

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Milan B. Marković

**Rasa, politika i popularna kultura u  
poeziji Harlemske renesanse**

doktorska disertacija

Beograd, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Milan B. Marković

**Race, Politics and Popular Culture in the  
Poetry of the Harlem Renaissance**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Милан Б. Маркович

**Раса, политика и массовая культура в поэзии  
Гарлемского ренессанса**

Докторская диссертация

Белград, 2021.

**Mentor:**

Dr Aleksandra Vukotić, docent

Filološki Fakultet

Univerzitet u Beogradu

**Članovi komisije za pregled i odbranu doktorske disertacije:**

1.

2.

3.

**Datum odbrane:**

## **Rasa, politika i popularna kultura u poeziji Harlemske renesanse**

### **Sažetak**

Ova disertacija predstavlja sveobuhvatno razmatranje afroameričke poezije koja je okvirno pisana dvadesetih i tridesetih godina 20. veka, u periodu takozvane Harlemske renesanse. Osnovna građa ispituje se kroz prizmu rase, politike i popularne kulture, kao fenomena koji su u pomenutom periodu uspostavili temelje savremenog afroameričkog identiteta, ali i definisali autentično crni umetnički izraz u Sjedinjenim Američkim Državama, koji se reflektuje i u poeziji, počevši od ispitivanog perioda sve do današnjih dana.

Okosnicu disertacije čine pregled i analiza poetskog korpusa četiri najznačajnija pesnika Harlemske renesanse: Kauntija Kalena, Kloda Makeja, Sterlinga Brauna i Lengstona Hjuza sa ciljem da se ispita geneza moderne afroameričke poezije, locira njeno mesto u odnosu na poetsku produkciju glavnog toka i utvrde njene autentične karakteristike.

Kroz pomenuti poetski korpus i njegovo ukrštanje sa relevantnom teorijskom građom autor nastoji da pojasni preplitanja i međusobna preliivanja koja se javljaju kod fenomena rase, politike i popularne kulture, identifikuje tačke gde raso, odnosno političko postaje popularno, a popularno političko, utvrdi koliki je aktivistički potencijal poetskog izraza i zašto je upravo poezija ta forma u kojoj su se tokom ispitivanog perioda političke ideje na najneposredniji način materijalizovale i postale dostupne najvećem broju ljudi. Tako se u radu ispituju poetski odjeci značajnih istorijskih događaja, odnosno upisi političke istorije u pesništvo, ali i situacije u kojima poezija transcendirala polje umetnosti, te sama postaje izraz i sredstvo političke borbe, često kroz iskorak u domen popularne kulture.

**Ključne reči:** afroamerička poezija, Harlemska renesansa, Novocrnačka renesansa, rasa, politika, popularna kultura, Kaunti Kalen, Klod Makej, Sterling Braun, Lengston Hjuza

**Naučna oblast:** američka književnost

**Uža naučna oblast:** afroamerička književnost, crne studije, poezija

**UDK broj:**

## **Race, Politics and Popular Culture in the Poetry of the Harlem Renaissance**

### **Abstract**

The dissertation represents a comprehensive exploration of the African-American poetry written roughly during the 1920s and 1930s, in the period of the so-called Harlem Renaissance. The primary sources are examined in the context of race, politics and popular culture, as the phenomena that in the said period established the foundations for modern Afro-American identity, as well as defined the authentic black artistic expression in the USA, reflected in poetry ever since the examined period.

The body of the dissertation comprises a review and analysis of the poetic oeuvre by the four greats of the Harlem Renaissance poetry: Countée Cullen, Claude McKay, Sterling Brown and Langston Hughes, with the purpose of exploring the genesis of the modern Afro-American poetry, locate it with respect to the mainstream poetic production and establish its authentic characteristics.

By using the aforementioned poetic corpus and intersecting it with relevant works of theory, the author strives to clarify the overlapping and interweaving between the phenomena of race, politics and popular culture, identify the points where the racial, i.e. political becomes popular, and the popular in return becomes political, to determine the activist potential of poetic expression and identify the reasons which caused poetry to be the very form in which political ideas became most directly materialized and available to the masses during the examined period. Thus the dissertation explores poetic echoes of major historical events, that is, the inscriptions of political history in poetry, but also the situations in which poetry transcended the scope of art and itself became an expression and agent of political struggle, often within the domain of popular culture.

**Key Words:** African-American Poetry, Harlem Renaissance, New Negro Renaissance, Race, Politics, Popular Culture, Countée Cullen, Claude McKay, Sterling Brown, Langston Hughes

**Scientific Field:** American Literature

**Scientific Subfield:** African-American Literature, Black Studies, Poetry

**UDC Number:**

## Sadržaj

<b>Uvod</b> .....	1
Teorijski uvod: Popularna kultura i crne studije .....	5
Istorijski kontekst i harlemska panorama .....	20
<b>Dvostruka svesnost i pesme dar: Kaunti Kalen</b> .....	39
<b>Sonet rasne i klasne mržnje: Klod Makej</b> .....	69
<b>Crveno i crno: Sterling Braun</b> .....	91
<b>Esteta i proleter u Harlemu: Lengston Hjuž</b> .....	125
<b>Završna razmatranja i perspektive</b> .....	179
<b>Bibliografija</b> .....	189
<b>Dodatak: Prevodi poezije</b> .....	195
D.1. Kaunti Kalen.....	197
D.2 Klod Makej.....	202
D3. Sterling Braun.....	209
D.4 Lengston Hjuž.....	225





## Uvod

U današnje vreme, čini se da je poezija potisnuta na marginu, odakle dopire samo do kruga usko specijalizovanih profesionalaca, da je društveno, pa i umetnički nekonsekventna, te da se ne čita, ne razume i ne uspeva da se angažuje u definisanju duha vremena, niti da odgovori na goruća pitanja savremenosti. Gotovo je izvesno da bi svako kvantitativno istraživanje pokazalo da je broj zbirki poezije danas veći nego ikada, ali one se izdaju u minimalnim tiražima i stižu do zanemarljivog broja ljudi. Isto tako, čini se da se pesnici danas okreću prvenstveno domenu ličnog, a da se retko susreće poezija pisana sa namerom da ima širi društveni angažman. Situacija je sa druge strane dosta drugačija ukoliko napustimo koncept takozvane visokoumetničke, ili strogo literarne poezije. Milijarde ljudi svakoga dana kupuje, konzumira i pamti, odnosno reprodukuje neku vrstu poezije, kroz različite oblike popularne muzike, prvenstveno u žanrovima repa i hip-hopa, gde atrakcija prvenstveno leži u sadržaju tekstova. Pored toga, Nobelova nagrada za književnost dodeljena 2016. Bobu Dilanu ukazuje na to da čak i etablirane institucije napuštaju paradigmu literarnosti i prihvataju činjenicu da se poezija danas promenila i da ne pripada više isključivo domenu pesničkih zbirki i književnih večeri. Ova poezija, nastala ukrštanjem sa muzikom, itekako je popularna, pa tako i izuzetno društveno agensna, i u pozadini svakog društveno-politički angažovanog pokreta imamo pesme koje su nosioci zastupanih vrednosti, odnosno njihove izvođače/pesnike, od onoga što su za hipi pokret bili Dilan ili Džozan Baez, sve do današnjeg pokreta Crni životi su važni i njihovih novih himni čiji su autori Kendrick Lamar, Džanel Mone, Solanž Noulis, i mnogi drugi. Ovako gledano, poezija zapravo nikad nije lakše dopirala do ljudi, pa je tako i njena moć da, idealistički rečeno, menja svet, veća nego ikada ranije.

Ovaj rad je nastao u ukrštanju nekoliko različitih interesovanja autora: generalnog zanimanja za afroameričku i druge manjinske kulture kao potkulturne, te suštinski opozicione i kontrakulturne fenomene, želje da se ispita uticaj književnosti na društvo, odnosno aktivistički potencijal poezije, kao i osećaja da se takva vrsta aktivizma može najbolje ostvariti u angažovanju sa popularnom kulturom, kao poljem promenljivih odnosa moći. S obzirom na ograničenja nametnuta formatom, odlučeno je da u fokusu istraživanja bude period nastanka savremenog afroameričkog identiteta, kao i prvobitnog mešanja visokog i niskog, odnosno umetničke književnosti i popularne kulture, u okvirima afroameričke kulturne produkcije. Ovo je približno period između dva rata, kada su na krilima masovne proizvodnje i zahvaljujući proliferaciji novih medija, kulturni proizvodi postali dostupni do tada neverovatnom broju ljudi. U afroameričkoj kulturnoj istoriji, ovaj period koincidira sa takozvanom Harlemskom renesansom, pa ovaj rad tako predstavlja sveobuhvatno razmatranje afroameričke poezije koja je mahom pisana u okviru ovog pokreta.

Što se tiče samog određenja pokreta Harlemske renesanse i njegovih implikacija na korpus primarne literature, potrebno je pre početka izvršiti nekoliko napomena. Kao što sam naslov govori, vremenski okvir za istraživanje čini period Harlemske renesanse, takođe poznate i kao Novocrnačka renesansa, koji formalno omeđen na godine između 1917. i 1936. Radi se o periodu do tada nezabeleženog uspona i procvata crne rase u Americi, koji se dokumentovao u umetnosti, ali i iz korena promenio (samo)percepciju Afroamerikanaca. Središte ovog fenomena bio je njujorški Harlem, mesto koje u to vreme postaje kolevka crne građanske srednje klase, ali i omiljeno mesto za zabavu belih posetilaca. Velike migracije Crnaca sa američkog Juga ka industrijskim centrima Severa predstavljale su neophodan preduslov u pokretanju ovog fenomena, ali su i globalni politički događaji poput Prvog svetskog rata i Oktobarske revolucije odigrali značajnu ulogu u ubrzanom redefinisaju

afroameričkog identiteta. Harlem onog vremena postaje stecište umetnika, ali i mesto ukrštanja brojnih političkih uticaja koji su radili na razaranju tradicionalnog mentaliteta potčinjenosti, pre svega odjeka (post)kolonije i doktrine Panafrikanizma koji su uticali na rađanje crnog nacionalizma, kao i komunističkih i socijalističkih ideja koje su vodile u internacionalizam. Zbog toga je i takozvana Novocrnačka renesansa postala poznatija kao Harlemska renesansa, iako su odjeci ovog fenomena bili prisutni i u drugim velikim industrijskim gradovima kao što su Čikago, Detroit ili Vašington. I među pesnicima obrađivanim u ovom radu postoji različit stepen vezanosti za sam Harlem i njegovu scenu, od suštinske, preko privremene, do praktično nepostojeće, jer okosnicu rada čini priča o rađanju novog crnog identiteta i umetničkog izraza, gde je „Crna Meka“, odnosno Harlem, kako realna geografska odrednica, tako i razvijena, opšteprihvaćena metafora za društveni uspon Novog Crnca. Zato se u radu često koristi i terminološka odrednica Novocrnačka renesansa, kako bi se uključio relevantni rad jednog od ispitivanih pesnika koji sa samim Harlemom nije imao praktično nikakve veze i nije pristajao da ga određuju kao pesnika koji pripada pokretu Harlemske renesanse. Osim toga, i vremenski okvir disertacije vezan je za period Harlemske renesanse, odnosno Novocrnačke renesanse, ali i događaje koji su mu neposredno prethodili i koji daju kontekst ovom fenomenu i njegovoj pesničkoj produkciji, kao i nastupajući period, sve do Drugog svetskog rata, jer se u međuratnom periodu tendencije prisutne u afroameričkoj književnosti jasnije polarizuju i koncentrišu oko ideologija nacionalizma i komunizma, što daje priliku za poređenja i izvođenje jasnijih zaključaka.

Osnovna građa ispituje se kroz prizmu rase, politike i popularne kulture, kao fenomena koji su u pomenutom periodu uspostavili temelje savremenog afroameričkog identiteta, ali i definisali autentično crni umetnički izraz u Sjedinjenim Američkim Državama, koji se reflektuje i u poeziji, počevši od ispitivanog perioda sve do današnjih dana. Rad pokušava i da detaljnije odgovori na pitanje šta je to što poeziju čini crnačkom, odnosno koje su značajne karakteristike afroameričke književnosti i umetnosti. Okosnicu rada, tako, čine pregled i analiza poetskog korpusa četiri najznačajnija pesnika Novocrnačke renesanse: Kauntija Kalena (Countee Cullen), Kloda Makeja (Claude McKay), Sterlinga Brauna (Sterling A. Brown) i Lengstona Hjuza (Langston Hughes), sa ciljem da se ispita geneza moderne afroameričke poezije, locira njeno mesto u odnosu na poetsku produkciju glavnog toka i utvrde njene autentične karakteristike, a koje se vezuju za pitanja rase i kulturnog nasleđa, politički angažman i odnos prema tradiciji, nacionalizmu i komunizmu, fenomen (post)kolonije, interakciju sa drugim umetničkim formama, pre svega muzikom, kao i njen iskorak u polje popularnog. Pored toga, kroz rad se nastoji da se pomenuta pesnička produkcija temeljno kontekstualizuje u datom vremenskom i prostornom okviru, ali i da se uputi na njene korene, kao i reperkusije na dalji razvoj crnog identiteta, kulture i umetnosti u nastupajućim periodima.

Kroz pomenuti poetski korpus i njegovo ukrštanje sa relevantnom teorijskom građom, autor pokušava da pojasni preplitanja i međusobna preliivanja koja se javljaju kod fenomena rase, politike i popularne kulture, identifikuje tačke gde raso, odnosno političko postaje popularno, a popularno političko, utvrdi koliki je aktivistički potencijal poetskog izraza i zašto je upravo poezija ta forma u kojoj su se tokom ispitivanog perioda političke ideje na najneposredniji način materijalizovale i postale dostupne najvećem broju ljudi. Tako će se u radu ispitivati poetski odjeci značajnih istorijskih događaja, odnosno ulivanje političke istorije u pesništvo, ali i situacije u kojima poezija transcendirala polje umetnosti, te sama postaje izraz i sredstvo političke borbe, često kroz iskorak u domen popularne kulture.

Cilj istraživanja bio je da se ispita i potvrdi nekoliko osnovnih hipoteza u vezi sa predmetnim fenomenima. Kao prvo, tu je pitanje odnosa između afroameričke poezije i rase. Rasa jeste najznačajnija odlika afroameričke poezije uopšte, pa tako i poezije ispitivanog perioda Harlemske renesanse. Ovde se prvenstveno misli na rasu kao motiv, temu ili formalni označitelj poetske produkcije, a tek zatim i kao ličnu karakteristiku ispitivanih pesnika. Ukratko, bez direktnog ili indirektnog bavljenja rasnim pitanjem ne postoji ni crna poezija u užem smislu.

Osim toga, pitanja identiteta i položaja Crnaca i napretka crne rase ka položaju stvarne ravnopravnosti u SAD jesu politička pitanja, pa samim tim i poezija Harlemske renesanse jeste duboko politična/politička. Političke teme su tako među najfrekventnije obrađivanim od strane pesnika čiji je opus predmet istraživanja ove disertacije, dok su politički događaji i ličnosti inspiracija za neka od značajnih poetskih dela. Ovo je razumljivo i očekivano, s obzirom na istoriju rasne i klasne borbe koja je predstavljala tako značajan deo svakodnevice za stanovništvo afričkog porekla tokom čitavog njegovog bivanja na severnoameričkom kontinentu. Samim tim, ova vrsta političnosti predstavlja značajnu karakteristiku afroameričke poezije tokom čitave njene istorije, pa tako i u ispitivanom periodu.

Napokon, poezija Harlemske renesanse neraskidivo je vezana i za popularnu kulturu, koja postaje njena formalna inspiracija, motiv i ishodište. Poezija u ovom periodu sve više postaje politički konstrukt po sebi, odnosno agens sa velikim aktivističkim i motivacionim potencijalom, koji pokreće na promenu, a ovakva uloga poezije funkcionalizuje se najčešće kroz popularnu kulturu. Osim toga, popularna kultura je uvek politička, baš kao što je primetio Džon Fisk, bilo da je reč o demokratskom populizmu, ili u slučaju ispitivanog poetskog korpusa, o popularnim/populističkim opozicijama. Poezija američkih Crnaca u ovom periodu počće da odbacuje pijedestal visoke umetnosti i prigrlje svoju ulogu proizvođača koji konzumiraju široke narodne mase, što će omogućiti da se njen društveni uticaj maksimizuje. Napokon, popularna kultura temeljno prožima poeziju Harlemske renesanse kako formalno, kroz folklornu bluz i modernu džez poeziju, tako i tematski, gde pesnici ovog perioda u svojim radovima često pevaju o herojima savremene i tradicionalne popularne kulture.

Tri ispitivana fenomena prisutna u većoj ili manjoj meri u radovima analiziranih pesnika, predstavljaju definišuće karakteristike poezije Harlemske renesanse i ono što je čini autentično afroameričkim kulturnim proizvodom i izdvaja iz poezije glavnog toka. Napokon, u preseku sva tri nastaje poetika koja transcendiraju ovaj relativno uzak vremenski period i kojom se trasira put afroameričke poezije kroz čitav dvadeseti vek, sve do današnjih dana.

Kada je u pitanju teorijski okvir korišćen prilikom istraživanja, njegova okosnica jesu dela afroameričke humanističke i političke misli, kao najrelevantnijeg za ispitivanje predložene građe. Ovde su zastupljene idejne postavke brojnih savremenih autora, ali i teoretičara aktivnih i uticajnih tokom ispitivanog perioda. Od savremenih autora, tu su autoriteti za oblasti afroameričke politike, kulture i književnosti Henrija Luisa Gejts Junior (Henry Louis Gates Jr), Pola Gilroj (Paul Gilroy), Arnolda Rampersad (Arnold Rampersad), Džejsma Smetharst (James Edward Smethurst) i drugi. Kada govorimo o teoretičarima i političkim ličnostima iz vremena Harlemske renesanse, raspravlja se o idejama V.E.B Du Boisa (W.E.B. Du Bois), Alena Loka (Alain Lock), Bukera T. Vošingtona (Booker T. Washington), Markusa Garvija (Marcus Garvey) i drugih, relevantnih za analizu koncepta Starog/Novog Crnca, dvostruke svesnosti, talentovane desetine, kao i sličnih fenomena koji se smatraju značajnim za ovo istraživanje. Osim toga, ova disertacija se oslanja na koncepte savremenih teoretičara popularne kulture kao što su Fisk i Stori, kao i na marksističke i postkolonijalne ideje i koncepte.

Struktura ovog rada podrazumeva teorijski i istorijski uvod, četiri poglavlja posvećena četvorici pesnika, zaključak i dodatak sa prevodima pesama.

Osim ovog dela u kojem se u osnovnim crtama predstavljaju tema i struktura rada, u ovom Uvodu će biti izložene glavne ideje i teorijska postavka samog istraživanja. Ovde se daje pregled odabranog kritičkog korpusa iz oblasti afro-američke humanistike i politike, odnosno seminalnih tekstova na kojima su utemeljene Crne studije i Novocrnačka renesansa, a zatim je i definisan pristup popularnoj kulturi kao jednom od predmetnih fenomena. Osim toga, u Uvodu se opsežno predstavljaju afroamerički istorijski kontekst u ispitivanom periodu, odnosno sama Harlemska renesansa kao društveni i kulturni fenomen.

Prvo poglavlje bavi se radom Kauntija Kalena, u jednom trenutku najsjajnije zvezde Harlemske renesanse, čiji je status među velikim crnim pesnicima kasnije osporavan, delom i zahvaljujući Kalenovom oklevanju da takvu odrednicu prihvati. Njegov opus karakterišu izražena rasna osvešćenost i poetika koja se u velikoj meri oslanja na pitanja identiteta i rase, ali i nepokolebljivi formalizam i tradicionalizam oslonjeni na belu, pre svega romantičarsku pesničku tradiciju. Time se dobija poetski izraz koji je istovremeno idejno progresivan, i formalno konzervativan, i koji se, na posletku, može tumačiti u ključu Du Boisovog koncepta dvostruke svesnosti. Jedno od centralnih pitanja ovog poglavlja jeste tako pitanje definisanja crnog pesničkog glasa i implikacije koje ono ima na recepciju radova Kauntija Kalena.

U drugom poglavlju govorimo pesničkom opusu Kloda Makeja, migranta sa Jamajke koji u Harlemsku renesansu donosi radikalni duh i bunt (post)kolonije. Ovo korespondira sa idejama tada popularnog političkog lidera Markusa Garvija, iz kojih izrastaju ideje Panafrikanizma i crnog nacionalizma, ali se rad Kloda Makeja u njegovoj najplodnijoj i najvažnijoj fazi, takođe usko vezuje i za Komunističku Internacionalu. U svojoj zbirci *Harlemske senke* Klod Makej daje širok poprečni presek života u ovoj crnoj metropoli u istraživanom periodu, od industrije zabave do teškog života potlačenih i radničke klase. Posebno interesovanje u slučaju ovog pesnika izaziva i subverzivan način na koji koristi svoju omiljenu poetsku formu elizabetinskog soneta da iskaže svoje radikalne političke ideje, transformišući na taj način tradicionalnu pesmu ljubavi u pesmu mržnje.

U trećem poglavlju bavimo se pesničkim radom Sterlinga A. Brauna koji će u većem delu svog života pesničku karijeru podrediti izuzetno uspešnoj akademskoj, radeći kao profesor književnosti na crnom univerzitetu Huard. Iako se svojim životom i radom ne vezuje za Njujork, već pre za Vašington, Braun se smatra jednim od velikih pesnika Harlemske, odnosno Novocrnačke renesanse, čija je reputacija sa godinama samo rasla. I sam njegov pesnički pristup jeste u suštini akademski i folkloristički, gde se kroz njegov rad mešaju tradicija i moderna, mitološke ličnosti i savremene muzičke zvezde, uz izrazito prisustvo autentičnog južnjačkog dijalekta i ritmičke kadence preuzete iz muzike spirituala, napeva poziva i odgovora, bluz i džez. U poglavlju su temeljno analizirane pesme iz Braunove prve zbirke *Južnjački drum* koja je izašla tokom ispitivanog perioda, kao i određene pesme napisane tokom ovih godina, koje su ipak objavljene dosta kasnije. Rad Sterlinga Brauna omogućava nam da istražimo poetske veze između folklor, popularne kulture i političke Levice.

Četvrto, poslednje i najobimnije poglavlje rada bavi se poezijom najproduktivnijeg i najkompletnijeg pesnika Harlemske renesanse, a verovatno i najpoznatijeg afroameričkog pesnika uopšte, Lengstona Hjuza. Hjuzova pedesetogodišnja poetska karijera rezultirala je izuzetno heterogenim pesničkim korpusom, od rasnih pesama inspirisanih afričkom tradicijom, preko protestne poezije kao reakcije na savremene političke događaje u SAD, izrazito komunističkih pesama nadahnutih Rusijom i radničkim pokretom, do crnih nacionalističkih pesama iz pozne faze Hjuzovog stvaralaštva. Tokom čitavog života pesnik gaji pristupačan stil koji njegovu poeziju čini izuzetno popularnom i prijemčivom, dajući joj snažan aktivistički potencijal. Istovremeno, Hjuzov opus je izuzetno formalno raznolik, a čestu inspiraciju pesnik nalazi u popularnoj i masovnoj kulturi, pa je tako i autor velikog broja pesama inspirisanih džezom i bluzom, i smatra se začetnikom džez poezije. U radu su, u skladu sa vremenskim okvirom, ispitivane pesme iz dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, koje iako ne daju kompletan uvid u Hjuzov poetski opus, ukazuju na podelu na dve distinktivne faze u njegovom stvaralaštvu, jednu inspirisanu primitivizmom, panafrikanizmom i crnim nacionalizmom, i drugu radikalnu protestnu i komunističku. U preseku rasnog, klasnog i popularnog, Hjuz stvara izraz koji transcendiru epohu Harlemske renesanse i ukazuje na put kojim će se afroamerička poezija razvijati do današnjih dana.

Zaključak rada sadrži kratku rekapitulaciju predstavljanog materijala i očekuje se da će objediniti stavove i ideje koji su uspostavljeni u prethodnim poglavljima. Njihova sinteza trebalo bi da konačno

dokaže valjanost hipoteza predloženih na početku istraživanja i odgovori na postavljena pitanja koja se tiču geneze autentično afroameričkog poetskog izraza u periodu Novocrnačke renesanse.

Kao obiman dodatak ovom radu priložen je širok izbor iz korpusa analizirane poezije, preveden na srpski jezik. U inicijalnim fazama izrade ove disertacije, uočeno je da je poezija koja bi predstavljala primarnu literaturu za istraživanje izuzetno retko prevedena na srpski, a i ono malo što je autor uspeo da pronađe činili su prevodi nezadovoljavajuće vernosti, pa tako i slabo upotrebljivi u poetskoj analizi. Tako je došlo do obimnog prevodilačkog rada na datom korpusu, a njegovi rezultati nalaze se u Prilogu ove disertacije. Svi prevodi sadržani u Prilogu delo su autora disertacije. U pitanju su one pesme čiji je format dozvoljavao da budu u celosti prevedene u ograničenom vremenskom roku, dok nekompletni prevodi nisu uvršteni u Prilog, ali su prisutni u odlomcima analiziranim u glavnom delu rada.

Cilj studije jeste da na odgovarajući način rasvetli polivalentne i ambivalentne veze kakve postoje između poezije, rase, politike i popularne kulture, a koje su veoma produktivne i danas kada je afroamerička umetnost u pitanju. Ona je nastala iz uverenja da su ispitivanja ovog tipa već duže vreme potrebna ovdašnjoj naučnoj sceni, s obzirom na neveliku produkciju radova iz oblasti afroameričke književnosti na ovim prostorima, odnosno radova koji se bave poezijom uopšte, kao i naročito slabu zastupljenost obimnijih studija koje se bave poezijom američkih Crnaca. Pored neupitne književne vrednosti odabranog poetskog korpusa, u svetlu aktuelnih događaja, teme kojima se rad bavi čine se danas aktuelnijim nego ikada, ne samo u SAD, već i na ovim prostorima.

### **Teorijski uvod: Popularna kultura i crne studije**

Prvi, letimičan susret sa naslovom ovog rada može ostaviti utisak logične koncepcije koja uz prosto korišćenje zdravorazumskog rasuđivanja mora voditi ka očiglednim i pravolinijskim zaključcima. Ipak, za svakog ko se iole ozbiljnije bavio nekim od fenomena na kojima počiva osnovna postavka ovog rada, ubrzo mora postati evidentno koliko je svaki od njih složen sam po sebi i sa koliko nepoznanica i neočekivanih zaključaka može rezultovati njihovo međusobno ukrštanje. Politika, (popularna) kultura, rasa, pa i poezija jesu pojmovi čije značenje ni u kom slučaju nije egzaktno, niti jasno određeno. U pitanju su fluidni, difuzni i polivalentni fenomeni čije samo definisanje predstavlja stalnu borbu, a koji, u zavisnosti od konteksta u kojima se javljaju, mogu sa sobom nositi sasvim različite konotacije i implikacije. Tako se tokom procesa izrade ove disertacije neretko dešavalo da samo obilje i heterogenost teorijskih linija od značaja za temu istraživanja izazovu pometnju, naruše projektovanu strukturu i odvedu u slepe ulice, daleko izvan zacrtane istraživačke putanje (ili putanja). Fluidnost i neuhvatljivost čak i osnovnih teorijskih pojmova koje je autor smatrao značajnim, otežavale su uspostavljanje konzistentnog humanističkog temelja koji je kasnije trebalo nadograditi relevantnim primerima iz oblasti književnosti. I tako umesto reke jasnih silogizama i tautologija koja se nepokolebljivo i neminovno uliva u mirno more racionalnog naučnog znanja, odjednom dobijamo haotičnu bujicu često disparatnih i kontradiktornih argumenata koju pokušavamo da ukrotimo i dovedemo do ishodišta, dok ona neprekidno preti da se raspline i meandrira u haotičnu i nekonzistentnu močvaru „nedokuvanih“ ideja.

Zato je na samom početku ovog rada bilo neophodno detaljnije se pozabaviti građom koja je poslužila kao osnov za njegove teorijske postavke, kao i samim konceptima koji predstavljaju okosnicu datog istraživanja. Korišćena teoretska literatura predstavljala je temelj na samom početku predmetnog istraživanja, podršku tokom kritičkog iščitavanja odabranog književnog korpusa i uglavnom pouzdan vodič ka koherentnim ishodima. Sa druge strane, treba napomenuti da se konceptualizacija pojmova u okviru ovog uvoda svakako mora uzeti uslovno, jer se definicije i

implikacije svakako menjati kako ispitivani fenomeni stupe u slobodnu interakciju u okviru glavnog dela ovog rada. Zbog toga treba još jednom naglasiti da je ovaj Uvod upravo to – uvod, i da se smatra osnovom i polazištem u ovom istraživanju.

Relativno čvrsta struktura koju sam kao autor rada zamislio podrazumeva osnovnu (i uslovnu) podelu teorijskog korpusa na dela koja se bave fenomenom popularne kulture i politike i ona koja spadaju u domen takozvanih crnih studija. Tako se i ovaj odeljak sastoji od dva dela, od kojih se prvi bavi popularnom kulturom, a drugi crnim studijama.

U okviru prvog dela Uvoda koji se bavi fenomenom popularne kulture, odabrani su tekstovi koji se često smatraju kanonskim u oblasti studija kulture, a akcenat je stavljen na dela mahom levičarske orijentacije koja su poslužila prilikom definisanja osnovnih političkih postavki relevantnih za ispitivanje fenomena popularne kulture u ovom radu. Takođe, teoretski korpus je upotpunjen i radovima pionira i najistaknutijih savremenih istraživača popularne kulture, sa naglaskom na podudarnostima, ali i razmimoilaženjima u njihovim individualnim shvatanjima pojedinih aspekata u okviru ove relativno mlade naučne discipline. Napokon, akcenat je na pokušaju da se fenomen popularne kulture makar delimično raščlani i identifikuju njegove konotacije i implikacije koje su od najvećeg značaja u ispitivanju odabranog poetskog korpusa afroameričke književnosti. Što se tiče teorijske građe vezane za crne, odnosno afroameričke studije, trudio sam se da se dosledno držim tekstova koji govore o književnosti i umetnosti, ali sam po potrebi uvodio i dela koja su imala širi uticaj na afroameričku zajednicu i definisanje savremenog crnog identiteta. Pod pretpostavkom da su odabrana dela afroameričke esejistike i njihovi autori manje poznati ovdašnjoj naučnoj javnosti, ovaj deo teorijskog uvoda je sastavljen da bude nešto opsežniji i predstavlja pregled ovog definišućeg korpusa u istorijskom sledu, uz podrazumevano praćenje teorijskih linija koje su od najvećeg značaja za predmetno istraživanje. U ovom delu su takođe prisutni i neki od najuticajnijih savremenih crnih teoretičara uz osvrt na njihova najznačajnija dela i ideje.

Potrebno je naglasiti i da građa navedena i opisana u ovom delu disertacije predstavlja njen okvir, ali ne i njen jedini teorijski osnov, te da sam zadržao slobodu da i u nastavku rada prema potrebi citiram i koristim druga dela i autore. Ovo se naročito odnosi na građu koja ne spada strogo gledano u domene pomenutih naučnih polja, često iz drugih humanističkih disciplina i podoblasti, kao i brojnu drugu priručnu literaturu koja mi je pomogla da na najbolji mogući način ilustrujem svoje poglede i ideje.

Kao prvi zadatak prilikom uspostavljanja teoretskog okvira za ovu doktorsku tezu nametnulo se utvrđivanje jasne i postojane veze između fenomena politike i (popularne) kulture. Da bi se to postiglo, obavljeno je opsežno ispitivanje centralnih tekstova iz oblasti studija kulture, a zatim je izvršen odabir onih čija je relevantnost i danas neupitna i koji na najbolji mogući način potkrepljuju osnovne postavke ovog istraživanja<sup>1</sup>. Najveća pažnja je posvećena ispitivanju mehanizama moći u kulturi pod pretpostavkom „da su sve kulture i sve reprezentacije političke i ideološke“ (Đurić 10)<sup>2</sup>. Jelena Đorđević vrši podelu studija kulture na dva perioda, shodno dominaciji dva različita diskursa: prvi period je obeležila marksistička tradicija kritikovanja sistema, gde je centralna tema odnos između bloka moći i marginalizovanih kultura, dok je drugi period poststrukturalistički i postmodernistički, a u njemu je dominantno zastupljeno bavljenje problemom razlike (Đorđević 19). U svakom slučaju, ova autorka kao neupitno naglašava levičarsko poreklo studija kulture, što njima daje angažovanost i političnost, dok se i u jednoj i u drugoj fazi zalažu za marginalizovane grupe i diskurse, odnosno „klasne, rodne, rasne odnose, odnose između centra i periferije“ (18) i sve druge relacije skrajnutosti i različitosti. Već ovih nekoliko redova jasno ukazuje na neraskidivu povezanost

---

<sup>1</sup> Tako su radovi autora Frankfurtske škole, na primer, u najvećoj meri izuzeti iz teorijskog korpusa ove studije iako su se ovi veoma redovno i predano bavili pitanjima bliskim temama ovog rada. Premda je doprinos Frankfurtovacu istraživanju popularne kulture svakako nemerljiv, a njihovi radovi jesu poslužili kao osnov za druge, savremenije teorije, može se reći da je njihovo shvatanje popularne kulture kao bezvredne, repetitivne i nametnute, u mnogome redukcionistički i prevaziđen, pa kao takav ne odgovara intenciji moje teze.

<sup>2</sup> U ovoj disertaciji korišćen je MLA citatni stil.

između pojmova kulture, politike i ideologije, kao i na „demokratski“ i „prosocijalistički“, u suštini opozicioni karakter naučne discipline koja se bavi proučavanjem kulture. Ipak, i pored očigledno levičarskog i marksističkog genetskog koda ove naučne grane, savremena shvatanja (popularne) kulture prilično su se udaljila od determinističkog shvatanja kulture koje je karakteristično za klasični marksizam, a prema kome ona prosto odražava i perpetuira ekonomske odnose u društvu, to jest „klasni odnosi i profit kao motiv neposredno određuju formu i značenje proizvoda kulture“ (Đurić 35). Jasno je da ekonomski faktori ne mogu biti jedina determinanta kulture i kulturnih odnosa, a prelaz ka savremenijim i produktivnijim tumačenjima popularne kulture, od Birmingemske škole pa na dalje, omogućilo je, pre svega, definisanje hegemonije, jednog od krucijalnih pojmova teorije kulture, za koje je zaslužan Antonio Gramši (Antonio Gramsci), a odmah zatim i uticajni rad Luja Altisera (Louis Althusser) na polju ideologije.

Jedno od pitanja na koja klasična marksistička teorija nije bila u stanju da odgovori jeste to zašto se potčinjeni slojevi ne bune protiv represije koju nad njima vrši vladajuća klasa, odnosno zašto u većini društava nikada nije došlo do socijalne revolucije. Umesto Marksa i Engelsa, na ovo je pokušao da odgovori italijanski revolucionar Antonio Gramši kroz svoju teoriju hegemonije<sup>3</sup>. Kada je reč o kapitalističkom društvu, ne može se govoriti o prostoj dominaciji nad potčinjenim klasama, već o „borbi za hegemoniju koja podrazumeva moralno, kulturno, intelektualno, a samim tim i političko vođstvo nad celim društvom“ (Đorđević 148). Gramši govori o vladavini određene društvene grupe koja se ispoljava kroz dva modusa, vođstvo i dominaciju, gde klasa vodi savezničke, dok istovremeno dominira suprotstavljenim klasama. Da bi hegemonija mogla da se ostvari, moraju postojati elementi sile i pristanka, gde sila ni u kom slučaju ne premašuje pristanak. Naprotiv, čak i onda kada se sila sprovodi, uvek postoje pokušaji da se obezbedi privid njene zasnovanosti na pristanku većine, koji se artikuliše kroz organe javnog mnjenja, odnosno udruženja i medije. (Gramši 149). Hegemonija podrazumeva postizanje ravnoteže između otpora i inkorporacije, i da bi se postigla vladajuća klasa mora uzeti u obzir i interese klase nad kojom se hegemonija vrši, kako moralne i kulturne, tako i ekonomske. Drugim rečima „postojanje države smatra se neprekidnim procesom formiranja i prevazilaženja nestalne ravnoteže... između interesa dominantne grupe i njoj podređenih grupa – ravnoteže u kojoj interesi dominantne grupe preovlađuju, ali do određene granice“ (150). Teza koja je posebne implikacije imala za razvoj postkolonijalnih teorija jeste i ona po kojoj je hegemonija nužno obrazovni odnos i podrazumeva poduku potčinjenih slojeva od strane hegemonu. Ovakva vrsta hegemonije može se transponovati i na međunarodni i globalni nivo. Hegemonija će zadugo ostati jedno od centralnih pitanja studija kulture, kao dvosmerni odnos pregovaranja između kulture bloka moći i kulture potčinjenih klasa, kako bi se postigla zauvek neuhvatljiva ravnoteža. Zato je odnos hegemonije zapravo dvosmeran i podrazumeva kako uticaj dominantne kulture na potčinjenu, tako i upliv kulture nižih klasa u glavni kulturni tok. Pomalo već zaboravljene ideje Antonija Gramšija ponovo je tokom šezdesetih godina dvadesetog veka doveo u žižu interesovanja jedan od njegovih najpoznatijih sledbenika, Luj Altiser, koji će ovakvu postavku hegemonije upotrebiti (i unaprediti) tokom svog bavljenja ideologijom.

Jedan od osnovnih pojmova na kojima se zasnivaju studije kulture svakako je i pojam ideologije, naročito ako se uzme u obzir da određeni teoretičari koriste pojmove kulture i ideologije praktično kao sinonimne, pogotovu kada se govori o popularnoj kulturi. Stori (John Storey) govori o ideologiji kao o „sistematskom korpusu ideja koji artikuliše jedna određena grupa ljudi,“ ali takođe govori o ideologiji kao o praksi maskiranja i prikrivanja koja dovodi do toga da određeni tekstovi i prakse predstavljaju iskrivljenu sliku realnosti (Storey, „Introduction“ 2-3). Napokon, ideološka potka je ono što čini da tekstovi (u širem smislu) uvek odražavaju određeni pogled na svet. Ovo upućuje na društvo koje je po svojoj prirodi „zasnovano na konfliktu, a ne na pristanku, a gradi se na nejednakosti,

---

<sup>3</sup>Gramši nije izmislio koncept hegemonije. O njemu su ruski socijalisti decenijama raspravljali, a jedno od najuticajnijih tumačenja dao je sam Lenjin. Smatra se da je Gramši došao u dodir sa ovim postavkama prilikom svoje posete Rusiji. (Jones 42)

eksploataciji i ugnjetavanju“ (4), pri čemu tekstovi svesno ili nesvesno zauzimaju strane u ovom sukobu.

Ovako represivno shvatanje ideologije, njeno kamufliranje u eufemizme kao što je pomenuti „pogled na svet“ (Altiser 49), ali i uzdizanje na čvrsto strukturirani, institucionalni nivo predstavljaju ono po čemu je francuski teoretičar Luj Altiser ostao zapamćen u studijama (popularne) kulture. Iako je još Marks, opsežno govorio o institucijama koje su, kao deo nadgradnje, uspostavljene zarad širenja ideologija i održanja klasnog društva prepunog nejednakosti, može se reći da je Altiser, koristeći sebi svojstvenu kombinaciju marksizma i strukturalizma i baveći se relacijama između kulture, ideologije i državne strukture, bio jedan od onih koji su Marksove ideje ažurirali i uveli u savremene naučne tokove. Prema Altiseru, država je „’mašina’ represije koja omogućava vladajućim klasama (...) održavanje vladavine nad radničkom klasom“ (Altiser 20), a čine je državni aparat i državni ideološki aparati. Ovaj prvi, koji Altiser još naziva i državnim represivnim aparatom, sačinjen je od poluga vlasti koje funkcionišu putem nasilja (istinskog i figurativnog), a obuhvata između ostalog vladu, administraciju, vojsku, policiju, zatvore, sudove i dr. Kada je reč o državnim ideološkim aparatima (DIA) oni, kao što im samo ime govori, deluju putem ideologije<sup>4</sup>, sistema „ideja i predstava koje dominiraju umom čoveka ili društvene grupe“ (44), i to na brojnim poljima, obuhvatajući gotovo čitavo društvo. Među državnim ideološkim aparatima izdvajaju se: porodični DIA, religijski DIA (crkve i verske organizacije), obrazovni DIA (škole i druge obrazovne ustanove), politički DIA (politički sistem i partije), sindikalni DIA, pravni DIA, te napokon informacioni DIA (mediji), i kulturni DIA (književnost, umetnost, sport) (27-8). Vladajuće strukture svakako kontrolišu DA koji u potpunosti pripada javnoj sferi, ali ostvarivanje njihove moći nad DIA, koji po svojoj prirodi daleko više zadiru u sferu privatnog, predstavlja dosta teži zadatak. Uprkos tome, državna moć je neodrživa tokom dužeg vremenskog perioda bez hegemonije nad DIA, pa tako „državni ideološki aparati nisu samo *razlog* već i *mesto* klasne borbe“ (31). Najuticajniji DIA savremenog društva prema Altiseru jesu porodica i škola, verovatno zbog toga što imaju uticaj na decu u najosetljivijoj životnoj dobi, kada se pogledi na svet, odnosno ideološke predstave, sasvim neosetno i trajno usvajaju.

I pored toga što ih iznosi sa ushićujućim žarom i vanrednom britkošću, Altiserove idejne postavke mogu na trenutke delovati ekstremno, monomanijakalno, pa čak i defetistički. Ipak, ono čime je ovaj autor u najvećoj meri zadužio studije kulture, a što ga čini i neizbežnom karikom u ovom istraživanju jeste njegovo klasifikovanje svih medija i kulturnih tvorevina među državne ideološke aparate. Time se implicira suštinsko nepostojanje bilo kakve kulture ili umetnosti izvan sfere ideološkog i političkog. Tako svaka recepcija zapravo predstavlja čin ideološkog prepoznavanja između autora i konzumenta (na primer, pisca i čitaoca), dok istovremeno svaka oblast kulturne produkcije, pa tako i književnost, predstavlja lokus neprekidne borbe za hegemoniju između dominantnih i emergentnih struja. Sve ovo, naravno, važi u još većoj meri na polju popularne kulture, državnog ideološkog aparata *par ekselans*, gde su ekstremi još zaoštreniji, ravnoteža praktično ni ne postoji, a borba za prevlast se vodi bespoštedno i bez prekida.

Na samom početku svoje knjige *Teorija kulture i popularna kultura: Uvod*, Džon Stori zapaža da se popularna kultura uvek definiše kao kontrastna drugim konceptualnim kategorijama kao što su folklorna/narodna kultura, masovna kultura, kultura radničke klase ili dominantna kultura, da bi se potom pozabavio različitim definicijama samog pojma popularne kulture, naglašavajući da je on nastao ukrštanjem dva tako složena i višeznačna pojma kao što su kultura i popularno (Storey 6). Od najjednostavnije definicije prema kojoj je popularna kultura ona vrsta kulturne produkcije koju voli ili je široko prihvata veliki broj ljudi, Stori prelazi na definiciju popularne kulture kao rezidualne kategorije, onoga što preostane kada se donese odluka o tome šta je to visoka kultura. Manjkavost

---

<sup>4</sup>Altiserova postavka zapravo podrazumeva da i represivni i ideološki državni aparati u svom funkcionisanju koriste elemente nasilja i ideologije, ali u različitom odnosu, po čemu se između ostalog mogu i razlikovati. Kod DIA je element nasilja dosta ublažen, pa ono može čak i simboličko, ali su represivne metode prisutne čak i u medijima i kulturi, kroz prisustvo cenzure.



ovakve koncepcije je momentalno očigledna, jer je i sama kategorija visoke kulture fluidna i može u različitim epohama ili kontekstima obuhvatati različite stvari (Stori daje primer Šekspirovih drama koje su iz domena popularnog tokom vekova prešle u panteon visoke kulture). Osim toga, ovakvo shvatanje stavlja popularnu kulturu u inferiorni položaj, kao manje vrednu, i time ističe ideološki aspekt ukusa kao klasne kategorije. Ovakvu definiciju popularne kulture u potpunosti poništava ona postmodernistička, prema kojoj razlika između visoke i popularne kulture uopšte ni ne postoji. Takođe, popularna kultura se često tokom istorije svog proučavanja definisala i kao masovna kultura, što je definicija direktno izvedena iz prve dve. Tako se ona smatra krajnje komercijalizovanom kulturom koja je neautentična i namenjena masovnoj potrošnji. Ovakva kultura se politički nameće odozgo, sa pozicija moći, kako bi se mase držale u potčinjenom položaju. Ovo je u vezi sa strukturalističkom koncepcijom popularne kulture kao „ideološke mašine koja uz manje ili veće napore reprodukuje vladajuće strukture moći“ (Storey 9), odnosno pojmom kulturne industrije onako kako su ga shvatali pripadnici Frankfurtske škole, kao nečega što proizvode „gospodari kiča“ da bi „zaustavi(li) i zarobi(li) našu kulturnu i političku imaginaciju, zbog čega postaje sve više i više nemoguće razmišljati izvan preovlađujućih struktura moći“ (Storey, IPC 29).

Preostale dve definicije su ujedno i one koje su u najvećoj meri konsekventne za temu ovog istraživanja. Prema prvoj od njih, popularna je ona kultura koja potiče iz naroda, što praktično podrazumeva poistovećivanje popularne sa folklornom, to jest narodnom kulturom, odnosno kulturom koju narod proizvodi za narod. Ovde se popularna kultura smatra nečim što od donjih socijalnih slojeva seže ka vrhu piramide moći. Ono što u ovoj definiciji ostaje nejasno i što svakako zaslužuje dodatno ispitivanje jeste upravo pitanje u koliko je meri popularna kultura, onda kada je shvatimo kao folklornu kulturu, zaista nešto što potiče iz naroda i služi njegovom napretku, a koliko zapravo svojevrsno „kukavičije jaje“, koje vladajući slojevi podmeću masama kako bi ih pacifikovali uz pomoć reakcionarnih, kvazi-romantičarskih ideja. Ono u čemu se slaže većina savremenih teoretičara kulture jeste da se između popularne i folklorne kulture ne može staviti znak jednakosti. Džon Fisk (John Fiske) tako stavlja u prvi plan opozicioni i konfliktni karakter popularne kulture dok nasuprot tome folklornu kulturu predstavlja kao „proizvod komparativno stabilnog tradicionalnog društvenog poretka, u kome socijalne razlike nisu konfliktna, pa je stoga karakteriše društveni konsenzus, a ne društveni konflikt“ (Fiske, UPC 169). Stori naglašava da folklorna kultura zapravo već vekovima, još od predromantičarskog perioda, i nije kultura koja potiče iz naroda, već proizvod intelektualne elite izdavača, kolekcionara i drugih. Ona predstavlja „pastoralnu fantaziju o narodu ... (kao) alternativu sasvim uznemirujućoj prikazi industrijalizovane i urbane radničke klase“ (Storey, IPC 14). Drugim rečima, intelektualne elite videle su folklornu kulturu kao odraz idealizovane predstave o plemenitom seljaku, koji u ovoj kulturi uglavnom igra tek simboličku ulogu, nasuprot transgresivnih kvaliteta koje je sa sobom nosila radnička klasa u nastajanju. Folklorna kultura je kao takva neraskidivo vezana sa ideologijom vaskolikih nacionalizama, jer „otadžbina ne može postojati bez narodne poezije“ (cit. u IPC 4). Tako folklorna kultura poseduje određenu egzotičnost čak i za narod iz koga nominalno potiče, jer se uvek odnosi na slavnu, često mitsku, prošlost.

Mora se ipak primetiti da ukoliko se o popularnoj kulturi govori na ovaj način u kontekstu afroameričkih kulturnih obrazaca i praksi, neophodno je uzeti u obzir specifičnost konteksta u kome se ovakva kultura proizvodila, odnosno nečega što bi se uslovno rečeno moglo nazvati uslovima izmeštenog (post)kolonijalizma. Uobičajena kolonijalna situacija u kojoj jedna kultura dolazi na teritoriju druge i porobljava je, ovde je u mnogome izmenjena; stanovnici Afrike su kidnapovani iz svoje otadžbine i dovođeni na njima strano tle, međutim njihovo iskustvo bez obzira na to manifestuje veliki broj fenomena karakterističnih za kolonijalne odnose. Mati Afrika seli se u domen sećanja, a teritorija koja se ovde porobljava i eksploatiše prestaje da bude geografska i postaje mentalna odrednica. Tako dobijamo dislocirani kolonijalizam sećanja, odnosno situaciju porobljavanja ove imaginarne Afrike nastanjene u umovima crnaca. Otuda i činjenica da brojni teoretičari kolonijalne i postkolonijalne misli po pravilu uključuju afroameričko iskustvo u svoje studije, ipak ga tretirajući kao jednu vrstu kolonijalne situacije. Tako na primer, u svom čuvenom delu *Smeštanje Kulture*

(Location of Culture), Homi Bhabha (Homi Bhabha) kao jedan od primera uzima i roman *Voljena* (Beloved) afroameričke autorke Toni Morison (Toni Morrison), uključujući tako iskustvo crnih Amerikanaca među druge „transnacionalne istorije migranata, kolonizovanih, ili političkih izbeglica“ (Bhabha 17). Mora se takođe imati u vidu i to da su svojim nasilnim dovođenjem u Ameriku crnci u velikoj meri lišavani svih obeležja kultura iz kojih su poticali, dok je njihov identitet sveden isključivo na boju njihove kože. O tome koliko je temeljno bilo njihovo dislociranje iz prvobitnih kultura svedoči i činjenica da je njihovo poreklo i danas aproksimirano na čitav kontinent sa koga potiču, što se reflektuje i lingvistički u samoj reči Afroamerikanac. Tako i sami folklorni uticaji u afroameričkoj kulturnoj produkciji teško mogu biti podvedeni pod romantičarsku reakciju, već se pre radi o borbi za rekonstrukciju kolektivnog i ličnog identiteta izvan dehumanizovanog robovlasničkog konteksta. Takođe, iako folklorna i narodna kultura neminovno sa sobom nose nacionalističke tendencije kakve će svakako odlikovati i pop-kulturnu produkciju Afroamerikanaca, najizrazitije prisutne u okviru dominantnog diskursa crnog nacionalizma šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, mora se imati na umu da se ovde ne radi o dekadentnom i nazadnom nacionalizmu kome se više ili manje razvijena društva po pravilu vraćaju na određenim istorijskim prekretnicama. U pitanju je nešto što se može smatrati gotovo terapijskom praksom u jednoj duboko traumatizovanoj društvenoj zajednici amputiranog kulturnog identiteta, kojoj su tokom više vekova zabranjivana najosnovnija ljudska prava i slobode. S obzirom na specifičnu situaciju u kojoj se afroamerička zajednica nalazi unutar američkog društva, a koja se često naziva *nacijom unutar nacije*, nije teško shvatiti da ono što se javlja kao popularna ili masovna kultura u okviru manje crne zajednice, može biti itekako subverzivno, pa i radikalno kada se posmatra u kontekstu američke kulture glavnog toka. Bilo kako bilo, odnos između popularne i narodne kulture svakako se ne iscrpljuje u ovih nekoliko teza i on predstavlja jedno od ključnih pitanja ove disertacije. Razlog za to leži u činjenici da je veza između popularne i narodne kulture fluidna, polivalentna i ne podrazumeva ekvivalenciju, a odgovorna je za nastanak različitih subverzivnih i transgresivnih (kvazi)folklornih proizvoda, kakvima pripada i jedan deo poetskog korpusa koji ćemo ispitivati u ovoj disertaciji.

Napokon, poslednja (i najzanimljivija) definicija popularne kulture zasniva se na Gramšijevom konceptu hegemonije: popularna kultura je „poprište borbe između 'otpora' potčinjenih grupa i sila 'inkorporacije' koje deluju u interesu dominantnih grupa“ (Storey 10). Ovo opovrgava i one koji govore o masovnoj kulturi nametnutoj od strane bloka moći, kao i one koji govore o narodnoj kulturi koja se spontano generiše. Ovakva definicija podrazumeva stavljanje u interakciju dva oprečna koncepta: popularne kulture kao nametnute od strane kapitalističke kulturne industrije, odnosno popularne kulture kao „strukture“, i popularne kulture kao nečega što kreće iz najnižih slojeva, bilo da je to narodna, kontrakultura ili kultura radničke klase, odnosno shvatanja popularne kulture kao „agentnosti“. Radi se o popularnoj kulturi kao o mestu pregovaranja između ova dva modusa, kolebljivoj ravnoteži između sila otpora i sila inkorporacije. Ovakva teorija sugerira da je popularna kultura poprište političkog konstruisanja naroda (11) i njegovog svakodnevnog života.

Oslanjajući se na srodne koncepcije, Fisk govori o popularnoj kulturi kao organizovanoj oko različitih oblika opozicionih odnosa između ljudi i bloka moći (UPC 163). Oslanjajući se na rad Ernesta Laclaua (Ernesto Laclau) i Pjera Burdijea (Pierre Bourdieu) on govori o popularnoj kulturi koja je progresivna, ali ne i radikalna ili revolucionarna. Prema Fisku radikalna umetnost uvek pokušava da odbaci status kvo i uspostavi sopstvene uslove, ona je „buržoaska i leži izvan granica popularnog ukusa“, iako ponešto od njenog radikalizma može da uđe u popularnu kulturu i da pojača njenu progresivnost (161). Politička pozicija popularne kulture može biti i kontradiktorna, kao u slučaju kada rasnu ili klasnu progresivnost prate reakcionarni rodni stavovi. Ovakav idejni sukob biće u izvesnoj meri prisutan i u poetskom korpusu koji je predmet ispitivanja ove disertacije. Ipak, ono što je prema Fisku uvek karakteristično za popularnu kulturu jeste to da je ona „kultura potčinjenih koji preziru svoju potčinjenost, koji odbijaju da pristanu na svoj položaj, ili da daju doprinos konsenzusu kojim se on održava“ (169).

Specifičan položaj Afroamerikanaca unutar SAD, politička previranja, koncept nacije unutar nacije i sa njim povezane interakcije levice i desnice, odnosno slobodna prelivanja i sinergija između ideoloških dispartnih koncepata crnog nacionalizma i komunizma imali su presudan uticaj na formiranje ideološke osnove poetske produkcije u Novocrnačkoj renesansi. Složeni odnosi unutar afroameričke politike uticali su tako i na popularnu kulturu u ispitivanom periodu, sa različitim modelima kulturne produkcije, aproprijacije i re-apropriacije, čestom ambivalencijom i sukobljavanjem između pop-kulturnih predstava poteklih iz najnižih (i najširih) slojeva i onih nametnutih odozgo, iz centra moći. I ispitivani autori imali su različite poglede na popularnu kulturu, u skladu sa svojim ideološkim afinitetima, a odnos između poezije i popularne kulture neretko je bio i predmetom sporenja među afroameričkim kulturnim poslenicima. Sve ovo ukazuje na bespoštednu borbu za prevlast, kao i sve snažniji impuls unutar afroameričke (kulturne) zajednice za pružanje otpora inkorporaciji belog hegemonu. U radovima autora Novocrnačke renesanse, poprište ove borbe često je i sam tekst, koji zahvaljujući karakterističnoj „dvostrukoj svesnosti“<sup>5</sup>, sadrži i elemente otpora, ali i elemente inkorporacije. Ova disertacija tako predstavlja pokušaj da se ova borba mapira i ispriča priča o pokušajima da se sruši hegemonija u tekstu, odnosno izgrade autentični afroamerički glas i izraz.

Sa druge strane, koncept autentičnog afroameričkog glasa neraskidivo je povezan sa pojavom Novog Crnca u periodu Harlemske, odnosno Novocrnačke renesanse, kao i svih onih specifičnih identitetskih konotacija koje je ovaj fenomen nosio. Teme afroameričkog položaja, identiteta i izraza dominantne su u crnoj esejistici ispitivanog perioda, a pregled nekih od ovih dela izložen je na narednim stranama. U pitanju je izbor seminalnih tekstova različite dužine, od kojih su neke pisali i pesnici ispitivani u glavnom delu ove disertacije kao svojevrstan lični i umetnički manifest. Ovi tekstovi su definisali odnos prema rasi i elementima rasnog identiteta unutar afroameričke zajednice, i bavili se genezom i odlikama afroameričkog umetničkog izraza, pa su u tom smislu predstavljaju važne tekstove za uspostavljanje crnih studija.

Prvo delo na koje ćemo se osvrnuti u ovom pregledu afroameričke teoretske literature i esejistike sa početka dvadesetog veka, jeste verovatno najuticajnije afroamerička knjiga uopšte i delo na kome počiva gotovo sva crna teorija publikovana u dvadesetom veku, *Duše crnog naroda* (*The Souls of Black Folk*) Vilijama Edvarda Burgharda Du Boisa (William Edward Burghardt Du Bois), koja je izašla 1903. godine i gotovo trenutno postigla veliki uspeh. Ovu zbirku od četrnaest labavo povezanih eseja pisanih tokom više godina, Du Bois je sastavio na insistiranje svog tadašnjeg izdavača, pa ni sam nije bio odveć zadovoljan heterogenošću finalnog proizvoda. Knjiga je naime sadržala biografske, pripovedne, istorijske, sociološke, filozofske i druge pasaže, i bila je napisana uz korišćenje velikog broja često dispartnih stilskih sredstava, dok su eseji međusobno bili tek ovlaš tematski povezani time što su se u osnovi bavili onim što je sam Du Bois nazivao Crnačkim problemom (Negro problem). Ovako šturi opis svakako ne ukazuje na ono čime je *Duše crnog naroda* uspela da zaokupi imaginaciju Afroamerikanaca i da navede Vilijama H. Ferisa (William H. Ferris) da je nazove „političkom biblijom crne rase“, a poznatog književnog kritičara Arnolda Rampersada (Arnold Rampersad) da napiše kako je „sva po svojoj prirodi kreativna afroamerička književnost nastala iz Du Boisovog sveobuhvatnog prikaza ljudske prirode u *Dušama crnog naroda*“ (cit. u Edwards vii). U ovoj nevelikoj knjizi, Du Bois je na izvestan način sublimirao svoj dotadašnji rad i postavio temelje za buduće naučne poduhvate kojima će ispuniti narednih šezdeset godina svoje gotovo neverovatno duge i plodne karijere. Konkretno, Du Bois je u *Dušama crnog naroda* u afroameričku teoriju uveo sve one koncepte i ideje, od kojih neke čine čvrsta teorijska ustrojstva, dok druge prosto predstavljaju oštroumno osmišljene i produktivne metafore, a zbog kojih će postati jedan od najčešće citiranih crnih autora i sve do danas jedan od najuticajnijih crnih mislilaca. Tako već na samom početku Du Bois problem dvadesetog veka definiše kao problem „linije rasnog razgraničenja“ („color line“) (Du Bois, *Souls* 3), koju svaki čovek može da prekorači samo uz veliki lični rizik. Ova linija u višim društvenim sferama razdvaja prirodne prijatelje i saradnike, dok na društvenoj margini,

---

<sup>5</sup> Videti detaljnije odeljak o V.E.B. Du Boisu u nastavku ovog uvoda.

u carstvu poroka, ona često postaje zamagljena i gubi se (125). Du Bois u svojoj knjizi implicira da savremeni čovek mora raditi na prevazilaženju i ukidanju ovakvih rasnih podela, jer sa njegovog stanovišta, rase se ne svode na crnu i belu, već su mnogo brojnije i svaka od njih ima da pruži čovečanstvu svoj vredan doprinos, s obzirom da jednu rasu povezuju „zajednička istorija, zajednički zakoni i religija, slični obrasci mišljenja i svesno stremljenje ka izvesnim životnim idealima“ (182), dakle zajedničko kulturno nasleđe, pre nego jednostavne i očigledne fizičke karakteristike<sup>6</sup>. Ovako definisana linija rasnog razdvajanja ima kod Du Boisa i svoju metaforičnu predstavu u vidu Vela (the Veil)<sup>7</sup> rase i predrasuda u kome se Afroamerikanci rađaju, kroz koji posmatraju spoljni svet, a koji ih deli od pripadnika bele Amerike, i „zatamnjuje ... pola sunca“ (143). Ipak, najuticajnije ideja koju je Du Bois plasirao u ovom svom delu jeste ona o dvostrukoj svesnosti (double-consciousness), a koja će pored crnih studija, kasnije imati ogroman uticaj i na post-kolonijalne i ženske studije<sup>8</sup>. U pitanju je koncept osmišljen da se opiše podvojena perspektiva koja se javlja kod Afroamerikanaca, odnosno konflikt koji postoji između afričkog nasleđa i odgoja u evrocentričnom okruženju, problem percepcije sopstva iz rasističke bele perspektive. Prema Du Boisu, u pitanju je prisustvo dve različite duše, od kojih jedna teži da postane delom Amerike glavnog toka, dok druga podjednako jak afinitet gaji prema afričkim korenima (Curtis 747). U prvom eseju u knjizi, pod nazivom „O našim duhovnim stremljenjima“ („Of Our Spiritual Strivings“) Du Bois govori o Afroamerikancu kao

[R]ođenom sa Velom i obdarenom drugim vidom u ovom svetu američkom – svetu koji mu ne dozvoljava istinsku samosvest, već mu dopušta da sebe vidi tek kroz otkrivanje drugog sveta. Neobična je senzacija ova dvostruka svesnost, osećaj da uvek posmatraš sebe kroz poglede drugih, da svoju dušu meriš metrom koji pripada svetu što te promatra sa zainteresovanim prezirom i sažaljenjem. Pojedinaac uvek oseća sopstvenu podvojenost – Amerikanac, a Crnac; dve duše, dve misli, dva nepomirljiva stremljenja; dva zaraćena ideala u jednom tamnom telu, koga jedino njegova istrajna snaga čuva da se ne rascepi na pola. (Du Bois, and Edwards 8)

Tako prema Du Boisu Afroamerikanac stalno pokušava da pomiri ovaj dualitet u sebi, istovremeno se trudeći da ne izgubi nijedan od ova dva aspekta svoje ličnosti i da istovremeno ostane i crnac i Amerikanac, a da pri tom ne mora da se nosi sa uvredama. Istovremeno, ova podvojenost i dvostruki život koji ona nosi pogubni su za samopouzdanje Afroamerikanaca i dovode do slabijih životnih postignuća. (136). Kao potencijalni lek protiv ovakve unutrašnje inferiorizacije, Du Bois na prvom mestu izdvaja obrazovanje, stalno naglašavajući koliko su dostupnost univerzitetskog obrazovanja i bavljenje finijim intelektualnim disciplinama značajni za napredak čitave crne rase<sup>9</sup>. To je upravo i bila jedna od najistaknutijih tački sporenja koja je dovela do toga da Du Bois podigne glas protiv tada neprikosnovenog Bukera T. Vošingtona, da ukaže na to da on „u crnačkoj misli predstavlja zastarele stavove o prilagođavanju i potčinjavanju“ (38) i da dovede u pitanje Vošingtonove ideje o strukovnom obrazovanju za mlade crnce jer „cilj svakog istinskog obrazovanja nije da od ljudi načini drvodelje, već da od drvodelja načini ljude“ (200). Iako Du Bois ne spori opštu korist od strukovnih studija kakve su bile sprovedene u Vošingtonovom pionirskom Institutu u Taskagiju za obrazovanje Crnaca, on pak smatra da takva jedna ustanova ne bi mogla da funkcioniše ni dana da nije ljudi koji

<sup>6</sup> Ovakvo interpretiranje rase, biće, kao što ćemo videti, od koristi afroameričkoj Levici, pa i nekim od istraživanih pesnika, kada umesto striktno rasnih, budu želeli da uspostave klasne koalicije na društvenoj margini, i potlačene radnike svih boja ujedine u jedinstven proleterski front.

<sup>7</sup> Pisanje velikim slovom je preuzeto iz originala (prim. aut.)

<sup>8</sup> U predgovoru koji je Du Bois napisao za jubilarno izdanje *Duša crnog naroda*, izašlo pedeset godina kasnije, on izražava žaljenje zbog toga što ideje iz knjige nije razmotrio iz perspektiva učenja Karla Marksa i Sigmunda Frojda, jer ih je u datom trenutku slabo poznao. Bilo kako bilo, može se reći da je upravo to nit koju su sledili teoretičari kada su baštinili neke od njegovih najproduktivnijih ideja, a koje se po prvi put javljaju u ovoj knjizi (prim. aut.).

<sup>9</sup> Obrazovanje za crnce je u ovom periodu neodvojivo vezano i za pravo glasa, jer se dobijanje prava glasa uslovljavalo minimalnim obrazovnim nivoom. Ova činjenica je perfidno zloupotrebljavana za perpetuiranje bele suprematije, jer i tamo gde crncima nije bilo uskraćeno pravo na glasanje *per se*, crna rasa je onemogućavana u postizanju neophodnog obrazovnog nivoa koji bi im omogućio da ovo pravo realizuju (prim. aut.).

su se obrazovali na visokim školama širom zemlje i koji u Taskagiju i sličnim školama predaju (40). Tako preko priče o obrazovanju, Du Bois uvodi i pojam nadarene desetine (talented tenth), manjinske intelektualne elite koja se obrazuje da bi zatim radila na uzdizanju masa, pa tako i čitave rase<sup>10</sup>, i udaljiti ih od „pogani i smrti koje nosi ono Najgore, u njihovoj ali i u drugim rasama“ (189).

Pored obrazovanja, Du Bois se u *Dušama crnog naroda* opsežno bavi i crnačkom kulturom, što ga i čini izuzetno zanimljivim za temu ovog istraživanja. On time uspostavlja kurs crne teorijske misli dvadesetog veka u kojoj će politička/rasna pitanja i kultura, kako visoka tako i ona narodna i popularna, uglavnom ostati neodvojivo vezane sve do današnjih dana. Ono što je na prvi pogled primetno pri susretu sa ovim Du Boisovim delom, a što predstavlja i faktor formalne kohezije ovog često dispartnog teksta jesu dvostruki epigrafi koji se mogu naći na početku svakog poglavlja, a koji se sastoje od po nekoliko stihova praćenih notnim zapisom. Poezija birana iz korpusa svetske književnosti ukazuje na Du Boisov filozofski i estetski afinitet ka romantizmu<sup>11</sup> i uključuje odlomke iz pesama Bajrona, Tenisona i Šilera. Kratki notni zapisi koji za njima slede ne predstavljaju, kao što bi se to moglo očekivati, melodijske linije pesama koje su eventualno komponovane na predstavljene stihove, već muzičke odlomke iz crnačkih spirituala, ili kako ih Du Bois u svojoj knjizi naziva „pesama tuge“ („sorrow songs“). Postoji više studija koje su se detaljno bavile identifikovanjem Du Boisovih muzičkih epigrafa i uvek bi se na kraju ispostavilo da izostavljeni stihovi pesme tematski korespondiraju sa sadržajem poglavlja koja te pesme otvaraju. Kada pak govori o razlozima zbog kojih je Du Bois odlučio da stihove izostavi, a zadrži samo muziku, Edwards u svom uvodu nudi teoriju po kojoj se time pred čitaoca postavlja još jedna zapreka kojom se ukazuje „na unutrašnji život 'pod Velom', na modalitet znanja i 'stremljenja' koji je i dalje teško, ako ne i nemoguće, dosegnuti uz pomoć nesavršenih i ograničenih sredstava koja nudi bela kultura (u ovom slučaju, evropske tehnike beleženja muzike)“ (xxi). Sam Du Bois kaže da su ove pesme „prosejane kroz vekove ... [a da je njihova] muzika daleko starija od stihova“ (169) i smatra ih delom poruke koju crnačka krv ima da prenese čovečanstvu, odraz urođene harmonije i lepote koja krasi duše neukih Afroamerikanaca (9). Osim toga, ne sme se prenebregnuti činjenica da ovakav paralelizam između dela velikana poezije i muzičkog folkloru američkih crnaca predstavlja kompliment za sebe, a Du Bois među prvima iznosi tezu da „nema prave američke muzike, do divljih i milozvučnih melodija crnih robova“ (14). On će tako crnačkoj spiritualnoj muzici posvetiti i poslednje poglavlje *Duša* („The Sorrow Songs“), gde će dodatno podcrtati vezu između ovih pesama koje predstavljaju „jasnu poruku robova svetu“ (169) i romantičarskih ideala istine, lepote, slobode i harmonije. Po njemu je to „muzika nesrećnih, dece razočarenja; govori o smrti i patnji i neiskazanoj čežnji za nekim istinitijim svetom“ (169), ali iza teške patnje koja odjekuje kroz vekove, od obala Afrike do industrijskih centara američkog severa, uvek postoji dašak nade: „[p]onekad je to vera u život, a ponekad vera u smrt, ponekad uveravanje u bezgraničnu pravdu u nekom pravičnom svetu s one strane. Ali o čemu god da se radi, značenje je uvek isto: da će jednom, negde ljudi ceniti ljude prema duši, a ne prema koži“ (175). Tako Du Bois na samom kraju svog kapitalnog dela govori da će crnci, osim znoja, pokloniti svojoj novoj domovini ono najbolje što imaju, svoju umetnost i duh, i izražava nadu da će Amerika uzvratiti odbacivanjem Vela i oslobađanjem crne rase. Na ovaj način on afirmiše ideju o neraskidivoj povezanosti crne umetnosti i rasnog identiteta. U pitanju je dvosmerna veza u kojoj je umetnost crnaca uvek politička, a osim toga, i sama po sebi ima politički potencijal jer izvire iz crnog identiteta. Nasuprot tome, umetnost čiji su autori crnci, a koja je bez političkog sadržaja, praktično se ni ne smatra crnom umetnošću. Ovakva teorijska postavka će u nastupajućim decenijama postati „alfom i omegom“ crne estetike, dok će se njene političke (pa samim tim i umetničke) implikacije sve više i više zaoštavati,

---

<sup>10</sup> Pojam nadarene desetine Du Bois nije sam osmislio, ali ga jeste popularizovao i o njemu naširoko pisao kako u *Dušama crnog naroda*, tako i u istoimenom zasebnom eseju, pa se ovaj termin danas uglavnom vezuje za njega. Iako se u knjizi ovaj pojam samo jednom javlja, može se reći i da je ona svojevrsni manifest ovog sloja crnog stanovništva (Edwards xviii) (prim. aut.).

<sup>11</sup> Sam naslov dela *Duše crnog naroda* ukazuje na otklon od rasne retorike devetnaestog veka ka polju spiritualnog, karakterističnom za nemački romantizam (Edwards xiv) sa kojim se Du Bois blisko susreo tokom svojih postdiplomskih studija u Berlinu (prim. aut.).

transformišući se od Du Boisovog narativa o darivanju, iskupljenju i oslobođenju, u radikalne crne kulturne politike druge polovine dvadesetog veka.

U svojoj dugoj i plodnoj karijeri Du Bois se mnogo puta nakon *Duša crnog naroda* osvrtao na probleme crne umetnosti. Iako nigde ti osvrti nisu bili toliko opsežni kao u pomenutoj knjizi, a ideološka linija koju je u njoj uspostavio se nije u značajnoj meri menjala, ipak se kroz te kasnije tekstove može pratiti izvesno sazrevanje njegovog učenja vezanog za pitanja crne estetike. U svom eseju iz 1913. godine pod nazivom „Crnac u književnosti i umetnosti“ („Negro in Literature and Art“) Du Bois daje sasvim kratak pregled crnačkog umetničkog stvaralaštva kroz istoriju, od antičkih vremena pa sve do aktuelnog trenutka. On crnoj rasi pripisuje izvesne zasluge za uspon egipatske i semitske civilizacije, a osvrće se na jednom mestu i na Puškinovo mešovito rasno poreklo. On crnoj rasi pripisuje urođen osećaj za umetnost, pa čak kaže i da je „Crnac primarno umetnik“ (Du Bois, „Negro in Lit“ 759). On ponovo stavlja akcenat na muziku, kao jedino što su Afrikanci mogli poneti sa sobom u Ameriku. On ponavlja da je crnačka muzika jedina autentična američka muzika i zadržava njene osnovne podele koje je usvojio još u *Dušama*, ali ovog puta u crno muzičko nasleđe uključuje i regtajm. Du Bois ovaj svoj esej zaključuje opažanjem da još uvek nije došlo vreme za pun umetnički izraz Afroamerikanaca, jer su za to potrebne povoljnije ekonomske okolnosti, ali da je akumulirani materijal neverovatnog obima i da je samo pitanje vremena kada će crna rasa iznedriti nekoga ko će biti u stanju da svo to nasleđe na pravi način umetnički uobliči (761).

Još je poznatiji Du Boisov esej pod nazivom „Kriterijumi crnačke umetnosti“ („Criteria of Negro Art“) objavljen 1926. godine u časopisu *Kriza (Crisis)* čiji je glavni i odgovorni urednik Du Bois bio više decenija. Esaj je pisan u jeku Harlemske renesanse i za razliku od ranijih Du Boisovih osvrti na crnu umetnost i estetiku koji su podrazumevali poziciju crnog umetnika na kulturnoj margini, ovaj članak revalorizuje poziciju crne umetnosti u kontekstu njene iznenadne i ogromne popularnosti do koje je došlo dvadesetih godina prošlog veka i analizira na koji je način ta popularnost uticala na crnu umetničku produkciju. U ovom članku Du Bois dalje razvija svoju romantičarsku koncepciju umetnosti kao sprege lepote, istine i dobrote:

Ja sam onaj koji govori Istinu i razotkriva zlo i čiji je cilj da uz pomoć Lepote i zarad Lepote ispravi svet. To da nekako i negde večna i savršena Lepota može stajati iznad Istine i Pravičnosti, to mogu da zamislim, ali ovde i sada, u svetu u kome ja delam, one su za mene spojene i ne mogu se rastaviti. (Du Bois, „Criteria“ 63)

Ipak, iako Du Bois smatra da prava umetnost mora da inkorporira sva tri romantičarska ideala, dešavalo se da ukoliko crnac proizvede upravo takvo književno delo, ono vrlo teško pronade put do čitalaca, jer su izdavači zahtevali od crnaca dela koja na najblatantniji način povlađuju očekivanjima belih čitalaca. Tako je nastajala eksploatacijska književnost koja se bavila crnim podzemljem alkohola i seksa i perpetuirala egzotifikaciju čitave rase da bi se udovoljilo prohtevima bele publike. Ova književnost više ni ne predstavlja pravu umetnost, jer se od umetnika zapravo zahteva rasna predrasuda kojom se iskrivljuju istina i pravda (67), pa se tako narušava ekvilibrijum romantičarskih ideala koji Du Bois smatra jednim od osnovnih kriterijuma crne i svake druge umetnosti. S druge strane, on uviđa da teško nasleđe ropstva i diskriminacije koje je za Afroamerikance dugo predstavljalo breme i razlog za stid, sada postaje nešto čime mogu da se ponose, idealni materijal za umetničku obradu, koji po svojoj dramatičnosti i emocionalnom potencijalu može da parira grčkoj tragediji.

Du Bois se indirektno osvrće i na problem dvostruke svesnosti u umetnosti gde, osim toga što belci smatraju da je crnačka umetnost inferiorna zato što je stvaraju crnci, isto tako i crnci često imaju isti stav prema svojoj umetnosti<sup>12</sup>. To nije uvek tako, i činjenica jeste da neki crni umetnici uspevaju da

---

<sup>12</sup>Ipak, Du Bois ne prepoznaje praksu savršenog imitiranja belih umetničkih formi i obrazaca od strane crnih umetnika kao jednu od manifestacija ovog fenomena, pa čak na jednom mestu i afirmativno govori o nemogućnosti neupućenih

prevaziđu rasnu barijeru i da proizvedu doista veliku umetnost u čemu bi moglo da leži razrešenje rasnog pitanja. Očekivanje da će Afroamerikanci kroz ostvarenje u vrhunskoj umetnosti uspeti da prevaziđu diskriminaciju i osvoje ravnopravan status krije prema Du Boisu i jednu zamku. On govori o tihoj zloupotrebi ove ideje od strane bele intelektualne Amerike koja počinje da očekuje od crnih umetnika da stvaraju i na taj način promovišu svoju rasu i unapređuju njen status, ali da pri tome prestanu da se bune, odnosno da buntovne ideje ne izražavaju čak ni kroz svoj umetnički rad. Mnogi od crnih umetnika pristaju na ovo, bilo da to od njih zahteva tržište, ili su pak u pitanju bele mecene, koje kroz pokroviteljske aranžmane koje imaju sa crnim umetnicima, ipak narušavaju njihov umetnički integritet i sputavaju im kreativnost<sup>13</sup>. Ono što, pak, ostaje najupečatljivije iz ovog eseja jeste prvi direktan osvrt na propagandnu ulogu umetnosti, ideja koja umetnost u još većoj meri povezuje sa politikom. Prema Du Boisu:

...sva umetnost je propaganda i tako uvek mora biti, uprkos jadikovanju čistunaca. Sasvim bestidno stojim pred vama i izjavljujem da sam svu veštinu pisanja koju sam imao uvek koristio propagandno kako bi crni narod dobio pravo da voli i uživa. Ne marim ni najmanje ni za kakvu umetnost koja se ne koristi kao propaganda. (66)

Međutim, kada se crnim umetnicima ukine pravo na bunt, onda bela propaganda, protiv koje Du Bois u principu nema ništa protiv, prestaje da ima bilo kakvu protivtežu i crna rasa počinje da stagnira, pa i da nazaduje. Osim problematičnosti same ideje da crnci preko umetnosti treba da dokazuju belim Amerikancima svoju ljudskost i da ih bilo kakva postignuća, poput prijemnog ispita, mogu kvalifikovati za dobijanje osnovnih ljudskih prava, Du Bois na kraju svog eseja takođe ustaje i protiv licemerja prakse da se negira crni identitet kod umetnika koji na posletku uspeju da kreiraju velika dela, odnosno da se njihov uspeh obrazlaže time što su Amerikanci, dok se činjenica da su crnci stavlja u drugi plan.

Jedan od najopsežnijih, ako ne i najopsežniji korpus teorijske građe među afroameričkim autorima pripada Alenu Loku (Alain Locke), filozofu, teoretičaru i kreatoru mišljenja koji će ostati zapamćen kao „dekan“ Harlemske renesanse, ali i „otac multikulturalizma“ (Buck 225) i jedan od tvoraca koncepta kulturnog pluralizma. Iako je po vokaciji bio filozof, pa je tako decenijama obavljao funkciju šefa Katedre za filozofiju na najpoznatijem crnom univerzitetu, Hauardu, Lok je za sobom ostavio malo dela na polju čiste filozofije, uglavnom vezanih za teoriju vrednosti, ali je zato broj njegovih eseja i radova koji su se bavili pitanjima rase, demokratije, estetike, umetnost i književnosti zaista veliki. Smatra se da je Alen Lok svojim radom postao borac za građanska prava u maniru Martina Lutera Kinga Juniora, s tim što on kao sredstvo borbe nije zagovarao nenasilnu građansku neposlušnost, već proces poznat kao „građanska prava putem autorskih prava“, odnosno zadobijanje poštovanja belih Amerikanaca putem umetnosti i kreacije (Buck 224). Verovatno najpoznatiji među Lokovim esejima jeste naslovni esej iz antologije *Novi Crnac: Interpretacija (The New Negro: An Interpretation)* koju je Lok uredio 1925. godine. Ova knjiga kao i sam njen uvodnik smatraju se definišućim za Harlemsku renesansu, koja se baš na osnovu Lokove formulacije često naziva i Novocrnačkom renesansom. Alen Lok otvara ovaj čuveni esej osvrtom na genezu naslovnog koncepta novog crnca, govoreći o novoj psihologiji prisutnoj kod mladih Afroamerikanaca, uz naglašavanje da do njenog razvoja nije došlo preko noći i da takozvani stari crnac u stilu Čiča Tome jeste reakcionarno-sentimentalni konstrukt koji zapravo već godinama ni ne postoji, ali njegovom održavanju doprinose i sami crnci koje odlikuje „neka vrsta zaštitne mimikrije“. U redovima koji su

---

čitalaca da razlikuju poeziju Kauntija Kalena, na kratko i Du Boisovog zeta, od radova poznatih viktorskih pesnika (prim. aut.).

<sup>13</sup> Jasno je da ovde Du Bois misli na poznate bele pokrovitelje umetnosti toga vremena, poput Šarlotte Osgud Mejson i Karla Van Večena, koji su sponzorišući crne umetnike mnogo toga dobrog uradili za Afroameričku umetnost dvadesetog veka, ali se smatra da su povremeno ipak zloupotrebljavali svoju ulogu i uticaj koji su imali na svoje pulene (prim. aut.).

obojeni odjecima Du Boisove ideje o dvostrukoj svesnosti, Lok govori da je već decenijama, za Ameriku:

[C]rncac više nekakva formula nego ljudsko biće – o njemu se raspravlja, on se ili osuđuje ili brani, treba da „ostane u pokornosti,“ ili „na svom mestu,“ ili mu treba „pomoć da se uzdigne,“ sa njim ili o njemu se brine, zlostavlja se ili se prema njemu snishodljivo ophodi, i predstavlja bauka odnosno teret za društvo. Misleći crnac je čak naveden da i sam deli ovakav opšti stav, da se usredsređuje na kontroverzna pitanja i sebe vidi u iskrivljenoj perspektivi društvenog problema. (Locke, „New Negro“ 21)

Lok govori o migracijama iz ruralnih u urbane sredine koje se odražavaju i na duhovno stanje i stavove Afroamerikanaca, gde se „[u] samom procesu transplantacije, Crnac ujedno i transformiše“ (23). Sve ovo utiče i na crnačku umetnost, poeziju i obrazovanje koji u gradskoj sredini doživljavaju procvat. Iz ove situacija rađa se „obećanje ... novog vođstva“ (22), čime Alen Lok u osnovnim crtama opisuje spregu između društva, kulture i politike, kojom će se tokom svoje karijere opsežno baviti.

Svoj esej Lok nastavlja opisom Velikih migracija crnog stanovništva sa juga na sever Sjedinjenih Američkih Država i faktorima koji su na njih uticali, da bi zatim promovisao Harlem u prestonicu crne rase, gde se okupljaju njeni najraznolikije predstavnici, a kohezioni faktor više predstavljaju zajednički problemi njenih pripadnika, nego srodna svest ili životni stil (24). Lok smatra da rešenje „crnačkog problema“ leži u većoj saradnji između rasa, jer su ideali za koje se Afroamerikanci bore zapravo isti oni ideali američke demokratije i institucija (27). Naročito je potreban frekventniji kontakt između pripadnika intelektualne elite jedne i druge rase, jer je u tom sloju podvojenost i najveća<sup>14</sup>. Lok primećuje da iako kod Afroamerikanaca postoji izvesno okretanje ka Levici, oni i dalje ostaju suštinski konzervativni izuzev kada je rasa u pitanju, i više su „društveni protestanti nego istinski radikali“ (28). Ovo je teza koju Alen Lok u drugim svojim esejima koristi i kada govori o umetnosti<sup>15</sup>, odnosno poeziji, gde pravi jasnu razliku između rasno angažovane i društveno angažovane poezije, te zamera savremenim pesnicima nedostatak istinskog društvenog i klasnog angažmana. Ili prema Lokovim rečima „[p]rosečni crni pisac je po pravilu konzervativni konformista po opštim društvenim, političkim i ekonomskim pitanjima, pomalo tradicionalista kada su u pitanju umetnost, stil i filozofija, dok mu spreda samo malo štrči rasni radikalizam“ (Locke, „A or P“ 228). Kada je u pitanju odnos između estetskih i političkih stavova Alena Loka i njegovog nešto starijeg savremenika V. E. B. Du Bois, pored očiglednih sličnosti javljaju se i primetne razlike. Iako je jasno da Lok baštini istu romantičarsku tradiciju kao i Du Bois kada govori o odnosu između istine i lepote (Locke, „A or P“ 220), i da je ideja o dvostrukoj svesnosti vrlo prisutna i u Lokovom opusu, najprimetniji raskol na planu umetnosti između ove dvojice uticajnih mislilaca javlja se kada je u pitanju odnos između umetnosti i propagande. Dok Du Bois, kao što smo već pomenuli, eksplicitno govori kako su za njega umetnost i propaganda neodvojive i da ga nikakva umetnost koja nije propagandna ne zanima, Lok zastupa sasvim različito stanovište. Osim što smatra da je propagandna umetnost monotona i nezgrapna, po njemu ona „perpetuira položaj inferiornosti grupe čak i onda kada protiv nje podiže glas [zato što] živi u senci i govori iz senke dominantne većine“ (219). On propagandi pretpostavlja pravu umetnost koja može, a i ne mora biti angažovana, i sledi ideološku liniju prema kojoj je produkcija vrednih umetničkih dela jedan od najboljih načina da se pobeđe diskriminacija i segregacija, jer kako figurativno kaže „[za položaj crnaca] lepota je ... najbolji sveštenik, a psalmi će biti delotvorniji od propovedi“ (220).

U svom kontroverznom članku iz 1926. godine pod naslovom „Podvala zvana crnačka umetnost“ („The Negro-Art Hokum“), pisac, novinar i društveni komentator Džordž S. Skajler (George S. Schuyler) izneo je bombastičnu tvrdnju da rasna umetnost uopšte ne postoji. Uz karakterističnu

<sup>14</sup> Među najsiromašnijim i najnižim slojevima segregacija je u to vreme bila mnogo manje izražena (prim. aut.)

<sup>15</sup> Između ostalih: „Propaganda – ili poezija“ („Propaganda – or Poetry“), „Doprinos crnaca američkoj kulturi“ („The Negro's Contribution to American Culture“) i „Umetnost ili propaganda“ („Art or Propaganda?“).



isključivost i entuzijizam, kakvi su ga za života proveli ideološkom trajektorijom od komunizma do ekstremne republikanske desnice, i doveli do toga da pred kraj života postane gotovo *persona non grata* u Američkoj javnosti, Skajler je svoju ekstremnu tvrdnju potkrepljivao argumentima koji su se graničili sa auto-šovinizmom. Ukratko, i pored toga što je priznavao postojanje crnačkih spirituala, bluza i džezza kao umetničkih formi, on je tvrdio da su to proizvodi lokalnog stanovništva pre svega na američkom jugu i da kao takvi nisu reprezentativni za crne Amerikance uopšte. Osim toga, Skajler je u svim ovim umetničkim pravcima video snažan uticaj bele rase, kako direktan, tako i indirektan, preko evropskog odnosno hrišćanskog kulturnog nasleđa, i smatrao da bi svaka grupa pod sličnim okolnostima iznedrila i sličan proizvod (Schuyler 51-2). Džordž Skajler je verovao da je tadašnja crnačka umetnost zapravo više folklorna nego rasna i da se u suštini ni malo ne razlikuje od umetnosti koju proizvode beli Amerikanci, što je i prirodno ako se ima u vidu da je „Afroamerikanac samo nagaravljeni Anglo-Saksonac“ (52). Skajlerova argumentacija se temeljila na diskutabilnoj pretpostavci da kada crnac na isti način reaguje na iste političke, društvene, moralne i ekonomske poticaje kao i beli Amerikanac, onda se ni ne može govoriti o postojanju rasne razlike. Nju Skajler definiše negativno, kao konstrukt pobornika bele suprematije koji na taj način pokušavaju da crne Amerikance drže u potčinjenom položaju, a njihovoj umetnosti uskrate valorizaciju kakva sledi umetničkim delima, izdvajajući je u neku nepostojeću, posebnu kategoriju. On naravno prenebregava činjenicu da u tadašnjoj Americi (a ni u današnjoj?) crnci u većini jednostavno nisu bili izloženi istim poticajima ni u jednom od pomenutih segmenata, da je njihova svakodnevnica bila obojena siromaštvom, segregacijom i diskriminacijom kakvu belci nikada nisu osetili, kao i da su same okolnosti njihovog dolaska na američko tlo bile specifične i kriminalne. Sve ovo se reflektovalo na njihov identitet, pa tako i neminovno pretakalo u umetnost, kakva god da je bila njena vrednost. Negativna percepcija rasne razlike, uzimanje belog za standard preko koga se definiše crno, insistiranje na univerzalnosti umetnosti i kulture, pri tom zapravo misleći na utapanje svakog kulturnog diverziteta u hegemoni evrocentrični kulturni obrazac<sup>16</sup>, sve su to odlike Du Boisove dvostruke svesnosti i usvojene perspektive tlačitelja koja nameće percepciju sopstvene rase kao inferiorne. Ipak, velika prašina koju je ovaj tekst podigao unutar crne zajednice zaslužna je što je kao odgovor na njega, pesnička zvezda u usponu, Lengston Hjuž, napisao jedan od generalno najuticajnijih eseja na temu crne umetnosti.

„Crni umetnik i rasna planina“ („The Negro Artist and the Racial Mountain“) objavljen je iste godine i u istom glasilu (časopisu *Nacija*) kao i Skajlerov esej i odmah na početku kao odgovor na „Podvalu“ pripoveda o crnom pesniku čija je želja da ga ne definišu kao crnog pesnika, već samo kao pesnika<sup>17</sup>. Hjuž argumentuje da iza ovako iskazane želje leži zapravo čežnja da se bude beli pesnik, odnosno belac. Tako Hjuž rasnu planinu iz naslova teksta, a koja sputava crne umetnike u pronalaženju sebe, svoje rase i sopstvenog izraza, definiše upravo kao tu želju za belinom, težnju da se što manje bude Afro, a što više Amerikanac (Hughes 1321). On žarište problema locira u crnoj porodici koja pripada srednjoj klasi, gde se reč belo koristi kao sinonim za sve što je dobro i gde se deci podsvesno usađuje mržnja prema sopstvenoj rasi, pa i njoj svojstvenoj estetici, kao i želja za mimikrijom. Ovde Hjuž zapravo preispituje ulogu duboisovske nadarene desetine u rasnom napretku i iznosi tvrdnju da je verovatnije kako će veliki crni umetnik poniknuti iz nižih društvenih slojeva, gde jednostavni ljudi slave boga uz spirituale, odlaze na narodne zabave gde se svira džez i ne mare mnogo za to šta o njima misle belci. Za takvog umetnika postoji unutar njegove rase obilje neeksploatisanog materijala koji može upotrebiti za svoja dela. Hjuž naglašava da je jedna od najboljih stvari koje je donela trenutna popularnost crne rase, ne to što su belci otkrili crne umetnike, već to što su ti umetnici zahvaljujući afirmaciji od strane belaca postali poznati i unutar crne rase, jer je njoj i u ovom slučaju

<sup>16</sup> Izvesno je da u pisanju Džordža Skajlera nije bilo zle namere, međutim nejasno je zašto u jednom trenutku zdravo za gotovo uzima postojanje umetnosti na američkom kontinentu koju smatra po svemu evropskom, a da pri tom u istom eseju naglašava da afrička umetnost kao takva nastaje samo u Africi i ne može imati nikakve veze sa umetnošću Afroamerikanaca.

<sup>17</sup> Radi se, naime, o Hjužovom kolegi i uslovno rečeno najvećem konkurentu, Kauntiju Kalenu, a ovaj esej je deo šire kritičke razmene, odnosno sukoba između dva pesnika, o čemu će više reči biti u nastavku ovog rada.

potrebna potvrda bele Amerike da je nešto kvalitetno i da zavređuje pažnju. Ipak, i u ovoj situaciji crni umetnik se nalazi u procepu između dve rase, od kojih mu njegova nalaže da o crncima piše sa puno kozmetike i da ih tako uvek predstavlja u što boljem svetlu, dok mu bela rasa nudi novac za stereotipna ostvarenja koja odgovaraju njenim očekivanjima –dakle najčešće prikaze crnog podzemlja. Tako Hjuze navodi primer Džina Tumera (Jean Toomer), koji po njemu piše najkvalitetniju rasnu prozu<sup>18</sup>, ali koga crnci ne žele da čitaju, jer se plaše ogledala koje im okreće, dok sa druge strane belci ne žele da ga kupuju (1323). On takođe govori o svojoj poeziji koju smatra rasnom i po temama i po pristupu, a u kojoj često koristi elemente džez. Ipak, svako malo se ovaj pesnik susreće sa nekim pripadnikom crne više klase i razgovor koji vode se svede na uvek sličan niz pitanja:

Da li mislite da bi crnci trebalo uvek da pišu o crncima? Voleo bih kada neke od vaših pesama ne biste čitali belcima. Kako pronalazite bilo šta zanimljivo na mestu kao što je kabare? Zašto pišete o crncima? Vi niste crni. Zbog čega pišete toliki broj džez pesama? (1323)

Na ovakav auto-šovinizam i stid koji ovi ljudi osećaju od sebe samih pred pripadnicima bele rase, Hjuze konstatuje da je „Džez [za njega] jedan od najdubljih izraza crnačkog života u Americi: večni tam-tam koji damara u duši crnaca ... tam-tam pobune ... radosti i smeha i bola progutanog uz osmeh“ (1323). Džez orkestri i moćni glasovi pevačica poput Besi Smit (Bessie Smith), toliko su puni katarzičnog potencijala i nemoguće ih je ignorisati, da ih Lengston Hjuze vidi kao alarm za buđenje rasne svesti kod crnih „skoro-pa-intelektualaca“. Baš kao što se crne gospođe iz više srednje klase stide džez, rasne poezije i bilo kakvog istinitog prikaza njih samih, tako Hjuze izražava svoj stid u susretu sa pesnikom koji želi da bude samo pesnik bez crnačkog predznaka, i sa slikarem koji umesto da slika crna lica odlučuju da radi pejzaže jer se plaši da zaista iskaže sebe kroz umetnost.

„Crni umetnik i rasna planina“ tako od prigodnog esejskog odgovora postaje pravi manifest crne umetničke prakse i Hjuze završava ovaj esej jednim od najpoznatijih i najčešće citiranih pasaža u čitavoj crnoj teoriji, u kome preuzima ulogu glasnika čitave generacija mladih umetnika, koja nepokolebljivo korača ka ličnom, rasnom i umetničkom ostvarenju:

Mi mlađi crni umetnici koji stvaramo, sada nameravamo izraziti svoje tamnopusne individue bez straha ili stida. Ako se belcima to sviđa, nama je drago. Ako im se ne sviđa, nije važno. Mi znamo da smo lepi. Takođe i ružni. Tam-tam plače i tam-tam se smeje. Ako su crnci zadovoljni, milo nam je zbog toga. Ako nisu, ni njihovo nezadovoljstvo nije važno. Mi naše hramove gradimo za sutrašnjicu, najjače što znamo, i stojimo na vrhu planine, slobodni u sebi. (1324)

U svom eseju iz 1930. godine pod nazivom „Naša književna publika“ („Our Literary Audience“), Sterling A. Braun, poznati pesnik, profesor i književni kritičar čijem je pesničkom opusu posvećeno 3. poglavlje ovog rada, izražava svoju zabrinutost zbog toga što produkciju vrednih književnih dela u afroameričkoj zajednici sprečava nizak nivo obrazovanja u crnoj javnosti, koji utiče i na njihove čitalačke navike (odnosno njihovo generalno nepostojanje). Osim toga, Braun locira problem unutar srednje klase, čiji se pripadnici po pravilu stide svega što je rasno, pa tako retko uopšte čitaju crne pisce, a ako ih i čitaju, to čine samo kako bi mogli da prigovaraju zbog načina na koji su crnci prikazani, zbog dijalekta na kome su takva dela napisana, sve to, naravno, uz stalnu bojazan da bi takva književnost mogla na neki način da se negativno odrazi na njihov položaj u očima belaca. Braun ukazuje na neke uobičajene probleme kada je u pitanju vrednovanje književnosti (i umetnosti uopšte) od strane crne zajednice:

Mi posmatramo crnačke knjige, bez obzira na nameru autora, kao reprezentativne za sve crnce, tj. kao sociološke dokumente.

---

<sup>18</sup> Ne može se prenebregnuti ironija činjenice da je upravo Tumer taj koji je na posletku odlučio da ne želi da bude rasni pisac već samo pisac, nije želeo svoje radove da objavljuje u afroameričkim antologijama i ostatak života proveo živeći kao belac, što mu je omogućavao njegov veoma svetao ten.

Insistiramo na tome da crnačke knjige moraju biti idealistički i optimistički traktati namenjeni reklamiranju rase.

Plašimo se istine i satire.

Kritikujemo sa stanovišta američke buržoazije, rasnih apologeta. (Brown, „Audience“ 70)

Ovaj fenomen koji Braun naziva „zakasnelim Viktorijanstvom“ dovodi do toga da se autori dela koja se ne smatraju laskavim za crnu rasu etiketiraju kao „lažovi“, a njihovi radovi kao „rasna kleveta“. On se osvrće na razliku između umetnosti i propagande, sad već očigledno uobičajenu temu za afroameričke kritičare i teoretičare, pa govori o tome kako se na propagandu mora odgovarati propagandom, ali da je njoj mesto u knjigama koje su eksplicitno tome namenjene ili imaju određenu didaktičku svrhu, pa čak i tada bi akcenat trebalo da bude na istini (pozitivno rasno nasleđe), a ne na preterivanju, jer „koliko god da je legitimna, propaganda ne može da govori glasnije od istine“ (72). Ispod priče o rasi, više ili manje očigledno ukazuju se Braunove levičarske ideje, kao kada sa žaljenjem pokazuje kako zahtevi publike za boljim predstavljanjem crne rase, zapravo podrazumevaju opisivanje crnaca sa novcem i da se knjiga prema ovom kriterijumu smatra boljom, što su opisani likovi bogatiji. Ovakva postavka je naravno apsurdna i autor iznosi tvrdnju da je „dominacija niže klase kao teme prirodan pratilac napredovanja demokratije“ (74). Braun se dalje osvrće na prezir koji ista ta publika oseća prema upotrebi dijalekta u književnosti, pa ukazuje na to da su neki od njegovih savremenika već dokazali kako se dijalekt može upotrebiti za postizanje mnogo većeg broja efekata nego što su uobičajeni patos i humor, da nema ničeg degradirajućeg u dijalektu i da afroamerički dijalekatski govor vredi sačuvati od zaborava<sup>19</sup>.

Napokon, tu je i esej najpoznatije književnice Harlemske renesanse Zore Nil Herston (Zora Neale Hurston), „Karakteristike crnačkog izraza“ („Characteristics of Negro Expression“) nastao na osnovu antropološkog i folklornog istraživanja koje je autorka sproveda pod pokroviteljstvom Šarlotte Osgud Mejson (Charlotte Osgood Mason), i kao takav predstavljao je uvertiru za obimnu studiju pod naslovom *Mazge i ljudi* (*Mules and Men*), koja je izašla godinu dana kasnije (1935). U ovom tekstu, bez previše okolišanja, Herstonova piše upravo o onome što i obećava njegov naslov: odlikama crnog izraza, kako u umetnosti i jeziku, tako i u svakodnevnom životu. Između ostalog, autorka govori o inherentnoj sklonosti ka dramatičnosti i želji za ulepšavanjem i ukrašavanjem<sup>20</sup> kod crne rase, angularnosti i asimetriji koje karakterišu crnu estetiku, kao i crnačkom folkloru, plesu i muzici. Kada je reč o kriterijumu koji povezuje heterogene koncepte kao što su ovi koje je Nil Herston spojila u jednom eseju, zajedničko im je to što oni predstavljaju principe koji prožimaju sveukupnu afroameričku egzistenciju, što autorka i potkrepljuje brojnim primerima. Tako se elementi asimetrije i angularnosti otkrivaju u plesu, književnosti, likovnoj umetnosti, ali i uređenju doma i jezičkom izražavanju. Herstonova daje pretpostavku da su upravo to odlike koje onemogućavaju belce da na pravi način interpretiraju afroameričke plesove i muziku. Vrlo su zanimljiva i zapažanja autorke vezana za folklor, koji je ipak predstavljao okosnicu njenog tadašnjeg rada, što se iz ovog kratkog eseja i vidi. Ono što se čini najzanimljivijim jeste izlaganje panteona afroameričkih kulturnih heroja, koje ukazuje na i dalje jake uticaje afričkog nasleđa. U ovoj postavci je đavo daleko živopisniji lik od boga, a predstavljen je kao dobroćudni šaljivdžija koji je često spreman da pomogne ljudima u nevolji. Ipak, značajniji i od boga i od đavola među ovim herojima jeste običan čovek po imenu Džek koji je pametniji, hrabriji i bolji i od jednog i od drugog. Verovatno najinteresantnije od svega ovoga jeste to što u istom sistemu heroja figurišu i ličnosti kao što su Rokfeler i Ford, o kojima su se već tada pripovedale priče kao da su u pitanju mitološka bića (Hurston 85-6). Ovo ukazuje na kolažnost i pastišni karakter afroameričke kulture, kojima ona predskazuje neke od najznačajnijih odlika (post)modernizma. Još su vredna pažnje i zapažanja Zore Nil Herston u vezi sa imitiranjem i mimikrijom. Ona razlikuje dve vrste imitacije: prvu koja je benigna, često humoristična, i koja

<sup>19</sup> Da je Braun zaista praktikovao ono što propoveda svedoči i njegova poezija, koja se ističe među radovima njegovih savremenika bogatstvom upotrebljenih dijalekatskih sredstava kao i snažnim folklornim uticajima, kao što ćemo videti u trećem poglavlju ove disertacije.

<sup>20</sup> Ovo drugo se ogleda u afroameričkom dijalekatskom izražavanju i njegovim čestim pleonazmima, metaforama i poređenjima, ali i u često prenatrpanim domovima afroameričkih porodica.

predstavlja jedan od potvrđenih afroameričkih talenata; druga vrsta imitacije jeste mimikrija odnosno oponašanje belaca kojim se otkriva prezir prema sebi i sopstvenoj rasi. Herstonova naglašava da je broj onih koji se odaju ovakvoj vrsti oponašanja relativno ograničen i da su u pitanju mahom pripadnici malograđanske srednje klase, a oni koji su obrazovaniji i pripadaju višem staležu osećaju ponos u odnosu na svoje kulturno nasleđe, dok pripadnike najnižih slojeva jednostavno ne zanima šta misle oni koji su iznad njih, bili oni crni ili beli (87).

Na prethodnim stranama izloženi su osnovne postavke u okviru proučavanja popularne kulture, sa akcentom na njenu političnost i opozicioni karakter, popularnu kulturu kao mesto neprekidne borbe za prevlast između sila inkorporacije i sila otpora, kao i neke aspekte odnosa između popularne i narodne kulture, što su sve teme kojima će se baviti ovaj rad. Nakon toga su, kroz pregled relevantne afroameričke esejistike, locirani temelji afroameričke estetike u vreme Harlemske renesanse, na kojima su ispitivani autori gradili svoje poetike u potrazi za autentičnim crnim glasom u poeziji. Ono što sledi u narednom odeljku jeste prikaz istorijskih i društvenih okolnosti u crnoj zajednici u osvit Novocrnačke renesanse i tokom nje. U okviru njega, dat je i panoramski prikaz života u Harlemu, kao nesumnjivom centru rasnog napretka u ispitivanom periodu, kao i važnom toposu za većinu pesnika o kojima će u disertaciji biti reči.

### **Istorijski kontekst i harlemska panorama**

*Ne postoji ništa što je snažnije američko od obojenog Amerikanca,*

*ništa što je, kako da kažem, u većoj meri američki proizvod*

(Džesi Foset)<sup>21</sup>

Kada je u jesen 1901. godine, prateći talas migracija, napustila Deltu Misisipija gde je rođena i stupila na teritoriju grada Njujorka bez penija u džepu, Lilijan Haris (Lillian Harris) sigurno nije mogla ni da zamisli da će tek dve decenije kasnije, kao bogatašica, provoditi svoje penzionerske dane u Kaliforniji. Iako sasvim neobrazovana, nepismena i bez ikakvih sredstava da započne sopstveni biznis, Lilijan je uspela da uštedi pet dolara od fizičkih i domaćičkih poslova koje je u prvo vreme radila i da uz mnogo truda, ali i preduzetničkog duha stvori za sebe pravu malu imperiju na pločnicima ove crne metropole u nastajanju. Harisova je pravilno ocenila da gastronomija i nostalgija predstavljaju dobitnu kombinaciju, te je u svom improvizovanom kiosku na uglu Zapadne 135. ulice (danas Bulevar Malkolma X) i Avenije Lenoks doseljenicima nalik sebi ponudila komadić rodnog kraja: kuvane svinjske nogice, iznutrice i kukuruznu poparu. Lilijan Haris će se ubrzo udati za vlasnika susedne radnje, izvesnog Džona Dina, i dodaće svome i njegovo prezime, ali će stanovnicima Harlema ostati zauvek mnogo bolje poznata kao Meri Papak (Pig Foot Mary) po omiljenom delikatesu koji je, i po četrnaest sati dnevno, s ljubavlju nudila svojim mušterijama. Ipak, razlog zbog koga Meri Papak i danas pominjemo nije njeno kuvarsko umeće (ili bar nije direktno) već činjenica da je uz pomoć svoje dve ruke i malo preduzetničkog duha u jednom trenutku uspela da postane vlasnicom petospratne harlemske stambene zgrade, a da se u trenutku kada se povukla u zasluženu penziju okupanu kalifornijskim suncem, njena imovina procenjivala na 375.000 dolara (preko 5 miliona realne vrednosti u današnjoj moneti) (Boyd 37). Sudbina kakvu je za sebe uspela da osvoji Meri Papak svakako je predstavljala retkost čak i u Harlemu, popularno poznatom kao Crna Meka,

---

<sup>21</sup> Priča „There Was One Time“ objavljena u uskršnjem broju časopisa *The Crisis*, 1917. godine (strana 276)

ali njena priča na dobar način ilustruje neslućene mogućnosti koje su se na ovom malom parčetu Menhetna po prvi put u istoriji nudile ljudima čiji su roditelji, ili u krajnjem slučaju babe i dede, tek pola veka ranije bili robovi na plantažama američkog juga (Wall 53).

Početak dvadesetog veka Harlem je gotovo preko noći od ekskluzivno belackog naselja postao mesto sa preko sedamdeset procenata crnog stanovništva (popis iz 1930.) i kako se činilo lokacija na kojoj će se napokon ostvariti hjušovski „odgođeni san“ koji je vekovima sanjala Crna Amerika, san o slobodnom životu bez diskriminacije i ekonomskom prosperitetu. Kada je u pitanju kupovina harlemskih nekretnina, Meri Papak svakako nije bila usamljeni slučaj. Tokom druge i treće decenije dvadesetog veka Velečasni Braun iz Baptističke crkve često je u svojim propovedima pozivao pastvu da kupuje nekretnine, i nije bilo neobično da se nekolicina fizičkih i najamnih radnika udruži, pa da zajednički pazari neku od nepokretnosti kojih je na tržištu bilo sve više, usled iseljavanja belog stanovništva i posledičnog pada cena. Prema konzervativnim procenama, Afroamerikanci su u Harlemu 1925. godine posedovali nekretnine u ukupnoj vrednosti od preko šezdeset miliona ondašnjih dolara (Johnson, “Making“), ili nekih devetsto miliona izraženo u današnjoj valuti. Ove vrtoglave cifre čine se još neverovatnijim kada se uzme u obzir da samo par decenija ranije crno stanovništvo nije posedovalo ništa osim odeće na svojim leđima i da je Harlem imao status kraja u kome žive pripadnici više srednje klase, naravno bele puti. Osim toga, Harlem možda jeste bio najizrazitiji, ali svakako nije bio jedini primer ovakvih demografskih promena, jer je većina velikih Američkih gradova, uključujući između ostalih Čikago, Detroit i Boston, u ovo vreme počela da dobija svoje afroameričke zajednice.

Da bi se razumela situacija procvata urbanih crnih zajednica u Americi, mora se vratiti još malo u prošlost, do poslednje decenije devetnaestog veka kada je počeo prvi talas takozvane Velike migracije afroameričkog stanovništva sa plantaža ruralnog juga, ka velikim industrijskim centrima Srednjeg zapada i Severa (Lahey 788-90). Pre kulminacije prvog talasa migracija za koju se aproksimativno može reći da je nastupila 1910, sedam od ukupno osam miliona Crnaca živelo je iza „Pamučne zavese“<sup>22</sup>, da bi zaključno sa 1930, ukupno oko dva miliona Afroamerikanaca promenilo mesto boravka. Trend migracije je nastavljen nakon završetka Velike depresije (drugi talas), da bi do 1970. više od osamdeset procenata crnog stanovništva živelo u gradovima (inmotionaame.org).

Faktori koji su Crnce nagonili da napuste ruralne krajeve američkog Juga mogu se podeliti na faktore odbijanja i faktore privlačenja, a i jedni i drugi se dalje mogu grubo podeliti na ekonomske i društvene. Kada govorimo o faktorima ekonomskog odbijanja mora se imati u vidu da materijalna situacija u pasivnim krajevima američkog Juga nije bila ni malo zavidna. Crno stanovništvo je i dalje mahom živelo na mestima gde su ranije živeli njihovi neposredni preci, robovi, i bavilo se nasleđenim plantažnim poslovima, sada doduše za (često minimalnu) novčanu naknadu. Međutim, za razliku od perioda robovlasništva, kada su vlasnici plantaža snosili troškove makar bazičnih životnih potreba za svoju radnu snagu, sada su slobodni crnci od mizernih naknada koje su primali morali da izdržavaju brojna gladna usta u svojim domaćinstvima, tako da obezbeđivanje egzistencije nakon ukidanja ropstva nije postalo ništa lakše. U ovom periodu ruralni Jug dobija sve više poljoprivredne mehanizacije, tako da vrednost ljudskog rada opada, a mnoga radna mesta postaju redundantna. Pored najamnog rada na poljima zemljoposjednika, uobičajena praksa je bilo da vlasnik zemlje nekadašnjem robu prosto ustupi zemlju u napolicu, odnosno na obrađivanje, da bi mu zatim umesto materijalne naknade ponudio deo prinosa ostvarenog na toj zemlji, a koji bi se kasnije od bivšeg roba otkupljivao po izrazito nepovoljnim uslovima. Time je američki Jug iz faze robovlasništva prešao u fazu dosta primitivnih kvazi-feudalnih odnosa, gde je crnim kmetovima, nakon svih odbitaka što su ih dugovali vlasniku zemlje koju su obrađivali i na kojoj su živeli, jedva ostajalo dovoljno da sastave kraj s krajem. Povrh svega, ekološki i klimatski faktori su takođe uticali na to da mnogi ljudi ostanu bez svojih prihoda, ali i domova: epidemija pamučnog žiška opustošila je polja pamuka tokom druge i treće decenije dvadesetog veka i naterala mnoge poljoprivredne proizvođače da sasvim promene

---

<sup>22</sup> Odnosno u državama američkog Juga, poznatim po plantažnom uzgoju pamuka.

delatnost, dok je mnoge radnike ostavila bez posla. Napokon, kada je prvi talas migracija već bio na izmaku, obilne padavine i veliko izlivanje reke Misisipi u leto 1926. doveli su do ogromne štete u američkim državama Arkanzas, Illinois, Kentaki, Luizijana, Misisipi i Tenesi i rezultovali novim naletom seoba stanovništva u potrazi za boljim životom. (Lahey 787-90)

Osim ekonomskih poteškoća, crnce je sa Juga terala i opresivna društvena klima koja je uključivala segregaciju perpetuiranu takozvanim zakonodavstvom za Vranog Džima<sup>23</sup>, kao i kulturu linča. U Sjedinjenim Američkim Državama, a naročito na američkom Jugu, društvena praksa segregacije najsnažnije se manifestovala od osamdesetih godina devetnaestog do šezdesetih godina dvadesetog veka. Zakonodavstvo za Vranog Džima jeste kolokvijalni i uvreženi izraz koji se koristi za brojne zakonske instrumente i regulativu, donete kako na lokalnom nivou, tako i na nivou pojedinih federalnih država. Ovakve zakonodavne prakse dobijaju svoj pun legitimitet nakon presude Vrhovnog suda SAD u slučaju Plesi protiv Fergusona<sup>24</sup>, kojom će se u potpunosti institucionalizovati doktrina „podeljene jednakosti“. Tako je omogućeno da crnci i belci žive na istim mestima i u istim sredinama, a da bela rasa i dalje zadrži svoj superiorni položaj i privilegije. Segregacija je za cilj imala da predupredi postojanje svake moguće tačke dodira između dve rase, a najdoslednije je primenjivana u sistemima javnog prevoza, obrazovanja i zdravstva. Svako narušavanje ovog dualizma povlačilo je na američkom Jugu zakonske posledice, a u slučajevima gde je postojeća regulativa percepirana kao isuviše blaga i popustljiva, pravda se preuzimala u sopstvene ruke i na scenu je stupala kultura linča.

Linčovanje je predstavljalo vanzakonsko sredstvo za sprovođenje suprematije bele rase i društvene kontrole u SAD (Mason 871), a prema definiciji Instituta u Taskagiju „mora postojati zakonski dokaz da je neko ubijen, i da je njegovu smrt nezakonito izazvala grupa ljudi pod izgovorom da služe pravdi, rasi, ili tradiciji“ (cit. u Mason 871). Grupe koje su na ovaj način uzimale pravdu u svoje ruke često su bile predvođene onima u čijem je interesu bilo očuvanje postojećeg poretka, kao što su bili poslovni ljudi, industrijalci, policajci i političari, a ovakva vrsta prakse smatra se duboko konzervativnim društvenim fenomenom. Linčovanje je bilo poznato i u periodu pre Građanskog rata, ali do ogromnog porasta u broju slučajeva linčovanja crnaca dolazi tek nakon ukidanja ropstva. Razlog za ovo je jednostavan: kakav god prestup da mu se stavljao na teret, bilo je malo verovatno da će crni rob zbog toga biti lišen života, a zahvaljujući tome što je predstavljao privatnu imovinu koje se svaki robovlasnik veoma retko i nerado odricao. Međutim, nakon što je robovlasnički sistem ukinut, crnci počinju da bivaju ubijani za najbeznačajnije, a često i nedokazane prekršaje. Ovo divljačko nasilje nad crnim stanovništvom uglavnom su motivisale ekonomska zavist i seksualna ugroženost. Na meti rulje koja sprovodi linč često su se nalazili crnci koji su posedovali odlike takozvanog Novog Crnca (New Negro), odnosno snažni individualci koji su uprkos zakonima verovatnoće uspeli da steknu izvestan imetak i ugled i da na taj način postanu trn u oku konzervativnog belog plebsa. Takođe, crni muškarac je, čak i na podsvesnom planu, smatran seksualno pretećom figurom koja će belom čoveku preoteti žene, bilo milom ili silom, pa je tako percipiran kao faktor narušavanja poretka, tradicije i čistote rase. Mejson tako navodi određena skorija istorijska istraživanja koja naglašavaju da je „linčovanje imalo ulogu da sve južnjake, bilo da su crni ili beli, muškarci ili žene, nauči koje je njihovo tačno mesto u društvenoj hijerarhiji, gde se crnci smatraju inferiornim, bele žene ranjivim, a beli muškarci zaštitnicima žena i civilizacije“ (872). Činjenica je da su linčovanja na američkom Jugu često poprimala odlike pravog spektakla, da su oglašavana i reklamirana u medijima, organizovana u paketu sa zabavnim sadržajima i dokumentovana obiljem fotografske građe, zahvaljujući sve većoj

---

<sup>23</sup>Jim Crow (eng.) – Izraz Vrani Džim predstavlja rasističku referencu na pesmu i ples „Skoči Vrani Džime“ koju je nagaravljenog lica izvodio beli komičar Tomas „Čale“ Rajs (Thomas “Daddy” Rice), i kao takav se od kraja devetnaestog veka koristio kao pežorativni naziv za crnca. (prim. aut.)

<sup>24</sup>Plessy v. Ferguson (eng.) – radilo se o žalbenom postupku u kome se izvesni Homer Plesi (Homer Plessy), mulat sa jednom osminom crne krvi, žalio na presudu po kojoj je trebalo da plati novčanu kaznu od 25 dolara nakon što je u američkoj državi Luizijani izbačen iz voznog vagona prve klase. Njegova žalba je odbijena, a presuda je doneta 1896. godine. Smatra se da je ovim događajem simbolično, ali i faktički dat legitimitet svim instancama diskriminacije i segregacije u SAD. (prim. aut.)

popularnosti i dostupnosti fotografske opreme. Ove fotografije prikazuju prizore užasa koji se odvijaju pred očima ushićenih i nasmejanih posmatrača, uključujući često žene i decu, a neretko su štampane na razglednicama i prodavane kao suveniri. Prema podacima Instituta u Taskagiju, u periodu između 1882. i 1968. linčovano je 3446 crnaca, a tokom perioda najveće zastupljenosti ove prakse i preko sto Afroamerikanaca godišnje (tuskagee.edu). Dajući prikaz jednog linčovanja koje se odigralo 1916 u Teksasu, Nelson (Peter Nelson) govori o rulji koja se otimala za suvenire u vidu ručnih i nožnih prstiju, kao i ušiju linčovanog crnog sedamnaestogodišnjaka (18). Još šokantniji slučaj u svojoj knjizi navodi Stiven Tak (Stephen Tuck): reč je o linčovanju izvesne Meri Turner, žene u osmom mesecu trudnoće, čiji je muž dan ranije takođe linčovano zajedno sa još deset crnaca zbog ubistva belog farmera. Nesrećnu ženu su okrenuli naglavačke, polili benzinom i zapalili je, stomak joj rasekli, a bebu izgazili, a sve to pred brojnom publikom u kojoj je bilo roditelja sa decom (147).

Jasno je da su loša ekonomska situacija i ovako razvijena kultura nasilja predstavljali značajnu motivaciju za crne Amerikance da napuste svoja ognjišta na Jugu i sreću potraže drugde, ali ne treba zanemariti ni faktore kojima je Sever SAD privlačio sve doseljenike, pa i pripadnike crne rase. Intenzivirana industrijalizacija koja je nastupila početkom dvadesetog veka dovela je do otvaranja novih radnih mesta u fabrikama velikih američkih gradova, pa tako i novih mogućnosti za Afroamerikance u begu od nemaštine Juga. Među gradovima koji su najsnažnije privlačili migrante prednjačio je Čikago, ali i Detroit i to pre svega zahvaljujući činjenici da je Henri Ford u svojoj fabrici automobila radnicima, uključujući i crnu populaciju, nudio dnevnicu od do tada nezamislivih pet dolara (Rucker 737). Ovo je dovelo do toga da se broj crnih stanovnika u gradovima između 1910. i 1930. poveća i za čitavih dvadeset puta. Svakako da crnce u novim sredinama nisu čekali med i mleko. Kolika god da je bila potražnja za radnom snagom, Afroamerikanci su uvek bili na začelju lanca ishrane, te su za najniže plate uvek dobijali najgore i najprljavije poslove, kakve niko drugi nije ni želeo da radi. Osim toga, period Velike migracije obeležen je i stvaranjem crnačkih geta u velikim severnjačkim gradovima. Gde god bi se crno stanovništvo doselilo, belci više nisu želeli da žive, a često je raznim institucionalnim i vaninstitucionalnim mehanizmima obezbeđivano segregirano stanovanje, gde su po pravilu najlošiji stambeni krajevi i zgrade bivali rezervisani za crnu populaciju, dok im je bio onemogućen, pa čak i zabranjen pristup kvalitetnijim stambenim objektima i lokalitetima. Samo povećanje broja crnih stanovnika izazivalo je neretko i agresivne ispade belih starosedelaca, pa je svakodnevni život u urbanim sredinama sve više bivao začinjen rasnim nasiljem. Ipak, čak i ovakva situacija predstavljala je ogroman napredak u odnosu na ono na šta su crnci bili navikli, jer su u svojim novim sredinama svojim mukotrpnim zarađenim i niskim zaradama ipak bili u stanju da izdržavaju sebe i svoje porodice, a čak i ako su i trpeli čarke i poniženja u poslovnom okruženju i na ulici, barem im po pravilu život nije bio ugrožen na svakodnevnom nivou kao što je to bio slučaj na Jugu tokom takozvanog Crnog nadira<sup>25</sup>.

Novi poticaj američkoj industriji, pa tako i migracijama na sever, dao je početak Prvog svetskog rata, kada brojna fabrička postrojenja širom zemlje počinju u velikim količinama da proizvode vojnu opremu i naoružanje. Dok se čitava Evropa savijala pod teretom rata, ekonomija Sjedinjenih Američkih Država doživela je pravi bum. S obzirom na činjenicu je Amerika objavila rat Nemačkoj tek 6. aprila 1917, a u njemu zvanično učestvovala tek nekih devetnaest meseci, pozitivni efekti rata po američku ekonomiju bili su brojni. Mnoge manje i privatne fabrike postizale su veliki uspeh proizvodeći opremu za američku vojsku, čije su potrebe postale ogromne, jer se od milion vojnika koliko je prvobitno bilo planirano za učešće u ratu, nakon brojnih mobilizacija na kraju došlo do brojke koja je premašila četiri miliona vojnika u službi tokom rata. Od ovog broja, preko dva miliona vojnika stiglo je u Francusku, a oko 1,4 miliona učestvovalo u borbama. Jasno je da je ovolikoj sili bilo potrebna ogromna količina opreme i naoružanja i američka privreda je na dodatne zahteve odgovorila otvaranjem još četiri miliona novih radnih mesta. Osim proizvodnje vojne opreme za

---

<sup>25</sup> Odnosno najgoreg perioda kada su u pitanju međurasni odnosi u Sjedinjenim Američkim Državama, prema većini teoretičara od sedamdesetih godina devetnaestog do početka dvadesetog veka (prim. aut.)

potrebe domaće vojske, vrednost izvoza prema Evropi sa jedne i po milijarde dolara koliko je bila 1913, skočila na četiri milijarde dolara 1917. godine, a veliki udeo u ovom izvozu igrala je i avio industrija čija su se postrojenja velikom brzinom otvarala, ili useljivala u već postojeće fabrike automobila. (EH.net)

Osim primetnog angažmana na novootvorenim radnim mestima, na Afroamerikancima je bilo da odigraju svoju ulogu i u samim ratnim zbivanjima, a ulog je za njih bio mnogo veći nego što se to na prvi pogled činilo. Kada je rat u prvi mah zahvatio Evropu, interesovanje američke javnosti, pa tako i crnačkog stanovništva bilo je minimalno. Prosečni Amerikanac nije video nikakve koristi od učešća Amerike u nečemu što je percipirano kao interna evropska stvar. Zahvaljujući svom poreklu, većina stanovnika Amerike je osećala veću povezanost sa Francuskom i Britanijom, nego sa Nemačkom i Austrijom, međutim, tek su ekonomski gubici i presecanja izvoznih ruta doveli do većeg alarmiranja američke javnosti. Iako su i budući saveznici predstavljali određenu zapreku prilikom trgovine sa Nemačkom, što svakako nije prošlo nezapaženo, ono što je u najvećoj meri razjarilo Ameriku bio je pomorski rat koji je nemačka flota podmornica objavila trgovačkim brodovima. Tako se kao jedan od povoda za ulazak Amerike u rat uzima i potapanje britanskog trgovačkog broda Luzitanija, 7. maja 1915, u kome je pored američke robe stradalo i 127 američkih državljana (Kramer 196)<sup>26</sup>.

Stav Afroamerikanaca prema ratu i mobilizaciji bio je u prvo vreme još ambivalentniji od onoga koji je pokazivala opšta američka javnost. U razgovoru iz jedne harlemske berbernice, koji je preneo Džejms Veldon Džonson, kada je jedan čovek pitao drugoga da li namerava da pođe u rat, ovaj je slegnuo ramenima i odgovorio: „Nemci meni nisu ništa uradili, a ako i jesu, nek’ im je prosto“ (Nelson 8). Crnci su pravilno rezonovali da se suština problema sa kojima se svakodnevno suočavaju svakako ne nalazi sa druge strane okeana, već u samom američkom društvu. Činilo se da će, ako išta, Prvi svetski rat njima doneti samo boljitak, jer se usled ratnih zbivanja i procvata industrije ekonomska situacija rapidno popravljala čak i na američkom Jugu. Zahvaljujući masovnim seobama, na plantažama Juga je došlo do manjka radne snage, te su se nadnice na određenim plantažama udvostručile, pa čak i utrostručile. U Arkanzasu su napoličari uspeali da se izbore da im zarade, umesto na godišnjem, budu isplaćivane na nedeljnom nivou. Ovo je dovelo do toga da poljoprivredni radnici uspeju po prvi put da isplate svoje dugove, a ponegde i da kupe luksuznu robu za sebe i svoje domaćinstvo (Tuck 146). Averzija koju su crnci osećali prema stupanju u vojsku mogla se porediti samo sa onim što su belci osećali kada bi, kao u nekom ružnom snu, ugledali naoružanog crnca u vojnoj uniformi. I tako bi se dve rase barem u jednom napokon složile, da ubrzo u crnoj zajednici nisu počela da se javljaju i oprečna mišljenja. I pored svih kontra-argumenata, određeni crni intelektualci i kreatori javnog mnjenja počinju da podozrevaju da učešće u ratu predstavlja priliku da crna rasa unapredi svoj položaj. Ovo stanovište se zasnivalo na pretpostavci da će borba protiv spoljnog neprijatelja i eventualne zasluge koje se u njoj postignu u mnogome doprineti borbi za ravnopravnost na domaćem tlu. Jedan od najglasnijih zagovornika ove teze bio je V. E. B. Du Bois (W. E. B. (William Edward Burghardt Du Bois) jedan od najznačajnijih crnih lidera svoga vremena o čijem će Nacionalnom Udruženju za Unapređenje Crnaca (National Association for the Advancement of Colored People) o čijem smo književnom radu čitali u pregledu literature, a o kome će biti dosta reči i kasnije. U uvodnom delu časopisa koji je uređivao, u tekstu pod nazivom „Zbijanje redova“, Du Bois šalje sledeću poruku: „Ono što nemačka sila predstavlja danas najavljuje smrt aspiracijama koje crnci i sve tamnije rase imaju kada su u pitanju jednakost, sloboda i demokratija. Ne oklevajmo. Dok rat traje, zaboravimo naše posebne pritužbe i zbijmo redove, rame uz rame sa našim belim sugrađanima i savezničkim nacijama koje se bore za demokratiju“ (Du Bois 225).

Njegovi politički protivnici tvrdili su da je ovakav stav bio rezultat toga što mu je obećan kapetanski čin u vojsci, a na medijsku sliku su svakako uticale i pretnje koje je država uputila crnim medijima

---

<sup>26</sup>Rat podmornicama je nakon ovog incidenta zaustavljen, i to na američko insistiranje, ali kada je 1917. ponovo pokrenut, potapanje sedam američkih trgovačkih brodova predstavljalo je direktan povod da SAD objave rat Nemačkoj. (prim. aut.)



ukoliko isuviše glasno budu izražavali antiratne sentimente (Tuck, 149). Ipak, Du Boisova izjava nije bila sasvim neutemeljena u realnosti, a pretpostavka da bi učešće crnaca u pobjedničkoj vojsci moglo da dovede do unapređenja njihovog položaja nakon rata nije bila neosnovana.

Bilo kako bilo, crni regruti su se i u vojsci suočavali sa diskriminacijom i segregacijom. Vudi Farrar (Hayward "Woody" Farrar) govori o tome kako je Vrhovna komanda Oružanih snaga smatrala da su crnci odveć neradni, plašljivi ili slabe inteligencije da bi bili dobri vojnici, te da jedino mogu biti od koristi kada nešto treba utovariti, istovariti, preneti, ili skuvati, a da njihovo puštanje u borbu nije dolazilo u obzir, izuzev kada su u pitanju malobrojne rase segregirane jedinica („Black Soldier“ 349). Prvobitna namera bila je da se oformi šesnaest borbenih pukova od isključivo crnih regruta, međutim plan je promenjen nakon hjustonske pobune 24. Crnog puka, koja se odigrala u aprilu 1917, i u kojoj je petnaest belaca ubijeno, a dvadeset ranjeno. Umesto planiranih šesnaest, oformljeno je četiri puka i oni su ušli u sastav 92. Pešadijske divizije, a usled paranoje nikada nisu prošli obuku za borbu, što će se u daljem toku rata pokazati kao kobno. Osim toga 369, 370, 371. i 372. puk Nacionalne crne garde ušli su u sastav 93. Pešadijske divizije koja će u ratu postići dosta bolje rezultate. Sve jedinice crnih vojnika uključivale su i beli oficirski kadar, jer je crncima uskraćena mogućnost vojnog komandovanja.

Tako je 369. Pešadijskim pukom komandovao Pukovnik Vilijam Hejvord (William Hayward), beli liberalni republikanac, pod čijim će se vođstvom ova jedinica upisati u istoriju pod nadimkom Harlemski pakleni borci (Harlem Hell Fighters). Ova jedinica koja je osnovana 1913. kao 15. Njujorška nacionalna garda dopala je Hejvordu na komandovanje u junu 1916, a on je preuzeo na sebe da oformi jedinicu sastavljenu od dve hiljade crnih vojnika, pod uslovom da komandujući oficiri takođe budu belci, ali takođe uz izvestan broj komandnih pozicija namenjenih crncima. On je na vodeća mesta u svojoj jedinici imenovao takođe pripadnike visokog društva, ali je u prvom trenutku imao poteškoća u motivisanju crnaca da se prijave u službu. Ovaj problem Hejvord je rešavao na dva načina. Prvi je bio regrutovanje relativno poznatih pripadnika crne zajednice, među kojima su bili jedan bejzbol igrač i jedan bokser osrednje reputacije. Drugi način bilo je organizovanje parada. Prema Nelsonu ove parade su imale dve osnovne funkcije. Prva je bila da od građana stvore vojnike, da ih nauče disciplini i poslušnosti i učine da usvoje vojne modele ponašanja do nivoa automatizma. Druga svrha je bila propagandna jer je na paradi trebalo prezentovati ovu novoosnovanu jedinicu sastavljenu od crnih vojnika i privući nove regrute. Ipak, jedinica je u prvo vreme bila tako slabo opremljena da su neki od regruta tokom marša nosili metle umesto pušaka. Njima je izdavana naredba da marširaju u sredini kolone gde će ih bolje opremljeni vojnici zakloniti od pogleda posmatrača (Nelson 2). Prve organizovane parade naišle su na mlak doček i Hejvord je ubrzo shvatio da je njegovoj jedinici potreban ozbiljan vojni orkestar, koji će predvoditi kolonu i okupirati pažnju prolaznika. Spas je stigao u vidu Džejsma Risa Juropa (James Reese Europe) poznatog violiniste i pijaniste, vođe orkestra i svojevrzne muzičke legende svoga vremena, koga će Hejvord u jednom trenutku uspeti da regrutuje i da ga ovlasti za formiranje vojnog orkestra. Džim Jurop je još od početka veka bivao često angažovan na društvenim manifestacijama i zabavama bogataša. Iako je na njima u prvo vreme često svirao tada popularne hitove iz varijetea i komične pseudo-crnačke pesmice, Jurop je, kao izuzetno muzički obrazovan čovek, bio posvećen pronalaženju autentičnog afroameričkog muzičkog izraza. Bio je vođa jednog sindikata crnih muzičara, prvi crni muzičar koji je potpisao ugovor velike vrednosti za snimanje ploče (Cohen, 356), kao i glavni organizator humanitarnog koncerta za afroameričku decu koji je 1912. održan u Karnegi Holu (Nelson 10). Između 1913. i 1916, Jurop stiče veliku slavu kao vođa pratećeg orkestra slavnog belog plesnog para koji su činili Vernon i Ajrin Kasl (Castle, Vernon and Irene). Kaslovi su se proslavili izvođenjima upeglanih i upristojenih verzija popularnih crnih plesova i bili su prave zvezde svog vremena. To što su nastupali uz pratnju crnog orkestra dosta je doprinosilo stvaranju pozitivnog imidža za crne muzičare i crnce uopšte, a nastupi sa njima omogućili su Džimu Juropu da još češće nastupa za pripadnike visokog društva, na javnim i privatnim manifestacijama. Kaslovi su takođe bili poznati i kao veliki borci protiv rasizma i osobe koje su spremne da se otvoreno suprotstave diskriminaciji sa kojima su se članovi

njihovog orkestra često suočavali. Jurop je tako postao veliki prijatelj sa bračnim parom Kasl i kada je nakon početka Prvog svetskog rata Vernon Kasl, poreklom Britanac, odlučio da se prijavi u vojsku, on je i sam odlučio da pođe njegovim stopama. Osim toga, u skladu sa svojim nazorima i društvenim angažmanom, Jurop je smatrao da je Harlemu potrebna neka jaka institucija u kojoj će se obučavati mladići, pa je sa odobravanjem gledao na osnivanje regrutnog centra Nacionalne garde (Nelson 12). Iako je prvobitno želeo da se u vojsku prijavi isključivo u svojstvu vojnika i potencijalnog borca, Juropov put će se u tom trenutku ukrstiti sa putem Vilijama Hejvorda i ovaj će mu ponuditi da osnuju vojni orkestar. Bila je ovo kombinacija iz snova. Hejvord je Juropu omogućio da sastav vojnog orkestra proširi na oko četrdeset pet članova i dozvolio da sam odabere članove ovog svojevrsnog džez big benda. Namera Džima Juropa bila je da osnuje vojni orkestar kakav svet još nije video i u ovoj svojoj ambiciji on nije štedeo ni truda ni sredstava. Uz pomoć svojih veza i organizacionih sposobnosti, uspeo je da angažuje muzičare iz svih delova Sjedinjenih Američkih Država, uključujući i trinaest članova duvačke sekcije iz Portorika, kao i svog prijatelja i vokalnog solistu Nobla Sisle (Noble Sissle) koji će se nakon rata proslaviti na Brodveju. Orkestar Džejsma Juropa je na nastupajućim Njujorškim paradama završavao vojnu muziku, ali uz jasne uticaje džez senzibiliteta, i mase su poludele. Parade su postale društveni događaji od vrhunskog značaja, a kao svedočanstvo o ogromnoj moći i uticaju koju je u afroameričkoj zajednici već tada imala popularna muzika, Pukovnik Hejvord je ubrzo imao dve hiljade vojnika koliko mu je bilo potrebno za formiranje jedinice.

Dve divizije crnih vojnika, 92. i 93, sa oko 40 hiljada vojnika ukupno, stigle su u Francusku početkom 1918, a njihova ratna iskustva prilično se razlikuju. Devedeset druga pešadijska divizija bila je sastavljena isključivo od crnih regruta koji su se i pre dolaska u Francusku suočavali sa diskriminacijom, tretirani su kao radna snaga i kao takvi nisu prošli gotovo nikakvu vojnu obuku. Pored toga, komandovanje ovom divizijom povereno je Generalu Robertu Bulardu (Robert Bullard), koji je kao jušnjak bolovao od uobičajenih predrasuda vezanih za crnce i samim tim nije poštovao svoje podređene. Sasvim nepripremljene crne regrute u Francuskoj je dočekaio rat u svom punom zamahu, a u ovakvim uslovima se oni očekivano nisu baš najbolje snašli, pa su kasnije njihovi umereni vojni uspesi zanemarivani, a svi njihovi neuspesi uzimani kao argumenti prilikom dokazivanja da crna rasa nije ni dovoljno hrabra, niti sposobna za vojnu službu.

Za razliku od njih, 93. pešadijska divizija sastojala se mahom od pripadnika Nacionalne garde iz velikih američkih gradova. Kao takva, ona je bila daleko spremniji za ratna dejstva, međutim američka komanda nije bila sigurna šta bi radila sa ovakvim jedinicama, pa su ih „pozajmili“ Francuzima. Iako je i kod Francuza bilo slučajeva diskriminacije, pa je zabeleženo i to da je američkim crnim vojnicima oduzeto savremenije američko naoružanje, da bi umesto njega dobili zastarelu francusku opremu (Mahan 1111), činjenica je da su Francuzi bili navikli na jedinice koje su stizale iz kolonija, pa je i odnos prema Afroamerikancima bio daleko humaniji od tretmana kakav su druge jedinice imale pod američkom komandom. Jedinice 93. divizije pokazale su se veoma sposobnim u borbama, a oko 3500 njihovih pripadnika poginulo je u borbi. Do kraja rata uspeli su za svoja zalaganja da dobiju 42 Američka krsta za primernu službu (Distinguished Service Cross), 4 francuske Vojne medalje (Medaille Militaire) što je najviše francusko vojno odlikovanje, 325 Ratnih krstova (Croix de Guerre) i jednu Kongresnu medalju časti (Congressional Medal of Honor) (Mahan 1112). Najveću slavu doživeo je, naravno, 369. pešadijski puk pomenutih Harlemskih Paklenih. Oni su u borbi proveli rekordan 191 dan, boreći se rame uz rame sa kolonijalnim jedinicama u Argonskoj šumi protiv snažnih nemačkih ofanzivnih dejstava. Samo pripadnici ove jedinice dobili su za svoje zasluge 177 različitih odlikovanja. Osim toga, vojni orkestar Džima Juropa doživeo je veliku popularnost i među francuskim vojnicima i civilima i smatra se da je on zaslužan za prvo predstavljanje džez francuskoj publici, tek neku godinu pre no što Pariz postane evropska prestonica džez, pa tako i za njegovu kasniju ogromnu popularnost širom Evrope (Farrar, „Black Soldier“ 353). Juropov orkestar je na svojim nastupima redovno izvodio omiljenu pesmu francuskih vojnih dostojanstvenika, kompoziciju pod nazivom „Jovanka Orleanka“, ali i čuveni „Memfis Bluz“ koji je prema svedočenjima Nobla Sisle „činio da dostojanstveni francuski oficiri... lupkaju ritam stopalima,

zajedno sa američkim generalom, koji je privremeno izgubio svoju krutost i gordost, a čak su i nemački zatvorenici zaboravljali da su zatočeni, te su ostavljali posao koji su obavljali, slušali i tapkali nogama uz uzbudljive američke melodije“ (cit. u Cohen 357).

I pored velikih žrtava koje su podneli, kako na frontu, tako i kod kuće, jasno je ipak da Prvi svetski rat i učešće u njemu jesu Afroamerikancima doneli jednu novu vrstu afirmacije i rasplamsali u njima želju za ravnopravnošću. Drugim rečima, možemo reći da je u rat otišao servilni, zaplašeni i inferiorni potomak crnih robova, da bi se iz njega vratio takozvani Novi Crnac (Tuck 150), neko probudene samosvesti, snage i duha. A ukoliko je rat predstavljao njegovo simbolično rađanje, onda se retko dešavalo da se nečije rođenje tako grandiozno proslavi kao ovo, i to velikom paradom koja je trebalo da obeleži povratak 369. pešadijskog puka u Ameriku i Njujork. Sedamnaestog februara 1919. hiljadu pripadnika Harlemskih paklenih trijumfalno je promarširalo Menhetnom sve do Harlema, uz obaveznu muzičku pratnju čuvenog Juropovog orkestra, a ovom je događaju prema nekim procenama prisustvovalo čak pola miliona ljudi. Među publikom nije bilo podele na crne i bele, već su se svi iskupili da pozdrave prve borce koji su se iz rata vraćali kao pobednici<sup>27</sup>.

I dok je tog dana u Harlemu počinjalo zlatno doba koje će potrajati sve do početka Velike depresije, rasne tenzije u sprezi sa paranojom koju je posejala ruska Oktobarska revolucija uskoro će eskalirati širom Amerike, tokom Crvenog leta 1919, kako ga je zbog silne krvi nazvao Džejms Veldon Džonson (Erickson u Palmer 1902). U veoma kratkom vremenskom periodu Ameriku će zahvatiti nezapamćen talas rasnih nemira, između dvadeset šest i pedeset šest pojedinačnih incidenata, koji će rezultovati smrću stotina ljudi. U Enciklopediji američkih rasnih nemira, ovi sukobi su podeljeni na radničke, vojne, lokalno političke i sukobe izazvane narušavanjem kastinskih odnosa (Voogd 550-9), dok Stiven Tak opisuje tipične nemire kao nešto što „počinje jedne letnje večeri, kao reakcija na priču o seksualnom napadu, usled porasta napetosti kod belaca iz radničke klase koji su samopouzdanje kod crnaca posmatrali kao problem koji ugrožava njihovu čast, okruženje i egzistenciju“ (151). Povratnici iz rata su igrali značajnu ulogu na obe strane, a barem deset crnih veterana je ubijeno tokom ovih nemira. Ovo se dešavalo upravo iz razloga što je uniformisani crnac predstavljao simboličku inkarnaciju svih ovih osobina koje su belci na ruralnom jugu, ali i u velikim gradovima severa smatrali za transgresivne, pa samim tim i preteće. Tokom krvavog leta, a sve do pozne jeseni, pa i zime, dečaci su kamenovani zato što se kupaju na nedozvoljenom delu plaže, muškarci su linčovani jer su pušili u prisustvu belih žena, ljudi su hapšeni jer su se branili ili bunili protiv nepravde, a domovi su demolirani i bombardovani. Ono što je ipak bilo primetno, jeste činjenica da je samopoštovanje kod Afroamerikanaca značajno poraslo, pa su oni sve češće uzvraćali na napade i odgovarali na nepravdu koja im je nanošena.

Ovaj porast samopouzdanja i samopoštovanja svakako da je imao veze sa poboljšanjem ekonomskih uslova u kojima su Afroamerikanci živeli, ali i sa opštom klimom koja je zavlдалa u crnoj zajednici, a na koju su u velikoj meri uticale značajne političke ličnosti i kreatori javnog mnjenja toga vremena, zajedno sa organizacijama kojima su pripadali. Ovom periodu prethodile su gotovo tri decenije tokom kojih je poziciju najznačajnijeg i najuticajnijeg crnog lidera držao Buket T. Vošington (Booker Talliaferro Washington), čiji je čitav radni vek bio posvećen postizanju balansa između crne i bele rase, ponekad na žalost ipak na uštrb crnaca. Vošington je kako pravi crni monarh svake godine izdavao proglose namenjene „svom narodu“, a njegov uticaj je bio toliko veliki da nijedna crna organizacija, ili akcija nisu mogle da računaju na bilo kakva značajnija sredstva ili uticaj, ukoliko se prvo ne bi obezbedila Vošingtonova podrška. Jasno je da je Vošington svojim delovanjem izuzetno zadužio Afroameričku zajednicu i da je svakako imao dosta njuha za trenutnu društvenu klimu, pa je tako pokušavao da uradi što je više moguće u ograničenom delokrugu koji mu je bio ostavljen. Ipak,

---

<sup>27</sup> Ova grandiozna i katarzična parada razlikovala se od onih ranih regrutnih parada i imala je i jednu dodatnu svrhu. Kako navodi Nelson: „Za neke će parada imati terapeutsko dejstvo, postaće jedno veće sećanje koje će apsorbovati, ili izbrisati druga. Ovako izgledaju, zvuče i mirišu „slava“ i „čast“ i „patriotizam,“ ovakav je to osećaj. Nije lako prihvatiti apstrakciju, ali parade se lako pamte – naročito kada su ovakve.“ (220)

ne mogu se prenebregnuti njegov odveć pomirljiv stav prema beloj supremaciji, manjak osude prema fenomenima kao što su segregacija, ili linčovanje, kao ni njegova suštinski konzervativna shvatanja zasnovana na kapitalističkim doktrinama, a koja su često perpetuirala status kvo. Zato je Buker T. Vošington uvek bio omiljeni crni lider bele Amerike i neko koga retrospektivno doživljavaju kao „kvintesencijalnog Čiča Tomu“ (Smith 379), suštinski nespremnog da u dovoljnoj meri pokaže zube, niti da se ozbiljnije zameri belom establišmentu. Tako, sasvim očekivano, nakon njegove smrti ulogu vođa u crnoj Americi preuzimaju dosta radikalniji ljudi, pre svih već više puta pominjani V. E. B. Du Bois, a zatim i Markus Garvi (Marcus Garvey), od kojih jedan sa pozicije velikog protivnika pokojnog Vošingtona, a drugi, barem inicijalno, kao veliki poštovalac njegovog lika i dela. Ideološku i delatnu različitost između Vošingtona i njegovih naslednika lako je objasniti i nakon letimičnog poređenja njihovih biografija. Sa jedne strane, Vošington je rođen u robovskoj porodici i prve godine života proveo je na jednoj plantaži u Zapadnoj Virdžiniji, pa je tako od najranijeg detinjstva bio sasvim uronjen u društvene odnose i hijerarhije, rasizam i diskriminaciju kakvi su vladali na američkom jugu. Nasuprot njemu, Du Bois i Garvi su poticali iz sredina gde njihova boja kože nije imala tako presudan uticaj na njihov život, barem ne u njihovim najranijim, formativnim godinama. V. E. B. Du Bois je rođen u jednom gradiću u Masačusetsu, gde je crnačko stanovništvo činilo manje od jednog procenta ukupnog stanovništva i gde je rasne diskriminacije bilo mnogo manje nego u nekim drugim delovima Amerike. Sa druge strane, Markus Garvi rođen je na Jamajci, gde je crnačko stanovništvo predstavljalo tako ubedljivu većinu, da te vrste diskriminacije takođe nije bilo (Garvi se ponosio time što u svojim venama nije imao nijedne kapi bele krvi i imao je određene predrasude prema bleđim mulatima, što mu je i predstavljalo izvestan problem kada je stigao u Ameriku). Tako su i Du Bois i Garvi bili mnogo manje voljni da tolerišu bilo kakvu vrstu rasne nepravde kada su napokon, i neminovno, počeli da se susreću sa njima, pa su i njihovi stavovi bili dosta zaoštreniji i radikalniji od Vošingtonovog. Takođe, nasuprot Mudracu iz Taskagija, kako su Vošingtona zvali, a koji je najveći broj svojih aktivnosti sprovodio kroz visokoškolsku ustanovu koju je vodio, i Du Bois i Garvi su makar na prvi pogled bili političniji, pa su osnivali sopstvene političke organizacije i njima rukovodili.

Dr Vilijam Edvard Burghard Du Bois, koji je bio tek devet godina mlađi od Bukera T. Vošingtona, do današnjih dana ostaje jedan od najcenjenijih crnih lidera, za razliku od Vošingtona čija je reputacija tokom godina u mnogome erodirala. Du Boisovo obrazovanje i akademska karijera bili su zaista impresivni i on je postao prvi crnac koji je odbranio doktorat na Harvardu, da bi kasnije radio na više univerziteta kao profesor istorije i sociologije. S obzirom na činjenicu da je živeo preko devedeset godina, njegova biografija je izuzetno bogata. Bio je među osnivačima Pokreta Nijagara, a zatim i do danas uticajnog Nacionalnog udruženja za unapređenje crnaca – NAACP<sup>28</sup>. Napisao je brojna značajna dela među kojima se izdvaja pominjana studija o afroameričkom rasnom identitetu *Duše crnog naroda* (The Souls of Black Folk)<sup>29</sup>. Takođe je pisao pesme i prozu, a više decenija je uređivao zvanično glasilo NAACP, časopis *Kriza* (The Crisis). Među brojnim idejama i konceptima koje je Du Bois osmislio ili razradio izdvajaju se pojmovi dvostruke svesnosti i nadarene desetine koji se i danas često javljaju u literaturi, a biće i nadalje zastupljeni u ovom radu. Kao tipičan predstavnik nadarene

---

<sup>28</sup> NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) je organizacija osnovana 1910. od strane belih liberala, gde je Du Bois u prvo vreme bio jedini crnac unutar vodeće strukture. U prvih dvadesetak godina belci su preovlađivali među rukovodstvom organizacije, ali se kasnije to menja i ovo postaje organizacija Afroamerikanaca za Afroamerikance. Istorijski, NAACP vuče svoje korene iz Abolicionističkog pokreta, a ideologija organizacije podrazumeva rasnu integraciju, a ne separatizam koji su propovedali Vošington i neki kasniji lideri crnog nacionalizma. Sredstva kojima se organizacija tokom svoje istorije borila za ciljeve crne zajednice mahom su se svodila na pravnu borbu i lobiranje, odnosno rad unutar sistema, a ne proteste, bojkot i druga radikalnija sredstva. Prema popisu iz 2007, organizacija je imala oko 400 hiljada članova. (prim.aut.)

<sup>29</sup> U poglavlju pod nazivom „O obuci Crnaca“ iz ove knjige, Du Bois daje širu kritiku obrazovanja onakvog kakvim ga je video Buker T. Vošington. Ovim se nastavlja sukob između ova dva velikana crne misli nastao usled toga što je Du Bois smatrao da je Vošingtonov stav prema diskriminaciji i segregaciji isuviše pomirljiv i da njegova doktrina prilagođavanja na postojeće uslove samo doprinosi beloj supremaciji. (prim. aut.)

desetine, Du Bois je u svim ulogama koje je profesionalno obavljao i tokom čitavog svog života radio na edukaciji šire crne zajednice.

Markus Garvi je stigao u Ameriku u martu 1916. sa 28 godina i jednim ciljem, da upozna Bukera T. Vošingtona koga je neobično cenio<sup>30</sup>. Ovaj rođeni Jamajkanac koji je već bio vođa sopstvene organizacije poznate pod akronimom UNIA<sup>31</sup> i imao nameru da u svojoj zemlji osnuje strukovni univerzitet po ugledu na Institut u Taskagiju, susretao se sa određenim problemima prilikom finansiranja svoje organizacije, pa je smatrao da će mu Vošington pomoći da prikupi sredstva potrebna za ostvarivanja velikih planova koje je imao. Problem je bio u tome što je Vošington preminuo u novembru prethodne godine tako da se Garvi obreo u Njujorku bez očiglednog plana za nastavak svoje posete. Ubrzo će ipak odlučiti da ostane i da delovanje na ostvarenju svoje afrocentrične, megalomanske vizije nastavi u Sjedinjenim Američkim Državama. Za svoje sedište odabraće Harlem. U samo godinu dana UNIA postaje organizacija sa predstavništvima širom SAD i u 22 zemlje sveta, a ubrzo, sredinom dvadesetih godina prošlog veka, takođe i najveća crnačka organizacija ikada, sa više miliona članova i 800 predstavništava u SAD, što je mnogo više nego što će NAACP ikada imati.

Na koji način je Markus Garvi uspeo da tako munjevito baci Ameriku na kolena? Kao prvo njegova ideološka linija bila je savršeno skrojena po meri *cajtgajsta*, nakon Prvog svetskog rata i u sred rasnih previranja. Garvi je pronašao veoma zapaljivu formulu u kombinaciji crnog nacionalizma i panafrikanizma, pa je činio da crnci po prvi put ne osećaju sramotu, već ponos u odnosu na boju svoje kože, kao i zarazni duh rasnog zajedništva. Takođe, Garvi se u svojoj doktrini često oslanjao i pozivao na pokojnog Vošingtona i njegove ideje o samo-pomoći, a Mudrac iz Taskagija je još uvek imao ogroman broj poštovalaca i sledbenika, naročito na američkom jugu. Garvijeva propagandna mašinerija je osim toga podrazumevala i jedan od najpopularnijih afroameričkih nedeljnika svoga vremena, glasilo *Crni svet (Negro World)*<sup>32</sup> koje je u svom zenitu imalo tiraž koji je prevazilazio i 200 hiljada primeraka. Čak je i čuveni pesnik Klod Makej koji je povremeno kritikovao Garvija, morao da prizna da je u pitanju „najbolje uređivani kolor nedeljnik u Njujorku“ (cit. u Cronon 16). Napokon, a možda i ponajpre, Garvi je bio „majstor bombastičnih performansa u kojima je dramatisovao nade crne Amerike“ (Tuck 162). Nosio je ekstravagantne uniforme i kape sa perjem, održavao je parade i konvencije, te izabrao sebe za privremenog Predsednika Afrike (u koju nikada neće otići). Pored toga, na vrhuncu svoje slave, kao statusni simbol će osnovati kompaniju za prekookeanski brodski saobraćaj „Crna zvezda“ (Black Star Line Steamship Corporation), koja će na kraju postati i njegova propast. Ovakav crni lider postao je brzo trn u oku pripadnicima nadarene desetine, uključujući i samog Du Boisa, velikog Garvijevog protivnika, a koji su smatrali da je on prosto „neobrazovani demagog koji eksploatiše slabosti crnaca željnih bilo kakvog programa koji im obećava da će stati na put njihovoj potlačivosti“ (Smith 157). Njegovi protivnici nisu mogli da mu oproste ni sastajanje sa Velikim zmajem Kju Kluks Klana, sa kojim je razgovarao o zajedničkim interesima vezanim za podeljeno bivstvovanje rasa i povratak crnaca u Afriku.

---

<sup>30</sup> O svom prvom susretu sa Vošingtonovim učenjem i posledičnom formiranju sopstvene doktrine, Garvi je govorio sledeće:

Čitao sam *Uzdizanje iz ropstva* od Bukera T. Vošingtona, a onda mi se javio moj usud rasnog liderstva – ako mogu tako da ga nazovem... Zapitao sam se: „Gde je vlada crnog čoveka? Gde su mu Kralj i kraljevstvo? Gde su mu predsednik, zemlja, i ambasadori, vojska, mornarica i važni državnici?“ Nije ih bilo i ja sam se onda zakleo, „Pomoći ću da se stvore“. (Cit. u Cronon 16)

<sup>31</sup> Universal Negro Improvement Association and African Communities League – Udruženje za univerzalni boljitak crnaca i Liga afričkih zajednica

<sup>32</sup> *Negro World* je u svoje vreme bio poznat po tome što nije prihvatao da objavljuje reklame za „rasno degradirajuće“ proizvode, kao što su bili kozmetički preparati za ispravljanje kose i izbeljivanje tena. Mora se imati na umu da su reklame za ovakve proizvode predstavljale možda i najlukrativniji izvor prihoda za crnu štampu tog vremena. (prim. aut.)

Munjevita i ogromna popularnost Markusa Garvija nije naravno prošla nezapaženo ni od strane FBI-ja, pa je Garvi 1921. Optužen, a kasnije i osuđen za poštansku prevaru u vezi sa prodajom deonica kompanije „Crna zvezda“. Dobio je kaznu od pet godina zatvora, a pušten je na slobodu 1927, nakon odležane dve godine, pod uslovom da odmah napusti teritoriju SAD. Više puta je pokušao da ponovo svoju organizaciju postavi na noge, prvo na Jamajci, a zatim i u Engleskoj, kao i da osnuje novu zemlju za crne povratnike na teritoriji Liberije, ali svi ovi pokušaji nisu davali mnogo rezultata. Umro je u Engleskoj 1940. godine od posledica moždanog udara.

Početak dvadesetog veka obeležila su tako brojna previranja unutar afroameričke zajednice, kao i postepena promena paradigme od Vošingtonove odvojene jednakosti i servilnosti ka radikalnijem Novom Crncu u politici, oličenom u Du Boisu i Garviju. Ali, koliko god da je politička situacija za Afroamerikance početkom dvadesetog veka bila nesigurna i napeta, toliko su dešavanja na kulturnoj crnoj sceni već počinjala da pokazuju naznake budućeg procvata i suverenosti sa kojom će se Afroamerikanci popeti na tron savremene popularne kulture i zabave, na kome će ostati i do današnjih dana.

Početak dvadesetog veka svakako obeležava rađanje jedne nove umetničke forme, filma, i od samih početaka Afroamerikanci su imali svoje zapaženo mesto u prvim komercijalnim ostvarenjima, prvo kao subjekti, a kasnije i kao stvaraoci i izvođači. Još 1903. pojavljuje se prvi film sa zapaženom afroameričkom rolom, četrnaestominutna adaptacija *Čiča Tomine kolibe* Harijet Bičer Stou (Harriet Beecher Stowe), u kojoj će ovu naslovnu ulogu, u tradiciji popularnih minstrelskih predstava, odigrati beli glumac nagaravljenog lica. I sama adaptacija će se pokazati kao „veoma efektna u prenošenju degradirajućih rasnih stereotipa iz književnosti na film“ (Sexton 386), pa će tokom naredne dve decenije nastati čak pet dodatnih filmskih adaptacija istog literarnog predloška, koje će služiti daljem perpetuiranju ideje o pokornom crncu, koja je bila tako privlačna beloj Americi. Komercijalni film u potpunosti usvaja ikonografiju minstrelskih predstava i trivijalne književnosti, pa takozvanom holivudskom produkcijom<sup>33</sup> vladaju stereotipni likovi Afroamerikanaca kao što su: Čiča Toma, Teta Džemajma, Tragična mulatkinja, Crnac Sambo, nasilni kriminogeni Bak i drugi, a ovaj trend će nastaviti da bude prisutan u filmskoj produkciji glavnog toka čak i do današnjih dana. Ipak, ono što je bilo povod za nastajanje jednog drugačijeg filmskog izraza bila je, ironično, premijera filma *Rađanje nacije* (The Birth of a Nation) koja se odigrala 1915. Ovo epsko ostvarenje američkog filmskog pionira D. V. Grifita (David Llewelyn Wark „D. W.“ Griffith) predstavljalo je najskuplji i najambiciozniji filmski projekat do tog trenutka, a postiglo je i ogroman uspeh među gledaocima i kritičarima. Bio je ovo jedan od prvih dugometražnih filmova, trajao je tri sata, i njemu je Grifit demonstrirao svu svoju zanatsku superiornost i pionirski upotrebio brojne filmske postupke. Bilo kako bilo, poput nacističkih remek-dela Leni Rifenštal, *Rađanje nacije* je uz svu svoju umetničku virtuoznost u pozadini imalo zlu i rasističku agendu: film je predstavljao adaptaciju poznatog romana *Klanovac* (The Clansman), a bavio se periodom Rekonstrukcije i nastankom Kju Kluks Klana. U filmu su klanovci predstavljeni kao heroji koji brane poredak od zlih crnaca i mulata, uvek spremnih da nasrnu na dobrotu i čestitost otelotvorenu u beloj ženi. Više melodrama nego istorijski narativ, ovaj film se nakon brojnih brutalnih scena završava kastriranjem i spaljivanjem glavnog (crnog) negativca i scenama Kju Kluks Klana koji slavodobitno jaše na konjima nakon što je iz američkog sistema istisnuo crnu pretnju i omogućio simbolično rađanje nacije iz naslova filma, kroz bračnu uniju pripadnika jedne severnjačke i jedne južnjačke porodice.

---

<sup>33</sup> Pridev holivudski se u ovom delu rada odnosi na komercijalni film glavnog toka uopšte, odnosno filmski *mejnstrim*, pre nego filmove koji su u užem smislu snimani u samom Holivudu. Iako je u to vreme filmska industrija u samom Holivudu bila u povelju i izvestan broj filmova se zaista snimao u novoosnovanim studijima Los Anđelesa, stanje u američkom filmu je još uvek bilo daleko od centralizacije i lokalizacije kakva će krasiti neke potonje epohe. (prim. aut.)

Neverovatan uspeh koji je *Rađanje nacije* postiglo<sup>34</sup> doveo je i do burnih reakcija u afroameričkoj zajednici. NAACP je organizovao proteste, pozivao na bojkot filma i pokušao da spreči njegovo prikazivanje u Njujorku. Usled brojnih negativnih reakcija iz filma su za potrebe prikazivanja u pojedinim državama čak i izbačene najbrutalnije scene. Ali najpozitivnija posledica čitave kontroverze bila je kreativni procvat nezavisne afroameričke filmske produkcije, takozvanog rasnog filma koji je na svoj, kreativni način pokušavao da se bori protiv predrasuda koje su vladale glavnim tokom sedme umetnosti. U ovo vreme dolazi do osnivanja većeg broja nezavisnih filmskih kuća čije je samo ime ukazivalo na poziciju koju su njihovi osnivači zastupali: Filmska kompanija Linkoln, Filmska kompanija Frederik Daglas, Afroamerička filmska kompanija, Demokratska filmska korporacija, Filmska korporacija Abonos.

Među afroameričkim filmskim stvaraocima ovog vremena, počasno mesto kao najproduktivniji zauzima Oskar Mišo (Oscar Micheaux). Ovaj romanopisac i filmski reditelj uspeo je tokom tridesetak godina profesionalnog bavljenja filmom da u svoju biografiju upiše čak 44 naslova i njima se pozicionira kao najuspešniji predstavnik rasnog filma. Mišo je svoju umetničku karijeru započeo kao romanopisac, pišući autobiografsku prozu o ekonomskom i privatnom ostvarenju crnog čoveka koji se odlučuje na život naseljenika na zapadu. Njegovo pisanje privuklo je 1918. godine pažnju producenata iz Filmske kompanije Linkoln koji su po njegovom romanu želeli da snime film. Mišo je na to pristao, ali usled njegovog insistiranja da sam režira film prema svom romanu, od ove saradnje nije bilo ništa. Ipak, Mišo ostaje nepovratno zaražen virusom filmske umetnosti i uspeva da pomenuti film snimi u sopstvenoj produkciji. Ovo ostvarenje pod nazivom *Naseljenik* (The Homestader) postiglo je priličan uspeh i nakon toga Oskar Mišo se u potpunosti posvetio snimanju filmova, pa će tokom svog zlatnog perioda, koji se završava početkom Velike depresije, snimati i po tri filma godišnje. S obzirom na to da je Mišo bio veliki poštovalac Bukera T. Vošingtona, njegova filmska ostvarenja, kao i ona literarna, uglavnom stoje na konzervativnoj ideološkoj liniji, gde se njegovi junaci, kao uostalom i sam njihov tvorac, predstavljaju kao samostalni trudbenici koji poštovanje belaca stižu mukotrpnim radom, a bez direktne borbe protiv rasizma (Leiker 789). I pored toga, u filmovima Oskara Mišoa primetna je tendencija prikazivanja kontroverznih tema poput inter-rasne romanse i linčovanja, a kakve je filmska industrija glavnog toka, naravno, izbegavala. Mišoovo stvaralaštvo nisu naročito cenili njegovi savremenici, pripadnici Harlemske renesanse, koji su uglavnom i sam film smatrali za nižerazrednu zabavu<sup>35</sup>, a i konzervativna ideologija koju je promovisao nije im naročito imponovala (788). Takođe, ni filmski kritičari mu nisu bili previše naklonjeni, pa su ga često optuživali za određeni tehnički diletantizam<sup>36</sup>, kao i za kreiranje nerealističnih zapleta u kojima se Afroamerikanci javljaju u ulogama i situacijama koje nisu bile verovatne u datom istorijskom trenutku (790). Bilo kako bilo, malo je verovatno da se Oskar Mišo preterano obazirao na ovakve ocene kritičara, kao što je evidentno da su njegovi filmovi prevashodno pravljeni za publiku, koja ih je izuzetno rado gledala. Njegove melodramatične priče o ličnom uspehu i samoostvarenju Afroamerikanaca bile su vrlo inspirativne za prosečnog konzumenta, kao neophodna doza eskapizma od turobne svakodnevice. Česti komični pasaži i podzapleti, a sa pojavom ton filma i redovne plesne i muzičke tačke, dodatno su ukazivali na želju reditelja da udovolji ukusu najširih narodnih masa. Može se reći da je ovakvim svojim pristupom Oskar Mišo bio pionir jedne filmske tradicije koja je sve do danas prisutna u američkom crnom filmu<sup>37</sup>, tradicije izuzetno

---

<sup>34</sup> Čak je i američki predsednik Vudro Vilson bio oduševljen ovim filmom i rekao da je on „kao istorija ispisana udarima munje“ (cit. u Prince Jr. 1050) što dobro ilustruje dubinu rasnih podela i ukorenjenost rasizma u američkoj politici glavnog toka početkom dvadesetog veka.

<sup>35</sup> Uz primetan izuzetak o kome ćemo govoriti u četvrtom poglavlju posvećenom Lengstonu Hjuzu.

<sup>36</sup> Veliko je pitanje koliko su problemi osvetljenja, montaže i slično, bili uzrokovani Mišoovim nepoznavanjem filmskih tehnika, a koliko veoma ograničenim budžetom koji je karakterisao većinu nezavisnih rasnih produkcija, odnosno zahtevima cenzure koja je u to vreme bila veoma prisutna, naročito kada su na filmu obrađivane pomenute osetljive teme. (prim. aut.)

<sup>37</sup> Recimo u radu izuzetno plodnog savremenog autora Tajlera Perija (Tyler Perry), čiji su brojni filmovi izuzetno popularni među pripadnicima afroameričke zajednice. (prim. aut.)

komercijalizovanih ostvarenja koja se rade bez primetnih umetničkih pretenzija, prvenstveno namenjenih srednjoj i nižoj klasi crnog stanovništva, filmova kakve kritika često dočekuje na nož i čija je privlačnost izvan afroameričke zajednice veoma ograničena, ali koje pripadnici ciljne grupe kojoj su namenjeni prosto obožavaju. Tako su se, i pored svoje konzervativne političke agende i zanatskih manjkavosti, filmovi Oskara Mišoa utisnuli u svest brojnih harlemskih pridošlica, prikazujući im po prvi put na velikom ekranu ljude njihove rase i ukazujući im svojim optimističnim narativima na do tada neslućene mogućnosti ekonomskog i društvenog uspeha na tlu SAD.<sup>38</sup>

Prve decenije dvadesetog veka obeležiće takođe i početak crne dominacije na polju popularne muzike, trenda koji ni sada, sto godina kasnije, ne deluje kao da će se zaustaviti. Razvoj bluz a nastanak džez a koincidirali su sa tehničkim razvojem na polju snimanja i čuvanja slike i zvuka, pa su zvezde onog vremena uspevale da dopru do masa slušalaca koje su nekim njihovim prethodnicima bile nezamislive. Ova dva muzička pravca koja su se tokom čitavog svog postojanja preplitala i prelivala jedan u drugi u svim mogućim varijacijama i konfiguracijama imaju u suštini opozitni karakter. Tamo gde je bluz sirov jednostavan i ruralan, džez predstavlja kompleksnu i sofisticiranu gradsku muziku. Tamo gde je bluz duboko ukorenjen u tradiciju i prošlost, džez je neprekidno zagledan u eksperiment i budućnost. Ipak, ova dva muzička pravca su neraskidivo vezana i često se ne mogu ni razgraničiti, niti zamisliti jedan bez drugoga.

Bluz pesma ima jasnu i jednostavnu strukturu, sa strofama koje najčešće imaju dvanaest taktova, tri stiha po četiri takta, i često uključuju repeticiju sa varijacijom na kraju. Smatra se da je bluz drevna muzika koja svoje duboke korene vuče još sa afričkog kontinenta, a bluz izvođač deli svoj muzički i poetski DNK sa zapadnoafričkim pevačima, pripovedačima i istoričarima, *griotima*, za šta postoji obilje dokaza u savremenoj muzici Malija i Senegala<sup>39</sup>. Osim toga, bluz se svojom formom direktno poziva na tradiciju crkvenih i spiritualnih pesama, koristeći dobro poznati obrazac pitanja i odgovora, ali su teme koje se obrađuju u bluz pesmama krajnje sekularne. Ralf Elison (Ralph Ellison) je definisao bluz kao „lirski izraženu autobiografsku hroniku lične katastrofe“ i akcenat stavio na poetski izraz koji je istovremeno gotovo tragičan i skoro pa komičan (cit. u Gates Jr, and Smith, 1: 39). Tako se u popularnim bluz pesmama daju prikazi ljubavnih prevara i jadanja o životnim nedaćama, a često se obrađuju i tabu teme. Osim neobuzdane i oslobođene seksualnosti, tu je čak i homoseksualnost, kao što možemo videti na primeru pesme „Dokazni Bluz“ (Prove It on Me Blues) koju je izvodila legendarna bluz pevačica Gertruda „Ma“ Rejni (Gertrude „Ma“ Rainey): „Sinoć sam izašla sa velikim društvom,/ Sigurno da su ženske jer ja ne volim muško.“ (Gates Jr., and Smith, 1: 44)<sup>40</sup>. Moderna bluz izvođenja nastala su unutar putujućih minstrelnih predstava koje svoje poreklo vuku iz dubina američkog juga i delte Misisipija. Početkom dvadesetog veka, prateći talas Velikih migracija, ove putujuće trupe počinju da obilaze i urbane krajeve srednjeg zapada i severa, pa se njihova popularnost širi i uvećava. Centralni deo svake popularne minstrelnje šatorske predstave u to vreme počinje da čini nastup domaćice trupe i zvezde programa, bluz pevačice. Tako je ogromnu popularnost u prvim godinama dvadesetog veka stekla trupa već pomenute Ma Rejni, žene krupne građe i još krupnijeg glasa, koja je bila u stanju bez megafona da nadglasa pun šator dobro raspoloženih gostiju, a o čijoj harizmi i moći da zaokupi pažnju publike je njen veliki obožavalac Sterling Braun napisao da Rejnijeva „nije morala da otpeva ni jednu jedinu reč; samo je uzdisala i

---

<sup>38</sup> Rasni film i nezavisna afroamerička filmska produkcija doživeće svoje zlatno doba tokom dvadesetih godina prošlog veka, da bi naglo zamrli sa dolaskom Velike depresije usled finansijske neodrživosti. Sa početkom ekonomske krize holivudska produkcija uspeva da privuče k sebi veliki broj crnih zvezda koje su svoju popularnost stekle u nezavisnom crnom filmu, gde su ih u filmovima glavnog toka čekale rasno stereotipne i uglavnom epizodne uloge. Nezavisni crni film će na svoj novi procvat morati da sačeka sve do sedamdesetih godina dvadesetog veka i pojave popularnog žanra bleksploatacije (blaxploitation / blacksploitation).

<sup>39</sup> Recimo da su u radovima globalno poznatih malijskih muzičara kao što su Tinariwen ili Toumani Diabate, a koji se bave afričkom tradicionalnom folk muzikom, jasno primetne tematske sličnosti, kao i muzičke lestvice i formati karakteristični za izvorni bluz.

<sup>40</sup> U originalu: "I went out last night with a crowd of my friends,/ It must've been women, 'cause I don't like no men"



publika bi uzdisala zajedno sa njom“ (cit. u Kinloch 1024)<sup>41</sup>. Slavu Ma Rejni pomračice njena šticećenica (i ljubavnica?) Besi Smit (Bessie Smith), žena koja za samo nekoliko godina od siromašne devojčice koju su tokom jedne od svojih turneja Rejnijeva i njen muž zapazili u njenom rodnom mestu Čatanuga u Tenesiju (Chattanooga, Tennessee), postala opšte prihvaćena i poznata kao Carica bluza (Empress of the Blues), ekstremno bogata gazdarica sopstvene trupe, vlasnica privatnog voznog vagona koji je koristila za potrebe svojih turneja i rado viđena gošća na zabavama njujorške intelektualne elite koja se okupljala oko Karla Van Većena (Carl Van Vechten). Osim izuzetnih vokalnih mogućnosti, Smitova je predstavljala i impozantnu pojavu sa svojih 175 centimetara visine i devedeset kilograma, ali su je scenska harizma i nastup učinili i svojevrsnim seks simbolom u krugovima njenih poštovalaca i obožavalaca. Smitova je živela život „punim plućima“, okružena novcem i luksuzom, ali i skandalima, uronjena u poroke i brojne seksualne avanture sa pripadnicima oba pola. Besi Smit je dakle bila autentična rok zvezda, možda čak i prva u današnjem značenju te reči, pravi dokaz da ne postoji loš publicitet, već samo osobe koje nisu u stanju da ga okrenu u svoju korist. Ipak, i onako zavidna popularnost Smitove (i Rejnijeve, ali i mnogih drugih bluz pevačica onog vremena) eksponencijalno je skočila sa procvatom gramofonske industrije i takozvanih „rasnih“ ploča, što je i stvorilo preduslov za nastanak popularne muzike kakvom je danas poznajemo. Tokom dvadesetih godina prošlog veka, u vreme kada je „verovatnoća bila veća da će u kućama crnih napoličara biti gramofona nego struje (Tuck 164)“ Besi Smit je ostavila iza sebe preko sto pedeset snimaka, na kojima je saradivala sa vrhunskim muzičarima svoga vremena, a koji su prodavani u milionskom tiražu. Činjenica ostaje da su izdavačke kuće koje su izdavale rasne ploče izvođačima plaćale samo minimalni delić od ostvarenog profita, ali poput minstrele pre njih i hip hop izvođača u vremenima koja dolaze, pevačice bluza uspele su da iskoriste rasne stereotipe u svoju korist (165)<sup>42</sup>. I pored čestog podilaženja očekivanim ulogama i pomenutim rasnim stereotipima, bluzerke su izvodile muziku koja je „afirmisala crnačku kulturu i takođe nudila način ljudima, a naročito crnkinjama iz radničke klase, da oforme zajednicu i suprotstave se buržoaskim idealima seksualnosti, roda, ženstvenosti, porodičnog života, braka i ekonomske zavisnosti (Kinloch 1024).“ Bluzeri i bluz su takođe okupirali i maštu pesnika Novocrnačke renesanse, za šta glavni deo ovog rada nudi obilje dokaza.

Za razliku od bluza čije je vreme nastanka teško odrediti i koji svoje poreklo vuče iz najruralnijih dubina američkog juga, džez je gradska muzika koja je svoj najveći procvat doživela u severnim metropolama. To naravno ne znači da bluz nije od suštinskog značaja za nastanak džeza, naprotiv. U monumentalnoj dokumentarnoj seriji *Džez* reditelja Kena Bernsa (Ken Burns), bluz je upoređen sa zaprškom bez koje ne može da se sačini džez paprikaš. Ostali sastojci uključuju marš, valcer (i evropsku plesnu muziku uopšte), kao i gotovo sve druge pravce koji su se početkom dvadesetog veka mogli čuti u Storivilu (Storyville), njuorleanskoj četvrti crvenih fenjera. Tako i jedna apokrifna priča govori o tome kako je džez (prvobitno pisano kao *jass*) zapravo dobio ime jer je bio opojan koliko i parfem od jasmina koji su koristile storivilške prijateljice noći, dok je sam završetak reči asociirao na zadnji deo ljudske anatomije. Bilo je i drugih, još pikantnijih teorija, ali sve one upućuju na to da se radilo o omamljujućem, polifonom i sinkopiranom muzičkom pastišu koji je pozivao na igru i ukidanje libidinalnih inhibicija. Tako su njuorleanski džez pioniri poput Badija Boldena (Buddy Bolden) i Dželi Rola Mortona (Jelly Roll Morton) u slobodnom odnosu zamešali crnačku muzičku i poetsku tradiciju, popularni bluz i regtajm, sa evropskim muzičkim nasleđem koje je u Nju Orleansu bilo veoma očuvano unutar kreolske zajednice, gde se u dobrostojećim porodicama muzika smatrala za deo opšte kulture i obavezan deo svačijeg obrazovanja. Umesto do tada popularne „slatke“ muzike (odnosno evropskih šlagera i valcera), na scenu stupa „vrela“ muzika (džez) koju svi žele da slušaju i da sviraju. Nakon svoje prve orleanske faze, džez se kao i bluz širi čitavim Sjedinjenim Američkim

<sup>41</sup> Braun je o Ma Rejni napisao i jednu od svojih najčuvenijih pesama koju ćemo detaljno analizirati u trećem poglavlju.

<sup>42</sup> Veoma dobar prikaz dinamike moći između belih izdavača i prvih afroameričkih muzičkih zvezda tokom dvadesetih godina prošlog veka dat je u uspešnom prošlogodišnjem filmu *Crna zadnjica Ma Rejni (Ma Rainey's Black Bottom, 2020.)* reditelja Džordža K. Volfa (George C. Wolfe), u kome naslovnu ulogu, koja joj je donela nominaciju za Oskara, tumači verovatno najcenjenija crna glumica današnjice Vajola Dejvis (Viola Davis).

Državama, nošen talasom Velikih migracija. Veliki Luj Armstrong (Louis Armstrong) tako, vođen poslovnim ponudama, stiže iz Nju Orleansa u Čikago, gde se razvija jaka lokalna scena i gde će svirati sa svojim idolom Kingom Oliverom, da bi nešto kasnije stigao i do središta svih događanja, Njujorka. Na samom kraju druge dekade, u Njujorku će biti priređena prva sahrana sa zvaničnim počastima organizovana za jednog Afroamerikance. Slavni pokojnik bio je već pomenuti Džejms Jurop, legendarni vojni komandant i pionir džeza<sup>43</sup>.

Na širenje džeza takođe, neočekivano, utiče i uvođenje prohibicije na prodaju alkoholnih pića (1920-1933), gde ova nepopularna mera dovodi do efekta koji je suprotan od očekivanog. Dolazi do procvata crnog tržišta i otvaranja ogromnog broja takozvanih *spikizija* (speakeasy), ilegalnih lokala u kojima se točio nedozvoljeni alkohol i slušala vrela crnačka muzika. Takođe postaju popularne i *kirijaške zabave* (*rent parties*), koje su, kao što im samo ime govori, podrazumevale da osoba koja nema novca za stanarinu organizuje zabavu za koju se plaćaju ulaznice i tako prikupi potreban novac. Ovi događaji su najčešće podrazumevali i živu muziku, počinjali su u popodnevnim časovima uz laganu muziku za ples i valcere, da bi se stvari sve više i više zahuktavale, i oko ponoći zasvirale najmodernije i najpopularnije džez i bluz kompozicije. Ako imamo na umu da je „pronalaženje utočišta u noćnom životu grada išlo ruku pod ruku sa borbom za bolji život koja se odvijala tokom dana (Tuck 165)“ onda nije neobično trenutno otvaranje ogromnog broja klubova koji je trebalo da zadovolje potrebe za socijalizacijom svežih doseljenika, pa je jasno da je bilo bezbroj mesta na kojima su džez muzičari mogli da nastupaju i da tako usavrše svoj zanat. Nemamo podatke o tome da li je Luj Armstrong voleo da se podseti rodnog kraja tako što će pojesti neki južnjački specijalitet koji je pripremljala Meri Papak sa početka ove priče, ali je zato Besi Smit opevala harlemski provod pesmom koja se zvala „Daj mi svinjski papak i flašu piva“ (Gimme a Pigfoot and a Bottle of Beer). Ono što je pak sigurno jeste da ih je u trenutku kada su neminovno stigli u Njujork, i jedno i drugo dočekala sasvim razvijena crna metropola Harlema, u kojoj je u punom zamahu bila takozvana Nova crnačka renesansa, često nazivana i Harlemskom renesansom.

Kada govori o Harlemu onog vremena, Džejms Veldon Džonson ne štedi komplimente opisujući ovu svojevrsnu „Crnu Meku“:

Kao sastavni deo Njujorka, Harlem nije prosto crnačka kolonija ili zajednica, u pitanju je grad unutar grada, najveći crnački grad na svetu. Nije u pitanju ni o siromašan kraj, niti periferija, jer je smešten u srcu Menhetna i zauzima jedan od najlepših i najzdravijih delova grada. Ovo nije „čtvrta“ ruiniраних nastambi, već naselje sačinjeno od stanova sagrađenih u skladu sa novim zakonom i naočitih kuća, dok su ulice uredno popločane i lepo osvetljene. (Johnson, „Making“)

Jasno je da ovako opisano mesto nije moglo preko noći postati getom, delom i zbog toga što nije posedovalo nijedan element izolovanosti, već se radilo o sastavnom delu Menhetna koji nikakva fizička granica nije delila od blokova u kojima su živeli bogati belci, a četiri najznačajnije saobraćajnice centralnog Njujorka su prolazile direktno kroz njega. Iznenadni skok cene stanovanja u ovom nekada belom kraju grada, doveo je do toga da crni doseljenici, po prvi put solventni, postanu u jednom trenutku jedini koji su voljni da plate stanarinu u Harlemu. Međutim, čim bi se prvi crnci doselili, belci su napuštali okolne kuće brzinom stampeda, delom naravno usled rasističkih predrasuda, a delom i zbog ekonomske procene da će ovakvi stanari oboriti cenu nekretnina u susedstvu, što se na posletku ispostavilo kao tačno. Sve je ovo dovelo do toga da ubrzo Harlem postane naseljen gotovo isključivo crncima, pa tako i središte njihove vaskolike aktivnosti i napretka. Novi stanovnici ovog kraja grada bili su pripadnici sloja takozvanih „Novih crnaca“ i sama činjenica da su živeli u tako lepom kraju i bili ekonomski nezavisni predstavljala je kod njih razlog za veliku dozu optimizma i poleta. Ova pozitivna atmosfera se kao zaraza širila ulicama Harlema i davala mu

---

<sup>43</sup> Ovenčani ratni heroj i čovek koji je verovatno najzaslužniji za širenje „virusa“ džeza širom Evrope, nastradao je tragično u svađi sa jednim od članovima svog benda, tek nekoliko meseci nakon povratka iz rata.

ogromnu privlačnost koju je on u tom trenutku imao kako za doseljenike, tako i za posetioce, mahom belce koji su najednom uživali u ovoj vrsti „rasnog turizma“ zahvaljujući noćnom životu, alkoholu i naravno muzici.

Pored toga što predstavlja realan prostor, Harlem u crnoj kulturi postaje ono što Pijer Nora (Pierre Nora) naziva *lieu de mémoire* – mesto/prostor sećanja – složena društveno-kulturna metafora na geografsku temu (Nora 284). U svom eseju „Crni pisci i njihova upotreba sećanja“ koji se snažno oslanja na teorijske postavke koje je uspostavio Nora, Melvin Dikson (Dixon) govori o ikoničnim toposima afroameričke kulturne baštine koji se kreću od vrlo usko omeđenih i lokalnih okvira Harlema, preko američkog juga, sve do ogromnih prostranstava čitavog jednog kontinenta – Afrike. On kaže da su ova mesta korišćena od strane bezbrojnih crnih pisaca ne samo kao obične lokacije „već, što je mnogo važnije, da bi se proširio referentni kulturni kontekst u okviru kojeg se opisuje crno iskustvo tako što će se iskustvo povezati sa sećanjem – sećanjem koje na posletku prekraja istoriju“ (Dixon 20). Pojam sećanja se kontrastira sa konceptom istorije, gde je sećanje često epizodično, metaforično i prkosi hronologiji, poput sna (ili poezije). Zato se tenzija između istorije i sećanja može izraziti i kao tenzija između narativa i metafore (23). Tako metaforični Harlem u obliku velikog slova H koji ispisuju Avenija Lenoks i Sedma avenija, koje paralelno vode na sever, i 135. ulica koja ih povezuje negde pri sredini<sup>44</sup>, u sebi sadrži talog čitave crne istorije i u njegovim slojevima kriju se i sve druge referentne tačke svakolikog crnog iskustva.

I tako je, barem na neko vreme, „Harlem bio u trendu“, kako je to opisao Lengston Hjuze u svojoj prvoj autobiografiji *Veliko more (The Big Sea)*. U delu svoje biografije koji se bavi Crnom renesansom, on naširoko govori o noćnom i kulturnom životu Harlema tokom dvadesetih godina prošlog veka (Hughes, *Big Sea* 175-92), i kao prelomni događaj ovog perioda identifikuje premijeru crnog mjuzikla *Samo igrati (Shuffle Along)* koji je doživeo neverovatnu popularnost i koji su njegovi obožavaoci, uključujući i Hjuze, gledali i po desetak i više puta. Autori ove muzičke revije bili su Jubi Blejk (Eubie Blake) i Nobl Sisl (prijatelj i saradnik Džima Juropa iz ratnih godina), a svi koji su se u njoj pojavili bili su lansirani na staze uspeha, uključujući i kasniju super-zvezdu pariskog varijetea, Džozefinu Bejker (Josephine Baker), koja je u ovoj predstavi bila tek obična članica pratećeg ansambla. *Samo igrati* jeste doživeo ogroman uspeh, ali daleko od toga da je predstavljao usamljen slučaj, jer je u to vreme svake sezone na Brodveju igrana barem jedna hit predstava u kojoj su isključivo igrali crnci (Hughes, *Big Sea* 179). Osim toga, noćni život je prosto bujao, podmazan zabranjenim alkoholom, a bio je podeljen na dve odvojene scene koje su se samo delimično preklapale. Jedan deo zabavnih sadržaja bio je namenjen belim turistima, koji su u čoporima hrlili ka Harlemu kako bi uživali u vreloj muzici, još vreljim plesovima i egzotičnom ugođaju koji je činio da sebe doživljavaju kao izuzetno slobodoumne i kosmopolitski nastrojene. Najčešće su išli u klubove koji su bili namenjeni isključivo beloj klijenteli, a u koje su crnci mogli da uđu samo kao osoblje, izuzev ako nisu bili izuzetno slavni i bogati. Takav je bio i čuveni Koton Klub (Cotton Club) na Aveniji Lenoks, gde je često svirao orkestar Djuka Elingtona (Duke Ellington), a koji crni Harlemci nisu mogli da posete sve i da su hteli. Ipak, glavni deo zabave za belce bio je da „sede i pilje u crne mušterije kao da su u pitanju kakve neobične životinje u zoološkom vrtu“ (Hughes, *Big Sea* 176). Drugu, paralelnu granu noćnog života u Harlemu činila su dešavanja namenjena crnom stanovništvu koje je zahvaljujući sve većoj zaposlenosti imalo sve više novca koji se uveče mogao potrošiti na

---

<sup>44</sup> Ova metaforična predstava Harlema kao velikog slova H preuzeta je iz proze poznatog Harlemskog pisca Rudolfa Fišera, a podrobno je razložena u *Enciklopediji Harlemske renesanse* (Wintz&Finkelman, 476-8). Avenija Lenoks predstavljala je središte harlemskog noćnog života i u njoj su se nalazile najvažnije plesne dvorane i klubovi, uključujući Savoj i Koton Klub. Smatralo se da ona predstavlja prosti i narodski Harlem. Sa druge strane, Sedma avenija bila je najlepša, najšira i najotmenija harlemska ulica, stanište bogate harlemske elite i poprište većine čuvenih proslavnih parada. Ove dve avenije povezivala je simbolično 135. ulica koja je omogućavala cirkulaciju između ova dva sveta i koja se smatra simboličnim domom Harlemske renesanse i Novog Crnca, zahvaljujući pre svega Harlemskoj Biblioteci (kasnije preimenovanoj u Centar Šemberg) koja je okupljala kulturnu i književnu elitu tog vremena, a čije su zidove krasili murali najpoznatijeg slikara Harlemske Renesanse, Arona Dagleasa (Aaron Douglas).

zabavne sadržaje. Može se reći da su stalni izlasci i zabave predstavljali možda i najprimetniju manifestaciju novog nezavisnog duha koji je zahvatio njujoršku Afroameričku populaciju. Međutim, ovi ljudi očekivano nisu preterano uživali u izigravanju zoološkog vrta za bele namernike, pa su morali da smisle sebi nove vidove zabave. Hjuze govori o kirijaškim zabavama kao najboljem delu harlemskog noćnog života (178-81), barem za Afroamerikance koji nisu pripadali intelektualnoj ili zabavljačkoj eliti, pa tako nisu bili dobrodošli na značajnije društvene događaje. Uprkos svom imenu, ispostavljalo se da se veliki deo ovih zabava ne organizuje zbog prikupljanja stanarine, već da bi se pobeglo od indiskretnih belih turista i u ograničenom krugu prijatelja, poznanika i suseda uživalo nakon naporene radne nedelje. I sam Hjuze je po sopstvenom priznanju koristio svaku priliku da ode na neku od ovih manifestacija, da bi tamo jeo lokalnu hranu, pio lokalno proizvedena alkoholna pića i socijalizovao se sa pripadnicima običnog sveta i harlemskog proleterijata.

Još jedan bitan element harlemskog društvenog i kulturnog života činili su saloni, koji su naročito okupljali umetnike i druge kreativne individualce. Treba imati na umu da salon „nije predstavljao utvrđeno okupljalište, već društveni događaj, koji se obično održavao u nečijem domu,“ a njegova uloga kada su umetnici u pitanju bila je da „obezbedi forum za predstavljanje dela u nastajanju, završenih dela, kao i za razmenu ideja“ (Williams 1080). Iz ovoga je jasno koliko je važna bila uloga ovih salona u onome što će postati poznato kao Harlemska renesansa. U Harlemu su najpoznatije i najdugovečnije salone održavali spisateljica i urednica Džesi Redmon Fosit (Jessie Redmon Fauset), bogata naslednica Ejlilija Voker (A'Lelia Walker) i pisac, kritičar i pokrovitelj harlemskih umetnika, Karl Van Večen. Ejlilija Voker koju Lengston Hjuze naziva „boginjom uživanja harlemskih dvadesetih“ (Hughes, *Big Sea* 189), bila je kći jedinica prve crne milionerke, Madam Si-Džej Voker (Madam C. J. Walker), vlasnice imperije proizvoda namenjenih kroćenju neposlušne crnačke kose. Ejlilija sama nije imala naročitih umetničkih aspiracija, ali je bez obzira na to volela da bude okružena umetnicima. U svom domu, koji je nazivala „Tamnom kulom“ i čiji su zidovi bili ukrašeni stihovima Kalena i Hjuza, počela je da održava velika literarna okupljanja koja bi po pravilu prerastala u prave žurke, gde bi među posetiocima, pored pesnika, bili i pripadnici svih slojeva i profesija, od bankara do kriminalaca. Sve to naravno dok se ne bi ispunili kapaciteti kuće Vokerove, a onda se dešavalo da čak ni pripadnici evropskog plemstva ne mogu ući, pa makar imali i pozivnicu (189).

U poređenju sa ovim razuzdanim žurkama, prijemi koje je organizovala Džesi Redmon Fosit bili su u mnogo većoj meri književne manifestacije, na kojima se mnogo više recitovalo, a mnogo manje pilo. Nedeljom popodne, urednica književne rubrike časopisa *Kriza* organizovala je ova okupljanja koja će poslužiti kao platforma za uspostavljanje brojnih poslovnih veza među harlemskim kulturnim trudbenicima, pa nije bila retkost da se na nekom od ovih salona dobijaju smernice od iskusnijih kolega kako bi se završilo neko književno delo, ili da neko od već dovršenih literarnih poduhvata pronade svog izdavača.

Što se tiče okupljanja kod Karla Van Večena, najpoznatijeg belog pokrovitelja crnih umetnika onog vremena, njih su karakterisali rasno mešoviti sastav i ogromne količine alkohola, pa se smatra da su ona i najzaslužnija za uspostavljanje veza između Harlemskih crnih umetnika i njihovih belih kolega iz Grinič Vilidža. Sam Van Večen je služio kao medijator između dve rase, gde je za crnce bio blagonakloni mecena i neko ko će ih upoznati sa ljudima koji im mogu unaprediti karijeru<sup>45</sup>, dok je za belce predstavljao nezvaničnog vodiča kroz harlemsku egzotiku (Williams 1082). Tako su se na njegovim zabavama mogli zajedno sresti Hjuze, Veldon Džonson i Besi Smit, ali i Helena Rubinštajn, Salvador Dali i Somerset Mom. Van Večen je donekle pao u nemilost crnih intelektualnih krugova 1926. nakon objavljivanja svog bestseler romana *Nebeska za crnčuge* (*Nigger Heaven*), jer su mu mnogi od njih, osim naslova, zamerili i samu tematiku romana, gde se davao prikaz poroćnog života u Harlemu onog vremena. Sterling Braun mu je zamerialo glorifikaciju crnog stereotipa egzotičnog primitivca, ali Braun je i inače smatrao da crnci sami treba da budu prvoborci sopstvene književne

---

<sup>45</sup> Kao što ćemo videti, Van Večen je Lengstonu Hjuzu pronašao izdavača za prvu zbirku.

tradicije i borio se protiv svake vrste apropijacije crnih umetničkih formi od strane belaca. U Večenovu odbranu se mora naglasiti da je pomenuti naslov zapravo predstavljao ondašnji žargonski izraz za galeriju u pozorištu gde je crncima bilo dozvoljeno da sede i gde su oni po prvi put zauzimali viši položaj od belaca, makar samo fizički. Osim toga, njegovi dobri prijatelji iz redova crnih intelektualaca su stali u Van Večenovu odbranu, a Hjuze je čak i napisao pesme koje su na posletku inkorporirane u roman.

Važan medijum i pogonsko gorivo za razvoj i procvat Harlemske renesanse predstavljala je i crna štampa koja takođe u ovom periodu beleži sve veći i veći broj izdanja. Crnačke dnevne novine, kojih je u to vreme bilo mnoštvo, a neke od njih, poput *Čikaškog branitelja*, *Kurira* i *Afroamerikanca* (*Chicago Defender*, *Courier*, *Afro-American*), imale su i zavidne tiraže, postaju u to vreme veoma uticajne i u velikoj meri formiraju javno mnjenje crnačke zajednice.

Međutim, kada je u pitanju književna scena, mnogo veći uticaj su imali časopisi i druga periodična glasila, bilo kao mesta gde se književni radovi objavljuju, odnosno poligon za promociju umetnika, ili kao organizatori književnih konkursa. *Kriza*, zvanično glasilo NAACP, čiji je glavni i odgovorni urednik bio V. E. B. Du Bois, imala je kao književnu urednicu Džesi Fosit, ženu koja je i sama pisala romane, a videli smo da je bila prijateljica svih najpoznatijih predstavnika Renesanse, i domaćica jednog od najpoznatijih književnih salona. Tako je *Kriza* postala mesto gde su svoje najranije radove objavljivali Lengston Hjuze i Džin Tumer (Jean Toomer), a u sklopu časopisa su pokretani i literarni konkursi, kao i rasprave o načinu na koji crnu rasu treba predstavljati u umetnosti i književnosti (Farrar, „Black Press“ 136). Na ovaj način je Du Bois pokušavao da utiče na produkciju pisaca Harlemske renesanse i da ih podredi rešavanju rasnog problema, onako kako ga je on video<sup>46</sup>. Međutim, objavljivanje određenih dela za koja je Du Bois smatrao da negativno utiču na percepciju crnaca i njihovog načina života dovodi do njegovog razlaza sa autorima Renesanse, a posledično da svoje mesto u *Krizi* napusti i Džesi Fosit. Časopis *Prilika* (*Opportunity*) u izdanju organizacije Urbana liga (Urban League) takođe je pomagao Renesansu organizujući literarno takmičenje među čijim pobednicima su se našli Hjuze, Sterling Braun i Zora Nil Herston. Tu je bio i radikalni socijalistički magazin *Glasnik* (*The Messenger*) koji je takođe publikovao radove harlemskih pisaca i davao im priliku da objavljuju kolumne i polemičke tekstove. Ipak, posebno mesto među ovim časopisima zauzima *Vatra!!* (*Fire!!*), kao jedini magazin koji su pokrenuli sami pripadnici Harlemske renesanse. Ovaj magazin je ostao izuzetno uticajan u istoriji književnosti i pored činjenice da je usled finansijskih poteškoća izašao samo jedan jedini broj. Urednik ovog izdanja bio je Valas Turman (Wallace Thurman), a naslovnu stranu i ilustracije uradio je čuveni Aron Daglas. Prema svedočenju Lengstona Hjuza i svi ostali autori bili su aktivno uključeni u pripremu časopisa, a trebalo je i da ulože po pedeset dolara za njegovo štampanje (Hughes, *Big Sea* 183). Magazin je sadržao poeziju, prozu, esejistiku i dramu svih vodećih crnih pisaca mlađe generacije, a trebalo je da predstavlja svojevrsnu objavu rata crnom establišmentu koji su predstavljali konzervativnija glasila poput *Krize* i *Afroamerikanca*. Teme kojima su se priloženi literarni radovi bavili uključivale su rasizam, prostituciju, seks, homoseksualnost i međurasne odnose, a idejno su se više oslanjali na proletarijat nego na buržoaziju blisku nadarenoj desetini. Časopis je kao takav očekivano dočekan na nož od strane crne intelektualne elite, Turman nije uspeo da povrati uložena sredstva, a neprodani primerici su sticajem nesrećnih okolnosti (i simbolično) izgoreli u požaru (184), međutim *Vatra!!* se i danas smatra za revolucionarno dostignuće jer je to bilo prvi put da nova generacija afroameričkih pisaca javno pozove na odbacivanje paternalizma nadarene desetine i zatraži autonomiju (O'Hara 395).

Sve ovo govori o nikada ranije zabeleženom društvenom, ekonomskom i kulturnom procvatu unutar jedne afroameričke zajednice tokom ovog perioda kada je Harlem „bio u modi“. Ipak, sam trend, pa ni renesansa nisu dugo trajali i njihovo opadane počinje već pod kraj dvadesetih, kada padom berze na Vol Stritu počinje Velika depresija. Ekonomske poteškoće velikih razmera imaju poguban efekat

---

<sup>46</sup> Sa tim u vezi, imaćemo prilike da detaljnije prpratimo književne i privatne veze koje su postojale između Du Boisa i jedne od najvećih harlemskih pesničkih zvezda, Kauntijem Kalenom.

na ljude, a njihov štetni uticaj se naročito ogleda u međurasnim odnosima. Kao simbolični kraj renesanse može se uzeti Harlemska pobuna 1935, koja je pokazala da je sve što joj je prethodilo predstavljalo tek jednu kap u nepreglednom moru rasnih poteškoća i diskriminacije. Hjuze govori o vremenu renesanse iz pomalo razočarane pozicije nekoga ko je svestan da ona nije mogla trajati zauvek, jer je bilo malo verovatno da će veliki broj ljudi zauvek ludovati za nečim, uprkos tome što su mnogi stanovnici Harlema smatrali da je došlo do potpune prekretnice u životu Amerike:

Smatali su da je rasni problem konačno rešen putem umetnosti i Gledis Bentli. Bili su uvereni da će Novi crnac od sada pa nadalje voditi novi život na zelenim pašnjacima tolerancije koje su stvorili Kaunti Kalen, Etel Voters, Klod Makej, Djuk Elington, Bodžengals i Alen Lok. Ne znam šta je bilo kog crnca nateralo da misli tako – osim što su uglavnom intelektualci bili ti koji su mislili tako. Obični crnci nisu ni čuli za Crnačku renesansu. A čak i ako jesu, to im uopšte nije podiglo platu. (Hughes, BigSea 178)

Hjuze takođe citira i Turmana kada se govori o budućnosti crnačke književnosti i njegove ocene koje nisu bile preterano optimistične jer je smatrao da je trend popularnosti crnim piscima laskao i razmazio ih, uz isuviše prilika za hedonističko uživanje (185). I zaista, period koji je nastupio doveo je do očiglednog opadanja umetničke aktivnosti među Afroamerikancima, čemu je svakako dosta doprinelo i u mnogome smanjeno polje delovanja i opadanje broja kanala za afirmaciju, jednom kada je renesansa zamrla, a ekonomska kriza i Drugi svetski rat preusmerili tokove čovečanstva. Crno će ponovo biti u trendu tek pod kraj šezdesetih godina dvadesetog veka, ali tada pod potpuno drugim uslovima i bez puno brige za očekivanja belaca. Ipak ostaje neosporno da je Harlemska renesansa predstavljala dotadašnji vrhunac crne kreacije i afirmacije, da je usadila ponos i osećaj tradicije u nove generacije crnih intelektualaca ali i prvi put uvela popularnu i folklornu crnačku kulturu u sfere visoke umetnosti, a visoku umetnost u sfere popularnog i političkog.

## Dvostruka svesnost i pesme dar: Kaunti Kalen

*Čudna divlja muzika okinu tad najednom  
Notu dugo nemoćnu u meni; neki ton  
Džungle, primitivan i tanan, zakuca  
I odjeknu mi u grudima, a tam-tam zajeca  
U svakom damaru mog tela.*

(Kaunti Kalen: "Pokrov boje")

Prekretnica koja je nastupila u društvenom i kulturnom životu crne Amerike nakon Prvog svetskog rata dala je do tada nezapamćeni polet svim vrstama umetničke prakse kod Afroamerikanaca. Poezija tu naravno nije bila izuzetak. Naprotiv, i ova vrsta umetničkog izraza doživela je u tom periodu do tada neviđen procvat. Crna umetnost je kao svoju glavnu karakteristiku nosila bavljenje upravo pitanjima rase, pa posledično i širim političkim pitanjima, i tokom Novocrnačke renesanse ovo postaju centralne teme u afroameričkoj umetnosti, u čemu je poezija prednjačila iz nekoliko razloga. Pored ekonomičnosti i direktnosti poezije kao umetničke forme, kao i njene demokratičnosti u smislu da je, putem brojnih publikacija od kojih smo neke pomenuli u Uvodu, bila dostupna svima, mora se uzeti u obzir i specifično mesto koje je poezija zauzimala, naročito u crnoj kulturi, na razmeđu između muzike i pisane reči. Tradicija pevanih tekstova karakteristična za bluz, sve više se preivala u džez i druge forme popularne muzike. Zahvaljujući ovoj multimedijalnoj prisutnosti, poezija je uspevala da dopre do nikada većeg broja recipijenata i tako ostane u neposrednom dodiru sa širokim narodnim masama za koje su krugovi visoke kulture bili nedostupni. Ova veza između poezije i muzike nikako nije bila jednosmerna: koliko su stihovi pevani na muziku postali sastavni deo muzičkih izvođenja, toliko je počinjao da se manifestuje i uticaj muzike na poeziju, čak i onu pisanu. Muzika je počela da inspiriše tadašnje pesnike, tematski i formalno, dok se polako stvaralo ono što će postati poznato kao džez poezija. Sam Harlem postao je plodno tle za razvoj novih poetskih talenata, ali često i centralni motiv u poeziji tog vremena. Tokom dvadesetih godina prošlog veka došlo je do proliferacije svake vrste umetničke produkcije i od kritika da umetnost svojim dostignućima ne prati sveopšti razvoj crne Amerike prisutnih tek deceniju ranije, stiglo se do ogromnog porasta umetničke, književne, pa samim tim i poetske produkcije. Mladi pesnici bili su brojni, a veliki broj crnih intelektualaca pisao je između ostalog i poeziju. Džesi Redmon Foset (Jessie Redmon Fauset), Arna Bontom (Arna Bontemps), Gwendolin Benet (Gwendolyn Bennett), Džin Tumer (Jean Toomer), Helen Džonson (Helene Johnson), Anđelina Veld Grimke (Angelina Weld Grimké) samo su neka od imena koja su se redovno pojavljivala u sve brojnijim poetskim publikacijama.

Harlemska renesansa imala je i svoje zvezde, a jedna od najsajnijih bio je Kaunti Kalen (Countée Cullen), pesnik koji je u jednom trenutku izgledao kao otelotvorenje ideala o Novom Crncu. Priča o jednom od najobrazovanijih Afroamerikanaca svoga vremena, šticeniku Alana Loka, zetu V.E.B. Du Boisa, miljeniku Ejlilije Voker i najslavljenijem poetskom talentu nove generacije završila se onako kako se ovakve priče najčešće i završavaju, preranom smrću, koja pak nije došla dovoljno rano da spreči lična i profesionalna razočarenja. Čini se da su neumerena profesionalna slava i prividna umetnička nedodirljivost Kauntija Kalena trajale kraće i od same Harlemske renesanse, čak i prema periodizaciji njenih najkonzervativnijih izučavalaca. Ovo je dovelo do toga da neko ko je smatran

rasnim uzorom i vrhuncem nove afroameričke poezije praktično prestane da piše pesme ni celu deceniju nakon što je izašla njegova lovorom ovenčana prva zbirka. Ukoliko se uopšte mogu sa sigurnošću identifikovati, razlozi za ovo bili su spoljašnji, ali i unutrašnji, i u velikoj meri su povezani sa brojnim protivrečnostima karakterističnim za samog Kalena kao ličnost i umetnika. Na ličnom planu tu je neprekidna rastrzanost između namenjene društvene uloge i intimnih previranja, želje da se postane rasni lider i nastavljač duboisovske loze, idejno i faktički, i suštinske nemogućnosti da se živi u (samo)nametnutim okvirima. U umetnosti, to je rascep između stalnog bavljenja rasnim pitanjem i nespremnosti da se formalno iskorači iz okvira evrocentričnog poetskog kanona i to u trenutku kada je ovakva transgresija umetnički imperativ, što naposljetku dovodi do apsurdnih optužbi da je neprihvatanjem odrednice crnog pesnika postao „izdajnik rase“ (Major u CP XXXIII). Imajući u vidu da je centralna tema ovog rada ispitivanje načina na koji se društveni fenomeni prelamaju kroz poeziju, jasno je da interpretacija umetničke produkcije zahteva širu društvenu i biografsku kontekstualizaciju. Štaviše, čini se da je relevantnost biografije Kauntija Kalena za njega kao pesnika i njegovu poeziju čak i veća nego što je to uobičajeno. Zato ovom pokušaju tumačenja njegovih najznačajnijih pesama mora prethoditi kraći prikaz njegovog životnog puta.

Informacija o ranom detinjstvu Kauntija Kalena toliko je malo da se ponekad čini da se Kalen praktično nije ni rodio pre nego što ga je 1917. godine usvojila porodica velečasnog Frederika Ešbija Kalena (Frederick Ashby Cullen), pastora ugledne Salemske metodističke episkopalne crkve u Harlemu. To u neku ruku i jeste tačno, jer je pesnik zapravo rođen kao Kaunti Porter (County ili Countee Porter)<sup>47</sup> u Luivilu (po nekim izvorima možda i u Baltimoru) (Molesworth 9), kao plod vanbračne veze žene po imenu Elizabet Lukas (Elisabeth Lucas) i čoveka koji se zvao Džon ili Džon Henri Porter (John Henry Porter) (7). Datum njegovog rođenja takođe je sporan, jer je prihvaćeni podatak da je rođen 30. maja 1903,<sup>48</sup> ali postoje i izvori koji govore o tome da je mogao biti godinu ili dve stariji, kao i svedočanstva njegovih školskih drugova koji su smatrali da je Kaunti isuviše zreo za svoje godine (22). Popis stanovništva iz 1910. beleži da osmogodišnj<sup>49</sup> dečak živi sa izvesnom Amandom Porter, ženom koja se izdržavala uzimanjem dece u hraniteljstvo, a za koju se kasnije ispostavilo da je bila njegova baka (8). Nakon njene smrti Kauntija usvaja pomenuti velečasni Kalen i tu počinje faktografski jasniji deo njegove biografije. Frederik Ešbi Kalen bio je pastor jedne od najvećih crnih crkava u Njujorku, a osim toga i cenjeni rasni lider i aktivista svoga doba, pa je bilo jasno da su se samim činom usvajanja mladom Kauntiju otvorila mnoga vrata i životne prilike.

Iako je i pre toga bio izuzetan učenik, nove porodične okolnosti omogućuju Kauntiju da upiše srednju školu Devit Klinton (DeWitt Clinton Highschool), mušku gimnaziju koja je generalno bila poznata kao najbolja državna škola u gradu, a gde je Kalen bio jedan od retkih crnih učenika. Ovde Kaunti briljira u mnogim školskim predmetima, ali i već tada postaje poznat po pisanju poezije, te iako se oseća kao da ga izdvaja njegova rasa, pre svega ima utisak da se ističe svojim talentom (Molesworth 21). On tako postaje urednik školskih novina, a počinje da učestvuje i na prvim poetskim takmičenjima, pa tako 1920. osvaja i svoju prvu nagradu za „Imam sastanak sa životom“ („I Have a Rendezvous with Life“), optimističnu i poletnu pesmu koja je nastala kao odgovor na u to vreme popularnu pesmu „Imam sastanak sa smrću“ američkog vojnika i pesnika Alena Siger (Alan Seeger) nastralog u Prvom svetskom ratu. Iako očigledan proizvod adolescentske naivnosti, ova pesma sadrži i neke odlike Kalenove poetike koje će pesnika u izvesnoj meri pratiti kroz čitav život. O njegovom pogledu na poeziju svedoči i isečak iz prepiske sa jednim drugom gde kaže da u potrazi za

---

<sup>47</sup> Kontroverza postoji čak i kada je u pitanju njegovo ime, jer je na popisu stanovništva iz 1910. on ubeležen kao osmogodišnjak po imenu County Porter (Molesworth 7), da bi kasnije njegovo ime zvanično bilo pisano kao Countee, a još kasnije, nakon što je Kaunti otkrio svoju veliku ljubav prema Francuskoj i njenoj kulturi, on svoje ime počinje da piše sa akcentom na prvom e (Countée) i da ga prigodno izgovara kao Kaunte(j) (25). Osim toga, Mejdžor u predgovoru Sabranim pesmama (Major XVIII) navodi da je pesnik rođen kao Kaunti *Lukas* (County Lucas).

<sup>48</sup> Ovo je datum koji sam Kalen navodi kao tačan, ali mora se imati u vidu da je on u kratkoj biografiji napisanoj za potrebe pesničke antologije koju je priredio (*Caroling Dusk*) naveo i provereno netačan podatak da je rođen u Njujorku (Molesworth 110).

<sup>49</sup> Podatak koji se svakako ne poklapa sa verzijom po kojoj je Kaunti rođen 1903.



istinom “gubimo lepotu i glamur koje stvari imaju, jer je Istina... doista ružna i zastrašujuća“ (Molesworth 27). Ovaj komentar se naravno vrlo lako može odnositi i na Kalenov opšti način života i njegovu tendenciju da različite životne istine prikriva prividom lepote i glamura, pa se čini da je već u ovom mladalačkom stavu sadržana klica onoga što će umnogome odrediti Kalenov životni i poetski put, a predstavlja ključ za tumačenje njegovog stvaralaštva. Prepiska dalje svedoči i o tome kako je mladi pesnik sa entuzijazmom pravog posvećenika uvežbavao različite poetske formate, pri tom uvek demonstrirajući posvećenost onome što se smatralo formalno virtuosnim u evropskom poetskom kanonu, čak i tada bez gotovo ikakve zainteresovanosti za eksperiment ili modernizovanje klasičnog izraza.

Nakon završetka srednje škole, Kalen 1922. upisuje Univerzitet u Njujorku (poznati NYU) gde će studirati engleski jezik, a sporedni predmeti će mu biti francuski jezik i filozofija. Fakultetske godine Kauntija Kalena koincidiraju sa ubrzanim razvojem Harlema, dolaskom sve većeg broja doseljenika i zamahom onoga što je danas poznato kao Harlemska renesansa. Kao pesnik, on i dalje redovno učestvuje u poetskim takmičenjima i postiže zapažene rezultate. Tokom svog školovanja na Njujorškom univerzitetu, Kaunti nastavlja da objavljuje pesme, kako u fakultetskom glasilu *Luk (Arch)*, tako i u poznatim magazinima, uključujući i *Veniti Fer*. U godini kada upisuje fakultet, Kalen piše svoju prvu dužu pesmu „Balada o smeđoj devi“ („Ballad of a Brown Girl“), inspirisanu narodnom usmenom poezijom, ali u izrazito romantičarskom stilu. Kao mladić koji u ovom periodu stiže svoju punu društvenu autonomiju, Kaunti uspostavlja mnoga nova i važna poznanstva koja će obeležiti njegov umetnički i životni put u godinama koje će uslediti. On uspeva u tih nekoliko godina da uspostavi odnos između ostalih sa Du Boisom, Alanom Lokom i Džesi Fosit, a svako od njih će na neki način biti njegov mentor i pomagaće mu u daljem radu. Osim njegovog neospornog talenta, veliku ulogu u njegovom munjevitom usponu igra i činjenica da je mladi Kalen predstavljao praktično idealan prototip Novog Crnca, makar na način na koji je o tome želela da razmišlja narastajuća crna buržoazija, predvođena pomenutim Du Boisom. Mora se primetiti jasna intelektualna povezanost između Kauntija Kalena i V.E.B. Du Boisa, odnosno uticaj starijeg filozofa na rad mladog pesnika. Jasna rasna angažovanost Kalenove poezije, spregnuta sa klasičnom romantičarskom formom jasno su se oslanjale na slične tendencije u radu Du Boisa, odnosno njegovu odanost romantičarskim idealima istine, lepote i dobrote, učvršćenim tokom njegovog školovanja u Nemačkoj. Du Bois je tako, jasno osećao mladog pesnika kao materijalizaciju svojih ideala u životu i umetnosti, odnosno savršenog predstavnika nove generacije crne inteligencije. Mlad, obrazovan, talentovan i rasno osvešćen, Kaunti je takođe imao i svaku moguću privilegiju koju mu je omogućavala pripadnost porodici Kalen i samim tim harlemskoj crnoj aristokratiji. Nije ni čudo što mu tokom ovog perioda, na društvenim događajima koje posećuje, predstavljaju sam cvet mladih debitantkinja iz afroameričkog visokog društva, među kojima je bila i kći jedinica V.E.B. Du Boisa, Jolanda (Yolande), kojoj Kaunti počinje i da se udvara. Pored toga, tokom svog studiranja, on upoznaje ljude koji će mu ostati prijatelji tokom čitavog života, Harolda Džekmana (Harold Jackman), Karla Van Večena, kao i kružok mladih umetnika okupljenih oko Alana Loka u kome se nalazio i Lengston Hjuz. Odnos između Kalena i Hjuza oscilirao je tokom čitavog njegovog trajanja između prijateljstva i rivaliteta, a razmirice između dva vodeća harlemska pesnika bile su podstaknute gotovo dijametralno suprotnim umetničkim vizijama i senzibilitetima, a moguće i nekim privatnim emotivnim raskolom<sup>50</sup>. Veliki broj pripadnika harlemske kulturne i društvene elite, uključujući Van Večena, Loka i Hjuza, vodio je boemske živote i bio otvoreno ili prikriveno homoseksualan, ili makar biseksualan, a ni Kaunti Kalen nije tu bio izuzetak. Unutrašnji sukobi i previranja izazvani seksualnom konfuzijom i posledičnom krivicom umnogome će odrediti njegov život i stvaralaštvo. Nemogućnost da se ovakva tajna u dovoljnoj meri sačuva od konzervativne javnosti takođe će u poznijim godinama značajno uticati i na percepciju i interpretaciju njegovog stvaralačkog opusa. 1925. bila je godina kada je Kalen završio osnovne studije, spremao se za postdiplomske na Harvardu,

---

<sup>50</sup> Čarls Molsvort (Charles Molesworth) čija je biografija Kauntija Kalena (*And Bid Him Sing: A Biography of Countee Cullen*) praktično jedina detaljna biografska studija posvećena ovom pesniku, detaljno opisuje razvoj odnosa između Kalena i Hjuza, svedočeći ipak o prijateljstvu koje je trajalo decenijama i pored umetničkih razmimoilaženja.

družio se sa harlemskom kulturnom elitom i udvarao Jolandi Du Bois. To je takođe i godina izlaska njegove prve i najcenjenije poetske zbirke *Boja (Color)*.

*Boja* dobija univerzalne pohvale od svih relevantnih kritičara, a bio je ljubimac i kulturne elite, pa je Karl Van Večen pisao za Kalenovu poeziju da poseduje „evokativnu lirsku lepotu“ kao i da je karakteriše „sophisticirana, nepretenciozna, britka i elegantna inteligencija“ (Van Vechen u Bloom MBAW 18), dok je Džesi Foset u svom prikazu u *Krizi* naročito hvali sekciju posebno izdvojenih rasnih pesama, tvrdeći da „tako dirljiv i iskren izliv osećanja kojim se svetu obznanjuje unutrašnji život crnih ljudi zahteva posebno razumevanje“ (Fauset u Bloom MBAW 19). Kalen za ovu knjigu biva nagrađen i prestižnom Harmonovom nagradom za književnost, dok njegov portret izlazi na naslovnoj strani julske broja magazina *Prilika (Opportunity)*. Pohvale su pristizale sa svih strana, zbirka *Boja* je recenzirana u brojnim glasilima i neki su čak smatraju da je njen izlazak predskazao mnoge stvari koje će nakon toga uslediti (Molesworth 82), odnosno nezapamćeni zamah afroameričke kulture, na koji je naravno uticala i iznenadna velika zainteresovanost belih kritičara i publike glavnog toka, kao i smenu generacija unutar kulturne elite. I sam Kalen je isticao da su „mladi ljudi definitivno zagospodarili ovim novim pokretom u crnačkoj književnosti“ (83), a iako će važiti za autoritete i u godinama koje dolaze, poznati kulturni poslenici starije generacije kao što su bili Du Bois, Lok, Foset, Veldon Džonson i drugi, morali su da izaberu svoje naslednike. U ovoj hijerarhiji unutar afroameričkog kulturnog plemstva, Kaunti Kalen je svakako bio princ. Mladi harvardski postdiplomac poreklom iz dobre porodice, bio je sada uz to i autor sveopšte hvaljene pesničke zbirke. Osim toga, Kalen je bio ljubimac i afroameričke srednje klase, jer iako su se Kalenove pesme često intenzivno bavile pitanjima rase, one su imponovale njihovom buržoaskom ukusu i formom evocirale najsajajnu tradiciju klasične engleske poezije, a registar im je bio uzvišeno romantičarski, a nikad vulgarno narodski. Bila je to poezija koja imponuje ovoj društvenoj grupi, zatočenoj u okvirima dvostruke svesnosti, u kojoj su pripadnici ovog društvenog sloja mogli da uživaju, ili makar da se pretvaraju da uživaju, bez bojazni da će ih u njoj sačekati ružnije naličje društvenog napretka i onaj deo stvarnosti koji su hteli da ostave za sobom, a koji naročito nisu želeli da pruže na uvid beloj Americi. Sve u svemu, Kalen i njegov opus bili su kao savršen dokaz da su Crnci dorasli opšteprihvaćenim idealima kanonizovane umetničke produkcije. U Kalenovim stihovima nije bilo gotovo ničega što bi moglo da dovede u pitanje napredak crne rase, nije bilo senzacionalistički prikazanih prizora noćnog života i podzemlja, a prikazi nemaštine unutar afroameričke zajednice opevani su u povišenom romantičarskom registru punom lepote i elegancije.

Kalenova poetika i način na koji je razmišljao o umetnosti i poeziji doveli su do sukoba između njega i Lengstona Hjuza, umetnika sasvim drugačijeg senzibiliteta i Kalenovog najvećeg rivala u borbi za titulu najboljeg harlemskog pesnika. Kalen i Hjuza su bili prijatelji tokom dve decenije, dopisivali su se i razmenjivali pesme, a Hjuza je dočekivao goste na Kalenovom venčanju (Molesworth 136), da bi naposljetku stajao i kraj sanduka na Kalenovoj sahrani (256). Drugim rečima, kada je lični plan u pitanju, ovaj sukob je svakako bio predimenzioniran. Sa druge strane, kada su u pitanju njihove umetničke razlike i njima prouzrokovana javna razmena, ovaj sudar između dva vrednosna sistema i umetnička svetozora imao je dalekosežne posledice, naročito za dalju recepciju pesničkog opusa Kauntija Kalena. Sve je počelo objavljivanjem Hjuzove pesničke zbirke *Smoždene bluz (Weary Blues)* koja je uređena pod budnim okom Karla Van Večena. Kalen je smatrao da i sam naslov zbirke predstavlja podilaženje očekivanjima bele publike i o tome je pisao Alenu Loku još pre izlaska zbirke, moguće sa idejom da će ovaj to preneti Hjuzu (Molesworth 106). Kada je zbirka izašla, Kalen svoj stav iznosi i u kritici koju je napisao za jedan poznati crni magazin.<sup>51</sup> Nakon što je generalno pohvalio Hjuza kao pesnika, Kalen dolazi do suštine neslaganja sa njegovom umetničkom agendom:

Pošto nikad nisam bio od onih koji smatraju da su sve teme i forme podobne za poetsko razmatranje, deluje mi kao da su ove džez pesme uljezi u društvu istinski lepih pesama u drugim delovima knjige. ... One ovog pesnika guraju u zjapeći ponor koji se otvara pred

<sup>51</sup> Kritika je izašla u časopisu *Prilika (Opportunity)* u februaru 1926.

svakim crnim piscem, gde oni postaju rasni umetnici umesto da prosto i jednostavno budu samo umetnici. Previše je snažan naglasak na strogo crnačkim temama; a ovo je verovatno dodatni razlog zbog koga ne marim za džez pesme – čini se da postavljaju previše oštre granice unutar polja koje je već ograničeno. (Molesworth 105-06)

Hjuz je Kalenu odgovorio privatnim pismom u kome mu se zahvalio na kritici koja je „dovoljno provokativna da natera ljude da kupe knjigu i vide o čemu se tu radi“ (Molesworth 108), ali se i usprotivio ideji da rasa u umetnosti predstavlja ograničenje, braneći stav da to što umetničko delo ima rasnu temu, ili se bavi isključivo životom Crnaca, ni u kom slučaju nije prepreka da ono bude istinski vredno. Što je još važnije, Hjuz će odgovoriti Kalenu i u javnoj areni tako što će svoj esej „Crni umetnik i rasna planina“ (*The Negro Artist and the Racial Mountain*, 1926) otvoriti podsećanjem na „jednog od najperspektivnijih mladih crnih pesnika“ (Mitchell 55) koji ne želi da bude crni pesnik nego samo pesnik. Svi su naravno znali da se ovo odnosi na Kalenu, jer je inspiracija bio jedan Kalenov intervju dat nekoliko godina ranije u kome je on izjavio upravo ovo, iako uz pojašnjenje: „Ne želim da pišem o crnačkim temama u propagandne svrhe“ (Molesworth 81). Hjuz pak koristi Kalenov primer da na njemu izgradi čitav umetnički manifest prema kome crna umetnost predstavlja činjenicu koja postoji izvan percepcije belog kulturnog establišmenta. Ogroman uspeh koji je postigao i uticaj koji ovaj esej ima do današnjih dana umnogome utiču na pogrešno shvaćenu i sasvim netačnu percepciju Kalenu kao pesnika koji se nije bavio rasnim temama, već je hteo da bude *samo* pesnik (ili kako to Hjuz pomalo tendenciozno tumači, beli pesnik, odnosno belac). Interesantno je da se i Kalen i Hjuz zapravo zalažu protiv dodvoravanja belim čitaocima i kritici, iako su njihova shvatanja u pogledu toga šta bi takvo dodvoravanje trebalo da predstavlja dijametralno različita. Tako ni Kalen svakako nije bežao od rasnih tema, već se njima vrlo često i predano bavio, premda u formama koje nisu bile rasno markirane. Ipak, ova konfrontacija, pa posledično i uticaj koji je Hjuzov esej generalno stekao, i te kako su uticali na opadanje Kalenove pesničke reputacije tokom godina.

U karijeri Kauntija Kalena sve nastavlja naizgled uzlaznom linijom, jer on ubrzo postaje pomoćnik urednika časopisa *Prilika*, gde će neko vreme objavljivati i svoju prilično popularnu i uticajnu kulturno-društvenu kolumnu *Mračna kula* (*Dark Tower*). Bilo kako bilo, prve naznake da Kalen ne treba da očekuje za svoj rad samo pohvale, kao i da je Hjuzov esej možda i uticao na sud javnosti, dolaze već sa objavljivanjem Kalenove naredne zbirke *Bakarno sunce* (*Copper Sun*), koja je izašla 1927. godine. Njegova je popularnost sada već zaista počinjala da prevazilazi okvire afroameričke zajednice što je rezultovalo izuzetno afirmativnom kritikom u *Njujork Tajmsu*, i drugim uglavnom pohvalnim prikazima. Bilo kako bilo, tu su bila i viđenja poput onoga koje je dao poznati marksista i pionir pre svega filmske kritike, Hari Alen Potamkin (Harry Alan Potamkin):

Gospodin Kalen je kapitalizovao na činjenici rase, bez da je takvu kapitalizaciju platio eksploatacijom rasnog materijala i suštine. Onda kada rasa za njega postane više od kapitala, a poetska forma više od pukog konstatovanja njene činjenice, on će zahvaljujući svojoj nesumnjivo neobičnoj nadarenosti stvarati i značajne pesme. (Molesworth 125)

Bez obzira na kritike, u tom trenutku oči svih Afroamerikanaca i dalje su uprte u Kalenu, jer su se on i Jolanda Du Bois zvanično verili početkom 1927, a uz podršku svog slavnog budućeg tasta, mladi pesnik dobija i Gugenhajmovu stipendiju. Svadba koja je zakazana za april 1928, sa hiljadu dvesta zvanica, šesnaest deveruša i svitom mladoženjinih prijatelja koji su dočekivali goste među kojima je uprkos svemu bio i Lengston Hjuz, predstavljala je svakako najveće afroameričko slavlje te godine, a njene društvene i simboličke implikacije u okvirima Harlemske renesanse bile su potencijalno nesagledive (Jones u Wintz & Finkelm 273). Ceremoniji ovog kraljevskog venčanja, koja je održana u crkvi Kalenovog oca, prisustvovalo je na kraju neverovatnih tri hiljade ljudi, od kojih je više stotina kasnije pozvano i na svadbeni prijem (273). Ipak, trzavice koje su između dvoje mladenaca bile redovna pojava i pre venčanja, nastavljaju se i odmah nakon njega. Tek nešto više od mesec dana nakon venčanja, Kalen odlazi bez svoje supruge u Pariz kako bi iskoristio Gugenhajmovu stipendiju. Nakon što mu se Jolanda pridružila u Francuskoj, on joj napokon priznaje svoje homoseksualne

sklonosti i brak neminovno hita ka munjevitom razvodu, koji će i biti finalizovan krajem naredne 1929. godine.

Iako i posle razvoda uspeva da ostane u civilizovanim odnosima sa svojim bivšim tastom Du Boisom, kod koga očigledno ništa nije moglo da promeni sliku koju je izgradio o mladom pesniku, a i razlozi za razvod uspevaju donekle da se zataškaju, ono što su nekada bile neproverene glasine, a na šta je, pretpostavljamo, brak sa Jolandom trebalo da stavi tačku, sada postaje javna tajna i najsočniji trač u crnoj zajednici. I pored toga što je, kao što smo već pomenuli, veliki deo harlemske kulturne elite imao slične seksualne sklonosti, čini se da niko više nego Kaunti Kalen nije interpretiran u kontekstu homoseksualnosti, uz neizbežnu manje ili više otvorenu homofobiju. Razlog za to je svakako leži i u ovom venčanju visokog publiciteta koje je naposljetku izazvalo po Kalena efekat koji je bio sasvim suprotan od onoga koji je njime želeo da proizvede. Tako vrlo brzo i veliki broj autora počinje da generalno karakteriše Kalenovu poetiku kao suštinski manjkavu u muškoj energiji, slabu i ženskastu, koristeći mahom istu terminologiju koja je bila u upotrebi za poeziju koju su u istom periodu pisale žene, dok se u opisima Kalenovog fizičkog izgleda i ponašanja koriste atributi kojima se naglašava njegova feminiziranost.<sup>52</sup> Sve u svemu, može se sa sigurnošću tvrditi da je skandalozni kraj braka nesumnjivo uticao i na nastavak Kalenove umetničke karijere.

Kaunti Kalen odlučuje da ovog puta ostane u Francuskoj duži period, delom da bi završio kurs jezika na Sorboni, što će mu, kako se ispostavilo, koristiti u budućem profesionalnom radu, a delom iz zbog toga što Pariz smatra svojim drugim domom i mestom gde može da živi mnogo slobodnije nego u SAD. U Parizu upoznaje sve najznačajnije pripadnike kulturne imigracije, uključujući Ernesta Hemingveja i Gertrudu Stajn, a druži se sa pariškom crnom kulturnom elitom sastavljenom od lokalnih umetnika i imigranata.<sup>53</sup> Prema dostupnim podacima, Kalen ovde započinje i dugogodišnju vezu sa plesačem Edvardom Perijem (Edward Perry) (Molesworth 127). I pored bogatog društvenog života i privatnih previranja, on nastavlja da piše i da čak širi dijapazon svog umetničkog delovanja na prozne i, kao veliki pozorišni zaljubljenik, na dramske forme. Njegova naredna zbirka *Crni Hristos i druge pesme* (*The Black Christ and Other Poems*) izlazi 1929. godine i donosi par desetina kraćih pesama i naslovnu dugu narativnu poemu, kao i dosta mračniji izraz nego njegove ranije zbirke. S obzirom na drugačije raspoloženje kojim je zbirka odisala, ali i usled svih drugih vanknjiževnih faktora o kojima smo već pomenuli, reakcije na *Crnog Hristosa* su bile očekivano pomešane.

Kalen se vraća u SAD u kasno leto 1930. i zatiče Harlem koji je već uveliko zahvatila Velika depresija. Situacija koja je kao i sve druge nedaće neproporcionalno pogađala Afroamerikance, učvrstila je Kalena u njegovim rasnim i levičarskim društvenim stavovima i on na izborima 1932. daje svoju podršku predsedničkom kandidatu Komunističke partije Sjedinjenih Američkih Država (Smethurst 8). Iste godine izlazi i jedini Kalenov roman, dugo godina pisani *Jedan smer za raj* (*One Way to Heaven*). Ovaj roman sa ključem, inspirisan Kalenovim prijateljima i poznanicima,<sup>54</sup> naišao je na dobar prijem kritike, pa se i danas smatra jednim od boljih romana Novocrnačke renesanse, iako na Kalenovo razočarenje, nije postigao veću čitanost. On u ovoj satiri daje široki društveni presek Harlema i afroameričkog društva uopšte, od niže klase sve do kulturne elite u kojoj se i sam kretao. U Književnoj reviji *Njujork Tajmsa*, Elizabet Braun je za roman napisala da je „slika ponekad zabavna, ponekad dirljiva, a sve vreme veoma zanimljiva“ i da je u pitanju „odlična i izuzetno čitljiva knjiga koju ne treba propustiti“ (Molesworth 185), dok je romanopisac Rudolf Fišer primetio da je

---

<sup>52</sup> Više o ovome može se pročitati u veoma dobrom radu Pitera Pauersa (Peter Powers) koji govori o homofobičnim interpretacijama Kalenove poezije i tenziji između privatnog i javnog u njegovim pesmama ("The Singing Man Who Must be Reckoned With": Private Desire and Public Responsibility in the Poetry of Countée Cullen).

<sup>53</sup> Među njima su bili francuski pisac Rene Maran, zatim Kalenov prijatelj i poznanik još iz njujorških dana Derek Volrond (Walrond), i brojni likovni umetnici kao što su Hejl Vudraf (Woodruff), Nensi Elizabet Profet (Prophet), Henri Osava Tener (Ossawa Tanner), ili Ogasta Sevidž (Savage)

<sup>54</sup> U bogatoj galeriji likova koji nastanjuju stranice ovog romana, mogu se između ostalih prepoznati Ejilija Voker, Karl Van Večen i Lengston Hjuž.

ulog bio veliki za jednog tako poznatog pesnika koji se prvi put okušava u novom književnom žanru, ali da je Kalen nadmašio očekivanja (185).

Tri godine kasnije, 1935, Kalen objavljuje svoju poslednju pesničku zbirku *Medeja i nešto pesama* (*The Medea and Some Poems*) koja, kao što joj samo ime govori, sadrži veoma slobodan prepev Euripidove *Medeje*, izrađen u sklopu Kalenovih napora da se probije u pozorišnim krugovima, sa idejom da se tragedija postavi sa najpoznatijom afroameričkom glumicom toga vremena Rouz Maklendon (Rose McCclandon).<sup>55</sup> Zanimljivo je da se nepokolebljivi formalista Kalen odlučio da u svom prepevu Euripidovog komada uopšte ne koristi stihovnu formu i rimu. Ovo je dovelo do toga da, vrlo paradoksalno u kontekstu Kalenovih ranijih poetskih koordinata i ideja o odnosu između rase i pesništva, bude naposljetku objavljena i jedna ovakva recenzija njegove adaptacije *Medeje*: „U pitanju je zanimljiv eksperiment u kome je grčka tragedija svedena na sadržaj i kolokvijalizam folklornih priča, uz karakteristično crnački sentiment i ritam“ (Molesworth 218-19). Osim prevoda *Medeje*, zbirka je sadržala još osamnaest pesama, od kojih su dve bile prevodi Bodlera, a jedanaest soneti. Među ostalim pesmama se nalazi i možda najoštrija politička pesma koju je Kalen napisao u svojoj karijeri, a kojoj će više reči biti nešto kasnije. Ova neuravnotežena zbirka dovela je do još većeg opadanja Kalenove poetske reputacije, međutim to je očigledno koincidiralo sa gašenjem njegove poetske produkcije. Naime, kako stvari stoje, Kalen je do kraja svog života napisao još samo nekih šest pesama. Umesto toga, situacija ekonomske neizvesnosti naterala je Kauntija Kalena da potraži stalni posao u obrazovanju. Aplikirao je za veći broj fakultetskih pozicija, a imao je čak i neke ponude za posao, međutim bolest njegovog oca, Velečasnog Kalena, učinila je da za Kauntija ostanak u Njujorku postane imperativ. Tako se na kraju zaposlio kao nastavnik francuskog jezika u srednjoj školi „Frederik Daglas“. Iako je ovo delovalo kao veliki kompromis i degradacija za nekoga ko je manje od deset godina pre toga slovio za najveću zvezdu afroameričke književnosti, dokazi govore da je Kalen bio veoma uspešan kao predavač i da su ga učenici, među kojima je sticajem okolnosti bio i budući veliki pisac Džejms Boldvin, izuzetno voleli i cenili (Moleswort 203). Osim nastavnčkog rada, Kalen će u narednom periodu i dalje pokušavati da ostvari svoje teatarske ambicije, pokušavaće da piše za film, a objaviće i nekolicinu zapaženih knjiga za decu. Pokušaji da za pozorište adaptira i priredi svoj jedini roman nisu bili naročito uspešni, a i drugi projekti koje je radio sam ili u saradnji sa drugim umetnicima nisu često uspevali da dođu do publike i mahom su postavljeni na scenu tek sporadično, nakon Kalenove smrti. Najuspešniji od ovih projekata bio je mjuzikl *Ženska iz Sent Luisa* (*St. Louis Woman*), adaptacija romana Arne Bontoma koju je Kalen radio zajedno sa Bontomom i Hjuzom. Čak i ovde se rad na materijalu otegao na više godina, ali predstava je na kraju postigla veliki uspeh, iako neposredno nakon Kalenove smrti (208).

Što se tiče Kalenovog privatnog života, pred kraj tridesetih Kalen upoznaje Ajdu Roberson (Ida Roberson), ženu iz kulturnih krugova koja je iza sebe imala već jedan brak, a koja će 1940. postati njegova druga supruga<sup>56</sup>. Supružnike su vezivali međusobno poštovanje, kao i zajednička interesovanja, iako Kalen nije prekinuo svoje homoseksualne veze, pre svega dugogodišnju aferu koju je imao sa glumcem Edvardom Etkinsonom (Edward Atkinson). Ipak, čini se da veza između Kauntija i Ajde nije bila ni sasvim platonska, jer je Ajda Kalen mnogo godina kasnije otkrila da je u oktobru 1945. imala spontani pobačaj i da je Kaunti jako želeo da dobiju ćerku (Moleswort 252). Za ispunjenje tog plana nikada nije bilo vremena, jer je Kaunti Kalen iznenada preminuo u januaru naredne godine od komplikacija sa bubrezima i visokim pritiskom, koje su izazvale izliv krvi na mozak. Na njegovoj sahrani sanduk su nosili pisci, saradnici i prijatelji Arna Bontom, Lengston Hjuz, Harold Džekman i Oven Dodson. Kaunti Kalen je imao samo 42 godine. Godinu dana nakon njegove

---

<sup>55</sup> Maklendonova je međutim preminula pre nego što je imala priliku da zaigra u ovom komadu, a *Medeja* je u Kalenovom prepevu odigrana tek 1940. u dosta skromnijoj produkciji na Univerzitetu u Atlanti, a Kaunti Kalen nije bio u mogućnosti da pogleda ovo izvođenje.

<sup>56</sup> O vezi i braku sa Ajdom, kao i ostalim pojedinostima iz poslednje decenije Kalenovog života, detaljno govori Molswort u poslednjem šestom poglavlju Kalenove biografije, pod naslovom „Cudas and Fineles. 1936-1946“ (Moleswort 207-58).

smrti, pod naslovom *Od ovih ne odstupam (On These I Stand)*, izašla je i antologija pesama koju je priređivao pred smrt, a koja je sadržala izbor iz ranijih zbirki i šest do tada neobjavljenih pesama.

Kalenova prva zbirka *Boja* podeljena je, kao i većina potonjih, na tematske celine, što u mnogome olakšava sistematizaciju i analizu pesama. Tako su i sve pesme iz ove zbirke koje ćemo razmatrati kao relevantne za temu disertacije, sadržane u prvom odeljku, koji se zove isto kao i sama zbirka, a koji sačinjavaju pesme koje se bave pitanjem rase. Ovaj odeljak, koji počinje odmah nakon uvodne pesme „Vama koji čitate moju knjigu“ (To You Who Read My Book), otvara najpoznatiji Kalenov sonet „Pa ipak čudi me“ („Yet Do I Marvel“ – CP 5). Ovo je jedna od mnogobrojnih pesama u kojima pesnik zapravo intenzivno pregovara sa Hrišćanstvom, tako sveprisutnim u njegovom odrastanju i životu ako imamo u vidu njegove porodične okolnosti, odnosno pokušava da pomiri napetost između hrišćanske vere i afričkog nasleđa.

Bez sumnje Bog je blagorodan, dobar,  
I rekao bi, kad hteo bi cepidlačiti,  
Što krtica mala slepa kroz tlo rovati,  
Zar meso što sazda po slici svojoj mora mreti,  
Rekao bi što nesrećnog Tantalala  
Neuhvatljivim plodom mami, objasnio  
Da li je tek surova šala  
Što Sizifa je beskrajnim usponom kaznio. (Cullen, CP 5)<sup>5758</sup>

Hagins u svojoj pionirskoj, ali mestimično vrlo problematičnoj studiji o Harlemskoj renesansi govori o tome kako je književnost koja je trebalo da dokaže postojanje Novog Crnca nosila sa sobom „snažan zadah patosa i sumnje u sebe“ (Huggins 70) i kao primer za to uzima upravo ovaj Kalenov sonet. On ovo objašnjava očiglednim uticajem engleskih Romantičara koji su, kako kaže, bili skloni „samosažaljenju“ u svojim slabijim pesmama. Uticaj Romantičara na Kalena zaista jeste, i ne samo ovde, više nego primetan, međutim veoma je neobično da ono što je očito snažan ironijski odmak Hagins tumači kao patos i samosažaljenje. Pesnik se ovde bavi temom skepticizma na čijem se ukidanju zapravo temelji svako religijsko verovanje, i kada pesmu počne sa „bez sumnje“, to je marker kojim se nagoveštava da će se ona zapravo u potpunosti baviti upravo pitanjem sumnje. Kalen naizgled potvrđuje nedostojnost čoveka da preispituje puteve gospodnje, ali već infantilna slika male krtice uvodi u pesmu tobožnju dečju naivnost kojom se čitav tok pesme ironizuje. Kalen iznenada u ovaj prividno nesumnjivo hrišćanski kontekst, da bi ilustrovao ideju neproporcionalne i nepravedne božije kazne, koja se pak ne može preispitivati, uvodi likove Tantalala i Sizifa koji pripadaju antičkom nasleđu, pa su tako i pod ingerencijom paganskog panteona. Iza svega navodno stoji neki viši razlog, koliko god on bio nedokučiv ljudskom umu, odveć zaokupljenom trivijalnostima. Sa svakim novim primerom, ironija dobija sve veću gorčinu, a hrišćanski *Bog* prikazan je kao prilično odbojan, kao neko ko se neće udostojiti da „cepidlači“ i objašnjava svoje postupke nižim bićima, kao neko koga karakterišu „strašna ruka“ i „strašan um“ (u originalu još ambivalentnije *awful*). Napokon, u finalnom distihu, verovatno najčuvenijem u čitavom Kalenovom opusu, on u pesmu uvodi rasnu temu. Uz sada već sasvim transparentni sarkazam, Kalen zaključuje: „Pa ipak, čudi me ova neobična stvar:/ Da stvori on crnog pesnika i dade mu pesme dar!“ (CP 5).<sup>59</sup> Crnac odnosno crni pesnik priključuje se ovom popisu kažnjenika čija je pokora previše bolna i oštra. Ostaje dvosmisleno da li kaznu koja se mora istrpeti čine pripadnost crnoj rasi i sva poniženja koja ona sa sobom nosi, ili što je verovatnije, upravo pesnički dar koji omogućava uvid u nepravdu kojoj se Crnci vekovima izlažu, i kao

<sup>57</sup> U originalu: “I doubt not God is good, well-meaning, kind, / And did He stoop to quibble could tell why / The little buried mole continues blind, / Why flesh that mirrors Him must some day die, / Make plain the reason tortured Tantalus / Is baited by the fickle fruit, declare / If merely brute caprice dooms Sisyphus / To struggle up a never-ending stair.”

<sup>58</sup> U daljem tekstu, skraćeno CP se koristi da označi zbirku sabranih pesama Kauntija Kalena (*Countee Cullen: Collected Poems*).

<sup>59</sup> U originalu: “Yet do I marvel at this curious thing: / To make a poet black, and bid him sing!”

prometejska vatra, osvetljava sve njene razmere, izlažući je kroz poeziju na uvid čitavom svetu. Pored toga, poetski dar je, u skladu sa stavovima kakve je iznosio Du Bois i koji su dominantni u Harlemskoj renesansi, upravo ono što Afroamerikanci prilažu kao dokaz svoje ljudskosti i intelekta, jamac njihove jednakosti sa belcima, čime životinjske muke i eksploatacija kojima su toliko dugo izlagani konačno bivaju demaskirani kao nečovečni i nedopustivi.

Fina ironija, a zatim i hrišćanski skepticizam takođe se provlače i kroz pesme „Crna devojka i smrt“ („A Brown Girl Dead“ – CP 7) i „Crne Magdalene“ („Black Magdalens“ – CP 9), ovoga puta uz još jasnije profilisan socijalni angažman i klasne implikacije koje ukazuju na Kalenove levičarske inklinacije, koje će s godinama postajati sve evidentnije. Prva od njih je pesma od dve strofe u kojoj je, kao što i naslov nagoveštava, prikazano bdenje nad odrom jedne mlade Crnkinje. Prva strofa prikazuje scenu sakralne lepote i uzvišenosti:

Dve bele ruže na grudima,  
Sveće bele uz stope i glavu,  
Crna Madona grobljanska tu počiva;  
Gospodar smrti je zateče ubavu. (CP 7)<sup>60</sup>

Preminula devojka obogotvorena je u crnu Madonu, odnosno devicu čiju mladost i nevinost simbolizuje bela boja – ruža, sveća i, kako će se ispostaviti u narednim stihovima, haljine koju nosi. Ona je takođe i prelepa nevesta koja se udaje za Gospodara Smrti. Naposletku, ne treba prevideti ni rasnu konotaciju koju sa sobom nosi kontrast tamne puti devojke i sva ta belina koja je okružuje: utisak je da cveće, sveće i haljina takođe služe i prevazilaženju rasnog problema i diskriminacije, makar i u smrti. Oni su pandan praksama izbeljivanja tena i ispravljanja kose koje su bile izuzetno popularne među Afroamerikancima sve do kraja šezdesetih godina dvadesetog veka, a očuvale su se i do danas bez obzira na negativnu percepciju u savremenom društvu. Način na koji Kalen prikazuje bdenje ukazuje na tragediju koja se dogodila u nekoj bogatoj kući, međutim druga strofa koja predstavlja komentar na ovaj prizor uzvišene i tužne lepote otkriva nešto sasvim drugo:

Majka je venčani prsten prodala  
Da ona leži tu sva bela;  
Ponosna bi zaplesala, zapevala  
Kad bi se noćas videla. (CP 7)<sup>61</sup>

Dostojanstveni pogreb za mladu Crnkinju stajao je njenu majku jedine i najveće vrednosti koju je u životu imala, venčanog prstena koji je verovatno, kao i u mnogobrojnim afroameričkim porodicama sve do današnjih dana, jedini materijalni dokaz o postojanju muža i oca, u zajednici u kojoj su muškarci često odsutni, zatvoreni ili mrtvi. Tako belina koja okružuje telo pokojnice, pored rasnog, predstavlja i klasno iskupljenje. Okrutni obrt sudbine učinio je da devojka odgajana u siromaštvu bude lepša i gizdavija u smrti nego što je ikada bila za života i pesnik ironično primećuje da bi sada, da je živa, sigurno igrala i pevala od ponosa pri pogledu na ovaj prizor. Ovom pesmom koja kao jedan od svojih dominantnih motiva ima i klasu, odnosno siromaštvo, prejudicira Kalenova kasnija levičarska stremljenja i afinitet prema idejama američkih komunista.

Pesma „Crne Magdalene“ predstavlja tek prvi u nizu poetskih prikaza prostitucije u Harlemu koji će biti obrađivani u okviru ove disertacije. Kalen gradi pesmu na temelju simbolike vezane za najpoznatiju novozavetnu prostitutku, Mariju Magdalenu. Iako bi paralelizam između Magdalene i crnih prostitutki savremenog Harlema trebalo da se zasniva na sličnosti, crne Magdalene naprotiv

---

<sup>60</sup> U originalu: “With two white roses on her breasts, / White candles at head and feet, / Dark Madonna of the grave she rests; / Lord Death has found her sweet.”

<sup>61</sup> U originalu: “Her mother pawned her wedding ring / To lay her out in white; / She’d be so proud she’d dance and sing / To see herself tonight.”

žive u svetu bez Hrista, odnosno bez spasenja i oprostaja, gde ne postoji moralni autoritet koji će ih zaštititi i pozvati da „prvi ruku nek digne/ Ko grehe sam ne čini“ (CP 9).<sup>62</sup> Život ovih žena obeležen je siromaštvom koje Kalen opisuje uz dosta gorkog humora, evocirajući time angažovanu levičarsku poeziju njegovog nemačkog savremenika Bertolta Brehta: čak i u slučaju drugog dolaska Hristovog, one „imale ne bi/ Smirne za stope od svoje bede“, jer „Za cenu tela jedva da može/ Pošteno i da se jede“ (9).<sup>63</sup> U svetu bez boga, ove žrtve seksualne eksploatacije i sistemskog ekonomskog nasilja izopštene su i ignorisane od strane *pristojnog* sveta u pesmi otelotvorenog u „čednim i smernim“ damama koje okreću glavu, odnosno „povlače halje u stranu“ pri susretu sa seksualnim radnicama. Sa druge strane, „Magdalene smehom se brane;/ Gordošću skrivaju ranu“ (9),<sup>64</sup> gde Kalen prividno raskalašni i lascivni smeh tumači empatično, kao odbrambeni mehanizam. Poezija Kauntija Kalena, koji je često površno tumačen kao hrišćanski religiozan pesnik, kako zbog svog porekla, tako i zbog svoje česte biblijske inspiracije, tokom dubinske analize neretko otkriva izrazitu nedogmatičnost skrivenu u detaljima. Tako u poslednjoj strofi ove pesme, Kalen kaže da posrnulim ženama jako loše ide „otkako Hristos/ Napusti krst da na tron se popne“ (9)<sup>65</sup> što letimičnim čitanjem može delovati kao obična konstatacija, iako je zapravo u pitanju vrlo kritičan stav. Pesnik kao da optužuje Isusa za klasnu izdaju, odnosno da je samim svojim uskrsnućem, u trenutku kada je napustio ulogu mučenika i zauzeo poziciju božanstva, zapravo napustio i zaboravio svoje najvernije sledbenike, prezrene na svetu. U ovakvom svetu u kome se bog odvojio od ljudi i zauzeo za sebe vladalački položaj i pogled s visoka, vrlina se interpretira površno i izvitopereno, pa „krepost još posrne često/ Da prva kamen hitne“. (9)<sup>66</sup>

U pesmi „Kelner iz Atlantik Sitija“ („Atlantic City Waiter“ – CP 9-10), koja je inspirisana pesnikovim iskustvom studentskog zaposlenja u jednom hotelu, Kalen prvi put uvodi Afrikom inspirisane primitivističke motive koji će obeležiti neke od njegovih poznatih pesama. Pesnik koji svakako nije uživao u ovom letnjem poslu, pripoveda u „odbrambenom“ (Molesworth 48) trećem licu o konobaru koji služi bogatu klijentelu probranim delikatesima, dok otmene gospođe iznenađeno gledaju veštinu i gracioznost sa kojom se kreće po sali za ručavanje, što Kalen objašnjava time da „U prašumi ovim stopama/ Deset hiljada leta hoda oblik dade“. (CP 10)<sup>67</sup> Mladi Afroamerikanac vodi svoje poreklo od plemenitih prašumskih ratnika i hiljadugodišnje nasleđe nosi sa sobom gracioznost, ali i gordost koja se ne može sakriti. Da bi bio ponizan u skladu sa zahtevima posla potrebno je „hladno pretvaranje“<sup>68</sup>, ali ono ne pomaže:

Jer bljesne kroz pomirljivu masku  
 blagosti prašumska vatra  
 Kao kad sunce na zalasku  
 Zracima zapljusne lonac od bakra. (CP 10)<sup>69</sup>

Gracioznost i ponositost Crnaca, očuvane čak i vekovima nakon njihovog dolaska na negostoljubivo američko tle, predstavljaju dakle nasleđe Afrike, neumitno poput prirodnih pojava kakva je refleksija sunca. Ove Kalenove predstave o Africi, o kojima će još biti reči, jesu odlika u tom trenutku globalno popularnog modernističkog primitivizma, ali takođe jasno odražavaju i nacionalističku panafričku

<sup>62</sup> U originalu: “Inviting him that has not sinned / To raise the first rude hand.”

<sup>63</sup> U originalu: “And if he came they could not buy / Rich ointment for his feet, / The body’s sale scarce yields enough / To let the body eat.”

<sup>64</sup> U originalu: “The chaste clean ladies pass them by / And draw their skirts aside, / But Magdalens have a ready laugh; / They wrap their wounds in pride.”

<sup>65</sup> U originalu: “since Christ forsook / The cross to mount a throne,”

<sup>66</sup> U originalu: “And Virtue still is stooping down / To cast the first hard stone.”

<sup>67</sup> U originalu: “Ten thousand years on jungle clues / Alone shaped feet like these.”

<sup>68</sup> U originalu: “colder artifice”

<sup>69</sup> U originalu: “Sheer through his acquiescent mask / Of bland gentility, / The jungle flames like a copper cask / Set where the sun strikes free.”



agendu Markusa Garvija, koja je služila kao ideološki osnov raznovrsne umetnosti u periodu Harlemske renesanse.<sup>70</sup>

Kratka pesma „Skoro pa beli“ („Near White“ – CP 10-11) od samo jedne strofe govori o specifičnom položaju u kome se nalaze Afroamerikanci izuzetno svetle puti:

Jedni ih preziru, drugi se odriču,  
A oni nejasne rase tako stoje  
Ne znaju kome da se priklone i poviču  
„Hej, sestro moja“ il’ „Brate moj.“ (CP 10-11)<sup>71</sup>

Kalen ovde otvara temu neprirodnosti binarnih rasnih podela, naročito kada se ima u vidu činjenica o vekovnom rasnom mešanju u SAD. Ipak, mora se napomenuti da je ideja priklanjanju jednoj od dve suprotstavljene opcije i sama problematična, posebno ako se zna da u igri nisu samo rasne, već i klasne i društvene kategorije, što je često dovodilo do takozvanog „prelaska/prolaska“ (passing), odnosno prakse da izuzetno svetli Afroamerikanci pokušavaju da žive kao belci, a što je bio i veoma čest motiv umetničke obrade.

Sa druge strane, u pesmi „Tablo“ („Tableau“ – CP 11), Kalen izvršava nešto što se može nazvati poetskom diverzijom. Kroz priču o crnom i belom mladiću koji idu ulicom „ruku pod ruku“ i na taj način izazivaju sablazan i crne i bele zajednice, pesnik koristi temu međurasnih odnosa da maskira homoseksualni podtekst. Ovo svakako nije jedina Kalenova pesma koja tematizuje homoseksualnost, ali je ovde ona verovatno najtransparentnije prikazana, jer umesto neodređenih homoerotskih opisa lepote, imamo performativnost držanja za ruke. Ipak, težište pesme u potpunosti je pomereno na pitanje međurasnih odnosa, dok su Mladići predstavljeni kroz lepotu prirodnih pojava dana i noći, odnosno groma i munje, čime se naglašavaju čistota njihovog odnosa, kao i prirodnost ovakve zajednice. Sa druge strane, dve rase ne reaguju na isti način na ovaj društveni prestup: dok beli narod sa indignacijom na ulici komentariše ovaj skandal, Crnci u neverici proviruju ispod spuštenih zastora, očekujući da će se kazna za ovu transgresiju izliti na čitavu njihovu zajednicu.

Jedna od najpoznatijih i najuspelijih pesama Kauntija Kalena objavljenih u njegovoj prvoj zbirci jeste pesma „Nemili događaj“ („Incident“ – CP 13) u kojoj kroz tri kratka katrena, pesnik pripoveda o naglom prelasku jednog deteta iz idiličnog detinjstva u svet surove nepravde i rasizma, svojevrsnom ubistvu nevinosti, i nesagledivim posledicama koje trauma ostavlja na dečju psihu. Kalen se vraća na jedan događaj iz detinjstva, kada je tokom posete Baltimoru, tokom jedne bezbrižne vožnje gradskim prevozom primetio drugo dete kako ga netremice gleda. Uskoro će naivni dečak saznati šta je uzrok ovakve pažnje:

Sa osam leta bio sam sitan,  
Ne beše veći on mnogo,  
Osmehnuh se, a on se isplazi  
I siknu na mene „Crnčugo.“ (CP 13)<sup>72</sup>

Ovo lično iskustvo ujedno je i univerzalno formativno iskustvo u životu svakog Afroamerikanaca, odnosno prvi susret sa nepopustljivim belim pogledom i trenutak kada dete postaje svesno svoje različitosti i diskriminacije koju ona nosi. U pitanju je svojevrsan obred inicijacije u duboko rasističko američko društvo, gde žrtva najčešće internalizuje rasne predrasude sa kojima se suočava.

<sup>70</sup> O primitivizmu će biti dosta reči i kod priče o drugim pesnicima u ovom radu, naročito u poglavlju posvećenom Lengstonu Hjuzu, dok više o Markusu Garviju možete pročitati u istorijskom uvodu ovog rada.

<sup>71</sup> U originalu: “Ambiguous of race they stand, / By one disowned, scorned of another, / Not knowing where to stretch a hand, / And cry, “My sister” or “My brother.””

<sup>72</sup> U originalu: “Now I was eight and very small, / And he was no whit bigger, / And so I smiled, but he poked out / His tongue, and called me, “Nigger.””

Nije ni čudo da takva trauma može da u potpunosti kolonizuje nečije sećanje i da potisne sve druge događaje koji su se u određenom periodu dogodili:

Od maja do decembra  
Ja videh Baltimor sav,  
Ali od svega što tamo se zgodi  
Ja samo se ovoga sećam. (CP 13)<sup>73</sup>

Pesma „Nemili događaj“ ne može se smatrati karakterističnom za Kalenov poetski izraz. Za razliku od drugih ranih pesama, jasno inspirisanih engleskim romantizmom, Biblijom ili mitologijom, kompleksnih i formalno i idejno, ovo je pesma inspirisana istinitim događajem, jednostavna i jasna. Iako u njoj pesnik ne zasnjuje svojom tehničkom veštinom i eruditskim obrazovanjem, ovako rasterećena ona spada u svakako najmodernije Kalenove pesme, što uz univerzalnost njenih tema traume i sećanja, čini da ona i danas ostane jedna od najčešće antologizovanih pesama ovog autora.

Napokon, sekciju rasnih pesama zbirke *Boja* zatvaraju dve duge i veoma poznate pesme, u kojima Kalen na različite načine tematizuje afričko poreklo Afroamerikanaca, kao i tenziju između afričke i američke komponente ovog složenog i često polarizovanog identitetskog određenja. Reč je o pesmama „Pokrov boje“ („The Shroud of Color“ – CP 20-27) i „Nasleđe“ („Heritage“ – CP 27-32) napisanim na talasu Garvijeveog crnog nacionalizma i njegovih ideja o Panafrikanizmu i povratku u Afriku, ali uz primetne uticaje duboisovske filozofije i nezaobilazne hrišćanske elemente.

Prva od njih, „Pokrov boje“, predstavlja svakako jednu od najambicioznijih pesama Kauntija Kalena, prožetu izrazitim romantičarskim uticajima, gde je pesnik kao veoma mlad (pesma je nastala 1924.) demonstrirao svoju izrazitu tehničku zrelost, ali i dubinu filozofskog promišljanja. Ova pesma do danas izaziva različita kritička vrednovanja, od onih koji smatraju da je u pitanju „jedna od Kalenovih najsmelijih pesama [koja] ga prikazuje u njegovim najmračnijim, ali i najodlučnijim raspoloženjima“ (Molesworth 72), sve do ocena da je pesma „preopširna i previše apstraktna da bi bila dobra“ (Davis 329). Ipak, ono u čemu se kritičari mahom slažu jeste to da pesmu karakteriše originalan pristup identitetskim pitanjima i da je ona kao takva reprezentativna kada su u pitanju stavovi koje je Kalen u tom trenutku gajio u odnosu na pitanja rase. Pesma koja je prvobitno publikovana pod nazivom „Rođenje duha“ (Spirit-Birth), kasnije je preimenovana u „Pokrov boje“ verovatno kako bi se naglasila povezanost sa Du Boisovim konceptom Vela boje, odnosno rasne barijere predrasuda i predestinacija sa kojom se Afroamerikanci rađaju i koja ih onemogućava u ispunjenju punih životnih potencijala. Ova realna prepreka zaista i predstavlja centralni motiv pesme, s tim što joj Kalen u svojoj interpretaciji pridaje još mračnije konotacije, gde Du Boisovu setnu metaforu gotovo nevidljivog ali nepropustljivog Vela, zamenjuje zlokobnijom varijantom Pokrova kojim se evocira „duboki osećaj beznađa protagoniste“ (Dawahere 50). Pesma predstavlja molitvu lirskog subjekta, smoždenog životnim nedaćama karakterističnim za Crnce:

Gospode, pošto sam crn, predodređen za taj očaj  
Kojim me moja boja pokriva, ja sam kao kal  
Pod đonom brata moga; donose mi bol  
Sve deci drage radosti bezazlene;  
Zagađene su, obeščašćene  
Istinom o nepravdama što ih vid detinji  
Ne vidi. (CP 21)<sup>74</sup>

<sup>73</sup> U originalu: “I saw the whole of Baltimore / From May until December; / Of all the things that happened there / That’s all that I remember.”

<sup>74</sup> U originalu: “Lord, being dark, forewilled to that despair / My color shrouds me in, I am as dirt / Beneath my brother’s heel; there is a hurt / In all the simple joys which to a child / Are sweet; they are contaminate, defiled / By truths of wrongs the childish vision fails / To see;”

Ovo očajanje izazvano je gubitkom istorijskog kontinuiteta i poveznice sa crnom tradicijom koja je sada tek nejasno sećanje iz druge ruke na slavija vremena, afričku prapostojbinu, bezbrižni suncem okupan potok i sopstvenu tamnu kožu koja odbija sunčeve zrake, odnosno na idilične premda nejasne prizore prirodne lepote. Molitva kulminira molbom za smrt crnog poetskog subjekta, koji u tome vidi jedini izlaz iz beznadežne situacije u kojoj se nalazi. U tom trenutku pesma dobija uslovno rečeno dijalošku formu, jer se Bog oglašava predstavljajući junaku prvu viziju: „Zemlju što večno se grči od bola dok rađa/ i muke kad ono što daje kroz smrt vraća“ (23),<sup>75</sup> odnosno, prikaz sveukupnog ustrojstva života na zemlji psihodelično iskrivljenih dimenzija, koji uključuje čitavu prirodu, „sve stvari što plivaju, hodaju, puze ili lete“ (23)<sup>76</sup>. Život na zemlji ustrojen je ciklično i svako biće, čak i ništavni „slepi crv što kopa tunel ka svetlosti“ (23)<sup>77</sup> ima život koji dobija rođenjem i za koji se bori, sve do trenutka neminovne smrti. U jednom trenutku Bog zaista progovara i saopštava svom „tamnom čedu tuge“ (24)<sup>78</sup> da tajna svega leži u njegovom srcu. Poruka koju ovo obraćanje nosi jeste da je život neprekidna borba, ali da ga se niko ne odriče svojom voljom. Vizija se nastavlja prizorom ljudi koji se međusobno bore ne bi li se popeli uz nebeske lestve, ali junaka pesme ovo ne odvraća od njegove želje da umre i on odgovara: „Pa nek se bore, može se njima što svetle su puti.“ (25)<sup>79</sup> Bog zatim suočava junaka sa drugom vizijom. U pitanju je miltonovska scena Luciferove pobune. Gospod se nalazi u beznadežnoj situaciji i sateran je uza zid, ali svi nebeski anđeli i sveci pokušavaju da se odupru nadmoćnoj Luciferovoj vojsci i naposljetku uspevaju da ga poraze, a Bog ponovo uspostavlja svoju vladavinu. Ipak, ni ovo ne uspeva da odvrati junaka pesme od želje za smrću i on pita „Zašto mi se podsmevaš ovako? Zar sam ja bog?“ (26)<sup>80</sup> Na ovo Bog uzvraća još jednom, finalnom vizijom, posredovanom kroz muziku:

Čudna divlja muzika okinu tad najednom  
 Notu dugo nemoćnu u meni; neki ton  
 Džungle, primitivan i tanan, zakuca  
 I odjeknu mi u grudima, a tam-tam zajeca  
 U svakom damaru mog tela. Zveket  
 Pitonove kože na izdubljeno deblo raspete  
 Učini da svi nervi u ekstazi gore,  
 A ja postadoh vetar i nebo i more  
 I sve te divote što cvetaju u slobodi (CP 26)<sup>81</sup>

Ovo je prelapsarijanska vizija Afrike izazvana primalnim ritmom tam-tama, mnogo živopisnija od izbledeleg sećanja sa početka pesme, prenošenog sa kolena na koleno. Ona izaziva ekstatično sjedinjavanje junaka sa prirodom, ali ovaj san o slobodi nije dugog daha i traje „Sve dok se naprasno ta muzika ne izrodi/ U nešto gorko što peva o smrti,/ Šibanjem izazvan krik, u dah prekinuti/ Slobode okovane“ (26)<sup>82</sup>. Ipak, čak ni prizori i senzacije mučenja koje su Crnci doživljavali tokom svoje duge i mučne istorije potlačenosti, nakon odlaska sa svog matičnog kontinenta, ne ubijaju nadu u lirskom subjektu. Naprotiv, bez obzira što su vizije iskušenja i trpljenja mučne, one takođe služe

<sup>75</sup> U originalu: “The earth that writhes eternally with pain / Of birth, and woe of taking back her slain,”

<sup>76</sup> U originalu: „All things that swim or walk or creep or fly,“

<sup>77</sup> U originalu: „A blind worm here dug tunnels to the light,“

<sup>78</sup> U originalu: „“Dark child of sorrow, mine no less, what art / Of mine can make thee see and play thy part? / The key to all strange things is in thy heart.”

<sup>79</sup> U originalu: „“Well, let them fight; they can whose flesh is fair.”“

<sup>80</sup> U originalu: „“Why mock me thus? Am I a god?”

<sup>81</sup> U originalu: “Now suddenly a strange wild music smote / A chord long impotent in me; a note / Of jungles, primitive and subtle, throbbed / Against my echoing breast, and tom-toms sobbed / In every pulse-beat of my frame. / The din A hollow log bound with a python’s skin / Can make wrought every nerve to ecstasy, / And I was wind and sky again, and sea, / And all sweet things that flourish, being free.”

<sup>82</sup> U originalu: „Till all at once the music changed its key. / And now it was of bitterness and death, / The cry the lash extorts, the broken breath / Of liberty enchained;“

uspostavljanju kontinuiteta sa istorijom kao protivteže osećaju iščupanosti iz sopstvene tradicije, i dovode do epifanije:

I nekako mi dođe do pameti  
Da biti crn i taj bol trpeti  
Ište hrabrosti više no što anđeli imaju.  
Spoznah kakve oluje ovo drvo šibaju  
Na kome poraste telo moje, Ja surevnjivo  
Što bojalo se da misli i na nebo promenljivo,  
To Ja što sramno je kukalo „Uzmi život moj“  
Dok drugi su se mučili u klanici životnoj.  
Vapaji svih Crnaca dalekih i bliskih u roju  
Komešahu se nada mnom, patnje nalet moćni  
U kome smešni moj bol mora da iskopni  
I izgubi se; prava više ne imadoh  
Smrt da ištem; (CP 26-27)<sup>83</sup>

Kroz istoriju stradanja svog naroda, junak pesme dolazi do spoznaje koliko su njegove muke trivijalne i dostiže do tada neznani stepen identifikacije, solidarnosti i sabornosti sa svojim narodom. To je nacionalno buđenje koje odgovara idealu garvijevskog većeg bratstva i „nakon što je zbacio 'pokrov boje', junak ovde otkriva da je on zapravo 'univerzalni Crnac'“ (Dawahere 54). Podigavši zahvalno glavu na kraju pesme, on, kroz suze i smeh, na horizontu vidi izlazeće sunce.

Pesma „Nasleđe“, kojom se zatvara rasni deo Kalenove prve zbirke, spada ne samo među najpoznatije Kalenove pesme, već i među najuticajnija dela Harlemske renesanse i afroameričke književnosti uopšte. Pesma govori o sličnoj temi gubitka geografskog i istorijskog kontinuiteta i tradicije kod Afroamerikanaca<sup>84</sup> kao i pesma „Pokrov boje“ ali, s obzirom na to da je uglavnom rasterećena od religiozne afektacije i ima jasniji poetski fokus, „Nasleđe“ se generalno smatra daleko uspelijom pesmom. Pesma počinje direktnim pozivom na preispitivanje afričke komponente u okviru afroameričkog identiteta i realnih i simboličkih implikacija koje Afrika ima za Crnce, i u tom smislu može se reći da je „učinila više nego bilo koje delo kako bi se ovo pitanje održalo u prvom planu crne estetike“ (Molesworth 75). Pesmu otvara poznato retoričko pitanje:

Šta je meni Afrika:  
Bakarno sunce, more grimiza,  
Prašumska zvezda ili stazice,  
Bronzani junaci, il' crne kraljice  
Iz čijih bedara potekoh ja  
Još dok pevala je ptica edenska? (CP 28)<sup>85</sup>

Već na samom početku, Kalen uvodi pticu edensku, čime nagoveštava da će se osim nacionalno-romantičarskim i atavističkim prikazima izmaštane Afrike, pesma takođe baviti i sukobom između

---

<sup>83</sup> U originalu: „And somehow it was borne upon my brain / How being dark, and living through the pain / Of it, is courage more than angels have. I knew / What storms and tumults lashed the tree that grew / This body that I was, this cringing I / That feared to contemplate a changing sky, / This I that grovelled, whining, "Let me die," / While others struggled in Life's abattoir. / The cries of all dark people near or far / Were billowed over me, a mighty surge / Of suffering in which my puny grief must merge / And lose itself; I had no further claim to urge / For death;“

<sup>84</sup> Piter Pauers „Nasleđe“ tumači kao pesmu o prikrivenoj homoseksualnosti i tenziji između privatne i javne sfere u životu Kauntija Kalena (Powers). S obzirom na to da je u pitanju tema koja nije u fokusu ove disertacije, ovom interpretacijom se nećemo detaljnije baviti, ali ipak treba napomenuti da je ovo jedno od najdetaljnijih i najkvalitetnijih prikaza Kalenove poezije na koji je autor disertacije naišao tokom svog istraživanja.

<sup>85</sup> U originalu: “What is Africa to me: / Copper sun or scarlet sea, / Jungle star or jungle track, / Strong bronzed men, or regal black / Women from whose loins I sprang / When the birds of Eden sang?“

ovih nasleđenih primitivističkih i paganskih koncepata i hrišćanske doktrine koja čini dominantni aspekt evro-američkog svetonazora. Kao i u „Pokrovu boje“, i ovde je Afrika pre svega posredovana muzikom, pa iako poetski subjekat ovde nema suicidalne tendencije, on se nalazi u posebnom stanju istovremene fizičke pasivnosti i mentalne uznemirenosti u kome „Ne želi čuti zvuka do li pesme/ Što pevaju je divlje ptice varvarske/ Goneći u ogromnim krdima zveri prašumske“ (28),<sup>86</sup> a iako pokušava zapušiti uši, u glavi čuje damare tam-tama kako ga dozivaju. Ova Afrika koju Kalen opisuje, kao kontinent egzotične flore i faune, i polugolih šumskih ljubavnika koji se pod vedrim nebom kunu jedno drugom na odanost, sasvim jasno ne potiče iz Kalenovog sopstvenog iskustva i sećanja, zbog čega Hagins nije ubeđen u pesnikovu iskrenost i doživljava Afriku u pesmi kao nešto romantično i egzotično, „ni manje ni više stvarno za [Kalena] kao za crnog pesnika, nego što bi bilo za nekog belca“ (Huggins 81). Ipak, činjenica je da su bez obzira na to, ovakve predstave Afrike postale praktično obrazac za to kako je ovaj kontinent predstavljan u književnosti, a primitivistički trend raširio se iz poezije i na likovnu i muzičku umetnost. Osim toga, čini se da Hagins propušta da primeti da pesma upravo i govori o nemogućnosti pesnika da se poveže sa jednim toposom koji bi u njegovim mislima trebalo da ima težinu i emocionalni naboj kakav dolikuje prapostojbini, dok je u realnosti zapravo samo kolaž romantizovanih kolektivnih sećanja. Ovakva Afrika zapravo predstavlja odraz Du Boisovog koncepta „dvostruke svesnosti“, odnosno karakteristične afroameričke „podvojenosti duše“ – raskola između afričke i evropejske komponente koja postoji u svakom Afroamerikancu. Tako pesma „Nasleđe“, ali ne samo ona, u celini predstavlja tematizaciju upravo one Du Boisove „čežnje da se postigne samosvesna muškost, da se podvojeno Ja sjedini u bolje i istinitije sopstvo“ (Du Bois, *Souls* 9). Afrika Kalenove poezije poreklom je iz kolektivnog sećanja i umetnosti i predstavlja tek pokušaj da se označi ono nešto neuhvatljivo sadržano u duši dislociranog crnog subjekta, što ni vekovi nisu uspeli da „izbele“ (9), pre nego realnu geografsku odrednicu. Kalen zaista i priznaje da je Afrika za njega tek „Knjiga koju umoran/ Listaš, dok ne dođe san“ (CP 29),<sup>87</sup> da su sve njene zveri i prizori „nezapamćeni“ i da je ona zapravo „lanjski sneg“, u većem delu pesme definisana kao negacija, kao ne-Amerika, odnosno mesto na kome ima onoga čega nema u današnjoj domovini američkih Crnaca. Tako pokušavajući da iz kolektivnog sećanja prizove zaboravljaju prapostojbinu, on zapravo lamentira nad Amerikom u kojoj nema slobode, lepote, pa ni čulne ljubavi:

Glatkih i vlažnih tela tu nije  
 Sa kojih znoj smešan s kišom lije,  
 Da porediti se mogu divljinom strasti  
 S prašumskih parova ljubavnom slasti. (CP 29)<sup>88</sup>

Repeticija koja odlikuje pesmu „Nasleđe“, stalno ponavljanje pitanja o tome šta je Afrika i vraćanje na ležanje u krevetu, polako grade sliku poetskog subjekta koji je u pravoj groznici, opsednut ovim identitetskim pitanjima. Afrika više nije lako štivo za pred spavanje, jer ispod umirujućih slika leže pitanja koja su okidač za svojevrsnu krizu identiteta. Pesnik nema mira jer kroz njegove vene teče ovaj hibridni identitet, simbolizovan kroz „stopala surova, obuvena“ (dakle moderna i civilizovana) koja „tumaraju ulicom [njegovog] tela“ naizgled besciljno, ali koja uvek pronađu pravi put zahvaljujući praćenju prašumskih tragova (što naravno predstavlja afričko nasleđe)<sup>89</sup>. Slabu identitetsku ravnotežu remete i prirodne pojave poput kiše, čije dobovanje odjekuje kroz čitavo biće pesnika kao plemenski tam-tam koji poziva na sabornost:

I tako ležim ja, koji ne počine

<sup>86</sup> U originalu: “So I lie, who all day long / Want no sound except the song / Sung by wild barbaric birds / Goading massive jungle herds,”

<sup>87</sup> U originalu: “Africa? A book one thumbs / Listlessly, till slumber comes.”

<sup>88</sup> U originalu: “Here no bodies sleek and wet, / Dripping mingled rain and sweat, / Tread the savage measures of / Jungle boys and girls in love.”

<sup>89</sup> U originalu: „So I lie, who find no peace / Night or day, no slight release / From the unremitting beat / Made by cruel padded feet / Walking through my body’s street. / Up and down they go, and back, / Treading out a jungle track.“

Nikada čvrsto baš zbog kiše noćne -  
 Odmora za mene nema kada  
 Kiša počne da pada;  
 Kao duša od bola suluda  
 Moram da pratim njen refren čudan;  
 Stalno se prevrćem i vrtim,  
 Kao crv na udici migoljim,  
 Dok primalni ritam njen cedi se  
 Kroz telo moje, vapi „Skidaj se!  
 To novo izobilje ostavi ti  
 Zaigraj Ples ljubavni!“  
 Na taj svoj način, dobro znan  
 Kiša me doziva noć i dan. (CP 30)<sup>90</sup>

Ovaj raskol uzrokovan je i pojačan religijskim dualitetom između hrišćanskog boga i paganskih afričkih božanstava. Ovde pesnik racionalno prihvata da mu paganski idoli ne znače ništa i da je Hrišćanstvo na njega imalo mnogo veći uticaj, ali da se zbog toga oseća licemerno i priznaje da svaki put kada se moli Isusu priželjkuje da je njegov bog crn kao i on sam, čime prejudicira prikaze Crnog Hrista u svojoj i poeziji svojih savremenika. Kao i obično kada je Hrišćanstvo u pitanju, Kalen hoda po tankoj liniji ironije dok moli za oprost zbog greha kreiranja crnih bogova i pokušaja da hrišćanske svece približi sebi i svojoj rasi. Umesto katarzičnog razrešenja identitetske krize, pesma se završava potiskivanjem nasleđa u korist civilizacije:

Celu noć i čitav dan  
 Samo jedno moram ja:  
 Hladim krv da ponos svladam,  
 Ili u poplavi da stradam.  
 Da ne bi potpalio skriveni žar  
 Taj panj što činio mi se mokar  
 A gori kao najsvulji suvarak  
 I topi se kao čist vosak,  
 Da ne bi se grobovi opet napunili.  
 Još uvek nisu uopšte shvatili  
 Ni moje srce, a ni glava  
 Da civilizovani smo, oni i ja. (CP 32)<sup>91</sup>

Nasleđe nosi sa sobom destruktivni ponos, koji preti da eskalira u zemlji kojom vladaju nepravedni, rasno diskriminišući zakoni. Ovaj ponos vodi poreklo od svesti o veličanstvenoj prošlosti, ali je daleko življi i autentičniji od romantizovanih prikaza džungle. Da identitetska šizma ne bi rezultovala dezintegracijom tela i bića, odnosno da se ne bi „grobovi ponovo napunili“ neophodno je neprekidno zauzdavati i gušiti ovu crnačku nacionalnu gordost, i Kalen ovakav napor ironično predstavlja kao žrtvu na oltaru civilizacije, tog ideala koji za Crnce podrazumeva i mnogo toga negativnog.

I pored toga što ga očigledno nisu karakterisale formalna hrabrost i inventivnost, Kaunti Kalen veoma prigodno završava rasni pasaž zbirke *Boja* raskošnim atavističkim slikama poetski izmaštane Afrike,

<sup>90</sup> U originalu: “So I lie, who never quite / Safely sleep from rain at night— / I can never rest at all / When the rain begins to fall; / Like a soul gone mad with pain / I must match its weird refrain; / Ever must I twist and squirm, / Writhing like a baited worm, / While its primal measures drip / Through my body, crying, “Strip! / Doff this new exuberance. / Come and dance the Lover’s Dance!” / In an old remembered way / Rain works on me night and day.”

<sup>91</sup> U originalu: “All day long and all night through, / One thing only must I do: / Quench my pride and cool my blood, / Lest I perish in the flood. / Lest a hidden ember set / Timber that I thought was wet / Burning like the dryest flax, / Melting like the merest wax, / Lest the grave restore its dead. / Not yet has my heart or head In the least way realized / They and I are civilized.” .

koje su ipak sasvim u skladu sa duhom vremena i Novocrnačke renesanse, i predstavljaju važnu pesničku smernicu za njegove savremenike i naslednike. Rasne pesme iz Kalenove prve zbirke zapravo predstavljaju svojevršno tematizovanje Du Boisovog seminalnog dela *Duše crnog naroda*. Ovaj uticaj primetan je kako na idejnom, tako i na formalnom planu, možda najočiglednije putem zajedničkih afiniteta prema romantičarskim idealima i pesnicima. Tako Kalenova izrazito rasna poezija kao „poruka crne krvi“ (Du Bois 9) koja se prenosi čovečanstvu, a koja se ispisuje u kanonskim romantičarskim formama, predstavlja odjek čuvenih Du Boisovih epigrafa iz *Duša Crnog naroda*, gde su odlomci radova velikih pesnika engleskog i nemačkog romantizma sjedinjeni sa notnim zapisima crnačkih spirituala, odnosno neo-romantičarsko (evropejsko) pesništvo sa jasnom rasnom (afričkom) podlogom – *melodijom*. Osim toga, ova romantična zagledanost u Afriku i pokušaji da se oživi afričko nasleđe, u potpunosti prate ideološke smernice crnog nacionalizma, otelotvorenog u pokretu UNIA Markusa Garvija, koji je kao sastavni deo svoje nacionalne agende imao Panafrikanizam i ideju o „povratku“ Afroamerikanaca u njihovu prapostojbinu. Napokon, pesme koje prikazuju život običnih ljudi, svojom empatijom prema siromašnim i potlačenim, ukazuju i na Kalenovo interesovanje za pitanja klase i socijalni program koji u mnogome predskazuje kasnija Kalenova komunistička i šira levičarska interesovanja. Tako su, osim Kalenovog nesumnjivog talenta, na veliki uspeh koji je zbirka postigla svakako uticali njegovo opsežno bavljenje rasnim temama kao i ova sinergija poezije i politike.

Sa druge strane, Kalenova naredna zbirka *Bakarno sunce* bila je manjeg obima, pa i manjih ambicija, ali određeni broj pesama koje su u njoj sadržane svedoči o izvesnoj devijaciji od romantičarskih inspiracija i formalizma, a sugerise i još snažniji ideološki zaokret sa nacionalizma ka komunističkim idejama. Kao i njena prethodnica, i *Bakarno sunce* podeljeno je na tematske celine, pa tako i ovde imamo odeljak „Boja“ u koji su smeštene pesme posvećene rasnom pitanju. Iako je i taj odeljak dosta manjeg obima nego u prethodnoj zbirci i sadrži svega sedam pesama, četiri pesme koje ćemo analizirati na narednim stranama jasno svedoče o Kalenovom pesničkom razvoju i novim tendencijama u njegovom radu.

Zbirku otvara sonet „Iz tamne kule“ („From the Dark Tower“ – CP 61-62), svakako jedna od prepoznatljivih pesama Kalenovog opusa, utoliko više jer je po njoj ime dobila pesnikova više godina objavljivana kolumna u časopisu *Prilika*, a takođe i najuticajniji harlemski književni salon, Tamna kula Ejlilije Voker, gde su jedan od zidova krasili stihovi ove pesme.<sup>92</sup> Osim toga, ova pesma je poslužila i kao uvod u poetski segment u jedinom broju u uvodu pomenutog časopisa *Vatra!!!* koji je, bez obzira na svoj faktički neuspeh, ostavio snažan trag u afroameričkoj kulturi dvadesetog veka. Naslov pesme naravno sadrži referencu na pesmu „Čajld Roland mračnoj kuli stiže“<sup>93</sup> Roberta Brauninga, evocirajući Rolandovu mukotrpnu potragu za misterioznom tamnom kulom, kroz nedefinisani post-apokaliptični pejzaž. Za razliku od Brauningove pesme, gde simbolika tamne kule ostaje do kraja nerazjašnjena, Kalen svoju pesmu počinje takoreći tamo gde se Brauningova završava i plasira svoju poruku iz Tamne kule. Na mestu viteza Rolanda ovde imamo čitavu crnu rasu u SAD koja je kroz golgotu robovlasništva, diskriminacije, segregacije i drugih najčešće sistemskih nepravdi i iskušenja, konačno stigla do neuhvatljive Tamne kule. U Kalenovoj kuli krije se poruka rasnog ohrabrenja i osnaženja za prispelog tragača, i već prvi stihovi kontekstualizuju ovu pesmu u okvire kanonske protestne i radikalne crne poezije i retorike:

Nećemo zauvek sejati dok drugi žanju  
Zlačani rod plodova zrelih,  
Nećemo zauvek prihvatati, bedni, zanemeli,

---

<sup>92</sup> Naspramni zid salona bio je posvećen Hjuzovoj pesmi „Smoždjeni bluz“, što govori o komparativnim reputacijama koje su u to vreme imala ova dva pesnika.

<sup>93</sup> „Childe Roland to the Dark Tower Came“, 1855. Iako je ovo uobičajeni srpskohrvatski prevod naslova Brauningove pesme, autor ovog rada smatra da rasnim konotacijama Kalenove pesme bolje odgovara prevod Tamna kula, nego Mračna kula.

Da braću svoju ponizuju ljudi manji; (CP 61)<sup>94</sup>

Tradicijom protestne poezije tokom Novocrnačke renesanse ovaj rad će se tek opsežno baviti, ali već ovi prvi stihovi jasno ukazuju na to da u okviru Kalenove poetike, mladalačke sumnje i nesigurnosti i romantičarska sanjarenja polako ustupaju mesto radikalnijim političkim stavovima i nacionalističkom gnevu, odnosno svemu onome što će svoj najsnažniji izraz u afroameričkoj poeziji dobiti četiri decenije kasnije u radovima pesnika Pokreta crne umetnosti. Nakon što ustvrdi da „Nismo stvoreni da plačemo zanavek“<sup>95</sup>, Kalen u drugoj strofi kroz metaforične slike prirode govori o odnosima crne i bele rase, argumentujući njihovu jednakost:

Noć što tamna joj grud teši same,  
Bele zvezde lepotu ne gube zbog tame,  
I ima pupoljaka što uopšte ne cvetaju  
Na svetlu, već sasuše se jadni i skapaju; (CP 62)<sup>96</sup>

Kalenova Tamna kula na kraju pesme još jednom najavljuje revolucionarne promene, iako i dalje tek kroz sugestivnu metaforu koja se romantičarski oslanja na prirodu: „Krijemo u tami srce zasečeno, / Dok strpljivo gajimo seme namučeno“ (61-62).<sup>97</sup> Ovim se sugerše da će seme pobune i promene zalivano od strane pesnika, ali i čitave crne rase, naposljetku neminovno, shodno zakonima prirode, proklijati i dati revolucionarni plod.

Pesme „Čiča Džim“ („Uncle Jim“ – CP 65-66) i „Obojena pevačica bluza“ („Colored Blues Singer“ – CP 66-67) možda najbolje ilustruju suptilne promene u Kalenovim umetničkim i političkim sklonostima, uvodeći u njegov opus, premda na mala vrata, međusobno povezane elemente folklor, popularne kulture i levičarske ideologije. Prva od njih, pesma „Čiča Džim“ predstavlja simbolički dijalog između Starog i Novog Crnca:

„Belci su vala beli“ kaže čiča Džim  
„Zacelo,“ frknem ja;  
Pa kažem belo je i mleko,  
I piva što pije pena. (CP 65)<sup>98</sup>

U prvom stihu pesme, Kalen prvi put u svoju poeziju uvodi folklorni, rasno/klasno markirani jezik, makar i posredno, kroz citirani govor jednog od likova.<sup>99</sup> O temi povratka crnačkom folkloru u okviru Novocrnačke renesanse biće više reči u trećem poglavlju ove disertacije, ali svakako treba pomenuti da napuštanje panafričkog imaginarijuma kome je Kalen bio sklon u pesmama iz svoje prve zbirke, a koji se ideološki povezuje sa crnim nacionalizmom, i prelazak, makar i ovako diskretan, na afroamerički narodni jezik i folklor, jesu jasni pokazatelji Kalenovog ideološkog zaokreta u levo, imajući u vidu da je kultura Crnaca američkog Juga u to vreme programski favorizovana od strane Komunističke partije Sjedinjenih Američkih Država. Ovo pokazuje u kolikoj je meri poezija Harlemske renesanse, čak i kod Kauntija Kalenam koji se smatrao jednim od njenih konzervativnijih predstavnika, gotovo trenutno odražavala promene na više nego dinamičnoj političkoj sceni onog vremena. Nasuprot Čiča Džimu koji predstavlja prototip Starog Crnca, narodnog čoveka, stoji pesnik, odnosno poetska persona ove pesme, sa svojim učenim govornim stilom i intelektualnom

<sup>94</sup> U originalu: “We shall not always plant while others reap / The golden increment of bursting fruit, / Not always countenance, abject and mute, / That lesser men should hold their brothers cheap;”

<sup>95</sup> U originalu: „We were not made eternally to weep.“

<sup>96</sup> U originalu: “The night whose sable breast relieves the stark, / White stars is no less lovely being dark, / And there are buds that cannot bloom at all / In light, but crumple, piteous, and fall;”

<sup>97</sup> U originalu: “So in the dark we hide the heart that bleeds, / And wait, and tend our agonizing seeds.”

<sup>98</sup> U originalu: ““White folks is white,” says uncle Jim; / “A platitude,” I sneer; / And then I tell him so is milk, / And the froth upon his beer.”

<sup>99</sup> „Belci su vala beli“ odnosno u originalu „Whitefolks is white“.



afektacijom. Dok Čiča Džim sa svojim životnim iskustvom i „srcem gorčinom okovanim“ (65)<sup>100</sup> ne veruje u mogućnost promene kada je u pitanju rasna dinamika u SAD, Novi Crnac smatra, možda odveć idealistički i naivno, da je takva promena moguća, kao i da obrazovanje donosi rasni i klasni napredak koji ga napokon mora zaštititi od diskriminacije. Za čoveka koji je čitav svoj život proveo u okruženju sistemske nepravde, ovakav Novi Crnac jeste tek neodrasla i naivna „usijana glava“ (65),<sup>101</sup> koja će pre ili kasnije shvatiti kako stvari stoje. Iako je ono što mu starac govorio prihvatio sa podozrenjem i podsmehom, tokom jedne seanse eskapizma i hedonizma, karakteristične za život mlade harlemske elite, misli mladog pesnika odlučaće od rasprave o Kitsovoj „Odi grčkoj vazi“ na taj prividno trivijalni razgovor iz prošlosti. Otvoreni kraj koji pesma ima ne daje puno odgovora, ali je jasno da paralelizam između Čiča Džima i romantičarske poezije predstavlja afirmaciju narodne mudrosti, kao i da pesnik u ime Novog Crnca odaje priznanje iskustvu starijih generacija. Osim toga, pesma postavlja pitanje i o istinskoj moći obrazovanja, odnosno dubokoumnih rasprava o književnosti i umetnosti, da omoguće Crncima jednakost i zaštite ih od sistemske nepravde.

Sa druge strane, u pesmi „Obojena pevačica bluza“ Kalen prvi put u svom opusu pravi iskorak izvan svojih romantičarskih, evrocentričnih preokupacija u domen afroameričke popularne kulture. Iako se tokom svoje čuvene javne razmirice sa Lengstonom Hjuzom nepovoljno izrazio o njegovim bluz pesmama, onda kada je pisao o njegovoj zbirci *Smoždeni bluz*, pogrešno je misliti da je nedostatak simpatija za bluz poeziju značio da Kalen ne voli bluz ili druge vrste popularne muzike – naprotiv. Kao i ostali stanovnici Harlema tokom dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, Kalen je živeo prilično boemski, a to je naravno podrazumevalo i gotovo svakodnevne zabave, čiji su nezaobilazni deo bila i muzička izvođenja o kakvim govori ova pesma. Kao što se može i očekivati, „Obojena pevačica bluza“ nije po svojoj formi bluz pesma, već pesma o bluzu i o sublimaciji tuge kroz čin stvaranja. Na početku pesme Kalen kontemplira o načinima na koje različiti ljudi reaguju na patnju, gde jedni gorko jecaju, dok „Drugi stisnu zube zbog tog/ I još gordije se drže“.<sup>102</sup> Izvan ove podele je pevačica bluza koja, kao i svaki umetnik, svoja osećanja transformiše u umetnički čin i „Od bola svog muziku stvara/ Tako ga drži ukroćenog“.<sup>103</sup> Ovu muziku Kalen opisuje kroz primitivističke prizore iz afričkog života, stilom koji gotovo da podseća na narodnu poeziju:

Pesme takve grudi mekih  
Afričke deve tule  
Zbog dragana im poginulih,  
Što skriveni polako trule.

Od takve pesme selo zadržti,  
To druga žena čeka, pati  
Što njena tamna suza  
Ne može da joj ga vrati. (CP 66-67)<sup>104</sup>

Bluz pesma je snažno povezana sa tradicijom i nasleđem, destilovana iz kolektivnog glasa čitave crne rase, poput Du Boisovih pesama tuge iz kojih „duša crnog roba progovara ljudima“ (Du Bois *Souls* 167). Ipak, za klasično obrazovanog Kalena, bluzu kao i svim drugim oblicima afroameričkog kulturnog stvaralaštva, potrebna je validacija u okvirima belog kanona i u poslednjoj strofi, on pravi poređenje između čuvenog soprana sa početka prošlog veka, Marije Jerice, i bluz pevačice. Čini se da on ovde prednost daje anonimnoj Crnkinji, jer poznata diva, iako uz puno emocija, samo interpretira Verdijevu ariju, dok je pevačica bluza autentičnija kao stvarateljka i umetnica jer „duše

<sup>100</sup> U originalu: „His heart walled up with bitterness,“

<sup>101</sup> U originalu: „Young fool“

<sup>102</sup> U originalu: „And some grow cold as ice, and bear / Them prouder than before.“

<sup>103</sup> U originalu: „You make your grief a melody / And take it by the hand.“

<sup>104</sup> U originalu: „Such songs the mellow-bosomed maids / Of Africa intone / For lovers dead in hidden glades, / Slow rotting flesh and bone. / Such keenings tremble from the kraal, / Where sullen-browed abides / The second wife whose dark tears fail / To draw him to her sides.“

svoje trga žice,/ I notu po notu krv curi“ (67),<sup>105</sup> odnosno peva svoju istinu i svoj bol. „Obojena pevačica bluz“ tako svedoči o afinitetima Kauntija Kalena, koji svakako nisu isključivali narodnu i popularnu kulturnu produkciju, pa iako će se on sam popularnom kulturom uglavnom baviti tek u narednoj deceniji i to mahom kroz pisanje za pozorište, postoji i ova pesma koja svedoči o njegovom zanimanju za bluz i džez u još ranijem periodu.

U kontekstu Kalenovog opusa, pesma „Boje“ („Colors“ – CP 67-68) izdvaja se neobično eksperimentalnom formom i zanimljivim, premda ambivalentnim političkim podtekstom. Pesma je zapravo triptih kraćih pesama pod nazivom „Crvena“, „Crna“ i „Neznana boja“, od kojih svaka ima svoju temu, pa i različita stilska obeležja, dok se sve uklapaju u enigmatičnu celinu. „Crvena“ istovremeno govori o fenomenu belog pogleda (white gaze) koji je Toni Morrison figurativno predstavila kao belog čovečuljka što svakom Afroamerikancu stalno sedi na ramenu i neprekidno ocenjuje sve njegove reči i postupke (PBS), rasističkoj percepciji izgleda Afroamerikanaca od strane bele većine, te afirmiše crnačku lepotu, što je čini više nego aktuelnom i u savremenom društvenom kontekstu. Pesma govori o Crnkinji koja ulazi u prodavnicu da kupi crveni šešir. Ona je „ružna, crna, debela“, što je očigledno perspektiva prodavaca koji je prvo ubeđuju da joj šešir odlično stoji, da bi se potom smejali iza njenih leđa jer „na crnoj crvena oko vređa“. Za razliku od prvih šest stihova koji očigledno reprezentuju beli pogled, Kalen u poslednja dva stiha ove kratke pesme menja perspektivu i poentira: „Šešir je platila ponosna lica/ I izašla gordo kao kraljica“. <sup>106</sup> U naletu prkosa, anonimna crna žena, figurativno zbacuje belog čovečuljka sa ramena, odnosno odbija napokon da sebe vidi očima bele Amerike i da se povinuje diskriminišućim estetskim standardima belog pogleda, pa ponosno nosi svoj novi šešir. Ovim Kalen prejudicira pokret „Crno je lepo“<sup>107</sup> koji je šezdesetih godina dvadesetog veka doživeo svoj vrhunac, a svoje korene je vukao iz vremena Harlemske renesanse. Iako je Harlemska renesansa period kada su u okviru afroameričke zajednice i dalje prevashodno zastupljeni spolja nametnuti ideali bele lepote, čije refleksije vidimo u već više puta pominjanoj popularnosti proizvoda za „ulepšavanje“ Crnaca, odnosno za poništavanje njihovih specifičnih rasnih odlika tamnog tena i kovrdžave kose, činjenica jeste da je ovo takođe vreme prvih crnih seks simbola, Džozefine Bejker i Pola Robesona, odnosno trenutak prvog vrednovanja crne lepote u bilo kom njenom obliku, u okviru glavnog kulturnog i estetskog toka. Poruka koju ova Kalenova pesma nosi još je radikalnija i nalikuje Hjuzovoj afirmaciji „Znamo da smo lepi. A takođe i ružni“ (Mitchell 59) koja istini za volju potiče iz eseja koji je bio predmetom sporenja dvojice pesnika. To je poruka otpora nametnutim vrednostima koja predskazuje period radikalnog otpora druge polovine dvadesetog veka, a čije odjeke možemo identifikovati i danas.

Sa druge strane, pesma „Crna“ nosi sasvim drugačiju atmosferu i poruku. Sastavljena je od dve sasvim kratke celine i njom dominira ukrštanje rasne tematike i biblijskih slika. Prvi pasaż od samo tri stiha počinje prizorom publike koja napušta mesto na kome se upravo odigrala nekakva predstava. Već drugi stih bez zaziranja isporučuje šokantan obrt, gde publika pri odlasku baca poslednji pogled na „Zgužvanu mučenu stvar što s drveta visi“ (67)<sup>108</sup> i čitalac shvata da u pitanju nije bila nikakva zabavna manifestacija, već linčovanje, upoređeno sa Kalvarijom, čime se jasno uspostavlja paralela između stradanja nepoznatog Crnca i žrtvovanja Isusa Hrista. Ovim se ujedno pravi tematska poveznica sa drugim pasażom pesme koji se sastoji od samo jednog aforističnog distiha: „Da, taj što Hristu na putu ka Golgoti pomože,/ Onaj Simon što se ne odreče, Crnac beše“ (CP 67).<sup>109</sup> Ovde Kalen

<sup>105</sup> U originalu: “You tear the strings of your soul apart, / Blood dripping note by note.”

<sup>106</sup> U originalu: “She went to buy a brand new hat, / And she was ugly, black, and fat: / “This red becomes you well,” they said, / And perched it high upon her head. / And then they laughed behind her back / To see it glow against the black. / She paid for it with regal mien, / And walked out proud as any queen.”

<sup>107</sup> Crno je lepo (Black Is Beautiful) – pokret koji je svoju ekspanziju doživeo šezdesetih godina prošlog veka, sa porastom radikalizma u okviru afroameričke zajednice, a koji se zalagao za odbacivanja rasno diskriminišućih standarda lepote koji su Crnce decenijama terali da izbeljuju lice i ispravljaju kosu. Zaštitni znak ovog pokreta jeste takozvana „prirodna“ ili „afro“ frizura.

<sup>108</sup> U originalu: „That twisted tortured thing hung from a tree,“

<sup>109</sup> U originalu: “Yea, he who helped Christ up Golgotha’s track, / That Simon who did not deny, was black.”

referiše na Simona iz Kirineje (današnja Libija) koji je zajedno sa Hristom nosio Krst ka Golgoti, onda kada Isus više nije imao snage. Kaunti Kalen će se u svom opusu ponovo i dosta detaljnije baviti ukrštanjem jevanđelja i rasnog pitanja, ali jasno je da i ovde on koristi priču o Isusu da istakne nepravedan i zverski tretman sa kojim se Crnci suočavaju u SAD.

Ono što sledi nakon ovoga, jeste najzagonetniji deo ovog triptiha, primerenog naslova „Neznana boja“:

Često bi rekla moja mati,  
Kad snažni vetrovi stali bi duvati,  
A šćućurena van vidokruga,  
Prasad zaskičala od straha luda  
K'o da ih neko na ražanj bode,  
„Siroti prasci i vetar vide.“ (CP 68)<sup>110</sup>

Ono što upada u oko jeste nagli prelazak pesnika sa polja javnih društvenih i rasnih problema u sfere privatnog, gde imamo ovu sasvim kratku pesmu iz domaćeg života koja donekle nagoveštava ono što će Kalen u narednim godinama ponuditi na polju književnosti za decu. Margo Natali Kroford čitavu pesmu „Boje“ tumači kao aluziju na panafrički trio, crvenu, crnu i zelenu, odnosno boje nacionalističke organizacije UNIA Markusa Garvija. Kalen u ovoj pesmi „ponovo ispisuje očekivanu trijadu“ (Crawford 389) i zamenjuje zelenu nepoznatom bojom, čime naglašava da se mora još sačekati da bi se videlo koja je poslednja boja u ovom triju, odnosno šta će nositi dalji napori usmereni ka ostvarivanju rasne jednakosti. Ipak, imajući u vidu sve izraženija Kalenova levičarska stremljenja u ovom periodu, a i kasnije, ne sme se prenebregnuti ni činjenica da je crvena takođe i boja komunističkog pokreta, pa nepoznata boja može tako predstavljati i još uvek nejasan ishod mešanja crvene i crne, to jest angažovanja Crnaca u okviru levičarske borbe za jednakost. U svakom slučaju, „Neznana boja“ nesumnjivo predstavlja predskazanje vetra promena, čiji su ishodi i dalje nejasni, ali koji neminovno menja rasnu situaciju u SAD.

Pred kraj dvadesetih godina prošlog veka Kalen počinje intenzivnije da se interesuje za različite scenske forme, uključujući operu i mjuzikl. I pored toga, iako su krah braka, kao i javne razmirice u pogledu odnosa između rase i estetike koje je sa Hjuzom vodio sada već ozbiljno načele njegovu reputaciju najznačajnije mlade uzdanice afroameričke poezije, on 1929. godine objavljuje svoju narednu zbirku *Crni Hristos i druge pesme*. I ova zbirka obimom je bila dosta manja od svoje prethodnice, što je sada već postajalo pravilo u Kalenovom pesničkom radu, i sadržala je tek nekih dvadeset pet pesama. I pored toga, u njoj se našla najduža pesma Kauntija Kalena, naslovna „Crni Hristos“ („The Black Christ“), a uz nju i još nekolicina pesama značajnih u razmatranju pesnikovog umetničkog i ideološkog razvoja. Iako su kritike bile podeljene i ukazivale na to da „milozvučne poezije iz prve dve zbirke ovde gotovo da uopšte ni nema“ (Molesworth 1946), ova zbirka potvrđuje Kalena kao pesnika koji je u zoni komfora naslovne pesme na vrhuncu svojih stvaralačkih moći, dok istovremeno ostale rasne i političke pesme koje su ovde prikupljene predstavljaju ispitivanje novih teritorija i sugerišu ideološki i estetski zaokret koji pesnik čini u ovom periodu. Zbog svega toga *Crni Hristos i druge pesme* može se smatrati i poslednjom značajnom Kalenovom pesničkom zbirkom.

I pored toga što je, kao što ćemo nešto kasnije videti, u ovoj fazi svog stvaralaštva Kaunti Kalen pokušavao da osavremeni svoj umetnički izraz, naravno da je ono što je privuklo najviše pažnje kada je ova zbirka u pitanju bila naslovna pesma „Crni Hristos“ („The Black Christ“ – CP 158-89), najduža u njegovom opusu, narativna poema u kojoj on u svojim poetskim inspiracijama seže čak i dalje u prošlost nego što je to ranije običavao. Pesma počinje dugom invokacijom muza u miltonovskom stilu, koristi se metaforama koje evociraju metafizičarski končeto, dok sam način na koji je tema

---

<sup>110</sup> U originalu: “I’ve often heard my mother say, / When great winds blew across the day, / And, cuddled close and out of sight, / The young pigs squealed with sudden fright / Like something speared or javelined, / “Poor little pigs, they see the wind.”

obrađena povremeno podseća čak i na staroenglesku hrišćansku poeziju u stilu „Sna o raspeću“. Izvesno je da je Kalen u „Crnom Hristosu“ rešen da pokaže svu svoju pesničku virtuoznost, kao i da prizove čitav pesnički kanon, od Biblije i Ilijade, sve do romantizma, kako bi u određenim trenucima podupro svoju pesmu o rasnom mučeništvu, smrti i vaskrsnuću. Iako se zbog toga mestimično čini da sadržaj trpi pod opterećenjem bombastične forme, jasno je sve vreme da se ovde radi o pesniku, koji je, makar što se zanatske veštine tiče, apsolutno suveren. Poetski prikazi crnog Hrista i povezivanje scena rasnog nasilja i linčovanja sa Golgotom gotovo da predstavljaju zaseban žanr u afroameričkoj poeziji toga vremena i motiv na koji ćemo se vraćati i u daljem toku ovog rada. Ipak, to naravno ne znači da se oni nisu smatrali šokantnim ili izazivali kontroverze, kao što će to uostalom biti slučaj i decenijama kasnije.<sup>111</sup> Sam Kalen se ovom temom već bavio u svojoj ranoj pesmi „Hrist ponovo raspet“ (Christ Recrucifed) iz 1922. koja kasnije nije uključena ni u jednu od njegovih zbirki, a u kojoj je pevao o ponovnom razapinjanju Hrista na Jugu, zbog greha koji se sastoji od tamne boje kože i koji se u američkom društvu nikako drugačije ne može okajati. Takođe, odjeke ove teme mogli smo videti i u pesmi „Boje“, gde je Kalen svedenim sredstvima uspeo da upečatljivo dočara golgotu crnog čoveka u samo pet stihova. Ipak, sve ove pokušaje, a i gotovo sve što je u ovom žanru napisano u periodu Novocrnačke renesanse, pa i kasnije, zasenjuje pesma „Crni Hristos“, ako ničim drugim onda svojim obimom i ambicioznošću.

Nakon posvete „S nadom Beloj Americi“ (158)<sup>112</sup> i invokacije, Kalen nas uvodi u relativno jednostavan narativ pesme koja se dešava na savremenom Jugu, gde izuzetno pobožna crna majka živi sa dva sina. Stariji sin je bezimena, meditativni narator ove pesme, dok je mlađi po imenu Džim pun mladosti, lepote i života, zbog čega će i nastradati, da bi naposljetku uskrsnuo i učvrstio članove svoje porodice u njihovoj veri. Na početku pesme, majka je opisana kao odana hrišćanka koja je istovremeno u neraskidivoj povezanosti sa zemljom, tlom i ognjištem, kako uostalom i priliči jednoj simboličkoj majci. Ona najbolje zna koliko je život na Jugu surov, ali istrajava zahvaljujući svojoj veri, dok sinove uspavljuje biblijskom pričom o potlačenom narodu koji uz božiju pomoć na kraju pronalazi svoju obećanu zemlju.<sup>113</sup> Sa druge strane, njenim sinovima od malih nogu teško pada život u klaustrofobičnoj sredini u kojoj su linčovanja svakodnevna stvar i gde Crnci zaobilaze belce čak i preventivno kako bi izbegli probleme, tako da brzo razvijaju sumnju u postojanje boga, u čemu prednjači mlađi, Džim. On se razvija u momka jakog rasnog ponosa i upadljive lepote i jasno je od samog početka da ova kombinacija sluti na nevolju:

I zaista; susedi su govorili o njemu  
Kao o gordom crnji, zgodnom Džimu.  
Beše to pohvala nevoljna,  
Do pola poruga, od pola iskrena,  
Od onih čije je pristrasno, zavidljivo oko  
Posmatralo svakog od nas k'o muvu tek,  
Ili još jednu bubu što žega je donela,  
A sve su iste; antene, krila,  
I gnusne sve do jedne; uhvatiš, ubiješ.  
Ali Džim ne beše tek jedna muva još,  
Jer beše tako lep i zgodan  
Kao noć, kad bio je vreo dan. (CP 166-67)<sup>114</sup>

<sup>111</sup> Gotovo sedam decenija kasnije, najveća pop zvezda svoga vremena, Madona, ponovo će izazvati žučne rasprave i kontroverze kada se u video-spotu za jedan od svojih velikih hitova (Like a Prayer 1989) bude celivala stopala crnom Isusu, dok u pozadini zapaljeni krstovi ukazuju na prisustvo Kju-Kluks Klana.

<sup>112</sup> U originalu: "(Hopefully dedicated to White America)"

<sup>113</sup> Starozavetna priča o Mojsiju jeste i danas jedna od najčešćih referenci u afroameričkoj zajednici, a u periodu Harlemske renesanse njenu popularnost podstakao je pokret Markusa Garvija sa svojim narativom povratka u Afriku.

<sup>114</sup> U originalu: "And true; the neighbors spoke of him / As that proud nigger, handsome Jim. / It was a grudging compliment, / Half paid in jest, half fair intent, / By those whose partial, jaundiced eye / Saw each of us as one more

Verovatno najbolji delovi ove pesme jesu oni u kojima Kalen gradi zlokobnu atmosferu rasističkog Juga, gde su linčovanja stvar svakodnevice, a rasna mržnja stalno pretila da eskalira. Ovi pasaži obojeni su jezom koja zalazi u žanr južnjačkog gotika i horora:

Premnogo aveti beše  
Po sokacima, suviše  
Tela što se na vetru ljuljaju  
I glasova što guše se i otanjuju  
Za milost moleći kroz noć. (CP 168)<sup>115</sup>

Takođe, veoma su upečatljivi i stihovi u kojima Kalen gradi kod čitaoca svest o Džimovoj tragičnoj grešci, odnosno njegovoj izuzetnosti koja u rasističkom društvu previše štrči i obeležava ga za uništenje. Brojni su opisi Džimove lepote i životnosti, njegovog držanja koje govori da je u pitanju „kraljevski soj“<sup>116</sup>, energičnog hoda od kojeg ženama poskoči srce u grudima, uzavrele krvi i svega ostalog što svakako spada u najupečatljivije homoerotske prizore u poeziji Novocrnačke renesanse. Džim je pored toga i ptić koji prvi put zamahuje krilima jer mu je gnezdo postalo tesno, neko ko je postao muškarac i ima želju da se dokaže u svetlu. Ipak, sve to samo pojačava nagoveštaj neminovnog usuda:

Ali u srcu mom, sena je hodala  
Lepoti uz skute; strava je gonila  
Tu ljupkost vremena kao zverku.  
Ova zemlja nosi kletvu neku. (CP 168)<sup>117</sup>

Ono što Kalen najavljuje ovakvim stihovima nije tek običan lični sukob sa fatalnim posledicama, jer Džim u svojoj uzavreloj krvi kao da nosi nasleđe i generacijama taloženu nepravdu, čime ono što će uslediti prerasta u malu eskalaciju rasnog sukoba koji na ratištu američkog Juga besni već vekovima. Džim je zapravo prototipski gnevni mladi Crnac i na sledeći način objašnjava ono što bi moglo da se dogodi u bilo kom trenutku:

„Bojim se ovog“ znao je reći.  
„Jednom će tako po mene doći.  
Neko pun prezira spram rase moje  
Obespravljene jer ovde surovo je  
Krenuće na mē zbog crne puti  
Odgovor moj će osveta biti  
Bezbrojnih moje boje i soja, odocnela,  
Naplati davno dozrela.  
Hiljadu crnaca mrtvih već dugo  
Ruku će voditi, dati snagu  
I zalet tom udaru kobnom  
Zadatom granitnom licu snežnom. (CP 165-66)<sup>118</sup>

---

fly, / Or one more bug the summer brings, / All shaped alike; antennæ, wings, / And noxious all; if caught, to die. / But Jim was not just one more fly, / For he was handsome in a way / Night is after a long, hot day.”

<sup>115</sup> U originalu: “There were too many ghosts / Upon its lanes, too many hosts / Of dangling bodies in the wind, Too many voices, choked and thinned, / Beseeching mercy on its air.”

<sup>116</sup> U originalu: „Imperial breed“

<sup>117</sup> U originalu: “But in my heart a shadow walked / At beauty’s side; a terror stalked / For prey this loveliness of time. / A curse lay on this land and clime.”

<sup>118</sup> U originalu: ““I have a fear,” he used to say, / “This thing may come to me some day. / Some man contemptuous of my race / And its lost rights in this hard place, / Will strike me down for being black. / But when I answer I’ll pay back /

Sve se odvija predvidljivo na ovoj narativnoj trajektoriji i uskoro, jedne večeri Džim bez daha utrčava u kuću krvava lica i obavještava majku i brata da je stigao trenutak kojeg su se plašili i dodaje da polazi u smrt „jer je neki čovek proleće ubio“ (173)<sup>119</sup>. Tako počinje njegova ispovest o ljubavi sa belom devojkom, mladalačkoj zanesenosti koju poredi sa buđenjem proleća i neidentifikovanom belom muškarcu, verovatno nekom od članova devojčine porodice, koji ih je otkrio, pa je udarcem oborio Džima na zemlju, a devojkju počeo da tuče i nazivao je „droljom,/ ljubavnicom crnje, kurvom raspojasanom/ i takvim imenima“ (176).<sup>120</sup> Ne mogavši ovo da otrpi, jer vidi kako u devojčinim očima umire proleće, a „Udar je tako brz, k'o od milošte,/ Al' reči se ljudskim umom goste/ I srce na froncle potrgaju/ Pa čovek živi premda mrtav je“<sup>121</sup> (177), Džim uzima jednu granu koja se tu našla i batina belca do smrti.

Uskoro dolazi rulja i pored protesta ukućana hvata Džima koji već tada, pre vešanja o obližnje „devičansko drvo“, počinje svom bratu sugestivno da se ukazuje kao obogotvoren, sa dostojanstvom i smirenošću sveca i oreolom svetlosti koji kao da se slučajno javlja oko njegove glave, dok moli rulju da poštede njegovu majku i brata. Tokom scene linča, Kalen koristi priliku da nas, kroz usta naratora, podseti i na svoje literarne reference i dā smernicu u kom ključu pesmu treba čitati, onda kada kaže „Mrtav beše moj Licidas. Njihao se sad/ U punom sjaju, bujan i mlad,/ Moj Jonatan, moj Patroklo“ (186).<sup>122</sup> Pored toga, on ovim očigledno otvara prostor i za dalja *kvir* tumačenja ove pesme. Nakon strašnog događaja majka i stariji sin ostaju sami i očajni zbog gubitka Džima. Narator pesme na ivici razuma doživljava potpuni kolaps vere gde majku pita gde je sad njen bog i ako postoji zašto je učinio nešto tako okrutno i dopustio da nestane jedna od njegovih najlepših i najboljih tvorevina. Međutim, tokom ove prepirke, događa se čudo koje će iz korena promeniti pogled pesničkog subjekta na veru:

Bogu hvala da vrata cvile  
Te da su šarke škripave bile.  
Sve milozvučne stvari što čuti se mogu,  
Lutnja, cimbalo, pa ni lira  
Nije mom uhu mila  
Kao kad su one vratnice zaškripale  
Što mišljah da zauvek su se zatvorile.  
Prenu me to iz muke bez dna,  
Kad videh ta vrata širom razjapljena;  
Isti dovratk kroz koji je prošao  
U smrt, uokvirivaše sad ponovo  
Vitalno mu sopstvo, ničije do njegovo,  
Živo telo pokojnika, bratovljevo. (CP 186-87)<sup>123</sup>

Kalen u pesmi ne objašnjava dalje činjenicu uskrснуća, ali ono očekivano rezultuje skokom vere za naratora koji pada na kolena jer sad ne može više da poriče postojanje božanske volje koja mu je

---

The late revenge long overdue / A thousand of my kind and hue. / A thousand black men, long since gone / Will guide my hand, stiffen the brawn, / And speed one life-divesting blow / Into some granite face of snow.”

<sup>119</sup> U originalu: „I went to death / Because a man murdered the spring.“

<sup>120</sup> U originalu: “He struck me down, he called her slut, / And black man’s mistress, bawdy whore, / And such like names, and many more,—“

<sup>121</sup> U originalu: “A blow can be so quick and kind, / But words will feast upon the mind / And gnaw the heart down to a shred, / And leave you living, yet leave you dead.”

<sup>122</sup> U originalu: “My Lycidas was dead. / There swung In all his glory, lusty, young, / My Jonathan, my Patrocles,”

<sup>123</sup> U originalu: “Now God be praised that a door should creak, / And that a rusty hinge should shriek. / Of all sweet sounds that I may hear / Of lute or lyre or dulcimer, / None ever shall assail my ear / Sweet as the sound of a grating door / I had thought closed forevermore. / Out of my deep-ploughed agony, / I turned to see a door swing free; / The very door he once came through / To death, now framed for us anew / His vital self, his and no other’s / Live body of the dead, my brother’s.”

vratila brata iz smrti. Odnos između Džima i Isusa Hrista ostaje nejasan: da li je Isus ponovo sišao na zemlju uzevši Džimov lik, ili su Džim i Isus jedno, ujedinjeni u bogu? To ne saznajemo ali vidimo da na kraju pesme majka i sin za promenu žive u pastoralnoj idili, uživajući izobilje zemaljskih darova. Majka se često moli, a i narator pesme joj se pridružuje, na kolenima slaveći Hrista, u koga je sumnjao, ali koji uvek brine o njemu i koji po potrebi ponovo može uzeti obličje njegovog brata. Pesa se poput neke srednjovekovne legende završava prizorom kućice i drveta na kome je Džim obešen. Ovo drvo sada:

Stoji pred kolibom drvenom  
U kojoj Hrist lično stajaše jednom—  
I prolaznicima što vide ga tu  
Nalik je običnom drvetu,  
Ali nas dvoje svedoci smo  
Ko je visio tu... kako mre videsmo.  
Dragocena krv mu natopi korenje suvo  
Krst to je; Raspeće Isusovo. (CP 189-90)<sup>124</sup>

„Crni Hristos“ predstavlja možda najzreliji primer stila koji je Kauntija Kalena proslavio kao pesnika, a istovremeno i povratak njegovim dobro poznatim idejnim preokupacijama o odnosu između hrišćanstva i rase, i duhovnom razvoju Afroamerikanaca, praktično pandan njegovim ranijim pesmama poput „Pokrova boje“. Iako je ovde u pitanju duga narativna poema, a ne filozofska meditacija o sopstvu, što potencijalno ukazuje na manje ličan ton, i „Crni Hristos“ predstavlja Kalenove pokušaje da pomiri unutrašnju podvojenost i kontradikcije nastale u susretu hrišćanskog vaspitanja i rasne potlačenosti, pa i modernijih političkih tendencija nacionalizma i komunizma, koje se u ovoj pesmi očitavaju kroz lociranje radnje na američki Jug i snažnije folklorne uticaje. U skladu sa svojim pogledima na književnost i estetiku, u ovom dugom formatu, Kalen koristi do tada nezabeleženo obilje kanonskih izvora, referenci i postupaka prilikom izgradnje ovog narativa, prilažući na taj način do tada najuverljiviji duboisovski dokaz rasnog napretka kroz književnost. Ova pesma koja svojim idejnim nabojem kao da predstavlja Kalenovu posvetu i pomirenje sa očevima, usvojenim ocem Velečasnim Kalenom, kao i duhovnim ocem i bivšim svekrom Du Boisom, predstavlja definitivno delo, odnosno poslednju Kalenovu pesmu koja se u ovolikoj meri poziva na hrišćanski imaginarijum ili zapadni književni kanon. Kao da je i sam pesnik shvatio da je ovde iz tradicije iscrpeo sve vredno i smisljeno što je ona mogla da mu ponudi u njegovom radu, pa u narednom periodu, iako generalno piše sve manje pesama, u njima su zaista evidentne drugačije teme i nešto moderniji pristupi. Tako i ostale rasne i političke pesme iz ove zbirke, kao i druge pesme koje ćemo analizirati u nastavku ovog rada, umesto ove u osnovi neo-romantičarske književne matrice, predstavljaju jednog drugačijeg Kalena i prate onu drugu liniju njegovog stvaralaštva, poznatu iz pesama kao što su „Nemili događaj“ ili „Boje“, gde se efekti ostvaruju svedenijim i modernijim sredstvima, a pesnik ispituje nove poetske i ideološke teritorije.

Pesma „Crno veličanstvo“ („Black Majesty“ – CP 157) bavi se rasnom temom, ali na način koji za Kalena nije uobičajen. Tamo gde su ovog pesnika ranije optuživali za preterani sentimentalizam i defetizam, ovde imamo pesmu koja je po svom karakteru motivaciona i predstavlja meditaciju na temu značaja uzora za napredak afroameričke zajednice. U ovoj pesmi Kalen traži inspiraciju u Haićanskoj revoluciji (1791-1804), pobuni robova koja je dovela do toga da ovo postane prva nezavisna crna država na američkom kontinentu. Shodno tome, umesto izmaštanih rasnih uzora iz njegovih ranijih afričkih pastorala, pesnik ovde kao rasne idole izdvaja revolucionarne vođe i prve vladare nezavisnog Haitija:

Ljudi ovi kraljevi behu, iako kože crne,

---

<sup>124</sup> U originalu: “It stands before a hut of wood / In which the Christ Himself once stood— / And those who pass it by may see / Nought growing there except a tree, / But there are two to testify / Who hung on it . . . we saw Him die. / Its roots were fed with priceless blood. / It is the Cross; it is the Rood.”

Kristof i Luvertir i Desalin;  
Okrenuh leđa zbog njihove krune  
Jadikovki koju stvoren sam da otpim. (CP 157)<sup>125</sup>

Pesnik ovde ističe da je „identifikacija protagoniste sa crnim „praocima“ od suštinskog značaja za njegovo psihološko spasenje“ (Dewahare 53), odnosno da su pozitivni rasni uzori koji su pokazali da se mogu izboriti sa potlačenošću i nepravdom, značajni za formiranje pozitivnog svetonazora, kako kod njega, tako i kod pripadnika crne rase uopšte. Koristeći se ličnostima tri haićanska lidera, kao i pričom o lepoti Kraljice od Sabe, Kalen peva o transformaciji svesti koja se događa pri samoj pomisli na činjenicu da je neki Crnac nekad ranije uspeo da se izbori za prava svog naroda. Koliko god da su bile kratke vladavine haićanskih lidera i kakav god kraj da su imale, one impliciraju mogućnost ponavljanja takvog rasnog uspeha i subvertiraju negativnu samopercepciju Crnaca, utvrđenu tokom generacijske potlačenosti:

Ljudi ovi behu crni, kažem, al' okrunjeni  
U grimiz odeveni, ma kako kratko to bilo.  
Nek udavi se jad; patnju smakni;  
Znamo da je veselje jednom negde vladalo. (CP 157)<sup>126</sup>

Ton i poetska sredstva kojima se Kaunti Kalen koristi u ovoj pesmi, zaista su veoma daleko od romantičarski kitnjaste i sentimentalne poezije njegovih ranijih zbirki. Pozitivna poruka, snažnija angažovanost, ponekad na ivici političkog pamfleta, kao i sveden stil predstavljaju nove i tendencije u stvaralaštvu Kauntija Kalena, čime se on približava duhu vremena i poeziji kakva se iz današnje perspektive prvenstveno vezuje za Novocrnačku renesansu. Iako će Lengston Hjuž do danas ostati neprikosnoveni majstor ovakvog poetskog stila, pesme iz poznije Kalenove faze poput „Crnog veličanstva“ ipak ukazuju na to da ni ovaj pesnik nije bio toliko stilski i idejno rigidan koliko ga je takvim zapamtila književna kritika.

Ono što u ovoj zbirci za Kauntija Kalena takođe predstavlja novost jeste pisanje poetske polemike kojom odgovara na Hjužov esej „Crni umetnik i rasna planina“. Iako bez direktnog imenovanja adresata, što je uostalom bio i Hjužov manir u pomenutom eseju, Kalen u pesmi „Izvesnim kritičarima“ („To Certain Critics“ – CP 156-57) jasno referiše na pomenutu, prilično predimenzioniranu kontroverzu koja se ticala njegovih pogleda na odnos između rase i poezije. On ovde stupa u neku vrstu prkosne defanzive, govoreći svojim kritičarima da ga slobodno mogu zvati izdajnikom jer je izdao „sveto poverenje“ i izašao iz niše rasne poezije, ali da će on svaki takav prekor shvatiti kao pohvalu jer nema nameru da se ikada prikloni očekivanjima „klanova“ i da na taj način kompromituje svoju umetnost. U odbrani svog prava da se obraća i publici koja nije crna, Kalen ovde koristi za sebe do tog trenutka nekarakteristično zapaljivu retoriku, gde stihovi poput onoga da „Bol nije patriota“ svojom direktnošću podsećaju na parole. Koliko su napadi na Kalena bili predimenzionirani, toliko je i ova njegova poetska odbrana možda otišla predaleko u naporima da se opravda nešto što se možda nije ni dovodilo u pitanje: to da pesnik može da piše za raznovrsnu publiku i da ukoliko to želi izađe iz okvira poezije koja se u užem smislu bavi rasom. Ipak, svesno ili nesvesno, Kalen se, usvojivši ovaj novi i moderniji stil koji je bio bliži govornom jeziku, u ovom periodu zaista donekle odmakao od svoje tvrde privrženosti romantičarskim uzorima i evrocentričnom književnom kanonu, što je, kako se čini, jedino i moglo da ugrozi njegov status značajnog (afro)američkog pesnika.

Napokon, Kalen u svojoj trećoj zbirci prvi put u poeziji sasvim otvoreno demonstrira levičarske i prokomunističke stavove koji tokom ovih godina postaju kod njega sve izraženiji. On, počevši od

<sup>125</sup> U originalu: “These men were kings, albeit they were black, / Christophe and Dessalines and L’Overture; / Their majesty has made me turn my back / Upon a plaint I once shaped to endure.”

<sup>126</sup> U originalu: “These men were black, I say, but they were crowned / And purple-clad, however brief their time. / Stifle your agony; let grief be drowned; / We know joy had a day once and a clime.”



ovog perioda, sve češće objavljuje svoje pesme u *Novim masama* (*New Masses*) i drugim komunističkim i levičarskim glasilima koja će mu u kasnijim godinama praktično postati jedina platforma za publikovanje poezije. Osim toga, on na predsedničkim izborima 1932. godine daje javnu podršku kandidatima Komunističke partije SAD. Kada je u pitanju američka književna kritika, u njihovim prikazima se ova činjenica i danas zanemaruje, ili tendenciozno interpretira. Kada u jednoj od prvih opsežnijih studija o životu i delu Kauntija Kalena, Margaret Peri kaže da „Gospodin Kalen nikada nije bio aktivan član [Komunističke] partije i njegova podrška se ne može smatrati ozbiljnom mrljom u njegovoj karijeri“ (Perry 13) ona zapravo demonstrira poziciju sa koje su se često u okviru američke kritike evaluirali i radovi drugih levičarskih umetnika, a zatim uspostavlja i pravac u kome će se rasprave u vezi sa političkim kontekstom Kalenove poezije mahom kretati sve do današnjih dana. Ovako izvitoperena optika rezultovala je naravno time da levičarske i uže aktivističke pesme Kauntija Kalena mahom ostanu izvan opsega interesovanja proučavalaca književnosti. Takav je slučaj i sa pesmom „Ne Sako i Vanceti“ („Not Sacco and Vanzetti“ – CP 140-41), napisanom povodom pogubljenja Nikole Saka i Bartolomea Vancetija, dvojice italijanskih imigranata i anarhista koji su nepravedno osuđeni na smrt, usled predrasuda prema njihovom poreklu, migrantskom statusu i političkim stavovima. Širi aktivistički pokret koji je formiran na Levici lobirao je godinama za ponavljanje suđenja dvojici anarhista, a poezija jeste bila jedno od sredstava borbe, i pesme posvećene ovom slučaju pisali su u to vreme mnogi, između ostalih Vilijam Karlos Viliijams (William Carlos Williams), Džon Dos Pasos (John Dos Passos) i pesnikinja Edna Sent Vinsent Malej (Edna St. Vincent Millay), dobitnica Pulicerove nagrade i jedan od Kalenovih pesničkih uzora sa početka njegove karijere. U pesmi „Ne Sako i Vanceti“ Kalen govori o pravosudnoj strukturi onih koji su nepravedno osudili dvojicu anarhista:

Ti što ne mru, već šalju na umiranje,  
 Ti čelični koje milost ne savi  
 Protiv slova zakona; šta kad njihovo disanje  
 Najednom se prirodnim putem zaustavi?  
 Koja će njihova konačna kazna biti (CP 140)<sup>127</sup>

Tonom grozničave rezignacije, Kalen osuđuje oholost sudija koje preuzimaju na sebe božiju ulogu kada odlučuju o nečijoj smrti, i pita se plaše li se strašnog suda, da bi na kraju zaključio kako nipošto ne bi bio na njihovom mestu „kad dremljiv ali strašan Bog,/ Pre no što vreme u večnost premetne,/ Bude merio metrom istim za svakog/ Ove slike svoje sa srcem od stene“ (CP 140).<sup>128</sup> Pesma „Ne Sako i Vanceti“ pisana direktnim i jednostavnim stilom pokazuje kako se Kalen dobro snalazi i u pisanju političko-propagandne poezije, čime se približava tada modernim tendencijama u afroameričkoj poeziji. Osim toga, ona ukazuje i na konačnu prevagu levičarskih ideja u odnosu na agendu nacionalizma u njegovom životu i radu (ma koliko da su se u Crnoj Americi ova dva ideološka svetonazora često preklapala i išla ruku pod ruku).

Poetski aktivizam tako se prelio i u Kalenovu poslednju za života objavljenu pesničku zbirku *Medeja i nešto pesama* iz 1935, odnosno na jedinu u njoj sadržanu pesmu koja se uopšte bavila političko-rasnim pitanjima „I Skotsboro zavređuje pesmu svoju“ („Scottsboro, Too, Is Worth Its Song“ – CP 209-10). Kalen je ovu pesmu napisao nakon poziva Lengstona Hjuza da pošalje neki svoj rukopis za aukciju koju je organizovao Komitet za odbranu političkih zatvorenika (Committee for the Defense of Political Prisoners) prikupljajući sredstva za odbranu devetorice dečaka iz Skotsboroa u Alabami, većinom maloletnika, koji su pod lažnom optužbom za silovanje dve bele devojkice bili osuđeni na smrt u čuvenom rasističkom sudskom procesu onog vremena (Molesworth 187). U pesmi koju posvećuje američkim pesnicima, Kalen izražava svoje čuđenje time što slučaj dečaka iz Skotsboroa

<sup>127</sup> U originalu: “These men who do not die, but send to death, / These iron men whom mercy cannot bend / Beyond the lettered law; what when their breath / Shall suddenly and naturally end? / What shall their final retribution be”

<sup>128</sup> U originalu: “The day a slumbering but awful God, / Before Time to Eternity is blown, / Examines with the same unyielding rod / These images of His with hearts of stone”

nije umetnički inspirisao njegove kolege koliko neki drugi politički procesi (odnosno u pesmi direktno pomenuti Sako i Vanceti). On na početku afirmiše aktivističku moć poezije, koja je u tom trenutku verovatno bila na svom istorijskom maksimumu:

Hoće li pesnika glas sad da se čuje, —  
Njihovi pokliči bruje  
K'o suze i krv što lije  
U uho nacije,  
K'o munja varnice  
U nacionalno srce.  
Protiv bolesti i smrti i svih stvari zlih (CP 209-10)<sup>129</sup>

Rasistički proces protiv maloletnika jeste za Kalena otelotvorenje vrhunske nepravde kakva bi inače trebalo „Kao vino da opije/ Srce barda, pa da ga u pesmu nagna“ (210),<sup>130</sup> ali očekujući reakciju svojih kolega pesnik biva neprijatno iznenađen:

Sigurno će sad, rekoh,  
Pesnici zapevati.  
Ali ni glasa na to.  
Pitam se što. (CP 210)<sup>131</sup>

Ovo ironično postavljeno retorsko pitanje ima naravno samo jedan odgovor – reakcija izostaje usled rasizma i to je ono za šta pesnik optužuje svoje kolege. Istini za volju, u narednom će se periodu pesme o Skotsborou toliko namnožiti da će gotovo postati čitav podžanr, pre svega zahvaljujući upravo Lengstonu Hjuzu koji će o ovom slučaju napisati i dramu, ali tema zaista neće nikada u značajnoj meri preokupirati bele pesnike i umetnike.

Nakon *Medeje*, usled različitih faktora, uključujući nova interesovanja i novi posao u prosveti, koji su svakako rezultovali manjkom vremena, ali i zbog sve slabijeg prijema publike i kritike, pa i primetne kreativne krize, Kaunti Kalen zaista gotovo da prestaje da piše poeziju. Zbirka izabranih pesama *Od ovih ne odstupam*, koju je pesnik sam pripremio, ali koja je sticajem nesrećnih okolnosti izašla tek nakon njegove iznenadne smrti, sadržala je tek šest do tada neobjavljenih pesama, a tu je i desetak pesama objavljivanih po različitim časopisima, koje nisu prikupljene u jednu knjigu sve do izlaska Kalenovih *Sabranih pesama* (2013). Među tim pesmama nekolicina je zanimljiva u kontekstu teme kojom se ovaj rad bavi. „Uspavanka crne majke“ („A Negro Mother's Lullaby“ – CP 225) svojom formom zaista oponaša neki proizvod folklorne ili popularne poezije odnosno muzike, sa refrenom koji se sa varijacijama ponavlja nakon svake strofe, a u pitanju je revolucionarna uspavanka u kojoj se dete uspavljuje stihovima o slavnoj prošlosti i čuvenom crnom abolicionisti Džonu Braunu. Pesma „Kareng je mareng“ („Kareng ya Mareng“ – CP 226-27) bavi se Mahatmom Gandijem<sup>132</sup> i njegovom parolom, prevedenom kao „sloboda ili smrt“. Kalen se pita kako uz takvu parolu u Indiji potlačeni uspevaju da istraju u svojim nenasilnim metodama, kada ta ista parola prevedena na engleski inspiriše ljude da se dohvate oružja i konačno razračunaju sa svojim tlačiteljima. „Pesma ludaka“ („Mad Song“ – CP 259) iz 1944. posvećena je demokratskom senatoru Džonu E. Rankinu, čoveku poznatom po svojim rasističkim ispadima i programskom delovanju, jednom od osnivača ozloglašeng Komiteta za neameričke aktivnosti Predstavničkog doma, kao i oko njega okupljenoj

<sup>129</sup> U originalu: “Now will the poets sing,— / Their cries go thundering / Like blood and tears Into the nation's ears, / Like lightning dart Into the nation's heart. / Against disease and death and all things fell”

<sup>130</sup> U originalu: “Like wine to brace / The minstrel heart, and blare it into song.”

<sup>131</sup> U originalu: “Surely, I said, / Now will the poets sing. / But they have raised no cry. / I wonder why.”

<sup>132</sup> Gandi i njegove metode nenasilne borbe postaće velika inspiracija Pokreta za građanska prava i njegovog najpoznatijeg lidera Martina Lutera Kinga Juniora, i može se reći da je Kalen ovom pesmom predosetio uticaj koji će Gandi imati u nastupajućem periodu. Sličan stav prema Gandiju, kao što ćemo videti u četvrtom poglavlju, imaće i Lengston Hjuze u svojoj pesmi „Zbogom Hriste“, ali sa dosta radikalnijim ishodištem.

kliki. Ova radikalna pesma objavljena u komunističkim *Novim masama* pisana je kao monolog Senatora Rankina u kojem on tvrdi kako bi radije sebe preklao preko guše nego dopustio crnčugama (*Nigger* koje je Rankin koristio čak i tokom svojih izlaganja u Senatu) da budu jednake i imaju pravo glasa. Senator govori kako bi salutirao Hitleru i marširao sa njim rame uz rame jer „Crnčuge možda jesu Amerikanci/ Al’ Hitler je belac k’o ja!“ (CP 259).<sup>133</sup> Ova pesma svojom zapaljivom retorikom parira radovima Kalenovih dosta radikalnijih kolega, pa tako i najavljuje pravac kojim će se afroamerička poezija razvijati u narednom periodu. Napokon, u pesmi „Moderna mama guska (oblikovana događajima)“ (“Modern Mother Goose [as shaped by events]”), Kalen se ironično koristi formom dečje pesmice da bi se zapitao za koga se crni vojnici bore u Drugom svetskom ratu u uniformama države koja vekovima tlači njih i njihove pretke. Ova i prethodna pesma, dakle, pravilno identifikuju povezanost između Nacizma u Evropi i američkog sistema segregacije, pa naposljetku implicitno pozivaju i na pobunu.

Ove radikalne političke pesme mogu poslužiti kao dobra ilustracija pravca u kome se umetnički izraz Kauntija Kalena mogao razvijati da se njegov život nije tako naglo i rano okončao. Iako su relativno malobrojne u odnosu na kompletan Kalenov opus, činjenica da nisu pisane u ranoj mladosti, već u njegovoj finalnoj zreloj fazi ukazuje na to da one zavređuju mnogo više pažnje kritičara koji se bave Kalenovim delom nego što su to ikada dobile, jer bi mogle da utiču na promenu u izvitoperenoj percepciji njegove ličnosti i recepciji opusa. Kako god da je Kaunti Kalen želeo da ga pamte, i šta god da je pod tim podrazumevao, činjenica jeste da je u pitanju pesnik koji se u svom radu veoma često i temeljno bavio pitanjem rase, što optužbe za rasnu izdaju zasnovane na nekoliko Kalenovih dekontekstualizovanih izjava u vezi sa rasom i pesništvom čini zaista apsurdnim. Kaunti Kalen možda nije bio crni pesnik kada govorimo o rasnim markerima njegovog stila, ali afroamerički identitet bez sumnje predstavlja centralnu temu njegovog pesničkog rada. Na ideološkom planu on prolazi poznatom trajektorijom karakterističnom i za druge njegove kolege, od crnog nacionalizma do komunističkih ideja, a oba pravca očitavaju se u većoj ili manjoj meri i u njegovom pesničkom opusu. Ovde se pre svega ističe nacionalistička faza panafričkog primitivizma, sa istaknutim pesmama koje svojim sadržajem mogu stati rame uz rame sa najpoznatijim sličnim radovima Lengstona Hjuza, dok ih svojom kompleksnošću i zanatskom izvedbom svakako prevazilaze. Osim toga, veoma je snažan i uticaj V.E.B. Du Bois na Kauntija Kalena, kako na planu ideja, tako i kada su u pitanju zajednički afiniteti dvojice velikana prema romantičarskoj misli i poeziji. U tom smislu, Kalen je, makar u prvoj deceniji svog delovanja, predstavljao otelotvorenje svega onoga što je Du Bois očekivao od Novog Crnca u životu i umetnosti, i može se reći da je spoj kanonske tradicije i rasnog angažmana u njegovim pesmama, upravo ono što je Du Bois smatrao dokazom koji će ukazati da Afroamerikanci zavređuju jednakost u američkom društvu. Nejasno je kako to da ni Du Bois, a zadugo ni Kalen, nisu uviđali da kanonski formalizam na kome su insistirali, kao i potreba da se bilo šta dokazuje beloj Americi, takođe predstavljaju odjeke dvostruke svesnosti, koncepta na kome se temeljio veliki deo Du Boisove filozofije. Istini za volju, Kalen u poznijim godinama počinje da se postepeno udaljava od tako tvrdog formalizma, možda i usled izvesnog zahlađenja u odnosima sa svojim duhovnim ocem Du Boisom, prirodno uslovljenim objektivnim okolnostima Kalenovog razvoda. Iako nije bio dovoljno agiln u modernizovanju svog stila, što je u konačnici donekle uticalo na evaluaciju njegovog stvaralaštva, jasno je da je slobodan pad u kome se njegova pesnička reputacija nalazila od kraja dvadesetih godina prošlog veka, pa sve do perioda savremenih prevrednovanja pesništva Harlemske renesanse, pre svega rezultat njegovih privatnih previranja i njihovih odjeka u široj društvenoj, a naposljetku i književno-kritičkoj zajednici. Bilo kako bilo, Kaunti Kalen svakako spada među nekolicinu najznačajnijih afroameričkih pesnika uopšte, a ujedno je i jedan od najpolitičnijih pesnika Novocrnačke renesanse, pa tako predstavlja i odlično polazište u ispitivanju fenomena kojima se ovaj rad bavi.

---

<sup>133</sup> U originalu: “Niggers may be Americans, / But Hitler’s white like me.”



## Sonet rasne i klasne mržnje: Klod Makej

*Misliš ti ja nisam đavo, siledžija?  
Pa ne mogu pušku da nabavim  
Za svakog crnog brata kog ubiste vi  
Deset vaših da ustrelim ja?  
Ne zavaravaj se, jer zlodela vam sva  
Mogu ja –i više; Zar nisam Afrike sin,  
Crnac od one crne zemlje gde crna dela se čine?*

(Klod Makej: „Belim đavolima“)

Kaunti Kalen je intelektualnom britkošću, tehničkom superiornošću i neospornim pesničkim talentom, jasno pokazao da je Novi Crnac u stanju da stane rame uz rame sa bilo kojim belim pesnikom svoga vremena, pa je tako, makar na kratko, postao i miljenikom harlemskih intelektualnih krugova. Ipak, ma koliko da su ideje o rasnoj ravnopravnosti i ponovnom osvajanju afričkog nasleđa bile napredne i neophodne, jasno je da zaodenule u klasicističke i romantičarske metafore one nisu mogle izaći iz literarnih salona i obratiti se širem društvenom preseku crnih Amerikanaca. Ne može se reći da ova poezija nije imala svoju klasnu dimenziju, jer to suštinski nije moguće ako se ima u vidu da poezija nije nešto što se javlja dekontekstualizovano i uvek, kao i svaki drugi kulturni proizvod, pre svega odražava ideologiju klase u kojoj je nastala. Tako je i Kalenova poezija bila klasna, makar u toliko što se jasno obraćala (višoj) srednjoj klasi obrazovanih Crnaca, kojoj je i sam autor pripadao. Osim toga, neke od njegovih pesama, naročito u kasnijoj fazi stvaralaštva, imale su jasan socijalni angažman, samo je pitanje koliko su forma i stil koje je Kalen birao bile pogodne da njegovim radovima obezbede istinsku političku agensnost. Da bi se iz salona izašlo na ulicu i obratilo širim društvenim slojevima, bilo je potrebno da se sa apstraktnog pređe na nivo konkretnog, uz manje akademske visokoparnosti, a mnogo više direktnosti u obraćanju, i da se na taj način napravi iskorak u popularno kao mesto političkog konstruisanja crnog naroda. Među pesnicima koji su takav iskorak u određenoj meri uspeli da načine, značajno mesto zauzima i Klod Makej, koji je od svih pesničkih zvezda Novocrnačke renesanse u najvećoj meri odgovarao idealu narodnog pesnika, odnosno pesnika iz naroda. Osim toga, Makej svakako spada u najkontroverznije ličnosti Novocrnačke renesanse, čiji su opus i život odlikovale velika raznolikost, ali i neke naizgled nepomirljive suprotnosti. Makej je bio i pesnik i proleter i politički aktivista i neumorni svetski putnik bez pravog doma, a čak je i njegova seksualnost bila ambivalentna i fluidna. Kao politička ličnost, izgradio se na temeljima karijske postkolonijalne tradicije koja mu je ulila radikalni duh, ali umesto garvijeuskog nacionalizma, Makej se razvio u komunistu i proletera koji „otelovljuje jedinstvo i tenziju između crvenog i crnog, između posvećenosti strategijama političke mobilizacije koje se zasnivaju na klasi i onih koje se zasnivaju na rasi“ (Jarett XXVII). Kao pesnika, Kloda Makeja je po pravilu karakterisao nepokolebljiv formalizam, gde on dosledno i gotovo rigidno uvek bira sonetne i slične klasične pesničke forme. Sa druge strane, teme o kojima piše i način na koji ih obrađuje daleko su od tradicionalizma i pesme mu po pravilu odišu buntovnim intenzitetom, dok su obojene snažnim klasnim i političkim angažmanom. Tako je Makej neupitno postao jednim od najznačajnijih predstavnika Harlemske renesanse, iako tokom gotovo čitavog njenog trajanja nije boravio u Harlemu. I ne samo to, ukoliko bi se samo letimično konsultovale pojedinosti iz njegove biografije,

vrlo lako bi se moglo argumentovati čak i njegovo nepripadanje afroameričkom poetskom nasleđu uopšte. Ipak, sve ove suprotnosti stekle su se u jedan autentičan i lako prepoznatljiv umetnički izraz koji je ostavio dubok trag u crnoj književnosti dvadesetog veka, a čijom jedinstvenom genezom ćemo se baviti na narednim stranama.

Festus Klodijus (Festus Claudius) Makej, kako je bilo puno Klodovo ime, rođen je 1889. u jednom malom mestu na Jamajci, gde se školovao i odrastao. Uz starijeg brata kao jako mlad dolazi u dodir sa klasicima književnosti, a zahvaljujući svom prvom mentoru, bivšem misionaru Volteru Džekilu (Walter Jekyll), počinje u adolescentskoj dobi da piše pesme na lokalnom dijalektu. Objavljuje čak i dve zbirke koje postižu priličan uspeh, kako na Jamajci, tako i u drugim zemljama nekadašnje britanske imperije, pre svega zahvaljujući neumornom zalaganju Džekila koji je primerke slao svojim poznanicima širom sveta. Nakon smrti majke Klod odlučuje da pođe u Ameriku da bi tamo studirao agronomiju na Vošingtonovom Institutu u Taskagiju, ali i da bi došao do šire publike za svoje poetske radove. Svoj plan ostvaruje 1912. godine, međutim njegovo školovanje u Alabami veoma kratko traje i on, razočaran načinom na koji Institut funkcioniše, još iste godine prelazi u Kanzas da na tamošnjem Državnom koledžu nastavi studije. Ni to neće trajati dugo i Makej 1914. konačno stiže u Harlem, gde će do kraja druge decenije dvadesetog veka raditi fizičke i manuelne poslove, ali i uspostaviti svoju književnu reputaciju, saradujući sa afroameričkim, ali pre svega levičarskim glasilima, naročito sa uticajnim *Oslobodiocem (Liberator)* gde će objaviti neke od svojih najpoznatijih pesama, a čiji će urednici Kristal i Maks Istman postati njegovi dugogodišnji prijatelji i pokrovitelji. Od kraja 1919. pa sve do početka 1921. boravio je u Engleskoj, a po svom povratku u Ameriku vrlo kratko je bio zaposlen i u uredništvu *Oslobodioca*. Naredne 1922. godine uputio se u Rusiju, i to će za Makeja biti početak perioda dobrovoljnog izgnanstva iz Amerike koje će trajati čitavih dvanaest godina. Tokom ovog perioda Klod Makej provodi duge vremenske intervale u Rusiji, Nemačkoj, Francuskoj, Španiji i Maroku, posvećuje se pisanju proze i sva tri njegova poznata romana napisana su u ovom periodu.<sup>134</sup> U Ameriku se konačno vraća 1934, i tu živi sve do svoje smrti 1948. godine, ali ovo već više nisu godine njegovog stvaralačkog zenita, a praktično sva njegova najpoznatija dela datiraju iz ranijeg perioda.

Kada se životni put Kloda Makeja izloži makar i ovako simplistički, ono što istog trenutka upada u oči jeste činjenica da je on veliki deo svog života proveo izvan Sjedinjenih Američkih Država. Ono što može izgledati još važnije u ovom slučaju jeste to što je, putujući po svetu, Klod Makej formalno propustio gotovo čitavo razdoblje Novocrnačke renesanse i harlemskog kulturnog procvata. Pa zašto se onda ovaj umetnik često smatra rodonačelnikom čitavog pokreta Harlemske renesanse i redovno izučava u okviru studija afroameričke književnosti datog perioda? Da bismo mogli da odgovorimo na ova pitanja potrebno je osvrnuti se na karakterističnu dinamiku koja se javila između novonastale urbane klase nedavno oslobođenih Crnaca i populacije karipskih<sup>135</sup> imigranata, razmenu energije koja je rezultovala svojevršnim ukrštanjem ideja i ostavila neizbrisiv trag na razvoj crne misli, politike i umetnosti na početku dvadesetog veka.

Javljanje dinamike o kojoj govorimo bilo je neminovno, makar u Harlemlu kao središtu rasnog napretka, jer su migranti činili gotovo jednu četvrtinu ukupnog crnog stanovništva ovog njujorškog naselja, od čega je ubedljiva većina poticala iz nekadašnjih karipskih kolonija. Karipska dijaspora naselila je Harlem naglo i popunila sve slojeve društva, od najniže radničke klase, koju su čak i američki Crnci pogrdno nazivali „goničima majmuna“ (Philipson 146) sve do najviših intelektualnih krugova. Među istaknutim Karibljanima bilo je novinara, aktivista i umetnika, gde su se posebno

---

<sup>134</sup> Prema svedočanstvu Lengstona Hjuza, Makeju su, zbog radikalnih stavova i zbog toga što nije bio državljanin, imigracione vlasti zabranile povratak u Sjedinjene Američke Države, nakon što je više meseci proveo u Sovjetskom Savezu (Hughes, „Claude McKay: The Best“ 53-54), da bi ta zabrana bila povučena tek 1934.

<sup>135</sup> Termin Karibi u literaturi se paralelno i praktično sinonimno koristi sa terminima Antili i Zapadne Indije (West Indies) u zavisnosti od kulturnog i vremenskog konteksta. Autor ove disertacije smatra da pojam Karibi najviše odgovara našem kulturnom nasleđu i da je kao takav najbliži potencijalnom čitaocu.

isticali Siril Brigz,<sup>136</sup> Ričard B. Mur,<sup>137</sup> pa i sam Klod Makej, ali takođe i najpopularniji crni političar u Americi toga vremena, već pominjani Jamajkanac Markus Garvi. Garvi je radikalne ideje o crnom nacionalizmu, Panafrikanizmu i povratku u Afriku, pa i kočoperni stav i bombastična retorika, dobra su ilustracija razlike u onome što je u suštini bio (post)kolonijalni pristup karipske dijaspore u odnosu na do tada dominantne ideje o tihoj asimilaciji u američko društvo koje su bile karakteristične za afroameričke rasne lidere toga doba, pre svega za praktično sanktifikovanog Bukera T. Vošingtona.

Bitno različit pogled na situaciju u SAD i rasno pitanje koji je karipska dijaspora ispoljavala u odnosu na američke Crnce, bio je posledica većeg broja faktora. Kao prvo, situacija u kojoj su Crnci živeli u SAD mogla se smatrati nekom vrstom izmeštene i izvitoperene kolonizacije, u kojoj su Afroamerikanci kao uslovno rečeno kolonizovani subjekti, praktično internalizovali kolonijalne obrasce, gde sećanja na afričku prapostojbinu, odnosno mentalne sfere, postaju predmetom kolonizovanja hegemonne društvene klase belaca. Tako je otelotvorenje afroameričkog kolonijalnog subjekta bio čuveni Čiča Toma, a ne mnogo daleko od njega nalazio se i Buker T. Vošington sa svojom politikom podilaženja dominantnom belom obrascu. Sa druge strane, karipske nacije već su imale iskustva u borbama za nezavisnost i neke od njih već su bile zbacile svoje kolonijalne režime (Haiti 1804), dok se u drugima već javljaju začeci borbe za nezavisnost. Što je još važnije, migranti su mahom poticali iz većinski crnačkih zajednica i dolazak u zemlju kao što je SAD, gde su Crnci bili izuzetno potlačena manjina, predstavljao je za njih priličan šok i nešto čemu su teško mogli da se prilagode. Osim toga, društveno ustrojstvo karipskih kolonija podrazumevalo je klasno i hijerarhijski raslojene zajednice u kojima su Crnci obavljali i prestižne, visoko-intelektualne poslove. Upravo su predstavnici viših karipskih klasa doživljavali najveći šok kada bi shvatili u kojoj meri rasni kriterijum u Americi nadilazi sve druge kriterijume podele, gde su oni izloženi istoj diskriminaciji koja je sledovala i neobrazovanim oslobođenim robovima. O ovom iskustvu pisao je i sam Klod Makej u jednom novinskom članku iz 1918:

Bilo je to prvi put da sam se licem u lice suočio sa tako otvorenom i nepomirljivom mržnjom prema mojoj rasi, i ne može se opisati kako sam se osećao. Isprva sam bio užasnut; duh mi se opirao tako prostačkoj surovosti i slepilu... Onda sam zatekao sebe kako i sam osećam mržnju, ali ovo osećanje nije moglo dugo da potraje, jer mržnja čini da se čovek oseća jadno i bedno. (cit. u Cooper 299)

U svom eseju „Dar crnih tropa“ („The Gift of the Black Tropics“) objavljenom u čuvenoj Lokovoj zbirci *Novi Crnac*, još jedan došljak sa Jamajke, Vilfrid Domingo objašnjava kako u svojim rodnim zemljama imigranti nisu upoznali iskustvo legalizovane segregacije niti ograničavanja mogućnosti, pa im je bilo lakše da se usprotive rasnim barijerama. Tako su se bez zazora prijavljivali za poslove koje su Afroamerikanci smatrali rezervisanim za belce, pa su često postajali pioniri koji otvaraju vrata za dalji napredak crne rase u Americi (Locke 344-45).

Karipska inteligencija imala je krucijalan i suštinski uticaj na misao Harlemske renesanse i doprinela je da se prestane sa percepcijom crne rase kao inherentno nesposobne za samostalno bivstvovanje bez nadzora i vođstva belaca. Karipska nenaviknutost na surovu rasnu diskriminaciju i segregaciju postala je iskra što je zapalila duh pobune u čitavoj crnoj zajednici kojom je još uvek vladao robovski mentalitet, i poslala u istoriju poniznog Čiču Tomu naviknutog da zadovoljava potrebe belaca. Kao i Brigz, i Domingo je bio značajna ličnost ondašnje crne publicistike, radeći jedno vreme kao urednik Garvijevog časopisa *Crni svet*, a tipično je bilo za karipsku intelektualnu dijasporu da se angažuje na osnivanju ili u radu novih radikalnih glasila. Osim toga, mnogi od njih su radili na podizanju opšte

---

<sup>136</sup> Cyril Briggs – komunist, aktivista i novinar. Osnivač i urednik časopisa *Krstaš* (*The Crusader*), kao i osnivač Afričkog krvnog bratstva (African Blood Brotherhood), male ali uticajne radikalne organizacije koja se bavila širenjem ideje Panafrikanizma.

<sup>137</sup> Richard B. Moore – političar i aktivista. Član Afričkog krvnog bratstva i Socijalističke partije i jedan od prvih zagovornika korišćenja termina afroamerički/ka (Afro-American) umesto rasno konotiranih oblika kao što su crni ili Crnac (eng. Negro/Black).

militantnosti i radikalizma u Harlemu tako što su govorili o gorućim događajima i aktuelnim intelektualnim tendencijama u sklopu tada popularnih spontanij govora i debata u javnom prostoru, takozvanih „forum na merdevinama“. Tako je jedno tadašnje glasilo prenelo kako jedan od slavni govornika, Hjubert Harison sa zadivljujućom lucidnošću tokom jednog takvog govora ukrstio Darvinizam i Marksizam kako bi objasnio društvenu evoluciju iz kapitalizma u komunizam (Chaney 48).

Ova veza između Harlema i (post)kolonije bila je dvosmerna. Podrazumevala je upliv postkolonijalnih obrazaca mišljenja i otpora u američki politički i intelektualni kontekst, dok je sa druge strane Harlemska renesansa predstavljala platformu u okviru koje su karipski pisci mogli da objavljuju svoje radove. Napokon, ovaj iznenadni uzlet crne rase poslužio je kao model i inspiracija za neke buduće oslobodilačke pokrete i borbe u kolonijama (Philipson 146).

Bilo kako bilo, osim radikalnog odnosa prema pitanjima rase, za razumevanje života i poetike Kloda Makeja podjednako je važan i aspekt klase, odnosno njegov afinitet prema idejama komunizma i dugogodišnje pripadništvo internacionalnom levičarskom pokretu. Iako je kao neko ko potiče iz jamajkanske postkolonijalne kulture nosio već u sebi klicu radikalizma, dalje učvršćenog iskustvom života u SAD, smatra se da je za Makeja kao komunistu presudni značaj imao boravak u Londonu 1919-21. Tamo Makej posećuje Internacionalni klub, poznato okupljalište radikalnih levičara svih nacionalnosti. To je prvi put da je Klod okružen velikim brojem ljudi koji svet i pojave u njemu u potpunosti tumače iz perspektive Marksističke doktrine, što čini da se pesnik oseća neadekvatno u diskusijama koje su se u klubu vodile. Ipak, ovo će delovati izuzetno stimulatивно na njegov intelekt i on po prvi put zaista čita dela Karla Marksa (McKay, LWH 57-58). Svoju zanesenost Makej opisuje na sledeći način:

Jedna stvar činila mi se vrlo jasnom: svet se nalazio na početku prolaska kroz veliku društvenu promenu, i mene su uzbuđivale mogućnosti koje su se javljale. Ovi ljudi su verovali da je Marks istinski prorok novog društvenog poretka. Šta ako ne greše u tome? A ako i nisu sasvim u pravu, šta ako su skoro pa u pravu? Istorija me je naučila da je lice sveta već jednom promenio anonimni prorok. Nije bilo razloga da mislim kako je svet u kome živim stalan, čvrst i nepomerljiv: Svetski rat samo što se bio završio. (McKay, LWH 58)

Formiranje Makeja kao komuniste i levičarskog aktiviste, nastavlja se u Londonu, a završava nekoliko godina kasnije prilikom njegove posete Sovjetskom Savezu, gde se susreće sa praktičnom realizacijom komunističkih ideja, koja se dosta razlikovala od akademskog Marksizma londonskih intelektualnih krugova. Makej postepeno postaje svestan neophodnosti povezivanja rasne i klasne borbe, i počinje da bude neka vrsta medijatora između ove dve radikalne struje. Naime, čisto rasni radikalizam nije se mogao odvojiti od ekonomskih posledica koje je nosila rasna nejednakost i on smatra da Crnci treba da se bore za radnička prava zajedno sa drugim potlačenim grupama unutar radničkog pokreta. On o ovom problemu piše i knjigu originalno objavljenu u Rusiji pod nazivom *Crnci u Americi*. To će biti i najveći razlog njegovog razmimoilaženja sa rasnim i kulturnim liderima Harlemske renesanse. Naime, Makej kao problem u rešavanju rasnog pitanja u Americi identifikuje i slabost vodećih ličnosti pokreta, koje nisu bile u stanju da premoste „društveni, ekonomski, kulturni i intelektualni ponor koji je postojao između crnih masa i inteligencije tokom Harlemske renesanse“ (Jarett XXX). U svojim kontaktima sa Breitvejtom, Du Boisom, Fosetovom, Lokom i drugim istaknutim kulturnim poslenicima pokreta, Makej shvata da je njihova identifikacija sa visokim intelektualnim krugom kome pripadaju toliko snažna da siromašne predstavnike afroameričke zajednice posmatraju sa visine kao predstavnike niže klase. Sa druge strane, suštinsko neprihvatanje rasne agende od strane globalnog komunističkog pokreta učiniće da se Makej pred kraj života razočara u levičarske ideje, ili makar način na koji se one realizuju. Ostaje činjenica da je levičarski aktivizam omogućio Makeju da praktikuje svoj lutalački životni stil, koliko zahvaljujući književnoj



reputaciji, toliko i zbog boje kože koja je činila da ga u Rusiji, pa i na mnogim drugim mestima smatraju predstavnikom čitave njegove rase, kao i glasnogovornikom američkih crnih proletera.

Ipak, Klod Makej nije skliznuo u ulogu proleterskog ili političkog pesnika onoliko lako, ili prirodno koliko bi se to moglo pomisliti na osnovu njegove biografije. Naprotiv, njegova želja je bila da razdvoji politiku i estetiku, jer izvorno nije verovao u „proletersku, buržoasku, ili bilo koju posebnu književnost ili umetnost“ (McKay, LWH111), smatrajući da svako veliko delo mora da ima univerzalnu vrednost koja nadilazi politički kontekst u kome je nastalo, i da to što je neko proleter, kao što je i sam bio, ne garantuje da će ta osoba stvoriti remek-delo. Kada je pak potpuno odvajanje politike i estetike u pitanju, Makej shvata da ni to nije lako, a naposljetku ni neophodno, te napokon priznaje da „publika i istorijski faktori određuju estetske vrednosti književnosti, [odnosno] da estetika niti postoji niti može postojati u apolitičnom vakuumu“ (Jarett XXV). Tako sve njegove najznačajnije pesme imaju karakteristike rasne poezije, ali i klasnu dimenziju marksističke, komunističke ili opšte levičarske misli, a naročito nakon velikog uspeha pesme „Ako nam je mreti“ (If We Must Die 1919) o kojoj će više reći biti u nastavku teksta.

Poezija Kloda Makeja pruža nam priliku da hronološki i razvojno ispratimo gotovo sve aspekte uticaja (post)kolonijalne misli na razvoj Harlemske renesanse kao pokreta, ali i šire na glavni tok crne kulture i misli u Americi početkom XX veka. Ipak, priča o Klodu Makeju kao o radikalnom i političkom pesniku počinje još na Jamajci, gde njegove jamajkanske pesme pisane na dijalektu povremeno nose klicu rasne i klasne borbe koje će od njega načiniti „smelog bombaša crne poezije, koga je cenila neverovatna mešavina revolucionara i ljubitelja soneta, dok su ga se plašili društveni konzervativci koje nije ubedio njegov učtiv i formalan rečnik“ (Maxwell, XVI). Među ovim pesmama posebno se stilski i tematski izdvaja „Pasivni otpor“ („Passive Resistance“ – CP 12)<sup>138</sup> objavljena 1912. godine u jednom jamajkanskom glasilu. Iako je nastala kao reakcija na narodnu pobunu zbog povećanja cena tramvajskih karata u Kingstonu, sama pesma ima snažnu sudbinsku notu i ničim ne odaje potencijalnu trivijalnost povoda svog nastanka. Naprotiv, čini se da Makej ovaj problem, ne bez osnova, identifikuje kao klasno pitanje *par ekselans*, pa već ovde demonstrira zapaljivu retoriku koja će biti jedna od glavnih odlika njegovih kasnijih soneta. Tako odjeke ove pesme možemo jasno identifikovati i u njegovoj najpoznatijoj pesmi, već pomenutoj „Ako nam je mreti“. Makej peva o tome kako neće više biti „kamenovanja policije i paljenja kola“ iako će se nastaviti „snažni, al' beskrvni rat“<sup>139</sup> u kome će protestanti sa svojim pravičnim zahtevima napokon i trijumfovati. Iako zagovara pasivni otpor i mirno rešavanje problema, ovo jeste pesma implicitne pretnje i snažne i zloslutne slike koje Makej koristi neprekidno podsećaju na prisustvo brutalne sile koja je zauzdana isključivo dobrom voljom protestanata, a koja zapravo samo čeka da eskalira ukoliko pravda ne bude zadovoljena. Napokon, mora se primetiti da sam koncept pasivnog otpora prikazan u ovoj pesmi predviđa nenasilnu borbu Pokreta za građanska prava (Civil Rights Movement), koja će se primenjivati više decenija kasnije, ali za nekoliko godina prethodi čak i akcijama velikog inspiratora ovakvog oblika političke borbe, Mahatme Gandija.

Kada su u pitanju pesme analizirane u nastavku ovog poglavlja, u pitanju je korpus sastavljen od poezije napisane nakon Makejevog dolaska u Ameriku. Ovo su pesme objavljivane u ondašnjim crnim i levičarskim glasilima, zatim one iz najpoznatije Makejeve zbirke *Harlemske senke* (*Harlem Shadows*, 1922) i naposljetku jedan broj radova iz poznije faze stvaralaštva, koji nisu objavljeni za pesnikovog života pre svega zbog radikalnih političkih stavova koji su u njima izneseni, a koje proučavaoci opusa Kloda Makeja znaju pod zajedničkim nazivom „Ciklus“ („The Cycle“). Na prvi pogled je primetno da su sve ove pesme napisane u formi soneta. Dosledno korišćenje ovako klasičnog pesničkog oblika već ukazuje na dosta tvrd formalizam prisutan u Makejovoj poeziji, na granici „šizofrenije sadržaja i forme“ (Maxwell XXX), bez mnogo tehničke inovativnosti i sa dosta

<sup>138</sup> Skraćena CP u ovom poglavlju odnosi se na zbirku sabranih pesama Kloda Makeja (*Complete Poems*).

<sup>139</sup> U originalu: „There'll be no more riotin', / Stonin' p'lice an' burnin' car; / But we mean to gain our rights / By a strong though bloodless war.“

manje varijacija nego što je to bio slučaj čak i kod Kauntija Kalena. Kao odgovor na ovakve kritike može se primetiti da je Makej zaista suvereno vladao formom soneta i da ovakav formalni izbor najčešće deluje kao najprirodniji mogući. Osim toga, prisvajanje ovog možda najkласičnijeg pesničkog oblika, generalno vezanog za (renesansnu) ljubavnu liriku, a zatim njegovo subvertiranje iz ljubavne pesme u pesmu mržnje i protesta, može se samo po sebi posmatrati kao jedna vrsta pesničke i rasne diverzije. Takođe, nasuprot Kalenu koji se opirao epitetu crnog pesnika, Makej je rado prigrlio svoju ulogu predstavnika rase, čak i u pitanjima koja nadilaze umetnost i estetiku. Tako i gotovo čitav njegov poetski opus, ukoliko izuzmemo nekolicinu pesama uglavnom iz ranije faze koje se oslanjaju na romantičarsku poeziju i katoličke pesme sa samog kraja njegovog života, jeste rasno i politički obojen. Rasa je kod Makeja stalna tema, a hegemonijski odnos koji bela evrocentrična kultura pokušava da uspostavi nad crnom rasom zaokuplja ga kroz čitavu karijeru. Upravo ova skoro uvek prisutna opozicija između belog i crnog (a kasnije i crnog i crvenog) čini da Makejevi soneti po svom karakteru gotovo po pravilu budu protestni. Ukoliko bismo pokušali da ove političke/protestne pesme dalje tematski raščlanimo dolazimo do, grubo rečeno, tri tematske celine. U prvoj grupi pesama naći će se pesme koje se vezuju za tradiciju i nasleđe crnog čoveka, sa centralnim poetskim motivom Afrike. Ove pesme predstavljaju odu afričkom kontinentu i njegovoj bogatoj istoriji, ali i lament nad pošastima savremenog kolonijalizma i žalosnog stanja u kome se prapostojbina Crnaca tada nalazila, a nalazi se i sada. Drugu grupu pesama čine pesme tematski vezane za Ameriku i odnose u njoj. Ovo su pesme koje govore o zahuktaloj industrijskoj sili, veličanstvenim metropolama i ekonomskom zamahu, ali istovremeno uvek i velikoj socijalnoj nepravdi na kojoj SAD počivaju i položaju Crnaca koji dovodi u pitanje smisao svih postignuća i civilizacijskih tekovina. Napokon, iz ove grupe pesama izrastaju i radikalno politički i u užem smislu levičarski i komunistički soneti, u kojima se Makej posebno osvrće na položaj radnika i marginalizovanih grupa u sred ovog sveopštog ekonomskog procvata, ponovo ističući da se sva veličanstvena dostignuća zapravo temelje na nepravdi i izrabljivanju. Izvan ove podele, možemo još naći i nekolicinu politički radikalnih pesama iz takozvanog „Ciklusa“, u kojima se već pred kraj svog života, Makej razračunava sa gotovo svima, uključujući i svoje nekadašnje komunističke saveznike.

Prva grupa uslovno rečeno „afričkih“ soneta, nastajala je tokom dužeg niza godina, ali su ipak prisutniji u ranijoj fazi Makejevog stvaralaštva. Njihova osnovna ideološka nit usmerena je pre svega ka kritici (post)kolonijalnih društvenih obrazaca, sa kojima je Makej bio od rođenja u kontaktu u svojoj karipskoj domovini. Osim toga, pesnik se prilikom svog dolaska u Sjedinjene Američke Države takođe suočava sa velikim razočarenjem, jer mesto koje je posmatrao kao udaljeni ideal i priliku za uspeh jeste zemlja za njega do tada nepojmljivog rasizma, u kojoj je položaj Crnaca gori nego bilo šta što je mogao i da zamisli. Dolazak Kloda Makeja u Ameriku korespondira vremenski sa političkim usponom njegovog sunarodnika Markusa Garvija. Iako se Makej i Garvi nalaze u suštinskom ideološkom raskoraku, prvi kao levičar, a drugi kao crni nacionalista, slično kulturno nasleđe utiče na to da i Makej, najčešće u svojim afričkim sonetima, takođe baštini ideje Panafrikanizma i Crne nacije, odnosno povratka Africi/u Afriku. Tako veći broj ovih pesama ima za temu povratak tradiciji, preispitivanje afričkih korena i obračun sa kolonijalizmom. Među njima, posebno se izdvajaju „Belim đavolima“ („To the White Fiends“ – CP, 132-33), „Afrika“ („Africa“ – CP, 168-69), „Otpadnik“ („Outcast“ – CP, 173-74) i „Porobljeni“ („Enslaved“ – CP. 165-66). Tematski, ovi soneti pevaju o Africi, ropstvu, nepravdi i slobodi, dok se kod pesnika smenjuju elegična osećanja, beznade obespravljenosti i prkosno stremljenje oslobođenju. Poetski subjekt ovih pesama čak i kada je Crnac u savremenoj Americi ili rob na plantažama Juga, i dalje u sebi nosi nasleđe plemenskih ratnika iz drevnih vremena. Isto tako, kao tlačitelji prema kojima je usmerena pesnikova pobuna naizmenično se javljaju bela Amerika i kolonijalne sile, pa i čitava zapadna civilizacija. Pesnik prividno pravi izuzetno velike skokove između fizički i geografski veoma udaljenih koncepata i fenomena i često unutar tek jednog ili dva stiha prelazi put od konkretnog ka univerzalnom, i čak apstraktnom. On time naglašava određenu konstantu crne potlačenosti, koja je postojala i postoji bez obzira na prostor i vreme.

Kao što joj samo ime govori, pesma „Belim đavolim“ predstavlja poetski obračun sa belim tlačiteljima. Makej ovde razmatra pitanje osvete za sve nepravde počinjene prema njegovom narodu i postavlja belom čoveku pitanje da li zaista misli da i on sam ne bi mogao da uzme pušku i ubije deset belaca za svakog stradalog Crnca. Pesnik se zatim poigrava sa stereotipnom percepcijom svoje rase od strane belaca kao svojevrsne luciferijanske figure, koja je „Afrike sin, / Crnac od one crne zemlje gde crna dela se čine“<sup>140</sup>. Ipak, imajući u vidu da je ovo jedna od ranih Makejovih pesama (smatra se da datira još iz 1915, iako je objavljena sedam godina kasnije u zbirci *Harlemske senke*), u njoj su još uvek primetni jaki uticaji misionarskog Hrišćanstva i ovaj sukob se razrešava kroz božansku intervenciju. Dušu crnog čoveka je iz tame izvukao Gospod nalažući mu da će čak i on svetlost biti. Samo kontrastiranje mračne Afrike i svetlosti koja simbolizuje (zapadnu) civilizaciju ukazuje na to da je u ovom periodu Makej još uvek bio na putu osveščivanja sopstvene dvostruke svesnosti, odnosno internalizovanih kolonizatorskih vrednosti. Tako ideal kome treba stremiti jeste samoostvarenje i dokazivanje sopstvene vrednosti, ali ipak u okviru kategorija zapadne bele kulture („Mrko ću ti lice međ’ belce spustiti / Da pokažeš koliko vrediš“<sup>141</sup>). Pesma tako govori o rasnim temama koje su sveprisutne u poetskom opusu Kloda Makeja, ali je njegova politička misao ovde još uvek u fazi razvoja, na putu ka zrelijim radovima koje će pisati pod uticajem komunizma i crnog nacionalizma.

„Afrika“ predstavlja elegičnu odu crnom kontinentu kakav je nekada bio i lament nad žalosnom situacijom u kojoj se Afrika nalazila u vreme pisanja ove pesme, a koja se ni do današnjih dana nije u mnogome promenila. Pesma počinje slikom koja asocira na biblijsko Postanje („Sunce ti je tamno tle našlo i svetlost dalo“<sup>142</sup>). Pesnik se obraća Africi upravnim govorom, kao majci koja je „dojila nauke“ i peva o ranom civilizacijskom procvatu koji se dogodio na afričkom tlu, prevashodno u delti Nila, gde su građeni spomenici koji su odoleli milenijumima. Međutim, sa opadanjem egipatske i persijske, a procvatom evropskih civilizacija, ova *zemlja drevnih blaga* postaje *savremena nagrada*, odnosno kolonijalni plen novih geopolitičkih sila. Nekada je sfinga zagonetnim okom gledala doba faraona i pokoravanje Jevreja, da bi se egipatskim piramidama danas divili neki novi ljudi. Sumrak drevne afričke civilizacije prikazan je kao neumitni prolazak gordosti, grandioznosti, slave i taštine, i u kontrastu sa Postanjem sa početka pesme, kao svojevrsni smak sveta gde je „Sve ... opet tmina progutala“<sup>143</sup>. Afrika na kraju ovog soneta ostaje oskrnavljena i obeščašćena kao „bludnica / svih tih moćnih nacija ispod sunca“<sup>144</sup>, odnosno pokorena teritorija, oko koje se evropske kolonijalne sile bespoštedno glože i iz koje crpe prirodna bogatstva kojima finansiraju svoju modernizaciju i napredak.

Jedan drugačiji, ličniji pogled na Afriku daje Makej u pesmi „Otpadnik“ koja je napisana iz perspektive crnog čoveka čiji su preci davno odvedeni iz svoje idealizovane prapostojbine. Ova pesma se bavi paradoksalnom sudbinom čoveka koji suštinski više nema svoj prirodni dom. Sa jedne strane on i dalje oseća iskonsku pripadnost zemlji svojih predaka, ali je o njoj slušao samo u predanjima i, kako kaže „Reči koje slutim, al’ ih čuo nisam, na usnama stoje; / Pesme džungle duh bi zapev’o, al’ ne zna“<sup>145</sup>. Sa druge strane, on ne pripada ni zemlji u kojoj je rođen, a u koju su njegovi dedovi prisilno dovedeni, i rado bi je napustio samo kada bi ikako mogao da isplati dug koji ima prema zapadnoj civilizaciji. Ovaj dug je zapravo cena koja se plaća za civilizacijske tekovine savremenog društva (koja je, naravno, još davno preplaćena kroz poharane afričke prirodne i ljudske resurse) i zbog koje se crni čovek klanja nametnutim zapadnjačkim bogovima. U čoveku rođenom u ropstvu nešto je „usahlo za svagda“<sup>146</sup>, nešto što se oseća kao nedostatak u duši i srcu, i zbog čega on

<sup>140</sup> U originalu: „am I not Afric’s son, / Black of that black land where black deeds are done?“

<sup>141</sup> U originalu: „Thy dusky face I set among the white For thee to prove thyself of highest worth;“

<sup>142</sup> U originalu: „The sun sought thy dim bed and brought forth light“

<sup>143</sup> U originalu: „The darkness swallowed thee again.“

<sup>144</sup> U originalu: „Thou art the harlot, now thy time is done, / Of all the mighty nations of the sun.“

<sup>145</sup> U originalu: „Words felt, but never heard, my lips would frame; / My soul would sing forgotten jungle songs.“

<sup>146</sup> U originalu: „lost, forever lost“

poput utvare (ili zombija) tumara kroz život, kao „stvar rastavljena“<sup>147</sup> od svoje zemlje, svog nasleđa i suštine, nešto zauvek rasparčano i raskomadano. Kako zaključuje Makej, Crnac iz pesme je dehumanizovan samim tim što je rođen u ropstvu, daleko od zemlje svojih predaka, „dockan ili rano“<sup>148</sup>. Ove poslednje reči kao da ipak unose dozu optimizma i nadanja u bolje sutra, jer iako je za lirskog subjekta možda kasno, ipak postoji vera u bolje dane koji će tek stići za crnu rasu, a kada će njihni pripadnici ponovo biti svoji na svome, baš kao i pre svog fatalnog susreta sa zapadnom civilizacijom.

Pesma „Porobljeni“ napisana je na sličnu temu. Pesnik se obraća objektivnijim poetskim postupkom, iz trećeg lica, i prva dva katrena posvećena su popisu nepravdi koje je hrišćanski Zapad naneo crnoj rasi, porobljenoj i potlačenoj u izgnanstvu, a istovremeno razbaštinjenoj u rodnoj Africi. Nakon toga, pesnik, kao u nekom drevnom ritualu, invocira vanzemaljske sile i vapi da „belčev svet čudesa / Anđeo osvete sav sruši, / Zemljina utroba golema usisa“<sup>149</sup> jer to vidi kao jedini put za oslobođenje od vekovnog belčskog jarma. Makej umesto žala nad sopstvenom sudbinom i elegičnih tonova ovde pokazuje militantni osvetnički žar, a ovakav pristup će se dalje razvijati i kroz sam opus pesnika (uključujući i pesme u nastavku ove analize), kao i u radovima njegovih naslednika.

U drugoj grupi analiziranih pesama jesu one koje se direktno bave Amerikom i rasnim problemima u njoj, dok istovremeno pokazuju primetne anti-imperijalističke tendencije. Prvu podgrupu među njima čine tri pesme koje su po svom tonu i poetskom izrazu dosta slične prvoj grupi „afričkih“ soneta: pesma „Amerika“ („America“ – CP 152-53) i tematski povezane „Beli grad“ („The White City“ – CP 162-63) i „Bela kuća“ („The White House“ – CP 148-49). Ton ovih soneta jeste gotovo propovedni, dok oni tematski presecaju sudbinu crne rase, ovoga puta u urbanoj džungli Sjedinjenih Američkih Država.

U pesmi „Amerika“, Makej koristi motiv sado-mazohističkog vampirizma (Maxwell XXVI) kroz metaforičnu predstavu Amerike kao krvoločne zveri („Iako njen gorki hlebac jedem, / I gušu mi poput tigra glođe / Da isisa životni dah“<sup>150</sup>). Poigravajući se sa čestim motivom prelepe ali okrutne ljubavnice, tako čestim u renesansnom sonetu, pesnik već u narednom stihu priznaje da ipak obožava taj „kulturni Had“ u kome je proveo mladost. Ambivalentni odnos produbljen je i u narednim stihovima jer Amerika za Makeja ima dualni karakter: sa jedne strane tu je zarazna i sveprožimajuća snaga te zemlje; sa druge strane tu je mržnja kojom ova zemlja istovremeno obasipa Crnce. Paradoksalno, antidot za mržnju jeste upravo ta neverovatna poletna sila koja napaja i motiviše čak i Afroamerikance, bez obzira na njihov potlačeni položaj, koncepcija Amerike kao ljubavnice-majke sa „falusnom matericom“ koja istovremeno i eksploatiše i hrani lirskog subjekta-migranta (Maxwell XXXVI). Crni čovek prkosno stoji suočen sa takvom Amerikom, kao pobunjenik naspram tiranskog kralja, ali u njemu nema ni straha, ni zlobe ni podsmeha, već samo spoznaja nekoga ko je pripadao nekada veličanstvenoj i naizgled neuništivoj civilizaciji koja je danas gotovo zaboravljena i ko je svestan da nakon perioda velikog uspona mora uslediti nezaustavljiv pad. Sonet se tako završava pesnikovom vizijom propasti američke imperije, u kojoj on vidi „ta moćna čuda isklesana, / Gde ruke ih vremena neminovni mah, / K'o blaga bez premca potapa u pesak“<sup>151</sup> čime se evociraju propast Egipta i Persije.

U dve tematski povezane pesme „Beli grad“ i „Bela kuća“, Klod Makej nastavlja da piše o američkoj imperiji i dalje produbljuje temu ambivalentnog, gotovo mazohističkog odnosa crnog čoveka prema

---

<sup>147</sup> U originalu: „a thing apart“

<sup>148</sup> U originalu: „Under the white man's menace, out of time.“

<sup>149</sup> U originalu: „To the avenging angel to consume / The white man's world of wonders utterly:/ Let it be swallowed up in earth's vast womb“

<sup>150</sup> U originalu: „Although she feeds me bread of bitterness, / And sinks into my throat her tiger's tooth, / Stealing my breath of life, / I will confess I love this cultured hell that tests my youth!“

<sup>151</sup> U originalu: „And see her might and granite wonders there, / Beneath the touch of Time's unerring hand, / Like priceless treasures sinking in the sand.“

njoj. U obe pesme bela boja je, u suprotnošču sa tradicionalnim predstavama, asocijativno povezana sa belom rasom i negativno konotirana. Ipak, ona nosi sa sobom i uspeh, pa za crnog čoveka predstavlja nedostižni *bledi predmet želja*, odnosno jedini okvir u kome je njegova afirmacija uopšte moguća, iako taj beli svet pokušava Crnca da odbaci kao strano telo. Pesa „Beli grad“ tako počinje obznanom prkosne mržnje koju crni čovek kroz čitav život gaji „duboko u tajnim komorama srca“ prema ovom odbojnom okruženju u kome se silom prilika našao. Ipak, slično kao u pesmi „Amerika“, „crni protagonista ispituje neobičnu transformaciju bele mržnje u nešto što ga hrani“ (Maxwell XXX), gde se ispostavlja se da je ta „strast mračna“ koja „pretvara ... raj u paklen beli svet“<sup>152</sup> upravo ona motivaciona sila koja se nalazi u bitku pesnikovog postojanja i pokreće ga na akciju. Ovde Makej još jednom čitaoca suočava sa tužnom činjenicom da u potpunom odsustvu pozitivnih podsticaja, crni čovek jedinu motivaciju može da nađe u mešavini mržnje, zavisti, prkosa i sveprožimajućeg osećaja uskraćenosti. Želja za pravdom, jednakošču i uspehom kod američkih Crnaca, u suštini je potekla iz uvredljive diskriminacije i nalik je na prkos i opsesiju Šekspirovog Šajloka, gde Makej „brani bes potlačenih u stilu Franca Fanona“ (Maxwell XXX). Opis metropole u drugom delu pesme u skladu je sa već pomenutom predstavom Amerike kao „kulturnog Hada“, mesta pretrpanih i škripavih vozova, neprijateljske arhitekture oštih linija i orijaških dimenzija, prljavih i depersonalizovanih poprišta teškog rada i eksploatacije. Ipak sve ovo za pesnika i dalje ima neku magičnu privlačnost kao „ljubav bludna“<sup>153</sup> uprkos mržnji i odbojnosti koje oseća, odnosno upravo zahvaljujući njima. „Bela kuća“<sup>154</sup> bavi se, kao što joj i samo ime kaže, najsnažnijim simbolom Amerike i sedištem njene imperijalne moći. Pesa se otvara sada već poslovičnim izlivom besa pred vratima ove ustanove, koja su crnom čoveku zalupljena pred nosom. Ovo simbolično uskraćivanje pristupa odnosi se na nepristajanje američkog establišmenta da Afroamerikance uvede u zvanične institucionalne tokove i omogući im ravnopravan život unutar sistema. U stihovima „Pločnik vatrom plamti ispod mojih peta, / Goropadni divljak poštenom ulicom dok šeta“<sup>155</sup> Makej se ironijski poigrava sa belaćkom percepcijom crne rase i njenim malograđanskim konstruktom pristojnosti, gde se samo prisustvo Crnca kao poludivljeg stvora iz džungle na geografski izdvojenim, segregiranim i „poštenim“ lokalitetima rezervisanim za belce, smatra uvredom. U pesniku gori „žestina iz pakla“, a grudi su mu „odrane od jeda“, pa ipak Makej ovde propoveda ne baš karakterističnu apstinenciju od nasilja i gubitka prisebnosti (nalik na pasivni otpor iz njegove pomenute rane pesme), za koju su mu potrebni nadljudski naponi, kako bi se ipak mogao i morao pridržavati „zakona i reda“<sup>156</sup>, iako su oni izvesno nepravedni i diskriminišući. Pretpostavka je da Makej ovde sugerise da su čak i ovakvi zakoni nekakav garant opstanka Crnaca na tlu Amerike, makar i služili perpetuiranju jednog suštinski izvitoperenog i pristrasnog sistema. Takođe, za razliku od prethodne pesme, on ovde na samom kraju pesme izražava svoj naum da spreči otrov američke mržnje da mu prodre do srca, čime se mržnja ovog puta predstavlja kao destruktivni faktor, a ne kao motivator za samoostvarenje kao u nekima od ranijih pesama.

Među američkim pesmama Kloda Makeja posebno mesto zauzimaju pesme „Rimski Praznik“ („A Roman Holiday“ – CP 137), „Linčovanje“ („The Lynching“ – CP 176), „Ako nam je mreti“ („If We Must Die“ – CP 177-78) i „Mulat“ („The Mulatto“ – CP 209-10). Ove pesme se razlikuju po svojoj

<sup>152</sup> U originalu: „I will not toy with it nor bend an inch. / Deep in the secret chambers of my heart / I muse my life-long hate, and without flinch / I bear it nobly as I live my part. / My being would be a skeleton, a shell, / If this dark Passion that fills my every mood, / And makes my heaven in the white world's hell, / Did not forever feed me vital blood.“

<sup>153</sup> U originalu: „sweet like wanton loves because I hate“

<sup>154</sup> Ova pesma bila je razlog za sukob između Kloda Makeja i Alejna Loka, jer je Lok, bez konsultacije sa autorom, u svojoj čuvenoj antologiji *Novi Crnac* promenio njen naslov u „Bele kuće“ kako bi izbegao ovu kontroverznu referencu. Iako je i Makej sam tvrdio da je njegov originalni naslov simboličan i poricao da se odnosi na sedište američkog Predsednika, ovo treba uzeti sa dozom rezerve, ako imamo u vidu brojne probleme koje je pesnik zbog svojih stavova i neregulisanog statusa državljanstva imao prilikom povratka u Ameriku.

<sup>155</sup> U originalu: „The pavement slabs burn loose beneath my feet, / And passion rends my vitals as I pass, / A chafing savage, down the decent street“

<sup>156</sup> U originalu: „Oh I must search for wisdom every hour, / Deep in my wrathful bosom sore and raw, / And find in it the superhuman power / To hold me to the letter of your law!“

jasnijoj fokusiranosti na temu i većoj direktnosti, čime proizvode i snažniji emotivni efekat na čitaoca. Prva od njih nastala je u vreme kada objektivne društvene okolnosti i relacije sve više ostavljaju traga na Makejevu percepciju američkog društva. Užasna diskriminacija i nepravda, kao i talas nasilja prema Crncima koji zahvata Ameriku nakon Prvog svetskog rata, a koji će kulminirati takozvanim Crvenim letom 1919. (vidi uvod) dovode do sve veće političke radikalizacije u stavovima Kloda Makeja, gde on istovremeno gaji suštinski levičarske stavove i afinitete prema komunizmu, ali polako počinje da inklinira i idejama Crnog nacionalizma koje je propovedao Markus Garvi<sup>157</sup> iako se u to vreme još uvek ne može svrstati u njegove simpatizere. Kao direktnu reakciju na Crveno leto i krvave događaje koji su radikalizovali Ameriku, Makej 1919. piše sonete, „Linčovanje“ i „Rimski Praznik“.

Pesma „Linčovanje“ počinje elegičnim prikazom Crnca na lomači, koga je „Otac njegov, uz stradanje ludo / još jednom ... privio na grudi“<sup>158</sup>. Uspostavljanjem paralelizma između žrtve linča i Isusa, Makej ovde ukazuje na svoju duboku povezanost sa hrišćanskom, pre nego sa afričkom tradicijom. Iako je pesnik poticao iz sredine u kojoj predstave crnog Isusa nisu bile ništa neobično, ovakva subverzija morala je snažno odjeknuti u tadašnjem američkom društvu. Hrišćanska nit tumačenja pesme prelijeva se i na drugi katren, gde slika zvezde na nebu („Cele noći zvezda sjajna, usamljena“) logično upućuje na Vitlejemsku zvezdu kojom je najavljeno rođenje Hristovo. Ipak, ovaj deo pesme otvara još jedan sloj značenja jer zvezda „što vodila ga vazdan / A zbog sudbe hira izdala ga najzad“<sup>159</sup> istovremeno predstavlja i Severnjaču, najsjajniju zvezdu koju su odbegli robovi često pratili kao jedini orijentir u svojim nastojanjima da se domognu severnih američkih država ili Kanade. Uskoro i ova poslednja nada za makar duhovno bekstvo iz bezizlazne situacije nestaje sa neba, jer dolazi jutro i najavljuje početak grotesknog pira kojim se pesma završava. U skladu sa običajem koji je praktično predstavljao folklor na američkom Jugu, a o čemu svedoče čak i sačuvane razglednice na kojima su fotografije vašarskih slavlja na lokacijama linčovanja, na mesto zločina dolazi rulja u kojoj su žene i deca, da se naslađuje prizorom linčovanog tela. Pesma se završava bizarnim prizorom u kome „oko grozote, mladi još za linčovanje, / Plesaše dečaci uz vraško likovanje“<sup>160</sup>, gde kolo koje igraju još nestasala deca simboliše svojevrsan začarani krug rasne mržnje i nasilja koji opstaje kroz generacije sve do današnjih dana.

Iako je inspirisana istim nizom krvavih događaja koji je 1919. zahvatio Ameriku, pesma „Rimski praznik“ ima dosta drugačiji ton. Makej ovde sa konkretnog prelazi na opšti plan, a umesto elegičnosti i meditativnosti ovde imamo bombastičnu deklamaciju i protest. Centralno poređenje oko kojeg Makej gradi ovaj sonet jeste ono između položaja Crnaca po završetku Prvog svetskog rata i neke odvratne paganske svetkovine koja podrazumeva žrtvovanje ljudi („Moderni rimski praznik ništa drugo ovo nije; / Država svaka iz duše prizva najniže strasti / Svak' se sa svakim takmiči što gadnije / Da Crnce kinji mukama strašnim“<sup>161</sup>). On pokušava da razgori pobunu u Crncima sa američkog Juga, koji „k'o vepar čekaj[u] propast“<sup>162</sup> dok ih belci love, izvlače iz kuća, sakate, vade bebe Crkinjama iz stomaka i priređuju mnoge druge strahote koje bi se mogle podvesti pod pesničko preterivanje, da nisu sve do jedne inspirisane istinitim incidentima linča, zaista dostojnim neke starorimske arene. U finalnom distihu, koji shodno pravilima ovog pesničkog oblika i kod Makeja često služi da se poentira, on upućuje Americi ironičnu čestitku punu jeda: „Bravo demokratijo!

<sup>157</sup> Specifična mešavina levice i desnice predstavlja trajektoriju kojom će se ekstremniji deo Crne zajednice u Americi ideološki kretati tokom XX veka i ovakva ideološka matrica doživeće svoj vrhunac tokom perioda Crne sile šezdesetih i sedamdesetih godina.

<sup>158</sup> U originalu: „His Spirit in smoke ascended to high heaven. / His father, by the cruelest way of pain, / Had bidden him to his bosom once again“

<sup>159</sup> U originalu: „All night a bright and solitary star / (Perchance the one that ever guided him, / Yet gave him up at last to Fate's wild whim)“

<sup>160</sup> U originalu: „And little lads, lynchers that were to be, / Danced round the dreadful thing in fiendish glee.“

<sup>161</sup> U originalu: 'Tis but a modern Roman holiday; / Each state invokes its soul of basest passion, / Each vies with each to find the ugliest way / To torture Negroes in the fiercest fashion.“

<sup>162</sup> U originalu: „Black Southern men, like hogs await your doom!“

Živela najveća sila / Što spase Evropu bolnu kad u najtamnijem je ponoru bila!<sup>163</sup> Ovo je tek prva od mnogih situacija gde Makej na ovaj način preispituje ulogu SAD u svetskim ratovima, kao i američki ideal demokratije, koji je više nego upitan ako se ima u vidu vekovno tlačenje Crnaca u SAD.

Ovo, međutim, nisu jedine pesme koje je Makej napisao kao reakciju na krvave događaje koji su se u Americi odigrali tokom leta 1919. Osim njih, Makej će sastaviti još jednu ljutitu pesmu, „Ako nam je mreti“, koja će postati njegovo najprepoznatljivije delo. I dalje ophrvan besom zbog talasa krvavih rasnih pobuna i nasilja koji je zapljusnuo Ameriku po završetku rata, Makej počinje da sastavlja ovaj sonet tokom perioda koji je proveo radeći na železnici. Suprotno svom običaju da svoje pesme ne pokazuje svojim kolegama, prostim radnicima, Makej oseća neodoljivu potrebu da ovu istog trenutka podeli sa njima i njihove reakcije odmah ukazuju na to da je u pitanju delo sa neverovatnim potencijalom da angažuje publiku. i njeno objavljivanje prati kontroverza, jer je pesma izazvala sukob između dva urednika koja su želela da je objave u svom časopisu, da bi se naposljetku pojavila u *Istmanovom* Oslobođiocu, a zatim bila i bezbroj puta preštampana. Ona je Makeja lansirala među poetske zvezde onog vremena i citirali su je svi, od sveštenika u crkvama, do predsednika država. I sam Makej ju je često recitovao onda kada se od njega očekivalo da poentira u nekom od svojih jedno vreme vrlo čestih političkih govora. Pesnik je naposljetku shvatio da je „Ako nam je mreti“ postala neka vrsta njegove lične karte i da je, iako toga nije bio svestan u trenutku pisanja, zapravo spontano bio medijum koji je kroz ovu pesmu izrazio sveprisutno masovno raspoloženje (McKay, LWH 175). Ovaj sonet, u kome Makej poziva pripadnike crne rase na otpor pred ruljom koja je progoni širom Sjedinjenih Američkih Država, napisan je u formi motivacionog govora pred odsudnu bitku i počinje pozivom na ustanak izrečenim iz pozicije očajnika osuđenih na propast („Ako nam je mreti“). Pesnik savetuje svoj narod da ne strada uzaludno kao progonjena lovina<sup>164</sup> u čeljustima pobesnelih pasa i umesto toga, apeluje na časnu smrt koja će izazvati poštovanje čak i u očima neprijatelja. Makej poziva svoje sunarodnike na borbu do poslednjeg daha, gde će, iako nadjačani, možda biti u prilici da neprijatelju zadaju smrtonosni udarac. Čitava pesma prožeta je prkosom i u njoj se dosledno sprovodi metafora lova, gde sa jedne strane stoje „psi besni i gladni“, „monstrumi“ i „rulja kukavnih ubica“, dok se sa druge strane nalazi njihova nadjačana lovina koja pred neminovnom propašću treba da sačuva dostojanstvo i izbori u smrti simboličku pobedu, gde će hrabrost i nepopustljivost poslužiti kao inspiracija ostalim Afroamerikancima i drugim potlačenim slojevima. Zapaljiva retorika i snaga Makejevih stihova učinili su ovu pesmu prepoznatljivom u Makejevom opusu. Međutim, s obzirom na to da pesma ne sadrži nijednu direktnu rasnu referencu i da se može čitati kao rasna samo ukoliko se poznaje kontekst njenog nastanka, ona je često shvatana univerzalno kao pesma otpora nadmoćnom neprijatelju. Tako je široko rasprostranjena priča, za koju doduše manjka dokaza, da je Vinston Čerčil prepoznao motivacioni potencijal ove pesme i upotrebio njene poslednje stihove – „Pred rulju kukavnih ubica ljudski da stanemo, / Uz zid sterani, na samrti, da im uzvratimo!“<sup>165</sup> – prilikom jednog od svojih obraćanja Domu komuna tokom Drugog svetskog rata. Možda upravo zbog mogućnosti ovakvog univerzalnijeg čitanja, „Ako nam je mreti“ ostaje najpoznatija pesma Kloda Makeja, ali i pesma koja će poslužiti kao uzor mnogim budućim afroameričkim pesnicima.

Kada je na krilima svojih levičarskih i revolucionarnih uverenja Makej napustio SAD i pošao u gotovo dvogodišnju posetu Rusiji, on verovatno nije ni slutio da će mu, verovatno baš zbog radikalnih stavova i veza sa ruskim komunistima biti uskraćena mogućnost povratka u Ameriku tokom više od jedne decenije. To međutim ne čini da on prestane da se bavi društvenom i rasnom dinamikom u Sjedinjenim Američkim državama, pa tako 1925. piše jednu od svojih najradikalnijih pesama, sonet „Mulat“ u kome se bavi specifičnom pozicijom ljudi mešanog rasnog porekla. On peva o miscegenaciji i dubokoj nepravdi skrajnutog položaja ljudi koji su rađani kao rezultat vekovno

<sup>163</sup> U originalu: „Bravo Democracy! Hail greatest Power That saved sick Europe in her darkest hour!“

<sup>164</sup> Ili, kako to kaže pesma „vepar divlji ... na neslavnoj trasi“, čime se u potpunosti parafrizira slika iz već analizirane pesme „Rimski praznik“ koja je nastala u isto vreme.

<sup>165</sup> U originalu: „Like men we'll face the murderous, cowardly pack, / Pressed to the wall, dying, but fighting back!“

uobičajene prakse silovanja robinja na plantažama Juga od strane njihovih gospodara. Istovremeno i konkretna i univerzalna, kao svojevrsna alegorija društvenog položaja svih Afroamerikanaca, ova pesma je napisana iz pozicije obespravljenog i razbaštinjenog vanbračnog sina koji pokušava da se izbori za mesto koje mu pripada. Lirski subjekt od prvih stihova buntovno ne pristaje na svoj potlačeni položaj i afirmiše svoju nameru da se bori za svoje mesto, odnosno figurativni „tron“ sa svojim belim ocem/gospodarom. Mulat je u ovoj borbi naoružan mržnjom „kakvu gaji samo rod rođeni“<sup>166</sup> i koja predstavlja pokretač u borbi za samoostvarenje i pravdu, svojevrsni integrišući faktor njegove ličnosti, motiv kakav smo već susretali u do sada analiziranim pesmama. Iako zastrašujuće intenzivna, ova surovost paradoksalno predstavlja deo nasleđene genetike oca tiranina i silovatelja koja se kao bumerang okreće protiv tlačitelja kako bi se razbio vekovni obrazac potčinjenosti crne rase. Ipak, pesma se ne zalaže za ideal rasne ravnopravnosti, već govori o neprekidnoj i bespoštednoj borbi između rasa gde jedna uvek teži da nadvlada drugu. Tako se i dinamika između oca i sina u pesmi može razrešiti samo kroz oceubistvo, bilo faktičko ili simboličko, kao jedini način za zadobijanje slobode na društvenom i psihološkom planu. U „Mulatu“ Makej je raskrstio sa predstavama dobrih i pokornih Čiča Toma po ugledu na Vošingtonov ideal. Umesto toga on govori o mržnji, jedu, zavisti i besu kao motivima koji treba da razgore želju za rasnom afirmacijom. On time postavlja temelje za radikalnu poeziju crnog nacionalizma koja će svoj vrhunac doživeti šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka.

Posebnu podvrstu pesama u kojima se Klod Makej bavi Amerikom čine i oni soneti koji za svoju temu i topos imaju upravo Harlem. Harlemske pesme Kloda Makeja predstavljaju naturalističke krokije urbanog pejzaža, intenzivno obojene lokalnom bojom, ali i nedvosmislenim socijalnim angažmanom, zbog čega se ovaj pesnik i smatra rodonačelnikom Novocrnačke renesanse. Prva od njih kojom ćemo se opširnije pozabaviti jeste pesma za koju se smatra da je započela čitav pokret Harlemske renesanse kada je 1917. godine objavljena u avangardnom levičarskom časopisu *Sedam umetnosti* (*Seven Arts*), da bi pola decenije kasnije bila preštampana u najpoznatijoj Makejevoj poetskoj zbirci *Harlemske senke*. U pesmi „Harlemska Plesačica“ („The Harlem Dancer“ – CP 172) Harlem se po prvi put javlja kao tema pesme i poetski motiv, da bi tokom narednih godina izrastao u pravi simbol vremena i svojevrsnu poetsku metaforu za sveukupno afroameričko iskustvo. Odmah u prvom stihu ovog soneta Makej uvodi atmosferu nekog harlemskog noćnog kluba („Veselo je s bludnicama mladim pljeskao mladića roj“<sup>167</sup>) u kome se do duboko u noć zabavljaju mladići u društvu često maloletnih prostitutki kojima će Makej, kao što ćemo ubrzo saznati, posvetiti i čitavu jednu pesmu. Već u narednih nekoliko stihova raspusna atmosfera noćnog provoda kontrastira se sa plesnim izvođenjem anonimne crne plesačice. Iako je polugola, njeno telo je savršeno, a „Glas joj je ... kao flauta poj / Kad zasviraju Crnci na kakvom izletu“<sup>168</sup>. Treba primetiti da pesnik u ovom stihu, kroz poređenje sa crnim bendom koji svira na izletu, zapravo u svoju pesmu pionirski uvodi i popularnu muziku svog vremena, tako postajući rodonačelnik tradicije koja će doživeti svoj vrhunac u džez poeziji njegovih savremenika i naslednika. U stihovima „Pevala je i plesala ljupko, odmereno, / Dok put joj je grlio veo tanan / Za mene je bila kao palma ponosita / Sve lepša i lepša dok njiše je uragan“<sup>169</sup> Makej dalje ističe sveukupnu harmoniju nečega što od zabave za goste prerasta u pravi umetnički čin, dok poređenje sa palmom služi da bi se po prvi put referisalo na egzotično poreklo plesačice, ali i naglasilo njeno suštinsko nepripadanje harlemskom kafanskom kontekstu, opiranje nevoljama koje nosi svakodnevnica afroameričkog iskustva (odnosno oluja, uragan, kako to predstavlja pesnik). U narednom stihu („Niz garavi vrat crne, sjajne uvojke / Pustila bujne“) Makej peva o tenu i kosi devojke koja pleše, pozitivno konotirajući njihovo crnilo odnosno tamnu nijansu kao atribut uzvišene, kraljevske lepote koja očarava muškarce što plesačicu gađaju novčićima, ali i prisutne žene. U finalnom distihu („A ja kad je videh gde se smeška lažno, / Znao sam da nije na čudnom mestu tom“)

<sup>166</sup> U originalu: „A hate that only kin can feel for kin“

<sup>167</sup> U originalu: „Applauding youths laughed with young prostitutes“

<sup>168</sup> U originalu: „Her voice was like the sound of blended flutes / Blown by black players upon a picnic day.“

<sup>169</sup> U originalu: „She sang and danced on gracefully and calm, / The light gauze hanging loose about her form; / To me she seemed a proudly-swaying palm / Grown lovelier for passing through a storm.“



Makej nam pak otkriva da je ples devojke vrsta transa i meditacije u pokretu uz pomoć koje plesačica transcendirala kontekst koji se u zavisnosti od interpretacije može smatrati i ponižavajućim. Amerika je mašina koja melje živote Crnaca, a Harlem transgresivno mesto na kome je umetnički performans unižen do nivoa prosjačenja i zabave za novac (ali i obrnuto, iz obične zabave za novac može da izraste prava umetnička bravura). Osmeh igračice ukazuje na to da uz pomoć plesa ona uspeva da u mislima pobegne iz neuglednosti svakodnevne egzistencije u neke uzvišenije sfere, a to je ono što pesnik prepoznaje i što će ovekovečiti u ovom sonetu.

Pesma „Harlemske senke“ („Harlem Shadows“ – CP 161) nastala je u istom periodu, a kasnije je zajedno sa prethodnom pesmom objavljena u istoimenoj zbirci. „Harlemske senke“ tematski se nastavljaju na „Harlemsku plesačicu“, ali su ton i sredstva korišćena u pesmi nešto drugačija. Pre svega, među pesmama Kloda Makeja koje obrađujemo u sklopu ovog istraživanja ovo je jedna od retkih koja nije napisana u formi soneta, već se sastoji od tri strofe od po šest stihova, gde poslednji distih u svakoj strofi predstavlja svojevrsan refren koji se uz varijacije ponavlja, dajući pesmi elegični, gotovo beznadežni ton. Pesma govori o prostituciji u Harlemu, o devojka koje smo već susreli među publikom koja je u prethodnoj pesmi posmatrala plesnu tačku. Za razliku od plesačice kojoj je pesnik i u njenom posrnuću dodelio attribute uzvišenosti, elegancije i grandioznosti, Makej harlemske prostitutke u potpunosti prikazuje kroz deminutive („male crne deve“ i njihove „nožice“ pre svega), čime naglašava njihovu mladost, možda čak i maloletnost, svodeći ih na bespomoćnu decu. U prvoj strofi pada noć i „kolebljiv korak“ kojim harlemske prostitutke polaze „Da sagnu se, cenkaju jer požuda to hoće“ naglašava da one to čine pod prinudom. Kada stigne do prvog refrena („Eh, malih crnih deva nanulice / Skitaju kroz noć od ulice do ulice!“<sup>170</sup>), Makej nam zapravo ukazuje na nepregledno mnoštvo devojaka koje su u Harlemu prisiljene da se bave najstarijim zanatom. Stopala ovih devojaka zapravo su sinegdoha koja predstavlja ove devojke i celokupno njihovo iskustvo i taj efekat će biti sve prisutniji što pesma bude odmicala, da bi na kraju ova stopala označila čitavu Crnu rasu.

Svu noć dugu dok srebrn ne svane  
Dan, nožice sive odmora nemaju;  
Kroz samotnu noć sve dok s neba ne padne  
Pahulja zadnja na grud zemlje belu,  
Mrkih, polugolih deva umorne nožice  
Tabanaju skoro bose od ulice do ulice. (161)<sup>171</sup>

Druga strofa zatvara narativnu liniju pesme, i prikazuje nam harlemske prostitutke na povratku sa posla. Njihovo lutanje se nastavlja sve „dok srebrn ne svane / dan“, a njihove nožice su sad sive, čime se ne konotira njihova rasna pripadnost koliko njihova uprljanost, realna i simbolična. Zimski pejzaž dat u drugom distihu, osim što ukazuje po prvi put da je zima i da su ove devojke prisiljene da se lako obučene potucaju po Njujorku, kroz hladnoću i sneg, predstavlja i kontrast sivim nožicama. Pahulje koje padaju na *belu* grud jesu prirodna harmonija i neoskrnavljenost u oštroj suprotnosti sa uprljanim promrzlim nogama devojčica koje prodaju svoje telo. Osim toga, belina, kao i u mnogim drugim pesmama Kloda Makeja o kojima je bilo reči, simbolizuje zapravo svet belaca koji je hladan i nepristupačan za Crnce. Majčinske grudi zemlje su bele, ali majka zemlja se ne odnosi majčinski prema crnoj deci koja se bave prostitucijom samo da bi preživela. Beli svet je lep, ali nedodirljiv i od njega crne prostitutke mogu samo da dobiju promrzline. Ove devojčice su „polugole“ i „skoro bose“, ali ova razodevenost ovde nema erotsku konotaciju već pre svega ukazuje na materijalnu oskudicu.

Ah, okrutni, strogi svete, što kletom

<sup>170</sup> U originalu: “Ah, little dark girls who in slippered feet / Go prowling through the night from street to street!”

<sup>171</sup> U originalu: “Through the long night until the silver break / Of day the little gray feet know no rest; / Through the lone night until the last snow-flake / Has dropped from heaven upon the earth’s white breast, / The dusky, half-clad girls of tired feet / Are trudging, thinly shod, from street to street.”

Sirotinjom, u beščast i stid,  
Goniš bojažljive stope zemljane boje,  
Svete smeđe stope posrnule rase moje!  
Ah, srce moje, te bolne, bolne nožice  
Lutaju Harlemom od ulice do ulice. (161)<sup>172</sup>

U poslednjoj strofi Makej daje pesmi univerzalno značenje. Stopala maloletnih prostitutki više nisu siva, već su to čiste „stope zemljane boje“, sanktifikovana stopala koja pripadaju čitavoj zlosrećnoj Crnoj rasi, a koju okrutni svet uz pomoć siromaštva tera u sve vrste poniženja. Finalni refren odiše vekovnim bolom i njime se zatvara klaustrofobična struktura pesme, koja ukazuje na ciklično ponavljanje i suštinsku nemogućnost da se pobegne iz začaranog kruga potlačenosti i siromaštva.

Način na koji Klod Makej opisuje egzistenciju zabavljača i seksualnih radnika ukazuje na to da se ona ne razlikuje mnogo od deprivirane svakodnevice izrabljivane radničke klase, koja je takođe iscrpljujuća i puna poniženja. Zato ove dve harlemske pesme predstavljaju i prirodan prelaz ka narednoj grupi političkih pesama koje će biti analizirane, odnosno pesmama koje su u užem smislu levičarske/komunističke, i bave se životom i problemima radničke klase, odnosno klasnom, a ne rasnom problematikom. Najviše je ovih pesama među američkim sonetima, ponajpre iz razloga što je Makej u to vreme, živeći u Harlemu, susretao veliki broj ljudi ovog profila, ali i sam neretko obavljao teške fizičke poslove. Kao najkarakterističniji primeri, za ovu analizu su odabrane pesme „Alfonso kad se oblači za posao konobara“ („Alfonso, Dressing to Wait at Table“ – CP 153-54) i „Umorni radnik“ („The Tired Worker“ – CP 172-73) koje govore o tegobama radničkog života, ali na različite načine. Pesma „Alfonso kad se oblači za posao konobara“ počinje opisom lepote i karaktera protagoniste i prva strofa nosi jasnu (homo)erotsku komponentu dok se opisuju „zgodan momak bronzanog tena“ i njegove „oči k'o stvorene da krađu srca žena“<sup>173</sup>, ali i njegov nastupljiv, olujni karakter. Iako se za promenu ne radi o crnom čoveku, njegovo ime i bronzani ten ukazuju da je junak pesme najverovatnije latinoameričkog porekla, te ga društvo svakako ne percipira ni kao belca, usled čega on u Njujorku toga vremena svakako pripada istom društvenom sloju kao i Afroamerikanci. Pesnik nam je naslovom već saopštio kontekst scene kojoj prisustvujemo, da bi nam u drugoj strofi otkrio da njegov junak živi u nekoj šupi, kao i većina pripadnika njegove klase. Pesnik zatiče Alfonsa u dobrom raspoloženju dok, spremajući se za posao, veselo pevuši kafanske pesme i flertuje sa zamišljenim devojkama. Pesnik hvali Alfonsovo filigranski falset „od čistoga zlata“<sup>174</sup> i nežnu pesmu koja u slušaocu budi polet i radost. Ipak, pri kraju pesme, pesnik se direktno obraća Alfonsu i obznanjuje čitaocu da je i on njegov kolega, a moguće i sustanar. On ga prekoreva što peva pesme koje su neprimerene njihovoj trenutnoj situaciji, napeve „bezбриžnih ljudi i drevnih mesta“, kada će uskoro morati da pođu u restoran u kome rade i da trpe izvoljevanje „dosadnih i gladnih bledolikh“<sup>175</sup>. Makej ovim ukazuje i na to da kapitalizam perpetuiira obrasce robovlasništva u smislu da postoji jasna podela po rasnoj osnovi na američkom tržištu rada, gde bogatiji sloj „bledolikh“ u restorane dolazi kao gosti, dok ih služi siromašna radna snaga, regrutovana iz redova Afroamerikanaca i imigranata „bronzanog tena“ bez obzira na njihov nivo obrazovanja. Sa druge strane, sonet „Umorni radnik“ govori o radnom čoveku (možda baš Alfonsu, ili njegovom kolegi) i njegovom povratku sa posla. Pesma je od samog početka obojena sumornom atmosferom koja se gradi kroz omamljujući ritam, nalik na uspavanku. Radnik na samoj ivici snage bodri samog sebe da izdrži još samo malo dok ne padne noć koja će označiti kraj radnog vremena i pružiti preko potrebni

<sup>172</sup> U originalu: „Ah, stern harsh world, that in the wretched way / Of poverty, dishonor and disgrace, / Has pushed the timid little feet of clay, / The sacred brown feet of my fallen race! / Ah, heart of me, the weary, weary feet / In Harlem wandering from street to street.“

<sup>173</sup> U originalu: „Alfonso is a handsome bronze-hued lad / Of subtly-changing and surprising parts; / His moods are storms that frighten and make glad, / His eyes were made to capture women's hearts.“

<sup>174</sup> U originalu: „his fine falsetto trills / Are rarest notes of gold without alloy.“

<sup>175</sup> U originalu: „But, O Alfonso! wherefore do you sing / Dream-songs of carefree men and ancient places? / Soon we shall be beset by clamouring / Of hungry and importunate palefaces.“

odmor bolnim nogama i rukama. Atributi iznurenosti i umora koje radnik oseća transponuju se i na prirodu, pa se tako dan gasi, a noć teško uzdiše. „Kleti dan je njihov, moja je noć“<sup>176</sup> uzvikuje radnik uz poslednju iskra prkosa i poziva san da ga privije na grudi. Ipak, umesto u krevetu, on će završiti u kafani, gde vino treba da odagna brige i opusti telo. Noć tako proleće u samo nekoliko stihova i, uprkos preklinjanju očajnog radnika, neminovno dolazi zora, kada on, i dalje iznuren od mukotrpnog rada, mora da se vrati u kapitalističku mašinu koja ga melje.

Napokon, pesma koju svakako treba posebno pomenuti kada govorimo o ranijoj fazi opusa Kloda Makeja, jeste „Crnački spiritual“ („Negro Spiritual“ – CP 147-48) napisana 1922. godine i objavljena u časopisu *Oslobodilac*. U ovoj pesmi Makej se bavi naslovnim fenomenom crnačkih spirituala, odnosno pesama tuge, kako ih je još zvao onaj koji ih je zauvek učinio delom crnačkog kulturnog nasleđa i smatrao ih najvećim kulturnim dostignućem crne rase, V.E.B. Dubois. Pesnik govori o pesmi istrgnutoj „iz proste zemlje“ odnosno Afrike, gde je tugu pevača koji neprekidno rade „blažilo toplo sunce“<sup>177</sup>. Ipak, već u drugom katrenu („Iz šume mračne te ukradoše, / Gde šapat tvojih nota nanjušiš lovački psi, / A ptice i cveće samo razumeše / Tvoj žalni jecaj u grlu pridavljeni“<sup>178</sup>) postaje jasno da je spiritualna pesma zapravo samo metafora za čitavu crnu rasu, ukradenu i sprovedenu iz proste zemlje na strani kontinent u ropstvo. Uspostavlja se identitetski odnos zasnovan na jednostavnoj premisi: spiritual je spiritualna, odnosno duhovna pesma, pa samim tim tek odraz Duboisove „duše crnog naroda“. Tako pesma i duša dele istovetnu sudbinu – otete su od crne rase i transplantirane na strano tle, duša (i telo) da služe belom čoveku i njegovoj ekonomskoj dobrobiti, pesma da na sličan način bude zloupotrebljena za zabavu i kič-katarzu belaca. Makej ovde zapravo govori o aproprijaciji crne kulture od strane belaca, fenomenu koji je sveprisutan do današnjih dana, u muzici, jeziku, modi, te gotovo svakoj drugoj vrsti rasno determinisane duhovne i kulturne produkcije. Afrička duhovna pesma biva presađena u „kitnjastu mermernu odaju / Punu oholih lica na kojima je krivica“<sup>179</sup>, za koja se ne mora ni napominjati da su bela, ali to nije više šapat nota niti bolni jecaj. Neki „nepoznati vandal“<sup>180</sup> pokušao da prilagodi iskonski napev publici koja ga sluša, ali i evropskom muzičkom nasleđu. Očekivano, muzika proste zemlje i mračne šume, odnosno destilat crne duše „prosejan kroz vekove“ (Du Bois 169) ne može se popraviti evrocentričnom akulturacijom. Suštinsko neshvatanje ove muzičke forme ogleda se u pokušajima da se jednostavnost spirituala prilagodi virtuoznom izvođenju orkestra, čime se, ugušena „olujom orkestra“, gubi jednostavnost u kojoj leže lepota i umetnička snaga (odnosno duša) ovog muzičkog oblika.

Nakon povratka u Sjedinjene Američke Države 1934. godine, za Kloda Makeja sledi period brojnih profesionalnih zaokreta, kreativne i zdravstvene krize, kao i teških ličnih i ideoloških razočarenja. Nakon što mu je američka administracija godinama uskraćivala pravo da se vrati u SAD, problemi koje je Makej imao zbog svog političkog angažmana nisu se završili njegovim povratkom. Da stvar bude još gora, ovo koincidira sa Makejevim ideološkim mimoilaženjem i razočarenjem u Komunističku internacionalu, gde se nekadašnji strastveni levičar, prema rečima svog kolege Lengstona Hjuza, pretvorio u „paganina i individualistu, lualicu i rasnog šovinistu“ (Hughes, „Claude McKay: The Best“ 55). Makej je smatrao da komunisti nikada nisu učinili dovoljno za afirmaciju prava Crnaca u Americi, da je zagovaranje pridruživanja rasnih zahteva onim radničkim bilo greška i osećao se iskorišćenim. Tako su se i sve posledice koje je zbog svojih komunističkih angažmana trpeo morale činiti posebno nepravednim. Ni ekonomska klima nije pogodovala pesniku, jer on u Americi zatiče ekonomiju razorenu Velikom depresijom, i suočava se sa nemogućnošću da

<sup>176</sup> U originalu: „The wretched day was theirs, the night is mine;“

<sup>177</sup> U originalu: „They’ve taken thee out of the simple soil, / Where the warm sun made mellow thy tones“

<sup>178</sup> U originalu: „They’ve stolen thee out of the brooding wood, / Where scenting bloodhounds caught thy whispered note, / And birds and flowers only understood / The sorrow sobbing from a choking throat;“

<sup>179</sup> U originalu: „And set thee in this garish marble hall / Of faces hard with conscience-worried pride“

<sup>180</sup> U originalu: „For whom an alien vandal mind has tried / To fashion thee for virtuoso wonders, / Drowning thy beauty in orchestral thunders.“

duže vreme zadrži posao, pa i da sebi obezbedi egzistenciju. Kada je 1937. godine objavio svoju autobiografiju *Daleko od doma (A Long Way from Home)*, njegova književna reputacija nakratko je oživela. Ipak, oštri i beskompromisni stavovi koje je u ovoj knjizi izneo, a u kojima nije pre svega štedeo rasne lidere onog vremena, doveli su do toga da Makej postane još izolovaniji na literarnoj i društvenoj mapu SAD. U ovom periodu on pokušava, sa malo uspeha, da objavi seriju mračnih pesama inspirisanih oporavkom od sifilisa i depresije na jednoj pariskoj klinici, kao i putopisne pesme inspirisane gradovima koje je tokom života obilazio. U neobjavljenoj pesmi „Mi bundžije“ („We Who Revolt“ – CP 208-09) nastaloj polovinom dvadesetih godina prošlog veka, Makej postavlja pitanje:

Mi bundžije protiv lanaca životnih,  
Belosvetske nemisleće što učimo misli,  
Razgaramo povode poput zvezda zažarenih,  
Da bi ka slobodnijem svetu potisli  
Mnoštva – šta se nadamo postići? (McKay, CP 208)<sup>181</sup>

Pesnik ovde postavlja pitanje smislenosti truda buntovnih intelektualaca i umetnika čije su misli „vatreni jezičci“<sup>182</sup>, a reči srpovi kojima se krči džungla u koju je zarastao ljudski um, u njihovoj večitoj borbi protiv svetske tiranije i nepravde. U zaključku koji predstavlja neku vrstu intelektualne parafraze bunta iskazanog u pesmi „Ako nam je mreti“, Makej ukazuje da pobunjenik od same pobune nema očekivanja, a verovatno neće imati ni koristi, ali da ima moć i obavezu da demonstrira slobodnu volju i hrabrost, i da ne dozvoli nepravdi da bez otpora trijumfuje.

Ipak, decenije ovakve pobune i aktivizma kakve je Klod Makej praktikovao u životu koliko i u umetnosti, a manjak vidljivih rezultata doveli su do evidentnog nakupljanja gorčine u pesniku. Sve svoje radikalne stavove i životna razočarenja on kanališe u poeziju pišući početkom četrdesetih godina dvadesetog veka svoje poslednje veće delo, seriju pesama koju neće uspeti da objavi za svog života, poznatu pod nazivom *Ciklus (The Cycle – CP 241-69)*. U *Ciklusu* su pretežno zastupljeni soneti, ali ovoga puta mahom satirični i svi do jednog politički. U ovim pesmama Makej bez ostatka iznosi praktično sve svoje političke stavove sa puno jeda, ali i humora, i razračunava se sa svim i svakim ko mu je u tom trenutku predstavljao trn u oku, pevajući o „kontroverzama u vezi sa rasnim ponosom, svetskim ratom, integracijom, Holivudom, katolicizmom, imperijalizmom, crnim anti-semitizmom, prevrtljivošću liberalne inteligencije i komunističkom afinitetu prema limuzinama“ (McKay, CP 368). Makej je ove pesme godinama nudio raznim izdavačima, ali nikada nije uspeo da objavi čitav *Ciklus* već samo neke njegove fragmente u određenim glasilima. Jasno je da tokom najvećeg rata koji je svet do tada video ove pesme nisu mogle lako naći izdavača ako se imaju u vidu njihova zapaljiva retorika i beskompromisni politički stav u opoziciji sa praktično svim tada aktuelnim političkim opcijama. Osim toga, kritičari su nalazili da je *Ciklus* idejno tanak i tematski ekscentričan, da su pesme „previše gorke i lične“ (Maxwell u McKay CP 368) da su teme povremeno trivijalne, a da je Makej u potpunosti izgubio samokritičnost (Maxwell XXII). Ipak, sam Makej jeste bio u pravu kada je govorio da ove pesme imaju ponešto od Poupa i Svifta (McKay, CP 368), jer njihov satirični ton čini jako neobičan kontrast naspram klasične sonetne forme, a neke od ovih pesama i danas zvuče neobično aktuelno. Osim toga, njihov politički zahvat je tako širok i sistematičan da se njihov detaljniji prikaz mora naći u jednom radu ovakve koncepcije i obima.

Makej najavljuje *Ciklus* uvodnom pesmom i njenim stihovima:

Pesme ove iz mog iskustva destilovane,  
Govore tačno kako se danas osećam,

<sup>181</sup> U originalu: “We who revolt against life’s iron bars, / And teach the world’s unthinking how to think, / We who make causes flame like burning stars, / And urge the multitude toward the brink / Of freer worlds—what do we hope to gain?”

<sup>182</sup> U originalu: “Our thoughts are tongues of fire, our words are sickles”

Opisuju okrutne, teške i pogane  
Uslove što gorkom životnom putu mom međa  
Su bili (McKay, CP 241).<sup>183</sup>

Ovim pesnik uspostavlja direktni ton čitave zbirke i ukazuje na gorčinu koja će biti konstanta koja se provlači kroz ovih pedeset tri pesme. Takođe govori i o snažnoj mržnji koju oseća usled suštinske nepravde koja vlada svetom, čime se još jednom naglašava za njega karakteristična inverzija elizabetinskog soneta, od pesme ljubavi u pesmu mržnje. Osim toga, on u ovom uvodu napominje i da je on pesnik koji može uvek da se „vine nepotkresanih krila od zemlje ka nebu“<sup>184</sup> i da peva o svim stvarima na svetu, uključujući i one neprijatne, te da ne mari za mišljenje kritičara.

Već u drugom sonetu iz *Ciklusa* (242) Makej se obrušava na neimenovanog belog milionera koji je u izvesnom levičarskom glasilu iskazao svoje neslaganje sa pesnikovim rasnim stavovima, jer budući da ima „prijatelja Crnca“ smatra sebe autoritetom za rasna pitanja. Milioner je nekada bio socijalista, ali se navodno nije slagao sa socijalističkim pogledima na Drugi svetski rat, pa je postao liberal. Pesnik, naravno, insinuira da razlog za ovaj obrt jeste bezbednost akumuliranog bogatstva. Ovo što Makej izvirgava ruglu već na samom početku ovog poetskog serijala, jeste do danas aktuelno licemerje viših klasa koje sa svojih udobnih pozicija zastupaju progresivne ideje i prava potlačenih, ali sve to samo do tačke do koje to ne utiče na njihove lične privilegije, kao i njihovu naviku da se sa visine obraćaju kao autoriteti upravo onim slojevima čija prava navodno štite. U trećoj i četvrtoj pesmi *Ciklusa* (242-43), Makej koristi licemerne stavove bostonskog milionera i drugih belih liberala da otvori suštinski važno pitanje segregacije. Pored očekivano očajnih uslova života za Crnce na američkom Jugu, pesnik naglašava i ništa bolju situaciju na Severu, koji se prividno diči vladavinom prava i jednakošću, ali gde kada se Afroamerikanci dosele u neki kraj, belci taj kraj kao po komandi napuštaju u stampeu, dok stanodavci koriste situaciju da crnim stanarima naplaćuju astronomske kirije. Zanimljivo je primetiti da nasuprot svedočanstvima o Crnoj Meki i Harlemu kao omiljenom okupljalištu pomodnih belaca u doba Renesanse od koje jedva da je prošla i cela decenija, Makej 1943. opisuje ovaj deo Njujorka kao „sumorno i čemerno“ (242) mesto na koje praktično ni ne stupa bela noga, a posebno ne noga bogatih belih liberala koji se načelno zalažu za rasnu jednakost. U šestoj i sedmoj pesmi (244-45) Makej se okreće temi crnog obrazovanja, gde kritikuje školstvo koje crnu decu uče da su ista kao i svi drugi građani SAD, ali im uz to i duboko usađuje beli svetonazor i dvostruku svesnost („Grupu iz koje potiču oni preziru / Jer sve misle da takvi nisu / Imali bi više šanse da uspeju / A ovako kao nepodobni žigosani su!“ (244)).<sup>185</sup> Takođe on ne šteti ni crnu elitu koju kritikuje zbog snobovskog odnosa prema obrazovanju, gde po njihovom mišljenju crne škole (Taskagi) nisu dobre jer se tu ne stiče adekvatno obrazovanje, za razliku od škola u kojima predaju belci, ili škola sa rasno mešovitim polaznicima koje su „simbol da je JEDNAKOST tu“<sup>186</sup> (isto). Soneti 11-13 (247-48) po prvi put u poeziji tematizuju raskol koji je nastao između autora i Komunističke partije. Makej evidentno smatra da je loša situacija u kojoj se nalazi („Kao auto stari što je promašio put pa preleteo / Preko visokog zida i slupao se slavno“ (247))<sup>187</sup> uzrokovana time što se otvoreno suprotstavio komunistima i rekao da plan koji imaju za Crnce, nije u interesu crne rase, već upravo obrnuto.<sup>188</sup> Komunisti su navodno toliko moćni da sprečavaju da Makej dobije bilo kakav pristojan posao, ili da objavljuje svoje radove. Makej poredi svoj položaj sa položajem Trockog u Staljinovom Sovjetskom Savezu (248), jer je sve što napiše podvrgnuto cenzuri komunističkog „književnog dekana“ (247). Iako nije jasno na koga se ova referenca tačno odnosi, pa naredni stihovi

<sup>183</sup> U originalu: “These poems distilled from my experience, / Exactly tell my feelings of today, / The cruel and the vicious and the tense / Conditions which have hedged my bitter way / Of life.”

<sup>184</sup> U originalu: „For I, a poet, can soar with unclipped wings, / From earth to heaven, while chanting of all things.“

<sup>185</sup> U originalu: “The group from which they spring they all despise, / For they imagine that if not for it, / They’d have a better chance in the world to rise, / Instead of being branded as unfit!”

<sup>186</sup> U originalu: „As a symbol that EQUALITY is here!“

<sup>187</sup> U originalu: “They say in Harlem that I’m pretty washed up, / Like an old car that missed its way and leaped / Over a high wall and was grandly smashed up / Where wrecks of many more were sadly heaped.”

<sup>188</sup> U svom istorijskom delu *Harlem: Meka* (1940).

dobijaju čak i prizvuk paranoje i do danas poznatih teorija zavere, naročito kada se omakne čak i pokoja anti-semitska primedba, kao kad pominje „krvavu levantinsku ruku“<sup>189</sup> komunista, jasno je da je ušavši u otvorenu konfrontaciju sa njima, Klod Makej izgubio svoje jedine dotadašnje političke saveznike. Tako je u vreme pisanja *Ciklusa* politički delovao praktično sam protiv svih, što ova zbirka itekako demonstrira. Pesnik kao da sugeriše da se svi sukobi na kraju mogu svesti na samo jedan osnovni – onaj između bele i crne rase, i u njemu Crnci nemaju saveznika iako se određene političke opcije predstavljaju kao manje ili više rasno inkluzivne. Makej tako obilazi takoreći pun ideološki krug i priklanja se crnom nacionalizmu u tom trenutku već pokojnog Markusa Garvija, kojeg uopšte nije cenio u vreme njegove najveće slave, i pored nacionalnog porekla koje su delili (ili možda upravo zbog toga). Tako je Garviju posvećen 50. sonet iz *Ciklusa* (267-68) u kome Makej žali zato što su oni koji su političkog lidera mrzeli za života, sada Garvija „balsamovali u knjigu“ (267)<sup>190</sup>, odnosno potisnuli njega i njegove ideje iz domena realnog političkog života u domen kulture i nauke, pod pretpostavkom da njegov radikalizam tu može da proizvede mnogo manje stvarne štete za nepravedni društveni i ekonomski poredak SAD. Klod Makej ovde pak poredi Garvija i njegovu harizmu sa munjom i rojem besnih osa, i izražava veru da „profesori“ odnosno akademizacija ove radikalne političke agensnosti, nikada neće moći da Garvija i njegove ideje otrgnu od naroda kojem „pripada zauvek“<sup>191</sup>.

U sonetima 15-17 (248-50), Makej se pesnički obračunava sa Holivudom „našim prvim i najznačajnijim izvorom / Obrazovanja, značajnijim i od naših škola“ (249).<sup>192</sup> On kritikuje položaj anonimnog crnog glumca koji je svojom veštinom jednak belim velikanima, ali ne može da se iskaže jer za njega nema uloga, a naročito ne uloga romantičnih heroja, jer su prikazi crne ili pak mešovite ljubavi skandalozni i zabranjeni. Pesnik takođe naglašava da se od Crnaca ne može očekivati obožavanje holivudske produkcije, niti idolopoklonstvo prema filmskim zvezdama, jer popularni film jednostavno ne odražava afroameričku realnost. Napokon, Makej priznaje da bi, da je beo, sigurno i sam radio u Holivudu, pa bi svakako bio manje kritičan prema njegovoj produkciji, ali budući da nije tako, popularni filmski hitovi kao što je *Koliba na nebu*, ili *Olujno vreme*<sup>193</sup> vređaju svakog Afroamerikanca svojim pogledom na rasna pitanja i svojim licemerjem, naročito jer za njihove autore „nema Koliba na nebu, već Nebo može da sačeka“ (250)<sup>194</sup> dok se uživa u ovozemaljskim zadovoljstvima.

Najoštrije i najjetkije pasaže *Ciklusa*, svakako izuzetno problematične u patriotski nastrojenoj Americi u jeku Drugog svetskog rata, otvara 23. sonet (252-53), objavljen samostalno u časopisu *Katolički radnik (Catholic Worker)* 1945. godine pod naslovom „Pogled u sebe“ („A Look Within“). Pesa bez mnogo okolišanja počinje molitvom bogu da pesniku ne dozvoli ćutanje dok se Amerika bori protiv fašizma Nemačke i Japana, a istovremeno petnaest miliona Crnaca moli „za spasenje od fašističkog jarma / Ovih Sjedinjenih Država“<sup>195</sup>. Ovim stihovima počinje možda najdirektnija i najradikalnija kritika Amerike u poeziji Kloda Makeja. Pored toga, pesma odražava Makejev povratak katoličkoj veri što je tema koja će obeležiti poslednje godine njegovog stvaralaštva. Tako i pored žestine iznetih političkih stavova, sonet zadržava propovedni ton, gde Makej poziva Ameriku da poslušna Isusa, makar i nakon dve hiljade godina, i skloni brvna iz svojih, umesto da traži trunje u susedovim očima. Pesnik kritikuje američko zatvaranje očiju pred nepravdom i laži koje se predstavljaju kao istina, i poziva se na Isusa kada na kraju pesme sugeriše da se iza američke fasade prividne bezgrešnosti zapravo kriju trulež i korupcija. Makej nastavlja da insistira na fašističkom

<sup>189</sup> U originalu: „bloody Levantine hand.“

<sup>190</sup> U originalu: „Oh Marcus Garvey! They who hated you / Like hell have now embalmed you in a book,“

<sup>191</sup> U originalu: „And nothing that the professors do can sever You from the people to whom you belong forever.“

<sup>192</sup> U originalu: „Hollywood is our first and greatest source / Of education, greater than our schools,“

<sup>193</sup> Popularni mjuzikli iz onog vremena u kojima je glavnu ulogu tumačila legendarna džez pevačica i glumica, Lina Horn, prva (veoma bledolika) Afroamerikanka koja je postala Holivudska zvezda.

<sup>194</sup> U originalu: „Oh, for themselves no Cabins in the Sky But Heaven Can Wait, while life's enjoyed on earth,“

<sup>195</sup> U originalu: „Pray for salvation from the Fascist yoke / Of these United States.“

ustrojstvu SAD i u sonetu broj 27 (254), gde tvrdi da „fašistički beli Jug“<sup>196</sup> ponovo vlada državom, zahvaljujući svojoj dominaciji u vojnim snagama i brakovima kćeri bogatih južnjaka sa moćnicima Severa. On takođe optužuje bele intelektualne snobove da odlaze u Rusiju da brane slobode, dok SAD ostavljaju na milost i nemilost retrogradne i rasističke južnjačke politike. „Demokratiju naravno imamo mi / Al' tek fašističku Demokratiju za bele, / Dok petnaest miliona crnih nisu dostojni, / Da blagodeti Demokratije dele“<sup>197</sup> razrađuje pesnik svoju tezu o suštinskoj sprezi kapitalizma, demokratije i rasizma, odnosno fašizma u 29. sonetu *Ciklusa* (256). Boja kože predstavlja najznačajniju karakteristiku i temelj američke varijante fašizma, pa tako Amerika ne razume suštinski sukob u Evropi, gde se fašizam zasniva na drugačijim temeljima. Zato Amerika u svojoj aroganciji smatra Evropu primitivnom i želi da je pokori i edukuje, kako bi jedina linija razdvajanja ostala ona koja deli crnu i belu rasu.

U 36. pesmi *Ciklusa* (259), koja je 1946. objavljena pod naslovom „Tigar“ („Tiger“) u *Katoličkom radniku*, Makej se vraća predstavi belog čoveka odnosno Amerike kao tigra, već viđenoj u ranije analiziranoj pesmi „Amerika“. Ovaj tigar koji crnom čoveku skače za gušu i pije krv, razvijen je ovog puta u centralnu metaforu čitave pesme. I pored svoje neobuzdane krvoločnosti, ovaj američki tigar istovremeno se predstavlja kao Mesija, odnosno izbavitelj. Makej ovde napada licemerje Amerike gde „Evropa i Azija hvaljeni / Nju Dil iz Novog Sveta čekaju! / A novi su sistemi na rasi i mržnji zasnovani, / Kako Orao i Dolar zapovedaju“<sup>198,199</sup> (378). Drugim rečima, pesnik smatra da je prividni zaokret američke politike ka državi socijalne pravde i blagostanja, oličen u Ruzveltovom Nju Dilu koji je za zadatak imao otklanjanje posledica Velike depresije, zapravo samo predstava iza koje stoje interesi krupnog kapitala. Pesnik ipak izražava prkos i svoje nepristajanje na takvu raspodelu moći i ulogu koja je u ovakvom državnom ustrojstvu namenjena crnom čoveku, pa tako nudi čak i svoj život ovom tigru, pre nego da pristane na to da je „mulj za Crnce hleb“<sup>200</sup>. Ovaj sonet je važno pomenuti i kao jedan od ne tako čestih primera upliva popularne kulture u rad pesnika. Naime, poslednji distih ove pesme koji glasi „Gospode! Srce me i telo boli -/ Snažni tigar taj mora žeđ da utoli!“<sup>201</sup> emulira crnačke spirituale i bluz svojom metrikom i leksikom. Takođe, Makej je u pesmi „Tigar“ dobro predosetio nastupajuću preraspodelu geopolitičke moći na karti sveta, i ova pesma i danas zadržava svoju političku aktuelnost jer predstavlja jedan je od pionirskih primera anti-imperijalizma i pobune protiv američke globalne hegemonije, onda kada je ona bila praktično tek u povelju.

Trideset sedmi sonet *Ciklusa* (259) objavljen je sa modifikacijama koje su uključivale nekoliko biblijskih referenci u *Katoličkom radniku* pod naslovom „Tragedija Crnca“ („The Negro Tragedy“). U pitanju je ponovo i danas aktuelna anti-imperijalistička kritika američke spoljne politike. U ovoj pesmi pesnik govori o tragediji crnog čoveka, koja ga vezuje kao lanac. On se postavlja u poziciju „Crnca sa trnovom krunom“ koji hoće da zaceli rane čitave rase, gde ovaj crni Isus jedini „može da zna Crna znanja, / I oseća debljinu pokrova od noći / Koji ga od drugih krije i zaklanja“<sup>202</sup> odnosno duboisovske Zavesa koja deli egzistenciju dve rase. Naravno, oruđe kojim se pesnik koristi u ovom isceliteljskom poduhvatu jeste upravo pesma koja mu kao krv ističe iz vena i koju belac ne bi mogao da napiše, iako Makej ovde pominje mnoge ljude koji bi „sazdali svoje priče / Od onog što crni ljudi

<sup>196</sup> U originalu: „The Fascist white South rules this land again,“

<sup>197</sup> U originalu: „Of course, we have Democracy but it /Is plain Fascist Democracy for whites, /Where fifteen million blacks are not thought fit, / To partake of Democracy's delights.“

<sup>198</sup> U originalu: „Europe and Asia, Africa await / The touted New Deal of the New World's hand! / New systems will be built on race and hate, / The Eagle and the Dollar will command.“

<sup>199</sup> Originalna verzija ovih stihova iz Makejevog rukopisa glasi: „Evropa, Azija i Afrika / Novi fašizam, američki brend, čekaju / A novi su sistemi na rasi i mržnji zasnovani, / Kako Orao i Dolar zapovedaju.“ U poznatijoj njenoj verziji objavljenoj u katoličkom glasilu, referenca na fašizam je zbog svoje kontroverznosti zamenjena stihom u kome se pominje Nju Dil.

<sup>200</sup> U originalu: „But never will I say with you your mud / Is bread for Negroes! Never will I yield.“

<sup>201</sup> U originalu: „Oh Lord, my body and my heart too break, The tiger in his strength his thirst must slake!“

<sup>202</sup> U originalu: „Only a thorn-crowned Negro and no white / Can penetrate into the Negro's ken / Or feel the thickness of the shroud of night / Which hides and buries him from other men.“

izdržaše<sup>203</sup> čime ponovo referiše na već tada sveprisutnu apropijaciju crne kulture od strane belaca (vidi analizu pesme „Crnački spiritual“). Pesnik poentira u poslednja dva stiha, gde otvoreno napada licemerje američkih državnika koji tobože ispravljaju globalne nepravde, dok se Afroamerikanci u svojoj zemlji gorko smeju i mole bogu za spasenje.

Praktično na samom kraju *Ciklusa*, u pesmi broj 43 (264), Klod Makej vraća se svetu harlemskog noćnog života, opisujući još jednu svoju posetu kabareu. Ipak, ispostaviće se da ovo za pesnika nije više veseli i zavodljivi, makar i moralno ambivalentni svet iz pesme „Harlemska plesačica“. Da ne bi bio neko ko kvari zabavu, Makej prihvata poziv za izlazak jednog poznanika. Pesnik je mnogo godina ranije voleo kabaretsku muziku, smeh i atmosferu, no sada shvata da mu jaka svetla smetaju, pa iako mu se svidela sva ta mladost u bujanju sa kojom se u izlasku susreo, kabaretske tačke nisu na njega ostavile nikakav utisak. On zaključuje da je sigurno ostario, ali iz ovog noćnog izlaska ne izlazi bez političke meditacije na kabaretsku temu, koju će razviti u narednu 44. pesmu (264-65), poznatu i kao „Harlemski glas“ („Harlem’s Voice“). On u njoj uspostavlja paralelizam između kabarea i neke okultne nju-ejdz organizacije, kao mestā gde Crnci polaze da se rasterete muka kroz pesmu i ples, odnosno molitvu i ispovest, te potraže religijsko spasenje i „Zlatnim papučama na stopama tamnim<sup>204</sup>/ Prodefiluju u zanosu kroz Rajske dveri“<sup>205</sup>. Pri pogledu na ovu radost, ekstazu, pesmu i ples, mnogi mogu pomisliti da crna rasa ne oseća nepravdu ili teret tlačenja, i da je zadovoljna u svojoj „bednoj izopštenosti“. Ipak, Makej upozorava da su i robovi često spas, olakšanje i sigurno mesto tražili u pesmi, pa tako „i harlemski glas može iz patnje da sevne / I naciju prene k’o kad lupi grom.“<sup>206</sup>

Kada se *Ciklus* jednostavno ugasi 53. pesmom (269) i grandioznom, ali svakako preteranom slikom marša „Satanine svite“<sup>207</sup> u kojoj dominiraju komunisti, utisci svakako ostaju pomešani. Sa jedne strane, jasno je da je u pitanju delo duboko ozlojeđenog autora, u kome je lična uvređenost metastazirala do te mere da je u autorskoj hijerarhiji zauzela svoje ravnopravno mesto među realnim i ozbiljnim globalnim problemima imperijalizma, rasizma i fašizma. Iako se mora uzeti u obzir činjenica da satirični ton u izvesnoj meri pogoduje preterivanju, ne može se poreći da lični jed donekle narušava umetnički integritet ovog poetskog venca, naročito onda kada Makej u svom poetsko-osvetničkom zanosu ima anti-semitske, a ponegde i rasističke (vidi „gnusni orijentalni trik“<sup>208</sup> u pesmi broj 9 (246)) ispade, kada se zapetljava u mitomaniji teorija zavere, ili koristi upravo ovakve apokaliptične biblijske slike kako bi se razračunao sa svojim nekadašnjim saveznicima. Ipak, sa druge strane, bez obzira na sve svoje mane, *Ciklus* svojim političkim i aktivističkim zahvatom postaje delo bez presedana u istoriji afroamerička poezije. Makejev fokus je nepopustljiv dok nam kroz 53 pesme ovog serijala prezentuje svojevrstan katalog nepravdi kao i detaljan poprečni presek rasnog pitanja u Americi i svetu u doba Drugog svetskog rata. *Ciklus* je takođe i svedočanstvo o ideološkom zaokretu koji je pesnik doživeo pred sam kraj svog života, uzrokovanom razočarenjem u organizovano političko delovanje, klasnu borbu i međurasne inicijative, ali i o evidentno očuvanom političkom integritetu izgrađenom na jasnoj socijalističkoj osnovi, koji je i dalje gotovo u potpunosti tu, ako govorimo o pitanjima rase. *Ciklus* je zahvaljujući svemu ovome impozantno umetničko delo, ali i važan političko-istorijski dokument o crnoj borbi u SAD, i velika je šteta što Makej u vreme pisanja nije uspeo da mu nađe (dovoljno hrabrog) izdavača, čime je onemogućen njegov umetnički uticaj, ali i aktivistički potencijal.

---

<sup>203</sup> U originalu: „There is no white man who could write my book / Though many think the story can be told / Of what the Negro people ought to brook.“

<sup>204</sup> Ovo svakako predstavlja idealizovanu religijski konotiranu parafrazu slike papuča na promrzlim stopalima prostitutki iz pesme „Harlemske senke“.

<sup>205</sup> U originalu: „With golden slippers for their swarthy feet, / To strut in ecstasy through Heaven’s gate“

<sup>206</sup> U originalu: “It is an ancient way of slaves to sing, / Where they are huddled deep down in life’s lap, / And Harlem’s voice may rise from suffering / To startle the nation like a thunder clap.”

<sup>207</sup> U originalu: “Lawd, I see marching on line upon line, / The Communist dominated Satan’s hosts,”

<sup>208</sup> U originalu: „To make blacks anti-white and anti-Semitic, Is just a damnable oriental trick!“



Analiza pesama izložena na prethodnim stranama pokušaj je da se pruži sveobuhvatan prikaz političke i rasne poezije koju je tokom svoje plodne karijere napisao Klod Makej, i da se, onoliko koliko je to moguće, iscrta pouzdana trajektorija Makejevog ideološkog puta i ispitaju načini na koji su se njegovi stavovi preslikavali na njegov pesnički opus. Sam broj političkih pesama koje je Klod Makej napisao (od kojih je ovo bio samo izbor, ma koliko opsežan) ukazuju na to da se radi o političkom pesniku *par excellence*. On se u pesmama bavi širokim dijapazonom rasnih i političkih tema, od (post)kolonijalnih odnosa i Panafrikanizma u ranijim pesmama, preko nezaobilaznog rasnog pitanja (odnosno Dubojsovog crnačkog problema) u Americi i šire, sve do odnosa moći i posebne vrste potlačenosti koja se javlja na preseku rase i klase. Među svim faktorima koji su evidentno uticali na Makeja kao političku ličnost i pesnika, svakako centralno mesto zauzimaju ideje komunizma i Komunističke partije, bilo da govorimo o njegovoj zanesenosti komunističkim idejama tokom dvadesetih godina prošlog veka, ili o periodu njegovog ljutog razočaranja i odbacivanja komunizma krajem tridesetih i četrdesetih godina, dokumentovanih u pesmama *Ciklusa*. Tako i poezija ovog najvećeg proletera među pesnicima Harlemske renesanse predstavlja i svedočanstvo o različitim odnosima između crvenog i crnog, načinu na koji su progresivne komunističke ideje prodirale u afroameričke mase i vezama između Radničkog pokreta i inicijativa za jednakost Crnaca. Koristeći se subverzijom, on klasičnu formu elizabetinskog ljubavnog soneta transformiše u oruđe političke agensnosti i protesta, uspostavljajući temelje tradiciji savremene rasne i političke afroameričke poezije. Direktnost i ekspresivnost njegovog poetskog izraza ostaje tako da stoji kao granična linija između vekova u afroameričkoj poeziji, miljokaz nakon kojega ništa naprosto nije moglo biti isto i afroamerička poezija postaje praktično nezamisliva izvan konteksta rasnih napora i društveno-političkog angažmana. Čak i ako u potpunosti zanemarimo njegova vrlo uticajna prozna ostvarenja, Klod Makej se ovakvim poetskim korpusom nesumnjivo nameće kao rodonačelnik Novocrnačke renesanse i otac afroameričke poezije dvadesetog veka, čiji se uticaj na pesnike svoje, ali i nastupajućih generacija vrlo jasno može identifikovati.



## Crveno i crno: Sterling Braun

*Šta, iz sirotinjskih kvartova  
Gde su vas saterali  
Šta, iz stračarica  
Koje nisu mogli da vam uskrate -  
Šta to do njih dopire  
I donosi nelagodu, strah?*

(Sterling Braun: „Snažni ljudi“)

Svaki pokušaj da se rad Sterlinga Alena Brauna (Sterling Allan Brown) proučava i vrednuje u kontekstu Harlemske renesanse neminovno nosi sa sobom brojne dileme i protivrečnosti. Napori da se ovaj autor locira unutar harlemskog kulturnog procvata tokom dvadesetih godina prošlog veka, svakako jesu problematični, ako se ima u vidu Braunova nepobitna geografska i vremenska dislociranost u odnosu na ovaj fenomen onda kada se on ovako usko i nefleksibilno omeđi. Kao prvo, Braun nikada i ni na koji način nije pripadao njujorškoj kulturnoj sceni, a Njujork je tokom svog života posećivao samo turistički, a i tada, čini se, nerado. Braunu je prezirao ono što je smatrao harlemskim kulturnim klikama i klanovima, često predvođenim belim sponzorima, a naročito loše mišljenje imao je o Karlu Van Večenu, koga je smatrao voajerom i osuđivao zbog uspostavljanja primitivističkih stereotipa (Rowell 297). Braun je istovremeno smatrao da Van Večen predstavlja jako loš uticaj na crnu intelektualnu i književnu elitu, gurajući je u hedonistički i eskapistički svet beskrajnih noćnih zabava, a na uštrb njene umetničke produktivnosti. Takođe, Braunova prva, a zadugo i jedina pesnička zbirka *Južnjački drum* (*Southern Road*), izašla je 1932. godine, kada je prema praktično svim prihvaćenim periodizacijama Harlemska renesansa bila ili završena, ili već na zalasku. Prema rečima Henrija Luisa Gejtsa Juniora (Henry Louis Gates, Jr.) „Braunova je pesnička zbirka, čak i jače od kraha berze 1929, istinski označila kraj Harlemske renesanse, pre svega jer je sadržala novi i distinktivno crni poetski izraz, a ne samo ispraznu i patetičnu potragu za istim“ (Gates, Jr. 61). Gejts dakle smatra da pesnički opus Sterlinga Brauna ne samo da ne pripada Harlemskoj renesansi, već je u oštroj suprotnosti sa svime onim što je ona predstavljala, donoseći sasvim nov odnos prema tradiciji, te povratak dijalektu i ruralnom Jugu, tamo gde je renesansa favorizovala duh urbane metropole.

Sam Sterling Braun, oštro se protivio terminološkoj odrednici Harlemska renesansa, jer po njegovom mišljenju, niti je sva kreativna aktivnost crnih umetnika tog vremena bila koncentrisana u Harlemu, niti je ona naglo ugašena 1929. godine, kako su sugerisali određeni kritičari. Ipak, on ne poriče da između njegovih radova i radova Renesanse postoji kontinuitet, niti ličnu i umetničku razmenu sa svojim prethodnicima i savremenima, nesumnjivim pripadnicima ovog pokreta, pre svega Džinom Tumerom (Jean Toomer) i Lengstonom Hjuzom. Napokon, on pristaje na postojanje šire definisane Novocrnačke renesanse koja nije tako restriktivno geografski i temporalno ograničena, kao i na svoju pripadnost ovakvom pokretu (Rowell 302). Već ovih nekoliko citata ukazuje na veoma zanimljivu poziciju Sterlinga Brauna, istovremeno i unutar i izvan Novocrnačkog pokreta. Zahvaljujući dugoj i plodnoj akademskoj karijeri kojoj se posvetio u većem delu svog života, Braun se neretko javlja kao tumač ovog umetničkog i kulturnog pokreta, odnosno arbitar i evaluator njegovih dometa. Ipak, da

bismo mogli bolje da razumemo mesto koje Sterling Braun nesumnjivo zauzima među velikim pesnicima Novocrnačke renesanse i afroameričke poezije uopšte, kao i genezu njegovog poetskog izraza, možda je najbolje da počnemo od njegove kratke biografije.

Sterling Alen Braun rođen je 1901. kao najmlađe dete i jedini sin Sterlinga Nelsona (Nelson) i Adelejd (Adelaide) Alen Braun, u studentskom gradu tradicionalno crnačkog vašingtonskog univerziteta Hauard (Howard University) i ova činjenica u mnogome će odrediti njegovu budućnost<sup>209</sup>. Životni put Sterlingovog oca predstavljao je gotovo neverovatnu priču o usponu Afroamerikanca onog vremena, od rođenja u robovlasništvu preko studija na univerzitetu Fisk (Fisk University) i u verskoj školi Oberlin (Oberlin), sve do pozicije sveštenika i predavača na Bogoslovskom fakultetu univerziteta Hauard. I Sterlingova majka Adelejd studirala je na univerzitetu Fisk, pa je gotovo pedeset godina predavala u vašingtonskim državnim školama. Ona je bila ljubiteljka poezije, posebno Bernsa, Longfeloua i Danbara, i ovu svoju ljubav prenela je i na svog sina koji se kasnije prisećao njenog osećaja za ritam i zvuk, kao i lepote s kojom mu je čitala poeziju (Tidwell & Tracy 6). Među ljudima koji su posećivali dom Sterlingovih roditelja bila je čitava vašingtonska crnačka elita, a među njima i sam V. E. B. Du Bois. Takođe, izuzetno svetla put kvalifikovala je Sterlinga Alena i za pripadnost takozvanoj „obojenoj aristokratiji“. Jasno je bilo od početka da će mali Sterling dobiti najbolje obrazovanje koje je u ono vreme bilo dostupno Afroamerikancima kako bi mogao da zauzme mesto koje mu je već po rođenju bilo namenjeno u okviru talentovane desetine. Tako će on maturirati kao đak generacije u elitnoj crnoj vašingtonskoj gimnaziji Danbar, da bi nastavio školovanje na Koledžu Vilijams u Masačusetsu, gde takođe postiže sjajne rezultate. Oni će mu i omogućiti da dobije stipendiju za master studije iz engleskog jezika i književnosti na Harvardu, koje će završiti 1923. Iste godine, na nagovor oca i njegovih uticajnih prijatelja, Sterling prihvata posao predavača na Jugu, u verskoj školi i koledžu Virdžinija, gde će ostati naredne tri godine. Sterling senior je nesumnjivo očekivao da će ovakvo nameštenje uticati na njegovog sina kao što je nekada i na njega samog, te da će ovaj u okruženju verske škole i sam poželeti da bude svešteno lice, kako bi na posletku oca i nasledio na njegovoj poziciji. Boravak u Virdžiniji ispostaviće se zaista kao formativno iskustvo u životu Sterlinga A. Brauna, ali ipak na jedan sasvim drugačiji način. Uronjen u srce ruralnog američkog Juga, Braun uspostavlja snažnu vezu sa neškolovanim i jednostavnim narodom ovog kraja, a zatim razvija i trajno interesovanje za afroamerički folklor i predanja, što će kasnije obeležiti njegovu pesničku karijeru. Tokom ovog, ali i narednih poslovnih angažmana na univerzitetima Linkoln i Fisk, Braun takođe upoznaje i širok presek ljudi iz naroda od kojih će neke, poput Kalvina „Big Boja“ Dejvisa (Calvin 'Big Boy' Davies) i Slima Grira (Slim Greer), i ovekovečiti u svojoj poeziji (Tidwell & Tracy 8) koju počinje da objavljuje u to vreme, pa čak i da za to dobija nagrade (nagrada časopisa *Opportunity*). U ovom periodu (1927), Sterling Braun takođe stupa u brak sa Dejzi Turnbull (Daisy Turnbull) sa kojom će provesti narednih pet decenija, sve do njene smrti 1979. Braun se sa suprugom uskoro vraća na mesto svog rođenja, Univerzitet Hauard, gde će, počevši od 1929. godine, sa manjim prekidima predavati tokom četrdeset godina. Iz ovog vremena potiču i njegova značajna esejistička dela: „Bluz kao folk poezija“ („Blues as Folk Poetry“) i „Crni likovi u viđenju belih autora“ („Negro Character as Seen by White Authors“). Ono što je svakako najvažnije za temu ovog rada jeste izlazak Braunove prve pesničke zbirke *Južnjački drum (Southern Road)* 1932. godine. Zbirka je odmah naišla na odobravanje javnosti, uključujući i najpoznatije afroameričke kritičare kao što su bili Džejms Veldon Džonson i Alen Lok. I pored uspeha koji je postigao *Južnjački drum* kojim ćemo se detaljno baviti nešto kasnije, Braun nekoliko godina nakon toga ne uspava da pronađe izdavača za svoju drugu zbirku *Nigde da se sakriješ (No Hiding Place)*, najverovatnije usled eksplicitnije političke angažovanosti ovih pesama u veoma napetom istorijskom trenutku pred početak Drugog svetskog rata, pa će one tako dugi niz godina ostati neobjavljene. Nasuprot tome, Braun između 1936. i 1939. obavlja funkciju Urednika za crnačka pitanja u okviru Federalnog

---

<sup>209</sup> Osnovna hronologija života Sterlinga Brauna preuzeta je iz knjige *After Winter: The Art and Life of Sterling A. Brown* (Tidwell & Tracy XXIII-XXV)

spisateljskog projekta<sup>210</sup> i objavljuje svoja značajna akademska i književno-istorijska dela *Crnac u američkoj fikciji* (*The Negro in American Fiction*, 1937) i *Crnačka poezija i drama* (*Negro Poetry and Drama*, 1937), kao i čuvenu antologiju *Crnački karavan* (*The Negro Caravan*, 1941) nešto kasnije. Što se tiče Braunove akademske karijere, nju će sve do njegovog penzionisanja 1969. godine karakterisati brojne stipendije, projekti i počasne titule, ali pre svega rad sa studentima. Imajući u vidu da je Haurard i do današnjih dana ostao najpoznatiji crni univerzitet u SAD, pa tako i mesto kreiranja afroameričke intelektualne elite, među brojnim poznatim studentima Sterlinga Brauna nalaze se imena književnih velikana kao što su Toni Morrison i Amiri Baraka<sup>211</sup>, ali i brojnih afroameričkih naučnika, političara i aktivista. Profesor Braun bio je poznat kako po svojim predavanjima, tako i po nenastavnim aktivnostima poput večernjih druženja koje je u svom domu redovno priređivao za studente, gde se pilo, razgovaralo i slušale se ploče iz zamašne Braunove kolekcije bluza i džeza. Tako se može reći da je ponovno interesovanje za Braunov rad počelo zapravo šezdesetih godina prošlog veka, kada na Haurard počinju da dolaze mladi radikalni aktivisti koji u profesoru književnosti vide nekoga ko svojim idejama, stavovima i radom predstavlja za njih neku vrstu preteče i duhovnog oca koji im predočava važnost afroameričke kulturne istorije i njene implikacije na tada aktuelne probleme<sup>212</sup> (Tidwell & Tracy 11). Braunov pesnički rad ponovo dospeva u žižu interesovanja sedamdesetih godina prošlog veka kada prvo 1974. izlazi reizdanje *Južnjačkog drumca*, a zatim naredne godine i nova zbirka „*Divlji Bil poslednji put jezdi*“ i *jedanaest narativnih pesama* (“*The Last Ride of Wild Bill*” and *Eleven Narrative Poems*, 1975). Napokon, 1980. godine izlaze *Sabrane pesme Sterlinga A. Brauna* (*Collected Poems of Sterling A. Brown*) čiji je urednik bio Majkl S. Harper (Michael S. Harper). Ova zbirka, u kojoj se pored pesama iz dve do tada objavljene zbirke prvi put pojavljuju okupljene i pesme iz do tada nepublikovane zbirke *Nigde da se sakriješ*, osvaja i nagradu „Lenor Maršal“ Akademije američkih pesnika za najbolju knjigu poezije objavljenu u toj godini. Braunova pesnička reputacija nastavlja da raste i nakon njegove smrti od leukemije, početkom 1989, a danas on važi za jednog najboljih pesnika svoje generacije i najuticajnijih afroameričkih pesnika uopšte.

Razumevanje Sterlinga A. Brauna kao pesnika zahteva neumitno i izvesno poznavanje njegovog akademskog rada, pre svega u ranijim, formativnim fazama njegove karijere. Tako je ispitujući načine na koje su beli umetnici konstruisali likove Crnaca, Braun u jednom od svojih najpoznatijih ranih eseja („Crni likovi u viđenju belih autora“ 1933) identifikovao sedam stereotipnih rasnih predstava koje se po pravilu ponavljaju: Zadovoljni rob, Zlosrećni slobodnjak, Komični Crnac, Nasilni crnac, Tragična mulatkinja, Crnac koji daje lokalnu notu i Egzotični primitivac (cit. u Tidwell & Tracy 9). Na temelju ovog svog istraživanja, Braun praktično čitavu svoju karijeru posvećuje podrivanju ovih stereotipa u svakom od medijuma u kojima je radio. Mnogi njegovi prethodnici i savremenici, naročito u intelektualnim krugovima afroameričke zajednice, videli su put ka eliminisanju ovakve percepcije Crnaca u idealizaciji crnačkog načina života, do te mere da je on gubio bilo kakve rasne karakteristike i dodir sa tradicijom i nasleđem, pa na posletku i realnošću, dok je svaki pokušaj realističnijeg prikazivanja života Afroamerikanaca u umetnosti dovodio do prave moralne panike. Braun je pak imao drugu vrstu koncepcije koju je opisao na sledeći način:

---

<sup>210</sup> Federalni spisateljski projekat (Federal Writers' Project - FWP) predstavljao je inicijativu za zapošljavanje kulturnih i intelektualnih radnika u okviru Nju Dila, koja je za cilj imala suzbijanje posledica Velike depresije. Tokom pet godina trajanja projekta, praktično svi poznati autori Novocrnačke renesanse nalazili su se u nekom trenutku na platnom spisku ove inicijative. Projekat je ukinut 1939. godine zbog navodnog širenja radikalnih ideja. U okviru Projekta, Sterling A. Braun učestvovao je između ostalog u prikupljanju usmenih afroameričkih predanja, kao i narativa bivših robova, što se smatra možda najvećim doprinosom FWP afroameričkoj kulturi (Wright 162).

<sup>211</sup> Iako se Braun često nije pohvalno izražavao o pripadnicima Pokreta Crne umetnosti i njihovim radovima, pre svega zbog njihove ambicije da raskinu sa nasleđem ranije afroameričke kulturne produkcije, evidentan je uticaj Braunove poezije na poetski izraz ovih pesnika, a naročito pomenutog Barake.

<sup>212</sup> Poznati aktivista Pokreta Crne sile (Black Power Movement) i borac za ljudska prava Stokli Karmajkl (kasnije Kwame Ture – Stokely Carmichael, Kwame Toure) izjavio je da će „zauvek biti zahvalan tom čoveku [Braunu] [...] jer mi je prvi pokazao kako da zaista cenim i volim kulturu našeg naroda“ (Thelwell 257).

Nisam želeo da stereotip napadnem putem idealizacije. Želeo sam da ga produbim. Želeo sam da razumem moj narod. Želeo sam da razumem šta to znači biti Crnac, koje životne kvalitete to podrazumeva. Svojom imaginacijom, oni [Crnci] kombinuju dve ljubavi: ljubav prema rečima i ljubav prema životu. Rezultat toga je poezija. (Brown u Gates Jr. 65)

Jedan od Braunovih pokušaja da uradi baš ovo jeste bilo i njegovo učešće u opsežnoj studiji o životu američkih Crnaca, koju je pod pokroviteljstvom fondacije Karnegi sprovodio švedski naučnik Ganar Mirdal. U okviru ove studije Sterling Braun je bio zadužen za kulturno i folklorno nasleđe, međutim on nije uspevao da članove tima ubedi u potrebu kvalitativnog istraživanja, koje bi bilo komplementarno kvantitativnom. Tako sama metodologija ovog istraživanja, gde su se svi nalazi sintetisali u bročane podatke, nije dopuštala dobijanje rezultata kakve je Braun očekivao, i konačni rezultat isključivao je gotovo sve čime se Braun bavio i što je smatrao bitnim za analizu egzistencije Crnaca u SAD. Knjiga *Pogled jednog Crnca na Jug (A Negro Looks at the South)* objavljena 2007, svedoči o obilju materijala koji je Braun prikupio tokom trajanja Mirdalove studije, ali i nakon njenog završetka, koji je delimično sistematizovao, negde ga uobličivši u eseje, negde ga ostavljajući u praktično sirovom obliku. Ova knjiga tako predstavlja mešavinu žanrova putopisa, istorijske studije, usmenog predanja i etnografskog zapisa, gde su kolažirani naučni radovi, intervjui, lična svedočanstva i istorijska dokumenta (Tidwell & Tracy 10-11). Ono što najjasnije probija iz ove hrpe građe jeste mnoštvo crnih glasova kojima je Braun dopustio da budu istoričari sopstvenih života. I u ovim proznim tekstovima jasno se vide Braunovi naponi da konzervira kulturu, verovanja i crnački govor, odnosno dijalekat svojih sagovornika i ispitanika, pa se spisi sabrani u ovoj knjizi mogu smatrati akademskim pandanom Braunove polifone, višeglasne poezije.

Tako su i kada govorimo o poeziji Sterlinga A. Brauna, pojmovi koji se najčešće pominju dijalekt, folklor i na posletku bluz. Ipak, ono što će se daleko ređe pronaći u relevantnim studijama njegovog književnog rada, što istini za volju gotovo pa po pravilu važi za ideološki nakrivljenu američku akademsku produkciju, a što ipak jeste neraskidivo povezano sa ovom posvećenošću duhu naroda, jesu Braunov levičarski angažman i njegove snažne veze sa Komunističkom partijom Sjedinjenih Američkih Država (u daljem tekstu KPSAD). Gotovo potpuno zanemariti ovakve uticaje u poeziji Sterlinga Brauna verovatno je bilo dosta lakše nego kod njegovih kolega Makeja ili Hjuza, čija poezija često i direktno referiše na komunističke ideje, odnosno lidere. Potpuno drugačijeg umetničkog senzibiliteta, Braun u svojoj prvoj zbirci sve svoje ideje koje bi se mogle smatrati levičarskim izražava diskretno i u uvijenoj formi, dok njegova druga, politički makar prividno dosta eksplicitnija zbirka, i nije bila objavljena sve do osamdesetih godina prošlog veka, najverovatnije upravo usled ovakve ideološke nepodobnosti. Ipak, Sterling Braun je svoje radove najčešće objavljivao u časopisima koji su bili direktno ili posredno vezani za KPSAD, kao što su *Nove Mase (New Masses)* i *Partizanska revija (Partisan Review)*. Najvažnije od svega, formalni aspekti poezije Sterlinga Brauna, uključujući dijalekt i folklorne momente, u najvećoj meri odgovaraju parametrima „autentične“ opozicione narodne kulturne proizvodnje, kakvu su zagovarale komunističke kulturne institucije u SAD. Komunistička partija SAD je na krilima Velike depresije sticala snažnu podršku među ekonomski depriviranim slojevima stanovništva, pa tako i među Crncima. Na Šestom međunarodnom kongresu Komunističke internacionale koji je održan 1928. godine, borba za oslobađanje Crnaca u Americi povezana je sa antikolonijalnim naporima, i kao takva počinje da zauzima centralno mesto u delovanju KPSAD, i uz borbu protiv šovinizma belaca i nacionalne potlačenosti Afroamerikanaca, postaje „praktično religija kako za crne tako i za bele komuniste“ (Smethurst 22). Stanovište KPSAD bilo je da Crnci na američkom Jugu predstavljaju potlačenu naciju koja ima pravo ekonomsku i političku nezavisnost, odnosno samoopredeljenje koje bi podrazumevalo i uspostavljanje nezavisne crne države na prostoru takozvanog Crnog pojasa<sup>213</sup> u kome su Crnci

---

<sup>213</sup> Crni pojas zahvata teritorije američkih država Alabama i Misisipi. Radi se o plodnoj niziji koja je pre Građanskog rata predstavljala oblast najintenzivnije poljoprivredne proizvodnje. Iako je, striktno gledano, ova nizija ime dobila po svom tamnom i veoma plodnom zemljištu, ova oblast nastanjivao je najveći broj američkih Crnaca, nekadašnjih plantažnih

predstavljali većinsko stanovništvo. Povrh toga, u urbanim zajednicama Severa, Crnci su prema stanovništvu komunisti predstavljali nacionalnu manjinu koja ima pravo na potpunu ravnopravnost. Komunisti su borbu Crnaca za jednakost otelotvorenu u borbi farmera i napoličara protiv velikih zemljoposjednika američkog Juga, smatrali samim središtem klasne borbe u SAD i svoje delovanje počeli da zasnivaju na podršci ovim naporima. Ovo ima i kulturne implikacije, jer se smatra da kultura koja u najvećoj meri predstavlja odraz borbe protiv nacionalne potlačenosti i eksploatacije kapitalista jeste upravo kultura najnižih i većinskih slojeva Crnaca na Jugu (27). Kako navodi Smethurst:

Važan zaključak Teze o Crnom pojasu, što je ime pod kojim je ovaj stav Komunisti postao poznat, bio je da Afroamerikanci imaju distinktivnu nacionalnu kulturu koja je ukorenjena među crnim farmerima, napoličarima i poljoprivrednim radnicima na Jugu i da se ona mora braniti i stimulisati u razvoju, naročito u njenom suprotstavljanju nacionalnoj potlačenosti i kapitalističkoj eksploataciji. (Smethurst 24)

U opoziciji sa ovom autentičnom kulturom koja dolazi iz naroda, nalazi se tako „derivatna“ urbana kultura velikih gradskih centara Severa, koju komunisti smatraju suviše bliskom masovnoj kulturi plasiranoj sa pozicija hegemonije moći. Pod uticajem levičarskih ideja, u afroameričkoj kulturnoj produkciji tako krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina prošlog veka dolazi do obnovljenog interesovanja za folklorno i dijalekatsko, kao i do odmaka od buržoaski označenih modernističkih tendencija. Ovo naravno ne znači da pesnici poput Brauna i Hjuza ne bi i inače pisali dijalekatsku poeziju, ili da su njihova folklorna interesovanja bila rezultat isključivo ove komunističke agende, ali činjenica jeste da je u preseku ličnih afiniteta umetnika i programskog delovanja levičarskih kulturnih institucija i publicistike, ova kulturna produkcija naglo narasla, a da je njena recepcija postala sasvim drugačija nego samo desetak godina ranije. Tako poezija Sterlinga Brauna, čak i kada ne deluje kao da je protestna u užem, smislu kao što su to dela nekih njegovih savremenika, svojim folklorno-dijalekatskim aspektima i tematizovanjem opozicije između autentične kulture Juga i derivatne i masovne kulture Harlema i drugih severnih metropola, izvesno čak i u većoj meri odražava kulturnu poziciju Komunističke Internacionalne i levičarske afinitete njenog autora.

Činjenica da se komunistički podtekst u opusu Sterlinga Brauna ne može poreći niti zanemariti, kao što se to neretko činilo u američkoj književnoj kritici, ne znači naravno da njegov opus tek ideološki projekat, niti da bi njegova umetnička vizija bila tako uspešno sprovedena da iza nje nije stajala iskrena posvećenost i višegodišnji temeljni rad na terenu. Prema sopstvenom priznanju, Braun je tokom godina provedenih u Virdžiniji zaista pokušao što više da nauči o životu naroda i narodnom govoru i da interpretira život Crnaca na Jugu, o kome su tada opsežno pisali beli autori, a Crnci tek sporadično (Tidwell & Genoways 108). Braun je na Jugu dolazio u kontakt sa afroameričkim stanovništvom iz najnižih društvenih slojeva, što do tada ipak nije bio slučaj, ako imamo u vidu njegovo dosta privilegovano detinjstvo i mladost, i to je imalo transformativni efekat na njega kao ličnost, umetnika i naučnika. On se tom prilikom susreće sa autentičnim narodnim govorom, kao i sa tradicionalnom narodnom usmenom književnošću, koja je obuhvatala predanja, balade, takozvane ribolovačke priče (tall tales), zdravice, radničke pesme, napeve poziva i odgovora i slično. Takođe, on će se zaraziti i muzikom tih društvenih slojeva, prema kojoj su predstavnici crnačke više klase generalno gajili prezir, smatrajući u svojoj dvostrukoj svesnosti da njena sirovost unižava njihova stremljenja ka jednakosti u američkom društvu. Zamešateljstvo svih ovih elemenata u Braunovim pesmama, ali i njegova čak i u poeziji vidljiva akademska sistematičnost, navode tako Beverli Lenir Skinner da ga nazove „postmodernim etnografom“ koji je kroz svoj opus (dakle poeziju, književnu kritiku, usmenu istoriju i kulturnu kritiku) ponudio pionirska rešenja za pitanja koja i danas muče antropologe kulture, odnosno probleme optimalne forme, metodologije i izvora informacija u etnografskom pisanju kod nehegemonih usmenih kultura (Skinner 185).

---

robova, i društvene nauke počinju da ovaj toponim povezuju upravo sa tom činjenicom. Tako se i značenje pojma generalizuje na čitave države sa velikim procentom afroameričkog stanovništva.

U vreme izlaska Braunove prve pesničke zbirke *Južnjački drum*, njegov pristup folkloru i dijalektu opaža se istovremeno i kao tradicionalan i kao moderan i smatra se kontroverznim (Gates Jr. 59). Jedan od najpoznatijih pesnika starije generacije Pol Lorens Danbar, već je na razmeđu dva veka opsežno koristio i grafički prikazivao crnački dijalekt u svojim pesmama, postavši tako najpoznatiji crni pesnik svoje generacije. Bilo kako bilo, u vreme kada Braun piše svoje pesme, kao da je već postignut konsenzus o tome da dijalekt u književnosti predstavlja vrlo limitirano stilsko sredstvo koje može da izrazi samo dve stvari, humor i patos (60). Čak je i jedan od najznačajnijih folklorista onog vremena Džejms Veldon Džonson smatrao da „crnački dijalekat trenutno nije medijum koji može da izrazi različite uslove života Crnaca u Americi, a još manje da omogućí najobuhvatniju interpretaciju karaktera i psihologije Crnca“ (Johnson 68). U to vreme još uvek popularne minstrelske predstave predugo su i prečesto izvrgavale ruglu crnački narodni govor, koristeći ga kao sredstvo stereotipizacije i ismevanja. Takav dijalekat, zloupotrebljavan da bi se beloju publici dočarala podrazumevana prostodušnost i potcrtala drugost Crnaca, te na taj način stigmatizovan, de fakto nije išao u prilog rasnom napretku. Tako ne čudi što su upravo pripadnici novocrnačke književne elite, poput Kalena i Veldona Džonsona, raskrstili sa njegovom upotrebom i proglasili ga retrogradnim. Ukratko, dijalekt je kao stilsko sredstvo bio efektivno mrtav, međutim nakon izlaska *Južnjačkog drumu* upravo su oni kritičari koji su ga ne tako davno sahranili morali da priznaju da se u ovom slučaju radi o nečem sasvim drugom što predstavlja „novu eru u crnačkoj poeziji“ (Locke u Gates Jr. 61), gde je Braun „udahnuo svojoj poeziji istinski karakterističnu aromu tako što je kao svoj medijum usvojio prostodušni, pikantni, živi govor Crnaca u određenim fazama stvarnog života“ (Johnson u Brown & Harper 17). Ono što je razlikovalo Brauna u ovom pogledu od drugih pisaca koji su u svojim delima pokušavali da se koriste „crnačkim“ dijalektom, jeste kao i u mnogim drugim slučajevima bila njegova akademska studioznost, odnosno onaj etnografski kvalitet koji je primetila Skinner. Tražeći uzore za svoju upotrebu dijalekta u književnosti, Braun je zahvaljujući svom obrazovanju, osim Danbara, vrlo dobro poznao i Bernsovu poeziju pisanu na škotskom dijalektu, kao i dramski opus Džona Singa nastao tokom Irske renesanse (Gates Jr. 62), na koju su se pripadnici Harlemske odnosno Novocrnačke renesanse i generalno ugledali.<sup>214</sup> Ipak, Braun se prvenstveno oslanjao na svoj sluh i stanje zatečeno na terenu želeći da „uhvati sve nijanse crnog govora jer je jezik portal za dobijanje filozofskog uvida u poglede na svet crnog naroda“ (Tidwell & Tracy 8). Tamo gde je dijalekat uobičajeno korišćen u književnosti pojednostavljen da perpetuirá stereotip i ne može se ni po čemu geografski odrediti, niti je variran da predstavi diverzitet unutar afroameričkog bića, dijalekat Sterlinga Brauna jeste vrlo distinktivno govor ljudi među kojima je živeo – virdžinijskih Crnaca – istovremeno dovoljno specifičan i elastičan da dá glas širokom društvenom preseku različitih likova među kojima su bili napoličari, propovednici, skitnice, ili bluzeri. Slobodna mešavina ovako iznijansiranog dijalekta sa književnim engleskim jezikom postaje jedan od ključnih elemenata Braunove umetničke i estetske vizije, dajući njegovim pesmama kulturnu autentičnost i rasnu definisanost. Osim toga, iako je i sam koristio ortografsko prikazivanje fonetskih iskrivljenja dijalekatskog izgovora (npr. *det* umesto *that*, ili *nachel* za *natural*), Braun vrlo dobro shvata da u tome nije suština rasnog prikaza u književnosti, već kao izvorište rasne autentičnosti uzima idiome, odnosno njihov registar, smisao ritam i duh (8). Tako ga je narodni jezik prirodno doveo do šireg proučavanja narodnih umotvorina, a zatim i do korišćenja folklornih obrazaca u poeziji koju je pisao.

Može se takođe sa izvesnošću reći da je odnos Sterlinga Brauna prema folkloru i narodnoj poeziji u određenoj meri bio buntovnički, odnosno da je nastao kao reakcija na okruženje u kome je odrastao i formirao se, višu klasu vašingtonskih Crnaca i pripadnike „talentovane desetine“ kod kojih počinje da primećuje snobizam i „zakasnelo viktorijanstvo“ (Brown u Mitchel 70), koje smatra velikom

---

<sup>214</sup> U predgovoru svoje uticajne *Knjige poezije američkih Crnaca* (*The Book of American Negro Poetry*) Džejms Veldon Džonson sugeríše da crni pesnici u SAD moraju da urade upravo ono što je Sing uradio u Irskoj, odnosno da pronađu formu koja će da odrazi rasni duh putem suštinskog unutrašnjeg simbolizma, a ne preko spoljnih označitelja, kao što je prosto „kasapljenje engleskog pravopisa i izgovora“, odnosno formu koja nadilazi dijalekat i šira je od njega, ali koja još uvek ima rasni prizvuk (Weldon Johnson 48). O uspehu Sterlinga Brauna u ovom zadatku govori i Džonsonov predgovor prvom izdanju *Južnjačkog drumu*.



preprekom na putu ka kulturnom i društvenom napretku čitave rase. U svom eseju „Naša književna publika“ Braun na sledeći način izlaže svoju umetničku agendu:

Ipak, duboko me zanima razvoj književnosti koja je dostojna naše prošlosti, i naše sudbine; bez takve književnosti svakako da ne možemo nikada puno postići. Duboko me zanima nastanak publike koja je dostojna takve književnosti. „Bez velike publike ne možemo imati velike pesnike.“ Ovaj oštromni Vitmanov komentar treba danas naglasiti svuda. Ali da li mi kao rasna grupa treba o ovome da posebno vodimo računa?“ (Mitchel 69)

Preovlađujući je utisak da je Sterling Braun gotovo čitavu svoju karijeru proveo upravo u edukovanju crne publike kroz svoj rad u visokom školstvu, ali i kroz pesnički opus koji maltene u potpunosti predstavlja pokušaje da se izgradi most između tradicije i folklora sa jedne strane, i sfera „visoke“ modernističke umetnosti sa druge. Braun u potpunosti uranja u južnjački etnos, prvo pomno slušajući i katalogizujući narodni jezik, običaje i usmenu umetnost, da bi uz pomoć tako stečenog enciklopedijskog znanja počeo i sam da stvara poeziju po ugledu na narodnu. Ipak, iako se zasnivaju na formama folklorne poezije, pesme Sterlinga Brauna ni u kom slučaju nisu prosta replika nastala po ugledu na usmenu narodnu liriku, već očigledno umetnička i moderna, povremeno i modernistička poezija. Pesme koje piše uspevaju tako da istovremeno budu visoko estetizovane i hvaljene kao revolucionarne od strane najrelevantnijih književnih kritičara, ali i prepoznatljive i prihvatljive društvenom sloju kojim su inspirisane, takozvanom prostom narodu. Ovakvim svojim pristupom, Braun čini svesni iskorak u domen popularne kulture, kako u njenom značenju kulture iz naroda/za narod, tako i popularne kulture kao mesta političke borbe protiv hegemonije bele Amerike, odnosno kulturne i društvene afirmacije afroameričkog naroda.

Braun vrlo dobro identifikuje političku moć (popularne) kulture i njenu ulogu u održanju hegemonog poretka kada u antologiji Crnački karavan piše da su „beli pisci koji su se njime bavili, Američkog Crnca interpretirali na način kojim se opravdava njegova eksploatacija“ i da je „kreativna književnost često sluškinja društvene politike“ (cit. u Thomas 169). U tom smislu posebno su značajna Braunova nastojanja da, pored ostalih tradicionalnih folklornih formi, u svoju poeziju uvede i relativno nov i u to vreme vrlo popularan bluz, a kasnije i džez. Nakon što je, kako se smatra, nastao negde na prelazu između devetnaestog i dvadesetog veka u delti reke Misisipi, bluz je veoma brzo postao najpopularnija crna muzika tog vremena i kao takav se proširio prvo među Crncima američkog Juga, a zatim, na krilima Velikih migracija, i po čitavim Sjedinjenim Američkim Državama. Dvadesetih godina prošlog veka, tokom iznenadne popularnosti afroameričke kulture koju je donela Novocrnačka odnosno Harlemska renesansa, bluz postaje popularan i među belom publikom. Ovo se naravno nije moglo dogoditi bez pratećih pojava koje su uključivale i apropijaciju. Tako su često razvodnjene i prilagođene verzije bluz pesama postale sastavni deo minstrelskih i drugih varijetetskih predstava, gde su zloupotrebljavane upravo za perpetuiranje ukorenjenih stereotipa o Afroamerikancima. Bavljenje pesnika Novocrnačke renesanse (pre svega Hjuza i Brauna) bluzom, korišćenje bluz versifikacije, kao i pokušaji da se bluz očuva u svom izvornom narodnom obliku, ali i da se istovremeno umetnički nadgradi, tako postaju sasvim neodvojivi od rasnih napora i jesu politička afirmacija po sebi. Bluz duboko i suštinski prožima veliki deo pesničkog opusa Sterlinga Brauna i to na bar tri različita načina: kroz korišćenje bluz forme odnosno versifikacije, invokacijom karakterističnog bluz raspoloženja i pogleda na svet, i napokon tematski, kroz poetsku obradu manje ili više poznatih bluz izvođača i njihovih nastupa<sup>215</sup>. To što je Braun zapamćen kao pesnik bluza i folka, i kao jedan od prvih afroameričkih pesnika kod kojih će popularna kultura<sup>216</sup> zauzimati tako

<sup>215</sup>Sterling Braun je do kraja života ostao i veliki obožavatelj bluza. Čuvene večernje sedeljke koje je priređivao za svoje studente na Hauardu nezaobilazno su podrazumevale i preslušavanje njegove velike kolekcije retkih bluz snimaka. Takođe, Braun je svoju poeziju često recitovao uz muzičku pratnju, o čemu svedoče i snimci, pa se tako može smatrati i pretečom poezije „Izgovorene reči“ i danas sveprisutnog repa.

<sup>216</sup>Ovde se ne misli na popularnu kulturu u smislu masovne kulture, koja se plasira sa pozicija moći i podrazumeva upravo ove razvodnjene de-ideologizovane kič proizvode, a koju je Braun i umetnički i ideološki prezirao, već na kulturu koja izrasta iz crnog naroda, blisku folklornoj kulturi, koja tako predstavlja jedan od osnova afroameričkog

centralno mesto, prvo kao inspiracija, a zatim i kao ishodište, ne znači da njegove pesme nisu bile i direktno političke i politički angažovane. Upravo je jasan levičarski podtekst bio osnovni razlog što Braun nije uspeo da objavi svoju drugu poetsku zbirku. Međutim, Braunov rasni i politički angažman u mnogome se razlikuju od gorljivog protestnog aktivizma karakterističnog za Makeja, ili čak Hjuza, već više implicitno prisutni stav nastao u preseku sadržaja, stila i često ironičnog registra. Sve ove elemente poetskog izraza Sterlinga A. Brauna pokušaćemo da raščlanimo i analiziramo kroz pregled njegovih najboljih i najkarakterističnijih pesama, koji se nalazi na narednim stranama.

Čitava zbirka *Južnjački drum* (*Southern Road*) konstruisana je upravo na centralnoj slici puta koji preseca države Crnog pojasa. Ovaj put je fizička činjenica, drum kojim pesnik, odnosno subjekt „narativne svesti“ putuje, upoznavajući se sa bogatstvom života i kulture *autentičnog* Crnog naroda na američkom Jugu. Ovo je i put na kome praktično žive brojni vagabundi i probisveti koji čine značajan deo galerije likova koja nastanjuje stranice ove zbirke. Drum je takođe metaforična predstava kretanja i putovanja u potrazi za većim mogućnostima – migracija. Tako on često biva jednosmeran dok vodi ka velikim industrijskim centrima Severa, gde Braunovi „prirodni ljudi“ sa Juga pokušavaju da sebi obezbede egzistenciju bolju od one koju im nude zemljoradnja i napoličarenje, i u tom procesu se manje ili više uspešno asimiluju. Kroz proces asimilacije oni gube veliki deo bogatstva svoje izvorne kulture, te u pokušajima da se izbore sa rasnim stereotipom postaju stereotip kapitalizma i njegove masovne kulturne produkcije. Tako južnjački drum koji obezbeđuje uvid u složenu, ali duhovno izobiljnu crnačku egzistenciju na američkom Jugu, postaje istovremeno i kanal za spiritualnu drenažu, kojim folklorna kultura i solidarnost zajednice odlaze da zamru u ekonomski darežljivijim, ali suštinski negostoljubivim urbanim krajevima Severa.

I sama zbirka *Južnjački drum* strukturirana je tako da odražava ovu kulturno-migracijsku metaforu. Pesme su podeljene u četiri tematska pasaža „Drum tako kamenit“ („Road so Rocky“), „Na nemirnoj reci“ („On Restless River“), „Bluz limenog krova“ („Tin Roof Blues“) i „Tragovi“ („Vestiges“). Prema pojednostavljenom objašnjenju samog Brauna, u prvom delu se nalaze starije pesme vezane za njegov boravak u Virdžiniji, drugi deo čine pesme pisane prilikom njegovog angažmana na univerzitetima Linkoln i Fisk, dok se u trećem delu nalazi gradska poezija. Za temu ovog rada od primarnog su značaja upravo prva tri odeljka iz ove zbirke, dok zaključni deo „Tragovi“ predstavlja kolekciju ličnih, pretežno lirskih, romantičarskih pesama, pisanih u klasičnim formama „visoke“ i „bele“ književnosti i na standardnom engleskom jeziku: tragove odnosno rudimente kanonskog tradicionalizma u poeziji Sterlinga Brauna.

Prvi odeljak zbirke *Južnjački drum* pod nazivom „Drum tako kamenit“ sačinjen od pesama nastalih tokom Braunovog boravka u Linčburgu u Virdžiniji, odmah nas uvodi duboko u njegovu polifonu pesničku viziju. U njemu se nalaze dijalekatske pesme, pesme na standardnom engleskom jeziku, kao i pesme koje mešaju i jedno i drugo, pesme u formi bluza, narodnih balada i udarničkih pesama, pesme o svakodnevnim herojima i lošim momcima, pesme protesta i trijumfa, kao i druge, mnogo manje optimistične pesme, sve kako bi se invokacijom mnoštva različitih glasova dočaralo bogatstvo tradicije i života na američkom Jugu. Zbirka počinje pesmom „Big Bojeva Odiseja“ („Odyssey of Big Boy“ – CP 20-1) u kojoj Braun odmah predstavlja jedan od prepoznatljivih likova svoje poezije, Kalvina Dejvisa zvanog Big Boj (Calvin 'Big Boy' Davis), bluz trubadura, pesnika i skitnicu koji je Brauna zapravo inicirao u svet južnjačke folk muzike i postao njegov dugogodišnji prijatelj. Braun je Big Boja upoznao preko svojih učenika u verskoj školi u Virdžiniji, a Dejvis mu je, uz pratnju svoje gitare otkrio čitavo bogatstvo narodnih pesama i junaka, zapravo sirovi materijal za sve ono što je Braun pokušao da uradi u ovoj svojoj zbirci. Braun mu je za uzvrat posvetio tri pesme, ovu, zatim narednu „Otiš'o davno“ („Long Gone“ – CP 22-3) i poznatu „Kad zakorače sveci u stroju“ („When the Saints go Marching Home“ – CP 26-30).

---

identiteta, a koja je istovremeno opoziciona u odnosu na belu kulturu glavnog toka, zahvaljujući specifičnoj poziciji Afroamerikanaca u SAD.

U pesmi „Big Bojeva odiseja“ Braun tematizuje motiv lutajućeg umetnika, odnosno pevača, koji poput nekog afričkog griota predstavlja čuvara istorije i tradicije crnog naroda. Naslov pesme jasno ukazuje na pesničku nameru da se mitologizuju ovaj *prirodni (nachel)* čovek i njegova putovanja, a početak pesme samo pojačava utisak da se radi o mitskoj ličnosti. Kada Big Boj zatraži „Neka budem s Kejsi Džonsom,/ Nek bude sa mnom Stagoli,/ Nek budem s ljud' ma takim / Kad Smrt me do'vati,/ Kad smrt me do'vati...“<sup>217</sup> on ukazuje na dugu genealogiju mitologizovanih loših momaka i narodnih junaka ovekovečenih u narodnoj poeziji sa kojima se identifikuje. On bi želeo sa njima da se nađe na onom svetu, ali i da poput njih bude opevan u pesmi (što mu Sterling Braun naravno i omogućava). Pesma je pisana u prvom licu, kao pesnička ispovest glavnog junaka, čime se ilustruje upravo ono što Smethurst identifikuje kao osnovnu odliku folklorne i bluz poezije tokom tridesetih i četrdesetih godina prošlog veka – smanjenje ili čak nepostojanje distance između narativne svesti i rekreiranog afroameričkog folklornog ili popularnog subjekta (Smethurst 11).<sup>218</sup> Big Boj Dejvis opisan je kao neumorna lutalica i pesma predstavlja hroniku njegovog života kroz putovanja, fizičke poslove koje je obavljao i žene sa kojima je bio u intimnim vezama. Treba pomenuti ovde, iako ta tema svakako zaslužuje zasebno i obimno razmatranje, da ovaj katalog seksualnih podviga potcrtava izrazitu maskulinitet karakterističnu za poeziju Sterlinga Brauna, ali i za praktično su levičarsku poeziju ovog perioda, gde se generalni ton iz modusa strpljivog trpljenja koji se percipira kao ženski, transformiše u otpor identifikovan sa muškim principom. Braun počinje zbirku ovim pesmama o Big Boju koje predstavljaju svojevrsnu inicijaciju u njegovu poetsku viziju. U pitanju su izraziti primeri upotrebe dijalekta kao stilskog sredstva u njegovom opusu, gde je govor Crnaca sa Juga prisutan kroz specifičnu dikciju predstavljenu putem ortografskih devijacija i distinktivnog idiomatskog jezika. Pesma „Big Bojeva odiseja“ nije napisana u metričkoj formi bluz, što je istini za volju odlika i velike većine drugih Braunovih bluz pesama. Henderson u svojoj analizi Sterlinga Brauna kao bluz pesnika govori o tri aspekta bluz estetike koji se u njegovom opusu javljaju izvan onog formalnog. Reč je o sloju raspoloženja i likova, sociološkom i filozofskom sloju, a u „Big Bojevoj odiseji“ naglasak je podjednako na sva tri ova aspekta (Henderson 38). Big Boj je predstavljen kao tipičan bluz heroj, lutalica, ljubavnik i uslovno rečeno loš momak, dok se kroz njegove kataloški izlistane poslovne angažmane, od zemljoradnje, preko rudarskih, do lučkih poslova, daje presek teškog života Crnaca u nepravednoj južnjačkoj post-robotičkoj ekonomiji. Napokon, centralna tema ove pesme jesu želja za lutanjem i život na drumu, jedan od najčešćih motiva bluz poezije, o čemu govori i naredna pesma u zbirci „Otišo davno“ u kojoj se ista tema prikazuje iz nešto intimnije perspektive oprostaja sa ljubavnicom pred put. Ipak, krunu ovog malog ciklusa pesama o Big Boju Dejvisu predstavlja pesma „Kad zakorače sveci u stroju“<sup>219</sup>, u kojoj se perspektiva širi i mi po prvi put iz druge ruke, odnosno od narativnog subjekta, saznajemo ko je u stvari Big Boj. Osim toga, ova pesma svojom slojevitošću i kompleksnošću nagoveštava svo bogatstvo Braunove poetske vizije, i spada u njegove najpoznatije i najbolje pesme. Ova duža pesma podeljena je na šest pasaža i sadrži više međusobno isprepletanih narativnih celina. Narativni okvir čini pripovedanje na standardnom engleskom jeziku o jednom od nastupa Big Boja Dejvisa. Uključujemo se na sam kraj koncerta, ili bolje rečeno svirke, kada Big Boj „nakon škakljivih pesmica i bluz, / Nakon turobne tugovanke / „Čemer, čemer u dnu

<sup>217</sup> U originalu: “Lemme be wid Casey Jones, / Lemme be wid Stagolee, / Lemme be wid such like men / When Death takes hol' on me, / When Death takes hol' on me”

<sup>218</sup> Pod narativnom svešću Smethurst podrazumeva pesnički glas koji uokviruje pesmu i koji se može identifikovati u svakoj pesmi, a koji je u većoj ili manjoj meri različit od pesnika kao autora pesme. Pesnici ranijih perioda ili visokog modernizma, uvek zadržavaju distancu između narativne svesti i narodnog subjekta kao „donekle zastrašeni voajer koji posmatra drugog koji to ne zna, potencijalno na to ne pristaje i često je erotizovan“ (Smethurst 25), dok se kod afroameričkih pesnika dvadesetih godina prošlog veka ta udaljenost očitava kao okvir srednjeklasnog obrazovanja i društvenog uspona. Tridesetih godina pak, usled levičarski inspirisanog povratka narodnoj kulturi, distanca između narativne svesti i rekreiranog folklornog subjekta sve se više smanjuje u pravcu identifikacije.

<sup>219</sup> Za prevod pesme u pesmi, crnačkog narodnog tradicionala „Kad zakorače sveci u stroju (When the Saints Go Marching Home)“, korišćen je u najvećoj meri, onoliko koliko je to bilo moguće, prevod Dragoslava Andrića (Andrić 28).

duše mi spi,<sup>220</sup> namerava da odsvira još samo jednu pesmu, omiljenu pesmu njegove majke, duhovni tradicional „Kad zakorače sveci u stroju“. Pesnik dočarava najednom svečanu atmosferu u masi ljudi koji su se, tek koji trenutak ranije, nesumnjivo veselo njihali uz lascivne stihove nekog bluz „bećarca“, dok Big Boj štimuje gitaru specijalno za ovu pesmu „kao neki crni đakon sa svojom Biblijom“<sup>221</sup>. Ovim Braun podvlači mešavinu profanog i sakralnog koju podrazumeva crnačko narodno muzičko/poetsko nasleđe, ritualnu komponentu nastupa bluz muzičara i njegovu ulogu poput one koju imaju sveštena lica u pročišćenju afekta u crnoj zajednici (gde su „žene piskutavog glasa padale u trans / Uz melodije nebeske.“<sup>222</sup>). Drugi poetski sloj čini samo izvođenje naslovne duhovne pesme, čije varirane odlomke Braun uključuje u svoju pesmu. U ovim odlomcima ortografski su prikazani izgovor i izvođenje pevača („Oh, kad zakorače svejejeci u stroju...“<sup>223</sup>). Postupak uključivanja pesme u pesmu evocira ranije objavljeni „Smoždeni Bluz“ (Weary Blues) Lengstona Hjuza, o čemu će više reći biti u narednom poglavlju, ali ovo kolažiranje i korišćenje isečaka postojećih za stvaranje novih umetničkih dela nesumnjivo prejudicira i muzičke postupke poznate u džezu, ali i tehniku semplovanja na kojoj počiva gotovo sva savremena afroamerička muzika. Pesnik ovo izvođenje takođe koristi da sa čitaocem podeli uvid koji je dobio kroz razgovore sa Big Bojem, a kojim se objašnjava zašto su mu „čudne oči“ najednom zagledane u daljinu i šta se odvija u njegovoj glavi tokom umetničkog performativnog čina: „Pred očima mu je / Stupala procesija veličajna ka „Zemlji Miline“ / A u njoj Sveci – prijatelji njegovi– „penju se krila svoja da do’vate.“<sup>224</sup> Tako dobijamo ekskluzivni uvid u kreativni tok svesti muzičara koji izvodi, ali i stvara. Ovo je ujedno i uvod u drugi pasaż pesme koji u celosti čini pevačeva nebeska vizija, neodvojiva od izvođenja kojim je opčinio publiku. U Big Bojevoj viziji sveci koji marširaju ka nebesima jesu svakodnevni ljudi iz zajednice, Đakon Zahari, Seka Džo, stari crkvenjak Piter Džonson, Staramajka Eni i Đed Eli. Svi su oni odživeli svoj život skromno, marljivo su radili, pa su dočekali duboku starost i sada će u smrti biti sanktifikovani i poći na nebesa. Osim njih, tu su i deca koja nisu poživela dovoljno drugo da potonu u greh, pa se sada i ona pridružuju svecima, prate „Velikog Kapelnika / Na propetom konju belcu“<sup>225</sup> dok plešu veselo uz taktove ove pesme na putu do Raja.

Treći deo, sačinjen od odlomaka razgovora naratora sa Big Bojem, uvodi u pesmu društvenu tematiku i politički komentar i predstavlja potencijalno njen najkontroverzniji deo. Na pitanje ima li među belcima onih koji mogu da pođu u raj u ovoj povorci, Big Boj kaže da će belci morati „d’ostanu ispred / Jer su taki baksuzi“<sup>226</sup> odnosno zato što su učestvovali u vekovnoj nepravdi počinjenoj prema Crncima. Ipak, Big Boj će se ubrzo setiti da postoje i dobri belci, među kojima su jedan „crveni“ (komunista) kočničar koji ga je pustio u voz bez karte, neko ko je nekad bio ljubazan prema njemu, kao i severnjački vojnici koji su postradali u Građanskom ratu. Ironično, Big Bojev pomalo zbunjeni odgovor podrazumeva pervertiranu nebesku verziju segregacije u kojoj su crni i beli ljudi već živeli na zemlji:

*Mož bit da ima mesto, kaže  
Mož bit da ima druga kuća za bele svece  
Manja od ove i... ne tako otmena  
A ostali...ma, nek kume i mole.*

<sup>220</sup> U originalu: „He’d play, after the bawdy songs and blues, / After the weary complaints / Of “Trouble, Trouble deep down in muh soul”

<sup>221</sup> U originalu: „Oh, as some black deacon, over his Bible“

<sup>222</sup> U originalu: „With shrill-voiced women getting ‘happy’ / All to celestial tunes.“

<sup>223</sup> U originalu: „Oh when de sayaints goa ma’chin’ home.“

<sup>224</sup> U originalu: „For he would see / A gorgeous procession to ‘de Beulah Land,’— /Of saints—his friends—“a-climbin’ fo’ deir wings.”

<sup>225</sup> U originalu: „Lookin’ at de Great Drum Major On a white hoss jes’ a-prancin’“

<sup>226</sup> U originalu: „will have to stay outside Being so ornery.”

U četvrtom delu pesme saznajemo da pristup raju neće imati ni „Lakonogi ... ni Batli Sem / Niti Smiti, ili Hambon, ili Džin Stena“<sup>228</sup> odnosno pijanci, kartaroši i ilegalni prodavci alkohola. Ovim Big Boj zapravo sugerise da ni njemu samom, kao probisvetu i boemu, nije mesto u raju, a ni njegova ljubavnica „Sofi sa softanim osmehom na licu“<sup>229</sup> neće se naći među sveticama, iako je mnogo puta pred njim dokazala svoju hrišćansku darežljivost. Jednostavno, Sofi je previše lepa i njena lepota mogla bi da izazove neku nevolju u raju.

Peti deo pesme predstavlja njen emocionalni vrhunac. Krug se zatvara i on vidi svoju majku, „Smeđe joj oči pune suza – radosti/Od sreće i ponosa zbog njenog / Sinka što žice prebira“<sup>230</sup>, kako se, u povorci svetaca, kreće ka nebesima gde je „najbolja stolica odvojena da joj istrošeno telo primi / Na tom mestu odmora“<sup>231</sup>. Ovo ujedno predstavlja i katarzično finale Big Bojevog izvođenja pred publikom i nakon toga, on u šestom i finalnom delu pesme odlazi negde „gde ga / Nikad nismo mogli slediti – kod Sofi verovatno, / Ili na one igranke u starom stanu u Tinbridžu“<sup>232</sup>. Primedbom o mestu gde ljudi iz publike nikada ne mogu slediti Big Boja, Braun ukazuje na činjenicu da se izvođenje kome smo prisustvovali odvijalo pred publikom iz srednje klase, kojoj ne priliči, ili čak nije dozvoljeno da pođe na igranke koje se odvijaju u najsiromašnijim krajevima grada. Segregacija nije nešto što deli samo egzistencije dve rase, već postoji manje vidljiva, ali jasna podeljenost između ekonomskih klasa. Ove klase tako kontaktiraju isključivo preko popularne kulture, gde je bluz pevač medijator između dva sveta koja inače nemaju mogućnost međusobnog kontakta.

U delovima zbirke koji slede, Braun izlaže na uvid bogatstvo afroameričke folklorne tradicije, ali i samog načina života na američkom Jugu. Pesme su mahom narativne i predstavljaju poetske biografije raznolikih likova, od blagih i pobožnih ljudi, nalik na procesiju svetaca iz prethodno analizirane pesme („Dada Rut“ („Maumee Ruth“), „Virdžinijski portret“ („Virginia Portrait“), ili „Seka Lu“ („Sister Lou“)), pa sve do buntovnika, lutalica, pa i ubica. U pesmama „Noć bez meseca“ („Darko of the Moon“ – CP 31-32) i „Džordži Grajms“ („Georgie Grimes“ – CP 34) Sterling Braun se poigrava formom i tematikom narodne balade, uz primese bluz atmosfere. „Noć bez meseca“ je pesma pisana u dijalektu, u modifikovanoj baladnoj formi, koja obrađuje praktično arhetipski motiv bludnog sina. Na samom početku pesme, Braun uspostavlja centralnu metaforu pesme zasnovanu na narodnom sujeverju:

Tarabu pobi'  
U noći bez meseca,  
Rogač, 'rast, oraj  
Već šta je tu  
Pobijaš džaba,  
Truli taraba,  
To stari vele,  
A stari znadu. (Brown 31)<sup>233</sup>

Ovim zloslutnim upozorenjem otpočinje priča o Danijelu, pristalom i pametnom momku sa farme, koji je dika i ponos svojih roditelja, napoličara zgurenih i smoždenih od teškog fizičkog rada. Majka

<sup>227</sup> U originalu: „Mought be a place, he said, / Mought be another mansion fo' white saints, / A smaller one than his'n . . . not so gran' . / As fo' the rest . . . oh let 'em howl and beg. / Hell would be good enough—if big enough“

<sup>228</sup> U originalu: „Sportin Legs would not be there—nor lucky Sam, / Nor Smitty, nor Hambone, nor Hardrock Gene“

<sup>229</sup> U originalu: „Sophie wid de sof' smile on her face“

<sup>230</sup> U originalu: „Her brown eyes, quick to tears—to joy—/ With such happy pride in her / Guitar-plunkin' boy.“

<sup>231</sup> U originalu: „The best chair set apart for her worn out body In that restful place.“

<sup>232</sup> U originalu: „Never could follow him—to Sophie probably, / Or to his dances in old Tinbridge flat.“

<sup>233</sup> U originalu: „Plant a fence post / On de dark uh de moon, / Locust, oak, hickory, / Any uh dose / Yuh plant it fo' nothin', / Yuh plant it fo' rottin', / Is a ole head's sayin', / An' a ole head knows.“

umire mlada, a otac se u potpunosti posvećuje Danijelu, nadajući se da će momak da mu „odagna čemer“<sup>234</sup> i sačuva farmu. Međutim, Danijel počinje da oseća svrab u tabanima i zov druma, pa odlazi u grad gde ga sa pravog puta odvlače kocka alkohol i nakinđurene gradske cure. On postaje „lola za ženske, zmaj za bilijar“<sup>235</sup> i kad mu otac umre, on ne odlazi čak ni na njegovu sahranu jer je previše pijan. Ova poučna priča završava se povratkom na metaforu uvedenu u prvoj strofi, koja ukazuje na nemogućnost čoveka da nadvlada svoju sudbinu:

Starci kad prođu  
Farmu na prodaju  
Znaju šta ispi  
Stamenog oca;  
Odmahnu tužno  
Zbog Danijela  
„Jašta je rođen  
U noć bez meseca.“ (Brown 32)<sup>236</sup>

Inspirisan popularnim narodnim baladama o ubistvu, poput pesme o Stagoliju na koju je referisao u „Big Bojevoj odiseji“, Braun u pesmi „Džordži Grajms“ daje svoje viđenje ovog podžanra, kome će se i kasnije vraćati u više navrata. U samo tri kratke strofe on neverovatnom ekonomijom sredstava uspeva da smesti čitavu priču o ubistvu, ali i obilje zlokobne atmosfere i da po prvi put u zbirci ovako eksplicitno ukaže na „dimenziju brutalnosti u folklornom, pa tako i bluz iskustvu“ (Henderson 37). Anti-junak pesme, Džordži Grajms, počinio je ubistvo, simbolički prikazano kao glomazni crveni kofer, koji on sa teškom mukom vuče sa sobom kroz kišu. Ipak, pesnik nam ne govori da li je ovaj teret doista simbolički, ili se u koferu možda nalazi leš kojeg Džordži treba da se otarasi. Šta više, diskutabilno je da li ovaj rastrojeni čovek i sam to zna, jer je njegovo sećanje na čitav događaj vrlo fragmentarno: „Džordži se seća psovki i laži, / Taj nož i krvi bara, / Pa oči njene iskolačene / Zauvek zgasnuta žara“ (Brown 34)<sup>237</sup>. Dok tako tumara kroz kišu, Džordži mrmljajući za sebe, stalno ponavlja da „Živa žena nikad ne sme / Čoveku da radi to“<sup>238</sup>, rečenicu koja bi mogla da bude savršeni početak neke bluz pesme.

U pesmama „Džoni Tomas“ („Johnny Thomas“ – CP 42-3), „Frenki i Džoni“ („Frankie and Johnny“ – CP 44), i „Sem Smajli“ („Sam Smiley“ – CP 45-6) Braun dalje razrađuje formu narodne balade kako bi u nju inkorporirao savremene rasne i društveno-političke teme. Sve tri pesme predstavljaju pripovesti o tlačenju Crnaca koje se završavaju linčovanjem, ali svaka od njih ipak ilustruje različite aspekte rasnog problema. Pesma o Džoniju Tomasu donekle je slična pesmi „Noć bez meseca“, osim što sadrži dodatnu dimenziju sistemskog nasilja prema Afroamerikancima. Džoni Tomas je od rođenja, pa sve do smrti izneveren na svakom nivou društvenog sistema i države. Prva instanca sistema sa kojom se Džon Tomas susreće jeste školstvo i tu odmah nailazi na nepremostivu prepreku gde ga učitelj izbacuje kao „grdnu budalu“<sup>239</sup>. Upravo ova kvalifikacija „grdna budala“ ponavlja se četiri puta tokom pesme, i služi praktično kao refren. To je stav sa kojim se Džoni Tomas susreće na svakoj životnoj prekretnici i kao da simpatička magija reči ne dopušta junaku da u bilo kom trenutku napravi izbor koji bi ga izveo izvan putanje namenjene crnim „grdnim budalama“ kao što je on, „budalama“ sa istorijatom porodičnog nasilja („Stari mu p’janac bijo -/ Tuk’o malog k’o crva,/ Šib’o ga po turu / Dok ne šikne krv“<sup>240</sup>), izbačenih iz školskog sistema kao strano telo i usmerenih na

<sup>234</sup> U originalu: „drive off his mopin’,”

<sup>235</sup> U originalu: “Sweet man fo’ hussies, / Badman fo’ poolrooms,”

<sup>236</sup> U originalu: „Ole folks who passed by / De farm up fo’ auction, / Knew why his hard dad / Wore out so soon; / Shook dey heads solemn, / Thinking uh Daniel / “Must uh been bo’n / On de dark uh de moon.””

<sup>237</sup> U originalu: „Georgie remembers hot words, lies, / The knife, and a pool of blood, / And suddenly her staring eyes, / With their light gone out for good.”

<sup>238</sup> U originalu: “No livin’ woman got de right To do no man dat way.”

<sup>239</sup> U originalu: „a consarned fool“

<sup>240</sup> U originalu: „His pappy got drunk, — Beat de boy good, Lashed his back Till it spouted blood.

poročan život i na posletku kriminal. Poput Danijela rođenog u noći bez meseca, Džoni se odaje „otmenim“ ženama, bilijaru i kocki, a suočen sa sve većim gubicima, počinje da krade kako bi hranio svoju zavisnost, kao što uostalom i priliči jednoj „grdnoj budali“. Šerif hapsi Džonija i šalje ga u kažnjenički radni logor. Sudbinski tok nastavlja tako da melje Džonija Tomasa i Braun ovo prikazuje kratkim stihovima koji se nezaustavljivo slivaju jedan u drugi:

Stražar mlatnu Džonija  
Udarcem gadnim,  
Džoni mu rascopa glavu  
Krampom blatnim.  
Spregnuše Džoni Tomasa  
K'o besnu mulu,  
Obesiše Džoni Tomasa  
K'o grdnu budalu. (Brown 43)<sup>241</sup>

Tomasa na kraju bacaju u rupu i zalivaju ga gašenim krečom, uz zaključak da se ne bi ni rodio da je imao pameti. U pesmi „Džoni Tomas“ Sterling Braun daje prikaz crnaca u kažnjeničkim radnim kolonijama i logorima, u grupama gde su zatvorenici jedan drugom privezani za nogu, takozvanim bandama u lancima (chain gang). Ovo su začeci „pritvorske industrije“ u kojoj su Afroamerikanci oduvek neproporcionalno zastupljeni, a koja zapravo predstavlja samo novu stepenicu u evoluciji robovlasništva i koja u današnje vreme doživljava svoj istorijski vrhunac.

U pesmi „Frenki i Džoni“ Sterling Braun koristi kao osnov istoimenu narodnu baladu u kojoj žena ubija nevernog ljubavnika, da bi progovorio o tabuu miscegenacije na koji se na američkom Jugu reaguje zakonom rulje. U pesmi kojoj je Braun dao obilatu dozu bizarnog i jeze, Frenki je mentalno zaostala devojka koju otac zlostavlja iz prezira, a ova surovost preslikava se i u njen karakter, kroz patološki sadizam: ona sa uživanjem čupa leptirima krila, kasapi gliste, tuče pse i kamenjem gađa stoku. Na putu za pilanu gde radi njen otac nasilnik, kome svakodnevno nosi ručak, Frenki prolazi preko kukuružišta u kome radi Džoni i pokušava da skrene njegovu pažnju. Međutim ovaj momak koji je od rođenja „morao da radi za pedeseticu“<sup>242</sup> ne dozvoljava da posao trpi zbog neke „bele devojčure“<sup>243</sup>. Ipak, situacija se iz dana u dan ponavlja i Džoni polako spušta gard, a kad je „jednom pustio ralo, puštao ga je još mnogo puta“<sup>244</sup>. Braun zadržava jedan stih iz originalne balade koja mu je poslužila kao inspiracija – „Frenki i Džoni su bili ljubavnici, bože, kako su se samo voleli“<sup>245</sup> i čitava sreća ovo dvoje neobičnih ljubavnika i sve što je u ovoj pesmi lepo, nastanili su se unutar samo ovog jednog stiha. Ubrzo saznajemo da je se Frenkin otac jednog dana sakrio iza debla da bi saznao ima li istine u onome što je „njegova luda Frenki“<sup>246</sup> govorila, i otkriva da je sve upravo tako. Rasplet je sadržan u finalnoj strofi koju emocionalna distanciranost subjekta narativne svesti čini osobito jezivom:

Frenki je bila krakata, na ludoj glavi svila od žitne šaše,  
Džoni je bio crnja kom nikad nisu tekli med i mleko  
Obesiše Džonija o drvo i dok se klatio olovom filovaše

---

<sup>241</sup> U originalu: „Guard lashed Johnny / An awful lick, / Johnny split his head / Wid a muddy pick. / Dey haltered Johnny Thomas / Like a cussed mule, / Dey hung Johnny Thomas / For a consarned fool.“

<sup>242</sup> U originalu: „Had had to work like fifty“

<sup>243</sup> U originalu: „cracker hussy“

<sup>244</sup> U originalu: „Once he had dropped his plow lines, he dropped them many times again“

<sup>245</sup> U originalu: „Frankie and Johnny were lovers; oh Lordy how they did love!“

<sup>246</sup> U originalu: „his crazy Frankie“

A Frenki urnebesno ciknu kad svrši se sve to. (Brown 44)<sup>247</sup>

Ekonomičnim sredstvima i u relativno kratkoj formi, Braun u ovoj pesmi oslikava kompleksan i surov mikrokosmos reprezentativan za život na čitavom američkom Jugu, gde se sve vrste slabosti i egzistencija izvan dominantne patrijarhalne bele matrice kažnjavaju, a gde se Crnci nalaze daleko ispod žena i osoba sa invaliditetom na lestvici ugnjetavanja. Džoni, „crnja kom nikad nisu tekli med i mleko“, kažnjen je jer se usudio da otelotvori najveću avet belog rasizma, Crnca kao seksualnu pretnju belim ženama i autoritetu belog muškarca. Sam nagoveštaj ovakve transgresije, makar i ne bio utemeljen u realnosti, bio je dovoljan da rulju pokrene na linč i decenijama nakon što je Braun napisao ovu pesmu. U ovakvom sistemu, žena predstavlja samo robu u razmeni vrednosti između oca i muža, međutim Frenki na ovom surovom tržištu predstavlja oštećenu robu bez vrednosti koju niko neće i na kraju pesme ona gubi jedinu osobu koja ju je ikada posmatrala kao ljudsko biće.

Napokon, pesma „Sem Smajli“, zapravo prva balada koju je Braun napisao, govori o temi koja je bila izuzetno aktuelna nakon završetka Prvog svetskog rata, povratku crnih vojnika iz Evrope, gde su se hrabro borili, stekli ugled i nešto samopoštovanja, u Ameriku gde ih dočekuje ista doza toksičnog rasizma koju oni više nisu u stanju da podnose. Na početku pesme, Braun uz dosta ironije govori o nastanku ovog novog pogleda na svet kod glavnog junaka, povratnika iz rata, Sema Smajlija:

Belci ga naučiše trbuh  
Nordijski da raspori  
Vrhom bajoneta, naučiše kako  
Nordijsko meso u prah da pretvori.

I čudna stvar jedna utisnu se  
U njegov um kasnije:  
Šrapnela let i otrovni gas,  
Zamisli, ne razlikuju boje. (Brown 45)<sup>248</sup>

Prvi pasaž pesme pokazuje u kolikoj je meri rat, ma koliko bio užasan, predstavljao formativno identitetsko iskustvo za crne vojnike. Oni su u Evropi, kao prvo, predstavljali gotovo pa ravnopravne pripadnike vojnih trupa i susretali se sa mnogo manjim rasizmom nego kod kuće. Kao drugo, oni su za neprijatelje takođe imali belce, i trebalo je po mogućstvu da ih pobede, odnosno ubiju, što je Afroamerikancima nakon vekovnog ropstva bilo gotovo nezamislivo. Smajli, kojeg Braun naziva kraljem stepa, toliko je bio ponesen ovim novim entuzijazmom i radovao se povratku iz rata i susretu sa svojom draganom, da je plesao od Evrope, pa sve do svog rodnog mesta, gde shvata da je njegova draga završila u zatvoru. Nju će pogubiti jer je ubila dete koje je rodila nakon što ju je jedan belac silovao. Nakon ratovanja u Francuskoj, Smajli je istovremeno i bez iluzija, jer zna koliko ljudski život zapravo malo vredi, ali i ispunjen novopronađenim dostojanstvom i buntom, koji mu ne daju da pređe preko ove užasne nepravde. Iako sigurno svestan beznadežnosti svog postupka, on se tako odlučuje na nezamislivo i ubija čoveka koji je obeščastio njegovu dragu. Odmah se okuplja rulja spremna na linč koja uz pomoć pasa pokušava da uđe u trag Smajliju. Psi nisu dobrog njuha i potera se oteže do duboko u noć, ali sve ima prizvuk sudbinske neminovnosti, kada tragači napokon opkoljavaju šumarak u kome se Sem Smajli krije. Ipak, onda kada se pesma približi svom neminovnom finalnom ishodištu, za razliku od klinički bolnog i eksplicitnog kraja kakav su dočekali Džon Tomas ili Frenki i Džoni, Braun odlučuje da Semu Smajliju podari besmrtnost kroz poeziju:

---

<sup>247</sup> U originalu: „Frankie, she was spindly limbed with corn silk on her crazy head, / Johnny was a nigger, who never had much fun—/ They swung up Johnny on a tree, and filled his swinging hide with lead, / And Frankie yowled hilariously when the thing was done.“

<sup>248</sup> U originalu: „The whites had taught him how to rip / A Nordic belly with a thrust / Of bayonet, had taught him how/ To transmute Nordic flesh to dust. / And a surprising fact had made / Belated impress on his mind: / That shrapnel bursts and poison gas / Were inexplicably color blind.“



Hrastovo lišće dremalo slatko,  
Mesec je nedužno sjao;  
Kad Veliki Sem Smajli, Kralj stepovanja,  
Na noćnom vetru je otplesao. (Brown 46)<sup>249</sup>

Kako se približava kraju prvog odeljka zbirke, Braun stilski i formalno polako napušta formu klasične balade, a pesme, kao što je naslovna „Južnjački drum“ („Southern Road“ – CP 52-3) i „Snažni ljudi“ („Strong Men“ – CP 56-8) postaju u većoj meri političke i protestne. U pesmi „Južnjački drum“ Braun se koristi formom radne pesme kakve su pevali radnici na polju, odnosno bande u lancima. Ova pesma govori o tlačenju Afroamerikanaca unutar kazneno-popravnog sistema i prema rečima Džejmisa Smetharsta „fokus na prinudnu moć države koja deluje na grupu ljudi, naspram individualnih dela rasizma ili „nezvaničnih“ društvenih stavova, takođe razlikuje ovu pesmu od većine poezije Novocrnačke renesanse“ (Smethurst 65). Braun ovde konstruiše strofe po obrascu poziva i odgovora, ispresecane usklikima (’op i brale) koji ukazuju na kolektivni karakter performativnog čina:

Malj u vis – ’op –  
Lakše daj;  
Malj u vis – ’op –  
Lakše daj;  
Ne žuri, brale,  
Dalek je kraj. (Brown 52)<sup>250</sup>

Ipak, sadržaj radničke ili zatvoreničke pesme ovde je u velikoj meri modifikovan. Ovakve pesme u svom izvornom obliku nikada nisu narativne, a Braun ovde već od druge strofe obogaćuje pesmu baladnim i bluz elementima, daje joj jasnu narativnost koja se proteže do samog kraja pesme i kreira „komunalni ep“ (Harper 277).

Razneso’ mu – ’op-  
Srce zlo;  
Razneso’ mu – ’op -  
Srce zlo;  
Ide doživotna, brale,  
I još malo. (Brown 52)<sup>251</sup>

Narativna linija pesme predstavlja, dakle, klasičnu bluz pripovest o nedaćama zatvorenika osuđenog na doživotnu robiju, čiji je otac umro proklinjući ga, ćerka se bavi prostitucijom, sin se odao porocima, a žena u bolnici rađa mrtvorode. Ova istorija beznađa privodi se kraju uz spoznaju da je tlačenje koje junaci trpe u svojim životima systemske prirode:

Belac mi reče – ’op -  
Seme ti kleto;  
Belac mi reče – ’op -  
Seme ti kleto;  
Ma šta mi reče, brale,  
Znam ja to. (Brown 53)<sup>252</sup>

<sup>249</sup> U originalu: „The oaken leaves drowsed prettily, / The moon shone down benignly there; / And big Sam Smiley, King Buckdancer, / Buckdanced on the midnight air.“

<sup>250</sup> U originalu: „Swing dat hammer—hunh—/ Steady, bo’; / Swing dat hammer—hunh—/ Steady, bo’; / Ain’t no rush, bebbly, / Long ways to go.“

<sup>251</sup> U originalu: „Burner tore his—hunh—/ Black heart away; / Burner tore his—hunh—/ Black heart away; / Got me life, bebbly, / An’ a day.“

<sup>252</sup> U originalu: „White man tells me—hunh—/ Damn yo’ soul; / White man tells me—hunh—/ Damn yo’ soul; / Got no need, bebbly, / To be tole.“

Ipak, iako se horovođa ove zatvoreničke družine nikada neće osloboditi svojih okova, i jeste „Izgubljen sirot, brale,/ Zasvagda. . .“<sup>253</sup>, generalni ton ove pesme (pa ultimativno i čitave zbirke) nije defetistički, i ukoliko se čita u širem kontekstu prvog odeljka, a naročito početnog epigrafa („Drum možda jest’ kamenit/ali neće zadugo biti“<sup>254</sup>), pesma „sugeriše da opstanak zajednice i kolektivnog izraza koji autorizuju i uokviruju individualni narativ, čak i u bandi u lancima, jeste jedan oblik otpora“ (Smethurst 65). I pored beznadežne situacije u kojoj se nalaze zatvorenici u ovoj pesmi, ali i svi Crnci američkog Juga, oni snagu za opstanak crpu iz zajednice, a dokaz očuvanja njihovog duhovnog života jesu i pesme koje pevaju.

Smethurst sugeriše da se ova veza između zajedništva i otpora, odnosno opstanka postaje još vidljivija kada se „Južnjački drum“ posmatra u širem kontekstu zbirke, a naročito uz pesmu koja sledi, poslednju pesmu prvog pasaža zbirke, „Snažni ljudi“ (66). I sam Sterling Braun govorio je mnogo kasnije o ovoj, jednoj od svojih najprepoznatljivijih pesama, kao o anomaliji:

Ja ne znam nijednu drugu pesmu iz dvadesetih godina koja je kao „Snažni ljudi“. Lengston je govorio „Ja, takođe pevam Ameriku. Ja tamniji sam brat,“ i tako dalje. Oni će mi kasnije poželeti dobrodošlicu i reći mi kako sam lep. Ponudiće mi mesto za stolom. Ja ne želim mesto za stolom, baš me briga za sto. Ja želim poštovanje... E pa, takav je bio trend; videće kako sam lep i pozvaće me da uđem. Sada su osamdesete godine dvadesetog veka i mi još nismo dobili taj poziv;“ (Tidwell & Wright 362)

Ukoliko izuzmemo neke protestne sonete Kloda Makeja, koji su slične sentimente izražavali ipak u sasvim drugačijem formatu, radikalizam i direktan protestni ton pesme „Snažni ljudi“ zaista jesu bez pandana u afroameričkoj poeziji onog vremena. Pesma daje preglednu istoriju Crnaca na američkom kontinentu, od kidnapovanja iz Afrike sve do savremenog trenutka. Da bi prikazao svu monstruoznost i dehumanizaciju sa kojom su se Crnci u Americi suočavali, Braun se koristi upečatljivim slikama u kojima se ljudi poistovećuju sa životinjama:

Krotili su vas kao stoku,  
Šibali vas,  
Žigosali vas,  
Pretvorili vaše žene u rasplodne životinje,  
Kopilanima vam uvećavali broj. (Brown 56)<sup>255</sup>

Pesma popisuje sve instance tlačenja, od robovlasništva, preko slabo plaćenog ili prisilnog rada na izgradnji pruga i puteva, do aktuelnog trenutka i potplaćenog rada u domaćinstvima odnosno poslova po fabrikama „koji nisu bili dovoljno dobri za njih [belce]“<sup>256</sup>. Ipak, uprkos ovoj istoriji surove potlačenosti, pesma nosi poruku o zajedništvu, protestu i napretku, sugerisanu refrenom „Snažni ljudi pristižu / Snažni ljudi jačaju“<sup>257</sup> koji sa sve većom frekvencijom prožima čitavu pesmu, simulirajući nadolazeću bujicu promena i progresa, kao i citatima iz narodnih pesama kojima je pesma ispresecana. Oni govore o kulturnom napretku jednog naroda, razvitku njegove svesti, samopercepcije i bunta. Od stihova o gusenici koja se malo po malo kreće u napred, i tugovanke o teškom teretu koji se spušta tek nakon smrti, progresivno se stiže do pesama koje nude više ohrabrenja, prvo kroz stihove „Zaj’no napred, đeco,/ Umoru se na dajte“<sup>258</sup> koja svedoči o snazi kolektiva, zatim i kroz pesmu „Nijedan malj / U zemlji ovoj / Ne bije k’o moj, brale,/ Ne bije k’o

<sup>253</sup> U originalu: „Po’ los’ boy, bebbly, Evahmo’.“

<sup>254</sup> U originalu: „Road may be rocky, Won’t be rocky long.“

<sup>255</sup> U originalu: „They broke you in like oxen, / They scourged you, / They branded you, / They made your women breeders, / They swelled your number with bastards.“

<sup>256</sup> U originalu: „They gave you the jobs that they were too good for,“

<sup>257</sup> U originalu: „The strong men keep a-comin’ on The strong men git stronger.“

<sup>258</sup> U originalu: „Walk togedder, chillen, / Doncha git weary.“

moj<sup>259</sup> koja za promenu afirmiše afroameričku agensnost. Napokon, poslednji semplovani citat glasi: „Zablistaćemo ja i moja mala, mala / Ja i moja mala zablistaćemo“<sup>260</sup>. On očigledno pripada nekom plesnom hitu aktuelnog trenutka i svedoči o stupnju društvenog razvoja na kome Afroamerikanci imaju mnogo više samopouzdanja i svesti o svojoj vrednosti, te mogu da se prepuste lepšoj strani života i dozi bezbrižnog eskapizma i uživanja, što je pravo koje su stekli svojim ulaskom u niži srednji i srednji stalež i pored svih prepreka. Hegemona bela Amerika čini sve da ugasi ovu iskrup otpora i duh zajedništva, uključujući i potkupljivanje rasnih lidera, ali ne uspeva da slomi tu novoprobudenu samosvest:

Onda ste se smejali kao i uvek  
Čuli su vaš smeh i zapitali se;  
Uz nelagodu;  
Ne priznajući stravu što su gajili duboko u sebi...

...  
Šta, iz sirotinjskih kvartova  
Gde su vas saterali  
Šta, iz stračarica  
Koje nisu mogli da vam uskrate -  
Šta to do njih dopire  
I donosi nelagodu, strah? (Brown 57)<sup>261</sup>

Strah izaziva upravo nemogućnost da se, i pored svih opstrukcija, zaustavi prirodni evolutivni sled i da se odbrani davno uzurpirana apsolutna moć nad čitavom jednom rasom. U ovoj borbi za dominaciju sa jedne, odnosno samoostvarenje sa druge strane, centralno mesto zauzimaju narodna i popularna kultura. One su istovremeno i ogledalo kolektiva u kome su nastale, ali i inspiracija i motivacija za napredak; dokaz o razvoju samosvesti, kao i sredstvo političke borbe sa dominantnim kulturnim i društvenim obrascem. Kada u ovoj pesmi kao reakciju na tlačenje i nepravdu nudi odgovore sadržane u poeziji, Braun u stvari svedoči o značaju kulturne produkcije u identitetskoj borbi za rasnu afirmaciju. Snažni ljudi koji pristižu i jačaju tako jesu svi Afroamerikanci koji stupaju stazama napretka, ali i umetnici Novocrnačke renesanse koji treba na sebe da preuzmu trostruku ulogu, odnosno da budu hroničari rasnih napora, da obezbede kroz svoja dostignuća dokaz o njihovom uspehu, kao i da inspirišu nove generacije umetnika i revolucionara na još veća postignuća.

Drugi odeljak zbirke *Južnjački drum* pod nazivom „Nemirnom rekom“ („On Restless River“) uvodi u zbirku motive destrukcije i prirodnih katastrofa. Direktnu inspiraciju Braun crpi iz najrazornije rečne poplave u istoriji SAD, izlivanja reke Misisipi 1927. u kome je reka dostizala dubinu od tridesetak metara i širinu od 130 kilometara, poput ogromnog „kontinentalnog mora“<sup>262</sup>. U poplavama je stradalo oko 250 ljudi, a na stotine hiljada je ostalo bez svojih domova<sup>263</sup>, gde je u ovom pojasu izuzetno zastupljena afroamerička populacija bila neproporcionalno pogođena, usled državnog fokusa na pomaganju belim stanovnicima zahvaćenog područja. Ovom prirodnom katastrofom bave se, manje ili više eksplicitno, i prve dve pesme u ovom delu zbirke, „Memfis bluz“ („Memphis Blues“ – CP 60-1) i „Ma Rejni“ („Ma Rainey“ – CP 62-3). Pesma „Memfis Bluz“ sastoji se iz tri dela, čime se već nagoveštava često nešto kompleksnija struktura pesama u ovom delu zbirke. Prvi i treći deo predstavljaju okvirnu pesmu unutar koje se nalazi centralna parodična propoved drugog dela. Prvi

<sup>259</sup> U originalu: „Ain't no hammah / In dis lan', / Strikes lak mine, bebby, / Strikes lak mine.“

<sup>260</sup> U originalu: „Me an' muh baby gonna shine, shine / Me an' muh baby gonna shine.“

<sup>261</sup> U originalu: „Then laughed as usual. / They heard the laugh and wondered; / Uncomfortable, / Unadmitting a deeper terror. / .../What, from the slums / Where they have hemmed you, / What, from the tiny huts / They could not keep from you— / What reaches them / Making them ill at ease, fearful?“

<sup>262</sup> <https://web.archive.org/web/20090829220610/http://www.gsfc.nasa.gov/scienceques2001/20020405.htm>

<sup>263</sup> <https://www.britannica.com/event/Mississippi-River-flood-of-1927>

deo pesme uvodi temu prolaznosti ljudskih dostignuća koja neumitno gube bitku sa prirodnim nepogodama i zubom vremena:

Niniva, Tir,  
Vavilon,  
Od nji' ne osta  
Baš mnogo tog.  
Gradovi ovi  
Rđa i prah,  
Kroz krš im poje  
Tek vetra dah...  
Bio pre Memfis  
Davno bejaše,  
Uništen srušen  
Kako goj 'oćeš...  
Ovaj tu Memfis  
Ko to zna  
Možda poplavi;  
Tornado ga oduva;  
I Misisipi sve  
Do mora spere -  
K'o onaj Memfis  
Davno pre. (Brown 60)<sup>264</sup>

U ovom uvodnom pasažu Braun demonstrira i karakterističnu averzija prema urbanim sredinama, logično ishodište njegovih folklornih preokupacija, koja će naročito doći do izražaja u trećem odeljku zbirke koji je u celosti posvećen gradovima. Prema ovakvom tumačenju, gradovi su oduvek bili i biće mesta surovog materijalizma i neautentične masovne kulture, čija je posledica duhovno mrtvilo, pa tako oni, hrišćanskim jezikom govoreći, postaju prestonice greha, uvek pre ili kasnije na meti božijeg gneva. Takav je slučaj i sa modernim Memfisom, koji se svakog trenutka može pridružiti svojim slavim istorijskim prethodnicima. Centralno pevanje od šest strofa, predstavlja eksploraciju reakcija različitih slojeva crne zajednice na ovakvu mogućnost. Ova pesma u pesmi predstavlja ironičnu propoved u koju je „vešto skrivena ekstenzija bluz forme“ (Henderson 51). Strofe propovedi pisane su u obliku poziva i odgovora, gde šest različitih likova/tipova odgovara na pitanje šta bi učinili u slučaju dolaska apokalipse. Propovedni format u potpunosti je očuvan u prvim stihovima strofa, koje sadrže pitanje, dok naredna tri stiha i oblikom i sadržajem predstavljaju bluz varijacije. Prva strofa jeste predstavljanje ovog obrasca i sadrži manje-više konvencionalnu retoriku baptističkih ili metodističkih propovedi, uz jasna obeležja dijalekta:

Šta 'š da činiš kad Memfis plane,  
Memfis kad plane, Gos'n Propovedniče?  
Ima da se molim Isusu neprestano,  
Da se molim Isusu, kol'ko mogu jače,  
Isusu mom da molim, oh, Bogo moj! (Brown 60)<sup>265</sup>

Ipak već sledeća strofa u kojoj se ovaj glas nebeskog providenja obraća ljubavniku u potpunosti menja ton pesme, jer i ljubavnik će, kao i propovednik uostalom, nastaviti da čini ono što mu je inherentno:

<sup>264</sup> U originalu: „Nineveh, Tyre, / Babylon, / Not much lef' / Of either one. / All dese cities / Ashes and rust, / De win' sing sperrichals / Through deir dus' . . . / Was another Memphis / Mongst de olden days, / Done been destroyed In many ways. . . / Dis here Memphis / It may go; / Floods may drown it; / Tornado blow; / Mississippi wash it / Down to sea— / Like de other Memphis / in History.“

<sup>265</sup> U originalu: „Watcha gonna do when Memphis on fire, / Memphis on fire, Mistah Preachin' Man? / Gonna pray to Jesus and nebber tire, / Gonna pray to Jesus, loud as I can, / Gonna pray to my Jesus, oh, my Lawd!“

„Ljubiću moju garu kao nikad pre -/ Ljubiću moju malu k'o što priliči,/ Ljubiću malu garavu, oh, Bogo moj!“ (60)<sup>266</sup>. Da će stanovnici Memfisa neobično euforično dočekati smak sveta postaje jasnije sa svakom narednom strofom, gde svakoj od njih Braun daje malo posebne boje. Tako je recimo sa strofom posvećene džez pijanisti koja sadrži veći stepen improvizacije nego druge strofe:

Šta 'š da činiš dok Memfis u zemlju tone  
Memfis u zemlju kad potone, Gosn Muzičar?  
Udaraću po klaviru sve dok ima ton  
Lupaću da pobedim bend još jednom bar,  
Milovaću dirke, oh, Bogo moj! (Brown 60-1)<sup>267</sup>

Ova situacija se ponavlja i sa narednim poetskim personama. Radnik će srušeni grad ponovo izgraditi da bude bolji i postojaniji, dok poprištem Sudnjeg dana beskrajno bude gurao „kolica mrska“, pijanac će otvoriti pljosku viskija i dobro potegnuti, dok će kockar još jednom baciti kockice, ne bi li pre strašnog suda dobio još jednu sedmicu. Začinjena ovako obilnim dozama ironije, ova pseudo-propoved ostaje tako, u zavisnosti od tumačenja, da se ambivalentno klacka između pohvale afroameričkom stoicizmu i kritike hrišćanskih religijskih praksi. Jasno je da komunistički nastrojani Braun implicitno kritikuje Hrišćanstvo i kada ga stavlja u paralelizam sa hedonističkim praksama neprokreacijskog seksa i plesne muzike, ili sa adiktivnim praksama alkoholizma i kocke. Takođe je, a u skladu sa istim svetonazorom, primetno da su pesnikove simpatije na strani radnika, koji jedini na čitavu beznadežnu situaciju reaguje produktivno i predstavlja garant obnove civilizacije nakon apokalipse. Ono što sledi jeste zatvaranje pesme trećim odeljkom koji nakon ove bluz propovedi prirodno zaokružuje temu započetu u prvom odeljku:

Memfis da strada  
Od vode, vatre;  
Crnja ne mari  
Brigu ne bere -  
Memfis da strada  
Pa da se digne,  
Crnji svejedno  
Bole ga brige.  
Svi ti gradovi  
Rđa i prah,  
Kroz krš im poje  
Tek vetra dah... (Brown 61)<sup>268</sup>

Braun na kraju pesme sugeriše da Afroamerikanci jednostavno nemaju razloga da se investiraju u propast jedne suštinski izvitoperene i bele civilizacije u kojoj su im uskraćene mnoge slobode i prava i da je ono što se činilo kao ironijska distanca drugog odeljka pesme zapravo pohvala izdržljivosti crnog naroda i njegovog talenta da živi za trenutak i izdvoji ono najbolje iz svoje generalno sumorne egzistencije.

U jednoj od svakako svojih najboljih i najpoznatijih pesama, „Ma Rejni“, Sterling Braun koristi tehniku sličnu filmskoj montaži pri stvaranju neobično kompleksne i slojevite tvorevine u kojoj se prepliću teme posledica katastrofe, duha zajedništva i isceljujuće moći umetnosti, a koju su kritičari nazivali „jednom od najfinijih evokacija Crnog života ikada napisanih“ i „možda *definitivnom* bluz

<sup>266</sup> U originalu: „Gonna love my brownskin better'n before—/ Gonna love my baby lak a do right man, / Gonna love my brown baby, oh, my Lawd!

<sup>267</sup> U originalu: „Watcha gonna do when Memphis falls down, / Memphis falls down, Mistah Music Man? / Gonna plunk on dat box as long as it soun', / Gonna plunk dat box fo' to beat de ban', / Gonna tickle dem ivories, oh, my Lawd!“

<sup>268</sup> U originalu: „Memphis go By Flood or Flame; / Nigger won't worry All de same—/ Memphis go Memphis come back, / Ain' no skin Off de nigger's back. / All dese cities Ashes, rust. . . / De win' sing sperrichals / Through deir dus'.

pesmom“ (Henderson 41). Pjesma koja uopšte nije napisana u formi bluz (ukoliko se izuzmu citirani, odnosno semplovani delovi pesme *Bluz mrtve vode* (*Backwater Blues*)) predstavlja zapravo „iscrpnu dramaturgiju duha i moći bluz i njegove istorijski ritualne uloge u životima Crnaca“ (41). Ovo je takođe i pionirski poduhvat kada je u pitanju poetsko prikazivanje poznatih muzičara, odnosno u ovom slučaju jedne proto-pop zvezde. Pjesma će tako poslužiti kao uzor brojnim afroameričkim pesnicima koji će u nastupajućim decenijama biti inspirisani džez herojima i heroinama kao što su Džon Koltrejn ili Bili Holidej. Centralni događaj pesme jeste nastup velike bluz zvezde Gertrude „Ma“ Rejni, jedne od prvih izvođačica bluz koje su dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka imale i studijske snimke (preko stotinu ploča), osim što su sa svojim trupama tokom beskrajnih turneja nastupale širom SAD, a naročito u državama „Crnog pojasa“. Rejni je kao i sve takve zvezde onog vremena, nastupala po seoskim vašarima i zabavama, pod šatorima i u improvizovanim salama, a jedan takav nastup upravo čini okosnicu ove pesme.

Pjesma je sastavljena od četiri odeljka, od kojih svaki oponaša određeni plan odnosno kadar u ovoj praktično filmskoj tehnici. Na početku pesme, kao na početku filma, imamo jedan daleki total koji nas uvodi u pesmu i objašnjava kontekst i atmosferu sveopštog uzbuđenja, gde Crnci sa američkog Juga sa svih strana hrle na koncert velike zvezde:

Kad Ma Rejni  
Dođe u grad  
Narod od svukud  
Pokulja tad,  
Poplar Blaf i  
Kejp Džirardo,  
Sjate se da vide  
Kako Ma radi to; (Brown 62)<sup>269</sup>

Osim što treba da dočara ogromnu popularnost bluz pevačice, ovaj prvi odeljak nudi i ključ za dalje tumačenje pesme: pomenuta mesta iz kojih obožavaoci pristižu locirana su u pojasi koji je bio zahvaćen katastrofalnim poplavama 1927, tri godine pre no što je Braun prvi put objavio ovu pesmu, i uspomene na katastrofu biblijskih razmera još uvek su sveže među publikom. Pesnička kamera se približava u drugom odeljku, gde u intenzivno dijalekatski obojenim stihovima sada već možemo da vidimo posetioce koji se „Guraju ... u sali, smijulje i kreštu,/ Huje k'o vetar močvarni, žubore k'o potok veseli“<sup>270</sup>, gde se kroz ove prikaze iščekivanja i uzbuđenja, kao iz kolektivnog nesvesnog, suptilno probija motiv vode koja u glavama prisutnih, pa i pesnika, simbolizuje život, ali i destruktivnu snagu prirode. I zaista, iako ovim skupom generalno vlada veselost i „Šaljivdžije se i dalje cerekaju dok sede u gužvi“, tu su i oni drugi što „sednu i čekaju puni svog bola i muke“ i tako sve dok šou konačno ne krene i „Keva ne izađe i isceri se zlatnim zubima na nji' / A Long Boy ne sjuri mol niz crno-bele dirke“<sup>271</sup>. O gotovo sakralnoj ulozi bluz muzičara u crnoj zajednici već je bilo reči kada se raspravljalo o ciklusu pesama o Big Boy Dejvisu i sličnom prikazu muzičkog izvođenja u jednoj od njih. Međutim, ukoliko je skitnica i putujući muzičar Dejvis mogao tokom svog nastupa da evocira atmosferu propovedi, poput nekog baptističkog sveštenika, mora se imati na umu da je Ma Rejni, popularna „Majka bluz“ bila najveća zvezda svog vremena. U ovakvoj hijerarhiji njena uloga nadilazi svešteničku, i ona postaje istinsko božanstvo, kao uostalom i mnoge pop zvezde nakon nje.

<sup>269</sup> U originalu: „When Ma Rainey / Comes to town, / Folks from anyplace / Miles aroun', / From Cape Girardeau, Poplar Bluff, / Flocks in to hear / Ma do her stuff;“

<sup>270</sup> U originalu: „Dey stumble in de hall, jes a-laughin' an' a-cacklin', / Cheerin' lak roarin' water, lak wind in river swamps.“

<sup>271</sup> U originalu: „An' some jokers keeps deir laughs a-goin' in de crowded aisles, / An' some folks sits dere waitin' wid deir aches an' miseries, / Till Ma comes out before dem, a-smilin' gold-toofed smiles / An' Long Boy ripples minors on de black an' yellow keys.“

Tako se i treći odeljak ove pesme sastoji od molitve kojom se kolektiv njenih poklonika obraća ovoj crnoj boginji:

O Ma Rejni  
Zapevaj;  
Sad si došla  
U svoj kraj,  
U nas uđi,  
Snage daj...  
O Ma Rejni,  
Mala malena;  
Pevaj o baksuzu  
Što nam se sprema;  
Pevaj o putu na koji moramo  
Bez prijatelja... (Brown 62-3)<sup>272</sup>

Ovo je invokacija Svetog duha od kojeg se očekuje da uđe u verujuće, obodri ih i okrepi u borbi protiv životnih nedaća. Ipak, Ma Rejni se takođe prihvata i kao integralni deo ovog društva, kao duša naroda i južnjačka majka koja je konačno došla među svoje, kao hroničarka i proročica crnog naroda.

Četvrti i poslednji pasaż pesme u krupnom je planu i prikazuje samo bluz izvođenje i njegov ishod, a pesnik prepušta naraciju neposrednom svedoku koji će dati svoje viđenje nastupa iz prve ruke. Ono što će se dogoditi jeste spiritualno iskustvo koje se opire razumevanju i teško se opisuje rečima, i najbolje objašnjenje koje ovaj očevidac može da ponudi glasi: „Ona nas sam’ tako dovati na neki fazon“<sup>273</sup>. Sledi pesma u pesmi, znakoviti „Bluz mrtve vode“, od koje Braun u svoju pesmu uključuje tri strofe:

*’Kiša danima i nebo crno kao noć.  
U dolini izbi problem kad je pala noć.*

*’Grmi i seva i oluja poče tad  
’Iljade ljudi nema gde da pođe sad.*

*’Stojala sam tako na nekom brdu usamljenom  
I gledala dole de mi nekad beše dom.’ (Brown 63)<sup>274</sup>*

Sa velikim majstorstvom Braun plasira ovaj citat, takoreći nađeni umetnički objekat, i od njega stvara emotivno jezgro i katarzični trenutak svoje pesme. Pesma o uništiteljskoj moći vodene stihije naravno da snažno rezonira kod prisutne publike, ona je upravo destilacija čitave njihove muke, izgubljenih života i domova. Ovo dovodi do pročišćenja afekta i popuštanja emocionalnih barijera, kao na kraju rituala, što ovo iskustvo zapravo i jeste i „narod je narafski savio glavu i plak’o“, a što se tiče obogotvorene pevačice, „Keva je sišla sa scene i pošla napolje za nekim čovekom“<sup>275</sup>. Prema rečima Stivena Hendersona:

---

<sup>272</sup> U originalu: „O Ma Rainey, / Sing yo’ song; / Now you’s back / Whah you belong, / Git way inside us, / Keep us strong. . . . / O Ma Rainey, / Li’l an’ low; / Sing us ‘bout de hard luck / Roun’ our do’; / Sing us ‘bout de lonesome road / We mus’ go. . .“

<sup>273</sup> U originalu: „“She jes’ catch hold of us, somekindaway.“

<sup>274</sup> U originalu: „It rained fo’ days an’ de skies was dark as night, / Trouble taken place in de lowlands at night. / Thundered an’ lightened an’ the storm begin to roll / Thousan’s of people ain’t got no place to go. / ‘Den I went an’ stood upon some high ol’ lonesome hill, / An’ looked down on the place where I used to live.“

<sup>275</sup> U originalu: „An’ den de folks, dey natchally bowed dey heads an’ cried, / Bowed dey heavy heads, shet dey moufs up tight an’ cried, / An’ Ma lef’ de stage, an’ followed some de folks outside.“

Pričešće je završeno. Sada je čak i pesma nepotrebna, i Ma Rejni, sveštenica, je potrošena – duh ju je napustio, duh je pušten na slobodu i sad ih sve okružuje i osveštava. Ovo je kao završetak propovedi, ili krštenja. (Henderson 43)

Ovo kolektivno iskustvo i snaga koju je bluz pevačica oslobodila u publiku opiru se bilo kakvom objašnjenju, i očevidac samo ponovo konstatuje „Žena nas prosto do’vati na neki fazon“<sup>276</sup> čime se pesma i završava.

U pesmi „Stari Kralj Pamuk“ („Ole King Cotton“ – CP 64-5) Braun koristi jak dijalekat i formu nalik nekoj dečjoj pesmici ili razbrajalici da progovori o teškom životu ljudi koji uzgajaju pamuk na zakupljenim plantažama, u napoličarkom odnosu koji se ne razlikuje mnogo od ropstva. Efektan kontrast postiže se u sukobu razigrane metrike i sadržaja pesme koji je izuzetno mračan i pun beznađa. Kralj pamuk izrasta u hirovito, zloćudno i nikad zadovoljno božanstvo kome ovi ljudi robuju, suočeni sa uvek novim iskušenjima, od nepravde koju im nameću gazde zemljišta, preko meteoroloških nepogoda, do najezda parazita. U ovom procesu gazde profitiraju, dok Crnci obavljaju ovaj jalovi posao sve do smrti.

U pesmi „Deca Misisipija“ („Children of the Mississippi“ – CP 66-7) Braun se ovaj put direktno bavi poplavama i njihovim pogubnim delovanjem na krhku egzistenciju siromašnog crnog stanovništva. On govori o narodu koji „poznaje strah intimno“<sup>277</sup>, jednoj zajednici koja je toliko duboko istraumirana tokom nekoliko vekova svoje istorije na američkom kontinentu da i kada je veselje ili neka prilika za bezbrižnu dokolicu, „Čak i tada ispod bi tekla jaka struja / Straha“<sup>278</sup>. Ova elegija o traumi ispresecana je isečcima iz narodnih pesama na temu poplava, u kojima se zajednica sa svojim žalbama obraća bogu:

*Gospod je reko Noju da sprema se poplava,  
Noj ču šta veli Bog  
Te stoku metnu na brod,  
Eh da reče Gospod i nama. (Brown 66)<sup>279</sup>*

Ova zajednica je kroz poplavu upoznala i patnju, dok su gledali kako im crna voda odnosi sav imetak, od doma u kome žive do dragih porodičnih relikvija, a upoznali su i smrt koja uvek ide u korak sa poplavom „alava na stoku, na decu“<sup>280</sup>. Njihov život nije, naravno, lagodan ni inače, i za njih nema „duge obećanja da premosti plava nebesa“<sup>281</sup>, već samo „obećanje pečene zemlje, spržene kao u grnčarskoj furuni“<sup>282</sup> koje se smenjuje sa obećanjem „zime, sumorne i nemilosrdne“<sup>283</sup>. Kada od boga nema pomoći, narod se svojim pesmama obraća samoj reci, prvo prkosno kao „vodi crnoj, gadnoj, prevrtljivoj“<sup>284</sup>, a zatim i kroz očajnički vapaj bluz tugovanke:

*Dolazi zima  
Posnija no ikad  
Šta ti učinismo mi  
Da činiš to što činiš?  
Ti reko garava srca*

<sup>276</sup> U originalu: „She jes’ gits hold of us dataway.“

<sup>277</sup> U originalu: „Now, intimately / These folk know fear.“

<sup>278</sup> U originalu: „There rolled even then a strong undertow / Of fear.“

<sup>279</sup> U originalu: „De lord tole Norah / Dat de flood was due, / Norah listened to de Lord / An’ got his stock on board, / Wish dat de Lord Had tole us too.“

<sup>280</sup> U originalu: „rapacious of cattle, of children“

<sup>281</sup> U originalu: „No arc of promise bedecking blue skies;“

<sup>282</sup> U originalu: „Promise of baked lands, burnt as in brickkilns“

<sup>283</sup> U originalu: „winter, bleak and unpitying;“

<sup>284</sup> U originalu: „bracken as the waters, / Black and unceasing“



*Nismo te vređali nikad.* (Brown 67)<sup>285</sup>

Svoju verovatno najbeznadežniju pesmu Braun završava konstatacijom da ovi ljudi, toliko marginalizovani u društvu, a sada izdati i od strane hirovite i surove prirode, zapravo i nisu deca nego pastorčad reke Misisipi.

U baladnom ciklusu od pet pesama o varalici i šaljivdžiji Slimu Griru, Braun kreira mali komični ep inspirisan ribolovačkim pričama koje su se u afroameričkoj zajednici tradicionalno prepričavale po mestima gde su se okupljali muškarci, poput berbernice u koju je i smeštena okvirna priča jedne od ovih pesama. U prvoj pesmi iz ciklusa jednostavno nazvanoj „Slim Grir“ („Slim Greer“ – CP 77-8) Slim se odmah opisuje kao najbrbljiviji čovek i najveći lažov koji zabavlja ljude u kuhinji (u kojoj su po svoj prilici zaposleni) pričom o tome kako se u Arkanzasu pretvarao da je belac, iako „nije niš’ svetliji / no ponoć mračna“<sup>286</sup>. On tamo otpočinje romansu sa jednom belom ženom iz viših slojeva, koja misli da je on iz Španije ili Francuske. Niko ne sumnja na Slima sve dok ga ne raskrinka jedan drugi udvarač ove žene, Brđanin Bili. Ostavljen sam u salonu, Slim seda za klavir i počinje neverovatno vešto da svira bluz na klaviru. Brđanin čuje njegovu muziku i ona mu otkriva ono što nije bio u stanju ni Slimov ponoćno crni ten:

Belac ga sluš’o  
Pa siknu jako  
„Nikoji belac n’ume  
Da svira tako...“ (Brown 78)<sup>287</sup>

Domaćica tera drskog gosta, ali joj ženska radoznalost ne da mira, pa se ušunja u salon gde zatiče Slima kako „dirke muštra“ pa i ona shvata:

Čula je Slimovu pesmu -  
A onda, ’leb te poj’o!  
Prodorno ciknu – „Crnjo!“  
A Slim će njoj „Gospojo?“<sup>288</sup>

Naravno, odmah se okuplja ekipa belaca spremnih da linčuju prestupnika, ali Slim Grir je već nestao brzinom munje.

Pesma „Slim u Atlanti“ („Slim in Atlanta“ – CP 81-2) predstavlja još jednu Slimovu lažovsku priču sa rasnom oštricom. U njoj se Slim kune da je segregacija u Atlanti tolika da je Crncima dozvoljeno da se smeju isključivo u posebnim telefonskim govornicama. Kada Slim pristigne u grad i vidi Crnce kako čekaju u dugom redu ispred govornice da se smeju, on dobija napad neizdrživog histeričnog smeha, pa upada u govornicu preko reda, izbacuje čoveka koji je već bio unutra i smeje se puna četiri sata. Međutim svaki put kada pogleda napolje i vidi ljude koji se previjaju od muke, kao ispred javnog toaleta, samo da ne bi prasnuli u smeh, Grir ponovo počinje da se smeje i to traje sve dok po njega ne dođe hitna pomoć, da bi kasnije bio i deportovan iz Atlante kako bi se u gradu obezbedilo poštovanje zakona. „Slim dobija posao“ („Slim Lands a Job“ – CP 79-80) predstavlja burlesknu epizodu u čijoj osnovi je priča o lošem položaju radnika i nepoštovanju radničkih prava, dok se pesma „Slim čuje ’poziv’“ („Slim Hears „the Call““ – CP 83-8) koristi formatom ribolovačke priče u kritikovanju licemerja organizovane religije. Slim priča društvu iz berbernice kako je osetio „poziv“ da postane svešteno lice kada je sreo svog druga, jednog korpulentnog kockara koji je u međuvremenu postao poznat kao „božji grmalj“ odnosno postao svešteno lice i sada živi u kući veličine Kapitola sa

<sup>285</sup> U originalu: „Winter a-comin’ / Leaner dan ever, / What we done done to you / Makes you do lak you do? / How we done harmed you / Black-hearted river?“

<sup>286</sup> U originalu: „An’ he no lighter / Than a dark midnight.“

<sup>287</sup> U originalu: „The cracker listened / An’ then he spat / An’ said, “No white man / Could play like that. . . .“

<sup>288</sup> U originalu: „Heard Slim’s music— / An’ then, hot damn! / Shouted sharp—“Nigger!” / An’ Slim said, “Ma’am?“

prelepom ženom i još lepšom sekretaricom. Osim toga ovaj nekad poročni čovek koji nije završio školu i jedva da je znao da čita, sada je direktor jedne škole, za koju skuplja ogromne svote kao dobrovoljni prilog. Ove dve pesme predstavljaju tako i možda najotvoreniju demonstraciju Braunovih komunističkih uverenja koja se može naći u zbirci *Južnjački drum*. Napokon, pesma „Slim u paklu“ („Slim in Hell“ – CP 89-92) kojom se zaključuje ovaj ciklus pesama predstavlja interpretaciju standardne teme narodne poezije o šaljivdžiji koji polazi na onaj svet gde će nadmudriti boga ili đavola. U ovoj pesmi Slim stiže u Raj gde mu Sveti Petar daje anđeoska krila i kao osobu od poverenja šalje ga da izvidi kakva je situacija u Paklu. Slim pristiže u pakao, gde ga Đavo vodi u obilazak i on uviđa da su tu kockarnice, javne kuće i kabarei, što ga sve atmosferom podseća na Memfis ili Nju Orleans. U jednoj prostoriji ugledaće sveštenika sa ne jednom nego dve devojke u krilu (moguće poznanika iz jedne od prethodnih pesama), dok kod paklene furune vidi kako beli đavoli ubacuju crne u vatru, na šta Slim konstatuje da ga sve to neobično podseća na dom i gradove kao što su Viksburg, Litl Rok ili Džekson. Na posletku se đavo pretvara u belog šerifa, na šta Slim odlučuje da je vreme za beg. Kada ga Sveti Petar pita šta se dešava u Paklu, dobija sledeći odgovor:

I Slim reče, „Pero,  
Ne znam šta bi rek'o,  
To bio je Diksi  
A ja mislio pak'o.“ (Brown 92)<sup>289</sup>

Na to Sveti Petar odlučuje da Slim nije dovoljno bistar za Raj, pa ga šalje nazad na zemlju, čime Grir u skladu sa tradicijom ovakvih pesama nadmudruje smrt.

Ovaj pasaž zbirke zatvara pesma „Bluz rečne obale“ („Riverbank Blues“ – CP 100) koja ponovo podseća na glavni motiv vode kao realne i simbolične opasnosti koja pretili stanovnicima Braunovog ruralnog Juga:

Čovi se noge zaglibe u lepljiv mulj,  
Čovi ova žuta voda uđe u krv,  
Ne treba nada, ne treba mu trud,  
Blatne struje zauvek ga vežu tu. (Brown 100)<sup>290</sup>

Pesma se nastavlja idiličnim slikama života uz reku, osunčanim lenjim suncem, ali ova idila je očekivano samo uljuljivanje i prevara, jer reka Crnce neosetno pronese pored bogatih farmi i plodne zemlje i ispljune ih u neki od neuglednih gradića uz rečnu obalu. Umesto obećanja života i plodnosti, ova voda predstavlja žabokrečinu inercije koja Crnce drži vezane za mesta na kojima nemaju načina da se na bilo koji način realizuju, sistemsku nepravdu koja im ruši samopouzdanje i samopoštovanje i ubija svaku ambiciju, ali i stvarnu stihiju reke Misisipi koja je u stanju da za tren zbrise sa lica zemlje čitav njihov svet. Reka je poput hipnotizera koji pokušava svoju žrtvu da uljuljka u lažnu sigurnost dok čoveku šapuće „čemu žurba, polako samo, polako samo...“<sup>291</sup>. Narator omamljen gleda u spori tok reke sve dok se u njemu nešto ne „prenu i pozva / „Bolje da kreneš... Trebaš na put... / Smotaće te inače obala ova...“<sup>292</sup> Braun kreira izuzetno moćne i jezovite slike u kojima gradići uz rečnu obalu sve dublje i dublje tonu u mulj i postaju prevrtljivi i zli kao reka, a prostora za beg je sve manje. Na taj način ova pesma zaokružuje priču o poplavama i preudicira velike migracije ka urbanim metropolama Severa SAD, koje će i činiti okosnicu trećeg dela zbirke.

<sup>289</sup> U originalu: „An' Slim say, „Peter, / I really cain't tell, / De place was Dixie / Dat I took for Hell.“

<sup>290</sup> U originalu: „A man git his feet set in a sticky mudbank, / A man git dis yellow water in his blood, / No need for hopin', no need for doin', / Muddy streams keep him fixed for good.“

<sup>291</sup> U originalu: „Ain' no need fo' hurry, take yo' time, take yo' time. . . .“

<sup>292</sup> U originalu: „But somp'n way inside me rared up an' say, / „Better be movin' . . . better be travelin' . . . / Riverbank'll git you ef you stay. . . .“

Treći i najkraći deo zbirke pod nazivom „Bluz limenog krova“ dobio je ime po istoimenoj naslovnoj pesmi i u potpunosti je posvećen gradskom životu crnih doseljenika na Sever. U ovim pesmama Braun bogato ilustruje svoju više puta i inače dokumentovanu averziju prema Harlemu i sličnim gradskim sredinama, kao prema mestima masovne produkcije, pa tako i derivatnosti, duhovnog siromaštva i nestajanja autentične crnačke kulture. Istovremeno, gradske sredine sa svojim obećanjem ekonomskog progressa i asimilacije predstavljaju mesta otuđenosti i fragmentacije afroameričke zajednice.

Odeljak otvara istoimena pesma („Tin Roof Blues“ – CP 102) koja za razliku od mnogih drugih Braunovih pesama koje imaju „bluz“ u svom naslovu ima i formalne odlike bluz. Ovo je tugovanka u kojoj se lirski subjekat jada kako će se vratiti tamo „gde Južna pruga preseca C&O“<sup>293</sup> odnosno u ruralne predele svog rodnog Juga. Gradska sredina u koju je, kao i mnogi drugi, došao tokom Velikih migracije, nosi sa sobom loše životne uslove, otuđenost i nedostatak društvenih kontakata, kao i pogubne poroke:

Ostavljam štroku gracku, na put odo' ja  
Ovu ovdi štroku gracku i odo' na put ja,<sup>294</sup>  
Da živim ko čovek, 'nako kako znam

Ovde sve se pokondiri, a i ko nije želi to  
Sve mangupi i tikve, drugi pokušavaju to  
Od sad do sudnjeg dana klade se na broj. (Brown 102)<sup>295</sup>

U pesmi „Deca naše dece“ („Children's Children“ – CP 104) govori o propadanju afroameričke kulture u urbanim sredinama i generacijama omladine koje su rođene u gradovima i koje se smeju kada čuju „Ove pesme, rođene u mucu njihovih starih / Dragulje pesme, duboko zakopane pod teretom / Godina mračnih i teških“<sup>296</sup>, dok istovremeno padaju u trans na „sladunjave melodije o ljubavnim groznicama, / Milozvučne laži o ljubavi beskrajnoj; / Gde se pogani telesni svrab transformiše u nešto božansko“<sup>297</sup>. Pesnik sugerije da je to zato što oni nikada nisu poznavali težak život njihovih predaka, u kome su ove pesme bile jedina uteha. Ova tegobna egzistencija je sada toliko daleko od njih da oni ne mogu ni da je zamisle, pa nije ni čudo da priče o prošlosti izazivaju kod njih istu podsmešljivu reakciju kao i pesme predaka. Umesto toga, u pokušajima da se asimiluju, mladi gradski Crnci oblače se pomodno, izbeljuju lice i ispravljaju kosu da bi bila kao belačka. Pesma „Deca naše dece“ predstavlja tako možda najdirektniji izraz Braunovih stavova u pogledu odnosa između narodnog stvaralaštva i masovne kulture plasirane sa pozicija moći kako bi učvrstila hegemonu ideologiju kapitala i konzumerizma.

O susretu afroameričke urbane zajednice sa masovnom proizvodnjom i potrošnjom koje služe u (re)produkciji neautentičnih kulturnih obrazaca govori i pesma „Meka“ („Mecca“ – CP 105), u kojoj smo svedoci ljubavne romanse mladog crnog para koji prividno uspeva da ostvari *američki san* lagodnog života i moderne garderobe, ali koji u tom procesu u potpunosti gubi svoj kulturni identitet, postajući nevešta imitacija nekog britanskog plemstva.

<sup>293</sup> U originalu: „where de Southern crosses top de C. & O.“

<sup>294</sup> Varijacije koje se javljaju između prvih stihova u strofi, koji bi u klasičnoj bluz formi trebalo da budu isti, predstavljaju simuliranu predstavu improvizacije nekog bluz pevača, a Sterling Braun je i sam svojevremeno snimio izvođenje ove pesme uz muzičku pratnju.

<sup>295</sup> U originalu: „Leave 'is dirty city, take my foot up in my hand, / Dis do-dirty city, take my foot up in my hand, / Git down to de livin' what a man kin understand. / Gang of dicties here, an' de rest wants to git dat way, / Dudes an' dicties, others strive to git dat way, / Put pennies on de numbers from now unto de jedgement day.“

<sup>296</sup> U originalu: „These songs, born of the travail of their sires, / Diamonds of song, deep buried beneath the weight / Of dark and heavy years;“

<sup>297</sup> U originalu: „Saccharine melodies of loving and its fevers, / Soft-flowing lies of love everlasting; / Conjuring divinity out of gross flesh itch;“

U potpunoj suprotnosti sa praznoglavom veselošću kapitalističkog uspeha prikazanoj u ovim pesmama jesu dve pesme koje govore o prostituciji: „Đeca dobijaju cipele“ („Chillen Get Shoes“ – CP 106) i „Harlemske prijateljice noći“ („Harlem Street Walkers“ – CP 108)“. Prva od njih jeste jeziva parafraza neke dečje uspavanke:

Nemoj plakati,  
Smiri se Lilice;  
Uskoro i tebi stižu  
Srebrne cipelice.

Mol nosi srebrnke  
S crvenom štiklom,  
Muški joj dolaze  
Automobilom. (Brown 106)<sup>298</sup>

Iako prividno veselog tona kojim se stvara neprijatni kontrast, ova pesma sa svojom reprezentacijom dečje prostitucije, ili makar infantilizacijom eksploatisanih žena, deli jedan deo genetskog koda sa „Harlemskim senkama“ Kloda Makeja. Osim toga, ovde je takođe prisutan isti element cikličnog ponavljanja u prikazivanju industrije seksa koja bespoštedno melje svoje žrtve: dok lupi dlanom o dlan, i Lili će postati kao Moli i shvatiće krajnje neromantičnu istinu koja se krije ispod paravana od šljašteće garderobe i imućnih udvarača. Primereno sumoran post skriptum ovoj uspavanki jeste kratka pesma „Harlemske prijateljice noći“ od samo četiri stiha:

Zašto hodaju tako tragično  
Ma, koga briga, kad budu bile u  
Grobu zahvalnom, svaka izbeljena lobanja  
Biće iscerena ... (Brown 108)<sup>299</sup>

Ovu pesmu Smetharst čita kao mešavinu književnog („grob zahvalni“), pseudo-arhaičnog („tragično“) i kolokvijalnog („koga briga“) registra, koja služi parodiranju radova Braunovih savremenika, a naročito Makeja, i pokušaja da posrnuću potlačenih i eksploatisanih udahnu elemente uzvišenog (73). Ipak, ova pesma nosi i snažnu rasnu poruku – smrt je veliki izjednačitelj, i u smrti rasa više ne predstavlja ništa, zbog čega se iscerene lobanje crnih prostitutki i keze.

Treći deo zbirke zatvara „Kabare“ („Cabaret“ – CP 111-13), jedna od najznačajnijih Braunovih pesama, koju su kritičari smatrali pretečom postmodernizma u afroameričkoj poeziji i „možda najvažnijom pesmom Novocrnačkog pokreta“ (Stuckey u Brown 10). „Kabare“ svakako predstavlja formalni iskorak u celokupnom opusu Sterlinga Brauna, složenu, polifonu i višeznačnu konstrukciju nastalu daljim usložnjavanjem postupka koji je pesnik uspešno razvijao u pesmama „Kad stupaju sveci u stroju“ i „Ma Rejni“.

Henderson vidi strukturu pesme kao dva koncentrična kruga, odnosno sveta, u kojima se radnja odvija: prvi je veći krug u kome se vodi žestoka borba između čoveka i prirode, gde Braun ponovo tematizuje velike poplave; drugi, mnogo uži krug, jeste mikrokosmos jednog tipičnog „renesansnog“ čikaškog noćnog kluba u vreme prohibicije (i poplava) 1927. godine (43). Braun gradi kompleksnu, polifoničnu strukturu ove pesme kroz sudaranja i paralelizme između ova dva sveta tokom jedne večeri i jednog muzičko-scenskog izvođenja. Atmosfera je tipična klupska i kasno noćna, pa je klub 'Crno i bež' prikladno mračan i zadimljen. Gosti ove ustanove jesu bogati i bahati beli „sizereni“ i njihove „blistave dragane“, a osoblje čine konobari koji bez reči „patvoreno [...] laskaju

<sup>298</sup> U originalu: „Hush little Lily, / Don't you cry; / You'll get your silver slippers / Bye and bye. / Moll wears silver slippers / With red heels, / And men come to see her / In automobiles.

<sup>299</sup> U originalu: „Why do they walk so tragical / Oh, never mind, when they are in / The grateful grave, each whitened skull / Will grin. . . .“

velikašima<sup>300</sup> trudeći se da ih snabdeju sa dovoljno, u tom trenutku ilegalnog alkohola, koji se iz tog razloga krije pod stolovima. Ovo je narativni okvir pesme koji nam pesnik predstavlja, i koji traje sve do trenutka kada „Džez orkestar oslobađa svoje mahnitaje“<sup>301302</sup>. Tada se u pesmu uključuje novi glas, dat u kurzivu, koji oštro ironičnim tonom komentariše ovo izvođenje, „*Tako je Rodžere; to je dobra kuca, / Pokaži gospodi šta sve znaš*“<sup>303</sup>. Braun lišava ovaj muzički performans njegovih umetničkih vrednosti i svodi ga na izvođenje pred gospodarom, po komandi, na mestu gde ljudi poput onih koji nastupaju vrlo verovatno ne bi bili ni usluženi<sup>304</sup>. Čitavo je izvođenje shodno tome i opisano u grotesknim i neprijatnim slikama, gde „Trombon riga, dok/Saksofon kiselo tuli, činele se sudaraju, / bubnjar se cima u epileptičnom napadu“<sup>305</sup>. Ovo je Braunov način da uspostavi kontrast između sirovog, katartičnog i vibrantnog izvođenja nekog bluzza, poput onoga u pesmi „Ma Rejni“, sa onim što smatra umetničkom i rasnom izdajom urbane plesne muzike, odnosno swinga i džeza. Već naredni stih uvodi još jednu paralelnu poetsku liniju, odnosno pesmu u pesmi. Ovoga puta to je standard „Blatna voda“ (Muddy Water) koji je proslavila bluz diva Besi Smit, a koji je nakon toga doživeo brojne obrade i nesumnjivo se svirao i po ondašnjim plesnim zabavama. Umesto pročišćujućeg dejstva kakvo je imala pesma Ma Rejni, „Blatna voda“ ovde služi kao neukusni kontrast i gorko-ironični komentar na stvarnu prirodnu katastrofu koja se istovremeno dešava izvan zidina ove tvrđave kapitala i hedonizma. Prvi stihovi pesme „Blatna voda / Oko mojih stopala / Blatna voda“<sup>306</sup> najavljuju ulazak horistkinja iz ansambla koje predstavljaju zvezde večernjeg programa. Potpunu neverodostojnost ovog performansa potcrtava činjenica da su „prelepe Kreolke iz Nju Orleansa“<sup>307</sup> zapravo poreklom iz najrazličitijih mesta širom SAD. Oskudno su odevene u jeftine i otrcane krpice, a oko glava imaju vezane marame kako bi se evocirala slika života na reci, dok u realnosti više podsećaju na neku gusarsku bandu. Dok devojke svojom pesmom bezuspešno prizivaju idilu života na reci, u strukturu pesme prodire još jedan glas, takođe formalno obeležen radi lakšeg čitanja, ovoga puta zagradama. Ovo je glas nekog filmskog žurnala ili spikera u nekom pro-komunističkom radio programu. Njegov ton je pretežno dokumentaristički i dok se u kabareu peva i igra, on komentariše katastrofalne posledice velikog izlivanja u slivu reke Misisipi. U ovom prvom javljanju, on opisuje povratak izmučenih Crnaca sa pogibeljne akcije spašavanja rečnih brana u nepravednu feudalnu ekonomiju napoličarenja, koju nikada ranije nisu napuštali, a verovatno više nikada ni neće. To što su povratnici opisani kao „Sirote i polugole budale, obeležene identifikacionim brojevima“<sup>308</sup> jasno signalizira paralelizam između njih i kabaretskih igračica, koje su takođe žrtve eksploatacije, degradacije i ekonomskog nasilja, a istovremeno dehumanizovane i svedene na broj. Dok je orkestar na vrhuncu svog izvođenja, što Braun onomatopejski prikazuje („Biii-dap-iii-Duuup, diii-ba-diii-Buup“), a devojke se provokativno uvijaju, ponovo se javlja ironični, kurzivni glas dresera koji i horistkinje, kao i članove orkestra pre njih, svodi na životinje, ovoga puta rasne kobile koje treba da pred posmatračima pokažu naučene trikove:

*Eh da, i vi  
Ponosite lepojke što đipate tako,  
Pokažite gospodinima kako ide kas.*

<sup>300</sup> U originalu: „The overlords sprawl here with their glittering darlings. / The smoke curls thick, in the dimmed light / Surreptitiously, deaf-mute waiters / Flatter the grandees,

<sup>301</sup> U originalu: „The jazzband unleashes its frenzy.“

<sup>302</sup> Pesma je navodno inspirisana jednim stvarnim izlaskom Sterlinga Brauna u pomenuti klub, u kome je te večeri svirao orkestar čuvenog Flečera Hendersona (Fletcher Henderson), rodonačelnika swinga i big bend džeza.

<sup>303</sup> U originalu: „Now, now, / To it, Roger; that’s a nice doggie, / Show your tricks to the gentlemen.“

<sup>304</sup> Pretpostavka je da je Sterling Braun prilikom posete ovom lokalitetu verovatno uspeo da prođe kao belac, što nije bio preveliki problem, ako se imaju na umu njegova veoma svetla put i crte lica koje se ne bi smatrale tipično afroameričkim.

<sup>305</sup> U originalu: „The trombone belches, and the saxophone / Wails curdly, the cymbals clash, / The drummer twitches in an epileptic fit“

<sup>306</sup> U originalu: „Muddy water / Round my feet / Muddy water“

<sup>307</sup> U originalu: „The ‘Creole Beauties from New Orleans’“

<sup>308</sup> U originalu: „Poor half-naked fools, tagged with identification numbers“

*Sve prvoklasna grla, gospon.  
Koliko nudite, gospodo, gospodo... (Brown 112)<sup>309</sup>*

Braun ovde naravno sugerije da je muzička tačka samo neka vrsta aukcije na modernoj pijaci robova, odnosno uvertira u seksualnu eksploataciju crnih igračica, čime se one izjednačavaju da prikazima seksualnih radnica u Braunovim i pesmama njegovih savremenika. Istovremeno, stihovi sentimentalne pesme o nostalgiji i južnjačkoj idili života pokraj reke prepliću se sa izveštajem sa poprišta razaranja u sve frenetičnijem ritmu:

Danas je godina kako me tamo nema  
Tumaram i lutam  
Nije mi bitno ako je tamo blatno

*(Sad kad su se poplave povukle,  
Šta je preostalo tom zlosrećnom narodu?  
Vremena na pretek da zbraja šta je izgubio,  
A šta je drugo i ostalo da se broji?)*

I dalje je to moj dom, moj topli dom (Brown 112)<sup>310</sup>

Izveštaj sa poplavljenih područja predstavlja istovremeno i prekor i ironičan komentar kojim se ukazuje da su, poput ljudi koji su u katastrofi izgubili sve što su imali, i izvođači u kabareu izgubili svoju kulturu koju prostitušu belim pokroviteljima za novac, i sada egzistiraju u nekoj vrsti duhovne pustoši. Naivnost i nevinost pesme koju devojke pevaju, takođe je kontrastirana i sa opisom njihovog hiper-seksualizovanog performansa („Iz tih prelepih grla / Uzdasi i duboki vapaji za domom“ i nešto niže ponovo „Tela se uvijaju i njišu“<sup>311</sup>). Dokumentarističke slike pomora u Delti Misisipija pred kraj pesme dostižu svoj mračni vrhunac:

*(Nad rekom Jazu  
Lešinari nadleću, nisko,  
Prežderani, ipak istežu mršave šije,  
I dalje vrebaju.) (Brown 113)<sup>312</sup>*

Ono što su presiti lešinari nad Deltom, to su u kabareu 'Crno i Bež' njegovi prebogatiji gosti „otekla lica“ koji, uz obilate količine alkohola, glođu posmrtnu ostatke autentične afroameričke kulture. U finalu pesme izvođenje na sceni dostiže orgijastičku ekstazu gde „horistkinje zauzimaju čudne telesne položaje“, a „bubnjar baca palice / ka mesecu“<sup>313</sup>. U opisivanju ovog performansa, Braun nikako ne dopušta da on, makar na tren, transcendirira izvan okvira simulacije i varke, odbijajući da na taj način izvođačima pruži bilo kakvo iskupljenje. Tako je i pomenuti mesec ka kome lete bubnjarske palice, zapravo od kartona izrezan deo jeftine scenografije. Dok devojke na vrhuncu pevaju kako im srce jeca za blatnom vodom, glas izveštaja javlja da „Dole po dolinama / Vonj sasušenog blata / Gorko

<sup>309</sup> U originalu: „Oh you too, / Proud high-stepping beauties, / Show your paces to the gentlemen. / A prime filly, seh. / What am I offered, gentlemen, gentlemen...“

<sup>310</sup> U originalu: „I've been away a year today / To wander and roam / I don't care if it's muddy there / (Now that the floods recede, / What is there left the miserable folk? / Oh time in abundance to count their losses, / There is so little else to count.) / Still it's my home, sweet home“

<sup>311</sup> U originalu: „From the lovely throats / Moans and deep cries for home: / ... / The bodies twist and rock;“

<sup>312</sup> U originalu: „(Along the Yazoo / The buzzards fly over, over, low, / Glutted, but with their scrawny necks stretching, / Peering still.)“

<sup>313</sup> U originalu: „The band goes mad, the drummer throws his sticks / At the moon, a papier-mâché moon, / The chorus leaps into weird posturings“

podseća na smrt<sup>314</sup>. U narednom stihu, pesma se naglo završava sa svršetkom izvođenja i otegnutim poslednjim tonovima duvačkih instrumenata: „Diii da diii DAAAAH“<sup>315</sup>.

Opus Sterlinga Brauna često je kontekstualizovan unutar istorije američkog pesništva, gde se najčešće pominju uticaji Frosta, Lindzija ili Stivensa, međutim gotovo po pravilu se zanemaruju veze koje postoje između Braunove poetike i radova T.S. Eliota. Šta više, kada se govori o ovoj književnoj vezi obično se naglašavaju razlike koje postoje između dva pesnika:

Braunov odnos prema tradiciji bio je, drugim rečima, nešto kao odraz u ogledalu odnosa koji je gajio Eliot. Tamo gde je Eliot sa gađenjem zazirao od veličanstvene prošlosti, Braun, čiji je fokus bio na afroameričkoj narodnoj tradiciji, video je u tome prilike za originalnost i kreativnost koje treba usavršiti, a zatim upotrebiti u praksi na još originalniji način. (Thomas 409)

Ovakav pristup, koliko god da je utemeljen u činjenicama, ne može se pak primeniti na tumačenje pesme „Kabare“ čija ambicioznost, format i teme nesumnjivo evociraju Eliotovu *Pustu zemlju*. U ambijentu jednog tipičnog „crnog kluba“ namenjenog bogatoj beloj klijenteli Braun gradi mikrokosmos koji površno gledano karakterišu raskoš, sjaj i hedonizam, ali koji tik ispod površine krije suštinsku duhovnu ispražnjenost, surovu eksploataciju i grotesknu kulturnu aproprijaciju. Iako se, za razliku od Eliota, Braun ne poziva na podtekst gusto nabijen literarnim i drugim aluzijama, smatrajući da njegova poezija mora da ostane pristupačna crnim masama, ova pesma, kao i *Pusta zemlja*, podrazumeva razbijanje formalnog kontinuiteta i koherentnosti, a „kabare o kom Braun piše jeste pusta zemlja destruktivna za afroameričku ličnost i kulturu“ (Callahan 245). Polazeći sa pozicija koje se radikalno razlikuju po pitanju tradicije, Braun i Eliot nekako stižu na praktično isto mesto, simulakrum kulture i duhovnosti suštinski ispražnjen od značenja. Poput Eliota, „Braun je apsorbovao, ali ne i prigrlio konvencije popularne kulture“ (245), konzistentno sa njegovim u poeziji temeljno dokumentovanim stavom o dualitetu između autentične narodne kulture i generičke i lažne masovne kulture. Tako dekontekstualizovanje bluz pesme unutar noćnog kluba za bogatu belu klijentelu predstavlja proces hibridizacije u kome se dobija proizvod lišen svoje suštine, pa tako i bilo kakve umetničke vrednosti. Braun predstavlja orkestar i ansambl istovremeno kao saučesnike u ovom anti-kulturnom činu, prodavce prave crne umetnosti, ali i kao žrtve kapitalističke mašine, odnosno artikle na ovoj modernoj pijaci robova. Iako je zbirka *Južnjački drum* pre svega zasnovana na slavljenju afroameričke tradicije i prožeta toplinom života na Jugu, onda kada se crnačka egzistencija preseli u urbane metropole, kulturno nasleđe počinje da se gasi i nastaje duhovna pustoš. Tako i lajtmotiv bujice koja uništava živote Crnaca i tera ih da krenu u potragu za novim početkom, da bi ih na posletku izbacila na obale sumornih gradova punih otuđenosti, evocira Eliotovu „smrt od vode“, a smak sveta – u ovom slučaju sveta autentične afroameričke duhovnosti – ne najavljuju ni tutanj, ni cviljenje, već instrumentalni tuš kojim se završava besmislena numera u nekom pomodnom gradskom noćnom klubu.

Nakon velikog uspeha koji je postigla zbirka *Južnjački drum*, Sterling Braun je nakon nekoliko godina pripremio i narednu zbirku pesama *Nigde da se sakriješ*, koju je intenzivno pokušavao da objavi od 1937. pa nadalje, međutim koliko god da se trudio, nije uspevao za nju da nađe izdavača. Odbijen je mnogo puta, a jedan od izgovora koje je dobio bio je i da se poezija slabo prodaje, što samo ilustruje uolikoj meri se kulturna klima promenila za samo nekoliko godina, od potpune zaludenosti svime što je imalo veze sa afroameričkom kulturom tokom dvadesetih godina prošlog veka, od čega je poezija činila pozamašan deo, pa sve do nezainteresovanosti i nespremnosti izdavača na rizik potkraj tridesetih, u godinama nakon Velike depresije. Crnci više nisu *bili u modi* i Renesansa, bilo Harlemska ili Novocrnačka, polako je postajala stvar prošlosti. Tako ni neko ko je sa samo jednom zbirkom postao vodeći glas svoje rase i generacije nije postao autor oko koga se izdavači otimaju.

<sup>314</sup> U originalu: „(Down in the valleys / The stench of drying mud Is a bitter reminder of death.)“

<sup>315</sup> U originalu: „Dee da dee D A A A H“

Drugo obrazloženje koje je Braun dobijao možda je ipak bilo bliže istini: knjiga je bila „isuviše politička“, odnosno otvoreno inspirisana komunističkom ideologijom i agendom KPSAD, a crna publika nije gajila preterano interesovanje za levičarske ideje. Istina je pak da u godinama pred Drugi svetski rat simpatije prema komunistima pre svega nije gajila bela kapitalistička Amerika, a proboj ovakvih ideja među crne mase smatrao se nepraktičnim, pa i opasnim. Tokom godina koje će uslediti, Braun ipak uspeva da objavi neke od ovih pesama, mahom u komunističkim glasilima kao što su *Novi izazov* (New Challenge) i *Nova republika* (New Republic), kao i u jednoj antologiji, a zatim da ih i godinama predstavlja na javnim čitanjima, ali činjenica jeste da je svaki eventualni uticaj koji je ova zbirka mogla imati, bilo na kulturnom ili na političkom planu, bio u najvećoj meri osujećen.

A šta se zapravo nalazilo između korica zbirke *Nigde da se sakriješ* i da li je to zaista moglo biti do te mere zapaljivo i revolucionarno? Iako je i u ovim pesmama jasno prisustvo Braunovog poetskog glasa prepoznatljivog iz prve zbirke, novije pesme sadrže određene idejne i formalne modifikacije. Pod uticajem Komunističke partije SAD i njenog priklanjanja ideji o Narodnom frontu kao jedinstvu crnaca, siromašnih belaca i radikalne levice u borbi za prava, Braun pravi primetan ideološki zaokret u svojoj poeziji, te akcenat manje stavlja na rasne teme, dok se više fokusira na pitanja klase. Samim tim dolazi i do formalnih promena i zbirka ovog puta sadrži samo jednu pesmu pisanu u klasičnom bluz obliku, a i broj dijalekatskih pesama je razumljivo primetno manji, dok se rima, naročito ukoliko je pravilna, najčešće koristi kao sredstvo ironije i treba da uputi čitaoca da sa oprezom prihvata ono što čita (Smethurst 84). To su uglavnom „narrativne pesme, deskriptivne i preskriptivne, koje razotkrivaju i podučavaju“ (84), i u tom smislu su stilski daleko uniformnije od pesama u prethodnoj zbirci. Ono što zaista upada u oči jeste direktnije, ili makar sa današnjeg stanovišta lakše čitljivo, priklanjanje komunističkim idejama u značajnim pesmama kao što su „Razgovor“ („Colloquy“ – CP 214-15), „Rame uz rame“ („Side by Side“ – CP 218-22) ili „Napoličari“ („Sharecroppers“ – CP 182) koje za centralnu temu imaju ideal ujedinjene borbe nižih slojeva dve rase protiv potlačenosti u kapitalističkom poretku.

U pesmi „Razgovor“ pratimo dijalog između crnog i belog radnika, koji nose generička imena, Sem i Čarli. Čarli prvi započinje konverzaciju konstatujući da odavno nisu razgovarali, na šta Sem odvrća da ne može da se seti da se to ikada dogodilo i sumira istoriju zlostavljanja koje je trpeo od strane belaca tokom detinjstva, te da nikada nisu pričali jedan sa drugim „jer mi Čamuge prebrzo trčimo / i znali smo da će nam biti bolje zdravlje ako se damo u beg“<sup>316</sup>. Belac potvrđuje da je zaista tako, ali da je sad došlo vreme da on prestane da baca kamenje, a da Crnac pak prestane da beži i da sasluša njegov predlog: gazde ih i jednog i drugog drže pod svojim jarmom i izrabljuju ih, tako da se moraju udružiti, ili ih neće biti. Sklapa se pakt, gde Crnac smatra da se zaista spremaju vremena gora nego ikada, ali je istovremeno i dalje pun nepoverenja i zaklinje svog belog kolegu da ga, sada kada streme „tako visoko“, ni slučajno ne izda i ne iskoristi onako kako su belci izrabljivali Afroamerikance u svakoj ranijoj prilici.

Ista tema u proširenoj formi obrađuje se i u dužoj pesmi „Rame uz rame“ gde dva radnika Džon Beli i Džo Crnja, „Džon u plavom teksasu i izbledelej sivoj košulji, Džo u izbledelej sivoj košulji i plavom teksasu“<sup>317</sup> pokušavaju da postignu konsenzus o zajedničkoj borbi kroz osam pasaža ove pesme koji se bave njihovim (ne toliko) različitim pogledima na svet, odnosno rad, muziku, religiju, i porodične odnose. Kada se na posletku svedu računi i dođe do zaključka da Džon Beli i Džo Crnja imaju praktično identične životne stavove, pozicije i prilike, i da se neprijatelj krije negde drugde, pada zid koji ometa komunikaciju i pesma se završava obećanjem Džona Belog da će po prvi put saslušati šta Džo Crnja ima da mu kaže.

---

<sup>316</sup> U originalu: „We didn't get together 'cause we niggers ran too fast. We knew we'd keep our health a little better if we run“

<sup>317</sup> U originalu: „John in his blue denim, and faded gray shirt, / Joe in his gray faded shirt and blue denim“



Napokon, izuzetno dramatična pesma „Napoličari“ ostavlja svakako najjači utisak i pokazuje da je poetska naracija zaista Braunovo najsnažnije pesničko sredstvo. Poesma govori o počecima sindikalnog organizovanja napoličara na američkom Jugu. Ekonomski najpotlačeniji sloj društva, sačinjen mahom od Afroamerikanaca, ali i od siromašnih belaca, nije praktično više ništa imao da izgubi, pa kroz prve sindikate počinje da se bori za goli opstanak. Ovakvi pokušaji često su gušeni izvan zakona i u krvi. Tako i ova pesma počinje zloslutnim dolaskom rulje u sumrak. Grupu predvodi gazda zemlje „što šerif je bio“, a oni pristižu da ispituju jednog napoličara o sastanku sindikata u kome je učestvovao. Ono što sledi jeste stavljanje vlasti i zakona u potpunosti u službu ličnih interesa, što dovodi do scena torture:

Pod svetlom fenjera stadoše ga seći,  
Uz slabašne uzdahe žene i dečji plač  
Pomešane sa jecajima koji mu se otimaše.  
Ali ne htede reći, ne htede ništa reći.  
Sindikatu mu je drug, i on je Sindikat,  
I šta bi ko mogao tu da kaže? (Brown 182)<sup>318</sup>

Besni jer ne mogu od njega ništa da saznaju, Šerif i njegova rulja vezuju Napoličara i odvođe ga u „mračnu šumu što priče ne priča“ da bi tamo nastavili ispitivanje bez svedoka. Međutim ni Napoličar nije spreman da popusti, već pokazuje prkos čoveka pomirenog sa svojom sudbinom:

Odati nije hteo mesto,  
Niti ko su oni, beli li su ili crni,  
Niti šta ta njegova braća smerahu.  
Šibali su ga i po glavi udarali;  
Jednom on krvave usne rastavi  
Od bola velikog i ponosa prevelikog,  
Drugi put da se gazdi u lice nasmeje; (Brown 182)<sup>319</sup>

U nastupu nemoćnog besa, Šerif/Gazda će ustreliti Napoličara, a onda će se zajedno sa svojom družinom udaljiti sa mesta ovog zločina, misleći da je Napoličar mrtav. On čeka da oni odu, a onda konačno prvi put progovara: „Ni reći ne kazah“. Nakon toga, već na izdisaju, on otkriva šumi jednu tajnu: „Ovaj tu šiprag iskrčićemo uskoro, / Pa beli hrast uz crni hrast saditi.“<sup>320</sup> Ono na šta Braun ovom pesmom tako upečatljivo ukazuje, pored neophodnosti klasnog organizovanja u borbi protiv ekonomske represije, jeste i nepromenljivost obrazaca nasilja. Iako nije eksplicitno rečeno da i je Napoličar beo ili crn, zakon verovatnoće ukazuje da je po svoj prilici u pitanju Crnac. Međutim, iako se ovde izvesno ne radi o rasno, već o ekonomski motivisanom zločinu, metod odmazde neodoljivo podseća na linčovanje. U duboko nepravednom društvu, ekonomska i rasna transgresija izazivaju jednaku posledicu, a to je gotovo ritualno ubijanje predstavnika potlačene rase, odnosno klase ekonomski marginalizovanih parija – napoličara. Tako ekonomsko nasilje, makar u interpretaciji Sterlinga Brauna, treba da postane takođe i podjednako jak kohezioni faktor, kao što je to rasna obespravljenost.

---

<sup>318</sup> U originalu: „In the light of the lanterns the long cuts fell, / And his wife's weak moans and the children's wails / Mixed with the sobs he could not hold. / But he wouldn't tell, he would not tell. / The Union was his friend, and he was Union, / And there was nothing a man could say“

<sup>319</sup> U originalu: „He would not give away the place, / Nor who they were, neither white nor black, / Nor tell what his brothers were about. / They lashed him, and they clubbed his head; / One time he parted his bloody lips / Out of great pain and greater pride, / One time, to laugh in his landlord's face;“

<sup>320</sup> U originalu: „'Didn't tell a single thing,' he said, / Then to the dark woods and the moon / He gave up one secret before he died: / 'We gonna clean out dis brushwood round here soon, / Plant de white-oak and de black-oak side by side.“

Od preostalih pesama iz zbirke moraju se još pomenuti i „Starina Lem“ („Old Lem“ - CP 180-1) i „Južnjački žandar“ („Southern Cop“ – CP 185-6) zbog jasnog protestnog tona, ali pre svega zbog zastrašujuće tematske aktuelnosti koju i danas imaju. U pesmi „Starina Lem“ Braun se privremeno vraća modusu realističnog dijalekatskog pripovedanja karakterističnom za zbirku *Južnjački drum*. Pesa je napisana kao ispovest naslovnog lika, gde Starina Lem, koji je samim ovakvim načinom obraćanja okarakterisan kao mudar i pun životnog iskustva, daje svoje viđenje funkcionisanja društva koje Crncima i dalje uskraćuje gotovo sva ljudska i ekonomska prava. Pesa otpočinje upravo konstatovanjem ekonomske neravnopravnosti jer su Crnci dobri samo za najteže fizičke poslove, kao što je rad na polju, dok su na svim pozicijama moći gde se stvara višak vrednosti, od mesta gde se mere i skladište žito i pamuk, sve do knjigovodstva, tu uvek beli ljudi koji svoj položaj po pravilu zloupotrebljavaju. Neravnopravnost se očitava i na polju međuljudskih odnosa, jer se Crncima niko ne obraća sa poštovanjem, dok oni moraju „da persiraju“ čak i golobradim i nadobudnim dečacima. Ipak, najstrašnije i najbeznačajnije od svega jeste nepostojanje korektiva zakona i pravde za sve ove prestupe i uvrede, jer belci imaju sudije, advokate, porote, zakone, šerife, pa napokon i sačmare i omče, dok Crncima na kraju samo „sledi pravda“. Tako se Crncima uskraćuje pravo čak i na minimalnu ljudskost, ili hrabrost, dok se od njih očekuje da isključivo budu poslušni i snishodljivi. Cena koja se mora platiti za svaki, makar i najbezazleniji prestup, često je previsoka, i o tome govori anegdota iz života koju Starina Lem pred kraj pesme navodi:

„Imo sam druga  
 Čovek od dva metra  
 Mišićav sav  
 Ljudina prava  
 Ne dođu po jedan  
 Vredniji, jači od  
 Bilo kog tipa, il' dva  
 Ne dođu po dva  
 U radnji je reko nešto  
 Kad mu nije bilo mesto  
 Dali mu dan jedan  
 Da iz okruga zbriše  
 Nije teo.  
 Reče „Baš da vidim da dođete.“  
 I dođoše po njega dođe ih na tuce.  
 U okrugu je i dan danas -  
 Eno ga tamo mrtav leži. (Brown181)<sup>321</sup>

Refren koji sa varijacijama preseca čitavu pesmu „I ne dođu po jedan / Ne dođu po dva / Već dođe ih na tuce“ ukazuje na večito neravnopravnu borbu između pojedinca i horde, odnosno rulje. U ovoj borbi čak ni prkosni neimenovani prijatelj, koji u sebi nosi genetski kod loših momaka i heroja rase poput Džona Henrija ili Nejta Tarnera, o kojima je Braun tako često pisao, nema nikakve šanse za pobedu, iako prema svakom kriterijumu vredi za makar dva obična čoveka, i zasigurno će nastradati jer je borba koju vodi zapravo borba protiv čitavog sistema i protiv vetrenjača.

Posebno je upečatljiva i aktuelna pesma „Južnjački žandar“ u kojoj se ironijska, rimovana forma kontrastira sa zastrašujućom sadržinom:

Oprostimo Tajju Kendriksu.

<sup>321</sup> U originalu: „I had a buddy / Six foot of man / Muscled up perfect / Game to the heart / They don't come by ones / Outworked and outfought / Any man or two men / They don't come by twos / He spoke out of turn / At the commissary / They gave him a day / To git out the county / He didn't take it. / He said 'Come and get me.' / They came and got him / And they came by tens.“

U Darktaunu se to zbilo. Bio je mlad.  
 Živci su mu titrali. Dan bio vreo.  
 Crnac tad istrča iz sokaka.  
 I on je opalio.  
 [...]
   
 Progleđajmo kroz prste Tajju Kendriksu  
 Kad već neće biti odlikovan.  
 Kad doznao je što Crnac trči  
 Bilo je već dockan;  
 A za tog Crnca šta drugo reći  
 Do da je bio malerozan. (Brown 185)<sup>322</sup>

Relativizacija ovog zločina počinje traženjem milosti i razumevanja za zločinca, detaljno opisanog i pod punim imenom i prezimenom, i saživljavanjem sa njegovim mukama, jer pored straha i traume izazvanih samim događajem, mora još da sluša i samrtnički ropac i „naricanje žena“. Sa druge strane, žrtva zločina je u potpunosti dehumanizovana i depersonalizovana; o ovom čoveku znamo samo da je bio Crnac, da je trčao i bio zle sreće. Ova sarkastično-lepršava apologija policijskog nasilja koja se događa na američkom Jugu tridesetih, u potpunosti se može transponovati u savremeni Njujork, ili recimo Mineapolis, i služi da podseti koliko je već duga istorija policijskih zverstava prema Afroamerikancima i koliko je vremena moralo da protekne do artikulisanja revolta u širi društveni pokret kakav je danas BLM<sup>323</sup>.

Nakon što mu nikako nije polazilo za rukom da objavi zbirku *Nigde da se sakriješ*, Sterling Braun ipak, kao što je već pomenuto, uspeva jedan broj ovih pesama da objavi u drugim publikacijama. Pored toga, on pesme iz ove zbirke upadljivo često recituje na javnim i privatnim skupovima, a nekolicina njih je objavljena i u audio formatu<sup>324</sup>. I pored toga, činjenice govore da ova frustracija jeste uticala na Brauna kao pesnika i donekle ga inhibirala u daljem radu. Veliko je pitanje kako bi se razvijala pesnička karijera Sterlinga Brauna da ova zbirka nije bila odbijena, jer se on nakon toga gotovo u potpunosti posvećuje akademskim obavezama koje je imao na Huardu i narednu zbirku poezije objavljuje tek 1975. godine. Osim toga, koliko je neobjavljivanje ove zbirke imalo uticaja na dalji tok crne poezije i američke poezije uopšte, teško je i zamisliti i sagledati, jer iako su najbolji studenti profesora Brauna redovno bili čašćavani pokojom pesmom na njihovim večernjim druženjima, što je u određenoj meri usmerilo njihov dalji intelektualni razvoj, o čemu govore i mnoga svedočanstva (Tidwell & Tracy 257, 386), uticaj koji je ova poezija mogla na ovaj način da ima, kao legenda iz kampusa, bio je vrlo ograničen, čak i u krugovima crnih intelektualaca koji su se obrazovali na Huardu. Napokon, nevidljivost ove zbirke tokom više od četiri decenije omogućila je i inače često ideološki nakrivljenoj američkoj književnoj kritici, da praktično u potpunosti previdi, ili čak tendenciozno zanemari činjenicu da je Braun bio omiljeni pesnik Komunističke partije SAD, i da je njegova poezija uvek odražavala njegove snažne levičarske afinitete i komunističke stavove. Napokon, autor ovog rada ne može da se otme utisku da je uticaj koji je neobjavljivanje druge imalo na recepciju prve zbirke učinio da se zamagli povezanost između komunističke idejne potpore i uspona crnog nacionalizma u društvu i umetnosti, pa tako izgubi i dragocena karika koja eksplicitno objašnjava uticaj izrazito levo orjentisane Novocrnačke renesanse na pokret Crne umetnosti tridesetak godina kasnije.

<sup>322</sup> U originalu: „Let us forgive Ty Kendricks. / The place was Darktown. He was young. / His nerves were jittery. The day was hot. / The Negro ran out of the alley. / And so he shot. / ... /Let us condone Ty Kendricks / If we cannot decorate. / When he found what the Negro was running for, / It was too late; /And all we can say for the Negro is / It was unfortunate.“

<sup>323</sup>Black Lives Matter – Crni životi su važni

<sup>324</sup>Postoji album koji je 1952. godine objavila izdavačka kuća 'Folkways Records', gde Lengston Hjuž i Sterling Braun čitaju svoju poeziju, a na kome se između ostalog nalaze pesme „Napoličari“ i „Starina Lem“.

I pored toga, uticaj koji Sterling Braun ima u istoriji afroameričke književnosti zaista je ogroman, naročito ako se ima u vidu skroman obim njegovog pesničkog opusa. On jeste bio veliki promoter onoga što je smatrao autentičnom narodnom kulturom, nasuprot proizvodima masovne kulture samo formalno baziranim na afroameričkom nasleđu, a do današnjih dana ostaje nesumnjivo najznačajniji folklorista među afroameričkim pesnicima. Na posletku, Sterling Braun se smatra pretečom postmodernih tendencija u afroameričkoj književnosti i, uz Lengstona Hjuza, rodonačelnikom džez poezije koja će svoj puni procvat doživeti u decenijama koje dolaze, a čiji se uticaj proteže sve do današnjih dana kroz različite hibridne poetsko-muzičke oblike.

## Esteta i proleter u Harlemu: Lengston Hjuž

*Čudno,  
Da na ovom mestu za crnce,  
Susreo sam Život licem u lice  
Kad tražio sam život godinama već  
Na mestima gde koriste se otmenije reči  
I onda u obližnju ulicu ovu  
Dođoh – a Život zgazi mi na nogu!*

(Lengston Hjuž „Esteta u Harlemu“)

Prva tri poglavlja ovog rada bavila su se trojicom veoma različitih pesnika, koji su svaki svojim specifičnim odlikama i preokupacijama obeležili poeziju Novocrnačke renesanse. U delima Kalena, Makeja i Brauna ispisana je tako gotovo čitava trajektorija razvoja poezije u ovom periodu, od klasicističkih uzora do stvaranja sasvim novih i originalnih rasno markiranih poetskih postupaka i formi, koji su nastajali tokom bavljenja centralnim temama rasnog identiteta i napretka, a kroz umetničko angažovanje sa fenomenima savremene politike, folklorne i popularne kulture. Tako na kraju ove analize logično stižemo do pesnika u čijem su se radu na izvestan način stekli svi najbolji elementi prisutni u poeziji njegovih kolega, čoveka koji je svojim radom ispratio i potvrdio sve poetske aspiracije svojih savremenika, a sve njihove karakteristike i metode integrisao u svoj rad, i nadgradio u okviru svog neprekidno evoluirajućeg poetskog stil i opusa neprevaziđene eklektičnosti i obima. Reč je, naravno, o onome čije je ime postalo praktično sinonim za Novocrnačku renesansu, u ovom radu već toliko puta pomenutom Lengstonu Hjužu, i do današnjih dana svakako najpoznatijem afroameričkom pesniku. Iako se njegovo ime i danas najčešće vezuje za Harlemsku renesansu, istina jeste da se kroz njegov rad, zahvaljujući dužini i bogatstvu njegove karijere, ovaj pokret i direktno povezuje sa narednim značajnim pokretom u okviru afroameričke kulture, Pokretom crne umetnosti, gde je Hjuž „istinski bio most između dva različita momenta kulturnog aktivizma, sa svojim podsticajima, prekorima, podsećanjima, podrškom i pohvalama“ (Smethurst u Tracy 166). U svom radu, Hjuž se gotovo permanentno bavio pitanjem rase i preispitivao aspekte afroameričke egzistencije, ali i demonstrirao snažan politički stav, neretko ideološki zagledan izvan granica crne zajednice, pa i Sjedinjenih Američkih Država. Ovaj angažman učinio je da se Lengston Hjuž i danas smatra jednim od najplodnijih američkih levičarskih pesnika uopšte. Osim toga, Hjuž je smatrao i svojim pisanjem pokazao da, uprkos u njegovo vreme dominantnim stavovima poreklom iz Frankfurtske škole, popularna kultura ne predstavlja tek oružje kontrolisanja masa i održavanja hegemonije, već živu produkciju iz naroda i za narod, u kojoj se ovi odnosi moći mogu i moraju preispitivati. Hjužovo interesovanje za popularnu kulturu prevazilazi afinitete ka folklornom nasleđu američkog Juga koji su obeležili poeziju Sterlinga Brauna, pa se on tokom čitave karijere, osim elementima afroameričke narodne kulture i jezika, koristi u svom radu i obrascima preuzetim iz savremene urbane popularne i masovne kulture (naročito muzike), stvarajući na taj način nove ekspresivne forme. Na taj način će Lengston Hjuž, između ostalog, odigrati ključnu ulogu u stvaranju džez poezije, kao i novih hibridnih poetsko-performativnih modela, sa nesagledivim uticajem na

razvoj (afro)američke poezije, koji seže sve do današnjice. Iako Hjuzev umetnički rad premašuje vremenski okvir ove disertacije za gotovo četvrt veka, pa se tako izvan fokusa ovog istraživanja nalaze neka od njegovih veoma značajnih dela (pre svega duga poema, odnosno zbirka *Montaža odgođenog sna* (*Montage of the Dream Deferred*, 1951)), građa nastala u prvoj polovini njegove karijere, tokom perioda Novocrnačke renesanse i neposredno nakon toga, predstavlja obimniji, poznatiji, pa i cenjeniji deo njegovog pesničkog opusa. Ona je izrazito raznovrsna, pruža odličan uvid u Hjuzev pesnički razvoj, i bogato ilustruje glavne odlike i tendencije u njegovom radu. Ali pre detaljnog bavljenja samim pesmama, upoznaćemo se kroz biografski pregled<sup>325</sup> sa geografskim i ideološkim stremljenjima i lutanjima Lengstona Hjuza, kao i istorijom političkog i društvenog aktivizma, vrlo dominantnog u njegovom nadasve dinamičnom i ispunjenom životu.

Džejms Lengston Hjuze (James Langston Hughes, 1902-1968) rođen je u Misuriju u braku Džejmsa Nataniela Hjuza (James Nathaniel) i Keri Lengston (Carrie Langston)<sup>326</sup>, ali je veći deo detinjstva proveo u Kansasu. Roditelji malog Džejmsa nisu zadugo živeli u harmoničnom braku, pa je njegov otac ubrzo napustio SAD u potrazi za mestom manje diskriminacije, na kome mu kao Crncu neće biti praktično nemoguće da poslovno prosperira. Dečak je tako odrastao sa majkom i bakom, a povremeno je odlazio i u duže posete ocu koji je pretežno živio u Meksiku. Njegov deda po majci, koga pesnik doduše nikada nije upoznao, bio je Čarls Lengston (Charles Langston), poznati republikanski političar i abolicionista, i Hjuze se razvijao u veoma politički osvešćenom okruženju. U pogovoru knjizi eseja *Borba za slobodu* (*Fight for Freedom and Other Writings on Civil Rights*), Hjuze govori o tome kako je praktično odrastao uz Nacionalno udruženje za unapređenje položaja Crnaca (NAACP), čiji je njegova majka bila jedan od najranijih članova, a naučio da čita uz glasilo ove organizacije, *Krizu*, koje je njegova baka Meri Lengston stalno držala na krilu. Ona je zaslužna i što je čitavo Hjuzevo detinjstvo bilo obeleženo pričama o herojima rasne borbe, počevši od dede Čarlsa Lengstona, preko Tarnera, Dagleasa, Ajde B. Vels i Meri Vajt Ovington (Mary White Ovington), pa sve do Du Boisa čiji su urednički uvodnici u *Krizi* predstavljali, uz Bibliju, najranije Hjuzevo sećanje na pisanu reč, dok je *Duše crnog naroda* bila prva knjiga koje se sećao (Hughes, Coll. Vol.10, 197). Ipak, život u ovom politički svesnom i osnažujućem okruženju nije mogao malog Lengstona da zaštiti od rasizma sa kojim se u spoljnom svetu morao svakodnevno susretati. Šta više, iako su govori lokalnih političara na mesnim proslavama uvek bili ispunjeni pričama o slobodi, pravdi i demokratiji, on od malih nogu nije tome pridavao puno značaja, jer je znao da u Lorensu (Kansas) neće biti primljen u bioskop, ili na bazen jer su oni bili zabranjeni za crnce, niti će mu dozvoliti da kupi sladoled, ili sok u lokalnoj prodavnici iz koje su se nabavljale svakodnevne potrepštine (198).

Hjuze je poeziju pisao od najranije mladosti, bio je izabran za školskog pesnika i ubrzo je počeo da objavljuje pesme po manjim lokalnim glasilima. Istovremeno, on svoje radove šalje i u nacionalno poznate časopise, pre svega u *Krizu*, gde su oni u prvo vreme odbijani kao amaterski, da bi napokon, kada je imao 18 godina, to glasilo postalo prvi nacionalni časopis u kome je objavljena neka njegova pesma – „Crnac govori o rekama“. Tokom ovih godina, Hjuze će se nekoliko puta seliti sa svojom majkom, a u jednom trenutku će čak pokušati i da živi sa ocem u Meksiku. Ipak, Džejms Nataniel Hjuze nema razumevanja za literarne ambicije svoga sina, smatrajući da bi mu bolje odgovarala neka praktičnija karijera po ugledu na njegovu, pa se Lengston 1921. vraća u Ameriku, gde upisuje studije na Kolumbiji koje njegov otac ipak pristaje da plaća. Zajedno sa majkom on posećuje harlemsko sedište NAACP i uredništvo *Krize*, gde je neposredno pre toga objavljena njegova pesma. Ovom prilikom mladi pesnik upoznaje književnu urednicu *Krize*, Džesi Redmon Foset, ali i Du Boisa. Ovi susreti ostavljaju očekivano snažan utisak na Hjuza i vezuju ga u narednim godinama za ovu organizaciju i njeno glasilo, u kome će postati praktično rezidencijalni pesnik. Ubrzo nakon toga on

<sup>325</sup> Okosnica ovde prikazane biografije Lengstona Hjuza jesu dvotomna Hjuzeva Biografija Arnolda Rampersada, kao i čak dve Hjuzeve autobiografije, *Veliko more* i *Pitam se dok lutam*. Pojediniosti u vezi sa njima možete pronaći među bibliografskim referencama ovog rada.

<sup>326</sup> Ime koje je Lengston Hjuze profesionalno i privatno koristio čitavog života bilo je dakle kombinacija prezimena njegovih roditelja.

napušta studije na Kolumbiji, da bi se 1923. zaposlio na prekookeanskom brodu kojim će, između ostalog, posetiti i Afriku (Senegal, Nigeriju, Kongo i druge države sa tadašnje mape afričkog kontinenta), što će se u velikoj meri odraziti na njegov budući pesnički rad. Tokom ovog putovanja, Hjuze će navodno doživeti i svoje prvo homoseksualno iskustvo (Tracy 172).

Nakon što je napustio brod i neko vreme proveo u Parizu, Hjuze se 1924. godine vraća u Ameriku. Njegova prva destinacija je Vašington, gde mu u tom trenutku stanuje majka, pa će Lengston neko vreme pokušati da živi sa njom. Ipak, Lengstonu se ne dopada vašingtonska segregacija, kao ni klasni jaz koji postoji među pripadnicima crne rase, a posebno mu je odbojna crna srednja klasa u okviru koje se najčešće kreće, a koju vidi kao malograđansku i punu snobizma (Hughes BS 380-2). Ipak, pre nego napusti Vašington i uputi se ka Njujorku, Hjuze u ovom periodu piše veliki broj pesama koje će se naći u njegovoj prvoj zbirci.

U narednih nekoliko godina, zahvaljujući svom talentu, ali i poznanstvima, Lengston Hjuze postaje najveća crna pesnička zvezda svoga vremena. Već 1925. godine, on dobija nagradu časopisa *Prilika* (*Opportunity*) za jednu od svojih najboljih i najuticajnijih pesama „Smoždene bluz“, koja će naredne godine postati i naslovna pesma njegove prve pesničke zbirke. Iste godine kada mu je izašla zbirka, Hjuze se upisuje na univerzitet Linkoln koji će na posletku i završiti, a objavljuje i jedan od svojih najpoznatijih eseja, već više puta pominjani politički i umetnički manifest „Crni umetnik i rasna planina“. Iz ovog vremena datira njegovo poznanstvo sa poznatim belim piscem, kritičarem i mecenom Karlom Van Večenom, kao i sa drugim velikim imenima Harlemske renesanse, Zorom Nil Herston, Valasom Turmanom i Arnom Bontomom. Svoju buduću dobrotvorku, Šarlotu Ozgud Mejson (Charlotte Osgood Mason), Hjuze upoznaje 1927, kada ova bogata bela žena pod svoje okrilje uzima njega i Nil Herston, da bi u narednih nekoliko godina radili pod njenim pokroviteljstvom na očuvanju afroameričkog kulturnog nasleđa (Rampersad, „Chronology“ u Hughes, *Coll. Vol. 9*). Finansijska sigurnost koju je Hjuzu obezbeđivao ovaj odnos pomogla mu je da tokom ovog perioda napiše i svoj prvi roman (*Not without Laughter* 1930), kao i da se ozbiljno posveti pisanju bez brige za prostu egzistenciju. Ipak, ono što je za svoj novac Ozgud Mejson nudila svojim mladim šticienicima nije bila nesputana kreativna sloboda i Hjuze oseća da ova „darežljiva dama“ zahteva od njega da bude „više afrički nego harlemski – primitivan u jednostavnom, intuitivnom i uzvišenom smislu ove reči“ (Hughes, *Coll. Vol 14*, 40), što je svakako bilo neizvodljivo za nekoga ko je odrastao u Kanzas Sitiju, Čikagu i Klivlendu, a živeo u Vašingtonu i, najzad, Njujorku. Nakon niza nesporazuma i perioda obostranog nezadovoljstva, 1930. godine Ozgud Mejson prekida aranžman sa svojim šticienicima, a dolazi i do sukoba između Hjuza i Nil Herston u vezi sa zajedničkim autorstvom jedne drame.

Nakon profesionalnog uspeha koji su mu tokom dvadesetih godina donele pre svega dve poetske zbirke, *Smoždene bluz* i u nešto manjoj meri kontroverzna *Fina odeća za Jevrejina*, tridesete godine dvadesetog veka predstavljaju prekretnicu u biografiji Lengstona Hjuza, i može se reći da je to najdinamičniji period njegovog života. Nakon raskida saradnje sa Šarlotom Ozgud Mejson, Hjuze razočaran odlazi na Kubu, a zatim na svojevršno hodočašće na mesto gde su afrički robovi prvi put zadobili slobodu – Haiti. Tokom ovog putovanja, Hjuze se susreće sa mnogim kolegama čije će radove kasnije čak i prevoditi, uključujući kubanskog pesnika Nikolasa Giljena (Nicolas Guillen) i najpoznatijeg haićanskog pesnika Žaka Rumena (Jacques Roumain). Po povratku ga u Njujorku dočekuju počeci Velike depresije i Hjuze organizuje sebi turneju po državama američkog Juga gde predstavlja svoje radove uglavnom crnim studentima. U ovom periodu, u jednom studentskom časopisu, on objavljuje i jednu od svojih najkontroverznijih pesama „*Hrist u Alabami*“. Čitavu zemlju je u to vreme potresao slučaj dečaka iz Skotsboroa, koji su na osnovu lažne optužbe osuđeni za silovanje dve bele devojke. Hjuze, koji je ovom slučaju već bio posvetio izvestan broj pesama, pa čak i jednu kraću dramu, iskoristio je priliku da poseti zatvor Kilbi, gde je osam od devet dečaka čekalo na izvršenje smrtno kazne. Osuđenicima je čitao svoju poeziju, ali ne onu koja je imala veze sa njima ili bila na bilo koji način angažovana, već uglavnom onu humorističku, ne bi li ih bar malo razveselio.

U junu 1932. Hjuze kreće na putovanje koje će ga u velikoj meri odrediti ideološki i umetnički. U okviru grupe od dvadeset dvoje crnih umetnika koja je trebalo da tokom četiri meseca učestvuje u snimanju filma u Rusiji, Lengston Hjuze odlazi u Moskvu. U ovoj družini, on je preuzeo ulogu scenariste, što je u Holivudu još uvek bio angažman nedostupan Afroamerikancima. Film je trebalo da se bavi rasnim odnosima u SAD, ali je nakon brojnih produkcijskih peripetija, a moguće i političkih pritisaka, njegovo snimanje otkazano. Hjuze ipak nakon ovoga ostaje u Sovjetskom Savezu gotovo godinu dana i ova poseta će u mnogome promeniti njegove poglede na svet i uticati na njegovo stvaralaštvo u narednom periodu. Hjuze je proputovao gotovo čitav Sovjetski Savez, uzorkovao širok društveni presek i uspeo da se uveri kako u prednosti tako i u mane komunističkog sistema. Ipak, u Sovjetskom Savezu nije bilo *linije rasnog razgraničenja* i prijem na koji je naišao kao pripadnik druge rase bio je toliko različit od svega sa čime se susretao u SAD-u, da ideja o mogućnosti društvene i rasne jednakosti i pravde u komunističkom društvenom poretku ostaje trajno usađena u um pesnika, uprkos povremenim neprijatnim epizodama sa sovjetskom državnom birokratijom. Hjuze se odlučuje na povratak u Ameriku preko Azije, i tom prilikom posećuje Kinu i Japan. U delovima Kine koje su kolonizovali Britanci suočava se sa rasnom diskriminacijom koja gotovo da je jednaka onoj u pojedinim delovima SAD. Ipak, najneprijatnije iskustvo će mu se dogoditi u Japanu, gde tajna policija prati svaki njegov korak, zbog sumnje da je komunistički špijun, da bi na samom kraju boravka, pesnik bio izložen celodnevnom policijskom saslušanju i proglašen *personom non grata* na japanskom tlu. Dosta godina kasnije, Hjuze će čak saznati i da su transkripti sa njegovog saslušanja u japanskoj policiji naknadno prosleđeni američkoj tajnoj službi kao prilog dosijeu o njegovim subverzivnim levičarskim aktivnostima (Leach 2004, 83).

Po povratku u Sjedinjene Američke Države, pesnik godinu dana živi u Kaliforniji pod pokroviteljstvom bogatog mecena, Noela Salivena (Noël Sullivan). Za razliku od njegove prethodne pokroviteljke, Saliven nije imao pretenzije da na bilo koji način kontroliše Hjuzeov rad, ali ostaje činjenica da se pesnik ponovo u svom životu našao u „ironičnom položaju“ posvećenog komunista, koji je pak od nedaća Velike depresije bio zaštićen zahvaljujući darežljivosti jednog bogatog belca (85). On će ovo vreme iskoristiti za aktivistički i dobrotvorni rad, ali pre svega za pisanje, pa će završiti zbrku priča, zapise sa putovanja po Sovjetskom Savezu, kao i veći broj pesama, u najvećoj meri levičarskih ili čak otvoreno prokomunističkih i lenjinističkih. Takođe, on na nagovor ljudi iz Komunističke partije SAD preuzima funkciju predsednika Lige za borbu za prava crnaca, pa iako je to više bila počasna nego aktivistička pozicija, biće javno hvaljen kao jedan od onih koji su svoje pisanje upotreбили kako bi aktivno učestvovali u borbi za pravednije društvo. Tokom svog boravka u Kaliforniji, Hjuze će imati i prve probleme zbog svojih levičarskih stavova, jer u zemlji počinju štrajkovi za koje je optuženo komunističko agitovanje. Politička napetost će tako obeležiti poslednje mesece Hjuzeovog boravka na Zapadnoj obali. On ipak nastavlja da se bavi aktivizmom i priključuje se radu Lige američkih pisaca, faktičke podružnice Međunarodne unije revolucionarnih pisca. Iako nije bio prisutan na prvom javnom predstavljanju ove grupe tokom Kongresa američkih pisaca, jer se u to vreme nalazio u Meksiku povodom očeve smrti, Hjuze je poslao svoju prilično radikalnu izjavu „Crnim piscima“ („To Negro Writers“ – Hughes Coll. Vol. 9 131-3) da se javno pročita na otvaranju kongresa. U njoj Hjuze poziva svoje kolege crne pisce da se u svom radu pozabave problemima kao što su sistemska segregacija u školama i crnački lideri čiji je rad kompromitovan njihovim pokušajima da se dodvore belom establišmentu. Svojim radom oni je takođe trebalo da utiču na radikalizaciju svojih čitalaca. U tih nekoliko godina pre svog odlaska u Španiju 1937. Hjuzeovi politički stavovi postaju radikalniji nego ikada pre i posle toga, i on uspon nacizma u Evropi vidi kao samo još jednu manifestaciju iste one bolesti koja već vekovima mori SAD, a u čijem korenu se nalazi pitanje rase. Ovaj svoj stav on verbalizuje na sledeći način: „Fašisti znaju da kada ne bude bilo rase, neće više biti ni kapitalizma, niti ratova, kao ni novca za proizvođače municije – zato što su radnici čitavog sveta trijumfovali“ (Rampersad 2002, 345). Hjuze dakle vidi tu bolest kao aždaju sa mnogo glava među kojima su kapitalizam, rasizam, fašizam, a kojoj se mogu suprotstaviti samo radnici, ujedinjeni bez obzira na razlike koje ih dele. Ovo su gledišta kakva će Hjuze praktično doslovno izraziti i u svojim poetskim radovima iz datog perioda. Zbog toga, on doživljava brojne neprijatnosti i biva etiketiran u



Americi uvek pežorativnom odrednicom – komunistički pisac. Lengston ostaje pri svojim uverenjima i onda kada slučajevi poput suđenja Trockom u Sovjetskom Savezu čine da ljudi poput Noela Salivena prestanu da podržavaju komunističke ideje. Ovo u izvesnoj meri negativno utiče i na njegovu karijeru, pa ovaj period obeležavaju jedan nenapisani roman i brojni pozorišni komadi umerenog uspeha, kao i mnoštvo pesama, eseja ili priča koji ostaju neobjavljeni, delom zbog kvaliteta ovih dela, ali pretežno svakako zbog levičarske stigme koja je Hjuza pratila. Zato će za njega ogroman podsticaj predstavljati put u Španiju, gde će doživeti kreativno buđenje koje otpočinje još u Parizu, gde je na proputovanu proveo dve nedelje. Tu se susreo sa praktično svim značajnim umetnicima koji su tamo obitali u ono vreme, od francuskih levičarskih umetnika kao što su Malro, Aragon i Cara, preko onih koji su tu bili na proputovanju ili u rasejanju, uključujući Brehta, Nerudu, Spendera, Odena, pa do pesnika koje je već upoznao na svojim putovanjima po Latinskoj Americi, Giljena i Rumena; delovalo je kao da se čitava svetska kulturno-umetnička elita sjatila te godine u Parizu. Ono što je na Hjuza ostavilo posebno snažan utisak bo je susret sa Sengorom (Sengor), Sezerom (Cesaire), Damaom (Damas) i drugim mladim crnim piscima koji su činili pokret *Negritude*, u mnogome inspirisan Harlemskom renesansom. Ovi crni migranti u Parizu posmatrali su Hjuza, koji je u tom trenutku imao tek trideset pet godina, sa velikim strahopoštovanjem i gotovo idolopoklonstvom i navodili su ga kao jedan od svojih najznačajnijih književnih uzora. Ovo je, nakon višegodišnjih frustracija, neizvesne egzistencije i loših kritika u SAD, ponovo u Hjuzu pokrenulo stvaralački elan i želju za pisanjem, i on je gotovo nerado napustio Pariz kako bi se uputio ka Španiji na radni zadatak za koji je bio angažovan. Na put kreće sa svojim prijateljem Giljenom, osvedočenim komunistom koji je zbog svojih uverenja već bio u zatvoru. Njih dvojica, putujući razrušenom zemljom, prvo stižu u Barselonu, gde će Hjuza preživeti svoje prvo bombardovanje, a zatim se preko Valensije upućuju ka Madridu, gde će odsesti u lokalnom štabu Alijanse antifašističkih intelektualaca, gde su se pisci i drugi umetnici okupljali da kreiraju propagandne materijale u borbi protiv Frankista. Ovde će se Hjuza sresti sa brojnim kolegama, uključujući Doroti Parker i Ernesta Hemingveja. Ono što će Hjuza posebno okupirati tokom vremena provedenog u Španiji jeste pitanje Mavara koji su kao pripadnici crne rase mahom u ratu učestvovali na strani Frankovog režima, gde su pretežno korišćeni kao topovsko meso. Na suprotnoj strani od Mavara borili su se mnogi Crnci, poreklom iz čitavog sveta, između ostalih i vojnici iz SAD od kojih su neki u tom trenutku već bili pokojni, među kojima i Oliver Lou, koji je godinama u američkoj segregiranoj vojsci bio onemogućen da napreduje, da bi u Španiji postao prvi crnac koji se našao na čelu vojne jedinice sačinjene od belaca. Hjuza je smatrao da čitava crna rasa mora da se ujedini i da se izbori za svoja prava pod okriljem levičarskih ideja, a protiv nadolazećeg fašizma, i to što su Mavri bili deo Frankove vojske video je kao anomaliju kojoj je posvetio brojne novinske priloge, i nekolicinu pesama. Njih Rampersad kvalifikuje kao previše sentimentalne, međutim one nailaze na pozitivan prijem u pretežno komunističkoj javnosti kao pesme u kojima se „jednostavnost meša sa velikom dubinom ljudskih osećanja i razumevanja (Rampersad Voll 351). Ipak, nakon više meseci provedenih u Madridu i okolini i brojnih epizoda na frontu i oko njega, o kojima je obilato pisao i tada i kasnije, Hjuza je pod pritiskom opasnosti i sve veće nemaštine morao da napusti to „uzbudljivo i poetično mesto“, a ubrzo nakon toga i Španiju uopšte.

Nakon povratka u SAD, Hjuza shvata da se nalazi u finansijski nezavidnoj situaciji, pa se vraća književnim turnejama. Osim toga, povratak iz rata čini da on na planu umetnosti želi da nastavi bavljenje nekom radikalnom aktivnošću, pa osim brojnih pesama piše i za pozorište, i čak osniva radikalnu pozorišnu trupu (Harlem Suitcase Theatre). Iako je bio kratkog daha, ovaj projekt je izvođenjem Hjuzovog komada *Zar ne želite biti slobodni (Don't You Want to be Free)* postigao zavidan uspeh. U ovom periodu on pokušava i proboj kao scenarista u Holivudu, ali uviđa da fabrikom snova „što se crnaca tiče, kao da upravlja Hitler“ (Rampersad Voll, 371). Vreme pred početak Drugog svetskog rata obeležiće Hjuzov rad na autobiografiji, ali i razočarenje u Staljina i Sovjetski Savez, nakon njihovog potpisivanja pakta sa nacističkom Nemačkom, što je izuzetno pogodilo Lengstona Hjuza kao poznatog antifašistu, ali i lobistu za udruživanje SAD i SSSR u borbi protiv pošasti nacizma. Hjuzova prva autobiografija *Veliko more (The Big Sea)* izlazi 1940. godine i postiže solidan uspeh, ipak ostajući u senci velikog hita rasne književnosti koji izlazi u isto vreme, romana

*Domorodac* Ričarda Rajta (Wright, Richard, Native Son), čije je popularnost toliko ogromna da Rajt ubrzo postaje poznat kao „sepija Štajnbek“ (386). Bilo kako bilo, u okviru priče o svom životu, Hjuze je objavio i jednu od svojih najpoznatijih levičarskih i klasnih pesama „Reklama za Hotel Waldorf-Astoriya“.

Ponovo u domu mecene Noela Salivena, koji je u međuvremenu postao praktično antikomunista, Hjuze je primoran da i sam revidira svoje stavove i odlučuje da na neko vreme odustane od pisanja političke poezije, smatrajući da je globalna politička situacija isuviše komplikovana da bi se mogla dočarati pesmom (375). Odbacivanje radikalnih ideja delom je bilo uslovljeno objektivnim okolnostima, ali verovatno u većoj meri i ograničenim komercijalnim potencijalom radikalne levičarske umetnosti, što nije bio zanemarljiv faktor za Hjuza koji je i pored svojih većitih finansijskih poteškoća<sup>327</sup>, sada već decenijama istrajavao u svojoj odluci da će zarađivati isključivo od pisanja. Tako se Hjuze okreće svom najstarijem interesovanju, pitanjima rase, i lirskoj poeziji (380), uglavnom u formi bluz, koja će ga okupirati u nastupajućim danima. Ove nove, a ipak stare tendencije i preokupacije jasno se identifikuju u njegovoj zbirci *Šekspir u Harlemu* (*Shakespeare in Harlem* 1942). Ipak, to što se donekle ogradio od pozicija komunista i levice ne znači, pak, da njegova poezija prestaje da bude politički angažovana, kao što pokazuje i njegova izuzetno popularna pesma iz tog perioda, „Beleška o komercijalnom pozorištu“ koja govori o fenomenu aproprijacije crne kulture od strane belaca, i njene zloupotrebe u proizvodnji masovne kulture.

Postoji još jedan, možda i najvažniji razlog za opadanje Hjuzeovog levičarskog angažmana u nastupajućim godinama. Hjuze se, naime, u ovo vreme susreće i sa brojnim problemima u vezi sa svojim bavljenjem radikalnom umetnošću, uključujući i državni progon i prisotru koja će trajati praktično do kraja njegovog života. Uz to, ako je i želeo da se donekle distancira od otvorenih levičarskih stavova u svom delu, ispostaviće se da se njegove ranije pesme vraćaju da ga progone. U Pasadeni 15. novembra 1940, prilikom promotivnih aktivnosti za *Veliko more* Hjuze se susreće sa ruljom evangelističkih ekstremista koji protestuju zbog Hjuzeove tada već osam godina stare pesme „Zbogom Hriste“. Protestante je predvodila Ejmi Simpl Makfirson (Aimee Semple McPherson), liderka grupe fundamentalista iz Karmela u Kaliforniji, koja je za ovakve napade imala pre svega lične razloge, jer je u pomenutoj pesmi poimence navedena kao varalica prerušena u verskog vođu. Ipak, protestanti su uspeli da upropaste promociju Hjuzeove autobiografije, ali što je još važnije, oni su takođe nametnuli i narativ o Hjuzeovom ekstremnom i štetnom komunizmu i nepoštovanju za osnovne vrednosti američke tradicije, koji će godinama činiti da Hjuze ima probleme sa različitim verskim i anti-komunističkim ekstremistima, a imaće negativan uticaj i na njegovu karijeru. Tako je čitava kontroverza dovela je do toga da se Hjuze praktično odrekne ove pesme, naglašavajući da je „napustio teren radikalizam u svojim dvadesetim“ (393) i da je na pragu četrdesetih mnogo više konzervativan, te nikako više ne bi mogao da napiše pesmu kao što je bila „Zbogom Hriste“. Sve ovo dovelo je do posledičnog još većeg distanciranja od levice, i američki komunisti su na posletku rezignirano odgovorili, optužujući pesnika za izdaju ideala i pozivajući svoje simpatizere da kažu „Zbogom Hjuze“ (395).

Hjuze 1943. godine konačno pronalazi široku popularnost i nešto što će za njega predstavljati stalni priliv novca gotovo do samog kraja života, ali očekivano ne u žanru poezije. U kolumni koju je pisao za afroameričke novine *Čikaški branilac* (*Chicago Defender*) on uvodi lik Džesija B. Simpla (Jesse B. Semple kasnije Simple)<sup>328</sup> i tako otpočinje serijal takozvanih Priča o Simplu/Prostih priča (Simple Stories). U ovim pričama, Hjuze je nastavio da se bavi preokupacijama koje je već ranije temeljno

---

<sup>327</sup> Rampersad ga u prvom tomu biografije tako naziva „književnim titanom za siromašne, bez bestselera“ (Rampersad, ITSA, 380).

<sup>328</sup> Neobična je podudarnost da je ovaj čuveni lik deli prezime sa Ejmi Simpl Makfirson, ženom koja je Hjuzu zadala toliko nevolja tek koju godinu ranije. Ipak, imajući u vidu da Džesi B. Simpl zaista nema nikakvih dodirnih tačaka sa kontroverznom evangelistkinjom, pretpostavka je da je Hjuze preuzeo ovo Prezime zbog zgodne homofonije sa engleskim pridevom *simple* sa značenjem prost, jednostavan.

istražio na polju poezije, odnosno mešanjem žanrova i medija, visoke i popularne umetnosti, folklorne i masovne kulture, kao i temama rase i identiteta, a što sve Smethurst identifikuje kao dominantne odlike estetike Narodnog fronta, čiji je Hjuze zapravo bio jedan od tvoraca (Smethurst u Tracy 145). Hjuze ovde estetiku Narodnog fronta usko vezanu za period oko Drugog svetskog rata „briljantno adaptira [za period] Hladnog rata“ (147) i u kratkim satiričnim pričama o naizgled naivnom ali zapravo vanredno promućurnom Simplu (čiji se lik takođe može posmatrati kao subverzivna re-aproprijacija stereotipnih crnih likova iz minstrelnih predstava), kontinuirano se bavi aktuelnim temama koje se na nakon rata smenjuju na sve širem horizontu afroameričkog iskustva<sup>329</sup>. Priče o Simplu preštampane su u velikom broju nacionalnih i lokalnih medija i obezbedile su Hjuzu konačno široku popularnost i što je još važnije, finansijsku sigurnost, pa ih je on sa ogromnim uspehom pisao duže od dvadeset godina, sve do 1965. godine.

Posle mnogih pretnji koje je tokom godina dobijao od desničara, brojnih privatnih i javnih medijskih napada, te nakon što je više puta u svedočanstvima drugih označen kao komunista, u martu 1953. godine Lengston Hjuze dobija poziv da pred Senatorom Makartijem, u javnom televizijskom prenosu da iskaz vezano za svoje radikalne i levičarske aktivnosti. Iako u pitanju nije bio ozloglašeni Komitet za neameričke aktivnosti, već Stalni potkomitet za istrage<sup>330</sup> koji je zapravo trebalo da istraži navode protiv odgovornih lica američkih kulturnih centara u inostranstvu zaduženih za nabavku knjiga, Hjuze je došao na svedočenje sa pripremljenom izjavom i u pratnji advokata. Televizijski iskaz tokom kojeg je Hjuze, odgovarao na pitanja o svojim afinitetima prema Sovjetskom Savezu i radikalnoj levičarskoj poeziji staroj nekoliko decenija, ipak je u svakom trenutku zadržao privid civilizovanosti, a pesnik je možda čak delovao i previše servilno, naročito u vreme kada su se mnoge druge ličnosti, uključujući Pola Robesona, Artura Milera ili Dašijela Hameta, mnogo oštrije suprotstavljale Makartijevom Lovu na veštice. Reakcije su bile i ostale oprečne. Neki su smatrali da je Hjuze ovde kapitulirao i da je „zdrobljen u pokornost“ (Berry cit. u Miller, 130), dok su drugi, poput Arnolda Rampersada, čak i mnogo godina kasnije smatrali da je pesnik trijumfovao nad svojim islednikom kada je izveo ovaj svoj „retorički *tour de force*“ (Rampersad IDW, 218), da je našavši se u nezavidnoj situaciji u kojoj je morao da bira da li će razočarati belu levicu ili pripadnike svoje rase, odabrao lako i pravilno. Ono što je najvažnije, Hjuze je uspeo da istraje u svojoj rešenosti da ne uvuče u ovaj postupak nikoga drugog od svojih prijatelja i poznanika među američkim levičarima i komunistima. Istraga je svakako demaskirala činjenicu da je prisмотра Lengstona Hjuza od strane američke tajne službe trajala već godinama, kao što će trajati i dalje, do samog kraja njegovog života. Usled svih preživljenih neprijatnosti, Hjuze odlučuje da u zbirku svojih izabranih pesama (*Selected Poems of Langston Hughes*, 1958) ne uvrsti praktično ništa od svoje radikalne levičarske poezije. Takođe, ovo saslušanje dovelo je do promene u interpretacijama Hjuzeovog poetskog opusa, jer je olakšao američkim ideološki često neobjektivnim kritičarima, da zanemare pesnikove levičarske i komunističke tendencije, kojih se on u ovoj veoma osetljivoj situaciji navodno odrekao, i pored toga što se verodostojnost ovakvog iskaza svakako mora razmeriti u kontekstu svega onoga što je Hjuze, kao uostalom i drugi ispitivani levičari, stavljao kao ulog prilikom ovakvih ispitivanja – naime, karijere, egzistencije, slobode, pa i života. I pored svega, Lengston Hjuze praktično do samog kraja nastavlja da ima neprijatnosti kako zbog državne prismore, tako i zbog pretnji koje povremeno dobija zbog svojih veza sa komunistima i levicom, uključujući i situaciju kada je tokom jedne od svojih književnih turneja 1960. godine dobio i pretnje bombaškim napadom.

U narednim godinama Hjuze će mnogo manje pisati poeziju, da bi se intenzivno posvetio pisanju za pozorište, u čemu će imati dosta uspeha, i gde će na pisanju mjuzikala sarađivati sa poznatim kompozitorima toga vremena, među kojima je bio i čuveni nemački kompozitor i Brehtov saradnik,

---

<sup>329</sup> O ovim pričama koje izlaze iz opsega istraživanja ovog rada, kako žanrovski tako i vremenski, možete više saznati u sjajnom članku Džejsma Smethursta iz koga su u ovom delu i citirani neki delovi („The Adventures of a Social Poet Langston Hughes from the Popular Front to Black Power“).

<sup>330</sup> Ovaj podatak preuzet je od Milera, dok Rampersad pak tvrdi da je u pitanju bio Potkomitet za subverzivne aktivnosti.

Kurt Vajl (Kurt Weil). Slavu, ali i finansijsku sigurnost donose mu takođe brojne priče o Simplu, kao i pregršt knjiga za decu koje je sam ili u koautorstvu pisao u svojim poznim godinama. Osim toga, Hjuze se posvećuje i brojnim javnim nastupima i književnim turnejama koje dodatno učvršćuju njegovu reputaciju, a poeziju sve češće čita uz muziku, što je zabeleženo na nekolicini objavljenih ploča.<sup>331</sup> Time Hjuze postaje jedan od pionira poezije izgovorene reči (spoken word poetry). Za svoj rad dobija brojna priznanja, kao i počasni doktorat Univerziteta Harvard. Nakon komplikacija nastalih prilikom operacije prostate, Lengston Hjuze umire 1967. godine na jednoj njujorškoj poliklinici. Njegova poslednja zbirka pesama *Panther i šiba* (*The Panther and the Lash*), u kojoj su bile neke stare, ali i neke nove pesme, i kojom je Hjuze napravio poetski most ka novoj generaciji radikalnih crnih pesnika, izlazi posthumno iste godine.

Kada govorimo o pesničkom opusu Lengstona Hjuza, možemo reći da on svojim bogatstvom i raznovrsnošću izuzetno dobro reflektuje život koji je pesnik vodio, a koji smo pokušali da sažmemo na prethodnim stranama. Njegove pesničke kolege kojima su bila posvećena prethodna poglavlja, imale su svoje jasne pesničke vrline, kao i manje ili više postojeane teme i preokupacije, kao i omiljene pesničke forme u kojima su postigle majstorstvo do tada nezabeleženo u afroameričkoj poeziji. Sa druge strane, poezija Lengstona Hjuza svedoči o većoj raznovrsnosti interesovanja, i može se reći da tematski pokriva delatna polja svih njegovih savremenika, da ih vezuje u celinu unutar jedne pesničke poetike, a zatim nadgrađuje i nadilazi, nekada samim kvantitetom, češće originalnošću i inovacijama. Iako se oprobao u gotovo svim relevantnim poetskim formatima, Hjuze nikada nije mogao da ovlada pisanjem soneta u meri u kojoj je to uspeo Klod Makej, ili da parira tehničkoj virtuoznosti Kauntija Kalena kada su u pitanju praktično svi ostali tehnički aspekti pesničkog zanata, ali njegova poezija zaista jeste bila nova i sveža i on je svesno odabrao da se kao pesnik razvija u sasvim drugim pravcima. Tako je stvorio svoju hibridnu poetiku, dosta labavije oslonjenu na beli književni kanon, koja je, kako će se ispostaviti, bila primerenija trenutku i kao takva, efektnija u bavljenju temama rase, klase, popularne kulture i afroameričke egzistencije uopšte.

Najraniju fazu pesništva Lengstona Hjuza obeležile su u velikoj meri pesme vezane za crno poreklo, nasleđe i Afriku, često sa odlikama tada i popularnog primitivizma i tribalnih motiva. Iako primitivizam kao pravac nije nastao u okviru afroameričke ili crnačke kulture, već u okviru širih modernističkih tendencija u međuratnom periodu, integrisanje njegovih uglavnom stereotipnih i egzotifikovanih predstava o Africi u kulturnu produkciju Crnaca predstavljalo je jedinstven primer kontra-apropriacije, te u krajnjem subverzivnu praksu koja je omogućila stvaranje „heterogenijeg teksta o kulturnoj razlici koji je postepeno otvarao debate o rasi, kolonijalizmu i reprezentaciji crnila“ (Sweeney 4). Drugim rečima, subverzivno prisvajanje stereotipa o sebi i sopstvenoj kulturi, poteklih iz belog modernizma, poslužilo je afroameričkim umetnicima da uspostave prekinuti kontinuitet sa sopstvenom istorijom i tradicijom, a pounutarnjene egzotifikovane percepcije crne drugosti imalo je terapeutsku ulogu u konsolidovanju samopoštovanja i ponovnom rađanju rasnog ponosa. o fenomenu primitivizma jesmo govorili na više mesta u ovom radu, ali kod Lengstona Hjuza on ima nešto drugačiji oblik, karakteristike, pa i implikacije nego kod njegovih kolega u okviru Novocrnačke renesanse. Za razliku od Kalena koji atavističke slike Afrike kontekstualizuje u okviru romantičarske poetske tradicije, odnosno Makeja koji ih integriše u sonetnu formu, Hjuze kao pesnik je formalno mnogo manje dogmatičan i u tom smislu predstavlja praktično antipod ovim pesnicima. U svojim pesmama, on ovaj primitivizam, odnosno inspiraciju Afrikom pokušava da prenese i na formalni plan, koristeći ritmičke obrasce koji često reflektuju tribalnu tematiku, što ujedno predstavlja začetke njegovog interesovanja za odnos između muzike i poezije. Osim toga, kao što ćemo videti, Lengston Hjuze kroz svoju poeziju parafrazira elemente primitivizma prisutne u likovnoj umetnosti, pre svega

---

<sup>331</sup> Između ostalih *The Weary Blues With Langston Hughes* (MGM Records 1958) na kome ga prati kompletan džez bend predvođen poznatim basistom Čarlsom Mingasom (Charles Mingus).

repeticiju ornamentalnih motiva prisutnu u afričkoj i Afrikom inspirisanom umetnosti, a ulazi i u dijalog sa delima primitivizmom inspirisanih slikara.

Inspiracija Lengstona Hjuza izmaštanom primitivističkom Afrikom, neraskidivo povezana sa temama nacionalnog osvešćenja, kontinuiteta i istorije, seže sve do samog početka njegove karijere, do prve pesme koju je ikada objavio u nekom nacionalnom časopisu, a koja je do danas ostala jedna od njegovih najpopularnijih pesama - „Crnac govori o rekama“ („Negro Speaks of Rivers“ – CPLH 23). U ovoj pesmi, za koju je ideju prema sopstvenoj priči dobio prilikom putovanja rekom Misisipi, Hjuze je gotovo u potpunosti definisao topos poezije o afričkom nasleđu američkih Crnaca, koji će se kasnije mnogo puta provlačiti kroz njegovu poeziju, ali i radove njegovih naslednika. Ovo podrazumeva uspostavljanje neraskidive veze između crne rase i prirode, afirmaciju kontinuiteta crne civilizacije kroz reintegraciju Crnca u istorijski tok, kao i relativitet prostora i vremena u konstantnoj borbi za rasni napredak i jednakost. Hjuze uspeva, sa neverovatnom ekonomijom da postavi temelje za sve ovo, pomoću samo četiri stiha sa početka pesme, koja spadaju među najpoznatije stihove američke poezije uopšte: „Znao sam reka i reka; /Znao sam reka drevnih kao svet i starijih od / tokova ljudske krvi kroz vene čovekove. / Duša mi se kao reke te produbila“ (CPLH, 23)<sup>332</sup>. Reka je ovde i prirodna konstanta i metaforična predstava ljudske fiziologije i duše. Reka je ujedno, zahvaljujući svojim plodnim obalama, i kolevka svake civilizacije. Crni pevač, koji u sebi nosi mudrost i sugestivnost nekog plemenskog griota, invocira tako civilizacijsku trajektoriju napretka crne rase, od simboličnog krštenja u drevnom Eufratu, preko jednostavnog život na obalama reke Kongo, do izgradnje piramida pored reke Nil kao vrhunca drevne egipatske kulture i nečeg najmonumentalnijeg što je Afrika ostavila svetskoj baštini. Strmoglavopadavanje na ovom putu koje će nakon toga uslediti, dovodi crnu rasu okovanu na američki kontinent. Ipak pesnik odlučuje da kao poslednju sliku u ovom tablou o putu crnog čoveka, prikaže dolazak Abrahama Linkolna rekom Misisipi u Nju Orleans. Ovim se referiše na događaje iz Linkolnove mladosti, kada je, oko 1830. godine, radeći na jednom parobrodu, stigao po prvi put u dubine američkog Juga, gde se susreo sa sveprisutnom robovlasničkom kulturom i zapanjen posetio najveću pijacu robova u Americi, što je uticalo na njega da se zarekne kako će dati sve od sebe da okonča robovlasnički poredak. Linkoln će kao Predsednik, ovo obećanje i ispuniti tridesetak godina kasnije, donošenjem Proklamacije o emancipaciji (1862-3.). Linkoln pesnik prikazuje kao nekakvog novog mesiju koji će činiti čuda za crnu rasu najavljena kada se zbog njegovog dolaska „grud reke muljevita okupa zlatom u sumrak“ (23)<sup>333</sup>. Pesma se završava parafrazom stihova sa početka, odnosno pomenutom ornamentalnom repeticijom, gde se u varijaciji teme, kroz pominjanje *drevnih* i *tamnih* reka, još jednom naglašava ontička veza između reka, odnosno prirode, i crne rase.

Praktično identičan kontekst, postupak i izbor pesničkih sredstava i motiva kao u pesmi „Crnac govori o rekama“, prisutan je i u pesmi „Crnac“ („Negro“ - CPLH 24) iz istog perioda. Pesma počinje u sličnom afirmativnom tonu („Ja sam Crnac: / Crn k'o što noć je crna, / Crn k'o dubine moje Afrike.“<sup>334</sup>) gde se preko boje kože uspostavlja iskonska povezanost crne rase sa prirodnim pojavama i afričkim kontinentom. Ono što će uslediti jeste niz paralelizama, koji čine okosnicu pesme, a putem kojih se definiše kontinuitet crne egzistencije od drevnih vremena sve do savremenog trenutka. Hjuze predstavlja crnog čoveka u njegove četiri tradicionalne uloge. Crnac je rob koji je čistio stepenište Julija Cezara i glancao čizme Džordža Vašingtona. On je radnik koji je gradio piramide, a u savremenom trenutku meša malter za nebudere koji niču u američkim metropolama (Vulvortova zgrada). Takođe je i pevač koji je „Sve od Afrike pa do Džordžije / Nosi[o] tugovanke svoje“ (24),<sup>335</sup> odnosno spirituale i izmislio regtajn. Napokon, Crnac je i dalje žrtva kojoj su Belgijanci sekli ruke u

<sup>332</sup> U originalu: „I've known rivers: / I've known rivers ancient as the world and older than / the flow of human blood in human veins / My soul has grown deep like the rivers.“

<sup>333</sup> U originalu: „its muddy / bosom turn all golden in the sunset.“

<sup>334</sup> U originalu: „I am a Negro: / Black as the night is black, / Black like the depths of my Africa.“

<sup>335</sup> U originalu: „All the way from Africa to Georgia / I carried my sorrow songs.“

Kongu, da bi i danas bio linčovan u državi Misisipi (odnosno proganjan i ubijan od strane policije širom današnjih SAD). Pesma je, kao i njena prethodnica, zaokružena ponavljanjem početnih stihova. Kroz četiri lica crne rase, roba, radnika, pevača i žrtvu, Hjuž zapravo daje presek svih onih tema i motiva koji će ga zaokupljati tokom čitave karijere, odnosno istorijske patnje i robovanja crne rase, njenog umetničkog i naročito muzičkog nasleđa, kao i bliskosti radničkom pokretu i proleterijatu. To je upravo ono što i predstavlja glavni doprinos ove pesme poetskom korpusu započetom onom prethodnom i poznatijom pesmom.

U kratkoj pesmi bez naslova, obeleženoj samo kao „Pesma [1]“ („Poem [1]“ – CPLH 32) Hjuž ulazi u multimedijalni dijalog sa likovnom umetnošću, odnosno sa stvaralaštvom Pola Gogena, jednog od najpoznatijih i najprepoznatljivijih predstavnika primitivizma u slikarstvu. Pesma naime nosi podnaslov (ili posvetu) „Za portret afričkog dečaka u maniru Gogena“<sup>336</sup> što može nositi različite implikacije koje Eterington sažima na sledeći način: „Ovo može biti glas trbuhozborca pozajmljen evropskoj primitivističkoj „lutki“, da pozajmimo metaforu Marije Torgovnik, ili invokacija Gogenove estetike živih boja, kojom se glasu daje živopisno prisustvo“ (Etherington 60). Ipak, kada se pesma kontekstualizuje u okviru Hjužovog poetskog opusa, najverovatnije objašnjenje jeste da je u pitanju davanje glasa nekom od postojećih ili izmaštanih Gogenovih portreta domorodaca<sup>337</sup> gde „slika uzvraća pogled umetniku i posetiocima galerije“ (61), odnosno ulazi u dijalog sa podrazumevanim *belim pogledom*. Pesma je kratka i ovde je citiramo u celosti:

Svaki tam-tam iz džungle u krvi mi damara,  
I svaki divlji zažareni mesec džungle sija mi  
U duši.

Ove civilizacije se bojim –

Tako teške,

Tako snažne,

Tako hladne. (32)<sup>338</sup>

Pesma još u prvom stihu uvodi konvencionalni motiv tam-tama, koji smo već sretali u pesmama Kauntija Kalena i koji u okviru primitivističkog imaginarijuma postaje praktično metonimija za Afriku, „ton džungle, primitivan i tanan“ (Cullen 26) što evocira zaboravljeno nasleđe i vraća u stanje nevinosti. I u ovoj Hjužovoj pesmi, damare tam-tama, odnosno prirodni ritam majke zemlje nalazimo u opoziciji sa onim što za savremenu egzistenciju Afroamerikanaca podrazumeva teška, snažna i hladna civilizacija. Ovo je naravno reiteracija globalnog gubitka vere u civilizaciju i njena dostignuća u međuratnom periodu, a zanimljivo je što je Hjuž opis civilizacije ustrojio u tri finalna kratka stiha akcentovana upravo primalnim ritmom tam-tama u pozadini, čime i na formalnom planu saopštava da se u osnovi civilizacijskih vrednosti, a ispod kvarljivosti i surovosti savremene egzistencije, nalaze prirodne sile i elementi, oličeni u uplašenom Gogenovom plemenitom divljaku.

Egzistencijalna anksioznost crne rase i njen konfrontacijski odnos sa civilizacijskim tekovinama jesu među centralnim temama u ranoj fazi stvaralaštva Lengstona Hjuža, pre svega u pesmama „Jadikovka za tamne narode“ („Lament for Dark Peoples“ – CPLH 39), „Uplašeni“ („Afraid“ – CPLH 41) i „Bogovi“ („Gods“ – CPLH 37). U pesmi „Jadikovka za tamne narode“ Hjuž na osnovu opozicije sa belcima, uspostavlja paralelu između Indijanaca i Afroamerikanaca, na isti način isteranih iz šume, odnosno odvedenih iz džungle, da bi ih sada „u kavez stavili/U cirkusu civilizacije/[...] u stadu

<sup>336</sup> U originalu: „For the portrait of an African boy after the manner of Gauguin“

<sup>337</sup> Ambivalentan odnos prema evropskom primitivizmu ne primećuje se u ovoj fazi Hjužovog stvaralaštva, a onda kada se i bude pojavio, neće rezultovati samo revalorizacijom primitivističke matrice u okviru belog stvaralaštva, već će se ovakvi motivi naprosto izgubiti i iz njegove poezije, što je moglo biti posledica pesnikovog promišljanja, ali i proste promene trendova u umetnosti, kao i Hjužovog ideološkog zaokreta.

<sup>338</sup> U originalu: „All the tom-toms of the jungles beat in my blood, / And all the wild hot moons of the jungles shine in my / soul. / I am afraid of this civilization — / So hard, / So strong, / So cold.“

mnogih“ (CPLH 39)<sup>339</sup>. Koliko god bila metaforična, slika izlaganja u kavezu zaista se poziva na evropsku istoriju izlaganja pripadnika drugih rasa u okviru cirkuskih i vašarskih *predstava sa nakazama* (freak show) koja je trajala najmanje do devetnaestog veka<sup>340</sup>. Osim toga, kada govori o „stadu mnogih“ Hjuž dodatno širi perspektivu i kao da nagoveštava svoje internacionalističke ideje koje će se uskoro u potpunosti razviti. U još jednoj pesmi, „Uplašeni“, Hjuž uz izuzetnu ekonomiju, ponovo ispituje temu nasleđa i straha:

Plaćemo među neboderima  
Kao što preci naši  
Plakahu među afričkim palmama  
Zato što sami smo,  
Noć je,  
I uplašeni smo. (CPLH 41)

Ovaj strah nije sada strogo uslovljen opresijom, istorijskim diskontinuitetom ili civilizacijom, već je u pitanju egzistencijalna jeza nastala usled suštinske izloženosti silama iznad čovekove kontrole. To nas dovodi i do treće pesme, „Bogovi“ koja govori o ljudskoj sklonosti totemizmu i metaforično, o polaganju jalovih nada u civilizacijske tekovine. Ovde „Bogovi slonokosni / I abonosni, / Bogovi dijamantni, žadni“<sup>341</sup> nisu u stanju da odagnaju metafizičku jezu dok samo jalovo sede na policama hrama, jer su u pitanju naravno tek artificijelne tvorevine ljudskih ruku i uma. Iako se radi o ranoj primitivističkoj i nacionalističkoj pesmi, Hjuž u „Bogovima“ pokazuje i religijski skepticizam koji će biti sve prisutniji u kasnijim fazama njegovog stvaralaštva.

U kratkoj pesmi „Moj narod“ („My People“ – CPLH 36), Hjuž se ponovo bavi iskonskom vezom između crnaca i prirode. Ono što je pak zanimljivo u ovoj pesmi, jeste što se on sada i formalno više oslanja na folklorne obrasce, nego na nasleđe umetnike poezije. Koristeći se pesničkim oblikom nalik na tradicionalni napev poziva i odgovora (*call and response*), pesnik uspostavlja paralelizam između prirode i „svog naroda“ koji ima lice tamno kao noć, oči blistave kao zvezde i dušu toplu kao sunce. I jezik koji se koristi u pesmi bliži je usmenom govoru, pa iako ovde Hjuž i dalje ne koristi govorne infleksije i žargon, ovim se pesma približava pesmama pisanim u bluz formi i onim inspirisanim folklornom tradicijom.

Uz ove Hjužove primitivističke pesme koje se bave nasleđem i odnosom između crnog identiteta i civilizacije, a koje su mahom obeležene nelagodnom i preispitivanjem, gotovo istovremeno se javlja i struja poezije koja je prožeta sličnim motivima drevne i izmaštane Afrike, ali je obojena sasvim drugačijim emocionalnim valerom, pa je karakterišu životne radosti, hedonizam i egzaltacija. Ove pesme se mogu nazvati u izvesnom smislu performativnim, jer opisuju plesna izvođenja, a predstavljaju most prema široj skupini pesama koje se bave noćnim životom i džez klubovima, odnosno kabareima, kao uostalom i ove pesme, samo sa manje primitivističkih motiva. Tako pesma „Naga mlada plesačica“ („Nude Young Dancer“ – CPLH 61) predstavlja odu lepoti anonimne plesačice, kakve su zahvaljujući Džozefini Bejker i njenoj planetarnoj slavi, postale otelotvorenje „netaknutog primitivnog ida, živa antiteza modernom: u potpunosti telesno biće posmatrano kao 'simbol vatrene, egzotične crne seksualnosti' koja je mogla da demaskira spregnutu, licemernu kulturu racionalnog Zapada“ (Sweeney 56), odnosno estetska, erotska i politička metafora. Pesma se sastoji od tek dva katrena, i u njoj se Hjuž, i pored primitivističkih motiva, kroz gotovo savršenu rimu (samo jedno, čini se nenamerno, odstupanje od ABAB obrasca) mnogo više približava klasičnim

<sup>339</sup> U originalu: „Now they've caged me / In the circus of civilization. / Now I herd with the many“

<sup>340</sup> Poznat je recimo slučaj Sardži 'Sare' Bartman (Saartjie 'Sarah' Baartman) žene iz Južne Afrike koja je početkom devetnaestog veka, pod imenom Hotentotska Venera, prikazivana u Engleskoj i Francuskoj kao „žena sa najvećom zadnjicom“, protiv svoje volje medicinski ispitivana i tretirana kao životinja sve do svoje smrti 1815. u 26. godini života. Ovo svakako nije bio izolovan incident objektivizovanja i zlostavljanja ljudi koji nisu bili bele puti.

<sup>341</sup> U originalu: „The ivory gods, / And the ebony gods, / And the gods of diamond and jade“

poetskim formatima. Na taj način on evocira poeziju kakvu je u mnogo većoj meri pisao njegov savremenik i prijatelj, Kaunti Kalen, ali pre svega Kloda Makeja i njegov poznati sonet „Harlemska plesačica“ iz 1917. koji mu je očigledno poslužio kao inspiracija. Pitanje sadržano u prvom distihu, „Pod kojim prašumskim drvetom si snila, / Ponoćna plesačice u džezerski sat sitni?“ (CPLH 61)<sup>342</sup> locira ovaj performans u neki od harlemskih džez klubova i kabarea, ali „džezerski sat sitni“ ostaje jedina savremena referenca dok je ostatak pesme, koja je čitava sačinjena od retorskih pitanja, posvećen opisima devojčine primalne i čulne lepote. Hjuze u svojoj pesmi zadržava kod Makeja dominantnu sliku vela, ali to je ovde tek metaforični „baldahin mirisni“ odnosno erotični miomiris afričke džungle koji plesačica oko sebe širi.

Pesma „Dans Afrikan“ („Danse Africaine“ – CPLH 28) već svojim naslovom ukazuje na to da je inspirisana francuskom i Parizom, evropskom prestonicom primitivizma iz koje su poticali ili su tamo živeli gotovo svi likovni umetnici koji su obeležili ovaj pravac, a odakle je Džozefina Bejker lansirana ka svetskoj slavi. U ovoj pesmi Hjuze obrađuje praktično isti motiv kao i u prethodnoj, ali u sasvim drugačijoj formi. Za razliku od „Nage mlade plesačice“ koja je oda lepoti devojke i napisana je u rimovanim retorskim pitanjima upućenih naizgled samom objektu divljenja, „Dans Afrikan“ je impresionistička pesma u distinktivno primitivističkom maniru, koja opisuje sam plesni performans. Ovde nema rimovanja u pravom smislu, a ritam stiha je izlomljeni i hipnotički ritam tam-tama, podržan i akcentovan repetitivnom:

Mukli damari tam-tama,  
Lagani damari tam-tama,  
Lagano... muklo  
Muklo... lagano -  
Krv ti pokrenu.  
Ples! (CPLH 28)<sup>343</sup>

Eksklamacija na poslednjem citiranom stihu predstavlja momenat kada sve prestaje, metaforičko zaustavljanje daha pred nastupom koji se najavljuje, a u kome naga mlada plesačica „u noć ogrnuta / Kružeci lako stupa / u krug svetlosti“ (28)<sup>344</sup> i postaje jedno sa ritmom dok se vrti lagano „Kao pramičak dima oko vatre“ (28)<sup>345</sup>. Nakon toga pesma se završava već karakterističnim ponavljanjem, gde varirani stihovi na početku i kraju pesme predstavljaju okvir za centralnu sliku ili događaj. Iz ovakvih ekspresionističkih, Afrikom inspirisanih pesama, Hjuze prirodno prelazi u urbanu poeziju posvećenu Harlemu, a ujedno i sve više definiše ono što će vremenom postati njegova prepoznatljiva džez poezija.

Kada govorimo o džez poeziji kod Lengstona Hjuza, kao i kod Sterlinga Brauna, reč je o džezu na nivou sadržaja, ali kako vreme protiče, sve više i o džezu u poetskoj formi, što na posletku i rezultuje onim što se može nazvati istinskom džez poezijom koja negde oko polovine dvadesetog veka postaje prihvaćen poetski žanr. O džezu na nivou sadržaja smo već prilično govorili i jasno je da se radi o poeziji koja za temu ima džez izvođenja, epizode iz života džezera ili ima džez kao element atmosfere, odnosno pozadinu, pa je kao takva i lako prepoznatljiva. Kada pak govorimo o džezu kao elementu forme tu su stvari unekoliko komplikovanije. Iako je evidentno da to podrazumeva oponašanje odlika džez muzike u poeziji, ponekad je teže utvrditi šta to zaista podrazumeva. U tom smislu, od velike koristi za autora ovog rada bilo je pisanje Majkla Džereta (Jarett, Michael) koji u svom radu iz 1994. („Four Choruses on the Tropes of Jazz Writing“) uspeva da formalne odlike džezera u književnosti i poeziji izuzetno koncizno i sistematično predstavi. On govori o četiri elementa koji se u književnosti

<sup>342</sup> U originalu: „What jungle tree have you slept under, / Midnight dancer of the jazzy hour?“

<sup>343</sup> U originalu: „The low beating of the tom-toms, / The slow beating of the tom-toms, / Low ... slow/ Slow ... low –/ Stir your blood. / Dance!“

<sup>344</sup> U originalu: „A night-veiled girl / Whirls softly into a / Circle of light“.

<sup>345</sup> U originalu: „Like a wisp of smoke around the fire“.



očitavaju kao preuzeti iz džez muzike, a koja imenuje: obligato, satura, rapsodija i šarivari. Termin obligato (obbligato) Džaret koristi sa značenjem u kome se on koristi u džezu, kao ukras, variranje teme ili u najopštijem smislu improvizaciju. S obzirom da se improvizacija vezuje za trenutno i efemerno, dok je književnost stvar štampanog medija, što improvizovanje u pisanoj formi čini neuverljivim i na posletku nemogućim, ovde zapravo govorimo o „spontanosti kompozicije“ (Jarett 339), odnosno svim formalnim slobodama, tonalnim zaokretima i neočekivanim figurama koji pisanju daju privid spontanosti. Što se tiče elementa koji se naziva satura (satura), sa značenjem mešavine ili potpurija, u pitanju je zapravo kolaž, odnosno tehnika kolažiranja različitih, često disparatnih elemenata, prisutna u džezu kroz muzičke citate koji se u kompozicijama/izvođenjima rekontekstualizuju radi postizanja različitih efekata. Često je efekat koji se želi postići zauzimanje „kul“ stava kod džezera koji preko citiranja izvrgavaju podsmehu buržoasku muzičku tradiciju (343), pa Džaret satura tako pridaje subverzivno značenje koje izvodi preko njene etimološke povezanosti sa satikom. Satura se u književnosti odražava na tematski sadržaj, gde je karakterišu karnevalska atmosfera i mešanje žanrova, ali i na formalni nivo, gde predstavlja kolažiranje različitih tekstova unutar recimo (kvazi)dokumentarističke proze ili poezije. Donekle slične implikacije u džezu i književnosti ima i rapsodija (rapsody), „mešavina 'sastavljena bez bliske ili integralne veze', pa tako 'plahovit izliv osećanja' ili 'nekontrolisana žestina' [...] koj[e] karakterišu emocionalni intenzitet i 'slobodna, nepravilna forma, koja upućuje na improvizaciju“ (345). Rapsodija se odlikuje parodijom, kao što se satura odlikuje satiričnošću, a izrazit primer rapsodije, kako u slobodi forme, tako i u brojnim parodijskim elementima, jeste pesma „Kabare“ Sterlinga Brauna koju smo već analizirali. Napokon, šarivari (charivari), postupak koji je ime dobio po tradicionalnoj posprdnoj i bučnoj svadbenoj pesmi koja se peva uz pratnju lupanja o lonce, jeste ono što se naziva „pisanjem sa bukom“ (349), gde se buka, odnosno zvuk predstavljaju različitim grafičkim i stilskim sredstvima. Svi ovi elementi počinju da se javljaju kod Lengstona Hjuza još u ovoj njegovoj ranoj stvaralačkoj fazi, a sa godinama postaju sve izraženiji u njegovom opusu.

Pesma „Džezonija“ („Jazzonia“ – CPLH, 34) prvi put objavljena 1923. godine, jeste prva pesma u kojoj Lengston Hjuze pominje Harlem, a samim tim i prva u nizu urbanih pesama u kojima se pesnik bavi pre svega noćnim životom u takozvanoj Crnoj Meki. Istovremeno, kao što joj i naslov jasno govori, „Džezonija“ predstavlja rani ali izrazit primer džez poezije, gde je džez prisutan i na tematskom i na formalnom planu. Kada kaže da je džez za njega „večni tam-tam koji damara u duši Crnca – tam-tam pobune protiv iscrpljivanja belog sveta, sveta podzemne železnice i rada, rada, rada; tam-tam radosti i smeha i bola progutanog sa osmehom“ (Hughes u Mitchell 58) Hjuze potvrđuje prihvaćenu pretpostavku o neraskidivoj povezanosti između džezera i afričkog nasleđa, pa samim tim i primitivizma. Protivnici džezera smatrali su ga za primitivnu, pa samim tim i subverzivnu muziku, dok Hjuze spada u njegove velike poštovaoce čija se odbrana džezera zasnivala ne na opovrgavanju ovakvog stava, već upravo suprotno, na njegovom afirmisanju (Chintz u Bloom 65). Drugim rečima, koliko god da su predstave o iskonskom poreklu džez muzike u dubinama drevne Afrike možda bile simplističke i stereotipne, ili možda čak deo marketinške strategije, činjenica jeste da se ova simbioza pokazala izuzetno produktivnom za ranu Hjuzeovu poeziju i rezultovala mnoštvom kabaretskih i/ili harlemskih pesama, kojih u Hjuzeovoj prvoj zbirci ima više „nego u čitavom korpusu svih drugih pesnika Novocrnačkog pokreta zajedno“ (Tracy 76). Naslov pesme jeste imaginarni toponim, kojim se referiše na izmišljenu zemlju džezera, odnosno Harlem. Kamil Palja povezuje naslov pesme sa drevnom Vavilonijom i njenom prestonicom, biblijskim gradom greha Vavilonom, dok harlemski kulturni i umetnički procvat i uzavreli noćni život za nju evociraju Kolridžov Ksanadu (Paglia 141). Iako se Hjuze u ovoj pesmi ne bravi društvenom i rasnom nepravdom „'Džezonija' je ipak i dalje opoziciona kroz svoje slavljenje kontrakulture koja ruši tabue, koju [ovde] vidimo u procesu porađanja jednog revolucionarnog modusa umetničkog stvaralaštva“ (141). Već na samom početku pesme vidimo mešanje spiritualnog, odnosno ritualnog i svetovnog, takoreći profanog:

O, drvo srebrno!

O, duševne reke zablistale!

Kabare je sred Harlema,  
Šest džezera mudrih svira.  
Devojka dok pogleda smela igra  
Halje od svile zlatne visoko je digla (CPLH 34)<sup>346</sup>

Napev koji se tri puta ponavlja uz minimalne varijacije, a u sebi sadrži već ustaljene primitivističke figure drveta i reke koje ukazuju na povezanost sa prirodom i elementima, ukazuje na duhovni ritual koji se, kako vidimo u narednom stihu, odvija u nekom harlemskom kabareu. Prvosveštenici na ovom spiritualnom putovanju jesu članovi jednog džez seksteta, „šest džezera mudrih“ koji kroz muziku uspostavljaju vezu sa onostranim<sup>347</sup>. Ovo nije naravno ni nalik nekom suzdržanom hrišćanskom bogoslužjenju, već je u pitanju drevni paganski obred plesa, nalik na Vudu rituale haićanskih crnaca, gde devojka u transu, koja ovog puta nije profesionalna plesačica, izazovno zadiže suknju i predaje se u potpunosti telesnom. U drugoj strofi pesme, uz pomoć dve retorske zagonetke, rasplesana devojka se prvo povezuje sa pramajkom Evom koja je na pragu prvog greha u Edenskom vrtu isto tako „odveć smelo gledala“, a zatim i sa simbolom afričke lepote, ženske moći i emancipacije, Kraljicom Kleopatrom, koja je takođe bila predivna u haljini od zlata. Na taj način se scena prepuštanja plesu kojoj prisustvujemo locira unutar kulturne istorije i nasleđa. Pesma koja prividno deluje kao apologija hedonizma mlade i razuzdane plesačice, tako putem asocijacije inauguriše džez kao sakralnu muziku, uprkos predstavama da se radi o sirovoj, prizemnoj i lascivnoj tvorevini. Pesma se završava još jednim hipnotičkim refrenom, a zatim i primitivističkom repetitivnom elipsom u kojoj se još jednom potvrđuje sveštenička uloga džez orkestra: „U vrtlogu kabarea / šest džezera mudrih svira.“<sup>348</sup> (34)

U pesmi „Crni plesači“ („Negro Dancers“ – CPLH 44), Lengston Hjuze uvodi u svoju poeziju elemente satire i rapsodije, odnosno tehniku nalik kolažiranju, ili savremenom semplovanju, koju će toliko puta kasnije koristiti i po njoj postati prepoznatljiv. U ovom postupku pesme u pesmi ili inkorporiranjem odlomaka iz stvarnih ili izmišljenih pesama u svoje poetske radove, on na formalnom planu meša žanrove, dok slika atmosferu urbane kakofonije i uzavrelosti i daje svojim pesmama polifoni karakter. „Crni plesači“ počinju citatom muzičkog izvođenja neke popularne klupske melodije, jasno formalno obeleženim navodnicima:

„Ja i moja mala  
Znamo jošte dva  
Još dva načina da se Čarlston igra!  
Da, da,  
Da, da, da!  
Još dva načina da se Čarlston igra!“<sup>349</sup> (CPLH 44)

U ovoj pesmi unutar pesme, Hjuze uvodi elemente narodnog govora, sa grafički predstavljenim govornim infleksijama, u postupku koji će nešto kasnije još mnogo više koristiti Sterling Braun. U ovoj pesmi, kao i u većini drugih u Hjuzevoj prvoj zbirci *Smoždeni bluz*, narodni govor koji odstupa od standarda javlja se upravo na ovaj način, kao pesma u pesmi, u opoziciji sa širom celinom gde se koristi standardni književni i poetski jezik. Ovde Hjuze takođe upotrebljava onomatopejsko predstavljanje muzike, što će takođe postati jedna od prepoznatljivih karakteristika njegove džez poezije. Sa nivoa zvuka u prvoj strofi, Hjuze prelazi na vizuelni plan i u drugoj strofi daje šturi ali

<sup>346</sup> U originalu: „Oh, silver tree! / Oh, shining rivers of the soul! / In a Harlem cabaret / Six long-headed jazzers play. / A dancing girl whose eyes are bold / Lifts high a dress of silken gold.“

<sup>347</sup> Sličnu ritualnu i kvazi-religijsku ulogu muzike videli smo i u pesmi „Ma Rejni“ Sterlinga Brauna.

<sup>348</sup> U originalu: „In a whirling cabaret / Six long-headed jazzers play.“

<sup>349</sup> U originalu: „'Me an' ma baby's / Got two mo' ways, / Two mo' ways to do de Charleston! / Da, da, / Da, da, da! / Two mo' ways to do de Charleston!“

ritmični opis scene kojoj prisustvujemo („Svetla prigušena za stolovima / Uz muziku veselu, / Smeđi step igrači / U kabareu.“<sup>350</sup>) da bi onda po prvi put u svoju poeziju uveo belce i njihovo voajerističko prisustvo u Harlemu kroz dva stiha: „Belci, smejte se! / Belci, molite se!“<sup>351</sup> Iako je tokom života imao veliki broj belih prijatelja i mecena, Lengston Hjuze je, tokom perioda „kada je Harlem bio u modi“, svakako imao ambivalentan odnos prema vojskama belaca koje su svake večeri pohodile Harlem da se prepuste podrazumevanim niskim strastima crnačkog života. On o tome govori i u svojoj prvoj autobiografiji *Veliko more* (The Big Sea) gde pominje bele posetitelje koji bi svake večeri

... preplavili male kabaree i barove gde su se ranije samo Crnci smejali i pevali, a gde su sada strancima davani stolovi sa najboljim pogledom, gde mogu da sede i pilje u crne goste – kao u zabavne životinje u zoološkom vrtu. [...] I tako je na hiljade belaca dolazilo iz noći u noć do Harlema, misleći da Crnci obožavaju što su oni tu, i čvrsto verujući da svi Harlemci u sumrak izlaze iz kuće da pevaju i plešu u kabareima, jer većina belaca i nije videla ništa drugo do kabarea, nisu videli kuće. (BS 176)

Osim što u pesmi „Crni plesači“ prvi put u poeziji konstatuje prisustvo voajerističkog prisustva belaca u harlemskom mikrokosmosu, Lengston Hjuze se bez ostatka izlaže belom pogledu, prihvata ulogu Crnaca u ovoj predstavi, čime subvertira dinamiku moći između rasa. Poziv na smeh i molitvu zapravo je čin kontrakulturalnog pokoravanja belaca putem muzike i plesa. Ovim Hjuze afirmiše svoj stav o opozicionoj ulozi popularne kulture, čak i kada su u pitanju proizvodi namenjeni čistoj zabavi, kakva je očigledno pesma o još dva načina da se igra Čarlston, najpopularniji ples treće dekade dvadesetog veka. Umesto kao proizvode masovne kulture ispražnjene od značenja koji podupiru hegemoni status quo, Hjuze vidi iznenada popularne proizvode crnačke kulture kao priliku za rasnu afirmaciju i svojevrstan odbrambeni, pa na posletku i osvajački kulturni pohod. Afroamerikancima je na ovoj kulturnoj prekretnici u istoriji SAD, po prvi put dopušteno da diktiraju (plesne) korake, pa tako i da se belcima obrate u imperativu. Kada se belcima kaže da se pomole, to se implicitno čita kao molitva za milost i ulog u nadanje da ovaj kulturni preokret neće biti potpun, te da beli način života neće u potpunosti biti razoren nadolazećom crnom stihijom.

Pesma „Noćni klub u Harlemu“ („Harlem Night Club“ – CPLH 90) naizgled je tematski slična prethodnoj, kao što i naslov ukazuje. Ipak, Hjuze ovde pre svega pravi formalni pomak kada govorimo o reprezentaciji džez-a u poeziji, dok istovremeno produbljuje i temu odnosa među rasama. Osim onomatopejskog predstavljanja muzike, o kakvom je već bilo reči, Hjuze ovde pokušava zvuk da predstavi i grafički. Ovo je tipičan šarivari, odnosno pisanje sa bukom, gde kroz igru malih i velikih slova u stihovima „Džez-bend, džez-bend –/ Nek svira, svIRA, SVIRA!“<sup>352</sup> pesnik dočarava intenzitet zvuka i kulminaciju muzičkog izvođenja. Ova vrsta formalnog eksperimenta biće i u narednim decenijama prisutna u njegovom opusu, a naročito je primetan uticaj ovoga na pesnike pokreta Crne umetnosti koji će se u svojim pesmama često poigravati sa pisanjem i grafičkim prelomom. Na tematskom planu, Hjuze se ovde bavi izuzetno kontroverznom temom međurasne seksualnosti:

Okom cure bele  
Vesele crnce dozivaju  
Smeškom im crne dase  
Prašumske slasti obećaju.

Devojke tamno smeđe  
U naručju plavušana se klate.  
Džezeri, džezeri -

<sup>350</sup> U originalu: „Soft light on the tables, / Music gay, / Brown-skin steppers / In a cabaret.“

<sup>351</sup> U originalu: „White folks, laugh! / White folks, pray!“

<sup>352</sup> U originalu: „Jazz-band, jazz-band -/ Play, pLAY, PLAY!“

Evine draži opevajte!<sup>353</sup> (CPLH 90)

Kao centar njujorškog noćnog života i omiljeno izletišta belaca u potrazi za zabavom, Harlem dvadesetih bio je i središte međurasne prostitucije, odnosno mesto na koje su polazili belci „oboleli“ od rasistički nazvane *prašumske groznice*<sup>354</sup> – seksualnog afiniteta prema crnim partnerkama ili partnerima. Suštinska i duboka neravnoteža moći između rasa činila je da granica između seksualne atrakcije i ekonomske transakcije često bude zamućena, no bilo kako bilo, harlemski klubovi i barovi postali su mesta na kojima se međurasni parovi upoznaju, plešu, i iz kojih polaze zajedno u noć. Iako je, kao lokacija ove nove međurasne dinamike, Harlem bio mesto gde su ovakve stvari vrlo brzo postale prihvatljive, naročito pod okriljem noći i pod dejstvom zabranjenog alkohola, činjenica jeste da je u SAD između 1882. i 1968. linčovano preko tri i po hiljade Crnaca (Alexander i Rucker Vol., 3 616) velikim delom i zbog predimenzioniranih ili sasvim izmišljenih međurasnih seksualnih transgresija, a da je naročito snažan talas linča pogodio zemlju u posleratnim godinama, usled nadolazeće ekonomske krize. Hiperseksualizovani prikaz plesa koji Hjuze daje u ovoj pesmi, gde se neskriveno referiše na „prašumske slasti“ i ponovo Evu, kao u pesmi „Džezonija“, i praroditeljski greh, izvesno je prema tadašnjim moralnim parametrima bio vrlo zapaljiv i skandalozan, kako za belce, tako i za crnu srednju klasu, čije su malograđanske svetonazore pripadnici harlemske boemije i umetničke elite mahom prezirali. Kao pokretač ovog raspusnog ponašanja oni su videli prizemnu i prostu džez muziku, i Hjuze u ovoj pesmi pristaje na ovakvu percepciju džeza, ali bez negativne konotacije, dajući ovoj muzici ulogu pokretača snažne iako efemerne euforije ludog noćnog provoda („Sutra ... je tama. / Danas nas radujte!“<sup>355</sup>).

Hjuze je, kao što smo već pomenuli, 1924. godine nekoliko meseci proveo u Parizu radeći po klubovima i restoranima i upijajući za njega očaravajuću kosmopolitsku atmosferu Francuske između dva rata. Pariz je bio središte boemskog života i kulture, kao i evropska prestonica primitivizma, gde je sve crno bilo u modi možda i više nego u Njujorku. Takođe, džez i bluz bili su nezaobilazni deo pariskog noćnog života, do te mere da je boemska četvrt Monmartr bila popularno poznata kao Harlem-sur-Seine<sup>356</sup> ili Harlem Pariza (Sweeney 2). Čak ni sam Hjuze nije zaista razumeo koliko je monumentalna značaj i globalni uticaj te muzike koju je slušao čitavog života, sve dok u Parizu nije čuo nastupe muzičara uvezenih iz SAD (Miller 31). Pesnik je tokom vremena provedenog u Parizu, po sopstvenom priznanju, napisao tek nekoliko pesama zato što se tako dobro provodio da nije stizao da piše (BS 164). Jedna od njih jeste pesma „Džez orkestar u pariskom kabareu“ („Jazz Band in a Parisian Cabaret“ – CPLH 60) koja prikazuje pariski noćni život. Ova pesma postupkom podseća na prethodno analiziranu „Noćni klub u Harlemu“ ali u poređenju sa njom, otkriva specifične karakteristike francuske prestonice. Pesnik ovde na praktično isti način poziva orkestar da svira i zabavi ljude melodijom „Što smeje se i plače istovremeno“<sup>357</sup>, ali za razliku od potencijalno eksplozivne rasne mešavine u harlemskom lokalnu, ovde nije u fokusu rasa, već nesputano klasno mešanje klasa:

Svirajte za lordove i dame  
Za vojvode i grofove,  
Za kurve i žigole,  
Za američke milionere,  
I školske nastavnice

<sup>353</sup> U originalu: „White girls’ eyes / Call gay black boys. / Black boys’ lips / Grin jungle joys. / Dark brown girls / In blond men’s arms. / Jazz-band, jazz-band –/ Sing Eve’s charms!“

<sup>354</sup> U originalu: Jungle Fever

<sup>355</sup> U originalu: „Tomorrow. ... is darkness. / Joy today!“

<sup>356</sup> Harlem na Seni

<sup>357</sup> U originalu: „That laughs and cries at the same time“.

Što izašli su u provod.<sup>358</sup> (60)

U ovih nekoliko stihova Hjuze opisuje društveni presek klijentele među kojom su američki bogataši na odmoru, plemstvo iz čitave Evrope, a ponajviše iz postrevolucionarne Rusije, seksualni radnici i pripadnici radničke klase, a muzika i provod ovde igraju ulogu velikog izjednačitelja. Hjuze prostire pred čitaoca kolaž isečaka na različitim jezicima („Mogu li? / Mais oui. / Mein Gott! / Parece una rumba.“<sup>359</sup>), dočaravajući tako kakofoniju razgovora među gostima i upozorava džezere da, iako dolaze iz Džordžije, moraju da progovore na najmanje sedam jezika, odnosno da učine da ova muzika svojom energijom i emocijom dopre do svih ovih posve različitih ljudi, iako njihovo životno iskustvo nema ni minimalne sličnosti sa afroameričkim iskustvom iz koga su destilovani džez i bluz.

U pesmama „Džez i saksofon (2 po ponoći)“ („The Cat and the Saxophone“ – CPLH 89) i „Bluz fantazija“ („Blues Fantasy“ - CPLH 91-2) ponovo imamo tehniku uplitanja pesme u pesmu kakvu smo videli u pesmi „Crni plesači“, ovog puta upotrebljenu radi postizanja drugačijih efekata. U prvoj, muzika u jednom klubu služi kao matrica preko koje se vodi razgovor između dvoje gostiju koji se upoznaju:

SVAKA  
Daj pola pinte, -  
Džina?  
Jok, suni  
VOLI MOG DRAGOG  
Viskija. Voliš  
Da cugneš,  
Je li, lepojko?  
AL' MOJ DRAGI  
Nego šta. Poljubi me  
VOLI SAMO  
Tatice.  
MENE (89)<sup>360</sup>

Muzička numera je jako glasna, što je grafički obeleženo velikim slovima, čime se gradi džez-poetski šarivari. Jačina zvuka utiče na komunikaciju dvoje, u ovo doba već prilično zagrejanih gostiju, pa je njihov razgovor fragmentaran i neprekidno na ivici nesporazuma, sve dok na kraju pesme ne odluče da se predaju, odustanu od razgovora i zaigraju čarlston. U „Bluz fantaziji“ imamo ponovo interpolaciju, s tim što je ovog puta okvirna pesma komentar na izvođenje („Hej! Hej! / Baš tako / Bluz pevačice vele. / Dok molske poju pesme / Smeju se, / Hej! Hej!“ (91)<sup>361</sup>) koji dolazi iz publike, dok je umetnuta pesma napisana u pravilnoj bluz formi. Ovo je pesma koja poseže za tipičnim bluz temama ljubavnog brodoloma koji za ishodište ima nepodnošljivu tugu:

Moj čovek me ostavio,  
Brale, otiš'o je sam.  
Dobri moj čovek me ostavio,  
Dušo, otiš'o je sam.  
Sad me taj plačljivi bluz  
Progoni noć i dan. (91)

<sup>358</sup> U originalu: „Play it for the lords and ladies, / For the dukes and counts, / For the whores and gigolos, / For the American millionaires, / And the school teachers / Out for a spree.

<sup>359</sup> U originalu: „May I? / Mais oui. / Mein Gott! / Parece una rumba.“)

<sup>360</sup> U originalu: „EVERYBODY / Half-pint, —/ Gin? / No, make it / LOVES MY BABY / corn. You like / liquor, / don't you, honey? / BUT MY BABY / Sure. Kiss me, / DON'T LOVE NOBODY / daddy. / BUT ME.“

<sup>361</sup> U originalu: „Hey! Hey! / That's what the / Blues singers say. / Singing minor melodies / They laugh, / Hey! Hey!“

Ova tuga je istovremeno upravo bluz čijem izvođenju prisustvujemo, odnosno metapoetsko namigivanje umetnice koja iskoračuje iz umetničkog čina da pruži komentar na njega, to jest pravi ironijski odmak kroz pomenuti smeh uz koji peva molske pesme. Emotivni slom se razrešava takođe u dobro poznatom maniru bluz tradicionala – kroz ostavljanje starog života za sobom i polazak na putovanje vozom. Ono što je možda pak najznačajnije za ovu pesmu jeste upravo pionirsko korišćenje karakteristične AAB bluz forme koja će već od naredne zbirke, predstavljati okosnicu Hjuzovih čistokrvnih bluz pesama. Osim toga, ova pesma, zajedno sa narednom koju ćemo analizirati, predstavljale su očigledan uzor Sterlingu Braunu u načinu na koji on tretira bluz u svojim pesmama, od kojih smo neke analizirali u prethodnom poglavlju ove disertacije.

Pre nego što se kasnije temeljno posveti pisanju bluz poezije, Hjuz inkorporira modifikovani bluz obrazac i u jednu od svojih i danas najpoznatijih pesama, „Smoždeni bluz“ („The Weary Blues“ – CPLH 50), naslovnu pesmu njegove prve objavljene zbirke. Prema sopstvenom svedočenju, Lengston Hjuz je ovu pesmu pisao još 1922. ili 1923. godine ali nikako nije bio zadovoljan njenim krajem, pa je radio brojne izmene (BS 90) što za njega nije bilo karakteristično, s obzirom da se uvek dičio spontanošću i lakoćom kada je pisanje poezije bilo u pitanju. Pesma 1925. napokon dobija prvu nagradu na književnom konkursu časopisa *Oportjuniti* (na istom takmičenju drugo mesto osvaja Kaunti Kalen). Ovo navodi oduševljenog Karla Van Večena da poveže Hjuza sa njegovim dugogodišnjim izdavačima, porodicom Knopf. Izdavačka kuća Knopf naredne godine izdaje zbirku *Smoždeni bluz*, kojom će Hjuz odmah zauzeti vodeće mesto među mladim afroameričkim pesnicima.

„Smoždeni bluz“ još je jedna od pesama koje govore o prisustvovanju džez ili bluz performansu. U nju Lengston inkorporira stihove navodno prve bluz pesme koju je čuo kao dete u Kansasu (171). Međutim, za razliku od brojnih drugih pesama koje zaista evociraju spontanost neke džez improvizacije, ovde se očigledno radi o brižljivo konstruisanoj modernističkoj pesmi koja i čak i na prvi pogled otkriva veću kompleksnost, dok dubljom analizom stižemo do slojeva značenja sedimentiranih verovatno tokom pomenutih brojnih revizija, a koja upućuju na različita muzička, rasna ili rodna čitanja. Pesmu otvara vrlo direktna, *in medias res*, evokacija muzičkog izvođenja kome je narator prisustvovao: „Sveno iskidano zapevuši tiho, / Uz taj blagi romor lagano se njihao / Taj Crnac kog čuh kako svira“ (50)<sup>362</sup>. Ekspresionističko naglašavanje, narušenost vremenskog kontinuiteta radnje i skakanje sa teme na temu, sve svedoči o dubini utiska koji je na posmatrača ostavilo ovo izvođenje:

Pre neko veče, Lenoks ulica  
Mutna i slaba gasna sijalica  
A on se ljuljao lenjo...  
On se ljuljao lenjo...  
Ta pesma je Smoždeni bluz.<sup>363</sup> (50)

Lenoks ulica treba da nam ukaže na to da se performans odigrava u Harlemu, verovatno u nekom od brojnih lokala, ali slaba gasna lampa koja uspostavlja osećanje neodređene jeze, kao i potpuno odsustvo iz teksta bilo kakve druge publike, ili atmosfere noćnog života koju je Hjuz, kao što smo videli, tako ekonomično i upečatljivo dočaravao u svojim drugim pesmama, takođe ukazuju i na neku intimnu situaciju i izoštravaju kontrast između posmatrača i izvođača. Naredni stihovi, koji nadalje

---

<sup>362</sup> U originalu: „Droning a drowsy syncopated tune, / Rocking back and forth to a mellow croon, / I heard a Negro play“.

<sup>363</sup> U originalu: „Down on Lenox Avenue the other night / By the pale dull pallor of an old gas light / He did a lazy sway. .../ He did a lazy sway. .../ To the tune o’ those Weary Blues“.

opisuju Crnca dok svira klavirski uvod, odaju utisak omađijane fokusiranosti posmatrača tokom ovog gotovo voajerskog čina:

Prsti od abonosa, dirke od slonovače  
On nagna jadni klavir da od pesme zaječi.  
O kakav bluz!  
Na klimavoj stolici sve vreme se ljuškao  
Kidao jadnu izjandalu pesmu k'o da s Marsa je pao.  
O medni bluz!  
Pravo iz crne duše mu krenu.  
Ah taj bluz! (50)<sup>364</sup>

Igra crnih prstiju preko belih dirki, jecaji klavira i ritmično ljuškanje muzičara, uz to ispresecani ekstatičnim bluzerskim usklikima, slikaju vrlo senzualan, pa i duboko seksualizovan prikaz muzičkog performansa, koji upućuje na igru zavođenja inherentnu za odnos umetnika i recipijenta, ali možda i na potencijalno transgresivne seksualne konotacije čitave situacije. Takođe, mnogobrojne u pesmi prisutne rasne odrednice upotrebljene da se definiše muzičar koji nastupa, imaju svrhu da rasno odrede i njegovu pesmu. Drugim rečima: „kada locira rasni identitet u duši izvođača, narator tvrdi da je crnilo prirodna karakteristika ne samo kože izvođača, ili čak njegovog fizičkog tela, već i samog njegovog bića i, po analogiji, njegove pesme“ (Hollenbach u Sherrard-Johnson 309). Centralni deo pesme predstavlja bluz pesma koju Crnac peva dok „klavir jeca s njim“:

„Na belom svetu nikog nemam,  
Ost'o sam sasvim sam  
Žaliti više neću  
Nek' muku nosi vrag.“

Trup, trup, trup, zalupa nogom po podu.  
Odsvira koji akord, pa nastavi pesmu tu -  
„Smožden sam i bolan  
I nema meni sreće.  
Smožden i bolan vala  
I sreća mene neće -  
Radosti više nemam  
Bolje da umro sam već.“ (50)<sup>365</sup>

Za razliku od okvirne pesme koja je pisana književnim jezikom blago povišenog registra, bluz pesma u pesmi nosi jaka obeležja narodnog afroameričkog govora i dijalekta, kao i grafički obeležena iskrivljenja izgovora pri pevanju. Prva strofa skraćena je za ponavljanje prvog distiha, nakon čega sledi interpolacija koja popunjava pauzu između dva pevana pasaža, daje ritam izvođenju kroz onomatopejsko lupkanje nogom o pod, pa napokon podseća na sveprisutno pomno oko posmatrača. U drugoj strofi sledi u potpunosti razvijena bluz kompozicija koja sadrži ponavljanje sa varijacijom, gde su jezikom književnosti dočarani spontanost i improvizovani karakter vokalnog izvođenja bluza. Sama pesma jeste tipičan bluz kakav obično govori o jadu što ga izazivaju nesrećne ljubavi ili druge dramatične životne nevolje. Ipak, činjenica da je pesnik, odnosno narator toliko puta naglasio da je to pesma Crnca sa crnim prstima, dubokog (crnog) glasa, a koja dolazi iz dubine crne duše, i ona

<sup>364</sup> U originalu: „With his ebony hands on each ivory key / He made that poor piano moan with melody. / O Blues! / Swaying to and fro on his rickety stool / He played that sad raggy tune like a musical fool. / Sweet Blues! / Coming from a black man's soul. / O Blues!“

<sup>365</sup> U originalu: „Ain't got nobody in all this world, / Ain't got nobody but ma self. / I's gwine to quit ma frownin' / And put ma troubles on the shelf.“ // Thump, thump, thump, went his foot on the floor. / He played a few chords then he sang some more — / "I got the Weary Blues / And I can't be satisfied. / Got the Weary Blues And can't be satisfied — / I ain't happy no mo' / And I wish that I had died.“

sama ovde poprima karakter vapaja čitave rase, smoždene pod teretom izrabljivanja i nepravde. Ovaj utisak se pojačava kada u finalu pesme postane evidentno da je ovaj bluz iz muzičke numere transcendirao u realnost i da ne napušta Crnca koji je pesmu otpevao, ali ni naratora koji svoju pesmu upravo peva:

Tako je tulio pesmu ovu do duboko u noć.  
Tad zvezde zgasnuše, pa mesec s njima pođe.  
Pevač prekida pesmu, pošao je da spi  
Smoždene bluz i dalje zvonio mu u glavi.  
I usnu kao klada, ili pokojnik. (50)<sup>366</sup>

Kada se „Smoždene bluz“ ovako iznenadno i zagonetno završi, za njim ostaju da lebde brojna dileme od kojih se većina svodi na pitanje odnosa između naratora i crnog bluz muzičara, kao i, sa tim povezano pitanje identiteta naratora. Čini se da kroz čitavu pesmu Hjuza čini sve kako bi destabilizovao ideju koju nam je usadio u prvim stihovima, o tome da se radi o nasumično odabranom nastupu u nekom harlemskom baru. Za početak, tu je slaba lampa na gas i potpuno odsustvo muzike, ili bilo kakvih drugih zvukova osim onih koje proizvodi bluzer. Postoji ogromna neravnoteža između onoga što nam pripovedač otkriva o sebi, što je praktično ništa, ako izuzmemo ono što sami možemo zaključiti, da je verovatno obrazovan i dobar posmatrač, i onoga što nam klinički saopštava o objektu svoje fascinacije – kako izgleda, kako se kreće, kako zvuči, pa na posletku i gde spava i o čemu razmišlja. Sama činjenica da je pripovedač uopšte u stanju da „otprati pevača do njegove postelje, pa čak i da mu prodre u um“ (Hollenbach u Sherrard-Johnson 310) govori da se radi o odnosu dosta intimnijem nego što se to u prvom trenutku činilo. Stavljani u perspektivu erotski nabijenih opisa nastupa, finalni stihovi sugerisu mogućnost seksualne veze između naratora i pevača. Pol pripovedača se uostalom ni ne može utvrditi iz čitanja pesme, tako da je plauzabilno tumačenje da je u pitanju narator, iako je takav interpretativni skok praktično nepotreban ako se imaju u vidu danas poznate homoseksualne sklonosti Lengstona Hjuza, što otvara mogućnosti za dublja kvir čitanja ovih stihova. Napokon, izuzev ove rodno/seksualne dimenzije, značajne implikacije na potencijalna tumačenja „Smoždenog bluza“ imaju klasa, a na posletku i rasa. Narator i pevač sasvim očigledno ne pripadaju istom društvenom miljeu i između njih postoji klasni, odnosno obrazovni jaz koji se reflektuje kroz razliku u jeziku i stilu između pripadajućih im deonica, ali i kontrastu između neukrotive energije izvođača i potpune zatvorenosti i suzdržanosti naratora, odnosno posmatrača. U oku posmatrača, Crnac je egzotično i primitivno drugo koja izaziva snažnu privlačnost, ali i odbojnost, gde se interesovanje posmatrača manifestuje kroz voajersku usredsređenost i objektivizaciju čiji se intenzitet graniči sa agresijom i pretnjom. Narator ove pesme tako može biti Hjuzov alter-ego, harlemski *literatus* koji je samim svojim obrazovanjem postao istovremeno rasni insajder i autsajder, neko ko bluz razume, ali u njemu ne učestvuje. Ipak, uporno insistiranje naratora na rasnom identifikovanju bluz muzičara kao Crnca, crnih ruku, glasa, pa i duše, upućuje na mogućnost da je pripovedač zapravo belac, jedan od mnogobrojnih belih avanturista koji su u vreme Renesanse svakodnevno prelazili rasnu liniju u potrazi za alkoholom, zabavom i seksom. Nije ni čudo da se Karlu Van Večenu, koji je bio praktično prototip harlemskog rasnog turiste, ova pesma do te mere svidela da je odlučio da pomogne Hjuzu u objavljivanju zbirke, pa na posletku i sugerisao da zbirka po ovoj pesmi dobije ime. Kada se „Smoždene bluz“ čita kao pesma o belom pogledu, onda se njena usredsređenost na rasu tumači kao fetišizam, a posmatrač/voajer postaje metaforički beli demijurg koji Afroamerikance drži pod policijskom prismotrom, vrši invaziju na njihove privatne prostore, te im na posletku nadzire misli i snove.

Iako je zbirka *Smoždene bluz* posebno poznata po primitivističkoj i poeziji koja tematizuju Harlem, noćni život i džez muziku, u njoj se, osim veće grupe pesama inspirisanih Hjuzovim putovanjima u

---

<sup>366</sup> U originalu: „And far into the night he crooned that tune. / The stars went out and so did the moon. / The singer stopped playing and went to bed / While the Weary Blues echoed through his head. / He slept like a rock or a man that's dead.“



Meksiko i na Kubu, nalazi i još nekolicina pesama koje se bave položajem Crnaca, crnom tradicijom i identitetom, pa su tako i od značaja za ovo istraživanje.

Pesma „Priče Tete Su“ („Aunt Sue’s Stories“ – CPLH 23-4) čini jednu od netipičnih pesama u ovoj zbirci, jer tematizuje ruralni život i vrednosti. Kuća sa tremom tek letimično pomenuta u jednom stihu pretvara se u simboličkog označitelja za sve ono što američki ruralni jug podrazumeva, međutim ovoga puta to nije uobičajena arena nepravde i potlačenosti, već idilični, mitski Jug jednog detinjstva. Ovo je pesma o tradiciji usmenog predanja kao jedinom načinu koji su Afroamerikanci vekovima imali da sačuvaju svoju istoriju i identitet, a kao eksponent ove tradicije javlja se majčinska figura Tete Su, nesumnjivo inspirisana Hjuzovom bakom. Ovo je u skladu sa zapadnoafričkom griotskom tradicijom narodnog pevanja u kojoj su žene svojim predanjima čuvarke istorije i tradicije u zajednici, pa su tako i priče Tete Su, koje crno dete sluša tokom letnje noći, priče o crnim robovima koji „Rade pod užarenim suncem ..., Hode kroz rosnu noć, ... Pevaju pesme tuge na obalama moćne reke“ (23)<sup>367</sup>. Za razliku od većine drugih ranih pesama Lengstona Hjuza, ova pesma središte afroameričkog identiteta ne locira u Africi, već na ruralnom Jugu, među jednostavnim ljudima, i kao takva predstavlja početak blagog ideološkog odmaka pesnika od estetike tesno spregnute sa crnim nacionalizmom, ka agendama koje su u većoj meri socijalističke, odnosno komunističke, a koje će mu u narednim decenijama svakako biti mnogo bliže. Takođe, ova poetska struja u Hjuzovom opusu svakako će biti snažna inspiracija njegovom mlađem kolegi Sterlingu Braunu za njegovu folklornu poetiku o kojoj smo detaljno govorili u prethodnom poglavlju.

Sa druge strane, pesma „Jug“ („The South“ - CPLH 26-7) ne bavi se više idealizovanim toposom dečjeg sećanja, već govori o realnom položaju Crnaca na Jugu, kao i Velikim migracijama koje će na razmeđu devetnaestog i dvadesetog veka kao reka voditi Afroamerikance put severnih delova Sjedinjenih Američkih Država. Jug je u pesmi prikazan kao dete nevelike inteligencije, ali ogromne snage, nasmejanih, ali krvavih usana, dok nakon linča, u pepelu lomače, traži kosti crnca. Jug se poistovećuje sa toplinom, zemljom, suncem, zvezdama, kao i pamukom, što su pojmovi koje je pesnik već u prethodno analiziranim pesmama povezivao sa crnom rasom, ili su kao što je to slučaj sa pamukom jasna asocijacija na izrabljivanje crnaca na plantažama Juga. Jug miriše na magnoliju zavodljivo kao neka žena, ali kada uspe da privuče, ispostavlja se da je u to zapravo „kurva tamnooka, / Strastvena, surova, / Mednih usana, sifilitična“, a za crnog čoveka surova ljubavnica koja privlači samo da bi odbila i pljunula u lice. Kako bi se oslobodili čini koje je na njih bacila ova hirovita čarobnica, Afroamerikanci polaze na Sever, koji je, iako prividno hladan, zapravo „nežnija ljubavnica“ i čeka ih sa svojim obećanjima jednakosti, prilika za uspeh i napredak i život dostojan slobodnog čoveka. Način na koji je dočaran Jug, a naročito evociranje lenje atmosfere i kontrastiranje miomirisna magnolije i slika nasilja, snažno upućuju na pesmu „Čudno voće“ (Strange Fruit), koju će nezaboravno interpretirati Bili Holidej. Izvesno je da je ova Hjuzova pesma desetak godina kasnije poslužila kao inspiracija Ejbelu Miropolu (Abel Meeropol), koji paradoksalno nije bio Afroamerikanac, za najčuveniju pesmu o linčovanju i verovatno najjuticajnijiu pesmu u čitavoj afroameričkoj kulturnoj istoriji.

Zbirku *Smoždeni bluz* zatvara veoma poznata i često citirana Hjuzova pesma „Ja takođe“ („I, Too“ – CPLH 46), u samoj zbirci naslovljena kao „Epilog“ („Epilogue“). Nju otvaraju čuveni stihovi „Ja, takođe, pevam Ameriku / Ja tamniji sam brat“<sup>368</sup> gde Hjuz referiše na svaki kreativni napor Afroamerikanaca koji je ugrađen u tkivo američkog društva i svoju konkretnu potrebu da kako pesnik opeva zemlju u kojoj se rodio, dok istovremeno skreće pažnju na dugu istoriju često nasilne miscegenacije. Situacija obespravljenosti u kojoj žive Afroamerikanci, data je kroz često korišćenu metaforu mesta za stolom. Radi se, naravno, o obavezi robova, odnosno crne posluge da večeraju u

<sup>367</sup> U originalu: „Black slaves / Working in the hot sun, / And black slaves / Walking in the dewy night, / And black slaves / Singing sorrow songs on the banks of a mighty river.“

<sup>368</sup> U originalu: „I, too, sing America. / I am the darker brother.“

svojim odajama, a ne u glavnoj trpezariji, ali i figurativno, o sekundarnom položaju Crnaca prilikom raspodele vrednosti, materijalnih i intelektualnih, u čijem su stvaranju učestvovali. Lirski subjekt, koji simbolično predstavlja čitavu crnu rasu, ne da se frustrirati ovakvim ograničenjima, već dobro jede i prikuplja snagu. On zna da će jednog dana večerati za glavnim trpezarijskim stolom jer će njegova snaga učiniti da se niko više ne usudi da ga tera u kuhinju, odnosno marginalizuje, a i svi će biti postićeni pred prizorom tolike lepote. Pisma se završava parafraziranjem početne fraze: „Ja sam, takođe, Amerika“<sup>369</sup> čime se još jednom afirmiše osnovna tema pesme o punopravnoj pripadnosti Afroamerikanaca američkoj kulturi i potrebi njihovog izdizanja iznad statusa građana drugog reda.

Tokom narednog perioda, Lengston Hjuž počinje da se distancira od primitivizma i njemu prirođenih predstava o plemenitom divljaku, toliko dominantnih u njegovoj ranoj poeziji. Ovakva tendencija koja je u prvom trenutku verovatno ukazivala na pesnikovu zasićenost i želju da se izade iz utvrđenog kreativnog obrasca, u nekom trenutku se pretvara u svesne napore, uslovljene promenom umetničkih trendova, pesnikovih političkih pogleda i sve snažnijim shvatanjem rasističkih implikacija primitivističkih stereotipa. Ironičnim sticajem okolnosti, onda kada svojom narednom pesničkom zbirkom bude ekspresionizam zamenio realizmom, kroz odabir tema iz života običnog crnog naroda, mnogi, naročito crni kritičari, optužice ga za korišćenje primitivnih rasnih stereotipa. Zbirka *Fina odeća za Jevrejina* (*Fine Clothes to the Jew* 1927) izazvala je odmah brojne kontroverze, prvo svojim naslovom, a zatim i svojim sadržajem. Za razliku od *Smoždenog bluza* kojim su ipak dominirale slike hedonizma, veselja i obećanja rasnog napretka, kao i mešavina rasnih tema i modernističkih umetničkih sredstava zbog čega je Rampersad ovu zbirku nazvao „mulatolikim tekstom“ (Rampersad 1986, 149), Hjužova naredna pesnička zbirka gotovo u potpunosti je posvećen egzistenciji afroameričkih nižih slojeva. Naslov zbirke bio je posuđen iz jedne od pesama u kojoj junak toliko nema sreće da mora svoju finu odeću da odnese u zalagaonicu, ili kako se to govorilo u crnom žargonu, „kod Jevrejina“. Ipak, to nije sprečilo kontroverzu uporedivu sa onom koju je gotovo u isto vreme izazvao roman *Nebesa za crnčuge* Hjužovog prijatelja Karla Van Večena, i pesnik je retroaktivno smatrao da je naslov bio nesrećno izabran jer je privukao previše pažnje i delovao uvredljivo za Jevreje. Ono što je pak smetalo većini crnih kritičara bio je sadržaj ove pesničke zbirke. Bombastične i uvredljive ocene nizale su se u crnoj štampi gde je ova zbirka karakterisana kao nešto što nikada nije trebalo da bude objavljeno i nazivana đubretom, a njen autor „pacovom iz kanalizacije“ i „harlemskim nižerazrednim pesnikom“<sup>370</sup> (Hughes BS 203). Istinitost prikaza afroameričkog društva nije osporavana od strane crne kulturne javnosti, tek Hjužova nepromišljenost da sve ono što je smatrano najgorim i štetnim po rasni napredak bestidno izloži pogledu bele Amerike. Hjuž nije mnogo mario za ovo, što je i bilo u skladu sa agendom izloženom u eseju „Crni umetnik i rasna planina“ gde je propovedao prihvatanja svih aspekata afroameričkog identiteta kao lepih i dostojnih pažnje, a u svojoj prvoj autobiografskoj knjizi izložio je i svoje ideje o nepristrasnosti, demokratičnosti i društvenoj ulozi ovakvog pristupa:

Smatrao sam da mase našeg naroda poseduju isto toliko stvari u svom životu koje se mogu staviti u knjigu, kao i oni srećniji koji su rođeni sa određenim imetkom i sposobnošću da radom steknu diplomu na nekom severnjačkom koledžu. Osim toga, ja nisam poznavao Crnce iz više klase dovoljno dobro da bih o njima mogao mnogo šta da napišem. Poznavao sam samo ljude sa kojima sam odrastao, a to nisu bili ljudi čije su cipele uvek bile uglancane, koji su studirali na Harvardu, ili čuli za Baha. Ali i pored toga, činilo mi se da su dobri ljudi. (Hughes BS, 205)

I pored generalno lošeg prijema koji je rezultovao time da ovo bude ubedljivo najslabije prodavana Hjužova zbirka, među nekim njegovim kolegama vladalo je još tada drugačije mišljenje, pa je

---

<sup>369</sup> U originalu: „I, too, am America.“

<sup>370</sup> U originalu *Harlem poet lowrate*, što je bila otrovna igra reči sa *Harlem poet laureate*, u značenju harlemski lovorom ovenčani pesnik, kako su neki Hjuža nazivali nakon izlaska njegove prve zbirke.

pesnikinja Elis Danbar-Nelson (Alice Dunbar-Nelson) uporedila zbirku sa *Lirskim baladama* Kolridža i Vordsvorta, takođe svojevremeno kuđenih zbog nedostojne tematike, Alen Lok je anticipirao zgražavanje nekompetentnih kritičara, a Klod Makej je čestitao Hjuzu na zbirci koja je još i bolja od njegove prethodne (Rampersad 1986, 155). Što se savremene re-evaluacije vrednosti ove zbirke tiče, može se reći da je preokret doneo Arnold Rampersad, poznati Hjušov biograf i jedan od neprikosnovenih stručnjaka za njegov život i opus, koji je osamdesetih godina prošlog veka ustvrdio da je *Fina odeća za Jevrejina* daleko najbolja Hjušova pesnička zbirka koja predstavlja vrhunac njegove stvaralačke originalnosti, kao i da je u pitanju jedna od najvažnijih knjiga poezije ikada objavljenih u SAD, uporediva sa Vitmanovim *Vlatima trave* (144).

Ono što prvo upada u oko čak i prilikom letimičnog pregleda zbirke *Fina odeća za Jevrejina* jeste prisustvo velikog broja onih pesama koje Kaunti Kalen nije uopšte smatrao za poeziju, odnosno pesama pisanih u formi bluz – čak njih sedamnaest. U vreme izlaska ove zbirke, bluz se delio na folklorni, odnosno narodni bluz, sa temama iz svakodnevice i teškog života Crnaca, a koji su obično izvodili narodni pevači uz sopstvenu instrumentalnu pratnju, i drugu, komercijalnu varijantu poznatu kao klasični ili „vodviljski“ bluz, koja je bila prilagođena izvođenjima na velikim pozornicama i u kabareima, a izvodile su ga uglavnom crne pevačice koje su pevale o ljubavnim nevoljama, često uz mnoštvo seksualnih aluzija (Brunner u Bradshaw et al 369). Jedna struja je dakle pripadala narodnom umetničkom stvaralaštvu, dok se druga smatrala proizvodom masovne kulture, a o kojoj god od njih dve da govorimo, sigurno je da se nijedna od njih nije smatrala dostojnom da se nazove umetnošću, a kamo li da se nađe na stranicama jedne pesničke zbirke. Kao što smo već videli, Lengston Hjušov je određene elemente bluz estetike već iskoristio u svom pesničkom debiju, ali poneki bluz stih u oblandi od modernizma nije ni na koji način pripremio javnost za potpuno ogoljenu, sirovu i samodovoljnu bluz formu koju je ovog puta nudio kao sopstvenu poeziju. Osim toga, ovo više nisu bile pesme noćnog provoda i hedonizma, već realistični isečci iz života običnog naroda, odnosno najnižih afroameričkih slojeva. Na posletku, umesto tradicionalnog ruralnog okruženja i tematike seoskog života koji su bili obeležje folklornog bluz, Hjušova varijanta bila je distinktivno urbana. U tom smislu, može se reći da je Hjušovo viđenje bluz hibridno jer on ukršta folklornu i klasičnu struju, odnosno preuzima muziku nadničara i napoličara, kao i onu vodviljsku, za kojom su ludovali najprostiji fizički radnici, pretače ih u književnost i stvara novi urbani bluz. Ova praksa se može smatrati i kontrakturnom, jer ono što se smatra bezvrednim proizvodom masovne kulture, sa svim stereotipima koje to podrazumeva, Hjušov prihvata, prisvaja i bez ustezanja izlaže pogledima stručne i opšte javnosti kao umetnost. U pitanju je subverzija kojom se na duge staze udara na prihvaćenu percepciju Crnaca u umetnosti, koja je datirala još iz vremena minstrelskih predstava, jer onda kada se izvrši ovakva kontra-aproprijacija uvreženih stereotipa, kada se oni ismeju, ili se jednostavno bez apologija izlože, gube se njihov efekat i moć da povrede, pa oni sami destabilizuju poredak koji je trebalo da podržavaju, dok ispod njih počinju da se naziru elementi autentičnog crnog iskustva.

Sedamnaest bluz pesama sadržanih u zbirci *Fina odeća za Jevrejina* pisano je dijalektom, uz već opisane varijacije u ponovljenim stihovima koje dočaravaju pevačku improvizaciju i bravuru živog izvođenja, a bave se paradigmatiskim bluz situacijama, ljubavnim i egzistencijalnim brodolomima i sumornom društvenom svakodnevicom. Ipak, gotovo sve ove pesme predstavljaju karakterističnu bluz mešavinu tuge koja često prelazi u patetiku i ironije, odnosno upravo ono na šta je Hjušov mislio kada je u pesmi „Bluz fantazija“ govorio o bluz pevačicama koje se smeju dok pevaju molske, odnosno tužne pesme. U bluz poetici čak i najteža tuga je na samo korak od toga da prasne u gromoglasan smeh, dok svaka iznenadna radost neizostavno nosi razmišljanja o čemeru i jadu, odnosno bluz. Tako je i u pesmi „Mini peva svoj bluz“ („Minnie Sings Her Blues“ – CPLH 68-9) koja se, kao zgodna poveznica, dešava u jednom kabareu, u kom se događa naslovno izvođenje. U svojoj pesmi, koja je očigledno bluz brzog tempa za ples, pevačica Mini u fiktivnom dijalogu sa kabareom i muzičarima koji je prate, peva o brigama koje ostaju pred vratima ovog prostora za zabavu, životnim uživanjima i ljubavnoj sreći:

Džezeri, džez muzikanti!

Plešemo moj čovek i ja  
Kad se uz njega privijem  
Nijedna šanse nema. (68)<sup>371</sup>

Ipak, kako pravila bluz nalažu, čak i kad je atmosfera tako bezbrižna i sve izgleda veselo, bluz odnosno tuga uvek vrebaju, potpomognuti velikim količinama ispod ruke natočenog alkohola, a sa njima stižu incidenti, pa i tragedije. Tako Mini, usred pesme o ljubavi i plesu, bez najave prelazi na mračniju bluz teritoriju:

Mili, o mili moj,  
U ponoć me hvataju lutke.  
Ako me dragi voleo ne bi  
Svisnula bi' od muke.  
Ako me ljubio ne bi  
Pošla bi' ja  
Odma' bi' za sē raku kopala. (68)<sup>372</sup>

Ovako nagle promene raspoloženja i prelasci iz veselosti u najteže emocije sa često morbidnim ishodištem, nisu neuobičajena bluz taktika, a kontrast, paradoksalno, služi postizanju komičnog efekta. Nakon ovoga se Minina numera završava u slobodnoj bluz improvizaciji, koja u ovom kontekstu, i uz odgovarajuća scenska sredstva koja je čitalac u stanju da zamisli, može da se čita i kao pripito buncanje: „Bluz...bluz! / Čemerni, bolni bluz! / U meni sad jak je bluz“ (69)<sup>373</sup>.

Pesma „Počujte bluz“ („Listen Here Blues“ – CPLH 69) sa druge strane nudi šaljivu moralnu instrukciju: „Sve curice dobre, / Počujte šta velim ja: / Mal' džin mal' viski / Pa više nisi devica“ (69)<sup>374</sup>. Ovo je jedna od onih pesama koje se izvode uz namigivanje, gde dodatni element humora čini upravo činjenica da se peva na mestu gde ljudi dolaze upravo da piju i to u eri alkoholne prohibicije. Izuzetna je sugestivnost koju Hjuze ovde postiže, slikajući i bez dodatnih opisa čitavu scenu nastupa u nekom harlemskom baru zatvorenog tipa. U tom smislu Hjuzeve bluz pesme izuzetno su performativne, kao kada se pesma nastavi stihovima „Uvek se nedeljom molila -/ Baš dobro dete sam bila, / Sve dok me gomila bekrija ovi' / Nije namagarčila“ (69).<sup>375</sup> Zahvaljujući upotrebi tek jedne pokazne zamenice (ovih), ovde čitava scena oživljava pred očima čitaoca, sa pevačicom koja na tom mestu upire prst u grupu pripitih muškaraca u publici, optužujući ih posprdno da su je seksualno iskoristili, što nesumnjivo izaziva gromoglasan smeh.

Otvoren ironijski odmak prisutan je i u pesmi „Bluz u sred ciče zime“ („Midwinter Blues“ – CPLH 65) koja predstavlja ispovedni monolog žene ostavljene na Badnje večer. Već u drugoj strofi Hjuze subvertira očekivanja čitalaca kroz humor, istovremeno uvodeći u pesmu i socijalnu tematiku:

Dal' mi nedostaje, šta znam  
Al' ugalj je bio pri kraju  
Ako je ljubav, to nije vreme

<sup>371</sup> U originalu: „Jazz band, jazz band! / Ma man an' me dance. / When I cuddles up to him / No other gal's got a chance.“

<sup>372</sup> U originalu: „Baby, O, Baby, / I'm midnight mad. / If ma daddy didn't love me / It sho would be sad. / If he didn't love me / I'd go away / An' dig me a grave this very day.“

<sup>373</sup> U originalu: „Blues. .. blues! / Blue, blue, blues! / I'd sho have them blues.“

<sup>374</sup> U originalu: „All you sweet girls, / Listen here to me: / Gin an' whiskey / Kin make you lose yo' 'ginity.“

<sup>375</sup> U originalu: „Used to be a good chile,— / Always in Sunday School, / Till these licker-headed rounders / Made me everybody's fool.“

## Kad žene se ostavljaju. (65)<sup>376</sup>

Romantična ljubav degradirana je ovde subverzivnim gorkim humorom na pitanje egzistencije, čime se skreće pažnja na siromaštvo u kome živi veći deo afroameričke zajednice i unosi se doza realizma u nešto što je trebalo da bude klasičan bluz narativ. Ipak, iako je junakinja/pevačica već ovde potvrdila da su njena ambivalentna osećanja prema odbeglom partneru snažno ekonomski motivisana, već u narednoj strofi pesma se vraća uobičajenoj bluz gradaciji ljubavnog jada i bola, gde ona sad kaže da je „on jedini čovek / kog voleć[e] do smrti“<sup>377</sup>, da bi u poslednjoj strofi dosegla, često komični, bluz patos:

To grmlje ruže  
Zasadiću kod zadnjih vrata,  
Kad crknem da ne moraju  
Drugo cveće da plate. (65)<sup>378</sup>

Odnos između klišeja i realizma u pesmi „Bluz u sred ciče zime“ tako postaje dobra ilustracija odnosa između masovne kulture i pesničke umetnosti u opusu Lengstona Hjuza, gde se proizvodi namenjeni masovnoj konzumaciji i perpetuiranju ideološke stagnacije, kroz utvrđene stereotipe, minimalnim intervencijama transformišu u primere opozicione pop-kulture, odnosno umetnosti, i kao takvi vraćaju u sistem gde igraju svoju novu, progresivnu ulogu.

Napokon, pesme „Bluz putem ka Severu“ („Bound No'th Blues“ – CPLH 76) i „Bluz rodne grude“ („Homesick Blues“ – CPLH 72) tematizuju Velike migracije i kao takve predstavljaju direktnu preteču bluz pesama kakve je u svoje prve dve pesničke zbirke predstavio Sterling Braun. Kako su tri pesme o kojima smo do sada govorili bile bliži tradiciji klasičnog odnosno vodviljskog bluza i kao takve se kretale u bluzu pretežno ženskim domenom nesrećne ljubavi, tako ove dve predstavljaju parafrazu uobičajenog narativa folklornog bluza o samotnjaku litalici i njegovim egzistencijalnim problemima, koji se retko rešavaju, ali se od njih beži stalnim putovanjem. U ove dve pesme postoji inverzija perspektive i one kao da se gledaju u ogledalu, jer je „Bluz putem ka Severu“ pesma o turobnom i usamljenom životu „bez druga“ na američkom Jugu gde „Varoši uz Misisipi / Baš nisu ni za kera“<sup>379</sup>, što nagoni junaka da se otisne ka Severu u potrazi za boljom srećom, dok „Bluz rodne grude“ govori o nostalgiji koja muči doseljenike kada shvate da na Severu nema obećanog blaženstva. U ovim pesmama Hjuze kroz govor svojih junaka reafirmiše još jednom distinktivnu mešavinu tuge i veselja tipičnu za bluz izvođenja („Da ne bih samo plak'o / Zasmejem se do suza“ (72)<sup>380</sup>), a dok varira većitu temu neutažive želje za putovanjima, uspeva i da iznenadi čitaoca ponekom slikom neobične lepote:

Železnički mos' je  
Kao tužne pesme dah.  
Svaki put kad voz projuri  
Negde bih iš'o ja. (72)<sup>381</sup>

Izuzev bluz pesama i pesama koje su inspirisane bluzom koje svakako čine najobimniju skupinu i najznačajniji doprinos *Fine odeća za Jevrejina* istoriji afroameričke poezije, zbirka sadrži i izvestan

<sup>376</sup> U originalu: „Don't know's I'd mind his goin' / But he left when the coal was low. / Now, if a man loves a woman / That ain't no time to go.“

<sup>377</sup> U originalu: „he's the only man I'll / Love till the day I die.“

<sup>378</sup> U originalu: „Buy me a rose bud, / Plant it at my back door, / So when I'm dead they won't need / No flowers from the store.“

<sup>379</sup> U originalu: „These Mississippi towns ain't / Fit fer a hoppin' toad.“

<sup>380</sup> U originalu: „To keep from cryin' / I opens ma mouth an' laughs.“

<sup>381</sup> U originalu: „De railroad bridge's / A sad song in de air. / Ever time de trains pass / I wants to go somewhere.“

broj pesama koje se takođe smatraju važnim u okviru Hjuzovog opusa i Novocrnačke renesanse, kao i indikativnim za njegov dalji pesnički razvoj. Tu je, na primer, izuzetna pesma „Mulat“ („Mulatto“ – CPLH 100-1) koja se u većoj meri oslanja na belu i modernističku tradiciju, a predstavlja neku vrstu reakcije na istoimenu pesmu Kloda Makeja, kojom je očigledno inspirisana i formalno i tematski. Pesma govori o bolnoj temi rasnog mešanja nastalog usled dominantnog obrasca seksualnog nasilja prema ropkinjama na plantažama Juga, što je dovelo do situacije da su posledično tlačitelji i njegova žrtva povezani i krvnom vezom. „Mulat“ prati dve linije koje se međusobno prepliću, od kojih je jedna narativna, a druga dijaloška. Dijalog se vodi između „mulata“ iz naslova pesme i belca koji je potencijalno njegov otac, ali uporno pokušava da ospori činjenicu oćinstva, nazivajući ga malim žutim kopilanom, što je aluzija na svetlu nijansu njegove kože. Istovremeno, poetska naracija koja se odvija u paralelnoj montaži data je iz vizure belog oca. Noć na nekoj plantaži američkog Juga vrela je i tamna, i generalno prikazana kroz atribute koji se lako asocijativno povezuju sa crnom rasom. U ovom noćnom pejzažu izdvajaju se terpentina lug, lepljiv i mirišljav, koji evocira čulnu atmosferu i zadah tela, dok jedan stub koji se srušio na hramu predstavlja predskazanje greha koji će uskoro biti poćinjen. Onda kada mesec i zvezde obasjaju nebo, u telu uzavri čulna želja, oznaćena lajtmotivom „igraćka je telo, ništa drugo“<sup>382</sup> koji se u pesmi više puta ponavlja. Za gospodara plantaže, šetnja kroz deo imanje u kome žive robovi prikazana je kao špalir kroz neki bordel, gde su „Tela bludnica / Soćna i garava / Modrocna / Kraj crnih taraba“<sup>383</sup> i gde beli ćovek moće sebi da izabere razonodu po slobodnom nahodanju. Atribut „modrocna“ koji se pridodaje zanosni telima robinja ima različite konotacije: u bukvalnom znaćenju to je opis tamne puti pod mraćnim noćnim nebom, ali osim toga, reć evocira tugu i bluz, pa na posletku sugeriše i nasilje, ćesto nezaobilazno prilikom ovakvih dela seksualne prisile. Kako gospodar insistira, telo mulatove majke je tek igraćka u rukama obesnog gospodara, a grubosti inherentne ćinu silovanja, ili poćinjene iz obesti ili hira, ostavljaju modri trag na telima odabranih robinja. Takoće pod tajnim okriljem noći, „kao zemlja plodna, / Kao noć crna tela“<sup>384</sup> raćaju male žute kopilane. Noć ovoga puta slući da se prikriju sram, greh i sad već neosporni njihov plod. Ovo roćenje praćeno je oćevom kletvom: „Natrag u noć da nest’o ti si, / Belac nisi“<sup>385</sup>. Ipak, u poslednjim stihovima pesme, mulat podseća oca na onu prvu noć zaćeća koja je zavodljivo mirisala na ćamovinu i insistira:

Noć crnaćka,  
 Crnaćka slast.  
*Ja sin tvoj sam, belće!*  
 Kopilan mali  
 I ćućkast. (101)<sup>386</sup>.

Na taj naćin, iako bez makejevskih pretnji oceubistvom, Hjuz ipak do kraja pesme zadržava ton nepokolebljive mećurasne konfrontacije, praktićno na taj naćin reafirmišući ideju „mesta za stolom“ iz pesme „Ja, takoće“.

Kao što smo već videli, prostitucija jeste bila tema poetske obrade svih vodećih pesnika Novocrnaćke renesanse, a Lengston Hjuz u *Finoj odeći za Jevrejina* pridodaje tom korpusu makar dve pesme u kojima se razmatraju rasni, ekonomski i drućstveni aspekti fenomena seksualnog rada u afroamerićkoj zajednici. Pesma „Crvene svilene ćarape“ („Red Silk Stockings“ – CPLH 122-3) bila je jedna od pesama koja je izazvala najveće kontroverze i najćeće osude kritićara ove Hjuzove zbirke, i sam pesnik se posebno osvrtao na propust kritićara da razumeju da „Navuci te crvene svilene ćarape / Curo garava. / Proćeći se nek’ ti beli momci / Noge gledu“ (122)<sup>387</sup> ne predstavlja otvoren poziv

<sup>382</sup> U originalu: „What's a body but a toy?“

<sup>383</sup> U originalu: „Juicy bodies / Of nigger wenches / Blue black / Against black fences.“

<sup>384</sup> U originalu: „sweet as earth, / Dusk dark bodies“

<sup>385</sup> U originalu: „Git on back there in the night, / You ain't white.“

<sup>386</sup> U originalu: „A nigger night, / nigger joy. / I am your son, white man! / A little yellow/ Bastard boy.“

<sup>387</sup> U originalu: „Put on yo' red silk stockings, / Black gal. / Go out an' let de white boys / Look at yo' legs.“

mladim Crnkinjama da se bave prodajom tela, već osudu ekonomske oskudice pisanu u tonu gorke ironije (Hughes, BS 203-4). Jak narodni dijalekat u kome je pisana, ukazuje da se ova pesma plasira iz samog središta crne zajednice, kao kakav majčinski savet za novu generaciju. Ton i poruka ove kratke pesme svedoče o nemaštini i nepravdi koje su do te mere prisutne da se jedini izlaz vidi kroz transgeneracijsko razblaživanje rase, odnosno izbeljivanje kroz miscegenaciju. Iako pesma ne sadrži eksplicitnu osudu ovakve ideje, jer je, prema rečima Smetharsta „Hjuz većinom pokušao da rekreira i dokumentuje narodni glas bez komentara ili bilo kakvog osećaja da je naratorska svest značajno različita od narodne“ (Smethurst 79), to što je kritika istinski mogla da pomisli da je „Navuci si, curo, crvene svilene čarape, / I sutra će dete da ti bidne / Žučkasto svetlo“(121)<sup>388</sup> autentično pesnikov stav, govori samo o preciznosti sa kojom su ove nove i sirovije pesme pogađale neuralgične tačke američkog društva.

Možda najzanimljivija pesma Novocrnačke renesanse na temu prostitucije jeste pak „Rubi Braun“ („Ruby Brown“ – CPLH 73) koja sa sobom nosi inverziju narativa o seksualnoj eksploataciji. Za razliku od pominjanih pesama Kauntija Kalena, ili Kloda Makeja, pa i ove prethodne pesme samog Hjuza, koje su, iako nesumnjivo pune simpatija prema seksualnim radnicama, podrazumevale njihovu pasivizaciji, viktimizaciju, ili čak infantilizaciju, „Rubi Braun“ predstavlja promenu ove paradigme o iskorišćavanju i potlačenosti, u smeru veće agensnosti i osnaživanja ženskog crnog subjekta. U nerimovanim stihovima i tonu realistične kratke priče sa dosta ironije Hjuz peva o lepoj i mladoj junakinji „zlatnoj kao sunce/što grejalo joj telo“<sup>389</sup> koja glancajući srebrninu na tremu jedne kuće u kojoj radi kao kućna pomoćnica, doživljava epifaniju:

Ona postavi sebi dva pitanja  
A ovako nekako su glasila:  
Šta jedna obojena cura može  
Sa novcem zarađenim u kuhinji jedne belkinje?  
I zar nema kakvog uživanja u ovoj varoši? (73)<sup>390</sup>

Od tog trenutka bezimena junakinja ove pesme, postaje heroina moćnog imena Rubi Braun, odjednom poznata u ozloglašanim delovima grada i u sumnjivim visokim kućama sa kapcima na prozorima. Istovremeno dok oživljena i osnažena lepotica Rubi Braun aktivno traga za odgovorima na svoja pitanja u varoškim bordelima, bezimena devojka doživljava metaforičku smrt u zajednici kada „Dobri bogobojažljivi ljudi njeno ime / Više ne pominju“<sup>391</sup>. Na kraju pesme nema uobičajene iskupljujuće kazne, niti kajanja kod junakinje, jer bez obzira na mišljenja drugih i cenu koju svakako mora da plati, ona je svesna da je život konačno preuzela u svoje ruke, a osim toga:

[...]belci,  
Posetitelji visokih zakapčenih kuća,  
Daju joj sad više novca  
Nego što su ikad ranije,  
Dok je radila u njihovim kuhinjama. (73)<sup>392</sup>

Hjuz nam u ovoj pesmi tako umesto izmučenih i sirotih Crnih Magdalena i oskudno odevenih devojčica koje tumaraju kroz zimsku noć, daje lepu i moćnu Rubi Braun koja uspeva nepovoljne životne okolnosti da okrene u svoju korist, dok se služi onim što joj stoji na raspolaganju, britkim

<sup>388</sup> U originalu: „Put on yo' red silk stockings, gal, / An' tomorrow's chile'll / Be a high yaller.“

<sup>389</sup> U originalu: „golden like the sunshine / That warmed her body.“ Referenca na svetlu boju njene puti.

<sup>390</sup> U originalu: „She asked herself two questions / And they ran something like this: / What can a colored girl do / On the money from a white woman's kitchen? / And ain't there any joy in this town?“

<sup>391</sup> U originalu: „The good church folk do not mention / Her name any more“

<sup>392</sup> U originalu: „the white men, / Habitués of the high shuttered houses, / Pay more money to her now/ Than they ever did before, / When she worked in their kitchens.“

umom i zanosnim telom. U tom smislu Rubi Braun se može posmatrati kao pretkinja Foksi Braun (Foxy), ili neke druge popularne junakinje Bleksploatacijskog (Blaxplotation) filma iz vremena pokreta Crne sile, kakve su uspevale da nadrastu nametnute okvire, u ovom slučaju eksploatacijskih filmskih klišeja, i da praktično postanu neočekivane ikone crnog feminizma.

Početak tridesetih godina dvadesetog veka predstavljao je prekretnicu u opštem političkom raspoloženju unutar afroameričke zajednice, pa tako i u preovlađujućim poetskim tendencijama kod afroameričkih umetnika. Jedan pogled na svet preokupiran prošlošću, tradicijom i nasleđem predaka, smenjen je drugim, čija je idealistička zagledanost u budućnost rezultovala produkcijom koja je manje zagledana u sebe, a više usmerena ka spolja, eksplicitno politička i protestna sa svesnom namerom da bude oruđe promena. Najizrazitiji primer za ovo jeste upravo rad Lengstona Hjuza. Nakon vrhunaca Harlemske renesanse koji su bili obeleženi uticajima crnog nacionalizma i sa njima povezanih inspiracije Afrikom i primitivizmom, tridesete godine dvadesetog veka predstavljaju za pesnika jedan sasvim drugačiji period, obeležen vezama sa Komunističkom partijom Sjedinjenih Američkih Država i levicom uopšte, pa tako i dosta radikalnijim poetskim izrazom. Ipak, do razvoja tako distinktivne političke niti u poetici Lengstona Hjuza nije došlo sasvim iznenadno, kao što bi se to moglo zaključiti iz pesama koje su sadržane u prve dve Hjuzove zbirke. U pozadini *Smoždenog bluz* i *Fine odeće za Jevrejina*, kao što smo utvrdili, stoje možda manje očigledni politički i ideološki aspekti, odnosno inspiracija Afrikom i sa njom povezani crni nacionalizam u prvoj, te folklor i bluz kao manifestacija ranih komunističkih tendencija u drugoj zbirci. Pored toga, Hjuz je tokom čitavih dvadesetih pisao različite političke pesme koje su izlazile u tada aktuelnim časopisima, prvo rasnim (*Kriza, Prilika*), a zatim i komunističkim (*Nove mase, Nedeljni radnik*). Ova poezija je kasnije retko preštampana i bila je, ne sasvim slučajno, gotovo zaboravljena, sve dok je Rampersad nije 1994. uvrstio u *Sabrane pesme Lengstona Hjuza*. Tako u pesmi „Pitanje“ („Question (1)“ – CPLH 24-5) koja je 1922. objavljena u *Krizi*, Hjuz razmatra ulogu smrti kao velikog izjednačitelja, i pita se, sa jasnim levičarskim i anti-kapitalističkim podtekstom, da li beli multimilioner ima veće pretenzije na zagrobni život od crnog berača pamuka. Sa druge strane, u pesmi „Rudnici Johanesburga“ („Johannesburg Mines“ – CPLH 43), pesnik jednostavno pita kakva bi se pesma mogla sazdati od činjenice da u johanesburškim rudnicima radi 240 hiljada afričkih domorodaca, čime prejudicira svoja internacionalistička i antikolonijalna angažovanja. Poesma „Migracija“ („Migration“ – CPLH 36) govori o vršnjačkom verbalnom nasilju na način koji evocira Kauntija Kalena i njegovu pesmu „Nemili događaj“, osim što je ovde „malo crno dete sa Juga“ izloženo dvostrukoj diskriminaciji: rasnoj od strane bele dece, ali i onoj prema doseljenicima unutar grupe crne dece. Napokon, tu su pesme nastale na samom prelazu između dve decenije „Militantan“ („Militant“ – CP 131) koja iz prvog lica, na prilično radikalna način govori o borbi za radnička prava, kao i pesma „Srećan Božić“ („Merry Christmas“ – CPLH 132) u kojoj se upućuju ironične božićne čestitke Kini, Indiji, Africi i drugim zemljama postradalim u savremenim Krstaškim ratovima koje kolonijalne sile vode protiv pobunjenih nacija.

Tokom tridesetih godina levičarska i protestna poezija predstavlja pak najznačajniji deo Hjuzove poetske produkcije i sve njegove najznačajnije pesme iz ovog perioda pripadaju u velikoj meri ovim strujama u njegovom stvaralaštvu. Ipak, ono što je tokom dvadesetih bilo izuzetak, u tridesetim postaje praktično pravilo, i velika većina ovih pesama izlazi premijerno u komunističkim i rasnim časopisima, da bi tek poneka od njih kasnije bila uvrštena u neku od pesničkih zbirki. Pored toga, i zbirke pesama koje Hjuz tokom ove decenije objavljuje mahom su samizdati, ili izlaze za male i anonimne izdavače koji dele Hjuzove ideološke afinitete. Zbirku *Nova pesma (A New Song 1938.)*, najznačajniju u ovoj dekadi, izdala je pro-komunistička organizacija Međunarodni radnički poredak (International Worker's Order), u za Hjuza ogromnom inicijalnom tiražu od 10.000 primeraka, sa idejom da zbirku deli svojim članovima i simpatizerima. Hjuzov stari izdavač, Knopf, izdao je tokom tridesetih samo jedan izbor poezije prilagođen mlađim čitaocima (*Čuvar snova i druge pesme – The Dream Keeper and Other Poems, 1932*), što jasno govori o tome kakav je bio stav glavnog toka američkog izdavaštva prema progresivnoj levičarskoj i anti-kapitalističkoj poeziji u godinama pred



Drugi svetski rat. Ideološki sadržaj većeg dela Hjuzove poezije iz ovog perioda, rezultovao je i generalnim stavom američke književne kritike, koji se ustalio u nastupajućim decenijama, a prisutan je i do današnjih dana, da su tridesete godine dvadesetog veka najslabija dekada u Hjuzovom stvaralaštvu, sačinjena mahom od mladalačkih zabluda i pamfletske i propagandne poezije, i da je guranje ove produkcije na marginu i u zaborav stvar dobrog ukusa i od suštinske važnosti prilikom nastojanja da se Lengston Hjuz ustoliči kao jedan od najvećih i najvažnijih afroameričkih autora. Ovakav stav ne može se uzeti kao validan iz više razloga. Kao prvo, ove pesme predstavljaju svojim obimom tako značajan deo ukupnog Hjuzovog opusa da se njihovo analiziranje ne može zanemariti u evaluaciji njegovog rada, kakve god bile njihove implikacije po završnu ocenu. Zatim, one su, kao što smo videli, prirodno izrasle iz poetskih tendencija ranijeg perioda, kao što će značajno uticati i na ono što će Hjuz pisati nakon toga, tako da svaki pokušaj da se one marginalizuju neizbežno dovodi do diskontinuiteta u sagledavanju pesnikovog rada. Osim toga, neke od Hjuzovih najznačajnijih (i najaktuelnijih pesama) pripadaju upravo dekadi radikalne, protestne i levičarske poezije. Napokon, tridesete su u velikoj meri definišuće za Hjuza kao pesnika, jer on tokom ovog perioda počinje da sazreva kao autor i konačno uspeva da pomiri raznorodne pesničke uticaje, ideološke i formalne elemente, u distinktivan i prepoznatljiv pesnički glas koji se za njega vezuje, savremen i upečatljiv izraz izuzetne sugestivnosti, zapravo najvažnije nasleđe koje je ovaj pesnik ostavio nastavljačima tradicije radikalne afroameričke poezije koja se nastavlja sve do danas. Neke od ovih pesama predstavljaju slobodnu igru različitih uticaja u kojoj Hjuz uspeva da postigne često neuhvatljivu ravnotežu između visokog i niskog, avangardnog i popularnog, i stvori poeziju od umetničkog integriteta, koja je istovremeno ideološki potentna i začuđujuće kompaktna celina nastala iz heterogene mešavine uticaja. Njegov poetski izraz je na svom vrhuncu tako istovremeno i unison i polifon, a njegovo sve intenzivnije bavljenje retorikom masovne, odnosno komercijalne kulture, čini da se on može smatrati čak i „preuranjenim postmodernistom“ (Smethurst 108).

Smethurst takođe deli Hjuzovu poeziju tridesetih (94-95) na tri kategorije: pesme rasnog uzdignuća i komične pesme predviđene za afroameričku publiku, koje je Hjuz najradije čitao na svojim književnim turnejama po američkom Jugu, pesme koje su u užem odnosno klasičnijem smislu literarne, namenjene visoko obrazovanim ljubiteljima književnosti, i revolucionarne i militantne pesme nastale pod snažnim uticajem Komunističke partije Sjedinjenih Američkih Država (KPSAD). Ipak ova se podela mora uzeti vrlo uslovno jer su razlike između ove tri struje u Hjuzovom stvaralaštvu, kako vreme odmiče, sve neuhvatljivije, pa tako i rasna i revolucionarna poezija često imaju odlike formalnog eksperimenta i nekad čak visokog modernizma, dok su rasne teme gotovo neizostavno prisutne u radikalnoj poeziji. Činjenica jeste da je do kraja ove dekade Hjuz uspeo da sve ove struje ulije u jedinstven poetski rukopis, polifon po karakteru, prožet tendencijama preuzetim iz svih ovih nekad zasebnih struja u njegovom stvaralaštvu. Takođe, iako je muzika, pre svega džez, u ovom periodu praktično nestala kao tema iz njegovih pesama, ona je i dalje prisutna na nivou forme, možda i više nego ranije, čime se dalje gradi Hjuzov prepoznatljiv projekat džez poezije. Ovo su sve razlozi zbog kojih u pregledu Hjuzove poezije iz ovog perioda, u skladu sa intencijom ovog rada, koristimo nešto labaviju podelu analiziranih pesama, koja se oslanja na dominantne teme, postupke i biografske poveznice.

Političke pesme Lengstona Hjuza nastale u ovoj dekadi njegovog stvaralaštva pisane su pod snažnim uticajem Komunističke partije SAD čiji je Hjuz bio strastveni simpatizer, iako nikada i formalno član. Kada je u pitanju položaj Crnaca, KPSAD se tokom ovih godina obustavlja ideološku i programsku podršku afroameričkoj folklornoj kulturi kao sredstvu osnaživanja crne zajednice u borbi za prava. Umesto toga, komunisti počinju da favorizuju model po kome se rasni problemi rešavaju kroz šire angažovanje Crnaca u okviru internacionalističkog radničkog pokreta. Svakako da odnos između partije i Hjuza nije bio jednosmeran, i ne može se govoriti o tome da je njegova poezija pisana sa ciljem da se ispuni neka spolja zadata agenda. Bilo kako bilo, od folklorne i bluz poezije dominantne u njegovoj zbirci *Fina odeća za Jevrejina*, Lengston početkom tridesetih godina stiže do poezije koja je u pravom smislu proleterska. Za Hjuzovu političku i umetničku radikalizaciju početkom tridesetih

od presudnog su značaja jedna društvena i jedna lična okolnost. Slučaj dečaka iz Skotsboroa 1931. godine, u suštini pokušaj institucionalizovanja kulture linča na američkom Jugu, privukao je veliki publicitet i angažovanje KPSAD, pa posledično izazvao još čvršće veze između Levice i rasnih umetnika i aktivista, među kojima je možda i najznačajniji bio Lengston Hjuž. Drugi prelomni događaj u Hjužovom ideološkom razvoju i karijeri bio je odlazak u Sovjetski Savez, zemlju koju je tokom tih godina doživeo kao utopiju jednakosti i (makar rasne) slobode, što je učinilo da sve nepravde tlačenja i segregacije u SAD izgledaju za pesnika još bolnije. Sprega ove dve okolnosti dovela je do toga da se Hjužov pesnički izraz radikalizuje više nego ikad ranije, a bujica idealizma i protesta, žuči i žara, anti-kapitalističkih i rasno afirmišućih stihova, počela je da se nezaustavljivo izliva na stranice nepreglednog mnoštva mahom levičarskih časopisa i publikacija. Zbog toga pregled i analizu Hjužove poezije ovog perioda počinjemo pesmama koje se tematski usko vezuju za pomenute događaje.

Tridesete godine prošlog veka jesu presudne kada je u pitanju aktivističko delovanje Lengstona Hjuža, a sve počinje od pomenutog slučaja Dečaka iz Skotsboroa. U gradiću Skotsboro u Alabami, devet dečaka, od kojih je najmlađi Liroj Rajt imao samo trinaest godina, lažno je optuženo da su, 25. marta 1931, silovali dve bele devojkice. Vrlo brzo se ispostavilo da su ove optužbe bile lažne, a devojkice koje su bile u potrazi za poslom i vozile su se preobučene u muškarce kako bi skrenule pažnju sa činjenice da su bile jedine žene u vagonu, oklevetale su grupu dečaka samo da bi izbegle da budu optužene i gonjene za prostituciju i skitnju. I pored očiglednih nedoslednosti u svedočenjima i optužnici koja je bila puna nedostataka, porota sastavljena isključivo od belaca, samo dve nedelje nakon čitavog incidenta, osudila je crne dečake na smrt. Slučaj je podigao veliku prašinu u čitavim SAD, a u skladu sa očekivanjima, naročito snažno je odjeknuo u afroameričkoj zajednici, kao i među komunističkim i drugim levičarskim aktivistima, pa je na posletku odbranu dečaka preuzela organizacija Međunarodna radnička odbrana, zapravo pravna filijala KPSAD<sup>393</sup>. Slučaj je doveo do nezapamćene polarizacije i rasnih tenzija, a sa njim povezani sudski postupci su više puta stizali do Vrhovnog suda, dok je preokreta bilo toliko da prevazilaze okvire ovog kratkog pregleda. Epilog je da nijedan od mladića na posletku nije pogubljen, ali je poslednji od njih iz zatvora izašao tek 1950. godine. Izuzev pravne pomoći koju je KPSAD pružala optuženim dečacima, sredstva borbe na levisi podrazumevala su i pokretanje čitave propagandne mašinerije koja je trebalo da skrene pažnju na suštinsku nefunkcionalnost i pristrasnost američkog pravosudnog sistema, a to je podrazumevalo i angažovanje levisi naklonjenih umetnika, pa i pesnika, na poslovima zagovaranja pravde za dečake iz Skotsboroa. O poeziji inspirisanoj ovim slučajem već smo govorili u prvom poglavlju, kada je bilo reči o Kauntiju Kalenu, ali najznačajniji pesnik Skotsboroa svakako je Lengston Hjuž, koji je Skotsborou tokom godina posvetio makar pet pesama i jednu radikalnu agitprop dramu (*Scottsboro Limited*).

Pamfletska publikacija *Scottsboro Limited* objavljena 1932. kako bi poslužila za prikupljanje sredstava za troškove odbrane dečaka iz Skotsboroa, sadržala je naslovnu dramu i četiri pesme od kojih je jedna bila stara kratka pesma „Pravda“ („Justice“ – CPLH 31), čija je gorka ironija ovda konkretno instrumentalizovana da skrene pažnju na travestiju sudskog postupka u Skotsborou:

Da Pravda je boginja slepa  
To mi Crnci dobro znamo.  
Povezom krije dva gnojna čira  
Nekad oči su bile tamo. (31)<sup>394</sup>

<sup>393</sup> Ovde predstavljeni vremenski okvir i pojedinosti Slučaja Skotsboro preuzeti su iz Palmerove *Enciklopedije afroameričke kulture i politike* (Encyclopedia of Afro-American Culture and History Vol 5, 2023-4).

<sup>394</sup> U originalu: „That Justice is a blind goddess / Is a thing to which we black are wise. / Her bandage hides two festering sores / That once perhaps were eyes.“

Najduža od ovih pesama jednostavnog naziva „Skotsboro“ („Scottsboro“ – CPLH 142-3) razmatra mogućnost umiranja nepravedno osuđene dece i pita „Da li je previše umreti kad besmrtno stope / Marširaju s tobom“ (142)<sup>395</sup>, a iza rešetaka bubnjaju „besmrtni damari / Kao srca velikog otkucaji dok stupaju Oni“ (142)<sup>396</sup>. Povorka „Onih“ u koju Hjuž smešta osmoricu osuđenika, predvođena je Isusom Hristom, a tu su između ostalih Mojsije i Jovanka Orleanka, zatim istorijski borci za prava Crnaca, Džon Braun i Nejt Tarner, ali i Lenjin, te savremeni protivnici imperijalizma Gandi i Sandino. Ako bismo hteli da napravimo poveznicu sa pesmom Sterlinga Brauna, ovo jeste povorka svetaca koji marširaju ka nebu i u kojoj postoji mesto za dečake iz Skotsboroa, ali ovo nisu sveci koji su svoje mesto u raju zaslužili blagošću, iako su predvođeni Isusom, već povorka revolucionara koji su menjali ili će menjati svet, različitim istorijskim i pseudo-istorijskim ličnostima koje odražavaju Hjužov pogled na svet, a umetnički služe da istaknu prokomunističku ideju o neodvojivosti rasne i klasne borbe, temeljno obrađenu u pratećoj jednočinki.

Ipak, najbolja (i najkontroverznija) od pesama koje je Lengston Hjuž posvetio slučaju Skotsboro jeste „Hristos u Alabami“ („Christ in Alabama“ – CPLH 143), njegova obrada uobičajenog tropa afroameričke poezije, sa čijim smo se verzijama već susretali kod njegovih savremenika, onoga o crnom Isusu:

Hristos je čamuga,  
Premlaćen, smeđ:  
Otkrivaj leđa!

Gle, majku Mariju:  
S Juga crnu mamicu.  
Začepi gubicu.

Bog mu je otac  
Gospodar beli s neba  
Njega voleti treba.

Kopilan najsvetiji  
Hristos čamuga  
Krvavih ustiju  
Na raspeću  
Juga. (143)<sup>397</sup>

Koristeći poznati motiv obogotvorenja kroz golgotu linčovanja, Hjuž primenjuje sasvim obrnuti pristup od onoga kakav smo već videli u Makejevoj pesmi „Linčovanje“, kao i mnogo detaljnije obrađen u Kalenovom „Crnom Hristosu“, gde se iz tragedije malih ili čak anonimnih ljudi destiluje narativ o ispaštanju i uskrsnuću, nalik na onaj biblijski. Hjuž daje nov i provokativan obrt, utemeljen na izvornim biblijskim činjenicama Hristovog života. Polazeći od Isusovog bliskoistočnog porekla, odnosno njegovog nepripadanja beloj rasi, kao i činjenice da je u pitanju vanbračno dete smrtne žene i božanstva, dakle neko rođen iz odnosa koji podrazumeva neravnotežu u odnosima moći, pesnik transponuje narativ jevanđelja na savremeni Jug. Hjuž na radikalni način „ponovo ispisuje bezgrešno začće“ (Thurston 34) kao silovanje, gde je Isus kopile rođeno iz odnosa crne žene i svemoćnog belog gospodara, takoreći mulat iz istoimene Hjužove pesme. Ovo je ironično, imajući u vidu da je ovaj Hrist-mulat upravo onaj koji se redovno optužuje za silovanje, baš kao u slučaju dečaka iz Skotsboroa,

<sup>395</sup> U originalu: „Is it much to die when immortal feet / March with you“.

<sup>396</sup> U originalu: „the deathless drums / Like a mighty heart-beat as They come“.

<sup>397</sup> U originalu: „Christ is a nigger, / Beaten and black: / Oh, bare your back!// Mary is His mother: / Mammy of the South. / Silence your mouth.// God is His father: / White Master above / Grant Him your love.// Most holy bastard / Of the bleeding mouth. / Nigger Christ / On the cross / Of the South.“

i to od strane potvrđenih seksualnih napasnika belaca sa Juga, čije su generacijski zločini i međurasne seksualne transgresije potvrđene upravo postojanjem ovih rasnih mešanaca. Ovakva rasna dinamika ima naravno i svoju društveno-ekonomsku komponentu i to je upravo mesto susretanja rasne i klasne borbe koje Hjuz iznova locira kroz svoju političku poeziju i društveni aktivizam:

Dok se branjenici iz Skotsboroa suočavaju sa smrću samo zato što su bili u istom prostoru sa belim ženama i u neznanju se vozili vozom u kome su one bile, beli muškarci neupitno gospodare ženama obe rase, zato što kontrolišu ekonomske horizonte tih žena. (Thurston 37)

Tlačitelj je zapravo kapitalista koji u svojim rukama drži sve poluge vlasti i raspolaže po sopstvenoj volji životom i smrću sebi potčinjenih klasa. U tom smislu se „Hrist čamuga“ na „raspeću Juga“ ne razlikuje mnogo od bilo kog siromašnog industrijskog radnika severnjačkih metropola.

Pored upečatljivih slika i ove snažne poruke o licemerju južnjačke pravde, podjednako je zanimljiva i sama forma pesme „Hristos u Alabami“ koja podrazumeva neku vrstu dijaloga, gde početni stihovi strofa predstavljaju tezu, dok su završni neka vrsta odgovora. Terston pesmu tumači kao adaptaciju napeva za rad koji prikazuje „psihologiju rulje“ (Thurston 33) pre i nakon čina linčovanja, u kojoj se bela gomila zapovedno i nasilnički obraća žrtvi. Ipak, i pored brutalnog sadržaja, ritam pesme sugeriše poletnost koja evocira neku dečju pesmicu koja se peva uz igru, i ovaj bizarni kontrast između forme i sadržaja implicitno upućuje na mladost alabamskih mučenika, raspona godina od trinaest do dvadeset, što ih je i formalno činilo decom osuđenom na smrt.

Donekle sličan poetski postupak, Lengston Hjuz koristi i u jednoj, nešto kasnije napisanoj pesmi, takođe inspirisanoj Slučajem Skotsboro, „Baladi o Oziju Pauelu“ („Ballad of Ozie Powell“ – CPLH 188-9). Ozi Pael bio je jedan od dečaka iz Skotsboroa, kome je tokom jednog zatvorskog incidenta čuvar pucao u glavu. Baladni aspekt pesme najviše je prisutan u načinu na koji je narativ pesme podvrgnut pseudo-folklornoj mitologizaciji, u kojoj zatvorski čuvar postaje Visoki Šerif, klanovac i na posletku sam đavo koji pokušava da uništi protagonistu Pauela. Ali, osim toga ovde imamo korišćenje matrice pesme koja se skandira u protestnom maršu:

Đavo je klanovac što dobar nije  
Ozi, Ozi Pael,  
Beli šerif što puca da ubije  
Crnog, mladog Pauela.

I crven je taj alabamski drum,  
Ozi, Ozi Pael,  
Crvenije još gde ti pustiše krv,  
Ozi! Ozi Pael! (189)<sup>398</sup>

Ovo je pesnički obrazac koji će Hjuz i kasnije često koristiti kao pogodan za obradu proleterskih tema, kao još jedno sredstvo u gotovo nepreglednom mnoštvu eksperimentalnih pesničkih postupaka i šema, karakterističnom za njegov stil. Može se reći da je upravo izbor formata bio ono što je Hjuzu omogućavalo da održi ravnotežu između politike i umetnosti i činilo da njegova poezija gotovo nikada ne sklizne u domen umetnički bezvredne propagande, za šta su ga neopravdano optuživali njegovi politički neistomišljenici.

---

<sup>398</sup> U originalu: „The devil's a Kleagle with an evil will, / Ozie, Ozie Powell, / A white High Sheriff who shoots to kill / Black young Ozie Powell.// And red is that Alabama road, / Ozie, Ozie Powell, / But redder now where your life's blood flowed, / Ozie! Ozie Powell!“

Pesme o Skotsborou izazvale su očekivano burne reakcije i Hjuze je zbog njih, a naročito „Hristosa u Alabami“, počeo da doživljava neprijatnosti prilikom svojih književnih turneja po Jugu. Ovo pesnika ipak nije demoralisalo, već dodatno podstaklo, čime počinje faza njegove najradikalnije proleterske i komunističke produkcije:

Slučaj Skotsboro svakako nije nagnao Hjuza da prihvati radikalnu Levicu – on je još kao srednjoškolac pomno čitao *Oslobodioca* Maksa Istmana. Pa ipak, prema rečima Vilijama Dž. Maksvela, on jeste „otopio Hjuzov preostali otpor prema ideji da bude crni boljševički pisac, koji je spreman na proizvodnju u korist Komunističke partije“. (De Santis u CWLH Vol. 10, 5)

Od mnoštva radikalnih levičarskih pesama, koje su u godinama nakon Skotsboroa izlazile u poznatim komunističkim glasilima, da bi na posletku jednim delom bile objedinjene u zbirci *Nova Pesma*, ovde ćemo se osvrnuti na nekoliko karakterističnih primera koji ilustruju najznačajnije aspekte političkog angažovanja Lengstona Hjuza kroz poeziju, a posebno i na pro-sovjetske pesme koje su nastale kao rezultat Hjuzovog ideološki formativnog putovanja po Rusiji i drugim sovjetskim republikama.

„Nova Pesma“ („A New Song“ – CPLH 170-2), koja je napisana 1933. da bi 1938. po njoj dobila ime zbirka proleterskih pesama u izdanju Međunarodnog radničkog poretka, predstavlja afirmaciju rasnog osnaživanja kroz raskid sa prošlošću i novu paradigmu u rešavanju rasnog pitanja u Americi. Hjuze ovde, kao i u mnogim svojim komunističkim i proleterskim pesmama govori iz pozicije simboličkog naratora, zastupnika čitave crne rase, ili pak radničke klase, kako bi predstavio kolektivna stremljenja: „Govorim u ime miliona crnih / Što bude se i pokreću. / Nek svi drugi začute na tren“ (170)<sup>399</sup>. Nakon ovog uvoda, pesma ubrzo poprima ritualnu notu, gde se gradacijski predstavljena istorija tlačenja, a pobrojane u strofama odbacuje ponavljanom afirmacijom, nalik na refren – „Taj dan je za mnom“ (170)<sup>400</sup>. Umesto robovanja, zlostavljanja, linčovanja, sistemskog nasilja i institucionalne isključenosti, Hjuze priziva snagu čiji izvor nije spoljni, već unutrašnji, nova agensnost gde „samo ruke moje, / Kao zemlja ova mrke, / Mogu moje mrko telo osloboditi“ (171)<sup>401</sup>. San o slobodi generiše nove reči koje su „Od prošlosti / Čemerne / A slatke / Od tog sna“ (171)<sup>402</sup>, odnosno nove narative o pobuni i ustanku. Ovo je nesumnjivo nasleđe propovedničke hrišćanske tradicije, ali i neizbežno asocira na retoriku afroameričkih lidera u narednim decenijama, ukazujući na to koliki je bio uticaj Lengstona Hjuza na čitavu afroameričku kulturnu svest<sup>403</sup>. U samom finalu pesme ispostavlja se da je ovaj ritual svojevrsno proletersko krštenje i da put iz matrice potlačenosti vodi kroz zajedničko radničko angažovanje:

Crni svet  
I Beli biće  
Jedno znaj!  
Svet radnika!

Prošlosti je kraj!

Novi san  
Naspram sunca

<sup>399</sup> U originalu: „I speak in the name of the black millions / Awakening to action. / Let all others keep silent a moment.“

<sup>400</sup> U originalu: „That day is past“

<sup>401</sup> U originalu: „Only my own hands, / Dark as the earth, / Can make my earth-dark body free.“

<sup>402</sup> U originalu: „New words are formed, / Bitter / With the past / But sweet / With the dream.“

<sup>403</sup> Među izvorima se tako izdvaja studija V. Džejsona Milera *Poreklo sna: Hjuzova poezija i Kingova retorika* (Origins of the dream: Hughes's poetry and King's rhetoric, Miller, W. Jason) koja govori o sveprožimajućem uticaju Hjuzove poetike na čuvene govore Martina Lutera Kinga Juniora.

## Sja! (172)<sup>404</sup>

Ovakav kraj „Nove pesme“ predstavlja izrazit primer jedne u ovom periodu često prisutne karakteristike, odnosno doziranog i ciljanog korišćenja rime. Hjuzove pesme tridesetih često su formalno nepravilne, sa stihovima različite dužine i bez rimovanja, osim zarad postizanja određenog pesničkog efekta. Tako se i ovde traumatična prošlost, čija je haotičnost predstavljena stihovima bez rime, ostavlja za sobom da bi iz nje izrasla prelepa i rimovana slika budućnosti pune obećanja.

Hjuz nadalje razvija proletersku temu u pesmi „Otvoreno pismo Jugu“ („Open Letter to the South“ – CPLH 160-1) u kojoj simbolički Crni radnik preuzima ulogu edukatora i obraća se belim farmerima, rudarima, mehaničarima, prodavačicama i drugim pripadnicima radničke klase na američkom Jugu, pozivajući ih da se priključe zajedničkoj borbi za preuzimanje sredstava za proizvodnju iz ruku kapitalista. Istovremeno, pesma poziva da se prevrednuje segregaciona dogma o odvojenoj jednakosti Bukera T. Vošingtona, rasnog lidera stare generacije i dekana Instituta u Taskagiju, kako bi se umesto pojedinaca koji su „razdvojeni kao prsti“ imale mase proleterijata koje su kao „Jedna ruka / Koja se ujedinjena diže / Da smrska stare i mrtve dogme prošlosti –/ Da ubije rasne laži / Zbog kojih bogati vladaju“ (160)<sup>405</sup>. I klasno i rasno pitanje su borba protiv istog neprijatelja, napasti kapitalizma, i u crnoj proleterskoj viziji:

[...] više nema Velike migracije na Sever.  
Umesto toga: migracija u silu i napredak –  
Na tornju Taskagija vije se novi barjak!  
Na svakom drvetu za vešanje, plakat na kom piše OSLOBODENJE (160-1)

Ovo nije samo apstraktna bezrasna radnička utopija već konkretan poziv na zajedničko sindikalno delovanje koje će razbiti fabrički kontrolni sat i pomoći radnicima da preuzmu sredstva za proizvodnju, prirodne resurse i napokon, čitavu zemlju, sve dok „sva svetska sila“ ne bude u rukama radnika. Već u ove dve pesme vidimo idealizam i hiperbolu kao značajne odlike Hjuzove proleterske poezije, kao što je uostalom i očekivano u ovakvoj vrsti politički angažovane umetnosti. Pa iako utopističke slike ponekad možda deluju naivno, one neosporno donose neobičnu mladalačku energiju i zarazni entuzijazam u Hjuzovu poetiku. Pored toga, treba primetiti da Hjuz u sklopu svojih proleterskih pesama uključuje i žene, delujući suprotno maskulinoj matrici koja je dominirala folklornom levičarskom poezijom Sterlinga Brauna, pa i ranijim pesmama Lengstona Hjuza, kao i levičarskom umetnošću uopšte, zasnovanoj na retorici o novom *čoveku*<sup>406</sup>. U ovoj pesmi se to događa stidljivo, iako primetno, kada se pri nabranjanju pripadnika radničke klase pomenu prodavačice, dok je naredna pesma u ovom pregledu svakako izrazitiji primer inkluzije žena u levičarsku umetnost i borbu.

U pesmi „Sestra Džonson maršira“ („Sister Johnson Marches“ – CPLH 197) vidimo jedan od najranijih umetničkih primera afirmisanja uloge Afroamerikanki u borbi za radnička prava. Marš iz naslova jeste slavljenička parada za Praznik rada i pesma je pisana prigodnim strofama od četiri stiha, koje svojim oblikom podsećaju na radničko skandiranje:

Evo me, glavu sam ponosno digla!  
Šta nije jasno, srce?

<sup>404</sup> U originalu: „The Black / And White World / Shall be one! / The Worker's World! / The past is done! / A new dream flames / Against the / Sun!“

<sup>405</sup> U originalu: „One single hand / That can united rise / To smash the old dead dogmas of the past—/ To kill the lies of color / That keep the rich enthroned“

<sup>406</sup> Smetharst veliki deo svoje već više puta citirane studije Novi crveni Crnac (čiji je naslov, uzgred, preuzet od Lengstona Hjuza) posvećuje temi maskulinog konstruisanja i reprezentacije crnog naroda i proleterijata u američkoj levičarskoj/komunističkoj književnosti.

Samo bih povikala:  
Danas je prvi maj!

Idem sad, zastavom mašem!  
Šta nije jasno, dušo?  
Pa ova zemlja je naša!  
Danas je prvi maj! (197)<sup>407</sup>

Pomenuta maskulino konstruisana idejna potka levičarske umetnosti bila je zapravo donekle iskrivljena refleksija stanja na terenu, u situaciji u kojoj su veliku većinu radnika činili muškarci, dok su se žene nalazile na marginama proleterskog pokreta, uglavnom obavljajući neplaćeni kućni rad i boreći se za svoja prava, pa i pravo za rad. Aktivnije uključivanje Afroamerikanaca u radnički pokret u mnogome menja ovu situaciju, jer je procenata zaposlenih Afroamerikanki bio srazmerno daleko veći nego što je to bio slučaj u beloj populaciji. Gotovo sve Crkinje obavljale su neku vrstu plaćenog posla kako bi izdržavale svoje porodice, što je uostalom bio motiv i nekih u ovom radu ranije analiziranih pesama. Pesa je pisana jezikom koji nosi jasna obeležja dijalekta, čime se naglašava rasna pripadnost naratorke, pored toga što je u naslovu ona nazvana sestrom, što je i danas uobičajen način obraćanja ženama u afroameričkoj zajednici. Hjuz tako ovde pravi vredan upis lika afroameričke radnice u poeziju, na taj način afirmišući i realnu ulogu Afroamerikanki u borbi za radnička prava.

Od svih Hjuzovih proleterskih pesama „Dobro jutro, Revolucijo“ („Good Morning Revolution“ – CPLH 162-3) verovatno sadrži najmanje rasnih referenci i obeležja, ukoliko zanemarimo blago inflektiran jezik kojim je pisana, koji takav kakav jeste ne mora biti označitelj rase, već prikaz govora radničke klase. Ovo je dijalog između simboličnog radnika i personifikovane Revolucije, najboljeg prijatelja kojeg je radnik ikada imao. Radnik upozorava Revoluciju da ih je gazda video da se druže i to prijavio policiji. Usput, on kontrastira egzistenciju gazde kapitaliste koji bogato jede, poseduje brojne nekretnine, letuje i generalno uživa u životu dok istovremeno podmićuje policiju i političare, sa životom radnika koji mu, naravno, ni najmanje nije sličan:

Ali ja, ja nikada nisam bio sit.  
A ja, meni nikad zimi toplo.  
A ja, za mene nikad sigurnosti –  
Otkad znam, životarim od danas do sutra,  
Od danas do sutra. (162-3)<sup>408</sup>

Osim sugestivnog govornog registra kojim ova pesma praktično najavljuje poeziju govorne reči koja će nastati nekoliko decenija kasnije, „Dobro jutro, Revolucijo“ je jedna od prvih pesama koje je Lengston Hjuz napisao tokom svog boravka u Sovjetskom Savezu, a koja je inspirisana onim što je Hjuz u tom trenutku video kao istinsku utopiju jednakosti. Pored poziva na revolucionarno oduzimanja sredstava za rad iz ruku kapitalista, u finalu ove pesme Hjuz agituje za priključivanje Amerike Sovjetskom Savezu, očekujući da „Od tog dana neće biti gladnih, promrzlih i potlačenih, / Nigde više na svetu“ (163)<sup>409</sup>. Ovim pesnik ulazi u najradikalniju i najprovokativniju fazu svog stvaralaštva, pišući praktično u nizu upravo one pesme koje će mu doneti najviše problema u životu

---

<sup>407</sup> U originalu: „Here am I with my head held high! / What's de matter, honey? / I just want to cry: / It's de first of May!// Here I go with my banner in my hand! / What's de matter, chile? / Why we owns de land! / It's de first of May!“

<sup>408</sup> U originalu: „But me, I ain't never had enough to eat. / Me, I ain't never been warm in winter. / Me, I ain't never known security —/ All my life, been livin' hand to mouth, / Hand to mouth.“

<sup>409</sup> U originalu: „On that day when no one will be hungry, cold, oppressed, / Anywhere in the world again.“

i karijeri, uključujući i državnu prislotru koja će kulminirati i njegovim javnim saslušanjem pred Makartijevom Komisijom tokom posleratnog progona komunista.

Među tim pesmama značajno mesto zauzima i „Još jedno „S“ u S.A.D.“ („One More „S“ in the U.S.A.“ – CPLH 176-7), napisana za jedan miting podrške dečacima iz Skotsboroa, ali takođe pročitana i na otvaranju osme konvencije Komunističke partije SAD (Rampersad Vol1, 286). U njoj Hjuz nastavlja temu iz prethodne pesme, ovog puta joj dajući centralno mesto, dok slavi komunistički poredak kroz zagovaranje priključivanja Sjedinjenih Američkih Država Sovjetskom Savezu:

Stavimo još jedno S u S.A.D.  
Sovjetske nek budu sad.  
Još jedno S u S.A.D.  
Ma naćekaćemo se do tad.  
Dok zemlja pripadne farmerima  
I fabrike ljudima radnim –  
Kad mi preuzmemo kontrolu, S.A.D.  
Postaće S.S.A.D. zatim. (176)<sup>410</sup>

Ovaj refren koji se u celosti ponavlja i na kraju pesme (ali je u tekst kao preskripcija upisano i njegovo ponavljanje između strofa) ukazuje na to da je pesma zamišljena da bude pevana uz muziku, i ona stilski korespondira sa radničkim himnama izvođenim na proleterskim paradama, nalik onima kakve je u istom periodu pisao i najpoznatiji evropski pesnik levice, Bertolt Breht, na muziku Hansa Ajslera, ili njegovog i Hjuzovog zajedničkog saradnika, Kurta Vajla. Između refrenā su smeštene strofe u kojima se poziva da crni i beli postanu crveni, odnosno da se rase ujedine u okviru jedinstvenog radničkog sindikata i krenu u zajedničku borbu protiv kapitalističkog poretka koji Hjuz već 1934, kada je ova pesma objavljena, direktno optužuje za potencijalno izazivanje narednog svetskog rata:

A bankari zajedno planiraju  
Još jedan veliki rat sada  
Da bogate se od radnika mrtvih,  
To vam je svrha rata. (177)<sup>411</sup>

Pored ove, pesma koja predstavlja vrhunac Hjuzovog slavljenja komunističke Rusije jeste svakako „Balade o Lenjinu“ („Ballads of Lenin“ – CPLH 183-4), oda pokojnom osnivaču i lideru Sovjetskog Saveza, Vladimiru Iljiću Lenjinu, čiji kult ličnosti i jeste počeo da se razvija u godinama nakon njegove smrti, 1924. godine. Pesma predstavlja obraćanje tipičnih predstavnika radničke internacionale, seljaka Ivana, ruskog farmera, Crnca Čika, nadničara iz kolonija i Kineza Čanga, fabričkog livca, pokojnom sovjetskom lideru, neobičnom molbom koja se uz varijacije ponavlja kroz pesmu kao refren:

Druže Lenjine vladaru Rusije  
Visoko u mramornoj kripti  
Pomeri se, Druže Lenjine,  
Napravi mi mesta ti. (183)<sup>412</sup>

Radnici koji su čitav život podredili Lenjinovim komunističkim idealima, ali i mukotrpnom radu, sada na koncu svog života zaslužuju makar komad veličanstvenosti i slave koje su namenjene

---

<sup>410</sup> U originalu: „Put one more s in the U.S.A. / To make it Soviet. / One more s in the U.S.A. / Oh, we'll live to see it yet. / When the land belongs to the farmers / And the factories to the working men —/ The U.S.A. when we take control / Will be the U.S.S.A. then.“

<sup>411</sup> U originalu: „Oh, the bankers they all are planning / For another great big war. / To make them rich from the worker's dead, / That's all the war is for.“

<sup>412</sup> U originalu: „Comrade Lenin of Russia, / High in a marble tomb, / Move over, Comrade Lenin, / And give me room.“



njihovom lideru. Uz dosta poštovanja i možda nešto malo ironije, Hjuz tako naglašava stvarnu, ili pak priželjkivanu radničku revolucionarnu jednakost. Hjuz na kraju pesme baštini tradiciju poziva i odgovora, ali i uobičajeni modalitet kasnijeg agitpropa, gde radnici napokon dobijaju odgovor Druga Lenjina u vidu amaneta za budućnost:

Drug Lenjin Rusije vladar  
Iz mramorne kripe kaže:  
Radnici, mesto je naše na svetu –  
Zauvek s vama na straži! (184)<sup>413</sup>

U narednim decenijama, Hjuz će mnogo puta morati da odgovara na napade u vezi sa svojim komunističkim uverenjima i političkim aktivnostima, a njegove pro-sovjetske pesme predstavljace uvek krunski dokaz njegovih optužitelja, naravno uz još jednu pesmu, koja je Lengstonu donela verovatno najviše problema u životu i karijeri. Reč je o pesmi „Zbogom, Hriste“ („Goodbye Christ“ – CPLH 166-7) takođe napisanoj i objavljenoj 1932, u godini Hjuzovog odlaska u Sovjetski Savez. Ovo je verovatno jedno od njegovih najradikalnijih dela, u kome se, shodno svojim u tom trenutku radikalnim levičarskim stavovima, razračunava sa Marksovim „opijumom za mase“, odnosno hrišćanskom religijom. U svom direktnom obraćanju, narator pesme, obeležen blago iskrivljenim govorom nižih slojeva i radničke klase, priznaje Isusu da je u svoje vreme bio dobar, odnosno koristan za napredak društva, ali da se u međuvremenu istrošila ta sjajna biblijska priča koju su mu izmislili, jer su pape i propovednici previše na njoj zaradili. I sam Hrist je devalvirao, jer su ga pripadnici istog tog sveštenstva previše puta prodali svetskim silnicima, od davnih kraljeva, pa sve do Rokfelera, koji su uz pomoć religijske manipulacije uspostavljali i održavali svoju hegemoniju. U najkontroverznijem delu pesme, narator na sledeći način poziva na odbacivanje hrišćanskih dogmi:

Zbogom  
Hriste Isuse Gospode Bože Jehovo,  
Briši sad odavde koliko te noge nose.  
Napravi mesta za nekog novog tipa bez religije –  
Stvarnog tipa po imenu  
Marks Komunist Lenjin Seljak Staljin Radnik JA –

Rekoh JA! (166)<sup>414</sup>

O ubrzanoj Hjuzovoj radikalizaciji u ovom periodu svedoči i činjenica da je tek nekih godinu dana nakon što je u pesmi „Skotsboro“ zamišljao povorku svetaca i mučenika u kojoj dečaci osuđeni na smrt zajedno sa Isusom Hristom i Mahatmom Gandijem marširaju uz večiti ritam, pesnik ovde u potpunosti i direktno odbacuje upravo Isusovo zlopotrebjeno mučeništvo i Gandija sa njegovim nenasilnim metodama borbe. Tako se u nastavku ove pesme, uz povike „briši“ i „zgazi na gas!“ Hrist praktično nasilno isteruje, a sugeriše mu se da sa sobom povede i „svetog Gandija“. Hjuz ovde takođe prokazuje i nekolicinu kontroverznih propovednika i samozvanih spasitelja onog vremena, što će se na kraju ispostaviti i kao najveći problem za njega, jer će upravo oni u najvećoj meri pokušati da naruše njegov ugled, vođeni ličnim animozitetom, iako će se naravno uvek zaklanjati iza ekstremizma gorenavedenih radikalnih stihova. O svojoj tendenciji da šokira u pesmama iz ovog perioda, pesnik je govorio na sledeći način: „Verujem da je sve što nagoni ljude da razmišljaju o postojećim lošim uslovima legitimno. Ponekad da bi se privukla pažnja, ideje se moraju iskazati u senzacionalističkom obliku“ (Rampersad Vol1 226). Hjuz, dakle, priznaje da je sračunati efekat šoka legitimno korišćeno sredstvo u njegovim pesmama iz tridesetih godina, međutim to ni u kom slučaju ne umanjuje vrednost

---

<sup>413</sup> U originalu: „Comrade Lenin of Russia / Speaks from the marble tomb: / On guard with the workers forever —/ The world is our room!“

<sup>414</sup> U originalu: „Goodbye, / Christ Jesus Lord God Jehova, / Beat it on away from here now. / Make way for a new guy with no religion at all —/ A real guy named / Marx Communist Lenin Peasant Stalin Worker ME —/ I said, ME!“

njegove poezije, niti dovodi u sumnju iskrenost njegovih stavova. Naprotiv, ovakav pristup radikalnoj poeziji može se posmatrati i kao inovativan, a njegov genetski kod možemo identifikovati pre svega u radikalnoj poeziji crnih marksista šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, pa zatim često i kroz čitavu savremenu hip-hop poeziju.

Pratili smo do sada političku radikalizaciju Lengstona Hjuza koja se upisala u njegovu poeziju tokom četvrte decenije dvadesetog veka. Snažan politički kontekst i zapaljiva retorika ostaju neosporno dominantni u njegovim pesmama tokom čitavog ovog perioda, uz preovlađujuće teme ujedinjenja crnih i belih radničkih klasa pod proleterskom zastavom, u borbi protiv kapitalizma, imperijalizma i rasizma. Pored revolucije u sadržaju, u Hjuzovom stvaralaštvu dolazi i do svojevrsne revolucije u formi, od presudnog značaja za formiranje njegovog stila, koji će ostati prepoznatljiv od tridesetih godina pa nadalje, makar u njegovim najznačajnijim pesničkim radovima. Korišćenje različitih formi svakako nije novost u pesnikovu radu, iako je tridesetih godine došlo do ideološki uslovljene dalje diversifikacije koju Majkl Terston objašnjava na sledeći način:

Sa svoje pozicije u američkom kulturnom pejzažu, [Hjuz] poseže za svim pozicionim i poetskim sredstvima koja su pri ruci – piše kao crni umetnik, crni komunista i komunistički umetnik i adaptira forme bluz, balade i beletrističke meditacije – kako bi stvorio ili održao politički neophodne koalicije. (Thurston MSH, 87)

O načinima na koje je Hjuz koristio književne oblike koje pominje Terston, a zatim i radničke pesme, protestne marševe, dečje razbrajalice i mnoge druge pesničke formate, već smo opsežno govorili na mnogim mestima u ovom radu. Međutim, ono što Hjuz započinje u ovom periodu može se nazvati projektom stvaranja istinski demokratske i popularne poezije, u pokušaju da se poetski iskazane ideje približe širokom zahvatu heterogenih, pa i sukobljenih ciljnih grupa. Pri prolasku kroz najpolitičniju fazu svog stvaralaštva, Lengston Hjuz se susreće sa potrebom da distinktivne poetske struje o kojima je pričao Smethurst – rasnu, visokoumetničku i revolucionarnu poeziju – ujedini u jedan univerzalniji, istinski demokratski pesnički glas koji će se obratiti većem broju grupa, kako bi ih, po mogućstvu, ujedinio u jedinstven front. Presudnu ulogu u ovom projektu odigralo je poetsko angažovanje sa drugim medijima, odnosno mešanje poezije sa drugim formama umetnosti, a zatim i popularne, odnosno masovne kulture. Naravno, mešanje žanrova i medija odnosno „visokog” i ’niskog’, ’popularnog’ i ’literarnog’, Vitmana i Eliota, folklorne kulture i masovne kulture, književnih i neknjiževnih elemenata“ (Smethurst u Tracy 145) jeste jedna od osnovnih odlika estetike Narodnog fronta, i istina je da je polovinom tridesetih, kada su Narodni front i njegova estetska načela usvojeni kao norma unutar KPSAD, došlo do još izrazitijeg angažovanja raznorodnih uticaja u Hjuzovom stvaralaštvu. Ipak, ostaje činjenica da veliki deo ovakvih Hjuzovih eksperimenata prethodi trenutku kada ovakva estetika postaje ideološka norma, pa se može reći da je veliki broj njegovih pesama svojim stilom anticipirao ovaj razvoj unutar levičarske i komunističke književnosti, možda čak i uticao na njega.

Počeci ovakvog pristupa sežu do samih početaka Hjuzove pesničke karijere i njegove opčinjenosti džez i bluz muzikom, o čemu smo naširoko govorili u prvom delu ovog poglavlja. To što se džez kao tema u najvećem delu izgubio tokom revolucionarnih tridesetih, ne znači da on ne ostaje da figuriše na planu forme i inspiracije. Takođe, Lengston Hjuz počinje da se interesuje, a zatim i dosta da piše za pozorište, a ovaj uticaj takođe će se preliti i u njegove pesme, čineći da one postanu u većoj meri performativne. Mnoge su pesme tako već unapred predodređene za izvođenje pred publikom, ili su makar u njima uputstva za inscenaciju i drugi elementi pozorišnog jezika korišćeni kao stilsko sredstvo. Takav je slučaj sa pet pesama sadržanih u maloj zbirci *Crna majka i druge dramske recitacije* (*The Negro Mother and Other Dramatic Recitations*, 1931) koju je Hjuz sačinio i samostalno izdao kako bi imao knjigu koju može jeftino prodavati tokom svojih provincijskih turneja. Svaka od ovih pesama zapravo je parafraza ili subverzija nekog od dominantnih rasnih stereotipa, a

sve izuzev naslovne sadrže manje ili više detaljna uputstva za izvođenje, uključujući i muzičku podlogu. Najdetaljnija uputstva data su uz pesme „Velika faca“ („The Big-Timer“ – CPLH 153-5) i „Crni klovn“ („The Black Clown“ – CPLH 150-2), gde se čitavom dužinom pesama, sa leve strane nalazi stubac sa instrukcijama pod naslovom „Raspoloženje“ („The Mood“). Pesma „Velika faca“ poigrava se sa stereotipnom predstavom crnog probisveta, kockara i makroa, koji uspeva da začuđujuće uspešno pliva u mutnim vodama rasističke Amerike, poput Braunovog Slima Grira. Uz pesmu, Hjuz prilaže i uputstva o „sinkopiranoj muzici“ koja prati ispovesti junaka pesme. Ovo je muzika koja monologu daje atmosferu, prvo „bezbrizni i polu-prkosni eho „Bolnice Svetog Džejmisa“,<sup>415</sup> da bi muzika zatim poprimila notu bluza, pa pretopila ponovo u neki *barelhaus*<sup>416</sup> džez“<sup>417</sup> dok junak pripoveda o tome kako je stigao u grad i snašao se u njemu. Ovde muzička podloga naglašava unutrašnja previranja glavnog lika, odnosno svojom veselošću daje ironijski kontrast pripovesti o patnjama i usamljenosti.

Ipak, Lengston Hjuz dovodi korišćenje muzičkih efekata do maksimuma u pesmi „Crni klovn“, gde muzika postaje sasvim ravnopravno umetničko sredstvo i ključ za tumačenje. Pesma nam predstavlja parafrazu rasnog stereotipa Samba ili Vranog Džima iz Minstrelskih predstava. Ovaj motiv se subvertira na više nivoa: Umesto Vranog Džima, koji je belac nagaravljenog lica, crni klovn je „čistokrvi“ Crnac u belom odelu i sa klovnovskim šeširom. Crni klovn stupa u direktnu konverzaciju sa podrazumevano belom publikom neke minstrelske predstave („Smejete se / Jer sirot sam i crn i luckast / I nisam kao vi“<sup>418</sup>), da bi tokom trajanja pesme, prolazeći kroz kratku istoriju svojih stradanja, prestao da bude stereotip – bezazleni i ne previše pametni šaljivdžija – strgao sa sebe klovnovsko odelo i stekao autonomiju postojanja izvan percepcije belog pogleda:

Drekni da svet bi čuo  
I svako razumeo:  
Nekad crni klovn sam bio  
A sad sam  
Čovek postao!<sup>419</sup>

Odeljak „Raspoloženje“ u pesmi „Crni klovn“ gotovo da je u potpunosti ispunjen instrukcijama u vezi sa muzikom, koja se u pesmi koristi kao ravnopravno sredstvo u dočaravanju razvojnog puta koji heroj pesme treba da prođe. Pesma počinje ulaskom Crnog klovna uz tonove „nekog veselog i bezobraznog bluza“<sup>420</sup>, uobičajene vodviljske muzičke podloge, da bi se zatim raspoloženja menjala, od melanholične muzike dok se klovn jada nad svojom sudbinom, preko prkosnog muzičkog tuša, do konkretnog bluz standarda „Niko za moje muke ne zna“ („Nobody Knows the Trouble I’ve Had“) koji prati strofu gde se govori o trista godina rintanja na plantažama pamuka. Traženje spasenja u bogu prati prigodni spiritual, da bi zatim vojnički marš najavio oslobađanje robova od strane Abrahama Linkolna. Muke se ne završavaju emancipacijom i pesma „Ponekad se osećam kao dete bez majke“ („Sometimes I Feel Like a Motherless Child“) pretapa se u muziku koja zvuči „kao žalosni tam-tam u tami“<sup>421</sup> dok klovn opisuje svoj život pun nemaštine, diskriminacije i rasnog nasilja. Napokon, kada stignemo do prelomnog trenutka prkosne transformacije u osnaženog crnog čoveka budućnosti, pesma dobija jasan protestni ton, međutim nigde eksplicitno ne govori o kakvoj se transformaciji radi. Međutim, uputstvo za izvođenje, pa i za interpretaciju, ukazuje na to da se u

<sup>415</sup> „St. James Infirmary“ – poznati džez standard koji je proslavio legendarni trubač Luj Armstrong.

<sup>416</sup> Barrelhouse – rani džez i bluz pravac uglavnom sviran na klaviru, nastao u jeftinim krčmama Nju Orleansa.

<sup>417</sup> U originalu: „Careless, and halfdefiant echoes of the "St. James Infirmary" as the music takes on a blues strain, gradually returning to a sort of barrel-house jazz.“

<sup>418</sup> U originalu: „You laugh / Because I'm poor and black and funny / Not the same as you.“

<sup>419</sup> U originalu: „Cry to the world / That all might understand: / I was once a black clown  
But now—/ I'm a man!“

<sup>420</sup> U originalu: „A gay and low-down blues“

<sup>421</sup> U originalu: „The music is like a mournful tom-tom in the dark!“

pozadini intonira „Marseljeza“ što jasno ukazuje na ideološki zaokret ka komunizmu koji će Crnom klovnu omogućiti da sa sebe zdere kostim i iz nametnute uloge zakorači u bolju budućnost.

U pesmama iz zbirke *Crna majka i druge dramske recitacije*, videli smo kako Hjuze uz pomoć pozorišnih i muzičkih efekata kreira multimedijalnu, hibridnu poeziju, u kojoj pozorišne didaskalije za imaginarno izvođenje, umesto pomoćne, zauzimaju ravnopravnu ulogu u građenju poetskog značenja i neodvojivi ključ za interpretaciju. Sa druge strane, pesma „Sačekaj“ („Wait“ – CPLH 174) objavljena 1933. u jednom komunističkom glasilu (*Partizan* (Los Angeles)) predstavlja ukrštanje poezije i likovne umetnosti, odnosno Hjuzovu varijantu konkretne poezije inspirisane apstraktnom umetnošću i konstruktivističkim tipografskim plakatima. Ono što bismo mogli nazvati telom pesme, ili pesmom u užem smislu, pruža se sredinom strane i smešteno je u svojevrsnu zdelu od reči, odnosno okruženo sa leva, desna i odozdo naizgled nasumično nabacanim rečima. Ovo je pesma o tome može li, odnosno ume li potčinjeni da govori, da se poslužimo naslovom čuvenog eseja Spivakove, u kojoj se protagonista predstavlja na sledeći način:

Ja sam onaj bez glasa,  
Što ne govori ništa,  
Ne zna reči da ih napiše  
I oseća samo metke  
I glad  
I vonj gasa  
Dok umire. (174)<sup>422</sup>

Narator je dakle simbolični predstavnik potlačenih masa, obuzet besom i spreman da razbija glave, lomi kičme, pa naposljetku i „započne pokolj“ među onima koji su ga toliko dugo izrabljivali, mučili i ubijali. Ako i ne ume da govori, čita ili piše, subalterni subjekt je veoma pronicljiv kada treba da identifikuje lanac komande svojih izrabljivača i tlačitelja:

Uzeću vaše puške  
I uperiti ih na vas.  
Počecu od bankara  
I gazda  
Trgovaca i misionara  
Koji plaćaju militariste  
Koji plaćaju vojnike  
Koji čuvaju leđa policiji  
Koja me ubija (174)<sup>423</sup>

Postoji svakako i doza ironije u tome sa koliko elokvencije neko ko tvrdi da ne ume da govori izlaže načine na koje će stati na put svojoj opresiji. Ovo je implicitna sugestija da je za reči možda suviše kasno, ili odveć rano u brutalnom svetu koji poznaje samo prostu silu kao sredstvo pregovaranja, što je reafirmisano u finalu pesme kroz obećanje da će biti vremena za reči jednom kada svet bude otet iz kandži pohlepnih hegemoni.

Centralni tekst pesme, svojom upadljivom organizacijom, trenutno privlači pažnju čitaoca, međutim, kada se on pročita, pogled prirodno skreće ka njegovom okruženju. Njega čini velikim slovima pisan izbor toponima, imenica i/ili prideva za koje se na prvi pogled primećuje da pripadaju društveno-angažovanom, levičarskom i revolucionarnom kontekstu, na primer: SKOTSBORO,

---

<sup>422</sup> U originalu: „I am the Silent One, / Saying nothing, / Knowing no words to write, / Feeling only the bullets / And the hunger / And the stench of gas / Dying.“

<sup>423</sup> U originalu: „I shall take your guns / And turn them on you. / Starting with the bankers and / the bosses / Traders and missionaries / Who pay the militarists / Who pay the soldiers / Who back the police / Who kill me“

JOHANESBURG, AFRIKA, ŽABEI, ŠTRAJKAČI, REGRUTI, MASE, BONUSI, FORD, itd. Osim ovog utiska, reči su prividno stihijski izlivene na stranu, međutim nakon pomnijeg posmatranja, kao u susretu sa nekim delom apstraktne umetnosti, u haosu počinju da se izdvajaju značenja, a reči, zahvaljujući svojoj fizičkoj bliskosti, kreću da se grupišu u veće smisaone celine. Tako od „DETE“ i „RAD“ dobijamo na nekoliko mesta dečji rad, a i druge reči počinju da međusobno asocijativno gravitiraju: štrajkači u Fordu, siromašni farmeri, milioni nezaposlenih, berači grožđa, rudari iz Johanesburga, Crnci iz Alabame, pa opet rudari u štrajku, i tako dalje<sup>424</sup>. Na taj način pesma u celini postaje prikaz kreacije, u kome se telo pesme destiluje iz ove polifone primordijalne supe rasnih, klasnih i društvenih problema i simptoma. Ona je ujedno i likovna metafora osnovne ideje potrage za glasom od strane subalternog subjekta, u kome se taj glas artikuliše u središnjem delu kompozicije, iz zaglušujuće kakofonije internacionalnih nepravdi i tlačenja, čiji se obim povećava u industrijskom dobu, a razotkriva kroz jačanje sredstava informisanja i masovnih medija.

U svojim najboljim i najsloženijim pesmama iz tridesetih godina, Lengston Hjuze na formalnom planu ispituje upravo ovaj odnos između poezije i masovnih medija i kulture, koristeći ih kako bi udario na njihovo ideološko uporište, kapitalističku hegemoniju koja je gurnula Ameriku u kandže Velike depresije, a zatim i svet na ivicu novog svetskog rata. O nastanku pesme „Reklama za Hotel Waldorf-Astorija“ („Advertisement for the Waldorf-Astoria“ – CPLH 143-6), u svojoj autobiografiji *Veliko more*, u kojoj je pesma na posletku i objavljena, Hjuze govori na sledeći način:

U sred te depresije, otvorio se Waldorf-Astorija. Idući ka kući jednog mog prijatelja na Park aveniji, često sam prolazio pored, ta moćna građevina impozantne visine uzdizala se gordo iznad ulice, u gradu gde su hiljade ljudi bile siromašne i nezaposlene. [...] apartmani su u Waldorfu bili i po više hiljada godišnje, a večera u Sertovoj Sali bila je deset dolara! (Crnci, čak i da su imali novca, nisu mogli da jedu tamo. Tako da nisam baš mario za Waldorf-Astorija, prirodno.) Od pomisli na to, osećao sam se loše, pa sam napisao ovu pesmu [...]“ (Hughes BS 239-40)

Bila je ovo, dakle, tema koja je trebalo da angažuje i Afroamerikance i proleterijat, a kako će se ispostaviti, zahvaljujući inovativnoj formi, i ljubitelje umetničke poezije, pa da ih ujedini u zajednički front u borbi protiv rastućih klasnih razlika. Kako bi ispunio ovaj cilj, Hjuze u pesmi parodira reklamu za pomenuti hotel, komentarišući je sa društvenim grupama za koje smatra da je pomenuta reklama uvredljiva, a koje u pesmu uvodi sukcesivno i poimence. Tu su gladni, potom podstanari, iseljene porodice, Crnci, da bi se u finalu pesme obratio svima zajedno. Pesma pasaže pomenute reklame, u kojima je opisan luksuz koji se u hotelu nudi, kontrastira sa prizorima bede koji karakterišu svakodnevnu egzistenciju potlačenih masa:

„Sav luksuz privatnog doma...“  
Pa zar to ne bi bilo bajno kad vas i poslednje svratište  
bude odbilo ove zime?  
Dalje:  
„Daleko prevazilazi sve što je iko do sada pokušao u hotelskom  
svetu...“ Koštao je dvadeset osam miliona dolara... čuveni  
Oskar Čirki zadužen je za bankete.  
Aleksandar Gasto je glavni kuvar. Otmen  
ambijent za druženje.“  
Tako da kad ne budete imali drugde poći, beskućnici i gladni  
ljudi, neka Waldorf bude ambijent za vaše prnje -  
(ili i dalje mislite da je metro posle ponoći dovoljno

<sup>424</sup> Ovakve se veze među rečima, naravno, mnogo lakše realizuju u engleskom, zahvaljujući nepostojanju kongruencije, kao i identičnosti, odnosno formalnoj neobeleženosti, imenskih i pridevskih oblika, zbog čega bi u prevodu na srpski ove veze morale da budu očiglednije nego što je to bila namera pesnika.

dobar za vas?) (144)<sup>425</sup>

Zauzimajući ton gorke ironije prema komercijalnom marketinškom proizvodu reklame, Hjuze stupa u dijalog sa njujorškim stanovništvom, osiromašenim Velikom depresijom. On dovodi do apsurdna svaku pojedinost napisanu u ovoj reklamici tako što je sukobljava sa realnošću svakodnevice, mašući obiljem i rasipništvom kao toreadorskim plaštom ispred očiju radničke klase i siromašnih, pokušavajući da ih razgnevi do pobune. Tek nešto niže, on identifikuje metu impliciranog klasnog gneva, odnosno bogate kapitalističke izrabljivače koji su jedini u mogućnosti da uživaju u reklamiranom luksuzu:

Obedujte sa nekim od onih muškaraca i žena koji su se obogatili  
od vašeg rada, što skupljaju kupone za popust čistim belim prstima  
jer ste vi rukama kopali ugalj, bušili kamen, šili odeću,  
izlivali čelik da bi drugi mogli da naplaćuju dividende  
i žive opušteno.  
(Ili vam se još nisu smučili redovi u narodnim kujnama i gorak  
hlebac milostinje?) (144)<sup>426</sup>

Kako Terston primećuje, iako se u jednom trenutku pesnik obraća Crncima, oni nisu istaknuti u prvi plan, već su tek četvrti adresat ove pesme, što je česta Hjuzeova taktika u ovom periodu, kojom on „podređuje rasu kako bi naglasak stavio na klasu, siromaštvo i revoluciju“ (Thurston 92). U delu koji je posvećen Afroamerikancima, pesma je obojena dijalekatskim govorom i ispresecana posprdnim spiritualom u kome se slavi izobilje veličanstvenog hotela:

Da znaš da je ekipa iz centra grada izgubila  
glavu za Polom Robesonom! Možda im se sviđaš i ti,  
crna harlemska protuvo. Svrni još danas do Waldorfa  
na čaj. Ostani da večeraš. Neka se Park avenija  
baš zacrni – džab-džabe! Zamoli neku  
dobrotvorku da ti otpeva spiritual. Verovatno ih  
znaju bolje nego ti – a ni usta im nisu  
ispucala od mraza, jer su se dovezle u svojim zatvorenim automobilima  
do natkrivenog kolskog prilaza.  
*Aleluja! Natkriveni kolski prilazi!*  
*Duša moja je svedok Waldorf-Astorije!* (145)<sup>427</sup>

U ovom pasazu Hjuze kritikuje kulturnu apropijaciju bogatih belaca, koji bez ostatka uzimaju sve što siromašne crne mase imaju, uključujući i kulturnu produkciju, odnosno muziku, a istovremeno i licemerje bogatih dobrotvora koji odvajaju za svoje prilike zanemarljive sume, bez ikakvih posledica

---

<sup>425</sup> U originalu: „All the luxuries of private home. . .“ / Now, won't that be charming when the last flop-house / has turned you down this winter? / Furthermore: / "It is far beyond anything hitherto attempted in the hotel / world. . .“ It cost twenty-eight million dollars. The famous / Oscar Tschirky is in charge of banqueting. / Alexandre Gastaud is chef. It will be a distinguished / background for society. / So when you've got no place else to go, homeless and hungry / ones, choose the Waldorf as a background for your rags —/ (Or do you still consider the subway after midnight good / enough?)“

<sup>426</sup> U originalu: „Dine with some of the men and women who got rich off of / your labor, who clip coupons with clean white fingers / because your hands dug coal, drilled stone, sewed garments, / poured steel to let other people draw dividends / and live easy. / (Or haven't you had enough yet of the soup-lines and the bitter / bread of charity?)“

<sup>427</sup> U originalu: „You know, downtown folks are just / crazy about Paul Robeson! Maybe they'll like you, too, / black mob from Harlem. Drop in at the Waldorf this / afternoon for tea. Stay to dinner. Give Park Avenue a lot of darkie color—free for nothing! Ask the Junior / Leaguers to sing a spiritual for you. They probably know 'em better than you do—and their lips won't be / so chapped with cold after they step out of their closed cars in the undercover driveways. / Hallelujah! Undercover driveways! / Ma soul's a witness for de Waldorf-Astoria!“

po svoj komfor, kako bi im savest bila mirna dok uživaju u „finom življenju *a la carte*“. Tako i spiritual koji bi neka od tih dobrotvorki mogla da otpeva, i nije nikakva duhovna pesma već bizarna oda materijalnom svetu i potrošačkom društvu, koja se peva uz zveckanje novca, nakita i finog pribora za jelo. U ovim delovima, gde se autentična afroamerička kultura transformiše u kapitalistički simulakrum, pesma najviše počinje da podseća na Braunov „Kabare“, napisan u sličnom periodu. Nakon ovoga, Hjuze pretposlednji pasaż pesme namenjuje „SVIMA“ sugerišući na taj način da je projekat ujedinjenja potlačenih masa realizovan kroz ovu pesmu, odnosno da je „kolektiv oformljen“ (Thurston 93). Ovaj deo sadrži kulminaciju apela sirotinji da poseti hotel, što sada već jasno ima implicitno preteći podtekst: ukoliko do toga dođe, rulja siromašnih i nezaposlenih izvesno neće u hotel ići da obeduje ili odsedne, već da se razračuna sa onima koji je izrabljuju. Poslednji stih ovog odeljka, pitanje „Isuse, pa zar nije već dozlogrdilo?“<sup>428</sup>, može se tumačiti kao retorički upućeno masama koje se još uvek nećkaju da li da krenu u napad, ili kao očajnički usklik samog pesnika. Istovremeno, ono je i invokacija Isusa Hrista, kome je posvećen zaključni pasaż pesme, svojevrsan epilog pod nazivom „BOŽIĆNA ČESTITKA“. Ovaj Hrist nije ni blizu Kalenovom Crnom Hristosu, pa čak ni Hjuzovom kopilanu i čamugi Hristu na raspeću Juga, koji su obogotvoreni kroz nepravdu i linč. Ovo je Isus proleterske pobune, „Nova beba, Hrist revolucionarni“<sup>429</sup>, odnosno revolucija sama, kojoj pesnik umesto uspavanke peva: „Ritaj se snažno, crvena bebo, u čemernoj materici rulje“. Nova Marija je maloletnica, koja je „kurva postala / jer joj je stomak bio previše gladan i nije više izdržala“<sup>430</sup>. Upečatljiva slika nekada gladnog, a sada trudnog stomaka sugerise da je nova Marija zatrudnela od gladi, odnosno da su je „oplodile ekonomske sile koje su je nagnale na prostituciju“ (Thurston 94). Takoreći, u pitanju je zaista bezgrešno začecje, premda upriličeno u svetu u kome je kapitalizam preuzeo ulogu boga i oplodio maloletnu devicu nateravši je da prodaje telo kako bi se prehranila. Pesnik savetuje Mariju da se rodi u Hotelu Waldorf-Astorija, jer su tamo najbolje jaslje, kao i da svoje novorođenče, umota u crvenu komunističku zastavu. Novi revolucionarni Hrist, dete kapitalizma i potlačenih masa, predodređen je tako da sruši nepravedni poredak svoga oca i stvori novi i pravedniji svet, oslobođen od idola i religijskog opijuma. Ipak, onda kada Hjuze na samom kraju pesme odluči da ovu viziju destabilizuje ironijom i Madona crvene revolucije dobije uputstvo da za svoj porođaj u hotelu obavezno izvrši rezervaciju na broj telefona ELDORADO 5-3000, ukazuje se na to da ovakav rasplet događaja možda još uvek nije blizu, niti je izvestan, i da će proteći još vremena dok se koalicije uspostavljene u pesmi ne realizuju u stvarnosti.

Pošto je u „Reklami za Hotel Waldorf-Astorija“ upotrebio ultimativni komercijalni format reklame da bi se razračunao sa kapitalizmom, Lengston Hjuze u pesmi „Emisija o Etiopiji“ („Broadcast on Ethiopia“ – CPLH 192-3) koristi sličnu poetsku taktiku, ovog puta sa nešto drugačijim intencijama. Kao nezavisna afrička zemlja kojom vladaju Afrikanci, Etiopija je od početka dvadesetog veka izazivala interesovanje i raspaljivala maštu Afroamerikanaca i vesti o trzavicama, a zatim i otvorenim sukobima sa kolonizatorski nastrojenom i fašističkom Italijom, dovode tokom tridesetih godina ovu zemlju u apsolutnu žihu afroameričke javnosti. Gotovo sve crne organizacije, očekivano predvođene crnim nacionalistima Markusa Garvija, angažovale su se u prikupljanju sredstava i humanitarne pomoći, zagovaračkim akcijama i organizovanju javnih manifestacija i protesta, kako bi podržale Etiopiju u njenoj borbi protiv fašističke Italije. Osim toga, etiopska borba bila je veoma bliska i Komunističkoj partiji i drugim levičarskim organizacijama, imajući u vidu da se Etiopija borila protiv najljućih neprijatelja komunista, fašista. Osim toga, KPSAD videla je svoja angažovanja u vezi sa Etiopijom kao još jednu priliku da na svoju stranu privuče veliki broj Afroamerikanaca. Etiopija je tako bila i popularna tema afroameričke književnosti ovog doba, a Lengston Hjuze ovde nije bio izuzetak. On je napisao veći broj pesama u kojima se bavio etiopskom krizom, od kojih su neke obrađivale ovu temu sa rasnog stanovišta, dok su neke druge, a pre svih „Emisija o Etiopiji“, naglašavale klasne i levičarske aspekte ovog problema, u skladu sa zvaničnom politikom KPSAD

<sup>428</sup> U originalu: „Jesus, ain't you tired yet?“

<sup>429</sup> U originalu: „The new Christ child of the Revolution“

<sup>430</sup> U originalu: „turned whore / because her belly was too hungry to stand it anymore“

(Rampersad Vol1, 322). Lengston Hjuze se u ovoj pesmi, napisanoj povodom konačnog pada Etiopije pod vlast Musolinija i italijanskih fašista, koristi formom informativnog radio programa, kako bi dočarao kompleksnost situacije u Etiopiji i svetu, praktično u osvit Drugog svetskog rata, ali i da bi ponešto rekao o samoj medijskoj reprezentaciji značajnih svetskih događaja. Dominantna stilska sredstva ove pesme jesu polifonija i pastiš, kojima Hjuze dočarava svojevrsno ubrzanje i proliferaciju istorije u osvit Drugog svetskog rata, sa mnoštvom lokalnih događaja i kriza koji su se munjevito smenjivali i akumulirali na globalnom nivou. Takođe, ove tehnike su komentar i na prezasićenost medijskim sadržajima, i haotičnost medijskog prostora, u kome usled nedostatka hijerarhije, izveštavanje o globalno važnim događajima i zabavni sadržaji stupaju u slobodnu igru, u kojoj politika neretko postaje masovna zabava, a zabavni sadržaji politika.

Pesma počinje poetskom deklamacijom u distihu: „Lisica mala ne miče se više. / Psi rata svoj plen ubiše“ (192)<sup>431</sup>. Ovakav početak, sa svojom visokoparnošću, elegičnošću i tonom povišene sentimentalnosti, kao i simboličkom supstitucijom Etiopije za njenu endemsku životinjsku vrstu, etiopsku lisicu, koju su konačno ulovili italijanski, fašistički psi rata – sve ovo jeste neobično, ili anahrono kada je poezija Lengstona Hjuza u pitanju, i više bi priličilo Kauntiju Kalenu, pa i njemu makar deset godina ranije. Tako se odmah nameće pitanje o identitetu glasa kojim pesma započinje i tome da li je u pitanju Hjuzov slobodni umetnički izraz, ili pak komentar na nemogućnost zastarelih tradicija visokoumetničke poezije da odgovore na aktuelne izazove i situacije, patetično obraćanje nekog kanonizovanog i veoma starog pesnika povodom savremenih događaja. Utisak da izazovi savremenosti zahtevaju savremeniji izraz pojačava se u narednom pasazu pesme:

Adis Abeba  
Čitave godine u naslovima.  
Etiopija –  
Tragi-pesma u filmskim novostima.  
Hajle  
Sa svojim robovima, mutnim trikovima,  
Sa polovnim, kao dečjim avionima,  
Ali nema gasa – i nema mu spasa.  
smešni mali sirotan bez otrovnog gasa!  
Da ljudi njegovi mogu da nauče  
Kako bez mleka puter bučka Duče  
Da namaže ga na hleb  
(Ako hleba bude)  
Civilizacijske bede. (192)<sup>432</sup>

Ovih četrnaest stihova sugerise sonetnu formu, međutim ona je narušena do neprepoznatljivosti stihovima nejednake dužine i nepravilnom šemom rimovanja. Dodatni element anksioznosti u ovom *dementnom sonetu* jeste i interpolacija u osmom i devetom stihu, koji svojom unutrašnjom pa ponovljenom rimom reči „gasa“ i „spasa“ podseća na neku dečju pesmicu za igru. Na planu sadržaja, Hjuzova pozicija je očekivano socijalna i proleterska, antifašistička i anti-monarhistička, gde pored prezira za prevaranta Musolinija, koji „bez mleka puter bučka“ i doprinosi propasti civilizacije, nema ni simpatija za odbeglog etiopskog Cara Selasija, smešnog malog sirotana sa mutnim trikovima i bez otrovnog gasa. Tragedija Etiopije jeste tragi-pesma naroda koji umire od gladi i otrovnog gasa. gde su naglašene tragedija same okupacije Etiopije i glad nesrećnog naroda. „Tragi-pesma u filmskim novostima“ takođe je i komentar na povišenu patetiku informativnog izveštavanja. Na ovom mestu,

<sup>431</sup> U originalu: „The little fox is still. / The dogs of war have made their kill.“

<sup>432</sup> U originalu: „Addis Ababa / Across the headlines all year long. / Ethiopia — / Tragi-song for the news reels. / Haile / With his slaves, his dusky wiles, / His second-hand planes like a child's, / But he has no gas—so he cannot last. / Poor little joker with no poison gas! / Thus his people now may learn / How Il Duce makes butter from an empty churn / To butter the bread / (If bread there be) / Of civilization's misery.“



ovaj poetski izliv nadjačavaju zvuci masovno popularnog šlagera o Kristiforu Kolumbu<sup>433</sup> koji se bori za pažnju slušalaca sa vestima iz sveta. Iz kakofonije medijskih podražaja, među kojima dominira muzički hit, čija je jačina dočarana velikim slovima, probijaju se dve vesti, jedna agencije „Asošijejted pres“ koja govori o bekstvu etiopske kraljevske porodice na teritoriju Francuske, druga „Junajted presova“ o pobedi Narodnog fronta predvođenog Komunističkom partijom na francuskim majskim izborima 1936. I jedna i druga vest jesu tek informativni fragmenti koji izranjaju iz etra, a potom se ubrzo u njemu gube, potisnuti popularnom muzikom i glasovima koji predstavljaju komentare slušalaca.

PARIZ, 4. maj (UP)— KOMUNISTI ZASLUŽNI ZA ZAOKRET FRANCUSKE U LEVO. Ministar za kolonije poražen. Broj poslaničkih mesta skočio sa 10 na 85.

Francuska nije Italija!

Nije, al' Italija nasankana je  
Kad se uopšte desilo da neki Ministar  
Pao je zbog komunista.  
Nek' ide u đavola! Ovo je kraj!  
Hej, Hitleru,  
kosu počupaj!  
Musolini,  
zube stisni! (192)<sup>434</sup>

Ovaj deo pesme tematizuje uticaj masovnih medija na formiranje javnog mnjenja. Dijalog dva glasa, određena inflektiranim rasno odnosno klasno obeleženim govorom, jeste proleterski komentar na vest o velikom uspehu Komunistu u Francuskoj. Prvi sagovornik je skeptičan, dok je drugi ipak optimističan i smatra da pobeda u Francuskoj ipak uliva nadu kada je u pitanju globalna borba. Vesti raspiruju revolucionarni duh kod proletera i razgovor kulminira u skandiranju protiv Musolinija i Hitlera, da bi već u narednim stihovima bio ponovo prekinut zabavnim sadržajima i snažnim audio podražajima:

Civilizacija je dotakla dno!  
Majore Bauz, udri u zvono!

(Gong!)

Stanica XYZW upravo emituje:  
GOSPODIN KRISTIFOR KOLUMBO (192-3)<sup>435</sup>

Novu promenu u etru oglašava Edvard Bauz (Edward Bowes), poznatiji kao Major Bauz, voditelj najpoznatijeg ondašnjeg radijskog takmičenja pevača amatera. Ovo je jedna od karakteristično ambivalentnih prekretnica u ovoj pesmi. Sa jedne strane, Bauz svojim gongom simbolički diskvalifikuje Hitlera i Musolinija iz daljeg takmičenja, dok sa druge strane proizvodi masovne kulture, kao što su amaterska muzička takmičenja, zaustavljaju i svaku političku diskusiju, pa na taj

<sup>433</sup> Reč je o Džez šlageru „Kristifor Kolumbo“ (Christopher Columbus), kompozitora Čua Berija i tekstopisca Endija Razafa (Chu Berry, Andy Razaf), koji je bio veliki hit 1936. Koliko je ova pesma bila popularna govori i njena Vikipedija stranica koja beleži preko sto pedeset poznatih verzija, čiji se izvođači kreću u dijapazonu od Luja Armstronga do Vudija Alena.

<sup>434</sup> U originalu: „PARIS, May 4 (UP)-COMMUNISTS TOP FRANCE'S SWEEP LEFT. / Minister of Colonies Defeated. Rise From 10 to 85 Seats.// France ain't Italy! / No, but Italy's cheated / When any Minister anywhere's / Defeated by Communists. / Goddamn! I swear! / Hitler, / Tear your hair! / Mussolini, / Grit your teeth!“

<sup>435</sup> U originalu: „Civilization's gone to hell! / Major Bowes, ring your bell! / (Gong!) / Station XYZW broadcasting:/ MISTER CHRISTOPHER COLOMBO“

način otupljuju revolucionarnu oštricu i postaju sredstvo održavanja hegemonog statusa kvo. Iz haosa se opet javlja poetski glas koji sada osuđuje i Britaniju, najveću globalnu kolonijalnu silu koja iz tog razloga nije ni pokušala da osujeti agresiju Italije u okviru Lige naroda. Ukazuje se na kaos koji vlada na ulicama Adis Abebe, da bi se, na posletku, pesma završila modificovanim eliptičnim ponavljanjem:

današnja lovina je odlična.  
Pozicija Britanskog poslanstva na brdu dolična  
Domoroci mahnitaju po ulicama.  
Lisica leži nepomična.  
Adis Abeba  
Ove godine iz vesti ne izbija.  
Tragi-pesma – Etiopija. (193)

Pesma „Emisija o Etiopiji“ predstavlja Hjuzovu komentar, u formi polifone improvizacije, o dvosmernoj genetskoj vezi između događaja i izveštavanja o događaju. Informativni program kolažiranjem različitih sadržaja stvara narativ koji u velikoj meri kontroliše ponašanje masa koji se nalaze na prijemu informacija. Sa druge strane, obilje sadržaja i podražaja izaziva kolaps hijerarhije i iskrivljenje perspektive, gde vesti nisu više preduslov informisanog društvenog angažovanja, već zabavni sadržaj za masovno konzumiranje. Osim ovoga, na meta nivou, ovo je takođe i pesma o pronalaženju odgovarajuće poetske forme koja omogućava poeziji da se u okvirima savremenosti pročisti od afektacije i bude istinski angažovana pri odražavanju kompleksne društvene i geopolitičke svakodnevice.

Napokon, pesma „Vazdušni napad na Harlem“ („Air Raid over Harlem“ – CPLH 185-8) svojom temom i postupkom čini logičnu celinu sa dve prethodno analizirane pesme i zajedno sa njima svakako spada u najbolje i najkompleksnije Hjuzove pesme. Ova pesma, koja nosi podnaslov „Scenario za Mali crni film“ (185)<sup>436</sup> predstavlja upravo to, ukrštanje poetske forme sa tehnikama vizuelne naracije korišćenim u već tada nezamislivo popularnoj filmskoj industriji, odnosno Ajzenštajnovom montažom i holivudskim filmskim spektaklom. U montaži atrakcija Sergeja Ajzenštajna „publika je sirovina koja se obrađuje“ (Robertson 3) putem određene umetničke forme, i to je ono što je prema Ajzenštajnu zajedničko filmu i pozorištu, pored metodologije koja podrazumeva „uticaj na publiku u određenom smeru putem niza proračunatih pritisaka na psihu“ (3), odnosno kroz montažu vizuelnih podražaja. Lengston Hjuz je još od svoje posete Rusiji bio fasciniran vizuelnim aspektom i ideološkim implikacijama novog sovjetskog revolucionarnog filma, kao i efektima koji su postizali veliki Ruski reditelji i revolucionari na polju filmske montaže, Sergej Ajzenštajn i Džiga Vertov (Dziga Vertov), pa je tako došao na ideju da tehniku sličnu montaži implementira u poeziji. Prema ovakvom, konstruktivističkom shvatanju, i poezija je mogla biti mašina koja procesira publiku, samo je trebalo pronaći način kako da se kolažiranjem atrakcija stimulišu određeni psihološki mehanizmi. Pesma „Vazdušni napad na Harlem“ jedan je od ranih pokušaja primene ovog postupka, a u svom sadržaju ona takođe referiše na filmski medij. Pesma počinje malim dijalogom u predprodukciji „Malog crnog filma“ u kome se identifikuje protagonista, nakon čega gledamo uvodnu špicu:

Ko će da ti igra u filmu?  
Ja.  
Ko si ti, koji đavo?  
Harlem.

---

<sup>436</sup> U originalu: „Scenario for a Little Black Movie“

Hajde, važi.  
VAZDUŠNI NAPAD NA HARLEM (185)<sup>437</sup>

Glavni lik ovog filma je sam Harlem, tokom dvadesetih uobičajena lokacija Hjuзовih pesama, sa svojim živopisnim noćnim životom i optimističnom atmosferom rasnog napretka. Nakon što je neko vreme odsustvovao iz Hjuзовih pesama, Harlem se ponovo pojavljuje u ovoj pesmi kao sasvim drugačije mesto, mešavina sumorne realnosti Velike depresije i nekog distopijskog košmara. Harlem je personifikovan kroz glas povremeno snažno obojen rasnim infleksijama, a kontekst hipotetičkog napada iz vazduha inspirisan je, kao i u prethodnoj pesmi, prelomnim događajem 1936, fašističkom okupacijom Etiopije. Kroz monolog, Harlem u neverici ukazuje na potencijalno nesagledivu štetu od bombardovanje, koje bi ubilo porodice i nepregledno mnoštvo „crnih i smeđih i / I žučkastih i skoro belih / Šaljivdžija k'o ja“ (185)<sup>438</sup>. Ovo bi označilo konačnu smrt samog Harlema, nekadašnje Crne Meke, već žestoko ruiniranog posledicama ekonomske krize i skorašnjih masovnih pobuma. Iako sama ideja o bombardovanju izaziva čuđenje, Hjuз Ajzenštajnovom tehnikom intelektualne montaže<sup>439</sup>, uspostavlja spregu između sudbine Harlema i okupacije Etiopije, koja se upravo odigrala. Drugim rečima, Harlem isto tako može propasti, kao i Etiopija, jer se slobodna i ekonomski jaka crna zajednica opaža podjednako i kao pretnja i kao potencijalni plen, kako među evropskim fašistima, tako i među američkim kapitalistima.

U narednim pasażima pesme vidimo realni Harlem svakodnevice, mesto stalne policijske prisмотрe i torture, nakon nasilnog gušenja velike Harlemske pobune, prethodne 1935. godine:

ŽACE U HARLEMU

Puce i pendreci  
Duplo zaduženje u Harleму  
Šeću po dvojica  
Ispod svakog svetla  
Njihova lica  
BELA  
U Harleму  
A umeša se međ njih  
I koji crni lik  
Zbog glasanja u Harleму  
GUGSA JE ISTO IZDAJNIK (186)<sup>440</sup>

Umesto nekadašnjeg nadaleko slavnog noćnog života, Harlem polovinom tridesetih egzistira u uslovima efektivnog policijskog časa. Sada u Harleму više nema belih turista, pa ni belaca uopšte, izuzev policajaca koji imaju „duplo zaduženje“ pendrečenja i pucanja na mase Afroamerikanaca. Crni policajci koji su tu samo da bi održali privid rasne ravnoteže i nepristrasnosti, smatraju se izdajnicima rase i povezuju sa odbeglim etiopskim carem Hajleom Gugsom Selasijem. Montažerskim umetanjem Selasijeve izdaje, Hjuз takođe insinuira i krizu crnog liderstva tridesetih godina prošlog veka.

<sup>437</sup> U originalu: „Who you gonna put in it? / Me. / Who the hell are you? / Harlem. / Alright, then. / AIR RAID OVER HARLEM“

<sup>438</sup> U originalu: „black and brown and / Yellow and high-yellow/ Jokers like me“

<sup>439</sup> Odnosno povezivanjem dve nezavisne radnje kroz konceptualnu bliskost, gde jedna od njih predstavlja komentar ili ključ za interpretaciju one druge.

<sup>440</sup> U originalu: „COPS IN HARLEM / Guns and billy-clubs / Double duty in Harlem / Walking in pairs / Under every light / Their faces / WHITE / In Harlem / And mixed in with 'em / A black cop or two / For the sake of the vote in Harlem / GUGSA A TRAITOR TOO“

Atmosfera koju Hjuze gradi je opresivna i preteća, jer policija koja održava stanovništvo u pokornosti, tu je da bi predupredila buđenje uspavanog crnog džina pobune:

Ako se Harlem prene u snu  
Pa se možda seti  
I u tom sećanju zaboravi  
Da bude miran i tih  
I dobije odjednom napad  
dizanja crne pesnice tad  
iz čista mira  
I crna pesnica tad  
Postane crvena iskra (186)<sup>441</sup>

Harlem, kao nekadašnji simbol crne Amerike, mogao bi da se seti svog starog sjaja, ali i vekovnih nepravdi, odnosno krvavog gušenja lanjske pobune, pa bi onda mogao i da zaboravi da bude ovako miran. Povratak agensnosti crnim masama krije se u komunističkom angažovanju i borbi u okvirima proleterskog pokreta, a Hjuze ponovo koristi ajzenštajnovsku montažu kada ikoničnu uzdignutu crnu pesnicu, koju će koju deceniju kasnije postati prepoznatljiv simbol pokreta Crne sile, transformiše u „crvenu iskra“ levice. Montaža se nastavlja i nadalje, stihovima grozničavog stakato ritma, upredenih u nepravilnu, ali kompleksnu i nepopustljivu šemu rimovanja, gde iz kolektivnog sećanja prizvane slike zlostavljanja na Jugu u doba robovlasništva interpoliraju prizore brutalnog policijskog nasilja na harlemskim ulicama. Smenjuju se filmski kadrovi u sekvenci jakih kontrasta koji prejudiciraju konfrontaciju između crnog i belog:

Da ne bi se u snu slučajno  
Prenuo i nečeg setio  
Najrađe se neizostavno  
Drži mraka, drž' se mraka  
Tu gde se najgadnije  
Pod belim svetlom krije  
I pištolj za pojasom nosi  
U Harlemu? (187)<sup>442</sup>

Efekat grozničave dezorijentacije pojačava se preokretanjem simboličkih implikacija koje crno i belo, odnosno tama i svetlost, uobičajeno nose: ovde se ono najgadnije, odnosno *bela* policija koja terorizuje *crne* građane, krije „pod belim svetlom“, dok *tama* umesto pretnje, postaje kamuflaža i zaštita za žrtve policijskog terora. U pesmu se probijaju glasovi policajaca koji naređuju „čamugama“ da drže jezik za zubima, a instruktivni glas koji evocira naratora filmskih žurnala predlaže crnom svetu da se nikada ne budi „da ne [prevrte] taj sud / Sa zlatom na koji ljudi / Što red čuvaju motre tako pomno“ (187)<sup>443</sup>, jer će tada nastati pravi haos „I bombe leteće na Harlem“ (187). Ovde se ponovo ukazuje na povezanost rasne i klasne potlačenosti, odnosno stanovište da je rasizam zapravo samo kvazi-ideološka dimna zavesa koja kamuflira vekovnu ekonomsku eksploataciju. Na nadrealnom vrhuncu pesme, koji je naslovljen kao i čitava pesma „VAZDUŠNI NAPAD NA HARLEM“ uspavani džin će se ipak probuditi i posejati haos:

Meci lete kroz Harlem  
A jednom

<sup>441</sup> U originalu: „Lest Harlem stirs in its sleep / And maybe remembers / And remembering forgets / To be peaceful and quiet / And has sudden fits / Of raising a black fist / Out of the dark / And that black fist / Becomes a red spark“

<sup>442</sup> U originalu: „Lest you stir in your sleep / And remember something / You'd best better keep / In the dark, in the dark / Where the ugly things hide / Under the white lights / With guns by their side / In Harlem?“

<sup>443</sup> U originalu: „Lest you knock over the cup / Of gold that the men who / Keep order guard so well“

Uspavani džin će da se trgne  
 Da pohvata bombe sa nebesa  
 I sunce će da odskoči od vis od krika besa  
 Pub svaki što noću čoškari neka se tera  
 Do zuba naoružan pod svetlom s bandera  
 Ako se Harlemu oči od besa zacrvene  
 Pa se najednom u krevetu uspravi i sedne  
 I novi san čitav svet zatrese  
 Dok patrolna kola stižu i sirene ore se  
 A crni džin bombe lovi s neba  
 Pa uhvati i zavrlijači puba  
 U zaborav i Vranog Džima jučerašnjicu  
 Te se zasmije i drekne  
 Poljubi me u  
 !x!&! (187-8)<sup>444</sup>

U ovoj spektakularnoj završnoj sceni, Hjuze umesto sovjetskog revolucionarnog filma, referiše na komercijalni Holivud i filmski hit *King Kong* (1933) Kupera i Šodseka (Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack), čija je popularnost bila tolika da se nastavila sve do danas i dovela do brojnih verzija i reimaginacija ove priče. Činjenica jeste da se čak ni u vreme njegovog izlaska, nije mogao sakriti rasistički podtekst *King Konga*, u kome džinovskog majmuna kome se prinose žrtve u devicama, sa njegovog egzotičnog ostrva uspavanog kidnapuje jedna filmska ekipa i dovodi u Njujork gde će biti brodvejska atrakcija, da bi ga na kraju, u čuvenoj poslednjoj sceni, iz aviona ustrelili dok odbegao visi sa Empajer Stejt Bilinga. Kada se fabula *King Konga* ovako simplistički izloži, jasno je da ogromni gorila predstavlja otelotvorenje Crnca, otetog iz svoje afričke prapostojbine da služi kao rob na američkim plantažama. Film je takođe i parabola o pretećoj seksualnosti crnog muškarca, miscegenaciji i kazni za nju, gde se King Kong zaljubljuje u lepu i plavu heroinu En Darou, kroz tu ljubav doživljava pročišćenje, ali na kraju, dok svoju draganu drži u jednoj ruci, dok se drugom hvata za simbolično betonsko drvo najvišeg njujorškog nebodera, biva linčovan za ovu nezamislivu rasnu transgresiju. „Vazdušni napad na Harlem“ jeste možda najbolja ilustracija odnosa Lengstona Hjuza prema proizvodima popularne i masovne kulture. U potpunosti svestan rasističkog podteksta *King Konga*, pesnik u preuzimanju ovog motiva upravo računa na sve rasističke implikacije ove popkulture bajke, očigledno plasirane sa pozicije moći kako bi perpetuirao stereotip, i kroz subverziju pretvara popularnu kulturu iz sredstva hegemonije u lokus pregovaranja i borbe za preraspodelu moći. Pomahnitali crni majmun postaje tako kod Hjuza probuđeni crni džin koji se odupire represiji policijske države, hvata bombe sa neba, svojim gromoglasnim krikom tera sunce da odskoči visoko na horizontu afroameričkih očekivanja, i baca policajce u dalj prošlosti i zaborava. Crni džin tako ni ne gine na kraju ovog film, savladan od strane čuvara poretka, već se trijumfalno smeje i prkosno poručuje nepravednoj državi i njenim represivnim aparatima da mogu da ga poljube u zadnjicu. U samom finalu pesme, Hjuze koristi priliku da još jednom reafirmiše svoje ideološke pozicije i uverenje da put rasnog oslobođenja Afroamerikanaca vodi kroz klasnu, proletersku borbu. Tako Mali crni film postaje „CRVENI FILM ZA G. HERSTA“<sup>445</sup> antikomunističkog medijskog mogula i njemu slične tlačitelje, u kome se oslobođeni crni i beli radnici udaljavaju, ruku pod ruku, ka horizontu srećnije budućnosti, dok se na ekranu, umesto „KRAJ“, još jednom pobedonosno ispisuje „JA SAM

<sup>444</sup> U originalu: „Bullets through Harlem / And someday / A sleeping giant waking / To snatch bombs from the sky / And push the sun up with a loud cry / Of to hell with the cops on the corners at night / Armed to the teeth under the light / Lest Harlem see red / And suddenly sit on the edge of its bed / And shake the whole world with a new dream / As the squad cars come and the sirens scream / And a big black giant snatches bombs from the sky / And picks up a cop and lets him fly / Into the dust of the Jimcrow past / And laughs and Hollers / Kiss my / !x!&!“

<sup>445</sup> U originalu: „A RED MOVIE TO MR. HEARST“

HARLEM!<sup>446</sup> U pesmi u kojoj simbolički označava kraj Harlemske renesanse i oglašava smrt Crne Meke svoje rane poezije, Hjuz tako na kraju priziva uskrснуće Harlema kao nove prestonice crno-crvenog sveta.

Pre samog kraja razmatranje Hjuzovog opusa i dostignuća kojima smo se bavili u ovom poglavlju, važno je osvrnuti se na dve u savremenoj kritici često prihvaćene zablude, koje u mnogome imaju uticaja na proučavanja ovog pesnika i njegovo poetsko nasleđe. Prva od njih odnosi se na prividan diskontinuitet u Hjuzovom pisanju džez poezije tokom tridesetih godina dvadesetog veka, pretpostavlja se zbog bavljenja radikalnom političkom poezijom, dok se druga tiče laganog odumiranja i konačno nestanka Hjuzovih levičarskih ubeđenja nakon ove dekade i Drugog svetskog rata.

Iako je opšteprihvaćeno da je Lengston Hjuz otac džez poezije, ispitivanja džeza u njegovim pesmama i danas se uglavnom svode na njegove pesme iz dvadesetih, o kojima smo detaljno govorili, i koje mahom tematizuju harlemski noćni život obojen atmosferom džeza ili imaju džez muzičare za svoje junake, kao i nešto poetskih radova iz četrdesetih i pedesetih godina, dok se tridesete godine u kontekstu džez poezije gotovo nikada ne pominju. Ovo se zasniva na površnom tumačenju da je džez poezija isključivo pisanje o džezu, pa tako neizostavno govori o muzičarima i muzici, ili ima džez muziku kao element radnje i atmosfere. Kada govorimo o onome što Džeret naziva „pisanjem *sa džezom*“ (338), odnosno transponovanje formalnih džez obrazaca u pisanu reč, kritičari to doista uzimaju u obzir, ali mahom tamo gde postoje i oni drugi, uobičajeni i više primetni elementi džez književnosti. Ovo jeste donekle razumljivo, jer takvih pesama kod Hjuza zaista ima u izobilju, kao što smo imali priliku i da vidimo, ali je u konačnici štetno kako za evaluaciju Hjuza kao pesnika, tako i prilikom definisanja onoga što džez poezija jeste. Ako tome dodamo ideološki zazor prema komunizmu i Levici često prisutan kod američke kritike, rezultat je da retko ko govori, ili čak primećuje, da su mnoge pesme Lengstona Hjuza iz njegovog radikalnog levičarskog perioda zapravo izraziti primeri džez poezije, iako se one bave društveno-angažovanim temama i uglavnom ne sadrže nikakve džez reference. Najbliži identifikovanju ovog problema jeste Smetharst koji, kada govori o njegovoj levičarskoj poeziji, Hjuza u jednom trenutku naziva preuranjenim postmodernistom. Priroda njegove odlične studije, koja se džez muzikom praktično ni ne bavi, ipak ni njemu ne omogućava da utvrdi kako su sve odlike koje identifikuje kao postmodernističke, odnosno citatnost, pastiš, improvizacija, itd. zapravo opšte odlike *pisanja sa džezom* (Jarett 336). Ovo naročito važi za tri prethodno analizirane, formalno eksperimentalne pesme. Sa svojim stihovima nejednake dužine i nepravilnom rimom, čestim i naglim tonalnim izmenama, te naizgled nasumičnim promenama naratorskih glasova, sve su one nastale uz pomoć „metode spontanog komponovanja“ (Jarett 339) i „žele da budu džez [odnosno] teže stanju improvizacije“ (338) u meri u kojoj je to uopšte izvodljivo u pisanoj formi. Ovo važi i za upotrebu kolaža, odnosno džez satire sa svim njenim satiričnim implikacijama, što je tehnika na koju se ove pesme izuzetno snažno oslanjaju. Kada u pesmi „Emisija o Etiopiji“ iskoristi delove popularnog šlagera o Kristiforu Kolumbu, u pitanju je literarna parafraza jedne od najpoznatijih džez tehnika improvizovanja na izuzetno poznatu temu, čime se zauzima ironijski „kul“ stav i „razbija iluzija organske umetnosti“ (Jarett 343). U okviru nove kompozicije, ubačeni element se kod džez muzičara, kao i kod Hjuza, koristi kao polazište za eksperiment, ironijski kontrapunkt ili komentar. Kada koristi priču o King Kongu da bi se razračunao sa rasizmom, Hjuz zapravo čini ono što i mnogi poznati džez muzičari kada sviraju svoje verzije sladunjavih šlagera nastalih aproprijacijom crnačkog muzičkog nasleđa, odnosno stvara privid igranja po nametnutim pravilima, zapravo čineći umetničku i političku subverziju. Može se reći da je ova tehnika zapravo u osnovi čitavog Hjuzovog bavljenja proizvodima masovne kulture, naročito u ovim pesmama, a pesnikov odnos prema popularnoj kulturi suštinski je egalitaran i bez inherentnog vrednosnog stava, pa ne postoji suštinska razlika između pesničkog tretmana šlager pesme, popularnog holivudskog hita, ili biblijskog jevanđelja. Razbijanje organskog jedinstva umetničkog dela i ironijska

---

<sup>446</sup> U originalu: „I’M HARLEM!“

metapoetska strategija stvaranja „tekstova koji skreću pažnju na svoj status tekstova koji se pretvaraju da su džez književnost“ (Jarett 347) čine ove Hjuzove pesme takođe i upadljivo rapsodičnim, mnogo više nego što se to moglo reći za njegovu kabaretsku poeziju dvadesetih. Ovo upravo i jeste uloga uspostavljenih okvira radijske emisije, ili filmskog scenarija – ironično signaliziranje udaljenosti onoga što sledi od (umetničke) realnosti. Korespondencije, asocijacije i poetski odjeci lajtmotiva kroz kompleksnu strukturu pesme, takođe su izrazite odlike rapsodije, koje recimo vidimo u složenim implikacijama koje Hjuz stvara ukrštajući scene policijskog terora u Harlemu, sa pojedinostima fašističke okupacije Etiopije. Napokon, Hjuzova revolucionarna levičarska poezija tridesetih nudi praktično nepregledno izobilje „pisanja sa bukom“ – šarivari – kroz primere korišćenja aliteracija, velikih slova i eksklamatorne interpunkcije, prisutne u ove tri, ali i u mnogim drugim pesmama.

Što se tiče teze da poezija Lengstona Hjuza nakon tridesetih godina prestaje da bude revolucionarna i politički radikalna, odnosno da se sam pesnik ideološki udaljava od levice, ni to se ne može uzeti kao sasvim tačno. Situacija nastala u SAD tokom četrdesetih i pedesetih godina, uslovi Hladnog rata, pa u krajnjem i razvoj situacije u Staljinovom SSSR svakako su mnoge umetnike naveli na određenu dozu samocenzure i Hjuz tu nije bio izuzetak. Ogromni problemi koje je imao sa različitim verskim ili političkim ekstremistima, uključujući pozive na javni linč povodom pesme „Zbogom Hriste“ ili pretnje bombaškim napadima tokom njegovih književnih turneja, svakako su doveli do toga da se Hjuz donekle povuče sa svojim ekstremnim političkim stavovima, u strahu za svoju ekonomsku, ali i fizičku egzistenciju. Nova polarizacija sveta na Istočni i Zapadni blok nije za posledicu imala samo staljinističke čistke, već i opsežan progon komunista na teritoriji SAD, a Hjuz je bio izuzetno izložen, kao neko čiji je rad bio čitavu deceniju tako neraskidivo spregnut sa Komunističkom partijom SAD, otvoreno proganjanom nakon rata. Dugogodišnji progon, praćenje i prisluškivanje kulminirali su svedočenjem pred zloglasnom Makartijevom Komisijom. Ukoliko je Lengston Hjuz pred svemoćnom represivnom državnom mašinerijom i poricao svoje komunističke afinitete i pokušavao da minimizuje značaj svog angažovanja u okviru KPSAD, to se svakako ne može uzeti kao previše relevantno, premda se obično navodi i od strane onih kojima levičarski stavovi nisu bliski, ali i od strane levičara koji su se zbog ovoga osetili iznevereno. Ukratko, iako Hjuz u svojim pesmama, iz razumljivih gorepomenutih razloga, ne pominje više otvoreno komuniste, ili SSSR, njegov umetnički rad zadržava identičan socijalno angažovani i svakako levičarski DNK, iako sada implicitnije i introvertnije izražen, primetan u njegovim popularnim pričama o Simplu, kao i u poeziji. Ovo jeste postojan ideološki temelj njegovog delovanja do samog kraja, što mu uostalom i omogućava da se pozicionira kao uvažavani prethodnik koji će baklju političkog angažmana u afroameričkoj umetnosti šezdesetih godina predati radikalnom pokretu Crne umetnosti, koji su mahom činili crni marksisti.

Potvrdu za obe navedene teze možemo pronaći u najznačajnijem poetskom delu njegove posleratne karijere, dugačkoj fragmentarnoj poemi, odnosno „pesmi u pet odeljaka dužine knjige“ (Rampersad IDW, 151) pod nazivom *Montaža odgođenog sna* (*Montage of the Dreame Deferred* 1951). Sam naziv pesme direktno i nedvosmisleno upućuje na ponovnu primenu Ajzenštajnovne montaže atrakcija na poetsku formu. Jasno je da se radi o konceptu u potpunosti izraslom iz pesme „Vazdušni napad na Harlem“ ovoga puta sasvim razvijenom u mnogo obimnijem formatu, kako bi se, umesto *Malog*, stvorio *Veliki crni film*. Sa druge strane, ova poema predstavlja i najzreliji izraz Hjuzove džez poezije, inspirisane sinkopiranim ritmovima bi-bapa koji su nagoveštavali promenu u kulturi i bili „otelotvorenje nove fragmentacije u crnoj kulturnoj svesti“ (Rampersad IDW, 151). *Montaža*, čiji se ton neočekivano menjao i činio je na mahove „duhovitom, sardonskom, ironičnom, izlagačkom, čudljivom, dokumentarnom i tragičnom [...] jeste opsežan poetski iskaz o sudbini Crnaca u modernom, urbanom svetu“ (153). Drugim rečima, u pitanju je u potpunosti razvijena džezirana rapsodija koja izrasta iz kolaža brojnih vinjeta i pasaža različite dužine i kompleksnosti, a tematski daje sveobuhvatan presek Harlema i života u njemu, baš kao što je to činila njena prethodnica u svojim skromnijim okvirima. Po analogiji tako zaključujemo da se „Vazdušni napad na Harlem“ i njemu slične pesme iz tridesetih, iako tematski ne referišu na džez muziku, takođe moraju prepoznati

kao primeri džez poezije i da nema ni govora o bilo kakvom diskontinuitetu u Hjuzovom građenju džez poetike tokom tridesetih godina dvadesetog veka.

Što se tiče zablude o prestanku levičarskog angažmana u Hjuzovoj poeziji posleratnog perioda, na kratko ćemo se osvrnuti i na sadržaj *Montaže*. Lengston Hjuz čitavu ovu poemu gradi oko metafore odgođenog sna, koji se osnovano tumači kao san o rasnoj jednakosti, napretku i pripadnosti, centralnom pitanju afroameričke egzistencije. Ovaj san je fatamorgana koja deluje kao da je stalno na dohvata ruke, ali se uvek u poslednjem trenutku izmakne. San ipak Crnce goni napred i na pokušajima da se on dostigne počivaju sva afroamerička postignuća, uključujući i Crnu Meku – Harlem. U najpoznatijem odlomku iz ove duge pesme, koji je često samostalno antologizovan pod nazivom „Harlem“, „Odgođeni san“ („A Dream Deferred“) ili čak „Grozd na suncu“ („A Raisin in the Sun“)<sup>447</sup>, pesnik postavlja centralno pitanje pesme „Kad san se odgodi šta se s njim zgodi?“ (CPLH 426)<sup>448</sup> Potencijalni odgovori na ovo pitanje čine ostatak ovog pasaža, gde pesnik raspravlja da li se takav san sasušuje kao grozd na suncu, da li se zagnoji kao čir, ili se ušćeri i skori. U čuvenim poslednjim stihovima Hjuz nagoveštava duh pobune nastupajuće ere u afroameričkoj istoriji kada sugeriše: „Možda se tek strovali / kao teret težak. / Ili eksplodira čak?“ (426)<sup>449</sup> Hjuz je *Montažu* pisao tokom 1948. kada je sećanje na završetak Drugog svetskog rata još uvek bilo veoma sveže. Iako je okončalo sukob sa Japanom, bacanje atomske bombe na Hirošimu i Nagasaki već tada je percepirano kao nedopustiva praksa i mrlja na savesti SAD, a naročito u afroameričkoj zajednici gde je ovo bombardovanje sa nesagledivim posledicama interpretirano kao još jedan dokaz užasnog rasizma američke države i establišmenta, odnosno kao monstruozno surova odmazda kakva nikada ne bi bila preduzeta protiv bilo koje bele svetske nacije. U jednoj rukom pisanoj ranoj verziji, Hjuz eksploziju na kraju ove pesme direktno povezuje sa bombardovanjem Japana i ovaj deo se završava stihovima „ili kao atom eksplodira / i za sobom ostavlja smrt?“ (Miller, 121)<sup>450</sup>. Ipak, u konačnoj verziji pesme, pesnik se odlučuje za otvoreniji kraj, time u potpunosti menjajući perspektivu, od pesimizma koji sa sobom nosi surova rasistička kazna za drski san o jednakosti, ka optimističnoj agenciji borbe za promene makar i nasilnim sredstvima. Ipak, pored ovih nesumnjivih i dominantnih rasnih implikacija, priča o odgođenom snu takođe signalizira levičarski i podtekst. Sama formulacija „odgođeni san“ poziva poznavaoce Hjuzovog opusa da se vrate na pesmu „Vazdušni napad na Harlem“ iz koje je *Montaža* nastala, a koja takođe počiva na razvijenoj metafori spavanja i snevanja. Finale ove pesme govori o „novom snu [koji će da] čitav svet zatrese“ (CPLH 188), a koji pesnik tada u svom revolucionarnom zanosu eksplicitno definiše kao oslobođenje crne rase kroz oslobađanje čitave radničke klase, gde su „Crni i beli radnici zajedno kao jedan“ (188). Tako je „odgođeni san“ *Montaže* takođe i kodirana poruka o levičarskoj borbi na obaranju nepravedne kapitalističke mašinerije, sada pak prilagođen hladnoratovskoj atmosferi Lova na veštice. Zato ni ne čude prirodno povezivanje između Lengstona Hjuza i radikalnih crnih marksista koji su činili pokret Crne sile, kao i snažan uticaj njegovog opusa, pre svega upravo *Montaže odgođenog sna*, ali i radikalnih levičarskih pesama tridesetih, na poetiku pripadnika umetničkog krila ovog pokreta.

Pregledom poezije nastale tokom prve dve decenije karijere Lengstona Hjuza, dobija se uvid u poetiku nenadmašne raznolikosti, koja je Hjuza učinila vodećim afroameričkim pesnikom, a svakako i jednim od najznačajnijih američkih pesnika uopšte. Od ranih radova u kojima je u poeziji otelotvorio

---

<sup>447</sup> Pitanje koje Hjuz postavlja u ovoj pesmi: „Da li se kao / grozd na suncu speče? (Does it dry up / like a raisin in the sun?)“ poslužilo je poznatoj, prerano preminuloj, afroameričkoj dramaturškinji Lorejn Hensberi (Lorraine Hansberry) kao inspiracija i naslov njenog najpoznatijeg komada, a možda i najpoznatijeg komada afroameričke književnosti uopšte *Grozd na suncu* (A Raisin in the Sun). Ogroman uspeh brodvejske predstave i kasnija filmska ekranizacija doprineli su i velikoj popularnosti ovog Hjuzovog poetskog ciklusa, i pored mešovite kritike koje je knjiga dobila prilikom publikovanja. Uticaj predstave na recepciju poezije bio je na kraju toliki da je čak i Hjuz počeo u određenim situacijama da svoju pesmu naziva „Grozd na suncu“ (Miller, 123).

<sup>448</sup> U originalu: „What happens to a dream deferred?“

<sup>449</sup> U originalu: „Maybe it just sags / like a heavy load. / Or does it explode?“

<sup>450</sup> U originalu: „Or does it atom-/ like explode / and leave death / in its wake?“



fenomen harlemskog društvenog procvata i same Harlemske renesanse, preko radikalne protestne poezije, sve do poetskih džez eksperimenata i angažovanja sa proizvodima masovne kulture ma tragu postmodernizma, Hjuza kao da je kroz svoj opus procesirao svaku tendenciju i karakteristiku Novocrnačke renesanse i u svoju poetiku ugradio i nadgradio sve značajne odlike prisutne u radovima svojih prethodnika i savremenika. Kroz svoje umetničko bavljenje odnosom politike i rase u okvirima aktuelnih ideoloških paradigmi, prvo crnog nacionalizma, a zatim i komunizma, Hjuza je stvorio zamašan korpus političke poezije i ukazao na ključno mesto političkog angažmana u okviru afroameričke poetike, a posledično i svake druge poetike izvan dominantnog kulturnog toka. Pored toga, korišćenjem obrazaca popularne i masovne kulture u svom radu, Lengston Hjuza je ukazao na njihovu potencijalnu ulogu izvan ideološkog konzervativizma, i demonstrirao načine na koje se perpetuirani kulturni stereotipi mogu subvertirati i vratiti u sistem kao svojevrsan kontrakulturni proizvod, čime je potkrepio teze o popularnoj kulturi kao lokusu pregovaranja u pokušajima da se uspostave novi odnosi moći. Svojim političkim angažmanom, Hjuza je prokrcio put svojim naslednicima, pesnicima pokreta Crne umetnosti, dok je od nemerljivog značaja njegova uloga kada je u pitanju uvođenje muzike u poeziju, bilo da govorimo o stvaranju džez poezije, ili o daljem razvoju performativnih i hibridnih poetskih formata, od poezije govorne reči, sve do repa i savremene hip-hop poezije. Napokon, kao što se američka komunistička književnost ne može zamisliti bez Lengstona Hjuza, tako se ni rad ovog pesnika ne može interpretirati izvan konteksta komunizma i levice, i autoru ovog rada bilo je važno da pokaže kako Hjuzova radikalna levičarska poezija nije plod nikakve mladalačke zablude, niti ljaga koja se mora zanemariti i zaboraviti kako bi se očuvao Hjuzov ugled i visoko mesto u pesničkoj hijerarhiji. Naprotiv, deo njegovog radikalnog poetskog korpusa spada u njegove najbolje i najzrelije radove i svaki pokušaj da se to ospori i zanemari jeste ideološki motivisani udar na Hjuzov integritet, kojim se upravo kompromituje njegova tobože branjena pesnička reputacija, i redukuje zapanjujuća raznolikost njegovog pesničkog opusa. Naravno, bogatstvo rada Lengstona Hjuza u kontekstu popularne kulture i politike, naročito levičarske, zaslužuje dalje re-evaluacije i opsežnija istraživanja, neograničena vremenskim periodom Novocrnačke renesanse, ili žanrom poezije, a trenutna politička kretanja u okviru afroameričke zajednice, ali i na globalnom planu, ulivaju umerenu nadu da bismo u budućnosti mogli da imamo više ovakvih studija.



## Završna razmatranja i perspektive

U prethodna četiri poglavlja pokušali smo da damo širok presek afroameričkog pesništva dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, odnosno tokom perioda Novocrnačke (Harlemske) renesanse i neposredno nakon toga, sve do početka Drugog svetskog rata. U fokusu istraživanja bila su četiri najznačajnija i najplodnija pesnika, kao i tri centralne inspiracije i teme – rasa, politika i popularna kultura – u čijem je preseku, prema početnoj hipotezi, nastao autentičan afroamerički poetski glas kakav poznajemo i danas. Odabrani korpus primarne literature ponudio je očekivano obilje materijala koji je podesan za ovakvu vrstu analize i interpretacije, makar kada su u pitanju fenomeni rase i politike, koji su sasvim izvesno integralni deo afroameričke kulturne produkcije, pa tako i pesništva, i koji neodvojivo jedan od drugog, jesu dominantni i u opusu ispitivanih pesnika. Kada je u pitanju popularna kultura, često semantički neuhvatljiva i teško odvojiva od folklorne, ili masovne kulture, a zatim i politički ambivalentna, potencijalno i hegmona i opoziciona, tu je situacija očekivano nešto složenija, imajući u vidu ove njene različite, često kontradiktorne definicije i implikacije. Osim toga, mora se naglasiti činjenica da je svaki od ispitivanih fenomena uticao na poetski korpus kako idejno i tematski, tako u većoj ili manjoj meri i formalno. Iako bi ispitivanje neke kasnije ere nesumnjivo dovelo do većeg broja relevantnih primera interakcije poezije i popularne kulture, istraživanje upravo ovog perioda, kao vremena proliferacije novih medija, omogućilo je da se lociraju mesta prvobitnog kontakta i interakcije između umetničke književnosti i popularne kulture, što će se pokazati izuzetno produktivnim za afroameričku umetnost u decenijama koje su usledile. Pre nego što u okviru ovih finalnih razmatranja pređemo na sintezu konačnih zaključaka, moramo ipak da se podsetimo da su rasa, politika i popularna kultura na različite načine uticale na rad svakog od ispitivanih pesnika, rezultujući u četiri distinktivne poetike.

Pesnički rad Kauntija Kalena odlikuje opsežno bavljenje rasom i socijalnim temama, kao i poetski formalizam utemeljen na kanonskom, pre svega romantičarskom pesništvu. Što se tiče Kalenovog bavljenja rasom, ono jeste filozofsko i apstraktno, onda kada se u pesmama kao što su „Nasleđe“ ili „Pokrov boje“ bavi pitanjem podvojenosti afroameričkog identiteta, istovremeno i afričkog i evropejskog, određenjem Crnca prema tekovinama zapadne civilizacije, pre svega hrišćanskoj religiji, ili načinima za prevazilaženje spoljne potlačenosti, ali i internalizovane psihologije žrtve. Osim ovoga, Kalen se bavi i konkretnim implikacijama rase na život u afroameričkoj zajednici, kao u pesmama „Nemili događaj“ ili „Skoro beli“, kao i neminovnom spregom rasne i klasne potlačenosti koja dodatno otežava egzistenciju Crnaca u pesmama „Crna devojka i smrt“, odnosno „Crne Magdalene“. Rasne predstave u pesmama Kauntija Kalena u početku su pretežno primitivističke i inspirisane Afrikom, dok istovremeno u pozadini postepeno jača struja pesama inspirisanih životom na američkom Jugu i afroameričkim folklornim motivima. Način na koji Kalen interpretira i koristi rasu u svojim pesmama u očekivano je tesnoj vezi sa njegovim političkim uverenjima, kao i sa snažnim uticajem koji je na pesnika imao rad jednog od najvećih crnih mislilaca, V.E.B. Du Bois. Iako rasno progresivan, Du Bois je u svojim estetskim načelima bio dosta konzervativan, a u pesništvu veliki poštovalac nemačkog i engleskog romantizma, tako da je težnju ka ostvarenju ekvilibrijuma romantičarskih ideala inspirisao, ali i ohrabrio u mladom pesniku, kojeg je smatrao najsajnijim predstavnikom nove generacije mladih crnih intelektualaca. Takođe, Du Boisove ideje o podvojenosti afroameričke duše, dvostrukoj svesnosti i zavesi boje temeljno su tematizovane u Kalenovom opusu, naročito u dužim pesmama iz ranije faze njegovog stvaralaštva. Osim toga, panafrički imaginarijum pesama kao što su „Pokrov boje“, „Kelner iz Atlantik Sitija“ i pre svih „Nasleđe“ jasno povezuju ove

Kalenove radove sa ideologijom crnog nacionalizma, čiji je najznačajniji eksponent u ondašnjoj Americi bio pokret UNIA jamajkanskog lidera sa sedištem u Harlemu, Markusa Garvija, ali i sa primitivističkom tendencijom u okviru evropskog ekspresionizma i modernizma. Ono što se pak često potiskuje u drugi plan kada je u pitanju rad Kauntija Kalena, ali i drugih njegovih kolega, jesu jasne levičarske, pa i komunističke ideje reflektovane u njegovoj poeziji. One se u ranoj fazi jasno promaljavu kroz empatiju prema ekonomski potlačenima i društveno izopštenima u pomenutim socijalnim pesmama, a kasnije i kroz politički protest, počevši od pesme „Boje“, sve do otvorenog aktivizma pesama posvećenih odbrani anarhista Saka i Vancetija i dečaka iz Skotsboroa. Levičarski svetonazor čita se u Kalenovom opusu i implicitno, kroz sve приметnije folklorne uticaje i fokus na život američkog Juga, u skladu sa tadašnjim smernicama Komunističke partije SAD. Sve u svemu, iako je naravno napisao i izvestan broj pesama koje se uopšte nisu bavile političkim niti rasnim pitanjima, mora se zaključiti da je Kalenova poetika, naročito u njegovim najboljim i najpoznatijim pesmama duboko politična/politička i rasna, te da na taj način nadomešćuje formalni konzervativizam i čini Kauntija Kalena neupitnim velikanom afroameričkog pesništva. Kada je u pitanju Kalenov odnos prema popularnoj kulturi, iako je bio veliki ljubitelj popularne crnačke muzike, profesionalno angažovanje na ovom polju kod njega je prisutnije u okviru njegovih pokušaja da se bavi modernim teatro i mjuziklom, nego u samoj njegovoj poeziji. Ipak, treba pomenuti da su odjeci spirituala, kao žanra koji je Kalenu bio blizak i usled porodičnih prilika, prisutni u njegovim pesmama, recimo u poznatom sonetu „Iz Tamne kule“, dok se u pesmama kao što su „Starina Lem“, „Uspavanka Crne majke“, ili „Moderna mama guska“ osećaju odjeci žanrova usmenog pripovedanja. Napokon, u pesmi „Crna pevačica bluza“ Kalen daje svoj doprinos u Harlemskoj renesansi izuzetno produktivnom podžanru pesama koje opisuju muzički performans i slavi umetnost izvođenja bluza kroz paralelizam sa Evropskom tradicijom klasične umetničke muzike.

Prilikom ukrštanja pesničkog opusa Kloda Makeja sa predmetnim temama ove disertacije došlo se do sličnog zaključka da se radi o pesniku kod koga su rasni i politički aspekti izuzetno izraženi. Ipak, kod Makeja imamo neke za njega karakteristične elemente koje još jednom treba naglasiti. Pesnik sa Jamajke doneo je u Harlemsku renesansu dah anti-kolonijalnog delovanja koji je bio svojstven karijskim imigrantima. Iako se veliki broj njegovih pesama, među kojima „Afrika“, „Belim đavolima“ ili „Harlemska plesačica“, bavi afričkim poreklom Crnaca i nosi u sebi jasna obeležja primitivističkog imaginarijuma, to se ne može pripisati uticajima Garvijevog crnog nacionalizma, već pre objasniti činjenicom da su Makej i Garvi bili zemljaci i da su se razvijali u sličnim okolnostima. Iako u ovim svojim pesmama Makej poziva na istinski ili metaforički obračun sa zapadnom civilizacijom na dosta asertivan, pa i agresivan način, njegova politička pozicija se ubrzo razotkriva ne kao nacionalistička, već kao radikalno komunistička. Osim toga, iako u pesmi „Otpadnik“ govori o afričkom nasleđu na način koji evocira Du Boisovu duševnu podvojenost, pa tako i Kalenovu pesmu „Nasleđe“, Makej očigledno daje prednost poreklu, nasleđu i tradiciji, u odnosu na civilizaciju koja za crnog čoveka podrazumeva položaj podjarmljenosti. Ovaj neprijateljski i ciničan, ali često ambivalentan odnos prema tekovinama civilizacije ubrzo evoluirao u otvoreni animozitet prema kapitalizmu kao sistemu koji izgrađuje industrijsko društvo, te podupire i institucionalizuje ekonomsku i društvenu nepravdu. Tako urbane protestne pesme Kloda Makeja kao što su „Amerika“, „Beli grad“ i „Bela kuća“ tematizuju podeljena osećanja koja pesnik oseća pri susretu sa uzavrelom industrijskom proizvodnjom i pejzažima razvijene urbane metropole, kao prema preduslovima ličnog ostvarenja i faktorima privlačenja, a istovremeno i dehumanizovanim i neprijateljskim tvorevinama koje perpetuiraju opresiju. U pesmama kao što su „Linčovanje“ ili „Mulat“ Makej se okreće problematici života na američkom Jugu, označenoj kao relevantnoj za ostvarivanje komunističke agende u SAD. Napokon, u pesmama kao što su „Umorni radnik“, „Alfonso kad oblači se za posao konobara“, pa i „Harlemske senke“, Makej piše društveno angažovanu poeziju inspirisanu tegobnim životom američkog proleterijata. Usled neslaganja sa delovanjem Komunističke internacionale i načinom na koji ona pristupa pitanjima rase u drugoj polovini tridesetih godina prošlog veka, Makej u poznijoj fazi svog života i rada na vrlo ozlojeđen način odbacuje komunističku borbu i pravi zaokret ka nacionalizmu i religiji. Ipak, njegove pozne pesme iz takozvanog „Ciklusa“, pored snažnih rasnih

angažovanja, otkrivaju i dalje jak otpor prema kapitalizmu i njegovim nejednakostima, otkrivajući da se Makejevi društveni i ekonomski stavovi zapravo i nisu mnogo promenili. Na planu forme, moramo još jednom pomenuti subverzivnost gotovo isključive upotrebe elizabetinskog soneta, tradicionalno najčešće korišćenog u ljubavnoj poeziji, kao pesme političkog i društvenog aktivizma i radikalnog protesta, što se samo po sebi može čitati kao komentar na ulogu bele tradicije u crnoj zajednici. Kada je u pitanju odnos između crne i popularne kulture u pesmama Kloda Makeja, njegov stav je mahom negativan i usmeren na kritiku bele aproprijacije afroameričkih kulturnih proizvoda i narativa kojom nastaju hegemoni i umetnički bezvredni proizvodi namenjeni masovnoj konzumaciji. Tako je i u pesmi „Crnački spiritual“, koja opisuje sudbinu tradicionalne afroameričke duhovne pesme kao iščupane iz svoje prapostojbine da bi se priredila za izvođenje vandalizovano orkestarskim intervencijama u hladnim, mermernim dvoranama zapadne bele civilizacije. Ovim se sudbina ovog autentično crnog umetničkog proizvoda poistovećuje sa mukama čitave crne rase, opisanim u pesmama kao što su „Otpadnik“ ili „Porobljeni“. Sličan stav Kalen iznosi i u pesmama „Ciklusa“ kada govori o Holivudu i njegovom odnosu prema Crncima, gde je njima sa jedne strane ograničen ili onemogućen pristup, dok se istovremeno „izbeljeni“ rasni narativi, bez poštovanja za autentično crno iskustvo, pakuju u komercijalne proizvode namenjene pretežno beloj publici. Napokon, treba podsetiti i da je često citirana Makejeva pesma „Ako nam je mreti“, iako neke njene rasno dekontekstualizovane upotrebe nose sa sobom takođe elemente aproprijacije, svojom popularnošću daleko prevazišla okvire umetničke poezije i samim tim svakako postala delom popularne kulture u njenom bazičnom smislu kulturnog proizvoda koji voli veliki broj ljudi.

Kada se ispituje u kontekstu predmetnih fenomena ove disertacije, stvaralaštvo Sterlinga Brauna dosta se razlikuje od onoga što smo imali priliku da vidimo u radovima Kalena i Makeja. Kao prvo, Braun je tokom čitave svoje pesničke karijere bio levičar i u njegovim pesmama nema niti odjeka primitivizma, panafrikanizma ili garvijevskog nacionalizma. Za ovo su zaslužne i dve objektivne okolnosti. Kao prvo, on nikada nije pripadao Harlemskoj umetničkoj sceni i o radovima svojih prethodnika i savremenika, ukoliko izuzmemo Hjuza, nije imao preterano visoko mišljenje, niti je sa njima delio umetničke afinitete. Osim toga, pored ove geografske dislociranosti, Braunova poezija je i vremenski kasnila u odnosu na značajne radove Kalena, a naročito Makeja, i vezuje se za tridesete godine prošlog veka, odnosno period zgasnuća Harlemske renesanse kao društvenog i kulturnog procvata, kao i generalnog porasta levičarskih i komunističkih tendencija na američkoj kulturnoj sceni. Braunov se rad jasno vezuje za dve faze delovanja Komunističke Internacionalne i Komunističke partije SAD, odnosno za favorizovanje afroameričkih folklornih tendencija i narodne kulture američkog Juga u periodu do 1935. godine, što se reflektuje u Braunovoj prvoj zbirci *Južnjački drum*, a zatim politiku rešavanja rasnog pitanja u SAD kroz proletersku borbu svih radnika, koja se vezuje za period Narodnog fronta, a očitava u Braunovoj drugoj, zadugo neobjavljenoj zbirci *Nigde da se sakriješ*. Može se reći da je ova prva faza naročito pogodovala Sterlingu Braunu kao pesniku, jer je u mnogome korespondirala sa njegovim pogledima na rasu, kao i njegovim pretežnim profesionalnim interesovanjem za sve oblike narodne kulture, zbog čega su ga i nazivali postmodernim etnografom. I sam umoran od vašingtonskih Crnaca iz srednje klase, koje je smatrao zakasnelim Viktorijancima, Braun je pronašao ono što smatra sržju afroameričkog naroda među siromašnim stanovnicima američkog Juga, farmerima, napoličarima, skitnicama i bluz muzičarima, kao i u nepreglednom bogatstvu narodnih predanja, pesama, idioma i drugih umotvorina koje je prikupio tokom svog boravka u Virdžiniji. Tako su njegove pesme, često pisane u pseudo-narodnim formama, kao jedno od svojih najznačajnijih obeležja imale i grafički obeležen dijalekatski jezik. U to vreme, smatralo se da je sa dijalektom u afroameričkoj književnosti završeno još početkom dvadesetog veka, zaključno sa Danbarovim dijalekatskim pesmama, kao i da je on do te mere zloupotrebljavan u minstrelskim parodijama belaca da je postao umetnički neupotrebljiv. Braun je ipak zahvaljujući svojoj akademskoj studioznosti i dobrom sluhu, pa na posletku i pesničkoj veštini, uspeo dijalekat da u potpunosti oživi i priredi za novu eru u kojoj on više nije bio upotrebljavan isključivo kao sredstvo za postizanje često rasno diskriminišućih humorističkih efekata. Narodni govor je tako u značajnoj meri prisutan u gotovo svim pesmama njegove prve zbirke, kako kroz grafički predstavljene infleksije, tako i kroz

bogatstvo idiomatskog jezika, i upravo je to ono po čemu će, uz predstavljanje života takozvanih „prirodnih“ ljudi sa američkog Juga, Braun i danas biti prepoznatljiv. Osim toga, kada govorimo o Braunovom levičarskom angažmanu, njegova druga zbirka prati politiku Narodnog fronta, gde pesme poput „Napoličara“, ukazuju na veliku sličnost u uzrocima i posledicama između rasne i klasne diskriminacije, pa često u baladnoj formi pevaju o proleterskoj i sindikalnoj borbi radnika i njenim neretko fatalnim ishodima. Napokon, Braunov pesnički opus definišu i složeni odnosi između narodne, popularne i masovne kulture. On svoju poeziju piše u svim mogućim folklorom inspirisanim oblicima, od predanja i balade, preko ribolovačkih priča (tall tales), zdravica, radničkih i zatvoreničkih pesama, napeva poziva i odgovora (call and response), pa sve do bluz, te se smatra, uz Lengstona Hjuza, za najznačajnijeg bluz pesnika. Poznat kao veliki ljubitelj bluz i džez, Braun je veliki deo svog pesničkog rada posvetio uvođenju ovog popularnog (pseudo)folklorog žanra u umetničku poeziju. Bluz je u Braunovom opusu prisutan kao forma i metrika u pesmama kao što su „Bluz limenog krova“, „Novi Sent Luis Bluz“, kompletno pisanim u tradicionalnom bluz obliku, kroz opisivanje autentičnog bluz iskustva u pesmama o Big Boju, „Memfis bluzu“ ili „Bluzu rečne obale“, i u opisu samih muzičkih bluz performansa u nekim od najpoznatijih Braunovih pesama kao što su „Kad zakorače sveci u stroju“ ili „Ma Rejni“. Sa druge strane, Braun iskazuje izuzetno negativan stav prema proizvodima masovne kulture, često nastalim putem kulturne aproprijacije, a odnos između autentičnog bluz iskustva koje se vezuje za ruralni Jug i derivatnih izvođenja u klubovima urbanog Severa, najbolje možemo videti u poređenju muzičkih izvođenja i njihovih implikacija u pesmama „Ma Rejni“ i „Kabare“. I jedan i drugi nastup pletu se oko centralnog istorijskog događaja velikog izlivanja reke Misisipi 1927. godine. Šatorski nastup bluz dive Ma Rejni negde na američkom Jugu prikazan je kao katarzično i gotovo religiozno iskustvo u kome pevačica leči duše publike, koju mahom čine siromašni slojevi stanovništva postradali u poplavi. Sa druge strane, predstava u kojoj golišavi ansambl peva pred alkoholisanom belom publikom nekog urbanog kluba, u potpunosti je razblažena i neautentična i svojim pominjanjem reke Misisipi predstavlja uvredu i za izvođače i za umetničku formu i za žrtve velikih poplava. Braun tako kroz svoj rad na stvaranju bluz poezije demonstrira opsežno angažovanje sa popularnom kulturom i umetničkim oblicima izvan domena visokoumetničke poezije, čime ukazuje na smernice za dalji razvoj afroameričke poezije.

Poezija Lengstona Hjuza tokom dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka svojim obimom, kao i formalnim i idejnim zahvatom predstavlja sublimaciju, a zatim i nadgradnju na rad njegovih kolega, naročito u domenu bavljenja popularnom kulturom. Kada su u pitanju politički temelji njegovog rada, kroz Hjuzov rad smo ispratili čitavu trajektoriju njegovog ideološkog razvoja, od nacionalizma ka radikalnoj lewici i komunizmu. Tako njegove rane pesme koje se vezuju za zbirku *Smoždeni bluz* („Crnac govori o rekama“ ili „Crnac“) pozivaju na ostvarenje kontinuiteta sa afričkim nasleđem, čime se uspostavlja jasna veza sa evropskim modernističkim primitivizmom, ali i crnim nacionalizmom u kome su jasni uticaji panafričkog dela Makejevog opusa. Već druga zbirka *Fina odeća za Jevrejina* sa svojim pomeranjem težišta iz urbanog Harlema na ruralni Jug, u pesmama kao što je „Mulat“, odnosno folklorom i bluzom inspirisanom poetikom, ukazuje na ideološku tranziciju ka lewičarskim i komunističkim idejama. U tom smislu *Fina odeća za Jevrejina* ima svoj pandan u nekoliko godina kasnije izdatom *Južnjačkom drumu* Sterlinga Brauna. Već početkom tridesetih godina, putovanje u Sovjetski Savez čini da se pesnik u još većoj meri okrene komunizmu u svom životu i radu, što se samo pojačava kroz njegovo direktno angažovanje u institucijama povezanim sa Komunističkom partijom SAD. Tako i njegova poezija tridesetih godina postaje radikalno komunistička, gde „Nova pesma“ poziva na priključivanje Afroamerikanaca internacionalnoj borbi proletera, pa tako najavljuje Hjuzov poetski prelazak sa rasne na klasnu paradigmu. U poetici koja se može smatrati nadgradnjom Makejeve radikalne lewičarske poezije, nižu se pesme koje pozivaju na postizanje jednakosti kroz rušenje kapitalizma („Dobro jutro Revolucijo“, „Otvoreno pismo Jugu“, ili „Još jedno S u SAD“). Kada je u pitanju bavljenje rasom, i tu se može ispratiti sličan pesnički put, od poleta gradskog života stanovnika Harlema, preko tegobne egzistencije na američkom Jugu ili među doseljenicima sa Juga u osvit Velike depresije, pa sve do uključivanja u proletersku borbu u pesmama kao što je „Sestra Džonson maršira“. Jedan od vrhunaca rasnog angažmana u ovom periodu Hjuzovog delovanja jeste

i pesnički aktivizam u vezi sa slučajem Dečaka iz Skotsboroa, gde se pesnik pridružio propagandnoj inicijativi KPSAD. On je učestvovao u vrbovanju svojih kolega, između ostalog i Kauntija Kalena, ali je i sam napisao više pesama i jednu dramu, koristeći književnost kao deo direktnih lobističkih napora za oslobađanje nevino optuženih dečaka. Ipak, ono što je svakako najveći doprinos Lengstona Hjuza istoriji afroameričke poezije i što ga u velikoj meri izdvaja iz grupe njegovih savremenika, vezuje se za njegovo bavljenje pop-kulturnim fenomenima u poeziji. Ovo počinje njegovom prvom zbirkom *Smoždeni bluz* koja kroz veliki broj pesama kao što su „Crni plesači“ ili „Noćni klub u Harlemu“, govori o noćnom životu američke crne prestonice, uz konstantno prisutnu džez muziku. Ovo su pesme u kojima Hjuz počinje da razvija svoju džez poetiku, zbog koje će postati poznat kao otac džez poezije. Muzika prožima ove pesme na nivou forme i sadržaja, a krunu Hjuzovog bavljenja džezom u ranoj fazi njegovog rada svakako predstavlja naslovna pesma zbirke „Smoždeni bluz“. Naredna zbirka u kojoj se Hjuz u većoj meri bavi životom Juga i nižih društvenih slojeva, sadrži sa druge strane čak sedamnaest pesama pisanih u formi bluz. On u njima obrađuje sve karakteristične teme bluz poetike, između ostalih nesrećnu ljubav, skitnju i čežnju za domom kod doseljenika, prelamajući kroz prizmu bluz socijalne teme karakteristične za afroameričku zajednicu, a sve to uz upotrebu obilate ironije, odnosno karakterističnog bluz raspoloženja na razmeđu suza i smeha. Tokom tridesetih godina, u fazi gde piše gotovo isključivo radikalnu političku i levičarsku poeziju, Hjuz ipak nastavlja da se u svojim pesmama koristi obrascima uvezenim iz drugih popularnih žanrova: kao što su revolucionarnom baladom u „Baladama o Lenjinu“, ili napevima koji se skandiraju u protestnom maršu, kao u pomenutoj „Sestra Džonson maršira“ ili „Baladi o Oziju Paelu“. Takođe, usled povećanog interesovanja za pozorište koje pesnik iskazuje u ovom periodu, pesnik počinje u većoj meri da se bavi performativnošću u poeziji, pa svoje pesme izvodi uz muzičku pratnju, čime postaje pretečom poezije izgovorene reči i ostalih oblika performativne poezije sve do današnjih dana. Osim toga, u pesmama iz ciklusa *Crna majka*, on inkorporira muzičku pratnju kao integralni deo pesama kroz pseudo-didaskalije. Napokon, kao vrhunac Hjuzovog bavljenja popularnom kulturom u poeziji, ali i njegovog pesničkog rada u ovom periodu, treba ponovo izdvojiti trio političkih pesama „Reklama za hotel Waldorf-Astorija“, „Emisija o Etiopiji“ i „Vazdušni napad na Harlem“ u kojima se najjasnije vidi specifičan odnos koji je pesnik gajio prema proizvodima masovne kulture. Hjuz se ovde koristi formama reklame, zabavnog radijskog programa i umetničkog i komercijalnog filma kao sredstvima u kritici kapitalističke pohlepe i konzumerizma oličenih u novootvorenom luksuznom hotelu, fašističke kolonijalne okupacije Etiopije i policijskog terora koji vlada Harlemom nakon velike harlemske pobune 1935. Iako se ovaj postupak donekle može uporediti sa Braunovom upotrebom popularne muzike u pesmi „Kabare“, Hjuz ovde ne demonstrira negativan odnos prema industrijama marketinga i zabave *per se*. Tamo gde je Braunova pesma između ostalog i kritika razvodnjavanja autentične afroameričke kulture kroz nedostojne kabaretske obrade namenjene podjednako nedostojnoj publici, Hjuzov stav je daleko neutralniji. Masovna kultura ovde nije meta kritike već sredstvo ironijskog podrivanja i razotkrivanja problema. Na taj način, masovna kultura kao državni ideološki aparat sa važnom ulogom u održavanju hegemonog poretka pretvara se u krajnje subverzivan opozicioni agens kojim se radi na podrivanju sistema i uspostavljanju novih odnosa moći. Koliko je ovakav pristup bio vizionarski govori i to da će proći više decenija pre no što pop-kulturne subverzije sličnog tipa postanu jedno od omiljenih stilskih sredstava postmodernizma. Napokon, iako se Hjuzov rad tridesetih godina uopšte ne iščitava u kontekstu njegovog projekta džez poezije, džez ni u kom slučaju ne napušta njegovu poeziju u ovom periodu za šta su najbolji dokaz upravo ove tri pesme. Premda u svom sadržaju nemaju ništa od atmosfere harlemskog noćnog života, što je za kritičare uvek predstavljalo najočigledniji marker koji im je ukazivao na to da se radi o džez poeziji, ove pesme sa svojim postupcima improvizacije, rapsodije, satire i šarivarija predstavljaju zapravo izrazit primer pisanja *sa* džezom. One tako zaista jesu sasvim razvijene džez pesme i njihovim izučavanjem u ovom ključu omogućava se razumevanje geneze Hjuzove džez poezije i stila uopšte, i locira važna karika neophodna u interpretaciji Hjuzovih kasnijih radova, što je ujedno i jedan od originalnih zaključaka ovog istraživanja.

Nakon sinteze istraživanja rađenog na korpusu odabrane primarne literature, vreme je da u okviru ovih finalnih razmatranja ponešto zaključimo i o opštoj ulozi rase, politike i popularne kulture u poeziji Novocrnačke renesanse, kao i o implikacijama koje su ovi fenomeni imali na budućnost afroameričke poezije.

Kada je u pitanju tema rase, ona kao centralna tema afroameričke književnosti, jeste očekivano nezaobilazna u okviru ispitivanog materijala. Praktično sve pesme koje smo u ovom radu analizirali bavile su se pitanjem rase u većoj ili manjoj meri. Poezija rane Renesanse duboko je rasna i čini se da je za nju centralno upravo pitanje afričkog nasleđa u funkciji dualnog afroameričkog identiteta. Sa druge strane, pesništvo poznih dvadesetih i ranih tridesetih temeljno se bavi životom ruralnog američkog Juga i afroameričkim folklornim nasleđem, pa tako i ono ima za cilj definisanje autentičnog crnog iskustva, te lociranje i odbranu afroameričkog društvenog i kulturnog prostora. Čak i onda kada se, u poznijoj levičarskoj poeziji Brauna i Hjuza, shodno temi i ideološkom kontekstu, čini da je rasa u izvesnoj meri podređena klasnoj borbi, ovi pesnici po pravilu iznalaze načine da u okviru internacionalnog proleterijata ukažu na ulogu Crnca i crnog radnika, i postaraju se da se pitanje rase ne utopi sasvim u komunističku borbu protiv kapitalizma i fašizma. Tako je u stihovima pesnika Novocrnačke renesanse crni radnik distinktivno prisutan čak i onda kada proleterijat peva odu Lenjinu, dok sestre/crne radnice ponosno skandiraju na prvomajskim paradama. I u narednom periodu, svi značajni pesnici bavili su se u svom radu rasom, samo je pitanje da li su birali registar tradicionalnije visokoumetničke poezije na tragu Kalena, ili modernizma ranog Hjuza i Brauna, kao Gvendolin Bruks i Robert Hejden, ili im je poezija bila otvorenije aktivistička i protestna po ugledu na Makeja ili radikalnog Hjuza, kao što je to pretežno bio slučaj kod Margaret Voker. Naravno, rasa jeste definišuća karakteristika afroameričke poezije uopšte, pa tako ostaje dominantna inspiracija, tema i odlika afroameričke poezije sve do današnjih dana. Nikako drugačije, naravno, nije ni moguće, imajući u vidu da je vreme kada će crni pesnici moći sebi da priušte da budu samo pesnici, kao što je to priželjkivao Kaunti Kalen, daleko bar koliko i trenutak kada će Crnci steći potpunu jednakost unutar američkog društva.

Što se tiče uloge politike unutar ispitivanog pesničkog pokreta, tu je situacija nešto složenija i može se reći da je istraživanje dalo neke manje očekivane rezultate. I samog autora ove disertacije iznenadila je činjenica da je pesništvo Novocrnačke renesanse tako dominantno, gotovo suvereno levičarsko, pa čak i radikalno komunističko. U inicijalnom pregledu literature ništa nije ukazivalo na mogućnost takvog zaključka, što je posledica onoga što Smethurst ispravno identifikuje kao „žestoku kritičku asimetriju“ (Smethurst 4). Radi se o tome da su u američkoj akademiji, kao posledica hladnoratovske polarizacije sveta, levičarski elementi ove književne građe decenijama podređivani rasnoj komponenti, zanemarivani, ili čak otvoreno osporavani kao manje vredan, pretežno propagandni deo opusa ispitivanih autora. Moguće je da je upravo definisani vremenski okvir ove disertacije omogućio da postane nemoguće prevideti levičarsku zasnovanost velikog dela primarne literature, koja ne bi bila toliko evidentna ukoliko bi se koristilo uže određenje Harlemske renesanse kao pokreta koji se završio sa početkom Velike depresije, dok bi se u nekoj široj panoramskoj studiji ove tendencije verovatno delimično utopile u mnoštvo drugih ideja i uticaja. Bilo kako bilo, poezija sva četiri ispitivana pesnika pokazuje različit stepen vezanosti za ideje leveice, dok trojica njih svoje najbolje pesme u ispitivanom periodu pišu upravo pod direktnim uticajem komunizma. Pesme sa čistim primitivističkim motivima pod uticajem crnog nacionalizma veoma su retke i javljaju se pre svega u ranoj fazi rada Kauntija Kalena, a te tendencije pojačane su njegovim afinitetom ka romantizmu. Kod Makeja, koji se vrlo rano povezuje sa Komunističkom partijom, ovi motivi su posledica njegovog jamajkanskog porekla i anti-kolonijalnih stremljenja, dok se kod Hjuza oni još povezuju i sa primitivističkim tendencijama u okviru evropskog modernizma. Ono što je posebno zanimljivo jeste to da se nacionalizam i komunizam u afroameričkoj kulturi i poeziji ne javljaju u opozicionom odnosu, već mahom naporedno jedan sa drugim, najčešće i u istim pesmama. Ovo je posledica shvatanja Afroamerikanaca kao nacije unutar nacije koja ima pravo na samoopredeljenje, pa i državotvornost na američkom Jugu, što je koncept koji je, u drugoj polovini dvadesetih i prvoj tridesetih, zvanično zastupala i podržavala Komunistička partija SAD. Tako i sva poezija iz ovog



perioda koja ima nacionalistički odnos prema istoriji, te srž afroameričkog bića i tradicije locira na Jugu, odnosno najveći deo Braunovog opusa, kao i brojne Hjuzove i Kalenove pesme, predstavlja odraz vezanosti pomenutih pesnika za komunistički pokret. Afroamerička poetska levica svedoči i o generalnoj promeni duha unutar afroameričke zajednice na putu ka većem osnaženju, što je posledica i revolucionarnih ideja. Tako u Crnom Hristosu iz istoimene Kalenove pesme, a zatim i pesama „Linčovanje“ Kloda Makeja i „Hrist u Alabami“ Lengstona Hjuza, imamo uobičajeni narativ obogotvorenja žrtve linča kroz patnju i mučeništvo, odnosno njenog simboličnog žrtvovanja za celu crnu rasu. Tako se patnja Crnaca u Americi upisivala u zapadnu civilizacijsku matricu, čime se istovremeno apelovalo na savest bele Amerike i slala poruka saosećanja afroameričkoj zajednici koja je velikim delom bila veoma religiozna. Međutim, onda kada Hjuz napiše „Zbogom Hriste“ u kojoj, shodno svojim komunističkim uverenjima, šalje Isusa vrlo agresivno u istoriju, kao nekoga ko je predugo zloupotrebljavan i odveć kompromitovan, on zapravo pravi radikalni rez sa konceptom mučeništva u afroameričkom društvu, pa i poeziji, i odbacuje ovakvo žrtvovanje kao štetnu praksu, okrećući se metodama veće agencnosti i agresivnosti u ostvarivanju rasnog napretka. Prelazak sa paradigme žrtvovanja na onu o omoćenju u poeziji Harlemske renesanse dobro ilustruje i uporedna analiza prikaza prostitucije u delima ispitivanih pesnika. Kalen u svojoj pesmi „Crne Magdalene“ prostitutkama pristupa sa za njega karakterističnim hrišćanskim saosećanjem, kao prema žrtvama siromaštva koje su protiv svoje volje gurnute u greh. Kod Makeja u „Harlemskim senkama“ i u Braunovoj „Deca dobijaju cipele“ prostitutke su prikazane još bespomoćnije i jadnije. U Makejevoj pesmi to su infantilizovane i krhke prikaze koje se oskudno odevene potučaju po zavejanim ulicama Harlema, a na kraju izrastaju u metaforu za čitavu crnu rasu. Kod Brauna su to bukvalno deca koja žive na margini društva i samo čekaju da malo poodrastu, pa da počnu da se bave seksualnim radom, jer je to jedini način da zadovolje svoje osnovne egzistencijalne potrebe, uključujući dobijanje obuće. Iako Hjuz obrađuje gotovo identičan motiv u pesmi „Crvene svilene čarape“, do velike promene dolazi u njegovoj pesmi „Rubi Braun“ u kojoj naslovna junakinja više nije žrtva okolnosti već preduzetnica koja zdravorazumski odlučuje da radije unovči svoju lepotu kroz najstariji zanat, nego da za sitniš pomaže po kuhinjama bogatih belaca. Tako se lik Rubi Braun može čitati kao svojevrsan simbol osnaživanja, nepristajanja na ulogu žrtve i veće agencnosti unutar afroameričke zajednice uopšte.

Nakon ispitivanog perioda, komunističke ideje u crnoj poeziji se delom gube usled promenjenih okolnosti ili postaju cenzurisane i kodirane kao posledica hladnoratovskog Lova na veštice. Ipak, one će se vratiti u afroameričku poeziju kroz rad pokreta Crne umetnosti, idejno vezanog za crne marksiste i pokret Crne sile. Smatram da je i ovakve tvrdnje svakako potrebno proveriti daljim istraživanjem nasleđa levice u kulturi i književnosti, imajući u vidu iznenađujuću produktivnost ovakvih ideja utvrđenu u ispitivanom periodu, kao i generalni manjak sličnih studija, bilo da govorimo o periodu Harlemske renesanse ili nekim nastupajućim periodima. Gotovo je izvesno da bi takva istraživanja dovela do neočekivanih rezultata koji bi bacili novo svetlo na davno potisnute činjenice i otvorili nove pravce za izučavanje u okviru Crnih studija.

Napokon, imajući u vidu da je ovo bio period kada su popularna i masovna kultura bile u pivoju kao koncepti, primarna literatura jeste bila dobro polazište da se lociraju prvobitne tačke kontakta između afroameričke visoke kulture, odnosno poezije, i proizvoda folklorne, a zatim i popularne i masovne kulture. Broj i intenzitet ovakvih susretanja uvećavali su se velikom brzinom, a stavovi pesnika prema ovim fenomenima brzo su se menjali. Iako je prema svedočenjima bio veliki ljubitelj popularne muzike, Kaunti Kalen se tako tek nešto malo angažuje sa crnim folklornim nasleđem, dijalektom i crnom duhovnom muzikom, dok popularnom bluz žanru posvećuje tek jednu pesmu, u kojoj se doduše vrlo pohvalno izražava o umetničkim dometima ove muzike, upoređujući je po vrednosti sa vrhunskim dostignućima operne muzike. Ni kod Kloda Makeja situacija nije mnogo drugačija, iako kod njega srećemo nekoliko pesama u kojima se popularna muzika javlja kao deo atmosfere ondašnjeg Harlema. Ipak, shodno svojim političkim uverenjima, Makej deli stavove Frankfurtske škole kada su u pitanju popularna i masovna kultura. Ovo se odražava u njegovim razmatranjima crne duhovne muzike i njenog priređivanja za koncertna izvođenja u pesmi „Crni Spiritual“, ili onda kada

govori o Holivudu i njegovoj aproprijaciji crnog iskustva u pesmama „Ciklusa“. Iako sa njim deli slične stavove kada je u pitanju komercijalna kultura, što vidimo u pesmama kao što su „Kabare“ i „Deca naše dece“, Sterling Braun zahvaljujući svojim dominantnim folklorističkim interesovanjima postaje jedan od velikih inovatora forme u afroameričkoj književnosti. On u umetničkoj poeziji revitalizuje narodnu tradiciju, upisujući u nju popularne formate napeva poziva i odgovora, zatvorske pesme, zdravice i slično, pa vrši re-apropriaciju stereotipnih rasnih predstava i šaljivih ribolovačkih priča iz nasleđa rasističkih minstrelskih predstava. Napokon, kroz veliki broj svojih pesama inspirisanih bluzom i napisanih u formi bluza, on čini za ovaj žanr u poeziji možda i više nego Lengston Hjuza, a popularni poetsko-muzički žanrovi džez i bluza nalaze se u samom srcu njegovog stvaralaštva. Na kraju ove razvojne trajektorije imamo naravno Hjuza i njegovu sasvim razvijenu pop-kulturnu poetiku. Tokom ispitivane dve decenije, on je uspeo da praktično sam uspostavi džez poeziju kao koncept, baveći se u svojim pesmama džezom kao temom, atmosferom i formom, stvarajući na taj način poeziju koja će i narednim generacijama (afro)američkih pesnika predstavljati modela za uključivanje muzike u poeziju. Osim toga, njegova delom i zbog toga kontroverzna zbirka *Fina odeća za Jevrejina* ponudila je obilje pesama pisanih u formi bluza, čime je uvela ovaj žanr na velika vrata u poeziju i inspirisala brojne pesnike, pre svega Sterlinga Brauna. Ipak, ono što je karakteristično za Hjuza i što ga izdvaja iz grupe ispitivanih pesnika, jeste njegov odnos prema komercijalnoj popularnoj i masovnoj kulturi. Način na koji Hjuza bira i plasira komercijalne kulturne proizvode, od reklama, preko popularnih šlagera i informativnih i zabavnih radio programa, sve do filma, ukazuje na dubinu filozofskog promišljanja i kreativnost kojom se preudicira čitav postmodernizam, kao i intenzivna afroamerička umetnička angažovanja sa i u popularnoj kulturi, gde će ona uskoro za Afroamerikance postati jedan od malobrojnih domena neupitno priznate izvrsnosti. Svojom pionirskim zahvatima na polju performativne poezije, Hjuza će takođe pokazati put svojim brojnim naslednicima, među kojima su mnogi pesnici i performerer poput Amirija Barake, Sonje Sančez, Gila Skota Herona, grupe Last Poets (The Last Poets) i Pablik Enemi (Public Enemy), kao i mnogih drugi, kako u poeziji, tako i u popularnoj muzici, u praktično beskrajnom nizu koji se proteže sve do današnjih dana, pa dalje u budućnost. Stoga smatram da tema popularne kulture u afroameričkoj književnosti svakako zavređuje dalja istraživanja, kako samostalno, tako i u preseku sa rasom i politikom, kao i drugim potencijalno produktivnim fenomenima. Zanimljivo bi recimo bilo ispitivanje odnosa popularne kulture, politike i religije u afroameričkoj poeziji, imajući u vidu da su već u ovom radu prisutne indicije da u radovima levičarskih pesnika pop-kulturne ličnosti i izvođači preuzimaju na sebe određenu duhovnu, odnosno obrednu ulogu (vidi pesme „Ma Rejni“ (Braun) i „Džezonija“ (Hjuza)), i postaju prvosveštenici ili čak božanstva u sklopu jedne nove religioznosti.

Osim zaključka da su se rasa, politika i popularna kultura pokazali kao izuzetno produktivni u okvirima odabranog poetskog korpusa, kao i da praktično predstavljaju neodvojive karakteristike afroameričkog umetničkog izraza, osnovna poruka na kraju ovog rada jeste upravo ta o potrebi daljih i drugačijih istraživanja, kako nacionalnih tako i međunarodnih, koja se tiču afroameričke kulture i poezije, kao i fenomena rase/klase, politike i popularne kulture. Ova istraživanja bi mogla da obuhvate uticaj ispitivanih fenomena na naredne periode u razvoju afroameričke književnosti, odnosno poeziju Pokreta za građanska prava i već mnogo puta pominjanog Pokreta Crne sile/Crne umetnosti. Takođe bi bilo svrsishodno istražiti trenutak kada se performativna poezija konačno sasvim izdvojila iz pisane, prvo kroz poeziju govorne reči, a zatim i kroz hip-hop/rep poeziju. Osim toga, bilo bi takođe zanimljivo dalje ispitati kako se od harlemskog poleta dvadesetih, kroz samo nekoliko decenija, stiglo do potpune getoizacije crnog stanovništva u Americi, a zatim i šta je dovelo do paradoksa današnjice gde se nakon inauguracije prvog crnog predsednika SAD razotkrivaju novi ponori društvenog i institucionalnog rasizma, vezani za migrantsku krizu, zatvorsku industriju, i policijski teror, kao i na koji način se sve ovo reflektuje u književnosti, odnosno poeziji. Ma koliko se činilo da su danas, kada su brojnija nego ikad, izučavanja afroameričke kulture izuzetno zastupljena, to nije sasvim tačno ni u Americi, a naročito ne kod nas, posebno kada je u pitanju poezija, tako da se nadam da bi ovakva studija mogla da posluži kao polazište za dalja komparativna

istraživanja, sinhrona i dijahrona, kako meni kao autoru ovog rada, tako i drugim pripadnicima naučne i stručne javnosti.



## Bibliografija

- Anderson, David R. "Sterling Brown's Southern Strategy: Poetry as Cultural Evolution in Southern Road." Tidwell and Tracy, 193-207.
- Alexander, Leslie M, and Walter C. Rucker, eds. *Encyclopedia of African American History*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, 2010.
- Altiser, Luj. *Ideologija i državni ideološki aparati*. 2. izdanje. Prevod Andrija Filipović i Goran Bojović. Loznica: Karpos, 2015.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2004.
- Boyd, Herb. *The Harlem Reader*. Kindle ed. New York: Three Rivers Press, 2003.
- Buck, Cristopher. "Locke, Alain." Alexander, and Rucker, 224-7.
- Bradshaw, David, and Kevin J. H. Dettmar, eds. *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Malden, USA: Blackwell Publishing, 2006.
- Brown, Sterling A., and Michael S. Harper. *The Collected Poems of Sterling A. Brown*. TriQuarterly Books, 1996.
- Brown, Sterling A. "Our Literary Audience." Mitchell, 69-78.
- Chaney, Michel A. "International Contexts of the Negro Renaissance." Hutchinson, 41-54.
- Cohen, Harvey. "Europe, James Reese." Wintz and Finkelman, 354-8.
- Cooper, Wayne. "Claude McKay and the New Negro of the 1920's." *Phylon* 25. 3 (1964): 297-306. *JSTOR*. Web. 3 Aug. 2018.
- Crawford, Margo Natalie. "The Aesthetics of Anticipation: The Harlem Renaissance and the Black Arts Movement." Sherrard-Johnson, 387-402
- Cronon, E. David. *Black Moses: The Story of Marcus Garvey and Universal Negro Improvement Association*. 1955. Madison: The University of Wisconsin Press, 1969.
- Cullen, Countee. *Collected Poems*. Edited by Major Jackson. The Library of America: American Poets Project, 2013.
- Curtis, Kimberly M. "Du Bois, W. E. B." Alexander and Rucker, 746-8.
- Davis, Arthur P. "The Alien-and-Exile Theme in Countee Cullen's Racial Poems." *Phylon* 14. 4 (1953): 390-400. *JSTOR*. Web. 22 Dec. 2015.
- Dawahere, Anthony. *Nationalism, Marxism, and African American Literature between the Wars*. University Press of Mississippi, 2003
- Dixon, Melvin. "The Black Writer's Use of Memory." Fabre and O'Meally, 18-27.
- Domingo, Wilfrid A. "Gift of the Black Tropics." Locke, 1997, 341-352.

- Du Bois, W. E. B. "Close Ranks." Marable and Mullings, 224-25.
- Du Bois, W. E. B. *Souls of the Black Folk*.
- Đorđević, Jelena. *Studije kulture: Zbornik*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Đurić, Dubravka. *Diskursi popularne kulture*. Beograd: FMK, 2011.
- Etherington, Ben. *Literary Primitivism*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2017.
- Fabre, Genevieve, and Robert O'Meally, eds. *History and Memory in African-American Culture*. New York: Oxford University Press, Inc., 1994
- Farrar, Hayward "Woody." "Black Press." Wintz, and Finkelman 133-7.
- Farrar, Hayward "Woody". "The Black Soldier in Two World Wars". Hornsby, 347-63.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge, 1989.
- Gates Jr., Henry Louis. "Review of The Collected Poems of Sterling A. Brown". Tidwell and Tracy, 59-66.
- Gates Jr., Henry Louis, and Valerie A. Smith, eds. *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 2014.
- Gramši, Antonio. "Hegemonija, intelektualci i država". Prevod Vera Vukelić. Đorđević, 148-54.
- Harper, Michael S. "An Integer is a Whole Number." Tidwell and Tracy, 273-84
- Henderson, Stephen E. "The Heavy Blues of Sterling Brown: A Study of Craft and Tradition." Tidwell and Tracy, 32-57
- Hollenbach, Lisa. "Phonography, Race Records, and the Blues Poetry of Langston Hughes". Sherrard-Johnson, 301-16.
- Hornsby, Alton, Jr. ed. *A Companion to African American History*. Maldon, MA: Blackwell Publishing, 2005.
- Huggins, Nathan Irvin. *Harlem Renaissance: Updated Edition*. New York: Oxford University Press, 2007
- Hughes, Langston. *Autobiography: The Big Sea (The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 13)*. Edited by Joseph McLaren, University of Missouri Press, 2002.
- Hughes, Langston. "Claude McKay: The Best." *The Collected Works of Langston Hughes. Vol 9*. Edited by Christopher C. De Santis, University of Missouri Press, 2002. 53-6
- Hughes, Langston. *Fight for Freedom and Other Writings on Civil Rights (The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 10)*. Edited by Christopher C. De Santis, University of Missouri Press, 2001.
- Hughes, Langston. "The Negro Artist and the Racial Mountain." Mitchell, 55-9.
- Hurston, Zora Neale. "Characteristics of Negro Expression." Mitchell, 79-94.
- Hutchinson, George ed. *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- In Motion: The African-American Migration Experience*. The Schomburg Center for Research in Black Culture. Web. Multiple dates of access.
- Jarett, Gene Andrew. "Introduction". McKay 2007, XVII-XXXIX
- Jarett, Michael. "Four Choruses on the Tropes of Jazz Writing". *American Literary History*, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1994), pp. 336-353. JSTOR. Web. 29 Nov. 2011.

- Johnson, James Weldon. "The Making of Harlem". *About.com Education*. Web. 3 Aug 2016.
- Jones, Steve. *Antonio Gramsci*. New York: Routledge, 2006.
- Kinloch, Valerie F. "Rainey, Gertrude "Ma"." Wintz, and Finkelman, 1024-5.
- Kramer, Alan. "Combatants and Noncombatants: Atrocities, Massacres, and War Crimes." *A Companion to World War I*, edited by John Horne, Wiley-Blackwell: 2010, pp 188-201.
- Lahey, Laurie. "Great Migration". Alexander, and Rucker, 787-90.
- Leach, Laurie F. *Langston Hughes: A Biography*. Westport: Greenwood Press, 2004.
- Leiker, James N. "Micheaux, Oscar." Wintz, and Finkelman, 788-91.
- Liggins Hill, Patricia ed. *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*. Boston, Massachusetts: Wadsworth, Cengage Learning, 1998.
- Locke, Alain. "Art or Propaganda?" Molesworth, 219-20.
- Locke, Alain. "The New Negro." Mitchell, 21-44.
- Locke, Alain ed. *The New Negro*. New York: Touchstone Rockefeller Center, 1997.
- Locke, Alain. "Propaganda – or Poetry?" Molesworth, 228-39.
- Mahan, Jeffery Othele. "World War I (Black Participation in)." Alexander and Rucker, 1110-12.
- Manson, Michael Tomasek. "Worrying the Lines: Versification in Sterling Brown's Southern Road." Tidwell and Tracy, 111-36.
- Marable, Manning, and Leith Mullings eds. *Let Nobody Turn Us Around: an African American Anthology: Voices of Resistance, Reform, and Renewal*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2009.
- Mason, Patrick Q. "Lynching". Alexander, and Rucker, 871-4.
- McKay, Claude. *A Long Way from Home*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.
- McKay, Claude and William J. Maxwell. *Complete Poems*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Miller, W. Jason. *Critical Lives: Langston Hughes*. Kindle ed. London, UK: Reaktion Books Ltd, 2020.
- Mitchel, Angelyn, ed. *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- Molesworth, Charles. *And Bid Him Sing: A Biography of Countée Cullen*. University of Chicago Press, 2012. Digital.
- Molesworth, Charles, Ed. *The Works of Alain Locke*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Nelson, Peter N. *A more unbending battle: the Harlem Hellfighters' struggle for freedom in WWI and equality at home*. New York: Basic Civitas Books, 2009.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire." Translated by Marc Roudebush. Fabre and O'Meally, 284-300.
- O'Hara, Catherine. "Fire!!" Wintz, and Finkelman, 294-5.
- Paglia, Camille. *Break, Blow, Burn*. New York, USA: Pantheon Books, 2005

- Palmer, Colin A, ed. *Encyclopedia of African-American Culture and History*. 2<sup>nd</sup> ed., USA: Thomson Gale, 2006
- PBS, Barajas. "Go beyond Toni Morrison with these 7 books that stare down the white gaze". 22 Mar. 2021, <https://www.pbs.org/newshour/arts/go-beyond-toni-morrison-with-these-7-books-that-stare-down-the-white-gaze>
- Perry, Margaret. *A Bio-Bibliography of Countee T. Cullen 1903-1946*. Westport: Greenwood Publishing Corporation, 1971.
- Philipson, Robert. "The Harlem Renaissance as Postcolonial Phenomenon." *African American Review* 40. 1 (2006), 145-160. JSTOR. Web. 3 Aug. 2018.
- Powers, Peter. "The Singing Man Who Must be Reckoned With: Private Desire and Public Responsibility in the Poetry of Countée Cullen". *African American Review*, 34. 4 (2000), 661-678. JSTOR. Web. 23 Jan. 2016.
- Prince Jr., K. Stephen. "The Birth of a Nation." Alexander, and Rucker, 1050-1.
- Rampersad, Arnold, David Roessel, eds. *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York, NY: Vintage Books, 1994.
- Rampersad, Arnold. "Langston Hughes's Fine Clothes to The Jew." *Callaloo*, No. 26 (Winter, 1986), 144-158. JSTOR. Web. 12. Jun. 2014.
- Rampersad, Arnold. *The Life of Langston Hughes Vol 1: I Too Sing America*. 2<sup>nd</sup> ed., New York, NY: Oxford University Press, 2002.
- Rampersad, Arnold. *The Life of Langston Hughes Vol 2: I Dream a World*. 2<sup>nd</sup> ed., New York, NY: Oxford University Press, 2002.
- Robertson, Robert. *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. London: Tauris Academic Studies, 2009.
- Rowell, Charles H. "'Let Me Be with Ole Jazzbo': An Interview with Sterling A. Brown." Tidwell and Tracy, 287-310.
- Rucker, Walter, and James Nathaniel Upton, eds. *Encyclopedia of American Race Riots*. Westport, CT: Greenwood Press, 2007.
- Schuyler, George S. "The Negro-Art Hokum." Mitchell, 51-4.
- Sherrard-Johnson, Cherene. *A Companion to the Harlem Renaissance*. Maldon, USA: Wiley Blackwell, 2015.
- Sexton, Sharon Elisabeth. "Film: Black Filmmakers." Wintz, and Finkelman, 385-8
- Skinner, Beverly Lanier. "Sterling Brown: An Ethnographic Odyssey." Tidwell and Tracy, 185-207
- Smethurst, James Edward. *The New Red Negro: The Literary Left and African American Poetry, 1930-1946*. New York, USA: Oxford University Press, 1999.
- Smith, Robert C. *Encyclopedia of African American Politics*. New York, NY: Facts on File Inc., 2003.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*. 5<sup>th</sup> ed., Pearson, 2008.
- Storey, John. *Inventing Popular Culture: from Folklore to Globalization*. Maldon, USA: Blackwell Publishing, 2003.
- Sweeney, Carole. *From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935*. Westport, CT: Praeger Publishers, 2004.



- Thelwell, Ekwueme Michael. "The Professor and the Activists: A Memoir of Sterling Brown". Tidwell and Tracy, 255-71.
- Thomas, Lorenzo. "Authenticity and Elevation: Sterling Brown's Theory of the Blues". *African American Review*, Vol. 31, No. 3 (Autumn, 1997), 409-416.
- Thurston, Michael. "Black Christ, Red Flag: Langston Hughes on Scottsboro". *College Literature*, Vol. 22, No. 3, *Race and Politics: The Experience of African-American Literature* (Oct., 1995), 30-49. JSTOR. Web. 22 Dec. 2015.
- Thurston, Michael. *Make Something Happen: American Political Poetry between the World Wars*. Chapel Hill, USA: The University of North Carolina Press, 2001.
- Tidwell, John Edgar, and Steven C. Tracy, eds. *After Winter: The Art and Life of Sterling A. Brown*. New York, USA: Oxford University Press, 2009.
- Tracy, Steven C., Ed. *A Historical Guide to Langston Hughes*. New York, USA: Oxford University Press, 2004.
- Tuck, Stephen. *We Ain't What We Ought to Be: The Black Freedom Struggle from Emancipation to Obama*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- "U.S. Economy in World War I." *EH.net*. Economic History Association. 6 Aug 2016. <http://eh.net/encyclopedia/u-s-economy-in-world-war-i/>
- Voogd, Jan. "Red Summer Race Riots of 1919." Rucker, and Upton, 550-9.
- Wall, Cheryl A. *The Harlem Renaissance: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Williams, Carmaletta M. "Salons." Wintz, and Finkelman, 1080-2.
- Wintz, Cary D, and Paul Finkelman, eds. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. New York: Routledge, 2004.
- Wright, John S, "The New Negro Poet and the Nachal Man: Sterling Brown's Folk Odyssey." Tidwell and Tracy, 157-66.



## **Dodatak: Prevodi poezije**

Na narednim stranama, kao dodatak ovoj disertaciji, možete pronaći izbor pesama analiziranih u njoj. Prevodi su delo autora ove disertacije i nastali su većim delom tokom samog istraživanja. U dodatku su sadržane samo pesme koje je autor disertacije preveo u celosti, dok su u samom tekstu rada prisutni i prevedeni odlomci drugih, mahom dužih pesama. Dodatak je podeljen na četiri zasebna odeljka posvećena odgovarajućim pesnicima, a redosled predstavljenih pesama odgovara redosledu njihovog pominjanja ili analize u glavnom delu disertacije.



## **D.1. Kaunti Kalen**

### **Pa ipak čudi me**

Bez sumnje Bog je blagorodan, dobar,  
I rekao bi, kad hteo bi cepidlačiti,  
Što krtica mala slepa kroz tlo rovari,  
Zar meso što sazda po slici svojoj mora mreti,  
Rekao bi što nesrećnog Tantala  
Neuhvatljivim plodom mami, objasnio  
Da li je tek surova šala  
Što Sizifa je beskrajnim usponom kaznio.  
Čudni su putevi Njegovi, i opiru se  
Katehizmu uma raspetog odveć  
Brigama beznačajnim da utuvi u se  
Kakav to strašni um strašnu ruku Njegovu kreće.  
Pa ipak, čudi me ova neobična stvar  
Da stvori On pesnika crnog i dade mu pesme dar!

### **Crna devojka i smrt**

Dve bele ruže na grudima,  
Sveće bele uz stope i glavu,  
Crna Madona grobljanska tu počiva;  
Gospodar smrti je zateče ubavu.

Majka je venčani prsten prodala  
Da ona leži tu sva bela;  
Ponosna bi zaplesala, zapevala  
Kad bi se noćas videla.

### **Crne Magdalene**

Za njih nema Hrista da pljune, klekne  
Da piše po prašini,  
I kaže prvi ruku nek digne  
Ko grehe sam ne čini.

Ma i da dođe imale ne bi  
Smirne za stope od svoje bede,  
Za cenu tela jedva da može  
Pošteno i da se jede.

Čedne i čiste dame u mimohodu  
Povlače halje u stranu,

No Magdalene smehom se brane;  
Gordošću skrivaju ranu.

Ide im baš slabo otkako Hristos  
Napusti krst da na tron se popne  
A krepost još posrne često  
Da prva kamen hitne.

### **Kelner iz Atlantik Sitija**

Graciously poslužavnik nosi  
Na njemu ima fino da se jede;  
Dok birane slastice ustima prinose  
Dame mu u stopala mu glede

Gde zakučastim stazama  
Spretne bravure izvode;  
U prašumi ovim stopama  
Deset hiljada leta hoda oblik dade.

Da bude ponizan za njega gordog  
Znači hladno pretvaranje  
Iako odbaci pola ponosa svog  
Zalud mu to žrtvovanje.

Jer bljesne kroz pomirljivu masku  
blagosti prašumska vatra  
Kao kad sunce na zalasku  
Zracima zapljusne lonac od bakra.

### **Skoro pa beli**

Jedni ih preziru, drugi se odriču,  
A oni nejasne rase tako stoje  
Ne znaju kome da se priklone i poviču  
„Hej, sestro moja“ il’ „Brate moj.“

### **Nemili događaj**

(Za Erika Volronda)

Vozih se tad u starom Baltimoru  
Veseljem sav zanesen,  
Kad videh da jedan Baltimorac  
Ne skida pogled sa mene.

Sa osam leta bio sam sitan,  
Ne beše veći on mnogo,  
Osmehnuh se, a on se isplazi

I siknu na mene „Crnčugo.“

Od maja pa do decembra  
Ja videh Baltimor sav,  
Ali od svega što tamo se zgodi  
Ja samo se ovoga sećam.

### **Iz Tamne kule**

(za Čarlsa S. Džonsona)

Nećemo zauvek sejati dok drugi žanju  
Zlačani rod plodova zrelih,  
Nećemo zauvek prihvatati, bedni, zanemeli,  
Da braću svoju ponizuju ljudi manji;  
Dok drugi spiju nećemo uvek  
Frulom milozvučnom derane im začaravati,  
Ne stalno nekom siledžiji pritajenom klanjati;  
Stvoreni nismo da plaćemo zanavek.

Noć što tamna joj grud teši same,  
Bele zvezde lepotu ne gube zbog tame,  
I ima pupoljaka što uopšte ne cvetaju  
Na svetlu, već sasuše se jadni i skapaju;  
Krijemo u tami srce zasečeno,  
Dok strpljivo gajimo seme namučeno.

### **Čiča Džim**

„Belci su vala beli“ kaže čiča Džim  
„Zacelo,“ frknem ja;  
Pa kažem belo je i mleko,  
I piva što pije pena.

Miriše lula dok pućka,  
Srce gorčinom okovano,  
Klima mi glavom kao da veli,  
„Glavo usijana, za tebe još je rano!“

Prijatelja imam kom dušu  
Izjeda taj bol moj,  
Što radost mi ispija kao kad bekrija  
Iskapi vino u čaši dubokoj.

Pitam se zašto tu kraj njega,  
Dok lica su nam u travi,  
Misli mi odlutaju od Grčke vaze  
I čiča Džim mi se javi.

## Obojena pevačica bluza

Neko zajeca jer Zlatna kruška  
Krije crve u srži,  
Drugi stisnu zube zbog tog  
I još gordije se drže.

No ti kao more pevaš  
Zbog kopna ostavljeno;  
Od bola svog muziku stvaráš  
Tako ga držiš ukroćenog.

Pesme takve grudi mekih  
Afričke deve tule  
Zbog dragana im poginulih,  
Što skriveni polako trule.

Od takve pesme selo zadrhti,  
To druga žena čeka, pati  
Što njena tamna suza  
Ne može da joj ga vrati.

Negde se srce Jerice slama  
Od onog što Verdi stvori;  
Dok ti duše svoje trgaš žice,  
I notu po notu krv curi.

## Boje

(Za Lilanda)

(Crvena)

Pošla je ne bi li šešir nov kupila,  
A beše ružna, crna, debela:  
„Crveno vam pristaje“ rekoše joj,  
Pa staviše ga na vrh glave njoj.  
Te joj se smejahu iza leđa  
Na crnoj crvena oko vređa.  
Šešir je platila ponosna lica  
I izašla gordo kao kraljica.

(Crna)

1

Predstavi kraj je, publika ide; i vidi  
Zgužvanu mučenu stvar što s drveta visi  
Garavu žrtvu na novoj Kalvariji.

2

Da, taj što Hristu na putu ka Golgoti pomože,  
Onaj Simon što se ne odreče, Crnac beše.

(Neznana boja)



Često bi rekla moja mati,  
Kad snažni vetrovi stali bi duvati,  
A šćućurena van vidokruga,  
Prasad zaskičala od straha luda  
K'o da ih neko na ražanj bode,  
„Siroti prasci i vetar vide.“

### **Ne Sako i Vanceti**

Ti što ne mru, već šalju na umiranje,  
Ti čelični koje milost ne savi  
Protiv slova zakona; šta kad njihovo disanje  
Najednom se prirodnim putem zaustavi?  
Koja će njihova konačna kazna biti  
Kojim će krvavim srebrom cenu  
Za ovu pravnu ljagu platiti  
Kad smrt osudi im duši besmrtnu, ledenu?

Na dan kad dremljiv ali strašan Bog,  
Pre no što vreme u večnost premetne,  
Bude merio metrom istim za svakog  
Ove slike svoje sa srcem od stene,  
Njih što ne umiru, a znaju suditi –  
Na mestu tih ljudi ne bih hteo biti.

## **D.2 Klod Makej**

### **Belim đavolima**

Misliš ti ja nisam đavo, siledžija?  
Pa ne mogu pušku da nabavim  
Za svakog crnog brata kog ubiste vi  
Deset vaših da ustrelim ja?  
Ne zavaravaj se, jer zlodela vam sva  
Mogu ja –i više; Zar nisam Afrike sin,  
Crnac od one crne zemlje gde crna dela se čine?

Al' Svevišnji iz tame izvuče  
Dušu moju i reče: Čak i ti ćeš svetlost biti  
Da malo noć zemaljsku rasvetliš,  
Mrko ću ti lice međ' belce spustiti  
Da pokažeš koliko vrediš;  
Pre no što će svet tama progutati  
Da svetlašce ti sja: dalje sve dalje da jezdiš!

### **Afrika**

Sunce ti je tamno tle našlo i svetlost dalo  
K'o majka si dojila nauke;  
Dok svet beše mlad, a noć bremenita  
Roblje tvoje gradilo je slavne spomenike.  
Ti zemljo drevnih blaga, ti nagrado savremena,  
Tvojim piramidama dive se novi ljudi!  
Godine su tekle, a sfinga oka zagonetna  
Gledala je netremice na taj svet ljudi.  
Jevreji se pokoriše na ime Faraona.  
Kolevko moći! Ipak sve to zalud je bilo!  
Gordost, Grandioznost, Slava i Taština!  
Prodoše. Sve je opet tmina progutala.  
Vreme ti je prošlo, sad si bludnica,  
Svih tih moćnih nacija ispod sunca.

### **Otpadnik**

Za prostranstvom bledim odakle su moji  
Svezana za telo, moja duša čezne.  
Reči koje slutim, al' ih čuo nisam, na usnama stoje;  
Pesme džungle duh bi zapev'o, al' ne zna.  
Ponovo bih krenuo u tamu i muk,  
Al' ka moćnom Zapadu imam dugovanja,

Bez nade da ikad isplatim svoj dug  
Ja stranim bogovima njegovim se klanjam.  
Nešto je u meni usahlo za svagda  
Nečeg izuzetnog srce više nema,  
Pa moram k'o avet stupati kroz život  
Međ' zemljinim sinovima, ja stvar rastavljena;  
Jer rođen sam pod belčevim jarmom,  
Daleko od zemlje rodne, dockan ili rano.

### **Porobljeni**

Mislim li na svoju napaćenu rasu,  
Kroz turobne vekove prezrenu, tlačenu,  
Porobljenu, linčovanu, k'o da ljudi nisu  
U Hrišćanskog Zapada dugačkom životu;  
A u Crnoj Zemlji razbaštinjenu,  
Pljačkanu u svojoj drevnoj zemlji rodnoj,  
Srce se od mržnje razbole, u olovo stvrđnu,  
Jer za nju mesta nema na planeti ovoj.  
Tad iz dubokih laguma u duši  
Zavapim da belčev svet čudesa  
Anđeo osvete čitav sruši,  
Zemljina utroba golema usisa,  
Ili nebu nek' sukne k'o žrtveni dim  
Da moj narod jarma oslobodi!

### **Amerika**

Iako njen gorki hlebac jedem  
I gušu mi poput tigra glođe  
Da isisa životni dah; priznajem  
Volim taj kulturni Had gde mi mladost prođe.  
Sila njena kao plima hrli mi kroz vene,  
Daje snagu meni protiv mržnje njene,  
K'o bujica mete njena veličina.  
Pa ipak, k'o bundžija naspram kralja silna,  
Stojim joj međ' zidovima bez reči  
Podsmeha, straha i zlobe ni truna.  
Mračno zagledan u dane što će teći  
I vidim ta moćna čuda isklesana  
Gde ruke ih vremena neminovni mah  
K'o blaga bez premca potapa u pesak.

### **Beli grad**

Šaliti se neću, ustuknuti ni makac.  
Duboko u tajnim komorama srca  
Mislim na tu mržnju što gajim od vajkad,  
I kroz život nosim, rešeno i gord sav.

Od mene bi ostala samo ljuška, skelet,  
Al' ta Strast mračna što uvek postoji  
i pretvara moj raj u paklen beli svet,  
Stalno sokom životnim moje telo poji.  
Kroz izmaglicu slavni grad vidim -  
Škripav voz u kome je pomamljena masa,  
Kule, šiljci i jarboli koje grli dim,  
Tvrđava lučka gde veli brodovi gaze  
Plime, dokovi, jazbine, sve mislim,  
Slasni su k'o ljubav bludna jer mrzim.

### **Bela kuća**

Vrata si mi zalupila, lice mi u grču  
I ja sad od besa kao lonac ključam;  
Al' hrabrost još imam, a i dostojanstva  
Da sam gord i nepokoran ma kol'ko da ljut sam.  
Pločnik vatrom plamti ispod mojih peta,  
Goropadni divljak poštenom ulicom dok šeta;  
Nutrinu mi kida žestina iz pakla  
Prođem li kraj zaključanih vrata ti od stakla.  
Ma, mudrosti moram prikupljati stalno,  
U nedrima besnim odranim od jeda,  
I nadljudska snaga meni potrebna je  
Da držim se tvojih zakona i reda!  
Ah, u srce svoje moraću da sprečim  
Moćni otrov mržnje tvoje da uteče.

### **Linčovanje**

Duša mu je dim što suče do nebesa  
Otac njegov, uz stradanje ludo,  
Još jednom ga je privio na grudi;  
Taj ogavni greh još za oprost ne zna.  
Cele noći zvezda sjajna, usamljena  
(Možda baš ona što vodila ga vazdan  
A zbog sudbe hira izdala ga najzad)  
Obasjava tužno uskovitlan gar.  
Svanu, i jurnu da vidi rulja raznolika  
Na suncu ogavno truplo što se klata;  
Al' tuga nijednoj ženi što se sjata  
Ne nadode u oku od plavog čelika  
A oko grozote, mladi još za linčovanje,  
Dečaci zaplesaše uz vraško likovanje.

### **Ako nam je mreti**

Ako nam je mreti, ne k'o vepar divlji  
Sateran i gonjen na neslavnoj trasi

Oko nas dok kevcu psi besni i gladni  
I Rugaju našoj zlosrećnoj rasi  
Ako nam je mreti, nek smrt bude časna  
Dragocenu krv zalud ne prolijmo  
Tad će čak i monstrumi spram nas  
Morati da nas slave makar i umremo!  
Braćo! Moraju nas upoznati zajednički dušmani!  
Pokažimo hrabrost makar nadjačani,  
Za hiljadu udaraca mi jedan, smrtonosni!  
Šta i da nas čeka grob razjapljeni?  
Pred rulju kukavnih ubica ljudski da stanemo  
Uz zid sterani, na samrti, da im uzvratimo!

### **Mulat**

Jer belčev sam sin – otac mi je on  
I na licu nosim beleg kopilana,  
Al' pristati neću da je njegov tron,  
Boriću se s njim za svoje mesto vazdan.  
U duši mi mržnja koja žeže,  
Kakvu gaji samo rod rođeni,  
Ona što me snaži i u jedno veže,  
I uvek me na pobedu goni.  
Jer dete sam oca surovoga,  
Na mržnju me tera ljubav prema pravdi,  
Nepomirljiv otpadnik od boga,  
Kada čas kucne neću oklevati  
U očevo srce nož da zabijem  
Da slobodni život zadobijem.

### **Harlemska Plesačica**

Veselo je s bludnicama mladim pljeskao mladića roj  
Gledao njeno krasno, polugolo telo u pokretu;  
Glas joj je bio kao flauta poj  
Kad zasviraju crnci na kakvom izletu.  
Pevala je i plesala ljupko, odmereno,  
Dok put joj je grlio veo tanan;  
Za mene je bila kao palma ponosita  
Sve lepša i lepša dok njiše je uragan.  
Niz garavi vrat crne, sjajne uvojke  
Pustila bujne; zasuše je kišom para  
Momci rumeni od vina i pogleda smela, čak su i devojke  
obline njene gutale pogledom punim čežnje, žara;  
A ja kad je videh gde se smeška lažno,  
Znao sam da nije na čudnom mestu tom.

### **Harlemske senke**

Čujem kolebljiv korak neke cure  
U Crnom Harlemu kad spusti noć  
Veo. Obrise vidim deva što žure  
Da sagnu se, cenkaju jer požuda to hoće.  
Eh, malih crnih deva nanulice  
Skitaju kroz noć od ulice do ulice!

Svu noć dugu dok srebrn ne svane  
Dan, nožice sive odmora nemaju;  
Kroz samotnu noć sve dok s neba ne padne  
Pahulja zadnja na grud zemlje belu,  
Mrkih, polu-golih deva umorne nožice  
Tabaju skoro bose od ulice do ulice.

Ah, okrutni, strogi svete, što kletom  
Sirotinjom, u beščast i stid,  
Goniš bojažljive stope zemljane boje,  
Svete smeđe stope posrnule rase moje!  
Ah, srce moje, te bolne, bolne nožice  
Lutaju Harlemom od ulice do ulice.

### **Alfonso kad oblači se za posao konobara**

Alfonso je zgodan momak bronzanog tena  
Suptilno se menja pun iznenađenja;  
Priroda mu olujna čas straši čas blaži,  
Oči k'o stvorene da krađu srca žena.

Tu u toj šupi Alfonso popeva  
Pesme stare za vino i zdravlje  
raspusnih boema; curama iz mašte  
Onda šeretski poljupce šalje.

Alfonsov glas i pesma nežna  
na igru tera, budi u srcu polet;  
Kad glas se vine, Filigranskim notama  
Od čistoga zlata zatitra njegov falset.

Alfonso, bre! Čemu te pesme za sanjanje  
Bezбриžnih ljudi i drevnih mesta tih?  
Kad uskoro spopašće nas klepetanje  
Dosadnih i gladnih bledolikih.

### **Umorni radnik**

O tiho, dušo moja! Popodne sad  
u večer se gasi, šapući lako!  
Mirno budi, srce jogunasto! Mesec će mlad  
Za čas iz maglenog vela pobeći visoko!  
Strpljivo budi iznureno telo, noć sad će  
Spustiti na tebe plahte svoje crne,  
Kroz uzdah težak tebe pozvaće

Da spustiš tešku ruku, nogu što ti trne.  
Kleti dan je njihov, moja je noć;  
Dođi, privij me na grudi, nežni snu.  
No neće li oblak siv od rujnog vina najpre proći?  
O, strašna zoro! Pusti da odmorim sad tu  
Vene, mozak, umorni život moj! Milosti sad!  
Ne! Opet taj surovi, taj ružni grad!

### **Pogled u sebe**

Bože, ne daj da ćutim dok bijemo  
U Evropi Nemačku, Japan u Aziji čak  
Jer uspostaviše fašističku svemoć  
Dok petnaest miliona Crnaca nauznak  
Moli za spasenje od fašističkog jarma  
Ovih Sjedinjenih Država. Brvna sklonite  
(Skoro dva milenijuma od kad Isus reče nama)  
Iz očiju svojih, pre no što se trunje drznete  
U očima susedovim tražiti!  
Da istinu ne vidimo zatvaramo oči,  
Oblakom slatkog mira kadimo svoje laži!  
Vi, okrečeni grobovi, Isus vam reče,  
Pravite se neiskvareni grehom,  
Dok najezda crva mili trulom vam utrobom!

### **Tigar**

Belac je tigar što za gušu mi skače,  
Krv mi pije dok meni život vene,  
Pa mrmlja da mu je grozni prugasti ogrtač  
Znak Slobode što najavi Otkrovenje.  
Belče, možeš krv da mi popiješ svu  
A telo mi baciš u grob sirotinjski,  
Al' ja nikad neću reći da je mulj  
Za Crnce hleb! Nikad tako nisko.

Evropa i Azija hvaljeni  
Nju Dil iz Novog Sveta čekaju!  
A novi sistemi na rasi i mržnji zasnovani,  
Kako Orao i Dolar zapovedaju.  
Gospode! Srce me i telo boli -  
Snažni tigar taj mora žeđ da utoli!

### **Tragedija crnca**

Osećam tragedija Crnca to je  
Što me veže k'o teške bukagije  
Rane Crnca želim da zacelim  
Jer znam bol njegova kolika je.  
Samo Crnac sa trnovom krunom,  
Ne belac, može da zna Crna znanja,  
I oseća debljinu pokrova od noći  
Koji ga od drugih krije i zaklanja.  
Pa ono što pišem iz žila mi teče.  
Knjigu moju belac ne može da piše,

Mada bi mnogi sazdali svoje priče  
Od onog što crni ljudi izdržaše.  
Državnici naši blaže svetske boli.  
Crnac se smeje i Boga za svetlost moli!



### D3. Sterling Braun

#### Kad zakorače sveci u stroju

I  
Zasvirao bi, nakon škakljivih pesmica i bluza,  
Nakon turobne tugovanke  
„Čemer, čemer u dnu duše mi spi,“  
Uvek jednu pesmu u kojoj bi prestao da  
Zabavlja momčad. Samo bi rekao  
„Ovo moja majka najviše voli“ i mi smo znali  
Da sledi ona njegova o svecima  
„Kad zakorače sveci u stroju...“  
I da će time završiti svirku za taj dan.

Brižno kao stara cura sitan vez,  
Ili kao neki crni đakon sa svojom Biblijom, nežno,  
Štimovao se specijalno za to. Više nije  
Bilo ćeretanja, trupkanja stopalima.  
A nakon par sporih akorda, zvonkih i umilnih –  
*Oh, kad zakorače sveci u stroju*  
*Oh, kad zakorače svejevci u stroju...*  
Zaboravljao je  
Utihnulu družinu, cigaretu što gasne  
Zadenuta u zacepljeni vrat gitare,  
Sa tugom duboko skrivenom u glasu, dalekim  
I mekim sjajem u čudnim smeđim očima;  
Sam u svojim majstorskim akordima, uspomenama svojim...  
*Bogo moj, da budem s njima na broju*  
*Kad zakorače sveci u stroju.*

Brundao bi tako bas dok bi se visoki tonovi rasipali  
Svet da čuje, kao bat teških stopa koje idu ka nebu.  
A žene piskutavog glasa padale u trans  
Uz melodije nebeske.  
Iz par govora ovog momka razumeo sam  
Zašto je zurio tako netremice  
U izlizane žice.  
Pred očima mu je  
Stupala procesija veličajna ka „Zemlji Miline“  
A u njoj Sveci – prijatelji njegovi– „penju se krila svoja da do’vate.“  
*Kad zakorače sveci u stroju*  
*Bogo moj, da budem s njima na broju*  
*Kad zakorače sveci u stroju...*

## II

Bili su tu – sanjao je tako on:

„Stari Đakon Zahari  
Sa asmom u grud' ma  
Duvo je i šišto  
Uz zlatno stepenište  
S amblemima njegovih loža  
Raspetim preko grudiju koje se njišu  
A od masti mu sjaji  
Ugalj-crna kosa...

„I stara Seka Džo  
S vel'kim šeširovom slamenim  
Spavačica joj trepti  
Trepti od vetra nebeskog  
A tanki pendžet papuča  
Sve radi tapa-tap  
O bogo, mora kurje oči da poleči Lawd,  
Kad jednom stigne!“

*Oh, kad zakorače sveci u stroju.*

„Stari crkvenjak Piter Džonson "Ole Elder Peter Johnson  
Koj duva na lulu od kuruzovine  
Dim se sve valja za njim  
Ko olujni oblaci  
Vitla uz planinu pod oblacima  
Ni da čuje da zastane  
Čadi uz padinu  
Ko Devetka što vozi na zapad.“

„I deca smeđokoža  
Nogu mršavih plešu  
Đipaju ko luda  
Uz taj nebeski orkestar  
I glede u Velikog Kapelnika  
Na propetom konju belcu  
Gde maše dobošarskim  
Palicama, zlatnim i srebrnim.“

*Oh kada sunce ne izađe  
Oh kada me-sec krvav zađe...*

„Staramajka Eni  
Završila je pranje  
Zadnji komad veša bacila  
U korito da se cedi,  
Maše mekim rukama rozim  
Milodarnom suncu  
I stopa joj sad poskakuje  
Uz brz ritam taj;“

„I stari Đed Eli  
Staru zbrčkanu glavu  
Lupa zbog nečeg  
Što nije razum'o  
Pa će Petra da pita  
Nije za džaba božji šegrt  
'A šta to mož' da znači  
Kad je mesec krvav?... ' Of de moon in blood? . . .“

Kad zakorače sveci u stroju...

### III

„Belci“, sanja on tako, „moraće d ostanu ispred  
Jer su taki baksuzi“. Ali šta da se radi  
Sa onim crvenim kočničarom koji ga je jednom pustio  
U prazan voz kad je išao kući? Ili sa onim čovekom ljubaznog lica  
Koji mu je platio za pesme skloništem i pićem i prenoćištem?  
Ili sa onim Jenki kapetanom što nogu izgubi  
Kod Viksburga? *Možbit da ima mesto*, kaže  
*Možbit da ima druga kuća za bele svece*  
*Manje od ove i... ne tako hotmena*  
*A ostali...ma, nek kume i mole.*  
*Biće za nji' i pakao dobar, al možbit malečak*  
*Bez lada, Bogo moj, bez kiše*  
*Belci uvek crnju na zadnja vrata poteraju*  
*Sem – kad zakorače sveci u stroju.*

### IV

Lakonogi neće biti tu – ni Batli Sem  
Niti Smiti, ili Hambon, ili Džin Stena  
Bit' neće ni puno crnja što loču i kartaju,  
Ni švercera alkohola da mu počiste džepove.  
A Sofi sa softanim osmehom na licu  
Vesela glasa, vižljasta tela, smeđeg  
Ko kad u kafu suneš mleka – bila je darežljiva  
Prema njemu, što s' tiče ljubavi, novca i 'rane. -  
Ali sveci i nebesa ne uklapaju se baš  
Sa Sofinom lepotom – ama baš nikako -  
Možbit da bi firku neku zakuvala na tom mestu spokoja  
Možbit da ima neki kicoš u tom lepom gradu.

### V

*Imadoh milu staramajku*  
*U raju ona je znam...*  
On vidi  
Mamicu  
Malu Mamicu – zborana lica  
Smeđe joj oči pune suza – radosti

Od sreće i ponosa zbog njenog  
Sinka što žice prebira.  
*Oh, mogu li š njima na broju?*

Mamicu  
Koja je verom pobedila čemer  
Kojim je život tako obilno zasu  
*Sreće moje jad nije zanavek...*  
Što verovaše postojano  
Da jednog lepog dana  
I ona će u marš poč'  
*Kad zakorače sveci u stroju*

On vidi je gde korača u stroju, korača k domu,  
Od kočoperne radosti sja naboran lik,  
Slabim i drhtavim glasom svoju pesmu peva -  
A najbolja stolica odvojena da joj istrošeno telo primi  
Na tom mestu odmora...

*Hoću da sretnem majku svoju*  
*Kad zakorače sveci u stroju.*

VI

I onda bi se odgegao, uvek nakon toga –  
Lica kao smeđa skica pod šeširovom poderana.  
Pognutih širokih pleća, sa vernom gitarom obešenom  
Okolo vrata; odlazio je gde ga  
Nikad nismo mogli slediti – kod Sofi verovatno,  
Ili na one igranke u starom stanu u Tinbridžu.

### **Džordži Grajms**

Džordži Grajms s koferom crvenim,  
Gaca bez cilja kroz kišu,  
Džordži Grajms, za njim ide strah,  
Neće se vratiti više.

Džordži se seća psovki i laži,  
Taj nož i krvi bara,  
Pa oči njene iskolačene  
Zauvek zgasnuta žara.

Džordži mrmlja, ponavlja stalno,  
Dok posrće kroz žitko blato,  
„Živa žena nikad ne sme  
Čoveku da radi to.“

### **Snažni ljudi**

Mladi ljudi pristižu

Snažni ljudi pristižu.

- Sandburg

*Iščupali su vas iz domovine,  
Okovali jedne za druge,  
Natrpali kao kašike u prljava potpalublja,  
Rasprodali da bi nekoj gospodi bilo lagodno.*

*Krotili su vas kao stoku,  
Šibali vas,  
Žigosali vas,  
Pretvorili vaše žene u rasplodne životinje,  
Kopilanima vam uvećavali broj.  
Učili su vas veri koju su osramotili.*

*Vi pevaste:  
Mal' po malo napred  
K'o kleta gusenica...*

*Vi pevaste:  
Još samo malo  
I spustiću taj teret težak...*

*Vi pevaste:  
Zaj'no napred, đeco,  
Umoru se na dajte...  
Snažni ljudi pristižu  
Snažni ljudi jačaju.*

*Ponosno su pokazivali drumove koje ste za njih izgradili,  
Ugodno su se vozili šinama koje ste za njih postavili.  
U ruke vam dadoše maljeve  
I rekoše – pre no što smrkne zakujte ovoliko.*

*Vi pevaste:  
Nijedan malj  
U zemlji ovoj  
Ne bije k'o moj, brale,  
Ne bije k'o moj.*

*Ugurali vas u svoje kuhinje,  
Zatvorili vas u svoje poslove,  
Dali vam poslove koji nisu bili dovoljno dobri za njih,  
Pokušali su sebi sreću da jemče  
Tako što su stroku i bedu pretovarili vama...*

*Vi pevaste:  
Zablistaćemo ja i moja mala, mala  
Ja i moja mala zablistaćemo.  
Snažni ljudi pristižu  
Snažni ljudi jačaju...*

*Neke vaše vođe su potkupili  
Kao slepci posrtali ste...  
Namamljivali su vas neobično milim glasom...  
I vi ste ih sledili.  
Onda ste se smejali kao i uvek  
Čuli su vaš smeh i zapitali se;  
Uz nelagodu;  
Ne priznajući stravu što su gajili duboko u sebi...  
Snažni ljudi pristižu  
Jačaju...*

Šta, iz sirotinjskih kvartova  
Gde su vas saterali  
Šta, iz stračarica  
Koje nisu mogli da vam uskrate -  
Šta to do njih dopire  
I donosi nelagodu, strah?  
Danas vam drekom zabranjuju  
„Ne smete činiti ovo.“  
„Ne smete činiti ono.“  
„Rezervisano isključivo za belce“  
Vi se smežete.

Jedno vam ne mogu zabraniti -  
Snažni ljudi... pristižu  
Snažni ljudi jačaju.  
Snažni ljudi...  
Jačaju...

## **Memfis Bluz**

1  
Niniva, Tir,  
Vavilon,  
Od nji' ne osta  
Baš mnogo tog.  
Gradovi ovi  
Rđa i prah,  
Kroz krš im poje  
Tek vetra dah...  
Bio pre Memfis  
Davno bejaše,  
Uništen srušen  
Kako goj 'očeš...  
Ovaj tu Memfis  
Ko to zna  
Možda poplavi;  
Tornado ga oduva;  
I Misisipi sve  
Do mora spere -  
K'o onaj Memfis

Davno pre.

2

Šta 'š da činiš kad Memfis plane,  
Memfis kad plane, Gos'n Propovedniče?  
Ima da se molim Isusu neprestano,  
Da se molim Isusu, kol'ko mogu jače,  
Isusu mom da molim, oh, Bogo moj!

Šta 'š da činiš dok velike vatre žare  
Žare velike vatre, Gosn Ljubavniče?  
Ljubiću moju garu kao nikad pre -  
Ljubiću moju malu k'o što priliči,  
Ljubiću malu garavu, oh, Bogo moj!

Šta 'š da činiš dok Memfis u zemlju tone  
Memfis u zemlju kad potone, Gosn Muzičar?  
Udaraću po klaviru sve dok ima ton  
Lupaću da pobedim bend još jednom bar,  
Milovaću dirke, oh, Bogo moj!

Po uraganu šta da se radi,  
Po uraganu, Gosn Radnik?  
Zgrade ću ove jopet da gradim,  
Jopet d' izgradim da budu jake,  
Kolica mrska da guram, oh, Bogo moj!

Šta 'š da činiš kad Memfisa skoro nema,  
Skoro da nema Memfisa, Gosn Pijanac?  
Uzeću pljosku viskija da šljemam,  
U ruci ću držati poklopac,  
Pa ću dobro da cugnem, oh, Bogo moj!

Šta 'š da činiš dok poplave nadiru,  
Poplave nadiru, Gosn Kockar?  
Zgrabiću kocku za zadnju igru -  
Pratiću blef dok je u meni žar,  
Dobiću poslednju sedmicu – oh, Bogo moj!

3

Memfis da strada  
Od vode, vatre;  
Crnja ne mari  
Brigu ne bere -  
Memfis da strada  
Pa da se digne,  
Crnji svejedno  
Bole ga brige.  
Svi ti gradovi  
Rđa i prah,

Kroz krš im poje  
Tek vetra dah...

## Ma Rejni

### I

Kad Ma Rejni  
Dođe u grad  
Narod od svukud  
Pokulja tad,  
Poplar Blaf i  
Kejp Džirardo,  
Sjate se da vide  
Kako Ma radi to;  
Krtije voze,  
Jašu na muli,  
U vozove nagurani  
Izletnici veseli. . .  
Miljama okolo,  
Tako vam bude,  
Od Mobil Grada  
Do Orleanske delte,  
Kad Keva stigne  
Tu bilo gde.

### II

Nagru da čuju Kevu iz varoši uz reku,  
Iz kukuruzišta kod Blekbotoma i logora tesarski';  
Guraju se u sali, smijulje i kreštu,  
Huje k'o vetar močvarni, žubore k'o potok veseli.

Šaljivdžije se i dalje cerekaju dok sede u gužvi  
Drugi sednu i čekaju puni svog bola i muke,  
Sve dok Keva ne izađe i isceri se zlatnim zubima na nji'  
A Long Boj ne sjuri mol niz crno-bele dirke.

### III

O Ma Rejni  
Zapevaj;  
Sad si došla  
U svoj kraj,  
U nas uđi,  
Snage daj...  
O Ma Rejni,  
Mala malena;  
Pevaj o baksuzu  
Što nam se sprema;  
Pevaj o putu na koji moramo



Bez prijatelja...

IV

S tipom sam pričao, reče mi on  
„Ona nas sam’ tako dovati na neki fazon.  
Pevala je Bluz mrtve vode tako jednom:

*’Kiša danima i nebo crno kao noć.  
U dolini izbi problem kad je pala noć.*

*’Grmi i seva i oluja poče tad  
Iljade ljudi nema gde da pođe sad.*

*’Stojala sam tako na nekom brdu usamljenom  
I gledala dole đe mi nekad beše dom.’*

I narod je narafski savio glavu i plak’o  
Savio tešku glavu, zatvorijo usta čvrsto i plak’o  
A Keva je sišla sa scene i pošla napolje za nekim čovekom.“

Šta još da rečem kaže mi on:  
Žena nas prosto do’vati na neki fazon.

### **Deca Misisipija**

Oni poznaju strah; i dok se peva  
A mesečev vrh izranja nad mračnom šumom,  
I oni glasom hvataju štim letnje noći,  
Ljudi ovi čak i tad osete nagoveštaj straha.  
Tokom sve dangube na brani,  
Dok neometano rasipaju vreme,  
Mašu velikom brodu koji zamiče za okuku  
„*Samo napred, Gosn Kormilar! Napred, Big Boj!*“  
Ispod tamnog im smeha  
Koji grmi kao poplava kad se zakuca u preliv,  
Čak i tada ispod bi tekla jaka struja  
Straha.  
E sad, ovaj narod  
Poznaje strah intimno.  
Videli su  
Crnu vodu kako puzi kao spora Sudba,  
Nepomirljivo, neumorno,  
Preko plavnog zemljišta, preko stogova kukuruza  
Preko crte visokog vodostaja, viša od najluđih prognoza,  
Šunjala se crna voda na njihove oči,  
Nadolazila dok su se komešali zapanjeni u polusnu.

*Gospod je reko Noju da sprema se poplava,  
Noj ču šta veli Bog  
Te stoku metnu na brod,*

*Eh da reče Gospod i nama.*

Ovaj narod zna za patnju.  
Gledali su kako Crna voda grgolji, zapljuskuje, tutnji,  
Kako im uzima sve što su za života zaradili, odnosi im iz domova  
Bedni inventar, drage stvari kao što su stari čuvari ognjišta.  
Upoznali su i smrt  
Iznenadnu, alavu na stoku, na decu,  
Koja se šunjala uz crnu vodu  
Pritajena, neumorna.

*Smrt birka nove načine  
Da nas dokrajči žive,  
Šunja se crna poplava  
Dok narod spava  
Smrt od vode crne  
Gadne, prevrtljive.*

Pored svog hvalisanja verom, oni poznaju i sumnju.  
Za njih nema Ararata;  
Ni duge obećanja da premosti plava nebesa;  
Ni golubice, da označi mir;  
Ni ljubaznih olakšica za nove početke.  
Oni poznaju  
Tek obećanje pečene zemlje, spržene kao u grnčarskoj furuni,  
Ružno ispucale, raspale u prah pred setvu,  
Smrdljive od truleži, dok je nadleću strvinari,  
Obećanje zime, sumorne i nemilosrdne,  
Sad više bez veselih nadanja, tek memljive uspomene  
Čemerne kao vode, otrovne kao vode,  
Crne i neumorne kao zlokobne vode.

*Dolazi zima  
Posnija no ikad  
Šta ti učinismo mi  
Da činiš to što činiš?  
Ti reko garava srca  
Nismo te vredali nikad.*

Ovaj narod poznaje strah, sad im je k'o stari drug;  
Deca, pastorčad  
Misisipija...

Čovi se noge zaglibe u lepljiv mulj,  
Čovi ova žuta voda uđe u krv,  
Ne treba nada, ne treba mu trud,  
Blatne struje zauvek ga vežu tu.

**Deca naše dece**

Kada čuju  
Ove pesme, rođene u mucu njihovih starih  
Dragulje pesme, duboko zakopane pod teretom  
Godina mračnih i teških;  
Oni se smeju.

Kada čuju sladunjave melodije o ljubavnim groznicama,  
Milozvučne laži o ljubavi beskrajnoj;  
Gde se pogani telesni svrab transformiše u nešto božansko;  
Tad uzdišu i oči kolače  
Jedni na druge.

Zaboravili su, nikad nisu ni poznavali,  
Duge dane pod žarkim suncem  
U smrdljivim pirinčanim močvarama;  
Seću suve trave tokom trećeg prolaska  
Kroz pamuk koji guši;  
Zimske noći u improvizovanim kolibama od blata,  
Gde su ove pesme bile jedina uteha.  
Zaboravili su  
Šta se moralo otrpeti -  
Da bi oni, brbljiva mlađarija,  
Izbeljenih lica, namazanih usana,  
I kose zalizane da bude ravna kao belačka,  
Mogli da uguše tihi glas lepote  
Senzualnim podvriskivanjem;  
I mogli bi kad čuju ova sećanja svojih starih  
Da se zakikoću,  
I da podgurkuju jedni druge u satenom obmotani  
Sjajni bok...

### **Harlemske prijateljice noći**

Zašto hodaju tako tragično  
Ma, nije važno, kad budu bile u  
Zahvalnom grobu, svaka izbeljena lobanja  
Biće iscerena ...

### **Kabare**

(1927, Klub Crno & Krem Čikago)

Bogati, razmetljivi, otekla lica,  
Jevreji i Anglo-Saksonci,  
Sizereni se baškare ovde sa svojim bleštavim draganama.  
Gust dim se vije pod prigušenim svetlom  
Patvoreno, gluvo-nemi konobari  
Laskaju velikašima,  
Klize lako preko debelih tepiha,  
Obazrivi tek da nogom ne prevrnu boce

Koje se kriju pod stolovima.

Džez orkestar oslobađa svoje mahnitaje.

*De, de,  
Tako je Rodžere; to je dobra kuca,  
Pokaži gospodi šta sve znaš.*

Trombon riga, dok saksofon  
Kiselo tuli, činele se sudaraju,  
Bubnjar se cima u epileptičnom napadu

Blatna voda  
Oko mojih stopa  
Blatna voda

Ansambli ulazi, njišući se.  
'Prelepe Kreolke iz Nju Orleansa'  
(Pristigle preko Atlante, Luivila, Vašingtona, Jonkersa,  
A ta predsedanja su trajala skoro čitav njihov život)  
Kremasta im se koža zajapurila od topline,  
O, le bal des belles quarterounes!  
Zanosna tela im gotovo naga ako se izuzmu  
Jeledi od dronjave roze svile, kratke i uzane somotske pantalonice,  
I sjajne čizme sa srebrnom kopčom;  
Preko zalizane i kratke kose nose crvene bandane;  
To da bi evocirale (potpomognute bocama pod stolovima)  
Život na reci -

Blatna vodo, mila reko

(Pre će biti gusar Lafit  
i njegovi srčani kopači zlata)

Mira i sreće ima tamo  
To jemčimo

*(U Arkanzasu  
Sirote i polugole budale, obeležene identifikacionim brojevima,  
Izmoždene na branama,  
Dopremaju se nazad u kmetstvo  
Koje nikada pre tog nisu napuštali  
I možda više nikad ni neće)*

Biii-dap-iii-Duuup, diii-ba-diii-Buup

Devojke se migolje i uvijaju

*Eh da, i vi  
Ponosite lepojke što đipate tako,  
Pokažite gospodinima kako ide kas.  
Sve prvoklasna grla, gospon.*

*Koliko nudite, gospodo, gospodo...*

Danas je godina kako me tamo nema  
Tumaram i lutam  
Nije mi bitno ako je tamo blatno

*(Sad kad su se poplave povukle,  
Šta je preostalo tom zlosrećnom narodu?  
Vremena na pretek da zbraja šta je izgubio,  
A šta je drugo i ostalo da se broji?)*

I dalje je to moj dom, moj topli dom

Iz tih prelepih grla  
Uzdasi i duboki vapaji za domom:  
Nešvil, Toledo, Spaut Springs, Boston,  
Kreolke iz Džermantauna -  
Tela se uvijaju i njišu;  
Čaše su ponovo pune...

*(U državi Misisipi  
Crni se narod zbio, bez reči, ništa ne razumeju,  
Pitaju se 'Kako dobri Bog  
Može da im učini to')*

skloništa  
Dole u Delti

*(Nad rekom Jazu  
Lešinari nadleću, nisko,  
Prežderani, ipak istežu mršave šije,  
I dalje vrebaju.)*

Stopala sama Diksiju kreću  
Tu negde oko Delte leć'u

Orkestar je poludeo, bubnjar baca palice  
Ka mesecu, mesecu od kartona,  
Horistkinje zauzimaju čudne telesne položaje  
Vretenastim rukama beru grožđe  
Savijaju se, migolje, uvrću

Srce mi jeca za tom  
B L A T N O M V O D O M

*(Dole po dolinama  
Vonj sasušenog blata  
Gorko podseća na smrt.)*

Diii da diii DAAAAH

## Napoličari

Kad su dojahali s prvim mrakom i povikali mu ime,  
Iz stračare k'o čovek izade.  
Ugleda svog gazdu, što šerif je bio,  
I par naoružanih baraba tu se nađe.  
Kad ispališe pitanja o sastanku,  
Stajao je kao da je gluv i nem,  
A kad kolovođe sjahaše s konja,  
Znao je da došlo je njegovo vreme.  
Pod svetlom fenjera stadoše ga seći,  
Uz slabašne uzdahe žene i dečji plač  
Pomešane sa jecajima koji mu se otimaše.  
Ali ne htede reći, ne htede ništa reći.  
Sindikatu mu je drug, i on je Sindikat,  
I šta bi ko mogao tu da kaže?  
Pa ga krutim užetom svezaše  
Popeše na mulu i daleko odvedoše  
U mračnu šumu što priče ne priča,  
Gde sačuva svoju tajnu, a i oni svoju sačuvaše.  
Odati nije hteo mesto,  
Niti ko su oni, beli li su ili crni,  
Niti šta ta braća njegova smerашe.  
Šibali su ga i po glavi udarali;  
Jednom on krvave usne rastavi  
Od bola velikog i ponosa prevelikog,  
Jednom, da se gazdi u lice nasmeje;  
Zbog toga ga gazda ustrela u bok.  
Stropoštao se, i krv šiknu.  
No ni reči nije promumlao,  
Pa ga, psujući, ostaviše k'o da je mrtav.  
Ležao je bez reči i čekaao,  
Sve dok režanje i romor ne zamreše;  
„Ni reči ne kazah,“ reče,  
A zatim šumi crnoj i mesečini  
Odade tajnu jednu pre smrti:  
„Ovaj tu šiprag iskrčićemo uskoro,  
Pa beli hrast uz crni hrast saditi.“

## Starina Lem

Starina Lem mi kroz priču reče:  
„Oni mere pamuk  
Skladištu žito  
Mi im valjamo  
Za poljski rad samo;  
Oni radnju drže  
I vodu knjige  
Naša je zahvalnost  
Što varaju nas;  
Golobradi službenici

Zovu nas imenima  
A mi da persiramo  
Izdžikljajim balavcima  
Teraju nas da  
Radimo salto  
Mi se savijemo na pola  
Kažemo, „Fala gospon.“  
I ne dođu po jedan  
Ne dođu po dva  
Već dođe ih na tuce.  
„Imaju sudije  
Imaju advokate  
Imaju porote  
Imaju zakon  
I ne dođu po jedan  
Imaju šerife  
I zamenike  
Ne dođu po dva  
Imaju sačmare  
Imaju konop  
Nama na kraju sledi pravda  
I dođe ih na tuce.  
„Oni ne mole  
Gledaju pravo  
Mi dlan pružamo  
Pogled u pod  
Ne dođu jedan po jedan  
Imaju muškos  
Imaju hlabros  
Ne dođu po dva  
A mi ko kerovi podvijenog repa.  
Goru nas kad smo kerovi  
Goru nas kad smo ljudi  
Dođe ih na tuce...  
„Imo sam druga  
Čovek od dva metra  
Mišićav sav  
Ljudina prava  
Ne dođu po jedan  
Vredniji, jači od  
Bilo kog tipa, il' dva  
Ne dođu po dva  
U radnji je reko nešto  
Kad mu nije bilo mesto  
Dali mu dan jedan  
Da iz okruga zbriše  
Nije teo.  
Reče „Baš da vidim da dođete.“  
I dođoše po njega  
I dođe ih na tuce.  
U okrugu je i dan danas -  
Eno ga tamo mrtav leži.

Oni ne dođu po jedan  
Ne dođu po dva  
Neg' dođe ih na tuce.”

### **Južnjački žandar**

Oprostimo Tajju Kendriksu.  
U Darktaunu se to zbililo. Bio je mlad.  
Živci su mu titrali. Dan bio vreo.  
Crnac tad istrča iz sokaka.  
I on je opalio.

Razumevanja za Taju Kendriksa.  
Crnac je jamačno opasan,  
Zato i jeste u trku;  
I žutokljunac da muškost dokaže  
Najednom dobi priliku.

Progledajmo kroz prste Taju Kendriksu  
Kad već neće biti odlikovan.  
Kad doznao je što Crnac trči  
Bilo je već dockan;  
A za tog Crnca šta drugo reći  
Do da je bio malerozan.

Sažalimo se na Taju Kendriksa,  
Već je dovoljno propatio,  
Stajao je, u ruci se dimio pištolj,  
Sam, uplašen kao zec,  
Pa povrh svega naricanje žena  
I Crnčev samrtni ropac.



## D.4 Lengston Hjuž

### Crnac govori o rekama

Znao sam reka i reka;  
Znao sam reka drevnih kao svet i starijih od tokova ljudske krvi kroz vene čovekove.

Duša mi se kao reke te produbila.

Kupao sam se u Eufratu kad zore bejahu mlade.  
Kolibu sam sagradio uz Kongo i tok te reke me je uspavljivao.  
Odmerio sam Nil, pa nad njim digao piramide.  
Čuo sam pesmu Misisipija kad se Ejb Linkoln spustio do Nju Orleansa, i video kako se grud reke muljevita okupala zlatom u sumrak.

Znao sam reka i reka:  
Drevnih, tamnih reka.

Duša mi se kao reke te produbila.

### Crnac

Ja sam Crnac:  
Crn k'o što noć je crna,  
Crn k'o dubine moje Afrike.  
Bejah rob:  
Cezar mi reče da mu počistim stepenište.  
Vašingtonu sam čizme glancao.  
Bejah radnik:  
Pod rukom mojom piramide iznikoše.  
Mešah malter za Vulvortovu zgradu.  
Bejah pevač:  
Sve od Afrike pa do Džordžije  
Nosih tugovanke svoje  
Stvorih regtajm.  
Bejah žrtva:  
Belgijanci mi sekoše ruke u Kongu.  
I dalje me linčuju u državi Misisipi.  
Ja sam Crnac:  
Crn k'o što noć je crna,  
Crn k'o dubine moje Afrike.

### Pesma (1)

*Za portret afričkog dečaka u maniru Gogena*

Svaki tam-tam iz džungle u krvi mi damara,  
I svaki divlji zažareni mesec džungle sija mi  
U duši.  
Ove civilizacije se bojim -  
Tako teške,  
Tako snažne,  
Tako hladne.

### **Jadikovka za tamne narode**

Nekad sam bio crvenokožac,  
Ali je belac došao.  
Takođe sam bio i crnac,  
Ali je belac došao.

Isterali su me iz šume.  
Odveli su me iz džungli.  
Izgubih svoje drveće.  
Izgubih svoje mesece srebrne.

Sad su me u kavez stavili  
U cirkusu civilizacije.  
Sada sam u stadu mnogih -  
Okovanih u cirkusu civilizacije.

### **Uplašeni**

Plaćemo među neboderima  
Kao što preci naši  
Plakahu među afričkim palmama  
Zato što sami smo,  
Noć je,  
I uplašeni smo.

### **Bogovi**

Bogovi slonokosni  
I abonosni,  
Bogovi dijamantni, žadni,  
Bez reči sede na polici hrama  
Dok ljudi su  
Isprepadani.  
A bogovi slonokosni  
I abonosni  
I oni od dijamanta, žada  
Samo su šašave lutkice boga  
Što ljudska ih ruka  
Sazda.

## **Naga mlada plesačica**

Pod kojim prašumskim drvetom si snila,  
Ponoćna plesačice u džezerski sat sitni?  
Koja šuma golema svoj dah je spustila,  
Nad senicom tvojom baldahin mirisni?

Pod kojim prašumskim drvetom si snila,  
K'o noć crna devo što njišeš bokovima?  
Koja zvezdano bela Luna ti je mater bila?  
Kog čistog si momka nudila poljupcima?

## **Dans Afrikan**

Mukli damari tam-tama,  
Lagani damari tam-tama,  
Lagano... muklo  
Muklo... lagano -  
Krv ti pokrenu.  
Ples!  
Devojka u noć ogrnuta  
Kružeci lako stupa  
U krug svetlosti  
Vrti se meko... lagano,  
Kao pramičak dima oko vatre  
A tam-tam bubnji,  
A tam-tam bubnji  
I mukli damari tam-tama  
Krv ti pokreću.

## **Džezonija**

O, drvo srebrno!  
O, duševne reke zablistale!

Kabare je sred Harlema,  
Šest džezera mudrih svira.  
Devojka pogleda smela pleše  
Halje od svile zlatne visoko zadiže

O, drvo raspevano!  
O, duševne reke zablistale!

Nije li Eva  
U pravrtu odveć  
Smelo gledala?  
Nije li Kleopatra u haljini  
od zlata divna bila?

O, drvo blistavo!  
O, duševne reke posrebrene!

U vrtlogu kabarea  
Šest džezera mudrih svira.

### **Crni plesači**

„Ja i moja mala  
Znamo jošte dva  
Još dva načina da se Čarlston igra!  
Da, da,  
Da, da, da!  
Još dva načina da se Čarlston igra!“

Svetla prigušena za stolovima  
Uz muziku veselu,  
Smeđi step igrači  
U kabareu.

Belci, smejte se!  
Belci, molite se!

„Ja i moja mala  
Znamo jošte dva  
Još dva načina da se Čarlston igra!“

### **Noćni klub u Harlemu**

Gizdavi crnci u kabareu..  
Džez-bend, džez-bend –  
Nek svira, svIRA, SVIRA!  
Sutra ... ko zna?  
Danas se igra!

Okom cure bele  
Vesele crnce dozivaju  
Smeškom im crne dase  
Prašumske slasti obećaju

Devojke tamno smeđe  
U naručju plavušana se klata.  
Džezeri, džezeri -  
Evine draži opevajte!

Ni beli, ni smeđi,  
Ne mogu da pogode  
Kad dođe sutra  
Kud putevi vode?

Džezeri, džezeri -  
Svirajte, SVIRAJTE!  
Sutra ... je tama.  
Danas nas radujte!

### **Džez orkestar u pariskom kabareu**

Sviraj onu stvar!  
Džez orkestre!  
Svirajte za lordove i dame  
Za vojvode i grofove,  
Za kurve i žigole,  
Za američke milionere,  
I školske nastavnice  
Što izašli su u provod.  
Sviraj,  
Džez orkestre!  
Tu melodiju znaš  
Što smeje se i plače istovremeno.  
Znaš je.

Mogu li?  
Mais oui.  
Mein Gott!  
Parece una rumba.

Sviraj, džez orkestre!  
Treba ti progovoriti na sedam jezika  
I možda kojem još,  
Čak i ako stižeš iz Džordžije.  
Mogu s tobom kući, šećeru?  
Narafski.

### **Džezer i saksofon (2 po ponoći)**

SVAKA  
Daj pola pinte, -  
Džina?  
Jok, suni  
VOLI MOG DRAGOG  
Viskija. Voliš  
Da cugneš,  
Je li, lepojko?  
AL' MOJ DRAGI  
Nego šta. Poljubi me  
VOLI SAMO  
Tatice.  
MENE  
Kaži mi!  
SVAKA

Šta?  
ŽELI MOG DRAGOG  
Tvoja sam  
AL' MOJ DRAGI  
Lepotica, kažeš?  
ŽELI  
Narafski.  
SAMO  
'Oćemo li  
MENE,  
Onda!  
ŽELI ME.  
Čarlston,  
mamice!  
!

### **Bluz fantazija**

Hej! Hej!  
Baš tako  
Bluz pevačice vele.  
Dok molske pesme poju  
Smeju se,  
Hej! Hej!

Moj čovek me ostavio,  
Brale, otiš'o je sam.  
Dobri moj čovek me ostavio,  
Dušo, otiš'o je sam.  
Sad me taj plačljivi bluz  
Progoni noć i dan.

Hej! ... Hej! ...

Umor,  
Umor,  
Muka i jad.  
Sunce će da sine  
Ponovo negde  
Nekad

Kupila sam kartu,  
Pakujem i sedam na voz.

Raspali pesmu, sestro!

Kupila sam kartu,  
Pakujem i sedam na voz.  
A kad se budem ukrcala  
Zaboraviću taj moj bluz.

Smeju se,

Hej! ... Hej! ...  
Smeju se naglas,  
Hej! ... Hej! ...

### **Smoždeni bluz**

Sneno iskidano zapevuši tiho,  
Uz taj blagi romor lagano se njihao  
Taj Crnac kog čuh kako svira.  
Pre neko več, Lenoks ulica  
Mutna i slaba gasna sijalica  
A on se ljuljao lenjo...  
On se ljuljao lenjo...  
Ta pesma je Smoždeni bluz.  
Prsti od abonosa, dirke od slonovače  
On nagna jadni klavir da od pesme zaječi.  
O kakav bluz!  
Na klimavoj stolici sve vreme se ljuškao  
Kidao jadnu izjandalu pesmu k'o da s Marsa je pao.  
O medni bluz!  
Pravo iz crne duše mu krenu.  
Ah taj bluz!  
Dubokim glasom setom obojenim  
Začuh Crnca da peva, klavir je jecao s njim -  
„Na belom svetu nikog nemam  
Ost' o sam sasvim sam  
Žaliti više neću  
Nek' muku nosi vrag.“  
Trup, trup, trup, zalupa nogom po podu.  
Odsvira koji akord, pa nastavi pesmu tu -  
„Smožden sam i bolan  
I nema meni sreće.  
Smožden i bolan vala  
I nema meni sreće -  
Radosti više nemam  
Bolje da umro sam već.“  
Tako je tulio pesmu ovu do duboko u noć.  
Tad zvezde zgasnuše, pa mesec s njima pođe.

Pevač prekida pesmu, pošao je da spi  
Smoždeni bluz i dalje zvonio mu u glavi..  
I usnu kao klada, ili pokojnik.

### **Priče Tete Su**

Teta Su ima glavu punu priča.  
Teta Su ima čitavo srce puno priča.  
U letnje večeri, na tremu pred kućom  
Teta Su privije dete smeđeg lica uz grudi  
Da mu priča priče.

Crni robovi  
Rade pod užarenim suncem,  
I crni robovi  
Hode kroz rosnu noć,  
I crni robovi  
Pevaju pesme tuge na obalama moćne reke  
Komešaju se tiho  
Kroz žubor glasa stare Tete Su,  
Komešaju se tiho  
U senama tamnim koje stalno iznova pohode  
Priče Tete Su.

I dete tamnog lica dok sluša  
Zna da su priče Tete Su priče izistinske.  
Zna da Teta Su svoje priče čitala nije  
Nikad u knjizi nekoj,  
Već da su nastale  
Baš iz njenog života.

Dete tamnog lica ne govori  
Ove letnje noći  
Priče Tete Su sluša.

## **Jug**

Lenji, nasmejani Jug  
Na usnama mu krv  
Jug osunčana lica  
Kao zver jak,  
S mozgom idiota.  
Jug detinjeg uma  
Što džara pepeo zamrle vatre  
Tražeći kosti Crnca.  
Pamuk i mesec,  
Toplina, zemlja, toplina,  
Nebo, sunce, zvezde,  
Jug sa mirisom magnolije.  
Lep kao žena neka,  
Zavodljiv kao kurva tamnooka,  
Strastvena, surova,  
Mednih usana, sifilitična –  
Takav je Jug.  
A ja, koji crn sam, voleo bih nju  
Ali mi u lice pljuje.  
I ja, koj crn sam,  
Darovao bih joj mnoge retkosti  
Ali ona mi leđa okreće.  
Pa sad tragam za Severom –  
Severom hladna lika,



Jer kažu da on je  
Nežnija ljubavnica,  
U čijoj kući deca moja  
Uteći mogu činima Juga.

### **Epilog (Ja, takođe)**

Ja, takođe, pevam Ameriku  
Ja tamniji sam brat.  
Šalju me da večeram u kuhinji  
Kad društvo dođe,  
Al' ja se nasmejem  
I lepo jedem  
I jačam.

Sutra  
Za stolom ću sedeti  
Kad društvo dođe  
Niko se usuditi neće  
Reći mi,  
„U kuhinji večeraj,“  
Tada.

A sem toga,  
Videće i kako sam lep  
I biće ih stid -  
Ja sam takođe Amerika.

### **Mini peva svoj bluz**

Kabare, kabare!  
Tu idemo čovek i ja.  
Kabare, kabare!  
Tu ćemo on i ja, -  
Unutra sneg ne veje  
Jad ostane pred vratima.

Džezeri, džez muzikanti!  
Plešemo moj čovek i ja.  
Kad se uz njega privijem  
Nijedna šanse nema.

Mili, o mili moj,  
U ponoć me hvataju lutke.  
Ako me dragi voleo ne bi  
Svisnula bih od muke.  
Ako me ljubio ne bi  
Pošla bi' ja  
Odma' bi' za sē raku kopala.

Bluz...bluz!  
Čemerni, bolni bluz!  
U meni sad jak je bluz.

### Počujte bluz

Cure dobre, cure smerne  
Čujte šta velim ja  
Sve curice dobre,  
Počujte šta velim ja  
Mal' džin mal' viski  
I više nisi devica.

Nedeljom kod veroučitelja  
Dobro sam dete bila.  
Uvek se nedeljom molila -  
Baš dobro dete sam bila,  
Sve dok me gomila bekrija ovi'  
Nije namagarčila.

Cure dobre, cure smerne  
Počujte savet moj.  
Oj, curice dobre,  
Bolje čujte savet moj:  
Sa momcima ne ludujte  
Jer će vam doneti bol.

### Bluz u sred ciče zime

Zavej'o sve je sneg,  
U sred ciče zime.  
Zavej'o sve je sneg,  
U sred ciče zime —  
Bilo je veče Badnje  
Kad dobri moj ostavi me.

Dal' mi nedostaje, šta znam  
Al' tad ugalj je bio pri kraju  
Dal' mi nedostaje, šta znam  
Al' ugalj je bio pri kraju  
Ako je ljubav, to nije vreme  
Kad žene se ostavljaju.

Reče mi da me voli  
Al' mora da lagao je.  
Rek'o mi da me voli.  
Mora da lagao je.  
Al' on je jedini čovek  
Kog voleću do smrti moje.

Kupiću grmlje ruže  
Da raste kod zadnjih vrata,  
To grmlje ruže  
Zasadiću kod zadnjih vrata,  
Kad crknem da ne moraju  
Drugo cveće da plate.

### **Bluz putem ka severu**

Niz drum odo', Bogo,  
Niz drum odo' ja.  
Niz drum, Bogo moj,  
Skroz niz drum odo' ja.  
Nekog da nađem moram  
Da ne nosim teret sam.

Pod nogom drum se pruža,  
Hodaću, a šta drugo.  
Tu ispred drum se pruža  
Korak po korak...šta drugo?  
Za čašu razgovora  
Naš'o bi' dobrog druga.

Mrzim da budem tužan  
Bogme mrzim i da sam sam  
Reko' mrzim da budem tužan,  
Tužan i sam, to mrzim ja,  
Al' svaki drug kog nađem  
'Oće da me ošiša.

Put, put, put, oj!  
Put, put... putujem... put, put!  
Put, put, put, oj!  
Putujem put Severa.  
Varoši uz Misisipi  
Baš nisu ni za kera.

### **Bluz rodne grude**

Železnički mos' je  
Kao tužne pesme dah.  
Železnički mos' je  
Kao tužne pesme dah.  
Svaki put kad voz projuri  
Negde bih iš'o ja.

Stig'o sam na stanicu.  
Trč'o sam k'o bez duše.  
Na stanicu stigoh velim.  
Trčao k'o bez duše.

Tražio neki vagon  
Da vodi me na moj Jug više.

Čežnja za rodnom grudom,  
Strašna je i grozna.  
Čežnja za rodnom grudom  
Vala baš je grozna.  
Da ne bih samo plak'o  
Zasmejem se do suza.

## **Mulat**

*Ja sin tvoj sam, belče!*

Džordžija u sumrak  
Terpentina lug  
i na hramu jedan srušio se stub.

*Zar ti moj sin?  
Ne budi lud!*

Mesec prekri terpentina lug.  
Noć na Jugu  
Puna zvezda,  
Velikih sjajnih žutih zvezda  
Igračka je telo, ništa drugo.  
Tela bludnica  
Sočna i garava  
Modrocna  
Kraj crnih taraba.  
O, maleno ti kopile žuto,  
Igračka je telo, ništa drugo.  
Čamov zadah kroz blagu noć se vije.  
*Šta je telo mati tvoje?*  
Srebrn mesec kad sve obavije.  
*Šta je telo mati tvoje?*  
Čamov dah oštar što kroz noć se vije.  
Noć crnačka,  
Crnačka slast,  
Kopilane mali  
I žučkast.

*Jok vala, nisi mi brat.  
Čamuga moj brat nije.  
Ni slučajno.  
Čamuga moj brat nije.*

Noć na jugu puna je zvezda,  
Velikih sjajnih žutih zvezda.  
Vi, kao zemlja plodna,  
Kao noć crna tela

Rađajte blagorodna  
Žučkaste i male kopilane.

*Natrag u noć da nest'o ti si,  
Belac nisi.*

Roj zvezda svud po nebu sinu.  
Mlada noć miri na čamovinu.  
Noć crnačka,  
Crnačka slast.

*Ja sin tvoj sam, belče!*

Kopilan mali  
I žučkast.

### **Crvene svilene čarape**

Navuci te crvene svilene čarape  
Curo garava.  
Prošeći se nek' ti beli momci  
Noge gledu.

I 'nako šta bi drugo radila,  
U ovoj varoši, -  
Previše si ubava.  
Navuci si, curo, crvene svilene čarape,  
I sutra će dete da ti bidne  
Žučkasto svetlo

Iziđi, nek' ti beli momci  
Noge gledu.

### **Rubi Braun**

Bila je mlada i lepa  
I zlatna kao sunce  
Što grejalo joj telo.  
I zato što je bila obojena  
U Mejvilu ne beše mesta za nju,  
Niti goriva za čisti plamen radosti  
Što pokušavao je da se razgori u njenoj duši.

Jednog dana,  
Dok je sedela na zadnjem tremu stare Gđe Lantam  
I glancala srebrninu,  
Ona postavi sebi dva pitanja  
A ovako nekako su glasila:  
Šta jedna obojena cura može  
Sa novcem zarađenim u kuhinji jedne belkinje?

I zar nema kakvog uživanja u ovoj varoši?

Sada su one ulice dole uz reku  
Bolje upoznale tu lepojku Rubi Braun,  
A u lošem kraju, u sumnjivim kućama zakapčenih prozora  
Devojka mednog tena  
Traži odgovore na svoja pitanja.  
Dobri bogobojažljivi ljudi njeno ime  
Više ne pominju.

Ali belci,  
Posetitelji visokih zakapčenih kuća,  
Daju joj sad više novca  
Nego što su ikad ranije,  
Dok je radila u njihovim kuhinjama.

### **Pitanje (1)**

Kad stari đubretar Smrt  
Dođe da naša tela skupi  
I ubaci ih u vreću zaborava,  
Pitam se da li će smatrati  
Da leš belog multimilionera  
Redi više parica večnosti,  
Nego tamni torzo  
Crnog berača pamuka?

### **Rudnici Johanesburga**

U rudnicima Johanesburga  
Radi 240.000  
Afričkih domorodaca.  
Kakvu pesmu  
Bi mogao  
Od toga sazdati?  
240.000 domorodaca  
Radi u  
Rudnicima Johanesburga.

### **Migracija**

Detence crno sa Juga  
U severnu školu dođe  
I strah ga je da se igra  
Sa belom decom.

Ona su prvo dobra prema njemu,  
Ali na kraju ga kinje  
I kažu mu da je „crnčuga“.

Crna deca, takođe,  
Počnu da ga mrze  
Posle nekog vremena.

On je tamni dečačić  
Okruglog, crnog lica  
Sa belom izvezenom kragnom.

O ovom  
Detencetu uplašenom  
Neko bi mogao da ispriča priču  
Koja opisuje sutrašnjicu.

### **Pravda**

Da Pravda je boginja slepa  
To mi Crnci dobro znamo.  
Povezom krije dva gnojna čira  
Nekad oči su bile tamo.

### **Hristos u Alabami**

Hristos je čamuga,  
Premlaćen, smeđ:  
Otkrivaj leđa!

Gle, majku Mariju:  
S Juga crnu mamicu.  
Začepi gubicu.

Bog mu je otac  
Gospodar beli s neba  
Njega voleti treba.

Kopilan najsvetiji  
Hristos čamuga  
Krvavih ustiju  
Na raspeću  
Juga.

### **Balada o Oziju Paelu**

Crven je taj alabamski drum  
Ozi, Ozi Pael,  
Crvenije još gde ti pustiše krv,  
Ozi, Ozi Pael.

Rešetke jake, čelična kapija

Ozi, Ozi Pael,  
Iz Šerifovih očiju mržnja sija,  
Ozi, Ozi Pael.

Visoki Šerif puca da ubije  
Crnog mladog Pauela  
Zakon je klanovac što dobar nije,  
Ozi, Ozi Pael.

Vašingtonskih devet staraca,  
Ozi, Ozi Pael,  
Nisu videli da Šerif puca  
Pravo u Ozi Pauela.

Devet staraca mudrih, moćnih,  
Ozi, Ozi Pael,  
Ne videše Šerifove oči  
Da pilje u Ozi Pauela.

Al' dobro znaju devet crnih dečaka,  
Je l' tako Ozi Pael?  
Kako je to kad život je pakao,  
Ozi, Ozi Pael.

Đavo je klanovac što dobar nije  
Ozi, Ozi Pael,  
Beli šerif što puca da ubije  
Crnog, mladog Pauela.

I crven je taj alabamski drum,  
Ozi, Ozi Pael,  
Crvenije još gde ti pustiše krv,  
Ozi! Ozi Pael!

### **Nova pesma**

Govorim u ime miliona crnih  
Što bude se i pokreću.  
Nek svi drugi začute na tren.  
Imam ovaj amanet da vam predam,  
Sledeće da kažem,  
Ovu pesmu da zapevam:

Čemeran beše dan  
Kada sam leđa povijao  
Pod šibama robovlasnika.

Taj dan je za mnom.

Čemeran beše dan  
Kad moje dece u školi ne bi,



A mladi mi na svetu behu nemi  
A žene mi kradljivci uzimahu  
Da igračke im budu.

Taj dan je za mnom.

Čemeran, rekoh, beše dan  
Kad mi je konopac rulja  
Svezivala o vrat  
A vatra mi tabane pekla  
I tlačitelji behu bez milosti,  
A olakšanje jedino behu mi  
Pesme tuge.

Taj dan je za mnom.

Jako dobro znam  
Da samo ruke moje,  
Kao zemlja ova mrke,  
Mogu moje mrko telo osloboditi.  
O, lopovi, izrabljivači, ubice,  
Više mi nećete govoriti  
Nadmerna pogleda i prezrivyh usana:  
„Ti moj si sluga,  
Crnče –  
Ja, slobodan!“

Taj dan je za mnom -

Jer sada,  
Na mnogim usnama –  
Tamnim usnama iza kojih crven jezik gori  
I beli zubi blešte –  
Nove reči nastaju,  
Od prošlosti  
Čemerne  
A slatke  
Od tog sna.  
Napregnute,  
Nepopustljive,  
Snažne i sigurne,  
Licem zemlje su se razletele –

Pobunite se! Ustajte!

Crni svet  
I beli biće  
Jedno znaj!  
Svet radnika!

Prošlosti je kraj!

Novi san  
Naspram sunca  
Sja!

## Otvoreno pismo Jugu

Beli radnici Juga  
Rudari,  
Farmeri,  
Mehaničari,  
Fabrički radnici,  
Prodavačice,  
Železničari,  
Sluge,  
Berači duvana,  
Napoličari,  
POZDRAV!

Ja sam crni radnik,  
Počujte:  
Neka zemlja bude naša,  
I rudnici i fabrike i poslovni neboderi  
U Harlanu, Ričmondu, Gastoniji, Atlanti Nju Orleansu;  
Neka postrojenja i putevi i sredstva moći  
Naši budu:

Zaboravimo šta je govorio Buker T,  
„Razdvojeni kao prsti.“

Postanimo, vi i ja,  
Jedna ruka  
Koja se ujedinjena diže  
Da smrska stare i mrtve dogme prošlosti –  
Da ubije rasne laži  
Zbog kojih bogati vladaju,  
I gone nas da rintamo na sat  
Bespomoćni, glupi, rasuti, i sami – kao sad –  
Rasa protiv rase  
Jer jedan je crn,  
A drugom lice beli se.  
Naučimo nove lekcije,  
Svi radnici zajedno,  
Novi način života stvorimo,  
Jedan sindikat formirajmo:  
Sve dok budućnost ne sagori  
Svaku grešku prošlu  
Zajedno ponovimo:  
„Ti moj si brat, crn ili beo,  
Ti moja si sestra – sada – danas!“  
Za mene više nema Velike migracije na Sever.

Umesto toga: migracija u silu i napredak –  
Na tornju Taskagija vije se novi barjak! sa novom zastavom na tornju svom!  
Na svakom drvetu za vešanje, plakat na kom piše OSLOBODENJE  
Jer ste se vi, radnici siroti, beli,  
Sa mnom za ruke uhvatili.

Nismo znali da braća smo.  
Sada znamo!  
Nek to bratstvo  
Urodi silom!  
Nismo znali  
Da snažni smo.  
Shvatamo sad  
Da zajedništvo je naša snaga.  
Neka sindikat  
Bude sila što razbi kontrolni sat,  
Razbi bedu,  
Preuze zemlju,  
Fabrike,  
Poslovne nebudere,  
Sredstva i banke i rudnike,  
Pruge, brodove i brane,  
Sve dok sva svetska sila  
Naša ne bude!  
Radniče beli,  
Evo ti ruke.

Danas stojimo  
Ravnopravno kao ljudi.

### **Sestra Džonson maršira**

Evo me, glavu sam ponosno digla!  
Šta nije jasno, srce?  
Samo bih povikala:  
Danas je prvi maj!

Idem sad, zastavom mašem!  
Šta nije jasno, dušo?  
pa ova zemlja je naša!  
Danas je prvi maj!

Koji su svi ti ljudi  
U maršu ta masa?  
Bogo moj! Zar ne znaš?  
To je radnička klasa!

Prvi je maj!

## Dobro jutro Revolucijo

Dobro ti jutro, Revolucijo:  
Najbolji si prijatelj kog ikad  
imao sam.  
Odsad ćemo se družiti, ti i ja.  
Kaži ti meni, Revolucijo:  
Znaš da je onaj gazda kod kog radim,  
Što mi daje nogu da snizi troškove  
Napisao dugo pismo o tebi za novine:  
Kaže da mutiš vodu, da si stranac-neprijatelj,  
Drugim rečima, kučkin sin?  
Policiju je pozv'o  
I rek'o im da na oku drže tipa  
Po imenu Revolucija.

Da znaš,  
Gazda zna da si mi drug.  
Viđa nas zajedno.  
Zna da smo gladni i odrpani,  
I da baš ništa nemamo na celom svetu –  
I da ćemo nešto da učinimo tim povodom.

Gazda svakako ima sve što mu treba,  
Bajno jede,  
Ima dosta kuća,  
Putuje na odmore,  
Razbija štrajkove,  
Upravlja politikom, podmićuje policiju,  
I plaća kongres,  
Pa se šepuri po belom svetu –

Ali ja, ja nikada nisam bio sit.  
A ja, meni nikad zimi toplo.  
A ja, za mene nikad sigurnosti -  
Otkad znam, životarim od danas do sutra,  
Od danas do sutra.

Slušaj me, Revolucijo,  
Sad kad smo drugari, da znaš –  
Zajedno  
Možemo uzeti sve:  
Fabrike, arsenale, kuće, brodove,  
Pruge, šume, polja, voćnjake,  
Autobuske linije, telegrame, radio,  
(Isuse! Haos da pravimo preko radija!)  
Čeličane, rudnike uglja, naftne izvore, gas,  
Sva sredstva za proizvodnju,  
(Dobar dan, a tek je jutro!)  
Baš sve –  
I predamo sve radnim ljudima.  
Da ih vodimo i upravljamo za nas, radni narod.

Bogo moj! Te radio stanice –  
Pustiće tog prvog jutra glas do SSSR-a:  
Stiže vam još jedna zemlja sovjetska  
Pozdravljamo Socijalističke Sovjetske Republike  
Pozdravi za sve vas ustale radnike u čitavom svetu -  
I da se potpišemo: Nemačka  
Potpisuje: Kina  
Potpisuje: Afrika  
Potpisuje: Poljska  
Potpisuje: Italija  
Potpisuje: Amerika  
Potpišimo mojim imenom: Radnik  
Od tog dana neće biti gladnih, promrzlih i potlačenih,  
Nigde više na svetu.

To nam je zadatak!

Ja gladovao sam predugo,  
A ti?

Idemo, Revolucijo!

### **Još jedno S u SAD**

Stavimo još jedno S u S.A.D.  
Sovjetske nek budu sad.  
Još jedno S u S.A.D.  
Ma naćekaćemo se do tad.  
Dok zemlja pripadne farmerima  
I fabrike ljudima radnim –  
Kad mi preuzmemo kontrolu, S.A.D.  
Postaće S.S.A.D. zatim.

Sada preko bare u Rusiji  
S.S.S.R. veliki je  
Otadžbina Sovjeta –  
Ali to jako daleko je  
Od Njujorka, Teksasa, ili Kalifornije.  
Zato počujite drugovi radnici,  
Evo šta činiti nam je.

Stavimo još jedno S u S.A.D.  
[Refren se ponavlja]

No samo priča ne nosi pobeđu.  
Zato uzmimo stvari pod svoje.  
Dosta je bilo gazdinog jarma -  
Zemlja komunista nek živa je.  
Pa napred u boj, nek se zastava visoko vije,  
I kličimo drugovi radnici  
Naš slogan novi, nek se do neba čuje:

Stavimo još jedno S u S.A.D.

Ali kako ruku pod ruku  
Dok beli linčuju crne?  
Beli sa crnima, to put je pravi  
Jedan sindikat za sve.  
Iz Teksasa, Džordžije, i Alabame vi  
Sastavite se, drugovi radni  
I crni i beli neka su crveni svi:

Stavimo još jedno S u S.A.D.

A bankari zajedno planiraju  
Još jedan veliki rat sada  
Da bogate se od radnika mrtvih,  
To vam je svrha rata.  
Dakle ako ne želite da meci kontrolišu nas  
Kreni sad radni narode,  
Toj borbi priđi još danas:

Stavimo još jedno S u S.A.D.  
Sovjetske nek budu sad.  
Još jedno S u S.A.D.  
Ma naćekaćemo se do tad.  
Dok zemlja pripadne farmerima  
I fabrike ljudima radnim –  
Kad mi preuzmemo kontrolu, S.A.D.  
Postaće S.S.A.D. zatim.

### **Balade o Lenjinu**

Druže Lenjine vladaru Rusije  
Visoko u mramornoj kripti  
Pomeri se, Druže Lenjine,  
Napravi mi mesta ti.

Ime mi seljak Ivan,  
Čizme mi blatne od kala  
Borih se s vama, Druže Lenjine  
Sad smena je moja prestala.

Druže Lenjine vladaru Rusije  
Živ u mramornoj kripti,  
Pomeri se, Druže Lenjine,  
Napravi mi mesta ti.

Ime mi je Čiko Crnac,  
Što trsku po žezi seče  
Za tebe življah, Druže Lenjine.  
Mom poslu sad vreme isteće.

Druže Lenjine vladaru Rusije  
Slavljen o mramornoj kripti,  
Pomeri se, Druže Lenjine,  
Ostavi mi mesta ti.

Livac sam Čang i štrajkujem  
Na ulicama Šangaja.  
Za Revoluciju borim se,  
Gladujem i ginem ja

Drug Lenjin Rusije vladar  
Iz mramorne kripe kaže:  
Radnici, mesto je naše na svetu -  
Zauvek s vama na straži!

### **Zbogom Hriste**

Slušaj me, Hriste,  
Dobar si bio u svoje vreme, valjda -  
Ali to vreme je prošlo sad.  
I bajnu su ti priču izmislili,  
Biblija se zove -  
No mrtva je sad,  
Pape i propovednici su  
Na njoj previše zaradili.  
Prodali su te prevelikom broju

Kraljeva, generala, razbojnika i ubica –  
Čak i Caru i Kozacima,  
Čak i Rokfelerovoj crkvi,  
Čak i SUBOTNJIM VEČERNJIM NOVINAMA.  
Istek'o ti rok.  
Zalagali su te  
Sve dok se nisi izliz'o.

Zbogom  
Hriste Isuse Gospode Bože Jehovo,  
Briši sad odavde koliko te noge nose.  
Napravi mesta za nekog novog tipa bez religije –  
Stvarnog tipa po imenu  
Marks Komunista Lenjin Seljak Staljin Radnik JA –

Rekoh JA!  
Produži sad,  
Samo smetaš ovde, Gospode.  
I molim da povedeš sa sobom Svetog Gandija,  
I Svetog Papu Pija,  
I svetu Ejmi Makferson,  
I velikog crnog Svetog  
Od Osveštane pare.  
I nagazi na gas, Hriste!

Briši!

Nemoj tako da se vučeš!  
Od sada je svet moj –  
I niko MENE neće da prodaje  
Nekom kralju, generalu,  
Ili milioneru.

## **Reklama za Hotel Waldorf-Astorija**

*Fino življenje... a la carte?*  
*Dođite u Hotel Waldorf-Astorija!*

**POČUJTE GLADNI LJUDI!**  
Gle! Pogledajte samo šta Veniti Fer kaže za  
novi Waldorf-Astorija:

„Sav luksuz privatnog doma...“  
Pa zar to ne bi bilo bajno kad vas i poslednje svratište  
bude odbilo ove zime?  
Dalje:  
„Daleko prevazilazi sve što je iko do sada pokušao u hotelskom  
svetu... „Koštao je dvadeset osam miliona dolara... čuveni  
Oskar Čirki zadužen je za bankete.  
Aleksandar Gasto je glavni kuvar. Biće otmena  
pozadina za druženje.“  
Tako da kad ne budete imali drugde poći, beskućnici i gladni  
ljudi, neka Waldorf bude pozadina za vaše prnje -  
(ili i dalje mislite da je metro posle ponoći dovoljno  
dobar za vas?)

### **PODSTANARI**

Uzmite sobu u ovom Waldorfu, vi propalice -  
vi što spavate u humanitarnim svratištima gde je Bog rekao  
zbogom, a morate da se pomolite da dobijete krevet.  
U Waldorf-Astoriji se bogovski stanuje. Hajde pogledajte samo  
Jelovnik:

**KREOLSKI GAMBO  
ZAPEČENI RAČIĆI  
GOVEĐA PRSA U DUNSTU  
MLADI LUK U KREMASTOM SOSU  
SALATA OD POTOČARKE  
BRESKVE „MELBA“**

Ručajte tu još danas, svi vi nezaposleni.

A zašto ne?

Obedujte sa nekim od onih muškaraca i žena koji su se obogatili  
od vašeg rada, što skupljaju kupone za popust čistim belim prstima  
jer ste vi rukama kopali ugalj, bušili kamen, šili odeću,  
izlivali čelik da bi drugi mogli da naplaćuju dividende



i žive opušteno.  
(Ili vam se još nisu smučili redovi u narodnim kujnama i gorak hlebac milostinje?)  
Svakako se prošetajte Alejom paunova večeras pre večere,  
i zagrejte se. Nemate druga posla.

### ISELJENE PORODICE

Sve vi porodice izbačene na ulicu:

Apartmenti u kulama su samo \$10.000 godišnje.  
(Tri spavaće sobe i dva kupatila.) Uselite se ovde dok muka ne prođe, da možete da priuštite nešto bolje. \$10.000 ili \$1,00 vama je to jedno te isto, zar ne?

Ko još brine o novcu kad su mu žena i deca na ulici, a niko u porodici ne radi? Zar ne bi jedan dupleks visoko iznad ulice bio sjajna stvar, gde pod nosom imate pogled na najbogatiji grad na svetu?

„Može i zakup, ako vam je po volji, ili neki aranžman koji možete prekinuti kad god to poželite.“

### CRNCI

O, Bogo moj. Već sam zaboravio Harlem!

Nego, vi obojeni, što ste dugo gladovali na 135. ulici – imaju bajnu muziku u Valdorf-Astoriji. Baš je, isto tako, pravo dobro mesto da se tu njiše kukovima. Posle večere je ples u velikoj toploj dvorani. Na Aveniji je vraški hladno. Čitav dan samo što si popio šolju kafe. Šinjel iz zalagaonice je kao odrpana zastava što ti pokriva izgledno telo. Da znaš da je ekipa iz centra grada izgubila glavu za Polom Robesonom! Možda im se sviđaš i ti, crna harlemska protuvo. Svrni još danas do Valdorfa na čaj. Ostani da večeraš. Neka se Park avenija baš zacrni – džab-džabe! Zamoli neku dobrotvorku da ti otpeva spiritual. Verovatno ih znaju bolje nego ti – a ni usta im nisu ispucala od mraza, jer su se dovezle u svojim zatvorenim automobilima do natkrivenog kolskog prilaza.

*Aleluja! Natkriveni kolski prilazi!*

*Duša moja je svedok Valdorf-Astorije!*

(Hiljadu crnja železničara radi na održavanju pruge,

Tako da ulaganja u železnicu omogućavaju gospođama sa dijamantskim ogrlicama pogled na Sertove murale.)

*Fala Svevišnjem!*

(I milion crnja savija leđa na plantažama kaučuka

Da bi se bogate stražnjice večeras dovezle na debelim gumama do Pozorišnog ceha.)

*Duša mi svedok!*

(A eve nas, drhtimo na zimi, u Harlemu.)

*Slavljen bio Gospod—*

Otvorijo se Valdorf-Astorija!

### SVI

Znači, budite ponosni i isprsite se; svi od reda! Novi hotel Valdorf-Astorija je otvoren!

(Posebna skretnica za privatne automobile iz kuća železničara.)

Još niste bili tamo?

(Hiljadu milja tepiha i milion kupaonica.)

Šta je bilo?

Zar niste videli reklamu u novinama? Zar biste dobili pozivnicu?

Zar ne znate da pripremaju specijalitete američke kuhinje?

Ajmo živo 49. ulicom do Park avenije. Sklonite se  
večeras sa te klupe u metrou na kojoj ste ležali pokriveni

Večernjim novinama! Izlazite iz tih svratišta za sirotinju! Prestanite da

drhtite kao ludi po čitav dan po ćoškovima ispod železničkog nadvožnjaka.

Isuse, pa zar nije već dozlogrdilo?

## BOŽIĆNA ČESTITKA

Zdravo Marijo, Majko božja!

Nova beba, Hrist revolucionarni, samo što se nije  
rodila.

(Ritaj se snažno, crvena bebo, u čemernoj materici rulje.)

Neka neko hitno to oglasi u Vaniti Feru!

Zovite Oskara od Valdorfa – za ime božje!!

Božić samo što nije, a ta devojčica – koja je kurva postala  
jer joj je stomak bio previše gladan i nije više izdržala –  
njoj treba lepa i čista postelja za Bezgrešno začće.

Počuj me, Bogorodice Marijo, umotaj svoje novorođenče u

crvenu zastavu Revolucije: u hotelu Waldorf-Astorija

su najbolje jaslje koje su na raspolaganju. Za rezervacije: Telefon

**Eldorado** 5-3000.

## Emisija o Etiopiji

Lisica mala ne miče se više.

Psi rata svoj plen ubiše.

Adis Abeba

Čitave godine u naslovima.

Etiopija –

Tragi-pesma u filmskim novostima.

Hajle

Sa svojim robovima, mutnim trikovima,

Sa polovnim, kao dečjim avionima,

Ali nema gasa – i nema mu spasa.

smešni mali sirotan bez otrovnog gasa!

Da ljudi njegovi mogu da nauče

Kako bez mleka puter bućka Duče

Da namaže ga na hleb

(Ako hleba bude)

Civilizacijske bede.

## KRISTIFOR KOLUMBO, GOSPODIN POZNATI

Džibuti, Francuski Somaliland, 4. maj (AP) – Car Hajle Selasije i carska porodica, u bekstvu iz imperije na izdisaju, pronašli su utočište na francuskom tlu, a jedan britanski razarač, danas...

## UMESTO KOMPASA, ON RITAM PRATI

Lovče, lovče, ti požuri -

Gle, ko tebe sada juri:

PARIZ, 4. maj (UP)— KOMUNISTI ZASLUŽNI ZA ZAOKRET FRANCUSKE U LEVO.

Ministar za kolonije poražen. Broj poslaničkih mesta skočio sa 10 na 85.

Francuska nije Italija!

Nije, al' Italija nasankana je

Kad se uopšte desilo da neki Ministar

Pao je zbog komunista?

Nek' ide u đavola! Ovo je kraj!

Hej, Hitleru,

kosu počupaj!

Musolini,

zube stisni!

Civilizacija je dotakla dno!

Majore Bauz, udri u zvono!

(Gong!)

Stanica XYZW upravo emituje:

GOSPODIN KRISTIFOR KOLUMBO

današnja lovina je odlična.

Pozicija Britanskog poslanstva na brdu dolična

Domoroci mahnitaju po ulicama.

Lisica leži nepomična.

Adis Abeba

Ove godine iz vesti ne izbija.

Tragi-pesma – Etiopija.

### **Vazdušni napad na Harlem**

Scenario za Mali crni film

Ko će da ti igra u filmu?

Ja.

Ko si ti, koji đavo?

Harlem.

Hajde, važi.

### VAZDUŠNI NAPAD NA HARLEM

Nije valjda da pričaš o Harlemu?

Tu je moj dom,

Moj krevet, moja ženska, moja deca!

U Harlemu ti živim ja!

Pogledaj moje ulice

Pune su crnih i smeđih i

I žućkastih i skoro belih

Šaljivdžija k'o ja.

Lenoks, Sedma, Edžkomb, 145.  
Poslušaj,  
Čuješ kako pričaju i smeju se?  
Bombe bi u Harlemu ubile  
Ljude k'o ja -  
Ubile MENE!  
Narafski, znam  
Da je sinoć u Etiopiji rat poč'o:  
BOMBE NAD HARLEMOM  
Žandari na svakom ćošku  
Belci obično  
ŽACE U HARLEMU  
Puce i pendreci  
Duplo zaduženje u Harlemu  
Šeću po dvojica  
Ispod svakog svetla  
Njihova lica  
BELA  
U Harlemu  
A umeša se međ njih  
I koji crni lik  
Zbog glasanja u Harlemu  
GUGSA JE ISTO IZDAJNIK  
Nije, gospon,  
Nisam za vas rek'o,  
Gospon Policajac!  
Nisam ni slučajno!  
Znam da moramo da čuvamo  
RED U HARLEMU  
Tu gde crni milioni spavaju  
Psi čuvari harlemski  
Pod oružjem mir čuvaju  
Ako se Harlem prene u snu  
Pa se možda seti  
I u tom sećanju zaboravi  
Da bude miran i tih  
I dobije odjednom napad  
dizanja crne pesnice tad  
iz čista mira  
I crna pesnica tad  
Postane crvena iskra  
AVIONI NAD HARLEMOM  
Bombe nad Harlemom  
Ma ti samo izmišljaš  
Neki k'obajagi filmić, je'l te?  
Ma to je vic, to je vic?  
Jesi li kad okusio krv  
Kad ti se gvozdeni špic  
Čizme u usta zabije  
Na Jugu gde je  
za robovlasništva, šibati crnju  
bilo đavolski lako -

A ni sad nijedan crnja  
Ne priča tek tako  
Da mu ne bi čizma  
Iz usta krv pustila iznova  
Kao na Jugu u vreme robova  
I od pendreka dugačkog  
Glava na pola pukla  
A iz pojasa pištolj  
Bela ruka izvukla  
I meci se razleteli  
Ulicama harlemskim  
Gde su mrtvi pali  
Da se ne bi u snu slučajno  
Prenuo i nečeg setio  
Najrađe se neizostavno  
Drži mraka, drž' se mraka  
Tu gde se najgadnije  
Pod belim svetlom krije  
I pištolj za pojasom nosi  
U Harlemu?

I š'a ti sad 'oćeš d'uradiš?  
Da počneš pobunu?  
Jezik za zube!  
Vi čamuge jezik za zube!

CRNI SVETE  
Nikad se ne budi  
Da ne prevrneš taj sud  
Sa zlatom na koji ljudi  
Što red čuvaju motre tako pomno  
Jer tada – e pa, tada  
Će da bude grom  
I pakao  
I bombe leteće na Harlem

#### VAZDUŠNI NAPAD NA HARLEM

Meci lete kroz Harlem  
A jednom  
Uspavani džin će da se trgne  
Da pohvata bombe sa nebesa  
I sunce će da odskoči od vis od krika besa  
Pub svaki što noću ćoškari neka se tera  
Do zuba naoružan pod svetlom s bandera  
Ako se Harlemu oči od besa zacrvene  
Pa se najednom u krevetu uspravi i sedne  
I novi san čitav svet zatrese  
Dok patrolna kola stižu i sirene ore se  
A crni džin bombe lovi s neba  
Pa uhvati i zavrljači puba  
U zaborav i Vranog Džima jučerašnjicu

Te se zasmije i drekne  
Poljubi me u  
!x!&!

Hej!  
Scenario za Mali crni film,  
Veliš?  
CRVENI FILM ZA G. HERSTA  
Crni i beli radnici zajedno kao jedan  
U gradu gde  
Nikad biti neće  
Vazdušnih napada na Harlem  
JER SU RADNICI SLOBODNI

Koji radnici su slobodni?  
CRNI I BELI RADNICI -  
Ja i ti!  
Gle te 'vamo, svi!  
U mene gledajte vi!

JA SAM HARLEM!

## Biografija autora

Milan Marković je diplomirao na Katedri za anglistiku Filološkog fakulteta u Beogradu, gde je odbranio i master rad na temu *Varljiva pobožnost Grinlenda: Problem vere u Katoličkoj trilogiji Grejama Grina*. Svoje naučne radove iz oblasti književnosti, kulture i prevođenja predstavljao je na većem broju konferencija u zemlji i inostranstvu i objavljivao u zbornicima i naučnim časopisima. Više od petnaest godina se bavi književnim i stručnim prevođenjem. Iza sebe ima dvocifren broj prevoda književnih dela renomiranih svetskih autora, među kojima su Doktorov, Balard, Keri, Kerol Outs, Klark i drugi, a koji su izašli kod najpoznatijih srpskih izdavača, kao i prevode poezije publikovane u zemlji i inostranstvu. Takođe je autor prevoda za veći broj naučnih i stručnih publikacija koje se izašle u izdanju renomiranih domaćih i međunarodnih organizacija. Dugi niz godina je akreditovani prevodilac pod stalnim ugovorom za UNICEF i UNDP, Srbija. Među stalnim klijentima nalaze se i različite ustanove (Institut društvenih nauka, Republički zavod za socijalnu zaštitu, Kulturni centar Beograda, Rudarsko geološki fakultet, Građevinski fakultet, Centar za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta, Centralni institut za konzervaciju), renomirane nevladine organizacije (ASTRA, CPD, Fond B92), korporativni klijenti (Amrest, Roche, Delta), a prevodio je i za različite kulturne manifestacije (Festival autorskog filma, Oktobarski salon, Pesničenje). Vlasnik je prevodilačke agencije M.PREVODI.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Милан Б. Марковић

Број досијеа 08076д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Раса, политика и популарна култура у поезији Харлемске ренесансе

---

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

**Потпис аутора**

У Београду, 29.03.2021.

---



## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милан Б. Марковић

Број досијеа 08076д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Раса, политика и популарна култура у поезији Харлемске ренесансе

Ментор Др Александра Вукотић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, 29. 03. 2021.

\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Раса, политика и популарна култура у поезији Харлемске ренесансе

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND) ✓
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, 29. 03. 2021.

\_\_\_\_\_