

Barbara Kristijan

# „PROŠLOST JE BESKONAČNA“: ISTORIJA I MIT U TRILOGIJI TONI MORISON

I

U ovom radu razmatram kako su Istorija i Sećanje konstruisani na povezane a opet prilično različite načine u romanima odabраних afroameričkih pisaca uključujući, naravno, i Toni Morison. Morison je često govorila da je za nju „prošlost beskonačna” (Morison, 1994). U intervjuima i esejima ponavljala je svoju zabrinutost u pogledu načina na koji se istorija Afroamerikanaca tumači u javnoj sferi savremene mejnstrim Amerike. Takođe je insistirala na centralnoj poziciji Sećanja, ne samo u apstraktnom već i ličnom smislu, u određenim pričama koje su joj prenele porodica i zajednica i u snažnom slikovitom jeziku koji ona koristi.

Istorija predstavlja zagonetku za Afroamerikance, koji su specifični po načinu na koji postaju narod u Americi u smislu da tamnoputost nije bila sredstvo po kome se identifikovao jedan narod pre nego što su oni nasilno dovedeni na ovu hemisferu. Afroamerikanci su (što često zaboravljamo) potomci brojnih različitih grupa iz Zapadne Afrike. Oni taj aspekt svoje istorije – to da više naroda postaje jedan – dele sa drugim Amerikancima u smislu da su različiti narodi iz Evrope takođe morali da postanu jedan narod – tačnije, Amerikanci. Ali dok je javna istorija Sjedinjenih Država postala fiksirana belom kožom kao glavnim elementom pravog amerikanstva, oni iz naroda Ašanti, Tiv, Fulani ne samo da su protiv svoje volje otrgnuti iz svojih zemalja, oni su i obeleženi po boji kože kao robovi, kao inferiorni. Dok su Italijani, Irci, Nemci mogli da postanu Amerikanci, odnosno belci, iako su se međusobno sukobljavali u Evropi, Afrikanci su okarakterisani kao „crnje” bez obzira na to odakle su došli i bili su primoravani da stvaraju sopstvena sredstva kojima će postati „narod” čak i dok im je govoreno da nemaju ni istoriju, ni kulturu, ni mitove. I zaista, oni nisu imali zemlju niti načina da steknu materijalno bogatstvo uprkos činjenici da je njihov rad bio osnova izvanrednog razvoja države, nisu imali zajednički jezik osim jezika svojih vlasnika, ni porodice ni zajednice kojima bi se okrenuli kada su stizali u Ameriku, nisu imali jedinstvenu zastavu, religiju niti priču o poreklu. Iz ovog ništavila, otkrivali su jedni druge u formama kulturnog izražavanja kao što su muzika i pripovedanje. Ipak, dok su kulture koje su razvili postale osnovni elementi američke kulture, čak i one su diskreditovane kao egzotična zabava. Mesto odakle su došli, Afrika, ne samo da je među evropskim misliocima bilo određeno da bude izvan Istorije već su, kako je to formulisao Du Bois u *Dušama crnog naroda*, bili izopštenici, stranci u svom novom domu. Kao izopštenici/stranci, oni su, možda i više nego bi-

lo koja tek pristigla grupa, znali da postoje indigene zajednice koje su Evropljani pokorili. Međutim, kao pridošlice u ovoj bogatoj zemlji, i oni bi se mogli smatrati uljezima. Gde bi onda u ovoj zemlji mogli da nađu utočište? I da li treba da ga nađu? Možda treba da odu negde drugo ili da se vrate u Afriku. Da li su oni zaista bili narod ili grupa veštački stvorena brutalnošću vlasnika? Da li su bili narod koji se može asimilovati u loncu za pretapanje ili nacija u naciji? Ko su oni? Šta treba da rade?

Postajanje Afroamerikancem izvedeno je u okvirima teatarskog paradoksa po komste i unutar i izvan američke imaginacije, kako je Toni Morison pronicljivo analizirala u svojoj zbirci eseja *Igra u mraku: bela koža i književna imaginacija* (*Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*). Bez prisustva crnaca koji bi se lako mogli označiti kao „drugi”, Evropljani koji su pristizali u novu zemlju ne bi mogli tako neposredno ostvariti jedinstvo svrhe niti osećaj pripadnosti. Pri zamišljanju ko su oni bili, ko jesu, ko bi mogli da budu, u zavisnosti od potreba nacije koja nastaje, ovi „drugi” su označavani različitim kontradiktornim terminima – Afrikanci, robovi, crni, crnci, obojeni, Afroamerikanci, afrički Amerikanci – terminima koji znače strateške lokacije. Razumevanje njihove dvostruke svesti imaginativnim korišćenjem jezika gospodara bilo je rizično, ali i neophodno da bi ovi „stranci” mogli da postanu izazov elitnoj pisanoj kulturi svojih pobrljivača (Gates, 1997).

Toni Morison je počela da piše tokom perioda kad je sama ideja da je neizbežno da crnci pišu s pozicije dvostruke svesti bila militantno osporavana. Pokreti za građanska prava i „crnu moć” iz šezdesetih pokušali su da iniciraju ono što je [Alis] Voker nazvala „južnjačkom revolucijom” – revoluciju koja bi, ako bi uspela, značila da na nivou imaginacije kao i na materijalnom nivou, crnci u SAD više ne bi bili konstruisani od strane dominantne grupe kao „problem”. Veo dvostruke svesti imao je veliki uticaj na afroameričke pisce devetnaestog i početka dvadesetog veka i oni su predlagali različita rešenja: preseljavanje, nacionalizam, asimilaciju ako je moguće. Kada je Morison počela da objavljuje dela krajem šezdesetih, o afroameričkim piscima koji su smatrani tvorcima jedne književne tradicije držana su predavanja i diskusije u toj meri da su svoj društveni položaj predstavljali kao sastavni deo svog bića. Tako se u uvodu u svoju prvu zbirku, *Beleške sina ove zemlje* (*Notes of a Native Son*), Džejms Boldvin osetio prinuđenim da odgovori na koncept dvostruke svesti u pogledu načina na koji ona utiče na njegovo pisanje i recepciju njegovog dela:

*Čovek piše na osnovu samo jedne stvari – sopstvenog iskustva... Zato je meni kao crnom piscu teškoću predstavljala činjenica da mi je, zapravo, bilo zabranjeno da isuviše temeljno istražujem sopstvena iskustva zbog ogromnih zahteva i vrlo stvarnih opasnosti mog društvenog položaja. (1955: 5–7)*

To da je Boldvin ponavljao „problem” koji nije bio specifično njegov javno je demonstrirano reakcijom javnosti na to što je Ralf Elison osvojio Nacionalnu književnu nagra-

du za *Nevidljivog čoveka* i na Elisonovu debatu s Irvingom Hauom o tome da li je njegov roman, nasuprot romanu *Domorodac* Ričarda Rajta, zaista crna umetnost (Ellison, 1964).

Ali do 1970, kada je Toni Morison objavila svoj prvi roman, pisci pokreta „crna moć” iz šezdesetih, kao što su Amiri Baraka i Lari Nil, obznanili su da njihova dela nisu usmerena ka beloj publici niti publici „drugih” već ka njihovim zajednicama. Ta promena u publici, ta objava da crna kultura zaista postoji i da čini osnovu za umetnost, isprva se mogla učiniti kao nešto što rešava problem „dvostruke svesti”. Umesto toga, takve objave su osvetlile dublja pitanja. Šta su označitelji „crne zajednice”? U ovoj zemlji, koja naglašava individualnost i prava pojedinca, a opet politički i ekonomski privileguje dominantnu grupu definisanu rasom, koliko razlika bi bilo dopušteno unutar grupa bez moći ako bi se one posmatrale kao jedan narod? Šta podrazumevamo pod „crnom umetnošću”? Ko su to Mi?

Iskopavanja crnačke istorije i slavljenje književnosti iz perspektive Afroamerikana ranih sedamdesetih za rezultat su imali akademske radove kojima je postavljena osnova za važna književna dela. Naravno, i ranije su crni istoričari napisali neka važna dela, ali ona su obično bila zanemarena ili jednostavno nepoznata čak i istraživačima, dok su istorijska dela objavljena početkom sedamdesetih dobila dosta vidljivosti i afroameričkim piscima obezbedila javni intelektualni prostor da se prisete prošlosti, kao i da je osmisle. To što je Toni Morison osmislila *Crnu knjigu* (*The Black Book*), kolaž crnačkih memorabilija, naročito nam je važno dok promišljamo načine na koje se sećanje prepliće s istorijom jer ta knjiga ne samo da dokumentuje velika herojska dela iz prošlosti već uključuje sećanje u obliku delića svakodnevnih informacija – što je pokazatelj toga kako se istorija mora modifikovati narodnim običajima iz prošlosti. Njena uključenost u stvaranje *Crne knjige* dovešće do toga da Morison sazna za slučaj Margaret Garner, koja je ubila svoje dete i kojoj je potom suđeno zbog tog ubistva, što je bila inicijalna kapisla za roman *Voljena* nekih trinaest godina kasnije. *Crna knjiga* je Toni Morison takođe obezbedila informacije o svecrnačkim gradovima u Oklahomi, što je osnova za zaplet u njenom sedmom romanu, *Raj* (Middleton, *et al.*, 1974). Ta istraživanja iz ranih sedamdesetih pokazala su, kako je to Morison rekla, da je Amerika „nekoherentna” bez uključivanja afroameričkih doprinosa stvaranju nacije, njene istorije, jezika, književnosti, kulture kao i ključnih izbora koje je pravila. Amerika ne bi bila to što jeste bez prisustva crnaca (Morrison, 1991).

Afroamerički pisci sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka nisu tek proizvodili tradicionalno linearne istorijske romane, koristili su istorijske izvore da preosmisle polje prošlosti u odnosu na pitanja iz sadašnjosti, pitanja kao što su način na koji su zajednice formirane i šta bi mogao biti sam koncept slobode u zemlji koja privileguje pojedinca. Hteli to oni ili ne, morali su da postanu funkcionalna grupa da bi opstali. Da li se to držanje na okupu kao grupa zasnivalo samo na zajedničkom ugnjetavanju s kojim su se suočavali ili je postojala, kako je to formulisao Alen Lok (filozof harlemske renesanse), „zajednička svest” koja ih je proglasila za narod (Locke, 1925: 6–7)?

Kao spisateljica koja je u središte romana koje je objavila ranih sedamdesetih stavila Afroamerikanke, Morison je takođe preispitala definiciju crnačke zajednice kao primarno sačinjene od muških aktera uključenih u ono što nazivam „pograničnim ratovima” između crnaca i belaca. Jedna od posledica promene u publici i eksplozije kreativnosti Afroamerikanki tokom sedamdesetih jeste to što su time preciznije označene crnačke zajednice koje su ranije bile utišane: žene, homoseksualci i lezbejke, crnci u malim gradovima, crnci koji su migrirali u SAD iz drugih delova hemisfere. Ali ovo širenje opsega nije eliminisalo „problem” dvostruke svesti. U izvesnom smislu ga je zakomplikovalo tako da, na primer, crnačka feministička kritika tog perioda koristi termin „trostruka svest” kada razmatra posledice prožimanja rase, roda i klase kod crnih spisateljica.

Pitanje šta čini afroameričku umetnost jasno je povezano s pitanjem šta čini biva-nje Afroamerikancem, definicijom o kojoj se raspravljalo od stvaranja ove države i koja je donela našu najbolju umetnost. Svaka naredna generacija pisaca morala je da odgonetne šta se zapravo podrazumeva pod afroameričkom književnošću. Na primer, za razliku od nekih definicija iz šezdesetih, Morison izražava stav koji je komplikovan i na više načina podriva sam pojam „crna umetnost”. Krajem sedamdesetih nam govori:

*[c]rnačkom književnošću ne smatram naprosto knjige koje su pisali crni pisci, niti je to naprosto književnost o crncima, a nije ni književnost koja koristi određeni način govora u kojem se izostavlja g na kraju reči. To je književnost u kojoj ima nešto veoma posebno i veoma prepoznatljivo, a u svom pisanju težim da pronađem taj neuhvatljivi, ali prepoznatljivi stil. (Morison, 2024: 36)*

Govoreći o formalnom fokusu svojih knjiga, ona insistira na tome da je jedna od odlika crnačke umetnosti njena sposobnost da kombinuje „štampanu i usmenu književnost, da objedini ta dva aspekta tako da se priče koje pripoveda mogu, naravno, čitati u sebi, ali potrebno je da ih možemo i čuti” (2024: 35). Isto tako, Morison ukazuje na to da je jedna od ključnih odlika „crne umetnosti” način na koji nam ona omogućava da razmišljamo o odnosima predaka prema sadašnjosti, o njihovom poigravanju sa jezikom, izvrtanju i odbijanju javnog tumačenja prošlosti Afroamerikanaca i njihove upotrebe jezika, jer se crnci često karakterišu kao neko čija je istorija uništena i čiji je jezik, u najboljem slučaju, neka izobličena verzija engleskog.

Izgleda da 1999. više nema nikakvih datih očekivanja bilo od pisaca bilo od njihovih zajednica u pogledu toga šta crnačka umetnost treba da bude. Odnosno, pri ometanju velikog narativa, zvaničnog pripovedanja američke istorije i kulture koje je gospodarilo tako velikim delom dvadesetog veka, savremeni afroamerički pisci insistirali su i na mnoštvu narativa – intoniranih regijom, ličnom porodičnom istorijom, rodnom, klasom – koji bi se mogli smatrati za afroameričku umetnost.

To mnoštvo se jasno može sagledati kad se proučavaju romani Toni Morison, koja je, bez pogovora, bila monumentalna pokretač u iscrtavanju novih pravaca u savremenoj afroameričkoj književnosti. Jer čak i u ovim savremenim vremenima, čak i dok piše ove romane koji iscrtavaju nove pravce, na nju takođe utiču nove ideje koje je stvorila.

Kažem više prostora umesto samo prostora jer se afroameričkim piscima i dalje rutinski postavljaju pitanja o tome zašto pišu o Afroamerikancima a ne o, recimo, belcima – odnosno stvarnim ljudima. Isto tako, mnogim afroameričkim spisateljicama postavlja se pitanje zašto se u njihovim pričama i romanima prikazuju istorijska i savremena iskustva afroameričkih žena, čak i kada ove spisateljice stvaraju pripovesti o crnim zajednicama u celini. Ipak, današnji pisci nisu primorani da pišu o stereotipnom crnačkom pejzažu, „plantaži” ili „getu”. Delimično zato što su prva dva romana Toni Morison bila tako odlučno smešena u male gradove u Ohaju, oni su mogli da istraže unutrašnji pejzaž pojedinačnih crnaca u njihovom osobenom sopstvu umesto da se usredsređuju samo na njihova bića onako kako ih vidi „drugi”. Afroamerički pisci više ne osećaju da moraju da objašnjavaju čitaocima zašto pišu to što pišu. Kako je rekla Morison u intervjuu sa Čarlijem Rouzom, ona se oslobodila kad je pročitala afričke i afroameričke pisce jer je naučila da ne mora da bude „progutana belim pogledom”, može da se okrene svojoj imaginaciji (Morrison, 1998).

## II

Koje ideje, koje obrasce Morison dosledno koristi u iscrtavanju svog Imaginarijuma? Njena prva tri romana, *Najplavlje oko* (1970), *Sula* (1973) i *Solomonova pesma* (1977) obeležena su posledicama promena u geografiji života njenih likova. Kao ćerka roditelja koji iz Alabame i Džordžije nisu migrirali na severoistok niti u velike gradove srednjeg američkog zapada već u male gradove u Ohaju, Morison je pisala romane o migriranju u prosperitetne male crnačke gradove i životu u njima. Njen osećaj za načine na koje su se crnci borili da takva mesta učine svojim ključan je za sve ove romane. Prva tri romana Toni Morison oplakuju prošlost koja je često užasna ali i uzbudljiva, visceralna, živa. Segregacija, nametnuta zakonom ili običajem, ograničavala je Afroamerikance materijalno, ali ih je takođe smeštala u kontekste gde su mogli da stvore i zadrže sopstvene jezike, priče i muziku. Ova prva tri romana takođe podvlače kako afroameričko vreme nije linearno niti nužno progresivno. Vreme je važno samo utoliko što obeležava značajne događaje – kao žig usmenog pripovedanja i mitskih priča. Tako da je određena tačka u vremenu tek žiža isprepletanih krugova drugih vremena i događaja. Likovi Toni Morison kreću se unutar i izvan linearnog vremena, napred i nazad između „stvarnih” i zamišljenih mesta. I upravo su u okviru ovog konteksta kretanja vremena i mesta njene figure predaka dostupne njenim likovima. Pitanje da li se zajednice definišu i drže na okupu putem onih označenih kao odmetnici, kao otpadnici – da li da bismo imali „mi”, mora postojati i „oni” – večito je pitanje u njenim delima.

Naslov četvrtog romana Toni Morison *Tar Baby*, afroameričke narodne priče, takođe nas podseća na to u kojoj meri Morison koristi mitske priče kao utemeljujuću osnovu za prve romane – bajkovite mitove o lepoti u *Najplavljenj oku*, univerzalnu priču o prognoj ženi u *Suli*, mit o letenju u *Solomonovoj pesmi*. Mitske priče su moćna sredstva pu-

tem kojih svako ljudsko društvo tumači naizgled gole istorijske činjenice. Roman *Tar Baby* bi mogao delovati kao da ne pripada njenom opusu zato što je, za razliku od njenih ranijih dela, smešten na karipskom ostrvu, uključuje glavne likove belce i po svojim slikama i tonu je savremen. Mogu li se dva glavna lika, Džadin i Son, koji su Afroamerikanci u javnom smislu, ali koje razdvajaju obrazovanje, klasa, osnovna uverenja i mogućnosti, spojiti i voleti jedno drugo? Mogu li formirati zajednicu? Šta zapravo tako različite ljude čini Afroamerikancima? Ovaj roman, upravo zato što je smešten na drugačijem mestu i što se toliko bavi sadašnjošću, pojašnjava koliko je Morison zainteresovana za značenje slobode i njen odnos prema identitetu i zajednici.

Dok je tokom sedamdesetih Morison svake tri godine objavljivala po jedan roman, u šest godina između objavljivanja romana *Tar Baby* i *Voljena* istraživala je značenje istorije, sećanja i afroameričke književnosti u esejima, naročito u tekstovima „Sećanje, stvaranje i pisanje” (“Memory, Creation and Writing”) i „Korenske veze: preci kao temelj” (“Rootedness: The Ancestor as Foundation”), objavljenim 1984. Ovi eseji artikulišu relevantnost prošlosti za književnost i za autorkin osećaj sopstvenog pisanja. Njena sledeća tri romana – *Voljena* (*Beloved*, 1987), *Džez* (*Jazz*, 1991) i *Raj* (*Paradise*, 1997) – demonstracija su njene izjave da je „prošlost beskonačna”, da je naše tumačenje prošlosti možda čak značajnije od naših snova o onome što bi konačna budućnost mogla da bude. Šta je Istorijska, pa čak i izuzetna naučna delatnost u periodu od šezdesetih do osamdesetih, izostavila? Čega to Amerikanci, uključujući Afroamerikance, nisu želeli da se sećaju? Sećanje, dakle, kao repozitorijum potisnute istorije, nije samo neki oblik zabave, ono postaje ključ za mogućnost oslobođenja u budućnosti.

Romani trilogije, *Voljena*, *Džez* i *Raj*, predstavljaju revizije ključnih perioda afroameričke i stoga američke istorije: perioda rekonstrukcije, kada su crnci morali brzo da nauče kako da se postave kao slobodni, kao građani, period dvadesetih godina dvadesetog veka, kad su se crnci preseljavali u gradove i time u modernost koja se tad stvarala u SAD, i period poznih šezdesetih, kad je pokušano sprovođenje druge američke revolucije inicirane od strane Afroamerikanaca, za koju neki društveni istoričari tvrde da je transformisala čitavo društvo. Ipak, dok su *Džez* i *Raj* prvenstveno smešteni u dvadesete, odnosno šezdesete godine, ovi romani se vraćaju na periode ropstva i rekonstrukcije, doba džeza i Prvi svetski rat. Tako da zajedno, romani iscrtavaju tri različita pravca u kojima se Afroamerikanci fizički kreću, a rezultat su povezane, ali različite maštovite priče: u *Voljenoj*, podzemna železnička „slobodna zona” država kao što je Ohajo, do koje su neki crnci uspeali da prebegnu od ropstva i gde su se suočili sa složenošću ostvarivanja sebe kao slobodnih; u *Džezu*, anonimnost i kolektivnost Njujorka, čiji se novopristigli likovi iz različitih vrsta crnih zajednica susreću po prvi put; u *Raju*, do neiscrtane teritorije Oklahome, gde autorkini obespravljani likovi pokušavaju da formiraju utopijske crne zajednice, bez mešanja ili nasilnog upadanja belaca. Bivši robovi, tada, postajući Afroamerikanci, nisu svi putovali istom rutom niti su iskusili iste epifanije niti se suočili s istim barikadama.

S istorijske tačke gledišta, svaki od ovih romana zasnovan je na stvarnom događaju, ali takođe na događaju koji je metafora za društveni položaj crnaca u to vreme. Dok *Voljena* svakako koristi istorijske podatke kao što su posledice koje je Zakon o odbeglim robovima imao na živote crnaca, Morison za istorijsku srž romana bira čuveno suđenje Margaret Garner, koja je osporila sam koncept vlasništva ubivši svoju bebu da je ne bi vratila u ropstvo. Uradivši to, Garner je položila pravo na to dete kao svoje, a ne robovlasnikovo. Vlasti su jasno razumele njen čin osporavanja jer joj se nije sudilo za ubistvo već za „krađu” imovine svog robovlasnika (Morrison, 1998).

Nasuprot jednom društvenom događaju, Morison je 1984. počela da razmišlja o romanu koji će postati *Džez* kad je videla fotografiju čuvenog Afroamerikanca, Džejmsa van der Zija, čije su bogato nakićene slike sa sahrana iz dvadesetih upravo bile objavljene u *Harlemskoj knjizi mrtvih* (*The Harlem Book of the Dead*, Morrison, 1994: 297). Nije slučajno da fotografija bude ključna za autorkin prikaz dvadesetih. Jer tokom tog perioda fotografija se pojavila kao estetska forma, forma koja deluje kao da imitira život čak i dok ga zamrzava. Nije ni puka podudarnost to da su fotografije dvadesetih Džejmsa van der Zija vizuelna predstava Harlema i ljudi u njemu kako ih vidimo danas. Odabirom umetničkog dela kao osnove za roman, Morison nas, dakle, podseća na cvetanje umetnosti koje se dešavalo u Harlemu dvadesetih. Ipak fascinantno je da ona ne pominje legendarna književna postignuća tog perioda, možda zato što, kako su приметili Lengston Hjuz i brojni hroničari te ere, mnogi obični ljudi u Harlemu nisu znali da se događa književna crnačka renesansa. Tako da Morison predstavlja taj period putem popularnih umetničkih formi s kojima bi većina ljudi bila duboko povezana: džez muzike i dragoce-nih fotografija preminulih dragih osoba.<sup>10</sup>

Dok je *Voljena* zasnovana na čuvenom suđenju, a *Džez* na fotografiji, *Raj* je izrastao iz autorkinog interesovanja za svecrnačke gradove na Zapadu, što je tema njenog izvora, knjige *Crni gradovi i profit: napredovanje na transapalačkom Zapadu 1877–1915* (*Black Towns and Profit: Promotion in the Trans-Appalachian West, 1877–1915*) Keneta Marvina Hamiltona. U ovoj studiji, Hamilton prati istoriju rekonstrukcije nepoznatu većini Amerikanaca: putovanje crnaca na Zapad i njihovu želju da osnuju svecrnačke gradove. Pošto je roman *Raj* tek objavljen i o njemu je tako malo toga napisano i pošto se tema svecrnačkih gradova na Zapadu generalno ne predstavlja kao američka istorija i stoga je praktično nepoznata čak i mnogim istraživačima američke istorije, želim da posvetim nekoliko minuta opisu knjige i njenih ideja. Istraživači su saznali, naročito iz *Voljene*, da Morison koristi istorijske činjenice ne kao rigidne prikaze već u službi svoje imaginacije i dubokog evociranja mitskih priča kao osnove za ljudska tumačenja ovih činjenica, jer „to je način na koji ljudska bića organizuju svoje ljudsko znanje – kroz bajke, mitove, svekoliko pripovedanje” (Morrison, 1994).

*Crni gradovi i profit* je studija o razvoju pet svecrnačkih gradova iz perioda rekonstrukcije na transapalačkom Zapadu: Nikodemusa u Kansasu, Maund Bajua u Misisipi-

<sup>10</sup> Za inventivan prikaz romana *Džez*, koji ukazuje na značaj fotografija Van der Zija, može se pročitati kritika Deборе Makdauel.



ju, Lengston Sitija u Oklahomi, Boulija u Oklahomi i Alensvorta u Kaliforniji. Za svrhu svog rada, ograničiću komentare na određene ključne činjenice o kojima Hamilton izveštava u vezi sa osnivanjem gradova u Oklahomi. Oklahoma je postala savezna država 1907. godine i između 1889. i 1916. osnovano je barem trideset gradova u Oklahomi s pretežno crnačkom populacijom (Hamilton, 1991). U dodatku studiji, Hamilton nam govori da je Mozel S. Hil, jedan od prvih istraživača ove teme, u članku iz 1946. godine „Svecrnačke zajednice u Oklahomi” izneo tezu da su crni gradovi u Oklahomi „suštinski utopijski” i da su zbog rasnih tenzija između crnaca i belaca koji su migrirali na teritoriju Oklahome, crnci [koji su sebi dali biblijsko ime „egzodisti”] izgradili sopstvene gradove kao utočišta (što je reč koja se obično ponavlja u tom periodu) da bi izbegli belачko ugnjetavanje (Hamilton, 1991: 155).

Dok je Hamiltonova teza to da su „ekonomski motivi, a ne rasizam, doveli do stvaranja crnačkih gradova”, on se slaže da je rasa bila faktor u osnivanju ovih gradova. Njegova studija naglašava činjenicu da su neki afroamerički lideri, naročito Edvard R. Makejb, izabrani zvaničnik Kanzasa, videli Oklahomu kao moguću lokaciju za saveznu državu sa većinskom crnačkom populacijom, onda kada je promenila status „teritorije”. Crnačke novine su objavile poziv: „Dođite, spremni ili uopšte ne”, dok je naglasak stavljen na viktorijanske vrednosti srednje klase, na oslanjanje na sebe i rasno uzdizanje. Dobivši podršku Bukera T. Vašingtona, Makejb je 1889. pomogao da se osnuje Lengston Siti, nazvan po Džonu Merseru Lengstonu, čuvenom crnom kongresmenu iz Virdžinije i stricu još nerođenog Lengstona Hjuza, koji je takođe ime dobio po njemu. Jedno od najfascinantnijih mesta studije jeste Hamiltonovo navođenje načina na koji su Makejb i njegove kolege odvrćali siromašne crnce od dolaženja na teritoriju Oklahome čak do toga da su pokušavali da zaustave trista siromašnih crnaca na putu za oblasti Čejena i Arapana. Osnivači Lengston Sitija insistirali su na onome što je njihov list nazivao „jevandjeljem četkice za zube”, da naseljenici budu uredni, moralni, inteligentni i vredni. Proklamovali su: „Ako ne možemo da dobijemo najbolju klasu naših ljudi, ne želimo nikoga” (Hamilton, 1991: 104–105).

Kako se upotreba sećanja i maštovito pripovedanje Toni Morison poigrava s istorijskim činjenicama na kojima je njena trilogija zasnovana? U intervjuima datim tokom poslednje decenije rekla nam je da bi svaki od ovih romana bio o različitoj vrsti ljubavi: majčinskoj ljubavi u *Voljenoj*, romantičnoj ljubavi u *Džezu* i, zavisno od toga koji intervju sa Morison ste videli, grupnoj ljubavi ili ljubavi prema Bogu u *Raju*. Morison nam je takođe mnogo puta rekla da je ljubav jedno od njenih preovlađujućih interesovanja i pošto uranja u unutrašnji predeo likova, njeno delo, čak i kada ona to ne shvata, jeste o ljubavi, osnovi ljudskog osećanja sopstva i ljudskog odnosa sa zajednicom.

Majčinska ljubav je očigledna početna tačka jer je to ljubav koju svi očekujemo. Ako majke ne mogu da polože pravo na svoju decu, šta je onda osnova Naroda? Morison nas upozorava na tu dominantnu traumu robova svojim izborom epigrafa za *Voljenu*: „Narod koji nije moj narod nazvaću svojim, i onu koja nije voljena nazvaću voljenom” (Ri-



mljanima, 9:25), citatom iz *Biblije* koji se odnosi na pismo Sv. Pavla ranim hrišćanima koji su pokušavali da oforme nove zajednice od narodâ koji su za sebe smatrali da su izuzetni. Ovaj epigraf ne samo da ukazuje na različita afrička porekla robova u SAD već i na ljubav kao opasni politički čin za robove koji nisu imali pravo – zakonsko pravo – da vole bilo koga.

Violeta i Džo u *Džezu* pogrešno veruju da poseduju emblem slobode, pravo da odoberu koga će voleti. Zagolicani slobodom Njujorka živom poput džezza, oba ova lika mnogo godina potiskuju traume koje su poneli sa sobom kada su migrirali s Juga u Njujork – ne samo grozote linčovanja i otimanja imovine koje su pretrpeli već traumatična odsustva ljubavi koja su pomogla da postanu to što jesu. *Džez* se prvenstveno bavi romantičnom ljubavlju, pravicima u kojima se ta ljubav može kretati u Njujorku s njegovom krajnje nabijenom atmosferom slobode da se želi, da se odabere ljubavnik. Ipak, ta želja za romantičnom ljubavlju visceralno je pod uticajem majčinske ljubavi koja likovima nedostaje, koju traže i mogu ili ne mogu da nađu. Oni žele ostvarenje mučnog vriska porobljene majke Sete: „Voljena, ona je moja.”

Pitanje izbora zajednice, biti u mogućnosti da se izabere ko su vaši ljudi, nalazi se u središtu trećeg romana trilogije, *Raj*. Za Afroamerikance, dok stvaraju sebe kao zajednicu, želja za utočištem, za Rajem gde mogu biti slobodni da budu to što jesu, stalan je vapaj čak do današnjih dana, od pokreta za preseljavanje u devetnaestom veku, pokreta „Nazad u Afriku” Markusa Garvija iz dvadesetih i separatističkih pokreta šezdesetih.

Važno je ne samo za roman *Raj* već i za celu trilogiju da su tokom sedamdesetih Stjuart i Dikon Morgan, staratelji grada Rubi u Oklahomi, svojim potomcima preneli „snažne uspomene” na ono što su smatrali svojom prošlošću. Dok je *Voljena* prožeta građom robovskog života, roman nas na kraju vraća do „srednjeg prolaza”, prošlosti koje Sete i Pol D ne žele da se sećaju, ali koju *Voljena* otelovljuje. U *Džezu*, Violeta poznaje svoju ropsku prošlost zbog svog odnosa sa Pravom Bel i njenih priča o Goldenu Greju, ali malo se pominje užasni „srednji prolaz” jer ona i ostali likovi smatraju da su na pragu nove epohe, one koja briše prošlost:

*Najzad, najzad je sve pred nama. Tako kažu pametni, a oni koji slušaju i čitaju njihove reči slazhu se: dolazi novo vreme. Samo pogledaj. Odlazi tuga. Pokvarenost. Rđavost. Nemoć da se bilo šta učini. Sve ono što je svako tada na tom mestu bio. To možeš mirno da zaboraviš. Istorija je dovršena, hej, svi vi tamo, i najzad je sve ispred nas.* (Morison, 2002: 12).

Ali za većinu stanovnika grada Rubi, dobre stvari su njihova tradicija koja za njih počinje u žaru perioda rekonstrukcije, njihovo odbijanje da budu „onemogućeni”, njihovo naporno putovanje radi osnivanja grada Hejvena [Utočišta] i, onda kada tom gradu zaprete belачko nasilje, ekonomska depresija i Drugi svetski rat, sposobnost da putuju dublje u unutrašnjost Oklahome da bi osnovali grad Rubi 1949. Za njih Afrika ne znači ništa i oni svoje mlade opominju da njihovi preci nisu bili robovi, bili su ljudi. Svaki pomen ropstva predstavlja jeres.

Veći deo pripovesti *Raj* čini pričanje Morganovih o prošlosti i proces kojim oni stvaraju mit. Kako je često slučaj, podupiranje jedne grupe kao određenog naroda dobija oblik božanskog mita, Božje ljubavi prema „narodu” i njihovu ljubav prema njemu. Devet porodica koje su osnovale ovaj svecrnački grad konstruišu sebe kao potomke proroka, a osnivanje svog raja kao Božju zapovest, kao uverljivu božansku misiju koja uvek mora da bude na oprezu da je sile zla ne bi porazile. Osnivači organizuju značenje svog iskustva tako što iznova osmišljavaju priču o biblijskom proroku iz šestog veka p. n. e. Zahariju, što je ime koje odabira jedan od njih kog su ranije znali kao Kafija. Biblijskog Zahariju je Bog odabrao da predvodi izabrani narod do prosperitetnog Novog Jerusalima, što je obećanje koje će se ispuniti ako budu pratili edikte svog patrijarhalnog Boga koji ih je upozorio na zla oličena u izolovanim ženama. Tako da ne iznenađuje što za njih lutajuće žene koje se nastanjuju izvan grada u Samostanu i koje postaju utočište za njihove žene kao i druge odmetnike predstavljaju oličenje zla. Suočeni sa takvim zlom, oni veruju da su odabrani da izvrše Božju osvetu. Činjenica da Morison bira baš ovo stvaranje mita, a ne potisnutu istoriju „srednjeg prolaza” niti džezom prožet mit o optimizmu u Njujorku definitivno je povezana s ulogom koju je *Stari zavet* imao u imaginaciji crnaca čak i u ropstvu. Za njih je *Stari zavet*, sa svojim naglaskom na patrijarhalnoj pravičnosti, pravdi i osveti – sa svojim pričama o ropstvu, odbacivanjem naroda upravo zato što obožavaju Boga kog obožavaju, egzodusom iz zemlje ropstva i potragom za obećanom zemljom – rezonirao sa velikim delom stvarnosti samih Afroamerikanaca. Čitalac takođe treba da razume da su puritanci koji su došli u ovu zemlju, mada su bili Evropljani, svoj mit o dolasku u Novi svet takođe karakterisali na prilično isti način kao pravednu, božansku misiju uspostavljanja Novog Jerusalima. Ironično je to da, iako patrijarhalan po svojoj strukturi, grad je nazvan po ženi, Rubi, prvoj osobi koja je umrla u novoj zemlji i majci K. D. kome je predodređeno da bude jedan od gradskih vođa. Kao majka naroda, Rubi je blagoslovena, hvaljena, ali je takođe i mrtva, što njenog sina čini siročetom.

Toni Morison je često govorila da piše o pitanjima koja su paradoksi – pitanjima o životu koja se rešavaju, ako se uopšte mogu rešiti. U ovoj trilogiji o ljubavi, ona dramski prikazuje da je često „ono najbolje u nama takođe ono što nas tera da sabotiramo sami sebe” (Morrison, 1994: 208). U *Voljenoj* je to majčina ljubav prema detetu, a u *Džezu* ljubav između žene i muškarca – same po sebi dobre i plemenite odlike. A u *Raju*, to je suštinski dobra želja ljudskih bića da pripadaju nečemu većem od sebe. Morison konstruiše utopiju i dramatiše kako se ta želja posebno konstruiše kod Afroamerikanaca zbog jedinstvene konfiguracije njihove istorije. Ipak, ona postavlja pitanja o poželjnosti utopija. Da bi se pripadalo, da li je neophodno imati one koji ne pripadaju? Ko odlučuje o tome ko pripada i na osnovu čega?

Kao „onemogućeni” u društvu, prognanici sa zemlje koju su naseljavali, osnivači i njihovi neposredni potomci neće dopustiti nikakvu razliku, nikakvo remećenje da dovede u pitanje njihov raj, njihovu utopiju, mesto gde mogu da uživaju u plodovima svog rada, gde njihove žene nisu plen (što je nastavak jedne od glavnih tema *Džeza*) i gde mogu

da tvrde za svoju decu da su njihova (što je jedna od glavnih tema u *Voljenoj*). Za njih je svaka razlika znak zmije u rajskom vrtu. A „onemogućeni” među svojima zbog crne kože, ovi preci preokreću sramotu insistirajući na rasnoj čistoći kao znaku pripadanja. Koristeći upravo razlog zbog kog su oni bili isključeni kao osnovu za isključivanje drugih, oni seju semena sopstvenog razdora, kako pripovest *Raja* opširno dramatiizuje. Čineći to, Morison podseća na glavni element podele u afroameričkom konstruisanju sebe kao naroda – podele koja je i danas i te kako živa. Ali za razliku od brojnih tekstova koji se bave privilegovanostu koju uživaju crnci svetlije kože, uključujući romane *Najplavlje oko i Solomonova pesma*, Morison ukazuje i na reakciju na tu privilegovanost, odgovor: „Da li si dovoljno crn?” Čistoća crne kože, kao što je bio slučaj sa belom, može postati uslov za pripadanje „izabranom narodu” i stoga za automatsko polaganje prava na Obećanu zemlju, Raj.

Promena je neprijatelj utopija. U gradu Rubi, simbol utopijskog je Pećnica. Isprva neophodna kao zajednička pećnica koja hrani sve ljude, ali sada simbol da je obećanje prosperiteta ispunjeno (istovremeno stvarajući prostor za ispunjenje druge želje, želje da se bude svoj), Pećnica, koja je nekada bila Sredstvo, sada je Oltar. Reči urezane na pećnici koje su za zajednicu bile znak Božjih zapovesti, zapovesti koje su njihovi preci lično primili, više se ne mogu jasno razaznati jer ih je vreme izbrisalo. Mladi, koji još nisu imali lični dodir ni s onima koji su primili poruku ni s onima koji su živeli s onima koji su primili poruku, osporavaju oznake i njihova značenja i stvaraju pometnju u ovom raju. Kako je Morison prokomentarisala u vezi s odvojenim zajednicama, npr. domaćinstvima sa po tri žene u njenim drugim romanima, kad se jedna grupa izoluje od drugih, ona može da postane fascinirana drugim, nepoznatim, „onim tamo negde” (Morrison, 1978). Stoga, umesto da se suoče sa generacijskim izazovima iznutra – mladima u potrazi za sopstvenom generacijskom jedinstvenostu – stariji muški stanovnici grada Rubi pronalaze žrtvenog jarca koga vide kao odmetnika, žrtvenog jarca koji im je već predskazan u Zaharijinoj viziji, žene koje otelovljuju tri „ne”: „nered, neistinu i neusmerenost... tri 'ne' koja su utabala put propasti” (Morrison, 1998: 222). Naravno da žene predstavljaju koven veštica, koje ubijaju nerođene bebe, spavaju jedna sa drugom, hule na hrišćanskog Boga, koje muškarci udaraju.

*Raj* počinje rečenicom: „Prvo ustrele belkinju.” U svakom od romana iz svoje trilogije, Morison je sebi zadala pripovedački cilj. U *Voljenoj*, kako da napiše neizrecive, zaboravljene užase „srednjeg prolaza”, unutrašnje traume koje su robovi iskusili koje se tiču ne samo onoga što je učinjeno njima već i onoga što su učinili jedni drugima, što je cilj koji ostvaruje strateškim kruženjima tog teksta. U *Džezu*, kako da napiše opasnu, improvizatorsku muziku koja proganja, a koja čini tu epohu. U *Raju*, kako da napiše pripovest a da ne mora rečima da naznači rasu likova. Tako da, mada je čitalac siguran u pogledu rase ljudi iz grada, čitaocu nije rečeno kojoj rasi pripadaju žene za koje je Samostan utočište. Rečeno nam je samo za etničku pripadnost Konsolate, indigene žene zelenih očiju. Ali pripovedački cilj Toni Morison nije samo tehničke prirode, on je ključan za rad-

nju romana i za čitaočevo učešće u njemu. Mi, kao čitaoci, ne možemo da zavisimo od naših ranijih stereotipnih pogleda o rasi koje povezujemo s likovima. Isto tako, muškarci iz grada Rubi ne vide ove autsajderke kao žrtvene jarčeve zbog njihove rase već zato što se one ne uklapaju u gradsku definiciju dobre žene.

Veći deo teksta romana, koji je Morison najpre htela da naslovi *Rat*, posvećen je autsajderskoj poziciji ovih žena u novom svetu poznih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, svetu transformisanom materijalnim bogatstvom Amerike posle Drugog svetskog rata, a onda i društvenim potresima, pokretom za građanska prava, Vijetnamskim ratom, seksualnom revolucijom, počecima modernog ženskog pokreta. Morison ne idealizuje žene. Pošto su iskusile sopstvenu „onemogućenost” uz ljubavnika, porodicu, čak i majku, ove žene su odbačene osobe puštene da tumaraju putem koji ne vodi nigde. Umesto da se hrane vizijama predaka koji su ciljano išli putem da pronađu utočište, ove žene nemaju svrhu, nemaju figure predaka kojima bi se okrenule. Nesvesne toga, one počinju da stvaraju žensku komunu u Samostanu, instituciji koja je tradicionalno predstavljala utočište za žene.

Upravo u trenutku kad počinju da stvaraju sopstveni mit, na neki način da konstruišu sebe kao grupu, stižu muškarci iz grada Rubi. Rane sedamdesete bile su takav period za žene u Americi da su one tragale za jezikom koji bi tačno izrazio njihova iskustva. Rani romani Toni Morison, kao i Alis Voker, dali su glavni doprinos toj potrazi i bez sumnje da se Sula ili čak predačka figura, Pilat, pojavila u gradu Rubi, smatrali bi ih za zle žene. *Raj* nas vraća upravo u ono vreme kada Morison počinje da piše i uistinu jeste komentar na njen raniji rad, na rad drugih savremenih spisateljica, na društvene pokrete kojima su one pomogle da se oforme.

*Raj* komplikuje ranije radove Toni Morison u smislu da preispituje neke od njenih najsnažnije istaknutih ideja, kao što je značenje pretka. Dok su prvobitni preci grada Rubi nameravali da njihova vizija bude benevolentna, zaštitnička, mudra, oni postaju fiksirane nepopustljive slike u glavama njihovih potomaka. Kako primećuje Luis Menand u naročito pronicljivom prikazu romana, Rubi „postaje žrtva sopstvene legende” (Menand, 1998: 78–82). Zašto se onda čini da Morison uspostavlja još jedan mit da zameni onaj stari? Jer *Raj* se završava figurom poznatom svim hrišćanima, figurom pijete, ili ovde Konsolate, koja počiva na krilu svog zapamćenog pretka, Pijedade (sažaljenja, pobožnosti), žene crne poput drveta za ogrev koja peva svetu: „Sada će se odmoriti pre nego što ponesu beskonačni posao koji su stvoreni da obave ovde dole u Raju” (Morrison, 1998: 318). Ali pre ovog kraja, postoje četiri druga, dokumentovane pojave drugih žena iz Samostana, koje su navodno ubijene, ali čija tela nikada nisu pronađena. Poput krajeva drugih romana Toni Morison, nema zaokruženja. Umesto toga, pripovedač, u stilu usmene tradicije, ostavlja čitaocu otvoren prostor za tumačenje ovih vaskrsenja. Da li žene samo menjaju svoje mitske pripovesti za neke druge? Time što postaju skup koji povezuje pol, time što jedna drugu zovu voljenom, da li bi i one mogle ubiti voljene da bi spasile voljene? Koga će isključiti, uključiti? Da li je posao pamćenja prošlosti – prevazilaženja nje – beskonačan, san o pripadanju koji se uvek menja, uvek postaje? Da li bi to mogao biti *Raj*?

## IZVORI

- Baldwin, James. (1984). *Autobiographical Notes, Notes of a Native Son*. Boston: Beacon Press.
- DuBois, William Edward Burghardt. (1969). *Souls of Black Folk*. New York: New American Library.
- Ellison, Ralph. (1964). *Shadow and Act*. New York: Random House.
- Gates Jr., Henry Louis. (1997). "The Talking Book". (H. L. Gates, N. McKay, eds.). *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W. W. Norton & Co.
- Hamilton, Kenneth Marvin. (1991). *Black Towns and Profit: Promotion and Development in the Trans-Appalachia West, 1877–1915*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Harris, Middleton, et al. (eds.). (1974). *The Black Book*. New York: Random House.
- Jones, LeRoi and Neal, Larry. (eds.). (1968). *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*. New York: William Morrow.
- Locke, Alain. (1969). "The New Negro". *The New Negro*. (A. Locke, ed.). New York: Atheneum.
- Menand, L. (1998). "The War Between Men and Women. Review of *Paradise*". *The New Yorker*, 12 January, 78–82.
- Morrison, Toni. (1978). "Interview with Ntozake Shange". Steve Cannon's Radio Show *It's Magic*. New York: WBAI.
- Morrison, Toni. (1991). "Interview with Toni Morrison". *Black American Writers* videotape. San Francisco Newsreel, writer B. Christian.
- Morrison, Toni. (1992). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard UP.
- Morrison, Toni. (1994). "A Conversation with Gloria Naylor". *Conversations with Toni Morrison*. (D. Taylor-Guthrie, ed.). Jackson: University Press of Mississippi.
- Morrison, Toni. (1994). "An Interview with Toni Morrison (N. McKay)". *Conversations with Toni Morrison*. (D. Taylor-Guthrie, ed.). Jackson: University Press of Mississippi.
- Morrison, Toni. (1994). "The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison (J. Bakerman)". *Conversations with Toni Morrison*. (D. Taylor-Guthrie, ed.). Jackson: University Press of Mississippi.
- Morrison, Toni. (1998). "Interview with Charlie Rose". TV. PBS (January).
- Morrison, Toni. (1998). *Paradise*. New York: Knopf.
- Morison, Toni. (2002). *Džez*. (Slavica Miletić, prev.). Beograd: Plato.
- Morison, Toni. (2013). *Voljena*. (Dijana Radinović, 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.

(S engleskog prevela Bojana Aćamović)