

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Lejla M. Nikšić

**Trauma rasizma i kulturološki konteksti u
savremenoj američkoj književnosti i vizuelnim
umetnostima na odabranim primerima autorki Toni
Morison, Beti Sar, Kare Voker i Lorne Simpson**

doktorska disertacija

Beograd, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Lejla M. Niksic

Racial Trauma and Cultural Contexts in
Contemporary American Literature and Visual Arts on
selected examples by Toni Morrison, Betye Saar, Kara
Walker and Lorna Simpson

Doctoral Disertation

Belgrade, 2021

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Лейла М. Никшич

Травма расизма и культурных контекстов в
современной американской литературе и
изобразительном искусстве на избранных
примерах Тони Морисон, Бети Сар, Кэри Уокер и
Лорна Симпсон

Докторская диссертация

Белград, 2021

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor: dr Sergej Macura, docent, Katedra za engleski jezik, književnost i kulturu, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

komentor: prof.dr Nikola Šuica, redovni profesor, Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu

Članovi komisije:

1.

2.

3.

Datum odbrane:

Trauma rasizma i kulturološki konteksti u savremenoj američkoj književnosti i vizuelnim umetnostima na odabranim primerima autorki Toni Morison, Beti Sar, Kare Voker i Lorne Simpson

Sažetak

Rad se bavi istraživanjem traume rasizma u savremenoj američkoj književnosti i vizuelnim umetnostima na odabranim primerima četiri istaknute autorke Toni Morison, Beti Sar, Kare Voker i Lorne Simpson. Problem rasne traume u književnom i likovnom opusu odabranih autorki posmatramo u sklopu kulturoloških konteksta studija traume kao polazišta oblikovanja savremenog afroameričkog identiteta. Osnovna građa ispituje se kroz prizmu studija traume kao mesta susreta psihologije, antropologije, istorije i umetnosti. Formiranje ideološke predstave o rasnom Drugom u američkoj istoriji, istražili smo kroz nasleđenu kulturnu traumu ropskog položaja afroameričke manjine, kasniju segregaciju pod zakonima Džima Kroa i rasističke predstave u popularnoj kulturi. Ideologija rasizma, tvorevina je modernog doba i vezuje se za 19. vek, antropološka i biološka naučna istraživanja. Biološki rasizam opravdava potčinjavanje određenih populacija na osnovu prirodne i urođene navodne inferiornosti, intelektualnih, telesnih i moralnih karakteristika. Kulturni rasizam preuzima ovu formulu rasne diskriminacije i stereotipa, razvijajući ideju o višim i nižim kulturama, civilizacijama i narodima.

Revizija prošlosti i traumatičnih iskustava uspostavlja se u umetničkim istraživanjima i kulturnim praksama odabranih umetnica kroz produbljivanje i povezivanje ličnih i kolektivnih iskustava, procese transgeneracijskog prenosa traume u porodici i zajednici, kroz formiranje nacionalnog i kulturnog pamćenja traumatičnih istorija, stradanja i brutalnosti, ali i progovaranja i pokretanja dijaloga u mejnstrim kulturi. Umetnička produkcija marginalizovanih grupa pruža mogućnost produbljivanja svesti američkog društva, kritiku mejnstrim narativa kao i izgradnju snažnog kontranarativa dominantnoj beloju kulturi. Kvaliteti ovih umetničkih napora se ogledaju u emancipatorskim porukama koji obuhvataju širi opseg uticaja od svog kulturnog miljea, postižući univerzalne težnje.

Mapiranje i artikulacija rasne traume zahteva interdisciplinarnu praksu koje redefinišu crni kulturni identitet kroz igre rečima, parodiju, fragmentaciju slike i teksta. Toni Morison je kroz svoj književni rad pokrenula pitanja crnog ženskog identiteta u američkom društvu. Istraživanje je obuhvatilo jedan deo opusa Toni Morison od četiri romana: *Voljena*, *Sula*, *Najplavlje oko* i *Žena u belom*. Kroz analizu primarnog teksta klasifikovali smo teme individualne i nasleđene traume, traume u detinjstvu, PTSD (posttraumatskog stresnog poremećaja), rasepa ličnosti, rasne i rodne diskriminacije i procese formiranja identiteta. Rodna, rasna i klasna opresija neke su od glavnih tema književnih i likovnih istraživanja afroameričkih umetnica, koje na ovaj način uspostavljaju vidljivost crnog ženskog tela u američkom društvu.

Sledeći deo rada posvećen likovnim praksama istražuje genezu tema roda i rase kroz različite umetničke izraze i generacije umetnika. Od rehabilitacije stereotipne figure dadilje u umetničkom radu Beti Sar, preko identitetskih manipulacija fotografije i teksta Lorne Simpson, do parodičnih i uznemirujućih zazornih prizora Kare Voker, pratimo liniju razvoja i odnosa prema rasnoj traumi u američkoj kulturi.

U sedmom poglavlju dajemo osvrt na odnos vizuelne i literarne reprezentacije traumatičnih istorija i događaja. Umetničko suočavanje sa bolnim sadržajima predstavlja estetsko svedočanstvo koje se

upisuje u kolektivnu svest i predstavlja oslobađajuće narative koji podstiču katarzu celokupnog društva od potisnutih trauma i nasilnih politika razdvajanja i diskriminacije.

Zaključna razmatranja pružaju opšti pregled istražene teme i ukazuju na središte rasne traume u umetničkim praksama kao jedan od najznačajnijih tokova emancipacije perifernih zajednica koje postepeno zauzimaju značajne pozicije u društvu i globalnim politikama.

Ključne reči: trauma, rasizam, seksizam, afroamerički kulturni identitet, umetnička produkcija, Toni Morison, Beti Sar, Kara Voker, Lorna Simpson

Naučna oblast: Društveno-humanističke nauke

Uža naučna oblast: američka književnost i kultura, vizuelna umetnost

UDK broj:

Trauma of racism and cultural contexts in contemporary American literature and visual arts on selected examples by Toni Morrison, Betye Saar, Kara Walker and Lorna Simpson

Abstract

This thesis explores the trauma of racism in contemporary American literature and visual arts on selected examples of four prominent authors Toni Morrison, Betye Saar, Kara Walker and Lorna Simpson. The problem of racial trauma in literary and artistic opus of selected authors we observe within the cultural contexts of the study of trauma as the starting point for the formation of contemporary African-American identity. The basics of the material are followed through the prism of the study of trauma as a meeting place of psychology, anthropology, history and art. The formation of an ideological notion of a racial Other in American history, we explored through the inherited cultural trauma of the enslaved position of the African-American minority, the later segregation under the laws of Jim Crowe, and the racist foresight in popular culture. Ideology of racism represents a creation of modern age and is associated with the 19th century anthropological and biological scientific research. Biological racism justifies the subjugation of certain populations on the basis of the natural and innate alleged inferiority of intellectual, physical and moral characteristics. Cultural racism adopts this formula of racial discrimination and stereotypes developing the idea of higher and lower cultures, civilizations and peoples.

Revision of the past and traumatic experiences is established in the artistic research and cultural practices of selected artists, deepening and connecting personal and collective experiences, processes of transgenerational transmission of trauma in the family and community, through the formation of national and cultural memory of traumatic histories of suffering and brutality, but also speaking out and initiating dialogue in mainstream culture. The artistic production of marginalized groups provides an opportunity to deepen the consciousness of American society, critique mainstream narratives as well as build a strong counter-narratives to the dominant white culture. The qualities of these artistic endeavors are reflected in emancipatory messages that encompass a wider range of influences from their cultural milieu and achieve universal aspirations.

Mapping and articulating racial trauma requires interdisciplinary practices that redefine black cultural identity through play with words, parody, image and text fragmentation. Toni Morrison has raised issues of black female identity in American society through her literary work. The research included four novels: *Beloved*, *Sula*, *The Bluest Eye*, *God Help the Child*. Through the analysis of the primary text, we classified the topics of individual and inherited trauma, childhood trauma, post-traumatic stress disorder, personality cleavage, racial and gender discrimination, and identity formation processes. Gender, racial and class oppression are some of the main themes of the literary and visual research of African American artists, which in this way establish the visibility of the black female body in American society.

The next part of the thesis is dedicated to art practices and explores the genesis of gender and race themes through different artistic expressions and generations of artists. From the rehabilitation of the stereotypical mammy figure in the Betye Saar artwork, through Lorna Simpson's identity manipulations of photography and text to Kara Walker's parodic and disturbing scenes, we follow the line of development and attitudes toward racial trauma in American culture.

In the seventh chapter we give an overview of the relationship between the visual and literary representations of traumatic histories and events. Artistic confrontation with painful contents is a testimony that is inscribed in the collective consciousness and represents liberating narratives that encourage the catharsis of society as a whole from repressed traumas and violent policies of separation and discrimination.

Concluding remarks give a general overview of the researched topic and point to the center of racial trauma in artistic practices as one of peripheral communities that are gradually occupying important positions in society and global politics.

Key words: trauma, racism, sexism, AfroAmerican cultural identity, art production, Toni Morrison, Betye Saar, KaraWalker, Lorna Simpson

Scientific field: Social Sciences and Humanities

Scientific subfield: American Literature and Culture, Visual Arts

UDC number:

Sadržaj

Uvod	1
1.1. Predmet i cilj istraživanja.....	2
1.2. Osnovne hipoteze i pretpostavke.....	3
1.3. Svrha i metode istraživanja	4
2.TRAUMA.....	6
2.1.Traumatizacija i društvene posledice	6
2.2. Kolektivna trauma	7
2.3. Studije traume i književnost	8
Keti Karut, Šošana Felman i Dori Laub.....	8
2.4. Traumatsko i abjekatsko.....	11
3. Od roba do Afroamerikanca.....	13
3.1.Kulturna trauma ropstva	13
3.1.1 Afroamerička religija i duhovnost	21
3.1.2. Crni nacionalizam i građanska prava	24
4. Rasna diskriminacija i njeno nasleđe	27
4.1. Protorasizam u srednjem veku.....	27
4.2. Beli suprematizam i antisemitizam	28
4.3. Post- rasizam, novi rasizam i kulturalizam.....	31
4.4.Rasizam i Drugost	33
4.5.Seksizam i rasizam, Bel Huks	36
4.6. Politike seksualnosti	41
5. TONI MORISON	45
5.1. Život i delo	46
5.1.1. Fragmenti identiteta.....	47
5.2.Voljena.....	49
5.2.1. Preživeti traumu ropstva	49
5.2.2 Oslobađanje od traume.....	55
5.3.Sula	59
5.3.1. Rasni i seksualni identitet.....	59
5.3.2. Elementi nasilja kao manifestacija trauma.....	64
5.4.Najplavlje oko	67
5.4.1. Crno je lepo	67
5.4.2. Disocijativni poremećaj identiteta	72

5.5. Žena u Belom	75
5.5.1. Rasna diskriminacija i 21. vek	75
5.5.2. Dete – nova nada.....	80
5.6. Roditeljstvo i rasizam.....	82
5.6.1. Majke i kćerke.....	82
6. Umetnost i identitet	92
6.1.Pluralizam umetničkih stavova i pokreta	92
6.1.1 Kriza identiteta i društvena klima na kraju 20.veka	92
6.2.Beti Sar, Kara Voker i Lorna Simpson	95
6.2.1.Geneza crne ženske emancipacije i afirmacije	95
6.2.2. Beti Sar i oslobođenje tetke Džemajme	97
6.3. Beti Sar i Kara Voker	102
Sukob generacija i ideja	102
6.3.1. Kara Voker i slojevi trauma.....	104
6.3.2. Suptilnosti rasnih fenomena.....	119
6.4. Crteži Kare Voker	122
6.4.1. Karikatura- istina i kritika.....	123
6.5. Lorna Simpson i fototekstualne instalacije.....	134
6.5.1. Fragmenti tela i teksta	134
6.5.2. Kosa kao element identiteta	137
6.5.3.Kolaži	142
7. Kada reči sretnu slike.....	145
7.1.Trauma, pamćenje i vizuelna kultura	145
7.1.1Vizuelna i literarna reprezentacija istorijske traume	148
7.2. Jezik iskustva, svedočenja, katarze.....	150
7.3. Estetsko svedočanstvo u eri traume.....	153
7.4.Potomci robova i robovlasnika ili Budućnost ropstva	156
8. Zaključna razmatranja	163
Spisak ilustracija i slika	170
Literatura.....	171
BIOGRAFIJA AUTORA	183

Uvod

Ni danas nije svima jasno da su ropski položaj crnaca i kolonijalne strahote deo pamćenja sveta; još je manje jasno da to pamćenje, budući zajedničko, nije svojina samo onih naroda koji su bili žrtve tih događaja, već čovečanstva u celini; a dok ne budemo sposobni da usvojimo pamćenje „celog sveta”, nećemo uspeti da zamislimo šta bi mogao biti jedan uistinu zajednički svet, jedno uistinu univerzalno čovečanstvo.

A.Mbembe

U pokušajima definisanja psihološke traume, psiholog Džudit Herman kaže da je psihološka trauma bol nemoćnog (Herman, 1992: 23). U trenutku traume, žrtva je nemoćna pred preplavljujućom silom brutalnosti i zverstva. Iz ovog gledišta, istorija prekookeanske trgovine robljem, predstavlja strahovitu traumu. Brutalnost koja je trajala četiri stotine godina, i zahvatila milione pojedinačnih života, užasnih zloupotreba, svireposti i dehumanizacije, ostavlja neizbrisiv trag u istoriji Amerike. Događaji iz prošlosti na kojima se temelji kolektivni identitet jednog naroda ali i oni događaji koji se potiskuju i marginalizuju u zvaničnoj politici i istoriji, predmet su savremenih istraživanja, reinterpretacija, dekonstrukcija i umetničkih izraza. Afroamerički narod je prešao dug i bolan put od robovlasništva, rasne segregacije, linčovanja i nasilja do borbe za ostvarivanja građanskih prava. U kojoj meri su ta prava danas ugrožena svedoče svakodnevnih događaji u američkoj javnosti, gde je evidentno obnavljanje nacističkih struja, belih suprematista kao i policijska brutalnost prema pojedincima afroameričke manjine. Slučaj Trejvona Martina (17) koji je stradao kada ga je Džordž Cimerman usmrtio pucnjem u grudi, 26. februara 2012. godine u Sanfordu, Floridi, pokrenulo je pitanje rasne diskriminacije u Americi, uključujući i obraćanje Baraka Obame, tadašnjeg predsednika države, o ovom i sličnim slučajevima¹.

Pomenućemo slučaj Ahmada Arberija, dvadesetpetogodišnjaka, koji je ubijen 23. februara 2020. godine u Džordžiji, kada su ga dok je džogirao krajem, Gregori Mekmajkl (64), inače policajac u penziji i Trevis Mekmajkl (34) njegov sin, pratili u svom kamionetu, preprečili mu put, izašli iz kamioneta, napali ga i upucali. Sve je to zabeleženo na snimku koji je napravio komšija Mekmajklovih.² Snimak na kome se vidi kako policajac kolenima pritiska vrat privedenog i lisicama obuzdanog Džordža Flojda (46), dok on nekoliko minuta moli da ne može da diše i umire na licu mesta, 25.5.2020. godine, postao je viralan i pokrenuo talas demonstracija i javne osude u

¹<https://www.npr.org/sections/codeswitch/2018/07/31/631897758/a-look-back-at-trayvon-martins-death-and-the-movement-it-inspired>

Karen Grigsby Bates

A Look Back At Trayvon Martin's Death, And The Movement It Inspired(Karen Grigsby Bates. July 31, 2018)

² <https://www.nydailynews.com/news/national/ny-20200509-2niqwwdzqvf3zbxkcsk4z33ydm-story.html>

TIM BALK, NEW YORK DAILY NEWS. May 09, 2020 AT 6:24PM

Mineapolisu i Los Angelesu.³ Ovakvi i slični događaji u SAD, jedan su od razloga osnivanja organizacije *Black Lives Matter* 2013. godine, koja ispituje diskriminatorne prakse sistemske degradacije i devalorizacije manjinskog stanovništva.

Nasilje, brutalnost i socijalna nesigurnost postaju elementi koji značajno utiču na konstrukciju identiteta afroameričke manjine. Ovakva društvena klima utiče na oživljavanje potisnutih sadržaja traume, koji postoje latentno u podsvesti istorijskog pamćenja Amerike, kao preteće prisustvo nesavladane prošlosti. Alaida Asman će zaključiti da se međugeneracijski neksus traume može prekinuti jedino kada se disocirani i nesvesni delovi traume prevedu u svesnu formu sećanja (Asman, 2011: 115). Budući da do ozdravljenja dolazi jedino kada se trauma jezičkom artikulacijom oslobodi iz svoje kapsule i postane deo svesnog identiteta, tako i zajednica i celo društvo moraju zajedničkim naporima stvoriti „okvir sećanja” gde je moguće prihvatiti ova sećanja u socijalnom pamćenju (isto, 115).

Konstruisanje kolektivnih identiteta se danas velikim delom prenosi na polje umetnosti, gde je prisutan veliki angažman socijalnog aktivizma umetnika koji promišljaju osetljiva pitanja pozicioniranja subjekta i kategorije roda, rase, klase. Telo i telesnost će postati fizički prostor umetnica, koje istražuju kontinuitet konflikta, stvaranje rasističkih i seksističkih narativa kao i ispitivanje odnosa margine i centra. Marginalizovana tela na osnovu, roda, etniciteta ili seksualne orijentacije, fragmentisana i zazorna, postaću predmet istraživanja sopstva i društvenog prostora.

Ideja za istraživanje ove teme nastala je razmišljanjem o problemu traumatičnih istorija, razorenih identiteta, detinjstva i odrastanja u sistemima neoliberalnog kapitalizma, kao i migrantskih kriza i politika koje dodatno pozicioniraju pojam Drugosti kroz postmodernistički diskurs. Uvidom u bogato književno delo Toni Morison, kao i likovne i vizuelne umetničke izraze istaknutih umetnica Beti Sar, Lorne Simpson i Kare Voker, došla sam na ideju da istražim duboke kontekstualne veze koje povezuju ove četiri istaknute autorke u smislu ideja rase, traume, afroameričkog ženskog identiteta koje plasiraju u američkoj javnosti, preispitujući mit o progresivističkom toku američke istorije. U širem smislu, ova tema se može povezati kako sa evropskim prostorom, tako i sa ovim našim, balkanskim, gde sukobi etnonacionalizma imaju dugu istoriju trajanja, a potisnute traume ostaju nerazrešene.

Kako je savremena umetnost u znaku naglašenog pluralizma ideja i izražajnih mogućnosti, njena funkcija je estetska i etička. Preuzimajući saznavnu funkciju, savremena umetnost povezuje ljude različitih iskustava, rasa, religija, kultura. U takvom fluidnom kontekstu, umetničko promišljanje traume i identita, dobija političku dimenziju kao sredstvo za komunikaciju i kritičko preispitivanje različitih tema i problema stvarnosti i savremenog života.

1.1. Predmet i cilj istraživanja

Predmet naučnog istraživanja ove disertacije obuhvata studije traume, ogromnog polja gde se ukrštaju psihologija i humanističke nauke, kao polazišta oblikovanja identiteta afroameričkog naroda i mehanizme prevazilaženja kolektivne traume ropstva i rasizma kao istorijskog nasleđa kroz odnos postmoderne epohe i pluralizma umetničkih stavova i radikalnih preokreta ka novim izražajnim medijima. Korpus naučnog istraživanja obuhvata odabrana dela Toni Morison, u kojima

³ <https://www.aljazeera.com/news/2020/5/27/george-floyd-black-man-dies-after-us-police-pin-him-to-ground>
Laurin-Whitney Gottbrath, 27 May 2020

se postavljaju pitanja rasne traume, roda i identiteta, preispituje dominantni politički diskurs u američkom društvu, i odabrane vizuelne umetnice koje se bave sličnom tematikom kroz svoj umetnički izraz. Ovo istraživanje nastoji da ideje američke nobelovke sadržane u delima (*Najplavlje oko, Sula, Voljena, Žena u belom*) dovede u značajniju vezu sa tokovima vizuelnih umetnosti i interdisciplinarnim praksama.

Afirmacijom Toni Morison i Nobelovom nagradom za književnost, afroamerička književnost se uključuje u savremene društvene tokove. Preispitivanje prošlosti institucionalnog robovlasništva, predstavlja terapijski čin prevazilaženja kolektivne traume američke crne zajednice. Centralno pitanje u književnom opusu Toni Morison je pitanje ropstva kao institucije u američkoj istoriji, rasna diskriminacija i preklapanje narativa koji povezuju traumatizovane likove kroz vreme i prostor. Odnos majke i deteta jedan je od najznačajnijih odnosa koji Morison problematizuje u svojim romanima, ukazujući na fenomene rasizma i robovlasništva koji se javljaju kao agresorski prema porodici, kidajući biološke i kulturološke veze među njenim članovima. Rasne traume su naročito naglašene kod najranjivijeg dela stanovništva, ženskog deteta i svode ga na identitet žrtve.

Beti Sar je vizuelna umetnica koja se bavi razbijanjem mitova i stereotipa vezanih za rasu i ženski identitet. Sar je tokom 70-ih godina bila deo pokreta Crne umetnosti, razbijajući mitove i stereotipe o crnoj ženskosti. Njen politički aktivizam je rezultirao odbacivanjem belog feminizma i osnaživanjem crnog ženskog tela. Lorna Simpson i Kara Voker pripadaju mlađoj generaciji umetnika koje se bave sličnim temama: istorijskog pamćenja, kulture, rase, stereotipa, roda i identiteta. Lorna Simpson je poznata po foto-tekstualnim instalacijama, konceptualizujući problem crnog ženskog identiteta kroz uzajamno dejstvo slike i teksta. Kara Voker provokativno ilustruje robovlasničko poreklo američkog Juga. Prepoznatljiva je po velikim formatima kolažiranih silueta na crno-belim pastoralnim pejzažima.

Cilj istraživanja je razrada mogućih odgovora na pitanja oblikovanja nacionalnog, rodnog i rasnog identiteta Afroamerikanki u američkom društvu, putevi prevazilaženja i suočavanja sa traumama, kao i razbijanje predrasuda koje su prisutne kao nasleđe institucije robovlasništva i rasizma u Sjedinjenim Državama. Cilj istraživanja je ukazivanje na sadejstvo literature i vizuelne kulture, koje kroz različite izražajne medije plasiraju ideje suočavanja sa traumom i nude načine ozdravljenja za celu naciju. Cilj ovog istraživanja u krajnjoj instanci je ogoljavanje mehanizama moći politike neoliberalnog kapitalizma koja podstiče rasizam plasirajući priče o hordama stranaca i migranata, bodljikavim žicama i zidovima, teroristima, neprijateljima, varvarima.

1.2. Osnovne hipoteze i pretpostavke

Amerika je u postmodernim diskursima alegorija novog sveta, obećane zemlje, središte kulture i umetnosti i potpune realizacije postmoderne civilizacije (Šuvaković, 2011: 64). Pojam globalizacije u kulturi se izjednačava sa pojmom amerikanizacije svetske kulture, kao i dekonstrukcija, razaranje lokalnih nacionalnih ili etničkih, rasnih i religioznih kultura (isto, 291). Jedna od vodećih debata koje se tiču procesa globalizacije je pozicioniranje rasnih manjina u razvijenim zapadnim društvima, revizija prošlosti i izgradnja identiteta.

Polazna hipoteza istraživanja je da se umetnost Afroamerikanaca koja problematizuje traumu rasizma u SAD javlja kao potencijal istorijskog svedoka koji se iz margine upisuje u dominantni sklop zajedničkog sećanja nesavladane prošlosti.

Otkriće afričke umetnosti od strane Pabla Pikasa i drugih modernista imalo je jak uticaj na razvoj afro-američke umetnosti. Uspostavljanje alternativne tradicije koja se povezivala sa svojim afričkim poreklom u delima poput antologije filozofa Alana Loka, *The Legacy of Ancestral Arts* (1925), značilo je bazu sa koje će biti moguće izgraditi sopstveni kulturni i civilizacijski identitet. Kako se afroamerička književnost od prvih ropskih narativa pa do postmodernih romana suočava sa cenzurom, negativnom kritikom i marginalizacijom, dijalog sa mejnstrim kulturom se uspostavlja kroz afirmaciju afroameričkih umetnika. Toni Morrison je Nobelovom nagradom za književno delo, 1993. godine označila prekretnicu za preispitivanje trauma nacionalne prošlosti institucionalnog robovlasništva i rasizma u američkom društvu.

Osnovne pretpostavke proizašle iz teorijsko-tematskih postavki istraživanja su:

- Afroamerička književnost i vizuelna kultura dekonstruišu narative stvorene u dominantnim sklopovima sećanja u Sjedinjenim Državama. Ove umetničke prakse progovaraju o traumatičnim iskustvima robovlasništva, telesnim i psihičkim torturama, ličnim i kolektivnim traumama rasne diskriminacije i utiču na rušenje tabua u konzervativnom društvu.
- Reprezentacija i narativizacija traumatskih događaja utiče na izgradnju kolektivnog identiteta, a prezentacija kolektivnog traumatskog iskustva predstavlja katarzički čin ozdravljenja cele nacije.
- Dijalog o traumatičnoj prošlosti predstavlja preduslov za razvoj demokratskog društva i inkluziju svih marginalizovanih zajednica.
- Kako je zapadna umetnost *mašina* proizvodnje identiteta u kulturnoj nadgradnji, umetnički jezik i folklor afro-američke manjine približava razlike i konstruiše novu estetiku prihvatanja Drugog. Ova umetnost se javlja kao jedan od najznačajnijih produkta novih tokova koji mogu odigrati snažnu emancipatorsku ulogu perifernih zajednica koje ravnopravno mogu učestvovati u izgradnji savremenih društvenih, političkih i kulturoloških kretanja.

1.3. Svrha i metode istraživanja

Kraj 20. veka je označio proces globalizacije, fenomen zapadnog društva koji se odvija preko ekonomije, politike, religije, kulture do zakonodavstva potpomognut ubrzanim tehnološkim razvojem i medijskim pomagalicama. Kao nuspojava koja prati proces globalizacije javlja se fundamentalizam koji reafirmiše kulturološke, rasne, religijske, nacionalne i svake druge razlike. Nacionalno-etnički moment se javlja kao važan element u ovom duhovnom nastajanju i kretanju iako se mora posmatrati sa dozom relativizma jer je i nacionalno stavljeno u tok vremenske kretanje i promene. Žan Bodrijar tvrdi:

Drugost više ne postoji da bi bila istrebljivana, mržena, odbacivana, zavodena, već da bi bila shvatana, oslobođana, brižljivo pažena i prepoznavana. Postala je skupocena stvar. Onaj ko je gospodar opštih simbola drugosti i razlike, gospodar je sveta. Onaj ko razliku promišlja antropološki je nadmoćan...on ima sva prava, jer ih sam i stvara. Onaj ko ne promišlja razliku, ko ne igra razlike, treba da bude uništen. Radikalno Drugo je nepodnošljivo, ne može se uništiti, ali se ne može ni prihvatiti: treba dakle isticati ono drugo o čemu se može

pregovarati, drugo razlike. Ovde počinje jedan suptilniji oblik istrebljivanja, kod kojeg u igru ulaze sve humanističke moći modernog doba (Bodrijar, 1992: 229).

Svrha istraživanja ove disertacije je razumevanje duboko postavljenih antagonističkih sukoba dominantne zapadne civilizacije i njene margine, postavljene kroz odnos Drugosti.

Bodrijar kaže: „Rasizam ne postoji dok je drugo Drugo, dok Stranac ostaje stranac. On nastaje onda kada drugo postane različito, odnosno opasno blisko. Tada se budi želja da se ono zadrži na odstojanju” (isto, 232). Budući da je ovaj odnos u Americi, pojednostavljen na redukcionistički odnos *crno-belo*, latentni sukob samo pronalazi nove načine ispoljavanja. Svedoci smo velikih procesa promena koji se dešavaju u svetu, talasi naroda koji traže priliku za bolji život, zapljuskuju obale *bele* Evrope, noseći sa sobom sopstvene kulturološke, religiozne, jezičke, tradicijske tekovine koje su u sukobu sa zapadnom paradigmom univerzalističkog poimanja istorije. Kao reakcija na ova kretanja javljaju se fašistoidne političke struje. Da li će se američki opresivistički model prekopirati i na evropskom prostoru, značajno je pitanje. Umetnički stavovi uočeni u delima izabranih autorki, promovišu umetničke prakse kao oblik saznanja i otpora.

Egzistencijalni problemi savremenog sveta, sagledani iz ličnih vizura ovih autorki, posmatraju suočavanje sa traumatičnim događajima kao katarzičko iskustvo celog društva. Kako bi se otkrili ključni elementi koji povezuju književnicu Toni Morison i odabrane vizuelne umetnice, pristupiće se analizi književnog teksta u sadejstvu sa odabranom vizuelnom predstavom, gde će se izdvojiti glavne teme, motivi i problemi koji su zajednički u njihovim opusima. Analizom primarnog teksta romana (*Sula, Najplavlje oko, Voljena, Žena u belom*) i izdvajanjem ključnih tema: rasne diskriminacije, traume u detinjstvu, crnog ženskog tela, konstrukcije identiteta, roda, rase, istražićemo foto-tekstualni kontekst naznačenih pojmova. Uočene teme kategorizacijom književnog teksta, dopunićemo vizuelnim predstavama uspostavljajući dublju kulturološku vezu interdisciplinarnih praksi.

Analizom primarne literature, a na osnovu proučene teorijske literature, u ovom radu ćemo pokušati da utvrdimo kako su različitosti pripadnika jednog naroda prikazane u književnim i likovnim delima odabranih autorki, kao i koji su načini predloženi za prevazilaženje trauma kojima su izloženi. Metode kojima ćemo se služiti su analitička, istorijsko-komparativna i interdisciplinarna. Svi rezultati teorijskih pretpostavki pružiće širok uvid u datu problematiku traume i proizvodnje rasnih subjekata.

2.TRAUMA

2.1.Traumatizacija i društvene posledice

Studije traume obuhvataju polje psihološke traume, njenu predstavu u jeziku, kao i ulogu pamćenja u oblikovanju individualnog i kulturnog identiteta. Psihoanalitičke teorije traume sa teoretskim okvirima poststrukturalizma, sociokulture i postkolonijalne teorije formiraju bazu kritike koja interpretira reprezentaciju ekstremnog iskustva i posledice na identitet i pamćenje. Koncept traume je shvaćen kao iskustvo koje duboko utiče na sopstvenu emotivnu organizaciju i percepciju spoljašnjeg sveta. Studije traume istražuju uticaj traume na književnost i društvo analizirajući psihološki, retorički i kulturni značaj. Značajan fokus je stavljen na inovaciju i produkciju teksta, u medijima i štampi koji pružaju uvid u načine kako ekstremni događaji utiču na identitet, nesvesno i sećanje (Pillen, 2016). Klinička psihologija i psihijatrija koriste traumu kao posebnu kategoriju ljudskog iskustva za dijagnozu mentalnih, emocionalnih i psihičkih zdravstvenih problema. Studije književnosti i kulture koriste traumu kao metaforu za dijagnostifikovanje opštih karakteristika kulture i društva.

Džudit Herman definiše traumu kao:

događaj koji nadvladava uobičajnu ljudsku prilagođenost životu. Za razliku od svakodnevnih nesreća, traumatični događaj obično predstavlja pretnju životu ili telesnom integritetu, ili predstavlja blizak lični susret sa nasiljem i smrću (Herman, 1992: 33).

Razvojne traume obuhvataju traume koje su doživljene u detinjstvu i u interakciji sa važnim osobama tokom odrastanja. Razvojne traume obuhvataju nagomilavanje i ponavljanje iskustava koje formiraju psihološko oštećenje. Traume mogu uticati na kognitivni razvoj, teškoće u kontroli emocija, destruktivno ponašanje prema sebi i drugima i negativan odnos prema svetu. Razvojne traume obuhvataju fizičko i psihičko zlostavljanje, zanemarivanje i ponavljano seksualno zlostavljanje. Traumirana deca pokazuju niz poteškoća u reagovanju na traumatsko iskustvo fenomenom ponovnog proživljavanja kritičnih događaja koji ostaju aktivno prisutni u mentalnom životu deteta. Trauma u ranom detinjstvu nepovoljno deluje na sazrevanje sistema regulacije osnovnih bioloških procesa. Mekfarlen i Van der Kolk (1996) navode da je ometanje ovih procesa samoregulacije povezano sa teškoćama u regulaciji osećanja, destruktivnim ponašanjem prema sebi i drugima, teškoćama u učenju, somatizacijom, negativnom slikom o sebi i drugima koja se ponavlja (Kolk, 1996: 29). Šok traume predstavljaju traume u užem smislu reči, pojedinačne i vrlo intenzivne događaje koji dovode do neočekivanog preplavljenja. Primeri takvih trauma su ratovi, progoni, silovanja, iznenadni gubitak voljene osobe, prirodne katastrofe. Šok traume karakteriše intenzivno iskustvo koje premašuje kapacitete za nošenje sa tim iskustvom i aktiviranje klasičnih mehanizama odbrane.

Razvoj *studija traume (trauma studies)* vezuje se za *studije sećanja (memory studies)*, oslanjajući se prevashodno na izučavanje sećanja na Holokaust, kao i na izučavanje posttraumatskog poremećaja, *PTSD (post traumatic stress disorder)* uočen kod američkih veterana po povratku iz Vijetnama, ali i na transkulturne traume rasizma i etničkih sukoba u okviru postkolonijalnih studija.

Pojam traume se vezuje za začetnika psihoanalize Sigmunda Frojda. U svom ranom radu Frojd polemizira da se traumatska histerija razvija iz potisnutog, ranijeg iskustva seksualnog napada. Psihološka trauma nastaje usled intenzivnog, preplavljujućeg događaja, kada ego nije pripremljen da adekvatno reaguje, već se razara, a traumatični događaj zaboravlja i potiskuje. Trauma se tada manifestuje u snovima, kada se traumatični događaj iznova proživljava. U knjizi *Studije o histeriji* (1893) u koautorstvu sa Josefom Brojerom, Frojd navodi: „moramo naglasiti da najznačajnijim za objašnjenje fenomena histerije moramo pretpostaviti prisustvo disocijacije, razdvajanje sadržaja svesnog. Esencijalni sadržaj napada histerije je ponavljanje fizičkog stanja koje je pacijent ranije iskustvo” (Kolk, 1996: 30).

Frojd i Brojer su došli do zaključka da je histerija prouzrokovana psihološkom traumom. Traumatična iskustva su prouzrokovala izmenjeno stanje svesti. Kroz terapiju rekonstruisanja prošlosti i *rada kroz traumu* simptomi bi se postepeno povlačili. Tokom Prvog Svetskog rata, bavljenje traumom je postalo posebno važno, kada bi se vojnici vraćali sa košmarima, flešbekovima ratnih iskustava.

Postoji oblik zaboravljanja za koji je karakteristična teškoća da se uspomene probude čak i jakim spoljašnjim podsticajima, kao neki unutrašnji otpor suprotstavljanja njihovom oživljavanju. Takvo suprotstavljanje je u psihopatologiji dobilo naziv “potiskivanje”. Što se potiskivanja tiče, možemo sa sigurnošću tvrditi da ono nije istovetno sa nestankom, brisanjem uspomena. Potisnuto doduše, ne može jednostavno da se nametne kao uspomena ali ono ostaje sposobno da utiče i deluje...Upravo ono što je izabrano kao sredstvo potiskivanja, postaje nosilac onoga što se vraća...(Frojd, 1970: 50).

2.2. Kolektivna trauma

Kroz analizu Jansenove *Gradive*, gde se istražuje veza umetnosti i psihologije, Frojd povezuje način obrazovanja fantazije i izlečenja Norberta Hanolda i sudbine Pompeje, njenog zakopavanja i naknadnog iskopavanja, kroz odnos psihologije i arheologije. U tom smislu psihoanaliza se uzima za arheologiju ljudske duše, iskopavanje skrivene realnosti. Tako se prema Frojdu veza između psihoanalize, traume i umetnosti manifestuje kroz pojave društveno potisnutih sadržaja i različitim strategijama *oneobičavanja*. *Zazorno*, neobično, otuđujuće, izaziva osećaj straha jer je reč o nečemu bliskom, skrivenom, nečemu što stvara intelektualnu nesigurnost, proganjajućeg, povratka potisnutog. Tako se *zazorno (abjekatsko)* odnosi na nesvesno sa kojim ne želimo da se suočimo, trauma služi subverziji, razotkrivanju društveno potisnutog i nevidljivog a odnosi se na kolektivne traume. Kolektivna trauma predstavlja termin koji obuhvata: „Kolektivna trauma je trauma koja se dogodi većoj grupi individua, i koja se može prenositi transgeneracijski i preko različitih zajednica. Rat, genocide, ropstvo, terorizam i prirodne katastrofe mogu da izazovu kolektivnu traumu, koja dalje može biti definisana kao istorijska, nasleđena, kulturna”⁴ (Garrigues, 2013).

⁴ <https://choctawspirit.wordpress.com/2018/04/19/breaking-free-of-historical-trauma-we-must-find-a-way/>

Kolektivno pamćenje je definisano kao sećanje na zajedničku prošlost koja „ je zadržana od strane članova grupe, velike ili male, koja ih je iskusila” i koja je prenetna na javnoj komemoraciji ili kroz javne diskurse. Ovako socijalno konstruisano i istorijski ukorenjeno kolektivno pamćenje deluje kroz kreiranje socijalne solidarnosti u sadašnjosti (Schuman and Scott, 1989: 361-2 u Eyerman, 2003: 6).

Alaida Asman u svom delu (*Der lange schatten der vergangenheit*) (2006), *Duga senka prošlosti*, ističe da iako se pojam traume vezuje za Sigmunda Frojda, savremeno istraživanje traume se odnosi na naučnike poput Pjera Ženea u Francuskoj ili V.H. Riversa u Engleskoj, koji su postavili pojmovne i eksperimentalne osnove za današnje konceptualizacije. Ona takođe razlikuje vezu traume počinioca i traume žrtve, gde se Frojd prvenstveno bavi pojmom traume počinioca. Tako Frojd u studiji *Mojsije i monoteizam* istražuje traumatu judaizma koja proističe iz ubistva osnivača religije Mojsija (Asman, 2011: 117). Taj događaj je vodio kolektivnom potiskivanju koje kao latentni podtekst leži u osnovi biblijske tradicije. Asman istražuje traumatska iskustva Holokausta, povezujući ih sa dugoročnim posledicama. Tako su odgađanje i kašnjenje suočavanja sa traumom uslovljena psihičkim i socijalnim momentima. Ona navodi primer institucije *Komisija za istinu i pomirenje* koja je 1996. godine osnovana u Južnoj Africi, koja je imala za cilj da obelodani istinu o zločinima protiv čovečnosti, a da pritom ne osudi zločince. Oproštaj i pomirenje su tako postali osnov izgradnje demokratskog društva, gde je trauma žrtve morala biti saslušana, priznata, još jednom proživljena kako bi mogla biti prevaziđena (isto,133).

Nacionalni identitet proizilazi iz osećaja pripadnosti određenoj grupi, sa izraženim osećanjem koje se bazira na osećaju zajedničkog nasleđa koje se prenosi sa generacije na generaciju, na kolektivnom sećanju, istoriji tog naroda, kao i verovanju u zajedničku sudbinu te zajednice i te kulture (Smith, 1992 u Mihić 2009). Percepcija istorije i traumatičnih događaja dovodi do transformacije kulturoloških narativa koji se prenose sa generacije na generaciju. Asman ističe da dinamiku pamćenja jednog društva bitno određuje smena generacija. Smena generacija je značajna za obnavljanje pamćenja i poznu obradu traumatskih i sramnih sećanja (Asman, 2011: 27). Asman razlikuje tri nivoa pamćenja: biološko, socijalno i kulturno. Kulturno pamćenje počiva na tekstovima, slikama, spomenicima i ritualima i vremenski je neograničeno. Kolektivno pamćenje se razlikuje od porodičnog i generacijskog, jer učvršćuje sećanje i obavezuje kasnije generacije na zajedničko sećanje (isto, 37). Asman zaključuje da potencijal za društveni potres može na nesvestan način da se prenese sa generacije na generaciju. Međugeneracijski neksus traume se može prekinuti kada se nesvesni delovi traume prevedu u svesnu formu sećanja. Ona ističe da je neophodno i društveno i političko okruženje, odnosno „okvir sećanja” gde bi se ova disocirana sećanja saslušala i smestila u socijalnom pamćenju (isto, 115).

2.3. Studije traume i književnost

Keti Karut, Šošana Felman i Dori Laub

U savremenoj teoriji, studije traume se smatraju za mladu granu humanističkih nauka. One se prvenstveno vezuju za autorku Keti Karut i njeno delo *Unclaimed Experience* (1996). Njen rad je poznat po primeni Frojdovih psihoanalitičkih teorija traume na polje studija kulture i teorije umetnosti. Kroz interpretaciju Frojdovih tekstova *Mojsije i monoteizam* i *S one strane principa zadovoljstva*, Karut proučava vezu jezika i književnosti. Karut zastupa ideju da se trauma javlja tamo gde je nemoguće direktno razumevanje prošlosti. Postavlja se pitanje da li je trauma blizak

susret sa smrću, ili iskustvo preživljavanja, tako je duplo pričanje oscilacija između *krize života* i *krize smrti*: između priče o nepodnošljivoj prirodi događaja i priče o nepodnošljivoj prirodi preživljavanja istog. Karut ističe da ove dve priče koje su nekompatibilne i neraskidive, definišu kompleksnost pojma *istorije* u tekstovima koje analizira u svom delu (zamršen odnos između priče o Jevrejima i priče o hrišćanima u *Mojsiju i monoteizmu*, preplitanje između života i smrti u *S one strane principa zadovoljstva* i *Hirošima moja ljubavi*, duboka veza između smrti voljenog i nastavka života preživelog u Lakanovoj interpretaciji sna o detetu koje gori). U tom smislu neraskidivost priče o životu iz priče o smrti i neophodnost duplog pričanja ih konstituiše kao istorijskog svedoka. U centru Lakanove reinterpretacije Frojdovog narativa o snu u kome dete gori, naglasak je stavljen na susretu između oca i deteta: između deteta koje je umrlo od groznice i čiji leš zahvata vatra slučajno oborene sveće; i zaspalog oca, nesvesnog požara u drugoj sobi, koji u snu čuje glas mrtvog deteta koje ga moli da vidi vatru, šapućući: „Oče, zar ne vidiš da gorim?“. U ovoj molbi drugog koji traži da bude viđen i da se čuje, poziv u kome nam se naređuje da se probudimo, Karut zaključuje da se konstituiše novi način čitanja i slušanja jezika traume i njene tišine nemog ponavljanja patnje (Caruth, 1996: 8-9).

Keti Karut polazi od osnovnih Frojdovih analiza traume gde je trauma rana koja ne nastaje na telu, već umu, ona je odsutna iz svesnog pamćenja a ispoljava se u snovima, flešbekovima, neurozama⁵; traume iz detinjstva su potisnute i javljaju se u odraslom dobu. Trauma je rana koja je doživljena iznenada, da bi bila potpuno spoznata svesno, pa se ispoljava kroz nesvesno, odloženo i povezuje se kako sa onim što je poznato, tako i s onim što ostaje nepoznato u akcijama ili jeziku traumatizovane osobe. Kako je trauma iskustvo koje svedoči o prošlom događaju koji nije do kraja doživljen, trauma nije locirana u nasilnom ili originalnom događaju u prošlosti pojedinca, već zbog svoje neasimilirane prirode se vraća i proganja preživelog. Traumatsko iskustvo se ne može u potpunosti integrisati u svest, i podrazumeva spoznaju nemogućnosti razumevanja preživljenog iskustva, ona je više od patologije i ranjene psihe.

Karut ističe da je trauma priča o rani koja vapi da bude saslušana i govori o realnosti ili istini koja na drugi način ne može biti spoznata. Kako trauma mora biti spoznata kako bi bila integrisana u svest, ona ipak ostaje ambivalentna. Ona istovremeno prkosi i zahteva osvedočenje. Mogućnost razumevanja preživljene traume se nalazi u jeziku. Transformacijom u verbalno, narativno sećanje, individualne ili kolektivne istorije, trauma može izgubiti autentičnost i jačinu. Karut zaključuje da upravo zbog takve prirode traume, jezik kojim se izražava bilo u teoretskom ili književnom smislu, uvek zahteva literarni jezik: jezik koji prkosi, čak i kad zahteva razumevanje (Caruth, 1996: 5).

Jedno od centralnih pitanja koje Karut postavlja je „da li je trauma susret sa smrću ili neprestano iskustvo preživljavanja smrti?“ Karut zaključuje:

Zastupam tezu da trauma nije samo efekat razaranja, nego u osnovi, enigma preživljavanja. Samo putem prepoznavanja traumatskog iskustva kao paradoksalnog odnosa između destruktivnosti i preživljavanja, možemo razumeti da je neshvatljivost suštinska odlika katastrofalnog iskustva. Jednom suočena s iskustvom smrti, svest nema druge strategije do neprekidnog ponavljanja destruktivnog događaja iznova i iznova (Caruth, 1996: 48).

⁵ neuroza, ili neurotični poremećaji predstavljaju lakše psihičke poremećaje kod kojih je smanjena sposobnost snalaženja u pojedinim situacijama. Neurozu karakterišu napadi uznemirenosti, depresija, hipohondrija, histerične reakcije, OKP, fobije, seksualne disfunkcije, tikovi.

Kroz analizu Frojdovog dela *Mojsije i monoteizam* Ketii Karut razvija specifičan odnos između istorije i traume. U susretu sa traumom i pokušajima razumevanja traume ističe se mogućnost da istorija više nije pravolinijski referencijalna. Tako se *istorija* javlja tamo gde ne postoji *neposredno razumevanje*. Autorka postavlja pitanje u kom smislu je istorija kulture i njen odnos prema politici, neraskidivo vezan za pojam odlaska, i šta za istoriju znači da bude istorija traume? Kroz interpretaciju jevrejskog pitanja u delu *Mojsije i monoteizam*, zamenjivanjem zvanične istorije dinamikom traume, ističe Karut, Frojd poriče mogućnost istorijske referentnosti (Caruth, 15). Kroz spekulaciju činjenicama i predlažući da je istorijsko pamćenje (u užem smislu jevrejsko istorijsko pamćenje) uvek stvar distorzije, filtriranje originalnog događaja kroz fikciju traumatskog potiskivanja, događaj čini dostupnim indirektno.

Istorijska moć traume nije samo u tome što se traumatično iskustvo ponavlja nakon zaborava, već samo putem zaborava biva doživljeno. Latentnost događaja paradoksalno objašnjava privremenu strukturu zakašnjenja jevrejskog istorijskog iskustva: budući da trauma ubistva nije doživljena kada se desila, ona je vidljiva samo u vezi sa drugim prostorom i vremenom. Tako odnos odlaska i povratka koji je izmešten traumom, otkriva prostor nesvesnog koji je paradoksalan jer upravo on čuva događaj u svojoj literarnosti (isto, 17). Za istoriju, da bi bila istorija traume znači da je referentna upravo zbog toga jer nije u potpunosti doživljena kada se dogodi, tj. istorija se može shvatiti upravo u nedostupnosti doživljaja. U tome se ogleda indirektna referencijalnost istorije (isto, 13-18).

Teza o tome da je traumatski događaj *dostupniji* i *istinitiji* ako se prikaže indirektno, odnosno stav da umetničko delo može biti istinitije od istorijskog faktografskog podatka, Karut ilustruje kroz primer filma *Hirošima, ljubavi moja*. Kada je dobio ponudu da snimi dokumentarni film o Hirošimi, Alen Rene, je nakon nekoliko meseci prikupljanja dokumenata odustao od tog projekta tvrdeći da arhivski snimci ne mogu da prenesu istinitost istorijskog događaja. Umesto dokumentarnog filma, on je odlučio da snimi fikcionalnu ljubavnu priču smeštenu u posleratnoj Hirošimi. Film postavlja pitanja verodostojnosti ljudskog iskustva i percepcije traume, budući da smešta dve istorije i dve nacije u međusobni odnos. Kako Francuzi razumeju događaj u Hirošimi kao kraj njihovog rata, tako percepcija Hirošime iz perspektive internacionalne istorije, prelazi iz aktuelnosti katastrofe u anonimni narativ o miru (isto, 29). Karut tvrdi da „projekat pristupa traumatičnoj istoriji, je onda i projekat slušanja preko patologije individualne patnje, do realnosti istorije koja u svojoj krizi može jedino biti shvaćena u neasimiliranoj formi” (Caruth, 156).

Rodžer Lakherst u delu *Trauma Question*, (2008) zaključuje da trauma postavlja izazov kapacitetima narativnog znanja, izazov jeziku, pričanju i razumevanju (Luckhurst, 2008: 79). Mnogi tekstovi traume ukazuju na tenziju između narativne *mogućnosti* i *nemogućnosti* (isto, 80-83). Šošana Felman i Dori Laub u studiji *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992) istražuju vezu između narativa i istorije, umetnosti i pamćenja, govora i preživljavanja. Tako Felman zastupa stav da mogućnost svedočenja i čin svedočenja učestvuju u procesu izlečenja od traume. Ona istražuje odnos umetnosti i svedočenja gde umetnička dela koriste svedočanstva kao subjekat drame i kao medijum literarne transmisije.

Filmovi kao *Šoa, Tuga i žalost* ili *Hirošima moja ljubavi*, ukazuju na načine na koje su svedočanstva postala krucijelni medijum našeg odnosa prema traumama savremene istorije (Drugog Svetskog rata, Holokausta, nuklearne bombe i ostalih ratnih stradanja), (Felman, 1992: 4). Svedočanstvo se sastoji od isečaka i delova memorije koja je preplavljena događajima koji se nisu smestili u razumevanju ili pamćenju, događaji koji se ne mogu konstruisati kao znanje niti asimilirati, već prelaze naše okvire reference.

U svedočenju, jezik je u procesu, u istrazi, ne poseduje zaključak kao konstataciju presude ili samotransparentnost znanja. Svedočenje je, diskurzivna praksa u suprotnosti pukoj teoriji (isto, 5). Pitanja koja Šošana Felman postavlja tiču se odnosa testimonijalne umetnosti i istorije: da li je svedočanstvo medijum istorijske transmisije ili na nejasan način medijum izlečenja?

Šošana Felman razlikuje istorijsku, kliničku i poetsku dimenziju svedočenja, kroz analizu primera Malarmeove i Selanove poezije, Frojdovih analiza sna, Kamija i Dostojevskog. Poetska dimenzija svedočenja se odnosi na posredstvo istorijske nesreće, prelom, pukotinu. Tako Felmanova zaključuje: „ako je nesreća ono što progona svedoka, onda je kompulzivni karakter svedočanstva doveden do oslobođenja: svedok je progonjen... nesreća ne pušta: nesreća je ta od koje svedok ne može više da se oslobodi“ (Felman, 23).

Ona dalje nastavlja da u još neočekivanijem maniru svedok progona nesreću, jer svedok shvata da iz nesreće može proizići oslobođenje. Svedok prolazi kroz proces fragmentacije-sloma, rupturu, dislokacije. Specifičnost nove figure svedoka je spremnost da postane *medijum svedočanstva* i *medijum nesreće*, gde nesreća (formalna ili klinička) nosi istorijski značaj koji prevazilazi individualno (isto, 24).

Priča o svedočenju je priča o preživljavanju, o oslobođanju od tišine. Specifični zadatak literarnog svedočanstva se ogleda u zakasnelom svedoku koji čitalac postaje kroz imaginativnu mogućnost shvatanja istorije, onog što se drugima dešava na sopstvenom telu uz trenutni psihički angažman. Dori Laub ističe jedinstveni odnos između svedoka i slušaoca, gde se slušalac narativa ekstremnog bola i razarajuće psihičke traume suočava sa kreiranjem dokumenta traumatičnog događaja koji još nije načinjen. Pojavljivanje narativa je proces u kome se traumatični događaj upisuje iznova. Tako slušalac postaje belo platno na koje se događaj upisuje po prvi put. Dori Laub tvrdi da je slušalac istovremeno svedok svedoka traume i svedok samom sebi. On treba da bude svesan da svedok traume ne poseduje pređašnje znanje, razumevanje ili pamćenje onoga što se desilo (Laub, 57). Slušalac treba da sluša i čuje tišinu i da omogući prenos svedokove priče.

2.4. Traumatsko i abjekatsko

Julija Kristeva u studiji *Moći užasa* istražuje pojam abjekta. Abjekcija ili zazornost kao pojam se odnosi na strano i odbačeno, ona zauzima nejasni prostor između identiteta subjekta i objekta. Abjekat potiče od latinskog glagola *abdicere*, *abjectus* čije je značenje baciti, odbaciti. Ovaj termin označava strano i nepoželjno drugo. Julija Kristeva abjekciju, odbacivanje prvenstveno vezuje za gađenje i suočavanje subjekta sa prljavštinom, telesnim izlučevinama i lešom. „Na granici nepostojanja i halucinacije, u realnosti da ako ga priznam uništiće me. Tamo, abjekt i abjekcija su moja zaštita. Bukvari moje kulture“ (Kristeva: 2).

Abjekcija (zazornost) označava stanje odbačenosti, gde zauzima prostor između subjekta (*ja*) i objekta (*drugo*). Abjekatsko podriva granice i norme, narušava identitet i temelje kulture. Kao koncept kulturne konstrukcije transgresije, označava status marginalizovanih zajednica, gde se postavlja odnos dominantne kulture i marginalizovane (odbačene, zazorne).

Po Kristevi, leš je najveći abjekt. To je smrt koja inficira život. Abjekt je nešto odbačeno od čega se ipak ne razdvajamo. Tako abjekciju ne prouzrokuje nedostatak čistoće ili zdravlja, već ono što uznemirava identitet, sistem, poredak. Ono što ne poštuje granice, pozicije, pravila. Abjekt je

zločin koji ukazuje na krhkost zakona; izdajnik, lažov, kriminalac, ubica koji tvrdi da je spasitelj, prijatelj koji ti zabija nož u leđa. Kristeva navodi primer strahovitog objekta: hrpa dečije obuće u mračnim hodnicima Aušvica i dečije lutke. Tako abjekcija nacističkog zločina dostiže vrhunac kada se smrt meša sa predstavom onoga što bi trebalo da je suprotnost smrti-detinjstvo i nauka (Kristeva: 5).

Kristevino delo *Moći užasa: Ogled o zazornom* pozicionira psihoanalitički status majke. Ona formuliše obrazovanje subjekta kao proces odbacivanja i odvajanja od majke. Budući da su dete i majka jedno, bez jasne granice, Kristeva razlikuje semiotičko i simboličko kao dva aspekta jezika. Kristevino simboličko i semiotičko se odnose na sledeće načine: simboličko se odnosi na domene pozicija i propozicija, poredak imenovanja, referentnosti, značenja, objave, denotacije, razuma, lingvističke logike funkcionišući samo uz uslov represije semiotičkog, dok semiotičko predstavlja polimorfno jezičkog ali i korporealnog koje se sastoji od neoznačavajućih sirovih materijala.

Pod pojmom *tetički rascep* Julija Kristeva definiše momenat postanka subjekta gde se subjekt identifikuje sa slikom uspostavljaajući sopstvene granice u svetu vizuelnih relacija paralelnom lakanovskom Imaginarnom, dok se u drugoj fazi subjekt prepoznaje u jeziku, u lingvističkom mestu koje je za njega već pripremljeno, ostavljajući iza sebe semiotičko kome se više ne sme vratiti, kako bi se održao subjektom. Semiotičko je tako nešto od čega se zazire dok je *subjekt u procesu*, u neprestanoj verifikaciji svojih granica, u održavanju datih granica u jeziku (Kristeva, 1982). Po Kristevi, subjekt nije apsolutno unutar jezika, već se mora neprestano (re)konstruisati, on je *subjekt u procesu*. Kako ovaj proces počinje abjekcijom, odbacivanjem dela sopstvenog bića, za odojče znači odbacivanje majčinog tela. Abjekcija, zazornost ipak nije samo faza u razvoju. Kristeva naglašava da objekt opstaje tokom celog života jedinke, uvek ispitujući granice sopstva, odvratne i zavodljive, preteće i primamljive (Kristeva, 36). Zbog kombinacije opasnosti i privlačnosti, granice subjekta se paradoksalno ugrožavaju i održavaju. Za Džudit Butler, objekt označava: „nepristupačne i nenaseljive zone socijalnog života koji su ipak gusto naseljeni od strane onih koji ne uživaju status subjekta i čije je bivstvovanje pod znakom nepristupačnog potrebno da upiše domen subjekta“ (Butler, 1993: 3).

Abjekatska umetnost se tumači kao strukturalni princip razlikovanja i identifikacije. Abjekatska (zazorna) umetnost je zasnovana na upotrebi tela, fragmentisanog i otpadničkog. Prikazujući ono što većina ljudi ne želi da vidi, ova umetnost ruši socijalne tabue, posebno one koji se tiču seksualnosti. Prizori gnušanja materijalizuju seksualne radnje, krvarenje, povraćanje, feces, mokraću, majčino mleko, semenu tečnost. U tekstu koji je prati izložbu *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, 1993. godine u *Whitney Museum*, autori tvrde: „koristeći metodologiju preuzetu iz feminizma, kvir teorije, poststrukturalizma, Marksizma i psihoanalize, naš cilj je da govorimo prljavo u instituciji i degradiramo njenu atmosferu čistoće postavljajući problem roda i seksualnosti u izloženoj umetnosti“ (Houser, 1993). Ova umetnost je problematizovala normativne pojmove morala, čistoće, pristojnosti i identiteta.

U romanima Toni Morison, nalazimo abjekatske elemente poput čedomorstva, silovanja, telesnih tortura, incest, zločina i zloupotreba. U vizuelnim predstavama Kare Voker primetni su različiti sadržaji zazornih prizora, karikature i stereotipne slike koje smeštaju belce i crnce američkog Juga u različitim fizičkim radnjama: seksualnim sadističko-mazohističkim stanjima, fetišima, vršenju nužde, porođajima itd. Njen rad izražava uverenje da je američki identitet, kako belaca tako i crnaca, ukorenjen u traženju zadovoljstva u rasističkoj brutalnosti. Telo koje trpi sirove i bolne brutalnosti konceptualizuje preseke koji se odigravaju bez prestanka u premeštanjima različitih uloga i granica, postajući drugim i abjekatskim. Traumatični događaj se premešta u stanje latencije i upisuje se u telo.

3. Od roba do Afroamerikanca

3.1. Kulturna trauma ropstva

Ron Ajerman u delu *Cultural Trauma: Slavery and formation of African American Identity* (2003) istražuje formiranje afroameričkog identiteta kroz teoriju kulturne traume. Profesor Ajerman tumači traumu ropstva kao kolektivno pamćenje koje je utemeljilo razumevanje sopstva u afroameričkoj manjini. Autor naglašava razliku između traume koja pogađa pojedince od traume kao kulturnog procesa. Trauma kao kulturni proces, prenosi se kroz različite forme reprezentacije i povezana je sa reformacijom kolektivnog identiteta i kolektivnog pamćenja (Eyerman, 2003: 1). On dalje navodi da se pojam jedinstvenog afroameričkog identiteta uspostavio u periodu nakon američkog građanskog rata i nakon ukidanja ropstva. Trauma nametnutog služenja i ropskog položaja, stoga nije direktno iskustvo većine subjekata studije profesora Ajermana, ali predstavlja pamćenje iz koga Afroamerikanci crpe kolektivni identitet. Ropstvo je tako bilo traumatično iskustvo koje se doživljavalo retrospektivno, i odakle se formirao kolektivni identitet i kolektivno pamćenje. Ajerman naglašava da se pojam afroameričkog identiteta artikulisao u kasnijim decenijama 19. veka od strane afroameričkih istaknutih intelektualaca za koje je ropstvo bilo stvar prošlosti, ne sadašnjosti. U tom smislu, pamćenje ropstva i njegova reprezentacija kroz literarnu i vizuelnu umetnost, utemeljila je afroamerički identitet. Razlika između psihološke ili fizičke traume pojedinca i kulturne traume se ogleda u tome što pojedinačna trauma podrazumeva ranu koja utiče na psihološku i emotivnu organizaciju ličnosti pojedinca dok se kulturna trauma odnosi na dramatični gubitak identiteta i značenja, proces u socijalnom tkanju koja pogađa veću grupu ljudi (isto, 2). Kako je iskustvo kulturne traume doživljeno posredovanjem kroz javni diskurs novina, televizije, politike, ona uključuje selektivnu konstrukciju i reprezentaciju i uključuje „borbu za značenje“, hvatajući se u koštac sa događajem koji uključuje identifikovanje „prirode bola, prirode žrtve i pripisivanje odgovornosti” (Alexander 2001 u Eyerman 2003: 4). Ajerman ističe ulogu intelektualaca u ovim kulturnim procesima, čiji je zadatak posredovanje između kulturne i političke sfere kroz artikulaciju ideja. Oni predstavljaju prevodiocima ideja u procesu popravljavanja i zaceljivanja procesa u socijalnom tkanju. Intelektualci u ovom smislu mogu biti filmski reditelji, muzičari, umetnici i univerzitetski profesori (isto, 4).

Autor ističe različite projekte suočavanja sa traumatičnom prošlošću ropstva kroz različite projekte iseljavanja afroameričkog stanovništva do razvoja „dvostruke svesti” Duboja i lojalnosti naciji ali ne i dominantnoj kulturi. Nacionalni projekat nove naracije građanskog rata koji se razvijao sredinom 1880-tih, odbacio je iskustva Afroamerikanaca; „crnci su još jednom postali nevidljivi i kažnjavani. Rekonstrukcija, i crnci uopštve, postali su objekat mržnje, Drugo, protiv koga su dve strane u ratu mogle da se ujedine i pomire. Pamćenje ropstva se preoblikovalo u benigno i civilizovano, projekat belog čoveka oko koga su Sever i Jug mogli da se pomire”(Eyerman, 2003: 5).

Ajerman ističe da je ono što je usledilo nakon građanskog rata oblikovalo i uticalo na predstavu sopstvenog identiteta Afroamerikanaca. Strah od nasilnih reakcija južnjačkih belaca je uslovio veliku migraciju stanovništva. U traumi odbacivanja, ropstvo se pamtilo kao kolektivno iskustvo koje se artikulisalo kao kulturna trauma. On tvrdi da je pamćenje ropstva centralno u formiranju identiteta Afroamerikanaca: „tako je ropstvo, bilo da je proživljeno na sopstvenoj koži ili ne, definisalo pojedinačni identitet kao Afro-američki; bio je to razlog zašto si ti- Afrikanac, ovde u Americi” (Eyerman, 2003: 16). On dalje ističe kontekst ponovne naracije i značenja građanskog rata gde su se „belci” i „crnci” artikulisali kao različite socijalne grupe sa

kompleksnom, zajedničkom istorijom. Tako su belci delili zajedničko evropsko poreklo „zapadne civilizacije”, dok su crnci pripadali Africi, i posmatrani su kao necivilizovano Drugo. Ajerman ističe specifične razlike koje su uslovile dalju polarizaciju: „crnci su ropstvo videli kao socijalno stanje, životno iskustvo, specifičan način života, kulturu, zajednicu- i stoga identitet koji je odredio ne samo prošlost i sadašnjost, već i buduće mogućnosti” (isto, 17). Autor ističe da se pojavila rupa između kolektivnog pamćenja rekonstruisane manjine i istovetno rekonstruisane dominantne grupe, koja je kontrolisala resurse i imala moć da modifikuje javno pamćenje. Tako je pitanje kako pamtiti građanski rat postalo problematično, obe strane su isticale spomenike svojim istaknutim borcima i bojnim poljima i odbacile ideju oslobođenog čoveka/crnca (isto, 17-18). O ovoj promeni perspektiva u odnosu na ovaj bolni i sramni period američke istorije Ira Berlin navodi:

Severnijaci koji su se borili i odneli pobjedu u (građanskom) ratu, usvojili su abolicionističke perspektive u razumevanju američke nacionalnosti: ropstvo je bilo zlo, veliki teret koji je trebalo proterati kako bi ostvarili puno obećanje Deklaracije nezavisnosti. Isprva, čak i neki beli južnjaci-među njima i bivši robovlasnici- prihvatili su ovo gledište da je ropstvo opterećivalo Jug kao i celu naciju, i izjavljivali su da su srećni jer su ga se otarasili. Ali tokom kasnog 19.veka, nakon propalih pokušaja rekonstrukcije nacije na temeljima jednakosti, i kada su se pojavili zahtevi za regionalnom rekonstrukcijom, prikaz ropstva se promenio. Beli južnjaci i severnjaci su počeli da predstavljaju ropstvo kao benigno, čak dobroćudnu instituciju, ponavljajući teme odbrane gospodara plantaža i predratnog poretka.. Takva gledišta, popularizovana u pričama Džozela Čendlera Harisa i pesmama Stivena Fostera, postali su prožimajuća u prvoj trećini 20.veka (Berlin, 1998: 13-14 u Eyerman, 2003: 15).

Ajerman dalje navodi da je uz ovu literarnu i ideološku konstrukciju ropstva kao benignog perioda američke istorije postojala i vizuelna produkcija ovog narativa koja je uključivala slike „srećnog roba“ koji je zadovoljan svojim statusom, koja je poseban izraz našla u minstrelima kao popularna kultura, gde su beli glumci maskirani u crne likove parodirali crnačke dijalekte, ponašanje i intelekt. Na ovaj način se opravdavala institucija ropstva kao neophodna i blagotvorna za sve. Istovremeno se održavala suprotna struja koja se održavala u usmenim svedočenjima, pričama i pesmama kao i pisanim narativima, poput autobiografija bivših robova (Eyerman, 16-17). Budući da su se dominantni narativ beličke većine i subkultura crnačke manjine razvijale odvojeno, uticaj i upliv afroameričkog kulturnog identiteta u dominantni diskurs javnog pamćenja je postao vidljiv tek nakon borbe za građanska prava pedesetih i šezdesetih godina 20. veka. Profesor Ajerman ističe da je fenomen isticanja i podizanja spomenika i memorijala, za Afroamerikance tek skoro postao čin sećanja koji je popularan i dostupan. Socijalni pokreti borbe za građanska prava su otvorili put vidljivosti i suočavanja sa kulturnom traumom afroameričke zajednice koja se transformisala u nacionalnu traumu. On dalje naglašava da je od tog trenutka, ropstvo postalo deo celokupnog američkog kolektivnog pamćenja (isto, 19).

O problemu nošenja sa bolnom istorijom koja i dalje ostaje nepriznata govori Džordž Fredrikson, ističući da je ropstvo i dalje kostur koji visi u američkom garderoberu. „Među potomcima žrtava u afroameričkoj zajednici postoji razlika u mišljenju da li pamćenje (ropstva) treba potisnuti kao neprijatno i obeshrabrujuće ili obeležavati na načine kako Jevreji pamte Holokaust. Ne postoji nacionalni muzej ropstva i bilo kakav pokušaj njegovog uspostavljanja, bio bi kontraverzan“. Sa druge strane, većina belih Amerikanaca ne vidi razlog prihvatanja odgovornosti za ropstvo i njegove posledice (Fredrickson, 2000: 61).

Ajerman razlikuje odnos prema kulturnoj traumi ropstva u afroameričkoj zajednici od perioda rekonstrukcije do perioda pokreta za građanska prava, ističući kako su različite generacije gradile svoj identitet i kulturu u odnosu na pamćenje ropstva. On klasifikuje prvu generaciju koja se formirala u periodu rekonstrukcije krajem 19. veka. Ova generacija artikuliše kulturnu traumu i počinje da formuliše odgovore i način kolektivnog pamćenja. Značajna je i grupa intelektualaca, obrazovanih ljudi koja se tokom 1880ih godina izdvojila kao sloj koji je počeo da promišlja ove složene odnose u američkom društvu i svoje mesto u okviru američke nacije. Druga generacija se formirala pod prvim talasom migracija krajem Prvog Svetskog rata. Treća generacija se formirala tokom i nakon Drugog Svetskog rata, pod novim talasom urbane migracije i kontekstu potrošačkog društva.

Period nakon Prvog Svetskog rata je označio suočavanje sa produženom diskriminacijom u domovini. Afroamerikanci koji su učestvovali u ratu, susreli su se sa segregacijom u vojsci i kao veterani. Rasni nemiri i sukobi su obeležili ovaj period u istoriji američkog društva kao „dramatični povratak realnosti američke demokratije” po rečima jednog povratnika sa ratišta, afroameričkog porekla (Eyerman, 2003: 95). Ajerman naglašava veliku migraciju afroameričkog stanovništva koja je trajala 60 godina (1910-1970) gde je više od 6,5 miliona Afroamerikanaca krenulo da naseljava američki Sever, kao radna snaga koja je prelazila sa ruralnog, poljoprivrednog rada u industrijsku proizvodnju i urbani život. Ova promena u populaciji je uslovlila preobražaj nove publike za afroameričke intelektualce, umetnike, pisce i izgradnju samopouzdanja (isto, 96). Harlem postaje centar produkcije umetnosti, crnačke istorije i književnosti u okviru rastuće urbane afroameričke srednje klase kao i tržišta za rasno orjentisanu potrošačku kulturu (isto, 98). Ajerman polemizuje o različitim pravcima koji su se razvijali u ovom periodu, naglašavajući značaj pokreta *New Negro* čiji je osnovni cilj bio uzdizanje rase. Termin *The Talented Tenth* koji je popularizovao Du Bois, promovira ideju o talentovanoj desetini u afroameričkoj zajednici, koji putem obrazovanja mogu postati lideri i nosioci društvenih promena. Ovi talentovani pojedinci, mogu uzdići celu rasu, po mišljenju Du Boisa: „Crnačka rasa, kao i sve druge rase, može biti sačuvana preko svojih izuzetnih pojedinaca. Problem obrazovanja, onda među crncima, treba da ponese talentovana desetina; to je problem razvoja najboljih među rasom, kako bi mogli da povedu masu dalje od kontaminacije i smrti najgorih, u svojoj i među drugim rasama” (Du Bois, 1903: 33).

Problem odnosa umetnosti i političke propagande, pozicionirao je ropstvo i Afriku kao centralne teme. Debata je uključivala umetnost i ideologiju. Rasprava je uključivala i belce koji su učestvovali u pokretima NAACP⁶ za razliku od pokreta Markusa Garvija⁷ koji je bio isključiv po ovom pitanju (Eyerman, 104). Du Bois je zauzeo sledeći stav:

Danas, crnac, strahuje od svakog pokušaja umetnika da naslika crnce. On nije zadovoljan ukoliko sve nije savršeno i ispravno i prelepo i veselo i puno nade. On se plaši da bude naslikan onakav kakav jeste, a kamoli da njegove ljudske mane, ili nedostaci postanu vidljivi njegovim neprijateljima i iskorišćeni u svrhe drevnih i mrskih propagandi. Srećan je umetnik koji može da probije ove oklope, jer njegovo je kraljevstvo večne lepote. On će proći kroz izbrazdane ožiljcima i ogorčene - sigurno zatečen skoro univerzalnim pogrešnim

⁶ National Association for Advancement of Colored People, jedna od najstarijih i najuticajnijih organizacija za ljudska prava u Sjedinjenim Državama. Osnovana 12. 2. 1909. u Njujorku na dan kada bi američki predsednik Abraham Linkoln imao 100 godina. Osnivači su bili W.E.B. Du Bois, Ida B. Wells, Mary White Ovington, Henry Moskowitz i dr.

⁷ Marcus Garvey je bio osnivač pokreta UNIA (Universal Negro Improvement Association and African Communities League, i novina *Negro World* koje su odigrale značajnu ulogu u Harlemskoj renesansi tokom dvadesetih godina. Markus Garvi je bio rođeni Jamajčanin, politički aktivista, izdavač i govornik. Ideološki je bio crni nacionalista i pan-afrikanista.

interpretacijama njegovih motiva i ciljeva. Judžin O'Nil se probija kroz njih. On ima moje saosećanje, jer njegova duša mora da je hroma od udara koji se lome nad njim. Ali to je delo koje mora biti obavljeno (Du Bois, 1924: 86-87 u Eyerman, 105).

Lični umetnički izraz crnih umetnika je po mišljenju intelektualaca ovih pokreta trebalo da bude autentičan, oslobođen dominantne kulture i usredsređen koliko na individuu toliko i na kolektivni identitet grupe. Umetnici su podsticani da stvaraju umetnost koja je izuzetna po estetskim kriterijumima i istovremeno uticajna, uzdižuća i prožeta političkim stremljenjima ideoloških vođa (isto, 107). Naglasak na zahtevima proizvodnje rasne umetnosti, dodatno je opterećivalo crne umetnike, koji su se našli u procepu između dve strane- belačke dominantne kulture koja je tražila da stvaraju umetnost koja bi odgovarala belačkim stereotipima i lascivnim interesima seksualnosti, primitivizma, porocima i crnačke srednje klase koja je težila romantičnim, sentimentalnim pričama o trijumfu vrline nad strastima, kao i političkim interesima ideoloških pokreta kao saveznik u pokretanju i regrutovanju mase. Uz sve ove zahteve trebalo je pronaći tržište za ove umetničke proizvode i obezbediti egzistenciju (isto, 107). Ajerman dalje naglašava da je sa razvojem ove kulture rastao i interes jednog dela belačke zajednice koja je posredstvom muzike i džez klubova upoznala i književnu produkciju, što je rezultiralo velikim brojem objavljenih dela crnih autora u ovom periodu. On dalje ukazuje na proces objektivizacije crnih umetnika i umetnosti, kroz ovaj novootkriveni interes za umetničku proizvodnju crne umetnosti: mnogi belci su preuzeli vođenje džez klubova u kojima su Afroamerikanci bili zabavljači ali ne i gosti, kao i činjenicu da crni pisci budući da su u bliskom kontaktu sa izdavačima, medijima i kritičarima, posredno održavaju odnos sa belom publikom, koja ih identifikuje kao „crne” umetnike i pisce. Ovakav odnos međusobne zavisnosti i uslovljenosti, dodatno je opterećivao crne umetnike koji su morali odgovarati na pitanja „da li i za njih važe iste umetničke slobode izraza i izbora tematike kojom se bave, da li su oni prvo umetnici a tek posle pripadnici određene rase, ili obrnuto, da li treba da pažljivo biraju reči, odeću, ponašanje kako bi pokazali svoju uglađenost i verodostojnost” (isto,109). Iako su postojala mišljenja da pozicija umetnosti nije identična poziciji politike i propagande, ona su se sukobljavala sa političkim i društvenim stavovima u pozicioniranju rase, gde je predstavljanje Afroamerikanaca imalo političke konotacije osnaživanja, afirmacije i emancipacije naglašavajući didaktičnu ulogu umetnosti.

Ron Ajerman ističe dve umetničke tradicije i struje koje su se razvile i utemeljile dalji put umetničkoj produkciji u liku Du Bojsa sa jedne strane koji je umetnost video kao edukaciju i protest i Alana Loka koji se vezivao za realizam i modernizam (isto, 109-110). Lok posmatra Harlemsku renesansu kao avangardu nove kolektivne svesti, pozitivnu reformulaciju bivše negativne demarkacije (113). Lok govori o „Novom crncu” kao novoj generaciji Afroamerikanaca, koja je svesna svoje prošlosti ali spremna da učini korak unapred ka sopstvenoj rekonstrukciji i prosperitetu: „svaka generacija će imati svoju veru a sadašnjost je verovanje u efikasnost kolektivnih napora u rasnoj saradnji. Ovo duboko osećanje rase je u sadašnjosti glavna pobuda života crnca. Čini se da je to ishod reakcije na progonstvo i predrasude; veoma uspešan pokušaj celine da preobrati defanzivnu u ofanzivnu poziciju, hendikep u podsticaj” (Survey Graphic 1925: 632-33). Harlem za Alana Loka predstavlja obećanje urbanog društvenog prostora, nova vizija prilika društvene i ekonomske slobode. Lok naglašava promenu kao pozitivnu stvar u odnosu na prethodne generacije, ali i osećanje odanosti i pamćenje prošlosti, dok je rasni ponos reakcija na diskriminaciju i predrasude. Ajerman zaključuje da Lok razvija kulturni nacionalizam za razliku od političkog nacionalizma Markusa Garvija, dok je harlemska renesansa preobražaj tragedije u trijumf, pozicioniranje prošlosti u progresivni, evolutivni narativ o stepenima napretka (isto, 113-15).

Veći pristup medijima i veća vidljivost Afroamerikanaca u ovom periodu je imala dvostruku ulogu u izgradnji identiteta u okviru crne zajednice, kao i slike koja se projektovala prema spoljašnjoj, dominantnoj kulturi. Ovo je otvorilo put ka promociji rasnog ponosa, ali istovremeno i veću izloženost belčkim stereotipima i lažnom predstavljanju. Ron Ajerman naglašava zadatak intelektualaca i umetnika koji su posredovali izgradnji zajednice, budući da su se postavili kao ogledalo, kroz koje je bilo moguće sagledati sebe kao zajednicu (115). Definisane kulture se postavilo kao još jedan izazov među različitim generacijama afroameričkih intelektualaca. Starija generacija, uključujući Du Bojsa i Garvija je veličala visoku kulturu lepih umetnosti, klasične muzike obrazovanih izvođača za razliku od nekvalifikovanih zabavljača koji su održavali narodnu tradiciju ruralne i ropske prošlosti. Nova generacija je radila na izgradnji sopstvene estetike koja je uključivala iskustvo ropstva kao potragu za autentičnim izrazom i istini, i preokret prema realizmu i modernizmu za razliku od uzdižućeg romantizma starije generacije. Ovo je značilo upotrebu slenga, narodnih priča, primitivizma i naivnog realizma, kombinaciju idealizovane prošlosti sa modernističkim formama izraza (118). Nova generacija je bila otvorena i prema različitim medijskim prenosima umetničkih formi, poput radija, što je označilo ulazak u potrošačko društvo. Bluz je izražavao seksualnu i radničku slobodu, pružajući izraz crnom subjektu koji je intimno povezan sa kolektivitetom zajedničke prošlosti.

U ovom smislu, bluz je artikulisao novu zamišljenu zajednicu, zajednicu subjekata, individua, koje su drugi mogli videti kroz veo, kao masu. Kulturna trauma je sada stvarno bila posredovana, posredovana vremenskom distancom, posredovana muzikom, posredovana kroz subjekt identifikovan kao objekt. Ropstvo, posredovano kolektivno pamćenje, je bilo daleko ali takođe prisutno (Eyerman, 119).

Nova generacija Afroameričkih intelektualaca je težila izgradnji pozitivne slike „novog Crnca” (*New Negro*) kroz vizuelnu predstavu. Ova misija je pripala Aronu Daglasu⁸, koji je povezo afričku, posebno egipatsku slikarsku tradiciju izduženih tela u profilu sa modernizmom (isto, 126). Idealizacija Afrike u ilustracijama i slikama Arona Dagleasa, omogućila je izgradnju crnog istorijskog prostora u modernom kontekstu, povezujući kolektivni identitet i kolektivnu prošlost Afroamerikanaca (127).

Mural *Aspects of Negro Life: From Slavery to Reconstruction* (1934) jedan je od četiri murala koji prikazuje život Afroamerikanaca od života u Africi, preko ropstva, emancipacije i ponovnog rođenja afričke tradicije, koje je Daglas naslikao za Njujoršku gradsku biblioteku. Kroz međusobno prepletanje silueta, Daglas ukazuje na istoriju kroz koju je prošao afroamerički narod, od podređenog života roba do istaknutih vođa koji se glasno bore za građanska prava. Prisustvo koncentričnih krugova naglašava važnost određenih dokumenata kao Proklamacije o emancipaciji i glasačkih listića, dok poziva na dekorativnost, bogatstvo izvornih umetničkih tradicija afričkog kontinenta i naglašenu geometričnost. Kombinujući afričke maske i skulpture sa tehnikom sličnom kubizmu, Daglas je naglašavao ulogu društvenog, politički angažovanog komentara u vizuelnoj umetnosti, jasno artikulišući rasna pitanja i segregaciju u Americi (Takac, 2020). Iako je Dagleasovo insistiranje na afričkim kulturnim korenima izazvalo negativnu kritiku koja je tvrdila da glorifikacija afričkog nasleđa predstavlja crnce kao inferiornu grupu u odnosu na belce, ovo mišljenje je kasnije odbačeno i prepoznat je kvalitet Dagleasove umetničke misije u cilju izgradnje sopstvenog umetničkog i nacionalnog identiteta (isto, 2).

⁸ Aaron Douglas (26.5.1899-2.2.1979) bio je američki slikar, ilustrator i profesor likovne umetnosti. Na svom putu za Pariz, prošao je kroz Njujork i zadržao se u Harlemu. Bio je glavna figura u Harlemskoj renesansi, gde je ohrabren od strane Alana Loka i Vinolda Ralisa, nemačkog portretiste, da stvara umetnost baziranu na afrocentričnim temama. Poznat je po slikanju murala i ilustracija koje su se bavile segregacijom i rasom u Americi. Osnovao je departman umetnosti na univerzitetu Fisk u Nešvilu, Tenesiju 1944. godine.

Još jedan umetnik koji se profilisao u ovom periodu je bio Sardžent Klod Džonson⁹ koji je poznat po figuraciji i ranom modernizmu svojih skulptura koje se pozivaju na afričko nasleđe.

Ja se bavim čistim američkim crncem, želeći da pokažem prirodnu lepotu i dostojanstvo u toj karakterističnoj usni i karakterističnoj kosi, težištu i načinu; i želim da pokažem tu lepotu ne toliko belom čoveku, koliko samom crncu (Johnson, 1971: 17).

Sardžent Džonson je poznat po upotrebi boje na svojim skulpturama, koje je oslikavao poput egipatskih skulptura faraona. Sardžent zaključuje da je upotreba boje u njegovom radu značajna jer: „problem boje u mom radu nije samo tehnički problem, već i sredstvo naglašavanja rasnih karaktera u mom radu. Crnci su tako raznobojna rasa. Oni zahtevaju umetnost koja je i sama koloristična” (Johnson, 1998: 14 u Eyerman, 128).

Harlemska renesansa je omogućila uspostavljanje nove estetske kategorije koja je pozicionirala iskustvo Afroamerikanaca u Americi. Nova generacija intelektualaca je kulturnu traumu odbacivanja iskoristila kao položaj koji treba prevazići i izgraditi bolju budućnost. Vladini programi za obnovu i izgradnju američke kulture i ekonomije kao način izlaska iz ekonomske krize tokom tridesetih godina, uključivale su i pomoć umetnicima koji su u ovom periodu podržani sredstvima iz ovih fondova. Ajerman ukazuje na projekte reevaluacije ropstva i peroda nakon oslobođenja, u periodu nakon ekonomske depresije kada je veliki broj ropkih narativa i sećanja zabeležen u snimljenim intervjuima, pružajući novi i detaljan pogled na ovaj period američke istorije (132). Ovaj period je bio istražen kroz profesionalni angažman intelektualaca, koji su mu prišli kroz ekonomsko shvatanje transfera afričkog plemenskog seljaka u slične ekonomske prilike u Americi. Naglasak je stavljen na prelazak i modernizaciju seljaka u radnike nakon rekonstrukcije. Du Bois tvrdi: „pokušaj da se stvore američki građani od crnih ljudi je u izvesnom smislu neuspeh ali sjajan neuspeh“ (isto, 133).

Period Velike Depresije (Great Depression) i Nju dila (New Deal) (1929-1940) je označio transformativni period i postavio osnove za posleratnu borbu Afroamerikanaca za građanska prava. Ovaj period je posebno pogodio Afroamerikance, koji su bili prvi na udaru otpuštanja i siromaštva. Broj nezapošljenih Afroamerikanaca je bio dva do tri puta veći od belaca, dok je pomoć države često isključivala ovu zajednicu. Crni glasači su se okrenuli od republikanaca ka demokratama u vreme Nju dila Frenklina Ruzvelta. Ambivalentni uticaj programa Nju Dila je formirao kontekst koji je pokrenuo drugi talas velike migracije afroameričkog stanovništva pred Drugi Svetski rat. Gradovi su počeli da rastu, gde je broj Afroamerikanaca koji žive u urbanim uslovima porastao do 40 procenata tokom tridesetih godina (Eyerman, 134). Zakoni o radu i stanovanju su uzrokovali pojavu geta, gde je procenat nezapošljenosti bio izuzetno visok, dok je istovremeno opao broj vlasnika nekretnina u Harlemu sa 35 procenata tokom 1929. godine na 5 posto u 1935. Problemi stanovanja i zaposlenosti bili su vodeći problemi u ovom periodu, oko kojih su se formirale političke struje, verska zajednica, kao i crne nacionalističke grupe. Ajerman zaključuje da je period urbanizacije, kao i porast građanskih protesta u vezi sa socijalnim pitanjima uključujući kampanje, aktivizam i grupno organizovanje imao pozitivan uticaj na proces formiranja identiteta i pružio je značajne lekcije o liderstvu i ostvarivanju prava koja će uslediti u daljem periodu (138). Uporedo sa ovim procesima socijalizacije i urbanizacije, razvijao se i akademski diskurs koji je istraživao ove procese unutar afroameričke zajednice, porodice i društvenih okolnosti. Ajerman navodi primer studije *The Negro Family in Chicago* (1932) E. Franklina Frejziera koji istražuje urbani život i

⁹ Sargent Claude Johnson (7.11.1888-10.10. 1967) bio je jedan od prvih afroameričkih umetnika koji su radili u Kaliforniji koji je doživeo nacionalno priznanje. Izražavao se u više različitih medija uključujući slikarstvo, skulpturu, keramiku, grafiku, primenjenu umetnost

teškoće Afroamerikanaca (138). U ovom periodu se razvija i naučno promišljanje posledica rasizma u odnosu na nadiruće ideje fašizma koji je pretio iz Nemačke. Najglasniji intelektualac je bio Melvil Herskovic koji je odbacivao ideju „čiste” rase. Herskovic ističe da pojam rase predstavlja „naučni ćorsokak” i poziva se na kulturni relativizam svog mentora Franca Boasa (Herskovitz, 1962: 40).

Masovni mediji, novine, radio i na posletku televizija su uticali na upliv crnačkih sadržaja u telo dominantne kulture. Istovremeno raste broj obrazovanih Afroamerikanaca koji su u poziciji da promišljaju svoj položaj u američkom društvu. Ekspanzija novih medija je omogućila artikulaciju progresivnih narativa suočavajući se sa stereotipima izvedenih iz ropstva. U tom smislu, značajna su dva programa koja su se bavila ovom tematikom, prvi je „The Mammy Legend” koji je osvetljavao stereotip dadilje, a drugi je „Tribute to Canada Lee¹⁰”, čoveku koji je označavao dostojanstvo i uspeh Afroamerikanaca (145). Uticaj ovih medija je u formiranju i pripremanju afroameričke zajednice za građanske pokrete koji će uslediti u sledećim decenijama, kao i davanje glasa Afroamerikancima da izraze svoju autentičnost, kulturu i prisutnost u američkom društvu (isto, 149).



Slika broj 1. Aron Douglas, Aspects of Negro Life: From Slavery Through Reconstruction (152.4x353.1 cm), 1934. (Aspekti crnačkog života: od ropstva do rekonstrukcije) mural.

Popularna muzika pedesetih godina, bila je element progresivnog narativa, dok je radio imao artikulisuću ulogu u mobilizaciji podrške građanskih pokreta za oslobođenje uz verske institucije i zajednice. Marta Džin Stajenberg ističe da je uloga lokalnih radijskih stanica bila izuzetna:

Da nije bilo crnog radija, Martin Luter King se ne bi podigao po mojoj proceni jer smo mi bili prvi koji su pričali o tome...to je bilo novo, bilo je uzbudljivo...mi smo bili uzrok građanskog pokreta...kada je krenuo da se pokreće kroz naciju svima smo dali na znanje šta se dešava, jer niko nije smeo da intervjuiše Martina Lutera Kinga. Niko

¹⁰ Canada Lee (3.3.1907.-9.5.1952) bio je američki glumac, džokej, bokser i muzičar. Odigrao je prve uloge namenjene Afroamerikancima u pozorištu i na filmu. Jedan je od pokretača građanskih prava tokom tridesetih i četrdesetih godina prošlog veka, a isprobao se i na radiju kao voditelj emisija koje su promovisale istoriju i kulturu Afroamerikanaca mejnstrim publici

nije poznao Džesi Džekson. Niko nije intervjuisao ove propovednike, pa smo mi sami to učinili na niskoj osnovi, ali smo učinili (Eyerman, 2003: 152).

Radio je omogućio kreiranje i prenos poruka, bio je sredstvo inkluzije i formiranja zajednice i pokreta. Putem reklamnog materijala ovaj medij je uspostavljao i širi kontekst popularne i potrošačke kulture koja je bila u nastajanju.

Ideja slobode i mobilnosti koja je pratila Afroamerikance kroz velike migracije stanovništva iz opresivnih, traumatičnih područja prošlosti, mesta nasilja, uzrokovala je predstavljanje ovog prostora u fikciji i umetnosti drugačije od romantizovanih slika dominantne bele kulture.

Mi, crni narod, naša prošlost i naša sadašnjost, ogledalo smo mnogostrukih iskustava Amerike. Ono što mi želimo, šta predstavljamo, šta podnosimo, je Amerika. Ako mi, crni narod, propadnemo, propašće i Amerika. Ako je Amerika zaboravila svoju prošlost, neka onda pogleda u ogledalo naše svesti, i videće *živu* prošlost u sadašnjosti, jer naša sećanja zahvataju kroz naš crni narod danas, sećanja naših crnih roditelja, kao i priče o ropstvu naših crnih dedova, do vremena kada niko od nas, crnih ili belih, nije živio na ovom plodnom tlu (Wright¹¹, 1940: 146).

Kao sredstvo prevazilaženja i oslobađanja od traume prošlosti, nasilja i rasističkih postupaka, umetnost preuzima ovu ulogu kao sredstvo akcije i delatnosti uspostavljanja kontrole nad psihičkom i društvenom patnjom koja postoji u svesti ove zajednice. Džekob Lorens slika narativne scene migracije Afroamerikanaca u modernističkom naivnom maniru kao seriju događaja koje kreiraju talas. Jug, kao uporište najvećih trauma Afroamerikanaca ali i bogato kulturološko vrelo, predmet je etnoloških istraživanja Zore Nil Herston tokom tridesetih godina. Prikupljanje priča, iskustava označilo je njeno delo kao progresivne narative (161).

Drugi Svetski rat nije ispunio očekivanja koja je iznedrio Prvi Svetski rat kod Afroamerikanaca. Afroamerikanci su bili manje zainteresovani da učestvuju u ovom ratu. Segregacija je postojala i u vojsci, procenat crnih vojnika je iznosio 8.7, 1944. godine, dok je pristup mornarici omogućen tek posle 1942. godine (162). Segregacija i diskriminacija je nastavljena i na tržištu rada, Afroamerikanci su teško dolazili do posla. Ovakve okolnosti su uzrokovale negativna osećanja u afroameričkoj zajednici koja je nezadovoljstvo iskazivala natpisima u okolini fabrika sa sledećim sadržajima:

Mora da Hitler poseduje ovu fabriku,

Crnci ovde ne mogu da rade,

Ako moramo da se borimo, zašto ne možemo da radimo?

Meci ne prepoznaju boju, pa zašto to čine fabrike¹² (isto, 162).

¹¹ Richard Wright, pisac čuvenog romana *Native Son*

¹² HITLER MUST OWN THIS PLANT,

Godine nakon rata su označile neke od promena u statusu Afroamerikanaca. Vrhovni sud je 1946. godine zabranio diskriminaciju u međudržavnom prevozu, a 1948. je proglasio sve državne zakone koji zabranjuju međurasne brakove neustavnim kao i restriktivne ugovore o stanovanju i posedu zemlje (isto, 162). U ovom periodu istaknuti pojedinci, muzičari, sportisti, učenjaci dobijaju na značaju veličanja rasnog ponosa i pozitivne promocije crne vrednosti. Ovaj period je obeležio i veliki broj religijskih, nacionalističkih i emigrantskih pokreta i zajednica čiji je glavni i zajednički cilj bio uspostavljanje pozitivnog identiteta i spasenje. Kako bismo bolje razumeli sve pokrete koji su cvetali u dvadesetom veku ukratko ćemo se podsetiti razvoja duhovnosti i religije među afroameričkom zajednicom od svojih korena u zapadnoj Africi, preko perioda ropstva i oslobođenja u Sjedinjenim Državama.

3.1.1 Afroamerička religija i duhovnost

U opsežnoj studiji posvećenoj religijama u Americi, pod nazivom *America, religions and religion* (1999), autorka Ketrin Albaniz posebno poglavlje posvećuje razvoju afroameričke religioznosti u Americi kroz ropstvo do uspostavljanja različitih formi monoteističkih religija. Budući da je afroameričko iskustvo započelo sa ropstvom u sedamnaestom veku, prevozom robova iz Zapadne Afrike i oblasti Kongo-Angola, ovi narodi su u svojim matičnim zemljama negovali i praktikovali različite religije, uključujući islam i tradicionalne afričke religije. Ove tradicionalne religije su bile izuzetno raznovrsne, uključujući autentične obredne i magijske prakse. Albaniz naglašava da je svet Zapadnih Afrikanaca bio utemeljen u strogom značenju zajednice i poštovanju svojih predaka. Uspomena na pretke se održavala posebnim pogrebnim ceremonijama i podsećanjima u odgovarajućim vremenskim razmacima. Zapadni Afrikanci su verovali u život posle smrti, kao i da su preci motrili na svoje potomke na Zemlji, blagosiljajući ih zdravljem i plodnošću, ili pak kaznom zbog loših postupaka. Preci su tako bili čuvari zakona i običaja, koji su mogli da posreduju između bogova i ljudi. Ponekad bi preci i sami postali bogovi kao preci klana uspostavljajući neposredan odnos sa potomcima, stapajući duhovni i svetovni život (Albanese, 2004: 216). Zapadni Afrikanci su verovali u vrhovno božanstvo, boga koji je stvorio sve stvari i uspostavio svet. Vrhovni bog je smatran za prisustvo, neminovni činilac života koji se ipak nije bavio svakodnevnim usmeravanjem događaja i menjanjem istorije. Postojali su i drugi bogovi, pored vrhovnog sa kojima su Zapadni Afrikanci uspostavljali redovne odnose kroz obrede i ceremonije. Ovi bogovi-posrednici, koji su se vezivali sa prirodnim silama, precima ili životinjama, upravljali su životom i donosili dobro ili zlo ljudima. Oni takođe razlikuju varalice, bića u životinjskom obliku, koja su mogla uznemiriti i ometati vladajući poredak, poput zeca, pauka i ostalih stvorenja. Ples i muzika zauzimaju posebno mesto u religioznim obredima. Uz ritam bubnjeva i ples, moguće je bilo uspostaviti odnos sa Bogom i stapanje sa Božanskim. Magija je takođe bila veoma rasprostranjena, i verovalo se u isceljenje bolesti, povećanje plodnosti, uspeh u ljubavi ili ratu, kao i sposobnost da se nanese šteta neprijatelju (isto, 218).

Padom u ropstvo, ovi narodi su se našli u procepu svog kulturnog obrasca i novog statusa koji su imali u Americi. Sistem robovlasništva je bio nemilosrdan u kidanju i brisanju predašnjeg identiteta otetih i porobljenih ljudi. Albaniz ističe da se Afro-američka religija razvila među porobljenim Afrikancima i njihovom decom u nadolazećim pokolenjima. Ova religija je sagrađena

NEGROES CAN'T GET WORK HERE,
IF WE MUST FIGHT, WHY CAN'T WE WORK?
BULLETS KNOW NO COLOR LINE, WHY SHOULD FACTORIES?

na delićima zajedničke afričke prošlosti, iskustvu ropstva u Americi i od građe koja je došla preko hrišćanstva, religije gospodara (isto, 219). Autorka dalje naglašava da su porobljeni Zapadni Afrikanci zadržali svoj neobičan pogled na svet, mešajući osećanje svetog u profano. Tako su se tradicije održale u pričama i kazivanjima afričkih varalica, poput Brer zeca. Ove specifične afričke basne u kojima maleni junaci svojom lukavošću pobeđuju znatno veće protivnike, oslikavao je njihov trenutni položaj. Albaniz u njima pronalazi kreativnu snagu nošenja sa nedaćama: „nove životinjske bajke su sadržavale onu istu religijsku filozofiju kao zapadno-afričke bajke - taj nered je predstavljao izvorište kreativnosti, a onaj Brer zec, remeteći postojeći poredak sa svojim lakrdijama, iznova je uspostavljao situaciju koja svet čini ponovo krepkim” (isto, 219).

Istovremeno se održala praksa prizivanja duhova, isceljivanja i magije bacanja čini. Ovo je uključivalo i vraćanje, korišćenje trava ili drugih predmeta. Tako se razlikovala praksa prizivanja duhova donošenjem loše sreće (*hoodoo*) i religija čaranja (*voodoo*) koja se posebno širila među crncima u Nju Orleansu. Albaniz ističe da je vudu religija bila na vrhuncu u ovom gradu već 1850. godine, a proširila se sa Haitija i drugih mesta Francuskih Kariba posle Haićanske revolucije iz 1804. kada su mnogi francuski gospodari i crnci bežeći uspostavili protok različitih verskih uticaja (isto, 220). Vudu obredi su uključivali bubnjeve, muziku, trans ali i mešavinu rimokatoličkih elemenata poput oltara, sveća i molitve Devici. Hudu se, sa druge strane, održao i u mestima gde se vudu nije u potpunosti zadržao, i postao je deo religije južnjačkih robova. Afrička magijska praksa se na posebne načine povezivala sa hrišćanskim elementima, ostajući delimično prisutna i kasnije kada je crnačka zajednica većinom postajala hrišćanska po svom verskom ubeđenju.

Ketrin Albaniz ističe posebne forme crnačkog hrišćanstva, gde su Afroamerikanci prihvatili američki protestantizam, koji su menjali prema svom kolektivnom iskustvu. Ona razlikuje dve vrste hrišćanstva kod robova, gde je prvo bilo službeno hrišćanstvo pod okriljem gospodara koji su naglašavali poniznost i pokornost koje je sprovedeno misijama na plantažama. Uz ovo hrišćanstvo pod nadzorom, postojala je i druga forma hrišćanstva koja je bila privlačnija za robove i koja ih je okretala prema njihovoj zajednici, takozvana „nevidljiva institucija” (Albanese, 223). Ova nevidljiva institucija je počela da predstavlja opasnost po instituciju ropstva sa svojim radikalnim idejama koje su budile pobunjenička osećanja robova. Kako je bila zabranjena, ona je praktikovana noću, pod pretnjom strogog kažnjavanja, u šumi, ropskim kolibama ili tajnim utočištima, a sadržaj ovih okupljanja je podrazumevao ritmično pevanje crkvenih pesama, molitvu, iskazivanje žalosti i bola, uz propoved istaknutog propovednika, spajajući robove u snažnu zajednicu (isto, 223). Uloga propovednika je da povede zajednicu, kroz određeni sveti tekst koji se onda stavlja u trenutni kontekst uz ritam, muziku, pevanje i trans. Istovremeno se pevaju i duhovne pesme uz pljeskanje ruku, vikanje, jaukanje i pokrete glavom. Albaniz u ovim elementima pronalazi liniju obreda afričkog porekla koji su se održali u ovoj zajednici. Uz ove verske obrede molitve, ona dodaje i obrede bdenja nad umrlim članom zajednice, uz običaj polaganja ličnih stvari u zdrobljenu grnčariju na pogrebnom mestu, znak duha koji napušta zemaljski život. Ceremonija sećanja je održavala uspomenu i vezu sa precima i članovima zajednice (isto, 226).

Nakon oslobođenja iz ropstva, crnačke crkve su postale legitimne zajednice, i u tom vremenskom periodu počinje osnivanje velikog broja crkvi. Nakon Građanskog rata i Afrička metodistička crkva i Afrička metodistička episkopalna crkva Cion su počele da okupljaju veliki broj članova. Crnci su uglavnom bili baptisti ili metodisti negujući svoju religioznost u okviru ovih institucija.

Dvadeseti vek je označio velike društvene promene koje su zahvatile i religiska osećanja Afroameikanaca. Ovaj period je obeležio pluralizam verskih i nacionalističkih pokreta koji su imali svoje poklonike i odakle su se crpile ideje slobode, vrednosti ali i težnje za ravnopravnošću. Ketrin

Albaniz ističe holističko-pentekostalni pokret¹³ koji je okupio veliki broj pristalica među Afroamerikancima. Oni su u njima pronalazili privlačne elemente, poput duhovnih pesama, bubnjeve i defove, kao i čin lečenja u smislu religijskog upražnjavanja. Uz to, mnoge pentekostalne crkve su razmišljale o Isusu kao crncu, artikulišući pogled na crne ljude (Albaniz, 231). Autorka naglašava pojavu istaknutih pojedinaca koji su verovali da su dobili dar Svetog Duha (harizmu) i kao takvi bi se odvojili od prvobitne crkve i osnovali sopstvenu zajednicu kao vođe. Kao istaknuti primer harizmatičnog vođe, Albaniz ističe Božanskog oca, (Father Divine) (1879-1965) i njegov *Peace Mission Movement* (Pokret mirotvorne misije). Malo je poznato iz njegovog ranog života, dok ga FBI označava imenom Džordž Bejker ili Bog (kako je sebe nazivao). Divajn je putovao Jugom, kombinujući misticizam i praktičnost, duhovno lečenje i ostale elemente koje je usvajao tokom višegodišnje religijske potrage. On je osnovao zajednicu posvećenih sledbenika, nakon što se 1919. godine uselio u kuću u Sejvilu, na Long Ajlendu. Postao je poznat po gostoljubivosti i širokogrudosti, prihvatajući razne posete, nudeći hranu i konak i pomoć Afroamerikancima ali i belcima (isto, 234). Albaniz zaključuje da je promena posmatranja božanstva kao crnog kroz delo oca Divajna, za razliku od ranijeg posmatranja boga kroz belinu religije svojih gospodara za vreme ropstva, uslovlila pokrete i težnje slobodne crnačke nacije (236). Afrički nacionalizam Markusa Garvija, doseljenika iz Jamajke, koji je imao značajnu ulogu u harlemskoj renesansi, uspostavio je veze sa rastafarijanskim grupama koje su uspostavljale vezu sa afričkom nacijom iz Etiopije kroz politike povratka u ovu svetu zemlju (237).

Džudit Vajzenfeld istražuje ove pokrete kao religiozno-rasno pozicioniranje i samostalno oblikovanje u delu *New World A Coming. Black Religion and Racial Identity During the Great Migration* (2016). Ona ukazuje na pokret „etiopskih Jevreja” (Ethiopian Hebrew) koja su tokom tridesetih godina izražavali svoj identitet kroz odevanje, ponašanje i religiju, i na taj način su prkosili očekivanjima kako bi Afroamerikanci trebalo da izgledaju i da se ponašaju. Džudit Vajzenfeld zaključuje da je u pitanju bilo razotkrivanje „crnca” kao političkog i društvenog konstrukta u dominantnoj kulturi. Istovremeno ovo je značilo i reformulisanje religijsko-rasnog identiteta i pristup svetom i božanskom u religioznoj i rasnoj formi (Weisenfeld, 2016: 92). Ona dalje naglašava da je u srži ovih pokreta oblikovanje i održavanje novog religijsko-rasnog sopstva. Tako je fokus stavljen na činove performativnog stvaranja sebe, kroz imenovanje, odevanje, razumevanje boje kože koji su pomogli konstituisanju i definisanju individue u okviru religijsko-rasne zajednice, kroz „transformaciju starog, lažnog sebe u obnovljeno i istinito sopstvo” (Weisenfeld, 2016: 93). Ajerman naglašava da iako su ovakve i slične grupe bile male i definisale se kao emigrantske, islamističke ili nacionalističke, sekta koja je obuhvatila sve tri kategorije i najduže se održala bila je: „crni Muslimani”.

Volas Fard Muhamed je 4. jula 1930. godine osnovao Naciju islama (Nation of Islam) u Detroitu, kao novi politički i religijski pokret. On je 1935. nestao i veruje se da je deportovan, iako nema nikakvih podataka o njemu posle ovog datuma. Nasledio ga je Elajdža Muhamed, koji je nastavio sa osnivanjem džamija i strategijama oslobođenja, ponovnog rođenja, i spasenja. Ajerman zaključuje da su „džamije osmišljene kao hramovi gde ništa što pripada belačkom svetu nije bilo sveto i gde se beli čovek posmatrao kao „đavo” (168). Odbacivanje starih „ropskih” imena kao nametnutog identiteta se pokazalo kao neophodno u procesu prelaska na islam. Elajdža Muhamed naglašava: „Allah mi je nadenuo ime, Muhamed. Samo od ovog imena naši otvoreni neprijatelji (bela rasa) znaju da je Istiniti i Živi Bog među nama i čini božanski posao među takozvanim

¹³ pentekostalizam je nastao kao jedan od pokreta obnove unutar protestantizma koji stavlja poseban naglasak na direktnom ličnom iskustvu sa Bogom kroz krštenje Svetim Duhom. Život ispunjen Duhom i silom koja uključuje duhovne darove kao što su božansko isceljenje i govorenje nepoznatim jezicima ordžava verovanje u učenja hrišćanske zajednice ranog apostolskog doba. Pentakostalne denominacije vode poreklo iz Azusa ulice u Los Anđelesu i obuhvataju preko 700 denominacija i nezavisnih crkava (religija.me).

Crncima u Americi” (u Weisenfeld, 2016: 107). Vajzenfeld naglašava da je Nacija islama verovala da su potomci plemena Šabaz (tribe of Shabazz), navodne crnačke nacije koja se preselila u središnju Afriku, predvođena vođom po imenu Šabaz. Njegova misija je sadržala istočnu Aziju, kao ideološko središte kulture i religije za razliku od drugih pokreta koji su se oslanjali na povratak Africi i afričkim korenima. Istovremeno, razvila se drugačija interpretacija Nacije islama i religije crnaštva. Malkolm X, rođen kao Malcolm Little (1925-1965) je nakon obavljenog hadža u Meki, odbacio radikalni separatizam Muhamedove Nacije, i uspostavio Muslimansku džamiju i Organizaciju afroameričkog jedinstva. Otvarajući put vernicima prema univerzalnom islamu, pokrenuo je pitanje vlastitog identiteta i nacionalnosti (Albaniz, 238). Nakon njegovog ubistva, sin Elajdže Muhameda će tokom sedamdesetih godina nastaviti put Malkolma X, odbacujući separatizam, niži moral i status belaca i učestvovanje u društvenom životu američke nacije (isto, 238).

Ketrin Albaniz će zaključiti da je religija imala veliki uticaj u oslobađanju afroameričke zajednice u Americi, nudeći im osećanje identiteta kao naroda među mnogim narodima u SAD. Potraga za korenima je značila ponovno uspostavljanje odnosa sa prošlošću, traumatičnim opstajanjem u neprijateljskom okruženju i nadom u budućnost.

„Poput američkih Indijanaca, Jevreja i katolika, oni su bili potisnuti prema jednom središtu, prema osovini protestantskog toka američke religije. K tome, više negoli Jevreji i katolici, crnci su razvijali puteve otpora; i, nalik američkim Indijancima, oni su tragali za načinima da svoju zasebnu prošlost učine današnjim vrelom snage, kombinujući i preplićući izvorišta kako bi stvorili nove religijske forme. Afrička prošlost je za crnce, prošla; afroamerička sadašnjost se otvorila” (Albanese, 241).

3.1.2. Crni nacionalizam i građanska prava

Tokom pedesetih godina prošlog veka, demografska slika u Americi se prilično izmenila. Afroamerikanci su činili 10 procenata američke populacije, i 12 procenata gradske populacije. Od ukupnog broja Afroamerikanaca koji je iznosio preko 15 miliona, 1.5 milion ili 16 posto je migriralo sa Juga; 34 procenta na severoistok, 42 procenta u centralni severni deo zemlje, a ostali na zapad. Migracija prema zapadu je označila Kaliforniju kao glavnu destinaciju, među crnačkim ali takođe belim stanovništvom. Kako je rastao životni standard američke nacije, tako je jaz između prihoda koje je ostvarivala prosečna bela porodica bivao veliki u odnosu na prihode crnačkih porodica (Ajerman, 175). Istovremeno je porastao i broj obrazovanih Afroamerikanaca koji su svoje diplome sticali na tradicionalnim crnim koledžima. Ubrzani razvoj zemlje je pratio i razvoj medija, prvenstveno televizije koja je uslovlila zanimanje za crnu kulturu. Ovo interesovanje je obuhvatilo prvenstveno muziku, kao snimljeni videozapis koji je sticao popularnost među omladinom. Antikolonijalistički pokreti oslobađanja afričkog kontinenta, imali su uticaj i na kreiranje afroameričkog nacionalnog ponosa, delujući inspirativno na građanske pokrete Martina Lutera Kinga i Malkolma X. Transformacija Afrike kao mesta iskupljenja do ideološke inspiracije je odgovarala urbanoj i obrazovanoj afroameričkoj populaciji koja je prihvatila breme oslobodilačkih pokreta za građanska prava (181). Dugotrajni zahtevi za jednakošću i suprotstavljanje „južnjačkom načinu života“, označili su drugi pogled na nasleđe ropstva kao mesta izgradnje identiteta, reformišući novi društveni i istorijski kontekst pozicije Sjedinjenih Država kao političkog, ekonomskog i moralnog svetskog lidera demokratskog usmerenja (182). Crni nacionalizam je bio politički i društveni pokret koji je uključivao sekularno kao i religijsko usmerenje, reformišući

kulturne prakse, institucije i tradicije otpora i protesta, samoodbrane i organizovanja zajednice. Ron Ajerman ističe da je Malkolm X bio ključna figura u transformaciji crnog nacionalizma, istovremeno kao ličnost i simbol ovih promena. Rešenje koje je on promovisao je uključivalo potpunu promenu načina života uključujući i vizuelno predstavljanje kroz masovne medije kroz slogan „black power“ (crna moć) i imidž odevanja u crne kožne jakne i beretke (185). Njegov program je obuhvatao „Afroamerikance, narod poreklom iz Afrike, nastanjen u Americi“ da „govori protiv ropstva i opresije rasističkih struktura“, i da „pokrene kulturnu revoluciju koja će omogućiti obnavljanje našeg identiteta kako bi se povezali sa našom braćom i sestrama iz Afrike, psihološki, ekonomski i kako bismo podelili plodove slobode iz opresije i nezavisnost od rasističkih vlada“ (Van Deburg 1997: 108 u Eyerman, 188). Ajerman naglašava da je ropstvo u ovom kontekstu posmatrano ne kao stvar prošlosti, već sveprisutna stvarnost. Reč je o ekonomskom ropstvu kao eksploataciji rada Afroamerikanaca ali i kulturnom ropstvu, formi psihološkog ropstva koja onemogućava porobljenim masama i individuuama da ostvare pun potencijal svojih mogućnosti (189). Proces oslobađanja od ovih nevidljivih okova započinje otkrivanjem svoje prošlosti, ostvarivanjem komunikacije između Afrike i crne Amerike kroz kulturološku saradnju medija, publikacija i stvaralaštva i spoznaje „ogoljenih i ružnih činjenica bez srama, jer mi smo svi žrtve, još uvek robovi, pod opresijom“ (isto, 190).

Sekularni nacionalizam, sa druge strane, nije imao religijske osnove, dok je odnos prema Africi bio otvoren prema duhovnosti i pluralizmu značenja. Kulturni nacionalizam je zahtevao kulturno obnavljanje, inkluziju a ne asimilaciju afričke kulture u urbanim zajednicama Amerike. Potreba za „afričkom kulturom“ značila je simboličnu formu potrebe i želje nove generacije getoiziranih urbanih zajednica, i očajnih potreba za boljom budućnošću. Amiri Baraka¹⁴ je bio ključna figura u transformaciji sekularnog nacionalizma. Kako je Malkolm X posredovao između geta i pokreta, Baraka je posredovao između kulturnog radikalizma Grinvič Vilidža (Greenwich Village) i nadolazeće generacije crnih intelektualaca (195). Književni uticaj Barake se ogleda u učestvovanju u *Black Arts Movement* (Pokret crne umetnosti) koja je promovisala crnu nacionalističku perspektivu i uticala na čitavu generaciju književnika. Ubistvo Malkolma X, 1965. godine je inspirisalo Baraku da postane revolucionarni crni nacionalista (197). Pojmovi crne „zajednice“ i „naroda“ su bili centralni deo ideologije sekularnog nacionalizma, kao i pojam „nacije“ tvrdi Ron Ajerman, pozivajući se na najpoznatiju pesmu „It's Nation Time“ koja poziva na ovu frazu. Umetnička produkcija koju je pokrenuo pokret crne umetnosti, pozivala se na crnu estetiku (Black Aesthetic), estetiku separatizma (198). Kao manifest pokreta ističe se stav Lerija Nila:

Pokret crne umetnosti je radikalno suprotan konceptu umetnika koji je otuđen od svoje zajednice. Crna umetnost je estetska i duhovna sestra koncepta Crne moći. Kao takva, ona zamišlja umetnost koja govori direktno o potrebama i težnjama crne Amerike. Kako bi obavila ovaj zadatak, pokret crne umetnosti predlaže radikalno preuređivanje zapadne kulturne estetike. Pokret predlaže zasebnu mitologiju, simbolizam, kritiku i ikonologiju. Crna umetnost i Crna moć se odnose na želju Afroamerikanaca za samoopredeljenjem i nacionalnošću. Oba koncepta su nacionalistički. Prvi se bavi vezom između umetnosti i politike, drugi se bavi umetnošću politike (u Eyerman, 198).

¹⁴ Amiri Baraka (rođen kao Everett LeRoi Jones , 7.10.1934-9.1.2014) bio je američki pesnik, dramski pisac, romanopisac, esejista i muzički kritičar. Predavao je na nekoliko univerziteta i dobitnik mnogobrojnih nagrada, uključujući i PEN nagradu 2008 godine.

Period nakon pokreta za građanska prava, obeležio je angažovanje intelektualaca, učenjaka, studenata u učvršćivanju slobodarskih stremljenja i inkluzije Afroamerikanaca. Prisutan je veliki broj koledža koji je uvrstio programe crnih studija, kao i proizvodnja novih akademskih disciplina: „etničkih studija“, „Afričkih studija“, „Afroameričkih studija“ kao redovne projekte institucionalizacije ideja i vrednosti građanskih pokreta. Istovremeno je politički aktivizam utemeljio područja istraživanja i definicije rasnih sukoba, kao i socijalna pitanja geta, nezapošljenosti, porodičnih odnosa, seksualnosti, kroz savete i podršku akademskih stručnjaka. Narativni okviri interpretacije pokreta za građanska prava dobijali su različita značenja tokom vremena. Ron Ajerman ukazuje na model koji predlaže Maning Marbl (Manning Marable) (2001: 1-2) koji razlikuje tri polazišta: deskriptivni- predstavljanje realnosti iz vizure crnih ljudi sa učenjacima utemeljenim na subjektivnim istinama kolektivnog iskustva, korektivni- izazivanje i kritika rasizma i stereotipa koji su bili prisutni u mejnstrim diskursu belih akademskih institucija, i preskriptivni- upotreba istorije i kulture kao oruđe interpretacije kolektivnog iskustva sa ciljem transformacije stvarnih uslova i stanja društva (214).

Reprezentacija i refleksija značenja građanskog pokreta svoj izraz je dobila i u popularnoj kulturi, muzici, filmu, literaturi i umetničkoj produkciji. Osećao se angažman kulturnih radnika u promociji i uzdizanju rasne svesti, kao i mapiranje iskustava diskriminacije, netrpeljivosti i rasizma u svakodnevnom životu afroameričke manjine. Ron Ajerman ukazuje na formiranje konteksta u kome je kadriranje iskustva i prerada kolektivnog pamćenja ropstva uključivalo različite forme reprezentacije i refleksije. Tako su romani Toni Morrison i Alis Voker „dali južnjačkom iskustvu novo, rodno značenje“ (216). Žensko iskustvo je nudilo novi ugao posmatranja opresije marginalizovanih grupa, koje su u novim društvenim okolnostima bile u poziciji da dublje promišljaju nivoe opresije koje su Afroamerikanke podnosile decenijama i stotinama godina unazad.

Publikacija romana „Koreni“ (*Roots*, 1976) Aleksa Halija, i kasnija televizijska produkcija istoimenog romana u seriju, popularizovala je iskustvo ropstva u snažan vizuelni znak progresivnog narativa. Dijalog sa dominantnom kulturom je otvoren kroz pojačanu kulturnu produkciju sadržaja koji su zauzimali svoje mesto i postajali vidljivi u mejnstrim kulturi. Ajerman naglašava uticaj filma *Malkolm X* (1992) reditelja Spajka Lija, koji je imao ogroman uticaj na kolektivno pamćenje i izgradnju kolektivnog identiteta Afroamerikanaca. Odgovornost da prenese i oživi priču o crnoj moći, Spajk Li, oseća kroz potrebu „pričanja sa ljudima“ kroz umetnost, pa i posredstvom (bele) dominantne kulture (218). Kulturna trauma istorijskog nasleđa, kao i savremene nedaće prouzrokovane diskriminatornim politikama ostaju područje pregovaranja, teskobe i pamćenja. Prodiranje u ove nacionalne traume pojedinačnog i zajedničkog pamćenja kroz umetničke prakse, pokazuje put ka prevazilaženju ovih antagonizama i punoj afirmaciji crne vrednosti kao konstitutivnog dela američkog nacionalnog i kulturnog bića.

4. Rasna diskriminacija i njeno nasleđe

4.1. Protorasizam u srednjem veku

Džordž M. Fredrikson, američki istoričar i profesor, u delu *Racism: A Short History* (2002) pojavu modernog rasizma 19. i 20. veka, istražuje kroz odnos jevrejskog iskustva u Evropi i robovlasništva Afrikanaca u Americi, ukazujući na društvene mehanizme koji su uslovili demonizaciju čitavih naroda i omogućili legitimizaciju postupaka brisanja ljudskog dostojanstva, stradalaštvo i ugnjetavanje Drugog.

Iako je institucija ropstva prisutna u skoro svakoj civilizaciji, koncept *rase* je tvorevina modernog doba. Neprijateljstvo prema Jevrejima je hrišćanski koncept prenošenja krivice raspeća Hrista, na jevrejski narod. Kolektivna i nasledna odgovornost celog naroda za ovaj strašni zločin, omogućila je snažan podsticaj za progon. Proces prelaska antijudaizma u antisemitizam se javlja kada mržnja nadvlada mogućnost asimilacije i preobražaja u preferiranu religiju, dok je rasizam krajnji proizvod ubeđenja da su Jevreji suštinski i organski zli a ne žrtve pogrešnih verovanja i sistema vrednosti (Fredrickson, 2015: 19). U 12. i 13. veku stavovi Evropskih hrišćana su postali u toj meri neprijateljski, da su postavili temelj za kasniji razvoj rasizma. Jednom prihvaćeni kao trgovci, kasnije su osuđeni kao zelenaši. Masakri nad Jevrejima se vezuju za početak krstaških ratova. Demonizacija Jevreja je zaživela u narodnoj mitologiji tokom 13. i 14. veka, kada su se prenosile priče o jevrejskom žrtvovanju hrišćanske dece u ritualne svrhe. U popularnoj mitologiji, folkloru i ikonografiji, Jevreji su se povezivali sa đavolom i veštičarenjem. U vreme crne smrti, polovinom 14. veka, hiljade Jevreja je masakrirano iz onih zemalja iz kojih već nisu bili proterani, iz uverenja da hrišćani umiru jer su Jevreji zatrovali bunare (isto, 22).

Iako se rasizam prema Jevrejima održavao tokom srednjeg veka, neprijateljstvo prema Drugom se prelilo i na druge narode poput Iraca ili Slovena, negujući dihotomiju između civilizovanih naroda nasuprot divljacima. Ovo uverenje će kasnije omogućiti kolonizaciju dalekih prostora afričkog i azijskog kontinenta (isto, 23). Evropljani nisu imali puno kontakta sa Afrikancima pre polovine 15. veka. Fredrikson ukazuje na pojavu *negrofilije* u srednjovekovnoj ikonografiji. Centralni element ove pojave se nalazi u mitu o svešteniku Jovanu, van evropskom hrišćanskom monahu, koji se prvo povezivao sa Indijom, onda sa Tatarima i na kraju sa hrišćanskim kraljevstvom Etiopije.¹⁵ Kada su Portugalci počeli da stiču robove kao rezultat svojih putovanja i da ih prodaju u lukama, identifikacija crne kože sa servilnim statusom je bila završena.¹⁶

Praksa držanja belih robova je bila u padu u Evropi kada je praksa otkupa i razmene ratnih zatvorenika zamenila praksu porobljavanja. Istovremeno, razvijalo se uverenje da je pogrešno porobljavanje ostalih hrišćana za razliku od neznabožaca. Afrikanci su, zbog mogućnosti da budu kupljeni kao i zbog svog religijskog statusa postali tražena roba. Religijska opravdanost porobljavanja pagana, čije duše mogu biti spasene ovim činom asimilacije sa civilizovanim

¹⁵ Fredrikson polemise o istorijskoj ulozi mita o svešteniku Jovanu koji je trebao da poveže hrišćane u borbi protiv nadiruće snage turske ekspanzije na Mediteran i jugoistočnu Evropu. Ovo savezništvo se pokazalo kao nepouzdanu 1442. kada su predstavnici koptske crkve odbili da se poklone autoritetu na ekumenskoj konferenciji u Firenci (Fredrickson, 2015: 28)

¹⁶ Fredrikson pravi paralelu između kulturne razmene na iberijskom poluostrvu, gde su Mavari i hrišćani koegzistirali. Povezivanje sub-saharskih Afrikanaca kao potomaka Hama, koji je proklet i osuđen na večno zarobljeništvo zbog lošeg ophođenja prema ocu, Noju, ograničavalo je crne robove u poslovima koje su obavljali (29).

kulturom udružena sa uverenjem da je crna koža Afrikanaca znak biblijskog prokletstva Hama ili Kanana, doprinela je masovnom porobljavanju crnih ljudi i transportom u Novi Svet (isto, 42).

Poreklo dve najznačajnije forme modernog rasizma- beli suprematizam i esencijalistička verzija antisemitizma vuku poreklo iz srednjevekovnog poimanja superiornosti krvi hrišćana nasuprot onih ljudi koji vuku poreklo od Jevreja, i bojom kože koja ih čini superiornijim i prirodnim gospodarima (47). Španski rečnik iz 1611. godine, uključuje među definicijama rase (*raza*) „kastu ili kvalitet autentičnih konja”, i pežorativnu upotrebu koja označava lozu jevrejskih ili mavarskih predaka. Španski koncept *limpieza de sangre*, podržavao je uverenje da se hrišćanska krv razlikuje od jevrejske, i da se putem krvi prenose sveta, magična svojstva (53). Na ovaj način se vršila segregacija konvertita od pravovernika.

4.2. Beli suprematizam i antisemitizam

U Novom svetu boja kože je bila jedan od istaknutih identiteta, pored odrednica *hrišćanin*, *slobodan*, *engleskog porekla*. Status sluga bilo svetlije ili tamnije pigmentacije se nije puno razlikovao tokom 17. veka, dok je pravni i verski status određivao ko je u ropstvu, ko je slobodan ili poluslobodan (Fredrickson, 2015: 54). Rasni stavovi u 18. veku, razvijaju razlike u estetskim karakteristikama rasa. Nemački filozof, Kristof Majner u delu *Outline of the History of Humanity*, objavljenim 1798. godine povezuje fizičku lepotu sa inteligencijom u rangiranju rasnih tipova. *Svetli* ljudi su superiorniji u oba pogleda, dok su *tamniji* ljudi „ružni” i „ polucivilizovani”. Slično je razmišljao i Tomas Džeferson, koji iako izjednačava urođeni moralni osećaj kod obe rase, zaključuje da su crnci ružnija rasa (Fredrickson, 2015: 59).

Fredrikson primećuje estetiku 18. veka koja počiva na neoklasicizmu ideala lepote grčke i rimske umetnosti vajarstva, veličajući skladnost telesnih karakteristika, svetao ten, idealizovane crte lica kao standard lepote. Jedna od stigmatizovanih grupa ljudi sa kojima su se Evropljani susretali je bilo pleme Khoikhoi ili Hotentoti, čiji je žućkast ten i istaknuta fizionomija udružena sa nomadskim načinom života, viđena kao devijantna i odstupajuća karakteristika, odvratnija čak i od tamnijih Afrikanaca (isto, 60). U ovim slučajevima, estetska predrasuda se pokazuje kao jedna od najsnažnijih razornih oružja demonizacije i stigmatizacije određenih grupa ljudi i opravdanje za njihovu urođenu inferiornost.

Rasizam koji je razvijen od strane antropologa u 19. veku, razlikuje biološku i kulturnu primitivnost vanevropskih naroda oslanjajući se na darvinistička naučna otkrića. Prema ovim teorijama postoje biološki uslovljene razlike unutar ljudskog roda (*homo sapiens*), gde je mešanje rasa neprihvatljivo i iz koga sledi zagovaranje političke dominacije, eksploatacije, superiornosti jedne rase nad drugom.

Politička ideologija razvija rasne stereotipe, gde se rase razlikuju ne samo po fizičkim, telesnim karakteristikama već i po psihičkim, intelektualnim, moralnim i kulturološkim karakteristikama, što implicira postojanje „više” i „niže” rase. „Više” rase su stoga pozvane da budu tvorci civilizovanih društava i kultura, dok su „niže” osuđene na podređen odnos. Rasizam je išao u prilog imperijalističkim, kolonijalnim pretenzijama i nacionalističkim mitologijama kolonijalnih sila: Engleske, Španije, Francuske, Belgije i drugih, koje su težile porobiti, ekonomski zloupotrebiti i opravdati različite interese društvene represije i fizičkog uništenja čitavih etničkih zajednica.

Rasna politika u Americi razvija ideju biološkog rasizma. Henri Ferfield Osborn, rasistički teoretičar, tvrdi da je „srednja inteligencija prosečnog odraslog crnca slična onoj kod jedanaestogodišnjeg deteta vrste homo sapiens” (Osborn,1917). Posebna vrsta institucionalizovanog rasizma u SAD, predstavljala je doktrina o superiornosti belaca (*white supremacy*). „Nadmoć bele rase” (beli suprematizam), podrazumeva društvenu, političku, kulturnu dominaciju belачke populacije nad grupama tamne boje kože, smatrajući ih inferiornim kroz društvenu segregaciju i uskraćivanje ljudskih i građanskih prava. Naučna upotreba termina „nadmoć bele rase” se odnosi na politički i sociopolitički sistem u kome su belci privilegovani u odnosu na ostale etničke grupe. Fransis Li Ejnsli tvrdi: „Pod belim suprematizmom ne aludiram jedino na samosvesni rasizam belih suprematističkih grupacija. Prevažadno mislim na politički,ekonomski i kulturološki sistem u kome belci većinski imaju moć i kontrolu nad materijalnim resursima, na svesne i nesvesne ideje superiornosti i prava belaca koje su opšte prihvaćene i gde se odnosi bele dominacije i ne-bele podređenosti svakodnevno iznova uspostavljaju kroz institucije i društveno uređenje” (Ansley, 1989: 1024).

Sistemska rasizam u SAD je koncept koji uključuje: „kompleksan niz praksi usmeren protiv Afroamerikanaca, nepravedno stečenu političko-ekonomsku nadmoć belaca, nejednakosti u pogledu pristupa ekonomskim i drugim sredstvima na rasnoj osnovi i belачke rasističke ideologije i stavove stvorene da bi se održale i opravdale privilegije i moć belaca” (Faegin, 2000: 6). *Rasa* kao oznaka kulturne razlike, pretpostavlja belce kao standard, dok se sve ostale zajednice procenjuju i kategorišu u odnosu na stepen *obojenosti*. Sporni koncept rase se odnosi na one koji nisu belci, jer se belina uzima kao neutralna kategorija, standard u odnosu na koji se ostali markiraju i podvajaju kao *rasno* drugačiji (Pickering, 2004: 91-2).

Franc Fanon ističe da rasizam u cilju očuvanja efikasnosti, mora stalno da se menja, obnavlja, preobražava. On razlikuje dve vrste rasizma. Otvoreni, primitivni, rasizam koji se predstavlja kao racionalni, naučni, zasnovan na biologiji i psihologiji. To je vulgarni rasizam iz vremena upoređivanja lobanja. Sa druge strane je kulturni rasizam koji je nastao mutacijom vulgarnog rasizma. On obezvređuje jezik, ponašanje, zabavu, način uzimanja hrane, odevanje i odnos prema seksualnosti (Mbembe, 2019: 116-117).

Rasni stereotipi su jedan od oblika kulturnog rasizma. Rasni stereotipi predstavljaju redukcionističke predstave o onima koji se percipiraju kao *rasno* drugačiji, diskriminirani su na osnovu svojih fizičkih osobina. Rasizam se putem stereotipa upisuje u narativ društva, opravdavajući rasističku pozadinu ovakvih predstava, gde se pripadnici jedne grupe svode na nekoliko osobina koje se smatraju univerzalnim za sve pojedince. Prikazujući često Afroamerikance kao zabavljače, muzikante, definiše se njihova priroda kao instinktivna, lenja, servilna opravdavajući njihov marginalizovani status u društvu (Pickering, 2004: 96-7).

Zakoni Džima Kroa predstavljaju set zakona koji su legalizovali rasnu segregaciju. Nazvani po karikaturi minstrela, ovi zakoni su marginalizovali Afroamerikance, uskraćujući im pravo glasa, obrazovanje, poslove i društveni angažman. Zakoni Džima Kroa, vuku korene iz 1865. godine, posle ratifikacije 13. amandmana koji je ukinuo ropstvo u Sjedinjenim Državama. Ograničavanje slobode Afroamerikanaca je sprovedeno kroz „crne zakone” koji su regulisali gde i pod kojim uslovima su mogli bivši robovi da rade i koliko su mogli biti plaćeni za rad. Nasilje nad Afroamerikancima je bilo brutalno, uključujući linčovanje, napade, mučenja, vandalizam (Milić, 2017: 156).

Najozloglašenija organizacija iz ovog doba je Kju Kluks Klan.¹⁷ Tajna teroristička organizacija koja je brojala pripadnike različitih društvenih struktura, od visoko pozicioniranih državnika do najnižih kriminalaca terorista je crne zajednice kroz otvoreno neprijateljstvo, nasilje, linč i masakre (Milić, 2017: 145). U gradovima zakoni Džima Kroa su podrazumevali apsolutnu segregaciju, u pozorištima, restoranima, autobusima i železničkim stanicama, javnim česmama, toaletima, grobljima, javnim zgradama, javnim bazenima, bolnicama, zatvorima, staračkim domovima, hotelima. Na sudu su postojale i dve Biblije, na kojima se polagala zakletva.

Migracija Afroamerikanaca iz opresivnih uslova južnjačkih ruralnih uslova u donekle slobodnu atmosferu urbanog Severa nije promenila ubeđenje većine belaca da su oni niža klasa ljudi, rođenih da služe. Fredrikson zaključuje da kultura rasizma, jednom uspostavljena, se može adaptirati na različite načine i teško ju je izbrisati (Fredrickson, 2015: 93). Beli suprematizam je doživeo svoj puni ideološki i institucionalizovani razvoj na američkom Jugu, između 1890 i 1950. godine, a u Južnoj Africi između 1910. i 1980, a naročito nakon 1948. godine. Antisemitizam je svoj klimaks dostigao u Nacističkoj Nemačkoj između 1933. i 1945. godine (Fredrickson, 2015: 99). Birokratizacija, napredna tehnologija i legislacija, zaključuje Fredrikson, predstavljaju preduslove modernizacije rasizma. Najsmrtonosniji proizvod rasističkih režima - Holokaust je zahtevao više od antisemitske ideologije i rasističkih osećanja. Zvanična rasistička ideologija koja promovise nepomirljive i trajne razlike između dominantne i podređene grupe, zakoni koji zabranjuju međurasne brakove, gajeći mit o *rasnoj čistoći*, zakoni koji promovisu rasnu segregaciju, ograničen pristup resursima i ekonomskim prilikama koji održava siromaštvo podređene grupe predstavljaju povezujuće elemente prisutne u tri različita rasistička režima: Nacističke Nemačke, Južne Afrike pod aparthejdom i Sjedinjenih Država pod zakonima Džima Kroa (isto, 101). Održavanje belog suprematizma zahtevalo je pravila i zakone koji bi sprečavali crnce da ostvare socijalnu i ekonomsku mobilnost i napredovanje u američkom društvu. Radikalni rasizam zakona Džima Kroa je diktirao svaki socijalni kontakt, promovišući sadistična linčovanja i necenzurisane brutalnosti.

Istovremeno Nemačka sprovodi rasistički eksperiment na području Afrike početkom dvadesetog veka. Uvodeći zabranu međurasnih brakova 1905. godine, proglašava nezakonitim bračne zajednice koje su smatrane legalnim do donošenja ovog zakona, i ukida im građanska i politička prava. U istoj koloniji, Nemci sprovode genocide nad Herero plemenom, redukujući njihov broj od 60-80,000 do 16,000 (Fredrickson, 2015: 112). Nacistički rasizam je bio usmeren prema svima koji nisu bili Arijevci. Uverenje u teoriju zavere preuzimanja kontrole sveta od strane jevrejskih organizacija i internacionalnog finansijskog kapitalizma, doprinelo je nacističkoj ideologiji istrebljenja čitave populacije. Na američkoj teritoriji ovaj strah nije bio prisutan, i ekonomska vrednost Afroamerikanaca kao prirodne inferiorne grupe i jeftine radne snage, dosledno sprovedene kroz segregaciju i crne zakone, omogućila je njihovu egzistenciju.

¹⁷ Kju Kluks Klan jedna je od najkompleksnijih organizacija, nastala na području američkog Juga krajem 1865. godine. Klan se ubrzo proširio po Jugu i stekao zloglasnu reputaciju, obrazujući rasnu i ustavnu organizaciju i službenu ideologiju. Glavna borba prvog Klana je bila usmerena protiv crnaca i pobornika unije. Kao posledica zastrašivanja, crni su odbijali koristiti svoja nova prava, rezultirajući povratkom Demokratske stranke na vlast i potonji nestanak klana. Klan se održao u oralnoj istoriji, i oživljava prikazom klana u različitim vrstama umetnosti. Najpoznatiji film *The Birth of a Nation*, inspirisao je Vilijama Simonsa da 1915. obnovi Klan, implementirajući protestantizam kao religiju u okviru Klana. Kao osnovnu ideologiju on sprovodi odbranu bele protestantske Amerike od priliva katolika i Jevreja u Sjedinjene Države. Amerikanizam, odnosno Simonsov politički nativizam je omogućio popularizaciju i masovno učlanjenje u Klan. Početak Drugog svetskog rata označava kraj drugog Klana. Rasno pitanje se ponovo javilo polovinom dvadesetog veka sa oslobodilačkim pokretima, ukidanjem segregacije i ostvarivanjem prava. Treće Klanove odlikuje ekstremno nasilje koje je pokrenulo federalne vlasti da reaguju, rezultirajući novim građanskim zakonima i izjednačavanjem građanskih prava svih rasa u Americi. Klan se tokom sedamdesetih godina povlači na margine društva kao latentna struja američkog rasizma, ksenofobije i fašizma (Matić, 2017:158).

Posledice Holokausta i dekolonizacija Azije i Afrike, suočili su svet sa strašnim posledicama rasističkih i nacističkih ideologija i procesima denacifikacije i rasnim reformama. Period nakon Drugog Svetskog rata, označen je sa povećanom pojavom pokreta za građanska prava¹⁸. Godina 1955. označila je prekretnicu u demokratizaciji američkog društva. Bojkotom i nenasilnim protestom borci za građanska prava su otpočeli borbu za slobodu, jednakost i pravdu. Prkosni čin Roze Parks, koja je uhapšena jer je odbila da ustupi svoje mesto belcu i pređe u zadnji deo autobusa, započeo je bojkot i demonstracije. Bele pristalice segregacije su se suprotstavile, dok je policija tukla, hapsila i ubijala demonstrante.

Pokret za građanska prava je vodio pastor Martin Luter King Džunior demonstrirajući sa hiljadama Afroamerikanaca širom zemlje. Prelomna tačka je bila Selma u Alabami, gde je Afroamerikancima bilo uskraćeno pravo da se prijave za glasanje. Marš na Vašington, 1963. godine, pred Linkolnovim memorijalom, gde je bilo prisutno oko 250 hiljada ljudi, čuven je po vatrenom govoru *I Have a Dream*. Jedan deo Afroamerikanaca je smatrao da metod nenasilja koju je zagovarao King ne daje uspeha i organizovao se u militantni pokret *Black Power* koji je poručivao Afroamerikancima da ustanu protiv belaca i uzmu ono što im po pravu pripada. Inspirisani idejom rasnog ponosa i autonomije koje je promovisao Malkom X, kao i idejama oslobodilačkih pokreta u Africi, Aziji i Latinskoj Americi, ovaj pokret je težio kreiranju sopstvene ekonomske, socijalne i političke moći. Nakon ubistva Kinga, žalost i bes mase je doveo do pobuna u više od stotinu gradova u Sjedinjenim Državama.

Tokom 80. i 90. godina, rasne tenzije između policije i manjinskih zajednica su prouzrokovale veliki broj pobuna. Pobuna u Majamiju 1980. godine, nakon ubistva Artura MekDafija 17. decembra 1979. godine od strane četiri policajca¹⁹, i pobuna u Los Anđelesu 1992. godine, nakon policijske brutalnosti nad Rodnijem Kingom²⁰ neki su od istaknutih primera.

4.3. Post- rasizam, novi rasizam i kulturalizam

Izbor Baraka Obame 2008. godine za predsednika SAD, označio je post- rasni diskurs, i proglasio se za dominantni narativ američkog društva. Toni Morison je u podršci Obami napisala: „u prilog inteligenciji, integritetu i retkoj autentičnosti, Vi sadržite nešto što nema veze sa godinama, iskustvom, rasom ili polom. I nešto što ne vidim u ostalim kandidatima. To nešto je kreativna imaginacija, praćena briljantnošću, jednaka je mudrosti.”²¹ Čuvene su reči analitičara Danijela Šora koji je najavio novu reč u političkom leksikonu, *post-rasna era*.

¹⁸ <https://www.history.com/topics/black-history/civil-rights-movement>

oct 27, 2009

¹⁹ blackpast.org

Veitenhans, C. (2009, November 14) Miami(Liberty City) Riot, 1980. Retrieved from <https://www.blackpast.org/african-american-history/miami-liberty-city-riot-1980/>

²⁰ <https://www.npr.org/2017/04/26/524744989/when-la-erupted-in-anger-a-look-back-at-the-rodney-king-riots>

²¹ In addition to keen intelligence, integrity and a rare authenticity, you exhibit something that has nothing to do with age, experience, race or gender. And something I dont see in other candidates. That somethig is a creative imagination, which coupled with brilliance equals wisdom.

Post-rasna era, otelovljena u Obami, je era u kojoj su veterani građanskih prava prošlog veka pripisani istoriji i Amerikanci počinju da odlučuju bez rasne osnove o tome ko će ih voditi²² (Schorr, 2008).

Sa druge strane ovaj entuzijazam medija se pokazao preuranjenim kod velikog broja teoretičara i analitičara koji iznose slične stavove o dekonstrukciji mita o post- rasnom društvu u SAD. Tako Majkl Doson i Lorens Bobo u uvodu za *The Du Bois Review* tvrde da: „ rasni poredak - dok evoluirao- nastavlja da oblikuje američki život, društvo i politiku“ (Doson, Bobo 2009: 247). Otvoreni rasizam se od pokreta za ljudska prava šezdesetih godina prošlog veka, transformisao u suptilnije oblike rasizma. Novi rasizam označava prelazak sa podržavanja kulturnog pre nego biološkog opravdanja rasne inferiornosti etničkih manjina kao i ubacivanje rasizma u društvene institucije koristeći rasno neutralan jezik. *Stari* rasizam se manifestovao u direktnim i personalizovanim predrasudama belih Amerikanaca protiv crnih osoba. Crnci su bukvalno osuđeni pre relevantnih dokaza o njihovim sposobnostima, interesovanjima od strane belih Amerikanaca. Ovaj rasizam nije bio ograničen samo na individualne predrasude, imao je osnovu u dubokoj segregaciji američkih institucija.

Novi rasizam predstavlja suptilniju i depersonalizovanu predrasudu prema crnim osobama. On označava netoleranciju prema kulturnim i etničkim razlikama. Gordon Velti će ga definisati kao rasizam *liberarnih* Amerikanaca: „ovo je rasizam osoba koje će ostati budne noću brinući o njihovom rasizmu, ili drugim rasizmima-i koji će se protiviti afirmativnoj akciji jer im se čini da je osnovana na rasnim ili etničkim razlikama“ (Welty, 1989: 2). U intervjuu za *The Telegraph*, Morison tvrdi da umesto da verujemo da rasizam nestaje, moramo videti načine na koje se manifestuje drugačije. Ona kaže da pitanje rase nije statično (Morison, 2015: 17).

Ono što se naziva *novim rasizmom* u Sjedinjenim Državama, Velikoj Britaniji i Francuskoj, zaključuje Fredrickson, predstavlja način razmišljanja o razlikama koje naglašavaju kulturnu pre nego genetsku inferiornost (Fredrickson, 2015: 141). Kultura tako preuzima primat nepoželjnog Drugog, iako u nekim slučajevima boja kože i kultura ostaju neraskidivo vezani. U Sjedinjenim Državama kulturna raznovrsnost ipak ostaje problematičan faktor. Diskriminacija prema Afroamerikancima se sada opravdava kao *racionalna* jer predstavlja odgovarajući odgovor na *disfunkcionalnu* subkulturu koja je navodno, preuzela duše mnogih crnih ljudi (Fredrickson, 2015: 142).

Kornel Vest u delu *Race matters* (1994) naglašava koliko je bolno i uznemirujuće ozbiljno bavljenje problemom rase u Americi. Ovo pitanje zahteva višedimenzionalnu angažovanost i razotkriva diskusije o *problemima* koje crni ljudi predstavljaju za belce, pre nego promišljanje o tome šta ovakvo viđenje crnih ljudi, otkriva o američkoj naciji (West, 35). On dalje zaključuje da i liberali koji bi da „uključe,” „integrišu” crne ljude u „naše” društvo i kulturu, kao i konzervativci koji naglašavaju da crni ljudi treba da se „lepo ponašaju” i „zavrede prihvatanje”, ne vide da prisustvo i kategorije crnih ljudi nisu ni dodatak ni isključivost iz američkog života, već *konstitutivni elementi tog života* (West, 36). Bela Amerika je istorijski pokazala slabu volju u obezbeđivanju rasne pravde i nastavlja da pruža otpor u prihvatanju ljudskosti crnaca (West, 38). Profesor Kornel Vest govori o dubokom jazu između dominantne grupe i podređenog Drugog, navodeći primer „čokoladnih gradova i predgrađa boje vanile”, gde nezaposlenost, glad, bolest, beskućništvo pogađa milione ljudi (isto, 43).

²² Post -racial era, s embodied by Obama, is the era where civil right veterans of the pas century are consigned to history and Americans begin to make race- free judgements on who should lead them. (npr.org january 28,2008)

Nihilizam u crnoj Americi po mišljenju profesora Vesta, predstavlja iskustvo života u beznađu, besciljnosti i bez ljubavi. Ova iskustva izazivaju otupelost i destruktivno ponašanje prema sebi i svetu. Ova pretnja koja se hrani siromaštvom i razrušenim kulturnim institucijama proizvod je korporativnog tržišta koje je steklo disproporcionalnu količinu profita i moći kapitala, i potrošačkog društva. Zavodljive slike komfora, mačizma, nasilja, ženskosti, seksualne stimulacije koje se proizvode na tržištu, u afroameričkoj zajednici ograničenih kapaciteta, izazivaju osećaj mržnje i prezira prema sebi i samo gnušanje (isto, 75).

Nova klasna podela između crne inkluzije i ekskluzije iz ekonomskog buma i konzumerizma masovne kulture, proizvodi nova previranja u crnoj Americi. Zajednica ne predstavlja više stub etičkih i religioznih ideala, i ne prepoznaje crno političko liderstvo (isto, 121). Značaj afirmativne akcije, zaključuje Vest, ogleda se u tome što iako ne uspeva da redukuje siromaštvo Afroamerikanaca, bez afirmativne akcije, pristup Afroamerikanaca američkom prosperitetu bio bi teško osvojiv i rasizam na radnom mestu bi i dalje istrajavao (isto, 190). On ukazuje na slabu volju američkog društva da podrži rasnu pravdu i suštinske redistributivne mere. Tako se ova akcija može posmatrati kao deo redistributivnog lanca konfrontacije i eliminacije siromaštva u crnoj zajednici. Kornel Vest predlaže javni razgovor o rasi, suprotstavljanje siromaštvu i paranoji, očaju i nepoverenju (West, 293). Kritikujući ksenofobiju i pozivajući na ličnu i kolektivnu odgovornost, on progovara o stanju Drugosti koje rasizam promovira i održava u američkom društvu.

4.4. Rasizam i Drugost

Jedna od trauma koju prouzrokuje rasizam je stanje Drugosti.

Drugo je onaj koji svaki put mora da dokazuje da je ljudsko biće, da zavređuje da bude smatran bližnjim. Biti Drugo, to znači uvek osećati da si u nestabilnom položaju. Tragedija Drugog je posledica te nestabilnosti, Drugi je stalno na oprezu. On živi u očekivanju odbijanja. Čini sve da se ono ne dogodi, a zna da će se nužno dogoditi, i to u trenutku koji on ne može da kontroliše (Mbembe, 2019: 120).

Mbembe polemizira o postojanju drugog kao čin rasizma, kojim se rasni subjekt, odnosno subjekt definisan rasom pretvara u objekt. On postaje objekt na granici želje i užasa: „fantazija o crncu koji me siluje, bičuje i tera da vrištim, a da pritom ne znam da li je to vrištanje od zadovoljstva ili od straha” (isto, 121). Crnac je objekt koji pobuđuje strah i odvratnost.

Rasizam je, po rečima Bodrijara, fantazam i opsesivnost postojanjem drugoga. On govori o „Alijenu, čudovišnoj metafori zaraznog leša Drugog” (Bodrijar, 233). Bodrijar će ga definisati kao virus razlike koji razliku ne upotrebljava pravilno. Upravo zbog toga on zaključuje da je kritika rasizma u suštini završena u istom smislu kao i kritika religije. Tako rasizam postaje imanentan, virulentan i svakodnevan (isto). Mbembe, sa druge strane govori o uznemirujućem objektu kao i različitim projektima razdvajanja.

S jedne strane, moje živo telo a s druge, sva tela-stvari oko njega; s jedne strane, moje ljudsko telo a s druge, sva druga tela-stvari i tela-mesa koja postoje za mene; s jedne strane, ja, istinsko telo i središte sveta, a s druge, drugi s kojima nikad ne mogu potpuno da se

pomešam; koje mogu da dovedem u svoju kuću, ali s kojima nikad ne mogu da održavam odnose istinske uzajamnosti ili međusobne povezanosti (Mbembe 2019: 72).

On govori o fantazmu razdvajanja, diferencijacije kao i fantazmu o čistoti rasnih materijala. Ovde jasno dolazi do izražaja iskušenje dominantne grupe da opravda agresiju, dominaciju ili istrebljenje pozivajući se na *rasne* razlike koje su unutrašnje i nepromenljive. Mbembe zaključuje: „ako se ne sprovede istrebljenje, Drugo nije više spoljašnje u odnosu na nas. On je u nama, u dvostrukom obličju drugog Mene i Mene drugog, od kojih je svaki smrtonosno izložen drugom i sebi“ (73). Kolonijalno jastvo je održavalo kontinuitet psihičkog funkcionisanja kolonijalnog poretka:

...onaj koji je preživeo početnu destrukciju - nikad ne može biti mišljen kao potpuno spoljašnji u odnosu na mene. On je odmah udvojen, u isti mah objekt i subjekt. Zato što ga sam nosim i istovremeno nosi i on mene, ne mogu prosto da ga se rešim proganjanjem i napadima. U stvari, čak i da uništim sve čega se užasavam, to me ne može osloboditi od veze koju sam održavao sa uništenim tuđinima ili tuđinima od kojih sam se odvojio. Razlog je to što „rđavi objekt i ja nikad nismo sasvim razdvojeni. A u isto vreme, nikad nismo ni sasvim zajedno“ (isto 74).

Hard i Negri polemišu o procesu konstrukcije Drugog koji se sastoji od dva momenta koji stoje u dijalektičkoj sprezi. Tako kolonizovani nije *drugi* proteran iz područja civilizacije, već se produkuje kao Drugo, kao apsolutna negacija, najudaljenija tačka na horizontu (Hard- Negri, 2005: 143).

Crnac je biće čija priroda i sklonosti ne samo da su različite od prirode i sklonosti Evropejaca, već one stoje u suprotnosti s njima. Ljubaznost i samilost izazivaju u njegovim grudima nepomirljivu i smrtnu mržnju, a knuta, uvrede i zlostavljanje izazivaju zahvalnost, odanost i privrženost (isto).

Oni dalje tvrde da se identitet evropskog Sopstva produkuje u ovom dijalektičkom kretanju negacije i afirmacije, gde se granice i čistota identiteta nadziru i čuvaju: „Tek suprotstavljen kolonizovanom, podanik metropole stvarno postiže svoje puno Sopstvo“ (isto, 144). Termin *dvostruka svest* (*double consciousness*) označava iskustvo Afroamerikanaca koji „uvek posmatraju sebe kroz oči rasističkog belog društva i vrednuju sebe kroz sredstva nacije koja odvrća pogled s prezirom“. Ovaj termin se prvi put pojavljuje u delu W.E.B. Du Bois *The Souls of Black Folk*, 1897. godine gde opisuje iskustvo dvostruke svesti. Koncept dvostruke svesti je značajan jer problematizuje poziciju marginalizovanih ljudi u opresivističkom okruženju uključujući rod, ksenofobiju, kolonijalizam, rasizam.

Čudan je osećaj, ova dvostruka svest, ovaj osećaj da sebe uvek posmatraš kroz oči drugih, meriš dušu metrom sveta koji te gleda zabavljen prezirom i sažaljenjem. Uvek osećaš svoju dvostrukost, - Amerikanac, crnac; dve duše, dve misli, dve nepomirene težnje; dva zaraćena ideala u jednom tamnom telu, gde jedino istrajna snaga sprečava da budeš pocepan nadvoje (Du Bois, 2).

Du Bois opisuje iskustvo bola koje Afroamerikanci osećaju duboko u svom biću kao i težnju da pomire dvostrukost u jasno i jako sopstvo. „U ovoj težnji i spajanju, on ipak ne želi da žrtvuje ni jedan deo svog bića. On ne želi da afrikanizuje Ameriku jer Amerika ima dosta toga da nauči svet i Afriku. On ne želi da izbeli svoju crnačku dušu u poplavi belog amerikanizma, jer zna da crnačka krv ima poruku za svet. On samo želi da učini mogućim da čovek bude oboje i crnac i Amerikanac, a da ne bude proklinjan i pljuvan, i da mu vrata prilika ne budu zalupljena u lice“ (isto, 3). Du Bois govori o prisustvu vela koji čini nevidljivim one koji žive iza njega, čineći svaku komunikaciju i međusobno razumevanje nemogućim. U delu *Dusk*, Du Bois navodi da oni koji su iza vela su zarobljeni i izbačeni iz dominantnog sveta belaca (Du Bois, 2014: 130).

Ljudi koji su unutra mogu postati histerični. Oni vrište i bacaju se na barijere, teško shvatajući u svojoj zbnjenosti da vrište u vakuumu i da se ne čuju i da njihovo ponašanje može delovati smešno onima koji spolja posmatraju (isto, 131).

Objašnjavajući borbu između opresivnog sveta i rasnih subjekta, Du Bois govori o distorziji i dehumanizaciji Afroamerikanaca. Po mišljenju Du Boisa, dvostruka svest pogađa sve „obojene“ ljude. To uključuje, pored crnaca, žutu rasu, Semite, urođeničke narode, pa i Slovence (čija je koža bela) ali ih socijalni status uključuje u obojene ljude. Du Bois govori o takozvanoj obojenoj liniji (colored line) koja razdvaja ljude na bele i obojene, što je zapravo šira socijalna kategorija od striktno rasnih podela (Gajić, 2020: 147).

Za mladog Du Boisa, problem linije boje je problem crnca-ili..šire gledano problem crnca interpretiran kao globalni problem...Du Bois drži da nema smisla emigrirati ukoliko je motiv koji nagoni na emigraciju bekstvo od bele rase, jer hegemonija bele rase je sve više i više globalni fenomen. Prema tome i problem crnca je sve više i više globalni fenomen-ili tačnije nije prosto problem crnca, već globalni „problem linije boje“...Gde god crni Amerikanci da emigriraju, naći će neku verziju, ili problem prilično sličan problemu crnca. Pobornici revolta i osvete bi pobjegli od problema ne rešavajući ga, ali oni nemaju gde da pobegnu. Za Du Boisa jedina alternative revoltu i osvete je politika koja može da otvori vrata mogućnosti i koja može da uzdigne crnačke mase dovodeći njihove živote u sklad sa standardima evroameričke modernosti...Du Bojsovo odbijanje emigracije dovodi ga do zaključka da je neka vrsta asimilacije jedina razumna igra u gradu (Gooding-Williams, 2009: 71-90 u Gajić 140-41).

Po mišljenju Du Boisa, jedini način da bude postignuto uzdizanje rase je putem obrazovanja talentovane desetine, koja će omogućiti napredak afroameričke manjine na američkom prostoru. Teorija *dvostruke svesti* je u savremenim istraživanjima evoluirala u termin *trostruka svest*. Ovaj termin se odnosi na iskustvo dodatnih identiteta koji uključuju etnicitet ili rod. Tako se može spekulirati o različitim manjinama koje pored rase, određuje i nacionalnost, rod ili seksualna pripadnost. O iskustvu Afroamerikanke u pamfletu *Double Jeopardy: To Be Black and Female* (2008), Fransis M. Bil piše da su Afroamerikanke morale birati između Crnog pokreta koji je prvenstveno služio interesima crnih patrijarha i Ženskog pokreta koji je prvenstveno služio interesima rasističkih belih žena. Problemom crne ženskosti bavio se i Du Bois u eseju „Prokletstvo žena“ gde razlaže diskriminatorne prakse seksizma i rasizma koje utiču na emotivnu i psihološku organizaciju ličnosti crnih žena. Du Bois ističe četiri ženske figure u svom životu kroz koje sagledava položaj crnih žena u Americi:

Sećam se četiri žene iz svog dečastva: moje majke, rođake Inez, Eme i Ajde Fuller. One su predstavljale probleme udovice, supruge, devojke i otpadnice. Prema boji kože one su bile braon i svetlobraon, žuta sa braon pegama i bela. One nisu postojale za sebe same, već za muškarce; dobile su imena po muškarcima s kojima su bile povezane a ne prema meri njihovih sopstvenih duša. One nisu bile bića, one su bile odnosi i ti odnosi su bili ispunjeni misterijom i tajnošću. Mi nismo znali istinu ili verovali u nju kada smo je čuli. Majčinstvo! Šta je to? Mi nismo znali, ili puno marili. Moja majka i ja smo bili dobri pajtosi. Sviđala mi se. Pošto je umrla voleo sam je sa žestokim osećanjem ličnog gubitka (u Gajić, 201).

Gajić u Du Bojsovom eseju pronalazi duboku kritiku dominantnih struktura patrijarhata bele dominantne kulture koja promovise ekonomsku zavisnost žene, podređen odnos u porodici i društvu i nemogućnost napredovanja (isto, 202). Du Bojs dalje govori o njegovoj rođaci Inez koja je u braku spoznala jedino siromaštvo, pijanstvo muža, bolest, smrt. Bolje nisu prošle ni Ema čija je sudbina ugušila mladalačku radost, ljubav i polet kao ni Ajda Fuller, bela žena, posmatrana kao prljava i nepoželjna otpadnica (Du Bois, 1920: 2).

Du Bojs naglašava bolnu činjenicu: „Samo uz žrtvovanje inteligencije i prilike da radi najbolje što može, većina savremenih žena može da ima decu. Ovo je prokletstvo žene” (isto). O idealu bele porodice koja počiva na uverenju da žene ne treba da izlaze iz svoje tradicionalne uloge domaćice, supruge i majke, Du Bojs iznosi zapažanje: „Porodična grupa, međutim, koja je ideal kulture sa kojom je ovaj narod rođen, nije zasnovana na ideji ekonomske nezavisnosti zaposlene majke. Pre je njegov ideal podsećanje na zaštićeni harem sa majkom koja se pojavljuje prvo kao negovateljica i domaćica, dok muškarac ostaje jedini hranilac porodice. Šta je neizbežni rezultat sudara takvih ideala i takvih činjenica u obojenoj grupi? Razbijene porodice” (isto, 203). Kako ovaj model nije mogao biti iskopiran u crnačkoj porodici, koju prati drugačija organizacija i dinamika, osećanje podređenosti se dodatno pojačava. Crne žene predstavljaju obezvređenu grupu u američkom društvu koje negira vrednost, moral, lepotu i dostojanstvo: „vredanje crne ženskosti koju traži i nastoji da prostituiše po svojoj želji. Ne mogu da zaboravim južnjačke džentlmene u čije ruke severnjački licemeri danas švercuju večnu sudbinu naših žena- ljudi koji uskraćuju znake kurtoaznosti i poštovanja prema mojoj majci, supruzi i ćerki koje još jedino uskraćuje prostitutkama i kurtizanama” (Du Bois, 1920: 3). Du Bojs zaključuje: „Šta je današnja poruka crnih žena Americi i svetu? Uzdizanje žena je pored problema linije boje i mirovnih pokreta, naš najveći cilj modernosti. Kada se, dva od ovih pokreta spoje- žene i boja- ova kombinacija ima dublje značenje” (isto).

4.5.Seksizam i rasizam, Bel Huks

U studiji *Zar i ja nisam žena?* bel huks²³ (Glorija Džin Votkins), naglašava iskustvo Afroamerikanki u američkom društvu, naglašavajući spregu moći između seksizma i rasizma koji su značajno oblikovali položaj Afroamerikanki. Seksizam kao oruđe opresivnog robovlasničkog poretka, oblikovao je iskustvo traume Afroamerikanki od prekookeanske trgovine robovima do

²³ autorka koristi mala slova u svom umetničkom imenu, naglašavajući važnost sadržaja materijala koji plasira nasuprot njenoj ličnosti

savremenog doba. Nasilje, fizička i psihička zloupotreba i nebrojana silovanja kojima su ropkinje bile podvrgnute kroz institucionalizovano robovlasništvo, ostala su kao zločin protiv čovečnosti, čije žrtve ostaju neimenovane i nepriznate čak i do danas. Robovi su tretirani kao životinje, dehumanizovani i lišeni svakog dostojanstva. Robovlasnici su često „parili“ robove, kako bi povećali njihov broj. Deca rođena od majke ropkinje i belog robovlasnika su smatrana robovima i pripadala su onome u čijem je vlasništvu bila majka (hooks, 16). Huks primećuje da je dehumanizacija ropkinja ostala u velikom broju nezabeležena i nepriznata, minimalizujući žensko ropsko iskustvo.

Seksizam kolonijalnih belih patrijarha je poštedeo crne robove poniženja od homoseksualnog silovanja i drugih vidova seksualnog napada. Dok je institucionalizovani seksizam bio društveni sistem koji je štiti crnu mušku seksualnost, (društveno) je legitimizovao seksualnu eksploataciju crkinja. Ropkinje su živele konstantno svesne svoje seksualne ranjivosti i u stalnom strahu da bilo koji muškarac, belac ili crnac, može da je izdvoji i napadne (isto, 24).

Huks zaključuje da je silovanje metoda terorizma koja ima cilj da dehumanizuje i demoralizuje crkinje. Saosećanje se nije moglo očekivati ni od belkinja koje su se „osećale lično postidjenim i poniženim zbog onoga što su nazivale muškom preljubom (u suštini je bilo silovanje)” (isto, 28). Slika koja je stvorena o crkinjama kao raskalašnim, ženama bez morala, ostala je u američkom društvu, i nakon ukidanja ropstva. Huks primećuje da postoji svojevrsna hijerarhija koja društveno pozicionira belce na prvom mestu, iza njih slede belkinje, na trećem mestu su crni muškarci i na poslednjem crne žene, gde se silovanje belkinje od strane crnca smatra značajnijim nego da je hiljadu crkinja silovano od strane belca. Huks dalje zaključuje da ovu hijerarhiju većina Amerikanaca prihvata (svesno ili nesvesno) uključujući i crnu zajednicu. Devalorizacija crne ženskosti, rezultat je seksualne eksploatacije crkinja kroz ropstvo, koje se nije promenilo ni kroz stotine godina, tvrdi bel huks (54-55).

U (eri rekonstrukcije 1867-1877) pokušaji crkinja da dekonstruišu mit o urođenom niskom moralu, kopiranjem ponašanja, odevanja i manira belkinja naišao je na podsmeh i negaciju: „sve crkinje, nezavisno od okolnosti, bile su svedene u kategoriju raspoloživih seksualnih objekata” (58). Bel Huks ističe da je sa šezdesetim godinama i političkim pokretima za građanska prava, položaj crnih žena ostao isti. Ona navodi imena vođa Martina Lutera Kinga, Malkolma Iksa kao primere koji su podržavali ideju da žene treba da ostanu u podređenom položaju u odnosu na muškarce, kako u politici tako i u porodici.

Dok je pokret moći šezdesetih bio reakcija protiv rasizma, takođe je bio pokret koji je omogućio crncima da se otvoreno izjasne za podršku patrijarhatu. Ratoborni crnci su javno napadali bele patrijarhe zbog njihovog rasizma, ali su isto tako stvorili vezu solidarnosti sa njima, zasnovanu na njihovom uzajamnom prihvatanju i odanosti patrijarhatu. Najjači element te sponje između ratobornih crnaca i belaca je bio njihov seksizam - obe strane su verovala u urođenu inferiornost žena i podržavali su mušku dominaciju... Rasizam je uvek bio razdorna sila koja razdvaja crnce i belce, a seksizam je bio sila koja ih spaja (hooks, 98-99).

Seksizam se takođe dovodi u vezu sa nasiljem i muževnošću: „Seksizam usvaja, oprašta i podržava muško nasilje nad ženama, ali i podstiče nasilje među muškarcima. U patrijarhalnom društvu, muškarci su ohrabreni da kanališu frustrirajuću agresiju u pravcu onih nemoćnih-žena i

dece” (isto, 105). Posebna brutalnost pogađa crne žene, ističući njenu dvostruku viktimizaciju. Huks navodi:

Crne žene su jedna od devalorizovanih grupa u američkom društvu, i stoga su bile receptivni muške zloupotrebe i okrutnosti koja nema granica. Otkako je crna žena postala predmet stereotipa kako belih tako i crnih muškaraca kao „loša žena“ nije mogla da bude saveznik sa muškarcima iz bilo koje grupe, kako bi imala zaštitu od drugih. Ni jedna grupa ne oseća da ona zaslužuje zaštitu... Njihova percepcija crne žene kao degradiranog seksualnog objekta je slična beloj muškoj percepciji crne žene (isto,108).

Huks tumači pokret *Crni muslimani* i njihovog vođu Malkoma Iksa kao podršku američkom patrijarhatu i potčinjenom položaju Afroamerikanki. Listajući njegovu autobiografiju, Huks ističe njegovu prošlost makroa, koju on predstavlja kao potragu i dokaz „muškosti”. Prihvatanje islama jednog dela crne zajednice, Huks vidi kao potvrdu ideala ženske pasivnosti i muške dominacije kroz „puritansko naglašavanje čišćenja crnaca, prvenstveno crnih žena, od njihove nečiste seksualnosti” (isto, 110). Ona ističe opšti stav američkog patrijarhata da su žene otelotvorenje seksualnog zla, dok je seksualni rasizam najviše uticao da teret degradiranja i omalovažavanja padne na leđa crnih žena. Dok je bela žena stavljena na simbolički pijadestal, crna žena je viđena kao posrnula žena.

Huks dalje navodi: „u crnoj zajednici žene svetlije puti koje najviše liče na belkinje, smatraju se “damama” dok su žene tamnije puti viđene kao kučke i kurve“ (isto, 110). Tako se ideja o ženstvenosti kreće između idealizovane žene, trofeja, poseda i devalorizovane žene, objekta. Bel Huks zaključuje da seksistički diskurs u američkom društvu počiva duboko na ideji američkog sna, koji je muški san o dominaciji i uspehu na račun drugih, i crni muškarci prihvatajući taj san prihvataju pozitivna osećanja prema beloj ženi a negativna osećanja prema crnoj ženi. „Jer živi svaki trenutak svog života takmičeći se sa belim muškarcima, mora se takmičiti za ženu koju je beli muškarac odlučio da predstavlja “Mis Amerike” “ (112).

Važno je naglasiti i odnos između belkinja i crnkinja. Huks tvrdi da feminizam²⁴ nije mnogo promenio položaj crnih žena. Sociopolitički feminizam obuhvata tri talasa u Americi. Prvi talas je nastao između 19. i 20. veka i trajao do početka šezdesetih godina, naglašavajući polnu ravnopravnost i sticanje jednakih prava za muškarce i žene. Drugi talas obuhvata šezdesete, sedamdesete i osamdesete godine, gde je najbitnija razlika polna, a zadatak određivanje specifičnosti polnih razlika koje dele muškarce i žene. Treći talas je započeo tokom devedesetih godina, uključujući različite ženske grupe (predstavnice različitih rasa, kultura i različitim problemima) kao odgovor na kritiku drugog talasa i monopolizam belih žena (Bužinjska 2006: 430). Prvi talas obuhvata aktivnosti američkih sifražetkinja, a jedno od najvažnijih dostignuća predstavlja *Deklaracija sentimentata* iz 1848. godine. Jedna od najvažnijih knjiga iz prvog talasa je *Drugi pol* Simon de Bovoar iz 1949. godine, sa čuvenom rečenicom „ženom se ne rađa nego se postaje” koja je skrenula pažnju na društveno konstruisanje kategorije „ženskosti”. Drugi talas otpočinje objavljivanjem knjige *The Feminine Mystique (Mistika ženstvenosti)* Beti Fridan, 1963. godine. Autorka je pokrenula pitanje mehanizama mistifikacije kojima podležu američke žene

²⁴ Feminizam kao društvenopolitički pokret se vezuje za 18. vek. Budući da je ovaj termin širok i da je u različitim periodima obuhvatao različite vrste i varijante feminizama. S obzirom na vrstu angažmana razlikuje se sociopolitički i akademski feminizam. Razlikuje se i radikalni i liberalni feminizam, kao i feminizam obojenih žena, žena Trećeg sveta i lezbijski feminizam. Sociopolitički feminizam se može hronološki sistematizovati kroz prvi, drugi, treći talas. Akademski feminizam se razvio tokom šezdesetih godina prošlog veka na američkim univerzitetima u okviru ženskih studija, i kasnije gender kritike, ginokritike, obuhvatajući sve sfere ljudske kulture i humanističkih nauka (Bužinjska 428-9)

prilikom prilagođavanja zahtevima idealne ženskosti (isto, 431). Drugi talas prati pokrete za oslobađanje žena u Americi, Francuskoj, Engleskoj i Nemačkoj. Jedna od značajnijih izdanja tokom ovog perioda je knjiga *Sexual Politics* (1970) autorke Kejt Milet. Analizirajući pritiske seksističkog društva, autorka pronalazi uzroke u patrijarhalnom sistemu koji određuje odnos biološkog i kulturnog roda, kao i političku uslovljenost polnih uloga (isto, 433).

Treći talas obuhvata devedesete godine i uključuje brojnost i raznovrsnost ženskih pitanja i specifične probleme različitih zajednica. Ovi pokreti uključuju rasne, etničke, homoseksualne manjine i naglašavaju feministički pluralizam. Istraživanja kategorija *gender* (društveno-kulturne konstrukcije roda i razliku od biološke kategorije pola) razvijaju se različite varijante *gender* kritike (Buržinjska, 2006: 436).

U eseju *Toward a Black Feminist Criticism* (1977), Barbara Smit naglašava neophodnost političkog i umetničkog pokreta, crnog feminizma koji bi uključio sve one marginalizovane i nevidljive pripadnike američkog društva: „Egzistencija crnih žena, njihovo iskustvo i kultura, i brutalno kompleksni sistemi opresije koji ih oblikuju, se nalaze u „realnom svetu” bele i/ili muške svesti ispod razmatranja, nevidljive, nepoznate” (Smith, 20).

Tako početkom dvadesetog veka, kada su žene ostvarivale pravo na rad, Afroamerikanke su bile doživljavane kao konkurencija:

neprijateljstvo između crnih i belih radnica je postala norma. Belkinje nisu želele da se nadmeću za posao sa crkinjama niti su želele da rade sa njima. Da bi sprečile bele poslodavce da zapošljavaju crkinje, bele radnice su pretile obustavom rada. Često bi koristili žalbe da bi obeshrabrile poslodavca da ih zaposle (hooks, 125).

Ovakav rasistički mehanizam potpomognut je segregacijom prostora za rad, toaleta i plaćanjem crnih radnica manje nego belih. Huks ističe da su belkinje smatrale da feministička ideologija treba da služi jedino njima dok su zanemarivale postojanje i problem obojenih žena. Tako se termin *žena* odnosi na bele žene:

bele feministkinje nisu preispitale rasističko-seksističku tendenciju da se reč „žena” koristi isključivo odnoseći se na bele žene; one su to podržale. Za njih je to imalo dve svrhe. Prvo, dozvolilo im je da proglase svet belih muškaraca opresivnim dok su pokušavale da učine da lingvistički izgleda kao da ne postoji veza između belih žena i belih muškaraca koja se bazira na zajedničkom rasnom imperijalizmu. Drugo, to je omogućilo belim ženama da se ponašaju kao da postoji veza između njih i obojenih žena u našem društvu, i na taj način su mogle da skrenu pažnju sa svog klasizma i rasizma (hooks, 140).

Huks ističe da je nesprijetnost belih feministkinja da preispitaju različite nivoe opresije i diskriminacije, prouzrokovalo da ih crne žene vide kao neprijatelja. Diskusije o oslobođenju žena od opresivnog i seksističkog sistema su se uvek odnosile na belu „domaćicu” iz srednjeg staleža, a ne na siromašne bele i crne žene koje je američka ekonomija najviše eksploatisala (hooks, 147).

Pojava reakcionarnih crnih feminističkih grupa, vodilo je ka većoj polarizaciji crnih i belih žena. Huks ističe da je ovaj čin prouzrokovao distancu, gde je umesto da su napadale pokušaje belih feministkinja da ih predstave kao Druge, crne feministkinje su se ponašale kao Druge. Ona dalje zaključuje: „rasizam je barijera koja sprečava pozitivnu komunikaciju i nije eliminisan niti izazvan

kroz separatizam“ (hooks, 152). U cilju ostvarivanja ženskih prava, Huks ističe da treba eliminisati sve sile koje razdvajaju žene. Rasizam je jedna takva pojava koju treba iskoreniti kako bi stvorili istinsko sestrinstvo (hooks, 158).

Huks zaključuje da feminizam nije samo borba da se ukine šovinizam, da se ženska prava izjednače sa muškim, već posvećenost u iskorenjivanju ideologije dominacije zapadne kulture kroz različite nivoe: rod, rasa, klasa kao i ostvarenje ličnog potencijala ljudi naspram imperijalizma, ekonomske eksploatacije i materijalnih zahteva.

Tokom devedesetih godina javlja se potreba za revizijom predašnjeg delovanja feminističkih grupa u američkom društvu, jačanjem novog talasa feminističkih pokreta koji uključuju rasne, rodne, klasne i etničke nivoe opresije prema ženama. Afroameričku zajednicu potresa događaj vezan za izbor vrhovnog sudije Klerensa Tomasa i afere sa Anitom Hil²⁵, koja se odrazila na jaz između rasnih i rodnih odnosa u američkom društvu. Profesor Kornel Vest će se osvrnuti na ovaj slučaj kao primer neprijateljskog ponašanja belaca koji sprovode demonstraciju moći crnih muškaraca nad crnim ženama (štiteći, podešavajući, podređivanjem, i ponekad zloupotrebom žena) kako bi očuvali crni društveni poredak i u uslovima napada belaca i simboličnih uvreda (West, 88). Neli Mekej će u svom eseju „Remembering Anita Hill and Clarence Thomas: What Really Happened When One Black Woman Spoke Out,“ izneti stav o problemu seksualnosti i tišini:

Tokom celog svog života u Americi...crne žene su se osećale podeljeno između lojalnosti prema rasi sa jedne strane, i polu sa druge strane. Izabrati jedno ili drugo, naravno, znači izabrati stranu protiv sebe, pa ipak skoro uvek su birale rasu: žrtvujući sopstvenost kao žena i čovečanstvo, u korist rase (McKay 1992, 277-78).

Od crnih žena se uvek očekivala podređenost, tišina i nemo podnošenje patnje i tortura, bilo da su dolazile od belackog društva ili afroameričke zajednice. Rebeka Voker, glasnogovornica trećeg talasa feminizma će zaključiti u svom manifestu „I am the Third Wave“:

Biti feministkinja znači integrisati ideologiju jednakosti i ženskog osnaživanja u svaku nit mog bića. Stoga pišem ovo kao molbu svim ženama, a pogotovu ženama moje generacije: neka Tomasov izbor posluži da vas podseti, kao što je i mene, da je daleko od toga da je borba završena. Neka vas ovo zanemarivanje ženskog iskustva podstakne na bes. Pretvorite taj bes u političku moć. Nemojte glasati za njih ukoliko ne rade u našu korist. Nemojte se upuštati u seksualne odnose sa njima, ne delite hleb sa njima, nemojte ih negovati dok ne stave kao prioritet našu slobodu da kontrolišemo svoja tela i svoje živote. Ja nisam postfeministička feministkinja. Ja sam treći talas (Walker, 1995).

²⁵ Afera koja je pratila nominaciju Klerensa Tomasa, za izbor u Vrhovni sud uključila je optužbu Anite Hil za seksualno uznemiravanje na poslu, 1991. godine

4.6. Politike seksualnosti

Patriša Hil Kolins u opsežnoj studiji *Black Feminist Thought* (2002) istražuje glavne teme crnog ženskog iskustva u američkom društvu kao projekat osnaživanja crnih žena i razbijanja mitova i stereotipa koji ih prate kroz kontrolisane slike, predrasude i sistem opresije. Posebno poglavlje je posvećeno seksualnim politikama crne ženskosti koju su oblikovali institucionalizovani rasizam, američka politika, rodna represija. Crna ženska seksualnost je ili ignorisana ili primarno uključena u odnos prema pitanjima izgradnje afroameričke muškosti. Ženske studije uključuju crne žene u komparativni okvir izgradnje koalicije među ženama različitih rasa, ilustrujući njihova iskustva kao primer najveće opresije. Kolinsova zaključuje da je problem crne ženske seksualnosti u tolikoj meri zloupotrebljen, da otežava i samim Afroamerikankama da o tome uopšte raspravljaju i progovaraju (Hill Collins, 124).

Progovaranje o seksualnosti crnih žena ipak ostaje tabu tema. Pola Gidings zaključuje da je u okviru ovog tabua progovaranje o belaćkim rasističkim konstrukcijama crne ženske seksualnosti prihvatljivo, za razliku od analiza seksualnosti koje uključuju crne muškarce. Potonja narušava normu rasne solidarnosti koja od crnih žena traži da svoje potrebe i brige stave na drugo mesto (Giddings 1992: 442).

Kao važan faktor koji je doprineo tišini crnih žena po pitanju seksualnosti, Kolinsova ističe kontekst virulentnog rasizma koji je diktirao da crna zajednica potiskuje ove probleme u vreme oslobađanja žena i progovaranja o mehanizmima kontrole i opresije. Ova tajnovitost je postala posebno važna u američkoj kulturi koja je rutinski optuživala crne žene za nemoral, promiskuitet i seksualnu neobuzdanost (Hill Collins, 125).

Patriša Hil Kolins naglašava problem homofobije u afroameričkoj zajednici kao još jedan proizvod kulture tišine, prećutkivanja važnih problema koji tište ovu zajednicu. Suzbijanje prava na glas crnih žena od dominantne grupe i podređenost normama rasne solidarnosti doprinelo je zanemarivanju i marginalizovanju teorijskog promišljanja crne ženske seksualnosti u okvirima lezbijskih grupa (isto, 125). Ukrštajući slojevi ugnjetavanja rase, klase, roda i seksualnosti kontekstualizuju analize odnosa moći kao sistema dominacije nad podređenim i obezvređenim manjinskim grupama. Pitanja seksizma i politike seksualnosti naspram politike moći proizvode velike debate u interpretativnom okviru ukrštenih opresija u američkom društvu.

Patriša Hil Kolins naglašava značaj socijalnih pokreta LGBT zajednice u prepoznavanju heteroseksizma kao sistema moći. Slično rasnoj ili rodnoj opresiji koja markira tela sa socijalnim značenjem, heteroseksizam markira tela sa seksualnim značenjem (Hill Collins, 128). Ideološka dimenzija heteroseksizma se ogleda u binarnim opozicijama heteroseksualnosti kao normalne i ostalih seksualnosti kao devijantnih. Ovakvo shvatanje seksualnosti se u slučaju *Afričke* ili *Crne* seksualnosti posmatra kao abnormalna ili patološka heteroseksualnost. Ideja o prekomernom seksualnom apetitu ljudi afričkog porekla u belaćkoj imaginaciji kreira kontrolisane slike crnih muškaraca kao silovatelja i crnih žena kao *jezebel*²⁶ koji se baziraju na mitu o crnoj hiperseksualnosti (isto, 129). Homoseksualnost se javlja kao druga važna kategorija devijantne seksualnosti. Kolinsova prepoznaje ove dve kategorije *devijantne* seksualnosti, s jedne strane crna hiperseksualnost a sa druge homoseksualnost kao liminalne odrednice evrocentrične ideologije normalne heteroseksualnosti. Ona dalje navodi, da iako su obe ove kategorije podvrgnute eksplicitnoj diskriminaciji, Afroamerikanaci permanentno doživljavaju *seksualizovani rasizam*, gde

²⁶ besramna, moralno neobuzdana, zla žena (merriam-webster.com)

sama vidljivost crnih tela prepisuje navodnu seksualnu devijantnost koja postaje vidljiva stigma koja se očituje na crnoj koži (isto, 130). Budući da je shvatanje rase u Sjedinjenim Državama bazirano na biološkim kategorijama koje su nepromenjive (crna koža), crna hiperseksualnost je konceptualizovana kao nasledna karakteristika, nepodložna promeni. Politika rasne segregacije je na taj način obezbeđivala uzdržavanje od rasnog i seksualno devijantnog Drugog, dok je istovremeno eksploatisala njegovo telo u akumulaciji kapitala (isto, 130).

Kroz analizu heteroseksizma kao sistema opresije koji viktimizira crne žene, Patriša Hil Kolins ukazuje na mehanizme kontrolisane slike crne žene kao *jezebel* koja se ponavlja na različite načine. Tako klasna opresija kroz sliku *jezebel* usvaja seksualnu eksploataciju tela crnih žena kroz prostituciju. Istovremeno ona sprovodi rasnu opresiju opravdavajući seksualne napade na Afroamerikanke. Rodna ideologija usvaja ovu sliku kao suprotnost idealizovanoj beloj ženskosti. Na ovaj način, crnim ženama je uskraćen jednak tretman u zakonodavstvu Amerike. Crnim samohranim majkama je teže da ostvare socijalnu pomoć države, crnim adolescentkinjama se češće nudi kontraceptivna zaštita kao predrasuda nekontrolisanog libida, dok se optužbe za seksualno uznemiravanje na poslu i silovanje često odbacuju (Hill Collins, 132). Objektivizacija i eksploatacija crnih ženskih tela kao robe u kapitalističkom sistemu Amerike sprovodi se kroz mehanizme diskriminacije pri zapošljavanju, podstičući ili suzbijajući crnu žensku reprodukciju intervencijom države i održavanjem kontrolisanih slika seksualnih objekata za potrošnju (isto, 132-33).

Putem odvajanja ženske seksualnosti u dve kategorije-aseksualne, moralne žene i hiperseksualne, nemoralne žene ostvaruje se seksualna hijerarhija ženske seksualnosti. Kroz rasističku ideologiju koja crne žene objektivizira kao nemoralne hiperseksualizovane žene sprovodi se održavanje struktura moći (isto, 134). Seksualna eksploatacija crnih žena koja ima svoje poreklo u institucionalizovanom ropstvu, svoju savremenu formu realizuje u pornografiji i popularnoj kulturi. Portretisanje crnih žena u pornografiji kao zatočenih, lancima obuzdanih i nagih stvorenja, divljih i egzotičnih seksualnih kvaliteta, objašnjava rasnu i seksualnu dimenziju *animalizacije* rasnih objekata požude (Hill Collins, 139). Pola Gidings tvrdi da činjenica da respektabilni časopisi izvode vezu između majmuna i afričkih žena, na primeru porekla AIDS-a sa afričkim prostitutkama (zagađenih seksualnih organa crnih žena) otkriva kontinuiranu ranjivost crnih žena naspram rasističke ideologije (Giddings, 1992: 458 u Hill Collins, 140).

Pornografija kao mehanizam ukrštajućih opresija načina mišljenja u zapadnoj kulturi, reprizira odnose dominacije i potčinjenosti koji se prenose na psihološko-seksualni teren. Alis Voker ilustruje objektivizaciju kroz primer degradacije Afroamerikanca koji je potrošač pornografije:

On počinje da se oseća loše. Jer shvata da je kupio neki reklamni materijal o ženama, crnim i belim. I dalje, neizbežno, on je kupio reklamu o samom sebi. U pornografiji crnac je portretisan kao sposoban da opšti sa bilo čim... čak i izmetom. Definiše ga jedino veličina, spremnost i neselektivnost njegovog penisa (Walker 1981: 52 u Hill Collins 141).

Mbembe navodi da rasistički imaginarijum doživljava crnca kao sposobnog da zlostavlja i traumatizuje svoju žrtvu. Shvatanje da se kod crnca sve dešava na genitalnoj ravni, ovu vrstu zlostavljanja čini posebno obeščašćavajućom:

Ono je rezultat upada jednog tela-objekta u telo koje se smatra ljudskim. Ali iz dionizijske i sadomazohističke perspektive, ima li

ičeg čarobnijeg i slasnijeg od uživanja posredstvom objekta, a ne posredstvom jednog uda koji pripada drugom subjektu? (Mbembe, 124).

On dalje razlikuje dva oblika seksualnosti u rasističkoj fantazmagoriji. Dionizijska seksualnost crnca posmatra kao ud, gde nije važno koji: zastrašujući ud, dok sadomazohistička seksualnost crnca vidi kao silovatelja:

Iz tog ugla, rasistički subjekt je onaj koji neprestano viče: „Crnac me siluje! Crnac me bičuje! Crnac me je silovao!” dok je zapravo reč o infantilnoj fantaziji. Kad taj subjekt kaže „crnac me siluje” ili „crnac me bičuje”, to ne znači „nanesi mi bol” ili „crnac mi nanosi bol”, već: „Ja sam/a sebi nanosim bol onako kako bi mi ga nanosio crnac kad bi bio na mom mestu; kad bi imao priliku” (Mbembe, 124).

Autor dalje navodi da je u središtu oba ova oblika seksualnosti falus. Mbembe ističe da se falus ne svodi na penis ili falus kao apstraktno mesto, označitelj ili diferencijacijski znak, objekat koji se može odvojiti, odseći. On zapravo predstavlja onaj element života koji se najčistije ispoljava kao nabreklost, guranje i prodiranje. „U kontekstima rasne dominacije i, prema tome, društvene minorizacije, crni falus opaža se, pre svega, kao ogromna moć afirmacije. On je ime jedne sile koja je u isti mah potpuno afirmativna i prestupnička, koja nije obuzdana nikakvom zabranom” (Mbembe, 125). Mbembe govori o postupcima linčovanja crnih muškaraca na Jugu Sjedinjenih Država kao skrivenoj želji i potrebi kastracije crnih muškaraca. Krajnji cilj ovog postupka je da se zaštititi pretpostavljena čistota bele žene urušavanjem muškosti crnih muškaraca, zaključujući da u toj konfiguraciji crnac ne postoji. On je sveden na jedan *ud* (Mbembe, 127).

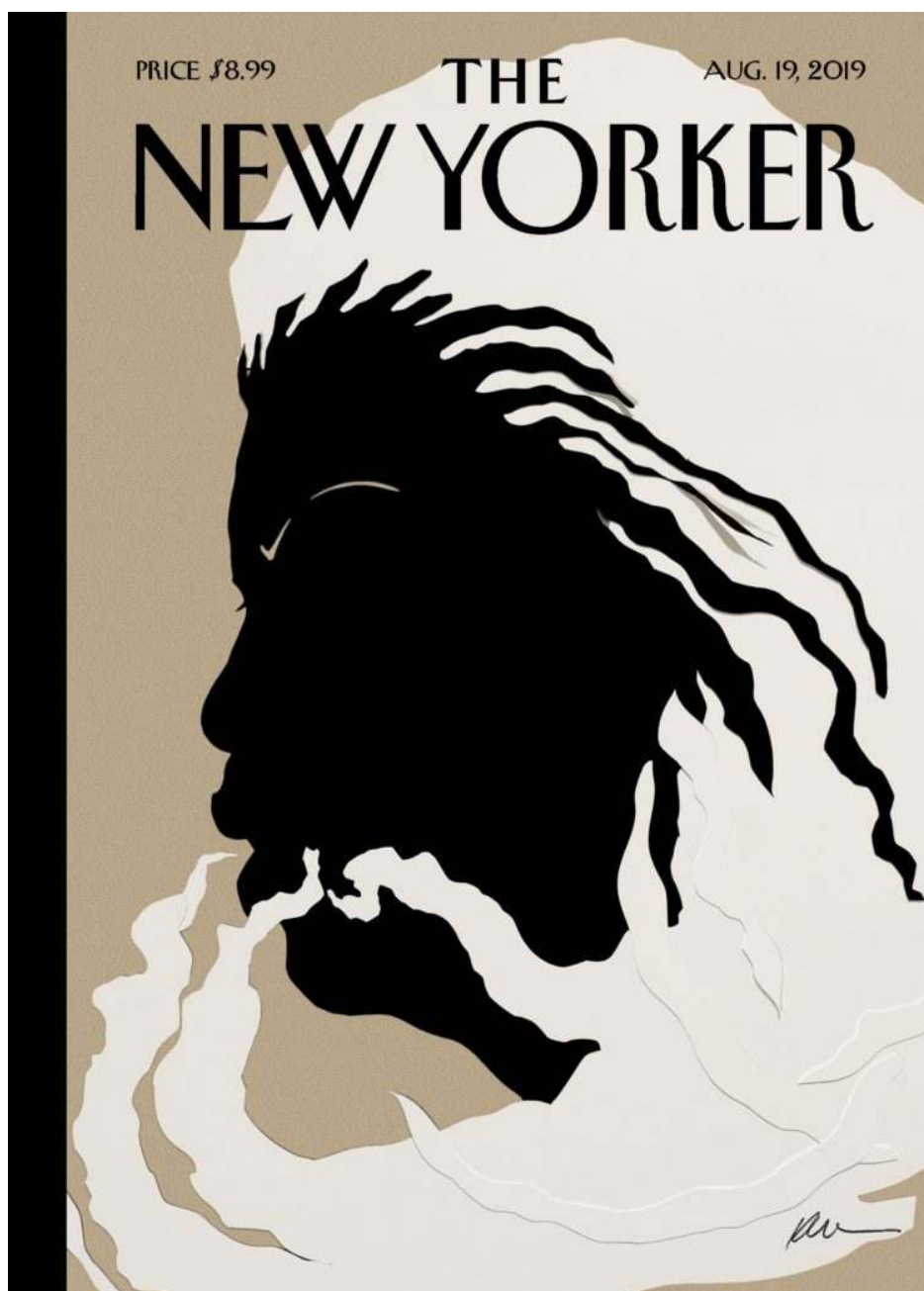
Nasilje nad obezvređenim i poniženim se oslanja na mitologiju nasilja gospodara. Ovo nasilje, ističe Mbembe, prolazi kroz procese mitologizacije i konstrukcije derealizovanog diskursa, odsečenog od istorije. Nasilje se neprestano negira, eufemizuje dok njegovi izvršioци ostaju nevidljivi i bezimeni, prenoseći teret krivice na žrtvu koja je kriva jer ga izaziva. Tako je žrtva kolateralna šteta koja strada jer je to što jeste, ili se našla na pogrešnom mestu u pogrešno vreme, ili uobražava da je kao mi (isto, 128).

Mit o crncu, zaključuje Fanon, počiva na evropskoj kulturi koja je stvorila *imago* crnca, koji su i sami crnci interiorizovali i verno ga reprodukuju. Taj *imago* posmatra crnca kao fobogeni objekt, koji sam po sebi izaziva strah i užas i koji otkrivamo pogledom (isto, 128). Rasno nasilje se ipak ne zaustavlja samo na pogledu, već zahvata sve sfere života od prostorne podele, segregacije, i podele rada, obrazovanja, jezika, kulture. Moć dominacije svodi ljude na objekte ekonomske i seksualne potrošnje. Patriša Hil Collins govori o svođenju crnih žena na tretman igračaka bele muške hegemonije (Hill Collins, 144). Prostitucija predstavlja eksploataciju crnih ženskih tela kao objekata potrošnje sa ponižavajućim tretmanom. Seksualni odnos koji je sveden na robnu razmenu počiva na uverenju „belih momaka” da sve Afroamerikanke mogu biti kupljene (isto, 145). Nasilna prostitucija ropkinja koja je bila praksa na predratnom Jugu, omogućila je kreiranje stereotipnih slika crnih „kurvi” koje su omogućile da belkinje ostanu „čedne” (isto, 145).

Seksualni napadi i silovanja crnih žena, fizičko nasilje u ropstvu, incest, iznuda i porodično nasilje oblikuju potčinjenost crnih žena kao rutinskih činova sistema opresije. Nasilje nad Afroamerikankama je često legalizovano kao oružje dominacije, represije i kontrole (isto, 147). Linčovanje i silovanje predstavlja dve forme seksualnog nasilja opravdanog ideologijom prevencije crnih muškaraca (silovatelja) i žena (prostitutki) u ugrožavanju morala i normi belackog društva (isto). Nasleđe seksualnog nasilja viktimizira žrtve na više nivoa kroz porodične odnose, prihvatanje

zajednice, socijalnih institucija i pravni sistem doprinoseći da žrtve često ne prijave zločin (isto, 148). Kolinsova zaključuje da moć definicije seksualnih politika u američkom društvu leži u demonstraciji poželjnog i odbačenog seksualnog ponašanja koje diktira sve odnose dominacije i potčinjenosti u javnom diskursu (isto, 148).

5. TONI MORISON



Slika broj 2. Kara Walker, *Quiet as It's Kept* (2019), a *New Yorker* cover paying tribute to the late author Toni Morrison. Courtesy of the *New Yorker*. (Naslovna strana časopisa *Njujorker*, odavanje počasti pokojnoj autorki Toni Morison).

5.1. Život i delo

Toni Morison, rođena kao Kloi Ardelija Voford (18. 2. 1931. - 5. 8. 2019.) bila je američka spisateljica, esejista, profesorka, politički angažovana intelektualka i borac za prava manjina. Rođena je kao drugo od četvero dece u radničkoj porodici u gradu Lorejn, državi Ohajo. Toni Morison je odrastala u porodici koja je negovala tradiciju i nasleđe, prenoseći joj afroameričke narodne priče, duhovne priče i pesme.

Toni Morison je postala katolkinja sa dvanaest godina, uzevši kršteno ime Entoni od koga je kasnije izveden nadimak Toni, njeno umetničko ime s kojim se proslavila. Pohađala je Univerzitet Huard u Vašingtonu gde je diplomirala 1953. godine. Master diplomu iz engleskog jezika je stekla na Univerzitetu Kornel 1955. godine. Predavala je engleski jezik na Univerzitetu u Hjustonu od 1955-57. godine i kasnije na Huard Univerzitetu, gde je upoznala Harolda Morisona. Venčali su se 1958. godine i iz ovog braka su dobili dva sina. Nakon razvoda, Toni Morison je počela da radi kao urednica u izdavačkoj kući *Random House*, gde je imala priliku da *crnu književnost* prevede u mejnstrim kulturu. Neke od autora koje je objavila uključuju Anđelu Dejvis, Hju Njutona, Gejl Džons i autobiografiju Muhameda Alija.

Prva knjiga koju je pisala dok je odgajala svoje dvoje dece kao zaposlena samohrana majka je *The Bluest Eye*. Roman je objavljen 1970. godine, a priča prati teško detinjstvo crne devojčice koja sanja da ima plave oči. Roman je objavljen u vreme pokreta Crne umetnosti, ispitujući teme identiteta i traume, i kako društvo i zajednica utiču na formiranje identiteta (Jimoh, 2002: 6). Drugi roman, *Sula* (1973), nominovan je za nacionalnu književnu nagradu. Esejistički doprinos američkoj kulturi kao analitičar i intelektualac, Toni Morison je dala kroz brojne članke u časopisima i novinama među kojima su i „Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature,” objavljen u Michigan Quarterly Review, 1989, „What the Black Woman Thinks about Women’s Lib,” objavljen u New York Times Magazine, 1971, i „Rootedness: The Ancestor as Foundation,” koji je uključen u „Black Woman Writers (1950-1980): A Critical Evaluation”, urednice Meri Evans. Ovi eseji poziciraju afroameričku kulturu kao vitalan deo američke kulture, ukazujući na njen značaj i probleme sa kojima se suočava (isto: 9).

Književni opus Toni Morison obuhvata ukupno 11 romana, brojne nagrade i priznanja među kojima i Nobelovu nagradu za književnost kao i Pulicera za roman *Beloved*. Roman *Voljena* je objavljen 1987. godine, inspirisan istinitim događajem ropkinje Margaret Garner, koja je suočena sa zverstvom povratka u ropstvo iz kog je pobjegla, usmrtila dvogodišnju ćerku, kao čin milosrđa naspram mogućnosti života u ropstvu. *Voljena* je doživela pohvale kritike i status bestselera kao i internacionalnu slavu, afirmišući Toni Morison kao jednu od najistaknutijih savremenih američkih književnika. Roman je doživeo i filmsku adaptaciju 1998. godine u režiji Džonatana Demija i produkciji Opre Vinfri, a 2002. godine Morison je napisala libreto za operu *Margaret Garner*.

Voljena je prvi od tri romana *Beloved*, *Jazz*, *Paradise (Voljena, Džez, Raj)* koji istražuju temu ljubavi i afroameričku istoriju, poznatiji kao Trilogija *Voljene*. Romani opisuju afroameričko iskustvo od ropstva, preko obrazovanja afroameričkih gradova na Jugu krajem 19. veka do života u Njujorku tokom dvadesetih godina prošlog veka, uključujući bogato kulturološko nasleđe koje je oblikovalo afroameričko nacionalno biće kao poseban entitet na američkom prostoru.

Toni Morison je pored romana pisala i kratke priče, priče za decu u saradnji sa svojim sinom Slejdom Morisonom *The Big Box* (1999) i predstavu *Dreaming Emmett* (1986), kao i delo iz književne teorije, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, nastalo iz zbirke

predavanja održanih na Harvardu 1990. godine. Od 1989. do 2006. godine, Toni Morison je vodila program kreativnog pisanja na Prinstonu, nudeći blisku saradnju između pisaca, studenata i umetnika. Poslednji roman Toni Morison, *God Help the Child*, objavljen je 2015. godine. Roman istražuje savremeni život i rasne traume iz detinjstva glavne junakinje Brajd, preispitujući mit o post-rasnom američkom društvu 21. veka.

Toni Morison je preminula 5. avgusta 2019. godine u 88 godini, od posledica upale pluća. Iza ove velike umetnice, ostalo je značajno književno delo koje je reafirmisalo afroameričku književnost i progovorilo o značajnim temama rasizma, traume, istorije u američkom društvu.

5.1.1. Fragmenti identiteta

Toni Morison u svojim romanima oživljava afroameričko iskustvo i istoriju kroz umetničku imaginaciju i snagu reči. Kimberli Šabot Dejvis će zaključiti da iako priznaje da je istorija uvek fikcionalizovana, predstava, Toni Morison je posvećena projektu dokumentovanja afroameričke istorije kako bi izlečila svoje čitaoce (Davis, 1998: 242). Proces terapije i izlečenja američkog nacionalnog bića je projekat prodiranja u tamne sfere kolektivnih i ličnih trauma, duboko potisnutih i zarobljenih u mračnim hodnicima istorijskih nepravdi, brutalnosti, predrasuda i stereotipa. Projekti pričanja predstavljaju oslobađanje od tišine, prećutkivanja, nemog podnošenja patnje i potiskivanja. Toni Morison naglašava da je pozicija umetnika utoliko teža:

Za mene- književnicu u poslednjoj četvrtini dvadesetog veka, ne više od stotinu godina od emancipacije, književnicu koja je crna žena-zadatak je veoma različit. Moj posao je da strgnem veo koji prekriva postupke toliko strašne da bi se o njima govorilo. Zadatak je takođe važan i za bilo koju osobu koja je crna, ili pripada bilo kojoj marginalizovanoj kategoriji, jer smo istorijski retko bili pozvani da učestvujemo u diskursu čak i kad smo bili njegova tema. Otklanjanje tog vela, zahteva određene stvari. Prvo moram da verujem svojim sećanjima. Takođe zavisim i od tuđih sećanja. Stoga pamćenje nosi težinu onoga što pišem, kako počinjem i šta smatram važnim. Ovo „unutrašnje pamćenje” je podzemlje mog dela. Ali pamćenje i sećanje mi neće omogućiti potpuni pristup nepisanom unutrašnjem životu ovih ljudi. Samo čin imaginacije mi može pomoći (Morison, 1995: 91).

Zadatak koji Toni Morison postavlja je progovaranje i oslobađanje od traume zarobljene u *unutrašnjem pamćenju* ličnih, porodičnih, kolektivnih trauma koje opterećuju afroamerički narod, koji je viktimiziran i marginalizovan u američkoj mejnstrim kulturi. Prodiranje u unutrašnji život kolektiviteta afroameričkog bića, Toni Morison upoređuje sa vrstom književne arheologije, potragu za ostacima i rekonstrukciju sveta koji ti ostaci nagoveštavaju (Morison, 1995: 92).

Morison ističe oslanjanje na sliku i sećanja koja podržavaju proces imaginacije koji se kreće od slike ka tekstu (Morison, 1995: 94). Ove slike, fragmenti i vizuelne senzacije koje pokreću misaoni proces kod autorke upućuju na izdellenost, raštrakanost delića identiteta afroameričke zajednice koja se mora povezati u snažno tkivo kao baza sa koje će biti moguće izgraditi sopstveni identitet oslobođen stega i trauma nerazjašnjene prošlosti.

Fragmenti crnog ženskog tela, porobljenog, brutalno kažnjavanog, zloupotrebjenog i obeleženog ožiljcima ukazuje na traumu koja ostaje kodirana u telu. U *Voljenoj* trauma ostaje upisana u slici prepletenih ožiljaka na leđima Sete i ožiljku na vratu Voljene, dok je kod Neveste²⁷ vidljiva u smanjivanju i nestajanju atributa njene ženstvenosti.

Telo je bojno polje, mesto kulturnog konflikta i osporavanje u određenom vremenu i prostoru. Drugim rečima, koncept tela omogućuje iluziju očiglednosti, činjeničnost, *mesto* za nešto fundamentalno efemerno, imaginarno, nešto smišljeno u slici određenih socijalnih grupa (Mc Dowell, 301).

„Sećanje koje ne nalazi put do svesti upisuje se, kako se to kaže, u telo. Primeri za to su trzaji lica, smetnje u kretanju kakvi su uočeni kod demoralisanih vojnika iz Prvog svetskog rata. Drugi primer je sindrom *multiple personality disorder*, patološki rascep ličnosti koji je primećen kod osoba koje su kao deca bile žrtve seksualnog zlostavljanja” (Asman, 2011: 114). Fragmentacija tela upućuje i na fragmentaciju istorije, kulture i identiteta koji u rasističkoj vizuri dehumanizuju istovremeno i počinioca i žrtvu. Toni Morison u delu *Playing in the Dark* 1992, govori o strategijama i postupcima tišine i izbegavanja koji dominiraju u književnom diskursu u pitanjima rase.

Toni Morison naglašava da se „navika ignorisanja rase, posmatra kao graciozan, velikodušan, liberalni postupak. Primećivanje rase znači prepoznavanje jedne već diskreditovane razlike. Podsticanje nevidljivosti kroz tišinu znači dozvoliti crnom telu da učestvuje bez senke u dominantnom kulturnom telu” (Morrison, 1992: 9). Fragmentacija, slom i dislokacija narativa u romanima Toni Morison ukazuju na istorijsku, telesnu i identitetsku fragmentaciju kao posledicama nasilja i traume. Barbara Omolade govori o fragmentaciji crnog ženskog tela u ropstvu kao rasparčanoj robi: „ Za njega, ona je bila fragmentisana roba čija su osećanja i izbori bili nevažni: njena glava i njeno srce su bili odvojeni od leđa i ruku, utrobe i vagine“ (Omolade, 1994: 7).

Proces skupljanja i obnavljanja ovih fragmenata sopstva predstavlja težak i zahtevan posao prekidanja krugova tišine i osvajanje prostora umetničkog delovanja kao katarzičkog i emancipatorskog čina samorealizacije i samospoznaje. Za Afroamerikance književnost, muzika i vizuelna umetnost predstavljaju prostor slobode, eksperimentacije, kulturne afirmacije i reinencije ali takođe i izvor anksioznosti, političke i egzistencijalne borbe u pokušajima izražavanja u formatu koji nije bio naklonjen i otvoren ljudima afričkog porekla. Osvajanje ovog prostora umetničkog delovanja predstavlja prostor otpora, pregovaranja o identitetu, kulturi i vrednosti.

²⁷ *Bride*, glavna junakinja romana *God help the Child*

5.2.Voljena

5.2.1. Preživeti traumu ropstva

Kada je Toni Morison odlučila da napiše roman o ropstvu inspirisana istinitom pričom Margaret Garner,²⁸ na koju je naletela prilikom uređivanja Crne knjige (The Black Book), suočila se sa teškim izazovom artikulisanja istorijske traume kao medijuma literarne transmisije. Otvarajući bolne rane iz kolektivne svesti i prošlosti i progovarajući o strašnim zločinima koje su Afroamerikanci podnosili stotinama godina, označilo je simbolični početak terapije celog društva i suočavanje sa nesavladanom prošlošću i prećutkanom istorijom. Eni P.M.de Prinzak i Suzana M. Moris tvrde da je pričanje neophodno za Toni Morison:

To je psihički proces koji omogućava ljudima da začnu i zadovolje svoju osnovnu potrebu za povezanošću i razumevanjem. Proces pričanja, kao psihoanaliza, pokušava da dešifruje i ponovo se seti prošlosti... Za američku crnu zajednicu, čija se prošlost lakše čita na osakaćenim telima ili nedokučivim pogledima nego u bibliotekama, čija se sadašnjost najčešće povezuje sa otuđenjem, pričanje priča je iznad svega način da za ponovno predstavljanje, razumevanje, prihvatanje i savladavanje raskomadane istorije sačinjene od rupa i izostavljanja (De Prinsac, Morris, 2011: 273).

Morison će reći: „želela sam da čitalac bude kidnapovan, nemilosrdno bačen u nepoznatu sredinu i tako uđe u svet žitelja knjige- baš kao što su i junaci bili oteți s jednog mesta i odvedeni na drugo, s bilo kog na bilo koje mesto, bez ikakve pripreme i odbrane” (Morison, 2013: 12). Čitanje i slušanje jezika traume se u romanu *Voljena* naslućuje u nemim radnjama, bolnim prećutkivanjima i sećanjima. Iznoseći tešku tragediju i traumu koja je zarobila celu porodicu, Toni Morison uspostavlja odnos između ličnog i kolektivnog, fragmenata lične istorije koji se ugrađuju u bazu kolektivnog pamćenja, iskustva i traume koji se prenose sa generacije na generaciju. Paradoksalno, Toni Morison će reći da je to *priča koja se ne prenosi* (Morison, 2013: 341). Budući da je previše bolna i strašna, priča o čedomorstvu je društveno neprihvatljiva, dok istovremeno poziva na sećanje brutalnosti i dehumanizacije jedinki koje je institucija ropstva proizvodila stotinama godina i čije se posledice osećaju i u 21. veku. *Voljena*, ubijeno dete, čiji se duh vraća u telu odrasle devojke predstavlja otelovljenje potisnute traume koja pronalazi put probijanja iz nesvesnog u svesnu formu sećanja.

Po mišljenju Barbare Kristijan, *Voljena* naglašava brutalnost ropstva kao institucije koja je porobljenima uskraćivala pravo i slobodu da vole. Ljubav, koja deluje između opzicija posedovanja i slobode, posebno dolazi do izražaja kada je u pitanju majčinska ljubav²⁹ (Christian, 1997: 38). Kada Seta odluči da ubije svoje dete, ona to čini iz ljubavi kako bi je spasila ropstva.

²⁸ Toni Morison je pronašla isečak iz novina o Margaret Garner prilikom skupljanja materijala za *Crnu knjigu*. Članak pod nazivom *Poseta majci ropkinji koja je ubila svoje dete* objavljen je 1856.godine, govori o ovom slučaju kada je odbegla ropkinja iz Kentakija ubila dvogodišnju ćerku i pokušala da ubije i ostalo troje dece kako bi sprečila njihov povratak u ropstvo (Blackwell Publishing, 2012: 571-2).

²⁹ Barbara Kristijan naglašava istorijske činjenice slučaja Margaret Garner koje su dodatno imale snažno dejstvo na inspiraciju Toni Morison: Garnerovoj nije suđeno za pokušaj ubistva sopstvenog deteta, već za zločin pokušaja bekstva, krađe vlasništva sebe i svoje dece od svog gospodara. Za taj zločin, Margaret Garner je suđeno, proglašena je krivom i vraćena je u ropstvo. Ovaj slučaj je postao poznat jer su se abolicionisti borili da joj se sudi za ubistvo pre nego za

Voljena, to mi je ćerka. Moja je. Vidiš? Vratila mi se od svoje volje i ne moram ništa da joj objašnjavam. Nisam imala vremena da joj objasnim jer se to moralo uraditi brzo. Brzo. Morala je da bude bezbedna i ja sam je poslala tamo gde će to biti. Ali moja ljubav je bila jaka i ona mi se sada vratila.. I objasniću joj iako ne moram. Što sam to uradila. Kako bi umrla da je ja nisam ubila, a ja ne bih mogla da podnesem da joj se to dogodilo. Staraću se o njoj kako se nijedna majka nije starala o detetu, o ćerki (Morison, 2013: 253).

Barbara Kristijan prihvata stav da je Voljena otelovljenje prošlosti kolektivnog duha porobljenih 60 miliona pojedinaca u američkoj istoriji tokom Srednjeg prolaza (*Middle Passage*)³⁰ nasilnog kidnapovanja i brisanja kulture, identiteta i dostojanstva Afrikanaca (Christian, 1997: 43). Toni Morison problematizuje pitanje identiteta kao vitalnog elementa preživljavanja trauma ropstva. „Voljena ne istražuje samo psihički horor onih koji više ne mogu da zovu imena svojih predaka, već i dilemu majke koja zna da će njena deca biti rođena i živeti u svetu onih koji ne mogu zvati imena svojih predaka” (isto, 45).

Seti je od četvoro rođene dece, ostalo samo jedno da sa njom preživljava svakodnevno podsećanje na svoj zločin iz prošlosti:

Broj 124 bio je zloban. Pun jeda novorođenčeta. Žene u kući znale su to , a i deca su znala. Godinama se svako od njih nosio s tom zlobom kako je znao i umeo, ali do 1873. Seta i njena ćerka Denver ostale su njene jedine žrtve. Svekrva Bejbi Sags je umrla, a sinovi Hauard i Bjuglar pobjegli su sa trinaest godina- onog časa kad je ogledalo puklo od samog pogleda na njega (to beše znak Bjuglaru); čim su se dva majušna otiska ruku pojavila na torti (to beše Hauardu) (Morison, 2013: 17).

Kuća u kojoj živi Seta sa svojom porodicom, mesto je koje je zaposeo duh ubijenog deteta, zarobivši njene članove u vremenu strašnog događaja iz prošlosti. Trauma ubistva je centralna tema romana koja se otkriva u fragmentisanim flešbekovima likova koji pričaju isprekidano, sa pauzama, ponavljanjima, sećanjima i potisnutim i suzbijenim osećanjima. Silina i brutalnost nasilnog događaja, abjekatskog zločina, odvojili su Setu i njenu najmlađu ćerku Denver od spoljašnjeg sveta i zajednice. Denver je obeležena majčinom traumom, kao prva generacija rođena van plantaže i ropskog života, ali na koju su se takođe prelile strahote ropstva kada zadoji majčino mleko pomešano za krvlju svoje ubijene sestre.

Voljena mi je sestra. Progutala sam njenu krv zajedno s majčinim mlekom...Volim majku, ali znam da je ubila jednu svoju ćerku, i ma koliko da je nežna prema meni, ja je se zbog toga plašim. Nije uspela

krađu, jer bi to dokazalo da ona poseduje sopstveno biće, i stoga ne može biti u vlasništvu drugog lica i da je odgovorna za sopstvene postupke.

³⁰ ovaj termin se odnosi na put porobljenih Afrikanaca preko Evrope i Amerike gde su prodavani kao robovi. Ovaj put je imao trougaonu formu od Evrope do Afrike odakle su robovi prevoženi do Ameike gde su radili na plantažama, odakle su sirovine (šećer, pirinač, duvan,rum, pamuk) prenošene nazad u Evropu. Od 1518 do sredine 19. veka, milioni muškaraca, žena i dece iz Afrike su prošli put koji je trajao u proseku 21-90 dana na prenatrpanim brodovima u stašnim nehumanim uslovima. Smrtnost tokom ovih putovanja je bila velika, uzrokovana epidemijama i nehigijenskim uslovima (Ciment,2007: 28)

da mi pobije braću, i oni to znaju. Pričali su mi priče „crkni, veštice!“ da me nauče kako se veštice ubijaju budem li ikad to morala da uradim. Možda su baš zato što su bili tako blizu smrti poželeli da se bore u ratu. Rekli su mi da će to uraditi. Pretpostavljam da im je draže da ubijaju muškarce nego žene, a u njoj svakako ima nečega što te navodi na pomisao da je u redu ubiti rođenu decu. Ne znam šta je to bilo, ne znam ko je to bio, ali možda postoji još nešto dovoljno strašno da je navede da to ponovo uradi. Moram da znam šta je to, ali ne želim da znam (Morison, 2013: 259).

Toni Morison ispituje porodicu kao primarnu zajednicu u odnosu na instituciju ropstva, prikazujući dehumanizujuće metode cepanja bioloških i kulturnih veza između njenih članova. Postavljaju se značajna pitanja materinstva, povezanosti, ljubavi i totalne destrukcije konvencionalnog sistema porodice. Destrukcija porodice je značila totalno psihološko ogoljavanje robova koji, budući da su otrgnuti od svog kulturnog obrasca postaju psihološki ranjivi. Seta opisuje iskustvo života na plantaži *Slatki dom* isprva kao mesto blagostanja i mira. Dozvoljeno joj je bilo da bira svog partnera, i ona bira Halija, želeći i venčanje kao potvrdu legitimnosti ove zajednice. Gospodar Garner i njegova supruga joj dozvoljavaju da organizuje venčanje, kao čin anglizacije i asimilacije sa kulturom svojih gospodara. Ova idilična slika plantaže će se izobličiti kada na plantažu dođe Učitelj, novi upravnik. Seta se u tom trenutku suočava sa zverstvima, brutalnošću i strahotama robovlasničkog sistema. Učitelj i njegova dva nećaka su sprovodili strašna mučenja i zlostavljanja robova, ispitujući životinjske karakteristike crnaca.

U razgovoru sa starim prijateljem iz *Slatkog doma*, Polom D. Seta će oživeti strašne uspomene koje su je naterale da pobjegne zajedno sa svojom decom sa plantaže.

„Bila sam puna mleka...Nosila sam Denver ali ipak sam imala mleka za moju malenu. Još sam je bila dojila kad sam je poslala kod babe sa Huardom i Bjuglarom...Kad sam otišla od tebe, oni dečaci su došli i uzeli mi mleko. Po to su došli. Držali su me i izmuzli ga...Učitelj je jednog naterao da mi otvori leđa, a kad su se rane zatvorile, ostalo je drvo. Još tamo raste.“

„Izbičevali su te?“

„I uzeli mi mleko.“

„Izbičevali su te a bila si trudna?“

„i uzeli mi mleko!“ (Morison, 2013: 34)

Majčino mleko, kao simbol povezanosti sa svojom decom, biva nasilno oduzeto prekidajući primordijalnu vezu između majke i deteta i dokazujući da u robovlasničkom poretku ne postoji institucija materinstva. Toni Morison ukazuje na značajno pitanje kako izgraditi svoj identitet i sačuvati zdrav razum u opresivnom sistemu koji osobu lišava bilo kakvog osećaja kontrole nad svojim bićem. Seta svoj identitet izgrađuje u odnosu na svoju decu i njihove potrebe. Kada sazna od Pola D da je Hali video mučenje koje je ona proživela i da ga je to psihički uništilo, ona će ukazati na svoju dužnost majke da ostane psihički pribrana:

Neki ljudi su gubili razum- što ne može i ona? Nekima bi mozak prestao da radi, pa se sasvim preokrenuo ka nečem novom, što se verovatno desilo Haliju. A kako bi to divno bilo: njih dvoje tamo u mlekari, čuče kraj bučkalice i mažu se hladnim, grudvastim maslacem po licu ne hajući ni za šta. Osećaju kako je mastan i lepljiv u ruci, mažu ga po kosi, stiskaju i gledaju kako im se cedi između prstiju. Kakvo bi olakšanje bilo zaustaviti se tu. Zatvoriti se. Isključiti. Stiskati maslac. Ali njeno troje dece sisalo je pod ćebetom šećer u krpici na putu ka Ohaju i to nikakve igrarije s maslacem nisu mogle da izmene (Morison, 2013: 98).

Pojam crnog materinstva zauzima posebno mesto u crnim zajednicama koje ovoj ideji pristupaju u kontekstu majčinskog žrtvovanja koje se posmatra kao norma (Christian, 1985: 234). Patriša Hil Kolins ukazuje na pojavu glorifikacije slike snažne crne majke koja potrebe svoje dece, i proširene porodice stavlja ispred sopstvenih snažno podnoseći sve životne nedaće (Hill Collins, 174). Ona dalje navodi fluidne i promenjive granice u afroameričkim zajednicama koje razlikuju biološke majke od drugih žena koje brinu o deci. Tako pored biološke majke, postoje i druge majke koje u datom trenutku mogu preuzeti ovu ulogu (isto, 178). Tokom ropstva, starije žene su preuzimale brigu o deci, dok su njihove majke radile na poljima.

Setu veže vrlo malo sećanja za njenu biološku majku. Jedan događaj ipak pamti:

Uzela me je u naručje i odnela iza sušnice. Tamo je razgrnula haljinu, podigla dojku i pokazala mi nešto ispod nje. Na koži na samom rebru imala je žig- kružić i krstić. Kazala mi je: ‘Ovo ti je mati. Ovo’, i pokazala prstom. ‘Samo ja još imam ovaj žig. Ostali su mrtvi. Ako mi se i nešto desi i ne možeš da me prepoznaš po licu, poznaćeš me po ovom belegu’. Kako me je uplašila! (Morison, 2013: 87).

Seta se priseća ovog jedinog trenutka bliskosti i povezanosti sa svojom majkom i šamarom koji je dobila kada joj je naivno odgovorila da i njoj napravi beleg po kojem će je prepoznati. Dada, žena koja je bila zadužena da pazi decu na plantaži ispričala je Seti da je ona bila jedino dete koje je njena majka rodila iz ljubavi i koje je zadržala:

„Pobacala ih je sve sem tebe. Ono od mornara bacila je na ostrvu. Drugu od belaca, i njih je bacila. Bacala ih je bez imena. A tebi je dala ime tog crnca. Grlila ga je. Druge nije grlila. Nikad, nikad. Kažem ti, mala Seta” (88).

Seta je svu svoju decu rodila iz ljubavi i sa jednim čovekom, kog je sama izabrala. Kada odluči da ih izbavi iz *Slatkog doma*, ona to čini kako bi ih zaštitila od Učitelja i njegovih nehumanih postupaka.

„Uspela sam. Sve sam nas izvukla odande. I to bez Halija. To je dotad bilo jedino što sam ikad sama uradila. Odlučila da uradim. I ispalo je dobro, kako je i trebalo da bude. Došli smo ovamo. Sva moja deca, sva do jednog, i ja. Ja sam ih rodila, ja sam ih izvukla odande i to nije bilo slučajno. Ja sam to uradila...Bila je to i nekaka sebičnost za kakvu nisam ni znala da postoji. A osećaj je bio dobar. Dobar i pravilan. Bila sam velika, Pole D, i duboka i široka, a kad bih raširila ruke, sva su moja deca mogla da mi stanu u zagrljaj. Bila sam toliko široka. Činilo

mi se da ih još više volim otkako sam ovde došla. Ili možda u Kentakiju nisam mogla da ih volim kako treba jer nisu bila moja da ih volim” (Morison, 2013: 207).

Otpor sistemu koji je suzbijao prirodne porive i instinkte ljubavi majke prema svom porodu je čin osvešćivanja i samorealizacije ličnosti. Pol D se takođe priseća opresije ropstva koja počiva na psihološkoj dominaciji:

„I zato si se ti štitio i voleo male stvari. Izabrao bi najmanju zvezdicu na nebu da bude tvoja; legao iskrivljene glave da vidiš voljenu iznad ivice rova pre nego što zaspiš. Stidljivo je i krišom gledao kroz drveće pri okivanju. Vlati trave, daždevnjake, paukove, detliće, bube, carstvo mrava. Ništa više od toga nije valjalo. Žena, dete, brat- tako velika ljubav rasporila bi te u Alfredu u Džordžiji. Tačno je znao šta hoće da kaže: kad dođeš na mesto gde možeš da voliš šta god hoćeš- gde ti ne treba dozvola da želiš- e, to ti je sloboda.”

Patriša Hil Kolins u ovim izjavama prepoznaje mehanizme ropstva koji iskrivljuju i urušavaju izvore moći u podređenim grupama neophodnim za promene. Tako je sloboda značila ne samo eliminaciju gospodara i mukotrpnog rada već povratak moći da *voliš koga i šta hoćeš*. Ropstvo tako sputava sposobnost da imaš *veliku ljubav*, za decu, prijatelje ili moralne principe (Hill Collins, 150).

Voljena ispituje prirodu majčinske ljubavi koja dolazi u sukob sa opresivnim sistemom, rezultirajući činom autoagresije, čedomorstvom. Barbara Kristijan naglašava političku i privatnu dimenziju ljubavi koju Toni Morison istražuje kroz majčinsku ljubav. Toni Morison na taj način ukazuje na političku i socijalnu konstrukciju majčinstva, kroz pojmove posedovanja, vlasništva, odgovornosti (Christian, 1995: 38).

Pol D će Setinu ljubav nazvati prejakom, uništavajućom:

„Tvoja ljubav je prejaka”, reče on i pomisli: Ona kučka me gleda; tik je iznad moje glave i gleda me kroz pod.

„Prejaka?”, reče ona i pomisli na Proplanak, gde su kestenovi otpadali s drveća na zapovest Bejbi Sags. „Ljubav ili jeste ili nije. Slabašna ljubav nije nikakva ljubav”.

„Aha. Ali nije uspelo, zar ne? Ili jeste?”, upita je on.

„Uspelo je”, odgovori ona.

„Kako? Sinovi su ti otišli i ne znaš kud. Jedna ti je ćerka mrtva, druga neće da izađe iz dvorišta. Kako ti je uspelo?”

„Nisu u Slatkom domu. Učitelj ih se nije dokopao.”

„Možda ima i nešto gore od toga.”

„Nije moja dužnost da znam šta je gore. Dužnost mi je da ih zaštitim od onoga za šta znam da je užasno. I to sam i uradila.”

„Ono što si uradila, pogrešno je, Seta.”

„Zar je trebalo da se vratim? Da povedem decu tamo?”

„Možda je postojao neki način. Neki drugi način.”

„Koji to?”

„Imaš dve noge, Seta, ne četiri”, reče on i tog časa između njih se podiže šuma, neprohodna i gusta (Morison, 2013: 210).

Pol D ukazuje na razarajuću prirodu ljubavi koja je dovela do čedomorstva i raspadanja cele porodice. Seta će često govoriti da su njena deca *najbolji deo nje* (327, 339), neokaljani deo koji je morala zaštititi po svaku cenu. Scena ubistva je trenutak kada se Seta nađe zatečena u bezizlaznoj situaciji povratka u ropstvo, gde zarobljena psiha ne nalazi drugu mogućnost do poništavanja sopstva i ubistva iz milosrđa.

„Jer istina je bila sasvim prosta, a ne razvučena priča o cvetnim haljinicama, korpama za drvo, sebičnosti, uzici oko zglavka niti bunarima. Prosto: čučala je u bašti, a kad ih je videla da dolaze i prepoznala učiteljev šešir, začula je lepet krila. Mali kolibriji zarili su joj svoje kljuniće oštre kao igla u glavu, kroz maramu i zalepetali krilima. A ako je išta i pomislila, to je bilo: Ne. Ne. Nene. Nenene. Prosto. Samo je poletela. Pokupila svaki život koji je stvorila, svaki delić sebe koji je bio dragocen i dobar i divan, i odnela ga, gurala, vukla kroz izmaglicu, što dalje, tamo gde niko ne može da im naudi. Tamo. Izvan ovog mesta, gde će biti bezbedni. A krila kolibrinja i dalje su lepetala” (Morison, 2013: 208).

Morison naglašava da je ljubav majke tako intenzivna: „majka će gajiti i štititi decu koju je rodila, čak i ako to zahteva žrtvu. Sa istom žestinom ona će iskoristiti pravo da okonča život za koji se borila da sačuva ako vidi da je u opasnosti da se polako uništava” (Lenox, 151). Izbor majke da ubije dete i ne dozvoli da živi kao rob, predstavlja finalni proizvod ropstva (isto, 159).

Seta svoj identitet ne može da pojmi izvan konteksta materinstva: „kada kažem da si moja, mislim takođe da sam i ja tvoja. Ne bih ni daha udahnula bez svoje dece“ (Morison, 2013: 257). Teri Pol Cezar pravi paralelu između ropstva i majčinstva, gde majka postaje rob svoje ćerke (Cezar, 113). Seta je zarobljena ljubavlju prema svojoj deci, potrebi da im obezbedi sigurnost, mleko, utočište. Njena deca su njena pokretačka snaga i njena najveća slabost. Pitanje koje je suštinsko u romanu *Voljena* se tiče pripadnosti i moći odlučivanja. Seta gaji posesivan odnos prema svojoj deci, odbacujući ideju da njena deca pripadaju belom čoveku, već njoj koja im je majka. Paradoksalno, ubistvom svoje ćerke, Seta ponavlja obrazac ponašanja robovlasnika koji su odlučivali o životu i smrti svojih robova. Povratak *Voljene* označava ponovno porobljavanje Sete krivicom koju oseća i traumom koja je potisnuta.

Voljena, žrtvovano dete, uspostavlja ambivalentan odnos sa majkom i sudbinom cele porodice. Suočivši se sa tretiranjem robova kao životinja pod upravnikom plantaže *Slatki dom*, Seta odlučuje da svoju decu oslobodi ropstva krijumčareći ih. Takođe upravo zbog neophodnosti čuvanja majčinog mleka, Seta istajava na teškom putu dok se ne spoji sa svojom porodicom, uprkos teškim torturama koje je preživela. Smrt deteta je značila slobodu za ostatak porodice, budući da je čedomorstvo bilo još jedan dokaz više u korist odbacivanja ropstva. Smatrajući Setu ludom,

robovlasnici nisu više želeli da je vrata u ropstvo. Istovremeno, porodica živi pod traumom ubistva i duhom koji ih ne napušta.

Roman implicira nasilje koje je norma ponašanja u iskrivljenom sistemu dehumanizacije, brutalnosti, objektivizacije i sadizma robovlasništva. Zločini nad telima i dušama porobljenih ljudi, uključivali su bezbrojna silovanja, bičevanja, sprave za mučenje i brisanje dostojanstva, kao i moć nad reprodukcijom robova. Toni Morison pravi paralelu između željenog i neželjenog, nametnutog majčinstva ukazujući na nemogućnost posedovanja granica tela i seksualnosti crnih žena u robovlasničkom sistemu. Seta saznaje o neželjenim trudnoćama i deci koje je njena majka odbacila kao posledicama tortura, dok je jedino nju zadržala. Ela, Setina komšinica koju su godinama delili otac i sin, takođe je odbila da doji dete rođeno iz ovakvog nasilja ostavivši ga da umre. Hejzel Karbi uočava da je seksualnost crkinje bila svedena na njenu reproduktivnu ulogu gde je njena reproduktivna sudbina bila vezana za nagomilavanje kapitala; crkinje su rađale vlasništvo i kapital, dok su robovi nasleđivali status svojih majki (Carby, 25).

5.2.2 Oslobođanje od traume

Lik Voljene se javlja kao reinkarnacija ubijene devojčice. Devojka koja izranja iz vode, pojavljuje se na vratima Setine kuće, bez ikakvog objašnjenja.

Linda Kramholc proces isceljenja posmatra kao kružni tok. Prva faza je potiskivanje uspomena koje se javljaju usled traume ropstva, druga faza pretpostavlja bolno mirenje sa ovim uspomenama dok treća uključuje proces čišćenja, simbolično ponovno rađanje onog ko je patio (Krumholz u Andrews, 1999: 123). Voljena je iako odrasla, na fiziološkom nivou malog deteta. Ona zahteva pažnju i brigu koja joj je bila uskraćena. U početku brigu o njoj preuzima Denver, Setina najmlađa ćerka, koja je ubeđena u identitet Voljene kao njene sestre, prepoznajući ožiljak na vratu. Kao još jedan dokaz njenog vaskrsenja, Voljena daje opis mesta odakle je došla:

„Zašto sebe nazivaš Voljena?“ Voljena zatvori oči. „U tami, ime mi je Voljena“. Denver se prignu bliže. „A kako je tamo gde si bila pre? Možeš li da mi kažeš?“ „Mračno,“ reče Voljena. „Tamo sam mala. Ovde sam ovakva.“ Odigla je glavu s kreveta, legla na bok i sklupčala se. Denver pritisnu prste na usta. „Je li ti bilo hladno?“ Voljena se još sklupča i odmahnu glavom. „Vruće. Nema vazduha da se diše i nema mesta da se mrdne“ (Morison, 2013: 103).

Ašraf Rušdi će zaključiti da je Voljena otelovljenje prošlosti, koja se mora pamtiti da bi se zaboravila; ona simbolizuje ono što mora vaskrsnuti kako bi bilo sahranjeno (Rushdy, 2004: 41). Kada Voljena izroni iz vode i dođe do Setine kuće, Seta će osetiti kako joj se puni bešika „morala je da zadigne suknu ispred samih vrata, i iz nje poteče bujica vode... kao onda kad sam poplavila čamac dok sam rađala Denver“ (Morison, 2013: 75). Ova scena simbolizuje ponovno rađanje Voljene. Voljena predstavlja povratak individualne i kolektivne traume koja se nije adekvatno smestila u prošlosti. Smrt Voljene nije u potpunosti spoznata jer predstavlja strašno nasleđe ropstva. Istovremeno ona predstavlja neimenovanu žrtvu, neostvareni potencijal života koji je nasilno prekinut. Nadgrobni spomenik na kojem stoji samo *Voljena*, kao početak propovedi na sahrani *Voljena kći*, Seta plaća svojim telom:

„Sparivanje među spomenicima naočigled kamenoreščevog sina nije bilo dovoljno. Ne samo što je morala da proživi život u kući paralisanoj detinjim gnevom što je preklano nego joj je i tih deset minuta, koliko je bila pritisnuta uz kamen ružičast kao nokat i posut zvezdicama, nogu razjapljenih kao raka, bilo duže od života, življe i žešće od detinje krvi što joj se slivala niz prste poput ulja” (Morison, 2013: 20).

Toni Morison problematizuje odnos ličnog i kolektivnog kroz povratak Voljene kao odrasle devojke, koja donosi istorijsku traumu ropstva koja proganja američku svest kroz sve neimenovane žrtve šezdeset miliona i više pojedinačnih života i sudbina. Ozdravljenje započinje iskopavanjem neimenovanih, nepoznatih i zatrpanih nasilnih događaja iz prošlosti kroz proces čitanja i slušanja. Ovaj proces se odigrava u čitaocu koji preuzima ulogu istorijskog svedoka traume kroz imaginativnu mogućnost shvatanja istorije, gde se dokument traume upisuje po prvi put.

Pitanje oprostaja je posebno naglašeno u romanu *Voljena*. Seta nije sebi oprostila zločin, niti su joj porodica i zajednica oprostile. Ona živi po strani, izolovano. Kada Seta konačno uvidi da je Voljena njena vaskrsela ćerka, njihov odnos će postati međusobno zavisn. U želji da joj nadoknadi sve ono što joj je bilo uskraćeno, Seta će prestati da ide na posao, kako bi svaki trenutak provodila sa Voljenom, ispunjavajući svaku njenu potrebu:

Uzimala je sve najbolje za sebe- i to prva. Najbolju stolicu, najveće parče, najlepši tanjir, najšareniju traku za kosu, a što je više uzimala, to je Seta više pričala, objašnjavala, opisivala koliko je propatila, kroz šta je sve prošla z svoju decu, terala muve pod čardaklijom, na kolenima se odvukla do šupe. Ništa od toga nije postizalo željeno dejstvo. Voljena ju je optuživala da ju je ostavila. Da nije fina prema njoj, da joj se ne smeši. Kazala je da su iste, da imaju isto lice, kako je mogla da je napusti? A Seta bi plakala, govorila da je nikad nije napustila, da nije htela da je napusti-da je morala da ih skloni, daleko, da je sve vreme imala mleka i da je imala i novca za spomenik, mada nedovoljno. Namera joj je bila da svi odu na onu stranu i budu tamo zauvek. Voljenu to nije zanimalo. Kazala je da niko nije došao kad je plakala. Da su mrtvaci ležali po njoj. Da nije imala šta da jede. Duhovi bez kože zarivali su prste u nju i nazivali je voljenom po mraku, a kućkom po danu (Morison, 2013: 302).

Opsednutost Sete i Voljene jedna drugom može se shvatiti kao nemogućnost izlaska iz lavirinta traume. Seta je progonjena osećajem krivice, i nemogućnošću svesne artikulacije i spoznaje traume iz prošlosti. Ona neprestano proživljava flešbekove iz prošlosti koje ranjena psiha ne može da smesti u svesno pamćenje: „moje sećanje je slika koja mi je izašla iz glave lebdi. Hoću da kažem, čak i ako ne mislim o tome, čak i da umrem, slika onoga što sam radila, znala i videla još je tamo. Tačno na mestu gde se nešto dogodilo” (Morison, 2013: 57).

Voljena je neartikulisana trauma, koja nije smeštena u prošlosti jer nije do kraja doživljena i spoznata. Neprestanim ponavljanjem i prisutvom, *Voljena* zahteva da se njeno iskustvo zabeleži, prihvati, obelodani.

Ja sam Voljena i ona je moja. Seta je ona što je brala cveće, žuto cveće tamo gde smo bili pre čučanja. Otkidala ga je od zelenog lišća. Sad je na prekrivaču gde spavamo. Htela je da mi se nasmeši kad su

ljudi bez kože došli i izveli nas na sunce sa mrtvima i gurnuli ih u more. Seta je otišla u more. Otišla je tamo. Nisu je gurnuli. Otišla je. Taman se spremala da mi se nasmeši, a kad je videla kako mrtve guraju u more, otišla je i ona i ostavila me tamo i bez mog i bez njenog lica. Seta je lice koje sam pronašla i izgubila u vodi pod mostom. Kad sam ušla u vodu, videla sam njeno lice kako mi dolazi, a to je bilo i moje lice. Htela sam da se spojim. Pokušala sam da se spojim, ali ona se rasula u komadiće svetlosti po površini vode (isto, 270).

Potreba za spajanjem sa Setom, predstavlja potrebu traume da se iz prostora potisnutog nesvesnog smesti u svesno pamćenje. Prostor lične traume, sada ispunjava kolektivna prošlost i trauma koja vaskrsava u Voljenu, bremenitu i proždiruću. Voljena upija sve neizrečene i nedoživljene trenutke kolektivne svesti afroameričkog iskustva.

U lirskim dijalozima Setin, Denverin i Voljenin glas se prepliću stapajući se u jedno:

Reci mi istinu. Zar si došla s one strane?

Jesam. Bila sam na onoj strani.

Vratila si se zbog mene?

Jesam.

Sećaš me se?

Da. Sećam te se.

Nisi me nikad zaboravila?

Voljena

ti si mi sestra

ti si mi ćerka

tvoje lice je moje...

Imam tvoje mleko

Imam tvoj osmeh

Staraću se o tebi..

Ti si mi lice; Ja sam ti. Što si ostavila mene koja sam ti?

Nikad te više neću ostaviti

Nikad me više nemoj ostaviti

Nikad me više nećeš ostaviti

Otišla si u vodu

Pila sam tvoju krv

Donela sam ti mleko

Zaboravila sam da se smešim

Volela sam te

Povredila si me

Vratila si mi se

Ostavila si me

Čekala sam te

Moja si

Moja si

Moja si(isto, 271-272).

Njihovi identiteti nestaju, stapajući se u jedno porodično ali i kolektivno iskustvo. Koliko opasnosti vreba u ovakvom odnosu majke i kćeri, gubljenja dodira sa stvarnošću, međusobna uslovljenost i opsjednutost Sete i Voljene, postaće uslov prekidanja lanca transgeneracijskih trauma. Denver je ta sa kojom otpočinje proces oslobađanja i oporavka.

Ovaj odnos između Sete i Voljene, će izmamiti i osloboditi Denver da napusti kuću u potrazi za poslom, budući da je Seta izgubila svaku želju za društvenim životom i potpuno se posvetila Voljenoj koja je sve više crpila energije iz Sete, postajući sve veća dok se Seta smanjivala i kopnela: „umesto da potraži nov posao, Seta se još više igrala s Voljenom, kojoj nikad ničeg nije bilo dosta: ni uspavanki, novih bodova, guljenja korice, skorupa s mleka. Ako bi kokoška snela samo dva jaja, ona bi dobila oba“ (isto, 300).

Kada je crnačka zajednica saznala za povratak otelovljenog duha ubijene devojčice u Setinu kuću, koji je crpeo život iz Sete, trideset žena se okupilo i pošlo ka Setinoj kući. Žene su se molile i pevale ispred njene kuće, izražavajući oprost i solidarnost zajednice. U isto vreme stiže i beli čovek, gospodin Edvard Bodvin, Denverin poslodavac kako bi je povezo na posao.

Glasovi su se nadograđivali jedan na drugi dok ga nisu pronašli, a kad naposletku jesu, beše to talas zvuka dovoljno širok da uzburka duboku vodu i poobara kestenje s drveća. Sručio se na Setu i ona zadrhta kao kršten u vodi (326).

Kada Seta, stojeći na tremu sa Denver i Voljenom, ugleda belog čoveka, traumatično se vraća u prošlost zamenjujući gospodina Bodvina za upravnika plantaže koji je došao da njenu decu i nju vrati u ropstvo: „dolazi u njeno dvorište, i dolazi po ono najbolje od nje“ (327). Ovoga puta, ona

ne napada svoju decu, već belog čoveka. Srećom Denver je sprečava da naudi njenom poslodavcu, dok istovremeno Voljena nestaje. Ovim činom Seta konačno ispravlja grešku iz prošlosti. Umesto čina autoagresije, Seta napada agresora, belog čoveka. Uz pomoć Voljene Seta biva oslobođena svog greha.

5.3.Sula

5.3.1. Rasni i seksualni identitet

Roman *Sula* (1973) istražuje diskriminatorne politike segregacije, rasizma i seksizma koji oblikuju živote u zajednici Afroamerikanaca u mestu Botom. Roman je podeljen na uvod, dva dela i epilog, i obuhvata vremenski raspon od 1919. do 1965. godine. Okvir romana čini legenda o nastanku mesta Botom. Botom (Dno) je postalo naselje Afroamerikanaca, kada je gospodar robu obećao parče zemlje i slobodu ukoliko završi niz teških poslova. Ne želeći da ustupi deo plodnog zemljišta iz doline, on mu daje brdovito zemljište nazivajući ga *dno Raja*. Ovo zemljište će se pokazati kao neplodno, teško za obradu sa surovom klimom i hladnim zimama za razliku od doline gde su živeli belci.

„Crnja je dobio brdovitu zemlju gde je sađenje bilo lomljenje leđa, gde je zemljište odronjavalo i odnosilo useve, i gde se vetar zadržavao tokom čitave zime. Što je značilo da su belci živeli u bogatoj dolini u tom malom rečnom gradu u Ohaju, a crnci su naselili brda iznad i nalazili malu utehu u činjenici da su svaki dan mogli bukvalno da gledaju belce s visine“ (Morison, 2002: 5).

Viktorija Barouz naglašava da naselje Botom poseduje sve osobine traumatizovane zajednice. Ona čita priču o nastanku i propadanju Botoma kao rezultat belečke inverzije istine, gde brdovito zemljište, surove i neplodne klime biva ustupljeno afroameričkoj zajednici, da bi kasnije bilo uništeno i uzurpirano, kada se pokaže kao pogodno zemljište za izgradnju elitnih golf terena (Burrows, 2004: 117). Prostor između nastanka Botoma i njegovog uništenja, je centralni deo romana *Sula*, ističući moć belog društva koje ovu krhku zajednicu drži u podređenom položaju (isto, 118). Ambivalentni karakter ove zajednice se ogleda u “sistemu potpore i čekića”, ranjivosti njenih članova kroz razvojne i nasleđene traume rasizma i nametnute segregacije (isto, 118).

Roman prati odrastanje Nel i Sule, prijateljica iz detinjstva i njihove različite životne puteve oblikovane porodičnim okolnostima i razvojnim traumama, kao i diskriminatornim politikama rasizma i seksizma. Putevi odrastanja, razvoja i ženskog samodefinisanja uslovili su da Sula i Nel zauzmu suprotne strane mesta u društvu, gde se ličnost Sule javlja kao problematičan, uznemirujući faktor urušavanja društvenih normi i morala. Sula i Nel će gajiti posebno prijateljsvo, međusobno se dopunjujući i oslobađajući jedna drugu.

„Njihovo prijateljstvo je bilo isto tako intenzivno kao i iznenadno. Pronalazile su oslobođenje u ličnosti one druge. Iako su obe bile neoblikovane, bezoblične stvari, Nel je izgledala snažnija i doslednija

od Sule, na koju se jedva moglo računati da će održati bilo kakvu emociju duže od tri minuta” (Morison, 2002: 53).

Nel i Sula odrastaju u različitim porodicama i različitim vrednostima. Nel živi u senci svoje majke Helen Rajt koja je opsednuta čistoćom i lepim ponašanjem dok Sula živi u domu svoje bake Eve Pis, zajedno sa svojom majkom Hanom koja je udovica. U kući Pisovih, koja je istovremeno i pansion, skupljaju se razni muškarci, novopečeni mladenci, gradske protuve i siročad. Eva Pis predstavlja snažnu žensku figuru koja se suočila sa teškom sudbinom samohrane majke, nakon što je muž napustio troje dece i nju. Ona žrtvuje svoje telo, bacivši se pod voz kako bi obezbedila primanja od osiguranja i na taj način prehranila svoje troje dece. Hana, Sulina majka je nesputana u iskazivanju svojih seksualnih sloboda sa različitim muškarcima koji borave u pansionu, bili oni slobodni ili ne. Odrastajući pored takvih ženskih modela, obe devojčice su suočene sa odsutnom figurom oca i formiraju svoj identitet u odnosu na ponuđene obrasce ponašanja.

Patriša Hil Kolins ukazuje na predrasude s početka dvadesetog veka koji su povezivali Afroamerikanke kao primer neobuzdane i nekontrolisane ženske seksualnosti, kao i strah od mešanja rasa. Stereotipi vezani za crnu žensku seksualnost se vezuju za period ropstva i nastavljaju da oblikuju sliku Afroamerikanke kao promiskuetne i kroz dvadeseti vek. Zagovaranje *politike uglednosti* koja je podrazumevala uglađenost osobe, kuće, umerenost, štedljivost, lepe manire i seksualnu čistoću, predstavljao je način otpora ovim kontrolisanim slikama (Collins, 2004: 71). Dok Nelina majka zagovara opsesivnu čistoću kao potrebu potiskivanja seksualnosti, poštovanja normi i građanskog morala, podvrgavajući ćerku tretmanima ispravljanja kose vrelim češljom i nošenjem štipaljke na nosu, Hana Pis otelovljuje stereotip posrnule žene (Sapphire). Barbara Kristijan primećuje da iako na prvi pogled mogu pokazivati sličnosti sa duboko ukorenjenim stereotipnim predstavama Afroamerikanki, likovi Eve i Hane Pis dekonstruišu ove mitove pokazujući se kao kompleksni i životni likovi.

„Daleko od toga da je Eva dadilja koja voli belce, sa velikim grudima, dobra, pobožna, uvek borbena aseksualna; ona je arogantna, nezavisna, ljubiteljka muškarca koja voli i mrzi intenzivno...ako Eva i poseduje neki kvalitet dadilje, to je želja za dominacijom bez razmišljanja da bi trebalo da bude drugačije. Hana, Evina druga ćerka je divan lik. Ali daleko od toga da je ona zavodnica tradicionalno odevena u crveno koja manipuliše muškarcima, Hana je elegantna i ne trudi se da bude posebno privlačna mimo svoje prirodne senzualnosti i ne postavlja zahteve od muškaraca koje poznaje“ (Christian, 1999: 31-2).

Eva i Hana Pis predstavljaju likove koji su morali da se snalaze za životnim nedaćama podnoseći teret odgajanja dece bez muške figure. Kada se Plam Pis vrati iz rata sa teškim traumama i dezintegrisanom svesti, njegova majka Eva će odlučiti da mu skрати muke, podmetnuvši požar u njegovoj sobi. Ovaj događaj će takođe usloviti i stradanje Hane Pis, koja suočena sa majčnim monstruožnim činom postavlja pitanje: „Mama da li si nas ikada volela?“ (68)

Sulino odrastanje će obeležiti dva traumatična događaja, nasilan gubitak majke i trauma zbog stradanja Pileta³¹ na obali reke. Igrajući se na obali reke, Nel i Sula će doprineti smrti deteta, kad Suli sklizne ruka i ispusti dečaka u reku i udavi se. Krivica zbog ovog događaja će je pratiti kao živa rana, dok Nel prihvata ovaj događaj kao Sulinu tajnu koju će čuvati i koja će ih još više

³¹ Little Chicken

povezati. Sula i Nel će jedna u drugoj pronaći sigurno utočište, beg od pritisaka društva i nametnutih normi ponašanja:

„Jer su i jedna i druga godinama ranije otkrile da nisu bele niti muškog pola, i da su im sva sloboda i trijumf zabranjeni, odlučile su da stvore od sebe nešto sasvim drugo. Njihovo upoznavanje je bilo sreća jer im je dozvolilo da koriste jedna drugu kako bi rasle. Kćeri dalekih majki i nerazumljivih očeva (Sulin jer je bio mrtav, Nelin jer nije) pronašle su u očima one druge, intimnost koju su tražile” (53).

Put odrastanja će devojčice odvesti u suprotnom smeru. Nel će prihvatiti društvene zahteve stupanja u brak i podizanja porodice, dok će Sula otići na koledž. Potraga za identitetom je naglašena kod obe devojčice, iako će kasniji životni izbori trasirati njihov put. Prilikom njenog jedinog putovanja van rodnog mesta, Nel će se suočiti sa rasnom segregacijom i netrpeljivosti kada njena majka i ona greškom uđu u kupe koji je namenjen belcima. Beli kondukter će verbalno napasti njenu majku, Helen Rajt, na šta će ona odgovoriti naivnim osmehom i izvinjenjima. Njen postupak će izazvati prezir kod ostalih crnih putnika i stid i nerazumevanje kod njene ćerke Nel. Razmišljajući kasnije o ovom putovanju, Nel će osetiti potrebu da sebe sagleda kao jedinstvenu i celovitu ličnost:

„Ja sam ja”, prošaputala je. „Ja”.

Nel nije baš razumela šta misli, ali sa druge strane je tačno znala šta misli.

„Ja sam ja. Ja nisam njihova kćerka. Ja nisam Nel. Ja sam ja. Ja.”

Svaki put kad bi rekla reč *ja* u njoj se skupljala neka moć, neka radost, neki strah.

„Ja, promrmljala je. A onda tonući dublje u čaršafe, „Želim...želim da budem čudesna. O Isuse učini me čudesnom” (Morison, 2002: 31).

Dok Nel zaboravlja svoje detinje želje i nade za samoostvarivanjem, Sula će svoju slobodu usmeriti ka seksualnoj nesputanosti i nekonformizmu. Kada se vrati u svoje rodno mesto, nakon deset godina odsustva, Sula će se suočiti sa željom njene bake da se smiri i prihvati društvene norme:

„Kada ćeš se udati? Treba da imaš bebe. To će te smiriti”.

„Ne želim da stvorim nekog drugog. Želim da stvorim sebe”.

„Sebično”. Žena ne treba da jurca okolo bez muškarca”.

„Ti jesi”.

„Ne svojim izborom”.

„Mama jeste.”

„Ne svojim izborom, rekoh” (88).

U potrebi da stvori sebe, Sula neće razmišljati ni o svojoj prijateljici Nel, kada zavede njenog muža Džada koji će napustiti porodicu. Stanovnici Botoma će je osuditi zbog promiskuitetnog ponašanja, nazivajući je zlom i vešticom. Bel Huks Sulino ponašanje tumači na sledeći način:

Sula izaziva svako ograničenje koje joj je nametnuto, prevazilazeći sve granice. Prkoseći konvencionalnom shvatanju pasivne ženske seksualnosti, ona sebe ističe kao poželjni subjekt. Pobunivši se protiv nametnute domestikacije ona bira da luta svetom, da ostane bez dece i muža. Odbijajući standardnu seksističku ideju o razmeni ženskih tela, ona se upušta u razmenu muških tela kao deo prkosnih pokušaja da potisne njihovu važnost. Ističući prvenstvo ženskog prijateljstva, ona pokušava da se oslobodi patrijarhalne muške identifikacije i gubi prijateljstvo njene ‘konzervativne’ drugarice Nel, koja je zaista kapitulirala pred konvencijom (hooks, 48).

Iako živi kao izgnanik društva, Sula posredno utiče na poboljšanje porodičnih odnosa u Botomu: majke su postale brižljivije prema deci, žene prema muževima (Morison, 2002: 109). „Sula se nikad nije takmičila; ona je prosto pomagala drugima da se samodefinišu“ (Morison, 2002: 91). Neoprostivi greh koji je Sulu učinio otpadnikom društva je bio:

neoprostiva stvar - stvar za koju nije bilo razumevanja, izgovora, saosećanja. Put bez povratka, prljavština koja se nije mogla isprati. Rekli su da je Sula spavala sa belcima. To možda nije bilo istina, ali je sigurno moglo biti. Očigledno je bila sposobna za to. U svakom slučaju, svi umovi su se zatvorili za nju kada se taj trač proširio (105).

Toni Morison posebno ističe ovaj momenat kao presudni u ostracizmu prema Suli, mešanje rasa je bilo nedopustivo: „insistirali su da je svaka zajednica između belog muškarca i crne žene silovanje; jer ideja da crna žena dobrovoljno pristaje je bila bukvalno nezamisliva. U tom smislu, gledali su na integraciju sa precizno istim otrovom kao i belci“ (105). Odbacujući tradicionalne uloge majke i supruge, Sula je okrenuta svojoj individualnosti i jedinstvenosti. U poslednjem razgovoru sa Nel, na samrtnoj postelji sagledavaju se dva različita viđenja slobode i ograničenja:

„Ne možeš imati sve Sula.“

„Zašto? Mogu sve da uradim, zašto ne mogu sve da imam?“

„Ne možeš sve da uradiš. Ti si žena i to obojena žena. Ne možeš da se ponašaš kao muškarac. Ne možeš da se šepuriš sva nezavisna, radiš šta hoćeš, uzimaš šta hoćeš, ostavljaš za sobom ono što nećeš.“

„Ponavljáš se.“

„Kako se ponavljam?“

„Kažeš da sam žena i obojena.”

„Zar to nije isto kao biti muškarac?”

„Ne mislim tako a ne bi ni ti da imaš decu.”

„E tek bih se onda ponašala kao to što nazivaš muškarcem. Svaki čovek kog sam poznavala je napustio svoju decu.”

„Neki su uzeti.”

„Pogrešno, Neli. Prava reč je napustiti.”

„Još uvek znaš sve, zar ne?”

„Ja ne znam sve, samo radim sve.”

„Pa, ne radiš ono što ja radim.”

„Misliš da ne znam kakav ti je život samo zato jer ga ne živim?”

„Znam šta svaka obojena žena u ovoj zemlji radi.”

„Šta je to?”

„Umire. Kao i ja. Ali razlika je što one umiru kao panjevi. Ja, ja odlazim kao sekvoja. Zaista sam se naživela na ovom svetu.”

„Stvarno? A šta to imaš da pokažeš?”

„Pokažem? Kome? Devojko, ja imam svoju glavu. I ono što se u njoj zbiva. Što bi značilo, imam sebe“.

„Usamljeno je, zar ne?”

„Jeste. Ali moja usamljenost je moja. Tvoja usamljenost je tuđa. Neki drugi je stvorio za tebe i dao ti je. Zar to nije nešto? Drugorazredna usamljenost“ (133).

Sula ne odustaje od svojih izbora iako su je lišili prihvatajućeg odnosa zajednice, prijatelja i zdravlja. Nelin izbor se takođe pokazao kao neuspešan, brak joj se raspao jer nije bio iz ljubavi već društvenog ugovora. Nel će ljutito zaključiti da Sula nikad nije umela da zadrži muškarca, na šta Sula prezrivo odgovara: „Zar je to ono što treba da radim? Da potrošim život čuvajući muškarca? ...Oni nisu vredniji od mene“ (134).

Iako je roman *Sula* inicirao feministička i homoseksualna čitanja³², Toni Morison je odbacila takvu vrstu kritike tvrdeći da je žensko prijateljstvo posebno i drugačije iskustvo.

³² Barbara Smith u studiji *Toward a Black Feminist Criticism* (1977) tumači ovo delo kao lezbijski roman u smislu kritičkog stava prema heteroseksualnim institucijama braka, porodice, patrijarhalnom poretku.

Zajedništvo i solidarnost Sule i Nel u detinjstvu se javlja kao mehanizam otpora opresivnim silama rasističkog i seksističkog društva u kome Afroamerikanke odrastaju i pripremaju se za uloge koje su za njih unapred određene.

Sula progovara o suštinskim socijalnim pitanjima afroameričke zajednice: porodici kao primarnoj zajednici koja se pokazuje u većini slučajeva kao disfunkcionalna, deci koja odrastaju bez očeva koji budući da im represivno društvo ne dozvoljava da se ostvare kao muškarci (u Džadovom slučaju nemogućnost dobijanja stalnog posla uprkos fizičkoj spremnosti) napuštaju takve zajednice tražeći kratkotrajno zadovoljstvo u stalnoj promeni seksualnih partnerki, majkama koje moralno propadaju kako bi prehranile decu, nemogućnosti vođenja dostojanstvenog života i eksplicitnom nasilju prouzrokovanom rasnim traumama.

5.3.2. Elementi nasilja kao manifestacija trauma

Sula istražuje život Afroamerikanaca tokom dvadesetih godina prošlog veka, uključujući u svoj dijapazon tema ratna iskustva Afroamerikanaca u Prvom Svetskom ratu i manifestacije posttraumatskog sindroma (PTSD) kod povratnika sa ratišta. Slojevi trauma se sagledavaju kroz različita individualna iskustva ali i kolektivnu getoizaciju stanovnika Botoma, kojima su uskraćeni ekonomski prosperitet i napredovanje u društvu. Sudbina veterana i odnos zajednice prema njima se ogleda u liku Šedra i Plama, Sulinog ujaka. *Sula* je roman koji implicira kulturnu traumu crnačkog iskustva u belaćkom društvu nakon Prvog Svetskog rata, kao i fizičke i duševne traume gubitka, napuštanja i propadanja porodice (Schreiber, 82).

Roman počinje opisivanjem ratnih iskustava Šedra i nemogućnošću artikulisanja ratnih trauma koje doprinose potpunoj disocijaciji ličnosti. Nakon povratka u svoje rodno mesto Botom, zajednica nije uspela da prepozna njegovo stanje i ponudi adekvatnu terapiju. Šedrak je prepušten sam sebi, i živi na marginama društva, zarobljen u vlastitim ratnim i rasnim traumama. U svom maničnom delirijumu, Šedrak svake godine organizuje svojevrzni pohod 3. januara, nazvan Nacionalnim Danom Samoubistva (National Suicide Day) koji ubrzo postaje prihvaćen kao praznik koji nikog ne uzbuđuje previše. Šedrak je prisutan kao lokalni duševni bolesnik u romanu, dok se jedini odnos sa lokalnim stanovnicima uspostavlja preko Sule. Po Sulinom uverenju on je jedini svedok ubistva *Pileta* na obali reke. Kada u strahu da je video zločin, Sula otrči do njegove kolibe, ne izustivši pitanje koje je muči, on odgovara: „Uvek” (64). Ona će ovo protumačiti kao potvrđan odgovor i u strahu pobeći, ispunjena osećajem krivice. Iz Šedrakove perspektive reči koje joj je uputio bile su reči podrške: „rekao je “uvek” kako se ne bi plašila promene...kako bi je ubedio, uverio u trajnost”(146).

Ovaj susret je za Šadraka bio obećavajući, da neko želi da komunicira sa njim, da prihvati i podeli njegovo iskustvo, da se suoči sa potisnutim traumama, i on sa velikim zadovoljstvom čuva dečiji pojas koji je Suli ispao prilikom ove posete. Ovaj nesporazum će obeležiti njihov odnos i kod Sule proizvesti ponavljanje traumatskog događaja koji se javlja kao flešbek *tamnog zatvorenog mesta u vodi* (61, 62, 101, 118, 141, 170).

Kada Šedrek prepozna Sulu u mrtvačnici, biće izuzetno pogođen njenom smrću, posumnjajući u ispravnost godina koje je proveo „vukući konopac i zvoneći” (145) koje nisu donele nikakvo dobro. U tom trenutku počinje njegovo osveščivanje i oporavak od traume.

Drugi ratni veteran, Plam Pis, nosi se sa traumama rata konzumirajući drogu koja će umrtviti sva njegova čula. Plam Pis je zavisnik koji se uvek smeši, detinjast i nesposoban da obnovi svoj život. Eva Pis, njegova majka, jedne večeri podmeće požar u njegovoj sobi, nakon što ga dugo drži i ljulja u zagrljaju, umirujući ga i opraštajući se od svog sina. Ovaj strašni čin nasilja nad svojim sinom, ona doživljava kao milosrđe majčinske ljubavi:

“Držiš me mama?”

„Mama mnogo si lepa”.

„Tako si lepa, Mama”. Eva je podigla jezik iznad usne da spreči da joj suza kapne u usta. Ljulja, ljulja. Kasnije ga je spustila i dugo ga gledala (49).

U razgovoru sa ćerkom Hanom, Eva će priznati da je njena ljubav prema Plamu prevagnula u njenoj odluci da mu skрати muke:

„Tako me je namučio. Mnogo namučio. Izgleda kao da nije ni želeo da bude rođen...kada se vratio iz rata kao da je želeo da se ponovo vrati unutra...želeo je da se ponovo uvuče u utrobu...imala sam mesta u svom srcu, ali ne i u utrobi, ne više. Jednom sam ga rodila. Nisam mogla ponovo. Bio je odrastao, velika, stara stvar. Bože imaj milosti, nisam mogla da ga rodim dvaputa”(71).

U ovom činu se sagledava bezizlaznost i nemogućnost nošenja sa traumama, koje potresaju kako pojedince, tako i njihove porodice ali i čitave zajednice. Eva Pis nije umela da adekvatno odreaguje na traumu svoga sina, i njen jedini odgovor je put nasilja i destrukcije. Ovaj obrazac ponašanja je implementiran u afroameričku zajednicu, putem segregacije, rasne netrpeljivosti, stradalaštva afroameričkih vojnika i institucionalnog rasizma.

Kako nasilje rađa samo veće nasilje, tako i porodica Pis srlja u totalnu destrukciju, kada Hana Pis strada u strašnom požaru u bašti porodične kuće na očigled svoje kćerke Sule. Istovremeno, Sula nosi breme stradanja Pileta, kao šok traumu koja je obeležila njeno detinjstvo. Ovaj događaj igra ambivalentnu ulogu u odnosu Sule i Nel, koje postaju saučesnice ovog događaja, iako Nel u startu teret krivice smešta na Sulu, izuzimajući sebe. Ovaj događaj će učvrstiti prijateljstvo sa jedne strane, gde se Nel javlja kao čuvar Suline tajne, dok sa druge doprinosi njihovom udaljavanju. Kada Nel poseti Evu u staračkom domu, puno godina nakon Suline smrti biva zaprepašćena njenim pitanjem:

„Reci mi kako si ubila onog dečaka?”

„Nisam ja bacila dečaka u vodu. To je bila Sula.”

„Ti. Sula. U čemu je razlika?”

„Bila si tamo. Gledala si, zar ne?”

...„Potpuno iste. Vas dve. Nikada nije bilo razlike među vama”(157).

U tom trenutku, Nel se priseća događaja i osećanja koja je u njoj proizvelo:

„Šta je stara Eva mislila pod tim gledala si?”

„Eva nije rekla videla si, već gledala si. Nisam gledala. Jednostavno sam videla.”

Ali ipak je bilo tu, kao što je oduvek bilo, staro osećanje i staro pitanje. Dobar osećaj koji je imala kad je Piletova ruka skliznula. Nije mislila o tome godinama.

„Zašto se nisam osećala loše kad se to desilo? Kako to da je bio dobar osećaj videti ga kako pada?”

Sve ove godine bila je potajno ponosna na svoje mirno, kontrolisano ponašanje dok je Sula bila nekontrolisana, i njeno saosećanje za Suline uplašene i osramoćene oči.

Sada se čini da ono što je mislila da je zrelost, smirenost i saosećanje, bila je smirenost koja prati radosnu stimulaciju. Kao što se voda zatvorila smireno nakon potresa Piletovog tela, tako je i zadovoljstvo opralo njeno uživanje (158).

Sulino bezazleno igranje sa Piletom na obali reke i interesovanje za dečaka, kod Nel je proizvelo ljubomoru jer je ometalo njihovu međusobnu usredsređenost i povezanost. Zadovoljstvo koje je Nel osetila kada je prisustvovala smrti Pileta dovodi u pitanje njen osećaj moralne superiornosti. Poslednje pitanje koje Sula postavlja Nel odnosi se na ovaj potisnuti događaj iz detinjstva:

„Kako znaš?” Sula je pitala.

„Znam, šta?” Nel je još uvek nije gledala.

„To, ko je bio dobar”. „Kako znaš da si bila ti?”

„Kako to misliš?”

„Mislim, možda nisi bila ti”. „Možda sam bila ja” (135).

Dovodeći u pitanje ispravnost moralnih izbora Sule i Nel, Toni Morison problematizuje pitanje morala u rasističkom društvu. Kakvu ulogu igra moral u društvu koje je rasističko, klasno, seksističko, nasilno i brutalno? Prihvatanje građanskog morala belackog opresivističkog modela ponašanja se u Nelinom slučaju pokazalo kao nepouzdanost sredstvo izgradnje identiteta. Kada na Sulinom grobu oslobodi potisnuti bol i krik zbog gubitka prijateljice i detinje nevinosti, Nel prihvata da je ono što joj je sve vreme nedostajalo bila upravo Sula, a ne muž koji ju je napustio:

„Mi smo bile devojčice, zajedno,” rekla je kao da objašnjava nešto.

„O Gospode, Sula, plakala je, devojko devojko, devojko devojko devojko”.

Bio je to dobar plač - glasan i dug - ali nije imao dno, niti vrh, već samo krugove i krugove tuge (162).

Patnja i tuga koja onesposobljava i obeležava svakog pojedinca afroameričke zajednice, implementirana je kulturnim nasleđem rasističkog opresivnog sistema američkog društva. Viktorija Barouz ističe da psihička patnja pojedinaca ne može istinski biti shvaćena, ukoliko nije vizualizovana i ponovo imaginativno predstavljena. Ona naglašava da se psihička patnja i rasne traume u romanu *Sula*, čitaju na telima glavnih likova. Tako su crna tela osakaćena, obeležena bilo nasilnim ožiljcima, tragovima nasilne smrti ili belegom koji nose od rođenja (Burrows, 2004: 120).

Suočavanje sa potisnutom traumom se ogleda u zakasneloj reakciji na traumatične događaje. Barouz ističe da je *Sula* roman o nepovratnom gubitku, prošlosti koja je istorijski i kolektivno nametnuta Afroamerikancima i individualno svakom pojedincu koji se bori sa traumom rasizma (isto, 123). *Sula* predstavlja narativ koji osvetljava pitanja zakasnelog suočavanja sa potisnutim traumama i strategije preživljavanja i očuvanja psihičkog zdravlja. Dešifrovanje traumatičnih događaja koji deluju sudbinski na pojedince u romanu *Sula*, razotkrivaju duboke mehanizme psihološkog uništavanja afroameričke manjine, pokrivajući vremenski raspon od ukidanja ropstva do šezdesetih godina dvadesetog veka. Egzistencijalna kriza sa kojom se suočavaju pojedinci u rasističkom društvu koje ih sputava, prezire, odbacuje i markira, pojačana je osećanjem ideološkog posedovanja. Toni Morison se suprotstavlja ovim ideološkim zamkama negovanjem i afirmacijom sopstvene kulture. U tom smislu, značajno je poređenje koje Viktorija Barouz otkriva u članku *Characteristics of Negro Expression*, Zora Nil Herston, koja otkriva određenu crnačku zajednicu koja je postojala tokom dvadesetih godina u Nešvilu, država Tenesi, pod nazivom Black Bottom, poznato mesto gde su cvetali crnačka muzika i ples (Burrows, 2004: 119). Ona dalje otkriva pozitivne i negativne posledice: „odvojene crnačke zajednice beskrajnih Botoma (dna) ali u kojima su crnci stvarali *juke*³³ kuće i podsticali umetničku kreativnost koja se širila u američkom belaćkom društvu na načine koji su zauvek promenili i podmladili „američku” kulturu” (isto). Kultura i umetnost tako postaju krajnji produkt otpora traumama podređenosti, obespravljenosti i diskriminatornim politikama američkog suprematističkog društva.

5.4. Najplavlje oko

5.4.1. Crno je lepo

Najplavlje oko, prvi roman Toni Morison, objavljen 1970. godine predstavlja snažni prikaz sveprisutnog rasizma u američkom društvu tokom tridesetih i četrdesetih godina prošlog veka, i snažne posledice koje su vidljive u porodičnim odnosima afroameričke zajednice. Roman implicira moralno i psihološko propadanje članova porodice Bridlav, kroz razvojne traume institucionalnog rasizma koje dovode do incesta u porodici i viktimizacije Pekole Bridlav. Osnovna ideja ovog romana je po rečima autorke istraživanje tragičnih i onesposobljavajućih posledica prihvatanja odbacivanja kao legitimnog i očiglednog.

„Smrt samopouzdanja se može desiti brzo, tako lako kod dece, pre nego što njihov ego „prohoda“, tako reći. Kada ranjivost mladosti

³³ *jook house, juke joint* (mesta gde su se Afroamerikanci okupljali radi muzike i plesa).

prati nemar roditelja, odbacivanje odraslih i svet, koji u svom jeziku, zakonima i slikama sprovodi očaj, put ka propasti je zapečaćen“ (Morison, 2007: 11).

Centralna tema ovog romana je ranjivost i viktimizacija afroameričke dece, kriza identiteta i razvojne i šok traume koje dovode do patoloških stanja u svesti dece. Glavna junakinja romana je Pekola Bridlav, koja silno želi da ima plave oči kako bi bila prihvaćena i voljena u porodici i zajednici. Toni Morison je inspiraciju za ovaj roman pronašla u jednom sećanju iz detinjstva kada joj se školska drugarica poverila da želi da ima plave oči:

Pogledala sam je i zamislila je sa njima (plavim očima) i pomislila da bi bilo grozno kada bi joj se molitva uslišila. Uvek sam smatrala da je lepa. Počela sam da pišem o devojčici koja želi plave oči i užasu koji bi donelo ostvarenje te želje; i takođe o celoj toj priči šta je fizička lepota i bolu zbog čežnje i želje da se bude neko drugi, i koliko je to pogubno a opet je deo svih žena koje su periferne u životima drugih ljudi (Bloom 2007: 17).

Priča počinje dolaskom Pekole u porodičnu kuću Klaudije i Fride Mektir, njenih školskih drugarica, u koju je privremeno smeštena zbog požara koji je izbio u njenoj kući. Požar je podmetnuo njen otac Čarli Bridlav u pripitom stanju ostavivši porodicu bez krova nad glavom. Ovaj strašni zločin će osuditi zajednica:

Biti bez krova nad glavom je bila najstrašnija stvar. Postoji razlika između toga da ostanete *bez prebivališta* i da ostanete *bez krova nad glavom*. Ako ostanete bez prebivališta, odete negde drugde; ako ostanete bez krova nad glavom, nemate gde da odete. Razlika je suptilna, ali konačna. Biti bez krova nad glavom je kraj nečega, neopoziva, fizička činjenica koja definiše i upotpunjuje naše metafizičko stanje (Morison, 2007: 17).

Morison ukazuje na ovu pojavu kao pretnju koja je hranila glad za vlasništvom (18), ekonomskom sigurnošću i prosperitetom afroameričke zajednice, razlikujući vlasnike od zakupaca. Kako je Pekolina porodica iznajmljivala kuću, čin njenog oca je bio strašan zločin u očima zajednice koja ga je prozvala *starim psom, zmijom, pacolikim crnjom* (18).

Roman je podeljen na četiri dela naslovljena po godišnjim dobima koja prate centralni događaj, silovanje Pekole Bridlav od strane njenog oca, njenu trudnoću i progres ka potpunoj disocijaciji ličnosti. Pozajmljeni tekst iz bukvara koji prati priču o skladnoj beličkoj porodici kroz likove Dika i Džejn predstavlja okvir romana kao idealizovani standard koji ignoriše i zanemaruje iskustva ostalih zajednica u američkom društvu.

Rane knjige o Diku i Džejn ovekovečile su tradicionalnu porodičnu zajednicu, dok kasnija izdanja pokušavaju da preispitaju tradicionalnu ideologiju porodičnog života, ali ne izazivajući je u stvari. Ovaj pokušaj se ogleda u primeru iz 1965. godine kada je u središtu pokreta za građanska prava, ova knjiga uključila crnu porodicu u pokušaju da prikaže kompleksnost američke javnosti kroz idealizovanje netačnih porodičnih fantazija dok istovremeno zahteva raznovrstan pogled na život. Ali raznovrsnost je uključivala samo rasu a ne i ekonomsku klasu (Ward, 2012: 17-26).

Porodica Bridlav je duboko obeležena razvojnim traumama i nemogućnošću integracije u društvo zbog rasne i klasne pripadnosti. U Pekolinoj želji za plavim očima se krije želja za normalnom, prihvatajućom porodicom:

Da su njene oči drugačije, to jest lepe, i ona sama bi bila drugačija... Da izgleda drugačije, da je lepa, možda bi Čarli bio drugačiji, kao i gospođa Bridlav. Možda bi rekli: 'Pogledaj lepooku Pekolu. Ne smemo raditi ružne stvari pred tim lepim očima'. Svake noći, bez izuzetka, molila se za plave oči. Žarko, godinu dana se molila. Iako donekle obeshrabrena, nije bila bez nade. Da bi se desilo nešto tako divno, potrebno je puno, puno vremena (Morison, 2007: 46).

Fizička lepota je obuhvatala i moralnu vrednost za Pekolu. Njena porodica je inferiorna ne samo zbog fizičkih nedostataka (koji objektivno ne postoje) već zbog neskladnih odnosa, nasilja u porodici, i nemogućnosti približavanja standardima lepote beločkog društva.

Njihova ružnoća je bila jedinstvena. Niko ih nije mogao ubediti da nisu nemilosrdno i agresivno ružni. Izuzev oca, Čolija, čija ružnoća (rezultat očajja, rasipanja i nasilja usmerena prema sitničavim stvarima i slabim ljudima) je bila ponašanje, ostatak porodice – gospođa Bridlav, Semi Bridlav i Pekola Bridlav, nosili su svoju ružnoću, oblačili je, tako reći, iako nije pripadala njima (38).

Ružnoća porodice Bridlav je stvar ubeđenja, verovanja da pripadaju nižoj rasi, i ovaj kompleks niže vrednosti se na različite načine manifestovao kod svakog pojedinačno: gospođa Bridlav je razvila ulogu mučenika, Semi je koristio svoj kao oružje kako bi povređivao druge, dok se Pekola stidljivo povlačila u sebe.

Pekola je nevidljiva i odbačena u crnačkoj zajednici, u porodici, od strane vršnjaka i u susedstvu. Nesigurna u sebe, bez izgrađenog samopouzdanja i identiteta, Pekola je bila prijemčiv potrošač masovne kulture i reklamne industrije koja je idealizovala bele uzore. Ona idealizuje filmsku zvezdu Širli Temp³⁴, koristeći svaku priliku da pije velike količine mleka u porodici MekTirovih iz šolje na kojoj je bio naslikan njen lik. Ova žeđ za belom kulturom je metaforično predstavljena ispijanjem mleka (bele tečnosti). Nasuprot Pekoli stoji lik Klauđije MekTir koja ne razume ovu opsednutost beločkom kulturom i beločkim uzorima. Ona ne razume zašto crne devojčice treba da vole i prihvataju bele lutke i sa njima se identifikuju:

„Te okrugle moronske oči, lice kao palačinka i kosa poput narandžastih crva budili su u meni fizičku odbojnost i potajni strah” (21).

„Imala sam samo jednu želju: da je raskomadam. Da vidim od čega je sastavljena, da otkrijem ljupkost, da pronađem lepotu, poželjnost koja mi je izmicala, ali izgleda samo meni. Odrasli, starije devojčice, prodavnice, magazini, novine, izlozi-ceo svet se složio da je plavooka, plavokosa, lutka ružičastog tena bila sve što jedna devojčica može da poželi“ (20).

³⁴ Širli Temp³⁴ je bila dete- filmska zvezda tokom tridesetih i četrdesetih godina

Ovaj prezir prema belim lutkama, Klaudija će preneti i na bele devojčice. Zainteresovana da otkrije šta je to što ih čini lepim i poželjnim u odnosu na crne devojčice, Klaudija će se uplašiti sopstvenog nagona ka nasilju. Najbolji način da se suzbije ovaj nagon je putem identifikacije sa ovim uzorima:

„Najbolje mesto za sakrivanje je bila ljubav. Stoga preobražaj od iskonskog sadizma, preko fabrikovane mržnje do prevarljive ljubavi. Bio je to mali korak do Širli Templ. Kasnije sam naučila da je obožavam, kao što sam naučila da uživam u čistoći, znajući, iako sam naučila, da je promena bila prilagođavanje bez poboljšanja“ (23).

Toni Morison ukazuje na procese koji se odvijaju u svesti afroameričkih devojčica koje *uče* da obožavaju bele uzore i sa njima se identifikuju. Konflikt koji nastaje u konstrukciji identiteta, onesposobljava crne devojčice da pronađu uzore u sopstvenoj kulturi i okruženju, čineći ih krhkim i podložnim traumatizaciji, što će biti slučaj sa Pekolom.

Fraza *Crno je lepo* koja je postala poznati slogan u reafirmisanju sopstvene kulture i identiteta tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, fokusirala se na obnovu rasnog ponosa i estetike, kao i izgradnju psihološkog odbrambenog mehanizma otpora prema belačkoj hegemoniji i nedostižnim standardima lepote. Ova kulturna revolucija je podstakla Toni Morison da otkrije koji su to mehanizmi koji demonizuju celu rasu: „tvrdnje o rasnoj lepoti nisu bile reakcija na samoismevanje, humoristična kritika kulturnih/rasnih mana prisutnih u svakoj grupi već protiv štetne internalizacije pretpostavki postojane inferiornosti koja potiče iz spoljašnjeg pogleda“ (Morison, 2007: 12).

Pekola Bridlav je žrtva internalizacije rasne inferiornosti, kao i cela porodica Bridlav. Polin uživa u filmskoj industriji, maštajući o idealnom životu i ljubavi koju vidi na filmskim platnima: „Puno sam uživala u tim filmovima, ali mi je zbog njih povratak kući bio težak, i bilo mi je teško da gledam Čarlija“ (Morison, 2007: 112). Polin preuzima stereotipnu ulogu dadilje, održavajući domaćinstvo bogate porodice Fišer i pokazujući brižan odnos prema njihovoj deci. Dok joj se njena ćerka obraća zvanično sa „gospođo Bridlav“, ćerka Fišerovih je oslovljava sa Poli (99).

Čoli Bridlav je duboko nesrećan čovek. Njegovo odrastanje prati odbacivanje od strane roditelja, dok ga odgaja tetka Džimi. Čoli nije sposoban da razume i izrazi svoja osećanja prema supruzi i deci, provodeći dane u pijančenju i nasilnim verbalnim i fizičkim nasrtajima na Polin. Čolija prate dve izrazite razvojne traume koje će uticati na njegov odnos prema seksualnosti, ljubavi i poverenju. Prva se tiče njegovog prvog seksualnog iskustva, kada postaje žrtva simbolične kastracije od strane belaca, koji uhvativši ga u seksualnom činu, pod pretnjom nasilja forsiraju snošaj. U tom trenutku on sramotu, krivicu i mržnju usmerava na devojku:

„Mrzeo je onu koja je omogućila tu situaciju, koja je bila svedok njegovog neuspeha, njegove nemoći. Onu koju nije mogao da zaštiti, da poštedi“ (148).

Drugi događaj se tiče njegovog pokušaja da pronađe oca i uspostavi odnos sa njim. Odbijanje njegovog oca će ostaviti Čolija slomljenog i poniženog: „ostao je zakovan u fetalnom položaju, paralisano, pesnicama prikrivajući oči dugo... i onda su suze potekle niz obraze praveći buket ispod brade“ (158). Ovo iskustvo je oslobodilo Čolija detinjih želja i strahova i on se osećao kao slobodan čovek:

Opasno slobodan. Slobodan da oseća bilo šta - strah, krivicu, stid, ljubav, patnju, žalost. Slobodan da bude nežan ili nasilan, da zviždi ili cvili..Napušten od strane majke na smetlištu, odbačen od oca, nije imao više šta da izgubi. Bio je sam sa svojim percepcijama i apetitima, i samo su ga oni zanimali (159-160).

Ova mešavina emocija i nerazrešenih porodičnih odnosa je usloвила nasilje koje on projektuje prema svom detetu:

Kako se usuđuje da ga voli? Zar nema trunke mozga? A šta on treba da uradi povodom toga? Da uzvрати ljubav? Kako? Šta mogu njegove žuljave ruke da učine da je nasmeju? Koje bi joj njegovo znanje o svetu i životu moglo biti od koristi? Šta bi njegove snažne ruke i zburnjena glava mogle da postignu da zaradi sopstveno poštovanje, koje bi mu dalo za pravo da prihvati njenu ljubav? (161).

Seksualna zlopotreba Pekole će doprineti njenom totalnom propadanju. Početna destrukcija započeta razvojnim rasnim traumama demonizacije fizičkih nedostataka završiće rascepom ličnosti i disocijacijom od realnog sveta. Neskladan odnos članova porodice Bridlav, koji su žrtve sopstvenih rasnih i razvojnih trauma, utiče na transgeneracijski prenos traume u porodici, tvoreći začarani krug trauma i nasilja. Pekola je krajnja žrtva američkog društva.

Barbara Kristijan primećuje da je centralna tema ovog romana efekat standardizovanih ideja fizičke lepote i romantične ljubavi na percepciju sopstvene vrednosti crnačke zajednice (Christian, 52). Iako je incestuozni odnos centralni događaj u romanu, on je predstavljen kao posledica rasnih traumatizacija i degradacije crnih muškaraca koji su nesposobni da preuzmu teret očinstva u porodici. U tom smislu incest se javlja kao sredstvo razaranja crne porodice, dok rekonstruiše sistem bele hegemonije. Lin Orila Skot navodi da krivica destrukcije Pekoline ličnosti leži u odnosu ideologije belog suprematizma i incesta koji promovise i održava tu ideologiju (Bloom, 2007: 98). Tako Pekola postaje ne samo spremište očevog semena već rasističkog diskursa koji izjednačava crnu kožu sa moralnom izopačenošću (isto).

Podvlačeći paralelu između simboličnih neprestanih silovanja bele kulture kao razvojnih rasnih trauma sa kojima se suočavaju afroamerička deca u američkom društvu, i nasilnim događajem incesta, Toni Morison ukazuje na odnos morala i struktura moći. Rasni, ekonomski i klasni jaz koji belačko društvo promovise, sprovodeći politiku rasnog gnušanja, diskriminacije i brisanja ljudskog dostojanstva podstiče i održava odnos inferiornosti u afroameričkoj zajednici. Kada prihvate i poveruju u stav da su beznadežno ružni i inferiorni, članovi porodice Bridlav postaju osakaćeni da rađaju ljubav³⁵. Klaudija Mektir ipak pronalazi ljubav u Čolijevom postupku:

„Čoli ju je voleo. Sigurna sam da jeste. On ju je u svakom slučaju, voleo dovoljno da je dodirne, otvori, da joj da nešto od sebe. Ali njegov dodir je bio fatalan, i to nešto što joj je dao je ispunilo matricu njene agonije smrću. Ljubav nikad nije bolja od ljubavnika. Opaki ljudi vole opako, nasilni ljudi vole nasilno, slabi ljudi vole slabo, glupi ljudi vole glupo, ali ljubav slobodnog čoveka nikad nije sigurna. Nema tu poklona za voljenog. Ljubavnik, sam, poseduje poklon ljubavi. Voljeni je ogoljen, poništen, zaleđen u odsjaju ljubavnikovog unutrašnjeg oka“ (206).

³⁵ breedlove (en. uzgajati, negovati ljubav)

5.4.2. Disocijativni poremećaj identiteta

„Mala crna devojčica žudi za plavim očima bele male devojčice, i užas u srcu njene žudnje premašuje jedino zlo tog ostvarenja. Videli bismo je ponekad. Frida i ja - nakon što je beba došla prerano i umrla. Nakon tračeva i sporog odmahivanja glava. Bilo ju je tako tužno videti. Odrasli su odvrćali pogled; deca koja se nisu plašila, smejala su se.”

„Učinjena šteta je bila potpuna” (204).

Disocijativni poremećaj karakteriše delimičan ili potpun gubitak sećanja na traumu, svest o sopstvenom identitetu i kontrolu pokreta tela. Osnovni mehanizam koji osoba koristi u odbrani od nepodnošljivih sadržaja je konverzija neprijatnih osećanja u simptom³⁶. Pekola Bridlav je na kraju romana doživela potpuni rasep ličnosti, kao rezultat fizičkog i psihološkog nasilja nad njenim integritetom i identitetom. Zlostavljana od primarnih staratelja, onih koji su trebali da joj pruže utočište i adekvatne mehanizme očuvanja duševnog zdravlja, njena psiha tone u patološko stanje disocijacije. Pekola veruje da joj je želja uslišena i da je dobila plave oči. Ona provodi vreme zureći u svoje nove oči, diveći im se i obožavajući ih. Njena ranjena svest je stvorila alternativnu realnost i izmišljenu drugaricu – njeno drugo *ja*.

„Volela bih da radimo nešto drugo osim da te gledam kako zuriš u to ogledalo?”

„Samo si ljubomorna.”

„Nisam.”

„Jesi. Volela bi da ih ti imaš.”

„Ha. Kako bih ja izgledala sa plavim očima?”

„Ništa posebno...”

„Svi su ljubomorni. Svaki put kad pogledam nekog, oni odvrte pogled.”

„Zbog toga ti niko nije rekao koliko su ti lepe oči?”

„Naravno da jeste. Možeš li da zamisliš? Da se tako nešto dogodi osobi, i da niko, ali niko ništa ne kaže o tome? Svi pokušavaju da se pretvaraju da ih ne vide. Zar to nije smešno?... Kažem, zar to nije smešno?...”

„Ti si mi najbolji prijatelj. Zašto te nisam ranije upoznala?”

„Nisam ti bila potrebna tad.”

³⁶MSD- priručnik dijagnostike i terapije

„Nisi mi bila potrebna?”

„Mislim... ranije si bila tako nesrećna. Pretpostavljam da me ranije nisi primećivala.”

„Verovatno si u pravu. I bila sam tako usamljena i željna prijatelja. A ti si bila ovde sve vreme. Ispred mojih očiju.”

„Ne, draga. Iza tvojih očiju” (196).

Kao odgovor na traumu incesta Pekola stvara izmišljenu drugaricu. U razgovoru sa svojim drugim ja, traumatični događaj se naslućuje u kratkim rečenicama i simptomu ostvarenja čežnje za plavim očima. Zaštita koja je izostala od majke, kada joj se poverila, gura Pekolu još dublje u stanje disocijativnosti:

„Zbog toga joj nisi rekla za drugi put”?

„Ne bi mi poverovala ni tada”.

„U pravu si. Nema svrhe govoriti ako ti ne bi poverovala”
(200).

Pekolino stanje je rezultat skupa pojedinačnih trauma koje su razarale psihološko tkivo njenog identiteta čineći je skladištem strahova, grubosti, gnušanja cele zajednice:

„sav naš otpad koji smo bacili na nju i koji je apsorbirala. I sva naša lepota, koja je prvo bila njena i koju nam je onda dala. Svi mi - svi koji smo je poznavali- osećali smo se tako celo nakon što smo očistili sebe u njoj. Bili smo tako lepi opkoračivši njenu ružnoću. Njena jednostavnost nas je ukrašavala, njena krivica nas je osvećivala, njen bol nas je činio da blistamo od zdravlja, njena nespretnost nam se činila da imamo smisla za humor“ (205).

Pekola predstavlja zazornu, liminalnu ličnost na koju su se prelile sve traume afroameričkog iskustva. Pekola je prezrena od svojih vršnjaka, zajednice i porodice. Barbara Kristijan navodi:

U *Najplavljem oku*, centralna tema je efekat standardizovanih ideja fizičke lepote i romantične ljubavi ne samo kod crnih žena u Lorejnu, državi Ohajo, već i na percepcije sopstvene vrednosti crne zajednice. Svi odrasli likovi u knjizi su u promenljivom odnosu pogođeni prihvatanjem društvene inverzije prirodnog poretka. Putem internalizacije zapadnjačkih standarda lepote crna zajednica automatski diskvalifikuje sebe kao vlasnika sopstvenih kulturnih standarda (u Bloom, 2007: 34).

Kontemplirajući nad Pekolinom sudbinom, pripovedač (Klaudija Mektir), govori o sopstvenoj zajednici koja je saučesnik njenog propadanja:

„Fantazija je bila, jer nismo bili jaki, već agresivni; nismo bili slobodni samo licencirani; nismo bili saosećajni već učtivi; nismo bili dobri već smo se lepo ponašali“ (204).

„I sada kada je vidim da traži po otpadu – šta? Stvar koju smo usmrtili?“ (205).

Pekola se od rođenja susretala sa diskriminacijom. Polin će evocirati rođenje Pekole i prvi susret sa novorođenčecom: „Znala sam da je ružna. Glava puna lepe kose, ali Gospode bila je ružna“ (126).

Tokom brojnih svađa i nasilnih sukoba između njenih roditelja, Pekola se povlačila u sebe, krila i želela da postane nevidljiva: „ograničena mladošću i polom, eksperimentisala je sa metodama izdržljivosti. Iako su metode varirale, bol je bio stalan koliko je bio dubok“ (43).

„Molim te Bože, učini da nestanem“ (45).

U prodavnici gospodina Jakubovskog, Pekola ne zavređuje ni pogled:

Ona gleda u njega i vidi vakuum tamo gde bi radoznalost trebala da bude. I još nešto. Potpuna odsutnost ljudskog prepoznavanja-zastakljena odvojenost. Ipak ovaj vakuum joj nije nepoznat. To je obod; negde na dnu leži odbojnost. Videla ga je kako se skriva u očima svih belih ljudi. Ta odbojnost mora da je namenjena njoj, njenom crnilu (49).

Grupa dečaka će se ponašati slično, zadirkujući Pekolu posle škole: „garava, garava, tvoj tata spava - go“ (65). Iako su dečaci crni, ovim činom ponižavanja crne devojčice oni uspostavljaju jednu vrstu hijerarhije koja počiva na rodnoj pripadnosti, angažujući mehanizam izjednačavanja sa mejnstrim kulturom.

Morin Pil, svetloputa devojčica koja ima pažnju i naklonost cele škole, odbrusiće Pekoli, Fridi i Klaudiji: „Ja sam slatka. Ti si ružna. Crna i ružna. Ja sam slatka“ (73).

Sestre Mektir, iako uvređene, umele su da se nose sa prezirom koji im je uputila Morin, shvativši da Morin Pil nije neprijatelj već ta *stvar* koja je nju činila lepom nasuprot njima. Pekola, sa druge strane, ostaje potpuno pobeđena i ubeđena u svoju inferiornost. Klaudiju obuzima bes zbog Pekoline bespomoćnosti:

Njen bol me je naljutio. Želela sam da je otvorim, izoštrim ivice, nabijem štap u pogrbljenu i zakrivljenu kičmu, prisilim je da stoji uspravno i ispljuje jad na ulicu. Ali zadržala ga je unutra, gde se mogao skupiti u očima (74).

Svakodnevna poniženja, ignorisanja, gnušanja i zloupotreba manjka samopouzdanja kao i odsustvo pozitivnih primera identifikacije u Pekolinom slučaju, doprineli su njenoj viktimizaciji. Negiranjem njenog postojanja kao svrsishodnog u crnačkoj zajednici, urušava se mogućnost integracije, napredovanja i potraživanja sopstvene kulture, vrednosti, identiteta i mogućnosti samorealizacije pojedinaca i kolektiviteta afroameričke manjine u društveni prostor Amerike.

5.5. Žena u Belom

Roman *Žena u belom*³⁷ (2015), jedanaesti je i poslednji roman Toni Morison i jedini koji je smešten u sadašnjosti. Priča prati glavnu junakinju romana Lulu En Brajdvel, koja je kao dete bila zanemarivana i odbačena od strane majke zbog svoje previše tamne boje kože. Lula En, odnosno Nevesta³⁸ kako je promenila ime, je uspešna, prelepa žena koja radi u kozmetičkoj industriji i nosi isključivo belu odeću kako bi naglasila svoju prirodnu lepotu, ponoćno crnog tena. Ipak ispod te fasade uspešnosti kriju se ožiljci iz rane mladosti: zanemarivanje i uskraćivanje ljubavi iz primarne porodice, stid zbog boje kože, konstantno odbacivanje njene majke. Žudeći za majčnim odobravanjem Nevesta učestvuje u optužbi svoje nastavnice za zlostavljanje dece, doprinoseći da nevinna osoba provede 15 godina u zatvoru. Kada pokuša da ispravi grešku iz detinjstva, nudeći novac nastavnici koja je puštena iz zatvora, biva pretučena i narušenog fizičkog izgleda. Istovremeno je napušta njen ljubavnik Buker sa rečima: *Ti nisi žena kakvu želim* (Morison, 2016: 17). Njen naizgled savršen život se urušava i na površinu izlaze potisnute traume iz detinjstva. Ovu promenu Nevesta oseća kao niz fizičkih promena na svom telu koje počinje da se menja, smanjuje i poprma odlike deteta. Svojevrсна potraga u koju Nevesta kreće kako bi povratila Bukera ukršta njen put sa tajanstvenom devojčicom Kišom, otkrivajući slojeve trauma u detinjstvu, svog, Kišinog i Bukerovog iskustva i načine prevazilaženja istih u procesu ozdravljenja i oporavka.

Roman postavlja set tema koje uključuju pitanje rasnih predrasuda koje oblikuju sadašnjicu likova, obuhvata istraživanje rasnog nasleđa i prevazilaženja istog; porodičnog mita, nacionalnog mita kao i kulturnog i psihološkog nasleđa. Ovaj roman promovise buđenje svesti Afroamerikanaca, ali i cele nacije koja počiva na jednakosti prava, da razmotri svoje istorijsko nasleđe rasizma koje i u savremenom društvu postoji kao latentna struja.

5.5.1. Rasna diskriminacija i 21. vek

Iako je Nevesta rođena u SAD, sredinom 90tih godina, njena majka opisuje njeno rođenje kao traumatičan događaj koji je razorio porodicu. Previše crno dete, roditelja čija je boja kože zlatno smeđa, izazvaće sumnju u očinstvo kod Nevestinog oca Luisa, koji će ih ubrzo napustiti, dok majka Mila³⁹ oseća gađenje, čak i potrebu da uguši bebu:

Nije mi drago što to kažem, ali od samog početka, još u porodilištu, stidela sam se bebe, Lule En. Pomislila sam da ludim kad je na moje oči postala modrocna. Znam da jesam poludela na minut pošto sam joj- samo na nekoliko sekundi- navukla ćebe preko lica i pritisla (Morison, 2016: 13).

Razvojne traume koje je Nevesta preživljavala kao dete onemogućile su joj da razvije normalan odnos sa majkom obuhvatajući širok dijapazon emocionalnog zlostavljanja:

³⁷ u originalu God help the child

³⁸ u originalu Bride

³⁹ Sweetness

Rekla sam joj da me zove Mila, a ne majka ili mama. Tako je bilo bezbednije. Da me tako crna i sa onim po meni predebelim usnama zove mama, bunila bi ljude. Uz to ima i čudne oči, gar-crne što se prelivaju u plavo, nekako veštičije (isto,14).

Morala sam da budem stroga, vrlo stroga. Lula En je morala da nauči kako da se ponaša, kako da pogne glavu i ne pravi nevolje. Nek menja ime koliko hoće, briga me. Boja joj je krst koji će večno nositi (isto,15).

Kad je prvi put zaprljala posteljenu menstrualnom krvlju, Mila ju je ošamarila, pa gurnula u kadu s hladnom vodom. Šok joj je ublažilo zadovoljstvo što je dodiruje, drži majka, koja je kad god je to bilo moguće izbegavala fizički kontakt (isto, 88).

Toni Morison ukazuje na jedan poseban moment u odnosu majke i ćerke: ovde je rasizam element koji cepa odnos majke i deteta. Tako će Mila reći: „Znam samo da sam, dok sam je dojila, imala osećaj da mi neko crnče sisa sisu. Čim sam došla kući, uzela sam da je hranim na flašicu” (isto, 13).

Psihoanalitičar Erik Erikson razlikuje osam faza razvoja ličnosti i formiranja identiteta. Prva faza je faza sticanja osnovnog poverenja koja traje tokom prve godine života. Primarni zadatak je izgrađivanje osnovnog poverenja koje je temelj kasnijeg samoprihvatanja, ljubavi prema drugima i temelj nade. Poverenje se formira pod uticajem toplog prihvatajućeg odnosa s majkom. Međutim, ako taj odnos nije zadovoljavajući, umesto osnovnog poverenja izgrađuje se osnovno nepoverenje koje obeležava dalji put ka identitetu (Erikson, 2008). Mila internalizuje rasnu diskriminaciju i kopira sistem u svojoj porodici.

Nisam bila loša majka, morate to znati, ali moguće je da sam svom jedinčetu ponekad nanosila bol jer sam morala da je zaštitim. Morala sam. Samo zbog boje kože. U početku nisam mogla od tog crnila da vidim ko je zapravo ona i posto je volim. Ali volim je. Stvarno je volim. Mislim da sad shvata. Čini mi se (51).

Za Milu i njenog muža Luisa, jedini način da se preživi je da imaš svetliju boju kože, koja dozvoljava da si bliže privilegijama koje imaju belci:

Neki od vas verovatno misle da je loše grupisati se po boji kože-što svetlija, to bolje- u klubovima, četvrtima, crkvama, sestinstvima, pa čak i školama za obojene. Ali kako inače da zadržimo malo dostojanstva? Kako inače da izbegneš da te pljuju u prodavnici, da te guraju laktom na autobuskoj stanici, da hodaš ulicom uz ivičnjak kako bi belci imali ceo trotoar za sebe, da ti u bakalnici naplaćuju pet centi za papirnu kesu koju belci dobiju za džabe? A da ne pominjem uvrede (isto, 12).

Post-rasni diskurs u američkom društvu, obeležen je izborom Baraka Obame za predsednika Sjedinjenih Država, 2008. godine. U tekstu *The Power of the "Post-Racial" Narrative (Moć post-rasnog narativa*⁴⁰), Kortni Martin naglašava vrhunce post-rasne retorike

⁴⁰ <https://prospect.org/article/power-post-racial-narrative/>

kao potrebu pretvaranja da je moguće izbrisati rasu i sprovesti *color-blind* politiku. Autorka naglašava da je izbor Obame, produbio i pokrenuo važna pitanja rase u američkom društvu. Ovaj trenutak je bio istorijski, naglašava autorka, ali nije izbrisao niti promenio prošlost i sadašnjost rasizma u američkom društvu. Za mnoge bele Amerikance, post-rasizam znači da ne moraju više da se izvinjavaju, zaključuje autorka, dodajući da i nakon izbora crnog predsednika, moramo se suočiti sa našim ličnim rasizmom i sopstvenom belinom (Martin, 2010). Ona navodi izjavu Krisa Metjuza o predsedniku Obami kao primer savremenog shvatanja rase: „Pokušao sam da razmislim ko je on bio noćas. Zanimljivo je; on je post-rasistički u svakom pogledu. Večeras sam zaboravio da je crn na sat vremena“⁴¹. Kortni Martin dodaje da je Metjuz zapravo zaboravio da je rasista na sat vremena, naglašavajući da ne možemo odbaciti sopstvenu rasističku istoriju ili savremeni rasizam, pretvarajući se da rasni identitet više ne postoji. Jedino putem pripajanja rasnih identiteta u naše razumevanje drugih ljudskih bića, predsednika ili taksiste, ljubavnika ili dadilje - u autentičnom, kompleksnom i individualizovanom načinu, tek tada ćemo stvarno napredovati (Martin, 2010).

U intervjuu za *The Telegraph*, Morison tvrdi da umesto da verujemo da rasizam nestaje, moramo videti načine na koje se manifestuje drugačije. Ona kaže: *pitanje rase nije statično* (Morison, 2015: 17). Roman *Žena u belom*, podriva koncepte post-rasizma. Budući smeštena u savremenom trenutku, Amerike 21. veka, ovaj roman opisuje generaciju koja gaji nadu da živi u post-rasnom svetu. Morison objašnjava: „znala sam da želim da radim sa traumom rase, odnosno boje, i da prikazem šta to čini deci ukoliko se ne razume“ (Morison, 2015: 16).

Tako Mila objašnjava da rasne predrasude još uvek utiču na živote Afroamerikanaca:

Nije znala kakav je svet. Nije bilo svrhe biti ni grub ni drzak čak ni kad si u pravu. Ne u svetu u kom su mogli da te pošalju u popravni dom zato što odgovaraš profesoru ili se biješ u školi, u svetu u kome će te poslednjeg zaposliti, a prvog otpustiti (isto, 49).

Mila će pokušati da opravda postupke u odgajanju svoje ćerke kao neophodne u društvu koje je rasističko: „ona to ništa nije mogla znati, kao ni to da će se belci plašiti njene crne kože, smejeti joj se i varati je“ (49). Ove surove strategije odgajanja deteta će kod Neveste proizvesti nedostatak samopouzdanja i samopoštovanja. Nevesta će se priseliti govora mržnje koje je u detinjstvu često doživljavala:

Imala sam tad šest godina i nikada nisam čula reči „crnčuga“ i „pička“, ali mržnji i gađenju u njima nije bila potrebna definicija. Kao i posle u školi kad bi mi siktali ili vikali druge uvrede tajanstvene definicije, ali jasnog značenja. Čamuga. Tropski. Ugalj. Sambo. Uga buga. Jednog dana jedna devojčica i tri dečaka bacili su mi grozd banana na sto i počeli da oponašaju majmune. Tretirali su me kao da sam nakaza, čudak, da prljam okolinu kao mrlja od mastila belu hartiju (Morison, 2016: 64).

Nevesta je svesna svoje različitosti od najranijeg detinjstva. Njena majka je jasno napravila jaz između njih na osnovu boje kože. Manuela Lopez Ramirez ovaj odnos pozicionira kao toksično

Courtney Martin, February 2, 2010. 3:32 AM

⁴¹ I was trying to think about who he was tonight. It's interesting; he is post-racial, by all appearances. I forgot he was black tonight for an hour. (Chris Matthewes)

majčinstvo. Ona naglašava da Mila ne uspeva da obezbedi osnovne materinske vrednosti, privrženost, zaštitu i kulturno nasleđe koji bi je osposobili da se suprotstavi rasističkim nepravdama i razvije snažno osećanje sopstvene vrednosti i identiteta (Ramirez, 2015: 115-16). O odnosu rase i rasizma, Morison iznosi stav:

Rasa je klasifikacija vrsta. Mi smo ljudska rasa, tačka. Ali druga stvar, neprijateljstvo, rasizam-proizvodi novac. I takođe daje emocionalnu satisfakciju ljudima kojima je potrebna. Ropstvo je približilo ovu zemlju ekonomiji industrijalizovane Evrope, bliže nego što je moglo biti. Čak i sada, oni ne zaustavljaju i pretresaju na Vol stritu, gde bi zaista trebali da odu (Morison, 2015: 18).

Do sličnih zaključaka dolazi i Buker, Nevestin ljubavnik u istraživanju fenomena ropstva i rasizma:

Podozreo je da je većina pravih odgovora u vezi sa ropstvom, linčovanjem, prisilnim radom, napolicom, rasizmom, rekonstrukcijom, rasnom segregacijom, radom u zatvoru, migracijama, ljudskim pravima i crnačkim pokretima za oslobođenje bila zapravo vezana za novac. Uskraćen novac, ukraden novac, novac kao moć, kao rat. Gde su predavanja o tome kako je cela zemlja munjevito, za samo dve decenije, prešla iz poljoprivrede u industrijsko doba samo zahvljujući ropstvu? Mržnja belaca i njihovo nasilje bili su gorivo koje je pokretalo motore profita (Morison, 2016: 116-117).

Čak je i Nevestina transformacija iz ružnog, odbačenog, rasno istraumiranog deteta u prelepu ženu, načelnicu kozmetičke industrije, posredovana stavljanjem njenog crnog tela u svrhe ostvarivanja profita. Nakon konsultacije sa stilistom, Nevesta dospeva do posla regionalnog menadžera. Džeri zaključuje: „Crna se prodaje. To je najtraženija roba u civilizovanom svetu. Bele devojke, pa čak i smeđe, moraju da se skinu da bi privukle toliku pažnju” (isto, 43). Ona je „panter u snegu, čokoladni sirup, čokoladni sufle sa šlagom” (41), njena lepota biva fetišizirana, stavljena u egzotično pakovanje prihvatljivo potrošačkoj i popularnoj kulturi. Nevesta ubrzo primećuje ovu promenu :

Poslušala sam njegov savet i upalilo je. Gde god da sam išla, privlačila sam poglede, ali ne one blago zgađene kao kad sam bila mala. To su bili pogledi puni obožavanja, zadivljeni ali gladni (isto, 41).

Međutim rasna trauma iz detinjstva ne može biti izlečena putem objektivizacije telesne lepote. Nevesta kaže:

Život mi se raspada. Spavam s muškarcima kojima ne znam ime i ne sećam se ničega. Šta se dešava? Mlada sam; uspešna sam i lepa. Stvarno lepa, e baš jesam! Mila. Što sam onda ovako sva jadna? (isto, 61).

Lula En Brajdvel je i dalje obeležena i zarobljena traumom iz detinjstva. Ova potisnuta trauma utiče na njen samostalni život kroz menjanje seksualnih partnera i površnost odnosa koje uspostavlja sa ljudima. Lik Neveste objedinjuje iskustva Pekole i Sule u savremenom trenutku 21.veka. Morison naglašava da ova iskustva zanemarivanja, odbacivanja i zloupotrebe ranog

detinjstva izvanredno portretisana u liku Pekole, udružena za zločinom u detinjstvu (kod Sule je to ubistvo iz nehata, a kod Neveste lažno svedočenje) doprinose formiranju krhkih kreatura pa maker i bile obdarene nesvakidašnjom fizičkom lepotom. Kako jedan zločin uvek prati drugi, začarani krug ponavljanja i prenosa trauma opstaje i samo se reprodukuje dodatno urušavajući ličnosti, porodice i zajednicu. Veza sa Bukerom je za Nevestu imala terapijsko dejstvo. On će primetiti da:

S vremena na vreme zbacila bi fasadu moderne, uzbudljivo uspešne poslovne žene koja ima potpunu vlast i priznala mu neke mane ili bolne uspomene iz detinjstva. Znajući vrlo dobro da se rane iz detinjstva gnoje i nikad ne zarastu, on ju je težio krijući bes od same pomisli da bi iko mogao da joj naudi (isto, 136).

Kada je Buker napusti, Nevesta razvija čitav niz simptoma ponovnog proživljavanja traumatskog događaja:

posle toliko godina, uši su mi netaknute, neprobušene, glatke kao bebina guza (59), pod pazuhom nemam ni jednu malju, stidnica je ćelava (60), otkrila je da su joj prsa ravna, potpuno ravna, a samo su bradavice pokazivale da joj to nisu leđa (99), menstruacija joj je čudno kasnila (101).

Fizički simptomi koje Nevesta doživljava kao regresivno stanje povratka u traumatično detinjstvo, vidljivi su samo njoj. Ona će zaključiti da: „je telo počelo da joj se menja, ali ne kad je Buker otišao, već baš zato što je otišao“ (Morison, 2016: 100). Gubitak oslonca koji je Nevesta imala u Bukeru, poljuljaće njen identitet jake i uspešne žene i vratiti je u nesrećno i nesigurno detinjstvo. Identitet koji je izgradila na osnovu svoje fizičke lepote se ovde javlja kao nestabilan izvor moći i sigurnosti. Nevesta nije uspela da prevaziđe svoje traume i nesigurnosti iz detinjstva, već ih je samo zamaskirala stavljajući svoje telo u službu površnosti reklamne i kozmetičke industrije. Jedino kada odluči da se hrabro suoči sa Bukerom i prizna svoj greh iz detinjstva, Nevesta uspeva da prevaziđe svoje traume.

Proces oporavka započinje kroz brižni i negujući tretman koji Nevesta dobija od potpunih stranaca, bračnog para i njihove usvojene kćerke Kiše, kada se povredi u šumi prilikom potrage za Bukerom. Nevesta i devojčica Kiša imaju uzajamno terapijsko dejstvo. Kiša će joj ispričati o seksualnom zlostavljanju i zanemarivanju koje je doživela od svoje majke i okolnostima koje su je dovele u okrilje Stiva i Evelin, a Nevesta će se žrtvovati da spase Kišu od grupe dečaka koji će sačmarom pucati u njih. Zauzimajući se za ugroženo dete, Nevesta se simbolički zauzima za istraumirano dete koje još uvek postoji u njoj. Još jedan korak u oporavku predstavlja susret sa Kraljicom, Bukerovom tetkom. Kada pokuca na Kraljičina vrata tražeći Bukera, Kraljica će joj reći: „Hajde, uđi. Buker neće nikud. Slomio je ruku. Uđi. Izgledaš kao nešto što je rakun pronašao i nije hteo da pojede“ (Morison 2016: 146). Kraljica predstavlja prihvatajuću majčinsku figuru: „Ulazi curo. Moraš da pojedeš nešto“ (146). Nudeći joj udobnost svog doma i hranu, Kraljica daje Nevesti ono što joj je kao detetu nedostajalo u majčinoj kući. Kraljica takođe posreduje oporavku i suočavanju Bukera i Neveste sa svojim traumama iz detinjstva, koje moraju izaći na videlo kao bi bile isceljene:

„Lagala sam! Lagala! Lagala! Bila je nevinna. Pomogla sam da je osude, a ona nije uradila ništa od toga... Zato da bi me majka uhvatila za ruku! I da me bar jednom pogleda s ponosom u očima.”

„Čuj. Vidi. Moj brat, ubila ga je jedna nakaza, manijak kao i ta žena kojoj sam mislio da opraštaš” (isto, 154).

Kroz ova bolna priznanja započinje oporavak identiteta Neveste i Bukera od trauma u detinjstvu do samorealizacije i samoprihvatanja, ali i kroz saznanje da će i sami ubrzo postati roditelji.

5.5.2. Dete – nova nada

Toni Morison je u romanu *Žena u belom* ukazala da je odnos dece i odraslih danas jedna od konstantnih društvenih tema jer se vrti u domenu odnosa seksualnosti i nasilja spram određenog i neupitnog društvenog identiteta koji počiva na fikciji da postoji određeni formativni stepen u kom se razdvaja identitet deteta i identitet odrasle osobe. Nevesta je primer da te granice mogu biti zamagljene kada trauma nastala u najosetljivijem periodu života čoveka, biva potisnuta i nerazrešena. Kako je nasleđe rasne diskriminacije model po kome se afroamerička deca upoznaju sa američkom kulturom, i svojim mestom u sklopu te kulture, naglasak je stavljen na odgovorno roditeljstvo ali i društvene institucije u oblikovanju identiteta deteta ali i cele nacije. Paradigmatične su reči Toni Morison u obraćanju na Harvard Univerzitetu iz 1995:

Važno je znati da ništa nije važnije od naše dece. I ako naša deca misle da nam nisu važna, ako misle da nisu važna sebi, ako misle da nisu važna svetu, to je stoga jer im nismo rekli. Nismo im rekli da su oni naša besmrtnost (u Iqbal, 2015).

Ožiljci iz detinjstva koje Buker i Nevesta nose predstavljaju metafore nesreća i zloupotreba istorije koje se očituju na ljudskim sudbinama (Ramirez, 2015: 150). Morison naglašava da rane iz detinjstva ostavljaju trajni ožiljak čak i u odraslom dobu. Ovaj roman govori o mladim ljudima koji još uvek leče rane koje su im nanete u detinjstvu od strane roditelja ili predatora (isto, 150). Sa saznanjem da će postati roditelji Nevesta i Buker su puni nade i radosti:

Dete. Nov život. Imuno na zlo ili bolest, zaštićeno od otmice, batina, silovanja, rasizma, uvreda, patnje, samoprezira, napuštanja. Bez greške. Čista dobrotu. Bez gneva. Tako su verovali (Morison, 2016: 172).

Manuela Lopez Ramirez ukazuje na kolorizam kao interni rasizam koji je Mila projektovala na svoju ćerku kao emocionalno nasilje i zlostavljanje (isto, 151). Nevesta i Buker žele da ponude alternativu u roditeljstvu kao preduslov srećnog i osnažujućeg porodičnog života. Lanac transgeneracijskog prenosa trauma se prekida u njihovim katarzičnim ispovestima i oprostaju. Međutim zaključak srećnog kraja ostaje neizvestan sa rečima Mile, Nevestine majke, koja podseća:

Ako misliš da je majčinstvo samo gugutanje, zeke i pelene, čeka te težak šok. Težak. Ti i tvoj bezimeni momak, muž, usputni lik -ko god zamišljate: OOO! Beba! Gu-gu-gu-gu! Čuj me. Uskoro ćeš saznati šta je potrebno, kakav je svet, kako funkcioniše i kako se menja kad

postaneš roditelj. Sa srećom ti, a detetu neka je bog u pomoći (Morison, 2016: 175).

Svesni sistemskog rasizma koji ih okružuje, Nevesta i Buker u svom zajedništvu vide mogućnost prevazilaženja društvenih nepravdi. Buker nudi naučno viđenje:

To je samo boja. Genetska crta - niti je mana niti prokletstvo, niti blagoslov, niti greh. Rasa u nauci ne postoji, te je dakle rasizam izbor. Uči se naravno, uče ga oni kojima je potreban, ali je opet stvar izbora. Ljudi koji ga praktikuju bez njega ne bi bili ništa (isto, 145).

Budući da je rasizam stvar izbora, suočavanje sa traumama i proces dubokih fizičkih i psiholoških promena je takođe izbor za koji su glavni junaci ovog romana opredelili, u nadi za bolju budućnost. Proces emancipacije glavnih junaka je proces iznošenja na površinu potisnutih individualnih i kolektivnih trauma koje ovim putem posreduju katarzi cele nacije.

U višedecenijskoj spisateljskoj karijeri Toni Morison, ovenčanoj Pulicerovom i Nobelovom nagradom, evidentan je i njen politički angažman intelektualca koji registruje društvene struje koje oblikuju svakodnevni život američke nacije, i zahvataju širok dijapazon delovanja od kulturnih, moralnih, ekonomskih ali i vrednosnih diskursa. Toni Morison se bavi tematikom rasnih predrasuda u SAD, otkrivajući najdublje nivoe rasne netrpeljivosti i dalekosežne posledice koje rasna diskriminacija izaziva kod afroameričkog dela stanovništva američkog društva.

Roman *Žena u belom*, se bavi otkrivanjem tih posledica kod najranjivijeg dela stanovništva, dece. Rasne traume oblikuju identitet deteta, svode ga na identitet žrtve i uvode u začaran krug trauma, koja ako ne prekine taj krug i ne povrati svoj identitet postaje kolektivnom slikom traume cele zajednice, prenoseći traumatično iskustvo iz generacije u generaciju. Nevesta je pokušala da svoj identitet izgradi kroz objektivizaciju svoje telesne lepote, što se pokazalo kao nepouzdana sredstvo. Roman implicira da fetišizam kože može biti destruktivan kao i otvorene rasne predrasude. Kada se suočila sa svojim najdubljim strahovima, Nevesta biva oslobođena. Iluzija post- rasnog sveta u kojoj je Nevesta živela, pokazala se kao krhka konstrukcija, koja je maskirala realnost nove rasne diskriminacije. Morison promovise kod čitalaca ideju da odbace servirani mit post- rasnog društva i progovore o rasnim, seksističkim i svim drugim vrstama nasilja neoliberalnog kapitalizma koji oblikuju živote i identitete dece i odraslih danas. Samo putem oglašavanja je moguće menjati takve prakse i nadati se svetlijoj budućnosti. Morison kaže: „Da biste ispričali priču, morate skupiti njene delove, upoređujući pripovedače sa Ivicom i Maricom. Njihova majka ih ne želi. Oni ostavljaju mali trag. Taj trag je jezik“ (Morison, 2015: 18).

5.6. Roditeljstvo i rasizam

5.6.1. Majke i kćerke

Toni Morison problematizuje odnos roditeljstva, posebno odnos materinstva kao centralni odnos u svojim romanima. Majke su nosioci najvećeg društvenog, psihološkog i emocionalnog tereta rađanja i odgajanja dece. Majčinska ljubav i požrtvovanje je u romanima Toni Morison, često dovedena do krajnjih granica izdržljivosti, prelazeći u nasilje, zločin, žrtvu. Meri Helen Vašington naglašava da majčinstvo koje je zamršeno i ugroženo rasizmom, predstavlja posebnu vrstu majčinstva (Washington, 1991: 1). Majke koje Toni Morison portretira u svojim romanima predstavljaju kontraverzne ličnosti. To su majke koje su spremne da žrtvuju svoju decu ukoliko zaključče da je život u ropstvu, siromaštvu, bolesti degradirajući a jedini način da se izbegne moralno propadanje, paradoksalno, oduzimanje i odustajanje od takvog života.

Majčinska ljubav i osećaj odgovornosti prema svom potomstvu, predstavljaju dva sukobljavajuća faktora u kreiranju odnosa majka-dete u romanima Toni Morison. U Voljenoj, Seta istrajava u svojoj nameri da oslobodi svoju porodicu ropstva, zbog jakog, obavezujućeg odnosa odgovornosti prema svojoj deci. Zločin iz ljubavi, čedomorstvo, predstavlja izbor majke da zaštiti svoju ćerku od duševne smrti u instituciji ropstva. Na sličan način, Eva Pis odlučuje da oduzme život svom sinu koji je duševno oboleo nakon povratka sa ratišta. Sa druge strane, Morison verno predstavlja i majke koje ne uspevaju da zaštite svoju decu od razornih mehanizama rasističke ideologije koja kida ove primordijalne veze. Tako Polin ne uspeva da zaštiti svoju ćerku od incesta i porodičnog nasilja, dok Mila internalizuje rasne postavke projektujući gađenje prema svojoj ćerki zbog tamne boje kože.

Emili Džeremaja naglašava prelazak sa termina *motherhood*⁴² u *mothering*⁴³ u savremenoj feminističkoj misli, gde se materinstvo više ne posmatra kao fiksirano, statično stanje, već kao set ideja i ponašanja koja su promenjiva i kontekstualna (Jeremiah, 21). Tako se naglašava aktivna uloga majčinstva nasuprot tradicionalnom viđenju majke u zapadnoj kulturi kao pasivne i nemoćne (isto, 22). Postmoderna estetika predstavlja centralni aspekt u razumevanju materinskog pisanja „preko edipovskih narativa koji su utišavali glasove majki, moramo slušati materinske priče u postmodernim zapletima gde se sopstvenost izgrađuje ili rekonstruiše u kompleksnijim obrascima“ (Daly and Reddy: 1991 u Jeremiah, 29). Crno materinstvo je istorijski i kulturno bilo predmet mitologizacije i stereotipa u američkom društvu. Posmatrajući ovu instituciju kao još jednu formu viktimizacije crne manjine, Toni Morison ruši stereotipe o crnim majkama, pokazujući kompleksnost životnih okolnosti, psihologije, represivnog društva koji mogu uticati na ponašanje majki i odnos koji uspostavljaju sa svojim potomstvom.

Tradicionalna stereotipna slika crnog majčinstva podrazumeva matrijarhe, snažne, požrtvovane i zaštitnički postavljene figure majki koje neguju i štite. Dani Meklejn naglašava da je roditeljstvo crnih majki uvek stvar politike koja podrazumeva opasnosti sa kojima se crne majke suočavaju već u trudnoći. Meklejn podseća na nesrećnu činjenicu da su crne majke u većoj opasnosti da umru na porođaju, i suoče se sa komplikacijama nakon porođaja zahvaljujući slaboj zdravstvenoj politici prema manjinama (McClain, 1). Predrasuda da crne žene lako nose trudnoću i lako se porođaju potiče iz perioda ropstva, kada je postojao imperativ da se utiče na reprodukciju robova u cilju veće

⁴² materinstvo

⁴³ majčinstvo

akumulacije kapitala. U *Najplavljem oku*, Polin se priseća svog iskustva sa porođaja i ponižavajućeg odnosa belih lekara:

„kada je došao do mene, rekao je (ostalim lekarima) kako sa ovim ženama nema problema. One rađaju lako i bez bolova. Kao kobile. Mladi su se malo nasmejali. Gledali su moj stomak, i između nogu. Nikad mi ništa nisu rekli. Samo me je jedan pogledao. Pogledao me u lice, mislim. Uzvratila sam mu pogled. Spustio je pogled i pocrveneo. On je znao, mislim, da nisam kobila koja se ždrebi. Ali ostali. Oni nisu znali. Nastavili su. Videla sam ih kako razgovaraju sa belim ženama: “Kako se osećaš? Čekaš blizance? Fini, prijateljski razgovor” (125).

Meklejn ističe najdublje strahove svake crne majke: „da nećemo moći da adekvatno zaštitimo našu decu i pripremimo ih za svet koji treba ubediti u njihovu vrednost” (McClain, 5). Crne majke se suočavaju sa rasističkom opresijom koja je prisutna u svakoj ćeliji društva, gde majke moraju biti amortizer i prevodilac između svoje dece i sveta koji ih okružuje (isto).

Svakodnevna opresija rasizma sa kojom afroamerička manjina nastavlja da živi u savremenom trenutku, ostaje rana koja utiče na emotivnu organizaciju i modelovanje roditeljskog ponašanja crnih majki. Ovaj fenomen savremenih patologija odbacivanja i nasilnog ponašanja prema svom porodu se najbolje manifestuje u odnosu Mile i Neveste. Mila ne uspeva da prihvati svoju ćerku i uskraćuje joj majčino mleko, kao čin prvog povezivanja majke i deteta. Za Milu, njeno previše crno dete, predstavlja njen najveći neuspeh. Nevesta tako postaje amblem nazadovanja, bolne regresije i podsećanja na istorijsku i kulturnu podređenost genetskog materijala. Nevesta je „sudanski crna”, „plavo-crna” i predstavlja neasimilirano Drugo, koje se ističe i zaustavlja poglede na svojoj koži.

Eva Pis predstavlja snažnu figuru matrijarha koja suočena sa izdajom svog partnera, sudbinu svoje troje maloletne dece i sebe uzima u svoje ruke. Žrtvujući deo tela, ona postiže finansijsku potporu za svoju porodicu. Ona je figura koja ljubav prema deci izražava na nekonvencionalan način. Ljubav se oseća u postupcima duboke brige za njihovu egzistenciju. Na pitanje Hane Pis: „Mama da li si nas ikad volela?“ Eva odgovara uvređeno: „Sediš ovde sa zdravom zadnjicom i pitaš me da li sam te volela? Te krupne oči u tvojoj glavi bile bi rupe pune crva, da te nisam volela“. Ipak Hanino pitanje se odnosi na trenutke nežnosti i povezanosti koji su neophodni svakom detetu: „Nisam tako mislila mama. Znam da si nas hranila i sve. Pričam o nečemu drugom. Kao. Kao. Igranje sa nama. Da li si se ikada, znaš, igrala sa nama?“ (69). Eva nastavlja da govori o bolnom periodu finansijske nesigurnosti, gladovanju, bolesti i strepnji za živote svoje dece i svakodnevnom preživljavanju: „Zar to nije ljubav? Želiš da te mazim ispod brade i zaboravim na čir u tvojim ustima? Perl je srala crve, a ja sam trebala da se igram ringe-ringe-raje?“...„Ali mama, mora da je postojalo malo vremena kad nisi razmišljala o..“ „Nije bilo vremena. Nikad. Sa vama koji ste kašljali, gledala sam da vas tuberkuloza ne odnese, i kad biste tiho spavali, mislila sam o Gospode, mrtvi su i stavljala bih ruku iznad vaših usta da vidim da li dišete, i šta me pitaš da li sam vas volela, devojko ostala sam živa zbog vas, može li to da ti uđe u glavu, ili šta već imaš između ušiju, junice?“ (69). Emotivni naboj i svakodnevno suočavanje sa neizvesnošću života koji se sručio na leđa Eve Pis tokom odgajanja troje dece, svedoče teškim socijalnim nedaćama i presijama koje preživljavaju crne majke. Odnos koji crne majke uspostavljaju sa svojom decom je odnos teške ljubavi. Ova ljubav predstavlja obostrano sakaćenje i nesposobnost majki i dece da izraze u potpunosti svoja osećanja i ličnosti. Uloga Eve Pis kao matrijarha porodice prikriva njenu ranjivost i žrtvu. Viktorija Barouz ističe da je narativna strategija Toni Morison uverljiva u upletanju veza između dve porodice, s jedne strane, dominantnog matrijarha koja ubija svog sina i unuke koja

pasivno posmatra kako joj majka gori, a sa druge konvencionalni život porodice koja kopira model belačke hegemonije (Burrows, 2004: 130). Ipak i Hana Pis ne uspeva da pokaže ljubav svom detetu, Suli. Hana je prilično nemarna prema svojoj ćerki koja predstavlja nemog posmatrača porodičnih odnosa i klime koja vlada u kući Pisovih. Ono što će duboko povrediti Sulu je razgovor njene majke sa drugim ženama u pansionu u kome ona kaže: „Ja volim Sulu. Samo mi se ne dopada. U tome je razlika“ (60). Morison opisuje Sulino stanje nakon ove izgovorene rečenice „žao mi je“ (60), dok Nel predstavlja jedinu konstantu vršnjačke solidarnosti i razumevanja. Nel raste sa majkom koja takođe ne izražava ljubav već suzdržan i krut odnos prema svojoj porodici i domaćinstvu. Potiskivanje osećanja, suzdržanost, nemar, zadovoljavanje fizioloških potreba se pokazuju kao nedovoljni elementi izgradnje zdravog i prihvatajućeg odnosa između majki i dece. Ovi odnosi su u startu krnji, traumatični, ostavljajući individue u procepu pune realizacije ličnosti i potencijala života. Mila će se priseliti metoda odgajanja svoje ćerke:

Nisam bila loša majka, morate to znati, ali moguće je da sam svom jedinčetu ponekad nanosila bol jer sam morala da je zaštitim. Morala sam. Samo zbog boje kože. U početku nisam mogla od tog crnila da vidim ko je zapravo ona i prosto je volim. Ali volim je. Stvarno je volim. Mislim da sad shvata. Čini mi se (51).

Mila je žrtva rasne ideologije koja onesposobljava razvoj pozitivnih stavova prema svom detetu. Mešajući osećanja ljubavi sa patologijom bola i kazne ona nastavlja da transgeneracijski prenosi traume urušavajući samopouzdanje i unižavajući ličnost svoje ćerke.

Seta će artikulirati ove mehanizme koji onesposobljavaju razvoj i produbljivanje ovog primarnog odnosa: „samo hoću da kažem kako je to bilo sebično zadovoljstvo kakvo pre nisam osetila. Nisam mogla da dopustim da mi se sve to oduzme niti sam mogla da dopustim da mi ijedno dete živi pod učiteljem“ (208).

U opsežnoj studiji o majčinstvu u književnom opusu Toni Morison pod nazivom *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart* (2004) Andrea O Rajli, istražuje temu afroameričkog materinstva kao centralnog političkog i filozofskog stava afroameričke ženskosti (O' Reilly, 2004: 1). Andrea O Rajli ističe da se ideja crnog materinstva radikalno razlikuje od materinstva koje se praktikuje i propisuje u dominantnoj kulturi. Ideja crnog materinstva koju Morison iznosi u svom književnom radu ima za cilj poziciranje i definisanje crnog materinstva kao središta moći za crne žene odakle majke izvode prakse koje imaju za cilj osnaživanje dece (isto: 1-2). Majčinstvo se u afroameričkoj zajednici ne zadržava jedino kao ekskluzivno pravo i obaveza bioloških roditelja već uključuje širu zajednicu koja može preuzeti brigu o detetu. Druge majke, tetke, bake, komšinice mogu preuzeti brigu o detetu koja ne mora biti formalna, dok „majke iz susedstva“ preuzimaju brigu o celoj zajednici (O' Reilly, 2004: 6). Proširena porodica tako postaje kulturna strategija preživljavanja afroameričke zajednice, koja udruženim snagama deluje kao materijalna, duhovna i psihološka potpora pojedincu u cilju osnaživanja i otpora prema rasističkim diskriminatornim politikama dominantne kulture (isto, 7). Ove strategije podrazumevaju i obrazovanje kao mesto delovanja akademskih „drugih“ majki, gde pozitivan odnos stimulacije učenika, studenata od strane afroameričkih istaknutih profesora i učenjaka deluje kao mesto kulturne afirmacije i emancipacije (isto, 9).

Andrea Orajli ističe da je afroamerička kultura matrifokalna i kao takva zasnovana na socijalnom i kulturnom primatu majčinstva nasuprot tradicionalnoj ulozi supruge. Mirijam Džonson naglašava:

matrifokalnost se ne odnosi na domaću materinsku dominaciju koliko na relativni kulturni prestiž slike majke, uloge koja je kulturno objašnjena i vrednovana. Majke imaju centralni status „kontrola u srodničkim jedinicama ekonomskih izvora i upućene su u procese donošenja odluka vezanih za rođачke odnose“. Društvo ne čini matrifokalnim odsustvo muškaraca koji mogu veoma biti prisutni, već centralnost žena kao majki i sestara, dok je razlika između muškaraca i žena svedena na minimum (Johnson, 1990: 226 u O'Reilly, 2004: 10).

Za razliku od tradicionalne uloge supruge u američkoj dominantnoj kulturi koja podrazumeva udoban život srednje klase, američku domaćicu posvećenu porodici i domaćinstvu i muža koji ekonomski izdržava svoju porodicu, dinamika afroameričke porodice je skoro uvek podrazumevala žensku radnu snagu i nije mogla da se osloni na „luksuz ekonomske zavisnosti“. Orjali ističe činjenicu da u afroameričkoj kulturi, majčinstvo a ne brak označavaju obred prelaska u zrelu ženstvenost (O'Reilly, 2004: 10). Obezbeđivanje doma, ognjišta se shvata kao jedan od primarnih zadataka majke gde se ova mesta okupljanja porodice doživljavaju kao projekti osnaživanja i pružanja otpora svakodnevnim opresivnim politikama dominantnih struktura. Bel Huks naglašava značaj ovih mesta:

Istorijski, Afroamerikanci su verovali u konstrukciju doma, bez obzira koliko krhka i slabašna konstrukcija da je u pitanju (ropska koliba, drvena baraka) imala je radikalnu političku dimenziju. Uprkos brutalnoj realnosti rasnog aparthejda, dominacije, svoj dom je bilo mesto gde si mogao slobodno da se suprotstaviš problemu dehumanizacije, gde si mogao da pružiš otpor. Crne žene su se suprotstavljale, stvaranjem domova gde su svi crni ljudi stremili da budu subjekti, ne objekti, gde si mogao da budeš potvrđen u našim umovima i srcima uprkos siromaštvu, teškoćama, lišavanju, gde smo mogli da povratimo dostojanstvo koje nam je uskraćivano i poricano u spoljašnjem, javnom svetu (hooks, 1990: 42 u O'Reilly, 11).

Dom u kome se sprovodi negovanje sopstvenog identiteta, predstavlja mesto koje uči decu kako da se postave prema neprijateljskom svetu koji ih okružuje. U Voljenoj, Bejbi Sags stvara takvo mesto gde propoveda ljubav i samorazumevanje:

„Ovde,“ govorila je, „baš na ovom mestu, mi smo plot; plot što plače, smeje se; plot što igra bosa po travi. Volite je. Silno je volite. Tamo ne vole vašu plot. Preziru je. Ne vole vaše oči; rado bi vam ih iskopali. A jednako ne vole ni kožu vam na leđima. Tamo je deru. A ne vole, o moj narode, ni vaše ruke. Samo ih koriste, vezuju užadima i okovima, seku i ostavljaju prazne. Volite ruke! Volite ih! Dignite ih i poljubite! Dodirnite nekoga, zapljeskajte, pomilujte njima lice jer ni njega ne vole. *Vi* morate ga volite, *vi*! I ne, ne vole ni vaša usta. Oni tamo videće da su vam usne rasečene i opet će ih raseći. Šta njima govorite, oni ne haju. Kad vrištite, oni ne čuju. Šta stavljate u usta da nahranite telo oni će vam oteti i dati vam otpatke. Ne, oni ne vole vaša usta. *Vi* morate da ih volite. To je plot o kojoj govorim. Plot koja traži ljubav. Noge koje traže da se odmore i da igraju; leđa koja traže potporu; ramena koja traže ruke, jake ruke, kažem vam. I počuj me, moj narode, tamo ne vole ni vaš vrat prav i bez omče oko njega. I stoga

volite svoj vrat; položite ruku na njega, pomilujte ga i uspravite. I vašu utrobu koju bi rado bacili svinjama u pomije, i nju volite. Tamnu, tamnu jetru- volite je, volite, i srce što vam bije u grudima, i njega volite. I to više od očiju ili nogu. Više od pluća što još nisu slobodno prodisala. Više od materice gde raste život i stidnih delova što ga daju, počujte me, volite svoje srce. Jer to vam je nagrada“ (Morison, 2013: 119).

Dom i negovanje tako postaju kulturna matrica koja pruža potporu novim naraštajima da razumeju i izgrade sopstveni identitet i obrazuju zaštitni oklop od neprijateljske sredine koja ih markira kao nepoželjne rasne objekte. Žensko osnaživanje se prenosi kroz materinsku liniju uticaja, vaspitanja i ponašanja i valorizovanja afroameričke kulture. Anrea Orajli naglašava ulogu žena u afroameričkoj kulturi kao nosilaca i čuvara tradicije. Majke su te koje prenose znanja, priče, usmene tradicije osnažujući svoju decu i kulturu kojoj pripadaju (O'Really, 12-13). Crne majke predaju baklju znanja svojim ćerkama, kao budućim majkama, bakama, drugima majkama, da čuvaju i neguju buduće generacije (isto, 13). Materinska linija koja služi kao put transmisije znanja, iskustva, veština opstanka, javlja se kao potvrda identiteta ćerke i njene realizacije ličnosti. Alis Voker će u svom eseju *In search of Our Mothers' Gardens* (1983) naglasiti značaj materinskog porekla kao kreativnog identiteta koji pokreće istraživanje i preispitivanje sveta i nasleđa „ tako puno priča koje ja pišem, koje svi mi pišemo, priče su naših majki” (Walker, 1983:240).

Težak zadatak odgajanja dece u rasističkom okruženju, utiče na različit pristup odgajanja muške i ženske dece u afroameričkoj kulturi. Briga za očuvanje psihofizičkog zdravlja svojih sinova je bolna svakodnevica afroameričkih majki, dok je najveći izazov sa kojim se majke suočavaju pitanje preživljavanja rasizma, diskriminacije, opresije ali i internih opasnosti droge, kriminala, buntovništva sa kojima se najčešće suočavaju dečaci u okviru svoje zajednice. Kako je ubistvo vodeći uzrok smrti Afroamerikanaca u Americi, nasilje, kriminal, siromaštvo, policijska brutalnost označavaju novi srednji prolaz⁴⁴ po mišljenju Marite Golden (Golden, 1995: 9 u O Reilly, 2004: 16). Problem se nastavlja i kada izmestite dete iz svoje sredine, (po iskustvu Golden koja je svog sina upisala u privatnu školu i drugo naselje), jer ga udaljavate od mesta otpora i istorije, gde se tradicionalno crpi i čeliči crna muškost (O Reilly, 2004: 17). Zadatak majke je da osposobi svoje sinove i svoje kćeri da izgrade snažne ličnosti koje će se suprotstaviti opresivnom društvu, dok istovremeno štite integritet i vrednuju svoj život. Odri Lord naglašava:

Najsnažnija lekcija koju mogu da naučim svog sina je ista ona lekcija kojoj učim svoju kćer: kako da bude ono što želi da bude za sebe. I najbolji način da ovo postignem je da budem ono što jesam i da se nadam da će naučiti iz ovoga da ne bude ja, jer to nije moguće, već kako da bude ono što je on. Ovo znači kako da se približiš glasu iz sopstvenog bića a ne promuklim, ubedljivim, ili pretećim glasovima spolja, koji ga prisiljavaju da bude ono što svet želi da on bude (Lorde, 1984: 77).

Autoritet majke koja se javlja kao čuvar tradicije, kulture, ilustrator mehanizama preživljavanja i psihofizički zaštitnik života svoje dece, garantuje mogućnost preživljavanja cele zajednice. Moć koju institucija majke ima u afroameričkoj zajednici je primarna za očuvanje i egzistenciju ove zajednice, negujući porodične i kulturne veze među njenim članovima i šireći mrežu otpora sistemu diskriminacije. Uloga majke je neodvojiva od identiteta crnih žena koje ovaj

⁴⁴ Middle Passage (termin koji označava stradalaštvo robova tokom preokookeanskog putovanja i transporta)

ulozi pristupaju bez straha da će izgubiti deo sopstvenog bića, karijere, života. Toni Morison naglašava da je uloga majke u njenom slučaju bilo oslobađajuće iskustvo:

Ne samo da sam mogla da budem ja, -šta god to bilo- već je to nekom bilo potrebno. To je drugačije od biti ćerka. Drugačije je od biti sestra. Ako slušate svoju decu i gledate ih, oni imaju zahteve koje možete da ispunite. Nije im potrebna ni preplavljujuća ljubav. Mislim, to je samo vaša sujeta u pitanju. Ako ih slušate, nekako ste kadri da se oslobodite tereta i taštine i raznih stvari i ponudite bolju verziju sebe, onu koja se vama dopada. Verzija koja se meni najviše dopadala je bila ona koju su moja deca želela. To nisam bila ja koja namršteno opominje „podignite svoje čarape”. Takođe, počinjete da gledate svet njihovim očima iznova- a to su vaše oči. To mi se činilo izvanrednim (Morison in Taylor-Guthrie, 1994: 270-271).

Oslobađajuće iskustvo majčinstva u afroameričkoj kulturi se oslanja na ideju izvorne predačke snage i mesta osnaženja crnih žena i dece, za razliku od zapadnog anglo-američkog feminističkog konteksta koji poziciju majčinstva posmatra kroz prizmu žrtve i patrijarhalne institucije koja je opresivistička prema ženama (O'Really, 20). Opisujući sopstveni život majke i spisateljice, Toni Morison govori o preplitanju ove dve sfere života: „Obično sam išla u drugu sobu da pišem, i oni bi (sinovi) često upadali, zapitkujući ili bi se svađali. I onda sam shvatila da oni *nisu želeli* da se odvojim od njih, tako da sad pišem u velikoj sobi u kojoj inače boravimo. Nisam im *trebala* i nisu imali ništa posebno da mi kažu; samo su želeli moje prisustvo” (Taylor-Gutherie, 1994: 32).

Andrea Orajli ističe formulu majčinskog ponašanja u fikciji Toni Morison koja ima cilj osnaživanje dece kroz materinsku liniju uticaja i delovanja. Međutim ovo znači odbacivanje tradicionalne patrijarhalne uloge supruge kao anglo-američkog modela ponašanja i funkcionisanja porodice (O'Really, 26). Orajli upoređuje model majčinstva Sare Rudik kroz tri zahteva majčinstva: očuvanja, rasta i društvenog prihvatanja sa modelom majčinstva koje Toni Morison istražuje u svojim romanima. Uz ove osnovne zahteve majčinskog delovanja, Toni Morison naglašava lečenje i zarastanje rana kako dece tako i odraslih pojedinaca koji u svom detinjstvu nisu uspeli da izgrade mehanizme otpora i kulturnog identiteta (isto, 29). Na ovaj način Toni Morison se suprotstavlja dominantnoj definiciji majčinstva kao ideološke konstrukcije koja je istorijski određena i prihvaćena kao jedina ispravna. Orajli naglašava dominantni diskurs majčinstva koji je formulisan u viktorijanskoj eri kao model moralnog majčinstva. Ovaj model je bio rasistički i klasni po svom uređenju jer se odnosio jedino na bele majke iz srednje klase. Za razliku od ovih majki, niže klase i ropkinje su posmatrane kao rasplodni genetski materijal koji je trebalo crpiti i eksploatisati. Period druge polovine dvadesetog veka je negovao model domaćice srednjeg staleža i fokusirao se takođe na majčinstvo ove grupe kao zvanični model, posmatrajući ga kao izolovanu i intimnu praksu (isto, 30-31). Kritički stav prema modelu majčinstva iz šezdestih godina, definisanom kao „osetljivo“ majčinstvo, Morison projektuje kroz definisanje crnog majčinstva kao kulturno determinisanog iskustva sa snažnom političkom ulogom osnaživanja (isto, 32).

Andrea Orajli tumači majčinstvo u romanima Toni Morison kroz ideju diskonekcije materinske linije koja uslovljava različite patologije kod dece i odraslih (O'Really, 70). U *Najplavljen oku*, Polin je izgubila vezu sa izvornom afroameričkom kulturom. Njen identitet se nalazi u procepu između nedostatka sopstvenih kulturnih vrednosti i nemogućnosti potpune identifikacije sa belaćkom popularnom kulturnom matricom. Polin stoga ne može da osnaži svoju ćerku i izgradi u njoj mehanizme otpora prema opresivnom društvu. Morison koristi metaforu neplodnog zemljišta u kome ne može da nikne cvet nevena sestara Mektir, kao što ni afroamerička

kultura ne može da nikne u neplodnom tlu rasističke Amerike, ali i zajednice koja internalizuje i kopira opresivistički model prema porodici Bridlav. Fizički deformitet koji prati Polin celog života utiče na sliku koju ona projektuje prema sebi: „za svoj osnovni osećaj odvojenosti i nedostatak vrednosti je krivila stopalo“ (111). Međutim, trenutak kada izgubi prednji zub, označiće njeno propadanje u sopstvenim očima i nepopravljivi doživljaj ružnoće koji će je od tad pratiti (117). Osećanje inferiornosti, Polin će preneti i na svoju disfunkcionalnu porodicu. Pekola nema zaštitu ni kod svoje majke koja ne prepoznaje nasilje u svojoj porodici i nema snage da mu se suprotstavi. Polin idealizuje sliku bele porodice koja se projektuje kroz filmsku industriju, maštajući o idealnom odnosu sa suprugom, decom i savršenom kućom: „beli muškarci vode računa o svojim ženama i svi su lepo odeveni u velikim, čistim kućama“ (123). Čak je i Pekola dobila ime po liku iz filma, na šta je podseća Morin Pil: „Pekola? Zar to nije ime devojke iz *Imitacija života*?...Bioskopska predstava, znaš. Gde mulatkinja mrzi svoju majku jer je crna i ružna ali onda plače na njenoj sahrani. Zaista je tužno“ (67). Pekola je žrtva transgeneracijskog prenosa traume svojih roditelja i zajednice. Polin sopstveni doživljaj prezira i ružnoće prenosi na svoju ćerku, dok je otac fizički zloupotrebljava. Polin prestaje da vodi računa o svojoj porodici, posvećuje se porodici Fišer i fizički se zapušta: pustila sam svoju kosu, uplela je i pomirila se sa činjenicom da sam ružna“ (123). Propadanje jedne porodice postaje metafora rasističke ideologije koja kida psihološko tkivo ugrožene manjine koja ne nalazi mesta u američkom snu potrage za srećom. Andrea Orajli tvrdi da kritičari *Najplavljen oka* nisu uspeli da odgovore na pitanje zašto su Polin i Pekola podložne žrtve narativa lepote i romanse za razliku od drugih likova koji su prema njima ravnodušni, poput sestara Mektir. Autorka delimično pronalazi odgovor u umetničkom senzibilitetu Polin Bridlav koja je za vreme kratkog školovanja bila „očarana brojevima i potištena rečima. Propustila je - ne znajući šta propušta-slikanje i bojice“ (89). Autorka pronalazi sličnost sa Sulom: „da je imala boje ili glinu, ili poznavala discipline plesa ili žice; da je imala bilo šta da zaposli njenu ogromnu radoznalost i njen dar za metafore, mogla je da zameni nemir i preokupaciju hirom aktivnošću koja bi joj obezbedila sve za čim je čeznula“ (105) (O'Really, 2004: 50). Budući da nije imala gde da se izrazi, Polin sve svoje napore ulaže u kuhinju Fišerovih koja postaje njeno umetničko delo. Autorka dalje nalazi gubitak duginih boja (simbol afroameričke kulture i ličnog identiteta) kod Polin Bridlav kroz paradigmu izbeljivanja i stapanja sa belom kulturom: „jedina stvar koja mi nedostaje je ta duga. Ali kao što sam rekla, više je se ne sećam“ (105) (isto, 51). Suzan Vilis naglašava da je problem sa kojim se suočavaju pojedinci u romanima Toni Morison kako sačuvati afroameričko kulturno nasleđe onda kada se veza sa crnačkim ruralnim jugom istanji prostornom i vremenskom distancom (Gates, 1984: 264 u O'Really, 2004: 51). Polin je doživela veliku promenu preseljenjem iz Alabame u Ohajo, gde se osećala usamljeno i izopšteno iz društva: „bilo je teško upoznati ljude ovde i nedostajali su mi moji ljudi. Nisam navikla na toliko belih ljudi“ (93). Polin želi da se uklopi u zajednicu, i počinje da kopira način odevanja, šminkanja, nošenja frizure dominantne kulture koja se produkuje kroz popularnu kulturu i filmsku industriju. Dok je bila trudna sa Pekolom, Polin uživa u ovim filmovima i počinje da projektuje sliku svog nerođenog deteta kroz standarde dominantne kulture. Polin je razočarana izgledom svoje ćerke koja ima izrazito taman ten: „izgledala je skroz drugačije od toga kako sam je zamišljala...znala sam da je ružna. Glava puna lepe kose, ali Gospode, bila je ružna“ (99-100).

Sličan odnos nerazumevanja, zločina i kazne odlikuje odnos Mile i Neveste. Mila ne može da prihvati svoje dete u porodilištu i odbija da je doji: „Nije mi drago što to kažem, ali od samog početka, još u porodilištu, stidela sam se bebe, Lule En. Pomislila sam da ludim kad je na moje oči postala modrocna“ (Morison, 2016: 13).

Kad Nevesta javi svojoj majci da će uskoro i sama postati majka, Mila odgovara: „Pretpostavljam da je oduševljena zbog bebe, a ne zbog oca deteta pošto ga uopšte ne pominje. Pitam se je li i on crn kao ona. Ako jeste, ne mora da se brine kao što sam ja brinula. Stvari su se malčice promenile otkako sam bila mlada. Modrocni posvuda na televiziji, po modnim časopisima,

reklamama, pa čak i po filmovima” (174). Promocija crne kulture i istaknutih pojedinaca se ipak i dalje svodi na njihovu upotrebnu vrednost. Afroamerikanci postaju vidljivi, ali kao egzotično Drugo u potrošačkom društvu koje plasira nove proizvode. Industrija lepote prihvata Nevestu kao egzotičnu zverku koja pleni. Džeri, stilista i dizajner savetuje Nevestu: „Nevesto, treba uvek da nosiš belo. Uvek samo belo i skroz belo.. „Ne samo zbog tvog imena”, kazao mi je, „već i zbog toga kako ide uz tvoju kožu boje slatkiša od sladića”, rekao je. „A crna je sad ultra moderna. Razumeš šta hoću da kažem? Stani. Ti si pre nalik čokoladnom sirupu. Tako će ljudi, kad god te vide, pomisliti na čokoladni sufle sa šlagom” (41). Industrija mode je visokoprofitabilna industrija koja plasira trendove, sliku poželjnog i prihvatljivog izgleda trasirajući način na koji žene vide sebe u savremenom društvu. Manekeni koji nose i prezentuju ove poželjne slike ponašanja i izgleda predstavljaju primamljivo pakovanje koje prodaje proizvod i sa kojim se milioni ljudi identifikuje. U tom smislu, zanimljiv je slučaj Halime Aden, prvog supermodela sa hidžabom⁴⁵. Halimina priča je klasična priča o američkom snu. Rođena u Keniji kao izbeglica somalijskog porekla, provela je prve godine svog detinjstva u kampu za izbeglice u Keniji, da bi se preselila sa svojom porodicom u Minesotu sa sedam godina. Kada je ponela titulu kraljice mature u svojoj školi to je otvorilo vrata daljoj karijeri u industriji lepote. Halima je 2016. godine učestvovala na takmičenju izbora za Mis Minesote u SAD, kao prva takmičarka sa hidžabom, gde se plasirala u polufinale. Odatle kreće interesovanje poznatih modnih kuća i časopisa za nju i poznati angažmani. Halima je istovremeno sa svojom karijerom u modnoj industriji i ambasador Unicefa, da bi se krajem 2020. godine, ponovo našla u žiži javnosti, sa istupanjem iz modne industrije i izjavama da je modna industrija vršila pritisak na način kako ona nosi maramu, što se kosi sa njenim verskim ubeđenjima. U intervjuu za BBC⁴⁶, Halima naglašava da kako je njena karijera napredovala, tako je sve manje imala mogućnosti da utiče na način kako nosi maramu koja je postajala sve svedenija. U septembru 2019. godine, našla se na naslovnoj strani časopisa King Kong, gde je nosila jarku crvenu i zelenu senku za oči i delove nakita na licu, koja je podsećala na masku: „Stil i šminka su bili užasni. Izgledala sam kao belačka fetišizirana verzija sebe”. Ona nastavlja da je još strašnije to što je u istom broju časopisa bila i naga fotografija muškarca: „Zašto je časopis smatrao da je prihvatljivo da u istom broju stoje zajedno pokrivena muslimanka i nag muškarac na sledećoj strani?” (Aden, 2021). Halima ističe da je modna industrija uticala na emotivnu organizaciju njene ličnosti, gde nije mogla da poveže svoju ličnost sa slikom koja se projektuje javnosti: „nisam bila uzbuđena jer nisam mogla da vidim *sebe*. Moja karijera je bila na vrhu, ali ja mentalno nisam bila srećna” (Aden, 2021). Halima je krajem 2020. godine odlučila da napusti modnu industriju i mesto ambasadora u Unicefu. Ona ističe da Unicef nije ispunio njena očekivanja. Budući da je i sama prošla kroz kamp za izbeglice, Halima je bila šokirana kada su joj deca iz kampa Kakuma na njeno pitanje da li i dalje vežbaju i izvode tradicionalne plesove za poznate i slavne posetioce odgovorila potvrdno, ističući da su ovaj put to činili za nju. Ona dalje zaključuje da joj se čini kako organizacija ulaže više napora da održi brend nego što ulaže u obrazovanje dece (Aden, 2021). Fetišizam, promocija folklora i ulepšana, našminkana slika prihvatljiva potrošačkoj kulturi, na taj način promovišu poželjnu sliku drugosti, dok latentno održavaju pozicije moći i podređenosti manjinskih kultura. Nevesta je oličenje privida uspeha u dominantnoj potrošačkoj kulturi. Ona je svoje odbačeno crno telo prepakovala u skupoceno pakovanje i poželjnu sliku luksuznog života: „ postala sam crna lepotica kojoj nije potreban botoks da ima usne što mame na poljubac niti solarijum da skrije bledilo kao u mrtvacu. A nije mi potreban ni silikon u dupetu. Prodala sam svoje elegantno crnilo svim onim duhovima iz prošlosti i oni mi sad plaćaju za to“ (64).

⁴⁵ veo ili marama, koju nose neke žene islamske veroispovesti. Hidžab ne obuhvata pokrivanje lica i ruku.

⁴⁶ <https://www.bbc.com/news/stories-55653029>

Supermodel Halima Aden: 'Why I quit' 14 January 2021.

Mila je svesna da je svoju ćerku odgajala u rasističkom okruženju i da nije uspela da je zaštititi, osnaži i pripremi za samostalan život. Strogo vaspitanje, prekori i emotivno suzdržavanje su ostavili posledice na bliskost između Neveste i njene majke. Mila tužno zaključuje:

„Na koverti nema pošiljaoca. To valjda znači da sam i dalje loš roditelj koga će do smrti kažnjavati zbog dobronamernog i zapravo nužnog načina na koji sam je podizala. Znam da me mrzi. Čim je mogla, ostavila me je sasvim samu u onom užasnom stanu. Pobegla je od mene što je dalje mogla: udesila se i dobila neki važan posao u Kaliforniji. Kad sam je poslednji put videla, izgledala je tako lepo da sam zaboravila na njenu boju. Ipak, odnos nam se i dalje svodi na to da mi ona samo šalje novac” (174).

Andrea Orajli ističe da Morison teži da razmontira, destabilizuje i dekonstruiše narative gospodara i omogući crnim ženama da govore i pišu o porodici, lepoti, majčinstvu u skladu sa učenjima afroameričke materinske linije (O'Really, 48).

Odri Lord u eseju *Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* postavlja pitanje: „Šta znači kada oruđa rasističkog patrijarhata koristite da istražite plodove tog istog patrijarhata? To znači da su najuži mogući parametri promene mogući i dozvoljeni“ (Lorde, 1984: 1). Odri Lord govori sa pozicije Afroamerikanke, lezbijke i feministkinje, ističući sopstvenu dvostruku opresiju manjine, i odnos bele feminističke akademske zajednice koja prosto toleriše razlike umesto da ih prihvati kao legitimne. Odri Lord govori o međusobnoj nezi između žena koje se oslanja na solidarnost i prijateljstvo. Ovi ujedinjujući odnosi imaju potencijal da obezbede slobodu i afirmišu poziciju moći u okviru ugroženih grupa: „međusobna zavisnost žena je put u slobodu koja dozvoljava da JA budem, ne u službi upotrebe, već u službi kreativnosti. Ovo je razlika između pasivnog biti i aktivnog postojanja“ (Lorde, 1984: 1).

One među nama koje stoje izvan kruga društvene definicije prihvatljivih žena; one među nama koje su kovane u loncima razlika - one među nama koje su siromašne, koje su lezbijke, koje su crne, koje su starije, znaju da preživljavanje nije akademska veština. To je učenje kako da prihvatiš svoje razlike i učiniš ih snagom. Jer gospodarov alat nikad neće razmontirati njegovu kuću. Mogu nam dozvoliti privremeno, da ih pobedimo u njihovoj igri, ali nikada nam neće omogućiti da iznesemo pravu promenu. I ova činjenica je preteća onim ženama koje još uvek definišu gospodarevu kuću kao jedini izvor potpore (Lorde, 1984: 2).

Aktivno postojanje po mišljenju Odri Lord zahteva akciju, samorazumevanje i samospoznaju kroz kreativno izražavanje i zauzimanje društveno odgovornih uloga. Ženska solidarnost i prijateljstvo su jedan od načina ohrabrivanja i osnaživanja Afroamerikanki u opresivnom društvu. Odgovorno roditeljstvo predstavlja dodatnu snagu afroameričke manjine koja putem izgradnje čvrstog identiteta, karaktera i svesti svoje dece postaje nosilac promene i pokretač društvenih promena cele nacije. Odbacivanje statusa žrtve koja permanentno ostaje zarobljena u lancu transgeneracijskog prenosa traume, nasilnog ponašanja i svedoka nasilja, započinje kvalitetnim odgojem. Majčinstvo kao oslobađajuće iskustvo i najsnažnija institucija afroameričke manjine potvrđuje se kroz emancipatorske narative i kulturne prakse ove zajednice. Du Bois govori o majčinstvu crnih žena na sledeći način:

Otac i njegovo obožavanje je Azija; Evropa je oprezno, zaokupljeno sobom dete koje teži napretku, ali zemlja majke jeste i bila je Afrika. Na suptilan i misteriozan način, uprkos njenoj intrigantnoj istoriji, njenom ropstvu, poligamiji i kulučenju, čin afričke majke prožima njenu zemlju. Majka Isis i dalje je nominalno boginja crnog kontinenta, u misli, ako ne zvanično. Niti se sve ovo čini radi pukog preživljavanja istorijskog matrijarhata kroz koji su sve nacije prošle-izgleda da je više od ovoga-kao da je velika crna rasa u prolasku kroz korake ljudske kulture dala svetu ne samo gvozdeno doba, obradu zemlje i odomaćivanje životinja, već takođe i specifičan naglasak na majčinski ideal. 'Nijedna majka ne može da voli nežnije i nijedna majka nije nežnije voljena od crne majke' piše Šnajder (Du Bois, 1920 u Gajić, 2021: 203).

6. Umetnost i identitet

6.1.Pluralizam umetničkih stavova i pokreta

Pitanje rase je postalo dominantno u sklopu pozicioniranja rasnih manjina razvijenih zapadnih društava. Tako rasni identitet postaje preokupacija umetnika (pripadnika ovih rasnih manjina). Nova generacija crnih intelektualaca, među kojima je bio i Alan Lok, doajen Harlemske renesanse, označili su procvat afroameričke kulture (Janson, 2008: 1024). Afroamerikanci su koristili umetnost kako bi dokazali svoju humanost i zahtevali jednakost. Promovisanjem *crne estetike* podsticali su se afroamerička kultura, uticaj afričkih tradicija, rasni identitet i senzibilitet (isto, 1025). Ovaj uzlet afroameričkog kulturnog pokreta se završio Velikom depresijom. Tokom turbulentnih šezdesetih i sedamdesetih godina, razvili su se mnogi pokreti koji su okupljali afroameričku manjinu i osvetljavali različite probleme ove zajednice. *Black Arts Movement* (Pokret Crne Umetnosti) i *Black Power* (Crna Moć) promovisali su ideju *black pride* (crnog ponosa). Ovi pokreti su težili da promene političku i kulturnu klimu, gde su crni umetnici stvarali politički angažovanu umetnost koja je istraživala istorijsko nasleđe i identitet Afroamerikanaca.

Jedan od prvih i najznačajnijih vizuelnih projekata koji se bavio temom afroameričkog iskustva bio je *Zid poštovanja*, u Čikagu 1967. godine. Iza ovog projekta je stajala radionica vizuelnih umetnosti Organizacije za kulturu crnih Amerikanaca –OBAC, sa naglaskom na OBA(u urbanom žargonu- vođa). Mural ma kome su radili umetnici i stanovnici Sautsajda je zamišljen kao zbir portreta prikazujući crne političare, umetnike i sportiste (Malkoma Eksa, Martina Lutera Kinga, Čarlija Parkera, Aretu Frenklin i Muhameda Alija) (Arnason, 2003: 634). Iako je mural doživeo tragičnu sudbinu (nasilje koje se odigravalo u njegovoj blizini rezultiralo je rušenjem murala i zgrade na kojoj je naslikan), umetnici koji su učestvovali u njegovoj izradi su osnovali Afri-COBRA, zajednicu loših relevantnih umetnika (Arnason, 2003: 635). Glavni zadatak ove zajednice je bio slavljenje afričkog identiteta i pozivanje na svesnost političkih borbi kroz reprezentaciju crne vizuelne kulture. Tokom sedamdesetih godina umetnica Fejt Ringold istražuje afroameričko žensko iskustvo kroz tkanje narativnih pokrivača (kiltova). Prateći porodičnu tradiciju onako kako ih je pravila njena baka, koja je ovu tehniku naučila kada je bila ropkinja, Fejt Ringold je sašila kilt *Ko se boji tetka Džemajme?* (1982). Kilt ima narativni karakter i priča porodičnu istoriju uvodeći niz likova, porodičnih odnosa i sudbina (Arnason, 637). Edrijen Pajper, umetnica i filozofkinja, takođe je istraživala crno žensko iskustvo i rasne politike, kroz konceptualnu umetnost i performans, integrišući svoje iskustvo obojene žene svetlije puti u procesima formiranja ličnog i kolektivnog identiteta u Americi (Arnason, 639).

6.1.1 Kriza identiteta i društvena klima na kraju 20.veka

Devedesete godine su u umetničku sferu uključile radikalne političke stavove. U Sjedinjenim Državama, umetnost je na drugačiji način uspostavljala odnos sa politikom. Umetničku zajednicu, koja je već bila u žalosti zbog sve većeg broja umetnika, kustosa i pisaca koje je odnosila sida, sada je napala i vlada. „Desničarski orijentisani političari su počeli da se pojavljuju u muzejima, na

otvaranjima izložbi, da bi objavili rat skarednosti i udarili na, po njihovom mišljenju, izopačenu umetnost” (Arnason, 730).

Progovaranje o iskustvima marginalnih zajednica u američkom društvu je uključivalo homoseksualnu, sadomazohističku subkulturu kao i iskustva rasnih manjina. Fred Vilson je 1992. godine priredio izložbu *Miniranje muzeja*, smeštajući zardale okove iz vremena robovlasništva među visoko poliranim predmetima od srebrnine izloženim u etnografskim vitrinama (Arnason, 733).

Izrazito politizovana umetnost koja je uključena u izložbu Bijenala 1993. godine u Vitni Muzeju američke umetnosti u Njujorku, proizvela je snažne reakcije. Izložba je uključivala multi kulturalne, rasne, rodne politike identiteta uključujući i desetominutni video zapis Džordža Holideja koji prikazuje prebijanje Rodnija Kinga⁴⁷ (Saltz i Corbett, 2016). Njujork Tajms Magazin će ovaj rad oceniti: „Prisustvo videozapisa gospodina Holideja ukazuje na jednu od osnovnih mana izložbe, a to je da se manje radi o umetnosti našeg vremena, a više o samom vremenu”⁴⁸ (Smith, 1993: 1)

Bijenale je uključivalo veliki broj marginalizovanih zajednica sa naglaskom na rasnim, rodnim i seksualnim razlikama, prikazujući raznovrsnost američke umetnosti krajem dvadesetog veka. Zanimljivo je da većina inače malog broja umetničkih dela koja nisu izrazito politizovana, predstavlja dela muških belih autora. „Nesrećan utisak koji se dobija je da kako bi uspeali, umetnost manjinskih umetnika i žena treba biti blisko vezana za njihovu ličnu situaciju, prvenstveno za njihov osećaj viktimizacije“ (Smith, 1993: 1).

Džeri Salc i Rejčel Korbet će se u članku iz 2016. godine osvrnuti na Bijenale iz 1993. godine kao prelomni trenutak u američkoj umetničkoj i kulturnoj sceni, tvrdeći da je „radijacija nastala nakon Bijenala iz 1993. godine i dalje prisutna, nakon dve decenije od ovog multikulturalnog, političkog, identitetsko- političkog, prosto rečeno lošeg bijenala“ (Saltz i Corbett, 2016).

Negativne kritike koje su usledile, autori će nazvati ratom: „beli muški kritičari su podivljali”. Majkl Kimelman iz Tajmsa je izrekao: „Nije mi se dopala izložba“, minirajući umetnost kao „mračno“, „političko sloganiranje i samozadovoljno samoizražavanje“. Robert Hjuze je izjavio da je izložba „fijesta kukanja“ i „propovednička i politička“. Njuzvik je otkrio „aromu kulturnog obeštećenja“. Džed Perl je mislio da je izložba kalkulirana da navede „bele muške kritičare na znojenje od krivice, kajanja, akomodacije“. Hilton Kremer, upućujući na jednu od kustoskinja bijenala, Afroamerikanku Telmu Golden, rekao je da je „grozna logika da gospođica Golden bude u timu kustosa“ (isto).

Salc dalje zaključuje da su kritičari bili u pravu u smislu da se svet umetnosti promenio, kao i društvena klima koja danas puca od „belog besa“. Ovaj bes *bele* Amerike se očituje u gubitku monopola nad vlasništvom američke kulture. Bijenale iz 1993. godine je simbolično označilo kraj vizuelne kulture kao prvenstveno bele, zapadne, heteroseksualne i muške (Saltz, 2016).

⁴⁷ vulture.com

How Identity Politics Conquered the Art World, an oral history. Jerry Saltz and Rachel Corbett
A version of this article appears in the April 18, 2016 issue of New York Magazine

⁴⁸ nytimes.com

AT THE WITHNEY, A BIENNIAL WITH A SOCIAL CONSCIENCE, Roberta Smith

A version of this article appears in print on March 5, 1993, Section C, Page 1 of the National edition with the headline:
AT THE WITHNEY, A BIENNIAL WITH A SOCIAL CONSCIENCE.

Jedna od najdramatičnijih borbi u umetničkom svetu je vođena krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina, povodom retrospektivne izložbe fotografa Roberta Mepltorpa. Izložbu u Muzeju Korkoran u Vašingtonu je delimično finansirala NEA (National Endowment for ART, Nacionalna fondacija za umetnost) kojom upravlja federalna vlada. Kongresmen Džes Helms je proglasio izložbu Mepltorpovih radova opasnom po američki sistem vrednosti, a novčanu pomoć NEA, pljačkom javnih fondova (Arnason, 730). Teme kojima se Mepltorp bavio su uključivale društvene margine, homoseksualizam, seksualne i rasne razlike.

Kada je Vitni muzej uključio razne pripadnike manjinskih umetnosti u bijenale 93. godine, umetnički svet je ostao zapanjen smelošću i političkim porukama koje su upućene javnosti. Daniel J. Martinez, multimedijalni umetnik iz Los Anđelesa je dizajnirao kartice koje su deljene prilikom ulaska na izložbu na kojima je pisalo: *I can't imagine ever wanting to be white* (Ne mogu da zamislim da želim da budem beo), koje su kritičari smatrali posebno uvredljivim. Reakcije su bile žestoke: „bilo je oko 800-900 pisanih kritika koje su se uglavnom svodile na: Ko je pustio kvir pripadnike i manjine u muzej“? (Saltz, 2016).

Telma Golden, kustoskinja Vitni bijenala 1993. godine, sprovodi izložbu *Black Male* (Crna muškost) izlažući dela Freda Vilsona, Adrijen Pajper, Leona Goluba i Barkli L. Hendriksa, omogućivši proboj afroameričkih umetnika u umetnički svet i relevantne institucije kulture (isto). En Filbin, izlaže sečene siluete Kare Voker u *Drawing Center* 1994. godine u Njujorku:

Iskreno, nije se dešavalo tako često da budemo tako iznenađeni i impresionirani. Radovi nisu bili ni slični onome što smo do tada videli. Rad koji je izložila na našoj izložbi je bio izvanredan, šokantan, i intenzivno konfrontacijski prema problemu rase. Dvosmislenost je bila veoma provokativna i puno kontraverzi je kružilo oko Kare. Ona je crna žena, ali za koga je govorila? I da li je poruka rada bila dovoljno politički jasna? (u Saltz, 2016).

Kasnije će se starija koleginica Beti Sar oglasiti povodom medijskog interesovanja za ovu umetnost: „Osećala sam da je rad Kare Voker odvratn i negativan i predstavlja izdaju prema robovima, posebno žena i dece; prvenstveno je služio da zabavi belički umetnički establišment“ (Saltz, 2016). Ono što postaje evidentno je interesovanje za crne umetnike koji postaju vidljivi u umetničkom svetu. Stiven P. Henri, urednik galerije Paula Cooper tvrdi:

„Desio se preokret, kada su obojeni umetnici počeli da izlažu u galerijama, postali su prisutni na umetničkom tržištu“. Još uvek ste imali Romara Berdena i Jakoba Lorensa, ali oni su oduvek viđeni kao crni umetnici, dok je Žan Mišel Baskijat bio superzvezda, i verujem da je njegov uspeh redefinisao kako se obojeni umetnik može naći u mnogim umetničkim kolekcijama (isto).

Ipak ovo interesovanje za crne umetnike Koko Fusko posmatra kao trend:

„Kolekcionarima nije potrebno puno. Inače ih nema puno u Sjedinjenim Državama koji otkupljuju savremenu umetnost, i potrebno je par njih da se zainteresuje za delo i odatle to kreće. Ukoliko se ispostavi da se neko dobro prodaje, ostale galerije će pratiti trag. Oni kažu: „Naći ću ja sebi crnu osobu, i to je u suštini ono što se desilo“ (Saltz, 2016).

6.2. Beti Sar, Kara Voker i Lorna Simpson

6.2.1. Geneza crne ženske emancipacije i afirmacije

Beti Sar pripada starijoj generaciji umetnika, koja se tokom sedamdestih godina profilisala kao politički angažovana umetnica koja je odbacila beli feminizam i fokus umetničkog rada prebacila na osnaživanje crnog ženskog identiteta. Umetnice Lorna Simpson i Kara Voker pripadaju mlađoj generaciji afroameričkih umetnica koje su se afirmisale tokom osamdesetih i devedesetih godina, pristupajući problemu rase i identiteta u postmodernoj eri kroz uticaj konceptualne umetnosti, feminizma i identityarta, fotografije i video rada.

Istraživanjem generacijski različitih umetnica koje se bave istovetnim temama, ali kroz različite izražajne medijume, težili smo da ukažemo na problem kontinuiteta i diskontinuiteta pozicioniranja rasne traume i umetničkog angažmana. Savremeno promišljanje rasnih trauma u delima Lorne Simpson i Kare Voker, ukazuje na krhkost identiteta i istorijskih narativa. Kara Voker će sa svojim provokativnim siluetama ukazati na zajedničku prošlost koja i danas oblikuje odnose u Americi pružajući zadovoljstvo u rasističkoj brutalnosti. To će je staviti u središte rasprava o rasi i umetnosti, pa će starija koleginica Beti Sar pokrenuti kampanju protiv umetnosti Kare Voker, koju će posmatrati kao ponižavajuću, rasističku i degradirajuću. Foto-tekstualne instalacije Lorne Simpson koriste istoriju minimalističke i konceptualne umetnosti primenjujući metafore na društveni prostor. Tako fragmenti rečenica i fotografije sa leđa neimenovanog crnog ženskog subjekta postaju znak društvene represije.

Postavlja se značajno pitanje pozicioniranja umetnosti rasnih manjina i represivnog društva. Starija generacija, kojoj pripada Beti Sar veruje u rasni ponos, formiranje snažnih subjekata koji u jednom trenutku mogu postati i militantni, kao i politički angažman umetnosti koja mora učestvovati u borbi za emancipaciju i oslobođenje. Sa druge strane postmoderno promišljanje umetnosti, društva, istorije i politike u delu Kare Voker dobija različite konotacije. Tako će ona komentarišući najavu svoje izložbe u *Sikkema Jenkins and Co.* u Njujorku, septembra 2017, izjaviti:

Kara Walker: Art Can't Solve the Nation's Racial Problems, (Kara Voker: Umetnost ne može rešiti rasne probleme nacije, odnosno Kara Walker, Tired of standing up, promises art not answers (Kara Voker, umorna od isticanja, obećava umetnost ne odgovore)⁴⁹.

Lorna Simpson će u svom novijem radu koristiti isečke iz *Ebony* magazina iz pedesetih godina, i reklame perika namenjenim Afroamerikankama kolažirajući ih sa formacijama leđa, kao simbolom izdržljivosti. Simpson će reći: „to je poput ideje istrajnosti potrebne za život pod ledom- ne može se preživeti u hladnom- ali, zar ne živimo u netolerantnim, nemogućim, političkim vremenima i očekujemo da preživimo?“ (Simpson, 2017).

Beti Sar se formirala u sklopu pokreta umetnosti asamblaža u Los Angelesu. Asamblaž predstavlja trodimenzionalni umetnički objekt, nastao spajanjem raznorodnih predmeta i materijala. Asamblaž je kao oblik umetničkog oblikovanja nastao u kubizmu, futurizmu i dadaizmu, dok se primenjivao u nadrealizmu, neodadi, fluksusu, pop-artu, novom realizmu i postmodernoj umetnosti. Marsel Dišan je sa svojim *ready-made* skulpturama, nastalim spajanjem proizvodnih predmeta

⁴⁹ nytimes.com

A version of this article appears in print on Aug.18,2017, Section C, page 14 of the New York edition with the headline:An ARTIST, Tired of Standing Up, promises Art, Not Answers.

postavio strategiju asamblaža (Šuvaković, 2011: 105). Pionir kolaža, asamblaža i montaže u Americi je tokom tridesetih i četrdesetih godina bio Džozef Kornel. Njegove konstrukcije, kutije stvaraju lični svet snova srodan nadrealističkom asamblažu. One sadrže različite asocijacije na porodicu, detinjstvo, kulturu, istoriju i umetnost. Arnason će ga uporediti sa Prustom, i najbližljivije čuванom javnom tajnom među američkim umetnicima (Arnason, 1975: 568-9).

Tokom šezdesetih godina u Los Anđelesu se obrazuje krug umetnika (Dejvid Hamons, Noa Purifoj, Timoti Vošington, Danijel LaRu Džonson, Beti Sar) koji se bave aproprijacijom transformišući i reciklirajući odbačene predmete i materijale u umetnička dela asamblaža. Pokrenuti neredima u Votsu⁵⁰, crni umetnici su skupljali predmete i fragmente drveta, boje i ruševina, osnažujući svoju zajednicu i progovarajući o nepravdama i diskriminaciji kojoj su bili izloženi. Beti Sar skuplja različite predmete, uključujući i rasističke memorabilije, razglednice, kuhinjske elemente, reklamne omote koje će kasnije upotrebiti u oblikovanju umetničkih poruka. Beti Sar se profilisala na raskršću ideologija crne moći i feminizma, ukazujući na probleme emancipacije crnih žena u društvu i u umetnosti. Istoričarka umetnosti Džejn Karpenter naglašava da je Sar bila prva koja je integrisala rasističke prikaze u svoje asamblaže:

Mešajući rasne stereotipe sa popularnom kulturom i ikonama crne moći, i slojevima feminističkog, predačkog nasleđa i duhovnim metaforama, Sar, rehabilituje tetku Džemajmu i ponovo je pozicionira u središte interpretacije. Ona se može čitati kao figura svetog materinstva, prikaz žene i revolucionarni borac. Sar je odbacila istoriju tetke Džemajme, transformišući je u ritualizovanu ikonu oslobođenja (Carpenter, 46).

Lorna Simpson pripada pokretu *identity politics* (politike identiteta)⁵¹ koji se profilisao tokom osamdesetih godina u Americi, postavljajući pitanja identiteta, represije, nejednakosti i nepravde marginalizovanih grupa. *Identity politics* (politike identiteta) uključuju iskustva pokreta za građanska prava šezdesetih godina, drugi talas feminizma i oslobađanje LGBT zajednice, progovarajući o svojim iskustvima i problemima inkluzije u mejnstrim kulturu. Lorna Simpson je bila jedna od učesnica *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, kao i Vitni bijenala 1993. godine, čija je vodeća tema bila konstrukcija identiteta⁵² i decentralizacija institucionalizovanog fokusa na belu kulturu (Moore Saggese, 2015). Istražujući lične i ukrštajuće identitete koje oblikuju društvene konstrukcije roda, rase, klase, kulture, istorije i pamćenja, Lorna Simpson pristupa konceptualnoj fotografiji kao mestu ukrštanja verbalnog i vizuelnog.

Kara Voker pažnju javnosti i umetničkog sveta zadobija sredinom devedesetih godina sa šokantnim i jedinstvenim sečenim siluetama koje parodiraju rasističke postavke i ikonografiju robovlasničkog američkog Juga. Dovodeći u pitanje savremene pretpostavke o rasi, kulturi i identitetu, Kara Voker nudi novo prikazivanje istorije, brutalno razotkrivajući i rušeći stereotipe američkog društva. Kako bismo dublje razumeli mehanizme i dinamiku društvenih i umetničkih kretanja u američkoj kulturi, pristupićemo analizi dela izdvojenih umetnica, sa posebnim osvrtom na umetničko suočavanje sa rasističkim pretpostavkama i stigmama, ličnim i kolektivnim traumama i različitim projektima emancipacije i terapije.

⁵⁰ Pobuna u Watts-u se odnosi na događaj u Los Anđelesu 1965, u geto naselju gde prilikom zaustavljanja i hapšenja afroameričkog motoriste, Margita Fraja, dolazi do eskalacije i nasilja koje je trajalo šest dana.

⁵¹ art term- identity politics

tate.org.uk

⁵² Dr.Jordana Moore Saggese, " Identity politics: From the Margins to the Mainstream," in Smarthistory, August 9, 2015, accessed October 27, 2020, <https://smarthistory.org/identity-politics-from-the-margins-to-the-mainstream/>.

6.2.2. Beti Sar i oslobođenje tetke Džemajme

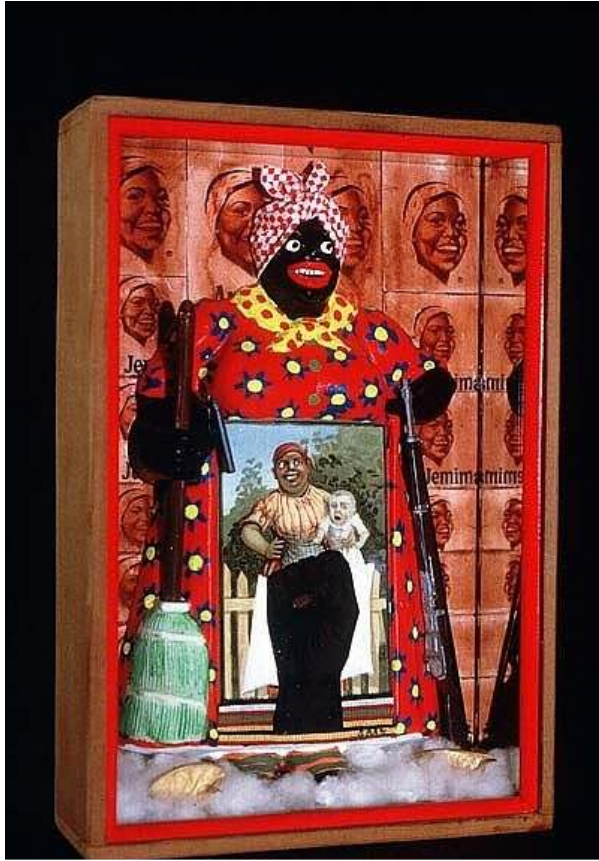
Beti Sar je rođena 1926. godine u Los Angelesu, Kaliforniji. Obrazovanje je stekla na Kalifornijskom državnom univerzitetu. Diplomom osnovnih studija dizajna je stekla 1947. godine. Sar je u svom ranom radu bila posvećena grafici i kreiranju asamblaža od pronađenih predmeta, istražujući misticizam simbola kao i opresiju afro-američke kulture. Sar je bila deo pokreta Crne umetnosti tokom sedamdesetih godina istražujući rasizam kroz apropijaciju i rekontekstualizaciju afroameričkog folklora.

O politizaciji svog rada Sar kaže:

Moj rad je počeo da biva politizovan nakon smrti Martina Lutera Kinga 1968. godine. Ali rad *Oslobođenje tetke Džemajme*, koji je nastao 1972. godine je prvo delo koje je bilo politički eksplicitno. Postojao je centar u Berkliju, na grancama teritorije Crnih pantera u Oklandu, koji se zvao Dugin znak. Oni su poslali otvoreni poziv crnim umetnicima da učestvuju na izložbi o crnim herojima, pa sam odlučila da stvorim crnu heroinu.

Godinama sam skupljala ponižavajuće slike: razglednice, omot od cigara, reklamu za pasulj, crnu pastu za zube. Pronašla sam figuricu tetka Džemajme, kakikaturu crne ropkinje poput one koja se kasnije koristila za reklamu palačinki. Imala je metlu u jednoj ruci, u drugu sam joj stavila pušku. Ispred nje sam stavila razglednicu na kojoj je bila dadilja sa mulatskim detetom, što je predstavljalo još jedan način na koji su crne žene bile eksploatisane u ropstvu. Koristila sam ponižavajuću sliku da osnažim crnu ženu, čineći je revolucionarkom, kao da se buni protiv svog ropskog položaja.

Kada je moj rad uključen u izložbu *WACK! Art and the Feminist Revolution*, u muzeju savremene umetnosti u Los Angelesu 2007, aktivistkinja i naučnica Anđela Dejvis je održala govor u kome je rekla da je pokret crnih žena započeo sa mojim radom *Oslobođenje tetke Džemajme*.“ (Saar, 2016)



Slika broj 3. Betye Saar, "The Liberation of Aunt Jemima" (assemblage, 11 ¼ x 8 x 2 ¾ in.), 1972. Betye Saar, Oslobođenje tetke Džemajme, asamblaž, 1972.

Mammy (dadilja) figurine su groteskne stereotipne predstave crnih žena, korišćene u industriji kao proizvodi za domaćinstvo koje su uključivale široku lepezu proizvoda: od držača za metle, olovke, posude za kolače. Ova stereotipna predstava se odnosila na ropkinje koje su radile u domaćinstvima, a prikazivane su kao debele, neprivlačne, servilne i odane gospodarima. Ketrin Klinton će u knjizi *The Plantation Mistress: Woman's World in the Old South* zaključiti da je *dadilja* stvorena da bi delovala neprivlačno tako da belci nikad ne bi poželeli nju naspram svoje bele supruge, dokazujući da crkinje nisu bile seksualno privlačne i da su bile srećne kao ropkinje (Clinton, 205).

Delo *Oslobođenje tetke Džemajme*, prikazuje kompoziciju asamblaža sa pozadinom na kojoj se ponavlja slika tetke Džemajme, reklamnog omota za brend palačinki, dok je centralna figura sa metlom u jednoj i puškom u drugoj ruci. Ispred nje se nalazi razglednica na kojoj stereotipna crna ženska figura u naručju drži mulatsko dete. Ispod njenih nogu se nalaze komadići pamuka.

Sar je ovaj rad nazvala protestom protiv rasizma i seksizma koje su Afroamerikanke trpele decenijama i vekovima. Sar suprotstavlja sliku tetke Džemajme, zaštitnog lica brenda palačinki u stilu pop-arta Endija Vorhola, naglašavajući konzumerizam američkog društva. Afroamerikanka je svedena na upotrebnii proizvod koji američko društvo eksploatiše stotinama godina. Crno žensko telo je zloupotrebljavano i zlostavljano kroz različite oblike društvene represije, telesne, psihološke, kulturne i civilizacijske. Ovim delom Sar poručuje da je vreme da se afroamerička ženskost

emancipuje i povratu ljudsko dostojanstvo. Ona drži pušku u ruci kao znak protesta i spremnosti da odbrani svoja prava. Negativna, stereotipna figura je reciklirana u snažnu poruku ohrabrenja i osnaživanja crnog ženskog identiteta. Asamblaj malih dimenzija podseća na toteme afričkih plemena, ali u američkom kontekstu predstavlja moderne fetiše, zaključuje Edvard Luci Smit (Lucie-Smith, 440-441). Rušenje stereotipa je glavna misija Beti Sar. Naoružana tetka Džemajma predstavlja otpor viševjekovnom potčinjavanju i traumatizaciji afroameričke manjine. Rasna trauma afroameričke zajednice je politički probuđena ubistvom Martina Lutera Kinga, i Sar joj se suprotstavlja umetničkim protestom. Crno žensko telo je sa jedne strane viđeno kao hiperseksualizovano, devijantno a sa druge groteskno, debelo, sa ogromnim butinama i zadnjicom, predstavljajući istovremeno fetiš i tabu. Tokom sedamdesetih godina veza između feminizma i crnog nacionalizma je izvršila snažan uticaj na umetničku zajednicu.

Toni Morison u slici dadilje vidi predačku moć:

Ako žene žele da budu kompletne, odgovor možda ne leži u budućnosti, odgovor može biti tamo. I to me više interesuje nego u potpunosti oslobođene žene, žene koje razumeju svoju prošlost, ne samo žene koje teraju po svom. Jer te žene su znale kako da neguju i kako da prežive... Čini mi se da je najpoštovanija osoba upravo ta žena koja je isceliteljka i razume biljke i stene i živi na selu. Ti ljudi su uvek čudni kad dođu u grad. Te žene uvek znaju koliko je sati, samo gledajući u nebo. Ne želim da to redukujem, ali to obraćanje pažnje na različite informacije koje sigurno nisu korisne u smislu karijere... to je kvalitet koji se povezuje sa dadiljom, crnom dadiljom. Ona je bila kadra da doji, isceljuje, cepa drva, mogla je da radi toliko različitih stvari. I to je uvek bio pežorativni termin, loša stvar, ali zapravo nije. Stereotip je loš jedino kada ljudi misle da je manje... Te žene su bile izuzetne, ali su viđene kao odvratanje, upravo u stvarima koje su bile izvanredne u vezi sa njima (Taylor-Guthrie, 1994: 81-82).

Da je tradicionalna slika majčinske figure značajna u svesti Toni Morison, potvrđuju i njeni likovi poput Eve Pis, koja može podsećati na tradicionalnu dadilju ali je istovremeno kompleksna ličnost sa izraženim individualnim karakteristikama koje se suprotstavljaju stereotipu.

Patriša Hil Kolins u studiji *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2000), posebnu pažnju posvećuje kontrolisanim stereotipnim slikama crnih žena, razotkrivajući mehanizme rasizma i opresije američkog društva. Ona tvrdi da portretisanje Afroamerikanki kao stereotipnih *mammy* (dadilja), matrijarha, primalaca socijalne pomoći i atraktivnih majki pomaže da se opravda opresija crnih žena (Hil- Colins, 2002: 69). Ove kontrolisane slike su stvorene kako bi različite forme socijalnih nepravdi, rasizam, siromaštvo, seksizam delovali kao prirodni, normalni i neizbežan deo svakodnevnog života (isto). Status Afroamerikanki kao autsajdera, postaje referentna tačka sa koje ostale grupe definišu svoju normalnost. Tako crne žene koje su na margini, naglašavaju granice društva i značaj pripadanja, zaključuje Patriša Hil- Kolins (isto, 70).

Prva kontrolisana slika crne ženskosti je *dadilja*, odana i poslušna sluškinja u domaćinstvu. Ona je kreirana kako bi opravdala ekonomsku eksploataciju robova u domaćinstvima i restrikciju rada crnih žena van služenja u domaćinstvima. Dadilju karakteriše odan odnos, pun ljubavi i brige prema beloj deci i porodici kojoj služi. Ova slika simbolično predstavlja percepciju idealnog odnosa crne ženskosti prema beloj dominantnoj grupi. *Dadilja*, zna svoje mesto i prihvata svoju potčinjenost beloj moći. Patriša Hil Kolins ukazuje na pojavu *mamifikacije*, čiji je cilj uticaj na materinsko

ponašanje crnih žena. Crne majke se podstiču da prenesu poželjan obrazac ponašanja na svoju decu, učeći ih da prihvate mesto koje je za njih predviđeno u strukturama beličke moći (73). Takođe mamifikacija crne ženskosi, podržava rasnu superiornost belih poslodavaca, omogućavajući belim ženama srednjeg staleža da se lakše identifikuju sa rasnim i klasnim privilegijama koje su im omogućili, očevi, muževi i sinovi (isto).

Barbara Kristijan tvrdi da slike crne ženskosti služe kao rezervoari zapadnjačkih strahova. Slika dadilje kao *Drugo* simbolizira sve ono čega se bela južnjačka Amerika plašila. Dadilja, kroz svoj ropski položaj, nesposobna da povredi je neophodna slika kao surogat svih onih strahova fizičke žene (Christian, 1985: 2). Slika dadilje je slika aseksualne žene, surogat majke koja je odana i celim bićem posvećena svojoj beloj porodici. Ekonomija Amerike posleratnog perioda, kada je crna ženska radna snaga prešla iz domaćinstava u slabo plaćen sektor uslužnih profesija, pružila je sličnu vrstu crne ženske radne eksploatacije. Slika dadilje je poslužila kao maska ekonomske eksploatacije radničke klase (Hil Kolins, 2002: 74-75).

Asamblaž koji je proslavio Beti Sar i pokrenuo kulturnu reformu, oslanja se na rizomski model povezivanja stereotipa i smeštanje u pluralističku društvenu razmenu kontekstualnih značenja. Savremenost umetničkog postupka koji usložnjava kontekste značenja jednog degradirajućeg predmeta, ukazuje na kulturnu i ideološku razmenu značenja koja se dodeljuju vizuelnoj predstavi. Asamblaž je skup heterogenih elemenata, fragmenata koji se povezuju u umetničku i političku poruku. *Oslobođenje tetka Džemajme* poziva na re-evaluaciju kulturnih kodova, ogoljavanje stereotipa, pregovaranje o identitetu i traumama upisanim u crnu žensku telesnost.

Sar će se tokom devedesetih ponovo usredsrediti na pitanja rase, produbivši pitanja rasnih stereotipa kroz nekoliko serija radova. Ciklus radova iz 1998. godine pod nazivom *Workers+ Warriors: The Return of Aunt Jemima (Radnici+ Borci: Povratak tetke Džemajme)* je prikazao vintidž daske za pranje rublja, na koje je umetnica prenela slike crnih žena, radnica i sluškinja. Ovim radom je Beti Sar želela da prikaže ograničene radne mogućnosti za crne žene. Ciklus iz 2000. godine *In Service: A Version of Survival (U službi: verzija preživljavanja)* je istraživala problem služenja kroz tacne i poslužavnike i komplete za održavanje cipela.



Slika broj 4. Betye Saar, Washboards .Left: “Dark times” 2015, center: “Liberation” 2011, right: “Extreme times Call for Extreme Heroines,” 2017. (Beti Sar, Daske za pranje. Levo: Tamna vremena, sredina: Oslobođenje, desno: Ekstremna vremena zahtevaju ekstremne heroine, 2017.)

Ciklus radova *Colored: Consider the Rainbow (Obojeni: uzeti dugu u obzir)* se fokusirao na interni rasizam. Radovi *Cream, Blend, Honey, Sandy, Miss Ruby Brown, Molasses, Coffee, Blackbird*, odnose se na imena koja Afroamerikanci koriste da opišu jedni druge prema boji kože. Beti Sar ove radove definiše kao:

istraživanje kako nas je naša prošlost programirala da sudimo jedni drugima prema boji kože kao i prema klasi i zanimanju. Definišući ko smo prema boji kože, nazivajući jedni druge imenima, od nepristojnih uvreda do slatkih nadimaka na neki način, nastavljamo robovlasništvo. U stvarnosti sve stvari koje nas drže zajedno kao Afroamerikance su raznolike kao stvari koje nas čine jedinstvenim (King-Hammond 2002, 7).

Rad *I'll Bend But I Will Not Break (Mogu se saviti ali se neću slomiti)* (1998) predstavlja instalaciju drvene daske za peglanje ukrašene dijagramom broda koji je transportovao robove, peglom koja je lancem pričvršćena za dasku kao i belim čaršafom zakačenim na žici iza daske na kojem je izvezen znak *KKK*. Kerol Eliel u ovom delu zapaža reference na ropstvo i brodove koji su prevozili robove, tradicionalni ženski rad, istoriju kasnog 19. i 20. veka ali i savremeni rasizam (Eliel, 2019: 3). Daska sadrži prekopiran dijagram britanskog broda koji je prevezio robove iz Afrike, kao i prekopiranu crnu dadilju figuru preko dijagrama, naglašavajući istoriju robovlasništva u Americi. Pegla koja je lancem zakačena za dasku se odnosi na eksploataciju rada crnkinja ali i na označavanje robova žigosanjem. Beli čaršaf sa oznakom *KKK* predstavlja referencu na Kju Kluks Klan i bele ogrtače i kapuljače koje su nosili članovi klana dok su terorizovali crnce. Kako bi članovi Kju Kluks Klana mogli da nose bele, čiste čaršafe, crnkinja je morala prvo da ih opere, reći će Sar. *Mogu se saviti*, govori Sar, opisujući crnu radnicu nagnutu nad daskom za peglanje, i nastavlja, *ali se neću slomiti*, opisujući sebe, Afroamerikanku i umetnicu. Tako se uspostavlja dublja veza između umetnosti, društva i rasizma koji diktira ove odnose u Americi. Likovna predstava belog čaršava, naspram fizički odsutnog crnog ženskog tela koje stoji kao posrednik ostvarivanja beline američkog društva, dodatno ispituje pozicioniranje marginalizovanih zajednica ali istovremeno i umetnosti koju one stvaraju.



Slika broj 5. Betye Saar, "I'll BEND BUT I WILL NOT BREAK", 1998. Installation art, mixed media including vintage ironing board, flat iron, chain, white bedsheet, wood clothespins, and rope 80 x 96 x 36 in. (203.2 x 243.8 x 91.4 cm) Gift of Lynda and Stewart Resnick through the 2018 Collectors Committee (M.2018.76.1-5) Modern art (Beti Sar, Mogu se saviti ali se neću slomiti, 1998. Instalacija sačinjena od daske za peglanje, pegle, lanaca, belog čaršava, drvenih štikaljki i konopca. U kolekciji Linde i Stjuarta Resnika).

6.3. Beti Sar i Kara Voker

Sukob generacija i ideja

Kada je 1997. godine, na početku svoje umetničke karijere, Kara Voker dobila nagradu Mekarturove fondacije za neobičnu kombinaciju šokantnih prizora i fluidnih pejzaža istorije, to je izazvalo kontraverze u umetničkim krugovima. Američki Jug, koji Vokerova predstavlja kroz istorijske narative, tekst, zamagljene prizore, film i skulpturu ilustruje psihološki aspekt i traumu robovlasništva. Beti Sar, predstavница starije generacije umetnika, izrazila je negodovanje i duboko nezadovoljstvo promocijom umetnosti Kare Voker, pokrenuvši kampanju protiv ove umetnosti koju je smatrala uvredljivom i rasističkom.

Mi smo na kraju milenijuma a gledamo umetnost koja je izrazito seksistička i ponižavajuća...Nemam ništa protiv Kare osim što mislim da je mlada i budalasta... Kao baka, ne mogu da uradim puno ali mogu da pišem (Bowles, 1997).

Beti Sar tvrdi da je ovo mana novih generacija: nedostatak ličnog integriteta, želja da budeš bogat i poznat po svaku cenu.

„Kako mlade osobe tek izašle sa umetničkih škola dobijaju izložbu u važnim muzejima? Ceo umetnički establišment je odabrao njihov rad i smestio ih na čelu. Ovo je opasnost, ne sami umetnici. Ovo je suzdržani rasizam. Oslobađa ih odgovornosti da prikažu ostale umetnike” (isto).

Kritika umetnosti Kare Voker se nastavila i 1999. godine u Institutu umetnosti Detroita, kada je savetodavno telo muzeja, uklonilo jedan od njenih radova sa izložbe. Umetnica Hovardena Pindel je bila još jedan istaknuti kritičar Kare Voker, osuđujući njeno delo kao regresivno i rasističko. Hovardena Pindel je 1997. godine održala govor na Bijenalu u Johaneshburgu gde ističe da Kara Voker u intervjuima ismejava Afroamerikance i Afrikance govoreći da svi crni ljudi u Americi žele da pomalo budu robovi (Pindal, 2009: 60-61). U razgovoru sa Džerijem Salcom, Voker odgovara:

To zvuči kao Kara Voker. To nije baš najbolje prošlo kod nekoliko ljudi u Atlanti. Mislim da je ostatak citata išao „to daje ljudima kašičicu dostojanstva i ponosa“. Mislim da je ropstvo krajnja opresija. Biti rob je u ravni sa biti mazohista i podnositi stvari. Ta snaga te uslovljava da prihvatiš sebe, ne znam, - pronađeš tu stvar koja je pomogla tvojoj baki ili prabaki da sve to podnese; što ju je napravilo tako jakom osobom. Bez tog osećaja opresije, ironično, napredovanje se čini teškim (Saltz, 1996: 86).

Voker ističe simboličnu igru moći između belaca i crnaca i predlaže prevazilaženje položaja žrtve koja latentno postoji u svesti afroameričke manjine. Ova umetnost se stavlja u službu sredstva za progres ali takođe i ideološke zamke. Romantizovanje afroameričke prošlosti otkriva duboko problematično konstruisanje identiteta afroameričke manjine. Izjavom da svi crnci žele da pomalo budu robovi, Vokerova kritikuje obrazovanje afroameričke istorije koja ropstvo posmatra kao plemenitu prošlost i izvor snage. U sličnom maniru Fanon zaključuje da će rob koji se nikad ne izbori za slobodu, kome je gospodar jednostavno poklonio dozvolu da bude slobodan, ostati rob do groba (Hard- Negri, 1993: 148).

Kara Voker je svesna svog položaja manjine u američkom društvu koje stigmatizuje crne žene, njihov identitet i seksualnost. Puno kritika upućenih Kari Voker je uključivalo i njen lični život, odabir partnera i osnivanje porodice. Kara Voker je preseljenjem iz Kalifornije u Džordžiju sa svojih 13 godina doživela kulturni šok i traumu. Ona navodi da je „preseljenje u Džordžiju bilo kao putovanje kroz vreme, sa društvenim teskobama, dozvoljenim i zabranjenim radnjama i postupcima i konzervativnim, rasno baziranim hrišćanskim ubeđenjima, podelama sa kim je dozvoljen razgovor i druženje a sa kim ne” (Sheets, 2002). Suočena s tabuom međurasnog zabavljanja, koji je na Jugu i dalje bio prisutan, Kara Voker se priseća neprijatne situacije kada je prilikom šetnje sa svojim belim momkom Džonom zatekla poruku na kolima od Kju Kluka klana koji se obraćao njemu sa porukama mržnje prema crnim ženama i navodnoj moralnoj degradaciji koja prati ovakav odnos (Hannaham, 1998). Kara Voker je često zbunjivala javnost izjavama o svojim vezama sa belcima i kako se to projektuje na njen umetnički rad:

Shvatila sam da sam prekretnica u njihovom seksualnom iskustvu- uspeti da budeš sa crnom ženom, bila je jedna od onih stvari koju štikliraš na listi ličnih dostignuća. To je već imalo pomalo mazohističan efekat: da si bila samo telo za nečiju životnu priču.

Pretpostavljam da sam tada odlučila da ponudim pogled postrance: da budem ropkinja samo malo... Pa sam iskoristila ovaj mitski, fikcionalni ropski lik da opravdam sebe, da ponovo stvorim sebe u nekim drugim situacijama (Seidl, 2009).

Kritikujući publiku u Atlanti Vokerova primećuje da u Atlanti postoji jaka srednja klasa Afroamerikanaca koji posećuju izložbe i koja je prilično konzervativna: „Oni ne žele da vide ništa što bi ih naljutilo, ili otkrilo neke emocije ili sećanja koja su duboko zakopana u njihovoj podsvesti“ (Walker, 1998). Argument koji Pindel ističe je da rasistička struktura umetničkog sveta privileguje prezentovanje negativnih slika crnila nasuprot pozitivnim (Pindal, 2009: 60). Ona nastavlja da su većina kolekcionara, akademskih i muzejskih kustosa kao i publike koji se okupljaju oko umetnosti Kare Voker belci. Tako Vokerovu fetišiziraju bela publika i umetnički establišment.

6.3.1. Kara Voker i slojevi trauma

Kara Elizabet Voker (1969) je savremena američka slikarka, grafičarka, umetnica instalacije i režiserka. U svom umetničkom radu se bavi istraživanjem rase, roda, seksualnosti, nasilja i identiteta. Kara Voker je rođena u Stoktonu, Kaliforniji. Njen otac, Lari Voker, priznati je slikar i profesor. Porodica se preselila u Atlantu, Džordžiju 1983. godine, kada je njen otac dobio posao na Državnom univerzitetu Džordžije. Kara Voker je obrazovanje stekla na Koledžu u Atlanti 1991. godine a master diplomu na Školi za dizajn Rod Ajlend 1994. godine. Dobitnica je Mekarturove stipendije 1997. godine. Kara Voker živi i radi u Njujorku. Umetnički rad Kare Voker se tiče koncepta afroameričkog identiteta i politike, kompleksne i problematične konstrukcije afroameričke umetnosti i pozicije umetnika koji redefiniše i promišlja sopstveni identitet u okviru savremenih umetničkih praksi.



Slika broj 6. Kara Walker. *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*. 1994. (Paper, Overall 13 x 50" (396.2 x 1524 cm). Gift of The Speyer Family Foundation in honor of Marie- Josee Kravis. (Kara Voker, Prohujalo, istorijska romansa

građanskog rata kao što se desila između mračnih butina jedne mlade crkinje i njenog srca, 1994. Poklon fondacije porodice Speyer u čast Mari Hose Kravis).

Gone, An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart (1994) (*Prohujalo, istorijska romansa građanskog rata kao što se desila između mračnih butina jedne mlade crkinje i njenog srca*) prvo je delo sečenih crnih silueta koje je Kara Voker izložila 1994. godine. Sečene figure izložene na zidu kreirale su panoramski mural koji je podsećao na ciklorame kasnog 18. i ranog 19. veka. Naslov rada se odnosi na roman *Gone with the Wind* (*Prohujalo s vihorom*) Margaret Mičel i kasniju filmsku adaptaciju ovog romana koji je postao deo popularne kulture.

Istorijska romansa smeštena u vreme američkog građanskog rata je poslužila kao okvir delu Kare Voker, koja rekontekstualizuje problem robovlasništva i različitih odnosa crnaca i belaca američkog Juga. Na muralu velikih dimenzija (396.2 x 1524cm) vidimo različite scenarije. Narativ počinje romantičnim prizorom punog meseca i dvoje mladih ljudi odevenih u modernu odeću aristokrata 19. veka koji se nagnju kako bi se poljubili. Ispod suknje mlade žene primećujemo još jedan par bosih nogu, dok je muškarčev mač nagnut tako da bode zadnjicu crnog deteta koje u ruci drži mrtvog labuda i nagnuto je nad figurom crkinje koja sedi u jezercetu krvi pored glave muškarca koji je obezglavljen.

Priča se nastavlja drugom grupom na brdu, gde primećujemo mladog gospodara i robinju koja kleči i pruža mu oralni seks, dok dečak pruža ruku kako bi dohvatio figuru koja lebdi u vazduhu uz pomoć prenaduvanog, balonskog penisa. Na zemlji robinja stojeći podiže nogu dok rađa dvoje dece. Desno od nje je crna žena u ritama koja drži metlu u ruci dok je nosi gospodin odeven elegantno, međutim njegovu glavu ne vidimo jer je uronjena u međunožje žene.

Kara Voker koristi rasističke stereotipe ukazujući na vezu između istorije robovlasništva i nasilja. Vanina Žiri umetničku formu siluete u radovima Kare Voker posmatra kao čin rezanja figura iz njihove crne podloge (istorije) i kao napad na ideju istorijske reprezentacije ropstva (Géré, 2016: 1). Redukcijom individualnih ličnosti na karikature, aktivira se čitanje rasnih profila kao i socijalna pozicija posmatrača (isto).

Zazorni prizori brutalnih sadomazohističkih odnosa gospodara i robova sa eksplicitnim seksualnim scenama, stvaraju osećaj nelagode i stida. Afroamerička umetnička zajednica je u ovim prizorima videla ismevanje i izdaju žrtava ropstva. Kritika umetnosti Kare Voker od strane Beti Sar za transgresivnu upotrebu stereotipa za razliku od progresivnih slika osnaživanja crne ženskosti, ukazuje na različit odnos prema rasnoj traumi. Sar se zalaže za emancipaciju stereotipne slike Afroamerikanki, dok Kara Voker insistira na suočavanju sa duboko potisnutim traumama istorijskih nepravdi koje opterećuju i oblikuju sadašnjost američkog društva.

Jedna od najdubljih trauma je ona koja je vezana za crnu žensku seksualnost i crno žensko telo. Istoričarka umetnosti Lisa G. Kolins podseća da je crni ženski akt jako dugo bio problematičan u umetnosti, i da je jako dugo bio odsutan kao tema uz sporadične prikaze hiperseksualizovanih slika crnih žena koje su korišćene kao izgovor za legitimizaciju sistemskog silovanja u ropstvu i kolonijalizmu (Gail-Collins, 2002: 12-45). Vanina Žiri objašnjava upotrebu seksualnosti kod Kare Voker kao alegorijsku funkciju potrošnje i kontemplacije o prošlosti i istoriji (isto, 3). Ona dalje navodi da ovu umetnost treba posmatrati u afro-feminističkim okvirima.

U delu *Prohujalo* Kara Voker na satiričan način prikazuje seksualne scene koje se odigravaju na plantažama američkog Juga. Voker suprotstavlja sliku nežnosti i čednosti belkinja nasuprot životinjske seksualnosti ropkinja koje učestvuju u raznim seksualnim perverzijama. Krinolina, simbol moralnosti i čednosti gospodarica Juga (Rejmond, 348-9) kod Kare Voker dobija nove konotacije potisnute strasti. Ispod suknje bele gospodarice, primećujemo još jedan par nogu, koje mogu pripadati ljubavniku ili ljubavnici ovog para koji se nalazi u romantičnom zanosu. Mač muškarca je oštricom okrenut prema zadnjici crnog deteta čije kikice podsećaju na đavolje rogove i u ruci drži leš ptice. Anet Dikson navodi da je u pitanju labud koji simbolično predstavlja rasno mešanje kod silueta Kare Voker (Dixon, 11-25).

Plantaža predratnog Juga postaje psihološki teren gde senke gospodara i robova otelovljuju potisnute predrasude, želje i opsesije koje savremena američka kolektivna svest odbija da prizna, vizualizuje i pomiri (Raymond, 349). Publika koja posmatra ova dela biva metaforično i emocionalno preneti na plantažu sopstvenih rasnih i rodni predrasuda, kompleksa superiornosti i inferiornosti, strahova i fetiša (isto).

Na muralu *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole" (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997 (page 260 foldout) (Ropstvo! Ropstvo! Predstavljamo veliko i realno panoramsko putovanje u slikovito južnjačko ropstvo ili Život u starom Virdžinijskom Holu (skice iz života na plantaži) Vidite Jedinственu Instituciju, kao nikad pre! Sve izrezano na crnom papiru od strane spretne ruke Kare Elizabet Voker, emancipovane crnkinje i vođe za njenu stvar (strana 260 preklop), Kara Voker parodira funkciju ciklorame, predstavljajući fragmentisane scene iz istorije, koja je izrezana iz popularne imaginacije i rasističkog ponavljanja u vizuelnoj kulturi.*

Narativ koji predstavlja život na plantaži je monstroz i komičan: rob iskače iz kočija dok ga gospodar juri vilama, obezglavljen dečak juri za kokoškom, dve figure na krovu imaju seksualni odnos, ropkinja pleše sa detetom, držeći nož iza leđa, nage robinje stoje jedna na drugoj u formi fontane dok telesne tečnosti izvire iz svih otvora na telu.



Slika broj 7. Slavery! Slavery! Presenting GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or “Life at ‘Ol’ Virginnny’s Hole” (sketches from Plantation Life)” See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997. (page 260 foldout). (Ropstvo! Ropstvo! Predstavljamo veliko i realno panoramsko putovanje u živopisno južnjačko ropstvo ili život u starom Virdžinijskom Holu (skice života sa plantaže)

Vivijen Grin Frid u delu *Against Our Will: Sexual Trauma in American Art Since 1970* (*Protiv naše volje: Seksualna trauma u američkoj umetnosti od 1970*) umetničko delo Kare Voker vidi kao ponavljajuće scene neprestanih seksualnih, nasilnih, perverzih trauma bez mogućnosti iskupljenja (Fryd, 2019: 254-255). Scene koje se smenjuju karikiraju rasne stereotipe i suočavaju posmatrača sa rasističkom vizuelnom imaginacijom koja kreira istorijsko pamćenje robovlasništva i života na plantaži u savremenoj popularnoj kulturi. Kroz čitanje obrisa i senki tela u pokretu, traumatsko pamćenje rasne mitologije se ponovo proživljava. Tako se originalni traumatski događaj vraća u formi kolektivne traume istorijskog nasleđa rasizma, oživljavajući traumu žrtve ali i počinioca nasilnih događaja.

Gwendolin Dubois Šo naglašava emocionalnu potentnost prizora u delu Kare Voker kao moćno sredstvo u pregovorima između traumatskog pamćenja i sadašnjosti. Kroz kompleksnu vezu referenci koje pokreću lična i kolektivna iskustva, posmatrač nije više u neutralnoj poziciji svedoka, već zauzima poziciju žrtve ili poziciju počinioca. Autorka dalje navodi da krivica nasleđa robovlasništva nije samo na teretu belaca već i Afroamerikanaca koji se suočavaju sa traumatskom mogućnošću da su njihovi preci bili saučesnici u nasilnoj kulturi u kojoj su bili prisiljeni da žive (Dubois Shaw, 2004: 62). U sličnom maniru kustos Judži Džo naglašava da sposobnost posmatrača da dešifruje i dodeli značenje isečenim obrisima kose, delova tela, odeće i pejzaža, osvetljava zajednički vizuelni vokabular. Tako i publika koja je odrastala u periodu nakon građanskih pokreta šezdesetih godina, prepoznaje navodno istrebljene rasne stereotipe predratnog Juga kao istorijsko pamćenje. On zaključuje da sam impuls da ove senke prihvatimo kao pouzdane kodove roda, rase, ere i klase izražava mnoge rasne fantazije i odnos Amerikanaca prema njima (Joo, 2002: 29).

Umetničke predstave Kare Voker subverzivno zavode posmatrača kroz poznate i apsurdne prizore istorije afroameričkog iskustva, destabilizujući savremeni rasizam u popularnoj kulturi. Na taj način ona prekida ponavljajući ciklus traumatskog pamćenja predstavljajući svoje izvore kao satirične pukotine kolektivnog pamćenja. Kroz aproprijaciju vizuelnog vokabulara rasizma u Americi, umetnička predstava postaje prostor suočavanja sa potisnutim traumama i početak ozdravljenja. Senke izlaze iz okvira egzistencije istorijskog pamćenja u magloviti prostor potajnih želja, fantazija i fobija. To su slike potisnutih trauma koje se probijaju u javni prostor umetničke imaginacije i kulturnog pregovaranja o ovim teškim pitanjima koja opterećuju američko društvo.

Jasmil Rejmond je izvršila specifičnu klasifikaciju tema koje se javljaju u siluetama Kare Voker u delu *Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon*. Ona pronalazi ponavljajuće motive u njenim delima kao simbole odnosa moći i podređenosti, alegorijskih značenja, filozofskih asocijacija i vizuelnih referenci koje naziva rečnikom vizuelnih simbola (Raymond, 348). Rejmond razlikuje sledeće motive:

- krinoline
- čizme i cipele
- noževi, oštrice i konopac
- voda
- rođenje
- feces i semena tečnost
- majčino mleko (Reymond, 348-370).

Krinolina predstavlja simbol moralnosti, čestitosti i mode gospodarica Juga. Rejmond naglašava da ovaj motiv koji je često prisutan u slikama Kare Voker nije u službi zaštite vrline već kako bi prikrio potisnute želje kako belih gospodarica, tako i robinja predratnog Juga (Reymond, 349). Na muralu *Gone*, (1994) ono što se krije pod suknjom romantizovane prošlosti, otkriva niz požudnih događaja koje dovode u pitanje moralna osećanja posmatrača. Rejmond ističe da je u pitanju igra koja posmatrača uvlači u interakciju sa delom, preuzimanje i igranje uloga kao i putovanje kroz vreme traumatične, potisnute i romantizovane prošlosti (isto, 349).

Obuća koja podrazumeva dugačke čizme gospodara plantaže kao i prefinjena obuća gospodarica, služe kao simbol koji odvaja i razlikuje gospodare od bosonogih robova. Jasmil Rejmond pronalazi u siluetama dece-robova koji nose po jednu preveliku čizmu, odnos koji se nameće ovom vizuelnom predstavom. Ovo može ukazivati na poseban status robova koji su obavljali poslove u domaćinstvima ili ukazuje na nepriznato očinstvo mulatske dece (isto,350). Ovi predmeti „naročite naklonosti”, zaključuje Rejmond, ukazuju na konstantnu pretnju kaznom ili ponižavanjem ukoliko se pobune protiv svog položaja kao i na budućnost (rada na polju, silovanja, preprodaje) koja čeka ropsku decu dok narastu do veličine obuće sa kojom se igraju. Obuća označava pitanje vlasništva u vizuelnoj simbolici Kare Voker. Odevni predmeti postavljaju uslove odnosa moći, posedovanja i vlasništva kao i različite scenarije seksualnih, nasilnih i romantizovanih radnji na plantaži.

Noževi, oštrice i konopci predstavljaju još jedan vizuelni simbol koji se ponavlja u delima Kare Voker, ilustrujući fantaziranu verziju predratnog Juga, sa nasilnim scenama mučenja, ubistava, silovanja i samoubistava. Jasmil Rejmond naglašava da je vizuelna strategija Kare Voker demistifikacija istorije ropstva i života na plantažama američkog Juga, koju prati ekstremna apsurdnost šokantnih i nasumičnih događaja sa opakim posledicama (isto,353). Kara Voker definiše svoj umetnički postupak u odnosu „dvodelno istraživanje i jednim delom paranoična histerija” (Walker, 2003). Kara Voker prikazuje različite scene koje prikazuju i gospodare kao i robove kako nanose bol i nasilje, uspostavljajući odnos objektivizacije moći, gde je samoubistvo konačni čin osвете roba (Reymond, 354). Čin samosakaćenja se u vizuelnoj predstavi Kare Voker predstavlja

kao čin transgresije i osnaženja, kao i preuzimanja sopstvenog života i sudbine. Prisutne su različite scene požara, amputiranja ruku i nogu kao čin krajnjeg otpora i pobune.



Slika broj 8. Kara Walker, *Look away! Look away! Look away!*, 1995. Cut paper and adhesive on wall, 156 in. x 540 in. Marieluise Hessel Collection. (Kara Voker, *Ne gledaj! Ne gledaj! Ne gledaj!* 1995. Isečeni papir i lepljiva traka za zid. Kolekcija Mariluz Hesel).



Slika broj 9. Kara Walker, *The end of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995. (Kara Voker, *Kraj čiča Tome i velika alegorijska tabla Eve na nebu*, 1995.)



Slika broj 10. Kara Walker, The Battle of Atlanta: Being the Narrative of a Negress in the Flames of Desire- A Reconstruction, 1995, cut paper on wall, (4x9.1m), private collection (Kara Voker, Bitka kod Atlante: Kao privođanje crkinje u plamenu želje- rekonstrukcija, 1995.)

Prizori vode, brodova, čamaca, talasa referišu na transatlantski saobraćaj koji je prevezio robove iz Afrike do Južne i Severne Amerike i Kariba. Voda simboliše brutalnost trgovine robljem, nasilno kidnapovanje i gubitak identiteta Afrikanaca. Atlantski okean je predstavljen kao fluidna sila koja diriguje razmenu kulturnih kodova, uticaja i preuzimanja između Evropljana koji upadaju na tuđe zemljište i afričkih domorodaca (Reymond, 355). Afrikanci su predstavljeni kroz objektivizaciju telesnih karakteristika tipičnih za afričke maske i fetiše, izduženih glava i udova u susretu sa kolonijalnim predstavnicima (isto, 355). Porobljavanje Afrikanaca obuhvata različite prakse nasilja i zloupotrebe, od izmeštanja ovih ljudi sa jednog geografskog i kulturnog područja u drugo, neprijateljsko i robovlasničko do preuzimanja kulturnih obrazaca koji su inspirisali modernu umetnost početkom dvadesetog veka.



Slika broj 11. Kara Walker, *Endless Conundrum, An African Anonymous Adventuress*, 2001, cut paper, 180x420in. (Kara Voker, *Beskrajna zagonetka, Afričke anonimne avanture*, 2001.)

Mala deca i bebe se u likovnim prikazima Kare Voker nalaze u različitim situacijama između života i smrti. Često su prikazana kao ispadaju iz majčine utrobe mrtva rođena, prikačena pupčanikom ili namerno odbačena i žrtvovana. Kako su Afroamerikanci u instituciji ropstva korišćeni kao rasplodna stoka, čiji je broj trebalo neprestano uvećavati, nametnute trudnoće i oduzeta deca u Vokerinom vizuelnom izrazu dobijaju parodične i tragikomične konotacije. Rejmond tumači animirani film: *8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America, a Moving Picture by Kara E. Walker* (2005) kao mit o crnom iskustvu u Americi. Film započinje u stilu poznatog filma *Birth of a Nation*.⁵³ Vokerino delo služi kao antiteza Grifitovog pokušaja da opravda segregaciju. Ovaj film je bio inspirisan rasističkim delom Tomasa Diksona, *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905).

⁵³ *Rođenje nacije* je slavni, kontraverzni nemi film iz 1915. godine koji je režirao Dejvid V. Grifit.



Slika broj 12. Kara Voker, Isečak iz 8 Possible Beginnings, 2005. "Motherland".



Slika broj 13. Kara Voker, Isečak iz 8 Possible Beginnings, 2005. "Along a Watery Road"



Slika broj 14. Kara Voker, Isečak iz 8 Possible Beginnings, 2005, "The New World".



Slika broj 15. Kara Voker, Isečak iz 8 Possible Beginnings, 2005, "New Labors"



Slika broj 16. Kara Voker, Isečak iz 8 Possible Beginnings, 2005, “ Plantin’ Time”



Slika broj 17. Kara Voker, Isečak iz 8 Possible Beginnings, 2005, “ A Darkey Hymn: ‘All I Want’”



Slika broj 18. Kara Voker, Isečak iz *8 Possible Beginnings*, 2005, “The Story of Br’er Rabbit, Br’er Fox, and How Briar Patch County Come to Be Called That”.

Kara Voker posmatra prošlost kroz savremene tegobe: „Jedna tema u mom umetničkom radu je ideja da je crni subjekt u sadašnjem vremenu kontejner specifičnih patologija prošlosti i konstantno se hrani i raste iz tih bolesti.. mutna, toksična voda postaje amniotska tečnost potencijalnog novog i teškog rođenja, ispirajući koherentno i tvrdoglavo telo strahova i sumnji” (Walker, 2006 u Reymond, 358).

Kara Voker iznosi priču koja počinje na moru gde se pojavljuje brod sa koga se bacaju tela u vodu. Tela su markirana rečima: *AFRICAN, AUTHENTIC, BLACK, ONE FAKER, A WANNABE*. Sledeća scena prikazuje dolazak na *Motherland* gde oti Afrikanci učestvuju u industriji pamuka. Scena seksualnog odnosa između crnog roba King Cotton (Kralj Pamuka) i belog robovlasnika rezultira trudnoćom Kralja Pamuka koji rađa crnu mladicu pamuka (koja izgleda kao mali penis belog robovlasnika). Sledeća scena prikazuje devojčicu u pećini praćenu senkom svog gospodara dok recituje monolog u kome otkriva želju da „bude bela”. Poslednja scena prikazuje linčovane robove, zeca i lisicu u stilu poznate knjige Džoela Čendlera Harisa *Uncle Remus: His Songs and His Sayings*⁵⁴ (1881).

Vokerino delo *8 Possible Beginnings* je vizualna zagonetka koja postavlja puno pitanja dok obelodanjuje maligno korenje crnačkog iskustva u Sjedinjenim Državama. Vokerova ne govori u korist uopštene muke. Ona ne garantuje optuživački glas likovima, niti maskira žrtve viktimizacije. Umesto toga ona nudi osam hipoteza iz kojih možemo skupiti ontološko objašnjenje porekla, opsega i dubine rasizma. Poput ujka Remusa, njena uloga je trik-majstora koji

⁵⁴ *Ujak Remus* je fiktivni lik koji se pojavljuje u pričama i basnama američkog književnika Džoela Čendlera Harisa. On predstavlja crnog roba na južnjačkoj plantaži koji priča priče koje sadrže afroamerički folklor. Ujak Remus priča priče malom Timiju, unuku svog belog gospodara poučne basne o Brer Zecu i Brer Liscu koji imaju ljudske osobine

ponekad povuče slabe žice koje probude očaj našeg kolektivnog pamćenja i zaneme pitanja oprosta (Raymond, 359).

Prizori telesnih izlučevina su veoma često prisutni u delima Kare Voker. Abjekatski prizori izmeta, majčinog mleka, semene tečnosti izazivaju različita osećanja u posmatraču od gnušanja, stida do komičnih i grotesknih ismejavanja i apsurdnih stanja. Kara Voker ističe: „Svaki put kada posetim buvljake, vidim nešto poput pikaninija sa glavom u klozetu. Ova asocijacija crnih ljudi sa izmetom dočarava vrlo rano sećanje...pitajući se koje je boje izmet mojih belih prijatelja. Ko god da je napravio originalnu igračku, bukvalno je angažovao toalet prema njegovom ili njenom humoru, ha ha. Ipak, smatram ove skaradne, telesne asocijacije izuzetno važnim. Odnosim se prema njima kao...ovo crno telo...žonglirajući okolo i predstavljajući sve osim samog sebe“ (Walker in Alberro, 1996: 27). Jasmil Rejmond u prizorima figura koje izbacuju izmet, pronalazi poruke opscenosti, neposlušnosti i prkosa. Ona ističe „rasističku imaginaciju koja paradira crnim umetnicima/umeticama kao izvrsnim primercima čiji iskonski instinkti i stvaralački talenti treba da zabave i počaste buržujsku publiku” (Reymond, 361). Prizorima vršenja nužde, Kara Voker pozicionira status robova/ljudske stoke u robovlasničkom sistemu. Osvrćući se na analnu fazu razvoja dece kod Frojda, koju on vezuje za osobine tvrdičluka, nagomilavanja bogatstva, Rejmond, stavlja u sličan kontekst Vokerin rad *Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage Through the South and Reconfigured for the Benefit of Enlightened Audiences Wherever Such May Be Found, By Myself, Miss K. E. B. Walker, Colored* (1997), koji prikazuje nagu robinju koja vrši nuždu na gomili izmeta. U podnožju brdašceta, robovlasnik kupi izmet kao dragocenu stvar, dok ga robinja istovremeno jede. Očaj, ranjivost i fizička izloženost nagog ženskog tela, kontrastirana je pohotnošću i gladom muškog elegantno odevenog robovlasnika. Da li je trovanje izmetom čin poslednjeg otpora robova begom u smrt? Moralna superiornost tako postaje pitanje koje Kara Voker postavlja posmatračima ovih nasilnih i morbidnih scena dok otkriva strašnu istoriju koja je romantizovana, eufeminizovana i stavljena po strani u dominantnoj kulturi.



Slika broj 19. Kara Voker, *Detail of Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage Through the South and Reconfigured for the Benefit of Enlightened Audiences Wherever Such May Be Found, 1997*. (Kara Voker, detalj iz prezentacije crnačkih scena nacrtanih prilikom mog prolaska kroz Jug, rekonfigurisane u korist prosvetljene publike gde god se nađu).



Slika broj 20. Kara Walker, *A Means to an End...A Shadow Drama in Five Acts*, 1995. (Kara Voker, Sredstvo za okončanje drame iz senke u pet činova, 1995.)



Slika broj 21. Kara Walker, *Detail of The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heven*, 1995. (Kara Voker, detalj iz kraja čiča Tome i velike alegorijske table Eve u raj, 1995.)

Majčino mleko je simbolična slika koja je često prisutna u vizuelnom vokabularu Kare Voker. Majčino mleko predstavlja vezu sa svojim potomstvom, prirodno pravo majke i deteta, koje u sistemu ropstva često biva zloupotrebjeno, nasilno oduzeto, uskraćeno. Robinjama je često nametnuto da prekinu dojenje dece, kako bi radile na polju, ili postaju dojilje bele dece svojih gospodara. Frederik Daglas u svojoj autobiografiji ističe surovosti robovlasničkog sistema koje je iskusio na sopstvenoj koži: „Praksa razdvajanja dece od majki i angažovanje majki na radu dovoljno daleko kako se ne bi mogli sretati, osim u dugim vremenskim intervalima, upečatljivo je obeležje surovosti i varvarizma robovlasničkog sistema. Ali ovo je u potpunom skladu sa širim

ciljem ropstva, koji je uvek i svuda, da čoveka svede na nivo zveri. To je uspešan metod satiranja svake pravedne ideje svetosti *porodice* kao institucije iz uma i srca roba...Moja sirota majka, kao i mnoge žene-robinje, imala je *puno dece*, ali ne i PORODICU!“ (Douglass, 1857: 38-48 u Gajić, 2020: 30).

U *Voljenoj*, Toni Morison slikovito daje prikaz ropskog života majke koja nema nikakve kontrole nad sudbinama svoje dece u liku Bejbi Sags:

„Svako koga je Bejbi Sags znala, a kamoli volela, ako nije pobjegao ili bio obošen, bio je iznajmljen ili unajmljen, kupljen ili otkupljen, ostavljen sa strane, dat kao polog, dobijen na kocki, ukraden ili otet. Osmoro dece dobila je sa šest različitih očeva. Ono što je nazivala gadošću života zapravo je bio šok od spoznaje da niko nije prestao da igra dame iako su sad njena deca bila figure. Halija je uspela najduže da zadrži. Dvadeset godina. Čitav jedan život. A to joj je bez sumnje bilo dozvoljeno kao iskupljenje što su joj dve ćerke, koje su još imale mlečne zube, prodate a da se nije ni pozdravila s njima. Kao iskupljenje za to što je četiri meseca spavala sa nadglednikom da bi zadržala treće dete, sina. Njega su narednog proleća trampili za drva, a ona je zatrudnela sa čovekom koji joj je obećao da joj neće prodati sina, a ipak jeste. To dete nije mogla da voli, a ostalu decu nije želela da voli. „Bog uzima šta hoće“, kazala je (Morison, 2013: 42).

Kara Voker predstavlja slike dojenja kao direktnu asocijaciju sa majčinstvom, odgojem, negom koja je robinjama često poricana kao prirodno pravo. U detalju siluete *A Means to an End...A Shadow Drama in Five ACTS* (1995) vidimo mladu robinju koja se naslanja rukom na kuk, dok joj beli dečak (starijeg uzrasta od odojčeta) visi zakačen za dojku. Dojilja tako stoji na raspolaganju mladom belom gospodaru, da utoli žeđ onoliko koliko on to želi. Ovaj vizuelni prikaz podseća na scenu u *Voljenoj* kada Seti nasilno isisaju mleko dva nećaka upravnika plantaže: „dva dečaka skramastih zuba, jedan mi sisa sisu, drugi me drži, a njihov učitelj knjiški moljac sve gleda i zapisuje“ (Morison, 2013: 97).

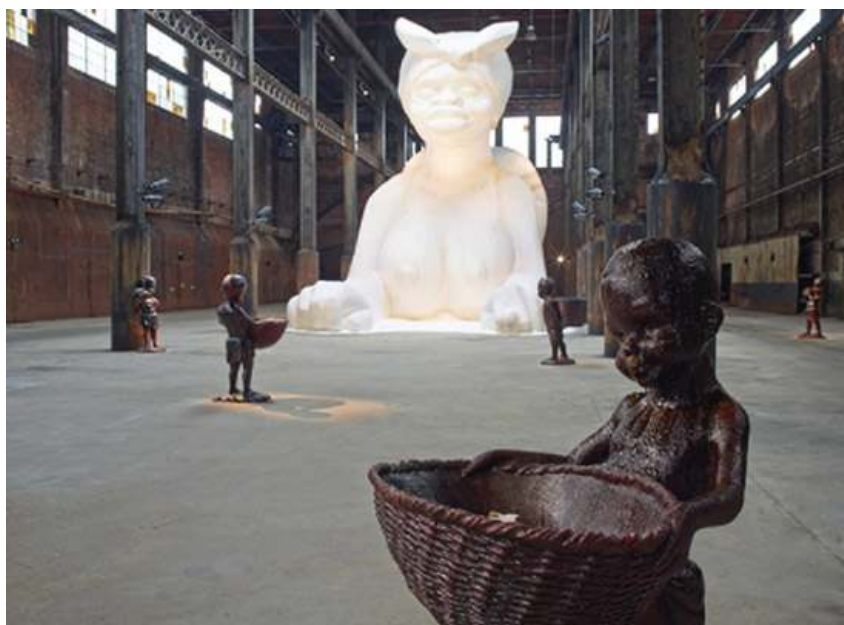
Jasmil Rejmond ističe fizičke tenzije i metaforičke implikacije na piramidalnoj kompoziciji *The End of Uncle Tom and the Grand Allegoric Tableau of Eva in Heaven* (1995) gde se motiv dojenja i zloupotrebe usložnjava. Piramidalna kompozicija se sastoji od tri žene robinje i odojčeta koje stoje u odnosu međusobnog dojenja. Rejmond pronalazi frapantnu sliku stanja urgentnosti dok dete pruža obe ruke prema majčinoj dojci, koja se naginje i uspostavlja odnos međusobnog zadovoljavanja žeđi sa drugim ženama. Ona smatra da mleko simbolično predstavlja „bogatiji nektar koji afirmiše njihovo zajedničko nasleđe“. Ogoljeni od svoje biološke funkcije, materinski čin laktacije se vraća kao oralna transfuzija koja je istovremeno senzualna i odvratna, pri čemu je predačka linija isprana i konzumirana toliko puta od bezimernih majki, sestara, ćerki i unuka“ (Reymond, 366). Rejmond zaključuje da oralna fiksacija likova u Vokerinim delima proizilazi iz njihovog ropskog položaja, gde su ove figure u stalnom stanju infantilnosti, u stanju neprekidnog dojenja koje ne gasi njihovu žeđ (isto, 368). O zadržavanju robova u većitom stanju infantilnosti piše i Stevan Gajić, osvrćući se na slučaj Frederika Dagleasa koji je tek kad je postao slobodan doživeo puno značenje punoletstva. On ističe da je značenje reči *boy*, „dečak“, na američkom Jugu u vreme robovlasništva, predstavljalo poniženje i inferiornan položaj robova. Tako je gospodar ili bilo koji drugi beli čovek ili dete sa ovim nadimkom „dečak“ nazivao dete, odraslog crnca ili starca. On zaključuje da je „dečaštvo zapravo metafora za stanje ropstva; rob je večiti „dečak“ (Gajić, 2020: 30). Dagleas zaključuje u svojoj autobiografiji: „mogao sam odrasti, ali da nikada ne postanem čovek, već da čitavog života ostanem maloletan-puki dečak“ (isto, 31).

6.3.2. Suptilnosti rasnih fenomena

Izložba *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, 2014 (*Suptilnost, ili Veličanstvena Šećerna Bejbi, odavanje počasti neplaćenim i preopterećenim zanatlijama koji su oplemenili naš slatki ukus od šećernih trski do kuhinja Novog sveta, povodom rušenja Domino fabrike za preradu šećera*) otvorena u junu 2014. godine u staroj Domino fabrici u Vilijamsburgu u Njujorku, označila je novu umetničku formu u likovnom izrazu Kare Voker.

Pokrovitelj izložbe je bila organizacija *Kreativno vreme*, koja sponzoriše, izvodi i prezentuje umetnost koja se bavi istorijom, stvara novo tlo, izaziva status kvo, i infiltrira javni prostor (Creative Time, 2014 Mission). Izložba se sastojala od kolosalne sfinge stereotipne dadilje izrađene od polistirena i od šećera (šećerni preliv je predstavljao kožu skulpture) i petnaest figura dece u prirodnoj veličini izrađenim od melase, raspoređenim oko centralne figure sfinge. Fabrika koja je radila od 1856. do 2004. godine, trebalo je da bude srušena a umesto nje izgrađen park, a kako bi obeležili tu transformaciju, novi vlasnici su naručili umetničku instalaciju inspirisanu ovim objektom (Gamso, 2018: 1).

Glava sfinge je stereotipna dadilja sa vezanom maramom oko glave, naglašenih nozdrva i usana, obnaženim grudima i izloženim polnim organom, prsti na jednoj ruci su savijeni tako da tvore znak *figa* koji predstavlja simbol plodnosti (Carpio, 2017: 552). Figure dece u različitim položajima sa pletenim korpama, izrađene od melase i smole su se tokom vremena i izloženosti sunčevim zracima topile izazivajući efekat nestajanja, krvarenja.



Slika broj 22. Kara Walker, *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby*, 2014. Installation. Photo courtesy Creative Time. (Kara Voker, *Suptilnost ili veličanstvena šećerna bejbi*, 2014. Instalacija. Fotografija iz arhive Kreativnog vremena).



Slika broj 23. Detail of Sugar Baby installation. Kara Walker, 2014. Photo courtesy Creative Time (detalj instalacije šećerne Bejbi, 2014. Fotografija Kreativno vreme).

Glenda Karpio ističe mitsku moć rasnog seksualnog stereotipa kroz grandioznost sfinge i figurativnih detalja ali i eksplicitu formu želje i zadovoljstva koju stereotip prikriveno i osjetljivo pruža. Istovremeno materijalizujući razmetljivu arhitekturu rasne arogancije, koristeći veličinu i belu boju sfinge, Kara Voker razotkriva krhkost njene srži (sačinjene od blokova polistirena) (Carpio, 2017: 552).

Umetnička forma Kare Voker razotkriva skrivenu igru moći mita koji prati ideologiju rasnih odnosa kroz istoriju do sadašnjeg trenutka. Tako se problematizuje istorija proizvodnje i konzumacije šećera kao i degradacija i objektivizacija porobljenog naroda, čiji je rad stvarao imperije. Naziv izložbe *Suptilnost*⁵⁵, po rečima umetnice je inspirisan specifičnim vrstama skulptura od šećera koje su služene između obroka na srednjevekovnim evropskim dvorovima kao poslastica.

Sfinga napravljena od šećera može se posmatrati kao savremeni desert koji sadrži pojam moći, kolonijalizma, nejednakosti i seksualnosti. Napravljena od belog šećera, koji se dobija postupkom obrade, Kara Voker aludira na proces izbeljivanja istorije i kulture, gde se zarad profita, ignoriše činjenica o mukotrpnom radu robova koji su omogućili ogroman kapital industrije šećera. Sfinga takođe sugerise na egipatsku umetnost i civilizaciju i robovski rad koji je podigao spomenike ove civilizacije, koji danas predstavljaju turističke atrakcije. Predstavljena kao mitsko stvorenje sa glavom stereotipne dadilje i telom naglašenih erotskih atributa, šećerna sfinga Kare Voker služi kao spomenik afričkim robinjama.

Trauma rasizma koja vekovima oblikuje predstavu crnog ženskog tela kreće se od aseksualne stereotipne predstave dadilje do hiperseksualizovane, životinjske predstave Hotentotske Venere.⁵⁶ Interaktivni potencijal ove izložbe se ogleda u istraživanju slojeva značenja koje umetnica

⁵⁵ subtlety, sotelty, soteltie(entremets(fr.)

⁵⁶ Slučaj Sartije Bartman je jedan od najpoznatijih slučajeva rasnog fetišizma. Bartman je 1810. godine dovedena u London iz Južne Afrike kao eksponat. Dobila je nadimak Hotentotska Venera i izlagana je na sceni kao divlja životinja, kako bi publika mogla da vidi njene izražene anatomske odlike. Pored njene visine (1,37m), Bartman je postala atrakcija zbog svojih neobičnih anatomskih karakteristika: ogromnih grudi, izbočene zadnjice i butina i uvećanih

naglašava. Naziv izložbe *Suptilnost* se takođe odnosi na mogućnost publike da dopre do dubljih značenja od onih koja se mogu iščitati na prvi pogled.

Pozivajući publiku da objavi fotografije sa izložbe na društvenim mrežama pod zajedničkim *hashtagom*, ubrzo je materijal sa izložbe preplavio ovu sferu javnog života (Munro, 2014). Posetioci su objavljivali selfije i fotografije na kojima su pozirali kao da ližu, štipaju ili dodiruju grudi, zadnjicu i genitalije sfinge (isto). Kara Voker odgovara da je ovaj postupak nije iznenadio:

Postavila sam džinovsku vaginu svetu i svet je reagovao na džinovsku vaginu na taj način. To nije neočekivano... Ljudsko ponašanje je uvredljivo i nasilno i zamršeno i neodgovarajuće. I mislim da se moj rad oslanja na to. Moj rad odgovora na situacije poput ovih i izvlači ih iz publike. Imam puno video snimaka takvog ponašanja. Špijunirala sam ih (u Miranda, 2014).



Slika broj 24. Kara Walker „Subtlety”, 2014. Digital photography, social media reactions⁵⁷

Kara Voker je ubrzo nakon izložbe objavila dokumentarni film koji je pratio reakcije publike na izložbu i nazvala ga *An Audience (Publika)*. Posmatrajući ovaj dokumentarac kao deo konceptualne postavke izložbe *Suptilnost* razotkriva se duboko postavljen problem rasne traume u savremenoj kulturi. Bela šećerna sfinga, uprkos svojoj monumentalnosti postaje još jedan objekat potrošnje, ovog puta umetničke i kulturne. Naglašavajući seksualne attribute tela sfinge uz glavu aseksualne dadilje, uspostavlja se satiričan odnos prema stereotipu. Sfinga predstavlja mitsko biće, između životinje i čoveka. Afroamerikanka je stoga dehumanizovana kao granični prag zapadne

genitalija (Hall, 1997:264). Nakon njene smrti njeni organi su sačuvani u teglama, pa je publika mogla da vidi njen mozak, skelet i genitalije, i gipsani odliv njenog tela u *Museum of Man* u Parizu. Godine 2002. njeni ostaci su prebačeni u Južnu Afriku gde je sahranjena.

⁵⁷ Alexandra Orlando (2015) Summary: Kara Walker's Subtlety. selfierhethoric.net/2015/03/11/summary-kara-walkers-a-subtlety/

civilizacije (Davidson and Guadalupe, 2016: 190). Tretirana kao vlasništvo, čije se telo crpilo fizičkim radom uvećavanja kapitala i seksualnim zloupotrebama proizvodnje novih robova, na šta upućuje znak plodnosti ukrštenih prstiju sfinge, *Suptilnost* oživljava potisnute traume kolektivne svesti američkog društva.

Umetničko delo koje ispituje problematičnu istoriju zloupotrebe robova postaje ogledalo savremene javnosti, pokazujući strašno lice savremenog rasizma. *Suptilnost* poziva na susret sa istorijskim traumama, stereotipima i predstavama progovarajući o nasilnoj istoriji i pozivajući na dijalog.

6.4. Crteži Kare Voker

Kara Voker je umetnica koja je prevashodno prepoznatljiva po sečenim panoramskim crno-belim siluetama koji su je doveli u središte javnih rasprava o rasi i moći u američkom društvu. Crteži čine veliki opus umetničkog rada ove umetnice, otkrivajući misaoni i kreativni proces i oblikovanje ideja koje se ovaploćuju u crtežu, sečenim siluetama, kolažima, konceptualnim multimedijalnim postavkama i skulpturi. Crtež predstavlja najintimniji zapis umetnika koji održava vezu sa misaonim procesom, rukopisom, ličnim aspiracijama, dok dokumentuje psihološko stanje, formiranje ideja i osećanja. Crtež predstavlja i početni korak u razradi umetničkog dela koje će se realizovati u različitim tehnikama. Posmatrano kao samostalno delo, crtež pruža uvid u kretanje linije u procesu oblikovanja forme, autentičnosti i neponovljivosti umetnika kao nosioca jedinstvenog umetničkog izraza.

Izložba crteža iz 2020. godine u galeriji Sikkema Jenkins i Co. u Njujorku, obuhvata radove na papiru iz umetnicine lične arhive uključujući i intimne zapise - stranice dnevnika, beleške o političkim kretanjima američkog društva, karikaturalne predstave, parodije, kao i crteže velikih formata. Značaj ove izložbe se sastoji u mogućnosti praćenja razvojnog toka umetničkih ideja Kare Voker, koje se produkuju u javnom diskursu i sadržajima koji šokiraju i izazivaju snažne reakcije publike. Centralni deo ove izložbe predstavlja 38 crteža ciklusa *The Gross Clinician: Pater Gravidam* (2018). Naslov ovog ciklusa se odnosi na sliku *The Gross Clinic* (1875) Tomasa Ikinsa, koja prikazuje operaciju Dr. Semjuela Grosa pred publikom. Scene psihološkog i telesnog nasilja i konteksti medicinske brutalnosti nisu uvek jasni na ovim crtežima koji prikazuju različite simbole i traume, uključujući zmiju iz Edena, krošnje palmi, policiju u pobunama, pusta polja, ruinirane pejzaže ili bele pozadine (Sikkema Jenkins i Co., 2020). Kustosi ove izložbe će je nazvati *Postanjem* Vokerine mitologije, koja je haotična, brutalna i nezaustavljiva (Sikkema Jenkins i Co., 2020). Izložba obuhvata radove koji su nastajali tokom više od 25 godina umetničkog rada Kare Voker, od devedesetih godina prošlog veka do najskorijih radova grupisanih u idejne celine. *Only I Can Solve This (the 2016 election)* (2016) obuhvata 21 rad, 8 tekstualnih radova i 13 crteža. *Who Will Win the Future Race War?* (2012) obuhvata delo velikih dimenzija (18x297 inča). Četiri velika crteža predstavljaju predsednika Baraka Obamu. Ukupan broj izloženih radova na papiru iznosi 270.

Provokativne scene američke istorije od ropstva do predsedničkih godina Baraka Obame, u umetničkom radu Kare Voker, oživljavaju probleme rasizma, seksizma, nasilja koje nastavljaju da se projektuju u američkom društvu. Kara Voker sa svojim kritičkim stavom prema ovim političkim diskursima moći i nasilja, veštom rukom beleži društvena kretanja, ne mareći za političku korektnost, cenzuru i tabue. Džejn Haris naglašava da bez obzira u kom medijumu se izražava, slike

Kare Voker evociraju potentnu mešavinu privlačnosti, odvratnosti i stida, delujući kao psihički klistir za dušu- prvo nam se mora smučiti kako bismo se očistili (Harris, u Vitamin D, 322-323). Papir predstavlja centralni medijum u kreativnom procesu Kare Voker. Beleške na papiru, od skica i intimnih zapisa, do satiričnih komentara predstavljaju praćenje misaonog procesa i interakciju sa svakodnevnim dešavanjima. Anita Haldeman pronalazi bogatu raznovrsnost u radovima na papiru Kare Voker kao „ilustraciju agilnosti njene imaginacije u stvaranju likova i nepredvidivih metamorfoza, kao i staloznost sa kojom privileguje narativnu dvosmislenost naspram poruke koju šalju (Haldemann, 2020)⁵⁸.

6.4.1. Karikatura- istina i kritika

Karikatura (italijanski: *caricature* od *caricare* pretvoriti, preterati) predstavlja namerno izobličavanje stvarnosti isticanjem karakterističnih obeležja osoba, događaja ili pojava. Karikatura je crtež, opis ili prikaz koji pojavu subjekta čini smešnom ili apsurdnom radi zabave ili kritike. Karikatura predstavlja duhoviti, satirički ili ironičan komentar na određenu situaciju (Columbia Encycpopedia, 1993). Karikatura se najviše veže za crtež i grafiku, kao i štampane medije. Pored likovnih umetnosti, karikatura je prisutna u književnosti kao literarni žanr. Karikatura podrazumeva uže i šire značenje ovog termina. Uže značenje se odnosi na portret osobe čije su karakteristike preterane zbog satiričkih ili humorističkih razloga. Šire značenje se odnosi na svaku vrstu satiričkog crteža ili situacijske karikature (*cartoon*) (Lucie-Smith, 1984: 42). Portretna karikatura predstavlja prikaz pojedinca dok situacijska karikatura prikazuje grupu, klasu, društvo. Društveno angažovana karikatura obuhvata političku karikaturu, karikaturu ekonomskog, socijalnog statusa, karikaturu određene društvene klase, događaja vezanih za kulturu, istoriju, naciju, religiju (Dulibić, 2009: 4). Društveno angažovana karikatura duhovitim prikazom pokušava raskrinkati društvene i političke nepravde, izvrgnuti ruglu postupke odgovornih i uticati na javno mnjenje i pokrenuti društvene promene, gde je zabavni karakter karikature samo sredstvo u postizanju cilja (isto, 8). Dulibić ističe da društveno angažovana karikatura u svojoj istoriji nije uvek služila pozitivnim promenama. Često je upotrebljavana u propagandne političke svrhe, obrazujući negativne stereotipe kao kod antijevrejskih karikatura (isto, 9).

U crtežima Kare Voker, elementi karikature uspostavljaju kritički stav prema usvojenim stereotipima koji su postali neodvojivi deo popularne i nacionalne kulture Amerike. Autorka naglašava da ona želi da postigne odgovor od strane posmatrača: „Ne želim potpuno pasivnog posmatrača. Umetnost mi znači tako mnogo. Biti sposoban da vizuelno artikulišeš nešto je zaista važna stvar. Želela sam da stvorim delo pored koga posmatrač ne bi mogao da prođe mirno; on bi se kikotao nervozno, bio uvučen u istoriju, u fikciju, u nešto totalno ponižavajuće i možda veoma lepo. Želela sam da stvorim nešto što liči na tebe. On liči na crtanog lika, on je senka, on je parče papira, on je van razmere. Odnosi se na tvoju senku, do neke mere i čistoće, do ogledala” (Walker Art Center, 7-8). Kara Voker se u svojim crtežima oslanja na prenaplašene osobine i ponižavajuće karakteristike minstrele i rasističkih pamfleta koje kombinuje sa evrocentričnim karikaturama i klišeima koji su služili u propagandne političke svrhe. Crteži malih dimenzija predstavljaju razne ponižavajuće i apsurdne radnje: penis postaje banana, figura izbacuje izmet u obliku kornjače i zeca, giljotina postaje sunce (Vitamin D, 322).

⁵⁸ <https://contemporaryand.com/exhibition>

Crtež *Imposter Syndrome*, velikih dimenzija (210.2x182.9cm) predstavlja kompoziciju portreta Afroamerikanaca, postavljenih jedne pored drugih uz ivice papira formirajući krug čiji je središnji deo prazan, i sugerise ogledalo u kome posmatrač može projektovati svoj lik. Portreti su načinjeni od ugljena, što dodatno doprinosi utisku crne mrlje-površine na belom papiru i maglovitih prelaza od jednog portreta ka drugom. Prikazani portreti uključuju razne stereotipne predstave, uključujući dadilju, pikaninije, afro frizure, učenjake, zabavljače, žensku figuru sa dugom, ispravljenom kosom, mapirajući iskustvo afroameričke manjine u vizuelnom vokabularu i istoriji američke kulture. Crtež *Sindrom uljeza* sugerise na psihološko stanje koje karakterise osećanje sumnje u sopstvenu vrednost, uspehe, sposobnosti i veštine. Ovaj sindrom prati strah da ćete biti raskrinkani kao varalica, odbačeni i prezreni. Prikazujući razvojnu liniju viđenja i predstavljanja crnih ljudi u američkom javnom diskursu, od ropstva, preko pokreta za građanska prava do savremenog trenutka, *Sindrom uljeza* predlaže oslobađanje od traume podređenosti i rasizma.

Od pokreta za građanska prava, javne proslave crne prošlosti su se koncentrisale na istaknute Afroamerikance, većinom figure iz perioda post-građanskog rata koje su imale uspešne karijere kao naučnici ili akademici, aktivisti za građanska prava ili političari, muzičari, atlete, zabavljači- standardni američki narativ o trijumfu nad nedaćama, koji obećava holivudski kraj prevazilaženju nesreća. Ovo su utešne slike koje uglavnom izbegavaju tamnu stranu kojoj se Vokerova suprotstavlja. Napori političke korektnosti da ukloni bilo šta iz javnog diskursa što može uvrediti ili uznemiriti, pojačava tendenciju da skrenemo pogled od teške prošlosti, da zadržimo sva vrata čvrsto zatvorenim. Ali poput pokojne Nobelovke Toni Morison, Vokerova pronalazi svoju umetnost u otvaranju prizora iz prošlosti i slavljenju onih koji leže u neobeležanim grobljima⁵⁹ (Walsh, 2020).

⁵⁹ <https://artsfuse.org/198745/visual-arts-review-the-art-of-kara-walker-a-mix-of-cozy-charm-and-historic-horror/>

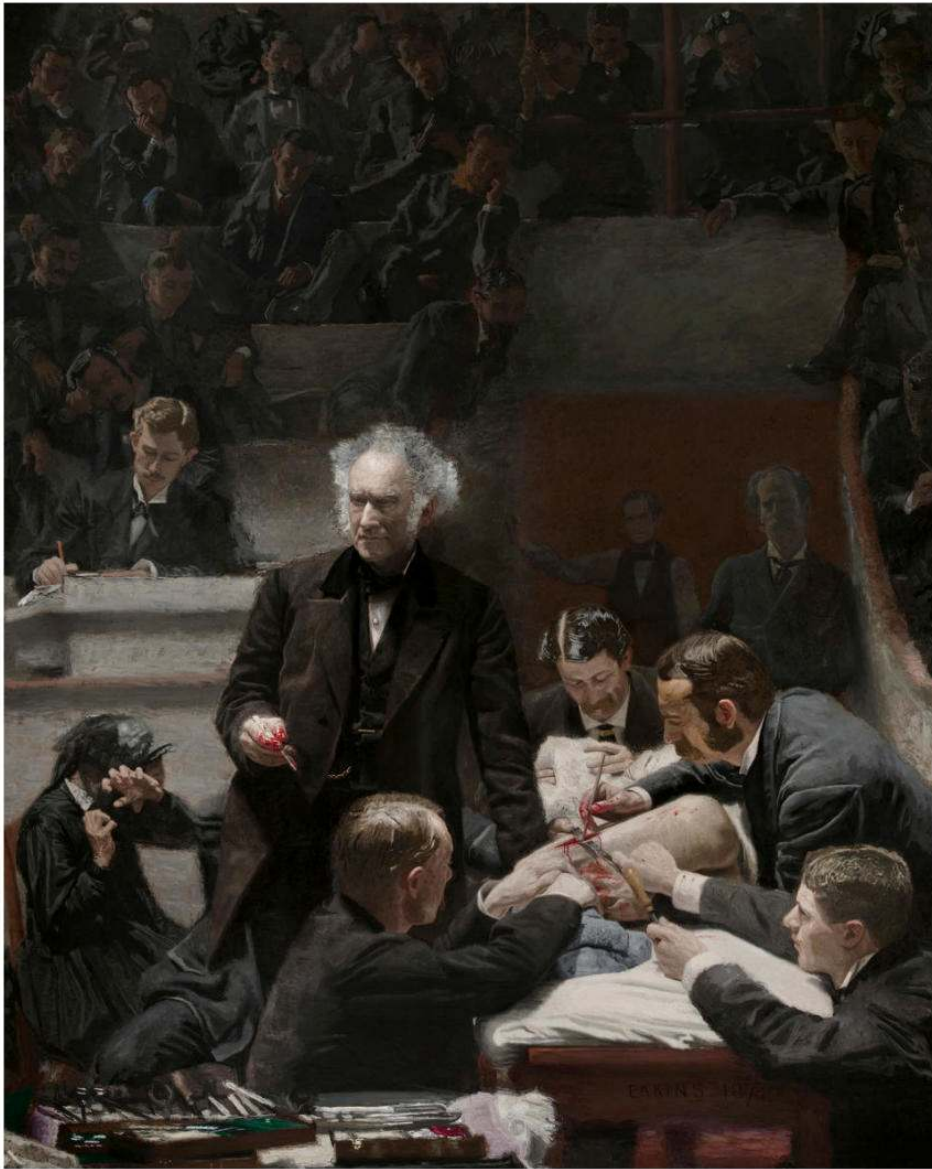


Slika broj 25. Sl. Imposter Syndrome, 2020. (charcoal on paper, 210.2x189.9cm) Kara Walker, Courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York. (Kara Voker, Sindrom uljeza, ugljen na papiru, 2020. Fotografija iz arhive galerije Sikkema Dženkins).

Ciklus radova *The Gross Clinician: Pater Gravidam* (2018), sastoji se od 38 radova koji variraju u veličini i čine centralni deo postavke izložbe *Drawings 2020.* godine u galeriji Sikkema Jenkins. Naziv ovog ciklusa se odnosi na poznatu sliku Tomasa Ikinsa *The Gross Clinic* (1875) koju odlikuje beskompromisni realizam koji dokumentuje istoriju medicine i naučnog napretka u Americi. Slika prikazuje operaciju doktora Grosa pred auditorijumom studenata i posmatrača, odevenih u svečanu odeću dok pažljivo posmatraju zahvat nad pacijentom pod opštom anestezijom. Scena prikazuje živopisan prikaz krvi, sečenog tkiva čemu doprinosi i užasnut grč i odmahivanje žene koja prisustvuje ovom događaju, (u pitanju je pacijentova majka). Slika je dostavljena na izložbu u Filadelfiji 1876. godine, kao deo proslave stogodišnjice američke nezavisnosti ali je odbijena od strane selekcijskog žirija zbog šokantnih i uznemirujućih prizora. U nju je uključena „duboka briga za sudbinu čoveka i autorovo objektivno i mirno istraživanje svakog detalja ljudskog tela“ (Čelebonović, 1974: 154). Ova slika beleži epohu realizma, naučnog prosvetiteljstva i razvoja u Americi-savremene nauke i umetnosti. Ipak, uprkos majstorstvu boje, atmosfere, svetlosti i izražajnosti ova slika nije naišla na odobravanje svojih savremenika. Kritike su hvalile umetničko izvođenje Tomasa Ikinsa ali su odbacivale motiv koji je obrađivao. Realizam koji je prikazivao krv na nozi pacijenta i ruci hirurga se pokazao kao previše uznemirujući za viktorska osećanja američke javnosti (Shapiro, 2017). *Klinika Gros* je bila „previše klinička, previše precizna da se računa za umetnost“ (Fried, 1987: 1). Kao razumevanje negativnih reakcija na Ikinsovu sliku, Fried ukazuje na postojanje tračeva o devijantnoj seksualnosti umetnika koje je pratio niz skandala vezanih za nedolično seksualno ponašanje sa modelima koji su mu pozirali. Postoje navodi da je Ikins dozvoljavao svojim studenticama da crtaju muški akt, fotografišući između ostalog, sebe i svoje prijatelje nage (Jones, 2002). Čitanje slike kroz analizu navodnih seksualnih simbola, uključivalo je čitanje skalpela kao deo homoerotskog kastracionog narativa, ili prikaz anatomija kao dominantne muškosti (Fried, 1987: 1). Hladno i profesionalno ponašanje hirurga, precizno naglašavanje reza i anatomskih detalja ljudskog tela, predstavljaju izvanredan prikaz istorijskog

dokumenta iskustva iz operacione sale. Ikins je poznat po upotrebi fotografije, kako bi što preciznije i tačnije preneo različite motive na svoja platna.

Vokerova, sa druge strane, referišući na ovu poznatu sliku u američkoj istoriji umetnosti, predstavlja brutalne scene nasilja, seksističkog i rasističkog izživljavanja koje postoje kao naličje prosperiteta i prosvetiteljstva američkog imperijalizma. Narativne scene u Vokerinim crtežima su prepune šokantnih i uznemirujućih scena, krvi, tkiva, unakaženih tela od kojih ne možemo odvratiti pogled, zgroženi eksplicitnim prizorima paralelne stvarnosti u američkom društvu. Radovi malih dimenzija, intimnih zapisa i svedočanstava sa svojim naslovima koji tvore igru reči i značenja prikazanog, upućuju na različite istorijske diskurse. Na jednom crtežu vidimo odrubljenu glavu crnkinje koja pluta u jezercetu krvi ili moru sa tekstom iznad ovog prizora koji se sastoji od tri reči: *THE, HISTORY, SIDE*. O kojoj strani istorije govori Kara Voker? O onoj koja je stavljena po strani, izbrisana iz javnog diskursa, negirana. Na drugom crtežu koji prikazuje gotovo istovetan motiv tekst glasi: *THE RIGHT SIDE OF HISTORY*. Manipulacija istorijskog beleženja i formiranja nacionalnih mitova počiva na podjarmljivanju podređenih grupa i veličanju sopstvenog navodnog humanizma, medicine, naučnog napretka i kulturoloških i umetničkih dostignuća.



Slika broj 26. Thomas Eakens, *Portrait of Dr. Samuel D. Gross (The Gross Clinic)* 1875., ulje na platnu (2,36x1,92m) Univerzitet Thomas Jefferson, Filadelfija.



Slika broj 27. Installation view of Kara Walker, *The Gross Clinician Presents: Pater Gravidam* (2018) (graphite, sumi ink, gofun, and gouache on paper, 38 drawings, dimensions vary, both horizontal and vertical.) Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York. (Kara Voker, Instalacija 38 crteža, grafit, gvaš, tuš na papiru. Fotografija iz arhive galerije Sikema Dženkins).

Crteži posvećeni Baraku Obami iz 2019. godine, predstavljaju celinu od četiri crteža velikih dimenzija koje sumiraju vladavinu Baraka Obame kao predsednika Sjedinjenih Država: 1. *Barack Obama Tormented Saint Anthony Putting Up With the Whole "Birther" Conspiracy*, 2. *Barack Obama as Othello "The Moor" With the Severed Head of Iago in a New and Revised Ending* by Kara E. Walker, 3. *Barack Obama as "An African" With a Fat Pig*, 4. *Allegory of the Obama Years* by Kara E. Walker.

Ovi crteži prikazuju bivšeg predsednika SAD u različitim pozama i scenarijima, od komičnih, karikaturalnih do groteskno satiričnih. Crtež *Barack Obama Tormented Saint Anthony Putting Up With The Whole "Birther" Conspiracy* prikazuje Obamu kao mučenika kojeg komadaju razna čudovišta, sugerišući na zaveru oko mesta njegovog rođenja, gde su zaverenici insistirali da je rođen u Keniji, (zemlji rođenja njegovog oca), i crtež *Barack Obama as "An African" With a Fat Pig*, gde je Obama predstavljen kao „afrički” plemenski borac sa kopljem koji je nadvladao ogromnu ružičastu svinju- koja simboliše Donalda Trampa i rasističku i ponižavajuću kampanju koju je vodio protiv Obame (Valentine, 2020).

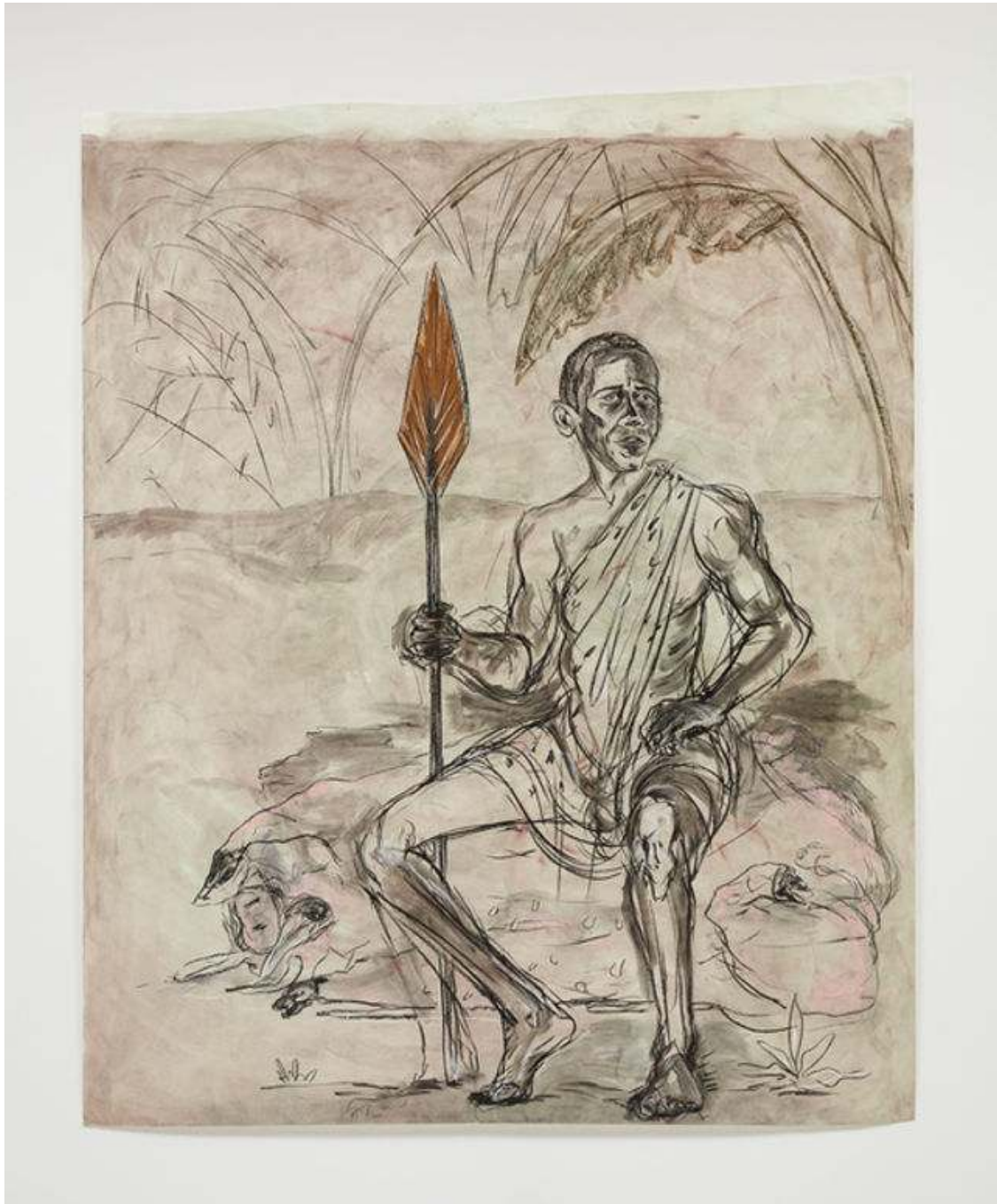
Crtež *Barack Obama as Othello "The Moor" With the Severed Head of Iago in a New and Revised Ending* by Kara E. Walker, prikazuje bivšeg predsednika Sjedinjenih Država kao lika iz Šekspirove drame *Otelo*. U ovoj drami smeštanoj delom u Veneciji i kasnije na Kipru, u vreme turske okupacije evropskog kontinenta, prikazana je lična tragedija Otela i njegove žene Dezdemone.⁶⁰ Konflikt između hrišćana i muslimana, evropljana i stranaca, civilizacije i varvarstva predstavljaju neke od glavnih tema ovog dela. Problem rase je takođe dominantan u ovoj tragediji, budući da je glavni lik ove drame, Otelo, maorskog porekla. Mavri predstavljaju potomke Berbera i

⁶⁰ *Otelo* je verovatno napisan 1603 ili 1604.godine, i predstavlja klasičnu priču o ljubavi, ljubomori i izdaji. Otelo, maorski general, se ženi sa venecijanskom plemkinjom i odlazi na Kipar. Nizom spletki koje mu podmeće Iago, njegov podanik nezadovoljan svojim položajem, Otelo postaje bolesno ljubomoran i uveren u neverstvo svoje žene koju ubije u naletu ljubomore i besa.

Arapa, koji su u osmom veku osvojili Španiju i doneli islam kao religiju i kulturu na evropsko tlo. Otelo je čovek tamne boje kože, iako nije precizno definisano da li se radi o maorskom muslimanu koji je hristijanizovan ili o Afrikancu. U Šekspirovo vreme, termin *Maor* se koristio za bilo koju osobu tamne ili crne boje kože, uključujući i crne Afrikance (Owens, 2005: 17). Otelov zadatak da brani Kipar od varvarskih ambicija otomanske imperije, suprostavlja se bolesnoj ambiciji Jaga da napreduje ne prezajući ni od žrtvovanja drugih ljudi, nemoralnih spletki, laži i beskrupuloznog ponašanja da to i ostvari. Ovo delo nas stavlja u središte promišljanja koji čovek, evropljanin i hrišćanin Jago, ili stranac muslimanskog porekla i varvarin, Otelo, predstavlja pravog neprijatelja civilizacije (isto, 18). Crtež Kare Voker predstavlja Baraka Obamu kao Otela, odevenog u renesansnu odeću, dok u ruci drži odrubljenu glavu Jaga- Donalda Trampa. Zauzimajući portretnu, vladarsku pozu, Obama izgleda kao neki srednjevekovni plemić sa pogledom u daljinu, dok iza njega probijaju tamni i gusti oblaci i komešanje neodređenog, irealnog prostora. Praveći paralelu između Otela i Baraka Obame, Kara Voker ukazuje na spregu umetnosti, politike, ideologije, istorije, kulture u savremenom promišljanju odnosa rase i moći. Izbor Baraka Obame za predsednika Sjedinjenih Država 2008. godine označio je trijumf ljudskih prava, humanizam i veru u prevazilaženje rasističkih ideologija u američkom društvu. Amerika je ovim činom potvrdila svoju spremnost da izbriše diskriminatorske prakse i izgradi demokratsko društvo zasnovano na jednakosti, vrednosti i građanskim pravima bez stega traumatične prošlosti. Donald Tramp je njegov oponent koji sadrži sve one regresivne, rasističke i diskriminatorske ideje koje plasira u javnost. U tom smislu tokom kampanje 2008. godine je postojala mreža vesti i tračeva koja je plasirala ideje od mesta rođenja Baraka Obame, njegovih verskih ubeđenja i državljanstva poznatih kao *birther movement* (Ashley, Traugot 2018: 2). Uprkos izveštajima koji potvrđuju validnost Obaminog državljanstva, konzervativni mediji su nastavili da održavaju ove tračeve u javnosti. U nacionalnoj anketi sprovedenoj nakon izbora 2008. godine, izveštaji navode da je 91% Amerikanaca čulo ili pročitao trač o tome da je Obama musliman (isto: 3). 22% ispitanih je potvrdilo da veruje u ovaj trač, dok je 59% čulo ili pročitao da Obama ne zadovoljava uslove o rođenju u Sjedinjenim Državama. Ovaj trač se toliko ukorenio u javnom mišljenju da je čak 31% odraslih Amerikanaca 2017. godine bilo ubeđeno da je Obama rođen van Sjedinjenih Država (isto: 4).

Rasistička ideologija koja je huškala američku javnost protiv prvog legitimno izabranog afroameričkog predsednika SAD, oslanjala se na konstrukciju Baraka Obame, kao radikalno *Drugo*. Konzervativna dogma nije uključivala samo sumnju u mesto rođenja Baraka Obame, već je latentno provlačila ideju da je Obama rođen kao musliman, po religiji svog afro-arapskog oca, te da je potajni terorista koji planira da uništi Ameriku iznutra (Serwer, 2020). Praveći paralelu između Obame i Otela, Kara Voker stavlja u kontekst rasističke i diskriminatorske politike koje opstaju stotinama godina, a proistekle su iz Evrope koja je sinonim za kolevku civilizacije, ali i kolonijalizam neslućenih razmera.

Crtež *Allegory of Obama Years* predstavlja bivšeg predsednika kao vizionara, sveca ili natrprirodno biće na nebu, okruženog gustim i crnim oblacima, dok se njegov lik probija sa zlatnim zracima koji mu izlaze iz pogleda. U uglu slike naga crkinja, ili je u pitanju anđeo, pruža ruke prema njemu, beznadežno pokušavajući da mu se približi. Crtež sumira Obamine godine političkog vođenja Amerike, nadu koja je pratila njegov lik i delo i tamu koja je ostala za njim u smislu afirmacije manjina.



Slika broj 28. Kara Walker, Barack Obama as "An African" With a Fat Pig, 2016. (Kara Voker, Barak Obama kao „Afrikanac” sa debelom svinjom).



Slika broj 29. Kara Walker, Barack Obama Tormented Saint Anthony Putting Up With the Whole "Birther" Conspiracy. (Kara Voker, Barak Obama izmučeni sveti Antonije dok trpi celu ovu zaveru oko rodenja).



Slika broj 30. Kara Walker, Barack Obama as Othello "The Moor" With the Severed Head of Iago in a New and Revised Ending by Kara E. Walker. (Kara Voker, Barak Obama kao Otelo „Maor” sa odrubljenom glavom Jaga u novom i alternativnom završetku Kare E. Voker).



Slika broj 31. Kara Walker, Allegory of the Obama Years by Kara E. Walker. (Kara Voker, Alegorija Obaminih godina).

6.5. Lorna Simpson i fototekstualne instalacije

Lorna Simpson je multimedijalna umetnica rođena 1960. godine u Bruklinu, Njujork. Pohađala je Školu likovnih umetnosti u Njujorku gde je stekla diplomu likovnog umetnika, slikara 1982. i Univerzitet Kalifornije u San Dijegu, gde je stekla diplomu mastera iz vizuelnih umetnosti 1985. godine. Njeno obrazovanje u San Dijegu je obuhvatalo fotografiju i konceptualnu umetnost, dok su predavači bili istaknuti konceptualni umetnici, performans umetnici, režiseri i pesnici. Ono što je nastalo kao specifični potpis Lorne Simpson iz ovog perioda su foto-tekstualne instalacije. U ovim radovima Simpson konceptualizuje studijski portret i tekst koji ga prati, analizirajući i krtikujući stereotipne narative o rasi i polu Afroamerikanki u okviru američke kulture. Lorna Simpson se afirmisala kao umetnica tokom osamdesetih i devedesetih godina, kroz samostalne izložbe širom zemlje. Neka od imena koja su uticala na njen rad obuhvataju istaknuta imena: Adrijan Pajper, Dejvid Hamons, Išmael Rid, Langston Hjujuz, Alis Voker i Toni Morison. Godine 1990. izlaže na Venecijanskom bijenalu kao prva Afroamerikanka u istoriji koja je učestovala na ovom bijenalu.

6.5.1. Fragmenti tela i teksta

Lorna Simpson u svom ranom radu istražuje vezu između istorijskog pamćenja, kulture i identiteta. Rad *Guarded Conditions* 1989, *Nadgledna stanja* prikazuje fotografiju Afroamerikanke slikane s leđa, prekrštenih ruku u jednostavnoj beloj haljini, fragmentisanu u šest panela koji se ponavljaju dok ispod fotografije stoji tekst koji se kontinuirano ponavlja: SEX ATTACKS, SKIN ATTACKS (Seksualni napadi, rasni napadi).

Beril Rajt, istoričarka umetnosti i kustoskinja, naglašava da ženska figura koja stoji na drvenoj podlozi, sugeriše na brojne situacije institucionalne represije kao što su aukcije robova, sobe za pregledanje pacijenata u bolnicama i kriminalna postrojanja (Wright, 1996: 397-413). Izbor reči koje prate sliku naglašava agresiju sa kojom se suočavaju crne žene zbog rodne i rasne pripadnosti. Rad deluje na različitim formama i kontekstima opresije koju Afroamerikanke trpe.



Slika broj 32. Lorna Simpson, *Guarded Conditions*, 1989. (Lorna Simpson, Nadgledna stanja).

Slikana s leđa u i lišena individualnih karakteristika, Afroamerikanka postaje objekat nasilja posmatranja, zurenja, gnušanja i ocenjivanja. Bel Huks će naglasiti da „upotreba jezika kod Simpsonove stavlja pretnju u prvi plan. Poziva nas da promislimo proizvodnju istorije kao teksta kulture, narativ koji razotkriva potisnuto ili zaboravljeno pamćenje. I deklariše postojanje potčinjenog znanja“ (huks, 1995: 94).

Jukstapozicija slike i teksta u radu Lorne Simpson poziva posmatrača da interpretira da li je rad konceptualan ili fotonovinarski. Tekst koji prati sliku je sugestivan i politički, ali i otvoren za tumačenje. Naglašavajući antiportretnu dimenziju svojih fotografija, Simpson objašnjava odsustvo lica svojih modela:

Posmatrač silno želi da vidi lice, da pročita pogled u očima, ili izraz na ustima. Ja želim da posmatrači uvide da je to jedan od mehanizama čitanja fotografije. Ako se zapitaju: ”Kako da pročitam ovo ukoliko ne vidim lice?”, mogu uvideti da proizvode kulturološko čitanje koje su naučili tokom godina i onda uvideti da ono nije dato (Gail Collins, 2005: 33).

Lorna Simpson kroz fototekstualne instalacije uspostavlja kritičku interakciju sa publikom, preispitujući predstave osoba koje su na margini društva kroz lingvističke kodove i nametnute strukture moći. Fototekstualni radovi su tako *odsutni portreti*, slike koje prikazuju modele s leđa, presečenih i skrivenih lica.

U radu *Untitled (2 Necklines)* 1989, *Bez naziva (2 Dekoltea)* vidimo dve identične crno-bele fotografije, uokvirene u dva okrugla rama koje prikazuju isečenu crnu žensku figuru. Prikazani su delovi tela, brada, usta, vrat, ključne kosti i okrugli izrez bele haljine. Između dve fotografije stoji tekst u koloni podvučen crnom bojom koji glasi: *ring, surround, lasso, noose, eye, areola, halo, cuffs, collar, loop (prsten, okružiti, laso, omča, oko, areola, oreol, lisice, kragna, petlja* i poslednja

rečenica podvučena crvenom bojom: *feel the ground sliding from under you (oseti kako ti izmiče tlo pod nogama)*.

Igra reči uspostavlja atmosferu pretnje, nasilja, linča u relaciji sa prikazanim ženskim vratom omeđenim kružnom formom rama, i ruba haljine. Na taj način se uspostavlja značenje nasilja i traumatskog iskustva crnog ženskog tela koje je objektivizovano i viktimizirano kroz različite forme opresije.



Slika broj 33. Lorna Simpson, *Untitled (2 Necklines)*, 1989. (Bez naziva, 2 Dekoltea).

Fotografisane u neutralnom studijskom prostoru, figure Lorne Simpson nisu vezane za specifično vreme ili mesto. Lorna Simpson teži da uspostavi dvosmislenu mrežu značenja onoga što se ne vidi i što nije rečeno kroz fragmentisani tekst koji može sugerisati nasilje i traumu. Na taj način se podrivaju uverljivost i prividna neutralnost jezika i slike.

Lorna Simpson istražuje odnos umetnosti i istorije dokumentacije, kroz dekonstrukciju značenja koje fragmenti slike i teksta proizvode u misaonom procesu čitanja i povezivanja znaka i jezika. Kritički program koji preispituje veštačke granice koje odvajaju umetnost od istorijske, socijalne i ekonomske funkcije, u delu Lorne Simpson otkriva problem savremene kulture gde su fenomeni roda, rase i konstrukcije identiteta povezani sa socijalnom i ekonomskom politikom. Konceptualna priroda ovog rada je uključivala dekonstrukciju logičkih sistema koji su formirali bazu individualnog i kolektivnog znanja istražujući mehanizme konstruisanja predstava onih populacija koje su na margini kulture (u ovom slučaju crnih žena) i način na koji je obrazovan lingvistički kod koji omogućava da te slike i predstave budu pročitane kroz prizmu odnosa moći centra i margine. Lorna Simpson naglašava da je pitanje rase tako jako:

Jer je ovo kultura gde upotreba crnih figura ima posebno značenje, čak i stereotip. Ali da sam bela umetnica koja koristi bele modele, onda bi se moj rad posmatrao kao potpuno univerzalistički. Tumačio bi se potpuno drugačije (Pollack, 2002: 139).

Tako kamera postaje sredstvo istraživanja pre nego dokumentacije američke kulture i istorije i snažan medij oslobađanja od trauma nametnutih obrazaca ponašanja i viđenja crne ženske figure.

6.5.2. Kosa kao element identiteta

Kada Kornel Vest u svom delu *Race Matters* govori o demitologizaciji crne seksualnosti on ističe da crni Amerikanci moraju naučiti da vole svoja crna tela, nos, kukove, usta i kosu (West, 235). Pitanje crne seksualnosti je duboko problematično u američkom društvu jer predstavlja formu crne moći nad kojom belci imaju malo kontrole (isto).

Vest obrazlaže različite scenarije gde razlikuje crnu seksualnost među crnom populacijom, gde belci nemaju pristup i moć, i crnu seksualnost između crnaca i belaca koja sadrži različite potisnute želje i fantazije gde oživljavaju seksualni mitovi. On dalje podvlači vezu između crne seksualnosti i crne moći, gde je obeležavanje crne seksualnosti kao tabu teme, način utišavanja razgovora o crnoj moći u Americi. Crna ženska seksualnost je posebna kategorija jer je suprotstavljena ideji ideala bele ženske lepote. Crne žene su tako podvrgnute višeslojnim rasističkim napadima, kao i seksističkim napadima i tako nose najveći teret rasističkih tortura i opresije (isto, 251).

Crna ženska tela u radu Lorne Simpson podnose teret etiketiranja, nasilja, požude. Lorna Simpson uzima kosu kao ujedinjujući element identiteta crnih žena. Od ranih radova fototekstualnih kompozicija do najnovijih kolaža tema kose predstavlja neiscrpni materijal istraživanja nasleđa, istorije, kulturoloških obeležja rase, lepote, klase.

Istorijski, kosa je imala značajnu ulogu u tradicionalnim afričkim društvima, gde je bila usko povezana sa kulturom, jezikom i običajima zajednice zbog mogućnosti oblikovanja u različite poruke i forme (Byrd, Tharps 2001: 14). Kao čin dehumanizacije i simboličkog brisanja afričke kulture, robovlasnici su prilikom porobljavanja Afrikancima brijali glave. Proglasivši njihovu kosu ružnom, posmatrali su je kao vunu, odliku životinjskog krzna (Johnson, Bankhead, 88). Crne žene su ili pokrivala kosu ili je ispravljale kopirajući dominantne trendove ili nosile perike, kako bi bile društveno prihvaćene (isto).

U 19. veku dolazi do ekspanzije proizvoda namenjenih nezi kovrdžave kose, koja je omogućavala veću socijalnu i ekonomsku mobilnost Afroamerikanki. Džonson i Bankhead navode primer Madam Č. Dž. Voker, preduzetnice koja je patentirala češalj za ispravljanje kose i koja je postala prva žena milioner u Sjedinjenim Državama početkom 1900. godina (isto, 89). Autori takođe ističu odnose moći i politike koji se očituju kroz afro frizuru, koja je simbol crne moći i militantnosti.

Odbacujući bele standarde lepote, vođe pokreta *Crna moć* su praksu ispravljanja kose hemikalijama ili peglama posmatrali kao manifestaciju prezira i mržnje koju Afroamerikanci osećaju prema sebi kao rezultat traumatizacije.⁶¹ Na sličan način popularna kultura i mediji plasiraju

⁶¹ Malkom Iks u svojoj autobiografiji iz 1965 opisuje svoje iskustvo ispravljanja kose prvi put kad je bio tinejdžer i zadovoljstvo kada je ugledao svoj lik u ogledalu nakon hemijskog ispravljanja kose. U kasnijoj refleksiji na ovaj čin,

poželjnu sliku crnih žena u reklamnoj industriji sa pravom kosom, nenaglašenim ustima, malim nosom i svetlijom puti kao standard lepote (Johnson, Bankhead, 90).

Kosa tako postaje simbolično bojno polje odnosa moći i otpora. Afro frizura, poznata i kao *prirodna* predstavljala je psihološko oslobođenje od nametnutih standarda beličke hegemonije i kao izraz političke svesti (Jones, 1971: 4). Različite frizure se takođe uzimaju kao predstave socijalnog i političkog položaja u društvu.

Rad *Stereo Styles (Stereo stilovi)* iz 1988, Lorne Simpson prikazuje deset slika koje prikazuju Afroamerikanku slikanu s leđa, sa deset različitih frizura. Tekst koji prati slike između redova glasi: *Daring, Sensible, Severe, Long & Silly, Boyish, Ageless, Silly, Magnetic, Country Fresh, Sweet, (odvažna, razumna, stroga, duga i luckasta, dečaćka, bezvremena, luckasta, magnetična, seoski sveža, slatka)*. Slike i tekst sugerišu na stereotipe vezane za kosu, dovodeći u pitanje standarde lepote koje nameće društvo. Debora Vilis u razgovoru sa Lornom Simpson čita ovaj rad kao komentar na elemente internog prezira koje Afroamerikanke osećaju prema sebi i nedostatak samopouzdanja koji se manifestuje promenom frizure (Willis, 1992: 58). Simpson odgovara da je za nju to delo koje potencira besmislicu da način na koji nosi frizuru može reći nešto o toj osobi (isto, 58).



Slika broj 34. Lorna Simpson, *Stereo Styles*, 1988.

Sociolog Entoni Sinot ističe da kosa nije samo simbol sopstva, već jeste *ja* jer raste iz i deo je fizičkog ljudskog tela, čak je i besmrtna jer preživljava smrt (Synnott, 1987: 404). Crna kovrdžava kosa predstavlja rasnu karakteristiku klasifikacije robova, naglašavajući superiornost Evropljana (Mercer, 1987: 24). Crna kosa tako postaje istorijski obezvređena kao najvidljivija stigma crnaca pored kože (isto, 35). Kosa kao polje umetničkog interesovanja predstavlja referencu na socijalnu i kulturnu konstrukciju identiteta kroz probleme rasnih i rodnih stereotipa.

Malkolm ističe kako je to bio korak u samodegradaciju i pokušaj nasilja i mučenja sopstvenog tela da odgovara nametnutim belim standardima lepote (Malcolm X, 1992: 61).

Problemi sa kojima se suočavaju Afroamerikanke u korporativnim firmama uključuju određenu normu odevanja i nošenja frizura koje se smatraju urednim i pristojnim. Stoga se od Afroamerikanki očekuje da ispravljaju kosu jer se prirodna kosa smatra za neurednu, neprofesionalnu (Thompson, 2009: 836). Ispravljanje kose se vezuje za socio ekonomsku mobilnost, dok se sramota i stid vezuju za prirodnu crnu kosu.

Koncept fizičke privlačnosti i lepote se vezuje za nametnuti standard reklamne industrije koji je često nedostižan za Afroamerikanke. Imitiranje frizura i stilova koji su u crnačkoj zajednici označavali različit status pojedinca nastavlja da oblikuje sliku o sebi i identitetu Afroamerikanki u američkom društvu. Korporativna politika cenzuriše afro frizuru, dredove, pletenice kao neprofesionalne, radikalne i subverzivne (Paton, 2006). Prirodna kosa se smatra za otpor beličkim standardima lepote kao i veza sa afričkim korenima i nasleđem (Banks, 2000).

Različiti sudski procesi dokumentuju predrasude sa kojima se suočavaju Afroamerikanke na poslu ukoliko se odluče da nose frizure koje ističu rasnu pripadnost: slučaj *Rogers v. American Airlines, Inc*, gde je radnica otpuštena zbog nošenja pletenica,⁶² slučaj *McManus v. MCI Communications Corp*,⁶³ gde je radnica otpuštena jer je nosila pletenice i dredove uz afričku odeću, samo su neki od istaknutih primera.

U radu Lorne Simpson, kosa predstavlja materijal koji intrigira i destabilizuje način na koji vidimo etnicitet i rod. Kosa je istovremeno i abjekatski prizor jer se sastoji od mrtvih ćelija koje rastu iz korena dlake. Kovrdžava kosa po teksturi podseća na stidne dlake, gde se produbljuje linija zazornog, prljavog, telesnog, marginalizovanog, odbačenog. U katalogu za *Abject Art* izložbu u Vitni muzeju američke umetnosti, 1993. godine, kustosi su uključili kosu kao jedan od elemenata koji pripada abjekatskim prizorima (Ben-Levi, 1993:7).

U radu *1978-88*, (1990) fokus je stavljen na upletenoj kosi koja se ponavlja u četiri reda dok na određenom mestu na pletenici stoji ubačen tekst sa datumom ili kratkim rečima koje označavaju radnju: *tangle, split, cut, tie, tear, knot, weave, tug, twist, part* (zamrsiti, razdeliti, iseći, vezati, iscepati, učvoriti, upresti, vući, uviti, razdvojiti).



Slika broj 35. Lorna Simpson, 1978-88, 1990.

⁶² 527 F.Supp. 229(S.D.N.Y 1981).

⁶³ 748 A.2d 949,952(D.C.2000).

Ove radnje se odnose na način sređivanja kose ali takođe mogu opisivati podešavanje konopca što značajno menja ton dela (Wells, 1990: 4). Simpson takođe naglašava vreme i protok vremena kao značajnu odrednicu, vreme je potrebno da kosa poraste, ali koliko je vremena potrebno da prihvatimo promene? Umetnica se priseća svog detinjstva i godišnjeg rituala šišanja kose gde bi se kosa prvo uplela i onda pošišala, isečeni deo bi se stavio u plastičnu kesu i tek onda bacio u smeće kako ne bi došla u tuđe ruke što bi moglo doneti nesreću (Wells, 1990: 3). Prikazana pletenica koja je odvojena od tela, može označavati otrgnuti deo identiteta, ili odbačeni abjekatski materijal, koji stoji kao prepreka inkluzije u društvo koje cenzuriše afroameričku kosu.



Slika broj 36. Lorna Simpson, "I.D.", 1990.

U radu *I.D.* (1990) Lorna Simpson suprotstavlja sliku leđa modela naspram slike savijene pletenice. Ispod slike pletenice stoji reč *identify* (*identifikovati*) dok ispod figure stoji reč *identity* (*identitet*). Prizor pletenice proizvodi značenje identifikacije, etiketiranja, legitimisanja na osnovu fizičkog izgleda i rasnih odlika kakva je tekstura kose. Druga fotografija koja prikazuje figuru s leđa kratke kose sugerise na identitet kao ličnu odrednicu. Ipak budući da je prikazana s leđa, mi ne vidimo individualne crte prikazane osobe.



Slika broj 37. Lorna Simpson, *Wigs (Portfolio)*, 1994.

Wigs (Portfolio) (Perike) 1994, je rad koji predstavlja instalaciju litografija različitih perika štampanih na filcu, što doprinosi teksturi materije. Ovaj rad se sastoji od 21 slike perika, štampanih na filcu sa taktilnim kvalitetom prikazanih predmeta. Radovi su približni prirodnoj veličini i odaju utisak na posmatrača kao da se nalazi u prodavnici perika. Kolekcija koju Lorna Simpson izlaže je prikupljena iz različitih radnji u okolini Bruklina, i uključuje plavu periku iz pedesetih godina, brkove namenjene muškarcima kao i dve male perike za lutke (Love, 2020).

Eleminišući figuru, Lorna Simpson prikazuje niz perika koje predstavljaju surogat za figure. *Walker Art Center* u svom interpretativnom katalogu navodi da *Perike* istražuju identitet Afroamerikanaca i načine na koje se oni odnose prema dominirajućim belim standardima lepote kroz obradu kose pletenjem, farbanjem, ispravljanjem.⁶⁴ Izložene perike angažuju različite pretpostavke od reklamnih kampanja industrije lepote do antropoloških dokumentarnih fotografija nudeći višestruka iščitavanja između označitelja i označenog. Bruk Belis u radu *Felt Surface, Visible Image* naglašava da veza između kose i fotografije istražuje kako identitet postaje otelovljen i prezentovan kao vidljiv (Belisle, 2011: 157).

Perike postavljaju pitanja identiteta i izgleda, seksualnosti i roda, prerusavanja i maskarade. Odsutna tela koja ove perike pozivaju u svest, nisu samo ona kojima ove perike pripadaju već i ona koja bi odabrala da ih nose kako bi sakrili svoj identitet i preuzeli drugi (isto, 168). Istražujući duboko postavljena ubeđenja da izgled određuje identitet, da odeća, obuća, kosa određuju ko smo i kakvi smo, ovaj rad takođe sugeriše da li fotografija može da prenese istinu o identitetu kao vizuelnom znaku. *Perike* istražuju kako su rasa i rod strukturisani kao prepoznatljivi telesni identiteti, dok u isto vreme razotkriva ako ovi identiteti deluju kao pojave i simulacije (isto, 168).

Prikazujući široku lepezu mogućnosti odabira izgleda, Lorna Simpson takođe ukazuje i na probleme društva koje latentno vrši pritisak na individue da preuzimaju tuđe identitete, odnosno da prihvate kalupe i stereotipe kolektivnog identiteta kojim ih dominantna grupa markira.

⁶⁴ Walker Art Center, Interactive Art Activity: Lorna Simpson, *Wigs (Portfolio)*
<http://www.walkerart.org/archive/9/B7838DD567BID4546174.htm>

6.5.3.Kolaži

Slike isečene iz popularnih magazina *Ebony* i *Jet* iz šezdesetih i sedamdesetih godina, predstavljaju novu inspiraciju za kolaže Lorne Simpson. Ona kombinuje ove slike sa prirodnim fenomenima kao što su geološke formacije, formacije leda, oblaci, dim, naučni i anatomske dijagrami i različite skulpturalne formacije. Pikturalne kompozicije prizivaju pojmove snage, promene, izdržljivosti kao karakteristike koje su održale crne žene kroz istoriju. Simpson objašnjava preokret u svom umetničkom radu ka kolažiranim kompozicijama:

Moji kolaži kombinuju glave koje pripadaju crnim ženama sa dodatkom laviranog tuša koji ilustruje njihovu kosu. Mogu da pratim svoje originalno interesovanje u pronađenim fotografijama starih *Ebony* magazina koji su pripadali mojoj baki. Listanje ovih magazina mi pričinjava veliko zadovoljstvo jer su tako kontekstualni- iz određenog vremena za određenu publiku. Od tada sam počela da prikupljam veliku količinu *Ebony* i *Jet* magazina i ostalih sličnih štampanih stvari od kasnih tridesetih do sedamdesetih godina prošlog veka. Ove slike me vraćaju u detinjstvo, ali su takođe objektiv kroz koji se može posmatrati poslednjih pedeset godina američke istorije (Akel, 2015: 2).

Legendarni magazini namenjeni afroameričkoj publici, predstavljaju svojevrsni vodič u konzumerizam i industriju lepote kao markere vremena i politike. Dramatizovanje ružnih delova socijalnog tkanja kroz namerno ulepšavanje ljudi koji su nosili najteže društveno breme govori o slojevima represije koja prati američko društvo od robovlasništva do sadašnjeg trenutka kao tamna senka američkog prosperiteta. Crna kosa se javlja kao nosilac lepote, snage, izdržljivosti i magičnih svojstava. U uvodu koji prati knjigu kolaža Lorne Simpson, autorka Elizabet Aleksander naglašava:

U kolažima Lorne Simpson crna i žestoka kosa je univerzalni vladajući princip. Kose crnih žena su galaksije u sebi, solarni sistemi, mesečevi pejzaži, vulkanski krateri. Kosa koju ona slika poseduje sopstveni um. Ona je talasasta i oblačna i potpuno živa. Ona je šuma i okean, sopstveno emocionalno vreme. Kosa crnih žena je epistemologija, ali mi ne možemo uvek razaznati njene kodove (Alexander, 2018).

Kolažirajući isečke iz magazina sa manipulacijama akvarelnih boja, geološkim, ledenim i drugim formacijama, Lorna Simpson stvara album otpora potčinjavanju i ponižavanju crnih žena kroz društvenu, ideološku, potrošačku marginalizaciju i stigmatizaciju crne kose kao nosioca identiteta Afroamerikanki.

Razmatrajući procese rasizacije, Mbembe, upućuje na značaj crnog ženskog tela. Kako su crnci, a posebno crkinje oni koje ne vidimo ali smo uvek ovlašćeni da ih predstavljamo, procesi pričanja priča o njima, fotografisanja, prikazivanja predstavljaju čin vrhovnog autoriteta, manifestovanje odnosa bez želje (Mbembe, 169). Slike crnih tela, zaključuje Mbembe, pozivaju na ukrštanje osećanja:

One pre svega otevljuju izvanrednu lepotu, onu koja se, kao što je sugerisao Lakan, događa na krajnjim granicama takozvane „zabranjene zone”...To je tako zato što one predstavljaju jedno intimno kretanje-rad tela na samom sebi...Telo boje noći zrači zavičajnom lepotom. To je zabranjena lepota i zato rađa neskrivene želje. Ali i muške strahove. Takva lepota ne može da ne kastrira. Ona ne može biti predmet potrošnje, može biti samo predmet kurtoaznog i čednog zanosa (isto, 170).

On dalje navodi da snaga slika crnih ženskih tela leži u moći razoružavanja arhiva. Pristajući da sebe vide kao Druge, crkinje uspostavljaju dekonstrukciju istorijskog označavanja. Pitanja koja se javljaju u ovakvim postupcima uključuju način viđenja, gledanja, kontemplaciju.

Kad se na taj način izložimo, gledamo li sami sebe onako kako nas gledaju drugi? A kada nas oni gledaju, šta vide? Vide li nas onako kako mi vidimo sebe? Ili se na kraju fiksiraju samo na jednu fatamorganu? (171).

Kada primenimo ovakve interpretacije na umetnički rad Lorne Simpson, uviđamo uspostavljanje odnosa izloženosti tela umetnosti pogledima i susretu sa licem Drugog, „tamo gde gest vodi govoru, jeziku koji prekida ćutanje” (172).



Slika broj 38. Lorna Simpson, *Earth and Sky*, 2016.



Slika broj 39. Lorna Simpson, detail of Flames, 2019. (found photograph and collage on paper)

7. Kada reči sretnu slike

7.1. Trauma, pamćenje i vizuelna kultura

Sigmund Frojd u *Uvodu u psihoanalizu*, traumatsku neurozu definiše kao fiksiranje na trenutak traumatične nesreće (Frojd, 2013: 274). Stvaranje simptoma predstavlja zamenu za ono što je izostalo. Psihički procesi koji su prekinuti ili poremećeni ostaju nesvesni, proizvodeći simptome (isto, 280).

Simptom je zamena za ono što je tada izostalo. Verovatno se podigao žestok otpor tome da psihički proces koji je u pitanju prođe do svesti; zbog toga je i ostao nesvestan. Kao nesvestan, imao je moć da oblikuje jedan simptom. Isto ovo nastojanje ponovo se tokom analitičkog lečenja suprotstavljalo nastojanju da se nesvesno prenese u svesno. To osećamo kao otpor. Patogeni proces koji nam se iskazuje kroz otpor nazivamo *potiskivanje* (Frojd, 2013: 293).

Povratak potisnutih sadržaja kroz umetničko ispoljavanje, Frojd razotkriva kroz analizu izdvojenih primera iz istorije umetnosti u delu *Iz kulture i umetnosti*. Predmet istraživanja ovog dela obuhvata istaknute pisce i likovne umetnike: V. Jensena, Leonarda da Vinčija, Mikelandela i Dostojevskog. Proučavajući mehanizme traume na istaknutim primerima velikana istorije umetnosti i kulture, uočava se snažna veza između traumatičnog iskustva koje pokreće procese uobličavanja i rađanja umetničkog dela. Gde je trauma, tu je umetnost. Kroz analizu *Gradive* V. Jensena, Frojd zaključuje da je književni prikaz jedne istorije bolesti i načina njenog lečenja potpuno tačan (Frojd, 2014: 40). Odgovarajući na pitanje da li ovaj književni prikaz nastanka sumanutosti odgovara zahtevima nauke, Frojd zaključuje da nauka u tome još zaostaje za književnošću (isto, 48). Frojd dalje zaključuje da i pisac i psihoanalitičar cpe saznanje iz istog izvora, obrađuju isti predmet dok se razlika ogleda u metodama:

Naš postupak se sastoji od svesnog posmatranja abnormalnih psihičkih dešavanja kod ljudi, s ciljem da otkrijemo i pokažemo zakone tih dešavanja. Pisac to radi drugačije. On obraća pažnju na nesvesno u svojoj duši, osluškuje mogućnosti njegovog razvoja i dozvoljava im da budu umetnički uobličene umesto da ih suzbija svesnom kritikom. Kojim zakonima se nesvesno podvrgava pisac uči na sebi, a mi na drugima. Međutim, on te zakone ne mora da izgovori, ne mora čak ni da ih jasno formuliše, oni se nalaze u njegovom delu zahvaljujući njegovom stvaralačkom duhu (Frojd, 2014: 80).

Analizirajući slučaj Leonarda da Vinčija kroz traumu koja se manifestuje kao jedno sećanje iz detinjstva, Frojd pronalazi i ispituje porodične okolnosti koje su uslovile razvoj Leonardove zagonetne ličnosti umetničkog genija i istraživača sa jedne strane i potisnutih nagona sa druge strane. Frojd analizira Leonardovu fantaziju o kraguju, naglašavajući intenzitet erotskog odnosa

između majke i deteta koji se manifestuje u slici *Sveta Ana*.⁶⁵ Udublјivanje u ovu sliku otkriva sintezu njegovog detinjstva: „Leonardo je, zapravo, podario detetu dve majke, jednu koja pruža ruke prema njemu i drugu koja je u pozadini, a obe sa blaženim osmehom na licu koji izražava materinsku sreću” (Frojd, 2014: 138). Frojd iznosi stav da skrivena psihička stremljenja umetnika svoj izraz pronalaze u umetničkim delima koja poseduju moć da uzbude i druge osobe, ističući duboke transformacije koje trauma zahteva pre nego što doprinese stvaranju umetničkog dela⁶⁶ (isto, 132).

Postavlja se pitanje: koji je to mehanizam traume u umetnosti? Budući da je trauma događaj koji nadvladava psihološki aparat, ona ostaje u procepu između svesnog i nesvesnog. Frojd objašnjava psihički proces koji prvo pripada nesvesnom da bi u određenim okolnostima prešao u sistem svesnog (Frojd, 2013: 294).

Sistem nesvesnog se izjednačava s jednim velikim predsobljem, kojim kao zasebna bića tumačaju psihički osećaji. Na ovo predsoblje se nadovezuje jedan drugi uži prostor, neka vrsta salona, u kojem boravi i svesno. Ali, na pragu između ove dve prostorije stoji stražar koji obavlja svoju dužnost i prati pojedine psihičke osećaje, cenzuriše ih i ne pušta u salon ako izazovu njegovo negodovanje (Frojd, 2013: 294).

Frojd dalje govori o osećajima koji u predsoblju, nesvesnom ostaju sakriveni od pogleda svesnog jer se ono nalazi u drugoj prostoriji. Međutim ako oni ipak dođu do praga pa ih stražar vrati nazad, onda ih nazivamo potisnutim. Potisnuto je onda ono što stražar ne propušta iz sistema nesvesnog u sistem predsvesnog (Frojd, 2013: 295).

Kako bismo pokušali da razumemo taj unutrašnji proces traume, potiskivanja, simptoma i uobličavanja umetničkog dela, tj. forme u duhu koja će svoj izraz dobiti u materijalu, prostoru i vremenu kao fizička egzistencija umetničkog oblika, poslužićemo se teozom Anrija Fosijona (Henri Focillon) koji posebno mesto u istraživanju umetničke forme pridaje oblikovanju forme u duhu. Anri Fosijon u delu *Život oblika (Vie des forms)* 1934, ispituje svet oblika (umetničke forme) u prostoru, materijalu, duhu i vremenu. Kako je za Fosijona oblik konkretizacija, akcija koja se ostvaruje u određenom prostoru, vremenu, i predstavlja manifestaciju duha, umetnost poseduje tehniku koja je deo njene realizacije. Tehnika podrazumeva ruku, oruđe kojim se ostvaruje kao i materijal u kome se ostvaruje.

⁶⁵ Frojd ističe neobično detinjstvo Leonarda da Vinčija, koji je rođen kao vanbračno dete. Prve godine detinjstva Leonardo je proveo sa svojom majkom, da bi ga kasnije otac primio u svoj dom, budući da nije imao dece u svom braku sa legitimnom suprugom. „Imao je dve majke, Katarinu, svoju pravu majku, od koje je bio odvojen u dobi između treće i pete godine, i mladu i nežnu maćehu, očevu suprugu, Albijeru. Povezujući tu činjenicu iz svog detinjstva sa prisutnošću majke i bake i stvarajući jedinstvenu mešavinu, u njemu se rodila ideja o kompoziciji *Svete Ane*” (Frojd, 138-9).

⁶⁶ Frojd ukazuje na otkriće Oskara Fistera koji na slici u Luvru pronalazi na Marijinoj odeći obrise kraguja, što tumači kao nesvesnu sliku-skrivalicu. „U plavom šalu, koji postaje vidljiv kod kuka žene u prvom planu i koji se spušta prema njenom krilu i desnom kolenu, razaznaju se karakteristična glava kraguja, vrat i gornji deo tela u obliku luka. Skoro niko kome sam pokazao ovo moje malo otkriće nije mogao da negira postojanje ove slike-skrivalice...Preostaje još jedno važno pitanje: dokle dopire slika-skrivalica? Ako pratimo šal, koji se toliko jasno izdvaj od svega što je oko njega, počevši od sredine krila, pa nadalje, primećujemo da se šal, s jedne strane, spušta do ženine noge, a s druge strane, penje se prema njenom ramenu i detetu. Prvi deo predstavljao bi, otprilike, krilo i rep kraguja, a drugi, šiljast trbuh i, posebno ako se obrati pažnja na zrakaste linije, koje liče na obrise perja, raširen ptičji rep, čiji je desni kraj usmeren tačno kao u onom sudbonosnom Leonardovom snu iz detinjstva, prema detetovim ustima, dakle prema Leonardovim” (139).

Zar ovi oblici koji žive u prostoru i u materijalu ne žive najpre u duhu? Ili, tačnije, zar stvarno, i čak isključivo, ne žive baš u duhu, dok bi njihova spoljna aktivnost bila samo znak jednog unutrašnjeg procesa? (Fosijon, 1964: 77)

Fosijon iznosi stav da ljudska svest teži jednom jeziku i jednom stilu, gde shvatiti znači uobličiti. Samoprikazivanje je odlika duha i predstavlja umetničku aktivnost obrađivanja elemenata koji dolaze iz fizičkog života. Fosijon ističe da umetnik stvara jedan kompletan, koherentan svet (Fosijon, 78).

Život oblika u duhu nije, dakle, jedan formalan vid života duha. Oblici teže da se ostvare, i to stvarno i postižu; oni stvaraju jedan svet koji dejstvuje i reaguje (Fosijon, 87). Od tih sposobnosti i pokreta duha oblici nisu primili samo obeležja nego obojenost. Oblici su manje-više intelekt, imaginacija, pamćenje, senzibilitet, instinkt, karakter; oni su manje-više snaga mišića, gustina ili fluidnost krvi (Fosijon, 88).

Fosijon umetničku formu u duhu posmatra kao embrione slika i uspomena naglašavajući da za umetnike preciznost i istorija nisu uspomena, nego prisutnost (Fosijon, 92). Prisutnost traume koja utiče na umetnički odgovor i oslobađanje od patoloških stanja, kako pojedinca tako i kolektiviteta društva upućuje na nezamenjivu saznavnu, emancipatorsku i katarzičku ulogu umetnosti, i uslovljenost reči i vizuelnih simbola.

Videnje prethodi rečima. Dete vidom raspoznaje stvari pre no što nauči govoriti. Videnje, međutim, prethodi rečima i u jednom drugom smislu. Upravo je videnje ono što definiše naše mesto u svetu koji nas okružuje. Taj svet objašnjavamo rečima, no reči nikako ne mogu poništiti njegovo postojanje oko nas. Odnos između onoga što vidimo i onoga što znamo nikad nije do kraja uspostavljen (Berger, 1972: 7).

Profesor Mičel (W. J. T. Mitchell) u eseju *What do Pictures Really Want* (1996) postavlja pitanje o slikovnosti, vizuelnoj kulturi i značenju. U pitanju koje stoji kao naslov ovog eseja Mičel naglašava aproprijaciju ovog izraza koji je često rezervisan za klase onih ljudi koji su bili objekti diskriminacije. Tako on navodi primer Franca Fanona koji postavlja pitanje „Šta crnac želi?” ili pitanje koje je Frojd postavio: „Šta žene žele?”, naglašavajući da je za obe grupe bilo jako teško da direktno odgovaraju na ovakva pitanja (Mitchell, 1996: 72). Mičel istražuje dijalektiku moći i želje u našem odnosu prema slikama. Slika kao tehnika dominacije rasističkih stereotipa, zasniva se na nasilju oka. On ističe istovremeno hipervidljivost i nevidljivost (gnušanje i obožavanje) kao primere idolatrije često opisivane u Bibliji (Mitchell, 75). „Idol, kao i crnac, je istovremeno prezren i obožavan, omržen jer nije entitet, rob, dok pobuđuje strah kao vanzemaljac i natprirodna moć” (isto, 75). Mičel povezuje sliku sa statusom podređenih grupa naglašavajući da slika zapravo želi moć nad posmatračem (isto,77).

7.1.1 Vizuelna i literarna reprezentacija istorijske traume

U početku bijaše Riječ i Riječ bijaše u Boga

I Riječ bijaše Bog.

Ona bijaše u početku u Boga.

Sve je kroz nju postalo, i bez nje ništa nije postalo,

što je postalo.

U njoj bijaše život, i život bješe vidjelo ljudima.

I vidjelo se svetlo u tami, i tama ga ne obuze. (Jovan 1:1-5)

Odnos između reči i slike počiva na prvobitnom uverenju prevođenja reči u sliku kao ilustracije biblijske i književne reči koja ima tradiciju staru više od dva milenijma. To uverenje podržava ideju da je slika najstabilnija kada je funkcionalno orijentisana prema cilju, kada tiho podstiče tekstualni diskurs. Poslovice da slika vredi hiljadu reči, pokazala se i u ikonoboračkim krizama kao argument za očuvanje slikane tradicije i slike kao predmeta poštovanja. U sličnom maniru i Karl Gustav Jung iznosi stav o slici:

Ako posedujemo sliku neke stvari, posedujemo polovinu te stvari. Slika sveta je polovina sveta. Ko poseduje svet, ali ne i sliku sveta, poseduje samo polovinu sveta, jer je njegova duša siromašna i bez igde ičega. Bogatstvo duše sastoji se od slika. Ko poseduje sliku sveta, poseduje polovinu sveta, bez obzira što je ono ljudsko u njemu siromašno i bez igde ičega. No glad pretvara dušu u zver koja proždire ono što je nepodnošljivo i od koga se truže. Prijatelji moji, mudro je hraniti dušu jer ćete inače hraniti zmajeve i đavole u svojim srcima (Jung, 2018: 107).

Vilijam J. T. Mičel ulogu umetnika u kreaciji slike sveta posmatra kao glumce na istorijskoj pozornici „istorije koja je uporedna i učestvuje u pričama koje govorimo sebi o sopstvenoj evoluciji od bića “stvorenih u slici kreatora”, do bića koja stvaraju sebe i sopstveni svet u svojoj slici” (Mitchell, 1996: 1). Uzimajući u obzir ovakve izjave, uloga umetnika se javlja kao primarna u plasiranju ideja, društvenih kretanja, emancipacije i slobodarskih stremljenja.

Etjen Surio u delu *Odnos među umetnostima* (1958), umetnosti klasifikuje kao podržavalačke, reprezentativne (vajarstvo, crtanje, slikarstvo) i apstraktne, prezentativne (ples, muzika, arhitektura). Surio razlikuje primarni i sekundarni oblik umetnosti (Surio, 1958: 93). Reprezentativne umetnosti, umetnosti drugog stepena, imaju istovremeno i primarni i sekundarni oblik za razliku od prezentativnih koje pretpostavljaju samo primarni oblik.

Dela drugog stepena, slika, statua, reproduktivni crtež, pesma ili roman predstavljaju istovremeno ta dva oblika, primarni i sekundarni, između kojih uspostavljaju zanimljive odnose, čas

strukturalne istovetnosti čas evokatorske sličnosti i srodstva, čas mnogo suptilnije odnose harmonije, pristojnosti, estetskog sklada, a nekad i borbe i suprotnosti (Surio, 96).

Surio ističe da se diskretni, primarni oblik skoro ne opaža već se suptilno slaže sa sekundarnim oblikom (arabeska linija, suglasnika i samoglasnika, harmonija akorda boja) (isto, 97). Ova arabeska, kao primarni oblik dela, linearni niz glava, paragrafa, rečenica u književnoj umetnosti, podudara se sa oblicima prvog i drugog stepena u slikarskim ili vajarским delima (isto, 129).

Uspostaviti značajnu harmoniju, punu odjeka, između tog dvostrukog preliivanja oblika-to je u vajarstvu i slikarstvu jedan problem apsolutno sličan onome u književnosti: kako da se u opštu arabesku jedne priče unese skup događaja koje čitaocu valja objasniti, omogućiti mu da oseti i temeljno sazna ono što je u njima najživlje, najživopisnije i najdublje (Surio, 129).

Surio govori o verbalnoj, fonetičkoj arabeski i strukturama koncepata, ideja, slika, evociranih osećanja, kao i gramatičkom obliku koji vidi kao zakone upotrebljene građe ekvivalentan materijalima, sirovini kojom umetnik mora da se služi u oblikovanju umetničkih dela (Surio, 132-133).

Naše istraživanje je težilo ukazati na duboke uslovljenosti slike i reči u reprezentativnim umetnostima traumatskih događaja. Savremene vizuelne studije i studije traume kao predmet svog istraživanja uključuju problem reprezentacije, istorijskih konstrukcija, istine. Reči, prvenstveno usmeno svedočanstvo se posmatra kao aktivna radnja koja je povezana sa telom žrtve dok se materijalna slika posmatra kao odvajanje, bilo prostorno ili vremensko od događaja koji je zabeležen. Rad pod nazivom *Not Looking at Lynching Photographs*, autora Džejmisa Polkina, ukazuje na problem reprezentacije slike istorijskih trauma: kako prikazati fotografije rasističkog nasilja a da se ne kopira spektakl tog nasilja? Autor ukazuje na gostujuću izložbu *Without Sanctuary: Lynching Photography in America* koja je obišla veliki broj muzeja širom zemlje između 2000. i 2002. godine, a koja je uključivala stotinu fotografija i razglednica linčovanja i brutalnog nasilja. Autor ističe da je beleženje ovih događaja uglavnom fotografisao profesionalni fotograf koji bi zatim izrađivao ove slike i prodavao ih kao suvenire ili razglednice učesnicima ovih događaja kao suvenir, ili bi sami učesnici „naoružani novim Kodak kamerama sami snimali linčovanja kao groteskni spektakl“ (Polchin, 208). Autor ističe slike ovog nasilja koje prikazuju unakaženi leš, obešen ili izgoreo, i grupu ljudi, belih posmatrača-muškaraca, žena i dece koji mirno stoje ispred kamere, ponekad se smešeći i nemo pozirajući. U ovoj jukstapoziciji žrtve i nasilnika, autor pronalazi mešavinu osećanja koja ovaj prizor izaziva u posmatraču: „bes, gnušanje i čuđenje naspram ovih ljudi prosečnog izgleda, odevenih u odela i kravate, koji izgledaju tako pristojno, smešeći se ili buljeći sa pogledima koji istovremeno hipnotiziraju i užasavaju“ (Polchin, 209). Problem koji postavlja je pitanje kako gledati ove fotografije, i kako ih transformisati u vizuelni dokument prošlosti i istorijskog svedočanstva, a da se to ne pretvori u hodočašće zločina (isto, 210). Dora Apel govori o ulozi posmatrača koji zauzimaju ulogu fotografa, koja se pokazuje kao problematična, jer on ne samo da dokumentuje događaj, već utiče na konstrukciju načina obeležavanja nasilja belog suprematizma. Ako smo svedoci, tvrdi Apel, onda gledamo kroz komplikovano sočivo koje je zabeležilo scenu koja je trebalo da promoviše ideju belog suprematizma i crne inferiornosti (Polchin, 210). Odbacivanje ove uloge, započinje postankom svedoka. Džon Daram Piters naglašava da čin svedočanstva podrazumeva dva stanja: pasivno-

viđenje i aktivno-govor. Tako se čin gledanja prevodi u aktivni čin govora, jezičkog izražavanja viđenog (isto, 210-211).

Vlast nad slikama, jezikom, izražavanjem, jedan je od najvažnijih elemenata oslobođenja i emancipacije. Patriša Vilijams naglašava da ne samo da su Afroamerikanci bili podvrgnuti nasilju i viktimizaciji u rasističkom društvu, već i u istoriji slika koje su promovisale marginalnost crne populacije dok su konstruisale imaginarnu belu superiornost (isto, 211).

7.2. Jezik iskustva, svedočenja, katarze

U govoru koji je održala povodom uručivanja Nobelove nagrade za književnost, 1993. godine, Toni Morison je ispričala priču o staroj i mudroj ženi, koja je uz to bila slepa, i koju je posećivalo puno ljudi kao vidovnjakinju. Jednom prilikom, posetilo ju je dvoje mladih ljudi u nameri da je razotkriju kao prevaranta. Pristupili su joj sa pitanjem da li je ptica koju drže u ruci, živa ili mrtva. Nakon dugog ćutanja i ponovnog insistiranja na odgovoru, starica im odgovara: „Ne znam”. „Ne znam da li je ptica koju držiš živa ili mrtva, ali ono što znam je da je u tvojim rukama. U tvojim je rukama”. Toni Morison tumači ovu priču kao priču o jeziku. U tom slučaju ptica je jezik, a starica pisac. Ona posmatra jezik kao živo biće nad kojim imamo kontrolu i moć. Ona veruje da ako je ptica u rukama njenih posetilaca mrtva, onda su oni odgovorni za njen leš. Mrtav jezik nije samo jezik koji se ne govori i ne piše, već nesavitan jezik koji se divi sopstvenoj paralizi (Morison, 1993).

Opresivni jezik čini više od predstavljanja nasilja; on je nasilje; čini više od predstavljanja ograničenja znanja; ograničava znanje. Bilo da je zaklanjajući državni jezik ili lažni jezik bezumnih medija; bilo da je ponosni ali kalcifikovani akademski jezik ili jezik nauke vođen robom; bilo da je maligni jezik zakona bez etike ili jezik kreiran za otuđenje manjina, koji krije rasističku otimačinu u svom literarnom obrazu - mora biti odbačen, promenjen i razotkriven. To je jezik koji pije krv, okružuje ranjivosti, gura svoju fašističku čizmu ispod krinolina uglednosti i patriotizma dok se neumoljivo pomera do granice i dna uma. Seksistički jezik, rasistički jezik, teistički jezik - to su sve tipični policijski jezici savladavanja, i ne mogu, ne dozvoljavaju novo znanje i ne podstiču međusobnu razmenu ideja (Morrison, 1993).

Preispitujući ovu priču, kao i nameru dece koja zahtevaju odgovor od starice, Toni Morison ukazuje na mogućnost traženja odgovora na pitanja koja se tiču istorijskog nasleđa, iskustva, mudrosti starih, naglašavajući da ptica možda i nije u njihovim rukama:

Ti, starice, blažena slepilom, možeš da govoriš jezikom koji govori jedino ono što jezik može: kako da vidimo bez slika. Sam jezik nas štiti od jezivosti stvari bez imena. Sam jezik je meditacija (Morrison, 1993).

Ako se usudimo da odemo korak dalje i pticu u rukama dece tumačimo kao simbol slobode, uloga pisca koji nas uči gledanju, uočavanju, nazivanju stvari i razotkrivanju skrivenih i potisnutih

značenja otkriva neophodnost umetničkog delovanja kao prostora slobode i kreiranja slika sveta. Umetnost tako postaje polje otpora, kreacije ideja koje držimo u svojim rukama i puštamo u svet.

Kerolajn Denard naglašava proročku moć u romanima Toni Morison kao i vizionarsku ulogu istorijskog svedoka nepravdi i trauma koje su oblikovale afroameričko iskustvo stotinama godina.

Morison je postala kao neka vrsta literarnog Mojsija-razotkrivajući i odbacujući idole belaca i crnaca koji su sprečavali crnce u Sjedinjenim Državama da spoznaju sebe, pokušavajući u svojim delima da im da sopstvene reči da po njima žive. Njeni čitaoci su napunjeni energijom intelektualno na mestima gde ona smešta udaljavanje krivice društva; ganuti su poezijom njenog jezika; i odnegovani su i osnaženi njenim poverenjem u pamćenje; i njena uvek majstorska afirmacija onoga što su zaboravili ili nisu znali o sopstvenom bogatom kulturnom životu svoje prošlosti (Denard, 335).

Naše istraživanje je težilo da ukaže na duboke uslovljenosti društvenih kretanja koje svoju manifestaciju realizuju u književnosti i umetnosti u kontekstu savremenog sagledavanja istorijskih nepravdi, trauma, položaja manjina i borbe za emancipaciju i afirmaciju. Toni Morison je u svom bogatom književnom opusu postavila temelje dijalektika ideja od političkih, emancipatorskih do književno-estetskih i vizuelno elaboriranih koje se uočavaju u delima likovnih umetnica Beti Sar, Lorne Simpson i Kare Voker.

Prilikom uručjenja nagrade organizacije PEN, koja se bori protiv cenzure i ugrožavanja prava pisaca, 2008. godine, Toni Morison je naglasila neophodnost slobode umetničkog izražavanja i preispitivanja sveta:

Određene vrste trauma koje se dešavaju ljudima su tako duboke, tako okrutne, da za razliku od novca, za razliku od osvete, čak i za razliku od pravde ili prava ili dobre volje drugih, jedino pisci mogu prevesti takve traume i pretvoriti žalost u značenje, oštreci moralnu imaginaciju. Život pisca i njegovo delo nisu poklon čovečanstvu; oni su njegova neophodnost (Morrison, 2008).

Toni Morison naglašava ulogu pisaca koji uznemiruju društveni poredak koji ona naziva „komom“ populacije (Morison, 2008). Buđenje iz ove duboke kome koja počiva na nejednakosti, nepravdi, tlačenju je osnovno polje interesovanja autora koje smo u ovom radu istraživali. Jezik iskustva, pamćenja i katarze koji je oživeo u književnom delu Toni Morison, afirmišući specifične predačke, hibridne i autentične kulturne kvalitete afroameričke manjine u američkom društvu, u vizuelnim umetnostima se kretao od ilustracije ovih ideja do karikature i odbacivanja ideoloških zamki koje je bela hegemonija romantizovala stotinama godina.

U tom smislu zanimljivo je poređenje slika ropskog života i iskustva u romanu *Voljena* Toni Morison i sečenih crnih silueta Kare Voker. Gvendolin Dubojz Šo u siluetama Kare Voker pronalazi „maglovitu fantaziju ponovnog sećanja Toni Morison,“ (Shaw, 2004: 64), dok Dina Holcman rad Kare Voker naziva „umetničkim svetom *Voljene*“ (Holtzman, 2007: 377). U intervjuu iz 1999. godine Kara Voker je istakla Toni Morison kao izvor inspiracije: „Toni Morison je imala očigledan uticaj na moj rad“ (Obrist, 1999). Kiko Mijamoto razlikuje set tema, motiva i slika u siluetama Kare Voker kao direktan uticaj romana *Voljena* na vizuelnu predstavu ropskog života američkog Juga. Mijamoto ukazuje na ponavljajuće motive: vode, rođenja, cipele, noževi i majčino

mleko. Očigledna ilustracija literarnih elemenata prikazanih u liku Sete, Vokerova vizuelno elaborira kroz siluete žena u različitim pozama: žene koje rađaju stojeći, novorođenčad koja padaju na pod još uvek prikačena na pupčanik, majke koje bacaju decu-ukazujući na abortus i čedomorstvo, majčino mleko koje sisaju odrasle jedinke, problematizujući pojam majčinstva i ropstva (Miyamoto, 2012: 234-238). Analizirajući rad koji prikazuje trenutak čedomorstva, sa izložbe iz 2002. godine pod nazivom *For the Benefit of All the Races of Mankind (Mos' Specially the Master One, Boss): An Exhibition of Artifacts, Remnants, and Effluvia EXCAVATED from the Black Heart of a Negress III.*, Miyamoto naglašava da prizor koji predstavlja ženu odevenu u široku suknju u pokretu koja baca bebe u vazduh nagoveštava lik Sete koja je prisiljena da žrtvuje svoju decu. Prizor je sledeći: jedno dete je već palo na tlo mrtvo ispred figure gospodara. On žali, ali ne zbog mrtvog deteta već izgubljenog kapitala i vlasništva, što je naglašeno ispadanjem novčića iz njegovog džepa. Druga beba je u vazduhu i leti, dok se žena sprema da baci treću bebū, istovremeno malo dete stoji pored nje i gleda u dete koje lebdi u vazduhu. Ženina zabačena glava i razjapljena usta otkrivaju agoniju koja se krije iza ovog čina. Miyamoto tvrdi da iako nema direktne ilustracije scene ubistva iz romana *Voljene*, ona se može naslutiti kroz vizuelne elemente koji se pozivaju na tekst romana. Prikazana žena podseća na Setu položajem svoga tela, izrazom lica i slikom leta ptice kojom se Toni Morison služi u tekstu kako bi opisala strašni čin čedomorstva (u slučaju siluete leteći položaj ruku) (Miyamoto, 2012: 239).



Slika broj 40. Kara Voker, *Untilted* (2002). Cut paper on wall (2,6x 6,4 m.) Sikemma Jenkins and Co. New York. Bez naziva, Sečeni papir na zidu.

Uočljiva crta karikature i parodije na romantizovane scene života na plantaži može se uočiti i u prikazu plantaže Slatkog doma u romanu *Voljena*⁶⁷. Setu u početku romantizuje plantažu na kojoj je upoznala svog muža Halija, gde je rodila decu i pokušala da ima porodični život pod gospodarom Garnerom i njegovom suprugom, dok se nisu pokazala sva zverstva robovlasničkog sistema pod novim upravnikom Učiteljem i njegovim nećacima. Na sličan način i Kara Voker razbija iluzije južnjačkog života na muralu *Slavery! Slavery!*⁶⁸ prikazujući komične i groteskne prizore života na plantaži.

Pitanje koje se postavlja analizom traume ropstva u literarnom i umetničkom izrazu ovih umetnica tiče se reprezentacije istorijske traume koja nije doživljena već nasleđena. Oslobođanje od ove traume zahteva jezik koji razbija mitove, stereotipe, eufemizaciju zločina, i ideološke naslage vekova. Parodija koja je prisutna u delu Kare Voker, koja je često pogrešno protumačena kao regresivna, pro-rasistička, i senzacionalistička ima za cilj oslobođanje od različitih ideologija kako belaičke tako i crnaičke populacije u Americi.

Toni Morison je u više navrata istakla da je njeno pisanje namenjeno njenoj zajednici, Afroamerikancima, kao putokaz ka oslobođenju od trauma podređenosti u američkom društvu. Ona tvrdi da je njena književnost: „seljačka književnost namenjena mom narodu, koja je neophodna i

⁶⁷ videti poglavlje posvećeno Toni Morison

⁶⁸ videti poglavlje posvećeno Kari Voker

legitimna i koja mi omogućava da se povežem sa različitim vrstama ljudi“ (Taylor-Guthrie 120-121). Pričanje priča je neophodno za afroameričku zajednicu koja je putem ovih usmenih tradicija potvrđivala sopstveni identitet. Toni Morrison shvata svoju misiju pripovedača na sledeći način:

Pisac razmišlja dugo i pažljivo o tome šta romani treba da rade. Oni treba da razjasne uloge koje su zamagljene: da identifikuju one stvari iz prošlosti koje su korisne i one koje nisu: i treba da neguju. Mora postojati manir, da čine ono što je muzika činila crncima, ono što smo bili kadri da radimo jedni sa drugima u privatnosti i u civilizaciji koja je postojala ispod bele civilizacije. Mislim da se to odnosi na obraćanje u knjizi. Ja ništa ne objašnjavam nikome. Moj rad svedoči i sugeriše ko su bili odmetnici, ko je preživeo, pod kojim prilikama i zašto, šta je bilo zakonito unutar zajednice u suprotnosti sa onim što je bilo zakonito izvan nje (Taylor-Guthrie, 122).

Centralna uloga umetnosti u afroameričkoj zajednici je stoga osvedočenje različitih iskustava i potisnutih trauma kao početni proces katarze celog društva. Već smo ukazali na konceptualne postavke umetničkog promišljanja rasne traume, stereotipa i ranjivosti crnog ženskog tela u mejnstrim kulturi. Beti Sar je stereotip crne dadilje rekontekstualizovala kao medijum otpora, nudeći novo čitanje ove zloupotrebene figure u američkom potrošačkom društvu. Kontekstualna umetnička praksa preuzima fragment- predmet jednog konteksta i izmešta ga u novi sklop kao asamblaž. Lorna Simpson je na specifičan način ukazala na duboke veze kontrole značenja povezujući vizuelnu predstavu i tekst. U tom smislu se odbacuje neutralnost jezika, ukazujući na njegovu ambivalentnost u kreiranju različitih politika i ideologija.

Kroz uzajamno dejstvo reči i slike u savremenoj afroameričkoj ženskoj literarnoj produkciji u Sjedinjenim Državama, vrši se rekonceptualizacija telesnih parametara rasizacije, roda, istorije. Registrovanjem kontra-narativa moći i identiteta podriva se zvanični arhiv bele hegemonije. Kerolajn Braun ističe da su tekst i slika tradicionalno bili mobilisani da posmatraju, definišu, klasifikuju i kontrolišu crno žensko telo, čineći ga dostupnim, marginalnim i devijantnim. Crne književnice i likovne umetnice kombinuju tekst i sliku da destabilizuju diskurse gospodara o crnoj vrednosti, angažujući crno telo kao šifru intimnog i stranog, opskurnog i dalekog (Brown, 2011: 4). Kerolajn Braun ove autorke naziva savremenim Šeherezadama, koje pripovedaju postmoderne priče koje destabilizuju autoritativne interpretacije rase, identiteta i reprezentacije. Ona ističe da je u srži njihove istrage opsesija crnim telom, ali i forsiranje publike da se uključi u zadatak dešifrovanja tog tela kao socijalnog konstrukta, koje predstavlja i mapu i fatamorganu, u naciji koja je istovremeno nesvesna i fiksirana na njeno prisustvo (isto, 5). Zadatak umetničkog predstavljanja je onda da „ponovo upišu odbačeno crno telo u bele stranice kolektivnog teksta američke nacionalne svesti, redefinisane crnog kulturnog identiteta i proširivanje pojma nacionalne pripadnosti“ (Brown, 2011: 6).

7.3. Estetsko svedočanstvo u eri traume

U radu *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*, Grizelda Polak istražuje vezu između feminističkih, post-kolonijalnih kulturnih teorija u odnosu na savremeni fokus na traumu, pamćenje i estetiku u umetničkom i naučno-teorijskom radu umetnice Brahe Etinger.

U današnjoj umetnosti pomeramo se od fantazije ka traumi. Savremena estetika se pomera od falusne strukture do matriksne sfere. Mi nosimo, na početku 21. veka, ogromnu težinu trauma, i estetsko svedočenje u umetnosti ih iznosi na kulturnu površinu. Određene savremene umetničke prakse osvetljavaju matriksne saveze suprotstavljajući se ograničenjima mogućnosti deljenja traume i *jouissance* Drugog. Lepo, kome pristupamo kroz umetnička dela naše ere - i opet naglašavam našu eru, s obzirom da živimo sa ogromnim posledicama prenesenih trauma koje različita umetnička dela hvataju i osvetljavaju - lepo nosi nove mogućnosti za afektivno razumevanje i proizvodi nove umetničke posledice gde estetsko konvergira sa etičkim čak i preko namere ili svesne kontrole umetnika (Etinger, 2006: 147-18).

Grizelda Polok naglašava koncept estetskog svedočenja (*aesthetic wit(h)nessing*) kao neologizam Brahe Etinger, nastao umetanjem slova (*h*) u reč svedok (*witness*), čime se nagoveštava prisustvo *with* (*sa*), biti sa nekim (Pollock, 2010: 831). Ona dalje navodi da Etingerova proširuje konceptualni opseg reči od pravnog i testimonijalnog značenja svedočenja protiv zločina počinjenog nad drugim, do *biti sa*, ali ne asimiliran, i *biti pored* drugog u gestu koji je mnogo više od proste etičke solidarnosti. Etingerova predlaže „estetsko svedočenje: biti sa i sećati se za drugog kroz umetnički čin i kroz estetski susret. Umetnost postaje čuvar istorijskog pamćenja za povređene druge stvarajući mesto za nove trans subjektivne i trans istorijske procese koji su istovremeno svedok i prisustvo (*wit(h)ness*) (isto, 831).

U pokušaju da dokuči značenje rečenice kojom Etinger sugerise kretanje savremene umetnosti od fantazije ka traumi, Grizelda Polak naglašava da su ekstremni istorijski događaji ostavili dubok trag na kolektivnu kulturu, preplavljajući i prevazilazeći postojeće sisteme reprezentacije, slike, fantazije, reči i misli (Pollock, 835). U tom smislu pomeranje od fantazije, imaginarnog do realnosti traume obeležava istorijski izazvanu krizu u odnosima između reprezentacije (našeg oblika znanja) i onoga što se desilo a što nema već postojeću sliku ili koncept predstavljanja. Polak zaključuje da inovacija u estetskoj formi pokušava da predstavi ovaj bezdan (isto, 835).

„U današnjoj umetnosti pomeramo se od fantazija ka traumi (Etinger)”. Fantazam je francuski psihoanalitički termin za englesku reč fantazija. Klinički, fantazam se mora razlikovati od fantazije, koja je česta francuska reč za kreativnu aktivnost, imaginaciju, sanjarenje i njihove fantazmatske kreacije. Tipično, ono što je zamišljeno suprotstavlja se realnosti. U psihoanalizi je, ipak, fantazija/fantazam ključni aspekt operacija psihe, koji ima svoju efektivnu psihičku realnost. Dakle, da li Etinger sugerise ideju da umetnost više ne „mašta”, ne fantazira ili da se umetnost više ne vezuje za imaginarno, za fantaziju? Šta bi se desilo s umetnošću kada bi njen odnos sa fantazijom i imaginacijom bio suspendovan u smislu traganja za susretom s Realnim? Kako se to odnosi na traumu?... „Trauma razara tipičnu razliku između fikcije i činjenica, generišući ono što se zove „kriza istine” (Felman i Laub, 1992)... Za Etingerovu, lepota je etički

kapacitet estetskog, sposobnost da se odgovori na ljudskost drugog, na ranjivost i da se bilo kakav rizik od opasnosti po humanost ne kompromituje sa surovošću nasilja (Pollock, 2010: 832-836).

Središnji koncept teorije Brahe Etinger, predstavlja *matriks*.⁶⁹ Teorija matriksa, koju je iznela 1992. godine izazivajući postojeću hegemoniju falusa, predstavlja proširenu psihoanalitičku teoriju o načinima povezivanja sa drugim i *jouissance* drugog. Postavljena na premisi specifičnosti ženske seksualne razlike koja doprinosi formaciji i potencijalima ljudske subjektivnosti na način koji je dopuna falusne konstitucije (Pollock, 837). Teorija matriksa tvrdi da je prenatalno, intrauterino partnerstvo koje definiše i proizvodi *ljudsko* postanje, podrazumevalo nepoznato drugo kao partnera u razlici. Stoga ne možemo a da ne delimo bol ili traume drugog. „Ne možemo da ne podnosimo, prenosimo i potencijalno stvaramo budućnost kroz deljenje, priznavanje zajedničke humanosti, pre nego što ćemo postavljati granice razlike koje su obeležje faličnog modela” (Pollock, 837-8).

Sposobnost umetnosti da promišlja traumu Drugog- drugih ljudi i istorija, kroz formiranje matriksnih saveza, podrazumeva sposobnost priznavanja i proživljavanja tuđeg bola, podnošenja dela tog tereta i deljenja graničnog prostora. Polak naglašava da se ne radi o simpatijama, saosećanju, ili mogućnosti da posmatrač postane bolja, osećajna osoba. Naglasak je na „estetskom susretu, gde umetnost može otvoriti prag između sada i nekad, između nas i njih stvarajući granični prostor koji priznaje jaz između različitih bića, vremena i mesta, i čineći svakog partnera etički ranjivog na tuđu traumu, želeći da je spoznamo, obradimo, upravo zbog matriksne prirode razlike između nepoznatih ali međusobnih afekata⁷⁰ partnera u razlici (Pollock, 838).

Umetnost prema Etinger, nudi mogućnost ponovnog kreiranja matriksnih veza, uz pomoć kojih se možemo povezati sa drugima, osetiti njihov bol, pa čak ga delom i preuzeti... Matriksno sa-osećanje je ne-kognitivna, pre-subjektivna i sub-subjektivna osnova za primarnu empatiju, zahvalnost, tugu i ona predstavlja „proto-etički put ka odgovornosti” (Miražić, 2015: 21).

Odnos između počinioca i žrtve nije uvek jasan, kao ni razlika između samoodbrane i zločina protiv drugih, što je tema istraživanja Grizelde Polok. Grizelda Polok naglašava odnos prema smrti i posmrtnim ostacima kroz rituale sahranjivanja, kao jedan od najosnovnijih elemenata ljudske kulture koju antropolozi pronalaze još u paleolitskim pećinama. Imajući to na umu, najveći zločini protiv čovečnosti uključuju uskraćivanje ljudskosti u smrti. Ostavljanje leševa izloženih, nesahranjenih predstavlja izuzetan tabu. U tom smislu, fotografije mrtvih tela naslaganih na gomili, iz koncentracionih logora smrti istovremeno predstavljaju dokaz zločina, stradanja ali i *reprezentaciju* ovog čina koji im oduzima poslednji dragoceni identitet kao jedinstvene osobe čije je poslednje vlasništvo sopstvena smrt (isto, 845).

Grizelda Polok zaključuje da matriksna dimenzija subjektivnosti podrazumeva da nasilje usmereno prema drugom ljudskom biću, istovremeno predstavlja pretnju sopstvenoj ljudskosti, jer je ta ista ljudskost od početka deljena. Strahote počinjene nad nezaštićenim drugima, bez obzira kad i gde se dešava, se ne ogledaju jedino u nasilnom oduzimanju života, uništenim porodicama, zajednicama, izbrisanim kulturama. „Čin nasilja nad drugim, narušava humanost: osnovni osećaj da

⁶⁹ *Matrix* (lat.) označava matericu, uterus, tačku porekla ali i matricu, matematički kompleks elemenata. Brahe Etinger ukazuje na matriksni granični prostor (*matrixial borderspace*) nasuprot viđenja materice kao pasivnog prostora

⁷⁰ afekt je psihoanalitički koncept koji se odnosi na odgovore na spoljašnji svet koji nije specifičan kao emocija (Green, 1999). Studije traume se bave afektima kao što su tugovanje, melanholija, šok, anksioznost (Pollock, 839)

u mom postanju, postao/la sam čovek sa drugim sa čijom sam traumom kreativno povezan/na. To znači, da moja ljudskost, koja je proizvod zajedničkog nastajanja, može biti kompromitovana kad god je humanost drugog ljudskog bića narušena. Ja ću postajati sve manje i manje čovek dok pasivno posmatram ili aktivno doprinosim nasilju ili povredi prava punog ljudskog života i dostojanstva” (Pollock, 872).

7.4. Potomci robova i robovlasnika ili Budućnost ropstva

Nasleđe robovlasništva koje nastavlja da oblikuje i uhodi kulturno pamćenje afroameričke zajednice u Americi predstavlja koren kolektivnog identiteta ove manjine kroz manifestaciju različitih predrasuda, otvorenog neprijateljstva, uskraćivanja i zanemarivanja građanskih prava. Neželjeni efekti masivnih društvenih promena predstavljaju traume koje se ponavljaju kroz generacije, održavajući se u kolektivnom pamćenju ili kolektivnoj podsvesti (Sztompka 2000: 456). Toni Morison ističe robovlasništvo kao razarajuću silu koja je stotinama godina proizvodila ekonomski profit uništavajući psihološko tkivo sveta:

Ropstvo je slomilo svet na pola, slomilo ga je u svakom pogledu. Slomilo je Evropu. Napravilo ih je nečim drugim, učinilo ih je robovlasnicima, učinilo ih je ludim. Ne možete to činiti stotinama godina, a da ne platite danak. Morali su da demonizuju i dehumanizuju ne samo robove već i sebe same (Morrison in Gilroy 1993: 178).

Institucija rasizma koja je nastavila da se održava u američkom društvu latentno, kroz segregaciju, beli suprematizam, seksizam, kulturni rasizam i ostale institucionalne projekte razdvajanja i nasilja, predstavlja jaz koji promovise pozicije moći u američkom društvu. Ove pozicije predstavljaju promenjive kategorije po rečima Ebigejl i Stivena Ternstroma, koji ukazuju na pomeranje u klasnim strukturama u okviru afroameričke populacije. Oni nude podatke koji ukazuju na značajan porast srednje klase u afroameričkoj populaciji, veći standard i obrazovanje. Istovremeno, primetno je usporavanje trenda ekonomskog izjednačavanja crne i bele populacije u Americi kroz projekte pozitivne diskriminacije. Autori tvrde da je afirmativna akcija doprinela da se pristup školstvu približi svim populacijama i klasama ali kvalitet obrazovanja nije isti za ove populacije: „iako je isti procenat mladih koji završavaju srednje škole i imaju skoro jednak pristup visokom obrazovanju, u proseku nisu stekli isto obrazovanje.” (Thernstrom, 1998: 2)⁷¹. Oni zaključuju da se ova nejednakost u znanju i osposobljenosti za rad ogleda na tržištu rada. Projekti emancipacije i socijalni nemiri koji zahtevaju preispitivanje i promenu ovih pozicija, u umetnosti dobijaju jednu političku potku i snagu izraza i bunta. Proboj afroameričkih književnica i vizuelnih umetnica u javni život američkog društva označilo je početak borbe za sopstveni glas i vidljivost u mejnstrim kulturi. Uloga ove umetnosti koja dobija na značaju i priznaje se kao vrednost, značila je afirmaciju sopstvene kulture crne populacije u Americi. Teme koje se tiču iskustva života podređenih zajednica, osvetljavajući specifične traume, brige, strahove i torture ovih ljudi iz svakodnevnog života, svedoče o dubokoj podeljenosti ovog društva koje nastavlja da reprodukuje ideologije svojih predaka dok nastavlja da sanja san o prosperitetu, bogatstvu i napretku.

⁷¹ <https://www.brookings.edu/articles/black-progress-how-far-weve-come-and-how-far-we-have-to-go/>

Šarlina Mišel Vin tvrdi da je izrazita vidljivost afroameričkih umetnica tokom devedesetih godina, proizvod ideje multikulturalizma. Ova ideja se kretala od pokušaja decentralizacije bele kulture, međutim u praksi je značila centralizaciju bele kulture kao norme gde se umetnost crnih umetnica posmatrala kao sredstvo edukacije beličke umetničke publike. Na taj način, prisustvo umetnika marginalnih grupa ima za cilj edukaciju dominantne grupe o tome kako podređeni ljudi žive (Michele Vynn, 2016: 36). Očekivanja umetničkog establišmenta od crnih umetnica da se bave iskustvom seksizma, rasizma i opresije, dodatno postavljaju pitanja svrhe plasiranja ovakvih ideja kao emancipatorskih ili svojevrsne produžene segregacije u umetnosti i kulturi?

Džef Hičkok i Čarli Flint u radu *Decentering Whiteness* (2015) ističu da je mejnstrim kultura u Americi još uvek isključivo bela i muška. Uz to je hrišćanska, heteroseksualna, moćna i srednje klase. Centralnost ove kulture podrazumeva niz postulata i osobina koje autori navode: standard, poreklo, norma, jednoobraznost, određenje od Boga, pristup moći i resursima i bezbednost od upada sa margine, etnocentrizam (Hitchcock, Flint 2015: 2). Autori dalje tvrde da je bela kultura u istoriji Amerike uvek bila opresivna. Centralna kultura je konstruisala brojne kulturne barijere upada, zadržavajući pristup resursima obojenim grupama ljudi u Americi. Ljudi koji pripadaju drugim kulturnim grupama, mogu pristupiti resursima jedino pod pravilima koje je centar postavio, odnosno prihvatajući kulturne prakse belih ljudi (isto, 3). U praksi ovo znači neophodnost bikulturalizma, kao tereta koji se prebacuje na individuu: „čineći njihov napor neefikasnim, zbog neophodnosti da promišljaju stvari koje su za kulturološke insajdere nesvesne“ (isto, 3).

Kako je belička kultura centralna u američkom društvu, onda su ostale kulture, kao i afroamerička na margini. Ove kulture obrazuju sopstvene istorijske i kulturološke obrasce i vrednosti, uključujući sopstvene definicije kojim se razlikuju od centra. (isto, 3). Kontinuirana pozicija beličke kulture u Americi kao centra je problematična jer je bazirana na principima porobljavanja i eksploatacije. Hičkok i Flint ističu da ovo nije jedini položaj koji centar može uspostaviti prema margini, ali da je u Americi do sada bio jedini. Položaj uspostavljanja razmene, pravde, zaštite se nudi kao mogućnost, međutim u praksi još uvek nije zaživeo. Izuzeci su, takozvani, multirasni džepovi, koji su lokalnog karaktera i balansiraju između ovih krhkih odnosa. Multirasni centar, još uvek ostaje nedokučivi ideal koji zahteva veliki napor u procesu tranzicije i decentralizacije belog centra (isto, 4). Umetnički i politički eksperimenti koji su javnosti plasirali sopstvenu kulturu i vrednosti svog sistema, označili su jedan od pokušaja bele decentralizacije, koji ipak zahteva kolektivni napor i dugotrajan proces (Hitchcock, Flint 2015: 6).

Šeri Moraga govori o kulturnom i ekonomskom genocidu koji je deo američke politike kojom teroriše podređene kulture i civilizacije. Ona tvrdi da kulturna arogancija korporativne Amerike sprovodi agresivne mere kako bi zaštitila „slobodu“ svoje sposobnosti da pravi profit na račun zemalja trećeg sveta. Moraga bolno zaključuje da „terorizam nikada neće poraziti teško naoružanje već velika srca i umovi kao i kolektivni obračun sa sopstvenom istorijom globalnog ekonomskog terorizma Sjedinjenih Država“ (Moraga, 19). Moraga postavlja pitanje šta su to „američki principi“ i „naš način života“ za koje se Amerika neprestano bori, preko pojma slobode potrošnje i kupovine koju srednja klasa izjednačava sa pojmom demokratije, dok uništava druge samoodržive kulture obojenih i nehrišćanskih naroda (isto, 23).

O elitizmu i privilegiji bele kulture piše i Robin Diandelo, koja tvrdi da je belcima teško i neprijatno da govore i razmišljaju o rasi i rasizmu, nazivajući je „belom krhkošću“. Ona naglašava: „pozitivan beli identitet je nemoguć cilj. Beli identitet je inherentno rasistički; beli ljudi ne postoje izvan sistema bele supremacije. Ovo ne znači da bi trebalo da prestanemo da se identifikujemo kao belci i počnemo da tvrdimo da smo samo Italijani ili Irci. To znači poricati realnost rasizma ovde i sada, a ovo poricanje bi jednostavno predstavljalo rasizam koji ne razlikuje boje. Umesto toga, ja težim da budem ‘manje bela’. Biti manje beo znači biti manje rasni ugnjetač. Ovo od mene zahteva

da budem rasno svesnija, bolje obrazovana o rasizmu i da stalno ispitujem rasnu uvreženost i aroganciju. Biti manje beo znači biti otvoren, zainteresovan i saosećajan prema rasnoj stvarnosti drugih ljudi” (u Gajić, 2020: 264).

Odri Lord sa druge strane snagu crpi iz procesa samootkrića i transformacije tišine u jezik i akciju. Ona ističe: „kako bismo preživeli u ustima ovog zmaja kojeg nazivamo Amerikom, morali smo naučiti prvu i najvažniju lekciju- da mi nismo trebali da preživimo. Ne kao ljudska bića. Kao ni većina vas ovde, bili crni ili ne. I ta vidljivost koja nas čini najranjivijim je ista ona koja je izvor naše snage. Jer mašina će pokušati da vas samelje u prah, bez obzira da li govorimo ili ne. Možemo sedeti u čošku zauvek nemi, dok naše sestre i mi bivamo protraćeni, dok su naša deca iskrivljena i uništena, dok je naša zemlja otrovana: možemo sedeti u čošku, nemi, pa ipak nećemo biti manje uplašeni” (Lorde, 41). Odri Lord govori o mostovima koji prekidaju tišinu i prenose različitosti, verujući da nisu razlike te koje nas imobilisu već tišine koje se moraju transformisati u jezik, reč, akciju, kreativnost. Odri Lord naglašava važnost samodefinicije i umetnosti kao i isticnje različitosti koje znače rast i preobražaj kulture i sveta. „Ja ipak, znam da ukoliko se sama ne definišem, spoljašnji svet će to sigurno uraditi za mene, i kao što će svako od vas otkriti, verovatno će definisati svakog od nas, na našu štetu, pojedinačno ili kao grupu“ (Lorde, 156).

Moć i odgovornost samodefinicije, samopromišljanja i negovanja sopstvene autentičnosti i neponovljivosti se ističe kao neophodnost u umetničkom i društvenom angažmanu Odri Lord. Ona se suprotstavlja idejama kontrole, zloupotrebe i potrošnje u američkoj kulturi: „Moji prijatelji, uvek će postojati neko ko želi da iskoristi jedan deo vašeg sopstva, istovremeno vas nagovarajući da uništite ili zaboravite druge delove. Upozoravam vas, to je smrt. Smrt vas kao žene, smrt vas kao poete, smrt vas kao ljudskog bića. Kada želja za definicijom, sebe ili drugačije, proizilazi iz želje za ograničavanjem a ne iz želje za proširenjem, pravo lice ne može iskrsnuti. Jer bilo kakva potvrda spolja može samo uvećati moju samodefiniciju, a ne može je obezbediti“ (Lorde, 157). Lično osećanje vrednosti, lepote, humanosti, kulture i neophodnosti je primarno u realizaciji i obrazovanju zdravih i jakih ličnosti i zajednice. O problemima svakodnevnog suočavanja sa rasističkim mehanizmima kontrole, nasilja i markiranja, govori Kendis Ovens:

„zločini crnaca nad crncima su nešto o čemu nam naši mediji kažu da ne smemo da govorimo. Više od 93 odsto ubijenih crnaca ubili su drugi crni ljudi. Ne govore nam da bi zbog toga trebalo da budemo gnevni, niti da pamtimo imena tih žrtava. Jer ako bismo počeli da se usmeravamo na to nešto što uzrokuje pravu štetu i razaranje naših zajednica, mogli bismo razotkriti istinu. Istina je da je sve to dizajn demokrate, demokrate su osmislile devastirane centre naših gradova poput Čikaga, Baltimora, Detroita. Njima su decenijama upravljali demokratski predstavnici. Mi smo naterani da verujemo das u uslovi u našim gradovima normalni. Mi treba da zažmurimo na korupciju, na kriminal, na bande i da se umesto toga usredsredimo na ono što mediji smatraju važnijim. Umesto ovoga, rečeno nam je da treba da se fokusiramo na bele ljude. Mi treba da budemo reaktivni i ljuti i uplašeni od bele supremacije, dok je zapravo liberalna supremacija ona koja povređuje našu zajednicu. Ja ovo stalno ponavljam-pokažite mi kraj u kome liberalne politike nadmoćno vladaju i ja ću vam pokazati kraj u kome se crni Amerikanci zlopate u ovoj zemlji. Po mom mišljenju, to je istovremeno društveno i moralno samoubistvo, da nastavimo sa ovim šablonom. Demokrate su nas gledale u lice i prodale nam bezvrednost i rekle nam das mo nesposobni. Da nam je potrebno još vladine pomoći i još milostinje. Mi smo im predali moć,

a oni su zauzvrat nastavili da degradiraju naš osećaj ponosa. Najvažnija stvar koju smo imali- naš osećaj ponosa. Dopustili smo njihovim vladama da nas viktimizuju kako bi proširili politike socijalne pomoći. I što je najvažnije, mi smo im dozvolili da sklone očeve iz naših domova, time uklanjajući kičmu naših porodica. Oni su znali, demokrate su znale, da će bez stabilnih domaćinstava naša deca tražiti to očinstvo drugde. Oni su znali da će naša deca završiti na ulicama. Oni su znali da će omladina odrasti i početi da se poistovećuje sa reperima i košarkašima umesto sa ljudima visokog intelekta i vrednosti i sa dostižnijim ciljevima. Kada se probudite kao crni Amerikanac i kada shvatite istinu i kada imate hrabrosti da pričate o njoj, rasistički levičarski mediji će vas napasti. CNN je rasistička mreža...Gledala sam ih kako tokom prošle godine cenzurišu nasilje 'Antife' protiv crnih konzervativaca. Oni su sve nas prošle godine, nazvali plaćenim marionetama...Zbog toga što ne mogu da pojme da bismo mi ikada imali hrabrosti da ustanemo i kažemo im 'dosta više'. 'Dosta više' sa narativom žrtve na CNN-u. 'Dosta više' sa narativom žrtve na MSNBC. 'Dosta više' govorenja nama da ne možemo nešto da uradimo zbog boje naše kože. 'Dosta više' politike straha. 'Dosta više' sa pokušajima da nas preplašite kako bismo glasali za vas. 'Dosta više' laži, 'dosta više' poluistina (Owens, 2019 u Gajić, 273-75).

Kendis Owens zastupa stav otpora prema položaju žrtve koji se sistemski nameće Afroamerikancima. Ona tvrdi da igranje na „crnu kartu” može doneti nagrade, priznanje, milione ukoliko se uspešno odigra. Sa druge strane odbacivanje ove karte može doprineti izopštavanju iz zajednice. „Ako se rodite kao crni i ne prihvatite svoj prirodni status žrtve, onda je vaša pripadnost crnim ljudima, dovedena u pitanje” (Owens, 2019: 1). Prevažilaženje statusa žrtve je centralno pitanje razrešenja podređenog položaja afroameričke zajednice u američkom društvu. Ovaj status se dodatno dovodi u pitanje suočen sa pravnim sistemom u Americi. Statistički podaci su zabrinjavajući kada se razlože i sagledaju kroz odnos procenata fatalnih policijskih ubistava Afroamerikanaca u odnosu na celokupnu populaciju u Americi.⁷² Tako dolazimo do podataka da od populacije belog stanovništva za 2019. godinu koja iznosi 60.4 posto, Afroamerička populacija koja iznosi 13.4 posto i latinoamerička populacija od 18.3 posto, broj policijskih akcija koje su završile pucnjavom i ubistvom osumnjičenih subjekata iznosi 36.8 procenata za belu populaciju, 23.4 procenta ubijenih Afroamerikanaca dok je 15.7 pripadnika latinoameričkog etniciteta. Privođenja i hapšenja na osnovu upotrebe opojnih sredstava za 2018. godinu iznosi 750 na 100.000 Afroamerikanaca, dok taj broj za bele Amerikance iznosi 350 na 100.000. Ukoliko se uzme u obzir istraživanje koje tvrdi da je stopa upotrebe droga slična i kod jedne i kod druge populacije, uočava se obrazac većeg broja hapšenja afroameričkog stanovništva. Afroamerikanci imaju veću šansu da budu uhapšeni u odnosu na druge populacije u Americi i taj odnos iznosi 5 puta više u odnosu na belo stanovništvo i 2 puta više u odnosu na latinoameričko stanovništvo. Statistički podaci iz 2019. i 2020. godine, ipak ukazuju na značajan pad u procentima zatvorenika afroameričkog stanovništva, kao i ostalih populacija, što može ukazati na pomeranje u društvenim odnosima⁷³. Podaci ukazuju i da je jedan od 20 pojedinaca starosne populacije Afroamerikanaca od 35-39 godina bio u federalnom zatvoru 2018. godine (5,008 zatvorenika na svakih 100.000 Afroamerikanaca ove

⁷²<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52877678>

⁷³ <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2020/05/06/share-of-black-white-hispanic-americans-in-prison-2018-vs-2006/>

starosne grupe) (isto). Gajić pravi izuzetno zapažanje ovih nejednakosti kao proizvoda rasizma koji su najvidljiviji u američkim zatvorima.

„Nigde nije tako ogoljeno vidljiva „linija boje” kao u američkim zatvorima gde su zatvorenici podeljeni po najrasističkim kriterijumima i gde su pripadnici različitih rasa u stalnom stanju rata (koji, međutim, ne prekida kriminalnu trgovinu između bandi) u kojem nikad ne nastupa trajan mir već samo povremena primirja i nestabilni paktovi. Sve devijacije američkog društva vezane za rasno pitanje, koje su izvan zatvora prikrivene i potisnute normama društveno prihvatljivog ponašanja i sveprisutne političke korektnosti, u potpunosti su ogoljene i dovedene do nivoa groteske u američkim zatvorima. Ponekad se čini da van zatvora samo brutalna policijska sila sprečava scenario opštih međurasnih ratova (Gajić, 240).

Kasandra Čeini i Rej Robertson posebno istraživanje posvećuju rasizmu i policijskoj brutalnosti u Americi, iznoseći zaključke istraživanja u kojima se policijska brutalnost prema Afroamerikancima opravdava u svesti dominantne grupe kroz različite stereotipe koje dominantna kultura usvaja u odnosu na markiranu grupu. Tako oni ističu da su Afroamerikanci viđeni kao „prototip kriminalaca” kroz medije i javno mnjenje. Tako muškarci sa izrazitom fizionomijom (tamna koža, širok nos, velike usne) mogu dobiti duže i teže zakonske kazne u odnosu na one pojedince sa svetlijim karakteristikama (svetlija koža i ravna kosa) (Chaney, Robertson 2013: 482). Autori ukazuju i na pojavu negrofobije, iracionalnog straha belih ljudi da će biti viktimizirani od strane Afroamerikanaca, što dovodi do oružanih napada belaca zasnovanih na ovim rasnim stereotipima (isto). Podaci do kojih su autori došli ukazuju da su Afroamerikanci podložniji da dožive policijsku brutalnost, prekomernu upotrebu sile, zaustavljanju i proveravanju vozila i postrojavanje (isto, 483). Da su ovi stavovi koji markiraju i opravdavaju brutalnost prema afroameričkom stanovništvu duboko ukorenjeni u svest policijskih snaga govori i opservacija južnjačkih policijskih snaga iz četrdesetih godina prošlog veka:

Prosečan južnjački policajac je unapređeni siromašni belac sa zakonskim opravdanjem za upotrebu oružja. Njegovo društveno nasleđe ga je naučilo da prezire crnce, dok ima malo obrazovanja koje bi ga izmenilo... Rezultat toga je da ne postoji grupa belaca u Americi koja ima niže mišljenje o crnom stanovništvu od južnjačkih policajaca (Myrdal 1944: 540-1 u Chaney Robertson, 483).

Policijska brutalnost nije novi fenomen. Crni muškarci su viđeni kao agresivni i kriminogeni, dok policijske snage i dominantna kultura podržavaju i opravdavaju ovakvo percipiranje crnog stanovništva i disproporcionalnu upotrebu smrtonosne sile. Portretisanje i karakterizacija Afroamerikanaca kao devijantnih kriminalaca podstiče ovakav javni diskurs, markirajući crno stanovništvo, prvenstveno odrasle muškarce a neretko i mladiće i dečake kao nasilne i sposobne za najgore zločine. Prekomerna i neopravdana upotreba sile od strane pripadnika policijskih snaga proizvodi sve veće nepoverenje u ovu organizaciju u afroameričkoj zajednici, koja živi u konstantnom strahu kako da se ponašaju prilikom rutinskih zaustavljanja, proveravanja kako ne bi izazvali neželjeno ponašanje kod pripadnika policije. Autori navode veliki broj svedočanstava i iskustava Afroamerikanaca, gde su bili žrtve policijske zloupotrebe:

„Realnost je da je ova zemlja naoružala pripadnike oružanih snaga zakona sa tehnologijom 21. veka, ali nastavlja da ih drži u 19. veku po principima ponašanja. Mi pravimo izgovore za štetu koju prouzrokuju,

dok gledamo na drugu stranu i nadamo se da nas niko neće posramiti da nešto preduzmemo u vezi sa njihovim ponašanjem. Ili se ponašajte u skladu sa ličnom kontrolom, ili nemojte da radite” (Wildeisen, 2012 u Chaney, Robertson, 493).

Da ne postoji hijerarhija u opresiji, svojevremeno je zaključila Odri Lord, zastupajući tezu da se netolerancija prema razlikama ispoljava u svim oblicima, veličinama, rasi i seksualnosti, naglašavajući, navodno „prirodno pravo” jedne grupe da dominira nad drugom. U tom smislu borba protiv jedne forme opresije, prirodno mora uključivati sve oblike u kojima se ova vrsta isključivosti i negiranja prava može pojaviti (Lorde, 221). Borba Afroamerikanaca je u tom smislu borba celog čovečanstva protiv sistemskih politika porobljavanja masa ljudi kroz različite forme nametnutog ropskog položaja koje u savremenom trenutku podrazumevaju podmukle načine kontrole i eksploatacije.

Fanon ističe da „moramo napokon shvatiti da je kolonijalizam nesposoban koloniziranom narodu obezbediti takve materijalne uslove života koji bi ga učinili neosetljivim za vlastito dostojanstvo. Čim kolonijalizam postane svestan opasnosti u koju bi mogao upasti zbog svojih taktičkih socijalnih reformi, ponovo se oslanja na svoje stare reflekse, pojačava policijske snage, šalje vojne trupe i uspostavlja teroristički režim koji bolje odgovara njegovim interesima i njegovoj psihologiji” (Fanon, 123). Fanon govori o kolonizovanim intelektualcima koji se okreću proučavanju i negovanju nacionalne kulture i prošlosti. U strastvenom traganju za nacionalnom kulturom ovih intelektualaca, Fanon pronalazi psihičke i duhovne potrebe ovih ljudi da povrate dostojanstvo. Stoga ovo traganje za nekadašnjom kulturnom autentičnošću predstavlja borbu protiv laži, perverzne logike kolonizatora gde prošlost predstavlja zaboravljenu vrednost. „Jer ni kolonijalizam u svojim nastojanjima da obezvredi autohtonu kulturu nije vodio računa o različitostima, nije prestajao ponavljati da je crnac divljak, a za njega crnac nije ni Angolac ni Nigerijac. On je uvek govorio samo o crncu” (125). Fanon ističe da su nastojanja kolonizovanog da se rehabilituje, recipročno uslovljena ovakvim odnosom: „kultura koja se potvrđuje na taj način afrička je kultura. Crnac, koji nikad nije bio toliko crnac koliko je postao pod dominacijom belaca, kad odluči da stvara kulturu, da je potvrdi, dolazi do spoznaje kako mu istorija određuje tačno područje delatnosti, kako mu ukazuje na određeni put i kako je njegov zadatak otkriće crnačke kulture” (125). Fanon dalje ističe da je ovo istraživanje i uranjanje u prošlost opravdano onda kad iz njega određujemo vlastitu budućnost i pripremamo tlo iz kojeg već niču snažne klice (140). Međutim, iako je borba za oslobođenje univerzalna, zahtevi kulture su pre svega nacionalni, ističe Fanon, ukazujući na specifične borbe američkih Crnaca i ostalih nacija afričkog kontinenta (128). U sličnom maniru, Orlando Paterson će zaključiti da su „Afroamerikanci najizolovanija i najusamljenija grupa u Americi i sasvim moguće na svetu” (Patterson, 1998: 4). Gajić tvrdi da je iskorenjivanje dugoročniji i teži zločin od samog ropstva (Gajić, 2020: 258). Gubitak pamćenja, tradicije i kulture preduslov je porobljavanja nevidljivim lancima kontrole, siromaštva, besciljnosti i beznadežnosti. Umetničko svedočanstvo se nudi kao mogućnost autentične transformacije i duhovnog liderstva. Monro Mejdžers piše: „Rasa je prosperitetna kao i nacija u proporciji sa inteligencijom svojih žena. Kriterijumi za crnačku civilizaciju su inteligencija, čistoća i visoki motivi njihovih žena. Najveći znak našeg prosperiteta i najsnažniji dokaz kapaciteta crnaca da usavrše nauku i lepe umetnosti su vidljivi u naprednim pozicijama koje su crne žene zauzele” (Majors, 1893 u Ejerman, 74). Afroamerička ženska linija je zaista pokazala veliku vitalnost i pregnuće da osvetli svoje specifične probleme, identitetske i kulturne krize i stremljenja koje se proizvode kroz različite društveno-odgovorne, političke, građanske i umetničke prakse. Povezivanje, emancipacija i integracija u društvena kretanja, kao i pokušaji uticanja na smerove artikulacije kulturoloških i umetničkih kretanja celokupne američke nacije, nezaobilazni je deo karaktera umetničkih tendencija crnih umetnica.

Upisivanje crnog ženskog tela u službene arhive hegemonije i uspostavljanje vidljivosti, centralnosti i vrednosti ovog odbačenog, abjekatskog i marginalizovanog tela predstavlja glavni cilj umetničke produkcije crnih umetnica i spisateljica. Revizija „američkog” identiteta se uspostavlja u delima ovih umetnica kroz dualni impuls reinvenije i memorijalizacije nametnute, stereotipne, degradirajuće, imaginarne slike. Promišljanje svoje pozicije u okviru centralne bele kulture i negovanje sopstvene tradicije, određuju umetničku produkciju ovih umetnica kao hibridne konstrukcije estetskog, političkog i terapijskog tkanja, kao svojevrsne oslobađajuće, progresivne i iskupiteljske narative kulturne traume ropstva, rasizma i opresije. Kara Voker iznosi tvrdnju:

Zanimljivo je da čim počnete da pričate priču o rasizmu, vi je ponovo proživljavate. Nastavljate da stvarate čudovište koje vas guta. Ali sve dok je tu Darfur, sve dok ima ljudi koji govore ‘Hej, ti ne pripadaš ovde’, drugima, čini se realističnim da nastavite da istražujete teren rasizma (Walker, Art Center 5).

Teren rasizma ostaje klizavo mesto traumatične istorije koja je jako dugo bila prećutkivana, potisnuta, marginalizovana kao latentni naboj koji se oslobađa u umetničkoj, kulturnoj i društvenoj stvarnosti zahtevajući svoje razrešenje. Nemirni duhovi prošlosti koji oživljavaju u veličanstvenoj imaginaciji Toni Morison, podstiču čitavu plejadu umetničkih varijacija, koje smo ipak za ovo naše istraživanje ograničili na mali broj onih koje su zaintrigirale i pokrenule umetnički, kulturni i etički dijalog i društvena kretanja.

8. Zaključna razmatranja

Na kraju istraživanja postavljene teme koja je uključivala široko razlaganje istorijskih, političko-ideoloških, religioznih, ekonomskih, kulturnih, kolonijalnih, seksističkih i fašističkih osnova rasizma u Americi, u mogućnosti smo da ukažemo na rezultate istraživanja i opšte uslovljenosti naznačene teme.

Uvod u tezu se može posmatrati kao istraživanje koncepta traume kao polazišta različitih kulturnih, društveno-političkih, filozofskih, etičkih i estetskih postavki suočavanja sa posledicama traumatičnih iskustava koja u 21. veku obuhvataju reviziju prošlog veka kao perioda velikih ratnih stradanja, humanitarnih katastrofa, migracija, globalističkih politika prekrivanja granica i pozicija moći svetskih sila. Studije traume obuhvataju ogromni prostor susreta psiholoških, antropoloških, političkih i etičkih postavki umrežavanja i preklapanja narativa dominacije i subordinacije, nesavladane i potisnute prošlosti, ličnih, kolektivnih i kulturnih trauma. Teorija traume u umetnosti istražuje veze između lične i kolektivne traume, procese transgeneracijskog prenosa traume u porodici i zajednici, kroz formiranje nacionalnog i kulturnog pamćenja traumatičnih istorija, stradanja i brutalnosti. Problem rasne traume u afroameričkoj zajednici obuhvata dubok prostor uranjanja u istoriju robovlasništva u Sjedinjenim Državama, period prekookeanske trgovine robljem, prisilni rad na plantažama Juga, brisanje pamćenja, kulture i identiteta porobljenih Afrikanaca, fizičke, psihičke, emocionalne i seksualne torture i brutalnosti počinjene nad ovim narodom, kao i period oslobađanja, segregacije, diskriminacije, sadizma pod zakonima Džima Kroa i institucijama Kju Kluka Klana, do građanskih pokreta i afirmacije ljudskih prava. U periodu nakon rekonstrukcije, postavljene su osnove za izgradnju identiteta afroameričke manjine, koji se formirao pod snažnim osećanjem i pamćenjem svog doskorašnjeg ropskog položaja u američkom društvu, uslovljavajući kulturnu traumu ropstva. Iako je ova trauma u većini slučajeva bila nasleđena a ne direktno proživljena, kulturna klima dominantne kulture je dodatno pojačavala ovaj osećaj viktimizacije i segregacije u afroameričkoj manjini. Proces eufemizacije i ignorisanja prošlosti robovlasništva u dominantnoj i popularnoj kulturi kroz izgradnju stereotipa, humorističnih degradacija, reklamne industrije i romantizovanje američkog Juga, doprineo je daljoj traumatizaciji i psihološkom urušavanju afroameričke manjine u američkom društvu. Ove procese je pratio nejednak ekonomski razvoj, pristup resursima, obrazovanje, politike stanovanja i rada, porodičnih uslova i kulturnog uzdizanja. Urbanizacija je dovela do obrazovanja geta koji su dodatno pozicionirali ovu zajednicu kao kriminogenu, nasilnu, neartikulisanu, moralno i materijalno depriviranu. U ovakvim društvenim i političkim okolnostima, otpor Afroamerikanaca je zauzimao različite pozicije i načine proboja u dominantno telo bele kulture. Borba Afroamerikanaca za svoja prava se kretala u opsegu religijskih stremljenja i okupljanja, političko-ideoloških pokreta, nasilnih i borbenih formacija, radikalnih struja, panafrikanizma, politika iseljenja, nenasilnih demonstracija do kulturnog, umetničkog i obrazovnog uzdizanja i produkcije afroameričke kulture. Problem separatizma te kulture u odnosu na nacionalni američki milje obuhvata crni nacionalizam, politički i društveni pokret koji je nastao kao suprotnost multikulturalizmu tokom 60tih i 70tih godina, i koji je težio stvoriti naciju crnaca. Crna nacionalistička politika je podrazumevala principe crne estetike: „Crna nacija kao pesma. Etički stav kao estetika...Unutrašnje jedinstvo kulture, politike i umetnosti...Umetnost koja se obraća isključivo crncima i ljudima iz zemalja trećeg sveta. Crna ljubav, svesna i potvrđena. Promena”⁷⁴(Neal, 2000: 91). Leri Nil naglašava nacionalistički koncept

⁷⁴ Leri Nil, pesnik, kritičar i dramaturg, bio je jedan od vodećih članova pokreta crne umetnosti tokom 60tih godina. Ovaj pokret je bio izuzetno kontraverzan zbog naglašenog političkog stava, kao i potencijalnih seksističkih, homofobnih i antisemitskih elemenata.

<https://www.poetryfoundation.org/collections/148936/an-introduction-to-the-black-arts-movement>

umetničkog pokreta crne estetike koja predlaže ideju dve Amerike, bele i crne, gde crna Amerika progovara i definiše probleme crnog stanovništva u rasističkom okruženju. Motiv koji stoji iza crne estetike podrazumeva „destrukciju belih ideja, i belackog načina posmatranja sveta. Nova estetika se oslanja na etiku koja postavlja pitanje: čija vizija je onda značajnija, naša ili bela opresivna? Šta je istina? Ili preciznije, čiju istinu trebamo izraziti, potlačenog ili tlačitelja?” (Neal, 1968: 2). Transformacija društva koju predlaže crna estetika, počiva na etičkom principu crnih umetnika koji stvaraju umetnost iz moralne vizure potlačenog za razliku od kulturnog senzibiliteta evro-američke dominantne vizure koja je antihumanistička po svojoj prirodi. Nil naglašava jedinstvo etike i estetike u pokretu crne umetnosti za razliku od protivrečnosti ove dve dimenzije u zapadnoj kulturi, što je simptom umiruće kulture (isto, 2).

Umetnička stremljenja Afroamerikanaca su imala višestruku funkciju, izgradnju snažnog kontra-narativa dominantnoj beloj kulturi, istraživanje i slavljenje svojih specifičnih predačkih kvaliteta, povratak dostojanstva i izgradnju pozitivne slike o sebi, kao i plasiranje ovih vrednosti i vidljivost u američkoj kulturi koja je bila isključiva, jednoobrazna i rasistička. Emancipatorski kvalitet i misija afroameričke kulturne produkcije, predlaže produbljivanje svesti američke kulture i kritiku američkog mejnstrim narativa. Dostignuća ove umetnosti ipak ne ostaju isključivo u okviru afroameričke zajednice, već obuhvataju širi opseg uticaja kako američkog kulturnog miljea tako i drugih prostora sa sličnom problematikom, postižući univerzalne težnje.

Teret neprestane samorealizacije, samodefinisanja, kulturnog uzdizanja i slavljenja rasne zajednice, značio je za afroameričke umetnike konstantno bavljenje sopstvenim iskustvom podređenosti u američkom društvu i markiranje ovih umetnika kao prvenstveno rasnih umetnika. U tom smislu, reprezentacija je predstavljala odgovornost i „breme”, nije mogla biti samo forma ličnog izraza jer je crni umetnik uvek „crn” u očima dominantne kulture. Problem rasnih umetnika postavlja pitanje odnosa prema umetnosti afričkih zemalja, baziranu na „crnom kodeksu”. Fanon slikovito opisuje razlike koje postoje između Afroamerikanaca i Afrikanaca, prilikom razumevanja i definisanja problema crnaštva (negritude) :

Crnci u Sjedinjenim Državama, u Centralnoj i Latinskoj Americi osetili su stvarnu potrebu da se priključe matičnoj kulturi. Njihovi problemi nisu se bitno razlikovali od problema afričkih crnaca. Američki belci nisu se prema njima ponašali drugačije od belaca što su tlačili afričke crnce. Videli smo kako su Evropljani navikli da sve crnce stavljaju u isti koš. Za vreme prvog kongresa Afričkog društva za kulturu, koji je održan godine 1956. u Parizu, američki su Crnci spontano pomislili da su njihovi problemi istovetni s problemima njihove afričke braće. Govoreći o afričkim civilizacijama, afrički su intelektualci smatrali da su nekadašnji robovi ipak uživali kakva-takva građanska prava. Međutim, američki Crnci sve su se više uveravali kako se egzistencijalna pitanja što ih oni sebi postavljaju ne podudaraju s pitanjima pred kojima su se našli afrički crnci. Crnci iz Čikaga nalikovali su na Nigerijce ili Tanganjikance samo po tome što su se svi određivali u odnosu na belce. Ali, nakon tih prvih upoređivanja, čim se subjektivnost primirila, američki su Crnci primetili da su objektivna pitanja bitno različita. Autobusi slobode kojima američki Crnci i belci nastoje potisnuti rasnu diskriminaciju, po svojim načelima i po svojim ciljevima, imaju malo zajedničkog s herojskom borbom angolskog naroda protiv morskoga portugalskog kolonijalizma. Stoga su, u toku rada drugog kongresa Afričkog društva za kulturu, američki Crnci odlučili osnovati

Američko društvo crnih intelektualaca. Crnačko jedinstvo naišlo je dakle na prve prepreke u pojavama koje ukazuju na ljudsku istoriju. Crnačka kultura, crnačkoafrička kultura raspala se na mnoštvo kultura, jer su ljudi koji su postavili sebi za cilj da je oživotvore uvideli kako je svaka kultura pre svega nacionalna i da se problemi Ričarda Rajta i Lengstona Hjuza bitno razlikuju od problema Leopolda Sengora i Joma Kenjate (Fanon, 128).

Afroamerička kulturna nadgradnja je pozicionirala vlastito iskustvo u američkoj sredini kao progovaranje i osvetljavanje tamne strane američke ekspanzionističke kulture i istorije, a ne globalnih problema crne rase ili nacionalnih kultura Afrike, iako se u nekim segmentima problemi ovih naroda mogu preklopiti. Afroamerička kultura i umetnost su neodvojivi deo američke kulture i američkog identiteta, Lengston Hjuza će glasno uzviknuti *I, too, am America* (I ja sam Amerika). Ovaj identitet Amerike je građen na segregaciji, negiranju i potiskivanju svoje nacionalne robovlasničke prošlosti, građen je na rasnoj traumi koja se u poslednjim decenijama vraća kao preteći duh prošlosti koji zahteva svoje priznanje i osvedočenje. Nepriznati zločini zahtevaju moralno obeštećenje i pročišćenje američke nacije kroz mapiranje i artikulaciju ovih iskustava u svesti kako bele tako i crne populacije. Pojedinačno pamćenje, nije zapečaćeno i izolovano. Da bismo se setili individualne prošlosti, potrebna nam je društveno definisana referentna tačka (Halbwachs, 1980: 51). Kroz tesnu interakciju pojedinačnog pamćenja i društvenih promena, afroamerički umetnici pokreću ova važna pitanja u američkom kulturnom prostoru.

Samorealizacija kao problem američkog društva uključuje širi okvir delovanja umetničke produkcije u naciji koja je zasnovana na pluralizmu rasnih, kulturnih, religijskih, etničkih i jezičkih razlika koje deluju u okviru svojih zajednica. Povezivanje svih ovih različitosti u snažno tkivo američke nacije, posmatra se kao najveće dostignuće američke demokratije. Postavlja se pitanje umrežavanja i upisivanja svog kulturnog tela u dominantno telo bele kulture, šta je neophodno zadržati kao specifičnu vrednost i autentičnost, a šta žrtvovati u procesu asimilacije sa mejnstrim kulturom. Redefinisanje crnog kulturnog identiteta se postiže kroz radikalni eksperiment ontološke alijenacije, igre rečima, parodijom, predstavi tela i fragmentaciji teksta i slike. Prepletanje reči i slike uključuje interdisciplinarnu strategiju destabilizacije diskursa dominantne kulture, angažujući prisutnost crnog tela kao socijalnog konstrukta. Snaga umetnosti se tako sagledava u mogućnosti izmeštanja snaga moći i pokretanja kulturnog dijaloga.

Ovo istraživanje je težilo da osvetli i klasifikuje dubine trauma koju rasistička ideologija proizvodi u svesti marginalizovanih i stigmatizovanih pojedinaca i zajednica kroz distorziju i poništavanje identiteta, dostojanstva i vrednosti. Jedna od najznačajnijih i najrazornijih tehnika poništavanja sopstva je konstrukcija separatnog kolonizovanog „drugog”. Kolonijalna predstava kolonizovanog podanika produkuje kao Drugo, apsolutnu negaciju. Hard i Negri ove procese vide kao negativnu dijalektiku prepoznavanja. „Kolonizator proizvodi kolonizovane kao negaciju, ali dijalektičkim obrtom taj negativni kolonijalni identitet se negira, čime se postiže afirmacija kolonizatorovog Sopstva” (Hard-Negri, 144). Autori ipak ističu da ove binarne opozicije u stvarnosti predstavljaju različitosti koje se umnožavaju dok je kolonijalizam mašina koja proizvodi istovetnosti i različitosti i gura razlike do apsoluta kao veštačke konstrukcije. „Belac i Crnac, Evropejac i Orijentalac, kolonizator i kolonizovani, sve su to predstave koje funkcionišu samo u odnosu jednih na druge i (uprkos prividima) nemaju stvarne nužne osnove u prirodi, biologiji ili racionalnosti” (isto, 145). Iako su ovo veštačke konstrukcije, realne iluzije, ove razlike nastavljaju da funkcionišu. Njihovo prepoznavanje, tvrde autori, je znak da je antikolonijalna politika moguća. Identitet Gospodara koji se na taj način postiže, prazan je i labilan u odnosu na roba koji „kroz borbu na život i smrt, ima potencijal da se kreće u pravcu pune svesti” (isto, 146). Oslobođanje podređenih se može postići kroz radikalne postmoderne prakse. Bel Huks tvrdi da politika

različitosti uključuje vrednosti i glasove raseljenih, marginalizovanih, eksploatisanih i potlačenih (isto, 158).

Suprotstavljanje rasističkim ideologijama koje proizvode mehanizme kontrole i dehumanizacije Afroamerikanaca u Americi, najvidljivije je u umetničkim praksama afroameričkih umetnika koji izazivaju belu hegemoniju, ekonomsku, kulturnu, rodnu, rasnu i seksualnu eksploataciju i marginalizaciju ovih populacija u američkom društvu. Toni Morrison je kroz svoj književni ali i političko angažovani intelektualni rad pokrenula pitanja pozicije crnih žena u američkom društvu. Crne žene i devojčice predstavljaju jednu od najugroženijih grupa u američkom društvu. Ukrštajuće opresije roda i rase se u ovim slučajevima mogu posmatrati kao dvostruka viktimizacija ovih pojedinaca. Toni Morrison je u svom književnom opusu istražila duboko kulturološko nasleđe Afroamerikanaca, ukazala na genezu „afroameričkog” pitanja u Sjedinjenim Državama od perioda ropstva, preko segregacije, brutalnosti i migracija 20. veka, do savremenog trenutka i početka 21. veka, koji je obeležen kao post-rasni period u dominantnoj kulturi. Kroz ovo, svojevrsno putovanje kroz vreme i afroameričko iskustvo u Americi, spisateljica je neprestano ukazivala na traume koje nasleđe ropstva i rasizma proizvodi i reprodukuje u svesti afroameričke manjine izazivajući različite patologije u postupcima i dušama svojih junaka. Narušeno psihološko zdravlje velikog broja pojedinaca afroameričke manjine postaje uslov svih nedaća i sudbina njenih junaka koji u većini slučajeva, nisu osposobljeni da se adekvatno suprotstave ovim mehanizmima degradacije ličnosti. Naše istraživanje je obuhvatilo jedan deo opusa ove književnice od četiri istaknuta romana koji sumiraju crno žensko iskustvo: *Voljena* (1987), *Sula* (1973), *Najplavlje oko* (1970) i *Žena u belom* (2015). U ovim romanima smo klasifikovali teme individualne i nasleđene traume, traume u detinjstvu, posttraumatskog stresnog poremećaja, rascepa ličnosti, zločina, kazne i iskupljenja, kao i rasne i rodne diskriminacije i veze sa konstrukcijom identiteta. Odnos prošlosti, pamćenja, sadašnjosti, politike i kulturnog nasleđa, povezuje traumatizovane individue kroz vreme i prostor, otkrivajući spregu različitih opresivnih mehanizama koji vrše pritisak na individuu i oblikuju je prema opresivističkom modelu dominantne kulture. Dominantna bela kultura se javlja kao agresorska prema crnoj zajednici i porodici koja se ne uklapa u predloženi kalup i ideju američke porodice. Bela hegemonija se zasniva na patrijarhalnom modelu skladne porodice srednjeg staleža, i ulogama: (oca kao jedinog izvora prihoda i blagostanja porodice, majke kao obrazovane ali nezaposlene, srećne domaćice u predgrađu i primerne dece, koji su uz to verni potrošači i konzumenti popularne kulture), a koje su netipične za organizaciju crne porodice čija je dinamika drugačije uslovljena ekonomskim, stambenim i bračnim statusom. Ova tema je posebno istražena u prvom romanu Toni Morrison, *Najplavlje oko*, koji razotkriva ove mehanizme destrukcije crne porodice i psihološko propadanje deteta, Pekole Bridlav. Porodica Bridlav je osuđena na propadanje i pre nego je obrazovana, individualnom traumom supružnika Čolija i Polin, koji će svoje lične traume preneti na svoju decu, osudivši ih na totalno emocionalno, psihološko i fizičko uništenje. Problematizujući ideje lepote i ružnoće koja se permanentno reprodukuje u američkoj popularnoj kulturi kroz obrasce poželjnog izgleda, odevanja i ponašanja, Morrison je ukazala na opasnosti površnog sagledavanja kulturnih obrazaca koji se promovisu kao ideal bivstvovanja u američkom društvu, a koji su kategorično isključivi i nedostižni afroameričkoj populaciji. Kritika rasizma u američkom društvu je očigledna u ovom romanu, ali je to istovremeno i kritika beločkih standarda i vrednosti koje su same po sebi problematične. Kada se sagleda kroz ovu vizuru, roman implicira ironičnu postavku morala, vrednosti i dostojanstva i afroameričke manjine koja mora preuzeti odlučniji stav promocije sopstvenih vrednosti i kulture koja može izazvati belu hegemoniju i moguće je izmeniti i oplemeniti. Crna devojčica koja želi da ima plave oči, amblem je poništavanja sopstva, totalne destrukcije pozitivnog identiteta i ljudskog dostojanstva. Silovana, prezrena i odbačena ona uranja u šizofrenu paranoju i alternativnu stvarnost u kojoj je ona prelepa plavooka devojčica.

Drugi roman, *Sula*, istražuje traumu podređenosti crnih žena u sopstvenoj zajednici koja ih markira kao razuzdane, moralno izopačene i zaborane individue. Sula je društveni izgnanik, neprihvatljiva zbog svog opuštenog odnosa prema sopstvenoj slobodi i seksualnosti. Ona ne prihvata moralne norme Botoma koje je njena najbolja drugarica Nel prihvatila kao vrednosti. Sula je destabilizujući faktor ove zajednice koja oponaša kulturne norme prihvatljivog načina života bele dominantne kulture. Međutim i ovakav način integracije u rasističko društvo je problematičan, sa kojim se susrela Nelina majka, Helen, kada pogrešno uđe u kupe namenjen belcima. Rasizam je prisutan kao sila koja markira rasne subjekte, nezavisno od asimilacije sa dominantnom kulturom i njenim vrednostima. Sula je istovremeno obeležena traumom ubistva iz nehata, kada ispusti ruku dečaka koji se udavi u reci prilikom bezazlene igre na obali. Zločin postaje neodoljivi deo sudbina i ličnosti koje Toni Morrison prikazuje, pozicionirajući svoje junake kao žrtve rasističkog ogoljavanja ali i izvršioce u različitim situacijama. Moral postaje problematična kategorija jer postoji izvan binarne opozicije crno-belo sa jasnim granicama i rezovima. Nasilje postaje svakodnevna praksa kao odgovor na prvobitno nasilje kolonizatora. Fanon tvrdi da „kolonizovani čovek hoće najpre da manifestuje agresivnost koja se nagomilala u njegovim kostima protiv njegovog vlastitog naroda”(u Hard-Negri, 148).

Nasilje među kolonizovanim stanovništvom, za koje se ponekad misli da je talog ranijeg plemenskog i verskog antagonizma, zapravo je patološki refleks nasilja kolonijalizma koji se najčešće manifestuje kao predrasude, mitovi, igre i psihički poremećaji. Fanon ne preporučuje da kolonizovani beže i izbegavaju nasilje. Kolonijalizam samom svojom praksom ovekovečuje ovo nasilje i ako mu se kolonizovani direktno ne suprotstave, on će nastaviti da se manifestuje u tim destruktivnim, patološkim oblicima. Jedini put koji, po doktoru Fanonu, vodi ka ozdravljenju jeste recipročno kontra-nasilje (isto, 148).

Voljena, najpoznatiji roman Toni Morrison, problematizuje direktno iskustvo ropstva i majčinsku ljubav. Nasilje u *Voljenoj*, posledica je dehumanizujuće politike ropstva i ljubavi majke koju ovaj položaj ipak ne može da suzbije. Povratak Voljene je povratak potisnute traume koja zahteva osvedočenje, priznanje i razumevanje. Seta je izvršilac zločina nad svojim detetom ali krivica ne pripada samo njoj, već celokupnom društvenom uređenju koje je stvorilo uslove da majka usmrti svoju ćerku, pa makar to i bio čin milosrđa. Ako je scena već postavljena i uloge podeljene, mogu li ljudi-obespravljeni robovi biti odgovorni za postupke koje preduzimaju u okrutnom, opresivnom sistemu? Budući da je iskusio na sopstvenoj koži strahote robovlasničkog sistema, Frederik Douglas naglašava da moralni zakoni hrišćanstva ne važe u robovlasničkom sistemu gde je ubistvo, pa čak i samoubistvo opravdano. On ističe da: „Moralnost slobodnog društva ne može biti primenjena na robovsko društvo. Robovlasnici su učinili gotovo nemogućim da rob počinu bilo kakav zločin, poznat zakonima Boga ili zakonima čoveka. Ako on ukrade, uzima svoje sopstveno; ako ubije svog gospodara on samo imitira heroje revolucije. Robovlasnike držim pojedinačno ili kolektivno odgovornima sa sva zla koja izrastu iz (tog) čudovišnog odnosa i verujem da će oni kao takvi biti držani na sudu u prisustvu pravednog Boga. Učini čoveka robom i strgao si sa njega moralnu odgovornost. Sloboda izbora je suština svake odgovornosti” (Douglass 1857: 350-1 u Gajić, 182-3). Seta ipak oseća odgovornost i krivicu, iako je uverena da drugačije nije mogla da postupi. Njena ćerka je njen najdublji pečat robovlasničkog sistema. Pojedinačna trauma ove porodice postaje breme cele zajednice koja kroz odlazak i povratak potisnute traume pronalazi prostor svesne artikulacije u nacionalno pamćenje afroameričke zajednice. Ljubav postaje prožimajuća sila iz koje Afroamerikanke crpe svoju snagu.

Mila odbacuje svoju previše crnu ćerku jer nije osnažena da se suprotstavi rasizmu savremenog doba. Trauma u detinjstvu će obeležiti Nevestino odrastanje u majčinoj kući kao niz nesrećnih i odbacujućih iskustava, prezrenja i stida. Iskupljenje za zločin prema nastavnici, pokrenuće potragu za svojim rasnim identitetom. U tom smislu zanimljivo je poređenje Voljene i Neveste. Ako je Voljena duh prošlosti ropstva koji se vraća da progoni preživjele kako bi zapamtili i preneli njenu priču, Nevesta je ćerka istorije belog suprematizma i diskursa rasne čistoće (Keita, 2018: 47). Nevesta predstavlja radikalno Drugo koje je stigmatizovano bojom svoje kože. Nemogućnost infiltriranja u dominantno telo bele hegemonije zahteva da ona svoju boju istakne kao egzotično Drugo. Fenomen *passing* koji označava fluidne granice između rasa podrazumeva da se pripadnici afroameričke manjine mogu „provući”, „proći” kao bele osobe u zavisnosti od stepena pigmenta svoje kože. Tako osobe čija koža nije izrazito tamna imaju veće privilegije u odnosu na osobe tamnije boje kože. Kao primer koliko su rasne politike identiteta problematične u savremenom trenutku može poslužiti slučaj Rejčel Dolezal, jedne od doskorašnjih čelnica organizacije NAACP. Afera je uključivala saznanja novinara da je Rejčel zapravo bela osoba čiji su roditelji češko-nemačkog porekla, dok je Rejčel kako bi „prošla” kao crnkinja, išla na tretmane sunčanja u solarijumu, farbala i hemijski tretirala kosu kako bi bila kovrdžava. Rejčel je razrešena funkcije, ali je nastavila da se izjašnjava „kako se oduvek osećala kao crnkinja”. Dublje istraživanje ovog slučaja je otkrilo tužbu protiv Huard univerziteta za rasnu diskriminaciju, gde je Rejčel tvrdila da su joj kao belkinji uskraćene pogodnosti koje imaju drugi studenti. Dalje rasprave su uključivale podeljenost javnosti između stavova da je Rejčel prisvojila tuđi kulturni identitet dok je drugi deo javnosti isticao da ona može da „bira” identitet na način na koji transrodne osobe biraju rod (u Gajić, 2020: 245-6). Ovaj slučaj pokazuje koliko su identitetske politike problematične u američkom društvu koje je duboko podeljeno i opterećeno svojim rasističkim nasleđem koje uhodi i ponavlja krug traumatizacija iz generacije u generaciju. Kara Voker je svoj umetnički angažman podredila dubokom istraživanju i osvetljavanju ovih antagonizama američkog društva. Njen vizuelni vokabular šokira satikom, parodijom i karikaturom ovih nasleđenih odnosa koji se u savremenom trenutku manifestuju na lukavije načine kroz političku korektnost i prikrivenu diskriminaciju. U tom svetlu se i njene izjave mogu posmatrati kao dodatak umetničkoj praksi ili deo konceptualnih postavki: „Mislim da je celi problem sa rasizmom i njegovim kontinuiranim nasleđem u ovoj zemlji to što ga mi zapravo volimo. Šta bismo mi bili bez „borbe” (Walker, 2015) ? Kara Voker problematizuje ovo neprestano stanje napetosti, formiranje suprotstavljenih tabora i ideoloških borbi koje povremeno planu u otvoreni sukob i eksploziju nezadovoljstva i nasilja što se i desilo serijom masovnih protesta i nereda nakon ubistva Džordža Flojda. Umetnost Kare Voker je umetnost koja svoj izraz pronalazi u direktnom angažmanu posmatrača. Interakcija sa delom se uspostavlja neposredno, posmatrač je prisiljen da zauzme poziciju i identifikuje se sa radnjom, istorijom i stavom umetničkog dela. Posmatrač proživljava strahote rasističkih ideologija na sopstvenoj koži, bilo da se identifikuje sa žrtvom ili počiniocem, dok istovremeno oseća stid, bes, gađenje ili izvlači humor iz ovih scena. Kao izvrstan hroničar banalnosti ljudskog ponašanja, Kara Voker destabilizuje isključive pozicije ljudskih i kulturnih odnosa baziranih na isključivosti boje. Zanimljiv je stav Rosario Morales koja pozicionira rasizam na sledeći način:

Rasizam je ideologija. Svako je sposoban da bude rasista bez obzira na boju i klasu. Samo neki od nas su odgovorni za rasističke napade. Razumevanje rasističke ideologije-gde i kako prodi- je ono što je važno za feministički pokret, ne „uključujući” obojene žene ili pričati o „uključivanju” muškaraca. Krivica je činjenica za sve nas, bele i obojene: identifikacija sa opresorom i opresivnom ideologijom. Hajde, umesto toga da identifikujemo, razumemo i osećamo sa potlačenim kao izlaz iz nevolja rasizma i krivice (Morales, 1979: 97).

Pitanje pozicije i identiteta je pitanje koje je zaokupljalo sve generacije afroameričkih umetnika koji su ovim problemima prilazili na različite načine. Rehabilitacija degradirane stereotipne figure dadilje je osnovni predmet umetničkih eksperimentata Beti Sar. Ova figura postoji u svesti afroameričke manjine još od perioda ropstva. Dadilja je simbol sveukupnog crnog ženskog iskustva u istoriji američkog društva. Ona je čuvarica predačkih svojstava snage i izdržljivosti, matrijarhata i ženske linije očuvanja identiteta. U svesti bele dominantne kulture ona je sadržalac rasističkih i stereotipnih predstava odane i podređene robinje, sluškinje, dojilje. Njena priroda je dobroćudna, intelektualno podređena, aseksualna i fizički neprivlačna. Istovremeno ona je brutalno eksploatisana u popularnoj kulturi potrošačkog društva kroz masu proizvoda reklamne industrije. Sar se suprotstavlja ovim stereotipnim predstavama kroz asamblaž, gde se prvobitna namena ovih figura, predmeta i slika stavlja u drugačiji kontekst osnaživanja, oslobađanja i negovanja pozitivnih osobina ove stereotipne predstave američke popularne kulture. Dadilja je u umetničkoj svesti Beti Sar ohrabrena, osnažena i naoružana - ona je ikona oslobodilačke borbe Afroamerikanaca za ljudska i građanska prava. Poznate kompanije koje u vizuelnoj predstavi svog proizvoda već decenijama unazad koriste stereotipne predstave poput Aunt Jemima sirupa za palačinke ili Uncle Ben's pirinča, našle su se na udaru 2020. godine nakon nemira koji su potresli Ameriku nakon ubistva Džordža Flojda. Ovi brendovi koji ostvaruju profit na račun rasističkih postavki stereotipnih predstava zaštitnih omota svojih proizvoda, našli su se na listi za cenzurisanje rasističkih karikatura crnih žena. Početkom 2021. godine ove kompanije su najavile redizajn svojih proizvoda kao suprotstavljanje i uklanjanje rasističkih stereotipa iz svojih kompanija⁷⁵.

Lorna Simpson problematizuje crno žensko telo kao društveni konstrukt američkog društva. Kroz uzajamno dejstvo fragmenata slike i teksta proizvodi se značenje opresije, teskobe i nelagode. Fotografije snimljene s leđa u neutralnom prostoru fotografskog studija predstavljaju depersonalizovanu predstavu crnog ženskog tela. Crna koža je suprotstavljena beloj odeći i nizu reči koje u međusobnoj interakciji proizvode ton dela. Foto-tekstualne instalacije teže da ukažu na načine na koje rod i rasa oblikuju ljudske interakcije u Americi. Medijum odsutnog portreta istražuje pitanje crnog ženskog identiteta. Projekcija identiteta i rasno markiranje su problemi koje Lorna Simpson istražuje kroz telesne karakteristike, fizički izgled, industriju lepote. Kosa postaje ujedinjujući element identiteta Afroamerikanki, budući da je nakon boje kože drugi element po kome se crne osobe stigmatizuju u američkom društvu. Individualni, grupni, rasni, rodni i nacionalni identitet središte su ovih vizuelnih pregovaranja. Produbljivanje ovih ontoloških pitanja tiče se ljudskog iskustva u suštini, čineći ove umetničke eksperimente univerzalnim tekovinama savremenog trenutka 21. veka.

Rasno pozicioniranje i progovaranje o sopstvenom identitetu, srž je umetničkih, likovnih i književnih istraživanja afroameričke umetničke i kulturne produkcije. Ukazali smo na središte rasne traume u ovim oslobađajućim narativima koji podstiču katarzu celokupnog društva od bolne prošlosti i permanentnih politika razdvajanja, diskriminacije i negiranja vrednosti koje opstaju i u savremenom trenutku. Umetnost je teren slobode, gde svaka individua može da upiše svoje estetsko svedočanstvo kao čin suprotstavljanja politikama nasilja i dehumanizacije. Proces delovanja traume na umetnički odgovor je proces upisivanja i izranjanja iz kolektivnog nesvesnog, potisnutog u svesnu artikulaciju i razumevanje bolnih sadržaja. Ovi procesi su emancipujuć, moralno opravdani i psihološki neophodni za svako društvo koje se suočava sa patnjama i stradanjem počinjenim na njegovom prostoru i u njegovo ime.

⁷⁵ <https://www.cnn.com/2021/02/09/business/aunt-jemima-new-name/index.html>

Aunt Jemima finally has a new name, Chauncey Alcorn, CNN Business

Spisak ilustracija i slika

1. Aron Daglas, Aspekti crnačkog života: od ropstva do rekonstrukcije, 1934.
2. Kara Voker, Tiho dok se čuva, naslovna strana časopisa Njujorkera, odavanje počasti pokojnoj autorki Toni Morison, 2019.
3. Beti Sar, Oslobođenje tetka Džemajme, 1972.
4. Beti Sar, Daske za pranje, levo „Tamna vremena”, sredina „Oslobođenje”, desno „Ekstremna vremena zahtevaju ekstremne heroine”, 2017.
5. Beti Sar, Mogu se saviti ali se neću slomiti, 1999.
6. Kara Voker, Prohujalo...1994.
7. Kara Voker, Ropstvo! Ropstvo! 1997.
8. Kara Voker, Ne gledaj! Ne gledaj! Ne gledaj! 1995.
9. Kara Voker, Kraj čiča Tome, 1995.
10. Kara Voker, Bitka kod Atlante: kao pripovedanje crnkinje u plamenu želje, 1995.
11. Kara Voker, Beskrajna zagonetka, Afričke anonimne avanture, 2001.
12. Kara Voker, „Rodna zemlja” 2005.
13. Kara Voker, „Uz vodeni put” 2005.
14. Kara Voker, „Novi Svet” 2005.
15. Kara Voker, „Novi trudovi” 2005.
16. Kara Voker, „Vreme sadnje” 2005. 2005.
17. Kara Voker, Crna himna „Sve što želim” 2005.
18. Kara Voker, Priča o Brer zecu, liscu i kako se Briar Patch okrug tako naziva, 2005.
19. Kara Voker, detalj iz prezentacije crnačkih scena nacrtanih prilikom mog prolaska kroz Jug i rekonfigurisanje u korist prosvetljene publike gde god se nađu, 1997.
20. Kara Voker, Sredstvo za okončanje drame senki u pet činova, 1995.
21. Kara Voker, detalj iz kraja čiča Tome, 1995.
22. Kara Voker, Suptilnost ili veličanstvena šećerna Bejbi, 2014.
23. Kara Voker, detalj instalacije šećerne Bejbi, 2014.
24. Kara Voker, Suptilnost, digitalna fotografija, društvene mreže/reakcije, 2014.
25. Kara Voker, Sindrom uljeza, 2020.
26. Tomas Ikins, Portret doktora Semjuela Grosa, 1875.
27. Kara Voker, instalacija 38 crteža kliničara Grosa 2018.
28. Kara Voker, Barak Obama kao „Afrikanac” sa debelom svinjom 2019.
29. Kara Voker, Barak Obama izmučeni sveti Antonije dok trpi celu ovu zaveru oko rođenja, 2019.
30. Kara Voker, Barak Obama kao Otelo, „Maor” sa odrubljenom Jagovom glavom, 2019.
31. Kara Voker, Alegorija Obaminih godina, 2019.
32. Lorna Simpson, Nadgledna stanja, 1989.
33. Lorna Simpson, Bez naziva (Dva dekoltea) 1989.
34. Lorna Simpson, Stereo stilovi, 1988.
35. Lorna Simpson, 1979-88, 1990.
36. Lorna Simpson, „I.D.”, 1990.
37. Lorna Simpson, Perike (Portfolio) 1994.
38. Lorna Simpson, Zemlja i Nebo, 2016.
39. Lorna Simpson, detalj Požara, 2019.

Literatura

Primarni izvori:

Morison, Toni. (2016) *Žena u belom*. Prev. Dijana Radinović. Laguna, Beograd.

Morison, Toni. (2013) *Voljena*. Prev. Dijana Radinović. Laguna, Beograd.

Morrison, Toni. (2004) *Sula*. Vintage International, New York.

Morrison, Toni. (2007) *The Bluest Eye*. Vintage International, New York.

Sekundarni izvori:

Aden, Halima. (2021) Supermodel Halima Aden: 'Why I quit'.
<https://www.bbc.com/news/stories-55653029>

Albanese, Catherine L. (2004). *Amerika, Religije i Religija*. Sarajevo: Office of Public Affairs Embassy of the United States of America, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina.

Alexander, Jeffrey, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil Smelser and Piotr Sztompka (2001) *Cultural Trauma Theory and Applications*, Berkeley: University of California Press.

Alcorn, Chauncey. (2021) *Aunt Jemima finally has a new name*.

<https://www.cnn.com/2021/02/09/business/aunt-jemima-new-name/index.html>

Ansley, Frances Lee (1989) "Stirring the Ashes: Race, Class and the Future of Civil Rights Scholarship." 74 *Cornell Law Review*. pp.994-1067.

Available at: <http://scholarship.law.cornell.edu/clr/vol74/iss6/1>

Andrews, William and Nellie McKay (1999) *Toni Morrison's Beloved, A Casebook*, Oxford University Press.

Arnason H.H. (2003) *Istorija moderne umetnosti*. Orion Art.

Asman, Alaida (2011) *Duga senka prošlosti*. Biblioteka XX vek, Beograd.

Banks, I. (2000). *Hair Matters: Beauty, Power and black Women's Consciousness*. New York. NYU Press.

Balk, Tim. (2020) Additional video footage surfaces in Ahmaud Arbery shooting-confirms his murder unjustified, say family lawyers. <https://www.nydailynews.com/news/national/ny-20200509-2niqwwdzqvf3zbxkcsk4z33ydm-story.html>

Bates, Karen Grigsby (2018) A Look Back at TrayvonMartin's Death, and the Movement it Inspired: <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2018/07/31/631897758/a-look-back-at-trayvon-martins-death-and-the-movement-it-inspired>.

Beal, Frances M. (2008) *Double Jeopardy: To Be Black and Female*. pp.166-176. Duke University Press.

Ben-Levi, Jack., Craig Houser, Leslie C. Jones, Simon Taylor (1993) *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art* (ISP Papers, No. 3) Whitney Museum of Art.

Belisle, Brooke (2011) *Felt Surface, Visible Image: Lorna Simpson's Photography and the Embodiment of Appearance*. Photography & Culture. Volume 4- Issue 2.

Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*. London: BBC.

Berlin, Ira, Mark Favrean, Steven Miller (1998) *Remembering Slavery*. New York: The New Press.

Bodrijar, Žan (1992) *Melodrama razlike. Delo*, Nolit, Beograd.

Bowles, Juliette (1997) *Extreme Times Call for the Extreme Heroes*. International Review of African American Art 14. no. 3.

Buržinjska Ana, Markovski Mihael,(2009). *Književne teorije 20. veka*, Službeni glasnik.

Burrows, Victoria (2004) *Whiteness and Trauma. The Mother-Daughter Knot in the Fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid and Toni Morrison*. Palgrave Macmillan.

Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York/London: Routledge.

Birch, Eva Lenox (1994) *Black American Women's Writing: A Quilt of Many Colors*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.

Bloom H. (2010). *Bloom's Modern Critical Interpretation Toni Morrison's The Bluest Eye: Bloom's Literary Criticism an Imprint of Info Base Publishing*, 132 West 31st Street: New York.

Brown, Caroline A. (2011). *The Black Female Body in American Literature and Art. Performing Identity*. Routledge, New York/London.

Brockes, Ema. (2012). *Toni Morrison, I want to feel what I feel. Even if it's not happiness*. The Guardian, April 13. 2012.

Byrd, Ayana D. and Tharpes Lori L. (2001). "Hair Story: Untangling the Roots of Black Hair in America." New York City: St.Martin's.

- Byrd, Rudolph P., Cole Betsch Johnnetta, Guy-Sheftall Beverly. (2009) *I Am Your Sister. Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*. Oxford University Press.
- Caruth, Cathy. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press.
- Carpenter, Jane H. (2004) *Betye Saar*. The David C. Driskell Series of African American Art, V. 2. Pomegranate Communications.
- Carpio, Glenda R. (2017) *On the Whiteness of Kara Walker's Marvelous Sugar Baby*. ASAP/Journal. Johns Hopkins University Press. Volume 2, Number 3, p.551-578. Project MUSE, doi:10.1353/asa.2017.0047.
- Carby, Hazel. (1987) *Reconstructing Womanhood: The Emergence of African American Woman Novelist*. New York. Oxford University Press.
- Caesar, Terry Paul, (1994) *Slavery and Motherhood in Toni Morrison's Beloved*. Contemporary Literature, vol. 36, no. 3.
- Ciment, James (2007) *Atlas of African American History*. New York: Facts on File Inc.
- Chaney, Cassandra and Robertson, Ray (2013) *Racism and Police Brutality in America*. *Journal of African American Studies*. Volume 17, Number 4. J Afr Am St (2013) 17:480-505 DOI 10.1007/s12111-013-9246-5
- Christian, Barbara (2007) *Fixing Methodologies: Beloved. New Black Feminist Criticism 1985-2000*. Urbana: University of Illinois Press.
- Christian, Barbara (1999) *The Contemporary Fables of Toni Morrison. Toni Morrison's Sula: Modern Critical Interpretations*. ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Christian, Barbara (1997) *Beloved, She's Ours. Narrative, Vol 5. No. 1*. Ohio State University Press.
- Clinton, Catherine (1984) *The Plantation Mistress: Woman's World in the Old South*. Pantheon Books.
- Collins, Lisa Gail (2005). *The Art of History: African American Women Artists Engage the Past* (New Brunswick: Rutgers University Press).
- Čelebonović, Aleksa (1974). *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma*. Jugoslavija, Beograd.
- Davis, Kimberley Chabot (1998). *Postmodern blackness: Toni Morrison Beloved and the end of history*. Twentieth century Literature.
- Davidson, S. and Guadalupe, del M. (2016). *Hermeneutics of A Subtlety. Feminist Explorations of Paul Ricoeur's Philosophy* (pp.179-196). Lanham, MD: Lexington Books.
- Dawson, Michael C., and Lawrence D. Bobo. (2009). *One year later and the myth of a post-racial society*. Du Bois Review: Social Science Research on Race. 6(2): 247-249.

- Denard, Carolyn C. (2008) ed. *Toni Morrison: What Moves at the Margin*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Dixon, Annette (2002) *Kara Walker: Pictures from Another Time*. University of Michigan Museum of Art.
- Du-Bois, W.E.B. (1996) *The Souls of Black Folks*. Penguin Classics.
- Du-Bois, W.E.B. (2014) *Dusk of Dawn*. Edited by Henry Louis Gates, Jr. Oxford University Press.
- Du-Bois, W.E.B. (1903) *The Talented Tenth*. New York, NY: James Pott & Co. 1903, Web.
- Dulibić, Frano (2005) *Definisanje karikature kao likovne vrste. //Karikatura/* Brnčić, Jadranka (ur.) Zagreb: Filozofski fakultet: Naklada Slap, str. 11-35.
- Eliel, Carol S. (2019) *Betye Saar: Call and Response*. Prestel Publishing.
- Erikson, Erik H. (2008). *Identitet i životni ciklus*. Beograd. Zavod za udžbenike.
- Eyerman, Ron. (2002). *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of African-American Identity*. Cambridge University Press.
- Fanon, Franc. (1973). *Prezreni na svijetu*. Stvarnost, Zagreb.
- Faegin, J. (2000). *Racist America: Roots, Current Realities, and Future Reparations*. Routledge Press, New York and London.
- Felman, Shoshana, Laub, Dori (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge, New York.
- Fosijon, Anri (1964) *Život oblika, Pohvala ruci*. Kultura, Beograd
- Fried, Michael (1987) *Realism, Writing Disfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fryd, Vivien Green (2019) *Against Our Will. Sexual Trauma in American Art Since 1970*. Penn State University.
- Fredrickson, George M. (2015) *Racism: A Short History*. Princeton University Press.
- Fredrickson, George M. (1997) *The Comparative Imagination. On the History of Racism, Nationalism and Social Movements*. University of California Press
- Frojd, Sigmund. (2014). *Iz kulture i umetnosti*. Neven, Beograd.
- Frojd, Sigmund. (2013) *Nova predavanja za uvod u psihoanalizu*. Neven, Beograd.
- Gajić, Stevan (2020). *Od roba do građanina. Borba Afroamerikanaca za priznanje čovečnosti*. Catena mundi, Beograd.

Gamso, Nicholas (2017). *Kara Walker Answers the Urban Question*. *Social Text* 35(4):87-112. DOI:10.1215/01642472-4223405

Géré, Vanina (2016). Representation as Violence: *The Art of Kara Walker*. In Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine.

Giddings, Paula (1992).” The Last Taboo.” In Race- Ing Justice, En-gendering Power, ed. Toni Morrison. Pantheon, New York.

Gilroy, Paul(1993) Toni Morrison, ‘Living Memory: a meeting with Toni Morrison’, in *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Culture*, pp.175-182. London: Serpent's Tail.

Guerin, Frances and Hallas Rodger, (2007) *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. Wallflower Press, London and New York.

Gottbrath, Laurin-Whitney. (2020) George Floyd: Black man dies after US police pin him to ground.<https://www.aljazeera.com/news/2020/5/27/george-floyd-black-man-dies-after-us-police-pin-him-to-ground>.

Halbwachs, Maurice (1992) *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

Haldemann, Anita, Kara Walker and Maurice Berger (2021) *Kara Walker: A Black Hole is Everything a Star Longs to Be*. Monographs & Artists' Books. JRP Editions.

Hannaham, James (1998) *Pea, Ball, Bounce- Artist Kara Walker Interview*, November 1998. Online version.

Hard, Majkl & Negri, Antonio (2005). *Imperija*. Igam, Beograd.

Harris, Jane (2005) *Vitamin D. New Perspectives in Drawing*. New York : Phaidon Press Limited.

Herman, Judith Lewis (1992). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence*. New York: Basic Books, ix, 268

Herskovic, Melvil (1962) *Franc Boas: Um primitivnog čoveka*. Kultura, Beograd.

hooks, bell. (1995) “Facing Difference: The Black Female Body”, *Art on My Mind: Visual Politics*, New York: The New York Press.

hooks, bell (1990) *Ain't I a Women? Black Women and Feminism*. Pluto Press, London.

Houser, Craig (1993) *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art: Selections from the Permanent Collection*. Whitney Museum of Art

Holtzman, Dinah (2007) ‘Save the Trauma for your Mama: Kara Walker, the Arts World’s Beloved’, in *Revisiting Slave Narratives 2*,ed. Judith Misrahi-Barak (Montpellier, Fr: Presses Univesitaires de la Mediterranee, 2007, pp. 377-404).

Hill Collins, Patricia (2002) *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York, NY.

History.com editors. Civil Rights Movement. updated: may 17, 2021. Original: October 27, 2009 <https://www.history.com/topics/black-history/civil-rights-movement>

Hitchcock, Jeff and Charley Flint. (1997). *Decentering Whiteness. The Whiteness Papers*. No.1. February 1997. Center for the Study of White American Culture, inc.

www.euroamerican.org/public/DecenteringWhiteness.pdf

Iqbal Razia, (2015). Books Review. *God Help the Child by Toni Morrison, book review: Pain and trauma live just under the skin*. Independent, 9. April 2015. <https://independent.co.uk>

Janson, H.V. (2008) *Jansonova istorija umetnosti*, ed. Dejvid L. Sajmon, Penelopi Dž. E. Dejvis Volter B. Deni, Frima Foks Hofrihter, Džozef Džejkobs, En M. Roberts. Beograd, Vulkan izdavaštvo.

Jardina, Asheley; Traugot, Michael (2018) *The Genesis of the Birther Rumor: Partisanship, Racial Attitudes and Political Knowledge*. Cambridge University Press.

Jeremiah, Emily (2003). *Motherhood to Mothering and Beyond. Maternity in Recent Feminist Thought. Journal of the Association for Research on Mothering*, Volume 8, Numbers 1, 2.

Joo, Eungie (2002) *Kara Walker, Art Catalogue*. Vice Versa Verlag.

Jones, Lois Liberty and Jones, John Henry. (1971). *All About the Natural*. United States: Clairol Inc.

Johnson, Sargent (1971) *San Francisco Chronicle. Retrospective Oakland Museum Art Division Gallery*.

Johnson, Sargent (1998) *Sargent Claude Johnson and Modernism, in Sargent Johnson: African American Modernist, Catalogue*, San Francisco Museum of Modern Art.

Johnson, Tabora A., Teiahsha Bankhead (2014) *Hair it Is: Examining the Experiences of Black Women with Natural Hair*. Open Journal of Social Sciences 02 (01):86- 100. DOI: 10.4236/jss.2014.21010

Jung, Karl Gustav (2018) *Liber Novus*. Misao, Novi Sad.

Keita, Fatoumata (2018) *Conjurin Aesthetic Blackness: Abjection and Trauma in Toni Morrison's God Help the Child*, *Africology: The Journal of Pan African Studies*, vol.11, no.3, February 2018.

King-Hammond, Leslie (2002) *Betye Saar, Colored: Consider the Rainbow*. New York: Michael Rosenfeld Gallery.

Kristeva, Julia (1989) *Moći užasa: Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb.

Kristeva J. (1980) *Preface In Desire in Language- A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*. Edited by Leon S. Roudiez, translated by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Kristeva J. (1986). *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi. New York, Columbia University Press.

Lorde, Audre (1984) *The Master's Toolls Will Never Dismantle the Master's House. Sister Outsider: Esseys and Speeches*. Ed. Berkeley, CA: Crossing Press. 110-114. 2007. Print

Love, Katherine (2020) *An interplay of text and imagery in Lorna Simpson's Wigs (Portfolio)*. Honolulu Museum of Art.

Levi, Jack Ben. (1993). "Introduction" in *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. New York: Whitney Museum of American Art.

Luckhurst, Roger (2008) *The Trauma Question*, Routledge, New York.

Lucie-Smith, Edward (1984) *Dictionary of Art Terms*. Thames and Hudson, London.

Martin, Courtney (2010) The Power of the "Post-Racial" Narrative. <https://prospect.org/article/power-post-racial-narrative/>

Mbembe, Ašil. (2019). *Politike neprijateljstva*. FMK, Beograd.

Mercer, K. (1987) *Black hair/style politics*. *New Formations* 3, Winter: 33- 54.

Moraga, Cherrie L., Anzaldua, Gloria E. (2002) *This Bridge Called My Back, Writings of Radical Women of Color*. Third Woman Press, Berkeley.

Morrison, Toni (1995). *The Site of Memory*. In *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, 2^d ed., William Zinsser (Boston; New York: Houghton Mifflin) pp. 83-102.

Morrison, Toni (1992) *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Harvard University Press.

Morrison, Toni (1993) The Nobel Prize in Literature. (Online) Available: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>

Morrison, Toni (2008) PEN/Borders literary service award: Toni Morrison. <https://pen.org/multimedia/2008-penborders-literary-service-award-toni-morrison/>

Mihić, V. (2009). *Da li smo i mi Evropljani? Povezanost i korelati nacionalnog i evropskog identiteta*. *Psihologija*, 42, 203-220.

Miražić, Milica (2015) *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*. *Genero*, 19: (2015) 109-133.

Miyamoto, Keiko (2012) *Toni Morrison and Kara Walker: The Interaction of Their Imaginations*. *Japanese Journal of American Studies*.

Miranda, Carolina A. (2014) Kara Walker in the bit of sugar sphinx she saved, video she's making. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-kara-walker-on-her-sugar-sphinx-the-piece-she-saved-video-shes-making-20141013-column.html>

Milić, Mate (2017). *Ku Klux Klan(ovi)*. Sveučilište u Zadru.

Mitchell, W.J.T.(1996) *What do Pictures 'Really' Want?* October, vol. 77, pp.71-82. JSTOR, www.jstor.org/stable/778960.

Mielle de Prinsac, Annie Paule and Morris, Susana M. (2011). "Toni Morrison" Icons of African American Literature: *The Black Literary World*. ed. Yolanda Williams Page. Westport: Greenwood.

Munro, Cait (2014) Kara Walker's Sugar Sphinx Spawns Offensive Instagram Photos. <https://news.artnet.com/exhibitions/kara-walkers-sugar-sphinx-spawns-offensive-instagram-photos-29989>

McClain, Dani (2019) *We live for the We: The Political Power of Black Motherhood*. Bold Type Books.

McKay, Nellie Y. (1992). *Remembering Anita Hill and Clarence Thomas: What Really Happened When One Black Woman Spoke Out*. Pantheon Books, New York.

McDowell, Deborah E. (2001). *Afterword: Recovery Missions: Imaging the Body Ideals*. In *Recovering the Black Female Body: Self-Representations by African-American Women*, eds. Michael Bennett and Vanessa D. Dickerson. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Neal, Larry (1968) *The Black Arts Movement*. National Humanities Center. The Making of African American Identity: Vol.III, 1917-1968.

Neal, Larry (2000) *And Shine Swam On. African American Literary Theory: A Reader*. ed. Winston Napier. New York: New York University Press.

Obirst, Hans Ulrich (1999) *All Cut from Black Paper by the Able Hand of Kara Elizabeth Walker*. Artorbit, Feb.1999. <http://www.artnode.se/artorbit/issue4/>

Omolade, Barbara (1994) *The Rising Song of African American Women*. Routledge, New York.

Osborn, H.F. (1917). *The Evolution of Human Races*. Published C. Scribner's Sons

O'Reilly, Andrea (2004) *Toni Morrison and Motherhood. A Politics of the Heart*. State University of New York Press.

Owens, Candace (2020) *Blackout: How Black America Can Make Its Second Escape from the Democrat Plantation*. Threshold Editions.

Owens, Brenda (2005) *Othello, The Moor of Venice. William Shakespeare With Related Readings*. EMC/Paradigm Publishing. St. Paul, Minnesota.

Pao, Maureen and Grisby Bates Karen (2017) When LA Erupted In Anger: A Look Back At The Rodney King Riots. <https://www.npr.org/2017/04/26/524744989/when-la-erupted-in-anger-a-look-back-at-the-rodney-king-riots>.

Paton, Tracy O. (2006). *Hey Girl, Am I more than My hair? African American Women and their struggles with Beauty, Body, Image and Hair*. NWSA Journal.

Patterson, Orlando (1998) *Rituals of Blood*, Washington, DC: Civitas.

Pollack, Barbara. (2002). *Turning Down the Stereotypes*. ART News (September 2002).

Pollock, Griselda (2010). *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*. EurAmerica Vol.40, No. 4 (December 2010), 829-886.

Polchin, James (2007) *Not Looking at lynching photographs. Part 5. Witnessing the Witness, in The Image and the witness: trauma, memory and visual culture*.ed. Guerin Frances; Hallas Roger. Wallflower Press, New York, London.

Pindell, Howardena (2009). *Kara Walker- No, Kara Walker Yes, Kara Walker?* New York: Midmarch Arts Press.

Pillen, Alex (2016). *Language, Translation, Trauma*. Annual Review of Antropology, Vol. 45, pp.95-111.

Pickering, M. (2004). "Racial Stereotypes" in G. Taylor and S. Spencer (eds) *Social Identities: Multidisciplinary Aproaches*, Routledge, pp. 91-106. New York.

Prinsac, Annie P.M. de and Susana M. Morris. (2011) *Toni Morrison. Icons of African American Literature: The Black Literary World*. ed. Yolanda Williams Page. Greenwood Press.

Ramirez, Manuela Lopez (2016) *Childhood Cuts Festered and Never Scabbed Over: Child Abuse in Toni Morrison's God Help the Child*. Alicante Journal of English Studies 29: 145-164.

Raymond, Yasmil (2007) *Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon. Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*. By Philippe Vergne and Sander L. Gilman. Minneapolis: Walker Art Center.

Rushdy, Ashraf (2004) *The neo slave narrative. The Cambridge Companion to the African American Novel*.ed. Maryemma Graham. New York: Cambridge University Press.

Rushdy, Ashraf (1999) *Daughters Signifyin(g) History: The Exemple of Toni Morrison's Beloved*. In *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. eds. William L. Andrew and Nellie Y. McKay. New York, Oxford: Oxford University Press.

Saggrese, Dr. Jordana Moore (2015) "Identity politics: From the Margins to the Mainstream," in Smarthistory, August 9, 2015, accessed October 27, 2020.

<https://smarthistory.org/identity-politics-from-the-margins-to-the-mainstream/>.

Saltz, Jerry (1996). "Kara Walker; Ill-Will and Desire" Flash Art no 129 (nov./dec.)

Saltz, Jerry and Rachel Corbett (2016) *How Identity Politics Conquered the Art World, an oral history*. A version of this article appears in the April 18, 2016 issue of New York Magazine

nytimes.com

Saar, Betye. (2016). "Influences: Betye Saar". Frieze.com. Sept.26, 2016.

Seidl, Monica (2009) *Racial Stereotypes and the Art of Kara Walker*. Revue LISA. Lisa-e-journal. Vol.vii-no 1. 2009

Serwer, Adam (2020) *Birtherism of a Nation*.

<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/05/birtherism-and-trump/610978/>

Simpson, Lorna (2018). *Lorna Simpson Collages, introduction by Elizabeth Alexander*. Chronicle Books.

Synnoth, Anthony. (1987). *Shame and Glory: A Sociology of Hair*, The British Journal of Sociology 38, no.3.

Smith, Barbara (1977). *Toward a Black Feminist Criticism*. Duke University Press.

Smith, Roberta (1993) *At the Whitney, A Biennial with a Social Conscience*.

A version of this article appears in print on March 5, 1993, Section C, Page 1 of the National edition with the headline: AT THE WITHNEY, A BIENNIAL WITH A SOCIAL CONSCIENCE

Surio, Etjen (1958). *Odnos među umetnostima: Problemi uporedne estetike*. Svjetlost, Sarajevo.

Shaw, Gwendolyn DuBois (2004) *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*. Duke University Press.

Shakespeare, William (2005) *Othello, The Moor of Venice*, with related readings. EMC, Paradigm Publishing, St. Paul Minnesota

Shapiro, Adam R. (2017) *The Gross Clinic as religious painting: Eakins, affect and anatomy*. Hektoen International.

Sheets, Hilarie M. (2002) *Cut It Out!* ARTNEWS, April.

Šuvaković, Miško (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Orion Art, Beograd.

Takac, Balasz (2020) *Aspects of Negro Life*, Aaron Douglas Significant Mural Series

Taylor-Guthrie, Danille Kathleen (1994) *Conversations with Toni Morrison*. University Press of Mississippi.

Thompson, C. (2009). *Black women, beauty and hair as a matter of being*. Women's Studies, 38, 831-856.

Thernstrom, Abigail & Stephan. (1998) Black Progress: How far we've come, and how far we have to go. <https://www.brookings.edu/articles/black-progress-how-far-weve-come-and-how-far-we-have-to-go/>

Valentine, Victoria L. (2020) Kara Walker Has Opened Her Personal Archive, Showing Nearly 270 Drawings. <https://www.culturetype.com/2020/03/26/kara-walker-has-opened-her-personal-archive-showing-nearly-270-drawings/>

Van der Kolk, B.A., McFarlane, A.C. (1996). The black hole of trauma, U: B.A. van der Kolk, A.C. McFarlane, L. Weisaeth (ur.), *Traumatic stress – The effects of overwhelming experience on mind, body and society*, 3-23. New York: The Guilford Press.

Veitenhans, C. (2009, November 14) Miami(Liberty City) Riot, 1980. Retrieved from <https://www.blackpast.org/african-american-history/miami-liberty-city-riot-1980/>.

Walsh, Peter (2020) Visual Arts Review: The Art of Kara Walker-A Mix of Cozy Charm and Historic Horror. <https://artsfuse.org/198745/visual-arts-review-the-art-of-kara-walker-a-mix-of-cozy-charm-and-historic-horror/>.

Walker, Rebecca (1992). *Becoming the Third Wave*. Ms Magazine.

Walker, Alice (1981) *Coming Apart*. In Black Feminist Thought, Patricia Hill Collins p141. New York.

Walker, Kara (2017) nytimes.com: A version of this article appears in print on Aug.18,2017, Section C, page 14 of the New York edition with the headline:*An ARTIST, Tired of Standing Up, promises Art, Not Answers*.

Walker, Alice (1983) *In Search of Our Mothers' Gardens*. Harcourt Brace Jovanovich.

Ward, Jervette R. (2012) *In search of Diversity: Dick and Jane and Their Black Playmates. Making Connections: Interdisciplinary Approaches to Cultural Diversity*, vol.13, no. 2.

Washington, Mary Helen (1991) *Introduction. Memory of Kin: Stories about Family by Black Writers*. New York: Doubleday.

Weisenfeld, Judith (2016) *New World A-Coming. Black Religion and Racial Identity During the Great Migration*. New York: New York University Press.

Wells, Jennifer. (1990). *Project 23: Lorna Simpson: The Museum of Modern Art*. New York, July 6-August 26.

West, Cornel (1994). *Race Matters*. Beacon Press, Boston.

Welty Gordon (1989). *Affirming Affirmative Action: Rejecting the New Racism*, presented at the 74th Annual Convention of the association for the Study of African American Life and History, Dayton Marriott, wright. edu

Willis, Deborah (1992). *Lorna Simpson (Untitled 54)*. Friends of Photography, San Francisco, California.

Wood Gaby Toni Morrison Interview: *On Racism, her New Novel and Marlon Brando*. Telegraph, 19. April 2015. (Google Scholar (https://scholar.google.com/scholar_lookup?title=

Toni Morrison Interview: On Racism, her New Novel and Marlon Brando&author= Gaby+ Wood&publication_year=2015)

Wynn, Charlena Mischelle (2016). *Black Femaleness in the Display in the age of Multiculturalism: A Look at Black Female Artists 1990-2000*. NC State University.

Wright, Beryl J. (1996) *Lorna Simpson: For the Sake of the Viewer*. Universe Publishing, New York

X, Malcolm and Haley Alex. (1992). *The Autobiography of Malcolm X*. New York: Ballantine Books.

BIOGRAFIJA AUTORA

Lejla (Slezović) Nikšić rođena je 1989. godine u Novom Pazaru, gde je završila osnovnu školu i Gimnaziju. Uporedo je studirala engleski jezik i književnost i likovnu umetnost- smer slikarstvo na Univerzitetu u Novom Pazaru. Diplomirala je 2012. godine sa plaketom studenta generacije 2008/9 godine. Master studije engleskog jezika i književnosti završila je 2013. godine na FILUM-u u Kragujevcu. Master studije slikarstva završila je 2016. godine na Univerzitetu u Novom Pazaru. Iste godine je upisala doktorske akademske studije na Filološkom fakultetu u Beogradu. Bavi se naučnim i umetničkim radom. Izlagala na velikom broju grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu i priredila dve samostalne izložbe. Angažovana kao saradnik na predmetu Likovna forma na Univerzitetu u Novom Pazaru. Polja njenog interesovanja obuhvataju savremenu anglofonu književnost, kulturološke studije, studije traume i teoriju umetnosti.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Lejla Nikšić

Број досијеа 16142/A

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Trauma rasizma i kulturološki konteksti u savremenoj američkoj književnosti i vizuelnim umetnostima
na odabranim primerima autorki Toni Morison, Beti Sar, Kare Voker i Lorne Simpson

-
- 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, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Lejla Nikšić

Број досијеа 16142/A

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Trauma rasizma i kulturološki konteksti u savremenoj američkoj književnosti i vizuelnim umetnostima na odabranim primerima autorki Toni Morison, Beti Sar, Kare Voker i Lorne

Ментор Simpson
dr. Sergej Macura

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, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Trauma rasizma i kulturološki konteksti u savremenoj američkoj književnosti i vizuelnim umetnostima na odabranim primerima autorki Toni Morison, Beti Sar, Kare Voker i Lorne Simpson

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, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство - некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребудела.

3. **Ауторство - некомерцијално - без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство - без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребудела.

6. **Ауторство - делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.