

# NEMO, NEIZRECIVO I UĆUTKANO U STVARALAŠTVU TONI MORISON

Pod kakvim god premisama istraživana, da li posmatrana kroz ontološke kategorije ispitivanja granica i mogućnosti izrecivog, ili ransijerovski, kroz političke kategorije isključivanja određenih glasova, dijalektika tišine, praznine, prećutanog, neiskazivog (mnoštvom označitelja jezik se šali sa nama), na planu poetika i vrednovanja književnih dela oscilira između uspeha i neuspeha, moći i nemoći, poverenja i nepoverenja. Stvaralaštvo Toni Morison tu često napornu razmenu posledica igre gluvih telefona između jezika-sredstva i jezika-subjekta, utišava sugerisanjem važnosti dometa i pokušaja da se nešto iskaže i, pomalo paradoksalno, vraća primarnu, komunikativnu funkciju u odnos ta dva, u njihovo sučeljavanje.

U besedi povodom dodele Nobelove nagrade, ona predstavlja svoje viđenje parabole u kojoj mladi ljudi dolaze kod stare, mudre i slepe žene ne bi li testirali pronicljivost koju joj zajednica pripisuje. Naime, iskaz (ne pitanje) koji je usmeren ka njoj glasi: „Stariče, u ruci držim pticu. Reci mi da li je živa ili mrtva.” Nakon duže tišine, ona odgovara: „Ne znam. [...] 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). Toni Morison pticu interpretira kao jezik, dok ženu poima kao već obučenu spisateljicu za koju je jezik živa stvar nad kojom je moguće imati kontrolu, ali i samosvojno delovanje koje ostavlja posledice. Nezavisno od čitanja ptice kao jezika, invalidnost u vidu slepila i govorni akt upućen i motivisan njime, čine ne samo pticu mrtvom već i sam jezik nevitalnim. Džudit Batler koncept performativnosti jezika u knjizi *Ekscitabilan govor: politika performativnog* (*Excitable Speech: A Politics of the Performative*) otpočinje razmatranjem upravo ovih autorkinih reči, ističući da:

*U izvesnom smislu, sama pretnja već započinje izvođenje onoga što preti da bude izvršeno; ne izvodeći ga u potpunosti, ona pokušava, posredstvom jezika, da uspostavi sigurnost budućnosti u kojoj će biti izvedena. Iako pretnja nije isto što i samo delo, ona ipak predstavlja čin, govorni čin koji ne samo da najavljuje buduće delo već i ukazuje na postojanje neke vrste jezičke sile, sile koja najavljuje i istovremeno inicira buduće nasilje. Dok pretnja teži da proizvede očekivanje, pretnja nasiljem ukida samu mogućnost očekivanja: ona uspostavlja takav vremenski okvir u kome se očekuje uništenje svakog očekivanja, a otuda se ništa i ne može očekivati. (Butler, 1997: 9)<sup>1</sup>*

Posetioци iz parabole su mladi ljudi, nesvesni posledica svog govornog čina, te je Toni Morison besedu dalje oblikovala u pravcu neke vrste dijaloga, a shodno tome je po-

<sup>1</sup> Prevodi izvoda i citata iz literature pripadaju autorki rada osim u slučajevima gde je u spisku literature naveden već dostupan prevod.

slednja reč u besedi reč *zajedno*. Autorka tu ističe da smrt jezika blokira razmenu, dijalog, nadovezivanje, nove ideje. Za nju je mrtav jezik svaki koji nastoji da pruži konačnu reč, da precizno i nepovratno nešto fiksira – dakle, navodi jezik cenzure, jezik policijskog režima, seksistički jezik, rasistički jezik, svaki jezik koji je statičan. Nasuprot jeziku koji lako zarobi ono što želi da iskaže, ona ističe jezik koji odbija da to učini: „Njegova snaga, njegov srećni obrt leži u posezanju za neizrecivim” (Morison, 2024: 31).

Autorkina interpretacija ove parabole paradigmatična je za njeno stvaralaštvo. Kod nje je literarni rad na neizrecivom u osnovi demokratičan i temelji se pre svega na omogućavanju vidljivosti hronične kolektivne traume Afroamerikanaca, te su tako mnoga njena predavanja i tekstovi, na primer *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature* (v. Morrison, 1989) i naučne publikacije o njenom opusu, na primer *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison* (v. Bouson, 2000), usmerene upravo na rasvetljavanje tih aspekata. Važno je primetiti da kod Toni Morison konstantno postoji i svest o tome da jednostavno davanje glasa onima koji ga dugo nisu imali istovremeno pruža brzo razrešenu priču, ono što bi recepcija afirmativno, ali lako zarobila u tvrdnju. Otuda njena dela često iznova oduzimaju glas, izazivaju ustaljena čitanja rase i rasne drugosti, kako bi reakcija i uključenost čitalaca bile istinski kritičke.

U tom smislu je posebno značajna njena kratka priča „Rečitativ” (“Recitatif”, 1983) koja podriva pređašnje načine pisanja i čitanja rase, podstičući time novo viđenje afroameričke književnosti. Priča tematizuje pokušaje sećanja na intervale iz života dve devojčice, Tvajle i Roberte, koje su delile isto sirotište. Pripovedanje je dato iz Tvajline perspektive, a ona na samom početku priče nagoveštava da je Roberta devojčica „potpuno druge rase” (Morison, 2024a: 10). Međutim, stereotipne sugestije klize od jedne ka drugoj i sve više se pomeraju ka isticanju razlika na drugim poljima, naročito u pogledu društvene klase. Priča nastoji da izostavi rasnu pripadnost kao određujuću i problematičnu, te intencionalno postavlja druge razloge za različitost ili diskriminaciju. Na primer, devojčice su u sirotištu bile zlostavljane jer nisu „pravi siročići” s obzirom na to da njihovi roditelji nisu mrtvi. Marko Mitić ukazuje na to da takvim pristupom u priči dolazi do destabilizacije moći rasne hijerarhije koja bi da organizuje sve druge aspekte društvenog iskustva (v. Mitić, 2022: 275–277). Ipak, ključna strategija posredstvom koje se upućuje na nemogućnost čitanja rase jeste lik Megi:

*Ne znam zašto sam toliko sanjala taj voćnjak. Ništa se zapravo nije dogodilo tamo. Ništa toliko važno, hoću da kažem. Tamo su samo bile velike devojčice koje su plesale i puštale radio. Roberta i ja smo gledale. Megi je jednom tamo pala. Žena iz kuhinje s nogama krivim kao zgrade. I velike devojčice su joj se smejale. Trebalo je da joj pomognemo da ustane, znam, ali plašile smo se tih devojčica s karminom i olovkom za obrve. Megi nije mogla da govori. Deca su pričala da su joj odsekli jezik, ali mislim da se samo tako rodila, nema. Bila je stara i žučkasta kao pesak i radila je u kuhinji. (Morison, 2024a: 11)*

Megi je određena preko invalidnosti i odsutna je iz narativa. Dakle, dvostruko je nema, pa se može čitati kao prazno mesto narativa u kojem se Tvajla i Roberta ogledaju jer će osvrtni na prošlost teći upravo kroz pokušaje da se sete šta joj se dogodilo, kao i kako je bilo njihovo ponašanje prema njoj. Terminologija mesta neodređenosti u različitim naratološkim teorijama uvek je drugačija (v. Milosavljević Milić, 2016), od Ingarde-novog fenomenološkog pristupa, ideje implicitnog čitaoca Wolfganga Izera, zatim kod Žerara Ženeta, H. Portera Abota, Džejmsa Felana itd. No, ova mesta su u svakoj od teorij-skih postavki važni elementi književnog dela koji pre svega funkcionišu kao signal koji od čitalaca zahteva posebnu pažnju. Zanimljivo je što u priči Toni Morison to nije tek propuštena informacija, odsutnost objašnjenja, grafička belina, već junakinja, određena kao gluvonema. Kada je u pitanju ovaj aspekt priče, takvo poetičko rešenje metodološki je uputilo tumačenja u smeru feminističke naratologije, a značajnim se čini koautorski rad Robin Vorhol i Ejmi Šuman (v. Warhol & Shuman, 2018), koji interseksionalnim pri-stupom raščitava diskurzivna oblikovanja identitetskih pozicija. Tvajlino pripovedanje je određeno kao nepouzđano, te su prisećanja na Megi obeležena nemogućnošću Rober-te i nje da se prisete Megine boje kože, kao i „glavnog događaja” nasilja nad Megi – da li su to bile samo starije devojke, da li su i njih dve učestvovala i sl. Roberta kaže Tvajli: „Ista si ona mala iz doma što je šutirala jadnu staru crnkinju kad je pala na zemlju” (Morison, 2024a: 20), na šta Tvajla zbunjeno reaguje ističući da Megi nije bila crna. Roberta otuda naglašava: „Ma đavola nije, a ti si je šutirala. Obe smo. Ti si šutnula staru crnkinju koja nije mogla ni da vrisne” (2024a: 21). Međutim, na kraju priče Roberta nije sigurna u svo-ju prethodnu tvrdnju. Ona tvrdi kako ne može da se seti njene boje kože, ali priznaje: „Stvarno sam želela da je povredim. Rekla sam da smo i mi. Ti i ja, ali to nije tačno. [...] Samo sam silno želela da to uradim onog dana, a činjenica da sam želela je isto kao da sam to i uradila” (Morison, 2024a: 23). Dakle, invalidnost je predstavljena kao najstigma-tizovanija kategorija. Prikazana je simplifikovano, a nasilje usmereno ka tom segmentu identiteta je neumitno. Stoga, autorke rada postavljaju pitanje zašto je invalidnost, kate-gorija koja obeležava Megi, odsutnu i nemu u tekstu, neobjašnjena, odnosno zašto nas priča poziva da preispitamo poimanje stereotipnih karakteristika rase, dok je invalid-nost predstavljena kao činjenica, a ne kao takođe složen društveni konstrukt (v. Warhol & Shuman, 2018: 1016). Megina invalidnost nije imenovana već je data kroz Tvajline opi-se: „Bila je stara i žučkasta kao pesak i radila je u kuhinji. [...] Sećam se samo da je imala noge kao zgrade i da se gegala kad hoda. [...] Nosila je neki glupi šeširić, dečji šešir s na-ušnicima” (Morison, 2024a: 11). Autorke otuda zaključuju da „Rečitativ”<sup>2</sup> Toni Morison teži da kod čitalaca zameni osećaj empatije, karakterističan za ovakve narative o drugo-sti, sa osećajem srama:

---

<sup>2</sup> Ovdje bi trebalo uzeti u obzir i aspekte značenja naslova kao naznake koja sugeriše važnost *mesta između*. Rečitativ je značajan kao način izvođenja i upotrebljava se u oratorijumima i operama, između arija i horova. Predstavlja minimalni muzički oblik izvođenja i računa na upotrebu ritma i intonacije, te kao takav predstavlja pevani govor, govor koji je pomalo melodizovan i izvodi ga solo pevač. Kako ga nije moguće precizno uobličiti u smislu muzičke ili govorne prirode, time se provocira ideja promenljivosti i ne-jasnoće u atribuiranju junakinja.

*Umesto da završi na očekivanoj epifaniji, „Rečitativ” prikazuje dve protagonistkinje koje se srame svoje nesposobnosti da razumeju invaliditet (ili čak da shvate da on nije očigledan sam po sebi), baš kao što bi i čitaoci trebalo da osepe postiđenost usled svoje pretpostavke da rasu ne treba čitati, jer – kao što tišina naratorke implicira – ona je nešto što se podrazumeva. (Warhol & Shuman, 2018: 1011)*

Iako su čitanja „Rečitativa” mnogobrojna i različita, ovo bi na dobar način moglo da pokaže ono što suštinski jeste osnovni princip pisanja Toni Morison – podsticanje aktivne interakcije između čitalaca i teksta i promišljenost tokom kreiranja narativa i karakterizacije likova, osobito u pogledu distribucije prilika za govor ili govornih sposobnosti.

Autorkin prvi roman *Najplavlje oko* (*The Bluest Eye*, 1970), za koji je kasnije u mnogim intervjuima i tekstovima isticala da bi mu drugačije pristupila u pogledu narativnih strategija, jasnije je mogao da bude shvaćen tek nakon što je njen opus počeo da raste. *Najplavlje oko* predstavlja prvo razbijanje tišine, jer kako autorka ističe, „[...] kada je reč o rasi, tišina i izbegavanje istorijski su vladali književnim diskursum” (Morrison, 1992: 9). U predgovoru romana zato napominje: „[...] moj pokušaj da obrazujem tišinu kršeći je, pokušaji su da se kompleksna i bogata afroamerička kultura pretoči u jezik koji je toga dostojan” (Morison, 2019: 8).

Roman prikazuje iskustvo crne devojčice Pekole Bridlav, radikalno neprihvataene, izložene nasilju od strane porodice, ali i šire zajednice. Pekola je atribuirana ružnoćom koja je predstavljena kao izrazita i potpuno srasla sa svim drugim segmentima njenog identiteta. Ključan događaj koji oblikuje Pekolinu sudbinu, istaknut na početku romana kao priča za koju treba naći način kako je ispričati, jeste incest. Pekolu otac siluje u pijanstvu, a dete koje ona rađa umire. Pekola nije kao Megi potpuno poverena u odsutnost u narativu, ali ona nije ta koja priča priču. Nakon jednog od ekscesa njenog oca, socijalna služba ju je smestila u porodicu sa devojčicama Kladijom i Fridom. Kladija je ona koja pripoveda uključujući u svoje pripovedanje i Fridinu perspektivu, dok se Pekolina iskustva i replike takođe prelamaju kroz njenu vizuru. Tekst tako odlikuju retrospektivno pripovedanje, višestruka fokalizacija, specifična sintaksička struktura, svi postupci koji zahtevaju veću uključenost čitalaca.

Lik Pekole oblikovan je kao ekstremno marginalizovan, kako autorka kaže, ona je kao najdelikatniji član društva – dete, i najranjiviji – osoba ženskog pola (Morison, 2019: 7), demonizovana i unutar sopstvene rase i unutar sopstvene disfunkcionalne porodice. Takva složena društvena izopštenost prikazana je kroz telesnu i čulnu metaforiku. Zanimljivo je što je Pekola gotovo potpuno smeštena u čulno, o ma kojim emocionalnim stanjima da je reč. S jedne strane, tu je povlačenje iz sopstvene telesnosti ili u sopstveno telo, a s druge strane, istupanje očima, čulom vida:

*Mali delovi njenog tela počеше da blede. Čas polako, čas u žurbi. Opet polako. Njeni prsti nestadoše, jedan po jedan [...] A onda i njena stopala [...] Potom njene grudi, njen vrat. I lice je bilo teško. Još malo pa gotovo, još malo. Ostadoše samo njene tesne, tesne oči. One su uvek ostajale. [...]*

*Pekoli je još odavno palo na pamet da bi, da su njene oči – one iste oči koje su sadržavale sve prizore i poznavale predele – da su te njene oči bile drugačije, takoreći lepe, i ona bi sama bila drugačija. [...] „Aman, vidi ti tu lepooku Pekolu. Ne smemo nikako da radimo ružne stvari pred tim lepim očima.” (Morison, 2019: 46–47)*

Ili u situaciji kada Klaudija opisuje njen emocionalni odgovor nakon što ju je jedna devojčica ponizila provlačeći u svađi događaj sa njenim ocem:

*Činilo se da se preklapa u sebe kao naborano krilo. Njen bol me je naljutio. Poželela sam da je raspolim, opkrojim, zabijem motku niz tu njenu iskrivljenu i pogrbljenu kičmu, da je nateram da stane pravo i ispljune svu tu svoju bedu na ulicu. Međutim, ona ju je čuvala tamo odakle bi mogla brzo da joj nadođe u oči. (Morison, 2019: 71)*

Pekola je primarno određena posredstvom onog što nema – posredstvom plavih očiju. Nove, plave oči, kao nemoguća želja, postaju njena fiksacija. Plave oči funkcionišu kao simbol lepote bele rase i obećanje o drugačijoj čulno perceptivnoj stvarnosti motivisanoj pouzdanošću u drugost. Moglo bi se reći da Pekola funkcionise kao apsolutni Dru-gi narativa – ne može da odreaguje, ali može da prima silinu projekcija, kako porodice, tako i zajednice:

*Od njene neartikulisane poverovali smo da smo elokventni. Njeno je siromaštvo održavalo našu darežljivost. [...] A ona nam je sve to dopuštala, i time zaradila naš prezir. Na njoj smo oštrili svog ego, pojačavali svoj karakter njenim slabostima i zevali usred fantazije o sopstvenoj snazi. (Morison, 2019: 181)*

Jedino mesto u narativu u kome ona dobija glas jeste monolog, odnosno unutrašnji dijalog na kraju romana, ostvaren kroz dvojničku metaforu posmatranja odraza u ogledalu sa novim, plavim očima. Nove, plave oči Pekoli daje Sapunoglavu Čerč. Njegov život ukratko je opisan od mladosti, a suštinski je reč o mizantropskoj prirodi koja je stasavanjem nastavila da neguje iskrivljene filozofeme, o čoveku koji je znanja koristio za obmanu ljudi kroz različite profesije i čoveku potisnute seksualnosti. On, kao sveštenik, kroz opsenarski žrtveni čin usađuje u već polako dezintegrisanu ličnost devojčice uverenje da su njene oči plave. Povodom toga on odlučuje da napiše pismo Bogu i, ljut na njega, obrazloži svoje delo:

*Svrha ovog pisma je da te upoznam sa činjenicama koje su ili umakle tvojoj pažnji, ili si izabrao da ih zanemariš. [...] Reci mi, Gospode, kako si dozvolio da ta curica toliko dugo bude tako sama da na kraju pronađe mene? Kako si mogao? Sažaljevam te, Gospode. I baš zato što te sažaljevam sam morao da radim Tvoj posao umesto Tebe. [...] Znaš li zašto je došla? Zbog plavih očiju. Nove, plave oči, tako je rekla. Kao da kupuje cipele. (Morison, 2019: 155–158)*

Sama činjenica da je reč o pismu kao diskurzivnoj kategoriji, a ne molitvi ili ispovesti, svedoči o prirodi jezika koju kroz ovog junaka autorka nastoji da predstavi – usi-

dren u cinizmu, to je jezik koji pojašnjava zauzimajući poziciju moći prema onom što je društveno određeno kao najviša duhovna instanca. To bi moglo da se shvati kao demonstracija potpunog jezičkog autoriteta i nasilja nad adresatom čije se ćutanje na patnje devojčice ne preispituje po uobičajenom modelu nerazumevanja kategorija dobra i zla u svetu već se ono kažnjava njegovim popunjavanjem za koje je on kao čovek sposoban. Dakle, kažnjava se jezikom. Ton junakovog pisma ironičan je i autoironičan, ali i precizan i jasan. Takođe, kako R. Simpson ističe, jedino je to junak koji govori/piše uvek standardnim engleskim jezikom (v. Simpson, 2007: 22), a iz njegove porodične istorije se saznaje da je njegova boja kože rezultat spajanja, i zatim „održavanja” bele rase spram primarno crne. On bi mogao da bude neisključen iz zajednice, ali on to čini samovoljno. Pekoli, dakle, imaginativnim činom plave oči omogućava figura koja je lišena osećaja za zajednicu. Otuda je to iskustvo, kao vrhunac sveopšteg nedostatka verbalne komunikacije unutar zajednice, prethodilo Pekolinom ludilu, odnosno odvajanju jednog od drugog dela sebe:

*Značaj zamene boje Pekolinih očiju jeste u tome što ona na taj način dobija oči koje bi joj omogućile da se odvoji od zajednice čiji je nesvesni cilj da je degradira i utiša. Dobijanjem „plavih očiju”, Pekola otkriva unutrašnji glas koji pokazuje njenu ljudskost. (Hyman, 2009: 262)*

U dijalogu sa samom sobom, Pekola prvi put progovara o sopstvu, o očevom silovanju, ponašanju drugih prema njoj i majčinom neverovanju. Nove, plave oči postaju njena igriva i dečja superiornost koja ima hrabrosti da se izrazi o svemu, samo što je to sada neusmeren govor:

*Tebi gospođa Bridlav izgleda posramljeno?*

*Da. Sada da. Otkako sam nabavila plave oči, ona uvek skreće pogled sa mene. Misliš da je i ona ljubomorna?*

*Moguće. Stvarno su lepe, znaš. (Morison, 2019: 173)*

Takođe, trebalo bi istaći da Pekola nije jedina kojoj je oduzet glas u narativu. O njenom ocu, Čoliju Bridlavu, takođe saznajemo kroz druge pripovedne glasove. R. Simpson smatra da se time svedoči o nemogućnosti jezika da objasni uzroke njegovog ponašanja (v. Simpson, 2007: 24). Međutim, pored osnovnog pripovednog glasa, o Čoliju Bridlavu u tri navrata govori iznenada uključen glas njegove žene Poline Bridlav, odnosno gospođe Bridlav. Tri kraća segmenta umetnuta su bez markera koji bi ukazivali da njena priča počinje, već pre postoje kao plutajući delovi u ostatku teksta. Kada je u pitanju odsutnost Čolija Bridlava, R. Simpson ističe važnost mehanizama kojima se postiže materijalnost teksta, a u slučaju tek naznačene prisutnosti Poline Bridlav to bi mogle biti boje, koje će u sva tri navrata biti povezane sa njenim erotskim doživljajem Čolija:

*Kad sam prvi put videla Čolija, oću da znaš da je to bilo kao sve one boje onomad u staroj kući, kad smo mi, derlad, ošli da beremo borovnice posle sarane i ja ih trpala u džep [...] Il ona limuna-*

da što je Mama pravila ono kad je Tata dolazio iz polja. Bila je ladna i žučkasta [...] I onaj zeleni trag što su svici pravili po drveću [...]. (Morison, 2019: 105)

Dakle, ono što je istovetno u pristupu svim odsutnim glasovima jeste njihovo naglašavanje putem različitih opisa iz domena čulnog ili čulima opažljivog. Kod Pekole i na tom planu dolazi do izneveravanja i opsene.

Dok *Najplavlje oko* pokazuje sunovrat koji zajednica pospešuje, roman *Voljena* (*Beloved*, 1987) zajednicu prikazuje afirmativno, kao ključnu u razgradnji traumatičnog iskustva. U romanu *Voljena* tekstualni prostor dat je subjektima koji su prethodno isključeni iz jezika i iskustvima koja su uglavnom izostavljena u zapadnim kulturnim narativima – „porođaj i dojenje iz perspektive majke, želje bebe u preverbalnoj fazi i patnje onih koje je ropstvo uništilo” (Wyatt, 1993: 474). Vajat pitanje jezika i govora u romanu analizira u kontekstu Lakanovog simboličkog poretka, služeći se pojmom materinskog simboličkog poretka da bi govorio „ne samo o alternativnom jeziku koji uključuje materinske i materijalne vrednosti već i o sistemu koji, poput Lakanovog simboličkog poretka, pozicionira subjekte u odnosu na druge subjekte” (Wyatt, 1993: 475). Seta, protagonistkinja, funkcioniše u okviru svog materinskog poretka, ali ima problematičan odnos prema jeziku.

Centralni događaj o kome ona ne može da govori jeste čedomorstvo počinjeno iz želje da se dete spasi ropstva, što se uglavnom tumači, kao i u slučaju Čolija Bridlava i Pekole, kao iskustvo previše traumatično da bi bilo pretočeno u jezik. Vajat ističe da Seta „zauzima kontradiktorno mesto u diskursu” jer je istovremeno i otac i majka Voljenoj, pri čemu autorka umesto figure muškarca/oca heroja kreira herojsku majku robinju, a njeno herojstvo temelji na sceni mučnog porođaja na brodu koji tone (v. Wyatt, 1993: 475). Setin problem sa jezikom primetan je i na planu metafora koje nužno odražavaju materijalizaciju stvari (v. Tchapanian, 2016: 67). Vajat ističe da Setin problematični odnos prema jeziku proističe iz pozicije koju njeno telo zauzima ne samo u materinskom nego i u društvenom poretku, koji sistematski uskraćuje poziciju subjekta onima koje definiše kao objekte razmene, a u nedostatku govornog subjekta, Morison se oslanja na telesni jezik (v. Wyatt, 1993: 478). Ipak, trebalo bi primetiti da je telesni jezik u ovom romanu drugačiji od jezika čula *Najplavljeg oka*. U ovom slučaju dolazi do udaljavanja od onoga što bi bili opisi koji se odnose na domen telesnog i čulnog, jer sam jezik teži da postane telesan. Dakle, ovde ulogu igraju ritam, zvučnost, odsustvo znakova interpunkcije i sl. Jezik teži da postane takav kroz lik Voljene.

Ona ima mogućnost da govori i ispriča svoju, odnosno Setinu priču. *Voljena* se vraća u obličju devetnaestogodišnje devojke i opseda kuću, predstavljajući na taj način konkretizaciju svega što je za Setu neizrecivo. Vajat zapaža da *Voljena* od reči želi verbalni ekvivalent lica, potvrdu postojanja i identifikaciju s majkom (Wyatt, 1993: 481).

Prvi deo teksta u kom ono što *Voljena* želi da izrazi nadolazi u vidu jezika je bez znakova interpunkcije, segmentovan je, uz prisustvo duplih razmaka. Premda je vizuelna reprezentacija ovde važna, ipak ćemo navesti određene fragmente u nizu radi razumevanja sloja značenja:

*[...] kako da iskažem stvari koje su slike nisam odvojena od nje nema mesta gde prestajem njeno lice je moje i ja želim da budem tamo gde je njeno lice i da ga gledam [...] Ne mogu ponovo da je izgubim moj mrtvac mi je smetao kao i bučni oblaci kad mi umre na licu vidim njeno hoće da mi se nasmeši hoće [...] ona mi šapuće šapuće pružam ruku ka njoj žvaće i guta dodiruje me zna da želim da se spojim žvaće i guta me nema me sad sam ja njeno lice (Morison, 2013: 267–268)*

Autorka je nakon ovog fragmenta postupak ponovila još dva puta. U drugom poglavlju je ista poruka jasnije formulisana i prenesena sa znakovima interpunkcije, što bi se moglo shvatiti kao približavanje jeziku, a udaljavanje od „slika”: „Šaputala mi je, sažvakala me i otplivala. Sad sam je pronašla u ovoj kući. Smeši mi se i to se moje lice smeši” (Morison, 2013: 271). Najzad, ono što sledi jeste dijalog i autorka u ovom kontekstu sugeriše komunikativnu funkciju:

*Reci mi istinu. Zar nisi došla s one strane?  
Jesam. Bila sam na onoj strani.  
Vratila si se zbog mene?  
Jesam. (Morison, 2013: 271)*

Vajat u njihovom dijalogu vidi pak oponašanje dijalektike majka–beba, jer taj razgovor nije motivisan razlikom između govornika, već željom za potvrdom prisustva i identifikacijom, te zaključuje da Voljena ostaje van jezika i van narativnog pamćenja jer je njena smrt kao smrt žrtve ropstva neizreciva, ali i zbog toga što je reč o bebi koja nije ušla u simbolički poredak (v. Wyatt, 1993: 484). Sam kraj romana otvara mesta nadi da će njena priča ipak pronaći svoje jezičko otelotvorenje, jezik kojim će biti iskazana, što se zaključuje iz dvosmislenosti iskaza “not a story to pass on”, a to može značiti da je reč o priči koja se ne prenosi, ali i priči koja ne umire (1993: 484).

Voljena je nazvana Voljena, što je ugravirano na nadgrobnom spomeniku, ali ona nije imenovana, ne poseduje lično ime koje bi potvrdilo i socijalnu funkciju jezika. S druge strane, Setina ćerka, Denver, nakon što su njena dva brata pobjegli od kuće, ostala je sa majkom, ali saznanje o tome da je majka počinila čedomorstvo oduzeće joj sluh. Period u kom se to događa jeste period kada Denver pohađa školske časove, odnosno, kada se aktivno susreće sa jezikom. Napušta ga time što najzad „čuje” ono o čemu je majka ćutala. To će rezultirati njenim potpunim udaljavanjem iz zajednice i povratkom u ozloglašenu kuću. Nasuprot tome, kada Seta počne da nestaje kroz odnos sa Voljenom, Denver će odlučiti da potraži pomoć upravo od zajednice: „Moraće da izađe iz dvorišta; da pređe preko ivice sveta, da ostavi njih dve i potraži od nekoga pomoć” (Morison, 2013: 304). Setu iz nemogućeg odnosa spasavaju žene koje se okupljaju oko kuće: „Glasovi su se nadograđivali jedan na drugi dok ga nisu pronašli, a kad naposletku jesu, beše to talas zvuka dovoljno širok da uzburka duboku vodu i poobara kestenje s drveća. Sručio se na Setu i ona zadrhta kao kršten u vodi” (Morison, 2013: 326). Na taj način Denver takođe dobija budućnost, a njena afroamerička zajednica pokazuje se kao negujuće i sigurno mesto za jezik.



Važnost i uloga zajednice, kao i način na koji se odnosi prema onima ili onome što je nemo, ućutkano ili neizrecivo, posebno su uočljivi u ova tri dela, ali svakako da postoje kao dominantan tok u stvaralaštvu Toni Morrison. Takođe, trebalo bi istaći da je kod autorke odnos prema praznim mestima ili oduzetim glasovima prisutan na nivou sve-snog poetičkog napora, rada i usvajanja karakteristika jezika koje možda ponajviše teže da sugerišu čitaocima da, kao u slučaju onog koji je Pekoli podario plave oči, ćutanje ili prazninu ne treba popuniti samo zato što smo za to sposobni.

## IZVORI

- Bouson, J. Brooks. (2000). *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press.
- Butler, Judith. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Milosavljević Milić, Snežana. (2016). „Buka u lakunama – metodološki aspekti odnosa teksta i tišine”. *Srpski jezik, književnost, umetnost: Tišina*, knj. II. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 15–24.
- Mitić, Marko. (2022). “The Subversion of Black Aesthetic: Toni Morrison's 'Recitativ'”. *Jezik, književnost, alternative / Language, Literature, Alternatives: Književna istraživanja*. Niš: Filozofski fakultet, 269–281.
- Morrison, Toni. (1989). “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”. *Michigan Quarterly Review*, 28 (1), 1–34.
- Morrison, Toni. (1992). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. London: Pan.
- Morrison, Toni. (2013). *Voljena*. (Dijana Radinović, prev.). Beograd: Laguna.
- Morrison, Toni. (2019). *Najplavlje oko*. (Stefan Kostadinović, prev.). Beograd: Darma books.
- Morrison, Toni. (2024). „Govor na dodeli Nobelove nagrade”. (Arijana Božović, prev.). *Polja: časopis za književnost i teoriju*, god. 69, br. 548, jul–avgust, 28–33.
- Morrison, Toni. (2024a). „Rečitativ”. (Igor Cvijanović, prev.). *Polja: časopis za književnost i teoriju*, god. 69, br. 548, jul–avgust, 10–23.
- Simpson, Ritashona. (2007). *Black Looks and Black Acts: The language of Toni Morrison in The Bluest Eye and Beloved*. New York: Peter Lang Verlag.
- Tchaparian, Vicky. (2016). “Words Left Unspoken in the Lives of the Black”. *Armenian Folia Anglistika*, 12 (2), 63–71.
- Hyman, R. L. (2009). “Pecola Breedlove: The Sacrificial Iconoclast in *The Bluest Eye*”. *CLA Journal*, 52 (3), 256–264.
- Warhol, R., & Shuman, A. (2018). “The unspeakable, the unnarratable, and the repudiation of epiphany in ‘Recitativ’: a collaboration between linguistic and literary feminist narratologies”. *Textual Practice*, 32 (6), 1007–1025.
- Wyatt, J. (1993). “Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison's *Beloved*”. *PMLA*, 108 (3), 474–488.