

Anisa Džanin Vardi

POLAGANJE RUKU: TONI MORISON I MATERIJALNOST LJUBAVI

Gotovo da je nemoguće čitati roman *Ljubav* autorke Toni Morison a da se ne uzme u obzir njegova intertekstualna povezanost sa romanom *Voljena*, budući da na engleskom reč „ljubav”, lingvistički i tematski, čini sastavni deo reči „voljena” (eng. *Love/love* i *Beloved/beloved*). Iako se u njegovom središtu nalazi duh jednog odojčeta, roman *Voljena* prožet je sveprisutnom majčinskom ljubavlju i njenim manifestacijama, postavljajući pred čitaoce težak zadatak: da razmotre etiku ljubavi. Da li ljubav igra po različitim pravilima u različitim vremenima i različitim situacijama? Šta smo spremni da učinimo za bezbednost voljenih? Da li je moguće da je Pol D u pravu – da je Setina ljubav prejaka? Ili roman možda u krajnjoj liniji opravdava Setino viđenje: „Slabašna ljubav nije nikakva ljubav” (Morison, 2013: 210). I komentari same autorke o ovom romanu su podjednako zagonetni jer smatra da je Seta postupila ispravno, ali dovodi u pitanje njeno pravo da tako postupi. Čak i površno čitanje kanona Toni Morison otkriva da je ljubav fascinira koliko i smrt, pri čemu ih u romanima razotkriva kao bliske saveznike. Dok piše, Morison preoblikuje, problematizuje i meri dubine ljubavi ne samo u delima koja je nazvala svojom ljubavnom trilogijom – koju čine *Voljena*, *Džez* i *Raj* – već to radi počevši od svog prvog romana, *Najplavlje oko* (Matus, 1998: 155–56).¹

Najplavlje oko završava se traktatom o ljubavi:

Ljubav je dobra koliko i onaj koji voli. Rđavi ljudi rđavo i vole, nasilni nasilno, slabi vole slabo, glupi glupo, ali ljubav slobodnog čoveka nikad nije bezbedna. Ljubljeni ne dobija ništa. Samo ljubavnik uživa u daru ljubavi. Ljubljeni je lišen, neutralizovan, smrznut u plamenu unutrašnjeg oka ljubavnika. (Morison, 2019: 182)

Iako je ljubav opisana kao „dar”, ona nije dar koji se daruje voljenoj osobi. Štaviše, voljena osoba je definisana nedostatkom: ona je „lišena”, „smrznuta” i „neutralizovana”. To znači da moć pripada osobi koja voli i koja ima mogućnost da deluje, odnosno da bira izraz ljubavi. Voljeni su statični, onespoboljeni ako ne i imobilisani, samom ljubavlju. Ako uzmemo u obzir autorkine reči iz debitantskog romana, treba upamtiti da ljubav nije lepa niti sama po sebi dobra; ona nije ništa bolja od osobe koja voli. Zapravo je samo mržnja, „čista [...], toliko uzvišena”, u romanu *Ljubav* opisana kao „otmena, poput svete relikvije” (Morison, 2006: 179). U *Ljubavi*, Morison nastavlja istraživanje ove teme tako što literarizuje ljubav ne samo kao emociju, ne kao nešto što neko navodno oseća prema

¹ Romani *Voljena*, koji razmatra majčinsku ljubav, *Džez*, koji govori o romantičnoj ljubavi i *Raj*, koji je traktat o ljubavi prema Bogu, prema rečima Toni Morison, deo su jedinstvenog projekta koji se bavi temom prirode „voljenih” (nav. prema Bouson, 2000: 209).

nekome, nego prikazuje ljubav kao čin, što dovodi do pitanja: šta „radimo” da pokažemo ljubav?² Upotreba lajtmotiva ruku u romanu *Ljubav* u prvi plan ističe čin ljubavi, materijalnost ljubavi, ljubav kao glagol, ne kao imenicu (engleska reč *love* ima isti oblik i kao glagol i kao imenica).

Od svih dela Toni Morison, *Voljena* najbolje osvetljava ljubav u praksi, njenu moć da izleči, spasi, iskupi, ali i uništi. Bejbi Sags, sveta, propoveda da ljubav, koja je bila uskraćena porobljenima, mora da se povrati da bi se ostvarila sloboda:

„Ovde”, govorila je, „baš na ovom mestu, mi smo plot; plot što plače, smeje se; plot što igra bosa po travi. Volite je. Silno je volite. Tamo ne vole vašu plot. Preziru je. Ne vole vaše oči; rado bivam ih iskopali. A jednako ne vole ni kožu vam na leđima. Tamo je deru. A ne vole, o moj narode, ni vaše ruke. Samo ih koriste, vezuju užadima i okovima, seku i ostavljaju prazne. Volite ruke! Volite ih! Dignite ih i poljubite! Dodirnite nekoga, zapljeskajte, pomilujte njima lice jer ni njega ne vole. Vi morate a ga volite, vi! (Morison, 2013: 119)

Bejbi Sags ne samo da podstiče članove zajednice da neguju svoje telo već ih opominje na to da koriste ruke da pokažu prisnost, daju podršku, pruže negu i iskažu pohvalu. Tokom čitavog romana *Voljena*, ljubav se materijalizuje putem onog što čine ruke. Doslovno sprovodeći ono što propoveda, Bejbi Sags polaže svoje ruke na Setu:

Seta se setila dodira tih prstiju koje je poznavala bolje od svojih. Kupali su je deo po deo, povili bedra, češljali kosu, mazali bradavice, šili joj odeću, prali noge, mazali leđa i ostavljali šta god da su radili da joj izmasiraju potiljak, naročito prvih dana, kad bi Seta klonula duhom pod bremenom onoga čega se sećala i čega nije [...] I da legne među sve ruke ovog sveta, ruke Bejbi Sags uvek bi prepoznala, kao i dobre ruke one belkinje što je išla po somot. (2013: 131)

Belkinja Ejmi Denver služi kao Setina babica na putu od Kentakija do Ohaja: Ejmi Denver masira Setina otekla i krvava stopala, pravi improvizovane cipele za nju, leči njena izranjavana leđa i, što je najdramatičnije, pomaže joj da rodi devojčicu na obalama reke Ohajo. Premda neočekivano, belkinja započinje proces izlečenja koji će nastaviti Bejbi Sags. Uprkos tome što je ljubav Bejbi Sags prema Seti neupitna, a medicinski tretmani Ejmi Denver prepuni dehumanizujućih primedbi i rasističkih epiteta, Morison združuje njihova dela, jer se oba para ruku, iako radikalno različita, odlikuju pažnjom i saosećanjem.

Budući da se lekovite ruke provlače kroz celokupan opus Toni Morison, polaganje ruku treba shvatiti kao obred: „U biblijska vremena polaganje ruku je bio čin kojim se daje blagoslov ili ovlašćenje... Isus je polagao ruke na decu da ih blagoslovi, a na bolesne da ih izleči” (“Laying on of Hands”). Kao deo molitve za izlečenje, ovaj fizički čin ljubavi i lečenja nastavio je da postoji u mnogim religijama, uključujući i crnačke hrišćanske crkve. Jedna od njih objašnjava značaj podizanja ruku tokom službe:

² Ovde se u interpretaciji oslanjam na govor koji je Toni Morison održala na dodeli Nobelove nagrade za književnost, u kome kaže da „koristimo jezik. To bi mogla biti mera naših života” (Morison, 2024: 31).

Primetićete da ljudi tokom liturgije šire ruke i podižu ih uvis. Osnovni gest molitve sa podignutim i raširenim rukama, prirodni položaj koji izražava da osoba želi pomoć od prolaznog prisustva, bio je uobičajen gest među starim Jevrejima. Kada su hrišćani prihvatili ovaj položaj, povezali su ga sa Hristom koji se moli raširenih ruku na krstu. (Goboldte, 1995: 245)

Slično tome, Monja Stabs u ogledu "Be Healed: A Black Women's Sermon on Healing through Touch" razmatra ruke kao sredstvo lečenja.³ Govoreći o tome kako je kao dete preležala impetigo, usled čega su joj lice i glava bili prekriveni gnojnim plikovima, autorka ističe lekovite ruke svoje majke: „Lekar je rekao mojoj majci: 'Gospođo Stabs, koristite rukavice, nežno isperite ćerkine plikove svake večeri, i namažite ih lekovitim melemom koji sam prepisao.' Ali moja majka nikad nije koristila rukavice. Tokom tri sedmice, svake večeri, njene su gole ruke prale i mazale moje zarazne kraste" (Stubbs, 1995: 305). Osim što beleži svoje fizičko isceljenje, Stabs se služi ovim primerom ljubavi između majke i ćerke, isceliteljke i bolesnice, da razmotri isceliteljsku ulogu afroameričkih žena:

Dok dalje razmišljam o dodiru svoje majke, u misli mi naviru životi drugih crnoputih žena. Žena koje su vekovima negovale i podizale brojne naraštaje svojim čvrstim umirujućim glasovima, svojim hrabrim očima punim ljubavi, i svojim nežnim lekovitim rukama. Dok razmišljam o dodiru svoje majke, vidim staru babicu, ne u bolnici već u jednosobnoj kolibi, koja pomaže da na svet dođe zdravo mlado crnoputo dete. Dok razmišljam o majčinom dodiru, u umu imam sliku žene koja utrljava melem na leđa pretučenog roba... (Stubbs, 1995: 312)⁴

Prikladno je što Stabs stvara sliku babice, jer se smatralo da u rukama ovih isceliteljki počiva posebna moć.

U knjizi *Granny Midwives and Black Women Writers* Veleri Li razmatra sposobnost dodira babice da pomaže i leči, kako duhovno, tako i fizički. Posmatrajući ulogu afroameričkih babica na američkom Jugu, Li analizira kampanju vođenu protiv njih kako bi se diskreditovala i kako bi im se onemogućilo da „prihvataju bebe” u svoje navodno prljave ruke, jer se crnoputost povezivala sa prljavštinom: „Njene su ruke bile prevelike, previše pepeljave i previše prljave... Bila je nečista” (Lee, 1996: 36). S obzirom na značaj ruku babica kao sredstava isceljenja, ovakav opis bio je naročito štetan i dehumanizuju-

³ Značaj ruku u afroameričkoj duhovnosti vidi se na naslovnoj strani antologije raznih afroameričkih duhovnih praksi *My Soul is a Witness: African American Women's Spirituality*, na kojoj se nalazi fotografija ispruženih ruku. Ruke vode čitaoca do ove zbirke eseja, poezije i molitvi, pokazujući da uprkos različitim duhovnim tradicijama, ruke su te koje leče (v. Wade-Gayles, 1995).

⁴ U koreopoemi pesnikinje Entouzaki Šange, za obojene devojke koje pomišljaju na samoubistvo / kad duga je dosta, nalazi se jedan od najsnažnijih primera isceljenja putem polaganja ruku. Nakon što svaka žena podeli pesmu bola, zaključivši je strašnom pričom o očevom čedomorstvu, one posežu jedna prema drugoj u gestu isceljenja, „polaganja ruku” koje je „snažno, sveže, dirljivo i čini [ih] celovitim” (1975: 61). Žene leče jedna drugu razmenjujući pesme, što je praćeno prinošenjem „prstiju prema čelu” (1975: 60), afirmišući jedna drugu putem ruku. Polaganje ruku se prikazuje kao obred i u knjizi *The Women of Brewster Place*, u kojoj Meti na majčinski način ljulja i kupa ožalošćenu prijateljicu, čime se formalizuje isceljenje.

ći. Afroameričke spisateljice, prema Li, pozicioniraju ruke kao „metonimije za iskustva crnkinja” (1996: 53); one su, ukratko, vratile „bakama ruke” (1996: 52). Zato se romani Toni Morison, uključujući i *Ljubav*, mogu čitati kroz paradigmu lekovitih ruku, otelotvorenog oblika ljubavi i negovanja.

Slično kao u romanu *Voljena*, u centru romana *Ljubav* takođe se nalaze ubijeni mrtvi. Bil Kozi, nekadašnji vlasnik luksuznog hotela i odmarališta, bio je imućan i moćan čovek, čiji postupci, izrazi ljubavi i nasilja, velikodušnosti i surovosti, strukturiraju roman.⁵ Godinama posle Kozijeve smrti, žene su i dalje opsednute njime, što navodi na pomisao da ljubav ne prestaje sa smrću: „Oni koje ste duboko voleli i koji su umrli nastavljaју da žive u vama, ne samo u obliku sećanja nego i u obliku stvarnog prisustva” (Nowen, nav. prema: hooks, 2000: 189). Brenda Mari Ozbi dalje tvrdi da „čak i kad ljudi umru, naši odnosi sa njima se nastavljaju” (1996: 105). Ona takođe kaže da smo ponekad u stanju da svoje mrtve volimo bolje, slobodnije i otvorenije nego svoje žive (1996: 105). Naravno, način na koji oplakujemo svoje mrtve, kako komuniciramo s njima i kako ih volimo nije jednostavan u delima Toni Morison, jer je ravnoteža između toga kako se sećamo i kako se ne sećamo prošlosti krhka.

Hida, maloletna nevesta Bila Kozija, i Kristina Kozi, njegova unuka – u detinjstvu najbolje prijateljice, sada ljute neprijateljice – nastanjuju istu porodičnu kuću u Monarhovoј ulici, koju pohodi duh Bila Kozija, koji je „svuda. I nigde” (Morison, 2006: 190). Sličnu poziciju Kozi zauzima i u romanu, čija radnja započinje dvadeset i pet godina posle njegove smrti, ali svako poglavlje odnosi se na njega: „Portret”, „Prijatelj”, „Stranac”, „Dobročinitelj”, „Ljubavnik”, „Muž”, „Staratelj”, „Otac” i „Fantom”. To što ovi opisi počinju poglavljem „Portret”, a završavaju se poglavljem „Fantom” otkriva da on više nije među živima (njegov lik je zamrznut na portretu, dok njegov duh tumara kućom u Monarhovoј ulici), a ipak sedam imena u sredini sugerišu da se nastavlja njegov identitet kao oca, muža i drugih. Prisustvo stanja bivanja i nebivanja nameće pitanje da li u smrti osoba prestaje da bude nečija ljubav ili nečiji prijatelj. Kako huks⁶ smatra, „[l]jubav je jedina sila koja nam dozvoljava da ostanemo bliski i s druge strane groba” (2000: 202).⁷ Štaviše, smrt

⁵ Morison opisuje Kozija kao uzornog lika afroameričke zajednice koji je sve što ima „stvorio navodeći ljude da misle da bi i oni mogli postići isto to ako bi bili strpljivi i razboriti” (Morison, 2006: 41), što predstavlja odjek karakterizacije Mejkona Deda u *Solomonovoj pesmi*. Mejkonova uspešna farma bila je oličenje nade: „Posle šesnaest godina imao je jedno od najlepših imanja u okrugu Montur. Imanje koje je bilo njihov život kao kičica i obraćalo im se kao propoved. 'Vidite? Vidite šta možete da postignete? Nevažno je da li umete da razlikujete slovo od slova, nevažno je da li ste se rodili kao robovi, sve je nevažno. Ovdje, ovo ovdje, jeste ono što čovek može da postigne ako upravi ka tome misli i podmetne leđa” (Morison, 2013: 290).

⁶ bel huks, pseudonim Glorije Džin Votkins. (*Prim. red.*)

⁷ Treba napomenuti, međutim, da se definicijom ljubavi koju predlaže huks u *All About Love: New Visions*, naime, da je to „volja da se sopstvo produži u svrhu negovanja svog ili tuđeg duhovnog rasta” (2000: 4), ne može opisati nijedan odnos u romanu *Ljubav* Toni Morison. Osim toga, s obzirom na to da huks ističe da „maltretiranje i zapostavljanje negiraju ljubav” (2000: 22), bilo bi teško okarakterisati odnose likova kao pravu ljubav. Neki ključni aspekti ljubavi u delu bel huks se ipak manifestuju u romanu, i u tom smislu su primenjivi na roman.

nije sprečila Kozijeve žene da nastave prisne odnose s ovim moćnim patrijarhom. Njegova senka nadnosi se nad njihove živote, njihov dom i njihove međusobne odnose.

Kozijevom snažnom prisustvu parira jedino upečatljiva figura Ele, čiji animirani i samouvereni glas, koji u roman unosi iskrenost i pronicljivost, zasenjuje stvarnost da je ona, kao i Kozi, mrtva, da je fantom koji pohodi Ap Bič (Morison, 2006: 73). S obzirom na njen značaj u romanu, činjenica da ona govori posle smrti potpuno je nebitna. Budući da je Morison otkrila da je prvobitni naslov romana *Ljubav bio L* (Morrison, 2003a: 43), ima smisla tumačiti Elu kao oličenje ljubavi u tekstu. Baš kao što se reč „ljubav” skoro nikada ne izgovara u ovom romanu, Elino puno ime se nikad ne otkriva, baš kao ni njen glas u zajednici. Od samog početka, Ela tvrdi: „Po prirodi sam ćutljiva. Svi su mislili da sam pristojna devojčica; u mladosti sam važila za odmerenu devojkicu. Kasnije su mi pripisali mudrost zrelosti. U današnje vreme ljudima jezik leti kud mu je volja, pre nego što ga stigne um” (2006: 5). Iako je njen glas od ključnog značaja za narativ, zajednica je poznaje prvenstveno kroz njena dela, ne izjave.

Ela ima status kuvarice, prvo u Kozijevom hotelu i odmaralištu, a kasnije u Mejsijevom kafeu Rija, čime se delo negovanja shvata kao čin ljubavi. Štaviše, u celokupnom opusu Toni Morison ruke koje kuvaju i daju hranu porodici i zajednici prikazane su kao lekovite figure.⁸ Istorija afroameričkog pripremanja i proizvodnje hrane otkriva zategnute odnose između hrane i kulture. Ekonomski model plantaža na kojima su radili robovi zasnivao se na tome da zatočeni i kuvaju i obrađuju zemlju. Minc tvrdi da su „sami robovi obično bili glavni proizvođači hrane, radeći svojim tempom u porodičnim grupama, proizvedeći najveći deo hrane slobodnih ljudi, kao i vlastite” (1996: 41). Vladajuća klasa je bila dobro snabdevena hranom i oslanjala se na svoje kuvare da im je spremne. Ironija je u tome što su oni koji su bili prisiljeni da uzgajaju poljoprivredne proizvode i spremaju hranu sami oskudevati: „Videli smo da robovi nisu imali dovoljno hrane i da su često bili poluizgladneli. Uprkos mnogim zakonima koji su propisivali uzgoj hrane ili davanje obroka, robovi su obično umirali od gladi, a glavni razlog za *marronnage* – bežanje – bila je glad” (1996: 45).

Kako kaže Šange, „[d]ošli smo ovde gladni, i sve od tada pokušavamo da napunimo naše duše i želuce bilo čim što će nas održati u životu” (Shange, 1998: 1). Afroamerička kuhinja je, dakle, i pre i posle emancipacije, bila od suštinske važnosti za opstanak: hrana za dušu „obuhvata ponos, uzbuđenje, stav prema hrani koji je ne uzima zdravo za gotovo i iskrenu ljubav” (Joyner, 1971: 178). Protumačen kroz prizmu pripremanja hrane za dušu, status Ele kao kuvarice materijalizuje njenu „iskrenu ljubav”. Štaviše, čak i njena dela van restorana povezuju hranu sa lečenjem. Posle porodične svađe, maloletna Hida, ponižena od strane svog muža, zapalila je Kristinin krevet. Ela je ta koji gasi plamen še-

⁸ Iako u opusu Toni Morison postoje različiti likovi koji su povezani sa hranom, Pilat u *Solomonovoj pesmi* posebno je ilustrativan primer lečenja hranom. Pri susretu sa svojim nećakom Mlekađijom i njegovim prijateljem Gitarom, ona im nudi savršeno meko kuvano jaje i obezbeđuje neuobičajenu, ali bogatu ponudu hrane za Ribu i Agaru. Za razliku od Pilat, Rutina priprema neukusne hrane – uključujući piletinu „crvenu do kosti” – naglašava njenu nesposobnost da hrani svoju porodicu.

čerom: „[...] ugledali su Elu kako zatrpava plamen na pocrnelim čaršavima vrećom od deset kilograma šećera, karamelišući zlo” (Morison, 2006: 139).⁹ Ovaj višeznačni čin simbolizuje Elin položaj u porodici Kozi, kao kuvarice sa svim pratećim ulogama isceliteljke, spasiteljke i mirotvorke.

Ela podseća na naratorku romana *Džez*, jer su obe neposredne, imaju čvrsta ubeđenja i dobro poznaju svoju zajednicu. Činjenica da je Morison *Ljubav* nazvala „savršenom” knjigom, što je čast koju je ukazala još samo romanu *Džez*, poziva na uporednu analizu ovih dela, pogotovo jer je *Džez* deo njene ljubavne trilogije (Morrison, 2003: 43). Povrh toga, okršaj Kozijevih žena kraj njegovog groba podseća na Dorkasinu sahranu, na kojoj Vajolet Trejs unakažava leš osamnaestogodišnje ljubavnice svog muža. Poput Vajolet koja koristi nož da unakazi Dorkasino lice, ali samo ju je „okrznuo ispod uveta” (Morison, 2002: 84), Kristina nosi britvu, no njeno oružje nije namenjeno mrtvima. Ovo su samo dva od nekoliko primera u opusu Toni Morison koji ističu kako u njenim romanima mrtvi zauzimaju isti materijalni i emocionalni prostor kao i živi. Mrtvi često izazivaju najsnažniju emocionalnu reakciju. Smrt, kako tvrdi Ela, „nije mogla ništa da izmeni” (Morison, 2006: 112).

U zaključku romana *Džez* Toni Morison stvara najsuptilniju intertekstualnu igru sa romanom *Ljubav*. *Džez* se završava rifom na temu intimnosti, dok naratorka ispituje konture zrele ljubavi kroz tihe pokrete ruku: „Ali, postoji još nešto, manje tajno. Ono što dodiruje prste kad jedno drugom dodaju šolju na tanjiriću. Ono što joj namešta šal dok čeka tramvaj; što otresa trun s njegovog plavog odela od serža kad izađu iz bioskopa na svetlost dana. Zavidim im na njihovoj javnoj ljubavi” (Morison, 2002: 195). Ovaj odlomak obiluje upućivanjem na pokrete ruku, što postaje izraženo u poslednjim rečenicama: „[...] vidi, vidi. Vidi gde su ti ruke. Sada” (2002: 195), kojima se ističu intimni, taktilni oblici povezanosti između muža i žene, čitaoca i knjige. To što naratorka moli čitaoce da pogledaju svoje ruke, sugeriše da su telesne radnje indikativnije od emocija.

Slično tome, Morison koristi ruke kao glavni simbol u predavanju prilikom uručenja Nobelove nagrade za književnost. Naime, ona kazuje priču u kojoj deca pitaju oslepele staricu da li je ptica u njihovoj ruci živa ili mrtva. Ptica, kojom se Morison služi kao metaforom jezika, jeste simbol koji se proteže kroz celokupno predavanje, ali ne treba zanemariti ni ruke. Starica prvo odgovara: „Ne znam da li je ptica koju držite živa ili mrtva, ali znam da je u vašim rukama. Ona je u vašim rukama” (Morison, 2024: 28). Mori-

⁹ Dok se „zlo” u ovoj rečenici navodno odnosi na Hidinu piromaniju, šećer je sam po sebi oličenje zla jer gajeje ove unosne kulture evocira posebno brutalno poglavlje istorije plantaža. Tomič iz ekonomske perspektive tumači trgovinu šećernom trskom i ljudski kapital: „[P]roizvodnja šećera je bila praktično sinonim za ropstvo – tačnije, za ropstvo Afrikanaca [...] kako je šećer migrirao u Brazil i na Karibe, robovlasnički odnosi su ne samo transformisali Afrikance u robu koja se kupuje i prodaje već su obezbedili sredstvo pomoću kojeg su bili nasilno koncentrisani kao masa jeftine, prinudne radne snage potrebne za veliku komercijalnu proizvodnju šećera u Novom svetu” (Tomich, 1990: 2). Stoga je upotreba šećera za gašenje plamena ironična, jer ono što je donelo spas ujedno je sredstvo uništenja i smrti.

son zaključuje svoje izlaganje o osobinama jezika time što starica deci kaže: „Gledajte” (2024: 33). U oba primera je potrebno posmatrati ruke jer one otkrivaju više nego govor.

Morison ovaj argument pojačava u romanu *Ljubav*, u kome ruke – njihova materijalnost, njihova dela i njihova transformacija – govore o likovima. Dvanaest dijamantskih prstenova – „po dva na tri prsta obe ruke” (Morison, 2006: 22) – funkcionišu kao sinegdoha Kristine.¹⁰ Njene ruke, „nakindžurene” draguljima, pominju se u celom romanu: „Kristina ispruži prste da bi čula poznati zvuk koji je stvaralo prstenje na njima” (2006: 26); prstenovi su se „presijavali na svetlu sa plafona” i uzdižu „njeno dirinčenje na nivo magije” (2006: 20). Dugo se smatralo da dijamanti imaju posebna svojstva: ovi simboli osećanja, pored svoje uloge u udvaranju i braku, oličavali su „ideale kraljevskog i plemićkog statusa”, a čak se verovalo i da mogu sprečiti trovanje (Scarlsbrick, 1993: 61, 8). Kristina je uzela dijamantsko prstenje koje je njen deda dobio na pokeru kako bi ga tobože stavila na Kozijeve ruke u kovčegu.¹¹ Površno gledano, ukrašavanje Kozijevih ruku za zagrobni svet jeste gest ljubavi, ali združivanje smrti sa dijamantskim vereničkim prstenjem u koje su utisnuti „neostvareni devojački snovi” (Morison, 2006: 74) sugeriše lukavstvo sentimentalne ljubavi. Prstenje, samo po sebi komodifikacija ženskih snova, romantizuju heteroseksualne veze koje muškarci, kao što Kozijeva pokerska igra razotkriva, lako kupuju, osvajaju i gube. Kristininu smelo prisvajanje prstenja komentar je o Bilu Koziju, čiji su gresi iz prošlosti bili zaklonjeni blistavom raskoši njegovog odmarališta, kao i njegovim bogatstvom. Na ovaj način, dijamanti, koji predstavljaju Kozijevu imovinu, mali su deo nasledstva za koje se bore i Kristina i Hida. Kristininu smelo prisvajanje dijamanta vidljivo upućuje na to da ona polaže pravo na Kozijevu imovinu. U stara vremena razmena prstenja je označavala prenos moći, a u *Bibliji* je prstenje davano da označi naslednika (Scarlsbrick, 1993: 6). I u ovom slučaju, prstenje pokazuje Kristininu očajničku želju da dokaže da je ona jedina naslednica Kozijeve moći i kapitala.

Hidine ruke, deformisane, beskorisne, opečene i artritične, mapiraju bol u životu Kozijevih žena. Kao Kozijeva maloletna nevesta – njena siromašna porodica rado je udesila taj brak – Hida je prisiljena da odraste, onemogućeno joj je školovanje, izgubila je najbolju drugaricu, pretrpela poniženje zbog Kozijevih ljubavnih afera i ostala je slomljenog srca jer čovek zbog koga je nameravala da napusti Kozija, nije delio njena osećanja. Hidine ruke, „male i glatke kao u deteta, ako zanemarimo ožiljak na jednom mestu, dlanova zakrivljenih prema spolja” (Morison, 2006: 31), svedočanstvo su njene nemoći. Njena se „peraja” takođe opisuju i kao „krila” (2006: 104)¹² koja su „sklopljena” (2006: 141). Dok

¹⁰ Autorsko prisustvo u *Ljubavi* vidljivo je na velikoj fotografiji Toni Morison koja se nalazi na poledini omota knjige. Na fotografiji je upadljiv dijamantski prsten, višeznačan simbol u romanu, koji poprma dodatne slojeve značenja u svojoj veličanstvenoj prezentaciji na autorkinoj ruci. Ako pogledamo druge fotografije za javnost, njena ruka se obično ne vidi na njima, što njeno prisustvo na ovoj fotografiji čini posebno značajnim. (Misli se na prvo izdanje: *Love*. New York: Knopf, 2003. [Prim. red.]

¹¹ To što je Bil Kozi posedovao ovo prstenje implicitno upućuje na doba Rimskog carstva kad su „profesionalni status i uspeh čoveka procenjivani po broju prstenja na prstima” (Scarlsbrick, 1993: 6).

¹² U srpskom izdanju romana *Ljubav* reč *wings* je prevedena kao „kandže”. Ovde je prevod prilagođen radi konteksta. (Prim. red.)

je Hidi brak sa Kozijem doneo finansijski i društveno-politički boljitak, beskorisnost njihovih ruku, koje su opisane upućivanjem na životinje, otkriva njenu nemoć.

Primena moći dalje je ilustrovana rukama tinejdžera Romena. Čitalac se upoznaje sa Romenom posredstvom čina saosećanja prema devojci koju bi „udavio” (2006: 49). Tinejdžer Romen, sa još šest dečaka, učestvuje u grupnom silovanju mlade devojke po imenu Fej, ali kad na njega dođe red, on odbija da bude deo tog brutalnog izraza hiperseksualnosti i mačizma. Morison koristi Fejine ruke, koje su „iskrivljene [...] ispod snežnobelih pertli kojima su bile vezane” (2006: 48), kao oličenje njene bespomoćnosti. U nameri na ojača falocentrične veze, Romen prilazi krevetu, ali on „iznenađeno pogleda svoje ruke dok su hvatale naslon iznad uzglavlja. Čvor na uzici kojom joj je bio privezan desni zglob odvezao se čim ga je dotakao i ruka joj se stropoštala na krevet. Nije je ni pomerila – nije pokušala ni da ga udari, ni izgrebe, ni zagladi kosu. Romen joj oslobodi i drugi zglob iznad pertle sa 'Proked' patikom” (2006: 49). Romenove ruke, naizgled odvojene od njegovog tela i volje, oslobađaju mladu devojku činom koji, unutar granica ovog romana, sugerise dobrotu ako ne ljubav. Pošto mu se „odjednom [...] smuči”, jer ga podseća na nedostatak takozvane muškosti, Romen nije oplemenjen ovim činom saosećanja i čovečnosti. On deli „gađenje” svojih prijatelja izazvano njegovim „ženskim” ponašanjem, pa čak prihvata brutalno prebijanje tri dana kasnije. Delo koje je počinio iz ljubavi u suprotnosti je s očekivanom propratnom emocijom.¹³

Najveća manifestacija ljubavi, ili njenog odsustva, u romanu *Ljubav* jeste Kozijevo sačinjavanje poslednje volje i testamenta. Prema testamentu, koji je u središtu pravne i lične bitke između Kristine i Hide, Kozi ostavlja celokupnu imovinu „ljupkom Kozijevom detetu”. Svaka veruje da je reč o njoj: Kristina je, na kraju krajeva, jedina u krvnom srodstvu s Bilom Kozijem, a Hida, koja je svog muža zvala „tata”, tvrdi da je to izraz kojim ju je muž zvao iz milošte. U ovom slučaju, testament, naškraban na jelovniku, primer je reči koja postaje materija, jer pokreće radnju, prenos imovine i dobara. Osim za Kozijevo bogatstvo, svaka žena se bori da zadobije položaj ljupkog Kozijevog deteta: „Proces sastavljanja testamenta delovao je u kontekstu u kome je prenos imovine tumačen kao komunikativni događaj: davanje poklona funkcionisalo je kao izjava o prošlim, sadašnjim i budućim odnosima i stoga je bilo deo reprodukcije tih odnosa nakon smrti” (Hallam & Hockey, 2001: 164). Ako oporuke, zatim, služe ne samo kao komentar na prethodne odnose, već govore o budućim vezama, ne iznenađuje što se žene žestoko nadmeću za njegovu naklonost.

S obzirom na značaj ruku u tekstu, svojeručno ispisivanje testamenta proširuje ovaj odnos između tela, sebe i teksta. Zapravo, tokom ranog modernog perioda, ruke su, „kao akteri pisanja i mesto iskazivanja identiteta”, imale poseban status: „rukopis dobija posebnu težinu kao pokazatelj 'karaktera'. [...] Potpis efektivno postaje zamena za osobu [...]”

¹³ Romen ponovo pokazuje dobrotu pre svršetka romana kad pokušava spasiti Hidu i Kristinu iz Kozijevog starog hotela i, iako je prekasno da bi se spasila Hida, obe ih odnosi u kola s krajnjom pažnjom i saosećanjem. I ovog puta njegov čin saosećanja nije smišljen nego on „shvati da [...] njegova ruka uzima ključeve” i vozi prema hotelu (Morison, 2006: 196).

kao i potvrda istine ili pristanka” (nav. prema Hallam & Hockey, 2001: 168). Radi dodatnog označavanja, testamenti i druga službena dokumenta su personalizovani voštanim pečatima na kojima su bili utisnuti znakovi povezani s određenim osobama. Prstenje s utisnutim oblicima, poznato kao pečatnjaci, često se koristilo kao identifikacioni pečat. Prsten sa pečatom, popularan tokom sedamnaestog veka, garantovao je autentičnost dokumenta i „pošto je bio neophodan za poslovanje, pečatnjak je uvek bio na prstu” (2001: 47). Dok dijamanti nisu bili često korišćeni u ove svrhe, „suvereni skloni luksuzu, naručivali su dijamantske pečatnjake” (2001: 80). Istorijski posmatrano, dakle, veliki broj dijamantskih prstenova na Kristininim prstima poprima šire značenje jer oni funkcionišu kao višestruki natpisi sopstva, koji stvaraju ličnu, pravnu i aristokratsku predstavu.

Na širi značaj rukopisa Morison ukazuje time što se crnačka elita, gosti Kozijevog hotela i odmarališta, odlikuju svojim potpisima:

Ali većina ljudi koje sam srela imala je, znate, divan rukopis, jer smo tako odgojeni. Ali stari im nije dao da ga štampaju, kao što je to danas običaj, odmah pored potpisa. Nije ni bilo potrebe za to, jer on je poznavao svakoga ko je bio neko ime, i mogao je da prepozna svaki potpis čak i ako bi počinjao sa „X”, ali, naravno, nijedno prezime nije počinjalo sa „X”. Gosti su nam, uglavnom imali divan rukopis, jer, među nama budi rečeno, to nije samo pokazatelj pismenosti, već položaja i obrazovanja, shvatate? Ne možete napredovati ako imate ružan rukopis. Danas ljudi pišu nogama. (Morison, 2006: 28–29)

Kako smatra Thornton, „od širenja štampe, rukopis se vezivao za sopstvo”, tako da je Hidino mešanje potpisa i identiteta istorijski značajno. Tokom devetnaestog veka, na primer, smatralo se da urednost rukopisa ukazuje na osobine kao što su pouzdanost, marljivost i samodisciplina; ukratko, rukopis je označavao karakter (Thornton, 1996: 43). Ova ideja se nastavila tokom dvadesetog veka kada su rađeni grafološki eksperimenti kako bi se odredile karakteristike poput pola, godina, inteligencije i morala (1996: 133). Za analizom rukopisa vladala je prava pomama u periodu od tridesetih do pedesetih godina dvadesetog veka, a novine su obećavale da će na osnovu pisama čitalaca otkriti njihov karakter i osobine, dok su grafolozi postavljali štandove u Atlantik Sitiju i drugim gradovima da se okoriste popularnošću tumačenja rukopisa (1996: 119, 120). Treba primetiti, međutim, da je grafologija istovremeno bila i akademska disciplina, koju su psiholozi i drugi stručnjaci smatrali legitimnom naukom.

Pored priče koju grafologija kazuje o kulturi uopšteno, Hidina opaska o tipu ljudi koji se potpisuju sa „H” ujedno upućuje na istoriju nepismenosti u periodu posle emancipacije, jer su ljudi dokumenta redovno potpisivali znakom H, ali takođe aludira na pokret u crnačkoj umetnosti kada su neki crnopusi muslimani uzeli prezime Iks kako bi označili odsustvo porodične istorije i istakli izgubljene živote predaka koji su nastradali zbog trgovine robljem. S obzirom na ekskluzivnost crnačke elite smeštene u Kozijevom odmaralištu, i istorija ropstva, i militantni otpor sredinom veka ostavljaju gorak ukus, što je implicitno u Hidinim podrugljivim primedbama.

Odnos između rukopisa i karaktera poprma višeslojno značenje u tekstu kada se otkrije da jelovnik iz 1958. nije važeći testament Bila Kozija. Nepostojanje formalne oporuke nije dovedeno u pitanje jer, kako Holovej primećuje: „Nebrojene koverte su brižno pohranjene u fioke komoda sa dirljivim uputstvima napisanim na njima: 'Otvoriti posle moje smrti.' Kako se od Afroamerikanaca nije naročito očekivalo da ostave pisani testament, uputstva u pomenutim kovertama nisu smatrana pravnim dokumentom, niti su njima formalno raspodeljivana dobra i lične stvari” (Holloway, 2002: 107). Zato nepostojanje pravnog dokumenta nije izazvalo sumnju. Ela, koja je bila svedok Kozijevog autentičnog testameta, u kome svoj celokupan imetak ostavlja Selestijal, „lakoj ženi” sa kojom je bio u dugoj ljubavnoj vezi, krivotvorila je neformalni testament s namerom da zaštiti Kozijevu suprugu i ćerku. Bio je to, priznaje Ela, smišljen potez kako bi žene ostale „zajedno” (Morison, 2006: 202). Dobre namere navele su Elu da ubije Bila Kozija, uništi njegov testament i podmetne lažni, ispisan na jelovniku. Iako bi se moglo tvrditi da je ubistvo koje je počinila Ela deo šireg obrasca opresivnih odnosa moći karakterističnih za roman, njeno delo treba čitati u duhu Setinog postupka – kao čin zaštite i ljubavi, koji je ipak moralno upitan. Opet, ljubav koju Ela oseća prema Kozjevim ženama materijalizuje se putem dela njenih ruku, premda taj čin obuhvata, ako ne i zahteva, ubistvo.¹⁴

Elin jelovnik je zaista poput šava spojio živote Kozijevih žena. Zaklete neprijateljice su negovale jedna drugu i brinule se jedna o drugoj sve do smrti. Hida, uprkos tome što je (Kozijeva snaha) Mej vređa i ismeva, ipak se fizički brine o njoj:

Sela bih u podnožje Mejinog kreveta ili na nahtkasnu pored i posmatrala kako joj Hida sapunja telo i pasira neukusnu hranu prema uputstvima lekara. Sekla bi Meji nokte na nogama i brisala joj sluzave oči. Devojka koju je Mej tako strasno proganjala čitavog života, bila je sad ona od koje nemoćno čeka da joj drži glavu nad laborom. Iako je neprestano gundala, nije se libila nijednog posla: provetravanja, čišćenja, masiranja, premeštanja na hladnije mesto u krevetu u noćima koje su vrele do suza. (2006: 145)

Ne samo da se Hida brine o Mej već i Kristina čini isto za Hidu, koja zbog artritisa ne može da obavlja obične poslove. Kristina svakodnevno kuva za nju i poslužuje joj hra-

¹⁴ Iako se ruke koje materijalizuju ljubav ponavljaju kroz sva dela Toni Morison, roman *Sula* sadrži ključne ilustracije – spajanje ljubavi sa smrću i nasiljem prikazano u Evinom odnosu prema svom sinu Plamu. Plam je kao beba imao začepljenje creva, a Eva je, boreći se da održi sina u životu, uzela mast i „taj poslednji komad hrane koju je imala na svetu (osim tri cvekke) gurnula u njegovu guzicu” (1973: 34) da mu olakša da se isprazni. Iako je ovaj nesebičan čin majčinske ljubavi razumljiv, godinama kasnije svoju ljubav prema njemu materijalizuje na daleko dramatičniji i mučniji način: Eva iz milosrđa ubija svog voljenog sina, koji se iz rata vraća kao narkoman. Važno je da sina drži u naručju, u rukama, pre nego što ga zapali. Verbalna ekonomičnost ovih scena primorava čitaoca da shvati grafička dela Evinih ruku kao manifestaciju ljubavi. Tokom celog romana *Sula*, ruke otkrivaju emocije. Na sahrani dečaka po imenu Pile Malo, odrasle žene oplakuju gubitak ovog malog dečaka svojim rukama: „Kako je velečasni Dil započeo molitvu, ruke žena su se raširile kao par gavranovih krila i poletele visoko u vazduh iznad njihovih šešira” (1973: 65). Iako ne mogu da shvate težinu situacije, Nel i Sula, devojčice na sahrani, takođe su opisane putem ruku: devojčice su se „držale za ruke i znale da će samo kovčeg počivati u zemlji”. Kasnije, „dok su išle kući, prsti su im bili isprepletani” (1973: 66).

nu, iako mrzovoljno. Dok žive pod istim krovom, ove žene kuju planove kako da se do-
mognu Kozijevog nasleđstva – Kristina unajmljuje advokata, a polupismena Hida, kojoj
„tumačenje rukopisa nije bilo jača strana” (2006: 201), plaća pomoćnicu, Džunior, da kri-
votvori drugi testament, odštampan na jednom od Elinih jelovnika uskladištenih u Ko-
zijevom hotelu i odmaralištu. Svrha ove oporuke nesumnjivo je bila da identifikuje nju
kao Kozijevo ljupko dete. Prikladno je što će se Hidino putovanje na ovo spomen-mesto
završiti njenom smrću, pri čemu treba primetiti kako se susiču rukopis, ljubav i smrt.
Ovog puta Kristina i Hida, nekadašnje najbolje prijateljice, moraju se suočiti sa duhovi-
ma svoje prošlosti, svojom ljubavlju i njenim nastavkom posle smrti.

Iako ljubav mrtvog čoveka i ljubav prema mrtvom čoveku prožimaju roman, upra-
vo dubina ženskog prijateljstva ovaploćuje ljubav. Po tome kraj romana podseća na *Sulu*,
roman u kome Morison najdoslednije istražuje dubinu ženskog prijateljstva. Prisnost Hi-
de i Kristine ogledalo je odnosa Nel i Sule. Opis njihove različite puti – „lica su im izgle-
dala istovetno iako su bila različita kao nebo i zemlja” (2006: 35) – ponavlja se u *Suli*, gde
je Nel boje „pokvašenog šmirgl papira”, a Sula „tamnobraon” boje (Morrison, 1973: 52).
Takođe, poput Nel i Sule, čije je „prijateljstvo bilo intenzivno koliko i iznenadno” (1973:
53), Kristina i Hid su se kao devojčice odmah zavogle, kako otkriva naratorka *Ljubavi*:

*Deca se tako zbližavaju. Trenutno, bez uvoda. [...] Deca koja oseće međusobnu privrženost pre
nego što izgrade sopstvenu polnost i počnu da primećuju razliku između siromaštva i izobilja;
pre nego što nauče da raspoznaju boje i dele ljude na svoje i druge, otkrivaju onu mešavinu pre-
puštanja i pobune koja im se uvuče pod kožu. Hida i Kristina su je otkrile. Većina ljudi ne oseti
toliko jakih strasti, tako rano. (Morison, 2006: 200)*

Heteroseksualni odnosi pogubno utiču na oba para prijateljica: Sulin ljubavni od-
nos sa Džudom i Hidin brak sa Kristininim dedom, Bilom Kozijem. Oba para prijateljica
uviđaju, mada prekasno, da najviše od svega žele jedna drugu, ne muškarce.¹⁵ Hidin i
Kristinin bes prelazi u tugu zbog te spoznaje, a Kristina, što je posebno značajno, poziva
Hidu: „Drži me za... za ruku” (2006: 195). U oba romana ovo shvatanje dolazi pred smrt
ili čak posle smrti. U trenutcima nakon Suline smrti, ona razmišlja o svojoj voljenoj pri-
jateljici: „Ko bi rekô... nije ni bolelo. Čekaj dok samo kažem Nel” (Morrison, 1973: 149). Ovo
kratko posmrtno sanjarenje pojačano je u *Ljubavi* u sceni u kojoj Kristina i Hida na sa-
mrti vode razgovor o prijateljstvu, koji se nastavlja i nakon Hidine smrti. Ni jedna ni dru-
ga nisu iznenađene što mogu da komuniciraju posle smrti i što mogu da nastave da pri-

¹⁵ U „Umetnosti fikcije”, Morison komentariše kako se u životu žena muškarcu nalaze na prvom mestu. Žen-
ska prijateljstva se, tvrdi ona, smatraju manje vrednim, pa čak i „diskreditovanim”: „Kad sam pisala *Su-
lu*, bila sam pod utiskom da je veliki deo ženske populacije smatrao prijateljstvo sa drugom ženom sekun-
darnom vezom. Veza između muškarca i žene bila je primarna” (Morison, 2024: 88). Autorka zatim tvrdi
da joj je „pojava heteroseksualnih žena koje su prijateljice i koje jedna drugoj govore samo o sebi delova-
la [...] veoma radikalno... Danas to nije tako prevratno.” Uprkos tome što je Morison rekla da teško da
je takav koncept radikaln 1993. godine, kada je objavljen ovaj intervju, ona se deceniju kasnije vraća
upravo toj temi, što ukazuje na njeno kontinuirano interesovanje za način na koji se ženska prijatelj-
stva, iako su od vitalnog značaja za opstanak, podrivaju, ako ne i uništavaju, muškim prisustvom.

čaju, čime se podvlači slivenost ljubavi i smrti. Ostarele prijateljice uviđaju da nije trebalo da dozvole da Kozi uništi njihovo prijateljstvo: „Mogle smo da proživimo život jedna pored druge umesto što smo stalno pogledom tražile Taticu” (Morison, 2006: 190). Time se još više ističe da su ruke najvažnije sredstvo izražavanja prisnosti, što se naglašava posmrtnim zagrljajem Kristine i Hide: „Izgleda kao da spavaju, ali samo jedna diše. Jedna leži na leđima podbočena levom rukom; druga je obmotala desnu ruku pokojnice sebi oko vrata i hrče u pravcu njenog ramena” (2006: 195). Kao što pokazuje prizor ovog položaja u smrti, ljubav prevazilazi smrt tela. Približavanje smrti može podstaći samospoznaju i izbistriti emocije, što osobama na samrti omogućava da „otključaju svoju istinu” i „otkriju slobodu da budu iskrene prema sebi” – „priznavanje moći ljubavi”, što je, prema huks, „trenutak ekstaze” (hooks, 2000: 198).

Ljubav čak i samim naslovom naglašava nedostatnost tog pojma. Prepoznajući da smo otupeli na značenje te reči, Morison u isti mah stavlja ljubav u prvi plan i uklanja je iz vidokrug, nastojeći time da ilustruje neadekvatnost jezika i snagu otelovljene ljubavi. Dok se čitaoci naprežu da pronađu ljubav u romanu prepunom bola, patnje, zlostavljanja dece, pedofilije, grupnog silovanja, podmetanja požara, paranoje, ubistva, izdaje i mržnje, shvatamo da ljubav nije prepoznatljiva emocija, nije dobro znano osećanje niti sanjalačka želja. Udaljavajući se od reči i teorije, Toni Morison čitaocima ostavlja ruke, dok slomljeni ljudi na samrti pružaju ruke da pomognu i leče. Posežu, hvataju se i drže jedni za druge ovim očajničkim činovima povezivanja, praktikujući time umetnost ljubavi. Izlazeći iz sfere emotivnog i pribegavajući materijalnom, „ljubavi kao radnji, a ne [...] osećanju” (hooks, 2000: 13), prigodno je što se završava srčanim morfijumom, prelepom biljkom koja je lekovita koliko i smrtonosna.¹⁶ Ela, kuvarica, do kraja romana priznaje da je ubila Kozija srčanim morfijumom, biljkom koja leči srce, ali u velikim dozama zaustavlja njegov rad. Srčani morfijum je možda savršena metafora za ljubav u delu Toni Morison, budući da je to biljka koja ujedno obnavlja i uništava i čija je lepota u suprotnosti sa njenim otrovnim svojstvima. Umesto da traži savršenstvo ljubavi, Morison ispituje kako ljubav deluje, kako obnavlja, oporavlja i leči. Nudeći ruku umesto reči, delo umesto govora, *Ljubav* Toni Morison odaziva se na poziv čitaocu *Džeza*, da „vidi, vidi. Vidi gde su [...] ruke” (2002: 157) kako bismo pronašli izraz ljubavi.

IZVORI

Bouson, J. Brooks. (2000). *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany: SUNY P.

Goboldte, Catharine. (1995). "Laying on Hands: Women in Imani Faith Temples." *My Soul is a Witness: African-American Women's Spirituality*. (Gloria Wade-Gayles, ed.). Boston: Beacon, 241–252.

Hallam, Elizabeth & Hockey, Jenny. (2001). *Death, Memory, and Material Culture*. New York: Oxford UP.

Holloway, Karla. (2002). *Passed On: African American Mourning Stories*. Durham NC: Duke UP.

hooks, bell. (2000). *All About Love. New Visions*. New York: Morrow.

¹⁶ Ova lekovita biljka poznata je i pod nazivom „mrtvačev gutljaj”, što je direktna aluzija na Kozija.

- Joyner, Charles. (1971). "Soul Food and the Sambo Stereotype: Foodlore from the Slave Narrative Collection". *Keystone Folklore Quarterly* 16.4, 171–178.
- "Laying on of Hands". (August 2004). *WordIQ Dictionary & Encyclopedia Online*. http://www.wordiq.com/definition/Laying_on_ofhands
- Lee, Valerie. (1996). *Granny Midwives and Black Women Writers: Double-Dutched Readings*. New York: Routledge.
- Matus, Jill. (1998). *Toni Morrison*. New York: Manchester UP.
- Mintz, Sidney. W. (1996). *Tasting Food, Tasting Freedom: Excursions into Eating, Culture and the Past*. Boston: Beacon.
- Morrison, Toni. (1973). *Sula*. New York: Knopf.
- Morison, Toni. (2002). *Džez*. (Slavica Miletić, prev.). Beograd: Plato.
- Morison, Toni. (2003). "Star Power." Interview with Adam Langer. *Book*, 40–46.
- Morison, Toni. (2006). *Ljubav*. (Aleksandra V. Jovanović, prev.). Beograd: Plato.
- Morison, Toni. (2013). *Voljena*. (Dijana Radinović, prev.). Beograd: Laguna.
- Morison, Toni. (2013). *Solomonova pesma*. (Dubravka Srećković Divković, prev.). Beograd: Laguna.
- Morison, Toni. (2019). *Najplavlje oko*. (Stefan Kostadinović, prev.). Beograd: Darma books.
- Morison, Toni. (2024). „Govor na dodeli Nobelove nagrade”. (Arijana Božović, prev.). *Polja: časopis za književnost i teoriju*, god. 69, br. 548, jul–avgust, 28–33.
- Morison, Toni. (2024). „Umetnost fikcije”. (Dragan Babić, prev.). *Polja: časopis za književnost i teoriju*, god. 69, br. 548, jul–avgust, 76–97.
- Naylor, Gloria. (1982). *The Women of Brewster Place. A Novel in Seven Stories*. New York: Penguin.
- Osbey, Brenda Marie. (1996). "An Interview with Brenda Marie Osbey". Interview with John Lowe. *The Future of Southern Letters*. (Jefferson Humphries and John Lowe, eds.). New York: Oxford UP, 93–118.
- Scarbrick, Diana. (1993). *Rings: Symbols of Wealth, Power, and Affection*. London: Thames and Hudson.
- Shange, Ntozake. (1997). *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow is Enuf*. New York: MacMillan.
- Shange, Ntozake. (1998). *If I Can Cook/You Know God Can*. Boston: Beacon.
- Stubbs, Monya Aletha. (1995). "Be Healed: A Black Woman's Sermon on Healing through Touch". *My Soul is a Witness: African-American Women's Spirituality*. (Gloria Wade-Gayles, ed.). Boston: Beacon, 305–313.
- Thornton, Tamara Plakins. (1996). *Handwriting in America: A Cultural History*. New Haven CT: Yale UP.
- Tomich, Dale. W. (1990). *Slavery in the Circuit of Sugar: Martinique and the World Economy*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Wade-Gayles, Gloria. (ed.). (1995). *My Soul Is a Witness. African-American Women's Spirituality*. Boston: Beacon.

(S engleskog prevela Nataša Kampmark)