene odgovornosti. Bezimeni crni robovi u verzijama mita o letećem Afrikancu, poput Lesterovih „Ljudi koji su umeli da lete”, koje mladi vrač obdaruje transcendentnom moći reči, bukvalno se masovno podižu, reagujući na nevolje crnaca zanemogućalih od rada po vrućini od koje „kao da je goreo i sam vazduh” (Lester, 1969: 149). Taj mladi vrač, koji je „nosio tajne i moći generacija Afrikanaca” (1969: 149), koristi te crnačke moći da povede dirljivi masovni egzodus sa polja na dubokom Jugu. Kad tog mladog vrača udari nadzornik koji prepozna njegovu ulogu u pomaganju onemogućalaj da se „preda vazduhu”, on nalaže „svima” da pobjegnu: „Izgovorio je onu čudnu reč, i svi Afrikanci bacili su motike, pružili ruke, i odleteli, nazad svome domu, nazad u Afriku” (Lester, 1969: 152).

Ono što je upadljivo u vezi s ovom tradicionalnom verzijom mita,¹ naročito u poređenju s ažuriranom verzijom u *Solomonovoj pesmi*, jeste to što vrač koristi onu (oslobodilačku crnačku) reč na zajedničku korist. U Lesterovoj verziji mita, plemenska mudrost se koristi da omogući grupnu transcendenciju iznurujućih uslova američke represije. Mladi afrički vrač, obdaren moći letenja, primenjuje svoje znanje u pogodnom trenutku – kad predstavnik belaečke moći kažnjava slabe i bespomoćne i želi da uništi nosioca afričke kulturne mudrosti – da izvede opšti beg s mesta maltretiranja i represije.

Preuzimajući taj mit, Toni Morison zadržava jasnu vezu s mitologijom mogućnosti crnačkog leta, ali odstranjuje iz priče njene suštinski važne zajedničke impulse. U *Solomonovoj pesmi*, magični afroamerički let, proslavljen u tužnoj pesmi čije dešifrovanje kapapultira Mlekađžiju u samosvesnu zrelost, jeste pojedinačan; drugim rečima, svoje otkriće načina za transcendenciju – oslobodilačke crnačke reči – on ne deli s plemenom. On ostavlja svoje voljene, uključujući sinčića Džejka, koga neuspešno pokušava da ponesu, da sami doznaju tajne transcendencije. Neuspeh Solomonovih napora da transportuje i Džejka zapravo služi da naglasi suštinski individualističku prirodu leta tog mitskog lika.² Mada se iz teksta zaključuje da potomstvo legendarnog Solomona ne smatra da je negativno pogođeno njegovim činom – čak sastavljaju pohvalne pesme u čast njegovog uspeha – njegova partnerka Rajna, koja mu je rodila dvadeset jedno dete, toliko pati zbog svog gubitka da poludi. (Njena tuga, poput Solomonovog transcendentnog čina, zadobija legendarne proporcije u istoriji Mlekađžijinog naroda.)

Sukob između arhetipskog i „novog” u *Solomonovoj pesmi*, dakle, naročito je značajan u pogledu roda, jer, kao što je generalno slučaj u zapadnim mitološkim sistemima, uključujući i epski žanr, ažurirana verzija Toni Morison upućuje na to da je maskulinitet postao praktično preduslov za učešće u akciji transcendencije. U tom pogledu, njena verzija ovog tradicionalnog mita značajno se razlikuje od Lesterove, gde je let ocrtan ne kao individualan već kao zajednički čin, koji nije ograničen samo na biološki muški rod.

Analiza koja govori, implicitno ili eksplicitno, da je način na koji ovaj roman ispisuje ideologiju rase privilegovan u odnosu na njegove prikaze politike ili roda, ne može obuhvatiti svu složenost mitskog narativa Toni Morison. Naime, uprkos njenoj dvosmislenoj tvrdnji, zabeleženoj u epigrafu ovog eseja, da piše „bez usredsređivanja na rod”, pri-

¹ Lesterovu verziju mita o letećem Afroamerikancu nazivam tradicionalnom zato što svojim okruženjem (robovi crnci rade na plantažama na Jugu) i temom (mogućnost fizičkog i/ili psihičkog bega od belaečke rasističke dehumanizacije crnačkog tela) priča „Ljudi koji su umeli da lete” odražava druge zabeležene verzije tog mita. Za druge verzije, pogledajte “All God’s Chillen Had Wings”, u: Hughes and Bontemps, 1958: 62–65; J. D. Suggs, “The Flying Man”, u: Dorson, 1956: 279; i “Flying People”, u: Brewer, 1968: 309. Verzija Hjuza i Bontana je po mnogo čemu upečatljivo slična Lesterovoj priči; no, značajna razlika između njih je u tome što je muški lik obdaren poznavanjem čarobne reči u tekstu Hjuza i Bontana star, a u Lesterovoj verziji je mlad.

² Namera s kojom Toni Morison privsvaja i preobražava ovaj mit jasno je naznačena time što ona naglašava Solomonov neuspeh da Džejka povede sa sobom na let ka (afričkim) korenima. Solomonov neuspeh da uključi svog potomka stoji u dramatičnom kontrastu prema verziji Hjuza i Bontana, koja na samom početku uvodi plač deteta čije je rođenje oslabilo mladu majku crnkinju, koja predstavlja početnu transcendentnu figuru u priči (1958: 63).

vlačnost koju ona oseća prema „divljim” osobenostima „ženske imaginacije”, koje „mo[gu] na površinu izneti stvari koje su muškarcima – dresiranim da budu muškarci na određeni način – teško dostupne” (Lester, 1969: 54), inspiriše je na to da iskaže izvesne maskulinističke crte mitskog narativa konkretno, i kulturne prakse uopšte. Tekst *Solomonove pesme* služi kao izvanredno pogodno mesto za crnačku feminističku kritiku – za diskurs osetljiv na ukrštanja afrocentričkih i feminističkih ideologija.

Međutim, takvoj analizi treba da prethodi rasprava o odnosu između mita i ideologije, koja bi mogla da uobliči naše razumevanje njihovog ukrštanja kod Toni Morison, kao i kratko ispitivanje u velikoj meri androcentrične epske tradicije, čija maskulinistička predubeđenja kritički revidira naša „divlja” autorka crnkinja.

II

Folklorista Alan Dundes kaže da je „mit sveta pripovest koja objašnjava kako su svet i čovek nastali u svom sadašnjem obliku” (Dundes, 1984: 1). Ali ako mit, kao što tvrdi Dundes, ima funkciju razjašnjavanja porekla, njegova artikulacija takođe predstavlja način da se objasni kako muškarac i žena mogu da izađu na kraj, na kulturno prihvatljiv način, s teškoćama kojima sadašnjicu ispunjavaju prirodne i natprirodne sile. Zasluge mitskog/epskog junaka, i kvalitet njegovih dostignuća, mere se prema onom što Džordž Deforest Lord naziva „uspeh junaka u potrazi za samim sobom i njegov uspeh u obnavljanju ili očuvanju svoje kulture” (Lord, 1983: 1). Iz toga proizlazi da je funkcija mita da doprinese očuvanju normi i vrednosti kulture iz koje „sveta pripovest” izrasta.

U svom nedavnom radu Ričard Stotkin osvetljava ideološku podlogu mita. On definiše mit kao „korpus tradicionalnih priča koje se [...] koriste za sažeto predstavljanje toka naše kolektivne istorije i za pripisivanje ideoloških značenja toj istoriji” (Stotkin, 1986: 70), te analizira suštinski ideološku funkciju mita na sledeći način:

[...] termini „mit” i „ideologija” opisuju suštinske attribute svake ljudske kulture. Ideologija je apstrakcija sistema verovanja, vrednosti i institucionalnih odnosa koji karakterišu određenu kulturu ili društvo; mitologija je korpus tradicionalnih narativa koji na primerima konkretizuje i istorizuje ideologiju. Mitovi su priče, izvučene iz istorije, koje su korišćenjem tokom mnogih generacija stekle funkciju simbolizacije, koja je od najveće važnosti za kulturu ili društvo koji ih stvaraju. Kroz proces tradicionalizacije, istorijski narativi bivaju konvencionalizovani i apstrahovani, a njihov referentni opseg biva proširen, tako da postaju strukturalne metafore koje sadrže sve suštinski važne činioce svetonazora jedne kulture [...]. [M]itovi nam govore da pomoću razumevanja i imaginativnog rekreiranja razrešenja sukobâ iz prošlosti možemo tumačiti i kontrolisati nerešene sukobe u sadašnjosti. (1986: 70)

Mitovi su, dakle, implicitno ideološki po tome što prenose i zagovaraju sisteme verovanja svoje kulture u simboličkim formama koje su istovremeno istorijski značajne i neposredno relevantne. Da iskoristimo reči Toni Morison, oni informišu stanovnike jed-

ne kulture o tome „kako da se ponašaju” na s vremenom osveštan, kulturno prihvaćen način.

Stotkinovo razumevanje implicitno ideološke funkcije mita da „definiše i brani vrednosne obrasce [društva]” (1986: 78) u skladu je s formulacijama Toni Morison koje se odnose na mitske narative. Tvrdeći da delo fikcije „mora da bude političko” (Morison, 2024: 38) da bi bilo od vrednosti za društvo, Toni Morison insistira na tome da su romani od uvek „predočavali društvena pravila i objašnjavali šta neko ponašanje znači, ukazivali na odmetnike, ukazivali na ljude, navike i običaje koji zaslužuju odobravanje” (2024: 35). Očigledno, njeno zanimanje za mit potiče, bar delimično, od svesti o korisnosti mita za prenošenje ideologije i za očuvanje kulturne mudrosti, vrednosti i svetonazora.

Međutim, pozicija Toni Morison kao crkinje problematizuje njen odnos prema mitu, zbog toga što tradicionalni mitovi, poput većine drugih kulturnih formi očuvanih iz androcentrične prošlosti, kao deo svoje istine uglavnom upisuju podređen ili inferioran status žena. Mada potanko ispitivanje opusa Toni Morison pokazuje da njena dela ne treba čitati kao radikalno feministička, njeni romani su očigledno prožeti doslednom feminocentričnom perspektivom. Takav ideološki stav navodi Toni Morison na sukob s ponekad virulentno falocentričnom prirodom tradicionalnih zapadnjačkih mitova, uključujući i afroameričke.³ Uistinu, u svom eseju o *Solomonovoj pesmi* Džeri Brener tvrdi da Toni Morison ironično primenjuje i snažno odbacuje (maskulinističke) monomitske principe koje je izložio Oto Rank (Brenner, 1988: 115). Brenerovi pronicljivi uvidi u to kako Toni Morison razumeva seksizam koji je implicitan u epu pokazuju da treba analizirati načine na koje feminocentrična ideologija ove romansijerke komplikuje njenu upotrebu (afrocentričnog) mita.

Takvu analizu olakšavaju formulacije feminističke kritičarke Rejčel Duplesi, naročito njena rasprava o tome kako savremene spisateljice manipulišu tradicionalnim mitom. Rejčel Duplesi, koja tvrdi da dvadesetovekovnu žensku književnost karakterišu očigledno ideološki napori da se stvore narativne strategije „koje izražavaju kritičko protivljenje dominantnom [androcentričnom] narativu” (DuPlessis, 1985: 5), o ženskoj konfrontaciji s tradicionalnim mitološkim formama kaže sledeće:

Kad neka spisateljica izabere mit kao temu, suočava se s materijalom koji je indiferentan ili, češće, aktivno neprijateljski nastrojen prema istorijskim razmatranjima roda, jer sebi prisvaja univerzalni, humanistički, prirodni ili čak arhetipski status. Da bi se suočila s mitom kao žena, autorka mora, dovodeći stvari do ekstrema, da primi udar snažnog sistema tumačenja prerušenog u predstavljanje, te da uvežba sopstvenu kolonizaciju ili „ikonizaciju” kroz materijale koje njena kultura smatra moćnim i primarnim. (DuPlessis, 1985: 116)

Analiza uloge žena u muškom monomitu koju daje Džozef Kembel u svojoj klasičnoj studiji *Heroj s hiljadu lica* potvrđuje tvrdnje Rejčel Duplesi koje se tiču isključivanja

³ Primere tradicionalnog maskulinističkog afroameričkog folklora navodi Džulijus Lester, posebno: „Devojka krupnih očiju” (Lester, 1969: 57–61) i „Džek i đavolova ćerka” (1969: 73–90).

žena kao subjekata iz svetog narativa. Kembel kaže (iako bez one oštre osude na kojoj počinju formulacije Rejčel Duplesi):

Žena, u slikovnom jeziku mitologije, predstavlja totalitet onog što se može znati. Heroj je onaj ko sazna [...]. Žena je vodič ka plemenitom vrhuncu putene avanture. Manjkave oči osuđuju se na inferioran status; zlo oko neznanja urokom je vezuje za banalnost i ružnoću. Ali oslobađa je oko razumevanja. Heroj koji može da je prihvati onakvu kakva jeste, bez nepotrebnog meteža, ali s dobrotom i sigurnošću koje joj trebaju, potencijalni je kralj, otelovljeni bog njenog stvorenog sveta. (Campbell, 1949: 116)

Prema Kembelovom mišljenju, oblikotvorna načela mita upisuju ženu kao dodatak i predmet, kao niže biće koje „oko razumevanja” muškog heroja „oslobađa”, kojem je potrebna muška „dobrota i sigurnost” da bi umaklo pejorativnim vrednovanjima svog karaktera i bića.

Očigledno, Kembelove uticajne formulacije pokazuju da je praktično nemoguće da neka savremena spisateljica nekritički upotrebljava tradicionalni mit. Naime, u svojoj raspravi, na primer, o adamskom mitu porekla žene iz muškarca, a očigledno i u zalaganju za njega, Kembel potvrđuje falocentrično verovanje da je uloga žene da kompletira – učini potpunim – dotad psihološki fragmentiranog i defeminizovanog muškog junaka. Dakle, ta mitska (i istorijska) uloga žene kao dopune odražava androcentričnu ideologiju na načine koji ukazuju na krajnje teškoće i očigledne opasnosti za spisateljice ako tradicionalne mitove koriste na nekritički način. Ako to čine, kako kaže Rejčel Duplesi, „uvežbavaju sopstvenu kolonizaciju ili 'ikonizaciju’”.

Spisateljice belkinje koje se osećaju potpuno isključeno iz tradicionalnih zapadnjačkih svetih narativa, i podređeno njima, vide radikalnu subverziju tih mitova kao način za „delegitimisanje konkretnih narativnih i kulturnih poredaka [prošlosti]” (DuPlessis, 1985: 34). Za takve autorke, među koje Rejčel Duplesi ubraja Adrijen Rič, Silviju Plat i Margaret Atvud, cilj aproprijacije mita istovremeno je i kritika falocentrične prirode tradicionalnog mita i otvaranje mogućnosti za feminocentrične mitove, u kojima je žena junakinja i subjekt.

Međutim, za afrocentričnu spisateljicu poput Toni Morison, koja nalazi veliku vrednost u afroameričkom svetom narativu, iako je često falocentričan, korišćenje tradicionalnih mitova je problematično, zbog toga što je nužno da afirmiše ideološke perspektive tih narativa u onim aspektima koji uključuju prirodu crnačkog opstanka, a da u isto vreme kritikuje njihov često iskazan androcentrizam. Drugim rečima, autorka mora proizvesti narative koji jasno prikazuju njeno zalaganje za afrocentričnu ideologiju, a istovremeno osuđuju posvemašnji neuspeh mita da upiše mogućnosti punog učešća žena kao subjekata u priču o samoaktualizaciji i kulturnom očuvanju crnih Amerikanaca.⁴

⁴ Međutim, takvo čitanje feminističkog susreta Toni Morison s mitom komplikuje činjenica da tradicionalnu afroameričku narodnu priču na kojoj ona zasniva *Solomonovu pesmu* ne možemo ispravno

Uspeh u savladavanju tih ideoloških terena svedoči o tome da *Solomonova pesma* ne izlazi izvan feminocentričnih i afrocentričnih tema drugih romana Toni Morison iz sedamdesetih godina dvadesetog veka, niti služi da, kako je napisala Suzan Vilis u svojoj provokativnoj analizi opusa Toni Morison, „preosmisli pojam očevine koji se javlja dok [Mlekadžija] sastavlja svoj rodoslov” (Willis, 1987: 59–60). Kad *Solomonovu pesmu* čita obraćajući pažnju na ideologije koje je uobličavaju, čitalac će lakše razabrati načine na koje taj roman unosi poremećaj u androcentrični sled kako zapadnjačkog svetog narativa uopšte, tako i – konkretno – (apropriranog) afroameričkog mita.

III

Toni Morison aproprira monomit na zaista vrlo suptilan način, a na tu suptilnost ukazuje relativno nepostojanje širih kritičkih komentara o njenom izboru muškog protagonista. Uprkos očigledno feminocentričnoj prirodi njenih ranijih romana, *Najplavljenjeka* i *Sule*, kritičari su bili iznenađujuće nezainteresovani za to što je Toni Morison kreirala očigledno androcentričan narativ. Takva nezainteresovana reakcija vidi se čak i u eseju Ženevjeve Fabr o ovom romanu, iako taj esej počinje situiranjem Toni Morison u kontinuum crnačkih spisateljica koje se trude da „ostvare pismenost... [i] slobodu”, i tvrdi da „spisateljice crkinje skreću pažnju na osobenost njihovog iskustva i vizije” time što stvaraju dela „čija hrabra istraživanja namerno remete i uznemiruju čitaoca, kao deo borbe protiv svih oblika autoriteta” (Fabre, 1988: 106). Mada je u eseju očigledno živo razumevanje afrocentričnih i feminističkih interesa Toni Morison, Ženevjeva Fabr ipak nudi takvo čitanje *Solomonove pesme* koje se skoro isključivo usredsređuje na Mlekadžijinu „rodoslovnu arheologiju”, a skoro sasvim zanemaruje centralnu važnost problematike roda. Međutim, neobična uzdržljivost Ženevjeve Fabr u pogledu roda, u analizi romana Toni Morison pokreće jedno suštinski važno pitanje: na koji način ono što ona naziva autorkinom „dramatizacijom arhetipskog putovanja kroz predačku teritoriju” (Fabre, 1988: 107) zapravo odražava i odnosi se na uvide koje Ženevjeva Fabr iznosi u svojoj uvodnoj kontekstualizaciji romansijerkinih ideoloških ciljeva, na „suštinski značaj [crnačke ženske] razlike”?⁵

nazvati falocentričnom. Zaista, kao što sam pokazao, sveti narativ o letećim Afrikancima prikazuje zajednički – muški i ženski – let iz iskvarenog (američkog) društva. Dakle, može se reći da baš u aproprijaciji Toni Morison mit predstavlja androcentrični narativ. Izgleda da ta činjenica govori da u svom „novom utemeljenju” mita Toni Morison želi da pokaže u kolikoj je meri afroamerički vrednosni sistem u svojoj najdubljoj strukturi – kao što je zabeleženo u mitološkim narativima koje crnci stvaraju da bi sebe definisali – oštećen koruptivnim delovanjem individualističkog i falocentričnog zapadnjačkog sistema verovanja. Dakle, formulacije Rejčel Duplesi o mitološkoj spisateljici koja pruža otpor deluju dobro zasnovano ne u samom načinu na koji Toni Morison čita tradicionalnu narodnu priču, već naprotiv, u njenom preobražavanju te priče u tekst tužne pesme koja sačinjava *Solomonovu pesmu*. Upravo u njenoj reakciji na jednu verziju mita koju ona lično konstruiše možemo u *Solomonovoj pesmi* pronaći napetost između kritike i afirmacije, njenu očigledno dvokraku perspektivu.

⁵ Ženevjeva Fabr nije jedina koja zanemaruje pune implikacije roda u *Solomonovoj pesmi*. Navešću ukratko još dva primera: Filip Rojster usput primećuje da je *Solomonova pesma* „prvi od njenih romana koji ko-

Odgovor na to pitanje nećemo brzo dobiti jer, pored onoga što su kritičari najčešće tumačili kao autorkino upisivanje privilegovane muškosti u *Solomonovu pesmu*, izgleda da ona sama nekim svojim komentarima želi da obeshrabri analize svog dela čija je orijentacija prevashodno – i ograničeno – feministička. U „Korenskim vezama”, na primer, ona kaže, odgovarajući na pitanje u vezi sa „potreb[om] da se razvije prepoznatljiv crni feministički okvir kritičkog čitanja”: „[M]islím da to sa sobom nosi više opasnosti nego blagodeti, jer su svaki kritički pristup i svako tumačenje koji isključuju muškarce jednako ograničeni kao kritički pristup crnačkoj književnosti koji isključuje žene” (Morison, 2024: 38). Možda još nepovoljniji po ograničeno feminističko čitanje *Solomonove pesme* jesu komentari kojima ona objašnjava koren problema koji na kraju obogaljuju Agararu, uprkos tome što ima čudesno samoaktualizovanu mentoriku – baku Pilat:

Uzrok nesreće koja snalazi Agararu [...] jeste u njenoj velikoj udaljenosti od iskustava vlastitih predaka. Pilat u sebi nosi preko deset godina bliskih, podržavajućih veza sa dva muška lika – ocem i bratom. Ta bliskost i podrška ostale su u njoj, zbog njih je ona tako silna i puna ljubavi, to je zato što je iskustala takve veze sa drugima. Njena ćerka Riba doživela je to u manjoj meri i s muškarcima se povezivala vrlo površno. Ribina ćerka [Agararu] je u detinjstvu imala još slabije veze s muškim rođacima, pa taj generacijski sled zapravo ukazuje na slabljenje njihovih snaga usled nedostatka muškaraca koji bi im u životu bili izvor podrške. Pilat je kruna takvih veza: ona je oličenje najboljih ženskih i najboljih muških osobina, ali ta ravnoteža biva narušena ako se ne ne guje, ako se na nju ne oslanja, ako se ne replicira. To je slabost koje se moramo čuvati u budućnosti – žena koja reprodukuje ženu, koja opet reprodukuje ženu. (Morison, 2024: 38)

Toni Morison odbacuje feminističku ideju (i ideal) isključivo ženskih zajednica kao najboljeg načina za maksimalno uvećanje mogućnosti za psihičko i emocionalno zdravlje crnkinja. Uistinu, pitanje (rodno specifičnog) isključivanja izuzetno je važno za formulacije Toni Morison ovde, jer joj služi kao motivacija kako za tvrdnje o potencijalnim opasnostima usko fokusirane crnačke feminističke kritike, tako i, u njenom čitanju incidenata u *Solomonovoj pesmi*, za Agararinu konačnu propast. Očigledno, za Toni Morison, psihičko zdravlje crnkinja dostižno je samo uz učešće i saradnju kako žena, tako i muškaraca u njegovom stvaranju i negovanju. Zapravo, muško učešće pomaže da početnica stekne osećaj „ravnoteže” između „najboljih ženskih i najboljih muških osobina”, bez čega su, smatra Toni Morison, mali izgledi za dostizanje rodnog i plemenskog zdravlja.

Takve komentare mogli bismo čitati kao potvrdu pomenute tvrdnje Suzan Vilis da *Solomonova pesma* teži da „preosmisli pojam očevine” (Willis, 1987: 60). Međutim, složeni

risti muškog protagonista” (Royster, 1982: 419), ali on propušta da toj očigledno važnoj stvari dopusti da utiče na njegovo čitanje; slično tome, Džejn Kembel, koja tvrdi da je Toni Morison „prožela *Solomonovu pesmu* epskim kvalitetom” (Campbell, 1986: 137), ne razmatra značaj roda za romansirkin prikaz onoga što naziva „predačka traganja”. Međutim, na nedavnom sastanku Engleskog instituta, pod nazivom „Toni Morison u perspektivi”, kojem sam prisustvovao nakon što je ovaj esej već bio završen, Kimberli Benston provokativno je skrenula pažnju, između ostalog, na implikacije autorkinog izbora muškog protagoniste.

no korišćenje afrocentrične i feminističke ideologije u ovom romanu može se plodonosnije iščitati u okvirima formulacija Rejčel Duplesi o naporima savremenih spisateljica da poremete tradicionalne androcentrične narativne sledove i strategije. Po rečima Rejčel Duplesi, rad savremenih spisateljica posvećen je tome „da se jezik i tradicija raskinu u dovoljnoj meri da se prizove ženska perspektiva, naglasak ili pristup” i da se „delegitimišu konkretni narativni i kulturni poreci [prošlosti]” (DuPlessis, 1985: 32). Ovde tvrdim da motivaciju Toni Morison za aproprijaciju monomita i afroameričkog svetog narativa obezbeđuju upravo takvi remetilački, delegitimizujući impulsi.

U nastavku ću dalje istražiti smisao narativnog remećenja i prekida koji je implicitan u autorkinim aproprijacijama muškog monomita, a usredsrediću se na dva suštinski važna aspekta ovog romana: 1) na bukvalno prekidanje Mlekađžijine muške herojske potrage konkretno antitetičkom pričom o Agarinoj propasti i 2) na posebne implikacije narativa o Solomonovom letu.

IV

Radi celovite rasprave o autorkinom manipulisanju privilegovanim tekstom o mitskom (muškom) transcendiranju, moram najpre ukratko ocrtati detalje Mlekađžijinog putovanja. Mlekađžija inicijalno kreće u potragu da pronađe zlato koje je, kako veruje, Pilat ostavila da bi obezbedila trajnu ekonomsku i emocionalnu samodovoljnost. Drugim rečima, njegova potraga nadahnuta je potrebom da izbegne emocionalnu posvećenost i porodičnu odgovornost:

Samo je hteo da utaba stazu što dalje od prošlosti svojih roditelja, koja im je ujedno i sadašnjost i preti da postane sadašnjost i njemu. Mrzeo je tu jetkost u odnosu između majke i oca, to ubeđenje u pravičnost za koje su se oboje držali obema rukama. A njegov trud da to ne vidi, da to prevaziđe, kao da je funkcionisao samo onda kad dane provodi u ma čemu lakomislenom, što ne nosi teške posledice. Izbegavao je vezivanje i snažna osećanja, zazirao je od odluka. Želeo je da zna što manje, da oseća taman toliko da se dobroćudno prodene kroz dan i da bude dovoljno zanimljiv da zasigurno stekne tuđu radoznalost – ali ne i besomučnu odanost. Agara mu je donela ovo poslednje i toliko drame da je više u životu neće poželeti. (Morison, 2013: 224)

Dakle, Mlekađžijino putovanje počinje kao napor da se oslobodi obaveza prema drugima, tako što će pronaći porodično blago. Međutim, umesto zlata, nakon niza epizoda koje se uklapaju u tradicionalne monomitske paradigme o muškom junaku pozvanom u avanturu (Lee, 1982: 67), on pronalazi zrelost i osećaj za sopstvene porodične obaveze, dobro upoznaje porodičnu (i plemensku) istoriju i temeljno razumeva plemensku mudrost. Njegovo novostečeno znanje o samom sebi i o kulturi dramatično se manifestuje tokom obreda inicijacije u Šalimaru, gde crnački starci pozivaju urbanog buržuja u dugačak, naporan lov, pa onda tog lovca početnika ostavljaju da se sam snalazi.

Prinuđen da se osloni na sopstvenu pamet da bi se probio kroz šumu punu divljih životinja, Mlekadžija razmišlja o tome kako su se odnosili prema njemu otkad je došao i, što je važnije, o tome kako se on (loše) odnosio prema drugima. Pošto se zapita: „Kakvi su to divljaci ovi ljudi?” i načas poveruje da „ničim nije zaslužio njihov prezir” (Morison, 2013: 338), Mlekadžija, sada mnogo samokritičniji, uviđa da je nužno da odbaci takva nezrela gledišta:

Zazvučalo je kao nešto staro. Zaslužio. Staro i umorno, na samrti od istrošenosti. Zaslužio. Sad mu se činilo da je uvek govorio ili razmišljao kako ne zasluhuje taj i taj maler, to i to ružno ponašanje od drugih. Gitari je govorio da ne „zasluhuje” zavisnost svoje porodice, njihovu mržnju, šta već. Da ne „zasluhuje” čak ni da čuje svu tu nesreću i međusobne optužbe kojima su ga roditelji opteretili. I da ne „zasluhuje” Agarinu osvetu. Ali zašto mu roditelji ne bi pričali o svojim ličnim problemima? Ako njemu neće, kome će? I ako neko nepoznat ima prava da ga ubije, svakako ima pravo da ga ubije i Agara, koja ga poznaje i koju je odbacio kao izvakanu žvakaću gumu što je izgubila ukus. (2013: 338)

On uspeva da stekne radikalno rekonceptualizovano shvatanje samog sebe i porodice, i svojih odgovornosti prema njoj, onda kada ga, pri kraju njegovog predačkog pohađa, preplavi osećanje nostalgije, dok sluša kako grupa dece u Šalimaru peva „Onu staru, tužnu pesmu koju je Pilat stalno pevala: 'O, Slađani, ne ostavljaj me ovde'” (2013: 365). Tu nostalgiju prati (i ona, zapravo, predstavlja njenu funkciju) zrelija i potpunija svest o faktorima koji su motivisali ponašanje njegove porodice. On razume, na primer, da ekscentričnosti njegove majke – uključujući i to što ga je dojila mnogo duže nego što bi to bilo neophodno iz razloga ishrane – delimično proističu iz „uskraćenosti u seksu”: „sad mu se učinilo da ju je takva uskraćenost u seksu morala pogoditi, pozlediti je tačno onako kako bi pogodila i pozledila i njega” (2013: 366). Posle toga se pita: „Kakva bi bila da ju je muž voleo?” (2013: 366). Nakon toga, počinje da razumeva izvor perverzno pohlepne prirode svog oca:

Kao sin prvog Mejkona Deda, on odaje počast životu i smrti svoga oca tako što voli ono što je i njegov otac voleo: nekretninu, lepu, pouzdanu nekretninu, darežljivost života. Voli ih do neba zato što je i oca voleo do neba. Da poseduje, gradi, stiče – to je njemu život, budućnost, sadašnjost, sva istorija koju zna. To što izvitoperuje život, izobličuje ga zarad dobiti, mera je onog što je izgubio sa očevom smrću. (2013: 366–367)

Pored toga što je shvatio koliko je besmisleno da mrzi svoje roditelje i sestre, i što ga je preplavila „debela” „skrama stida” „što je pokrao Pilat” (2013: 367), on okreće misli Agari, osobi čiji je život najozbiljnije pogodila njegova sebičnost. Pitajući se zašto nije pokazao više osetljivosti kad je prekidao njihovu vezu, uviđa da se njegovo egoistično, maskulinističko ponašanje prema Agari prelilo čak i u njegovu reakciju na njene histerične pokušaje da ga ubije:

Zloupotrebio ju je – njenu ljubav, njeno ludilo – a više od svega zloupotrebio je njenu kukavičku, gorku osvetu. To ga je na Krvnoj banci pretvorilo u zvezdu, u slavnu ličnost; drugim muškarcima i drugim ženama saopštavalo je da je on jedan gadan lik, da ima moć da ženu otera u ludilo, i to ne zato što ga je omrzla ili zato što joj je uradio nešto neoprostivo, već zato što ju je jebao, pa je podivljala od nedostatka njegovog veličanstvenog uda. (2013: 367–368)

Pažljiva i manje samozaštitnički orijentisana ocena njegove lične istorije, motivisana iskušenjima i nevoljama koje sačinjavaju njegovo herojsko iskušenje, a u koje spada i odbijanje uvredljive materijalističke perspektive, natera Mlekadžiju da razume koliko je ozbiljno pogrešno bilo njegovo sebično ponašanje. Poput tradicionalnog junaka monomita, on zadobija osećanje sopstvenog identiteta koje je čvrsto ukorenjeno u odnosu prema porodici i zajednici. Naime, naučio je, ukratko, da može ostvariti osećaj sopstva samo kad uspe da prihvati neizbežnu odgovornost prema porodici i čovečanstvu, kad prepoznaje osećaj pripadnosti svom narodu i počne da uživa u njemu. Oslobođen od plitkih i sebičnih gledišta koja su ga ranije karakterisala, Mlekadžija je, ukratko, okončao sopstvenu odeljenost od samog sebe i od plemena i postao je potpun, ostvario je „slivanje [...] u celovitu ličnost” (2013: 96).

Na kraju, Mlekadžija, čiji rod omogućava autorki da konstruiše narativ o njegovoj predačkoj potrazi generalno u skladu s parametrima klasičnog monomita, uspeva da obavi zadatak očuvanja kulture koji je nužan za održanje njegove zajednice. U skladu sa zahtevima koji se postavljaju pred uspešnog monomitskog junaka, vraća se u svoju zajednicu u Mičigenu da saopšti ono što je rastumačio od tajanstvenih stihova svetog narativa svojoj porodici, beznađežno podeljenoj nakon decenija nepoverenja i međusobnog perverzno maltretiranja. Mlekadžijina odiseja potvrđuje da je njegov otac bio u pravu kad je izjednačavao sopstvo i znanje. Prethodno, kad Mlekadžija interveniše u psihološki i fizički nasilnoj raspravi između majke i oca tako što udara Mejkona Deda Drugog, otac mu kaže: „Sad si odrastao čovek, ali nije ni izbliza dovoljno biti odrastao. Treba biti celovit čovek. A ako hoćeš da budeš celovit čovek, onda se moraš izboriti i sa celovitom istinom.” (2013: 97). Pošto je istražio, naizgled temeljno, nasleđe svojih predaka, Mlekadžija je mnogo naučio o „celovitoj istini”, koja mu omogućava pristup onome što Džozef Kembel naziva „nepresušni izvor iz kojeg se društvo ponovo rađa” (Campbell, 1949: 20). Ostvareno osećanje celovitosti i pristup tom „nepresušnom izvoru” – posebno istoriji klana Dedovih; a uopštenije, afroameričkoj kulturi i njenim bezvremenim istinama – omogućava Mlekadžiji da krene na „drugi zadatak i delo”: „da se onda vrati [svom] preobraženom [društvu koje se raspada] i da druge podučiti lekciji o obnovljenom životu koju je naučio” (1949: 20).

Te lekcije, ma koliko bile informativne i moćne, ne mogu da izmene najjeziviju posledicu njegove nekadašnje „raspadnute psihe” (1949: 20): njegov rđav odnos prema Agari i njenu potonju smrt. Uporedo s Mlekadžijinim sticanjem neophodne svesti o sebi i kulturi, teče Agarin bolni trud da ostvari standarde ženske lepote američkog građanskog društva. Uistinu, rodne situacije Mlekadžije i Agare u patrijarhalnom kapitalistič-

kom sistemu u konačnom ishodu određuju granice same prirode i uspeha njihovog putovanja.

V

Trinaesto poglavlje *Solomonove pesme*, u kojem se beleže okolnosti Agarine smrti, donosi doslovno – i strategijsko – slamanje muškog monomitskog niza. Struktura romana Toni Morison ističe kontrast između Mlekađijine (muške) monomitske potrage za sopstvom i zajednicom i smrtonosnog marša njegove rođake Agare ka onome što Suzan Vilis identifikuje kao postvarivanje (Willis, 1987: 89). Ova jukstapozicija je zapravo vrlo upečatljiva. Na primer, oba lika kreću na putovanja usled svojih stavova o buržoaskim kapitalističkim vrednostima. Mlekađija, koga Toni Morison uspeva da upiše u zaplet tradicionalne (muške) epske potrage, želi da pobegne iz svog okruženja ne zato što su njegove buržoaske vrednosti represivne nego zato što zahtevaju fizički angažman i osećaj empatije, za šta je on očigledno nespreman. S druge strane, Agarino putovanje ka postvarivanju i, u konačnom ishodu, fizička smrt, imaju izvor u njenom prihvatanju bezmalo večne predstave patrijarhalnog društva o ženi kao objektu, u njenom uzaludnom pokušaju da ostvari pojmove ženske lepote buržoaskog društva. Budući da je očigledno nasledila od svoje pretkinje Rajne sposobnost za bezgraničnu tugu zbog muškog napuštanja, Agara zaključuje, pošto je zurila u sopstvenu sliku u ogledalu, da Mlekađijin neuspah da je voli predstavlja funkciju njenog neglamuroznog, nekosmopolitkog izgleda.

Agarin ženski status uskraćuje joj mogućnost da kao akter i subjekt stupi u paradigmatički epski način transcendencije. Stoga joj je uskraćen pristup mogućnostima preobražaja regenerativne neophodne distance od koruptivnog glavnog toka američkog buržoaskog sistema vrednosti. Pošto više ne postoji mitski crnački narativ o zajedničkoj transcendenciji – i zapravo ga je zamenio individualistički i androcentrični (porodični) tekst – Agara nema načina da dostigne okrepljujuće znanje o sebi i kulturi koje bi joj omogućilo da odbaci iznurujuća načela onoga što Džordž Deforest Lord naziva „razoren grad, uništena kultura” (Lord, 1983: 221). Stoga, mogućnosti za sopstveno unapređivanje ona može da sagleda samo pod uslovima koje „uništeno” buržoasko američko društvo ističe kao prikladne za njen pol. Drugim rečima, u društvu u kom je ženska samoaktualizacija generalno nemoguća izvan konteksta interaktivnog odnosa s muškarcem, Agarina usredsređenost na Mlekađijinu nespremnost da je voli, ma koliko bila štetna, potpuno je logična. Dok Mlekađija ostvaruje čudesno korisno razumevanje istorije, mita i prirode, Agarin status lika koji je vezan, kako u prostornom, tako i u narativnom smislu reči, za represivne kućne zaplete – što je praktično neophodan uslov za ostavljenu ljubavnicu u zapadnjačkom epu – izaziva praktičnu disocijaciju osećajnosti i prihvatanje pogleda na ženu osobenih za buržoasko društvo. To prihvatanje odražava se naročito u njenom potpunom usvajanju njegovih ideja o ženskoj lepoti.

Upravo korišćenjem slike žene koja zuri u ogledalo Toni Morison prikazuje zaključak Agarine tugom izazvane afazije, i njeno otkriće onoga što smatra načinom da oživi Mlekadžijino zanimanje. Kad Agara, u skoro katatoničnom stanju, ugleda sebe u malom ogledalu koje joj podnese Pilat, biva uverena da je našla izvor Mlekadžijine antipatije – svoj izgled:

„Nije ni čudo”, napokon je izustila. „Gledaj ovo. Nije ni čudo. Nije ni čudo.” [...] „Gledaj na šta ličim. Grozno izgledam. Nije ni čudo što me nije želeo. Izgledam strašno.” Glas joj je bio smiren i razborit, kao da uopšte nije ni proživela tih poslednjih nekoliko dana. „Moram da se dignem odavde i da se sredim. Nije ni čudo!” Agara je zbacila pokrivač i ustala. „Ufff! Još i smrdim. Mama, zagrej mi vode. Treba mi kupanje. Dugo kupanje. Je li nam ostalo mirišljave soli? O, gospode, glava.” Opet je zavirila u ogledalce. „Izgledam kao mrmot. Gde je češalj?” (Morison, 2013: 376)

Agara oduševljeno kreće da ostvari ideal lepote buržoaskog društva. Uverena da joj „sve treba” da bi preobrazila svoju crnačku različitost – ono što naziva izgledom „kao mrmot” – u glamurozni ženski ideal buržoazije, onda provede čitav radni dan „[kupujući] sve što žena može obući od gole kože pa nadalje” (2013: 377). Ona kupuje, između ostalog, „Plejteksov pojas, Aj Milerove hulahop čarape bezbojne, gaćice firme *Frut ov d lum* i dva perlonska kombinezona”, jedan skupi „*Evan-Pikounov* kostim”, i kozmetiku (2013: 378). To je besramni čin konzumacije proizvoda, ona očajnički pokušava da sebe pretvori u besprekoran primer ženske lepote da bi bila dostojna Mlekadžijine ljubavi. Međutim, instrumente njene transformacije natopi i uprlja pljusak, te se njeni napori da tu pocepanu odeću i kišom natopljenu kozmetiku iskoristi za svoj preobražaj pokazuju sasvim neuspešni. Agara to shvata kad vidi Pilatinu i Rebinu reakciju na to kako izgleda:

[...] tek je u njihovim očima ugledala ono što nije opazila dotad u ogledalu: mokre iscepane čarape, iskaljanu belu suknju, lepljiv, zgomuljičan puder na licu, rumenilo u brazdama i divlje, mokre plastove kose. Sve je to ugledala u njihovim očima, i taj prizor je njene rođene oči ispunio vodom, toplijom i mnogo starijom nego što je kiša. (2013: 383)

Agara dolazi do gorkog uvida da su potpuno neuspešni njeni napori da ostvari ideal ženske lepote američkog društva. Njen kratkotrajni, bolni pokušaj da nadoknadi fizičke kvalitete koji joj nedostaju, a zna da se Mlekadžiji dopadaju – „svilenu kosu [boje bakrenjaka]”, „kožu boje limuna”, „sivoplave oči” i „tanak nos” (2013: 384) – završava se ne transcendentnim znanjem o svetlu, kako se završava epsko putovanje muškog protagoniste, već naprotiv, svešću da joj njeno (uništeno) društvo nikad neće pružiti prilike za one vrste preobražaja koje su joj nužne da osvoji ljubav muškarca uz koga smatra da pripada. Iscrpljena, osećajući svu beznadežnost svoje dileme, ona kaže Pilat: „Nikada neće voleti moju kosu” (2013: 384).⁶

⁶ Tačniji prevod bi glasio: „Nikad mu se neće dopasti moja kosa.” U originalu: *He's never going to like my hair.* (Prim. prev.)

Toni Morison prekida Mlekadžijinu monomitsku potragu ili, kako kaže Rejčel Duplesi, prekida sled (svetog) narativa, da bi prikazala neuspeh falocentričnog mita da upiše korisne transcendentne mogućnosti za ženu. Svrha tog prekida jeste da problematizuje strogo slavljeničku afrocentričnu analizu Mlekadžijinih dostignuća. Takva analiza ne uspeva da se usredsredi na jasno prisustvo (ženskog) bola koje prožima završna poglavlja *Solomonove pesme*. Muška krivica za izazivanje takvog bola očigledna je, na primer, u Mlekadžijinim uvidima u motivaciju njegovog odnosa prema Agari. On shvata da ju je „[z]loupotrebio [...] – njenu ljubav, njeno ludilo – a više od svega [...] njenu kukavičku, gorku osvetu” (2013: 367) da bi ostvario status heroja, ili ono što se u narativu naziva statusom „zvezde”.⁷

U analizama ovog romana Toni Morison mora se obraćati pažnja kako na transcendentnu radost muškog lëta uobličenog znanjem, tako i na neizmerni bol usled napuštanja koji osećaju žene poput Agare i Rajne, čija je agonija zbog Solomonovog gubitka „otprilike i ubil[a] tu ženu” (2013: 392), i bila je toliko duboka i silovita da je „ridala i ridala, potpuno sišla s uma” (2013: 392). Drugim rečima, buduća čitanja moraju uzeti u obzir to da onaj tekst tužne pesme i roman kodiraju kako afrocentrično priznanje moći i važnosti transcendencije, tako i uverljivu kritiku činjenice da je, u ažuriranoj verziji ovog mita, ta moć u suštini uskraćena Afroamerikankama. Svojom aproprijacijom ovog mita, Toni Morison se približava narativnim strukturama falocentričnih zapadnjačkih mitova u toj meri da su muškarci prikazani kao akteri, a žene su ophrvane tugom, ostavljene i – usled maskulinističkih perspektiva osobenih za ovu kulturu, pa stoga i za ovaj pripovedni oblik – predstavljaju trajno prizemljene predmete. Ideološka kompleksnost autorkinog predstavljanja svoje feminocentrične i afrocentrične politike pokazuje se u tome kako stihovi upisuju transcendiranje i napuštanje: „Solomon ode odlete, Solomon ode nestade” (2013: 398).

VI

Autorkino prikazivanje feminističkih tema u ovom romanu možda je najočiglednije u glasovima (pretežno) ženskog potomstva koje vodi kritički nastrojeni hor u poslednjim poglavljima *Solomonove pesme*. Žene iz Šalimara, poput Suzan Berd i Slatke,

⁷ Očigledno, Agarin tragični položaj ubrzan je njenim statusom žene u maskulinističkom zapletu koji insistira na tome da žena nije ništa bez muškarca. Agara ne uspeva da nađe, zapravo joj čak nije dozvoljeno ni da potraži na bilo kom potencijalno plodonosnom mestu onaj tip važnog i okrepljujućeg ličnog i plemenskog značenja u istoriji i mitu, a ta činjenica ukazuje na njeno mesto izvan transcendentnog dešavanja u ovom mitu. Toni Morison upotrebljava pesmu da kontrastira suprotne ishode Mlekadžijine i Agarine potrage. Muški protagonist nalazi, takoreći, novi život u tajanstvenim tužnim stihovima Solomonove pesme. Suprotno tome, korišćenje te pesme u završnoj sceni trinaestog poglavlja – na Agarinoj sahrani Pilat i Reba tužno mole za „milost”, i Pilat izvodi uspavanku („Ko je to meni dirô ludicu moju slatku? / Ko je to meni moje čedo dirô?” [2013: 387]), koju je pevala unuki „kad je bila mala” – signalizuje patnju ženskih likova zbog toga što nisu uspele da zaštite Agaru od pogubnih posledica Mlekadžijinog odbacivanja, koji je „meni moje čedo dirô”.

nisu baš nimalo impresionirane Solomonom i njegovom transcendentnom predstavom. Suzan Berd ga čak otvoreno kritikuje što je napustio Rajnu i svoje potomstvo. Iako Suzan Berd prepričava Mlekadžiji provokativne aspekte Solomonovog mitskog leta – ona kaže Mlekadžiji: „po toj priči [...]. Odleteo je. Razumete, kao ptica. Samo je jednog dana ustao na njivi, ustrčao uz nekakvo brdo, obrnuo se nekoliko puta oko sebe i digao se u vazduh. Otišao pravo natrag tamo otkuda je već došao” (2013: 392) – njena pripovest usredsređuje se prevashodno na bol koji su drugi osetili zbog njegovog napuštanja. Uistinu, upravo Suzan Berd obaveštava Mlekadžiju o poreklu naziva Rajnina klisura: „[...] ponekad se i čuje taj čudni zvuk koji stvara vetar. [Ljudi kažu da to žena, Solomonova žena, plače.] Zvala se Rajna” (2013: 392).⁸ Povrh kritički intoniranih tvrdnji kao što je: „[...] iščezao je i sve ih ostavio” (2013: 392), ona dodatno komentariše posledice njegovog letećeg bega:

Vele da je ridala i ridala, potpuno sišla s uma. Ne čuje se više za takve žene, ali nekada ih je bilo više – tih žena što ne mogu da žive bez nekog određenog muškarca. A kad taj muškarac ode, one silaze s uma, ili umiru, ili šta već. Od ljubavi, valjda. Ali ja sam uvek smatrala da je to od napora da same brinu o deci, razumete šta hoću da kažem? (2013: 392)

Mada bismo ovde s pravom mogli dovesti u pitanje pouzdanost „spekulacija” (2013: 392) Suzan Berd – na primer, Solomonova pesma nije tek neka nevažna „bapska laža”; dalje, Agarina reakcija na Mlekadžijino napuštanje slična je Rajninoj, a njena tuga očigledno nema nikakve veze s tegobama usled toga što je ostala kao jedina roditeljka – čitalac svakako može imati poverenja u njeno pamćenje detalja mitskog narativa. Čitalac može verovati njenom sagledavanju veličine bola ostavljene žene, što potvrđuje Slatina i, na kraju, Mlekadžijina reakcija na muške činove napuštanja i transcendiranja.

Mlekadžiju arheološki čin uznosi u „neverovatne visine” (2013: 395) i pod takvim utiskom on Slatkoj, svojoj ljubavnici iz Šalimara, poverava činjenicu da je on Solomonov potomak. Pošto je zadobio svoju porodičnu istoriju – o igri koja prati recitovanje Solomonove pesme ponosno kaže: „To je sad moja igra” (2013: 396) – on otkriva o svom pretku: „Kurvin sin umeo je da leti! Umeo da leti! Nije mu trebao avion. Nije mu trebao usrani *te duplo ve a*. Umeo je sam-samcit da leti!” (2013: 397).⁹ Nimalo impresionirana saznanjem o Mlekadžijinom kraljevskom nasleđu – na kraju krajeva, kao što mu kaže Suzan Berd: „[...] svi u ovom kraju tvrde da su u srodstvu s njim” (2013: 391) – Slatka pokušava da natera svog ljubavnika da razmisli o posledicama Džejkovog transcendentnog čina, tako što ga pita: „Koga je ostavio za sobom?” (2013: 398). Još opčinjen svojim statusom potomka jedne tako magične ličnosti, Mlekadžija veselo odgovara: „Sve! Ostavio je sve dole na zemlji i odjezdio kao crni orao” (2013: 398). Tek kad bude primoran da se suoči s posledici-

⁸ Rečenica u uglastim zagradama nedostaje u prevodu Dubravke Srećković Divković. (Prim. prev.)

⁹ TWA, *Trans World Airline*, jedna od najvećih avionskih kompanija u SAD. (Prim. D. Srećković Divković)

cama sopstvenog napuštanja Agare, on uspeva da oseti društveno neodgovornu prirodu činova svoga pretka, a zatim i sopstvenih.

To suočavanje nastupa kad Mlekadžija, po povratku u Mičigen, bude izložen značajnim, ponekad smrtonosnim posledicama muškog lëta. Dok se u Pilatinom podrumu oporavlja od udara kojim ga je, u opravdanoj ljutnji, onesvestila tetka, Mlekadžija razumeva tragične ironije falocentrične društvene (i narativne) strukture koja ženama onemogućava pristup izvorima znanja i moći te kulture. Narativ nas obaveštava o Mlekadžijinim otkrovenjima: „Napustio ju je. Dok je on sanjao da leti, Agara je umirala” (2013: 402). Mlekadžija, koji je ostvario beskonačno velik napredak u znanju, a ipak očigledno ima još mnogo toga da nauči, tada se seća Slatkinog pitanja o žrtvama Solomonovog odlaska, pitanja o kom dotad nije ozbiljno razmišljao. Ukazuje mu se jasna veza između sopstvenog čina i postupka mitskog pretka, a sveukupne posledice njegovog leta sada može da razume:

U sećanje mu se vrati srebrnasti glas Slatke: „Koga je ostavio za sobom?” On je za sobom ostavio Rajnu i dvadeset jedno dete. Dvadeset jedno, jer ispustio je i ono koje je pokušao da povede sa sobom. A Rajna se bacala čitavim telom, sišla s uma, i još plače u jaruzi. Ko se brianuo o to dvadesetoro dece? Isuse Hriste, ostavio je dvadeset jedno dete! [...] Šalimar je ostavio svoju, ali upravo ta deca i pevaju o tome, i čuvaju u životu priču o tome kako ih je napustio. (2013: 402)

Tek u ovom trenutku, kad Mlekadžija spozna bolne posledice čuvenog muškog letećeg bega, može se reći da se njegovo razumevanje porodičnog nasleđa i Solomonove pesme kreće ka zadovoljavajućem upotpunjenju. Takvo razumevanje iziskuje pomirenje s kompleksom porodične pesme, ponekad neprijatnih značenja, i spoznavanje kako ponosnog leta, tako i nedostatka osećaja društvene odgovornosti u odlasku mitskog heroja Solomona.

Dakle, *Solomonova pesma* govori kako o transcendentnom (muškom) letu, tako i o neizmernom bolu koji pogađa ženu koja, usled toga što joj je uskraćen pristup znanju, ne može učestvovati u tom letu. Prekidajući monomitski sled, Toni Morison otvara mogućnosti za feminističko čitanje nadahnuto otporom koje ukazuje na posledice muških epskih putovanja: na život kao u smrti, ili na pravu smrt, žene kojoj je jedino dozvoljena uloga tugom ophrvane, napuštene ljubavnice.

Dakle, analiza koja u prvi plan izvlači ne samo Mlekadžijino arheološko pitanje već i Agarin raspad – drugim rečima, afrocentrično feminističko čitanje *Solomonove pesme* – omogućava tumačenje koje najpreciznije razotkriva složenost autorkine apropijacije epske forme i afroameričke narodne priče. Zapravo, takva analiza je nužna ako hoćemo da razumemo crnačku i feminističku poetiku koja uobličava ne samo *Solomonovu pesmu* nego ceo autorkin opus. Umesto da preosmišljava očevinu, roman Toni Morison ističe večnu relevantnost kulturnih mitova iz narodnih priča, razotkriva-

jući savremeno izopačavanje insistiranja tog mita na važnosti transcendentnog leta kao implicitno falocentričnog u svom upisivanju večno inferiornog – „ne-herojskog” – statusa žene.

Autorkin muški ep ne predstavlja raskid s feminocentričnim temama knjiga poput *Najplavljenog oka* i *Sule*, nego hrabro proširenje tih tema u suočenju s načelima „najsvetijeg narativa” zapadnjačke književnosti. Poput Gitare, koji insistira na tome da je zaslužio pravo na kritičku analizu akcija Afroamerikanaca, tekst Toni Morison zapravo postavlja pitanje: „Zar ne mogu kritikovati ono što volim?” Iako očigledno želi da sačuva čudo i mudrost crnačke kulture, Toni Morison uočava potrebu za prožimanjem sačuvanih formi kulture „novim informacijama”. Ako kulture generalno nisu statične nego su u procesu kontinuiranog i dinamičnog razvoja, očigledno je da afroamerička kultura, ukoliko želi u sadašnjosti da bude vredna kao sredstvo za objašnjavanje sveta koji se brzo menja, u kom žene predstavljaju sve važnije i sve uticajnije akterke, ne može nastaviti da proizvodi perspektive koje vode daljem stvaranju narativa koji trivijalizuju ili marginalizuju ženu. Takav uvid ne znači zamenu afrocentrične ideologije feminizmom već stvaranje prostorâ koji će omogućiti njihovu neophodnu i potencijalno plodnosnu interakciju. U tom smislu, *Solomonova pesma* ne samo što odražava perspektive afroameričke kulture nego pokušava da značajno doprinese njenom preobražaju.

IZVORI

- Benston, Kimberly. (1989). “Re-Weaving the ‘Ulysses Scene’: Enchantment, Post-Oedipal Identity and the Buried Text of Blackness in *Song of Solomon*”. Paper presented at the English Institute, 48th Session. Harvard University, 25 Aug., 1989.
- Brenner, Gerry. (1988). “*Song of Solomon*: Rejecting Rank’s Monomyth and Feminism”. *Critical Essays on Toni Morrison*. (Nellie Y. McKay, ed.). Boston: G. K. Hall, 114–124.
- Brewer, J. Mason. (1968). *American Negro Folklore*. Chicago: Quadrangle.
- Campbell, Jane. (1986). *Mythic Black Fiction: The Transformation of History*. Knoxville: U of Tennessee P.
- Campbell, Joseph. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.
- Dorson, Richard. (1956). *American Negro Folktales*. Greenwich, Conn.: Fawcett.
- Dundes, Alan. (ed.). (1984). *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*. Berkeley: U of California P.
- DuPlessis, Rachel Blau. (1985). *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP.
- Fabre, Genevieve. (1988). “Genealogical Archaeology or the Quest for Legacy in *Song of Solomon*”. *Critical Essays on Toni Morrison*. (Nellie Y. McKay, ed.). Boston: G. K. Hall, 105–114.
- Hughes, Langston and Bontemps, Arna. (eds.). (1958). *The Book of Negro Folklore*. New York: Dodd, Mead.
- Lee, Dorothy H. (1982). “*Song of Solomon*: To Ride the Air”. *Black American Literature Forum* 16, 64–70.
- Lester, Julius. (1969). *Black Folktales*. New York: Grove.
- Lester, Rosemarie K. (1988). “An Interview with Toni Morrison. Hessian Radio Network, Frankfurt, West Germany.” *Critical Essays on Toni Morrison*. (Nellie Y. McKay, ed.). Boston: G. K. Hall, 47–56.
- Lord, George deForest. (1983). *Trials of the Self: Heroic Ordeals in the Epic Tradition*. Hamden, CT: Archon.
- McKay, Nellie Y. (ed.). (1988). *Critical Essays on Toni Morrison*. Boston: G. K. Hall.
- Morison, Toni. (2013). *Solomonova pesma*. (Dubravka Srećković Divković, prev.). Beograd: Laguna.
- Morison, Toni. (2024). „Korenske veze: precij kao temelj”. (Viktorija Krombholz, prev.). *Polja: časopis za književnost i teoriju*, god. 69, br. 548, jul–avgust, 34–39.

- Royster, Phillip. (1982). "Milkman Flying. The Scapegoat Transcended in Toni Morrison's *Song of Solomon*". *College Language Association Journal* 24, 419–440.
- Stotkin, Richard. (1986). "Myth and the Production of History". *Ideology and Classic American Literature*. (Savcan Bercovitch and Myra Jehlen, eds.). New York: Cambridge UP, 70–90.
- Willis, Susan. (1987). *Specifying: Black Women Writing the American Experience*. Madison: U of Wisconsin P.

Umesto *appendix-a*

Džulijus Lester

LJUDI KOJI SU UMELI DA LETE

Desilo se to davno, vrlo davno, kad su crnce odvodili iz njihovih domova u Africi i primoravali da dođu ovamo i rade kao robovi. Metnuli su ih na brodove, i mnogi su pomrli na dugom putovanju preko Atlantskog okeana. Oni koji su preživeli, s broda su stupili u zemlju koju nikad nisu videli, za koju nisu znali ni da postoji, i odveli su ih na polja da rade.

Mnogi su odbili, i pobili su ih. Drugi su radili, ali kad bi ih belčev bič ošinuo po leđima da ih natera da rade vrednije, okretali su se i borili. A neki od njih su ubijali belce s bičevima. Druge su belci ubili. Neki su bežali i pokušavali da se vrate kući, u Afriku, gde nije bilo belaca, gde su obrađivali sopstvenu zemlju za svoju korist, a ne za dobro belaca. Neki od onih koji su pokušavali da se vrate u Afriku pešačili su dok ne stignu do okeana, pa bi ušli u vodu, i niko ne zna da li su kroz vodu otpešačili do Afrike ili su se podavili. Nije bilo ni važno. Bar više nisu bili robovi.

Kad je belac uterivao Afrikance na robovlasničke brodove, nije znao, niti je mario da li uzima seoske muzičare, likovne umetnike ili vračeve. Dogod su crni i deluju snažno, on ih je želeo – muškarce, žene i decu. Zato nije znao da je ponekad među uhvaćenima bilo i vračeva. Da je znao, i da je takođe znao da kroz vrača govore bogovi, dvaput bi promislio. Ali nije mario. Ti crnci i crnkinje za njega nisu bili ljudi. Gledao ih je i svakog brojao kao novac koji će staviti u džep.

Čitav brodski tovar Afrikanaca doveden je na jednu plantažu u Južnoj Karolini. Među njima je bio sin vrača kome je trebalo još mnogo meseci da izuči do kraja tajne bogova kod svog oca. Taj mladić nosio je tajne i moći generacija Afrikanaca.

Jednog dana, jednog vrelog dana kad je od sunca gorela i kosa na glavi, radili su u poljima. Bili su u poljima još pre izlaska sunca i, dok je ono putovalo do najvišeg mesta na nebu, kao da je goreo i sam vazduh. Jedna mlada žena, tela zaobljenog od deteta koje je raslo duboko u njoj, onesvestila se.

Pre no što je njeno telo udarilo o zemlju, belac s bičem već je na konju jahao k njoj. Polio ju je vodom po licu. „Nazad na posao, lenja crnčugo! Nema lenčarenja na radu dok sam ja tu.” Ošinuo ju je bičem po leđima i ona se, vrišteći, nekako osovila na noge.

Sav posao je stao, jer su Afrikanci ćutke posmatrali.

„Ako ne želite da okusite ovo isto, bolje se vratite na posao, crnčuge!”

Pognuli su glave i nastavili da rade. Mladi virač približavao se mladoj budućoj majci, ali pre no što je stigao do nje, ona je ponovo pala, i belac s bičem se nadneo nad nju, tukao ju je sve dok joj se telo nije podiglo sa zemlje od puke siline njenog jaukanja. Mladi virač prišao je do nje i prošaptao joj nešto na uho. Ona je, onda, nešto prošaptala sledećem do sebe. On je rekao sledećem, i to se nastavilo celim poljem. Učinili su to tako brzo i tiho da belac s bičem nije ništa primetio.

Nekoliko časaka kasnije, onesvestio se neko drugi u polju, a kad je belac s bičem pohajao k njemu, mladi virač je viknuo: „Sad!” Izgovorio je jednu čudnu reč, a onaj što se onesvestio podigao se s tla i, mašući rukama kao krilima, uzleteo je u nebo i izgubio se van dogleda.

Čovek s bičem pogledao je Afrikance, ali oni su samo zurili u daljinu, s blagim osmejkom na usnama. „Ko je to učinio? Ko je uzviknuo?” Niko nije ništa rekao. „Kad mi samo padne šaka!”

Nije previše minuta prošlo, a ona mlada žena se još jednom onesvestila. Čovek je skoro stigao do nje kad je mladi virač viknuo: „Sad!” i izgovorio čudnu reč. Ona se takođe odigla s tla i, mašući rukama kao krilima, odletela u daljinu, van dogleda.

Ovog puta čovek s bičem znao je ko je odgovoran, i dok je uzmahivao rukom da ošine mladog virača, mladić je viknuo: „Sad! Sad! Svi!” Izgovorio je onu čudnu reč, i svi Afrikanci bacili su motike, pružili ruke, i odleteli, nazad svome domu, nazad u Afriku.

Bilo je to davno, i sad se niko ne seća koju je to reč mladi virač znao, koja je činila da ljudi polete. Ali ko zna? Možda će se jednog jutra neko probuditi s čudnom rečju na jeziku i, kad je izgovori, svi ćemo pružiti ruke i vinuti se u vazduh, da napustimo ova krvlju natopljena polja našeg jada.

(S engleskog preveo Ivan Radosavljević)