UNIVERSITETI I TIRANËS
FAKULTETI I GJUHËVE TË HUAJA
DEPARTAMENTI I GJUHËS ANGLEZE

Paraqitja e historisë afro-amerikane si makth përmes realizmit magjik në prozën e Toni Morisonit

PUNIM PËR GRADËN "DOKTOR I SHKENCAVE"
NË LETËRSINË AMERIKANE

Përgatiti:
M. A. Albert SHEQI

Udhëheqës shkencor:
Prof. dr. Maks DAIU

Tiranë, 2014

KOMISIONI I VLERËSIMIT:

Prof. Dr. Irena Lama (Ndoci) – (Kryetar; Oponent) .....

Prof. Dr. Ilia Lëngu - (Anëtar; Oponent) .....

Prof. Dr. Ymer Çiraku - (Anëtar) .....

Prof. Dr. Saverina Pasho - (Anëtar) .....

Prof. As. Dr. Elida Tabaku - (Anëtar) .....

Tiranë, tetor 2014

Elsës, Aresit dhe Mateos – parajsa ime fizike dhe shpirtërore

FALËNDERIME

Falënderimi më i veçantë dhe mirënjohja më e thellë i drejtohet profesorit, udhëheqësit shkencor dhe udhërrëfyesit tim në fushën e letërsisë, Prof. dr. Maks Daiu, i cili me përkushtimin e madh dhe përkrahjen e pakursyer ka qenë mbështeja ime më e vyer në jetësimin e këtij punimi.

Dëshiroj gjithashtu të falënderojë dekanen e Fakultetit të Gjuhëve të Huaja, Prof. dr. Klodeta Dibra për mbështetjen, ndihmën dhe mirëkuptimin e jashtëzakonshëm.

Gjithashtu, dëshiroj të falënderojë përgjegjësen e departamentit të gjuhës angleze, Prof. as. dr. Elida Tabaku për ndihmën dhe përkrahjen e pakursyer. Një falënderim shkon edhe për të gjithë kolegët e departamentit për nxitjen dhe mbështetjen e tyre në kryerjen e këtij punimi.

Së fundi, dëshiroj të falënderojë familjen time, Elsën, Aresin dhe Mateon, pa durimin e madh dhe përkrahjen shpirtërore të të cilëve ky punim nuk do të ishte i mundur.

PASQYRA E LËNDËS

FALËNDERIME i
PARATHËNIE 1
HYRJE 4
KREU I – Trashëgimia e prozës afrikano-amerikane dhe Toni Morisoni 7
1.1. Tendenca të zhvillimit të prozës afrikano-amerikane nga fillimet deri më 1970.... 7
1.2. Veçori të prozës afrikano-amerikane në vitet ’70 dhe ’80 27
1.3. Rrugëtimi i nobelistes së parë afrikano-amerikane në letërsi 30
KREU II – Hulumtimi i maktheve të historisë 37
2.1. Zhbirimi i historisë nga këndvështrimi i viktimave 37
2.2. Skllavëria dhe mendësia skllavëruese si dhunim i trupit dhe shpirtit njerëzor 42
2.3. Makthi shoqëror i racizmit 54
2.4. Të harrosh a të kujtosh – ky është makthi 63
KREU III – Individi dhe bashkësia 79
3.1. Mëtimi i identitetit në një botë të dhunshme 79
3.1. Gruaja si “plagë që rrjedh gjak” 89
3.1. Shoqëria nga vrastare në mëkuese për individin 102
KREU IV – Estetika e Toni Morisonit 112
4.1. Gërshteimi i estetikës zezake dhe perëndimore në veprën e nobelistes 112
4.2. Koncepti morisonian i bukurisë 119
4.3. Estetika e xhazit në romanet “E Dashura” dhe “Xhazi” 125
4.4. Tradita e së folmes zezake në prozën e Morisonit 137
4.5. Leximi pjesëmarrës dhe hapësirat për lexuesin në prozën e Morisonit 147
KREU V – Realizmi magjik dhe Toni Morisoni 159
5.1. Realizmi magjik: origjina, zhvillimi dhe veçoritë 159
5.2. Realizmi magjik në prozën e Morisonit 168
5.2.1. Elementet magjike dhe të pashpjegueshme si pjesë e realitetit 170
5.2.2. Baza mitologjike dhe folklorike e prozës 177
5.2.2. Elementet biblike 185
PËRFUNDIME 192
BIBLIOGRAFIA 200

Parathënie

0.1. Përligjja e temës

Kjo temë disertacioni në fushën e letërsisë amerikane u përzgjodh për arsyet e mëposhtme:

Me rrënjët në një traditë të hershme letraro-estetike dhe talentin e spikatur, Toni Morisoni ka prodhuar një prozë tepër të veçantë, duke u shndërruar nga një shkrimtare "e skajeve" në një personalitet qendor në letërsinë amerikane.

Morisoni është gjithashtu një ndër shkrimtarët me ndikim të jashtëzakonshëm në letërsinë dhe kulturën bashkëkohore amerikane dhe botërore, si dhe shkrimtarja afrikano-amerikane më e vlerësuar në botë. Vepra letrare e Morisonit ka fituar çmime të shumta, përfshirë edhe çmimin Nobel, si edhe është përkthyer në shumë gjuhë të botës, përfshirë edhe gjuhën shqipe (me tri vepra të përkthyera).

Proza e nobelistes lexohet nga miliona njerëz në mbarë botën dhe romanet e shkrimtares janë gurë të rëndësishëm kilometrikë në programet universitare në fushën e letërsisë në mbarë botën. Këndvështrimi i veçantë i shkrimtares për historinë, traumën, kujtesën, identitetin, individin apo bashkësinë, i gëshetuar me estetikën e saj e spikatur përbëjnë joshjen kryesore për studiuesit e prozës së Morisonit në mbarë botën.

Ky punim, duke qenë i pari studim i thelluar në këtë fushë në gjuhën shqipe, synon të studiojë aspektet tematike dhe estetike të prozës së Toni Morisonit, duke u përqendruar, natyrisht, te ato tipare të cilat i japin veçantinë dhe forcën artistike veprës së shkrimtares.

Në këtë mënyrë, punimi rreket të zgjerojë dhe pasurojë njohuritë në lidhje me veprën e Morisonit për studentët e universiteteve tona në veçanti si edhe për të gjithë studiuesit e letërsisë amerikane në përgjithësi.

Ne besojmë se nëpërmjet hulumtimit të plotë të veçantive të prozës së Toni Morisonit ky punim vendos një gur në kritikën letrare si dhe në kulturën e vendit tonë.

0.2. Objekti dhe hipotezat e punimit e studimit

Duke trajtuar prozën e Morisonit në tërësinë e vet, punimi ka për objekt analizimin dhe nxjerrjen në pah të tipareve më të spikatura të prozës së saj, të cilat mishërojnë njëkohësisht origjinalitetin artistik të shkrimtares. Duke e vendosur, fillimisht, në tabanin e vet kulturor, shoqëror dhe letrar që e prodhoi, punimi nënvizon qasjet e reja dhe të guximshme të përqafuara nga Morisoni si në rafshin tematik dhe në atë estetik. Studimi ka marrë në shqyrtim edhe sprovat e shumta të botura nga shkrimtarja si dhe intervistat e saj, por jo veprat e tjera, si librat për fëmijë apo dy dramat apo të vetmin tregim të botuar të shkrimtares.

Studimet për Morisonin, me disa përjashtime të pakta, janë kryesisht analiza të fokusuara në vepra të veçanta, prandaj risia e këtij punimi qendron në faktin se e vlerëson gjithë opusin letrar të shkrimtares si një projekt të plotë të nobelistes për të sjellë ndryshim në shoqëri, sidomos me mënyrën e të shkruarit dhe të lexuarit të së shkuarës njerëzore. Punimi gjithashtu e këqyr në mënyrë të gërshetuar veprën e saj,

sepse Morisoni nuk sjellë risi vetëm me idetë dhe mesazhet që përcjell por edhe me mënyrën se si shkrimtarja i shpresh ato.

Ky vështrim sintetik ka si qëllim të vërtetojë se proza e Morisonit i ka rrënjët të ngulitura në historinë amerikane me qëllimin për të kryer një rishikim dhe paraqitje të historisë amerikane nga këndështrimi i bashkësisë afro-amerikane, të cilën ajo e përfaqëson me dinjitet jo vetëm në ShBA por edhe në mbarë botën. Duke e vendosur theksin te traumat e shkuara dhe të tashme të bashkësisë së vet, nga skllavëria te racizmi, proza e Morisonit synon të shërbejë si një kujtesë kolektive në mënyrë që ligësitë e shkuara të mos përsëriten dhe shoqëria të mos i harrojë zezonat e historisë.

Nga i njëjti këndvështrim nga i cili sheh historinë, Morisoni kundron edhe individin në bashkësi, duke përzgjedhur të rrëfejë historitë e pjesëtarëve më të dobët dhe më të keqtrajtuar të bashkësisë afro-amerikane: viktimave, jetimëve apo të pambrojturve të cilët rreken të gjejnë apo të ruajnë identitetin në një mjedis shoqëror të prirur nga shfrytëzimi, padashuria dhe dhuna.

0.3. Struktura dhe metoda e studimit

Punimi është ndërtuar me pesë kapituj:

***Kreu i parë** i punimit paraqet një kornizë të zhvillimeve, ecurisë dhe prirjeve të prozës afrikano-amerikane në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, duke nënvizuar rolin dhe kontributin e Toni Morisonit në ngritjen e prozës afrikano-amerikane në nivelin më të lartë estetik. Këtu u hidhet një vështrim i përgjithshëm dhe i shpejtë etapave zhvillimore të prozës afrikano-amerikane: periudhës së hershme para dhe gjatë Luftës Civile; Rilindjes së Parë Afro-amerikane gjatë dhe pas epokës së Rindërtimit; Rilindjes së Harlemit, dhe prozës zezake nga viti 1940 deri në fundin e viteve '60; një syth i posaçëm trajton prirjet e prozës afro-amerikane të viteve '70 dhe '80, ku një ndër shkrimtarët që spikati ishte Toni Morisoni. Kreu synon të shtrojë truallin dhe të hapë udhën për një kuptim të thellë dhe të gjerë të veprës së nobelistes së parë afro-amerikane.*

Kreu i dytë dhe i tretë marrin në shqyrtim tematikën qendrore të Morisonit, ndërsa kreu i katërt dhe i pestë përqendrohen tek estetika e saj, sepse Morisoni ka sjellë risi në prozë në të dyja këto rrafshe.

***Kreu i dytë** ka katër nënkapituj dhe trajton disa nga shtyllat kryesore tematike të prozës së Morisonit: rivlerësimin e historisë dhe përvojës afrikano-amerikane, skllavërinë dhe mendësinë skllavëruese si prirje njerëzore, racizmin bashkë me pasojat shkatërruese të tij, si dhe kujtesën si nevojë shpirtërore për t'u shëruar nga makthet dhe traumat e së shkuarës. Morisoni e këqyr historinë nga këndvështrimi i viktimave apo i njerëzve të thjeshtë për të treguar pasojat që sjellin vendimet, ligjet apo veprimet e njerëzve të pushtetshëm. Ndonëse dukuri, në dukje, e çrrënjosur nga historia, Morisoni e sheh skllavërinë me sytë e një ish-skllaveje, ose si mendësi aspak të lehtë për t'u shkulur nga sjellja e njeriut, sepse edhe makthet e shkuara mund ta skllavërojnë të tashmen. Kreu ndalet edhe te racizmi si formë e re veçimi dhe skllavërimi, si edhe te nevoja për të kujtuar. Kujtesa dhe harresa janë mjetet e përdorura nga afro-amerikanët në përpjekjen e tyre për mbijetesë, pradaj proza e Morisonit shërben edhe si kujtesë kulturore kolektive për bashkësinë.*

Kreu i tretë *përmban tre nënkapituj dhe hulumton individin dhe bashkësinë sikurse i kundron Morisoni. Mëtimi i identitetit në botën plot dhunë të Morisonit është ndërmarrje e vështirë për individin, i cili shpesh ndihet i pështjelluar, prandaj nuk e ka aftësinë të gjejë vetveten. Mëdyshja e individit morisonian lidhet me faktin se ai nuk e ka të qartë nëse është më i mirë konformizmi dhe bashkimi me shumicën apo ruajtja dhe mëkimi i pavarësisë së plotë. Një syth i posaçëm trajton temën e gruas si plagë të pashërueshme të shoqërisë. Gratë zezake ia kanë dalë gjithmonë në krye, ndonëse të ndrydhura apo braktisura nga burrat, prandaj ato janë mishërimi kryesor i mbijetesës. Përpos individit, proza e Morisonit ka në qendër edhe bashkësinë zezake të cilën e sheh edhe si sinekdokë të shoqërisë njerëzore. Dy modelet e sjelljeve njerëzore, vrastare dhe mëkuese për individin, dhe prirjen e shkrimtares për të kaluar nga i para në fillimet e veta tek i dyti në romanet e fundit i zhbirojmë në një syth të veçantë.*

Kreu i katërt *ka pesë nënkapituj të konceptuar për të shtjelluar tiparet kryesore të estetikës e shkrimtares. Në tërësinë e vet estetika e Morisonit është një gërshetim i asaj afrikano-amerikane me atë perëndimore, sepse Morisoni ka aftësinë mjeshtërore për të gjetur të përbotshmen tek e përveçmja. Koncepti morisonian i bukurisë është tepër i veçantë pasi ai mbështetet te bukuria njerëzore sikundër e perceptojnë të gjitha shqisat njerëzore dhe jo vetëm syri. Një syth i veçantë trajton estetikën e xhazit si tiparin dallues të shkrimtares. Ky aspekt estetik i jep prozës së Morisonit një origjinalitet dhe lidhje të fortë me bashkësinë e saj. Një nënkapitull tjetër shtjellon gjuhën që shkrimtarja përdor në prozën e saj, e cila është pasqyrimi i së folmes zezake. Ndërsa nënkapitulli i fundit i kreut trajton teknikat letrare që përdor shkrimtarja për të përfshirë në mënyrë aktive në procesin e kuptimit të veprës edhe lexuesin. Leximi pjesëmarrës është tipar estetik me shumë rëndësi për Morisonin, prandaj ajo ruan komunikim të vazhdueshëm me bashkësinë e lexuesve të saj.*

Kreu i pestë*, po ashtu, hulumton aspektin estetik por duke u përqendruar te lidhja midis realizmit magjik dhe Morisonit. Në një nënkapitull të vaçantë zhdrivillohet origjina, zhvillimi dhe veçoritë e realizmit magjik, si rrymë e rëndësishme në letërsinë botërore. Pastaj, nënkapitulli vijues qëmton elementet e realizmit magjik në prozën e Morisonit. Aspektet e prozës së saj të cilat e lidhin nobelisten me realizmin magjik janë ndërkallja e elementeve të pashpjegueshme nga logjika njerëzore si pjesë e realitetit, përdorimi i visarit mitologjik dhe folklorik për të zgjeruar kufijtë e prozës, dhe huazimi i elementeve nga Bibla, sepse historikisht bashkësia zezake e ka lexuar Biblën krejt ndryshe nga bashkësia e bardhë.*

Ndonëse është shfrytëzuar një literaturë e pasur, duke përfshirë edhe libra dhe artikuj shkencorë të botuar kohët e fundit, ne nuk mëtojmë se bibliografia është shteruese pasi studimet dhe monografitë për Toni Morisonin botohen me një ritëm shumë të shpejtë në mbarë botën.

Hyrje

Bashkësia afrikano-amerikane është grupimi me historinë më të veçantë në Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Historia e kësaj bashkësie është një kalvar mundimesh dhe vuajtjesh; një kronikë shpërnguljesh të përdhunshme dhe skllavërimi të pamëshirshëm; por, ajo është edhe histori e jashtëzakonshme qëndrese ndaj shtypjes si dhe lufte për liri, drejtësi dhe barazi shoqërore. Midis arritjeve të tjera të shumta, bashkësia afro-amerikane ka prodhuar edhe një letërsi cilësore dhe mund të krenohet sot me plejadën e shkrimtarëve të mëdhenj. Në panteonin e kësaj letërsie, Toni Morisoni e ka siguruar tashmë vendin e nderit. Falë talentit të spikatur dhe punës së palodhur, Morisoni ia doli të shndërrohej nga "një vajzë e thjeshtë nga Loreini" (sikurse e quan shpesh veten shkrimtarja nëpër intervista) në fituesen e parë afro-amerikane të Çmimit Nobel për Letërsinë më 7 tetor 1993.

Meqënëse nuk ka, deri më tani, biografi zyrtare për të dhe vetë shkrimtarja nuk ka pranuar të shkruajë autobiografinë, studiuesit kanë hulumtuar intervistat e shumta të shkrimtares dhe kanë qëmtuar prej tyre disa aspekte të rëndësishme nga jeta e Morisonit që kanë lënë gjurmë dhe kanë pasur ndikim në prozën e shkrimtares. E lindur më 18 shkurt 1931 në Lorein të Ohajos, Morisoni pohon me humor se është "fëmijë i Depresionit", e rritur në një qytezë ku ndërthureshin kultura, gjuhë dhe raca të ndryshme. Mjedisi në familje ishte i mbushur me muzikë, rrëfime përrallash dhe historish me fantazma, ndësa libri qendror i familjes ishte Bibla. Morisoni ishte pjesëtari i parë i fisit që përfundoi studimet e larta dhe, më pas, mori edhe titullin master në gjuhën angleze me profilizimin për letërsinë klasike greke dhe romake.

Pas këtyre arritjeve të mëdha, për "vajzën nga Loreini", dhe pas një pune njëzetvjeçare si profesore, redaktore dhe nënë e divorcuar, në moshën dyzetvjeçare Morisoni nisi rrugëtimin në letërsi me romanin "Syri më i kaltër", dhe, deri më sot, 44 vjet më pas, ajo ka shkruar dhjetë romane, tre libra për fëmijë (si bashkautore me djalin e vogël), dy drama, një tregim, një libret dhe shumë recensa dhe sprova. Morisoni i shkruan romanet e saj me shumë ngadalësi dhe i redakton disa herë para botimit dhe rezultati është një prozë e ngjeshur, e shumëkuptimshme, ndërtekstore dhe me ngjyrime alegorike.

Proza e saj ka meritën e ripërmasimit të historisë dhe përvojës afrikano-amerikane në Shetet e Bashkuara. Titulli i romanit më të fundit të shkrimtares, "Shtëpia" (2012) është përsëritje e titullit të një sprove të botuar më 1997, ku Morisoni shkruan: "Nëse do të më duhej të jetoja në një shtëpi raciale, do të ishte e rëndësishme, të paktën, ta rindërtoja në mënyrë të tillë që të mos ishte një burg pa dritare ku do të mbahesha me forcë, një mjedis me mure të trasha të padepërtueshme nga ku nuk dëgjohet asnjë e qarë, por do të parapëlqeja të ishte shtëpi e hapur, me themel, dhe plot me dyer dhe dritare."[1] Te ky pohim gjendet metafora qendrore e prozës së Morisonit, sepse projekti i saj letrar është rindërtimi i ideologjisë së "shtëpisë amerikane" dhe rivlerësimi i historisë së vendit me qëllim që të dëgjohen "të qarat" e njerëzve të shtypur dhe të shfrytëzuar. Nga kjo pikëpamje, Morisoni mund të vlerësohet si zëdhënësja e rrëfimeve të mbytura të historisë amerikane.

[1] Toni Morrison, "Home", *The House that Race Build: Black Americans, US Terrain*, Ed. Wahneema Lubiano, Pantheon Books, New York, 1997, pp. 3-12; p. 4.

Nëse e kundron veprën letrare të Morisonit në tërësi, nuk është aspak e vështirë të dallosh projektin e shkrimtares për të sjellë në qendër të historisë amerikane përjetimet e afrikano-amerikanëve; për ta shndërruar zezakun modern në "njeriun e dukshëm" të shoqërisë amerikane.

Nëse i shqyrton periudhat kohore ku i vendosin ngjarjet romanet e Morisonit, zbulon se nuk ka asnjë epokë të rëndësishme të historisë amerikane të papërfaqësuar në dhjetë romanet e saj. "Syri më i kaltër" dhe "Sula" hulumtojnë periudhën nga Depresioni deri në vitet e Lëvizjes për të Drejtat Civile. "Kënga e Solomonit" zhbiron historinë afro-amerikane nga skllavëria e Rindërtimi deri në vitet '60 ndërsa "Kukulla prej zifti" dhe "Dashuria" i vendosin ngjarjet në vitet '80 dhe '90. "E Dashura" është shndërruar tanimë në rrëfimin e ri klasik për skllavërinë. "Xhazi" tregon edhe për "shtegëtimin e madh", edhe pështjellimin e "qytetit të madh" që përjetuan zezakët gjatë Rilindjes së Harlemit. Ndërsa "Parajsa" rrëfen edhe shpërnguljen nga Jugu drejt Perëndimit edhe pamundësinë e ndërtimit të parajsës me mendësinë e getos dhe të izolimit. "Një akt mëshire" zhyetet në fundshekullin e shtatëmbëdhjetë dhe tregon sesi u lidh skllavëria me racën e zezë, kurse "Shtëpia" nxjerr në dritë vitet '50 si periudhë racizmi të shfrenuar dhe aspak si epokë mbrothësie e përshkruar në librat e historisë.

Qysh kur shkroi romanin e parë, Morisoni dëshironte të shkuante prozë të ndryshme nga pararendësit. Ajo pohon se romanin "Syri më i kaltër" e shkroi sepse dëshironte të lexonte një roman të tillë, por nuk e gjente askund. Kjo përbën tanimë edhe një nga kështillat që shkrimtarja u jep rishtarëve në letërsi: nëse dëshironi të lexoni një roman të caktuar por nuk e gjeni, duhet ta shkruani vetë.

Temat qendrore që përshkojnë prozën e Morisonit janë trauma, skllavëria, racizmi, dhimbja, vdekja, humbja, kujtesa, identiteti dhe mbijetesa. Personazhet e parapëlqyera të shkrimtares janë vajzat e braktisura dhe të dhunuara fizikisht, seksualisht dhe psikologjikisht, ose gratë pa burra të cilat gjallojnë të vetmuara në rrethinat e shoqërisë, ose burrat me identitet të shkallmuar apo me shpirt të përçundnuar. Morisoni është shkrimtarja e jetimëve që rreken të ndërtojnë jetën e tyre në një botë të mbushur me dhunë dhe mizori, ku e tashmja si e viktimave dhe e agresorëve përcaktohet nga e shkuara.

Morisoni është e vetëdijshme se askush nuk e ka forcën për të ndryshuar të ardhmen, por, si shkrimtare, ajo mëton se mund t'ia dalë të ndryshojë të shkuarën, duke ndryshuar mënyrën se si njerëzit e shohin dhe e lexojnë atë. Mirëpo kur lexojnë prozën e Morisonit, studiuesit mbajnë gjithmonë parasysh se ajo ose i çmonton ose i zgjeron këndvështrimet tradicionale dhe mendësitë kulturore mbizotëruese, duke ofruar qasje të reja në një prozë sa të thjeshtë në gjuhë aq dhe të ndërlikuar në ide. Kësisoj, ndonëse romanet e saj gëlojnë nga personazhet e grave dhe vjazave, Morisoni nuk e pranon se shkruan prozë feministe dhe i vlerëson lëvizjet që përfundojnë me *-iste* si pozicione të mbyllura. Ndonëse pohon se armiku nuk është burri, por patriarkalizmi si mendësi mbizotëruese, ajo nuk beson se zëvendësimi i tij me matriarkalizmin është zgjidhja e duhur. Sipas saj, ky do të ishte thjesht një imitim me përfundim të njëjtë.

Morisoni e ka bërë të qartë se "kuptimi i një romani gjendet te struktura."[2] Por ajo ka shkruar romane me struktura tepër të ndërlikuara që e lidhin shkrimtaren me Uilliam Folknerin, Xhejms Xhojsin apo Virxhinia Ulfin. Morisoni e shpërfill rrëfimin kronologjik

[2] Carolyn Denard, (ed.), *Toni Morrison: Conversations*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 218.

tradicional dhe parapëlqen shumësinë e zërave rrëfimorë si kundërpeshë ndaj "zërit të pronarit", sikundër e quan ajo prozën me një rrëfimtar. Ajo çmon shumë dhe përdor estetikën e xhazit, ku rrëfimet, si melodité në muzikën e xhazit, janë të improvizuara atypëraty dhe ndërthuren me njera-tjetrën duke prodhuar një harmoni qetësuese për shpirtin. Synimi i Morisonit ka qenë gjithmonë të shkruajë prozë të ndërlikuar, por, edhe popullore pikërisht si muzika e xhazit.

Proza e Morisonit nuk është aspak e atij lloji që lexuesi mund ta shijojë për t'u çlodhur para se të flejë, sepse ajo është tepër kërkuese ndaj lexuesit, i cili duhet të jetë pjesëmarrës për ta kuptuar. Studiuesit i kanë paralajmëruar lexuesit se romanet e Morisonit nuk janë arra që thyhen me një të goditur. Nobelistja thekson se dëshira e saj është të vendosë një marrëdhënie midis autorit dhe lexuesit si ajo që ekziston midis korit dhe protagonistit në tragjeditë klasike greke, apo si ajo midis predikuesve dhe besimtarëve në kishat zezake.

Proza e Morisonit është përcaktuar edhe si formë e realizmit magjik sepse ajo ngërthen mite, përralla dhe legjenda nga kultuarat evropiane, afrikane dhe amerikane. Duke përdorur visarin e pasur mitologjik dhe folklorik, Morisoni i zgjeron kufijtë e prozës realiste. Veprat e shkrimtares gëlojnë nga aluzionet e shumta biblike. Ashtu si bashkësia zezake, edhe shkrimtarja dallohet për interpretimin e Biblës nga një këndvështrim tepër i veçantë që thekson dashurinë dhe harmoninë me "tjetrin".

Nëse depërton përtej shtyllave kryesore tematike të opusit të shkrimtares, lexuesi zbulon një botë morisoniane të mbushur me shqetësime të rëndësishme për gjendjen njerëzore, si dhuna që vijon të pjellë dhunë, përndjekja e "tjetrit" si ngasje njerëzore, shtypja e gruas nga burri, prirja e gruas nga vetëgjymtimi fizik apo shpirtëror për shkak të pasionit të tepruar, brishtësia e fëmijëve jetimë dhe viktimave të pambrojtura, lehtësia e viktimizimit të njeriut në një botë moderne ku siguria apo "shtëpia" thërrmohen me befasi marramendëse.

Mirëpo cilido lexues, që ia del të kalojë strukturat e mëdha dhe hijerënda të botës letrare të Morisonit, që natyrshëm mund t'i kallin frikë dhe pesimizëm në shpirt, dhe gjen guximin të zbresë në rrafshin e parapëlqyer të bashkësitë e njerëzve të thjeshtë, do të zbulojë thesarin e vërtetë të jetës njerëzore. Njerëzit e thjeshtë dhe bashkësitë e varfëra morisoniane gëlojnë nga dëshira për jetën, nga kënaqësitë që sjell seksi, ushqimi, muzika apo humori si nevoja themelore njerëzore në betejën për mbijetesë. Në bashkësitë e varfëra ka shpresë, optimizëm, dashuri, mirësi dhe tolerancë. Pikërisht aty gjallon edhe mundësia e individit për shëlbim apo për ruajtje të pafajësisë shpirtërore në një botë ku mbretëron dhuna.

KREU I

Trashëgimia e prozës afrikano-amerikane dhe Toni Morisoni

1.1. Tendenca të zhvillimit të prozës afrikano-amerikane nga fillimet deri më 1970

Letërsia afrikano-amerikane në Shtetet e Bashkuara të Amerikës ngërthen korpusin letrar të krijuar në gjuhën angleze nga bashkësia e shkrimtarëve me origjinë nga Afrika. Kjo letërsi është një gur mjaft i veçantë në mozaikun e larmishëm letrar amerikan. Veçantia e saj buron prej dy faktorësh të rëndësishëm historikë. Së pari, ajo i ka rrënjët të ngulura fort në një nga plagët më të dhimbshme të shoqërisë amerikane, skllavërinë e zezakëve, të cilën Jugu amerikan e mbronte me aq fanatizëm saqë e çoi Amerikën në luftë civile. Së dyti, ajo është letërsi e dhimbjes, mbijetesës dhe ngadhënjimit, krijuar fillimisht nga shkrimtarë të cilët shpeshherë nuk dinin as të shkruanin në gjuhën angleze, pasi gjuhë amtare kishin gjuhët e vendeve afrikane prej nga u sollën përdhunshëm në Amerikë. Letërsia ishte një nga faktorët që e frymëzoi bashkësinë afrikano-amerikane të flakte vargonjtë e skllavërisë dhe të fitonte lirinë.

Bernard Belli, studiues i njohur i letërsisë afrikano-amerikane, e përgjithëson në këtë mënyrë karakterin e veçantë të saj: "Duke filluar nga peticionet e hershme të afrikanëve të skllavëruar më 1776, ku ata kërkonin të blinin lirinë e tyre për t'u kthyer në Afrikë, e deri te rrëfimet e reja për skllavërinë të Margaret Uokerit, Ernest Geinsit, Ishmael Ridit, Toni Morisonit, Shirli En Uilliamsit, dhe Çarls Xhonsonit, tradita letrare e afrikano-amerikanëve është karakterizuar thellësisht nga një lëvizje kulturore dhe shoqërore emancipuese dhe jetëdhënëse dhe me anë të orvatjeve në retorikë, politikë dhe poetikë është rrekur të paqësojë ndërgjegjen e dyzuar të amerikanëve me prejardhje afrikane."[3]

Arti letrar afrikano-amerikan në shekullin e njëzetë arriti kulmin e vet kur Toni Morisoni fitoi Çmimin Nobel për Letërsinë më 1993. Qëllimi ynë në kreun e parë të këtij punimit është të trajtojmë traditën letrare afrikano-amerikane e cila prodhoi një shkrimtare të talentuar si Morisoni. E gjykojmë gjithashtu të domosdoshme që të përshkruajmë shkurt kontekstin historiko-shoqëror dhe atë letraro-artistik ku u zhvillua proza afrikano-amerikane e shekullit të njëzetë dhe, rrjedhimisht, edhe ajo e Morisonit për të kuptuar edhe më mirë veçoritë bashkëkohore të saj por edhe rolin e çmuar të shkrimtares në të.

Shumë studiues janë të mendimit se tradita e hershme folkloriko-gojore ka luajtur dhe vazhdon të luajë një rol shumë të spikatur në letërsinë afrikano-amerikane. Këtu përfshihen këngët dhe himnet e shenjta fetare të kënduara prej skllevërve zezakë, muzika laike ku futen këngët e punës, bluzi, xhazi dhe së fundmi edhe rrepi, si edhe përrallat dhe rrëfenjat shumë të larmishme zezake. Kjo pjesë e rëndësishme e jetës dhe e letërsisë afrikano-amerikane, ka pasur një ndikim të thellë në krijimtarinë e shumë shkrimtarëve të

[3] Bernard Bell, *The Contemporary African American Novel: Its Folk Roots and Modern Literary Branches*, (Amherst, University of Massachusetts Press, 2004), p 10.

shquar zezakë, përfshirë edhe Toni Morisonin; madje ajo edhe e titullon njërin nga romanet e saj "Xhazi" (1990). Në opusin e saj letrar ngjarjet vendosen shpesh në periudha shumë të rëndësishme historike dhe rrëfimi kryhet nga rrëfimtarë të cilët dukshëm ndjekin traditën gojore dhe muzikore afrikano-amerikane.

Letërsia zezake e kohës së skllavërisë dhe Luftës Civile përfshin vepra të shkruara nga fillimet e hershme të skllavërisë deri më 1865, vit që shënoi fundin e Luftës Civile në ShBA por edhe fundin e skllavërisë për afrikano-amerikanët. Kjo periudhë ndahet kryesisht në fazën e hershme të para viteve 1850, e cila është ende një fushë e pazbuluar plotësisht nga ana letrare, dhe periudhën nga viti 1850 deri më 1865, e cila njihet edhe si Rilindja e Parë Letrare Afrikano-amerikane. Temat më të parapëlqyera të shkrimtarëve zezakë të kësaj periudhe ishin skllavëria, qëndresa kundër tiranisë, lartësimi i dinjitetit njerëzor të zezakëve si edhe përpjekja për ndërgjegjësimin e racës së bardhë për të respektuar të drejtat e shenjta njerëzore të mishëruara në Deklaratën e Pavarësisë. Qëllimi kryesor i prozës së hershme afrikano-amerikane ishte denoncimi i skllavërisë si një kancer shoqëror, përshkrimi i tmerreve dhe maktheve që shkaktonte ajo, si edhe çrrënjosja përfundimtare e saj nga Amerika, që mëtonte se ishte toka e lirisë.

Letërsia e kësaj epoke shquhet po ashtu për tonet mjaft të larta politike dhe antiraciste, si edhe frymën e qëndresës dhe mbijetesës, të cilat do të mbeten të forta gjatë gjithë rrjedhës së letërsisë afrikano-amerikane. Gjinia letrare më e lëvruar e asaj kohe ishte rrëfimi autobiografik i skllevërve apo ish-skllevërve. Nga 1830 deri në përfundim të Luftës Civile rrëfenjat e skllevërve të arratisur ishin më të lexuarat dhe më të botuarat. Vlen të theksojmë këtu se gjatë kësaj periudhe shkrimtarët e parë afrikano-amerikanë nisën të braktisin rrëfimet origjinale të jetuara dhe zunë të shkruajnë romanet e para dhe "në atë moment [ata] shkrimtarë hoqën dorë nga origjinaliteti i jetës për ta zëvendësuar me origjinalitetin e imagjinatës."[4]

Natyrshëm lind pyetja: ku i ka rrënjët proza afrikano-amerikane e kësaj epoke? Në çfarë tradite letrare mbështetet? Përgjigjja është e thjeshtë: në traditën e hershme të rrëfenjave të skllevërve dhe në prozën e kohës shkruar nga shkrimtarët e bardhë. Ashtu sikurse proza e hershme amerikane i ka rrënjët në traditën më të spikatur të autorëve anglezë, edhe ajo afrikano-amerikane është ndikuar natyrshëm edhe prej traditës angleze. Por, natyrisht, veçantinë dhe bukurinë ajo e merr nga tradita e rrëfenjave të skllevërve, duke nisur nga kryevepra e shekullit të tetëmbëdhjetë në këtë gjini, "Rrëfim interesant i jetës së Elaudah Ekuianos".

Duhet theksuar se rrëfimet e mëpasshme të shekullit të nëntëmbëdhejtë kanë disa dallime në qasjen dhe gjuhën e përdorur për demaskimin e skllavërisë si ligësi vrastare të shoqërisë amerikane të kohës. Për herë të parë ato nisin të pasqyrojnë me forcë nevojën ulëritëse për liri qoftë edhe me anë të arratisjes apo (disa syresh) edhe vrasjes së pronarëve të bardhë. Përpos rrëfimeve të skllevërve, gjatë periudhës midis viteve 1830-50 mori hov edhe romani kundër skllavërisë, shkruar nga abolicionistët e bardhë që jo vetëm pati shumë ndikim në prozën afrikano-amerikane, por edhe kulmoi me kryeveprën e Herriet Biçer Stouit, "Kasollja e xha Tomit",[5] e cila, sipas Abraham Linkolnit, përshpejtoi fillimin e Luftës Civile.

[4] Christopher Mulvey, "Freeing the voice, creating the self: the novel and slavery," *The Cambridge Companion to the African American Novel,* ed. Maryemma Graham, (Cambridge University Press, 2004), p. 18.

[5] Përkthimi i titullit të veprës është nga Sterjo Spasse e botuar nga Kristo Luarasi, Tiranë 1944.

Epiqendra e prozës afrikano-amerikane të kësaj epoke është pa dyshim skllavëria. Shkrimtarët afro-amerikanë të kohës e kuptuan se tmerret e saj nuk mund t'i pasqyronin shkrimtarët e bardhë, sado të talentuar që të ishin. Afro-amerikanët duhej të gjenin zërin e tyre letrar dhe ia dolën në krye duke shkruar një sërë veprash shumë të arrira, të cilat demaskonin skllavërinë që mbështetej intelektualisht nga elita e bardhë. Në prozën e hershme afrikano-amerikane dallohen dy qasje ndaj skllavërisë: në romanet "Zezakja jonë" të Herriet E. Uillsonit dhe "Blleiku" të Martin Dilejnit ajo trajtohet si përvetësimi i krahut të punës të zezakëve, ndërsa në romanet "Klotel" të Uilliams Uells Braunit, "Gerriesët dhe miqtë e tyre" të Frenk Xh. Uebit dhe "Rrëfimi i gruas së sklllavëruar" të Hana Kraftit skllavëria pasqyrohet si pronësi e të bardhëve mbi trupin e skllavit zezak. Për këtë arsye, këto tri romane trajtojnë edhe temën e dhunimit seksual të skllaveve në plantacionet e pambukut.

Një pjesë e madhe e prozës afro-amerikane të shekullit të nëntëmbëdhjetë përqendrohet te figura e "mulatit tragjik", personazhit që e ka shoqëruar këtë prozë gjatë gjithë rrugëtimit të saj. Ngjarjet në romanin "Klotel" vërtiten rreth fateve të pesë heroinave mulate, bijat e hamendësuara të presidentit amerikan Tomas Xheferson. Katër prej tyre simbolikisht vdesin të palumtura. Edhe te "Gerriesët" trajtohet po kjo temë nga këndvështrimi i lidhjes midis vëllait dhe motrës. Djali dëgjon këshillat e shokëve të bardhë dhe mohon çdo lidhje me zezakët, shtiret si i bardhë, martohet me një grua të bardhë dhe vdes simbolikisht nga ethet. E motra zgjedh jetën mes bashkësisë zezake, martohet me një burrë me ngjyrë dhe bën jetë të lumtur. Tema që e shoqëron natyrshëm "mulatin tragjik" është ajo e shtirjes si i bardhë. Përgjithësisht, shtirakët pësojnë një fat tragjik, ndonëse jo në të tëra veprat.

Përpos këtij personazhi tipik, shkrimtarët zezakë të kohës portretizuan në veprat e tyre edhe figurat e zezakut fisnik (apo e skllavit heroik) dhe skllavit të dhunshëm. Ndonëse të huazuara nga proza angleze, këto dy personazhe u shërbyen shkrimtarëve afrikano-amerikanë për të lartësuar tiparet dhe dinjitetin e skllevërve zezakë si edhe për të paralajmëruar racën e bardhë për pasojat e pallogaritshme dhe të paparashikueshme që mund të sillte skllavëria.

Tiparet dalluese të skllavit heroik ishin shtati i lartë dhe i fuqishëm, mungesa e dëshirës për të ushtruar dhunë, feja e krishterë dhe përsosuria e ngjyrës së zezë. Skllavi i dhunshëm kishte të njëjtat tipare fizike si edhe kundërpërgjigjen e ashpër ndaj keqtrajtimit. Këta tipa personazhesh nuk hasen fare në prozën kundër skllavërisë dhe prozën e plantacionit, shkruar nga shkrimtarët e bardhë abolicionistë. Ata ishin kundërpërgjigjja e shkrimtarëve zezakë ndaj figurës së xha Tomit; ata nuk e duronin rrahjen dhe dhunën e ushtruar nga pronarët e bardhë dhe reagonin shpesh edhe duke i vrarë dhunuesit e tyre. Këto personazhe letrare lëshonin mesazhe të qarta kundër skllavërisë për gjithë shoqërinë amerikane të kohës.

Personazhet e grave janë më të pakta në prozën zezake të kohës, që kryesisht gëlon nga personazhet burra. Sidoqoftë spikat në këtë prozë figura e zezakes argate, me tiparet e saj dalluese si: e paemër, punëtore, përsosurisht e zezë, fjalëpakë dhe përdoruese e dialektit tipik zezak, gatuese shumë e mirë dhe përçmuese e mulates tragjike.

Tradita romanore e shekullit të nëntëmbëdhjetë çmonte përdorimin e gjuhës standarde dhe shkrimtarët në përgjithësi i përmbaheshin këtij stili gjuhësor. Personazhet e ngritura dhe të kulturuara duhej të flisnin me gjuhë të qëruar dhe të pastër, ndërsa personazhet e thjeshta përdornin gjuhë të thjeshtë. Edhe pse shkrimtarët afrikano-

amerikanë të kohës ndoqën të njëjtat rregulla në romanet e tyre, disa syresh ndërthurën edhe dialektin zezak me gjuhën standarde. Në këtë periudhë e ka pikënisjen përdorimi i anglishtes zezake e cila përpunohet për të arritur nivele të larta në prozën e Riçard Rajtit, Ralf Elisonit, Elis Uokerit dhe Toni Morisonit.

Ashtu si vetë proza e hershme amerikane, edhe ajo afrikano-amerikane ngërthen disa lloje letrare. "Proza e hershme afro-amerikane është letërsi e përzierjes. Ajo ngërthen rrëfimin e skllevërve, misterin gotik, satirën, pastoralen, romanin e dokeve, dokumentaren dhe polemikën. Ajo përzien personazhet e bardha me ato zezake, gjuhën dhe doket, si edhe besimin dhe fenë afrikane me ato amerikane."[6] Duke qenë se edhe një pjesë e institucioneve të fesë së krishterë ishte mbështetëse e skllavërisë, proza afrikano-amerikane trajton edhe hipokrizinë e besimit. Feja kristiane ishte sa pikë takimi po aq edhe barrierë ndarëse midis skllevërve dhe pronarëve.

Në romanin "Klotel", Uilliams Uells Brauni heq një paralele midis hipokrizisë së predikuesve kristianë që mbështesnin skllavërinë dhe hipokrizisë së predikuesve të një demokracie amerikane të bazuar te skllavëria. Episodi në roman ku një prift skllavopronar pajton një tjetër prift të korruptuar për t'iu predikuar skllevërve të tij kristianizmin mbështetës të skllavërisë është nga më mbëresëlënësit. Simbolikisht, të gjithë skllevërit i zë gjumi gjatë predikimit. Mllefi ndaj fesë zyrtare është edhe më i madh në prozën e Martin Dilejnit i cili flet për mosbindje ndaj saj. Fenë e vërtetë skllevërit e shpërfaqnin në vetminë e tyre. Si Brauni dhe Dilejni japin në prozën e tyre përshkrime të hollësishme të riteve fetare që skllevërit praktikonin në barakat e tyre.

Proza afrikano-amerikane e para Luftës Civile ka qenë jashtë horizontit kërkimor-letrar për një kohë të gjatë. Hulumtimi i saj nisi nga fillimi i viteve 1970 kur u zbuluan dhe rivlerësuan shumë shkrimtarë afrikano-amerikanë të asaj periudhe apo u përcaktua qartë autorësia zezake e disa veprave të cilat më parë mendohej se ishin shkruar nga shkrimtarë të bardhë. Profesori dhe studiuesi i shquar i letërsisë afrikano-amerikane Henri Luis Gejts fitoi famë dhe vëmendje në mbarë Amerikën më 1982 kur dokumentoi qartë se romani "Zezakja jonë" (1859) që besohej se ishte shkruar nga një shkrimtare e bardhë, pasi ishte botuar pa emër autori ishte në të vërtetë vepra e Heriet E. Uillsonit dhe njëkohësisht vepra e parë e botuar nga një afro-amerikane në kontinentin amerikan. Po ashtu mendohej edhe për veprën "Incidente në jetën e një skllaveje" (1861), botuar nga shkrimtarja Linda Brent që ishte pseudonimi i Heriet A. Xheikobsit.

Përpos prozatore e arrirë, Toni Morisoni është edhe studiuese dhe njohëse e shkëlqyer e letërsisë afrikano-amerikane. Në sprovën e saj studimore "Vendi i kujtesës" Morisoni zhdrivillon rrethanat ku u shkrua proza zezake e para Luftës Civile dhe pohon se "gjithëkush duhet të sjellë ndër mend se klima në të cilën ata [shkrimtarët zezakë] shkruan pasqyronte jo vetëm Epokën e Iluminizmit por edhe simotrën e saj, pjellë e së njëjtës kohë, Epokën e Racizmit Shkencor. David Hjumi, Imanuel Kanti dhe Tomas Xhefersoni, për të permendur vetëm disa, i kishin dokumentuar përfundimet e tyre se zezakët ishin të paaftë nga ana e intelektit."[7] Më tej, ajo përmbledh mjeshtërisht thelbin e asaj proze kur shkruan se "cilatdo qofshin rrethanat e këtyre rrëfimeve apo stili i përdorur

[6] Christopher Mulvey, "Freeing the voice, creating the self: the novel and slavery," *The Cambridge Companion to the African American Novel*, ed. Maryemma Graham, (Cambridge University Press, 2004), p. 27.

[7] Toni Morrison, "The Site of Memory", *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 69.

ato u shkruan kryesisht për të thënë dy gjëra. E para: "Kjo është jeta ime historike – shembulli im i veçantë dhe i rrallë, domethënë vetjak, por që përfaqëson edhe racën." E dyta: "Unë e shkruaj këtë tekst për të bindur të tjerët – ty, lexuesin, që me gjasa nuk është zezak – se ne jemi qenie njerëzore të denja për hirin e Perëndisë prandaj skllavëria duhet të marrë fund menjëherë." Tekstet e asaj kohe ishin dukshëm të prirura drejt këtyre dy misioneve."[8] Pohimi i Morisonit nxjerr në pah sa karakterin autobiografik dhe politik po aq edhe atë human dhe stilistikor të asaj proze të hershme zezake.

Ndonëse e nënvlerësuar nga ana estetike, proza zezake e para Luftës Civile ia arriti qëllimit të saj. Studiuesi Kristofer Malvei e cilëson atë "prozë mulate. Ajo është prozë që nuk bën dallime të qarta midis asaj zezake dhe të bardhë, afrikane dhe amerikane, të vërtetës dhe trillimit."[9] Mirëpo duhet theksuar se proza e hershme zezake, ndonëse e ndikuar nga proza amerikane e bardhë e kohës, është thellësisht zezake, pasi në themel të saj është rrëfimi i ndrojtur për makthet e skllavërisë nga këndvështrimi i viktimave dhe ky fakt i jep asaj bukurinë më të veçantë.

Rëndësia e prozës së hershme zezake ka ardhur duke u rritur dhe vlen të theksohet fakti i pamohueshëm se ajo ka pasur një ndikim të thellë në simotrën e saj të viteve 1970 e më pas kur nisën të botoheshin një numër veprash për skllavërinë, të cilat u quajtën rrëfimet e reja për skllavërinë, dhe që arritën majat estetiko-letrare me kryeveprën e Morisonit, "E Dashura". Proza e hershme afrikano-amerikane ka vlera të veçanta sepse me anë të saj afrikano-amerikanët çliruan zërin dhe ngjizën identitetin dhe vetëdijen, paçka se trupin e kishin ende të skllavëruar. Dhe ishte ky çlirim dhe kjo ngjizje të cilat nuk mënuan t'u sillnin lirinë e shumëdëshiruar.

***

Periudha pas Luftës Civile në ShBA shënoi fillimin e një shprese të re për afrikano-amerikanët pasi ajo i dha fund skllavërisë, të paktën në letër. Por shpresa zgjati fare pak. Pas saj filloi epoka e Rindërtimit të Jugut por edhe një formë e re veçimi dhe izolimi për afrikano-amerikanët. Ndonëse fituan lirinë, afro-amerikanët nuk përfituan asgjë tjetër përpos saj dhe u gjendën në skllavëri ekonomike. Me përfundimin e Rindërtimit nisi edhe një fushatë e re dhune dhe diskriminimi racial. Gjatë kësaj periudhe afro-amerikanët panë se si u miratuan, kryesisht në Jugun amerikan, një numër ligjesh të cilat minuan të gjitha liritë e fituara prej tyre. Këto ligje famëkeqe janë të njohura në historinë amerikane si "ligjet Xhim Krou"[10] dhe bazoheshin në doktrinën "të veçuar por të barabartë"[11]. Për afrikano-amerikanët e pabindur dhe kryelartë zuri të përdorej linçimi, i cili u shndërrua në një mjet për kontrollin shoqëror të zezakëve. Linçimi ishte "shfaqje" dhune publike që tërhiqte dhe argëtonte turma të mëdha spektatorësh të bardhë. Vitet pas periudhës së Rindërtimit shënuan një rritje dramatike të numrit të linçimeve. Shpëtimi

[8] Ibid, p. 66.

[9] Christopher Mulvey "Freeing the Voice, Creating the Self: the Novel and Slavery," *The Cambridge Companion to the African American Novel,* ed. Maryemma Graham, (Cambridge University Press, 2004), pp. 30-31.

[10] Xhim Krou (Jim Crow) është një emër që përdorej në kuptimin përbuzës për zezakët, huazuar nga një karikaturë e kohës e Tomas D. Rajsit e cila përshkruante një grup zezakësh duke kënduar dhe kërcyer.

[11] Kjo doktrinë ligjore "separate but equal" (të veçuar por të barabartë) ishte baza ligjore për veçimin e të mirave dhe shërbimeve publike në bazë race. Këtë doktrinë afro-amerikanët e ironizonin si "të veçuar dhe të pabarabartë", pasi për ta të mirat dhe shërbimet publike thuajse nuk ekzistonin fare.

nga kjo klimë dhune ligjore dhe fizike për shumë afro-amerikanë ishte "shtegëtimi i madh" nga Jugu bujqësor drejt qyteteve të Veriut urban, ku zezakët do të nisnin rilindjen e tyre të madhe letrare. Ndonëse në historinë amerikane këto dekada njihen si "epoka e praruar" apo "periudha e përparimit" në historinë afrikano-amerikane ato njihen si "dhjetëvjeçarët e zhgënjimit" apo "nadiri i përvojës zezake".

Edhe proza afrikano-amerikane e periudhës së pas Luftës Civile për një kohë të gjatë ishte e nënvlerësuar nga ana estetike dhe çmohej e rëndësishme vetëm nga ana historike, si pararendëse e Rilindjes së Harlemit. Sidoqoftë me rizbulimin e shumë veprave të asaj kohe, të shkruara nga autorë zezakë, është bërë një rivlerësim i plotë kritik i prozës zezake të kësaj periudhe. Shkrimtarët zezakë bënë përpjekje të mëdha për të ndryshuar gjendjen e tyre të pashpresë edhe pse u përballën me vështirësi dhe mundime të paimagjinueshme. Zhgënjimi i madh që përjetuan zezakët në këtë periudhë nuk mund të mos gjente pasqyrim jo vetëm në prozën zezake të asaj kohe por edhe në atë të shkrimtarëve të mëvonshëm, përfshirë edhe Toni Morisonin, gjyshërit dhe prindërit e së cilës u vendosën në Veri pikërisht gjatë "shtegëtimit të madh".

Kjo periudhë letrare përfshin vitet nga fundi i Luftës Civile deri në fundin e Luftës së Parë Botërore. Gjatë kësaj kohe romancierët afrikano-amerikanë përzienin romancën me traditën gojore zezake, sagat e ndërlikuara familjare me dëshirat utopike, duke lëvruar kësisoj një shumëllojshëri romanesh: historikë, fetarë, politikë, policorë dhe utopikë. Gjatë kësaj periudhe ata zgjeruan diapazonin e tyre duke përfshirë në romane jo vetëm Evropën por edhe Afrikën e Karaibet. Ata po ashtu u përfshinë në rrymat letrare të kohës: realizmin, prozën me ngjyrim vendor, natyralizmin, dhe më pas në shekullin e njëzetë, edhe modernizmin. Qëllimi kryesor i prozës afrikano-amerikane të kohës ishte përmbysja e steriotipave të zezakëve dhe paragjykimeve ndaj tyre që gëlonin në prozën e bardhë amerikane, si edhe çelja e hapësirave letrare për përfaqësimin e drejtë të zezakëve në kulturën dhe letërsinë amerikane. Këtë ata u rrekën ta jetësonin duke përshkruar peshën e dhimbshme të së shkuarës në skllavëri si edhe duke evokuar shpresën për një të ardhme më të mirë për afrikano-amerikanët. Denoncimi i dhunës raciale dhe linçimeve publike të zezakëve si edhe paralajmërimi i Amerikës së bardhë për pasojat e këtij qerthulli dhune dhe urrejtjeje raciale përbën edhe boshtin kryesor të prozës së tyre.

Ndonëse u zhvillua në kushte të vështira shoqërore, proza afrikano-amerikane e kësaj periudhe shënoi një lulëzim të hershëm i cili arriti pjekurinë e plotë gjatë Rilindjes së Harlermit. Kjo prozë ka karakter të theksuar social dhe politik pasi shkrimtarët zezakë besonin shumë te "pushteti i penës" për të çmontuar imazhin negativ të zezakëve në letërsinë amerikane[12] të kohës dhe për të përforcuar krenarinë dhe ndërgjegjen e afrikano-amerikanëve që do t'u sillte edhe ngritjen e tyre shoqërore. Të përfshirë në "betejën e imazheve" me letërsinë e bardhë, ata përshkruan historinë e qendresës, humanizmin dhe trashëgiminë e pasur të afro-amerikanëve si shembëlltyra të kulturës së tyre me qëllim që të përmirësonin bashkëjetesën ndërraciale. Për ironi, për shkak të karakterit herë-herë propagandistik, kjo prozë ka qenë e nënvlerësuar nga kritikët letrarë (kryesisht të bardhë) për një kohë të gjatë.

Duke qenë se romani afrikano-amerikan i kësaj periudhe u drejtohej sa lexuesve zezakë po aq edhe atyre të bardhë, ai shpërfaq elemente të shumta të metaprozës ku autori

[12] Gjatë kësaj periudhe fryma antizezake dhe steriotipat negativë për ta përhapeshin në nivel kapilar shoqëror nga famëkeqet shfaqje shëtitëse dhe letërsia e bardhë raciste e cila nxiste dhunën ndaj zezakëve. Romanet e Tomas Diksonit ishin letërsi e mirëfilltë dhune, frymëzuar nga ideologjia e Ku Kluks Klanit.

tërheq vëmendjen e lexuesit te mënyra e interpretimit të vetë romanit apo e këshillon lexuesin për të këqyrur përtej dukjes tradicionale. Të tilla elemente të metaprozës i gjejmë në shumë romane zezake të kohës, si në tekstet e tyre edhe në formën e parathënieve apo pasthënieve, duke filluar nga "Sakrifica e Minit" dhe "Iola Leroi" të Frensis E. Harperit dhe deri te "Dora e penguar ose sundimi i shtypësit" të Saton E. Grigsit.

Një veçori tjetër është qasja dekonstruktive ndaj së shkuarës të cilën këta shkrimtarë e rishkruanin dhe e interpretonin nga këndvështrimi afrikano-amerikan. Kjo veçori rishfaqet edhe me më shumë forcë artistike në prozën e fundshekullit të njëzetë te shkrimtarë si Toni Morrisoni dhe Geil Xhonsi. Qëndrimi përsiatës ndaj së shkuarës mbizotëron kryesisht në ato romane të cilat i vendosin ngjarjet gjatë periudhës së skllavërisë, si, për shembull, "I skllavëruar dhe i lirë: rrëfim i vërtetë i kohëve të skllavërisë" i Xhejms Hauardit, "Nelli Braun; apo gruaja xheloze" i Tomas Deterit apo "Uinona" i Polina E. Hopkinsit. Këto romane theksonin po ashtu ndikimin e së shkuarës në të tashmen e afrikano-amerikanëve dhe nënvizonin skllavërinë e një forme të re, skllavërinë ekonomike. Rikthimi te e shkuara ishte i qëllimshëm dhe realizonte, sipas shkrimtarëve afro-amerikanë, interpretimin e skllavërisë nga këndvështrimi zezak, që mungonte në librat e historisë amerikane të kohës.

Një pjesë e madhe e prozës afro-amerikane të kësaj periudhe trajton figurën e mulatit tragjik, e përdorur gjerësisht edhe nga shkrimtarët zezakë të periudhës pararendëse, por edhe nga shkrimtarët e bardhë. Personazhi i mulatit ose mulates ishte tejet domethënës dhe simbolik në romane pasi ata kishin tri tipare shumë të veçanta: ishin ndërmjetësit midis kulturës zezake dhe asaj të bardhë, ishin prova biologjike se zezakët dhe të bardhët ishin "prej një gjaku" dhe disa syresh kishin mundësinë të shtireshin si të bardhë. Ky personazh që vetvetiu lidhet me temën e shtirjes si i bardhë (shumë e parapëlqyer nga shkrimtarët zezakë dhe të bardhë) u shërbeu shkrimtarëve afro-amerikanë të kohës për të shembur barrierën e ngjyrës së lëkurës, për të demaskuar politikën e veçimit dhe izolimit të afrikano-amerikanëve, si edhe për të çmontuar argumentet shkencore për inferioritetin e zezakëve. Personazhet mulate i gjejmë gati në të gjitha veprat afrikano-amerikane të kohës, por krahas tyre janë edhe personazhet mirëfilli zezake, të cilat paraqiten si të suksesshme në punën e tyre, si Lusillë Delania te "Iola Leroi" apo Frenk Fauleri te "Shtëpia pas kedrave", si edhe personazhet e papërcaktuara nga pikëpamja e racës, të cilat mund të merren nga lexuesi si të bardhë po ashtu edhe zezakë.

Një tipar tjetër i romanit afrikano-amerikan të pas Luftës Civile ishte edhe lëvrimi i teknikave të romanit utopik që ishte shumë popullor në letërsinë e kohës. Romani utopik bazohet në rikrijimin letrar të një shoqërie njerëzore ideale duke shfrytëzuar edhe elemente të tilla letrare si udhëtimi në kohë apo hapësirë. Një shembull i spikatur i këtij zhanri është romani i Saton E. Grigsit "Imperium in Imperio", ku autori përshkruan hollësisht lindjen e një "zezaku të ri, të paepur, me respekt për veten dhe të vendosur për të mbrojtur të drejtat e veta."[13] Duke përshkruar jetën e dy personazheve, Belton Piedmontit, një zezak i varfër, si dhe Bernard Belgreivit, djalit mulat të një senatori që përdor pushtetin e tij për ta ndihmuar atë në karierë, Grigsi shpalos dy realitetet e ndryshme ku jetojnë të bardhët dhe afro-amerikanët si "të veçuar por të pabarabartë". Krijimi letrar i Imperiumit, një shoqëri e fshehtë zezake me fuqi ushtarake dhe

[13] Sutton E. Griggs, *Imperium in Imperio*, Arno, New York, 1969, p. 62.

institucionale, e angazhuar për të mbrojtur jetën dhe pronën e afrikano-amerikanëve qoftë edhe me luftë apo kërcënimin për shkëputje nga Bashkimi është një paralajmërim i hapur për të bardhët. Një organizatë të tillë e gjejmë edhe në veprën e Toni Morisonit "Kënga e Solomonit", të cilën ajo e quan "Shtatë ditët" dhe në të cilën anëtarësohet Gitar Beinsi. Kjo shoqëri e fshehtë zezake synon hakëmarrjen për vrasjet e zezakëve bazuar në parimin biblik "një sy për një sy". Për çdo vrasje zezaku organizata kryen vrasjen e një të bardhi në të njëjtën ditë të javës dhe në të njëjtën mënyrë. Ndryshe nga Grigsi, Morisoni e përmbys plotësisht këtë qasje të dhunshme dhe hakëmarrëse. Morisoni shpalos mendimin se dhuna vijon të pjellë vetëm dhunë.

Proza zezake e kohës trajtoi edhe problemin më të mprehtë shoqëror të asaj epoke, klimën e dhunës dhe terrorit racial me linçimin publik të zezakëve si aktin më barbar të saj. Romani më i spikatur për këtë temë është "Palca e traditës" i Çarls Çesnatit, një vepër historike që përshkruan hollësisht terrorin racist gjatë protestave antizezake në Uilmington të Karolinës së Veriut. Në këtë roman, Çesnati krijon personazhin e Xhosh Grinit, zezakut trupmadh që i kundërpërgjigjet dhunës raciste dhe hakmerret duke vrarë të bardhin përgjegjës për vrasjen e të atit. Ndonëse Xhosh Grini vdes në fund të këtij romani, duke nënkuptuar kësisoj padobishmërinë e dhunës, në disa romane të tjera, përfshirë edhe "Uinona" të Polina Hopkinsit, kundërpërgjigjja ndaj dhunës përligjet dhe personazhet zezakë që hakmerren ndaj akteve të dhunës ia dalin të largohen në Veri apo në Kanada dhe Evropë. Kurse shkrimtari dhe intelektuali i shquar afrikano-amerikan Uilliam E. B. Du Bois në romanin e tij të parë, "Kërkimi i bashkës së argjendtë" (1911) u përqendrua si në Jugun ashtu edhe në Veriun amerikan duke përshkruar realitetin e zezakut amerikan gjatë fazës së hershme të "shtegëtimit të madh". Botuar një vit më pas, "Autobiografia e një ish-njeriu me ngjyrë" e Xhejms Ueldon Xhonsonit përcillte kulturën dhe traditën e pasur afrikano-amerikane dhe përmes parodisë denonconte klimën e dhunës dhe linçimeve.

Proza zezake e periudhës nga fundi i Luftës Civile deri në fundin e Luftës së Parë Botërore ka meritën e konsolidimit të gjinisë së romanit. Ajo prozë përçoi zërin zezak të kohës për problemet më të mprehta të shoqërisë amerikane si edhe shpalosi këndvështrimin zezak për to. Sigurisht, ajo ka edhe rëndësi të veçantë historike pasi duke u bazuar në traditën e hershme afrikano-amerikane, ajo shtroi udhën për Rilindjen e Harlemit, periudhën më të begatë të prozës zezake.

***

Proza afrikano-amerikane e shekullit të njezetë ndahet në tri periudha të rëndësishme: Rilindja e Harlemit që zgjati nga fillimi i viteve 1920 deri në fundin e viteve 1930; periudha nga viti 1940 deri në fundin e viteve 1960; dhe periudha pas vitit 1970, ku pati një gëlim të veprave të shkruara nga gratë zezake.

Vitet '20 filluan me një lulëzim të madh artistik dhe letrar në ShBA, që përfshin edhe letërsinë afrikano-amerikane. Kjo periudhë, që njihet si Rilindja Zezake (apo Rilindja e Harlemit,[14]) shërbeu edhe si gur themeli dhe trashëgimi e vyer për letërsinë e mëvonshme afro-amerikane. Nëse do të analizonim arsyet për këtë lulëzim të prozës

[14] Asokohe kjo periudhë njihej si "Rilindja e Zezakut të Ri" (The New Negro Rennaisance) ose "Rilindja e Harlemit", që ishte lagjja në Nju-Jork e cila shërbeu si qendra e lëvizjes.

zezake është me vlerë t'i referohemi kritikut Xhorxh Haçinson i cili thekson: "Lulëzimi i papritur ka të bëjë me disa arsye, por katër faktorët thelbësorë janë: shtegëtimi i madh nga Jugu agrar dhe Karaibet drejt qyteteve të Veriut, rrymat e reja intelektuale të interesuara për pluralizmin kulturor dhe antiracizmin, rritja e madhe e shtresës së mesme zezake dhe përmirësimi i arsimimit të saj nga Rindërtimi e më pas, si edhe transformimi i industrisë së kulturës amerikane pas 1915-s."[15] Artet dhe letërsia zezake edhe në këtë periudhë do të vijonin të zotëroheshin nga tonet antiraciste, të cilat në prozën afrikano-amerikane kanë qenë të kahershme dhe të dukshme prore, ndërsa karakteri politik i saj gjatë kësaj periudhe do të përballej me sfidën estetike.

Risia e kësaj periudhe në lëmin tematik ishte se shkrimtarët afrikano-amerikanë do të nisnin të përshkruanin një "zezak të ri" i cili sfidon racizmin dhe steriotipat e krijuara për të duke kërkuar përparim shoqëror dhe integrim racor. Ndësa në lëmin estetik gjatë kësaj periudhe do të shfaqeshin elementet e para të modernizmit si edhe të ndikimit të xhazit dhe bluzit në ndërtimin e veprave letrare. Letërsia e kësaj epoke prodhoi vepra shumë të rëndësishme në të tria gjinitë letrare, prozë, poezi dhe dramë, si edhe çimentoi një rilindje letrare e cila do të ushtronte ndikimin e saj edhe te shkrimtarët e mëvonshëm.

Rilindja zezake në vitet '20 ishte një bashkim forcash të shkrimtarëve afrikano-amerikanë por nuk ishte aspak monolite në këndvështrimin apo ideologjinë e saj. Shkrimtarët më të shquar afrikano-amerikanë të kohës u përfshinë në debate dhe mosmarrëveshje të forta pasi ata kishin pikëpamje të ndryshme për çështje të rëndësishme si vlera dhe kuptimi i identitetit racor apo qasja ndaj formës apo teknikës së romanit. Proza zezake e viteve '20 u dallua po ashtu për tonet estetike dhe ekzotike. Tematika e letërsisë afrikano-amerikane të kësaj periudhe ishte po aq e larmishme sa edhe spektri i toneve dhe stileve.

Klima shoqërore ku u zhvillua Rilindja zeake e viteve '20 ishte shumë e ashpër, e ngarkuar me protesta dhe turbullira antizezake si edhe linçime dhe dhunë ndaj afrikano-amerikanëve të sapovendosur në qytetet e Veriut industrial. Kurse klima artistike ishte moderniste dhe përcaktohej nga figurat letrare si Ezra Paund, T. S. Eliot, Gertrud Stajn, Sherud Anderson, Ernest Heminguei, Uilliam Folkner, Juxhin O. Nill e të tjerë, të cilët ishin ngritur kundër shterpësisë dhe materializmit të Amerikës industriale dhe po kërkonin vlera dhe forma të reja shprehjeje artistike. Edhe shkrimtarët zezakë ndoqën të njëjtën prirje dhe "iu kthyen Afrikës dhe folklorit afrikano-amerikan si burim informacioni të vërtetë për një të shkuar etnike të cilën mund ta përdorinin. Imazhi i shekullit të nëntëmbëdhjetë për Afrikën si tokë primitive, vend turpi dhe burim urrejtjeje për vetveten, u përmbys dhe u shndërrua nga shumë artistë zezakë në një symbol krenarie dhe larmie idesh."[16] Të gjendur përballë një realiteti të ri të egër dhe të dhunshëm të Veriut urban, afrikano-ameriknët ndiheshin të kurthuar midis pështjellimit nga e tashmja dhe nostalgjisë për të shkuarën. Këtë ndërgjegje të dyzuar midis skllavërisë së plotë dhe lirisë së rreme plot dhunë raciale, midis së shkuarës agrare dhe së tashmes industriale do të rrekej të pasqyronte gjithë proza zezake gjatë Rilindjes së Harlemit.

Shpeshherë i cilësuar si "babai i Rilindjes së Harlemit", Alen Loku (1886-1961) ishte një nga shkrimtarët, esesistët dhe filozofët më të spikatur të asaj periudhe.

[15] George Hutchinson, "The novel of the Negro Rennaisance," *The Cambridge Companion to the African American Novel,* ed. Maryemma Graham, (Cambridge University Press, 2004), p. 50.

[16] Bernard Bell, *The Contemporary African American Novel: Its Folks Roots and Modern Literary Branches*, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 2004, p. 106.

Antologjia e botuar prej tij me titullin "Zezaku i ri" (*The New Negro*) i dha emrin gjithë prirjes letrare të asaj periudhe. Me një arsimim të shkëlqyer dhe me njohuri të thella në letërsi, filozofi, dhe kulturën e vjetër greke dhe romake, ai ishte nxitësi dhe frymëzuesi kryesor i të gjithë shkrimtarëve afrikano-amerikanë të kohës, të cilët i kështillonte të përshkruanin kulturën e tyre dhe të mos kishin drojë të pasqyronin "zezakun e ri" si njeri të vetëdijshëm për vlerat që zotëronte. Ai lëvdonte veçanërisht shpirtin rinor të Rilindjes. "Brezi më i ri erdhi, duke sjellë dhurata. Ata janë frytet e para të Rilindjes Zezake. Rinia flet, dhe zëri i zezakut të ri dëgjohet. Çfarë thuhet varfërisht nga masat, shkruhet mjeshtërisht nga pakica e talentuar, dhe e ardhmja do të dëgjojë, edhe pse e tashmja mund të mbyllë veshët. Kjo është rinia zezake, me vizione të shndritshme dhe profeci të bukura, që parashikon në pasqyrën e artit atë çka duhet të shohim dhe të dallojmë në rrugët e realitetit të së nesërmes, që parashikon me nota dhe tone të reja pjekurinë e shprehjes së përvojës së plotë raciale."[17]

Artur Skomburgu (1874-1938), personalitet letrar me peshë i Rilindjes së Harlemit, i kështillonte shkrimtarët zezak të hidhnin vështrimin nga historia. I prekur thellë nga komenti i patakt i një mësuesi që ishte shprehur se "zezakët nuk kanë histori", ai ishte i pari afro-amerikan i cili filloi mbledhjen e zellshme të materialeve historike dhe dokumentare zezake duke krijuar një koleksion mbresëlënës, që kishte një vlerë të madhe jo vetëm nga ana financiare por edhe si një burim lënde të parë letrare për shumë bashkëkohës të tij, por edhe shkrimtarë të mëvonshëm zezakë. Në sprovën e tij "*Zezaku amerikan gërmon të shkuarën e tij*" (*The American Negro Digs Up His Past*) ai do të pohonte me krenari: "Zezaku amerikan duhet ta ribëjë të shkuarën e tij me qëllim që të ndërtojë të ardhmen. … Historia duhet të rivendosë atë çka na e mori skllavëria, pasi është pikërisht dëmi shoqëror i skllavërisë të cilin duhet të riparojnë dhe drejtpeshojnë brezat e tanishëm."[18] Në këtë këndvështrim, qasjes për të mëkuar identitetin dhe vetëdijen zezake, ai i shtonte edhe elementin e rivlerësimit të drejtë të historisë afrikano-amerikane që do të shërbente edhe si burim krenarie për zezakët dhe forcë prapësuese për paragjykimet shoqërore të rrënjosura për ta.

Në orvatjen e tyre për të pasqyruar ndërgjegjen e dyzuar dhe realitetin e ri artistik, shoqëror dhe psikologjik prozatorët zezakë të kohës me të vërtetë u përqendruan tek ato aspekte të së shkuarës dhe përvojës zezake që sipas tyre përcaktonin identitetin dhe vizionin e tyre shoqëror. Këtë e bënë duke përdorur një larmi mënyrash, formash dhe teknikash rrëfimore duke filluar nga realizmi poetik, realizmi i dokeve apo romanca historike dhe popullore e deri te satira.

Ndoshta romani i parë i rëndësishëm i kësaj periudhe është "Kaini" (1923) i Zhan Tumerit (1894-1967) që, sipas fjalëve të Arna Bontempsit, "shënoi zgjimin që më pas u quajt Rilindja zezake".[19] Duke huazuar risi teknike dhe strukturore nga shkrimtarë si Sherud Andersoni, Ualdo Frenku apo Juxhin O. Nilli, të cilat i ndërthuri me cilësitë dhe ritmet e improvizuara të muzikës spirituale dhe xhazit, Zhan Tumeri zgjeroi kufijtë e prozës zezake. "Hedhja e vështrimit nga ana e Tumerit te burimet "folklorike" lidhej me

[17] Alan Locke, *New Negro*, p. 47. Cituar te: Bernard Bell, *The Contemporary African American Novel: Its Folks Roots and Modern Literary Branches*, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 2004, p. 107.

[18] Henry Louis Gates Jr. dhe Nellie Y. McKay (ed.) *The Norton Anthology of African American Literature*, W. W. W Norton & Company, New York, 1997, pp. 937-8.

[19] Cituar te: Bernard Bell, *The Contemporary African American Novel: Ita Folks Roots and Modern Literary Branches*, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 2004, p. 106.

interesin bashkëkohor për shprehjen e përvojës "autentike" në shkretaninë moderne. [...] Kjo rrymë mendimi dhe arti modernist prirej nga primitivizmi dhe romantizmi si edhe nga besimi, i rrënjosur në shekullin e tetëmbëdhjetë, se të gjitha kulturat janë zhvilluar mbi një bazë të veçantë folklorike."[20]

Përzierja e formave, duke krijuar një panoramë avangardiste të artit, ishte në përputhje me besimin e Tumerit për lindjen e "një race të re amerikane". "Askush nga shkrimtarët e Rilindjes Zezake nuk ishte më i angazhuar me temat frojdiste të ndrydhjes së vetvetes apo më novator në përdorimin e gjuhës sesa Tumeri. […] Ai pasqyroi shqetësimet e shkrimtarëve modernistë të "brezit të humbur" dhe Rilindjes së Harlemit, dhe vepra e tij mishëron tensionet midis shkencës moderne dhe traditës popullore, teknikës psikanalitike dhe muzikës afrikano-amerikane, misticizmit dhe spiritualizmit afrikano-amerikan"[21] "Kaini" hapi derën e eksperimentimit letrar zezak si me gjuhën, ashtu edhe me teknikat dhe format letrare me qëllimin për të gjetur mënyrën e duhur shprehëse për përvojën afrikano-amerikane dhe kundërpërgjigjen zezake ndaj realitetit të ndryshuar amerikan.

Një shkrimtare e rëndësishme e Rilindjes ishte edhe Xhesi Redmon Foset (1884-1961), të cilën Lengston Hjuzi e ka cilësuar si një nga "tri mamitë që solli në jetë Rilindjen e Harlemit". Romani i saj "Ka pështjellim" (1924) është një përsiatje për rëndësinë e ngritjes së klasës së mesme zezake, vetëdijes racore të "zezakut të ri" dhe ndryshimin e industrisë kulturore ku muzika zezake po fitonte popullaritet. Duke iu përmbajtur formës së romanit të dokeve dhe tematikës së lartësimit të dinjitetit të racës si edhe duke përdorur tone të qarta morale, romani shpalos idenë se e ardhmja i takon pasardhësve të zezakëve, epërsia morale e të cilëve buron nga mbijetesa për breza me radhë në skllavëri dhe dhunë raciale. Romani po ashtu nënvizon se për të arritur pjekurinë e plotë afrikano-amerikanët duhet të kapërcejnë format e ndryshme të "pështjellimit" të shkaktuara nga mbizotërimi i bardhë, të tilla si mungesa e krenarisë racore, racizmi i brendësuar, mllefi vetëshkatërrues i nxitur nga paragjykimet shoqërore apo edhe serioziteti moral i tepruar i elitës intelektuale zezake. Kjo prirje sa lëvduese po aq edhe kritikuese ndaj bashkësisë zezake do të mbizotëronte në prozën afrikano-amerikane të periudhës së Rilindjes së Harlemit.

Gjatë kësaj etape shkrimtarët zezakë u përfshinë në debate të forta letrare. Për herë të parë tonet e forta politike po davariteshin duke u zëvendësuar nga prirjet e pastra estetike. Kjo përplasje idesh pasqyrohet në shqetësimet e Uilliam E. B. Du Boisit i cili në fillimet e hershme të Rilindjes qortonte lexuesit zezakë të cilët parapëlqenin subjektet melodramatike dhe portretizimet skematike të heroit apo heroinës, që ishin në kundërshtim me frymën e kohës, ndërsa disa vite më vonë druante se Rilindja ishte bërë apolitike dhe se botuesit e bardhë i kishin joshur shkrimtarët zezakë drejt një estetizmi bosh. Romani "Shtëpia në Harlem" (1928) i Klod Mekeit u botua në kulmin e Rilindjes dhe u prit me shumë lavde nga kritikët e bardhë por u kritikua ashpër nga ata zezakë, përfshirë edhe Du Boisin, i cili ishte ndër më të ashpërit, duke pohuar se pasi lexonte

[20] George Hutchinson, "The Novel of the Negro Rennaisance," *The Cambridge Companion to the African American Novel,* ed. Maryemma Graham, (Cambridge University Press, 2004), pp. 56-57.

[21] Bernard Bell, *The Contemporary African American Novel: Ita Folks Roots and Modern Literary Branches*, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 2004, p. 108.

"pjesët më të pëgëra të fëlliqësisë së tij (romanit) ndiej nevojën të bëj banjë."[22] Ky reagim shprehte mendimin e Du Boisit se romani kënaqte dëshirën e të bardhëve për të portretizuar shthurjen seksuale të zezakëve. Në të vërtetë, romani ka vlera letraro-artistike, dhe kritika e ashpër e Du Boisit buronte nga mbështetja dhe përkrahja e tij për romanin propagandistik, si mjet për përparimin e shoqërisë zezake. "Shtëpia në Harlem" është një roman që përshkohet nga nota të forta seksualizmi të huazuar nga D. H. Lorensi si edhe realizmi social e emocional, të përziera me autobiografi dhe primitivizëm. Romani ishte përpjekja e autorit për të pajtuar dy prirjet estetike moderniste të Rilindjes së Harlemit, atë që theksonte emocionin dhe instiktin me tjetrën që nënvizonte intelektin dhe logjikën.

Dy personalitetet të cilët ushtruan ndikimin më të madh në këtë periudhë ishin pa dyshim Lengston Hjuzi dhe Zora Nil Hërstoni. Këto dy figura të spikatura letrare ishin mishërimi i përplasjeve të mendimeve të kohës. Në fillimet e tyre, të dy u ndihmuan nga një mirëbërëse e bardhë e pasur, dhe të dy u bënë figurat që lanë gjurmë të rëndësishme në zhvillimet letrare jo vetëm gjatë Rilindjes së Harlemit por edhe më pas.

Përcaktimin e drejtimit më të rëndësishëm të gjithë letërsisë afrikano-amerikane të asaj periudhe, por edhe të mëvonshme, e pasqyroi shumë mjeshtërisht Lengston Hjuzi në sprovën *"Artisti zezak dhe mali racial"* (*The Negro Artist and the Racial Mountain*), nga më të famshmet në letërsinë amerikane, botuar në revistën letrare "*Kombi*" më 1926. Në këtë sprovë Hjuzi bën thirrje që artistët zezakë të përqafojnë identitetin e tyre dhe të ndërgjegjësohen për bukurinë, talentin, kulturën por edhe shëmtinë e tyre. Këtë ai e bën duke sjellë një shembull:

"Një nga poetët e rinj zezakë shumë premtues një ditë më tha: "Unë dua të jem poet – jo një poet zezak"; duke nënkuptuar, besoj: "Unë dua të shkruaj si një poet i bardhë"; duke nënkuptuar në mënyrë të nënvetëdijshme: "Unë do të doja të isha poet i bardhë"; duke nënkuptuar pas kësaj: "Unë dua të jem i bardhë." Dhe unë ndjeva keqardhje që djaloshi tha këtë gjë, pasi asnjë poet i madh nuk ka pasur ndrojtje të jetë vetvetja. Dhe unë dyshova asokohe nëse, me dëshirën e tij për t'u larguar shpirtërisht prej racës së vet, ky djalë do të mund të bëhej ndonjëherë poet i madh. Por ky është mali që qëndron si pengesë midis çdo arti të vërtetë zezak në Amerikë – kjo shtysë brenda racës drejt të qenit i bardhë, dëshira për të derdhur individualitetin racor në kallëpin e standardizimit amerikan, dhe për të qenë sa më pak zezak dhe sa më shumë amerikan që të jetë e mundur."[23]

Ky shembull përbën njëherazi qortimin dhe thirrjen më të sinqertë për shkrimtarët zezakë për t'iu përmbajtur prirjes së kohës për "zezakun e ri", të vetëdijshëm për identitetin e tij dhe të gatshëm për ta pasqyruar atë edhe në letërsi.

Ka së paku dy arsye pse Lengston Hjuzi çmohet si figura qendrore e kësaj rilindjeje. Së pari, ai ishte shkrimtari i cili përcaktoi frymën e gjithë periudhës nga pikëpamja letrare, përmes punës së tij krijuese shumë prodhimtare. Ai lëvroi të gjitha gjinitë letrare: poezinë, romanin, tregimin, esenë, dramën; madje shkroi edhe një libret opere si edhe disa libra për fëmijë, por natyrisht spikati më shumë si poet dhe tregimtar. Së dyti, ai la pas një vepër autobiografike, "Deti i madh" (*The Big Sea*, 1940) që është

[22] Henry Louis Gates Jr. dhe Nellie Y. McKay (ed.) *The Norton Anthology of African American Literature*, W. W. W Norton & Company, New York, 1997, p. 983.
[23] Ibid, p. 1267.

përshkrimi më i hollësishëm i Rilindjes së Harlemit dhe i gjithë personazheve qendrore të saj, një visar i vërtetë edhe për studiuesit e sotëm të asaj periudhe.

Lengston Hjuzi ishte ndër shkrimtarët e parë afrikano-amerikanë që hodhi vështrimin te muzika xhaz dhe bluz, duke i çmuar ato si format më të spikatura të kulturës dhe veçantisë zezake. Ritmet e muzikës xhaz ai i ndërthuri në poezitë e tij. Por shkrimtarët e mëvonshëm afrikano-amerikanë do t'i përdornin ritmet e muzikës zezake jo vetëm në poezi por edhe në ndërtimin e romaneve, si ka bërë edhe Morisoni, Elis Uokeri dhe të tjerë.

Në vitin 1930, Lengston Hjuzi botoi romanin "Jo pa të qeshur" (*Not Without Laughter*), ku portretizohet jeta e Sendit, një djali të ri nga Kanzasi, i cili bëhet i vetëdijshëm për realitetin e bukur por edhe të trishtë të jetës së tij, dhe i frymëzuar nga njerëz si Du Bois apo Bukër T. Uashingtoni aspiron për lartësimin e vetvetes. Me një krijimtari shumë të pasur dhe të larmishme që vijoi edhe pas Rilindjes së Harlemit, kur vdiq më 1967, Lengston Hjuzi kishte fituar shumë popullaritet në bashkësinë afrikano-amerikane dhe statusin e merituar të "poetit të racës së zezë".

Zora Nil Hërstoni ishte shkrimtarja më e veçantë afrikano-amerikane e Rilindjes së Harlemit, ndonëse të gjithë librat e saj u botuan pas vitit 1930. Prej librit autobiografik të Hjuzit, "Deti i madh", lexuesit mësojnë se Hërstoni ishte një personazh shumë i çuditshëm dhe një grua e pazakontë.

Hërstoni lindi në Itonvilë të Floridës, një qytezë e banuar krejtësisht nga zezakë dhe mjaft e idealizuar dhe mitizuar në veprën e saj. Ajo u arsimua në Universitetin e Hauardit dhe Kolegjin Barnard dhe shkoi në Harlem më 1925, ku spikati me talentin e saj dhe interesin për antropologjinë. Libri i saj i parë "Mushka dhe meshkuj" (*Mules and Men*) (1935) është quajtur edhe përmbledhja e parë folklorike afrikano-amerikane, dhe ngjalli interes të madh për përrallat, gojëdhënat dhe rrëfenjat zezake si edhe i solli sukses dhe famë autores. Libri i dytë, "Thuaj kalit tim" (*Tell My Horse*) (1938) ishte më pak i suksesshëm.

Udhëtimi në Karaibe, ku Hërstoni punonte për mbledhjen e folklorit, ishte shumë i rëndësishëm pasi atje ajo përfundoi romanin e dytë dhe kryeveprën e vet, "Sytë e tyre po shihnin Zotin" (*Their Eyes Were Watching God*, 1937). Janë të shumta shkrimtaret zezake feministe bashkëkohore, përfshirë edhe Elis Uokerin, të cilat e çmojnë këtë roman si veprën më të arrirë dhe më të rëndësishme në letërsinë afrikano-amerikane të shekullit të njëzetë.

Për shkak të një mosmarrëveshjeje me Lengston Hjuzin, të kritikave të ashpra që ngjallën veprat e saj, të karakterit të saj të papërkulur dhe të një incidenti ku ajo u akuzua për pamoralshmëri, karriera dhe veprimtaria e saj letrare u dëmtuan rëndë. Ajo vetë do të deklaronte: "Raca ime e pa të udhës të më shkatërronte pa asnjë arsye, dhe me mjetet më të pista të krijuara nga njeriu deri tani."[24] Vepra e saj u rizbulua dhe ajo u rivlerësua si shkrimtare dhe intelektuale e spikatur vetëm gjatë lëvizjes feministe të viteve 1970.

"Sytë e tyre po shihnin Zotin" shpalos jetën e Xheni Krofordit, në formën e një rrëfimi retrospektiv të cilën Xheni ia tregon shoqes së vet, Fibit, që ajo t'ia tregojë më pas bashkësisë zezake. Jeta e Xhenit ndahet në tri pjesë kryesore të cilat përkojnë me tri martesat e saj.

[24] Henry Louis Gates Jr. dhe Nellie Y. McKay (ed.) *The Norton Anthology of African American Literature*, W. W. W Norton & Company, New York, 1997, p. 999.

Neni, gjyshja e Xhenit, ka njohur tmerret e skllavërisë. Si skllave ajo lindi me pronarin e saj një vajzë, Lifin, e cila përdhunohet nga një mësues shkolle dhe sjell në jetë Xhenin, që më pas e braktis duke e lënë me gjyshen. Kur vuri re se mbesa kishte arritur pjekurinë seksuale, pasi e pa të puthte një djalë të lagjes, Neni vendos ta martojë me Logan Killiksin duke shpresuar se martesa do të sjellë mbrojtje dhe siguri për Xhenin. Neni nuk do që mbesa të bëhet "mushka" e një burri, por me Loganin ajo kthehet në një kafshë pune pasi ai është bujk dhe kërkon një grua për shtëpi dhe për të punuar tokën. Xheni e braktis Loganin për Xhodi Starksin, pasi ajo beson se martesa duhet të ketë dashuri. Xhodi është punëtor dhe ambicioz. Ai ia del të zgjidhet kryetar bashkie i Itonvilit, por Xhenin e do jo si bashkëshorte por si trofe. Kur Xhodi vdes, Xheni e gjen veten financiarisht të pavarur dhe gjen edhe dashurinë me Ti Keikun, me të cilin largohet për në Xheksonvil. Në përpjekje për t'i mbijetuar një uragani, Ti Keikun e kafshon një qen i tërbuar duke mbrojtur Xhenin. Kur Ti Keiku tërbohet dhe rreket ta vrasë, Xheni e vret e para për vetëmbrojtje. Juria e bardhë e shpall të pafajshme, dhe ajo, pasi varros të dashurin e saj, kthehet në Itonvil.

Riçard Rajti shkroi asokohe për këtë roman se ai bën për të qeshur të bardhët por nuk ka temë, ide apo mesazh. Rajti po ashtu e kritikonte veprën e Hërstonit, pasi nuk merrej sa duhej as me konfliktin racor, as me atë klasor, por ai e pranonte rëndësinë e madhe të folklorit për kulturën zezake. Shumë bashkëkohës të Hërstonit e qortuan ashpër sidomos gjuhën dialektore zezake të përdorur në roman dhe pasqyrimin e problemeve midis grave dhe burrave zezakë. Duhet nënvizuar se vlerësime të tilla ishin tepër të skajshme dhe dukshëm të ndikuara nga pasionet dhe moda e kohës në prozën zezake, që përkrahte portretizimin e modeleve për t'u ndjekur në shoqërinë zezake dhe jo atë të heroinave rebele si Xheni.

Për këtë arsye, vlerësimin e drejtë jo vetëm të këtij romani por edhe të rolit të Zora Nil Hërstonit kritika e bëri shumë kohë më pas dhe e larguar nga pasioni i sertë i kohës. Ndonëse ishte e vërtetë se konflikti racial nuk ishte në qendër të veprës së saj dhe kjo përbënte largim nga prirja kryesore e kohës, Hërstoni e ndërmori këtë hap e vetëdijshme pasi zgjodhi të shkruante për përvojën e mëvetësishme zezake. Ajo ishte shkrimtarja e parë që zbuti tonin e protestës në prozë dhe hodhi vështrimin te marrëdhëniet brenda bashkësisë afrikano-amerikane, veçanërisht te roli i gruas në bashkësi. Kjo prirje përsiatëse dhe hulumtuese e bashkësisë mbetet mjaft e fortë edhe në prozën bashkëkohore zezake.

Për ironi, ajo që asokohe çmohej si dobësi e romanit, përdorimi i dialektit zezak, vlerësohet nga kritika bashkëkohore si një veçanti të spikatur që është prirje e rëndësishme në prozën e Elis Uokerit, Toni Morisonit, Gejl Xhonsit dhe shumë shkrimtarëve zezakë bashkëkohorë. "Suksesi më i madh i Hërstonit mbetet mjeshtëria e jashtëzakonshme me gjuhën, arritja e një shndërrimi dramatik të përdorimit të "dialektit" letrar në lidhje me zërin rrëfimor. Hërstoni prodhoi një lloj "teksti folës" […] që luhatet lehtësisht sa nga dialogu zezak "origjinal" Jugor te "ligjërimi i zhdrejtë i lirë" i rrëfimtarit"[25] Romanet e saj u shndërruan në burim frymëzimi edhe për lëvizjen feministe, jo vetëm për përshkrimin e një gruaje të fortë por edhe për mospranimin e rolit të "mushkës" të cilin gratë zezake duhej ta luanin kokëulur.

[25] George Hutchinson, "The Novel of the Negro Rennaisance," *The Cambridge Companion to the African American Novel,* ed. Maryemma Graham, (Cambridge University Press, 2004), p. 60.

Shkrimtarët e Rilindjes zezake patën mosmarrveshje të forta edhe për sa i takon rolit të mirëbërësve dhe botuesve të bardhë të cilët ndihmuan shumë nga personalitetet zezake të asaj kohe. Kjo përplasje mishërohet në pritjen që iu bë romanit të Karl Van Vehtenit "Parajsa zezake" (1928), të cilin disa shkrimtarë zezakë e vlerësonin ndërsa shumë të tjerë e përçmonin, pasi ai theksonte primitivizmin dhe seksualitetin zezak.

Gjatë fazës së fundit të Rilindjes së Harlemit shkrimtarët afrikano-amerikanë përdorën edhe satirën e cila "ishte përdorur nga romancierët e kahershëm afrikano-amerikanë, por vetëm pas rënies së Rilindjes së Harlemit realizmi satirik u shfaq plotësisht krahas formave të tjera të realizmit dhe natyralizmit që ishin pjesë e traditës së romanit afrikano-amerikan."[26]

Romanet e periudhës së Rilindjes Zezake kishin në qendër të tyre "kërkimin e zgjidhjes për mëdyshjen shoqërore dhe psikologjike të zezakut modern amerikan, kumtimin e spiritualitetit dhe seksualitetit të tyre njerëzor, si edhe përplasjen me forcat që kërcënonin ndershmërinë dhe zhvillimin e tyre."[27] Ato ishin prova më e fortë dhe e pakundërshtueshme e talentit letrar zezak që radhitej denjësisht krahas korifenjve të letërsisë amerikane.

***

Në fillimin e viteve '40 proza amerikane nisi të pësonte një lloj tjetërsimi. Përfshirja e Amerikës në Luftën e Dytë Botërore solli edhe në prozë këtë ndjenjë përfshirjeje, si edhe "u karakterizua nga një ndjesi e qartë e tensioneve historike, në të cilat pleksen dhe ripleksen prirjet e kundërta të rebelimit dhe angazhimit, tjetërsimit dhe konformizmit, unit të veçuar dhe shoqërisë masive, të një individi qesharak e absurd që mundohet të nxjerrë kuptimin ekzistencial të procesit anarkik dhe të tmerrshëm të historisë."[28] Fryma e përgjithshme ishte ajo e realizmit, sidoqë "ai ishte një realizëm i ri moral, shumë më i evropianizuar e kozmopolit se i mëparshmi."[29] Mbështetur në një trashëgimi të dyfishtë të realizmit e natyralizmit dhe atë të modernizmit, "proza amerikane dukej se interesohej për qenien njerëzore që luftonte për unin e saj në një epokë të molepsur nga trysnitë dhe forcat totalitare."[30] Këto prirje përshkojnë edhe prozën afrikano-amerikane të kohës.

Me botimin e romanit "Bir vendas" (*Native Son*) të Riçard Rajtit më 1940, proza afrikano-amerikane hyri në një epokë të re. Me nota të forta natyralizmi dhe realizmi social, ky roman përbën ndoshta gurin më të rëndësishëm kilometrik në prozën zezake. Siç ka shkruar edhe Irving Hau në sprovën e tij me shumë ndikim në letërsinë amerikane "*Djelmosha zezakë dhe bij vendas*" (*Black Boys and Native Sons*)[31], botuar më 1963: "Ditën kur u botua "Bir vendas", kultura amerikane ndryshoi përgjithmonë. … ai libër e bëri të pamundur përsëritjen e gënjeshtrave të vjetra … [si edhe] nxori në shesh, si kurrkush më parë, urrejtjen, frikën, dhe dhunën që e kanë gjymtuar dhe që ende mund ta

[26] Bernard Bell, *The Contemporary African American Novel: Its Folks Roots and Modern Literary Branches*, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 2004, p. 115.
[27] Ibid, p. 112.
[28] Maks Daiu, *Studime mbi romanin bashkëkohor amerikan*, ShBLU, 1997, f. 10
[29] Po aty, f. 11.
[30] Po aty.
[31] Titulli i esesë evokon dy veprat e Rajtit "Djaloshi zezak" (*Black Boy*) dhe "Bir vendas" (*Native Son)*.

shkatërrojnë kulturën tonë."[32] Ndërsa, duke bërë një dallim thelbësor me periudhën pararendëse të Rilindjes së Harlemit, shkrimtari, studiuesi dhe historiani Xhon Henrik Klark do të pohonte: "Pas daljes në skenë të Riçard Rajtit, periudha e privilegjeve për shkrimtarët zezakë mori fund. … Epoka e shkrimtarëve zezakë të përkëdhelur dhe të marrë në mbrojtje më në fund kishte mbaruar."[33] Sipas tij, me Riçard Rajtin fillon epoka e shkrimtarëve zezakë të cilët nuk kishin më nevojë për mbështetjen e mirëbërësve të bardhë, pasi edhe ata radhiteshin ndër shkrimtarët më të talentuar amerikanë. Në këtë pikë edhe vetë Rajti kishte të njëjtin qëndrim kur pohonte për Rilindjen e Harlemit se ajo prodhoi "drama, poezi dhe romane të përulura" shkruar nga "ambasadorë të kujdesshëm dhe të përmbajtur të cilët shkuan të lypnin te Amerika e bardhë"[34]

Shkrimëtarët si Riçard Rajt, Ralf Elison dhe Xhejms Bollduin e zotëruan prozën afrikano-amerikane të pasluftës. Veprat e tyre patën një ndikim shumë të madh te shkrimtarët e mëvonshëm dhe atmosfera e kësaj proze bazohej në tiparet e zymta të shoqërisë moderne pasindustriale ku individi në përgjithësi dhe zezaku në veçanti përballej me pikëpyetje të vështira. Këta shkrimtarë përshkruan mjeshtërisht tensionet raciale dhe shoqërore që kishin mbërthyer shoqërinë amerikane.

Riçard Rajti u lind në Misisipi dhe u rrit mes varfërisë, vuajtjeve dhe racizmit të skajshëm të Jugut amerikan. Si shumë afrikano-amerikanë të tjerë ai shtegtoi drejt Veriut industrial për të gjetur shpëtim dhe shpresë. Riçard Rajti u shndërrua në një shkrimtar me shumë ndikim dhe me një krijimtari shumë të pasur. Ndër veprat më të spikatura të tij do të përmendim një përmbledhje me tregime, "Fëmijët e xha Tomit" (*Uncle Tom's Children*, 1938), me një titull që dukshëm evokonte romanin e famshëm të Heriet Biçër Stouit, "Kasollja e xha Tomit", si edhe dy romane të rëndësishme për letërsinë amerikane, romanin e famshëm "Bir vendas" (*Native Son*, 1940) dhe "I përjashtuari" (*The Outsider*, 1953).

Pasi zbuloi se "edhe vajzat e bankierëve", pra, gjithëkush mund t'i lexonte dhe të përlotej me tregimet e përmbledhjes "Fëmijët e xha Tomit", të cilat pasqyronin përvojën e fëmijërisë së hidhur të shkrimtarit me racizmin në Jugun amerikan të paralizuar prej ligjeve "Xhim Krou", Rajti u zotua se do të shkruante një roman i cili "do të jetë kaq i fortë dhe i thellë saqë [lexuesit] do të duhet ta përballojnë pa ngushëllimin e lotëve"[35] Dhuna që Rajti kishte përjetuar në fëmijëri dhe më vonë në Çikago u bë shenja dalluese e prozës së tij. "Gjithë jeta ime më kishte pregatitur për realizmin, natyralizmin e romanit modern"[36] do të pohonte ai vetë në librin autobiografik "Djaloshi zezak".

Duke u bazuar te parimet e natyralizmit dhe realizmit, Riçard Rajti portretizoi Bigër Tomasin, personazhin kryesor të "Bir vendas", romanit që, sipas shumë studiuesve zgjeroi mundësitë për prozën afrikano-amerikane. Bigër Tomasi është një zezak i varfër dhe i paarsimuar që jeton në një shtëpi të vogël në lagjen jugore të Çikagos me familjen e tij. Bashkë me shokët e tij ai kryen grabitje dyqanesh zezake por nuk guxon të grabisë dyqanet e të bardhëve. Kur fillon punë si shofer për familjen Dalton, ai trembet dhe nervozohet nga afria që tregon Meri, vajza e Daltonëve, të cilën ai aksidentalisht e mbyt

[32] Henry Louis Gates Jr. dhe Nellie Y. McKay (ed.) *The Norton Anthology of African American Literature*, W. W. W Norton & Company, New York, 1997, p. 1320
[33] Ibid, p. 1321.
[34] Ibid, p. 1377.
[35] Ibidem.
[36] Cituar te: Maks Daiu, *Modern American Literature*, ShBLU, 2010, p. 281

në përpjeke për të mos u diktuar nga zonja Dalton se e kishte shoqëruar vajzën e dehur deri në dhomën e saj. Zonja Dalton është ironikisht dhe simbolikisht e verbër dhe nuk mund ta shohë. Në orvatjen për të mos u kapur, Bigëri vret edhe të dashurën e tij, Besin, por më në fund kapet, gjykohet dhe dënohet me vdekje, pavarësisht nga mbrojtja shumë elokuente e Boris Maksit, avokatit të tij të bardhë me ide komuniste.

Bigër Tomasi përbën një pikë të rëndësishme kthese në prozën afrikano-amerikane. "Proza zezake e mëparshme, përfshirë edhe "Fëmijët e xha Tomit" të Rajtit, i kishte përshkruar zezakët si viktima të pafajshme dhe pasive të racizmit që vuanin fatin e tyre në heshtje fisnike. Sikurse e pohon edhe vetë Rajti për veprat e tij të mëparshme, lexuesit mund të shpëtonin duke mos e kursyer keqardhjen kur lexonin vepra të tilla në vend që të përballeshin me faktet kokëforta të racizmit. Me Bigër Tomasin Rajti krijoi një personazh i cili nuk ishte as vuajtës i heshtur, as viktimë e pafajshme."[37] Bigër Tomasi ishte mishërimi i mllefit, urrejtjes, ndrydhjes dhe frikës që ndiente zezaku modern. Disa vite pas botimit të romanit, Xhejms Bollduini do të pohonte se çdo zezak mban brenda vetes, në një masë të caktuar, një Bigër Tomas. Pa dyshim që merita për këtë i takon Rajtit i cili e kujton lexuesin dendur në roman se Bigër Tomasi është një "bir vendas" dhe thelbësisht pjellë e përvojës amerikane. Bollduini po ashtu vlerësonte se, ndonëse një roman i rëndësishëm, "Bir vendas" prapëseprapë dështon në fund pasi bazohet më shumë te kategoritë sesa te jeta.

Sidoqoftë, vlen të theksojmë se "Bir vendas" shndërrohet në një përsiatje psikologjike, filozofike dhe shoqërore për pasojat e pallogaritshme të shtypjes dhe dhunës raciale. Gjendja psikologjike e Bigër Tomasit është rrjedhojë e drejtpërdrejtë e kushteve shoqërore që përshkojnë gjithë romanin. Bigër Tomasi përfaqëson dhimbjen dhe mllefin e racës së vet, ndërsa Daltonët përfaqësojnë strukturën e bardhë sunduese, të cilën Rajti qëllimisht e portretizon si bujare, mirëbërese, liberale dhe humane. Mirëpo Rajti përdor metaforën e verbërisë së zonjës Dalton për të shprehur pamundësinë e të bardhëve për të kuptuar gjendjen e dëshpëruar të zezakëve. Nga po e njëjta "verbëri" vuan edhe avokati mbrojtës i Bigër Tomasit. Boris Maksi nuk arrin të kuptojë unin ekzistencial të Bigër Tomasit prandaj edhe e ndërton mbrojtjen mbi një skemë marksite që e sheh Bigër Tomasin si viktimë të forcave shoqërore jashtë kontrollit të tij ndërsa ky i fundit në mënyrë të vetëdijshme pranon se vrasjet ishin akti më krijues i tij, dhe se ai i kreu ato për një qëllim. Me këtë qasje, Bigër Tomasi e përballon vdekjen në fund të romanit me guxim dhe përgjegjësi, të cilat i sjellin identitet dhe liri edhe pse me çmim shumë të lartë. Kjo ndjenjë për liri përshkon edhe romanin "I përjashtuari" ku me një titull simbolik dhe ekzistencial, si edhe përmes personazhit të Kros Damonit, i cili në fund të veprës thotë "doja të isha i lirë … të ndieja se sa vleja", Rajti ripohon të njëtin shqetësim.

Ralf Elisoni u lind më 1914 në Okllahoma, që asokohe kishte vetëm 7 vjet që ishte bërë një nga shtetet amerikane. Ai ishte shkrimtari afrikano-amerikan i cili u rrit me besimin e madh te mundësitë njerëzore dhe pati si misionin e tij përpjekjen për të shprehur humanizmin dhe shpirtin njerëzor të zezakut modern duke u bazuar te tradita e hershme afrikano-amerikane si dhe te folklori zezak. Elisoni besonte se "një funksion i artistit është të njohë këto rituale shoqërore [mitet, legjendat, gojëdhënat, këngët dhe

[37] Maks Daiu, *Modern American Literature*, ShBLU, 2010, pp. 281-2.

përrallat] dhe të nxjerë në dritë kuptimet e thella psikologjike të tyre."[38] Dy pasionet e tij të madha ishin muzika dhe leximi, të cilat i kishin rrënjët në fëmijërinë e hershme të tij.

Pasi ndoqi studimet për tri vjet në Institutin Taskixhi, më 1936 Elisoni u largua drejt Nju Jorkut. Me një arsimim të kënaqshëm, miqësinë dhe mbështetjen e personaliteteve si Riçard Rajti e Alen Loku, Elisoni nisi rrugën në lëmin e letërsisë. Prirjet rinore nga marksizmi, të frymëzuara edhe nga Rajti, ai i vuri në pikëpyetje pas leximeve të kujdesshme të filozofëve marksistë. Duke u larguar si nga ideologjia marksiste, ashtu edhe natyralizmi i Rajtit por edhe konceptimi i zymtë i jetës zezake prej tij, Elisoni i ktheu sytë nga bluzi, xhazi, dhe tragjikomikja e jetës, të cilat i dhanë edhe frymëzimin edhe pavarësinë artistike.

Përvoja e shkurtër gjatë Luftës së Dytë Botërore (1943-1945) në Marinën Tregëtare, e përballi Elisonin me paradoksin e forcave të armatosura amerikane që luftonin fashizmin me njësi ushtarake të veçuara për zezakët, simboli i racizmit amerikan. Pas asaj përvoje në Marinë, më 1945 Elisoni shkroi në një copë letër përfundimin e tij: "unë jam njeri i padukshëm", ndërsa 7 vite më pas e shndërroi atë ide në romanin e tij të vetëm "Njeriu i padukshëm".

Ashtu si verbëria e zonjës Dalton te "Bir vendas" simbolizon pamundësinë e njerëzve të bardhë për të kuptuar psikologjinë e zezakut, edhe "Njeriu i padukshëm" i Ralf Elisonit evokon mospërfilljen, anoniminë dhe pasigurinë që ndiente zezaku modern. I çmuar si një gur i rëndësishëm kilometrik në prozën afrikano-amerikane, ky roman i jashtëzakonshëm përzien realizmin, ekspresionizmin dhe surrealizmin dhe shqyrton probleme morale; megjithatë si thotë rrëfimtari anonim, "kur dikush është i padukshëm, ai i gjen probleme të tilla si e mira dhe e keqja, ndershmëria dhe pandershmëria, me tipare kaq të lëvizshme, saqë e ngatërron njerin me tjetrin …"[39] Duke pleksur ndikime letrare të shumta që nisin me Danten, Melvilin, Tueinin, Eliotin, si edhe ndikimin më të dukshëm të romanit "Shënime nga nëntoka" të Dostojevskit, "Njeriu i padukshëm" rrëfen dëshirën e një zezaku të paemër për të dalë "nga nëntoka" në dritë, për t'i dhënë fund letargjisë së afrikano-amerikanëve dhe fshehjes së historisë së tyre, por në fund të romanit rrëfimtari mëson të jetojë në nëntokë dhe zbulon dëshirën për ta shkruar historinë e tij.

Kritiku Herman Biver vëren se "Njeriu i padukshëm" ishte edhe një hap shkëputjeje nga romani i protestës. Ai pohon se "Elisoni do të këmbëngulte se, [duke qenë se ai nuk shihte dallim midis "artit dhe protestës"], "Njeriu i padukshëm" ishte fryt i një vizioni më të plotë, që përfshinte edhe mllefin, krahas ironisë dhe komedisë të cilat ndërthureshin me tragjeditë e jetës zezake."[40]

Pasardhës i padyshimtë i Elisonit ishte Xhejms Bollduini, i cili krijoi një roman zezak dhune, vuajtjesh dhe dëshpërimi. "Të gjitha veprat e Xhejms Bollduinit kanë vulën e besimit të tij se gjithë arti është një lloj rrëfimi shpirtëror; se të gjithë artistët, nëse duan të mbijetojnë, janë të detyruar në fund të tregojnë të gjithë historinë, të nxjerrin të gjithë dhimbjen. Por në veprën e Bollduinit, rrëfime të tilla nuk janë një formë vetëkënaqësie

[38] Bernard Bell, *The Contemporary African American Novel: Its Folks Roots and Modern Literary Branches*, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 2004, p. 81.
[39] Maks Daiu, *Studime mbi romanin bashkekohor amerikan*, Shblu, 1997, f. 13.
[40] Herman Beavers, "Finding Common Grounds: Ralph Ellison and James Baldwin", *The Cambridge Companion to the African American Novel*, ed. Maryemma Graham, (Cambridge University Press, 2004), pp. 189-190.

dhe katharsisi vetjak. Me elegancë dhe mjeshtëri, ai thumboi ndërgjegjen e ngurtë raciale të Amerikës duke lidhur përvojat më intime të tij me çështjet e fatit kombëtar dhe global."[41] Në qendër të romaneve të tij Bolduini vendos ato ngjarje të cilat iu gdhendën në kujtesë gjatë periudhës së fëmijërisë, si varfëria e skajshme, poshtërimi shoqëror dhe policor, indoktrinimi fetar mbytës, si edhe lidhja e tensionuar dhe e vështirë me njerkun e tij.

Romani i tij "Shko dhe thuaje në mal!" (1953) është një rrëfim gjysmë autobiografik dhe pasqyron jetën plot vuajtje të një familjeje zezake e cila kërkon të gjejë shpresë te feja. Në qendër të romanit është marrëdhënia midis një babai, Gabrielit, dhe thjeshtrit, Xhonit. Romani ka aluzione të qarta biblike ku lidhja midis Gabrielit dhe Xhonit të kujton atë midis Abrahamit dhe Ishamilit në Dhjatën e Vjetër. Duke u identifikuar me Ishamilin, si "kopili i padëshiruar" në familje dhe "i përjashtuari tipik", Bolduini e shfrytëzoi këtë figurë jo vetëm si shëmbëlltyrë të gjendjes së tij në familjen ku u rrit, por edhe si metaforë për zezakun brenda shoqërisë amerikane. Shkruar me tone të qarta emocionale, romani përmbys maninë e zezakëve për fenë, e cila sipas tij, është e pamjaftueshme për të zgjidhur problemet e zezakëve në kohët moderne.

Ndërsa në romanin "Një vend tjetër" Bollduini hulumton dhimbjen që shkakton mëdyshja për identitetin racor dhe seksual dhe shpreh intesifikimin e zemëratës politike që e kishte kthyer prozën e tij në një aktakuzë kundër kalbëzimit racial të shoqërisë amerikane. Rufus Skoti, personazhi qendror i romanit, nuk mund të gjejë vetveten në lidhjen e tij me Leonën, një bukuroshe e bardhë nga Jugu amerikan, dhe zgjidhjen e gjen te dhuna ndaj saj dhe vetëvrasja. Po të njëjtin fat pëson edhe lidhja e motrës së tij, Ida, me Vivaldon shokun e tij të ngushtë italian. Siç e nënkupton edhe titulli ironik i romanit, pamundësia e jetësimit të ëndrrës amerikane e bën Amerikën për afrikano-amerikanët "një vend tjetër".

Me rëndësi shumë të veçantë janë edhe sprovat letrare dhe kulturore të Bollduinit. Në sprovën më të hershme të tij, "Romani i protestës i gjithkujt" (1949), e cila u vlerësua asokohe si një sulm ndaj Riçard Rajtit, ai shqyrton romanet "Kasollja e xha Tomit" të Heriet Biçer Stout dhe "Bir vendas" të Rajtit si shembuj të kufizimeve dhe teprimeve ideologjike në prozë. Ndërsa në përmbledhjet "Askush nuk ma di emrin" dhe "Pas kësaj vjen zjarri" shkrimtari hulumton gjendjen raciale të shoqërisë amerikane. Duke nisur me optimizmin tipik të Dhjatës së Re, në përmbledhjen e parë mbizotëron fryma e besimit se afrikano-amerikanët do t'ia dalin të integrohen në shoqërinë amerikane ku gëlojnë forcat shëlbyese të dashurisë, Bollduini përfundon te zymtësia e Dhjatës së Vjetër; në përmbledhjen e dytë atë e mposht zhgënjimi nga pamundësia e shoqërisë amerikane për të nxjerë mësime nga historia e saj dhe për t'u shkëputur nga shtysat primitive dhe mitet skllavëruese.

Në një sprovë të shkruar tri javë pas vdekjes së Bollduinit, Morisoni pranon hapur ndikimin e madh të tij në veprën e saj si edhe nënvizon tri tipare thelbësore të prozës dhe botëkuptimit të Xhejms Bollduinit, të cilat ajo i quan "tri dhurata". Së pari, ishte gjuha mjeshtërore e Bollduinit. Pena e Bollduinit "nxori sekretet e gjuhës" dhe i dha asaj trajtë të re derisa ajo u shndërrua në "gjuhë me të vërtetë moderne, dialoguese, përfaqësuese, njerëzore." Ai e "zhveshi [gjuhën] si nga plogështia dhe rehatia e rreme, edhe nga pafajësia e shtirur, edhe nga shmangia, edhe nga hipokrizia" duke sjellë "qartësi dhe

[41] Gates, Henry Louis Jr. (et al.) *The Norton Anthology of African American Literature*, W.W. Norton and Company, New York, 1997, p 1650-51.

pushtet gjuhësor.” Sipas Morisonit, Bollduini nuk e pranonte “përkufizimin nga një gjuhë që kurrë nuk e ka njohur praninë tonë [zezake].”[42] Së dyti, Morisoni vlerëson guximin e Bollduinit për të sfidur “gjeografinë e bardhë, armiqësore dhe të panjohur, pasi [ai] kishte zbuluar se kjo botë [duke nënkuptuar “historia”] nuk ishte më e bardhë, dhe nuk do të ishte më e tillë kurrë.”[43] Së treti, Morisoni çmonte shumë butësinë e Bollduinit duke nënkuptuar “dashurinë dhe mirësinë që rrezaton proza e tij.”[44]

Si njohëse e shkëlqyer e prozës zezake, Morisoni bën edhe një dallim midis prozës së saj dhe asaj afrikano-amerikane të viteve ’40 dhe ’50 kur pohon se “shumica e librave të shkruar nga afrikano-amerikanët gjatë viteve ’40 dhe ’50, për çfarëdo teme të ishin, u drejtoheshin të bardhëve dhe këtë unë mund ta dëgjoj. Mendoni për titullin e një libri të shkëlqyer, shkruar nga Ralf Elisoni, “Njeriu i padukshëm”, pyetja që ngrihet është “i padukshëm” për kë? Jo për mua.”[45] Ndonëse ndikimi i madh i Bollduinit është i dukshëm, proza e Morisonit ndjek edhe prirjen e nisur nga Zora Nil Hërstoni dhe hulumton bashkësinë zezake duke qëmtuar nga bashkësia dhe kultura zezake ato vlera të cilat e bëjnë prozën e saj sa të “fisit” (sikurse shprehet vetë ajo) po aq edhe të përbotshme.

Autorët dhe veprat e tyre të periudhës së pasviteve ’40 shpërfaqin disa aspekte të përbashkëta por natyrisht kanë edhe veçanti të spikatura. Në pjesën më të madhe veprat e tyre përshkohen nga nota të qarta zemërimi, dëshpërimi dhe indinjate për shoqërinë amerikane, por nuk është e vështirë të dallohet ndër to edhe një dëshirë humaniste e shkrimtarëve. Ato përshkohen nga ndjesia e situatës absurde të unit, të nevojës së individit për t’u shkëputur nga një histori dhe një shoqëri e cila e bën të heshtur ose të padukshëm dhe që ai nuk ka mundësi ta kontrollojë apo ta zotërojë. Megjithatë, kjo temë absurdiste zbutet vazhdimisht nga dëshira për qytetari, për ta lidhur individin me shoqërinë, dhe për t’i dhënë kështu atij një vlerë që e kapërcen atë të një determinizmi ose viktimizimi të thjeshtë.

Në vitet ’60 do të mbizotëronin debatet e forta kritike dhe letrare për sa i takon rrugës të cilën duhet të ndiqte letërsia afrikano-amerikane. Pas Lëvizjes për të Drejtat Civile të viteve 1950 dhe Lëvizjes për Pushtet Zezak të viteve 1960, racizmi doli si çështje thelbësore shoqërore dhe politike në Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Lëvizja e Arteve Zezake, që ishte krahu kulturor i Lëvizjes për Pushtet Zezak, i rivlerësoi shkrimtarët zezakë në një dritë të re. Kështu letërsia afrikano-amerikane mund të shihej tashmë si pjesë e një kulture të veçantë dhe jo si zgjatim i letërsisë dhe kulturës amerikane me origjine evropiane. Duke qënë se shkrimtarët afrikano-amerikanë të viteve ’60 zunë të çmonin më tepër zezakët, sesa të bardhët si lexuesit e tyre, ata nisën të hulumtonin me një zell të rigjallëruar bashkësitë, kulturën dhe historinë e tyre.

Me gjithë këtë hulumtim të madh dhe të përbashkët të këtyre shkrimtarëve, vitet ’60 nuk ishin një periudhë njëngjyrëshe në historinë letrare afrikano-amerikane. Edhe pse pjesa më e madhe e veprave përshkoheshin nga toni nacionalist, disa nga shkrimtarët e shquar të kësaj periudhe si Ishmael Rid dhe Adriana Kenedi vunë në dyshim tendencën e

[42] Toni Morrison, "James Baldwin: His Voice Remembered; Life in His Language" *What Moves at the Margin: Selected Non-Fiction*, University of Mississippi Press, Jackson, 2008, p. 91
[43] Ibid, p. 92.
[44] Ibidem.
[45] Harriet Gilbert, *Interview with Toni Morrison*, World Book Club, BBC World Service, 2008, ritransmetuar më 7 prill 2012. (Zbardhja dhe përkthimi im, A. Sh.)

Lëvizjes së Arteve Zezake për të përshkruar të gjithë zezakët sikur të kishin të njëjtën prejardhje dhe formim kulturor, të njëjtat dëshira dhe synime. Shkrimtaret gra si Xhun Xhordan sfiduan tablotë kulturore nacionaliste të cilat i portretizonin zezakët me ngjyra tërësisht mashkullore. Shkrimtarët Jugorë si Tom Dent dhe Elis Uoker thyen kornizat e kësaj lëvizjeje ku Verilindja amerikane paraqitej si vendi i vetëm ku gjallonin zezakë "të vërtetë". Shkrimtarët emigrantë si Poli Marshall iu kujtuan lexuesve se kultura afrikano-amerikane nuk lëvrohej vetëm në ShBA por edhe në vende të tjera ku jetonin zezakë. Në të vërtetë, theksi nacionalist që e kundronte kulturën zezake si të njëtrajtshme i hapi udhë një çështjeje të rëndësishme për tërë periudhën bashkëkohore. Çfarë do të thotë, në të vërtetë, kulturë zezake?

Ndonëse e larmishme dhe aspak e njëtrajtshme, nga një hulumtim i përgjithshëm i prozës afrikano-amerikane del se kultura zezake ishte korpusi artistik dhe letrar i krijuar nga bashkësia afrikano-amerikane, ku sigurisht spikasnin disa elemente përbashkuese të veçanta, si origjina afrikane e krijuesve, e shkuara traumatike në skllavërisë, e tashmja e mbushur me racizëm, shpirti i qendresës dhe mbijetesës i ushqyer nga dëshira për liri dhe barazi shoqërore. Këto prirje mbizotërojnë mbarë kulturën afrikano-amerikane.

1.2. Veçori të prozës afrikano-amerikane në vitet '70 dhe '80

Proza afrikano-amerikane pas 1970-s ka prodhuar një plejadë shkrimtarësh me zë dhe me ndikim jo vetëm në letërsinë amerikane por dhe në atë botërore. Qëllimi ynë në këtë syth është të hulumtojmë drejtimet dhe tendencat e saj kryesore dhe të bëjmë disa dallime të përgjithshme me dekadat e mëparshme, duke u përqendruar në rolin e Toni Morisonit si prozatorja më e shquar afrikano-amerikne e tërë kësaj periudhe.

Në thelb, nuk ka ndonjë dallim të theksuar midis letërsisë afrikano-amerikane të viteve 1960 dhe asaj të viteve 1970, si në rrafshin politik ashtu edhe në atë kulturor. Të sfilitur nga "dhjetëvjeçari i vdekjes", siç i ka cilësuar vitet 1960 Elis Uokeri në romanin e saj "Meridian" (1976), tendencat e shkrimtarëve zezakë ndryshuan ritëm dhe kah në vitet 1970 duke u bërë më shumë vendore dhe gjithmonë e më pak kombëtare, një drejtim që e pati ndjekur edhe Folkneri dekada më parë dhe që doli shumë i suksesshëm.

Sipas studiuesit të mirënjohur të letërsisë afrikano-amerikane, Henri Luis Gejts tendencat letrare dhe kritike që dallojnë prozën afrikano-amerikane të viteve 1970 janë (1) rivlerësimi i kulturës, letërsisë dhe historisë shoqërore dhe kulturore, një pjesë e madhe e së cilës ishte lënë në harresë, ishte shtrembëruar apo edhe ishte fshehur; (2) hulumtimi i formave folklorike afrikano-amerikane si themel për veprat letrare; (3) vërshimi dhe dalja në plan të parë e grave shkrimtare afro-amerikane si në fushën krijuese ashtu edhe në atë studimore, çka dëshmohet nga prania e grave në të gjitha gjinitë letrare; (4) pranimi i larmisë së identiteteve të afrikano-amerikanëve; dhe (5) pjesëmarrja më e madhe e afrikano-amerikanëve në formësimin e studimeve për letërsinë amerikane.[46]

Qëmtimi në historinë dhe letërsinë zezake të së shkuarës, e parë kjo nga këndvështrimi i afrikano-amerikanëve, çeli udhën për një sërë botimesh që shërbyen si burim lënde të parë për vepra të rëndësishme letrare. Në fillim të viteve 1970, studimet historike si "Bashkësia zezake: Jeta në plantacion dhe Jugu para Luftës Civile" i Xhon Blasingeimit (1972) dhe "Gratë zezake në Amerikën e bardhë" i Gerda Lenerit (1973)

[46] Henry Louis Gates, et al, (eds.), *The Norton Anthology of African American Literature* – W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1997, p. 2012.

rishikonin rolin e zezakëve për të kuptuar historinë amerikane. Antologjitë letrare si "Letërsia zezake në Amerikë" i Hjuston Beikerit (1971) dhe "Suzana Syzezë: Tregime klasike nga dhe për gra zezake" i Meri Helen Uashingtonit (1975) e vendosnin theksin në traditën e letërsisë zezake të lënë në harresë për një kohë të gjatë. Nuk ishte habi që shkrimtarët ishin në pararojë të këtij rrëmimi historik. Në veprën e saj "Duke kërkuar në kopshtet e nënave tona" Elis Uokeri zbulon trashëgiminë kulturore të grave zezake të Jugut duke u përqendruar te format e artit të tyre që nga bërja e jorganëve dhe kopshtaria e deri te rrëfimi i përrallave. Në këtë lëmë, Toni Morisoni dha ndihmesën e saj në botimin e "Libri zezak", një libër me copëza historish afrikano-amerikane që përfshinin një larmi formash folklorike që nga recetat e gatimit e deri te ngjarjet historike të pasqyruara dhe të papasqyruara në librat e historisë.

Këto vepra patën një ndikim të madh te shkrimtarët afrikano-amerikanë. Teksa shkrimtarët e mëparshëm, si ata zezakë ashtu edhe ata të bardhë, nuk pranonin të trajtonin temën e skllavërisë, pasi e quanin atë një temë të turpshme dhe të mundimshme, shkrimtarët afrikano-amerikanë të kësaj periudhe u përqendruan te skllavëria si një mënyrë për të kuptuar të tashmen. Shembujt më të arrirë të kësaj tendence janë romanet "Korrigidora" i Geil Xhonsit (1975), "Kënga e Solomonit" (1977) dhe "E Dashura" (1987) të Toni Morisonit, "Desa Rouz" (1986) i Shirli En Uilliamsit apo "Dita e Nënës" (1988) i Gloria Nailorit. Skllavëria nuk ishte tanimë diçka që afrikano-amerikanët po përpiqeshin ta harronin. Po ashtu, ajo nuk ishte më një histori e vetme, por një mori historish dhe ndodhish të dhimbshme. Letërsia e shkuar qe përqëndruar te skllavëria në plantacione, ndonëse ajo nuk ishte forma e vetme e skllavërisë në Shtetet e Bashkuara. Toni Morisoni u fokusua në një fermë të vogël në Kentaki në romanin "E Dashura", ndërsa Shirli An Uilliamsi te "Desa Rouz" rrëfen historinë e udhëtimit drejt perëndimit që ndërrmerrnin zezakët për të fituar lirinë. Përqendrimi te historia si mjet për të kuptuar të tashmen do të sillte vepra letrare në të cilat skllavëria do të studiohej jo vetëm si një përjetim unik i afrikano-amerikanëve por edhe si një element qendror në zhvillimin e karakterit modern të letërsisë amerikane.

Është e rëndësishme të nënvizojmë se shkrimtarët afrikano-amerikanë të viteve '70 dhe '80 nuk prodhuan romane historike tradicionale dhe lineare si "Jubileu" i Margaret Uokerit, por veprat e tyre ridimensionuan të shkuarën dhe kërkonin të zbulonin tek ajo atë orientim që do t'i jepte kuptim së tashmes. Siç e ka theksuar edhe kritika letrare, vepra e Toni Morisonit që nga "Syri më i kaltër" e deri te "Shtëpia" (2012) ridimensionon terrenin e historisë kulturore dhe shoqërore afrikano-amerikane dhe përfshin edhe një bashkësi imagjinare e cila ndërpret atë ideologji që sundon në botën ku jetojmë. Ky ripërmasim verehet edhe në veprat e Elis Uokerit, edhe pse ajo e shtrin këtë terren në tri veprat e saj të fundit deri në Afrikë. Romanet "Mambo Xhambo" (1972) dhe "Udhëtim për në Kanada" (1976) të Ishmael Ridit nuk janë vetëm trajtime satirike të së tashmes por edhe rishikime të teksteve zezake për skllavërinë.

Një kthim tjetër te e shkuara shihet edhe në ndikimin e Afrikës në veprat e mjaft shkrimtarëve bashkëkohorë afro-amerikanë. Edhe pse pak romane i vendosin ngjarjet në Afrikë (mund të përmendim pasazhin për Afrikën te "Ngjyra e purpurt" i Elis Uokerit e disa romane të tjera) veprat e disa shkrimtarëve si Toni Morison, Gloria Nailor, Poli Marshall, Ishmael Rid e mjaft të tjerë përfshijnë sisteme dhe rituale bestytnish që përdoren në jetën afrikano-amerikane. Gjithashtu, shkrimtarë të shquar afrikanë, si Uole

Sojinka, shkrimtari i parë nigerian i nderuar me çmimin Nobel për Letërsinë, kanë pasur një ndikim të madh të shkrimtarët bashkëkohorë afrikano-amerikanë gjatë kësaj periudhe.

Shumë prej këtyre shkrimtarëve i kanë ruajtur dhe janë bazuar në kozmologji dhe mitologji të veçanta afrikano-amerikane. Në qendër të veprave të viteve ’70 – ’80 është rëndësia e stërgjyshërve. Rëndësia e një “kujtese”, e cila të përfshijë të gjallët dhe ata që “kanë ndërruar jetë” tek “E Dashura” i Morisonit, rimishërimi letrar i stërgjyshërve të saj te “Ngjyra e purpurt” i Uokerit, karakterizimi i ditës së nënës te “Dita e nënës” i Gloria Nailorit, përdorimi i kohës si në ëndërra për të shprehur vazhdimësi dhe jo copëzim nga Xhon Uaidmeni janë të gjitha pasqyrime të ritualeve shpirtërore dhe kulturore afrikano-amerikane.

Krahas vëmendjes ndaj rëndësisë së Afrikës, shkrimtarët bashkëkohorë zezakë zunë t’i kushtojnë vëmendje edhe çështjeve të gjuhës dhe identitetit shoqëror. Këto natyrisht më tepër do të ndiheshin në poezi, por gjetën gjithashtu pasqyrim edhe në prozë. Elis Uokeri, në romanin e saj “Ngjyra e purpurt”, i cili ka fituar edhe çmimin Pulitzer, shpërfaq fuqinë e madhe shprehese të dialektit të gjuhës angleze që përdorin zezakët, të cilën ishte rrekur ta ruante e ta pasuronte edhe pararendësja e saj letrare, shkrimtarja e shquar zezake Zora Nil Hërston. Romani i Uokerit ndihmoi në nxitjen e kërshërisë së studiuesve për këtë dialekt dhe të folme të veçantë të anglishtes. Artikulli i Elis Uokerit “*Në kërkim të Zora Nil Hërstonit*” botuar më mars 1975 në revistën “*Ms.*” dhe udhëtimi i Uokerit për te varri i shkrimtares në Itonvil të Floridës është një metafore e fortë sa për vijimësinë e traditës gojore zezake po aq edhe rivlerësimin e traditës letrare afrikano-amerikane.

Siç kishin bërë edhe shkrimtarët e mëparshëm zezakë, poetët dhe romancierët bashkëkohorë vijuan të përdornin format muzikore afrikano-amerikane si bazë për veprat e tyre. Edhe në këtë lëmë, poetët i përdorën ato mjaft më tepër se lëvruesit e gjinive të tjera, gjithësesi ato u përdorën edhe nga romancierët. Gloria Nailori përdori cilësitë e muzikës xhaz në romanin e saj të katërt “Kafeneja e Beilit” (1992), ndërsa Toni Morisoni në romanin e saj “Xhazi” nxjerr në pah cilësi të tilla thelbësore të kompozicionit të veprës si ritmet e shresëzuara të lirisë dhe improvizimit karakteristike për xhazin.

Shkrimtarët afro-amerikanë të filimshekullit të njëzetë, si Zora Nil Hërstoni, Stërling Brauni dhe Langston Hjuzi, ishin mbështetur të tradita gojore zezake dhe e kishin bërë atë burimin e tyre të frymëzimit. Në vitet ’70, shkrimtarët e rritën vëmendjen e tyre ndaj kësaj traditë, dhe ndaj asaj të cilën ata do ta quanin “gjuhë të njerëzve të thjeshtë”. Në tregimet e saj, Toni Kejd Bambera e përdor gjerësisht traditën gojore zezake të rrëfimit të përrallave, të cilën ajo e quan “tradita e kuzhinës”. Edhe Toni Morisoni në një citim mjaft të goditur nënvizon se të shkruash letërsi zezake nuk është thjesht çështje e përdorimit të së folmes karaketristike zezake por mishërimi gjuhësor i vlerava të veçanta. Një pjesë e prozës së saj përmban boshllëqe, hapësira midis fjalëve, të cilat kanë për qëllim të rrisin pjesëmarrjen e lexuesit në procesin e leximit të veprës së saj.

Një veçori tjetër dalluese e letërsisë afro-amerikane të viteve ’70 – ’80 ishte gëlimi i veprave letrare dhe kritike të shkruara nga shkrimtare gra, veçori kjo edhe e gjithë letërsisë amerikane të këtyre viteve. Shkrimtaret afrikano-amerikane të mëparshme, si Zora Nil Hërston, En Petri, Dorothi Uest dhe mjaft të tjera kishin vendosur në qendër të veprave të tyre gratë zezake, por veprat e tyre nuk ishin çmuar si domethënëse nga kritika. Nuk mund të themi se shkrimtaret zezake të viteve ’70 – ’80

ishin bërë krejt papritur më të talentuara, por ka dy arsye që ato u bënë më të njohura se pararendëset e tyre. Tregu letrar tashmë ishte zgjeruar shumë dhe morali kulturor ishte më i prirur t'i pranonte këto shkrimtare të reja dhe të talentuara, të cilat nga ana e tyre ishin gati të hulumtonin në veprat e tyre si tema qendrore sociale ashtu dhe politike.

Disa nga prozatoret zezake më të shquara të këtyre viteve si Elis Uoker, Toni Keid Bambara, Geil Xhons, Gloria Nailor, Toni Morison, etj, botuan romane të cilat e ndryshuan fokusin nga bashkësia zezake e parë si monolite duke e përqëndruar atë në bashkësi të veçanta e të vogla zezake. Ato i hodhën poshtë përkufizimet gjithëpërfshirëse për bashkësinë zezake dhe e vunë theksin te koncepti i dallimit të këtyre bashkësive, koncept ky që do të bëhej qendror në letërsinë dhe kritikën e viteve '70 dhe '80.

Në romanet e shkruara nga këto shkrimtare të njohura spikatin disa tipare dalluese. Ato përqendrohen te marrëdhëniet midis vetë zezakëve, qoftë midis burrave dhe grave, qoftë midis vetë grave zezake, ndryshe nga pararendësit e tyre të cilët më së shumti pasqyronin marrëdhëniet midis zezakëve dhe të bardhëve. Duke u përqendruar te marrëdhëniet midis vetë zezakëve këto shkrimtare vërtetuan se veprat e tyre u drejtoheshin veçanarisht afrikano-amerikanëve. Në vend që t'i idealizonin dhe t'i lavdëronin bashkësitë zezake, siç ishin përpjekur të bënin shkrimtarët e viteve '60 e më parë, ato u përqendruan te shprehja e kompleksitetit të kulturës dhe historisë afrikano-amerikane, dhe në të njëjtën kohë provuan se sa thellë brenda vetvetes i kishin ngulitur bashkësitë zezake steriotipat racistë që ndikonin në shpresat dhe ëndrrat e tyre.

Në hulumtimin e problemeve gjinore, këto shkrimtare të reja futën dhe trajtuan tema të reja në prozën afro-amerikane, siç ishin amësia, marrëdhëniet nënë – bijë, miqësia midis grave zezake, dhe lidhja midis seksualitetit dhe spiritualitetit në kozmologjitë afro-amerikane. Ndryshe nga simotrat e tyre të bardha, këto shkrimtare i lidhnin çështjet e tyre vetjake dhe ato të bashkësisë me çështjet më të gjera politike. Në të vërtetë, ato këmbëngulnin se çështjet vetjake dhe politike nuk mund të shiheshin si të ndara.

Natyrisht proza afro-amerikane e kësaj periudhe kulmon me Toni Morisonin e cila e vazhdon krijimtarinë e saj të spikatur edhe në ditët tona. Ajo dhe vepra e saj do të jenë objekti i mëtejshëm i studimit tonë.

1.3. Rrugëtimi i nobelistes së parë afrikano-amerikane në letërsi

Në katër dhjetëvjeçarët e fundit, Toni Morisoni ka botuar dhjetë romane, një përmbledhje me sprova dhe një dramë të cilat e kanë ndryshuar përfytyrimin për letërsinë dhe historinë amerikane. Në vitin 1993, ajo u bë shkrimtarja e parë afrikano-amerikane që u nderua me Çmimin Nobel për Letërsinë, jo vetëm për arritjet e saj vetjake por edhe për përkrahjen ndaj rëndësisë dhe bukurisë unike të letërsisë afrikano-amerikane.

E bija e Xhorxh Uoford dhe Rama Uillis, e quajtur fillimisht Kloe Entoni Uoford, ajo u lind në Lorein të Ohaios më 18 shkurt 1931. Prindërit e Morisonit ishin, si shumë afrikano-amerikanë të tjerë, me prejardhje nga Jugu. Për këtë arsye, trashëgimia e Jugut ka pasur ndikim të madh në veprën e saj. Vëmendja e Morisonit përqendrohet në mënyrë të veçantë te tema kryesore e kësaj trashëgimie; ajo e shpërnguljes së afrikano-amerikanëve, së pari prej Afrikës në Shtetet e Bashkuara e më pas prej Jugut amerikan në Veri. Ajo fokusohet veçanërisht në atë çfarë kanë përjetuar, humbur dhe përfituar afro-amerikanët nga gjithë këto zhvendosje të detyruara.

Në çdonjërin prej romaneve të saj, protagonisti largohet nga shtëpia në kërkim të së shkuarës dhe identitetit të familjes dhe kjo e lidh me një bashkësi më të gjerë. Por ndryshe nga shkrimtarët shtegëtarë afrikano-amerikane si Riçard Raiti, pra shkrimtarët të cilët u zhvendosën nga Jugu në Veri, ajo ushqen vlerësim dhe dashuri për rrënjët e saj zezake të ngulitura në Jugun amerikan. Kritikja Nelli Mekei shkruan se "gjyshi i Morisonit luante në violinë, prindërit i rrëfenin tregime drithëruese e të frikshme me fantazma, dhe nëna këndonte dhe shpjegonte simbolet e ëndrrave sipas një libri që ajo e mbante me vete.[47]" E edukuar me kulturën e thjeshtë zezake, ajo gjithashtu lexonte në shkollë edhe shkrimtarët e shquar evropianë. Fillimisht nuk ishte njohur me letërsinë afro-amerikane, por ajo lexonte me ëndje romanet klasike ruse, "Zonja Bovari" të Floberit, dhe veprat e Xhein Ostinit.

Më pas u largua nga Loreini për të ndjekur studimet në Universitetin Hauard në Uashington. Atje ndryshoi edhe emrin në Toni sepse shumë njerëz e kishin të vështirë të shqiptonin emrin Kloe. Gjithashtu mori mësime nga Alen Loku, një nga figurat më të shquara të Rilindjes së Harlemit. Mjaft interesant është fakti se Morrisoni ka thënë se pjesa më e madhë e letërsisë zezake që ajo lexoi në Hauard, e bëri "të ndihej e përhumbur" pasi nuk dukej e shkruar për të apo për zezakët që njihte ajo. Ishte pikërisht ky zbulim që do ta nxiste të shkruante romanin e saj të parë "Syri më i kaltër".

Pas kolegjit, Morisoni vijoi studimet në Universitetin Kornel, ku fitoi titullin master në gjuhën angleze më 1955. Teza e saj për tjetërsimin në veprat e Uilliam Folknerit dhe Virxhinia Ulfit, provoi se të dy këta shkrimtarë ishin thellësisht të dhënë pas botës së brendshme të personazheve të tyre dhe kishin një qasje shumë novatore për formën e romanit. Morisoni ka pohuar se ajo rreket të përfshijë në zhanrin tradicional të romanit karakteristikat jokonformiste romanore të artit zezak dhe se ajo "nuk e sheh letërsinë zezake si thjesht libra të shkruar nga zezakë apo si letërsi e shkruar për zezakët, apo si letërsi që përdor një mënyrë të caktuar të së folmes zezake. Ka diçka tejet të spikatur dhe të dallueshme tek ajo dhe është përpjekja ime për të gjetur atë stil të dallueshem dhe të pakapshëm në libra"[48].

Nga 1955 deri më 1957, Morisoni dha mësim në Universitetin e Teksasit Jugor e më pas u kthye në Hauard për të dhënë gjuhën angleze. Më 1964 ajo u bë kryeredaktore në shtëpinë botuese Rendëm. Përvoja e punës si redaktore do t'i shërbente në veprimtarinë e saj si shkrimtare. Morisoni ka këmbëngulur gjithmonë se vepra e saj nuk është autobiografike por tërësisht artistike dhe produkt i imagjinatës, ndaj dhe jeta e saj ka ngjallur fare pak interes për studiuesit e veprës së saj.

Romani i saj i parë, "Syri më i kaltër" (1970) u botua në kulmin e nacionalizmit kulturor zezak, kur pjesa më e madhe e letërsisë afro-amerikane tipizonte protagonistë meshkuj dhe kur lëvizja e grave sapo dilte në pah. Së bashku me "Jeta e tretë e Grenxh Koperlandit" të Elis Uokerit, ky roman shënoi një ndryshim dhe një kthesë në letërsinë amerikane si në formë ashtu edhe në përmbajtje. Gratë nisën të merrnin një rol më qendror në subjektet e vepave letrare; larmia e bashkësive të zezakëve do të hulumtohej më thellë, si edhe marrëdhëniet midis vetë zezakëve.

Pas botimit të "Syri më i kaltër", Morisoni u bë një recensuese mjaft e kërkuar dhe e suksesshme. Nga 1970 deri më 1974 ajo botoi më tepër se njëzet recensione në

[47] Nellie McKay, "An Interview with Toni Morison", *Contemporary Literature*, Vol 24, No. 4 Winter, 1983, pp 413-429; p. 428.
[48] Ibid, p. 422.

revista dhe gazeta shumë prestigjoze, si edhe ese për historinë zezake dhe lëvizjen e gruas. Në këtë mënyrë, ajo filloi të fitonte famë jo vetëm si shkrimtare por edhe si intelektuale e ndjeshme ndaj çështjeve kryesore të jetës bashkëkohore amerikane.

Si romani i saj i parë, ashtu dhe i dyti, "Sula" (1974) nxjerrin në plan të parë gratë afro-amerikane nga 1920 deri më 1940, por këtë herë në raportet e miqësisë midis dy grave – temë kjo disi e pazakontë dhe e patrajtuar më parë në letërsinë zezake. Vetë Morisoni ka thënë se një arsye se pse e shkroi romanin është se miqësia midis grave është e veçantë, e ndryshme, dhe nuk ka qënë në qendër të asnjë vepre të botuar para romanit "Sula". Romani hulumton marrëdhënien midis Nel Raitit dhe Sula Pisit, si dhe lidhjen midis tyre e bashkësisë zezake, dhe pikëvështrimin e bashkësisë për atë se çfarë duhet të bëjë një grua. Por ndërsa Morisoni ishte më tepër e interesuar për atë se çfarë çmon një kulturë si të mirë dhe të keqe, mjaft kritikë letrarë e kanë quajtur Sulën si mishërimin e vlerave feministe. Në disa intervista, ajo ka theksuar se cilësitë e Nelit, gruas tradicionale që rrit fëmijët, dhe të Sulës, gruas aventuriere të "botës së re", janë tipare që janë gërshetuar për një kohë të gjatë te gratë afro-amerikane. Nga nevoja atyre iu është dashur të jenë "edhe anija, edhe limani". I lëvduar nga shumë kritikë për paraqitjen e personazheve origjinale, romani "Sula", zhgënjeu disa të tjerë, veçanërisht ata të cilët kërkonin që Morisoni të shkruante për tema "më të mëdha dhe më të rëndësishme sesa gratë afro-amerikane", këndvështrim ky që solli letra proteste nga shkrimtarët Elis Uoker dhe Klerens Meixhor. "Sula" u përzgjodh si libri që mund të fitonte Çmimin Kombëtar të Librit më 1975 dhe i solli autores një publik më të gjerë, dhe një mundësi për të zgjeruar rishikimin e historisë pasi diapazoni i saj kohor kalon nga Lufta e Parë Botërore deri pas Luftës së Koresë, pra nga 1915 deri më 1965.

Por do të ishte romani i saj i tretë, "Kënga e Solomonit" (1977), që do t'i sillte asaj famë dhe vlerësim mbarëkombëtar. Ky roman mori Çmimin Kombëtar të Kritikëve të Librit dhe atë të Akademisë dhe Institutit Amerikan të Artit dhe Letërsisë. Duke gjurmuar historinë familjare të Dedëve, Morisoni pasqyron gati një shekull të historisë amerikane, me një prozë që buron dukshëm nga tradita muzikore dhe gojore afro-amerikane. Ndërsa të dy romanet e para kanë në qendër çështjet klasore, në të tretin del në pah marrëdhënia e klasës me racën. Ndryshe nga dy romanet e para, që për ndonjë kritik janë "të thata e të varfra dhe përqendrohen te gratë afro-amerikane", ky u vlerësua nga kritika si "një libër i mençur dhe i gjerë".

Ashtu sikurse "Kënga e Solomonit" bazohet në një përrallë afro-amerikane që bën fjalë për disa afrikanë të cilët fluturuan për në Afrikë dhe shpëtuan nga skllavëria, edhe "Kukulla prej zifti" (1981), romani i katërt i saj, e merr titullin nga një tjetër përrallë afrikano-amerikane dhe zhbiron mendjehollësinë që i japin zezakëve përrallat në një vend ku ata kanë qenë të shtypur për një kohë shumë të gjatë. Por "Kukulla prej zifti" është krejt ndryshe nga të gjitha romanet e tjera të saj, jo vetëm se përqendrohet në periudhën bashkëkohore (natyrshëm ai kthehet edhe pas në kohë), por edhe sepse pjesa më e madhe e ngjarjeve ndodhin jashtë Shteteve të Bashkuara, dhe ku rol kryesor luajnë edhe personazhet e bardha. Ky roman ishte një nga më të shiturit dhe i dha asaj një vend në Akademinë dhe Institutin Amerikan të Artit dhe Letërsisë.

Morisoni është shprehur se "E Dashura" (1987) është libri i parë i një trilogjie për llojet e ndryshme të dashurisë. Dy romanet që pasuan, "Xhazi" (1992) dhe "Parajsa" (1998) ishin plotësimi i kësaj trilogjie, e cila duket se bazohet te "Komedia hyjnore" e

Dantes, ku "Ferri" përkon me "E Dashura"; "Purgatori" është "Xhazi" ndërsa "Parajsa" mban të njëjtin titull.

"E Dashura" hulumton dashurinë e nënës dhe përqendrohet në çështjen e pronësisë, si bazë e ideologjisë tek e cila amerikanët kishin ngulitur fort institucionin e skllavërisë. Vepra prek gjithashtu edhe temën e mëmësisë në kushtet e skllavërisë. "E Dashura" doli si fryt i një historie të vërtetë të cilën Morisoni e zbuloi teksa redaktonte një libër historik me copëza nga histori të ndryshme të zezakëve, të titulluar "Libri zezak". Në një rast të pashembullt, Margareta Garner, një skllave e arratisur, e vrau të bijën foshnje, për të mos lejuar që ajo të kthehej përsëri në skllavëri. Më pas, ajo nuk u gjykua për vrasjen e së bijës dhe tentativën e vrasjes së fëmijëve të tjerë të saj, por për krimin "e rëndë" të vjedhjes së pasurisë, pasi ajo vetë dhe e bija çmoheshin si pronë e pronarit të bardhë. Në këtë roman, shkrimtarja hedh pas faktet historike dhe ndërthur fantastiken me historiken dhe realen me të mbinatyrshmen. Edhe pse Seta, personazhi kryesor dhe skllavja e arratisur, në të vërtetë e vret foshnjën e saj, e cila më pas i kthehet si fantazmë dhe e torturon. Seta izolohet nga bashkësia dhe jeton me fantazmën e foshnjës por më pas është bashkësia zezake që jetonte pranë saj që e ndihmon të çlirohet nga "fantazma e së shkuarës" dhe të rinisë jetën.

"E Dashura" ka prodhuar shumë analiza dhe komente kritike. Studiuesit e letërsisë afrikano-amerikane kanë rishqyrtuar historinë e skllavërisë. Kritiket feministe kanë shkruar për marrëdhënien nënë-bijë që është në qendër të romanit. Kritikët marksistë kanë zhbiruar marrëdhënien e vetëdijshme të prodhimit dhe riprodhimit si diçka qendrore në sistemin amerikan të skllavërisë. Kritikët formalistë kanë trajtuar teknikat novatore të romanit. Ndërsa studiuesit e kulturës dhe miteve afrikane kanë nisur të hulumtojnë marrëdhënien midis konceptit afrikano-perëndimor të adhurimit stërgjyshor dhe të mitit thelbësor të romanit. Ky libër mori Çmimin Pulicer për prozën artistike më 1988 dhe mjaft çmime të tjera prestigjoze.

Libri i dytë i trilogjisë për llojet e dashurisë dhe romani i gjashtë i Morisonit është "Xhazi". Ky flet për vitet 1920, një periudhë shumë e lartësuar në historinë afrikano-amerikane. Por shkrimtarja nuk pasqyron klubet e xhazit apo qarqet letrare që kanë mbizotëruar asokohe. Ashtu si edhe tek "E Dashura", romani u nxit nga një ngjarje e vërtetë historike – një fotografi e bërë nga fotografi i shquar afro-amerikan Xheims Van Zi. E pasqyruar te "Libri i të vdekurve të Harlemit" shkruar nga Kamila Billops, fotoja tregonte portretin e një vajze të re e cila ishte qëlluar me revole nga i dashuri i saj gjatë një mbrëmjeje, por emrin e të cilit ajo nuk pranoi ta tregonte para se të vdiste. Por në këtë roman, shkrimtarja nuk është dhënë aq shumë pas trekëndëshit të dashurisë sa pas mënyrës së spikatur se si rrëfehet ngjarja. Rrëfimtari e fillon romanin duke thënë "Shhhht, unë e njoh atë grua," dhe më pas hyn e del në tekst si të ishte një aparat fotografik, duke menduar se i ka regjistruar të gjitha, por më në fund e kupton që nuk ka regjistruar asgjë. Si veglat muzikore në një grup xhazi, pikëvështrimet e personazheve kryesore mbështesin ose iu kundërvihen atyre të rrëfimtarit. Ky roman ka marrë shumë vlerësime nga kritikë të njohur, por ka edhe nga ata që e kanë kritikuar, duke qortuar veçanërisht përpjekjen e shkrimtares për mjeshtëri të lartë artistike në dëm të shtjellimit të personazheve.

Në vitin 1998, ajo botoi edhe romanin e shtatë, dhe të tretë të trilogjisë së saj të dashurisë, "Parajsa", të cilin ajo dëshironte ta titullonte "Lufta", por, duke iu druajtur humbjes së lexuesve, botuesi nuk e pranoi atë titull. Ky roman i vendos ngjarjet në një

qytezë të banuar tërësisht nga zezakë, Rubi, dhe fillon me një fjali tipike morisoniane: "Në fillim ata vranë vajzën e bardhë." Struktura e romanit është e ngjashme me romanet e Folknerit, dhe kapitujt kanë emrat e personazheve, të cilat rrëfejnë pjesë të ndryshme të subjektit. I mbushur me retrospektiva, romani tregon sesi ngulitja e skajshme e një bashkësie në historinë e saj, e pengon atë që t'i përgjigjet së tashmes dhe e mban të gozhduar tek e shkuara. Edhe ky roman ka pasur mjaft vlerësime nga kritikët, por disa syresh e kanë cilësuar si romanin më të dobët të Morisonit.

Në vitin 2003, ajo botoi romanin e saj të tetë, "Dashuria". Në këtë vepër Morisoni përzien edhe një herë të gjitha temat e parapëlqyera të saj, si për shembull, marrëdhëniet midis dy grave zezake, midis Kristinës dhe Hidës (të trajtuara te "Sula"), të cilat kanë qenë shoqe fëmijërie. Autorja përshkruan po ashtu dashurinë dhe urrejtjen që ato ndiejnë për njëra-tjetrën, të cilat i burojnë nga lidhja e tyre me Bill Kozin, personazhin qendror të romanit, të cilin Kristina e kishte gjysh dhe Hida e kishte burrë. Vdekja e tij i shëndrron dy shoqet në armike të betuara të cilat jetojnë në të njëjtën shtëpi. Në këtë roman Morisoni i rikthehet po ashtu edhe lidhjes së botës së të vdekurve me atë të të gjallëve si në romanin "E Dashura". Përmes personazhit të Xhuniorit, Billi, që është i vdekur nga fillimi deri në fund të romanit, komunikon me botën e të gjallëve. Për sa i takon strukturës, edhe në këtë roman Morisoni përdor rrëfimin e copëzuar dhe të shumëfishtë, mpleksjen e zërave, përzierjen e kohës.

Në vitin 2008 Morisoni botoi romanin e saj të nëntë, "Një akt mëshire" i cili u prit mjaft mirë nga kritika letrare. Në këtë vepër, Morisoni u rikthehet dy temave qendore të gjithë veprës së saj, historisë dhe skllavërisë, por tashmë duke i hulumtuar nga rrënjët dhe nga periudha kur nisi gjithçka. Romani i vendos ngjarjet në vitin e largët 1682, kur skllavëria sapo kishte nisur të njëjtësohej me racën. Romani rrëfen për jetën e Xhejkob Vaarkut, personazhit qendror, i cili mbedh rreth vetes katër gra, Rebekën, gruan e tij, dhe shërbyeset Lina, Trishta, dhe Florens. Përpjektjet e Xhejkobit për të ndërtuar një "kopsht Edeni" në botën e re pengohen nga sëmundja e lisë e cila shkakton vdekjen e Xhejkobit dhe përmbys jetën e grave të fermës së tij. Një roman i shkruar me stilin tipik morisonian, "Një akt mëshire" është një mikrokozëm i Amerikës së hershme ku shkrimtarja përpos brutalitetit të skllavërisë nxjerr në pah edhe rrezikun e individualizmit, vlerës së madhe amerikane, duke theksuar nevojën për një strukturë apo njësi më të madhe se individi për të mbijetuar në mjedisin e egër të botës së re.

Romani i fundit i Morisonit, "Shtëpia", u botua në maj 2012 dhe u prit me shumë vlerësime nga kritika letrare. Në këtë vepër Morisoni përqendrohet te një marrëdhënie njerëzore e patrajtuar më parë në romanet e saj, lidhjen midis vëllait dhe motrës. Frenk dhe Jisidra Mani kanë një lidhje të veçantë dhe të fortë shpirtërore. Ata janë personazhe tipike morisoniane, me të shkuar traumatike ku bie në sy shpërngulja e dhunshme nga shtëpia, rritja pa dashuri dhe plot dhunë dhe vraja të thella fizike dhe shpirtërore.

Frenku rreket të gjej shpëtim në ushtri dhe merr pjesë në Luftën e Koresë, ku sheh me sy vdekjen e shokëve të fëmijërisë. I përndjekur nga trauma e humbjes së shokëve dhe turpi i akteve të përbindshme të kryera në luftë, ai përfundon në një spital psikiatrik nga ku detyrohet të arratiset për të shpëtuar të motrën. Jisidra e mbetur pa mbrojtjen e të vëllait bie pre e një mashtruesi i cili e shfrytëzon dhe e braktis. Naive dhe e vetmuar, ajo fillon punë te një mjek i bardhë i cili e shndërron në "kavje" për eksperimentet e veta të cilat i shkatërrojnë pjellorinë. Frenku e shpëton të motrën nga doktori ndërsa bashkësia e grave zezake të fshatit të lindjes ia shëron plagët. Romani është përpjekja e Frenkut dhe

Jisidrës për të gjetur "shtëpinë" e tyre fizike dhe shpirtërore ku të bëjnë paqe me të shkuarën dhe të gëzojnë të tashmen.

Në veprën e saj Toni Morisoni ka trajtuar aspekte të ndryshme të historisë së zezakëve në Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Në citimin e Çmimit Nobel ajo cilësohet si shkrimtare e cila "e karakterizuar nga një forcë vizionare dhe shprehje poetike, i jep jetë një aspekti thelbësor të realitetit amerikan." Natyrisht që ky "aspekt thelbesor i realitetit amerikan" është historia e afrikano-amerikanëve dhe veçanërisht ajo pjesë e saj e cila nuk është e pasqyruar në librat historikë, të cilët, sipas saj, përmbajnë vetëm versionin e "historisë së pushtuesit", siç e cilëson ajo versionin e shkruar nga të bardhët. Korrigjimi dhe rivlerësimi i kësaj historie përbën edhe prirjen dhe shqetësimin kryesor të gjithë veprës letrare të shkrimtares. Këtë synim autorja e arrin duke përdorur realizmin magjik në prozën e saj. Romanet e Morisonit shpërfaqin një estetikë të veçantë e cila përzien realizmin me fantastiken dhe analizën e hollësishme shoqërore me shqetësime filozofike. Këto tipare i japin prozës së saj cilësinë simbolike të mitit dhe kanë ngjallur si vëmendjen e publikut si edhe atë të kritikës letrare.

Vepra e saj në tërësi ngërthen çështje shoqërore bashkëkohore siç janë: historia si një fantazmë dhe makth që përndjek zezakët, kompleksiteti i racizmit, shfrytëzimi klasor dhe seksizmi, fuqia e traditës gojore dhe lidhjet shpirtërore me të, diapazoni mitik i imagjinatës, kapërcimi i kufijve të papërcaktuar midis dëshirave vetjake dhe çështjeve të ngutshme politike, dhe kjo veçanërisht për pjesëtarët e grupeve të shtypura. Vepra e saj gjithashtu shpreh edhe paradokset dhe shqetesimet e kahershme njerëzore si: lidhjet mes koncepteve njerëzore të së mirës, së bukurës, dhe së pushtetshmes; mirësia dhe ligësia; burimi i ndjesive njerëzore të identitetit nga bashkësia, e në të njëjtën kohë, ruajtja e veçantisë personale. Vetë Morisoni është shprehur se "nëse çdo gjë që bëj, kur shkruaj romane, (apo çfarëdo që shkruaj), nuk është për fshatin apo bashkësinë apo për ty, atëherë nuk është me vlerë. Unë nuk dëshiroj që të kanaq vetveten me ushtrime të mbyllura dhe të vetmuara të imagjinatës të cilat përmbushin vetëm detyrimin e ëndrrave të mia vetjake – pra, Po, vepra duhet të jetë politike … Mua më duket se veprat më të mira janë politike, dhe vepra duhet bërë patjeter politike e gjithaq e bukur"[49]. Pra, veprat e saj analizojnë problemet që shqetësojnë bashkësitë zezake dhe rreken të ushtojnë ndikimin e tyre edhe në një rrafsh më të gjerë shoqëror dhe politik. Në veprat e saj ajo shkruan për atë që ajo e quan "letërsi të fshatit, letërsi që është me të vërtetë për fshatin, për bashkësinë."[50]. Për këtë arsye, romanet e saj janë të rrënjosur në bashkësinë zezake ku ajo u rrit dhe në kulturën, gojëdhënat, përrallat dhe mitet e saj.

Përpos risive në brendinë e veprave të saj, Morisoni ka sjellë edhe risi në formën dhe strukturat e romaneve të saj. Ndonëse teknikat e rrëfimit që ajo përdor të kujtojnë Folknerin dhe shkrimtarët latino-amerikanë, ajo i ka përsosur më tej ato dhe i ka përdorur për të treguar ngjarjet e tmerrshme të skllavërisë, shqetësimet feministe, problemet e së shkuarës, nevojën për një kujtesë kolektive etj. Rrëfimi i shumëfishtë, përdorimi i teknikës së "përroit të ndërgjegjes", dykuptimësia dhe përdorimi i gjuhës së folur zezake, përdorimi i teknikave muzikore të xhazit dhe bluzit në rrëfim, ku zërat gërshetohen, dhe mbështesin ose kundërshtojnë njeri-tjetrin, janë disa tipare të stilit letrar të Morisonit. Në romanet e saj mbizotëron rrëfimi në kohën e tashme, i cili ndërthuret herë pas here me atë

[49] Bessie W. Jones "An Interview with Toni Morison", *The World of Toni Morrison*, (ed.) Bessie W. Jones and Audrey L. Vinson, Iowa, Kendal/Hunt, 1985, p. 183.
[50] Thomas LeClair, "The Language Must Not Sweat" *New Republic*, March 21, 1981, pp 25-30, p 26.

në të shkuarën, për të përçuar idenë se e shkuara ndikon në të tashmen, ide kjo që zotëron në veprën e saj. E shkuara duhet të pasqyrohet saktë dhe drejt për të kuptuar më mirë të tashmen. Këto aspekte të veprës së Morisonit janë objekt studimi i kapitujve vijues të këtij punimi.

KREU II

Hulumtimi i maktheve të historisë

2.1. Zhbirimi i historisë nga këndvështrimi i viktimave

Kryefjala e padiskutueshme e opusit letrar të Toni Morisonit është angazhimi me historinë e afrikano-amerikanëve në Shtetet e Bashkuara. Marrëdhënia midis letërsisë dhe historisë i ka rrënjët shumë thellë në lashtësinë njerëzore dhe janë të shumtë shkrimtarët të cilët kanë hulumtuar ngjarjet historike. Gjatë periudhës së modernizmit, kur u shkërrmoqën shumë bindje morale dhe të vërteta absolute, u shemb edhe versioni monolit i historisë. Si shkrimtarët modernë, edhe ithtarët e tyre pasmodernë u përqendruan te copëzat apo fragmentet e historisë, të cilat dëshmonin një të vërtetë historike më të gjerë dhe më të plotë sesa versioni zyrtar. Qasja e Morisonit ndaj historisë është qasje e njerëzve të papushtetshëm, të pambrojtur dhe të skajuar, që shpërfill qëllimisht kundrimin e ngjarjeve nga sytë e pushtetmbajtësve.

Këqyrjen e historisë nga këndvështrimi i njerëzve të thjeshtë apo i viktimave e kanë përqafuar shumë shkrimtarë bashkëkohorë, sidomos ata që vijnë nga shtresa shoqërore të skajuara të pakicave si indianët amerikanë apo afrikano-amerikanët. Një ndër farat e hershme dhe ndoshta shëmbëlltyrën më të bukur në letërsi të kësaj qasjeje e gjejmë te poezia e Bertolt Brehtit "Pyetje nga një punëtor që lexon" (1935), ku shkrimtari bën një seri pyetjesh të cilat vënë në dyshim "versionin zyrtar" të historisë por njëkohësisht e zgjerojnë diapazonin e përgjithshëm të saj. Shkrimtari pohon dhe pyet:

> "Djaloshari Aleksandër pushtoi Indinë.
> I vetëm ishte?
> Qesari mundi Galët.
> Po kuzhinier a kishte me vete?
> Filipi i Spanjës qau kur u mbyt Armada.
> Vallë vetëm ai qau?"[51]

"E qara mbretërore", sikurse e quan Kadareja vajin shterp, hipokrit dhe të pasinqertë të mbretit Filip, ka hyrë në librat e historisë, por e qara e madhe dhe e dhimbshme e mijëra nënave të Spanjës për humbjen e djemve nuk gjendet në libra.[52] Tanimë është pranuar nga të gjithë, si nga historianët dhe teoricienët e letërsisë, se historia zyrtare nuk është veçse "një rrëfim ngjarjesh" nga këndvështrimi i privilegjuar i atyre që kanë pasur në dorë të përzgjedhin çfarë duhet rrëfyer dhe çfarë duhet anashkaluar apo lënë në harresë. Vepra e Morisonit përfaqëson "vajtimin e nënave", dhe anashkalon plotësisht "të qarën mbretërore", e cila në këndvështrimin e Morisonit mbush librat e historisë.

[51] Bertolt Brecht, "Questions from a Worker Who Reads", traslated by M. Hamburger; *Bertolt Brecht: Poems 1913-1956*, Matheun, N.Y., London, 1976, p. 36.
[52] Ismail Kadare, *Mosmarrëveshja: mbi raportin e Shqipërisë me vetveten*, Botimet Onufri, 2010. f. 100.

Eduard Said, një ndër personalitetet e rëndësishme të teorisë letrare paskoloniale, kur flet për identitetin amerikan pohon: "para se të përgjigjemi se çfarë e formon identitetin amerikan, duhet të pranojmë se, si shoqëri shtegtare e ardhur dhe e mbivendosur në rrënojat e një pranie të madhe vendase, identiteti amerikan është shumë i larmishëm për t'u përmbledhur në diçka të njësuar dhe homogjene: në të vërtetë beteja e brendshme zhvillohet midis mbështetësve të identitetit të njësuar dhe atyre që e kundrojnë këtë tërësi si të ndërthurur dhe të pashndërrueshme në diçka të njësuar. Kjo përplasje nënkupton dy prirje të ndryshme, dy historiografi, njëra lineare dhe asimiluese ndërsa tjetra kundërvënëse dhe shpesh e lëvizshme."[53] Morisoni bën pjesë në prirjen e dytë pasi të gjitha historitë që rrëfen nuk janë lineare por kundërvënëse, nuk janë asimiluese por emancipuese, dhe gjithmonë shumëzëréshe.

Vepra e Morisonit ka si epiqendër hulumtimin e historisë afrikano-amerikane, por në çdo roman, shkrimtarja përmend edhe lidhjen e bashkësisë zezake me indianët amerikanë, dy pakicat më të përndjekura gjatë rrjedhës së historisë në Shtetet e Bashkuara. Në romanin "Kënga e Solomonit", kur Milkmeni niset të gjurmojë rrënjët e thella të familjes ai zbulon se indiania Heidi e ndihmoi dhe e rriti gjyshin Xhejk pas largimit fluturues të Solomonit dhe vetvrasjes së nënës Reina. Kur u rrit, Xhejku u martua me Singun, të bijën e Heidit. Në romanin "E Dashura", kur Pol D arratiset nga burgu i Alfredit në Xhorxhia bashkë me gjithë grupin e skllevërve, atyre u vjen në ndihmë një bashkësi indianësh Çeroki, të sëmurur nga "e njëjta sëmundje që pati shfarosur gati gjysmën e tyre dyqind vite të shkuara."[54] Ishte koha e Luftës Civile dhe ai grup indian ishte pjesa e pabindur e fisit që kishte bërë qendresë kundër zhvendosjes së detyruar në Oklahoma duke zgjedhur jetën ilegale në tokat stërgjyshore. Morisoni e shfrytëzon këtë episod për të pasqyruar përmes prozës tragjedinë e fiseve indiano-amerikane Çeroki, Çokto, Çikaso dhe Krik, të njohur në historinë amerikane si "Udha e Lotëve".[55]

Shfarosjen e fiseve të indianëve amerikanë, nga "e njëjta sëmundje si dyqind vite të shkuara", që përmendet tek "E Dashura", shkrimtarja e ritrajton më hollësisht në romanin "Një akt mëshire" përmes historisë së Linës. Jeta e saj përcaktohet nga trauma e fëmijërisë: shfarosja e fisit nga sëmundja e lisë. Në kujtesën e Linës janë skalitur trupat e pajetë të fisit që mbulonin tokën dhe bregun e liqenit. Rrëfimi i saj është rrëqethës: "Në fillim ata luftuan të largonin korbat, ajo dhe dy djem të vegjël, por nuk i bënin dot ballë as zogjve as kutërbimit, ndërsa kur mbërritën ujqërit, që të tre hipën në një pemë ahu aq lart sa mundën."[56] E mbetur gjallë nga ajo zezonë, Lina gjen strehë dhe punë në një bashkësi presbitariane derisa e bleu Jakobi.

Nuk mund të themi se Morisoni e trajton traumën historike të indianëve amerikanë me hollësinë dhe thellësinë që trajton atë të afrikano-amerikane, por nga shqyrtimi i prozës së saj lexuesi mund të nxjerrë thelbin e ekzistencës së indianëve

[53] Eduard Said, *Culture and Imperialism*, Random House Inc., New York, 1993, p. xxv.
[54] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1999, p. 111.
[55] "Ligji për Shpërnguljen e Indianëve" i miratuar nga Kongresi më 1830 me bekimin e Presidentit të kohës, Endru Xhekson, sanksiononte shpërnguljen e të gjitha fiseve indiane që banonin në tokat stërgjyshore në lindje të lumit Misisipi dhe vendosjen e tyre në Territorin Indian në Oklahomas. Shumica e tyre vendosën të shpërnguleshin vetë. Më 1838, Presidenti Martin Van Buren, bazuar te ky ligj, dërgoi Ushtrinë për të shpërngulur me forcë të gjithë ata që nuk kishin pranuar të largoheshin. Kjo njihet në histori si "Udha e Lotëve" sepse më shumë se 4000 indianë vdiqën gjatë udhëtimit të detyruar.
[56] Toni Morrison, *A Mercy*, Chato & Windus, London, 2008, p. 44.

amerikanë: shfarosjen nga sëmundjet, mashtrimet për rrëmbimin e tokës, shpërnguljet e përdhunshme dhe keqtrajtimet rrëqethëse.

Hulumtimin e së shkuarës Morisoni e ndërmerr jo vetëm për të zbuluar rrënjët e dhimbjes së bashkësisë zezake por edhe për të kuptuar të tashmen duke synuar arritjen e paqësimit të vërtetë të shoqërisë. Xhill Matus e nis me këtë fjali studimin për Morisonin: "Tërësia e veprës që ka prodhuar Toni Morisoni është e angazhuar fuqishëm me çështjet e historisë, kujtesës dhe traumës."[57] Ndërsa Xhon Apdajku pohon se: "që nga romani i saj i parë, "Syri më i kaltër" (1970), Morisoni ka shkruar prozë historike, në përputhje me besimin e famshëm folknerian se e shkuara nuk është e shkuar,"[58] duke nënkuptuar qartë ndikimin e jashtëzakonshëm që e shkuara ka tek e tashmja njerëzore.

Zhbirimi i thellë i së shkuarës afrikano-amerikane, veçanërisht i atyre faqeve të historisë të pluhurosura prej harresës së gjatë ose qëllimisht të papërfshira në librat e historisë, zbulon si shkaqet dhe rrënjët e vërteta të dhimbjes, e cila, që të mos përsëritet, nuk duhet të harrohet. Nga dhimbja e së shkuarës mund të nxirren mësime me vlerë të madhe. Për këtë arsye, proza e saj shërben si një kujtesë kulturore dhe si dëshmi e një të vërtete të jetuar në të shkuarën. Proza morisoniane pasqyron edhe forcat historike, shoqërore dhe ideologjike që prodhonin realitetin e ashpër ku afrikano-amerikanët gjallonin ose të shtypur ose të skajuar.

Nga një shqyrtim i shpejtë i kohës kur ndodhin ngjarjet në romanet e Morisonit nuk është e vështirë të dallosh se shkrimtarja i përzgjedh me shumë kujdes periudhat historike, të cilat jo vetëm mbulojnë gjithë diapazonin e historisë amerikane, por janë edhe epoka shumë të rëndësishmet për afro-amerikanët. Duket sikur Morisoni synon të përshkruajë shoqërinë amerikane dhe marrëdhëniet e ndërlikuara të saj me bashkësinë afro-amerikane gjatë gjithë rrjedhës së historisë, nga zanafilla e deri në ditët e sotme, gjithmonë nga këndvështrimi afrikano-amerikan dhe duke shpërfillur plotësisht aspektet e njohura të historisë.

Te "Syri më i kaltër" ngjarjet e romanit zhvillohen në vitet 1940-41 dhe zhyten edhe në periudhën e Depresionit të Madh. Por, as depresioni as Lufta e Dytë Botërore nuk përmenden fare në vepër, e cila përqendrohet plotësisht te Pekola Bridllavi, familja e saj dhe bashkësia e qytetthit zezak të Loreinit në Ohajo. "Sula" i vendos ngjarjet nga viti 1920 deri më 1965 dhe kapitujt mbajnë si tituj vitet përkatëse, por edhe aty përqendrimi është te Sula, shoqja e saj, Neli, familjet e tyre dhe bashkësia zezake e Medalionit. Te "Kënga e Solomonit" diapazoni kohor është nga viti 1931 deri më 1965, por gjatë rrjedhës së romanit ka zhbirime rrëfimore retrospektive që shkojnë deri në periudhën para dhe pas Luftës Civile. Këtu Morisoni ndjek të njëjtën qasje shpërfillëse të qëllimtë ndaj ngjarjeve të mëdha historike dhe trajton jetën e Mejkon Dedit dhe familjes së tij. "E Dashura" i vendos ngjarjet gjatë Luftës Civile dhe Rindërtimit, por pa i përmendur fare në roman. "Xhazi" shpalos epokën e Rilindjes së Harlemit përmes syve të Vajëletës dhe Xhoit. "Një akt mëshire" hulumton zanafillën e kombit amerikan nga këndvështrimi i një "grupi jetimësh".

Kësisoj, proza e Morisonit shpërfaq një ndjeshmëri të madhe për të hulumtuar shpirtrat e përhumbur të njerëzve të thjeshtë, të cilët kur përplasen me rrethana historike të vështira, apo gjenden "me shpatulla pas murit", kryejnë akte rrëqethëse. "Duke qënë se

[57] Jill Matus, *Toni Morrison*, Manchester University Press, Manchester, 1998, p. 1.
[58] John Updike, *Dreamy Wilderness: Unmastered Women in Colonial Viginia*, New Yorker, November 3, 2008, p. 38.

letërsia lind kryesisht nga idetë mbizotëruese në shoqëri, ajo mund të pasqyrojë ose këndvështrimin e klasës sunduese ose të klasës së njerëzve të thjeshtë. Kur letërsia pasqyron pikëpamjet e klasës sunduese, në një sistem ekonomik kapitalist, ajo përqendrohet kryesisht në përfitimet dhe mirëqenien e një pjese të vogël të popullsisë. Kur letërsia pasqyron pikëpamjen e njerëzve të thjeshtë, ajo përqendrohet te mirëqenia e shumicës së shtypur dhe të shfrytëzuar. Romanet e Toni Morisonit janë të prirura nga njerëzit e thjeshtë. Secili syresh hulumton kushtet e afrikano-amerikanëve të shtypur dhe të shfrytëzuar."[59] Kur Morisoni zhytet në thellësitë e së shkuarës, ajo zhbiron si shkaqet e përçudnimit të shpirtit njerëzor edhe mundësinë për një shërim shpirtëror dhe fizik. Por, duke i vendosur ngjarjet e romaneve në periudha të rëndësishme historike për Shtetet e Bashkuara, Morisoni zgjeron diapazonin e interpretimit të versionit zyrëtar të historisë, përmbys mitet historike, dhe depërton përtej fasadës, duke pasqyruar edhe një përmasë të panjohur të historisë dhe realitetit amerikan përmes forcës së letërsisë.

Ndonëse kanë qenë të shumtë gazetarët të cilët, gjatë intervistave që ajo ka dhënë, e kanë pyetur Morisonin për arsyet e përqendrimit të veçantë në çështjet e historisë, ajo shpesh jep përgjigje që e shmangin thelbin e pyetjes.[60] Për studiuesit e veprës së saj përgjegjen e kësaj pyetjeje ajo e ka dhënë si në romanet edhe në sprovat e saj. "Duke qenë e moshuar tanimë, unë e mbaj mend kohën kur ushqimi i shpirtit quhej darkë; asokohe dështimi i bashkësisë nuk mishërohej nga pijaneci i shtrirë në fund të rrugicës së lagjes por nga kodoshi i femrave që rrinte në krye të rrugicës. Shoqëria, apo cilido tjetër, vërtet mund t'i kishte shtyrë të dy në zgrip, mirëpo pijaneci i ishte përgjigjur me një akt të mrekullueshëm (edhe burrëror) konsumi, qëndrese, dhe imagjinate, ndërsa kodoshi i ishte dorëzuar pikëpamjes së "mishit si pronë", e njëjtë me atë të pronarit të skllevërve. Si pijaneci dhe kodoshi nuk kishin dinjitet, por ky i dyti e kishte harruar historinë e vet."[61] Me anë të këtij ilustrimi dhe shpjegimi të thjeshtë, që përdor një metaforë të goditur, Morisoni shpalos në radhë të parë rrezikun që mbart harrimi i historisë: rishfaqja e së ligës në formë të tjetërsuar, por me thelb të njëjtë. Pohimi kumton edhe dy qasjet e ndryshme njerëzore ndaj tronditjes apo traumës që individi pëson në shoqëri (abuzimin me vetveten dhe me të tjerë të pambrojtur apo të dobët), si edhe rolin e rëndësishëm të shoqërisë në shërimin e individit. Edhe këto çështje dhe shqetësime shoqërore janë tema kryesore në veprën e saj.

Ndonëse, sipas disa kritikëve, temën e zhbirimit të historisë dhe së shkuarës Morisoni e huazon nga shkrimtarët e mëdhenj pararendës të letërsisë amerikane, si Uilliam Folkneri, Riçard Rajti, Ralf Elisoni e të tjerë[62], ajo ka një qasje të ndryshme. Për Morisonin, thelbin e prozës së saj e përbën analiza e përimtuar e botës së brendshme të personazheve, e traumave dhe krusmave të tyre të cilat ndërthuren me rrëfimin e çiltër, "pa doreza", si e quan ajo, dhe pa droje se mund të jetë poshtërues për afrikano-amerikanët apo i pagëlltitshëm për lexuesin e bardhë.

---

[59] Dorothea Drummond Mbalia, *Toni Morrison's Developing Class Consciousness*, Selinsgrove, London and Toronto, 1991, p. 16.

[60] Në një intervistë të kohëve të fundit, (Toni Morrison, Interviewed by Razia Iqbal, BBC World News TV, Friday October 5, 2012), kësaj pyetjeje ajo u përgjigj me humor: "Sepse nuk e kuptoj realitetin e tanishëm."

[61] Toni Morrison, "Behind the Making of *The Balck Book*", Toni Morrison, *What Moves at the Margin: Selcted Non-Fiction*, University Press of Mississippi, Jackson, p. 34.

[62] Për më tepër shih: David Cowbart, "Faulkner and Joyce in Toni Morrison's *Song of Solomon*", Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism, ed. David Middleton, p. 95-109.

Morisoni bën edhe një dallim të rëndësishëm midis shkrimtarit dhe historianit. "Historiani doemos duhet të flasë me përgjithësime, dhe duhet të hulumtojë burimet e dokumentuara. [...] Ata zakonisht lënë jashtë historisë jetën e njerëzve të thjeshtë. Ç'kanë bërë njerëzit e mëdhenj quhet histori për ta. Mirëpo artistët nuk e kanë një kufizim të tillë."[63] Mungesa e këtij kufizimi e shtyn Morisonin të shpërfillë tërësisht në prozën e saj "historinë e njerëzve të mëdhenj" dhe të përqendrohet te përjetimet, motivimet dhe shtysat e brendshme të "njerëzve të zakonshëm" të bashkësisë zezake.

Në veprën e saj, të vërtetat historike nuk zbulohen duke cituar ligjet shtypëse, por përmes portretizimit të imazheve rrëqethëse të plagëve si fizike dhe shpirtërore të viktimave, të cilat padrejtësitë ligjore, shoqërore dhe morale i pësuan në lëkurë. Te "Një akt mëshire", kur pronari i skllevërve, D'Ortega e fton Jakobin për të këqyrur së bashku skllevërit si e vetmja mënyrë pagese që i ka mbetur për të shlyer borxhin që kishte ndaj tij, Jakobi vëren se "njëri prej skllevërve kishte në fytyrë damkën e hekurit të skuqur, e detyrueshme nga ligji vendor kur një zezak sulmon një të bardhë për herë të dytë."[64] Vepra e Morisonit tregon interes dhe trajton me hollësi traumën e "damkës me hekur të skuqur" dhe shpërfill ligjin që e detyronte damkosjen.

"Ligjit për Skllevërit e Arratisur" u miratua për të shpërblyer shtetet jugore për mbështetjen e tyre për pranimin e Kalifornisë si shtet pa skllavëri dhe dhënien fund të tregëtisë së skllevërve në Distriktin e Kolumbias. Miratimi i këtij ligji shkaktoi zemëratë të madhe te abolucionistët e Veriut dhe vetëm dy vite më vonë u botua "Kasollja e xha Tomit" e Heriet Biçër Stouit, që përmblidhte zemëratën e Veriut. Dhjetë vjet pas miratimit, përpjekja e shteteve të veriut për ta shfuqizuar këtë ligj nxiti shkëputjen e Karolinës së Jugut dhe më pas fillimin e Luftës Civile. Por, tek "E Dashura", Morisoni nuk tregon aspak interes për këto fakte historike dhe përqendrohet te tragjedia që ky ligj solli në jetën e Setës dhe familjes së saj. Te "Shtëpia", Morisoni e citon shkurt kontratën ligjore të hartuar nga pronari që e pengon tregëtarin e pronave të paluajtshme t'ia shesë Lilian Xhonsit shtëpinë e shumëdëshiruar, por Morisoni përshkruan me detaje psikologjike thyerjen shpirtërore që pëson ajo prej asaj kontrate raciste, e cila e ndalon të jetojë aty ku ka dëshirë.

Qasja rishikuese ndaj historisë që përqafon Morisoni synon jo vetëm të zbulojë makthet dhe traumat e historisë por edhe të tërheqë vëmendjen tek ato cilësi dhe vlera të mira - më e spikatura është pa dyshim qëndresa e paepur dhe paqësore ndaj shtypjes dhe tiranisë - të cilat bashkësia zezake duhet t'i ruajë dhe t'i mëkojë. Prandaj, opusi morisonian është një përpjekje për të çmontuar sistemin e shtypjes njerëzore dhe grishje për përqafimin e vlerave të lirisë së vërtetë njerëzore.

Mirëpo Morisoni pranon se vepra e saj është gjithaq e trilluar dhe e vërtetë. Një pohim i tillë duket si kundërthënie, prandaj natyrshëm në këtë pikë lind pyetja: a mund të jetë letërsia artistike e vërtetë ashtu si historia? Trillimi është lëmi i letërsisë ndërsa vërtetësia faktike fusha e historisë. Në studimet historike për skllavërinë mund të gjenden statistika, baza ligjore mbështetëse, shtrirja gjeografike dhe shumë aspekte të tjera të dokumentuara, por përjetimet e skllevërve nuk mund të gjenden. Ndërsa, proza e Morisonit pasqyron me vërtetësi frymën e kohës, mjetet e kontrollit dhe shtypjes së

[63] Toni Morrison, "Behind the Making of *The Balck Book*", Toni Morrison, *What Moves at the Margin: Selcted Non-Fiction*, University Press of Mississippi, Jackson, p. 37.
[64] Toni Morrison, *A Mercy*, Chatto & Windus, London, 2008, p. 20.

skllevërve, duke filluar nga feja e deri te dhuna, kamzhiku, zinxhirët e vargonjtë, si edhe mjaft aspekte të tjera të parëndësishme për historianët.

Të gjitha romanet e Morisonit përshkohen nga prirja për të rishikuar dhe rivlerësuar historinë, shoqërinë dhe përvojën afrikano-amerikane në Shtetet e Bashkuara. Në katër romanet e para shkrimtarja përqendrohet më tepër te bashkësia zezake dhe hulumton marrëdhëniet njerëzore në bashkësi, traumat, dhe problemet e dhunës raciale. Projekti morisonian për rishikimin e historisë duket se e ka tharmin te romani "Kënga e Solomonit", ku rrugëtimi për të zbuluar rrënjët e lidhjeve familjare dhe shpirtërore shfaqet me forcë. Nevoja e hulumtimit të së shkuarës për të kuptuar të tashmen merr rol qendror në të gjitha veprat e mëpasshme.

Në këndvështrimin tonë, përpjekja kryesore e shkrimtares në projektin për rishqyrtimin e historisë së afro-amerikanëve në ShBA, është të nxjerrë praninë zezake "nga skajet" dhe ta vendosë "në qendër" të debatit shoqëror. Pa asnjë dyshim, periudha e skllavërisë përbën epokën më të zymtë të historisë amerikane. Sipas shkrimtartes, tek epoka historike e skllavërisë (si dhe te mendësia e pronarit dhe skllavit,) gjenden zanafilla e dhimbjes për afrikano-amerikanët si dhe shkaqet e gjendjes së tyre të sotme. Për këtë arsye, fantazma e skllavërisë, e cila qendron si Bankoja shekspirian në tryezën e gostisë amerikane[65], përshkon tejembanë prozën e Morisonit dhe përbën makthin kryesor të shoqërisë amerikane.

2.2. Skllavëria dhe mendësia skllavëruese si dhunim i trupit dhe shpirtit njerëzor

Vepra e Morisonit është qartësisht kundër skllavërisë, mendësisë skllavëruese dhe shtypjes njerëzore. Duke hulumtuar thellë gjithë sistemin e skllavërimit në Shtetet e Bashkuara, nga zanafilla e deri në ditët e sotme, vepra e Morisonit është përpjekja e shkrimtares për zbulimin e shtysës shpirtërore njerëzore që nxit dëshirën për të skllavëruar tjetrin, por edhe demaskimi i mjeteve të përdorura nga pronarët e bardhë. Qëllimi përfundimtar është mëkimi i një vetëdijeje njerëzore e cila të dallojë mjetet moderne të skllavërmit dhe të sjellë çmontimin e kësaj së keqeje nga shoqëria njerëzore. Tema e skllavërisë apo skllavërimit si shtysë shpirtërore njerëzore shfaqet fillimisht në romanin "Kënga e Solomonit", dhe hulumtohet me hollësi tronditëse tek "E Dashura", "Xhazi", "Parajsa", dhe "Një akt mëshire".

Gjatë periudhës kur Morisoni u ngjiz si shkrimtare (nga viti 1965 e në vijim), mbarë letërsia afrikano-amerikane u karakterizua nga një rikthim te tema e skllavërisë. Një numër i madh shkrimtarësh afro-amerikanë, me emër dhe peshë në shoqëri, nisën të lëvronin rrëfimet e reja për skllavërinë, të cilat nisën me romanin "Përvjetori" (1966) të Margaret Uokerit dhe vijuan me romanet "Autobiografia e zonjës Xhejn Pitmen" (1971) të Ernest Geinsit, "Korregidora" (1975) të Gejl Xhonsit, "Largimi në Kanada" (1976) të Ishmael Ridit, "Desa Rouz" (1986) të Shirli En Uilliamsit, duke kulmuar me romanin "E Dashura" (1987) të Morisonit. Pyetjet e natyrshme që lindin janë: pse ndodhi ky rikthim te plaga e vjetër e skllavërisë, e cila ligjërisht kishte gati njëqind vjet që ishte mbyllur? A nuk ishte trajtuar e plotë kjo temë nga shkrimtarët e hershëm afrikano-amerikanë, të cilët

[65] U. E. B. Du Bois mëtonte se skllavëria ishte "fantazma e ulur si Bankoja në qendër të tryezës së gostisë amerikane" aluzion i qartë nga Makbethi. (Cituar te: Jill Matus, *Toni Morrison*, Manchester University Press, Manchester, 1998, p. x.)

e kishin provuar edhe në lëkurë? A kishte një bashkërendim të shkrimtarëve zezakë bashkëkohorë për trajtimin e skllavërisë duke synuar përparimin e mëtejshëm të bashkësisë së tyre? Apo ndoshta këta shkrimtarë kishin vënë re rishfaqjen e skllavërisë në forma të tjetërllojta, por me thelb të ngjashëm?

Rikthimi te skllavëria përkon me përpjekjet e mëdha të afro-amerikanëve për të çrrënjosur racizmin dhe për të fituar të drejtat civile të mohuara prej shoqërisë amerikane. Pa dyshim që tema e skllavërisë ishte trajtuar nga shumë shkrimtarë zezakë pararendës, por ajo ishte trajtuar me ndrojtje dhe një ndjesi turpi, (apo "me perde" si pohon Morisoni), dhe natyrisht, përparësi kishin pasur burrat dhe veprimet për të fituar lirinë fizike. Kishte ardhur koha që këto prirje të kalonin në rrafshin shpirtëror, si dhe të tejkalohej turpi nga e shkuara. Ndër shkrimtarët e parë bashkëkohorë zezakë që e sfidoi "ndjenjën e turpit" prej së shkuarës në skllavëri ishte Ralf Elisoni, i cili romanin e tij të famshëm "Njeriu i padukshëm" e nis me një përsiatje të rrëfimtarit për padukshmërinë e tij të cilën e gjurmon deri te skllevërit e familjes e tij. "Mua nuk më vjen turp që gjyshërit e mi ishin skllevër. Mua më vjen turp për veten time që, për një farë kohe, kam pasur turp."[66] Këtë qasje ndjek edhe Morisoni, e bindur se turpi dhe poshtërimi u takon atyre që i shkaktuan dhe i kryen mizoritë e skllavërisë, dhe aspak atyre që i pësuan ato. Ndjenja e turpit duhet tejkaluar pasi në raste mizorish barbare ajo bëhet mburoja më e përkryer për dhunuesit.[67]

Por, sipas Morisonit, kishte edhe një element tjetër kryesor te ky rikthim te periudha e skllavërisë. Lidhur me vendimin për të shkruar romanin "E Dashura", shkrimtarja pohon: "asokohe, zbulova se nuk dija asgjë për *atë kohë*, e them me të vërtetë. Dhe pastaj u trondita nga shtrirja kohore aq e gjatë. Befas kohëzgjatja, 300 vjet, zuri të më merrte frymën […] dhe mendova se ky do të ishte pa dyshim romani më pak i lexuar nga të gjitha që kisha shkruar sepse do të ishte për një temë që personazhet nuk donin ta kujtonin, unë nuk doja ta kujtoja, zezakët nuk donin ta kujtonin. Pra, kishte amnezi kombëtare." [68] Sipas Morisonit, ndjenja e turpit e gërshetuar me harresën për atë periudhë përbënin recetën e sigurt për përsëritjen e së ligës.

Për Morisonin, periudha e skllavërisë është historia e një holokausti të mirëfilltë, prandaj është thelbësor zhbirimi i plotë si i epokës edhe i mendësisë mbështetëse të skllavërisë. Ajo, po ashtu, është e vetëdijshme se një shkrimtar i vetëm mund të kryejë vetëm një pjesë të vogël të këtij misioni të rëndësishëm. Përpjekjen e shkrimtares për ta përshkruar epokën e skllavërisë si holokaust të përbindshëm njerëzor e përforcon kushtimi në faqen e parë të veprës: "gjashtëdhjetë milionë e më tepër"[69] skllevërve të cilët vdiqën gjatë udhëtimit transatlantik, pa mbërritur fare në brigjet amerikane. Ndërsa për skllavërinë, si dukuri historike, Morisoni pohon se ajo ishte "diçka e paparë në historinë e botës, për sa i takon shtrirjes kohore por dhe natyrës apo veçantisë shkatërrimtare të saj. Nëse Hitleri do ta kishte fituar luftën dhe do të kishte ndërtuar Rajhun e tij njëmijëvjeçar, në një pikë të caktuar kohore ai do ta kishte ndaluar vrasjen e njerëzve, atyre që nuk i donte nëpër këmbë, sepse do t'i duheshin disa për të bërë punët

[66] Ralph Ellison, *Invisible Man*, Vantage International Edition, New York, 1990, p. 15.

[67] Qasje të tillë mbështet edhe shkrimtari Ismail Kadare lidhur me përdhunimet serbe të grave kosovare gjatë luftës së Kosovës, ku ndjenja e turpit që ndiejnë viktimat është streha më e sigurt e përdhunuesve.

[68] Bonie Angelo, "The Pain of Being Black: An Interview with Toni Morrison", *Conversations*, 1989, p. 257.

[69] Kushtimi i romanit "E Dashura". Mbi gjatëdhjetë milionë skllevër zezakë mendohet se humbën jetën gjatë transportit me anije nga brigjet afrikane drejt Amerikës.

falas. Dhe 200 vitet e para të atij Rajhu do të kishin qenë saktësisht si periudha e skllavërisë që kanë përjetuar zezakët në këtë vend."[70] Natyrisht, ky është një nga pohimet më të ashpra kundër dukurisë së skllavërisë, me anë të të cilit shkrimtarja gjithashtu nënvizon se edhe marrëzia e pashoqe hitleriane ishte pasojë e drejtpërdrejtë e të njëjtit botëkuptim, kryekëput të gabur, që i ndan njerëzit në pronarë dhe skllevër.

Kur bën dallimin midis romanit "E Dashura" dhe rrëfimeve të hershme për skllavërinë Morisoni pohon: "Unë mendova ta këqyrja skllavërinë jo nga këndvështrimi i një pronari, as nga këndvështrimi i një burri. A e dini se pjesa më e madhe e rrëfimeve për skllavërinë ishin rrëfime arratisjeje të burrave të skllavëruar dhe ato ndjekin një model: skllavëri, arratisje, aventurë, liri. [...] Unë nuk doja të shkruaja thjesht dhe vetëm një rrëfim lirie, [...] doja diçka më të ndërlikuar, pra, zgripin ku e shpie njeriun ajo lloj gjendjeje."[71] Ky pohim jo vetëm vlen për të karakterizuar gati të gjitha rrëfimet e reja për skllavërinë (veçanërisht ato të shkruara nga gratë zezake) por ai përcjell edhe thelbin e përgjigjeve për pyetjet e parashtruara më sipër. Hulumtimi i skllavërisë duhet të hynte në rrafshin shpirtëror dhe mendor, pasi këta shkrimtarë kishin dalluar forma të reja skllavërie, të cilat duheshin luftuar, si: vijimi i mendësisë së pronarit dhe skllavit, racizmi, gjendja e gruas (zezake) në shoqëri, skllavërimi ekonomik dhe shpirtëror si pasojë e drejtpërdrejtë e skllavërimit të hershëm fizik. Këto prirje përbëjnë shpirtin e veprës së Morisonit.

Tek "Kënga e Solomonit", tema e skllavërisë nuk është qendrore, por në atë roman Morisoni hulumton nevojën e ngutshme për të kuptuar drejt të shkuarën, nga skllavëria e në vijim, sepse, pa u analizuar dhe kuptuar drejt, e shkuara e skllavëron të tashmen e individit. Djaloshi Milkmen Ded zbulon se nuk e njeh aspak të shkuarën e familjes dhe mendësia pronar-skllav mbretëron në mendjen e babait të tij, veçanërisht në mënyrën e drejtimit të familjes dhe rendjen e pandalshme drejt zotërimeve materiale. Mejkon Dedi e ka keqkuptuar përpjekjen dhe jetën e babait të vet, i cili pasi fitoi lirinë nga skllavëria ndërtoi me punë dhe mund fermën "Parajsa e Linkolnit". Kur anëtarët e familjes së pasur Batllër ia vrasin të atin, sepse lakmonin fermën e tij të begatë, Mejkoni i frikësuar nxjerr mësimin se duke pasur pronësi mbi të mira materiale ai do të ketë edhe respekt. Mirëpo, pa e kuptuar, ai ka zgjedhur të njëjtën qasje si të familjes Batllër, të cilët ia vranë babanë nga lakmia për të mira materiale. Pajlëti, e motra, ka zgjedhur të jetë e lumtur me punën e saj, ndonëse gjithmonë e varfër.

"E Dashura" shqyrton me thellësi tronditëse psikologjike dhe fizike periudhën e skllavërisë dhe të Rindërtimit të Jugut, veçanërisht nevojën e ngutshme të ish-skllevërve për të harruar makthet e skllavërisë për të vijuar jetën menjëherë pas saj dhe më pas nevojën për t'i kujtuar ato makthe për t'u shëruar nga traumat shpirtërore dhe plagët e thella. "Xhazi" përshkruan pasojat e skllavërisë dhe racizmit pasues, shpërnguljen e përdhunshme nga Jugu, ndjenjën e pasigurisë që zezakët përjetuan pas "shtegëtimit të madh", si edhe ndërlikimet e jetës në Veri. "Parajsa" paraqet si dëshirën utopike afro-amerikane për të krijuar një bashkësi ideale zezake, "një parajsë në tokën e premtuar", ashtu edhe dështimin e ëndrrës amerikane për arritjen e lumturisë. Ndërsa në romanin e parafundit, "Një akt mëshire", nobelistja i rikthehet historisë së skllavërisë dhe zhytet në

[70] Elsie B. Washington, "Talk with Toni Morison", Conversations, 1987, pp. 256-257.

[71] Harriett Gilbert, *Interview with Toni Morrison*, World Book Club, BBC World Service, 2008. (E ritransmetuar më 7 prill 2012. E dëgjueshme në faqen: http://www.bbc.co.uk/podcasts/series/wbc/all Zbardhja dhe përkthimi A. Sh.)

fundin e shkullit të shtatëmbëdhjetë, pikërisht në kohën kur skllavëria u lidh pazgjidhshmërisht me ngjyrën e zezë të lëkurës.

Morisoni është e vetëdijëshme se skllavëria ka qenë dukuria që ka përshkuar historinë njerëzore nga fillesat e veta, por skllavëria në ShBA pati një veçanti themelore, të cilën shkrimtarja e shtjellon gjerësisht te "Një akt mëshire", zbritja më e thellë kohore e shkrimtares në historinë amerikane. Kur gazetarja Lin Niëri e pyet Morisonin për arsyen e zhytjes aq të thellë në histori, shkrimtarja i përgjigjet: "Unë doja të veçoja racën nga skllavëria për të parë se si ishte, si mund të kishte qenë, të ishe skllav pa përkatësi racore. Unë nuk mund ta besoja se ajo ishte gjendja e natyrshme e njerëzve që erdhën (në Amerikë), sepse skllavëria kishte nevojë të ndërtohej, të mbillej, të institucionalizohej dhe të legalizohej. Për këtë arsye, u zhyta aq thellë në të shkuarën sa munda, deri në atë kohë kur kjo që ne quajmë sot Amerikë ishte territor i paqëndrueshëm, i veçantë; ishte territor ku shtetet nga të gjitha anët e botës po rrëmbenin toka dhe burime natyrore." [72] Ndërsa për veçantinë amerikane të skllavërisë Morisoni pohon: "Gjithëkush e di se nuk ka pasur asnjë qytetërim, qoftë ky Athina apo Moska, Anglia apo Franca, që të mos jetë mbështetur në një formë skllavërimi. Kjo ka pasur emra të ndryshëm, skllavëri, bujkrobëri, por zotërimi i punën së njerëzve ka qenë diçka e përhershme në botë. Pra, e pazakonta nuk ishte kjo. E pazakonta ishte lidhja e saj me racën, që ndodhi shumë më vonë. Prandaj për mua, ajo (Amerika koloniale) ishte epoka e përkryer për të parë se si nisi gjithëçka."[73] Lidhja e skllavërisë me ngjyrën e lëkurës ishte, sipas shkrimtares, truku djallëzor që i dha skllavërisë jetëgjatësinë e paimagjinueshme në Shtetet e Bashkuara dhe e bëri më të lehtë hartimin e ligjeve skllavëruese që do ta mbronin atë.

Proza e Morisonit e hulumton skllavërnë në disa përmasa, të cilat, historia i ka faktuar, se nuk ishin aspak të lehta për t'u shkallmuar. Për Morisonin skllavëria fillimisht nuk ishte vetëm shpërngulje e përdhunshme por edhe tregëti me fitime marramendëse për të gjithë njerëzit e përfshirë në të. Edhe tek "E Dashura", edhe te "Një akt mëshire" shkrimtarja trajton gjithë rrugëtimin e skllevërve duke filluar nga kapja dhe shitja e tyre nga vetë afrikanët deri te udhëtimi me anije përmes Atlantikut në kushte kafshërore. Nga fundi i romanit, personazhi i së Dashurës tregon me gjuhë mjeshtërore makthet e udhëtimit transatlantik dhe mbytjen në oqean të skllevërve kur ushqimi nuk mjaftonte deri në përfundim të udhëtimit.

Ndërsa te "Një akt mëshire" trajtohen si fitimet dhe "rreziqet" e tregëtisë së skllevërve. Në një nga përshkrimet më rrëqethëse të romanit Morisoni rrëfen "zezonën" që e ka gjetur tregtarin e skllevërve, D'Ortega. "Kishte ndodhur gjëma. Jakobi e kishte marrë vesh, por e dëgjonte me mirësjellje dhe me një grimë keqardhjeje versionin që rrëfente ky klient e borxhli njëherazi. Anija e D'Ortegës kishte qendruar e ankoruar për një muaj gati një milje detare larg bregut në pritje të një anijeje tjetër që duhej të mbërrinte nga dita në ditë për të zëvendësuar atë çka ishte humbur. Një e treta e ngarkesës kishin vdekur nga ethet në anije. Ai ishte gjobitur me dy mijë kilogram duhan nga gjyqtari i Lordit guvernator sepse i kishte hedhur trupat në det, shumë afër gjirit; mandej ishin detyruar t'i mblidhin kufomat – ato që mundën të gjenin (kishin përdorur rrjeta dhe gremça, dhe D'Ortega pohoi se blerja e tyre i kishte kushtuar dy paund e

[72] Lynn Neary, *Toni Morrison Discusses "A Mercy"*, intervistë televizive dhënë për New York Public Library. Intervista mund të shihet në faqen: http://www.youtube.com/watch?v=7IZvMhQ2LIU (Zbardhja dhe përkthimi im, A. Sh.)
[73] Ibidem.

gjashtë centë) – dhe ishin urdhëruar t'i groposnin ose t'i digjnin. U ishte dashur t'i ngarkonin në dy qerre (gjashtë shilinga), t'i shpinin në kënetë ku kandrat dhe aligatorët do t'i jepnin fund punës."[74]

Rrëfimi i D'Ortegës (dhënë në roman nga këndvështrimi i Jakobit) ka disa mesazhe shumë të qarta për skllavërinë. Së pari, ai e shmang emrin e vërtetë të skllevërve zezakë dhe i quan "çka ishte humbur" apo "ngarkesë" dhe përqendrohet vetëm te humbja ekonomike e të hollave. Në asnjë fjalë të rrëfimit nuk gjen keqardhje për humbje jetësh njerëzore. Gjuha që përdor Morisoni në këtë pasazh është e njëjtë me atë të përdorur në vijimësi gjatë historisë amerikane, madje edhe nga etërit themelues amerikanë të cilët e shmangën emrin e vërtetë të skllevërve, edhe në tekstin e kushtetutës. Për të arritur kompromisin kushtetues, ata përdorën shprehjen "tri të pestat e njerëzve të tjerë" në vend të fjalës "skllevërit". Përqendrimi te arritjet madhështore dhe sukseset e padiskutueshme të projektit për ndërtimin e kombit amerikan, duke shmanguar vuajtjet dhe mundimet e viktimave, (të cilat gjithmonë përligjen me fraza kompromisi, si "tri të pestat e njerëzve të tjerë" apo "dëme anësore"), është mendësi tepër e vështirë për t'u çrrënjosur. Por, edhe dhënia përparësi fitimeve ekonomike pa u shqetësuar për humbjet njerëzore është mendësi tepër e përhapur edhe në shoqërinë bashkëkohore, sidomos te drejtuesit e korporatave të mëdha, mendësi të cilën profesor Noam Çomski e ironizon me frazën "fitimi mbi njeriun" te libri i tij "Sistemet e pushtetit".

Përmes Jakobit dhe D'Ortegës Morisoni po ashtu parashtron dy qendrimet e kundërta për skllavërinë që mbizotëronin në Veriun dhe Jugun amerikan, si edhe zanafillën e ligjeve raciale në Shtetet e Bashkaura. Mosmarrëveshja fillestare midis Jakobit dhe D'Ortegës është tejet domethënëse, sepse këto dy personazhe janë mishërimi i dy qasjeve krejt të ndryshme për skllavërinë prandaj përplasja midis tyre është shëmbëlltyra e dy prirjeve shoqërore amerikane të asaj kohe: mbështetjes te skllavëria dhe nerverisë për atë padrejtësi morale dhe shoqërore.

Kur Jakobi më në fund e kupton se D'Ortega nuk ka gjë tjetër, përveç skllevërve, me se të shlyejë borxhin "e pushtoi një drithërimë. Mishi nuk ishte malli që tregëtonte ai."[75] Në orvatjen e tij për të gjetur një zgjidhje që të mos i humbiste të hollat që kishte dhënë borxh por edhe "për një trill, thjesht që t'ia mbyllte gojën, dhe shumë i sigurt se D'Ortega do ta refuzonte", ai i kërkoi D'Ortegës nënën e Florensës në këmbim të parave të tij. Befasimi dhe refuzimi i D'Ortegës është i prerë. "Ah jo. E pamundur. Këtë nuk e lejon gruaja ime. Ajo nuk bën dot pa atë. Kjo është kuzhinierja jonë kryesore. Më e mira."[76] Në fytyrën e trembur të D'Ortegës, Jakobi kupton të vërtetën e maskuar me argumentin e sajuar dhe mendon: "D'Ortega do të humbiste shumë më tepër se gatimi nëse humbiste atë skllave."[77] Shfrytëzimi seksual i skllaveve prej pronarëve, nënkuptuar qartë nga fjalia e Jakobit, ishte plaga e fshehur e skllavërisë. Por, kur nëna e Florensës i përgjërohet që të marrë të bijën dhe jo atë, ai thyhet dhe vendos të pranojë ofertën e D'Ortegës duke mërmëritur "Zoti më ndihmoftë, nëse kjo nuk është tregëtia më e ndyrë."[78]

[74] Toni Morrison, *A Mercy*, Chatto & Windus, London, 2008, p. 14
[75] Ibid, p. 20.
[76] Ibidem.
[77] Ibid, p. 22.
[78] Ibid, p. 24.

Përplasja midis D'Ortegës dhe Jakobit ka edhe një pasojë të rëndësishme në rrafshin e brendshëm psikologjik. Ajo ngjall zili në shpirtin e Jakobit për jetën plot luks që bën D'Ortega. Duke bërë një analizë të hollësishme të mënyrës së pasurimit të D'Ortegës, Jakobi bluan në mendje: "Shfrytëzimi i një armate punëtorësh të papaguar e bënte të mundur jetën plot qejfe të D'Ortegës. Pa anijet e ngarkuara me skllevër angolianë ai jo vetëm që do të ishte i kredhur në borxhe, por do të hante me duar dhe jo në pjata pocelani; do të flinte gëmushave të Afrikës dhe jo në shtrat perandorak. Jakobit i ngjalli krupë pasuria e bazuar te puna e skllevërve që kërkonte edhe dhunën për t'u siguruar."[79] Prandaj Jakobi "ishte i vendosur të provonte se edhe puna e tij mund t'i sillte pasurinë dhe statusin që gëzonte D'Oretega, por pa e shitur ndërgjegjen me para."[80] Ai zgjedh të merret me tregëti dhe malli i tij bëhet sheqeri dhe rumi. Mirëpo edhe tregëtia e tij do të bazohej tërthorazi te puna e skllevërve në plantacionet e largëta të kallamsheqerit, por ai e qetëson ndërgjegjen kur pohon se "kishte një dallim të thellë midis afërsisë me trupat e skllevërve në Xhublio dhe një fuqie punëtore të largët në Barbados."[81] Në mënyrë simbolike, garën me D'Ortegën Jakobi vendos ta fitojë duke ndërtuar edhe ai një shtëpi të madhe dhe të bukur si ajo e pronarit të skllevërve. Ironikisht, Jakobi vdes nga sëmundja e murtajës pa e shijuar shtëpinë madhështore asnjë ditë.

Ndonëse me vështirësi, Jakobi dhe D'Ortega e arrijnë marrëveshjen për përfitimin e ndërsjelltë dhe për shmangien e një beteje fizike apo ligjore. Duke e trajtuar skllavërinë nga fillesat, Morisoni nënvizon se ajo ishte dështimi më i madh i projektit amerikan të "lirisë dhe tokës së premtuar". Për Morisonin, skllavëria ishte damka e turpit në trupin e brishtë të kombit amerikan; paradoksi në themelin e ndërtimit të kombit, prania e "një popullsie të shtypur dhe skllavëruar" në zemër të një kombi të themeluar mbi idealin e lirisë. Morisoni nënkupton se për zezakët Amerika nuk ishte "toka e premtuar" por "Egjipti i faraonit Ramses."

Pa dyshim, skllavëria ishte pronësi ligjore e njeriut mbi njeriun, nga e cila buronin me radhë, sundimi i tjetrit përmes dhunës rrëqethëse fizike, shkatërrimi i familjes apo vrasja e dashurisë së nënës për fëmijën apo fëmijës për nënën, shfrytëzimi kafshëror i gjithanshëm, humbja e plotë e identitetit njerëzor, përdhunimi seksual, përçudnimi shpirtëror dhe trauma psikologjike shpirtgërryese. Kundrimi i maktheve të skllavërisë nga këndvështrimi i gruas zezake mbart një mesazh të veçantë në prozën e Morisonit: gjendja e vështirë e gruas nuk kishte gjetur zgjidhje; kësisoj ajo ishte "skllavja moderne" ende e paçliruar nga vargonjtë e skllavërisë.

Hartimi i ligjeve që mbronin dhe veçonin të bardhët nga gjithë racat e tjera, duke garantuar kësisoj sundimin e të bardhëve, nga këndvështrimi i Morisonit, nisi gjatë periudhës së Amerikës koloniale. Shtysa kryesore për ato ligje në koloninë e parë amerikane të Virxhinias ishte bërë "lufta e popullit",[82] siç e quan Morisoni rebelimin e Nathaniel Bejkonit, kryengritja e parë në tokën amerikane. Atë moment historik dhe pasojat ligjore të tij shkrimtarja i shtjellon nga këndështrimi i Jakobit: "Kur shpresat e

[79] Toni Morrison, *A Mercy*, Chatto & Windus, London, 2008, p. 25.
[80] Ibid, p. 27.
[81] Ibid, p. 33.
[82] Morisoni e quan "lufta e popullit" kryengritjen e Nathaniel Bejkonit të vitit 1676 në Virxhinia. Kjo vlerësohet si kryengritja e parë në kolonitë amerikane ku anëtarë të shtresave të ndryshme shoqërore, skllevër zezakë, varfanjakë të bardhë dhe punëtorë me kontratë të kryesuar nga një pronar tokash aristokrat u bashkuan dhe sulmuan qendrën e pushtetit duke përmbysur guvernatorin e Virxhinias, Uiliam Bërkeli.

asaj "lufte të popullit" përfunduan në duart e xhelatit, puna që ajo pati kryer ishte pjellja e një tufe të reja ligjesh, të cilat sanksiononin kaosin me mëtimin e mbrojtjes së rendit. Me heqjen e të drejtës së çlirimit nga skllavëria, si dhe të drejtës së grumbullimit, udhëtimit dhe armëmbajtjes vetëm për zezakët; me dhënien e lejes për çdo person të bardhë për të vrarë cilindo zezak, edhe pa arsye, por duke dëmshpërblyer pronarin për gjymtimin apo vdekjen e skllavit, ata veçuan dhe mbrojtën të gjithë të bardhët nga çdokush tjetër përgjithmonë."[83] Ndonëse edhe një numër i madh punëtorësh të bardhësh me kontrata robëruese ishin gati në të njëjtat kushte të mjerueshme ekonomike dhe shoqërore si skllevërit zezakë, klasa e pushtetshme e përdori ngjyrën e lëkurës jo vetëm për t'i veçuar por edhe për t'i bërë të bardhët e skllavëruar ekonomikisht të ndiheshin superiorë ndaj zezakëve.

Në romanet "E Dashura" dhe "Një akt mëshire" Morisoni shqyrton dy forma të ndryshme të skllavërisë: edhe "skllavërinë e butë apo të ndriçuar", të përfaqësuar përkatësisht nga zoti Garner, pronari i plantacionit "Shtëpia e ëmbël" tek "E Dashura" dhe Jakobi te "Një akt mëshire", si dhe "skllavërinë e egër dhe kafshërore", të përfaqësuar nga "Mësuesi", kunati i zotit Garner, dhe Senjor D'Ortega. Tek "E Dashura" Morisoni e nis me iluzionin e "skllavërisë së butë" dhe pastaj shpalos "skllavërinë kafshërore", ndërsa te "Një akt mëshire" ajo nis me të dytën dhe vazhdon me të parën, pa nguruar t'i demaskojë të dyja format.

Zoti Garner kishte krijuar iluzionin e sigurisë për skllevërit e "Shtëpisë së ëmbël" dhe krenohej se i trajtonte ata njerëzisht. Të gjithë pronarët e tjerë e kritikonin për qasjen e butë, por ai nuk e ndyshonte trajtimin. Ndonëse zoti Garner u bënte skllevërve disa lëshime të vogla, si pushimin e ditës së dielë apo i lejonte të mësonin shkrim dhe lexim (nëse dëshironin), kjo sjellje nuk e ndryshonte aspak faktin se ai ishte pronari dhe zezakët në plantacion ishin skllevërit e tij. Ai e lejoi Hejllin që të paguante lirinë e nënës së tij, Bejbi Sagsit, me punën e të dielave për pesë vite me radhë. Me të hollat e përfituara zoti Garner bleu Setën katërmbëdhjetëvjeçare si zëvendësuese të Bejbi Sagsit të gjymtuar dhe tepër të moshuar për të punuar në Suit Houm. Krijimi i iluzionit se skllavëria ishte "diçka e mirë" përmes trajtimit njerëzor të skllevërve ishte po ashtu një truk i zgjuar i z. Garner, që garantonte jetëgjatësinë e skllavërisë. Pas vdekjes së tij, "Mësuesi" me trajtimin çnjerëzor ndaj skllevërve i shtyu ata drejt kërkimit ose të lirisë ose të vdekjes.

Shenjat e para se ky trajtim ishte një iluzion jepen me anë të episodit ku Seta i kumton zonjës Garner se kishte vendosur të martohej me Hejllin me shpresën se do të kishte një ceremoni martese. "Duhet të ketë një ceremoni, apo jo? Një prift, mbrëmje, vallëzim, diçka."[84] Por kësaj shprese të Setës zonja Garner i kthen një përgjigje të thjeshtë dhe kuptimplotë: "Ti je vajzë e ëmbël." Seta e kupton se ndryshimi i vetëm që do të kishte si "vajzë e martuar", ishte se "pas martesës" do të shkonte të flinte me Hejllin. Duke jetuar me iluzionin e rremë të sigurisë, Seta i lindi të gjithë fëmijët me të njëjtin burrë, Hejllin, dhe meqë u lejua të bënte rolin e nënës, ajo zuri ta merrte si të mirëqenë atë rol. Ky fakt përbën edhe dallimin kryesor midis Setës dhe Bejbi Sagsit, e cila mendonte se Seta "ishte aq budallaqe" sa ta besonte me të vërtetë. Bejbi Sagsi përshkruan me hollësi dhe detaje tronditëse përvojën e dhimbshme të jetës së saj dhe të tetë fëmijëve me gjashtë burra të ndryshëm.

[83] Toni Morison, *A Mercy*, Chatto & Windus, London, 2008, p. 8.
[84] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 26.

"Burrat dhe gratë lëvizeshin si të ishin gurë tavlle. Këdo që kishte njohur apo dashur Bejbi Sagsi, që nuk ishte arratisur apo varur, ishte dhënë me qira, marrë me kredi, ishte blerë, shitur, riblerë, lënë si kapar, fituar, grabitur apo rrëmbyer. Prandaj tetë fëmijët e Bejbit kishin gjashtë baballarë. Çfarë quante ajo ligësi të jetës s'ishte veçse tronditja që pësoi kur e kuptoi se askush nuk e ndalte lojën e tavllës edhe pse gurët ishin fëmijët e saj. Hejllin ia doli ta mbante më gjatë. Njëzet vjet. Një jetë. Me siguri, ishte si dëmshpërblim për shitjen e dy vajzave të saj, të cilave nuk u kishin rënë ende dhëmbët e qumshtit dhe që Bejbi nuk pati mundësi as t'ua bënte mirupafshim me dorë. Dëmshpërblim për seksin me pronarin e kashtës për katër muaj në këmbim të mbajtjes pranë vetes të fëmijës së tretë, një djalë, vetëm e vetëm që ai ta këmbente me lëndë drusore pranverën e vitit tjetër kur ajo edhe do të zbulonte se ishte shtatzënë me burrin që i premtoi se nuk do t'ia shiste të birin por e shiti. Fëmijën nga ajo barrë nuk mund ta donte, ndërsa të tjerët nuk donte t'i donte. - Zoti marrtë ç'të dojë! - tha ajo. Dhe Ai ia mori, Ai ia mori, Ai ia mori dhe Ai i dha Hejllin, i cili i dhuroi lirinë kur ajo nuk kishte më asnjë kuptim."[85]

Kjo përsiatje e Bejbi Sagsit është një nga pjesët më të ndiera dhe të dhimbshme të romanit ku Morisoni zhdrivillon plagën më të rëndë të skllavërisë, përçudnimin e plotë të shpirtit njerëzor dhe vrasjen e dashurisë së nënës për fëmijët e vet. Për të përballuar këtë realitet të hidhur Bejbi Sagsi kishte gjetur si mburojë mungesën e dashurisë për fëmijët me qëllim që të zvogëlonte dhimbjen e humbjes së tyre. Të njëjtën zgjidhje kishte përqafuar edhe Pol D. Kur zbulon dashurinë e madhe të Setës për të bijën, Pol D del në përfundimin se ishte "e rrezikshme [...] shumë e rrezikshme. Për një ish-skllave të dashuronte diçka kaq shumë, ishte shumë e rrezikshme, sidomos kur dashuronte fëmijët e saj në këtë mënyrë. Gjëja më e mirë, sipas tij, ishte të dashuroje nga pak, çdo gjë, nga pak, me qëllim që kur *ata* t'ia thyenin kurrizin apo ta kallnin në gropë, ndoshta do të mund të kishe pak dashuri të mbetur për gjënë e radhës."[86] Kjo qasje ndonëse në dukje e fashiste dhimbjen, në të vërtetë e grumbullonte dhe e ndrydhte në shpirt. Mungesa e dashurisë për fëmijët garantonte vijimin e skllavërisë, pasi në thelb ajo ishte një dorëzim i plotë ndaj gjendjes së pashpresë dhe pranim i statusit të skllavit.

Ndryshe nga Bejbi Sagsi dhe Pol D, burimi i forcës së jashtëzakonshme të Setës vjen nga dashuria e pakufishme për fëmijët e saj. "Morisoni e përshkruan Setën tërësisht në rolin e nënës, [...] si një grua (mëkuese) me dashuri të pakufishme për fëmijët e vet pavarësisht nga skllavëria."[87] Arratisja e Setës, e vetme, e rrahur barbarisht dhe në muajt e fundit të shtatzanisë është prova më domethënëse e forcës së saj të jashtëzakonshme. Kur Seta nuk mundet të vazhdojë më udhëtimin drejt lirisë, ajo nuk ka frikë nga vdekja për veten, por ka frikë se bashkë me të do të vdesë edhe "nëna e fëmijëve të saj" si dhe foshnja që mbante në bark. Seta pohon: "Unë besoj se nëna e kësaj foshnjeje (Denverit të palindur ende) do të vdesë në barin e egër nga ana e nëmur e lumit Ohajo."[88] Kësisoj, Seta ka gjetur burimin kryesor që e udhëheq drejt lirisë.

Moslejimi i ngjizjes së familjes ishte mjeti i përkryer që siguronte ruajtjen e skllavërisë. Pronarët e bardhë ishin të vetëdijshëm se familja do të sillte lindjen e dashurisë, e cila nga ana e vet do të krijonte si identitetin edhe lidhjen e fortë midis skllevërve, kësisoj edhe dëshirën për ta ruajtur familjen me çdo çmim. Këto vlera

[85] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 23.
[86] Ibid, p. 45.
[87] Jan Furman, *Toni Morrison's Fiction*, University of South Carolina Press, 1996, p. 70.
[88] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1987, p. 31.

natyrshëm do të sillnin rritjen e qëndresës së skllevërve, e cila do të ishte kërcënimi kryesor për institucionin e skllavërisë. Shpërbërjen e familjes si aspektin më të dhimbshëm të skllavërisë Morisoni e nxjerr në pah në gjithë prozën e saj: te "E Dashura" ai pasqyrohet përmes historisë së Bejbi Sagsit dhe fëmijëve të saj; përvojës së nënës së Setës dhe të vetë Setës në plantacionin "Shtëpia e ëmbël"; përvojës së Pol D dhe vëllezërve të tij; ndërsa te "Xhazi" ai pasqyrohet përmes historisë tragjike të Tru Belës, gjyshes së Vajëletës; si edhe te "Një akt mëshire" pasqyrohet përmes historisë së Florensës dhe nënës së saj. Mirëpo Morisoni nuk ndalet vetëm te shkatërrimi i familjes nga skllavëria, por hulumton edhe përçudnimin shpirtëror që shkakton ky veprim.

Në romanin "Xhazi", me anë të historisë jetësore të Vajëletës, Morisoni zhbiron edhe thellësitë e historisë afro-amerikane deri në periudhën e skllavërisë. "Morisoni paraqet portretizime letrare të grave zezake jugore gjatë tri periudhave historike të rëndësishme në historinë amerikane: skllavërisë [...], Rindërtimit, dhe shtegtimit të madh."[89] Në roman, këto epoka përfaqësohen përkatësisht nga gjyshja Tru Belë, nëna Rouz Diër, dhe Vajëleta, ku edhe familja edhe lidhjet familjare midis brezave janë shkatërruar dhunshëm. Si tek "E Dashura" edhe te "Xhazi" e "Një akt mëshire", Morisoni hulumton edhe jetën e një nëne zezake që ka humbur fëmijët, edhe jetën e fëmijëve që kanë humbur nënat. Humbja e nënës dhe pasojat psikologjike të kësaj mungese përbëjnë traumën qendore të Setës, Rouz Diërit, dhe Florensës.

Trauma e Setës i ka rrënjët në fëmijërinë e hershme, kur skllavëria i kishte mohuar si dashurinë dhe qumshtin e nënës. Setën e ka rritur dhe ushqyer me qumshtin e gjirit Neni, mëndesha me një dorë dhe shoqja e nënës. Neni i ka treguar Setës se ajo ishte e vetmja fëmijë që nëna e saj vendosi ta mbante, ndërsa foshnjat e tjera i kishte hedhur. "Ajo i hodhi të gjithë përveç teje. Atë me marinarin e hodhi në ishull. Edhe të tjerët me të bardhë të tjerë i hodhi po ashtu. I hodhi pa u vënë emër. Ty të vuri emrin e zezakut. Atij ia shtërngoi krahët rreth qafës. Askënd tjetër më parë nuk e kishte përqafuar. Kurrë. Kurrë."[90] Ky rrëfim mbart dy kumte të rëndësishme: vrasja e foshnjave, kur ato ishin fryt i përdhunimeve, ishte veprim i zakonshëm për gratë e skllavëruara, dhe Seta ishte produkt i një dashurie të shkurtër, të vetme dhe tragjike të nënës së saj. Pra, Seta jetoi falë dashurisë, prandaj nga dashuria gjen energjinë për të çliruar veten dhe fëmijët nga skllavëria.

Për shkak të traumës së fëmijërisë, Seta vendos të krijojë një lidhje më të fortë me fëmijët e saj sesa lidhja që ajo vetë pati me nënën. Ajo përjetoi tronditje dhe dëshpërim të thellë kur nënën e saj e varën, për shkak se tentoi të arratisej. Arratisjen e nënës Seta nuk e përjetoi si rendje drejt lirisë, por si braktisje të saj. Po ashtu, Setën e përndjek imazhi i nënës, të cilën ajo e kujton me "një buzëqeshje të deformuar" prej gojëzës së hekurit që mbante, me damkën e bërë me hekur të skuqur, sikur të ishte kafshë, dhe trupin e nxirë plotësisht pas varjes në litar. Ndjesia e braktisjes në fëmijëri e bëri edhe më të dëshpëruar dhe të fiksuar për të pasur një familje të bashkuar. Por Seta ka ngjashmëri të madhe me nënën e saj. Jeta në skllavëri, si nënën edhe Setën, i bën vrasëse të foshnjave të tyre. Ashtu si nëna i ka vrarë të gjitha foshnjat që ishin fryt i përdhunimeve nga të bardhët duke lënë të jetojë vetëm Setën, edhe ajo u përpoq t'i vriste të gjithë fëmijët edhe pse i lindi me burrin që dashuronte.

[89] Angelyn Mitchell, "'Sth, I Know That Woman': History, Gender, and the South in Toni Morrison's Jazz," *Studies in the Literary Imagination*, 31, 2, Fall 1998, p. 50.
[90] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 62.

Në romanin "Xhazi" Tru Bela përfaqëson vuajtjet e gruas zezake gjatë periudhës së skllavërisë. Ajo ishte pronë e kolonelit Uordsuorth Grei nga Virxhinia dhe detyra e saj ishte të përkujdesej për familjen e tij. Roli i "dados zezake" të familjes së bardhë skllavopronare ka qenë shumë i rëndësishëm gjatë periudhës së skllavërisë dhe mbart simbolikë të veçantë për Morisonin. Tru Bela duhet të kujdeset për familjen e pronarit qoftë edhe në dëm të familjes së vet, e cila po ashtu nuk çmohej si familje por si pronë. Kur ishte vetëm njëzet e shtatë vjeçe dhe nënë e dy vajzave të vogla, Rouz Diër dhe Mei, Tru Bela detyrohet të largohet nga plantacioni i kolonelit bashkë me të bijën e tij, zonjushën Vera Luiz Grei e cila u dëbua nga plantacioni për shkak se mbeti shtatzënë me një zezak. Tru Bela nuk ka mundësi të zgjedhë drejtimin e jetës së vet, sepse zgjedhja i takon zonjushës Vera Luiz. Rrëfimtari pohon: "Tru Bela ishte personi që ajo donte dhe atë mori me vete."[91]

Dëshira e zonjushës Vera Luiz për të marrë me vete skllaven e saj, e ndan Tru Belën nga familja. Rrëfimtari nxiton të tregojë përjetimin e ndarjes së Tru Belës nga familja: "Unë nuk e di sa e vështirë është për një grua skllave të lërë burrin, të cilin, prej punës dhe largësisë, nuk mundej ta shihte aq shumë gjithsesi, apo të lërë dy vajzat nën kujdesin e tezes së tyre. Rouz Diëri dhe Mei ishin tetë dhe dhjetë vjeçe asokohe. Ndihmë e mirë për cilindo që i zotëronte, dhe aspak ndihmë për nënën që jetonte në Uordsuorth, milje larg nga i shoqi, në shtëpinë e një pasaniku, duke u kujdesur për bijën e tij ditë e natë. Ndoshta nuk ishte aq e vështirë t'i kërkoje motrës më të madhe të kujdesej për burrin dhe vajzat sepse ajo do të ikte në Baltimorë."[92] Trauma e Tru Belës është braktisja e detyruar e familjes, mohimi i gjithë dëshirave vetjake, pamundësia e përfytyrimit të një jete të ardhme sepse ishte pronë e tjetërkujt. Për Tru Belën, faktori përcaktues i gjithë jetës ishte skllavëria, e cila i shkatërroi familjen dhe i mohoi përmbushjen e dëshirave fizike, seksuale, shpirtërore e psikologjike. Ashtu si Bejbi Sagsi dhe Seta tek "E Dashura", Tru Bela është mishërimi i dëmeve të pallogaritshme që shkaktonte skllavëria jo vetëm në rrafshin fizik por edhe në atë shpirtëror, me ndikim të madh edhe brezat e ardhshëm të grave zezake, si Rouz Dirëri, Vajëleta dhe Denveri.

Në ato vepra të Morisonit ku skllavëria ka rol qendror gjenden gjithmonë personazhet e bardha, të cilat përfaqësojnë strukturën e bardhë sunduese, me dhunën e pashembullt si mjetin fizik të kontrollit dhe besimin e palëkundur se skllevërit zezakë janë kafshë. Zoti Garner dhe "Mësuesi" me dy nipërit e tij tek "E Dashura", koloneli Uordsuorth te "Xhazi", Jakobi dhe D'Ortega te "Një akt mëshire" përfaqësojnë modelet e ndryshme të pronarëve të bardhë.

Kur vdes zoti Garner drejtimin e Shtëpisë së ëmbël e merr "Mësuesi" dhe plantacioni shndërrohet në një ferr çnjerëzor, ku shfrytëzimi i skajshëm dhe brutaliteti i pashoq ndaj skllevërve ishin jo vetëm plotësisht të përligjura por dhe të nevojshme. "Mësuesi" është personazhi më i urryer i përshkruar nga pena morisoniane, sepse ai përfaqëson edhe qasjen "shkencore" për skllavërinë me argumentet e rreme biologjike për inferioritetin e zezakëve, të cila mishërohen në bllokun që ai mbante, ku shënonte "tiparet kafshërore" të skllevërve. Morisoni demaskon, me anë të personazhit të "Mësuesit", pseudoshkencën e hierarkisë raciale, të mbështetur nga dijetarë të shumtë të kohës si Hërbërt Spenser apo Frensis Goltën, të cilët kishin shkruar dhe botuar trajtesa shkencore bazuar në vëzhgime të hamendësuara apo në matjet e pjesëve të ndryshme

[91] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 1998, p. 141.
[92] Ibid, pp. 141-142.

trupore të skllevërve. Ishte ky lloj ideologjie që e mbështeste dhe garantonte vijueshmërinë e skllavërisë në rrafshin akademik. Seta pohon se skllevërit talleshin me "fletoren e Mësuesit" edhe me "matjet me spango" që ai u bënte pjesëve të trupit të skllevërve, por ishte ajo doktrinë dhe mendësi mbizotëruese që përligjte si dhunën edhe vrasjen e skllevërve.

Nën drejtimin e "Mësuesit" Seta zbulon disa fakte tronditëse për të, por të njohura për Bejbi Sagsin. Fëmijët nuk i përkasin asaj, por ishin pronë prandaj dhe mund të shiteshin apo të bliheshin. Përballë atij realitetit të fundbotshëm për Setën (dhe të dhunshëm për skllevërit e tjerë të "Shtëpisë së ëmbël") arratisja mbetet rruga e vetme drejt lirisë. Mirëpo Morisoni nuk shkruan prozë që thekson lirinë fizike, por çlirimin shpirtëror. Prandaj, arratisja e skllevërve nga Shtëpia e ëmbël dështon. Mësuesi i kap skllevërit gjatë përpjekjes për t'u arratisur dhe i ndëshkon ashpër të gjithë duke vrarë Pol A, linçuar dhe djegur të gjallë Sikson dhe më pas shet Pol D dhe Pol F. Aty ku dështuan skllevërit burra, ia del në krye Seta. Pasi kishte mundur të dërgonte fëmijët te Bejbi Sagsi në Sinsinati, e patrembur nga ndëshkimet e Siksos, Pol D, Pol A, dhe Pol F apo zhdukja e Hejllit, e rrahur barbarisht, shtatëzënë dhe fare e vetme, Seta arratiset drejt lirisë.

"E Dashura" përshkruan me hollësi mjetet e kontrollit të skllevërve, duke filluar nga kamxhiku, gojëza prej hekuri, zhinxhirët dhe vargonjtë, deri te varjet dhe djegiet për të përhapur terror. Duke qenë se Morisoni e përshkruan skllavërinë përmes syve të grave zezake, proza e saj gëlon me raste përdhunimesh, të cilat përbëjnë një nga krusmat e dhimbshme të personazheve. Nëna e Setës ishte përdhunuar rregullisht nga marinarët dhe shumë të bardhë të tjerë, Bejsbi Sagsi, po ashtu, ishte përdhunuar dhe detyruar të bënte seks për të mbajtur fëmijët, Stemp Peidi kishte parë të shoqen, Vashtin, të përdorej seksualisht nga biri i pronarit të tij, Ela po ashtu ishte përdhunuar nga një burrë dhe biri i tij të cilët ajo i quan "fundërrinat më të ndryra," madje edhe Pol D gjatë përvojës në burgimit ishte detyruar të kënaqte seksualisht rojat e bardhë të burgut. Kurse për Setën vuajtja më e madhe është "vjedhja e qumshtit të gjirit"; lidhur me një poshtërim të tillë Seta i pohon së bijës se të bardhët jo vetëm "të shfrytëzojnë, të vrasin, apo gjymtojnë, por ata të pëgërin, kaq keq sa nuk e do më veten."[93] Episodi ku dy nipat e "Mësuesit" i "vjedhin qumshtin" përbën traumën kryesore të Setës: "Atje nga pas stallës, ata më trajtuan sikur unë të isha lopë, apo dhi."[94] Në thelbin e vet ky veprim është shumë më tepër sesa një përdhunim; ai është mosnjohja e ekzistencës njerëzore të Setës, ndalimi i së drejtës për të qenë nënë dhe për të mëkuar fëmijët e saj. Ky përdhunim e shtyn Setën drejt lirisë me çdo çmim, qoftë ky edhe vdekja.

Por për Morisonin skllavëria është edhe varësi e pashërueshme e pronarëve të bardhë, të cilët përshkruhen si të sëmurë nga "mendësia e pronarit". Në botën bashkëkohore varësia shihet përgjithësisht si çështje e lidhur me pijet alkoolike ose drogën. Por, për Morisonin, varësia nga pija apo droga është më pak e dëmshme krahasur me disa varësi të tjera. Në një rrafsh më të gjerë, varësi quhet çdo formë sjelljeje që lidhet me dëshira të pakontrollueshme që sjellin përfitim apo lehtësim të përkohshëm por që kanë efekte të dëmshme afatgjata, si dhe shoqërohen me humbjen e kontrollit të personit të sëmurë, mohimin e pasojave të dëmshme morale dhe fizike, si dhe pamundësinë për ta braktisur. E parë nga ky këndvështrim, varësia nga skllevërit përfaqëson varësinë më të rrezikshme njerëzore: varësinë nga pushteti mbi tjetrin.

[93] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1987, p. 251.
[94] Ibid, p. 200.

Arratisja nga plantacioni është veprim i logjikshëm për skllevërit, por ajo nuk ua garanton atyre lirinë. Liria që Seta dhe fëmijët e saj gëzuan pas arratisjes zgjati vetëm 28 ditë. Arratisja, në gjendje fizike tepër të vështirë sikurse e kreu Seta, është treguesi më kuptimplotë i dëshirës së madhe të skllavit për liri. Mirëpo "Mësuesi" i gjurmoi dhe i gjeti duke kërcënuar t'i rikthente në skllavëri. Po gjurmimi kokëfortë dhe i kushtueshëm i "Mësuesit" çfarë përfaqëson? Në një analizë të ftohtë, ai përfaqëson pamundësinë e "Mësuesit" (dhe të pronarëve) për t'u "çliruar nga skllevërit", pra, thelbin e sëmundjes së skllavërisë. Ashtu si për D'Ortegën mbytja e skllevërve ishte vetëm humbje ekonomike, edhe për "Mësuesin" arratisja e tyre përbën humbje të pronës. Tepër e papranueshme ishte veçanërisht humbja e "tri këlyshëve zezakë (tani katër, sepse gjatë arratisjes ajo (Seta) kishte pjellë edhe atë që mbante në bark) të cilët ata ("Mësuesi" dhe nipi) shpresonin se do të ishin gjallë dhe të shëndetshëm për t'i kthyer në Kentaki, ku do t'i merrnin dhe do t'i rrisnin ashtu si duhet për të kryer punët kaq të domosdoshme në Shtëpinë e Ëmbël."[95]

Nuk ka në prozën e Morisonit personazhe të cilat çlirohen nga skllavëria prej mirësisë së pronarit. Çlirimi nga skllavëria fizike ishte proces i vështirë shoqëror, ndërsa çlirimi nga mendësia e skllavërimit edhe më i vështirë. Po e ilustrojmë me një episod nga "E Dashura". Pas përpjekjes së dështuar për t'u arratisur dhe vëzhgimit nga afër të djegies së Siksos, varejes së Pol A, çmendies së Hejllit, shitjes së Pol F, dhe krahasimit të burrërisë së vet të përçudnuar me krenarinë e gjelit të plantacionit, të cilin ai e quante Zotëria, Pol D përfundoi në burg sepse tentoi të vriste pronarin e ri tek i cili e shiti Mësuesi. "Ai nuk e dinte me saktësi se çfarë e shtyu të përpiqej ta vriste, përveç Hejllit, Siksos, Pol A, Pol F dhe Zotërisë."[96] Përpjekja e tij e dështuar për të vrarë pronarin e ri buron nga të gjitha traumat që ai kishte përjetuar në Shtëpinë e Ëmbël dhe nga një lloj dëshire për të fituar burrërinë e përçudnuar prej poshtërimit.

Thyerjen përfundimtare të Pol D e shkakton përvoja e burgut, ku ai përjeton "një dridhje të brendshme" nga dita e parë deri më ditën e fundit. Të lidhur së bashku me "300 metra zinxhir nga më i miri, i prodhuar me dorë në gjithë Xhorxhian," dyzet e gjashtë skllevërit e burgosur kryejnë punë të rënda në gurore. Fillimi i një shiu të pareshtur për më shumë se dhjetë ditë e bëri të pamundur punën dhe shkaktoi shembjen e gropave nëntokësore ku mbaheshin të mbyllur skllevërit e burgosur, duke kërcënuar t'i groposte të gjithë. Grupi i të burgosurve arratiset me ndihmën e natës pa hënë dhe shiut të pandërprerë. Bashkëpunimi i tyre është i detyruar dhe i kushtëzuar nga zinxhiri që i mban të gjithë të lidhur me njëri-tjetrin, prandaj ata bëjnë kujdes që të mos vdesë askush sepse "për një të humbur, do të humbisnin të gjithë. Zinxhiri që i mbante të lidhur do t'i shpëtonte ose të gjithë ose asnjërin."[97] Kjo pjesë merr ngjyrim të theksuar simbolik, duke nënkuptuar qartë nga do të vinte çlirimi prej skllavërisë. Së pari, ai do të vinte nga një "shi i pandërprerë" shoqëror kundër skllavërisë, duke nënkuptuar një ndryshim të madh moral në klimën shoqërore. Së dyti, zinxhiri i hekurit simbolizon gjendjen e skllavërimit për të gjithë zezakët, "gropën e robërimit" ku ndodheshin të gjithë, nga ku, nëse donin të dilnin dhe të çliroheshin duhej të punonin të bashkuar. Arratisjet një e nga një nuk ishin zgjidhja e problemit.

[95] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1987, p. 149.
[96] Ibid, p. 106.
[97] Ibid, p. 110.

Morisoni tregon interes të veçantë për skajin fundor të dëshpërimit njerëzor apo si e quan ajo zgripin ku e gjen veten individi për shkak të rrethanave historike apo shoqërore tronditëse. Kundërpërgjigjja e individit në zgrip është përgjithësisht me akte rrëqethëse. Analiza e hollësishme e këtyre akteve makabre është gjithmonë nga këndvështrime tepër të veçanta në prozën morisoniane. Tek "E Dashura" krimi rrëqethës është vrasja e fëmijës nga Seta; te "Xhazi" Rouz Diëri vret veten nga dëshpërimi; ndërsa te "Një akt mëshire" nëna e Florensës i përgjërohet një të panjohuri ta marrë të bijën, për ta larguar nga tmerret e plantacionit të D'Ortegës.

Kur Seta përballet me rikthimin në skllavëri, ajo zgjedh të kryejë aktin më të paimagjinueshëm për një nënë: vrasjen e fëmijëve dhe të vetes. Seta ia doli të therte me sharrë vetëm "foshnjën që ecte këmbadoras". Morisoni e ka pohuar në shumë intervista se Seta e kreu atë veprim nga dashuria, por për lexuesit e shumtë është e vështirë të kuptohet se si një veprim i tillë mund të kryhet nga dashuria. Fakti që Morisoni sheh dashuri te veprimi i Margareta Garnerit (gruaja që frymëzoi personazhin e Setës) ka nevojë për shtjellim. Së pari, kur, midis rikthimit në skllavëri dhe vdekjes, Seta zgjedh vdekjen, ajo përçon mesazhin se skllavëria është një formë vdekjeje fizike dhe ligjore e njeriut. Së dyti, nëse mbajmë parasysh se bashkësia zezake e braktisi Setën, atëherë ajo nuk kishte mënyrë tjetër kundërveprimi në përballjen me "Mësuesin", përveç rrugës që zgjodhi, e cila mishëron kundërpërgjigjen përfundimtare të të pafuqishmit në zgrip të dëshpërimit. Së fundi, ironikisht dhe simbolikisht, ai veprim i skajshëm i siguroi lirinë përfundimtare për vete dhe familjen. Ky fakt mbart dy kumte njëherazi: liria nuk mund të fitohej as duke u arratisur, as duke pritur përndritjen shpirtërore dhe morale të pronarëve. Liria do të paguhej vetëm me gjak.

Vepra e Morisonit përbën hulumtimin më të thellë dhe më të plotë për skllavërinë njerëzore dhe shtysën e brendshme nga ku buron ndjenja e skllavërimit të tjetrit. Duke e parë skllavërinë si mendësi njerëzore, duke paraqitur pasojat shkatrrimtare fizike dhe shpirtërore, duke përshkruar të gjitha mjetet dhe format e kontrollit njerëzor, Morisoni e fton lexuesin të shqyrtojë nëse kjo sëmundje e rrezikshme është çrrënjosur me të vërtetë nga shoqëria njerëzore apo vetëm është tjetërsuar.

2.3. Makthi shoqëror i racizmit

Proza e Morisonit është thellësisht antiraciste. Racizmi ka një histori të gjatë në Shtetet e Bashkuara, vend i krijuar pothuajse nga të gjitha racat njerëzore. Në rastet e skajshme racizmi mund të marrë edhe formën e një sistemi politik dhe shoqëror, por më shpesh ai shfaqet në veprimet, besimet dhe praktikat e ndryshme njerëzore në fusha të ndryshme të jetës. Por, mbi të gjitha, racizmi është mendësi dhe mënyrë sjelljeje që i ndan njerëzit në raca duke u bashkëngjitur edhe një varg cilësish të mira apo të këqija, të cilat shpesh janë përgjithësime pa vlerë dhe pa asnjë bazë shkencore.

Morisoni sheh një radhë të gjatë problemesh shoqërore të cilat burojnë prej doktrinës së racizmit. Pasi e identifikon si trukun historik që i dha jetëgjatësi të paimagjinueshme skllavërisë në Shtetet e Bashkuara, Morisoni beson se racizmi ishte forma e re e tjetërsuar e skllavërisë, burimi i një veçimi dhe shfrytëzimi të ri për afrikano-amerikanët, makthi i ri shoqëror që sillte dhunë, traumë dhe vrasje. Morisoni mendon se

"trauma e racizmit është, si për racistin edhe për viktimën, copëzim i ashpër i vetes,"[98] ndërsa në një nga intervistat e kohëve të fundit ajo pohon se racizmi është "përbindëshi i përgjumur"[99] në Shtetet e Bashkuara.

Morisoni e analizon racizmin me thellësi dhe mprehtësi të lartë mendimi duke e përcaktuar edhe si doktrinë shoqërore mbizotëruese, të parapëlqyer nga klasa sunduese, edhe si "sëmundje" të brendshme njerëzore. Ndonëse racizmi në Shtetet e Bashkuara është përgjithësisht i lidhur me të bardhët me origjinë evropiane, Morisoni është e vetëdijëshme se askush, përfshirë edhe afro-amerikanët, nuk është i imunizuar nga kjo mendësi e gabuar. Merita e shkrimtares është se ajo e lufton racizmin në të gjitha rrafshet ku ai shfaqet, madje shumë më ashpër brenda bashkësisë zezake. Për Morisonin, racizmi është mjet sundimi, kontrolli, veçimi dhe përçarjeje që sjell përfitime të mëdha për pushtetmbajtësit, por dhimbje, vetëpërçmim dhe traumë për viktimat.

Kur shkroi romanin "Syri më i kaltër", Morisoni eci me vetëdije të plotë kundër një prirjeje mbizotëruese të prozës afro-amerikane. Pikërisht në kohën kur Lëvizja për Estetikë Zezake bënte thirrje për pasqyrimin e modeleve pozitive në art dhe letërsi, Morisoni paraqet të kundërtën: personazhe të traumatizuara, të dhunshme, dhe të viktimizuara. Kishte disa arsye për këtë ecje kundra rrymës. Morisoni beson shumë se bashkësia zezake nuk duhet të rendë në të njëjtën rrugë të gabuar që ka përshkuar bashkësia e bardhë. "Duke u përqendruar te formësimet e ndërlikuara të subjektivizmit në një vend racial, romani i parë i Morisonit sulmon pohimet e krenarisë racore, parrullën "e zeza është e bukur", dhe shqyrton grumbullimin historik të vetëzhvlerësimit, të cilin këto parrulla nuk mund ta asgjesojnë si me magji"[100] Kësisoj, mund të themi se luftën kundër racizmit Morisoni e nis nga bashkësia e vet, pa harruar t'i kujtojë bashkësisë së bardhë përgjegjësinë që mbart në përhapjen e racizmit si dukuri shoqërore.

Morisoni i analizon efektet shkatërrimtare të racizmit, së pari, te pjesëtari më i pafajshëm i një shoqërie: një vajzë e vogël, dhe, së dyti, një baba përdhunues, i rritur jetim dhe plot me trauma. Morisoni i shtjellon me hollësi të gjitha forcat e jashtme të cilat e shtyjnë Pekolën të dëshirojë "sytë më të kaltër në botë", si edhe të shkuarën traumatike që e shtyn Çollin të përdhunojë të bijën, por autorja tregon interes të veçantë për burimin e vetëpërçmimit racial brenda familjes dhe bashkësisë zezake. "Dëshira e (Pekolës) e kishte të dukshëm vetëpërçmimin racial"[101] sepse, për Morisonin, nëse njeriu dëshiron të zotërojë tipare karakteristike të një race tjetër, jo vetëm është viktimë e një mekanizmi të ndërlikuar indoktrinimi, që e shtyn drejt imitimit, por një njeri i tillë përçmon në mënyrë të pavetëdijshme racën e vet. Në roman, ka episode të shumta ku shfaqet racizmi i brendësuar.

Pekola është viktimë e dyfishtë e një sulmi të jashtëm, të maskuar me libra, filma, reklama, por aspak të dhunshëm, nga bashkësia e bardhë, si dhe një agresioni të egër nga vetë zezakët, duke filluar nga shokët e shkollës, duke vijuar me zezakët e përfaqësuar nga Xheraldina, Morin Pili, dhe Souphed Çërçi, dhe duke mbaruar me nënën dhe babanë. Kur bashkëmoshatarët zezakë e fyejnë duke e quajtur "negre", ata shprehin pavetëdijshëm të njëjtën dëshirë si ajo e Pekolës. Ndërsa Xheraldina ndihet superiore sepse e ka ngjyrën e

[98] Toni Morrison, "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature" Cituar te Harold Bloom (ed.), *Toni Morrison: Modern Critical Views*, Chelsea Publishers, 1990, p. 214.
[99] Toni Morrison, Interviewed by Razia Iqbal, BBC World News TV, Friday October 5, 2012.
[100] Jill Matus, *Toni Morrison*, Manchester University Press, Manchester, 1998, p. 37.
[101] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, (*Afterword*), Vintage, London, 1997, p. 167.

lëkurës më të zbardhur se Pekola, mendësi e cila nuk dallon shumë nga racizmi i bashkësisë së bardhë. Kur ajo e vështron në sy Pekolën, sepse e quan fajtore për vrasjen e maces së saj, ai është çasti kur Pekola e ndien fort neverinë dhe urrejtjen e Xheraldinës. "Kishtë tërë jetën që e shihte këtë soj vajze, tek varej në dritaret e pijetoreve të Mobilit, … tek ulej në stacionet e autobuzëve më çantat e letrës dhe që i qaravitej së ëmës, e cila i përsëriste shpesh 'qepe'."[102] Pekola përfaqëson tipin e zezakes që Xheraldina përçmon më shumë, ndonëse tërthorazi ai është vetëpërçmim, por, sipas Morisonit, nuk është i tillë kur individi vuan nga mendësia i racistit.

Gjithsesi sulmi më i ashpër Pekolës i vjen nga brenda familjes, nga nëna dhe babai. Mungesën e dashurisë për të bijën Polina e tregon hapur kur nuk e fsheh aspak adhurimin për vajzën e vogël të punëdhënësve të bardhë. Edhe Polina do të dëshironte që e bija të ishte bjonde, e bardhë dhe me sy të kaltër. Rrahja e egër e së bijës pas përdhunimit nga babai është e pashpjegueshme nëse nuk mban parasysh se Polina vuan nga e njëjta sëmundje, me rrënjët te racizmi, nga e cila vuan e gjithë bashkësia zezake e qytetit. Fundi tragjik i Pekolës i shërben shkrimtares për të përçuar idenë e vet për fatin e pashmangshëm që e pret një individ (apo bashkësi) kur vendos të brendësojë vlerat raciste.

Ndonëse te "Sula" racizmi nuk është temë qendrore, romani gëlon me episode racizmi si në rrafsh njerëzor edhe të institucionalizuar. Lagjja zezake e qytetit të Medalionit, e njohur si Fundi është e veçuar nga pjesa ku jetojnë të bardhët. Edhe te "Sula" Morisoni e analizon racizmin si klimë të përgjithshme shoqërore, e cila i ka molepsur edhe zezakët, por këtu spikat analiza e racizmit në institucionin e sherifit si dhe këqyrja e racizmit si pengesë ekonomike për afrikano-amerikanët.

Kur një varkëtar e gjen trupin e mbytur në lum të Çikën Litëllit, rrëfimtari zhbiron mendësinë e tij raciste. "[...] e gjeti Çikënin atë pasdite vonë të ngecur në disa gurë dhe kallamishte, me pantallonat e fryra si tullumbace. Ai do ta kishte lënë atje por vuri re se ishte fëmijë, jo plak zezak si i qe dukur në fillim, prandaj e çliroi trupin, e kapi me rrjetë dhe e tërhoqi mbi varkë. Tundi kokën me neveri për këta lloj prindërish që mbysnin fëmijët e tyre. Zuri të bluante me vete, e po këta njerëz kur do të bëhen gjëkafshë tjetër, përveç se zëvendësues për mushkat, mirëpo mushkat nuk e vrisnin njera-tjetrën, si këta negrit."[103] Morisoni nuk jep asnjë detaj nëse ai është i bardhë, por kjo është lehtësisht e kuptueshme. Varkëtari është i mbushur me paragjykime dhe racizëm ndaj zezakëve. Ai nuk e di aspak historinë e vërtetë të mbytjes së Çikën Litëllit, por ngjarja e dhimbshme nxjerrë në pah mendësinë raciste, e cila thellohet dhe rëndohet nga detajet të tjera poetike, si dhe nga episodi pasues, kur trupin e dorëzon te sherifi. "Duke fshirë djersën nga balli, ai raportoi për gjetjen e trupit te sherifi i Porter Lendit, i cili i tha se në kontenë e tij nuk kishte fare zezak, por disa jetonin tek ato kodrat përtej lumit, mbi Medalion. Varkëtari i tha se nuk mund të shkonte deri atje sepse ishte dy milje të mira larg. Sherifi i tha pse nuk e hedh prapë në lumë. Varkëtari u përgjigj se nuk duhej ta kishte marrë fare qysh në fillim. Më në fund, ata e bindën atë burrin që drejtonte tragetin dy herë në ditë që ta shpinte trupin atje në mëngjes."[104] Në këtë pasazh, përpos racizmit të varkëtarit, shpaloset edhe ai institucional i sherifit, i cili shfaqet sa te mungesa e plotë e ndjeshmërisë

[102] Toni Morison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, pp. 71-72.
[103] Toni Morison, *Sula*, Vintage, London, 1999, p. 63.
[104] Ibid, p. 64.

njerëzore për vdekjen e një fëmije zezak aq dhe te papërgjegjshmëria në kryerjen e detyrës së tij.

Kur bashkia vendosi të ndërtonte "Rrugën e re të lumit", banorët zezakë e ndienin racizmin në përzgjedhjen e punëtorëve që bënte kompania ndërtuese. Ky fakt e mundon shumë Xhadin, i cili dëshiron të japë ndihmesën për të ndërtuar rrugën, por nuk e merr kush në punë. "Bashkë me disa djem të rinj zezakë, Xhadi shkoi te barakat ku merreshin njerëzit në punë. Tre burra të moshuar zezak ishin pranuar, por jo për të punuar në rrugë, por për të pastruar, për të sjellë ushqimin dhe punë të tjera të vogla. Ata burrat e moshuar ishin gati të mbaruar, dhe nuk bënin dot gjë tjetër, sido që të gjithë u gëzuan që filluan punë, por prapë, ishte e turpshme kur shihje ata të bardhët që qeshnin me gjyshat, por që nuk i merrnin në punë djemtë e rinj zezak që mund ta hapnin me dhëmbë atë rrugë. Vetë Xhadi vdiste që ta merrnin, jo vetëm për paratë, por për punën."[105] Morisoni nënvizon këtu racizmin si pengesë ekonomike dhe si humbje të fuqisë punëtore me vlerë.

Por Morisoni nuk harron se edhe vetë bashkësia e Fundit vuan nga paragjykimet raciste. Kur e përdorin Sulën si etalonin me të cilin masin jetët e tyre, duke i veshur asaj gjithë të këqiat që u ndodhin në bashkësi, një nga bëmat e Sulës duket se është e pafalshme: seksi me burrat e bardhë. "Por ishin burrat që i vunë damkën përfundimtare, e cila e shenjoi përgjithmonë. Ishin ata që thanë se ajo ishte fajtore për gjënë më të pafalshme, atë për të cilën nuk kishte mirëkuptim, as përligjje as dhimbshuri. Nga e cila nuk kishte rrugë kthimi, fëlliqësia që nuk mund të lahej. Ata thanë se Sula kishte shkuar me burra të bardhë."[106] Natyrisht, Morisoni është e vetëdijshme se edhe bashkësia zezake jeton me paragjykime të shumta raciale që mbështesin mentalitetin e izolimit.

Në romanin "Kënga e Solomonit" Morisoni trajton edhe efektet tjetërsuese të racizmit, i cili është një ndër shkaqet kryesore të vuajtjeve të personazheve në vepër. Në këtë roman racizmi merr formën e dhunës së egër fizike. Një nga episodet faktike të dhunës raciale në Shtetet e Bashkuara, të cilin Morisoni e përfshin te "Kënga e Solomonit", është vrasja e Emet Tillit, për të cilin disa vite më vonë shkrimtarja shkroi edhe një dramë me titullin "Të ëndërrosh Emetin" (1986). Kur Milkmeni ishte në kërkim të Gitarit dhe e gjen në floktore të gjithë të pranishmit po dëgjonin pa zhurmë një lajm të rëndësishëm në radio. "U desh pak kohë derisa Milkmeni e kuptoi pse ishin aq të tendosur. Një djalosh zezak ishte gjetur i rrahur për vdekje në kontenë Sanflauër të Misisipit. Nuk kishte fare dyshim se kush e kishte rrahur, vrasësit mburreshin hapur fare, dhe nuk kishte fare dyshim për motivin. Djali i kishte fërshëllyer një gruaje të bardhë, nuk kishte pranuar të mohonte se kishte shkuar me gra të tjera të bardha, ishte Verior që kishte ardhur për vizitë në Jug. E quanin Till."[107] Pasi e përshkruan ngjarjen, Morisoni jep reagimet e të pranishmëve për vrasjen, kur spikat ai i Gitarit, i cili është mishërimi i njeriut të revoltuar dhe të tjetërsuar nga racizmi.

Tjetërsimi i Gitarit fillon me vdekjen aksidentale të babait në punë. Kur sheh të atin të sharruar në dysh, dhe buzëqeshjen e nënës kur pronari i bardhë i jep një kartëmonedhë dhjetëdollarëshe asaj dhe disa karamele atij, Gitari mbushet me urrejtje si për pronarin edhe për nënën, dhe i urren karamelet gjithë jetën. Rritja në mjedis të mbushur me shfrytëzim dhe dhunë raciale e bën Gitarin pre të lehtë për shoqërinë e fshehtë hakmarrëse "Shtatë Ditët", e cila beson se dhunës kundër zezakëve i duhet

[105] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1999, p. 81.
[106] Ibid, p. 112.
[107] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, p. 80.

përgjigjur me dhunë kundër të bardhëve. Gitari beson në filozofinë se, "kur një fëmijë, grua, apo burrë vritet dhe askush nuk e vë ujin në zjarr për këtë për shkak se ligjet dhe gjykatat janë të tyre, atëherë kjo shoqëri përzgjedh një viktimë kuturu nga ata, dhe e ekzekuton në të njëjtën mënyrë, nëse është e mundur. Nëse zezaku u var, edhe ata e varin; nëse zezaku u dogj, edhe ata e djegin; u përdhunua dhe vra, edhe ata e përdhunojnë dhe e vrasin, kur është e mundur."[108] I verbuar nga urrejtja dhe dëshira për hakmarrje, Gitari nuk e kupton tronditjen e Milkmenit kur ai i pohon se është anëtar i një shoqërie të tillë, e cila ka si mision të vrasë njerëz të bardhë të pafajshëm kuturu. Gitari shfryn sërish me urrejtje: "Nuk ka të bardhë të pafajshëm, sepse çdonjëri prej tyre është një vrasës i mundshëm negrish, ose vrasës i vërtetë. Ti mendon se Hitleri i befasoi ata? Ti mendon se meqë luftuan kundër tij, ata mendonin se ishte edhe i çmendur? Hitleri ishte njeriu i bardhë më i natyrshëm në botë. Ai vrau çifutë dhe ciganë sepse nuk na kishte ne atje. A i sheh gjë anëtarët e Klanit të çuditur prej tij? Asnjë çikë."[109] Me anë të historisë së Gitarit, Morisoni përcjell idenë se rritja në një mjedis të dhunshëm, mes racizmit, mjerimit dhe shfrytëzimit e largon individin nga rrënjët e bashkësisë dhe vlerat e përbotshme humaniste dhe rrezikon ta tjetërsojë, duke e kthyer deri në vrasës të pamëshirshëm. Profecia e Milkmenit se cilido që është në gjendje të vrasë, përfundon duke vrarë njerëz nga të gjitha racat, del e vërtetë kur në fund të romanit Gitari përpiqet të vrasë Milkmenin. Për Morisonin, çdo formë dhune nga ana e viktimave fsheh adhurimin e tyre për agresorin, ngasjen për imitim dhe gjakimin për pushtet.

Në romanin "Kukulla prej zifti" Morisoni shpalos vizionin e saj për marrëdhëniet e ndërlikuara klasore pa anashkaluar ato raciale. Shkrimtarja trajton si racizmin tradicional midis të bardhëve dhe zezakëve edhe racizmin brenda bashkësisë. Sidnei dhe Ondineja janë shërbyesit zezakë të pasanikut të bardhë, Valerian Strit, dhe gruas së tij Margarita. Fillimisht, Morisoni pasqyron marrëdhënie harmonike midis pronarëve të bardhë dhe shërbyesve zezakë, madje Valeriani është mirëbërësi i mbesës zezake të Sidneit dhe Ondines, Zhadinës së cilës i ka paguar arsimin e shtrenjtë në Sorbonë.

Racizmi shfaqet kur në dollapin e dhomës së Margaritës zbulohet Sani, furacaku zezak i padëshiruar në shtëpinë luksoze. Prania e tij i shqetëson të gjithë njerëzit e shtëpisë, por jo Valerianin, i cili e fton Sanin të qëndrojë për darkën e krishtlindjes. Kur Zhadina diskuton gjendjen me Margaritën, gjuha që përdor Margarita për të përshkruar Sanin është gjuhë e ashpër raciste, e cila prek një ndjenjë të thellë te Zhadina. Pjesa jepet me dialog midis tyre.

"- Sidnei patrrullonte korridoreve me pushkë në dorë. Unë mendova se tanimë ai do ta kishte vrarë atë.

- Çfarë mendon ai?

- Ai është i xhindosur. Ondineja është e tmerruar. Kështu mendoj unë.

- Unë do ta diskutoj këtë punë me Valerianin. Ai këtë e bën që të më prishë mua krishtlindjen. Meqë do të vijë Majkëlli, dhe ai e di që unë dua që çdo gjë të jetë në rregull për të, shiko se çfarë bën për të më mërzitur mua. Në vend që ta flakte atë ... atë ...

- Negrin.

- Pikërisht, negrin, në vend që ta shporrte nga këtu.

- Ndoshta po e zmadhojmë shumë këtë punë."[110]

[108] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, pp. 154-155.
[109] Ibid, p. 155.
[110] Toni Morrison, *Tar Baby*, Vintage, London, 1998, p. 129.

Ndonëse Zhadina e tha vetë e para fjalën "negër", kur Margarita e krahason Sanin me një gorillë, "zverku i Zhadinës u ngjeth nga ai krahasim. Ajo e kishte thënë vetë fjalën negër, por jo gorillë."[111] Thellë në ndërgjegje Zhadina e ndien se racizmi kundër Sanit përfshinë edhe atë vetë.

Sani është personazhi që mishëron paqen me racën e vet. Ai i qorton Sidnein dhe Ondinen për trajtimin e ulët që u bëjnë shërbyesve zezakë vendas të shtëpisë në ishull. Sidnei dhe Ondina ndihen superiorë pasi janë zezakë amerikanë që kanë punuar për familjen Strit gati gjithë jetën. Sani po ashtu përpiqet të afrojë Zhadinën me rrënjët e veta raciale, nga të cilat jeta dhe arsimi i ofruar nga familja Strit e kanë shkëputur në mënyrë të pakthyeshme. Sani përfaqëson atë pjesë të bashkësisë e cila rreket të mëkojë vlerat e racës, ndërsa Zhadina përfaqëson pjesën e pështjelluar të bashkësisë, atë që rend pas imitimit të racës së bardhë, veprim i cili në thelbin e vet është formë adhurimi për racën tjetër.

"Xhazi" është roman i Morisonit që hulumton periudhën nga Rindërtimi deri në Rilindjen e Harlemit, pikërisht kohën kur racizmi dhe dhuna raciale u shfaqën me egërsinë e skajshme. Duke qenë se proza e Morisonit shërben si kujtesë kolektive për makthet historike, Morisoni e përqendron rrëfimin te sfondit historik, shoqëror dhe racial i epokës. Të gjitha personazhet te "Xhazi" janë larguar nga klima e dhunës në Jug, me trauma të rënda mbi shpinë, në kërkim të një mjedisi shoqëror të qetë, ku të munden të rinisin jetën. Kur Xhoi dhe Vajëleta vendosën të largoheshin nga konteja Vesper në Virxhinia drejt Harlemit, ata lanë pas jo vetëm "skamjen dhe dhunën", por edhe një dukuri të re shoqërore: trazirat e shumta raciale, të cilat u shtuan shumë derisa kulmuan me Verën e Kuqe të 1919-ës.[112]

Morisoni dokumenton, përmes prozës, aspekte të anashkaluara ose të rrumbullakosura nga historia zyrtare. Ajo paraqet një listë të qyteteve amerikane të përfshira nga këto trazira raciale: "në qytete si Springfilldi, Grinsburgu, Uilmingtoni apo Nju-Orleansi të bardhët e tërbuar ishin derdhur si shkumë e bardhë nëpër rrugë dhe kopshte shtëpish."[113] Vala e dhunës raciale u rrit në mënyrë alarmuese në Jugun amerikan, sidomos pasi Gjykata e Lartë ligjëroi politikën "të ndarë por të barabartë" kur dha vendimin për çështjen e famshme gjyqësore "Plesi kundër Fergusonit."[114] Vendimi për këtë çështje gjyqësore u bë themeli ligjor për zbatimin e një sistemi aparteidi i cili i ndante ligjërisht banorët në të bardhë dhe të zinj, ndonëse kushtetuta ishte qartësisht kundër çdo lloj ndarjeje bazuar te ngjyra e lëkurës. Proza e Morisonit paraqet mjeshtërisht pasojat e këtyre ligjeve në jetën e afro-amerikanëve të thjeshtë. Gjatë udhëtimit me tren drejt Nju-Jorkut Xhoi pohon: "na lëvizën pesë herë në katër vagona të ndryshëm, në zbatim të ligjit Xhim Krou."[115]

Morisoni pasqyron me detaje poetike racizmin e epokës i cili i detyroi zezakët të shtegtonin drejt Veriut. "Viena[116] u rrafshua e gjitha nga zjarri. Flakët e kuqe i dhanë

[111] Ibidem.
[112] "Vera e kuqe" (Red Summer) është fraza i referohet trazirave të mëdha raciale që ndodhën në dhjetra qytete amerikane gjatë verës dhe fillim-vjeshtës së vitit 1919, ku humbën jetën qindra zezakë.
[113] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 1998, p. 33.
[114] Më 1890, shteti i Luizianës kaloi një ligj i cili detyronte shërbimin hekurudhor të krijonte lehtësira publike të veçuara për të bardhët dhe zezakët me qëllim që këta të ishin "të ndarë por të barabartë." Homer Plesi e sfidoi këtë ligj dhe çështja shkoi deri në Gjykatën e Lartë ku ai humbi më 1896.
[115] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, p. 127.
[116] Qytezë në shtetin e Viexhinias në ShBA.

fund shpejt e shpejt asaj që kapuçbardhëve po u hante shumë kohë: anullimin e çdo akti pronësie, boshatisjen e çdo fushe, zbrazjen e shtëpive tona, me kaq shpejtësi saqë ne ia futëm vrapit nga njëra anë e vendit në tjetrën, ose ku të mundnim."[117] Me një fjali, Morisoni përmbledh arsyet e gjendjes së mjeruar të afro-amerikanëve. Zjarri është edhe veprimi fizik i djegies, edhe simboli i fuqishëm për dhunën e përhapur gjerësisht që solli rrënimin ekonomik, ndërsa "kapuçbardhët" ishin anëtarët e organizatës famëkeqe raciste të Ku Kluks Klanit.

Ndonëse u larguan dhe nisën një jetë të re në Harlem, si Xhoi dhe Vajëleta i kujtojnë të gjitha makthet e jetës në Jug. Në një përsiatje të gjatë, Xhoi shqyrton ndryshimet e shumta që ka pësuar si individ qysh nga fëmijëria. Ai jep dëshmi me tone sa ironike aq dhe të dhimbshme për dhunën e skajshme ndaj zezakëve dhe çastin kur jeta e tij ishte në fije të perit. "Kur burrat e bardhë ma veshën me levë kokës, unë sigurisht u bëra fringo i ri sërish, sepse ata gati sa nuk më vranë. Mua dhe shumë të tjerë. Po ja që një nga ata të bardhët kishte zemër dhe nuk i lejoi të tjerët të më vrisnin në vend." Pastaj, Xhoi rreket të shpjegojë arsyet e trazirava shoqërore, por e ka të paqartë dhe e përcjell tensionin në vend me një fjali që nënvizon edhe pështjellimin e afro-amerikanëve. "Të çmendurit në Jug kishin luajtur mendsh se zezakët po iknin, të çmendurit në Veri ishin marrosur sepse zezakët po vinin."[118] Natyrisht, ky është një paradoks për gjendjen e kurthuar të zezakëve, ku gjysma e vendit nuk dëshiron t'i humbasë si krahë pune, por i trajton në mënyrë kafshërore, ndërsa gjysma tjetër, edhe pse i trajton disi më mirë, nuk i do si krahë punë, sepse ata u marrin punët.

Edhe jeta e Vajëletës në Jug ishte e mbushur me racizëm, dhunë dhe dëshpërim. Shpronësimi dhe varfëria e skajshme ku përfundoi familja ishin shkaqet e vetëvrasjes së nënës, të cilat Vajëleta i kujton me dhimbje: "Ata mblodhën sendet tona, duke marrë ç't'u donte qejfi, sepse ato ishin pronë e tyre, thanë ata, ndonëse me ato gatuanim ne, lanim teshat ne, rrinim ne, hanim ne. Kjo ndodhi pasi na kishin marrë plugun, kosën, mushkën, dosën, tundësin, dhe enët me gjalp. Ata hynë në shtëpi ndërsa ne fëmijët e ulur këmbëkryq vështronim. Kur shkuan te tryeza ku ishte ulur nëna me një filxhan bosh në dorë, e morën pa e lëvizur fare nënën, pastaj, teksa ajo rrinte e ulur dhe krejt e vetme, me filxhan në dorë, ata u kthyen dhe e shkundën karrigen ku ishte ulur. Ajo nuk u ngrit menjëherë, prandaj ata e shkundën ca shumë, dhe meqë ajo prapë qendroi e ulur, duke vështruar përpara, jo te ndokush, ata thjesht e rrëzuan nga karrigia, ashtu si e largon një mace të cilën nuk do as ta prekësh as ta marrësh në krah. E përkul karrigen përpara dhe ajo bie në shesh. Kur është mace, nuk shkaktohet fare dëm sepse ka katër këmbë."[119] Plaçkitja shoqërohet me krahasimin e familjes zezake me kafshë, vizioni i përgjithshëm që mbështeste racizmin. Me anë të personazheve qendrore të Xhoit dhe Vajëletës, Morisoni shpalos idenë se si jeta idividuale mund të ndërlikohet prej rrethanave historike dhe shoqërore, si edhe e fton lexuesin të shqyrtojë racizmin e shfrenuar dhe dhunën raciale si faktorët kryesorë që shkaktuan "shtegtimin e madh", si një shpërngulje të dytë të dhunshme të zezakëve. "Një javë me thashetheme, dy ditë me mbledhje plaçkash, dhe nëntëqind zezakë, të shtyrë nga armët dhe hashashi, u larguan nga Viena, me karroca ose në këmbë kush e di (ose kujt i bëhej vonë) se ku."[120]

[117] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 1998, p. 126.
[118] Ibid, p. 128.
[119] Ibid, p. 98.
[120] Ibid, pp. 173-174.

Shpërngulja nga Jugu dhe vendosja në Veri u garantoi mirëqenie ekonomike Xhoit dhe Vajëletës, por jo pa luftë edhe brenda bashkësisë zezake, sidomos me ata pjesëtarë me ngjyrë më të çelur, të cilët ndiheshin superiorë dhe nuk i donin në lagjet e tyre. Kësisoj, Morisoni përshkruan edhe atmosferën aspak mikpritëse që gjetën në Veri të larguarit nga Jugu. Jeta qytetare për Vajëletën dhe Xhoin u karakterizua nga ndjesia e izolimit, tjetërsimit, dhe copëzimit të vetvetes. Kjo ndjesi e shtyu Xhoin të gjejë një të dashur të re, ndërsa Vajëletën drejt veprimeve të çudishme, si të folurit me zogjtë që mban në shtëpi apo të ulurit në mes të trotuarit pa asnjë arsye. Prandaj edhe kur bisedon me Felisian nga fundi i romanit, Vajëleta pohon me zhgënjim "Para se të vija në Veri edhe jeta ime edhe bota kishte kuptim. Nuk kishim asgjë, por as na mungonte gjë."[121] Ndonëse e pranon varfërinë e jetës në Jug, prapëseprapë për Vajëletën trashëgimia jugore është vlerë e vyer dhe shkëputja nga ai lloj jete apo harrimi i saj ka krijuar një zbrazëti shpirtërore.

"Xhazi" është përpjekja e Morisonit për të pasqyruar racizmin e shfrenuar që pasoi çrrenjosjen ligjore të skllavërisë në Shtetet e Bashkuara. Dhuna raciale e përhapur gjerësisht në forma makabre, nga fushatat e terrorit te linçimet publike të zezakëve, shpronësimet, e deri te trazirat raciale, ishin simptomat e një skllavërimi të ri për afro-amerikanët, kundër të cilit ata nuk kishin asnjë rrugë tjetër ngadhënjimi përveç përdorimit të lirisë fizike duke u larguar drejt Veriut.

Në romanin "Parajsa" Morisoni i rikthehet temës së rrezikut që mbart brendësimi i ideologjisë së shoqërisë së bardhë nga bashkësia zezake. Pasojat fatale të dëshirës për të rrokur standardet e bukurisë së bardhë, të cilat i kishte shtjelluar nëpërmjet familjes Bridllav te "Syri më i kaltër", Morisoni i përforcon duke shpalosur dështimin e pashmangshëm shoqëror që sjell përqafimi i mendësisë izoluese me bazë raciste te "Parajsa". Romani shpalos historinë e qytetit imagjinar të Rubit, i ndërtuar në Perëndimin amerikan nga pesëmbëdhjetë familje fillestare zezake mbi bazën pastërtisë së gjakut zezak. Morisoni përmbys themelin e mendësisë raciste të përsosurisë së ngjyrës së zezë, apo "të nivelit-8", sikurse pohojnë me krenari banorët. Ky themel mbi të cilin mbështetet qyteti i Rubit, për Morisonin, është i njëjtë me themelin mbi të cilin u ndërtuan Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Gabimin e banorëve e shpreh Atë Mizneri, njëri nga priftërinjtë e qytetit, i cili pohon: "Ata (banorët) mendojnë se janë treguar më të zgjuar se të bardhët, por, në të vërtetë, vetëm sa po i imitojnë. Ata mendojnë se po i mbrojnë gratë dhe fëmijët, por, në të vërtetë, po i gjymtojnë. Pastaj, kur fëmijët e gjymtuar kërkojnë ndihmë, ata i hedhin sytë gjetkë për shkakun."[122] Me anë të kësaj përsiatjeje, Atë Misneri pohon se e gjithë ngrehina e Rubit i ngjason traditës së shoqërisë së bardhë, prej së cilës zezakët u larguan, po ashtu si ngrehina shoqërore amerikane nisi dalëngadalë t'i ngjasonte asaj evropiane, prej së cilës të bardhët u larguan. Por, Atë Mizneri nënvizon edhe rrezikun e madh që paraqet mendësia e izolimit, përjashtimit dhe veçimit racial për brezin e ri. Prandaj, Morisoni pohon se Rubi u bë një qytet "i shurdhuar nga historia e vet," dhe kësisoj "një dështim i padobishëm."[123] Ironia e pasazhit është therëse, pasi gjithë historia e mbijetesës dhe fitores ndaj shtypjes dhe dhunës raciale i shpie burrat e Rubit, për shkak të besimit te tepruar te vlerat e tyre, drej dhunës kundër pesë grave të pambrojtura të Manastirit. Kësisoj, "Parajsa" rrëfen historinë e viktimave që shndërrohen në xhelatë, për

[121] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 1998, p. 207.
[122] Toni Morrison, *Paradise*, Vintage, London, 1998, p. 306.
[123] Ibidem.

shkak se harrojnë historinë dhe adhurojnë pushtetin e "xhelatit". Banorët e Rubit vuajnë pasojat e moskuptimit të qasjes që Morisoni e shpalos te romani "E Dashura", të cilën mund ta përmbledhin: çlirimi nga skllavëria është njëra anë, ndërsa marrja në kontroll e vetvetes së çliruar pa rënë në një formë të re robërie, është ana tjetër po aq e rëndësishme.

Pyetja që lind natyrshëm është: si mund të gjendet drejtpeshimi, kur edhe harrimi i së shkuarës, edhe ngulitja kokëforte tek e shkuara mund të shkatërrojnë të ardhmen si të një individi edhe të një bashkësie të tërë? Sipas Morisonit, kjo mund të arrihet duke hequr dorë nga ato ideologji dhe mendësi të cilat janë provuar në mënyrë të përsëritur gjatë historisë se shpien në dominimin, veçimin apo përjashtimin e tjetrit, të cilat nga ana e tyre shpien në mosnjohje e, rrjedhimisht, në urrejtje për tjetrin. Ndonëse, kjo duket si "parajsë utopike" e paarritshme, kur mendon se edhe dobësia edhe forca buron nga shpirti i njeriut, sipas Morisonit, hapi i parë drejt saj është të fillojmë të besojmë te "parajsa gjithëpërfshirëse." "Parajsa" është një kritikë e ashpër si për shoqërinë amerikane dhe për bashkësinë zezake, një ftesë për të braktisur idetë dhe mendësitë e vjetra të krijimit të "parajsës" vetëm për një kastë të përzgjedhurish dhe të privilegjuarish, nga ku historikisht dhe sistematikisht përjashtohen dhe skajohen pakicat.

Në romanin e fundit, "Shtëpia", Morisoni analizon një periudhë historike të pa hulumtuar më parë në prozën e saj; fillimin e viteve '50, epokën që për pjesën konservatore të Amerikës së bardhë evokon përparimin ekonomik, punësimin, mbrothësinë, sigurinë dhe lumturinë, ndërsa për Amerikën zezake ajo është epoka e fermentimit racial dhe vlimit shoqëror, që shtroi udhën për Lëvizjen për të Drejtat Civile. Romani çjerr dukjen dhe minon simbolikën e gjithë asaj periudhe, kur Amerika paraqitej si parajsë të begatë dhe paqësore. Sikurse pohon vetë Morisoni: "Unë doja t'ia hiqja koren plagës së asaj periudhe. Kishte një nostalgji [për atë kohë,] sikur ishte e rehatshme, e lumtur dhe të gjithë kishin punë. Oh, ju lutem. Kishim racizëm të dhunshëm. Kishim Makartin. Kishim atë luftën e tmerrshme, të cilën as nuk donim ta quanim luftë, por ku na u vranë 58000 vetë."[124]

Racizmi në roman pasqyrohet sërish si dhunë e egër, veçanërisht kundër më të dobëtve dhe më të pambrojturve. Shpërngulja e dhunshme e disa familjeve zezake, përfshirë edhe atë të Frenkut, jepet në formën e kujtimeve. Morisoni pasqyron dhunën rrëqethëse ndaj një plaku të pabindur që nuk pranon të braktisë shtëpinë e gjyshërve, me gjithë paralajmërimin "nga burra me dhe pa distinktiv, me dhe pa kapuça. [...] Një burrë plak i quajtur Kroford u ul në shkallët e verandës dhe nuk pranoi të largohej. Me bërrylat mbi gjunjë dhe duart e mbledhura priti gjithë natën. Pak pas agimit, pikërisht kur kishte kaluar ora e njëzet e katërt, ai u rrah për vdekje me leva dhe qyta pushkësh dhe u lidh te manjolia më e vjetër e kontesë, ajo në kopshtin e tij. Ndoshta ishte dashuria për atë pemë, për të cilën mburrej se e kishte mbjellë stërgjyshja e tij, që e bëri aq kokëfortë. [...] Në terrin e natës disa fqinjë që ia kishin mbathur u kthyen, e zgjidhën dhe e varrosën rrëzë manjolies së dashur. Një nga varrëmihësit u tha të tjerëve [...] se zotit Kroford ia kishin nxjerrë sytë."[125] Pjesa nënvizon disa aspekte të shpërnguljes së pëdhunshme: bashkësia zezake ishte në tokën e stërgjyshërve, por e vogël dhe e pambrojtuar ndaj dhunës e cila shpesh kishte edhe bekimin e autoriteteve ligjore.

[124] USA Today (Books), adresa: http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/story/2012-05-07/toni-morrison-home-books/54814002/1.
[125] Toni Morrison, *Home*, Alfred A. Knopf, New York, 2012, p. 10.

Pas arratisjes nga spitali psikiatrik, Frenkun e ndihmojnë dy priftërinj, Atë Xhon Loku dhe e shoqja, mishërimi i njerëzve bujarë, të mirë e me dashuri kristiane, dhe, kur mbërrin në Portland, Atë Xhesi Mejnard me shpirt racist por me mantel fetar. "Nuk kishte dashuri nga Xhesi Mejnard në Portland. Ndihmë, po. Por përbuzja ishte e akullt. [...] Ai e priti Frenkun në rrugicën e kopshtit të pasmë, [...] dhe me një buzëqeshje kuptimplotë, si për t'i kërkuar ndjesë, i tha: "Kam vjazat në shtëpi." Kjo ishte një fyerje si taksë që i vendoset lutësit për një pallto, një pulovër, dhe dy kartmonedha dhjetëdollarëshe."[126] Ashtu si në romanet për skllavërinë ku Morisoni shpotit disa segmente të fesë zyrtare, të cilat i dhanë mbështetjen dhe bekimin skllavërisë, edhe te "Shtëpia" ajo demaskon ata njerëz të fesë që racizmin e kanë në shpirt, pavarësisht se përpiqen ta fshehin.

Romani "Shtëpia" është i mbushur me episode të shumta racizmi: si vrasja e burrit të Lenorës, sepse ishte zezaku që ndërtoi një biznes të suksesshëm, gjymtimi i një fëmije zezak nga plumbi i një polici të bardhë, detyrimi i një djali zezak të përleshet me thika me të atin deri në vdekje, pamundësia e Lilit për të blerë një shtëpi sepse e ndalon kontrata raciste, kontrolli policor i pashkak i afro-amerikanëve vetëm sepse janë zezakë, përdorimi i varfërisë së afro-amerikanëve për t'i shfrytëzuar si ushtarë apo si kavje për eksperimente mjekësore. Morisoni sheh te racizmi një sëmundje të rrezikshme shoqërore, që buron nga shpirti njerëzor. Askush nuk është i mbrojtur prej mendësisë raciste; ashtu si kthehet Lenora nga viktimë e racizmit në përçmuese të bashkësisë së vet, vetëm sepse është në gjendje më të mirë ekonomike, çdo njeri mund të kthehet lehtë nga viktimë në agresor racist, sepse edhe infeksioni edhe shërimi e shëlbimi prej racizmit burojnë nga shpirti i individit ose bashkësisë.

2.4. Të harrosh a të kujtosh – ky është makthi

Toni Morison shkruan prozë kujtese që "sjell dëshmi", historike, kulturore, raciale, gjinore, dhe klasore. Shkrimtarja pohon: "Unë besoj se të gjithë shkrimtarët duhet ose të sjellin dëshmi ose të sjellin ndryshim, përmirësim; ata u heqin njerëzve kataraktet e syve në mënyrën e duhur. Kjo mund të jetë lehtësuese, mund të jetë e dhimbshme, por kjo është detyra e shkrimtarit, të përndritë dhe të forcojë."[127] Në prozën e Morisonit të kujtosh nuk është aspak e lehtë dhe mund të shkaktojë dhimbje të madhe, por të harrosh, edhe pse sjell lehtësim të përkohshëm, është thellësisht fatale.

Prirja e prozës afrikano-amerikane ka qenë gjithmonë drejt përdorimit të burimeve gojore historike, për shkak të një mosbesimi të madh ndaj burimeve të shkruara. Edhe Morisoni ndjek të njëjtën prirje. Ajo pohon se nuk u beson librave të historisë, prandaj nuk bën hulumtime historike për periudhat kohore për të cilat shkruan, por bazohet tërësisht te kujtimet dhe imagjinata e saj. Akti i të kujtuarit të së shkuarës, pranimit dhe çlirimit prej kujtimeve të shkuara dhe të dhimbshme është qendror në prozën morisoniane.

Nëse mendojmë për aktin e të dëshmuarit e kuptojmë se ai është, krejt natyrshëm, i lidhur me ngjarje të shkuara. Për shumë njerëz "të dëshmosh" do të thotë të kujtosh dhe regjistrosh të shkuarën. Dëshmitë që sjell proza e Morisonit janë ato të traumave dhe

[126] Toni Morrison, *Home*, Alfred A. Knopf, New York, 2012, p. 22.
[127] Cituar te: Jill Matus, *Toni Morrison*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1998, p.13.

vuajtjeve të bashkësisë afrikano-amerikane në Shtetet e Bashkuara. Morisoni nuk i kujton shqërisë amerikane vetëm damkën e skllavërisë, por edhe një radhë të gjatë dështimesh të tjera në lidhje me bashkësinë zezake. Por Morisoni nuk ngurron t'i kujtojë edhe bashkësisë afrikano-amerikane dështimet e saj. Sipas shkrimtares, kujtesa luan një rol shumë të rëndësishëm në rivlerësimin e historisë prandaj të mëkosh kujtesën nënkupton përndritje intelektuale sepse, si pohon Morisoni: "paraardhësit jetojnë për sa kohë jetojnë ata që i kujtojnë."[128] Pra, harresa lidhet me një lloj vdekjeje apo humbjeje të identitetit qoftë për idividin, qoftë për shoqërinë. Xhill Matus pohon "Vepra e Morisonit përqendrohet te "makthet e historisë", një frazë e cila nënkupton së pari, ngjarjet e tmerrshme të së shkuarës të cilat vijojnë të zotërojnë të traumatizuarit; së dyti, interesin e Morisonit për fantazmat dhe pëndjekjet, si shëmbëlltyra të fuqisë së të shkuarës; së treti, rëndësinë që i jep Morisoni kujtesës kulturore dhe njohurive historike. Duke u luhatur midis poleve të mbijetesës dhe humbjes, zezonës dhe rimëkëmbjes, kujtesës dhe harresës, proza e Morisonit i jep përparësi kujtesës si veprim thelbësor për të zgjidhur pikëpyetjet e ndërlikuara të identitetit të individit dhe bashkësisë."[129]

Por, ka një lidhje të veçantë midis traumës dhe kujtesës. Përvojat traumatike përthithen dhe ruhen ndryshe në kujtesën njerëzore nga përvojat e zakonshme. Sikurse e shtjellon Keti Karuth, ndonëse "imazhet e skenave traumatike mbeten tejet të mjaftueshme dhe të sakta, përgjithësisht ato janë të pakontrollueshme dhe të parrokshme nga kujtesa."[130] Nga studimi i dëshmive të njerëzeve që u kanë mbijetuar ngjarjeve traumatike psikanalistët kanë zbuluar se thelbi i përkufizimit të traumës lidhet me faktin se ngjarja apo ndodhia tronditëse nuk asimilohet, nuk trajtohet në mënyrën e zakonshme as nga kujtesa, as nga harresa, prandaj ajo rikthehet shpesh në mendje. Po i njëjti fakt është vërejtur edhe nga Frojdi për sa i takon interpretimit të ëndrrave të njerëzve të traumtizuar, të cilat nuk mund të interepretohen duke u bazuar në dëshirat e pavetëdijshme. Kësisoj, ngjarjet traumatike duket se bllokojnë edhe kujtesën edhe harresën, prandaj e shkuara nuk perceptohet si e tillë por si e tashme. Teoricienët e traumave përcaktojnë se të kujtosh dhe të thuash të vërtetën për një ngjarje traumatike është parakushti themelor për shërimin e individit. Kjo vlen njësoj edhe për shërimin e një shoqërie të tërë, ku rrëfimi i të vërtetave të pathëna apo të mbuluara është hapi i parë drejt shëlbimit shoqëror.

Sipas studiuesve, njerëzit e traumatizuar shpërfaqin edhe një tipar tjetër dallues, zvogëllimin e aftësisë për të fantazuar apo ndërprejen e ndjenjave, veçanërisht atyre që shprehen përmes emocioneve të forta, ku futet edhe dashuria. Ka një galeri të tërë personazhesh qendrore të Morisonit që shpërfaqin këtë tipar; duke filluar nga Pekola, Nela, Shedreku, Gitar Bejnsi, Bejbi Sagsi, Seta, Pol D, Vajëleta, Xhoi, Florensa, Rebeka, Lina, Frenku dhe Jisidra të gjitha këto personazhe shfaqin simptomat e çrregullimeve të kujtesës duke e drejtuar vëmendjen te efektet psikike dhe vetjake të një historie racizmi dhe shtypjeje. Këto personazhe të mbërthyera në të shkuarën i mundësojnë Morisonit të rikujtojë makthet e historisë. "Pasqyrimi i traumave prej Morisonit është një përpjekje për

[128] Toni Morrison, "Forward to *The Harlem Book of the Dead*" Carolyn C. Denard (ed.), *Toni Morrison What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, University Press of Mississippee, Jackson, 2008, p. 134.
[129] Jill Matus, *Toni Morrison*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1998, p. 24.
[130] Cathy Caruth (ed.), Trauma: Explorations in Memory, John Hopkins University Press, Baltimore, 1995, p. 151. (Cituar te: Jill Matus, *Toni Morrison*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1998, pp. 23-24.)

të ngjallur në vetëdije ato çka janë ndrydhur apo mbyllur, si nga pikëpamja letrare dhe krijuese edhe nga ajo e rrëfimit historik. Në këtë mënyrë, letërsia shndërrohet në një mjet të rëndësishëm të ringjalljes së dëshmitarit, një formë thelbësore e kujtesës kulturore."[131]

Vetëm dy vite pasi kishte shkruar romanin "E Dashura" Morisoni pranonte se vepra ishte një testament përkujtimor për njerëzit që jetuan dhe vdiqën në skllavëri. "Nuk ka një vend ku mund të shkojmë për të menduar për […] praninë e skllevërve apo të kujtojmë mungesën e tyre; nuk ka asgjë që të na kujtojë ata që ia dolën gjatë udhëtimit dhe ata që nuk ia dolën. Nuk ka asnjë përmendore të përshtatshme, as ndonjë pllakë, as kurorë, as mur, as park, as hapësirë muzeale, as qiellgërvishtëse 300 katëshe. Nuk ka as ndonjë stol buzë rrugës. Nuk ka as ndonjë pemë me iniciale që të mund ta vizitojmë, […] Dhe meqë vende të tilla nuk ka, duhej të kishte një roman."[132]

Kur individi i traumatizuar ia del të rrëfejë ngjarjen traumatike, rol të veçantë dhe të rëndësishëm merr edhe dëgjuesi, sepse nuk mund të ketë dëshmi pa dëgjues. Në këtë mënyrë, edhe dëgjuesi bëhet pjesëtar, dëshmitar dhe bashkëpronar i traumës, duke shfaqur ndjeshmëri si rrëfyesi. Këtu qendron edhe forca e veçantë e prozës së Morisonit, sepse, sipas studiuesve, rrëfimet e saj e shndërrojnë edhe lexuesin në "dëshmitar", duke i rritur ndjeshmërinë për tjetrin dhe duke shkrirë kësisoj kufijtë klasorë, racialë apo gjinorë. Duke e menduar lexuesin si dëgjues dhe dëshmitar të traumës, Morisoni e detyron atë të kujtojë dhe të përballet me dhimbjen. Edhe pse ishte e bindur se as afrikano-amerikanët as amerikanët e tjerë nuk kishin dëshirë të përballeshin me makthet e së shkuarës, me këmbënguljen për t'i pasqyruar ato Morisoni shpalos bindjen për nevojën për t'i kujtuar dhe rrëfyer të vërtetat e së shkuarës. "Ka një domosdoshmëri për të kujtuar tmerret, por sigurisht në një mënyrë të tillë që të jenë të përtypshme, me qëllim që kujtesa të mos jetë shkatërrimtare. Akti i të shkruarit të një libri është, në njëfarë mënyre, një formë e përballjes me tmerrin, një mënyrë për ta kujtuar."[133]

Meqënëse romanet e Morisonit janë vepra që mëkojnë një kujtesë historike dhe kulturore, është me vlerë të shqyrtojmë edhe një çështje të fundit teorike: lidhjen e estetikës me kujtesën dhe traumën. Si mund të përçojë kënaqësi estetike një vepër e cila përqendrohet te makthet, dhimbjet dhe tmerret njerëzore. Si ka mundur Morisoni të estetizojë përdhunimin e bijës nga i ati, djegien e djalit nga nëna, mbytjen e një djali të vogël nga dy vajza të vogla, vështrimin e vajzës teksa nëna digjet, vrajat e kamxhikut në shpinën e një skllaveje, therjen e foshnjes nga nëna, vrasjen gjakftohtë të grave të pambrojtura nga burra të armatosur, shfrytëzimin seksual dhe vrasjen e një vogëlusheje nga një ushtar afro-amerikan, dhe mjaft ngjarje të tjera rrëqethëse? A nuk ekziston mundësia se një prozë e tillë rrezikon ta shndërrojë tmerrin në kënaqësi, dhunën në bukuri, pikëllimin në nostalgji?

Aspak. Gjithë letërsia e arrirë trajton konfliktet njerëzore, (duke nisur nga ai midis mendjes dhe zemrës, trupit dhe shpirtit, individit dhe shoqërisë etj.) prandaj ajo u kujton njerëzve makthet (luftën, vrasjet, dhunën, vdekjen etj.) dhe pikënisjen shpirtërore të maktheve me qëllim që njerëzit të gjejnë harmoninë midis tyre dhe të bëhen më të mirë. Proza morisoniane e kujtesës përqendrohet te rizbulimi dhe rivlerësimi i maktheve të historisë, duke nënkuptuar mësimin prej tyre, sepse, përpos kujtese, proza morisoniane

[131] Jill Matus, *Toni Morrison*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1998, p. 30.
[132] Toni Morrison, "A Bench by the Road", *The World*, 3:1, 1989, p. 4.
[133] Danielle Guthrie-Taylor (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, pp. 247-248.

është edhe shëlbyese. Morisoni e shmang mëtimin se e shkuara mund të rikthehet, rijetohet apo riparohet; madje duket se ajo e pranon se shëlbimi i plotë është i pamundur. Ashtu si vrajat e kamxhikut mund të shërohen, por kurrë nuk do të zhduken plotësisht, edhe proza e Morisonit duket se synon të shërojë të tashmen nga makthet e së shkuarës përmes kujtesës.

Romanet e Morisonit janë të ndërtuar në mënyrë të tillë që t'i japin përparësi kujtesës. Lexuesi me kujtesë të dobët e gjen veten të përhumbur në romanet e nobelistes. Pjesa më të madhe e ngjarjeve shtjellohet në formën e kujtimeve të personazheve. Romani i parë i Morisonit, "Syri më i kaltër" bazohet te një kujtim nga fëmijëria e shkrimtares: dëshira e shoqes së shkollës fillore "për të pasur sytë më të kaltër në botë", të cilën ajo e shtjellon në pasthënien e veprës. Morisoni pohon: "Pikëllimi në zërin e saj të ngjallte keqardhje, dhe unë u shtira se atë ndieja, por, e tronditur nga sakrilegji që kërkonte ajo, në të vërtetë u "xhindosa" me të."[134] Në analizën e ftohtë dhe të pjekur të atij kujtimi, Morisoni zbuloi se "xhindosja", qendrimi i saj, ishte një formë qëndrese ndaj forcave shoqërore që prodhonin "turpin", qendrimin e shoqes, i cili nënkuptonte nënshtrimin ndaj tyre. Ashtu si përsiatja e shkrimtares së rritur për dëshirën e çuditshme të shoqes, edhe rrëfimtarja, Klaudia Mektiër, kujton dhe analizon, si e rritur, historinë tragjike të Pekolës. Gjithë rrëfimi është në formën e kujtimeve nga fëmijëria, të cilat natyrisht i shërbejnë vetëm Klaudias (dhe lexuesit), sepse Pekola e ka paguar çmimin. Kësisoj, Klaudia mëson të vlerësojë ndryshe dhe të kuptojë drejt edhe përvojat, ndjenjat, mllefet dhe pasionet fëmijërore.

Kur flitet për traumat, natyrisht, vrasjet, lufta apo gjenocidi përfshihen te ato gjerësisht të pranuara, po ashtu edhe fatkeqësitë natyrore, aksidentet apo tragjeditë. Kur e lidhim traumën me ngjarje të jashtëzakonshme, vetvetiu ne pranojmë se jeta është përgjithësisht e sigurt dhe e drejtë, por Morisoni e zgjeron diapazonin e përkufizimit të traumës duke përfshirë edhe racizmin, incestin, përdhunimin, apo varfërinë. Ashtu si kundër racizmit Pekola kishte zgjedhur nënshtrimin dhe vetëpërçmimin, edhe ndaj përdhunimit nga i ati ajo zgjedh çmendjen, si mohim i plotë i ngjarjes.

Trauma kryesore e përdhunimit rrëfehet nga këndvështrimi i Çollit dhe ato çka mungojnë plotësisht nga skena janë ndjenjat e Pekolës. Meqë viktima pas ngjarjes u çmend, dhe kësisoj nuk pranon ta shohë veten pjesëmarrëse në diçka të tillë, atëherë trauma është ngjarje pa dëshmitar. Por përdhunimi nga i ati mbart mesazhe të rëndëshishme ideore: dhunimi Pekolës i vjen nga brenda familjes, ashtu si shëmtia, si pohon Morisoni, i buron së pari nga besimi i saj se është e shëmtuar. Po ashtu, njerëzit e traumatizuar si Çolli, edhe dëshirat i kanë të traumatizuara. Morisoni pohon në mënyrë provokuese se "Çolli e donte atë (Pekolën). Jam e sigurt se e donte."[135] Provokimi i autores nuk lidhet me dëshirën e çdo përdhunuesi që rreket ta tregojë historinë e përdhunimit si histori dashurie, por me qasjen e posaçme të shkrimtares ndaj krimeve të tilla në tërësi. Qasja morisoniane nuk ndjek formulën "krim dhe ndëshkim", por "krim dhe kuptim" të shkaqeve të thella të aktit. Morisoni pohon: "Dashuria nuk është kurrë më e mirë se dashuruesi. Njerëzit e ligjë dashurojnë ligësisht, njerëzit e dhunshëm dashurojnë dhunshëm, njerëzit e dobët dashurojnë dobët, njerëzit e marrë dashurojnë marrëzisht, por dashuria e një njeriu të lirë nuk është kurrë e sigurt. Nuk ka dhuratë për të dashurën.

[134] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, (Afterword), Vintage, London, 1999, p. 167.
[135] Ibid, p. 163.

Vetëm dashuruesi e zotëron dhuratën e dashurisë."[136] Mirëpo, edhe ashtu e çmendur, Pekola e ndien nevojën për të kujtuar dhe rrëfyer tragjedinë e saj, prandaj, në fund të romanit, ajo krijon një shoqe imagjinare së cilës i rrëfen dhimbjen dhe vuajtjen e vet. Meqë shoqja imagjinare është thjesht një dyzim i Pekolës, rrëfimi nuk ka vlerë shëruese, prandaj këtë "detyrë" e merr përsipër Klaudia.

Gjithë rrëfimi i Klaudias mëkon aftësinë për të kujtuar. Ajo ndien kënaqësi teksa kujton ngjarje nga fëmijëria të cilat si e rritur di t'i interpretojë ndryshe, përshirë edhe veprimet apo sjelljet e prindërve të saj. Por Morisoni hulumton edhe natyrën e pasigurt të kujtesës teksa, në fund të romanit, Klaudia kujton verën: "Sa i ngula dhëmbët te fortësia e një luleshtydheje, aq u desh të më vinte ndër mend vera, me pluhurin dhe qiejt e varur. Ajo mbetet për mua stinë stuhish. […] Por, kujtesa ime është e pasigurt. Më kujtohet një stuhi gjatë verës në qytetin ku jetonim dhe përfytyroj verën që kishte përjetuar nëna më 1929. Kishte pasur një tornado atë mot, na thoshte ajo, që shkatërroi gjysmën e Loreinit jugor. Unë e ngatërroj verën e saj me timen. Teksa kafshoj luleshtrydhen dhe mendoj për stuhitë, shoh atë, vajzën e hollë me fustanin prej dantelle ngjyrë rozë. […] Kaq e pat edhe kujtesa. Fakti publik bëhet realitet privat, dhe stinët e një qyteti të Perëndimit të Mesëm bëhen *Fatat* e jetëve tona të vogla."[137] Kjo përsiatje e Klaudias për natyrën e dyfishtë, edhe përshtatëse, edhe përthithëse, të kujtesës nxjerr në pah dallimin midis mendjes krijuese, të hapur e rrëfyese dhe trurit të damkosur dhe të mbyllur. Duket sikur fillimisht Klaudia e minon aftësinë e kujtesës për të treguar të vërtetën, sepse ajo i ngatërron njohuritë publike me imagjinatën apo përjetimet vetjake. Por, fuqia e kujtesës për të treguar të vërtetën e kapërcen saktësinë e thjeshtë të reportazhit. Në prozën e Morisonit, fuqia e saj është të krijojë të shkuarën përmes rrëfimit dhe ta vendosë në kohën e vet.

Edhe romani "Sula" është i mbushur me personazhe të traumatizuara, të cilat gjejnë prehje të përkohshme te harresa por në fund u duhet të përballen me traumat e tyre. Kur, më 1920, Frojdi iu rikthye hulumtimit të konceptit të traumës, teorizimet e tij u mbështetën te studimi i ushtarëve të cilët kishin përjetuar makthe të tmerrshme gjatë Luftës së Parë Botërore. Ai zbuloi se ushtarët nuk i kontrollonin dot përvojat traumatike, porse ato kontrollonin individin. Edhe Morisoni e fillon romanin "Sula" me një ushtar zezak të traumatizuar. Shedreku është personazhi më i analizuar i veprës, sepse ai mishëron konceptin morisonian të sjelljes traumatike dhe të reagimit ndaj maktheve.

Kur sheh nga afër kokën e shokut që i fluturon pranë, trupin pa kokë që vrapon ende, helmetën e mbushur me trurin e squllur të një tjetër shoku, Shedreku përjeton një traumë të thellë dhe e kaplon frika nga vdekja. Pas një përjetimi të tillë tronditës, ai e gjen veten në një spital psikiatrik amerikan, pa e kujtuar dot se si u gjend atje. Estetikisht, Morisoni përshkruan bllokimin e kujtesës që shkaktojnë traumat e rënda. Kur përmendet, traumat rikthehen: shikimi i pështjellohet, ushqimi i ngjan me gjakun, duart i zgjaten, prandaj ai ndihet mirë vetëm kur mjekët e lidhin me xhaketën e forcës. "Frika dhe mallëngjimi e kapluan saqë zuri të mendonte për gjëra të tjera. Kësisoj, e lejoi trurin të rrëshqiste në cilëndo zgavër të kujtesës që të zgjidhte."[138]

Kur e largojnë nga spitali për mungesë vendesh, ai ngurron të ecë përjashta, por më në fund ia del ta mposhtë frikën. Morisoni shtjellon natyrën e kujtesës kur shkruan: "U çapit nxitimthi dhe, më në fund, la pas një strehë ku kishte kaluar më shumë se një vit,

[136] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 163.
[137] Ibid, p. 147.
[138] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1999, p. 10.

nga i cili vetëm tetë ditë mbante mend mirë."[139] Kujtesa njerëzore fuksionon në mënyrë përzgjedhëse ndaj së shkuarës. Në spital, Shedreku mëson se si të kurojë veten nga gjendja e pashpresë duke gjetur mënyrën e shëndetshme për ta kujtuar dhe kontrolluar frikën e vet. Për ta nxjerrë nga shpirti dhe mendja, ai themelon Ditën Kombëtare të Vetëvrasjes dhe çdo 3 janar parakalon në rrugët e qytetit dhe i fton banorët ose të vetëvriten ose të vrasin dikë tjetër, nëse dëshirojnë. Në thelbin e vet, Dita Kombëtare e Vetëvrasjes është ditë përkujtimore, një ritual për të mos harruar dhimbjen duke sjellë qetësim gjatë gjithë ditëve të tjera.

Shedreku nuk është i vetmi ushtar i traumatizuar në roman. Edhe dy ushtarët që ndeshin në tren Helen Rajti dhe e bija, Nela, ndiejnë neveri nga gjuha raciste që përdor kontrollori i biletave ndaj Helenës, por ata zgjedhin ta drejtojnë urrejtjen ndaj viktimës jo ndaj agresorit. Edhe Ralfi, xhaxhai i Sulës dhe djali i Evës, të cilin nëna e thërret me përkëdheli Plam, është ushtar i kthyer nga lufta me përjetime traumatike, por ai ka zgjedhur një mënyrë tjetër për ta qetësuar dhimbjen: drogën. Kur Eva zbulon se e ka humbur djalin, i shkon në dhomë e përqafon fort, e lag me vajguri dhe e djeg. Ky akt është një nga traumat e forta të jetës së gjatë të Evës.

Dhimbja e madhe në jetën e Evës fillon me braktisjen nga i shoqi, Boiboi, i cili e la në varfëri të skajshme me tre fëmijë për të rritur. Morisoni e trajton si traumë të rëndë varfërinë gjymtuese të cilën përjetoi Eva, e cila mbetet vetëm me dy rrepa dhe pak dhjamë si ushqimi i vetëm për të rritur fëmijët. Kjo skllavëri ekonomike e detyron Evën të gjejë një zgjidhje tepër të skajshme dhe të dëshpëruar: të lërë fëmijët te fqinja dhe të kërkojë punë. Pas një braktisjeje tetëmbëdhjetëmujore të fëmijëve, Eva kthehet me një këmbë të prerë, por me të ardhura të mjaftueshme për të rritur fëmijët. Kur disa vite më vonë Boiboi kthehet në qytet dhe i bën vizitë, Eva e pret mirë, ndonëse shpirtin e ka të mbushur me mllef. I shoqi nuk pyet as për fëmijët as për këmbën e prerë. Ai ka zgjedhur harresën e plotë të jetës së mëparshme dhe largohet nga shtëpia me një grua tjetër. Në këtë pjesë, Morisoni e lidh harresën me mungesën e plotë të moralit njerëzor e cila sjell një papërgjegjshmëri të madhe individuale dhe shoqërore. Me largimin e dytë të Boiboit, Eva e kupton, më në fund, se e nuk ka më ndjenja të pështjelluara për të, por vetëm urrejtje.

Për Sulën dhe Nelën traumat i kanë rrënjët në fëmijëri, ku disa episode janë vendimtare. Kur ishte vetëm 12 vjeç Sula dëgjon rastësisht një bisedë të nënës me gratë e lagjes, të cilat po bisedonin për vështirësitë e rritjes së fëmijëve. Kur dëgjon nënën t'u thotë grave se "unë e dua Sulën, por nuk e pëlqej," Sula, e paaftë për t'i kuptuar ato fjalë, i ngjiti me vrap shkallët dhe vetëm e thirrura e Nelës e "ktheu nga mendimet e errëta."[140] Ky episod është nga më të analizuarit e romanit, sepse shumë kritikë mendojnë se është i rëndësishëm në formësimin e karakterit të Sulës si edhe një pikë kthese për të. Në fakt me ato fjalë, të keqinterpretuara nga Sula, Hana shpreh idenë se fëmijët shpesh i acarojnë prindërit me sjelljet e tyre dhe mikeshat e saj janë të gjitha në një mendje me të.

Menjëherë pas atij episodi, Sula dhe Nela shkaktojnë vdekjen aksidentale të Çikën Litëllit, djalit të vogël zezak të lagjes, ngjarje e cila u shkakton edhe traumën më të rëndë. Vdekja e Çikën Litëllit shërben si simboli qendror i romanit për vdekjen, traumën, humbjen dhe mungesën. Teksa po luanin me të, Sula e kap nga duart dhe nis ta rrotullojë, por djali i rrëshqet nga duart dhe bie në lumë. "Uji u nxi dhe u mbyll menjëherë te vendi

[139] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1999, p. 11.
[140] Ibid, p. 57.

ku ra Çikën Litëlli."[141] Të tronditura dhe të frikësuara, kur Çikën Litëll nuk del më në sipërfaqe, Sula dhe Nela duan të sigurohen se askush nuk i ka parë. Sula shkon te kasollja e Shedrekut për t'u siguruar se ai nuk e ka parë ngjarjen. Kur Sula përballet me Shedrekun, ai i thotë vetëm një fjalë si ngushëllim: "gjithmonë". Faktin që ky episod ndodh menjëherë pas atij me fjalët e nënës, Xhill Matus e interpreton: "Çikën Litëll [...] mund të shihet si fëmijëria që i rrëshqet nga duart Sulës. Vdekja (e tij) mund të përfaqësojë humbjen e pafajësisë dhe fëmijërisë; po ashtu, ajo përfaqëson, përmes fjalës së Shedrekut, edhe përhershmërinë e fëmijërisë përmes vdekjes."[142] Mbytja e djalit në ujë është si paqe e përhershme, nocion të cilin e përjeton edhe vetë Sula para vdekjes.

Humbjen e Çikën Litëllit rrëfimtari e shpreh si "diçka që mungon tanimë", sepse, për pjesëmarrësit në varrim, vdekja e tij përfaqëson edhe "një viktimë të pafajshme", por edhe ata vetë, si fëmijë të lënduar. "Ata e njihnin fëmijën e pafajshëm, të fshehur në qoshen e zemrës së tyre, që mbante bukën me gjalp e sheqer. Pikërisht atë. Atë që gjendej thellë nën lëkurën e re, të vjetër, të hollë, të majme; atë që kishte lënduar bota. [...] ata mund ta shihnin bukën me gjalp e sheqer dhe të ndienin dhimbjen më të madhe që mund të gjendet: jo dhimbjen e fëmijërisë, por të kujtuarit e saj."[143] Varrimi u sjell në mendje të pranishmëve kohën e fëmijërisë, si kohë dhimbjeje, lëndimesh dhe humbjesh, ashtu si është edhe për Nelën dhe Sulën.

Ngjarja tjetër traumatike e jetës së Sulës është djegia aksidentale e nënës. Ky episod e shfaq në mënyrë edhe më të plotë natyrën e çuditshme të Sulës, e cila vetëm e kundron me kërshëri nënën e mbuluar nga flakët, ndërsa Eva hidhet nga dritarja e katit të dytë për t'i ardhur në ndihmë. Eva e akuzon se ajo e kishte shijuar spektaklin e djegies së nënës. Shumë vite më vonë, kur është në shtratin e vdekjes, Sula e pranon: "Unë qendrova atje duke e parë teksa digjej dhe u mrekullova. Unë doja që ajo të vazhdonte të hidhej pupthi ashtu, të vazhdonte të vallëzonte." Por menjëherë pas këtij pohimi asaj i shfaqet makthi i përsëritur. "Pastaj, u shfaq sërish ëndrra. Vajza e reklamës së miellit (Klebër Gërll Bejkin Paudër) që buzëqesh dhe e fton me dorë, me njërën dorë nën përparëse. Kur Sula afrohet, ajo shpërbëhet në pluhur të bardhë, të cilin Sula me nxitim përpiqet ta fusë në xhepat e fustanit të shtëpisë prej fanellate blu. Shpërbërja ishte pamje e tmerrshme, por më e keqe ishte ndjesia e pluhurit, rrëshqitshmëria prej niseshteje teksa rrekej ta mblidhte me duar. Sa më shumë që mblidhte aq më shumë ai shtohej. Më në fund, ai e mbulonte të tërën, i mbushte sytë, hundën, grykën, dhe ajo zgjohej si e mbytur dhe e pushtuar nga era e tymit."[144] Këto janë, pa dyshim, simptomat e njerëzve që kanë përjetuar trauma: reagimet e vonuara ndaj ngjarjeve dhe makthet e përsëritura. Përmes ëndrrës së përsëritur Sula ripërjeton vdekjen e nënës, të cilën, pavarësisht nga akuza e gjyshes, ajo e përjetoi si ngjarjen më traumatike të jetës.

Edhe Eva ka makthet e saj për të kujtuar, por ajo bën shumë kontrast me Sulën. Në fund të romanit, kur Nela i shkon për vizitë në shtëpinë e të moshuarve, Eva nëntëdhjetëvjeçare e pyet Nelën se si e vrau Çikën Litëllin. Fillimisht Nela proteston dhe thotë se atë e vrau Sula, por Eva i përgjigjet: "Edhe ti e pe, apo jo? Unë kurrë nuk do ta kisha parë."[145] Eva, në të vërtetë, po lufton me makthet e veta, sepse ajo i vuri flakën të

[141] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1999, p. 61.
[142] Jill Matus, *Toni Morrion*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1998, p. 64.
[143] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1999, p. 65.
[144] Ibid, pp. 147-148.
[145] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1999, p. 168.

birit, pastaj mbylli derën dhe shkoi në dhomë pa e vështruar ngjarjen. Eva, po ashtu, pohon: "është tmerrësisht ftohtë në ujë. Zjarri është i nxehtë."[146] Kjo është përpjekja e saj për të përligjur vdekjen e të birit, i cili e përndjek në ëndrra. Kur Nela e habitur e pyet se kush ia kishte treguar ngjarjen e vdekjes së Çikën Litëllit, Eva zbulon makthin e vet, "Plami, i ëmbli Plam. Ai më tregon gjëra."[147]

Pas takimit me Evën, Nela zhytet në kujtimet e veta të ndrydhura, dhe për herë të parë përballet me to me ndershmëri. Kështu e kupton se boshllëku më i madh në jetën e saj nuk ishte humbja e burrit, por humbja e Sulës. Në fund të veprës Morisoni shpalos imazhin e rrathëve bashkëqendrorë të pikëllimit që Nela ndien për humbjen e Sulës, shoqes së fëmijërisë dhe gjysmës tjetër të identitetit të vet. Rrathët sjellin në mendje vdekjen e Çikën Litëllit. "Sula" është roman kujtese, ku përshkruhet me mjeshtëri të lartë dhimbja që shkaktojnë kujtimet e ndrydhura në shpirt. Romani trajton makthet e shkuara dhe humbjet e pakthyeshme të cilat bllokojnë kujtesën dhe kësisoj jetën normale njerëzore. Vepra shpalos mjeshtërisht konceptin morisonian se harresa nuk ndihmon ndërsa kujtesa, sado e dhimbshme qoftë, sjell paqe dhe shëlbim shpirtëror.

Trilogjia morisoniane, "E Dashura", "Xhazi" dhe "Parajsa", e trajton me forcë të shumëfishuar artistike mëdyshjen njerëzore dhe shoqërore midis harresës dhe kujtesës. Të tria romanet ndërtohen me dy qendra ngjarjesh dhe personazhet rravgojnë me mundim nga kujtimet e njërës te realiteti i tjetrës. Tek "E Dashura" qendra e romanit në të tashmen është shtëpia e Setës në periferinë e Sinsinatit, ndërsa qendra e të gjitha përsiatjeve retrospektive është "Shtëpia e ëmbël", plantacioni në Kentaki ku personazhet punonin si skllevër. Edhe te "Xhazi" dallohen lehtë dy qendrat kryesore të romanit: Jugu agrar dhe Veriu industrial amerikan, dhe personazhet luhaten nga kujtimet e jetës në fshatrat e Virxhinias, plot me dhunë raciale, varfëri gjymtuese dhe zhgënjim shpirtvrasës te atmosfera vezulluese e Harlemit në Nju-Jork, plot me pështjellim shpresëdhënës, muzikë këndellëse dhe liri premtuese. Edhe "Parajsa" ka dy qendra ngjarjesh: qytetin e Rubit dhe Manastirin, 17 milje në veri të tij. Rubi është një qytet imagjinar në Oklahoma, i ndërtuar më 1949 nga pasardhësit e 15 familjeve afrikano-amerikane, stërgjyshërit e të cilëve kishin ardhur në Amerikë si skllevër në mesin e shekullit të tetëmbëdhjetë, ndërsa Manastiri është streha e disa grave të viktimizuara.

"E Dashura" është roman i mirëfilltë për forcën shëlbyese të kujtesës dhe traumën e përsëritur që shkakton harresa. Vepra e nis me braktisjen e beftë të Setës nga dy djemtë, Hauardi dhe Baglari, vdekjen e Bejbi Sagsit pak kohë më pas, dhe pastaj ngjarjet zhvendosen nëntë vite më pas, kur Seta jeton e vetme me të bijën, Denverin. Ndonëse ngjarjet e tashme zhvillohen më 1873, disa vite pas përfundimit ligjor të skllavërisë, pjesën më të madhe të rrëfimit e mbizotëron e shkuara e skalitur në kujtesën e personazheve. Luhatja e shpeshtë e ngjarjeve, sa në të tashmen në të shkuarën, paraqet luftën e brendshme midis kujtesës dhe harresës së personazheve. Ndonëse kanë gjetur paqe të rreme dhe të përkohshme te harresa, të dyja personazhet qendrore pësojnë "mosbindjen e mendjes" ndaj kësaj qasjeje. Prandaj, kujtimet pushtojnë të tashmen e tyre në formën e copëzave të dhimbshme nga e shkuara. Këto copëza kujtimesh të shkuara e torturojnë shumë mendërisht Setën, por ajo me kokëfortësi nuk i rrëfen asgjë së bijës. "Nëna mbante sekrete, gjëra që nuk i rrëfente, gjëra që i tregonte gjysma-gjysma."[148]

[146] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1999, p. 168.
[147] Ibid, p. 169.
[148] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, pp. 37-38.

Mbërritja e Pol D në shtëpinë e saj është fillimi i zbërthimit të kujtimeve të skllavërisë, por jo i makthit qendror të Setës, si edhe zanafilla e shërimit të dhimbjes. Seta dhe Pol D janë dy ish-skllevërit e fundit të mbetur gjallë nga plantacioni "Shtëpia e ëmbël". Kësisoj, ata janë jo vetëm bartësit e fundit të kujtimeve të kobshme të plantacionit, por edhe mbështetje shpirtërore për njëri-tjetrin. Kujtimet e Pol D shpjegojnë pikat e pakuptueshme në kujtimet e Setës dhe anasjelltas. Kësisoj, copëzat e kujtimeve bëhen mozaik i plotë i maktheve të shkuara.

Fillimisht, si Setën dhe Pol D i kaplon edhe "ndjenja e turpit", edhe dhimbja nga kujtimet e shkuara, prandaj përpiqen shumë të mos sjellin në mendje kujtime të shkuara. Seta "përpiqej shumë të kujtonte sa më pak gjëra që të ishte e mundur. Për fat të keq, truri nuk i bindej. [...] befas Shtëpia e Ëmbël i shfaqej, i shfaqej, i shfaqej para syve, dhe ndonëse nuk kishte asnjë gjethe në atë fermë që nuk e bënte të klithte, ajo i shfaqej me bukuri të paturpshme. [...] djemtë e varur në panjat më të bukura në botë. I vinte turp - që pemët shushuritëse i mbante mend ndërsa djemtë aspak. Ndonëse rrekej ta kujtonte ndryshe, çdo herë pemët i mundnin djemtë dhe këtë nuk ia falte dot kujtesës."[149] Trauma e pamjes së skllevërve zezak, bashkëvuajtësve dhe miqve të saj, të varur nga mësuesi është mbuluar në kujtesë nga bukuria e pemëve. Por, nevoja e Setës për të kujtuar gjëra të bukura nga e shkuara, përballet me nevojën e trurit për të kujtuar gjërat e dhimbshme. "Seta jeton në një gjendje të përhershme pushtimi nga kujtimet e gjalla të së shkuarës."[150]

Në një nga bisedat e pakta me nënën Seta kujton porosinë e saj. "Më ngriti dhe më shpuri pas depos së ushqimeve. Atje zbërtheu fustanin, e ngriti gjoksin dhe tregoi me gisht poshtë tij. Pikërisht te brinja ishte një rreth me kryq i djegur në mish. Më tha, - kjo është nëna jote, kjo - dhe e tregoi me gisht. - Tani, unë jam e vetmja me këtë shenjë. Të tjerët kanë vdekur. Nëse më ndodh gjë dhe nuk më dallon dot nga fytyra, mund të më njohësh nga kjo shenjë. Sa shumë më trembi!"[151] Thelbi i porosisë së nënës është që e bija të mos e harrojë por ta kujtojë jetën e dhimbshme të nënës. Mirëpo, frika fëmijërore e humbjes së nënës, pasuar nga realiteti tronditës i humbjes së saj dhe pamundësia për të kuptuar arratisjen e nënës, ia vulosin kujtesën Setës dhe vetëm pas shumë vitesh ajo është në gjendje të rikujtojë ato ngjarje.

Seta do të donte që truri i saj të mos pranonte më kujtime apo zbulime të reja, sepse sikurse pohon: "jam e mbushur plot, e hëngërt dreqi, me dy djem me dhëmbët e nxirë, njëri që më thith gjirin dhe tjetri që më mban, teksa mësuesi i tyre me fletore në dorë sheh dhe shkruan."[152] Por, tragjedinë e plotë të përdhunimit Seta e zbulon 18 vite më vonë kur Pol D i tregon edhe pjesën tjetër të cilën ajo nuk e kishte ditur. Hejlli e kishte parë të gjithë skenën makabre nga plevica dhe pamja tronditëse e kishte çmendur plotësisht. Pol D nuk e kishte kuptuar asokohe se ç'i pati ndodhur Hejllit dhe as Seta nuk e kishte kuptuar pse ai nuk kishte shkuar te vendi ku e kishin lënë sipas planit të arratisjes.

Pikërisht kur Seta mendonte se dhimbja e të kujtuarit të asaj skene tronditëse ishte shumë e madhe, dhimbja dyfishohet dhe asaj i duhet të shtojë edhe imazhin e burrit të dalë mendsh që qendron i mbledhur kruspull pranë dybekut duke spërkatur fytyrën e vet me gjalp dhe qumësht, "sepse në mendje kishte qumshtin që ata vodhën." Seta nuk e

[149] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 6.
[150] Jill Matus, *Toni Morrion*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1998, p. 106.
[151] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 61.
[152] Ibid, p. 70.

kupton pse mendja nuk i resht së përthithuri gjithë këto detaje, edhe pse "është e mbushur plot." Mëdyshja e Setës lidhur me atë nëse është më mirë kujtesa apo harresa për ta lehtësuar dhimbjen, ishte e njëjtë me mëdyshjen e Morisonit kur vendosi të sfidonte "amnezinë kombëtare" për skllavërinë. Ashtu si Morisoni, edhe Seta zgjedh kujtesën dhe përballjen me dhimbjen, edhe pse në këtë mënyrë ajo mund të shtohet. Pa përballjen me dhimbjen e shkuar, shërimi dhe një e ardhme më e mirë bëheshin të pamundura. "Mirëpo truri i saj nuk kishte interes për të ardhmen. I ngarkuar me të shkuarën dhe i uritur për më tepër, ai nuk i linte hapësirë as për të imagjinuar, dhe as të bënte plane për ditën tjetër."[153]

Dyfishimi i dhimbjes nga kujtesa nuk i ndodh vetëm Setës por edhe Pol D. Kur ai i shpjegon se Hejlli e kishte parë gjithë skenën e "vjedhjes së qumshtit" dhe kishte luajtur mendsh, Seta e pyet nëse i foli, ndësa Pol D përgjigjet: "Nuk mundja, Seta. Thjesht nuk mundja. Kisha gojëzën e hekurit në gojë."[154] Pas këtij rrëfimi edhe Seta edhe Pol D zhyten në një përsiatje për dhimbjen e të kujtuarit të së shkuarës dhe mëdyshja, nëse është më e shëndetshme të flasin apo t'i mbajnë të ndrydhura kujtimet e kaluara, gjen një zgjidhje. "Ai do të më tregojë, - mendoi ajo. - Ai do që unë ta pyes se si e ka përjetuar ai, se sa e fyer ishte gjuha e shtypur nga hekuri i gojëzës, dhe nevoja për të pështyrë kaq e madhe sa të vjen për të qarë."[155] Biseda me zë të ulët për shkatërrimin psikologjik që shkaktonte gojëza, i jep domethënie të madhe simbolike objektit. Gojëza nuk përfaqëson vetëm trajtimin kafshëror të skllevërve apo poshtërimin e tyre, simbolikisht ajo përfaqëson edhe "ndrydhjen e gjuhës" së skllevërve që ata as të mos ia shprehnin dot dhimbjen njeri-tjetrit. Mirëpo, shprehja e brengave dhe traumave apo mbështetja shpirtërore është mjeti që sjell lehtësimin e tyre. Kjo teori mbështetet edhe nga studimet e shumta bashkëkohore për viktimat e dhunës fizike që shkakton traumë fizike dhe shpirtërore.

Këtë ndjenjë e përjetojnë sërish edhe kur Pol D zbulon se "Mësuesi" e gjurmoi dhe e gjeti Setën pas arratisjes. " - Mësuesi të gjeti? [...] Dhe nuk të ktheu në Shtëpinë e Ëmbël? - Oh jo, unë nuk kthehesha më atje. Nuk më bëhej vonë fare se kush më gjeti. Çfarëdolloj jete tjetër, veç jo atë atje. Në vend që të shkoja atje, shkova në burg. [...] Pol D donte të dinte më shumë por biseda për burgun e shpuri në Alfred të Xhorxhias,"[156] burgun e tmerrshëm ku ai vuajti për tetëdhjetë e gjashtë ditë me radhë. E shkuara ushtron një ndikim të madh në mënyrën se si veprojnë si Seta dhe Pol D. Ai do që ajo të flasë për kohën në burg, por kjo i kujton të shkuarën e tij që e lëndon aq shumë saqë parapëlqen të mos e hapë atë temë. Në roman pohohet dendur se "zemra e tij është e mbyllur si një kuti duhani". Kjo mbyllje e ka mbrojtur atë dhe ka qenë mjeti i tij i mbijetesës, por nuk mund të jetë edhe mjeti i shërimit.

E vetëdijëshme se shprehja e kujtimeve shkakton dhimbje ndërsa mosshprehja ndrydhje, ngërç dhe vuajtje shpirtërore, Morisoni përdor një koncept tërësisht zezak të cilin ajo e quan "rikujtesa", "një koncept sipas të cilit kujtimet kanë ekzistencë fizike përtej mendjes së individit nga ku e kanë fillesën."[157] Morisoni e shtjellon konceptin në një bisedë midis Setës dhe Denverit. "Disa gjëra ikin. Humbasin. Disa të tjera thjesht

[153] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 70.
[154] Ibid, p. 69.
[155] Ibid, p. 70.
[156] Ibid, p. 42.
[157] Linden Peach, "Toni Morrison: Beloved", Rick Rylance and Judy Simons (ed.), *Literature in Context*, Palgrave, 2001, p. 228.

mbeten. Unë mendoja se ishte rikujtesa ime. [...] Disa gjëra i harron. Disa të tjera nuk i harron kurrë. [...] Vendet, vendet janë ende aty. Nëse një shtëpi digjet, ajo humbet, por vendi - imazhi i saj - mbetet, jo thjesht në rikijtesën time, por atje tej në botë. Çfarë kujtoj unë shndërrohet në një imazh që sillet rrotull atje përtej, jashtë mendjes sime. Kjo do të thotë se edhe kur unë nuk mendoj për të, apo nëse unë vdes, imazhi i asaj që unë bëra, dija apo pashë është ende atje në botë."[158] Pyetjes naive të Denverit nëse mund ta shohin edhe të tjerët, Seta i përgjigjet me një Po të përsëritur. Sipas Setës njeriu mund të ndeshet me një rikujtesë të dikujt tjetër. Koncepti i rikujtesës është shumë i rëndësishëm në roman, pasi ai paraqet këndvështrimin dhe qasjen zezake ndaj skllavërisë. Nëse mbajmë parasysh se skllavëria shkatërronte familjet, bashkësitë zezake apo çfarëdo lidhjeje tjetër midis skllevërve, atëherë rikujtesa ishte mënyra e përçimit të dijes nga brezi në brez. Pra, shpesh rrëfimet e skllevërve për makthet e së shkuarës bazoheshin në kujtimet e skllevërve të tjerë të cilët ata kishin njohur apo takuar në jetë. Kjo mënyrë gojore ishte shumë më e besueshme sesa rrëfimet e shkruara nga këndvështrimet e të bardhëve.[159]

Edhe pse me shumë vështirësi dhe dhimbje, Seta i kujton të gjitha ngjarjet e dhimbshme që ka përjetuar në të shkuarën në skllavëri, por skenën e vrasjes së foshnjës e shmang gjithmonë dhe nuk dëshiron as ta përmendë, as ta kujtojë. Mënyra e vdekjes së foshnjës së Setës përbën zemrën e mistershme të pjesës së parë të romanit, të vërtetën e pathënshme dhe të pakujtueshme. Zgjedhja estetike e rrëfimit të asaj skene nga këndvështrimi i Mësuesit, mbart edhe disa mesazhe ideore. Aktin rrëqethës e kreu Seta, por Seta vrasëse e foshnjës është krijesa e Mësuesit. Duke parashtruar këndvështrimin e Mësuesit, Morisoni shpalos idenë se edhe ai duhet ta kujtojë zgripin ku e shtyu një nënë. E bija e vrarë nuk kishte as emër, ajo quhet ose "vajza që ecte këmbadorasi" ose "e dashura" e nënës dhe mungesa e emrit duket sikur e thekson nevojën për të kujtuar tragjedinë e saj. Ashtu sikurse Seta dhe Pol D, të cilët i mbijetuan skllavërisë, kujtojnë si vuajtjet e tyre dhe tragjeditë e skllevërve të cilët vdiqën, edhe personazhi i së Dashurës e luan këtë rol të dyfishtë. Ajo kërkon shpjegim nga nëna për vrasjen e vet, por nga fundi i romanit E Dashura shndërrohet në mishërimin e miliona skllevërve të cilët ose vdiqën tragjikisht ose u vranë mizorisht gjatë udhëtimit përtej Atlantikut.

Pamundësinë e mendjes për të asimiluar përvojën traumatike, Morisoni e zgjeron edhe në rrafshin e shqisave të tjera. Kur e kuptoi se Mësuesi e kishte zbuluar, Seta ndien mijëra pickime në kokë, si sqepa zogjsh të vegjël, pra edhe trupi nuk e pranon të vërtetën e pashmangshme. Kur Denveri dëgjon se nëna e kishte therur motrën e saj, ajo pëson një shurdhëri të zgjatur: pra edhe veshët nuk donin ta dëgjonin të vërtetën e dhimbshme. Por skena më domethënëse e mospranimit të përvojës traumatike lidhet me Hejllin, i cili, edhe pse e shikon me sy skenën e përdhunimit të Setës, zgjedh mospranimin e plotë të saj përmes çmendjes, si mënyrë mbrojtjeje apo shpëtimi (e ngjashme me mënyrën e Pekolës). Për Setën roitja ishte rrugë sa e papranueshme aq dhe e pamundur sepse duhej të vijonte jetën për fëmijët. Setës i mbetet vetëm rruga e kujtesës së ngadaltë që shoqërohet me kuptimin e drejtë të ngjarjeve, por dhe me ndihmën e bashkësisë me qëllim që çlirimi nga e shkuara të kryhet i plotë dhe jeta të vijojë me vrajat e plagëve të shëruara mbi shpinë.

[158] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 36.
[159] Koncepti i "rikujtesës" është thelbësor edhe te "Korregidora" i Gejl Xhonsit, një nga romanet e parapëlqyera të Morisonit.

Si "Xhazi", dhe "Parajsa" evokojnë mëkimin e një kujtese historike, shoqërore dhe kulturore për përjetimet afro-amerikanëve gjatë "shtegtimit të madh". Të dyja veprat përqendrohen te shpërnguljet e bashkësisë afro-amerikane nga Jugu si edhe mësimet dhe pësimet nga këto lëvizje. "Vala e zezakëve të cilët largoheshin nga skamja dhe dhuna arriti kulmin në vitet 1870, '80 dhe '90, por ishte bërë rrjedhë e rregullt më 1906 kur asaj iu bashkua edhe Xhoi me Vajëletën. Si gjithë të tjerët, edhe ata ishin njerëz nga fshati, dhe sa shpejt harrojnë fshatarët. Kur bien në dashuri me një qytet, bien një herë e mirë, dhe është si dashuri e pëjetshme. A thua sikur koha kur nuk e donin të mos kish ekzistuar kurrë."[160] Kjo dëshirë dhe nevojë për të përqafuar krejtësisht jetën e re dhe për të harruar plotësisht të shkuarën, është e pamundur për personazhet e Morisonit.

Edhe tri personazhet qendrore të romanit "Xhazi", Vajëleta, Xhoi dhe Dorkasi, kanë përqafuar harresën e traumave të shkuara, por dhimbja e ndrydhur dhe e grumbulluar në shpirt u shpërthen në forma rrëqethëse në të tashmen. Ashtu si Seta në fund të romanit "E Dashura" e ripërjeton skenën e rigjetjes nga Mësuesi dhe vrasjes së foshnjës në të tashmen, dhe e ridrejton dhunën duke u rrekur të vrasë mirëbërësin e bardhë, zotin Boduin, edhe grumbullimi i dhimbjes për Xhoin dhe Vajëletën shpërthen në dhunë ndaj Dorkasit, të cilën Xhoi e vret edhe pse e dashuronte, ndërsa Vajëleta e sulmon me thikë në arkëmort. Kësisoj, Morisoni pranon se traumat apo dhimbjet e harruara dhe të ndrydhura dhunshëm në kujtesë do të rishfaqen me dhunë të shumëfishuar, prandaj harresa nuk është qasja e duhur.

Traumat e të tria personazheve qendrore lidhen me fëmijërinë dhe humbjen e prindërve. Xhoi nuk i ka njohur kurrë prindërit. Kërkimi për nënën e shpie te një zezake e njohur me emrin Uailld (E egra) që jetonte në pyjet përreth qytetit të Vienës, në Virxhinia. Por, ai nuk e mësoi kurrë nëse ajo ishte nëna e tij. Edhe Vajëleta u rrit si jetime nga gjyshja Tru Belë, pas vetëvrasjes së nënës. Ndërsa, Dorkasi i ka humbur të dy prindërit gjatë trazirave raciale në lindje të Sent-Luisit. Duke qenë një zhbiruese e thellë e shpirtrave jetimë, Morisoni depërton në skutat e mendjes së këtyre personazheve dhe shpalos dhimbjen e fshehur.

Vrasjen tragjike të prindërve të Dorkasit Morisoni zgjedh ta tregojë në formë kujtimesh nga këndvështrimi i Elisa Manfredit, tezes së Dorkasit, së cilës i ra edhe barra e rritjes së mbesës jetime. Teksa Elisa dhe Dorkasi po ndjekin marshimin e heshtur dhe paqësor të zezakëve në Nju-Jork, në kujtim të viktimave zezake, rrëfimtari pohon se "burrat dhe gratë e heshtura zezake marshonin në Avenynë e Pestë për të demonstruar zemëratën e tyre për dyqind të vdekurit në Sent-Luisin lindor, dy prej të cilëve ishin motra dhe kunati i saj, të vrarë në ato trazira. Aq shumë të bardhë ishin vrarë saqë gazetat nuk e botonin numrin."[161] Fjalia përmbyllëse është një ironi thumbuese për versionin zyrtar që pohonte se në trazira ishin vrarë edhe zezakë edhe të bardhë. Kur shtjellon zanafillën e atyre trazirave Morisoni përmend disa versione të përfolura, sipas të cilave pjesëmarrësit në to ishin "veteranë zezak të Luftës (së Parë Botërore) të pakënaqur, të cilët kishin luftuar në njesitë ushtarake zezake," ndërsa për disa të tjerë ishin "të bardhë të tmerruar nga vala e zezakëve jugorë që po përmbytnin qytetet në kërkim të punës dhe një stehe për të jetuar."[162]

[160] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 1998, p. 33.
[161] Ibid, p. 57.
[162] Ibidem.

Këto versione të ngjarjeve Morisoni i përplas me kujtimet e Elisës e cila "besonte se e dinte të vërtetën më mirë se kushdo. Kunati i saj nuk kishte qenë fare veteran lufte, dhe kishte jetuar në Sent-Luisin lindor qysh para se të fillonte lufta. As për punën e ndonjë të bardhi nuk kishte nevojë, sepse ishte pronar i një bilardoje. Madje ai as nuk kishte qenë fare pjesëmarrës në trazira, as nuk mbante armë, as ishte përballur me dikë në rrugë. Atë e nxorën zvarrë nga tramvaji dhe e rrahën për vdekje, ndërsa motra e Elisës sapo e kishte marrë lajmin, kishte rendur me vrap drejt shtëpisë duke u përpjekur të harronte ngjyrën e zorrëve të tij, kur edhe shtëpisë i kishin vënë flakën duke e shkrumbuar brenda."[163] Në formën e kujtimeve të personazheve Morisoni rrëfen edhe periudhën e përndezur historike, duke ndërtuar me mjeshtëri të lartë rrafshin politik, shoqëror, ekonomik dhe psikologjik të "shtegtimit të madh." Vetëm pasi braktisin prirjen drejt harresës dhe bëjnë paqen e plotë me makthet e jetës traumatike në Jug përmes kujtimit shëlbyes të ngadaltë, Xhoi dhe Vajëleta e rinisin jetën në Harlem me dashuri të ripërtëritur.

"Parajsa" është, pa dyshim, romani më i ndërlikur i Morisonit, dhe në rrafshin tematik një vijim i projektit të shkrimtares për kujtimin dhe rivlerësimin e historisë afro-amerikane nga këndvështrimi afro-amerikan. Edhe në këtë roman, Morisoni analizon shpërnguljen e afro-amerikanëve nga Jugu, por jo drejt Veriut, por drejt Perëndimit, e njohur si "Eksodi i 1879-ës" (ose "Lëvizja Eksodaster"). "Parajsa" shqyrton përpjekjen e afro-amerikanëve për të ndërtuar qytete të banuara vetëm nga zezakë në Perëndimin amerikan, në Oklahoma, ku do të sundonte paqja, siguria dhe barazia për të gjithë banorët zezakë. Kur heq paralele midis dështimit të kësaj filozofie dhe projektit të ndërtimit të shtetit amerikan, Morisoni e shpie prozën në kufijtë e alegorisë politike dhe historike, si dhe përcjell ide origjinale për "mëkatin fillestar" të parajsës amerikane, të cilin, sipas shkrimatares, e ka brendësuar edhe bashkësia afro-amerikane.

Romani i vendos ngjarjet nga viti 1965 deri në vitin 1976, një periudhë shumë e rëndësishme për dy arsye: për ngjarjet historike që ndodhën asokohe dhe për simbolikën e epokës. Ato vite përkonin me njëqindvjetorin e fillimit të Luftës Civile dhe dyqindvjetorin e shpalljes së Deklaratës së Pavarësisë. Një nga studiuesit e veprës së Morisonit, Piter Uidousën ka bërë një përmbledhje të të gjitha ngjarjeve historike të cilat trajtohen drejtpërdrejti ose preken tërthorazi në roman. Romani përfshin ngjarje historike si Lufta me Francezët dhe Indianët (1754-1763), Deklarata e Pavarësisë (4 korrik 1776), Lufta Civile (1861-1865), Shpallja e Emancipimit për skllevërit (1863), Rindërtimi i Jugut amerikan (1865-1877), Lufta e Parë Botërore (1914-1918), Vera e Kuqe të 1919-ës, Lufta e Dytë Botërore (1939-1945), Lëvizja për të Drejtat Civile (1955-1976), vrasjet politike të viteve '60: të presidentit Xhon Kenedi (1963), si edhe aktivistëve zezakë Medgar Eversit (1963), Malkolm X (1965), Martin Luter Kingut (1968), si dhe Robert Kenedit (1968), vëllait të presidentit, por edhe skandali Uotergejtit që shkaktoi rënien e presidentit Nikson (1972-1975)[164]. Ngasja fillestare e shkrimtares për titullin e romanit ishte "Lufta", por këtë titull nuk e pranoi botuesi i Morisonit, i cili i kërkoi shkrimtares të gjente një titull tjetër. Me sa kuptohet nga ky fakt, e ndikuar nga ngjarjet e shumta dhe tepër tronditëse të kohës, Morisoni dëshironte t'i paraqeste vitet '60 dhe '70 si një epokë përplasjesh dhe lufte të gjithanshme në shoqërinë amerikane. Romani përbën një kujtesë

[163] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 1998, p.57.
[164] Peter Widdowson, "The American Dream Refashoned: History, Politics and Gender in Toni Morrison's *Paradise*" *Journal of American Studies*, Vol, 35, No. 2, 2001, pp. 316-317.

historike për një radhë të gjatë dështimesh të shoqërisë amerikane në lidhje me bashkësinë afrikano-amerikane.

Morisoni nuk i trajton asnjëherë ngjarjet historike në optikën bardhëezi, prandaj është i rëndësishëm fakti se në këtë roman, shkrimtarja vëren të njëjtën mendësi përjashtuese dhe mospranuese ndaj tjetrit edhe në bashkësinë zezake. Gjatë rrugëtimit epik për të ndërtuar Rubin, "Etërit e Moçëm", sikurse njihen themeluesit e qytetit, u ndeshën me refuzimin e qyteteve ekzistuese si të bardha edhe zezake për t'i lejuar të jetonin së bashku. Prandaj, Etërit e Moçëm themeluan fillimisht Hevënin më 1890, si qytetin ku mund të jetonin të lirë dhe të sigurt. Mirëpo, Hevëni u rrënua më 1949 duke i detyruar pasardhësit e 15 familjeve fillestare të shtegëtojnë edhe më thellë në Perëndim dhe të ndërtojnë, po atë vit, Hevënin e Ri, të cilit më 1952 Stjuard dhe Dikon Morgan, patriarkët e qytetit, i vendosin emrin e motrës së tyre të vdekur, Rubi. Refuzimi që i bënë qytetet e tjera, veçanërisht ato zezake, Etërve të Moçëm është një ngjarje të cilën të gjithë banorët e njohin si "Mospranimi" dhe ngjarja gëzon statusin e mitit qendror në Rubi.

Një ndër konfliktet thelbësore në roman është përplasja midis "ulërimës së historisë" dhe "së ardhmes që gulçon te porta,"[165] e cila prodhon të tashmen e dhunshme. Kundërpërgjigja e dhunshme e shoqërisë së bardhë ndaj protestave paqësore zezake për të drejtat civile gjatë viteve 1965-1976, shkaktoi mëdyshje të mëdha në bashkësinë afro-amerikane për udhën që kjo duhej të ndiqte për të arritur qëllimin e barazisë dhe drejtësisë shoqërore. Bashkësia afrikano-amerikane luhatej midis përzgjedhjes së rrugës së veçimit të plotë, sipas "mendësisë së getos", kundërpërgjigjes ndaj dhunës me dhunë, ose këmbënguljes për integrim të plotë. Me atë sfond të pështjelluar dhe të trazuar historik, romani i kujton bashkësisë së bardhë dështimin e projektit amerikan të lirisë, ndërsa bashkësisë zezake padobishmërinë e imitimit të një projekti të dështuar historik dhe nevojën për përqafimin e idesë së paqes dhe pranimit të tjetrit. Kur krijon qytetin imagjinar të Rubit, i themeluar mbi idenë e pastërtisë racore dhe i drejtuar nga vëllezërit binjakë Morgan, patriarkët dhe pinjollët e atit themelues, Zakaria Morgan, Morisoni ironizon "parajsën zanafillore amerikane", si përjashtuese ndaj tjetrit.

Edhe pas dështimit ekonomik të qytetit të Hevënit më 1949, binjakët Morgan nuk nxjerrin mësimin e duhur nga rrënimi por këmbëngulin në vizionin veçues të "Etërve të Moçëm" duke u shpërngulur dhe krijuar Hevënin e Ri (që disa vite më pas e quajnë Rubi). Patriarkët nuk shohin te dështimi pamundësinë për të jetësuar një projekt të tillë, as rrezikun që mbart veçimi për shoqërinë, pasi shkakton bjerrjen dhe zvetënimin e saj nga brenda; ata dëshirojnë vetëm të ruajnë statusin e tyre të privilegjuar në bashkësi. Atë Mizneri pohon të vërtetën e hidhur të banorëve të Rubit. "Ata mendojnë se janë treguar më të mençur se të bardhët, por në të vërtetë po i imitojnë. Ata mendojnë se po i mbrojnë gratë dhe fëmijët, por në të vërtetë po i gjymtojnë. Dhe, kur pastaj fëmijët e gjymtuar kërkojnë ndihmë, ata i hedhin sytë gjetkë për shkakun."[166] Me anë të kësaj përsiatje, Atë Misneri kumton se e gjithë ngrehina e Rubit i ngjason traditës së shoqërisë së bardhë prej së cilës ata u larguan, por ai tregon edhe rrezikun që paraqet kjo mendësi për brezin e ri.

Kur burrat e Rubit, në emër të mbrojtjes së grave të qytetit, (në të vërtetë, në mbrojtje të pushtetit të tyre patriarkal) vendosin të masakrojnë gratë e Manastirit, të cilat i bëjnë fajtore për problemet e qytetit, rrëfimtari pohon se "mendjemadhësia e tyre i kishte hedhur në koshin e plehërave dyqind vjet me mundime dhe ngadhënjime" dhe Rubi ishte

[165] Toni Morrison, *Paradise*, Vintage, London, 1998, p. 306.
[166] Ibid, p. 306.

bërë një qytet "i shurdhuar nga historia e vet," dhe kësisoj "një dështim i padobishëm."[167] Ironia e pasazhit është therëse, pasi gjithë historia e mbijetesës dhe fitores ndaj shtypjes dhe dhunës raciale, i shpie burrat e Rubit, për shkak të besimit te tepruar te vlerat e tyre, drej dhunës kundër pesë grave të pambrojtura. Kjo është historia e viktimës që shndërrohet në xhelat, sepse e ka harruar historinë e vet.

Vrasja e grave në Manastir është një dëshmi e dhunës së egër (por, të nevojshme, sipas vrasësve) për ruajtjen e epërsisë patriarkale e cila e ka të domosdoshme gjetjen e një kurbani për të mbuluar dështimin. Ndonëse kanë mosmarrëveshje të shumta midis tyre, të gjithë burrat e Rubit janë çuditërisht në një mendje për rrezikun që buron nga gratë e Manastirit. Ata i quajnë gratë e Manastirit "Eva zezake të çartura dhe të pashëlbyera nga Maria"[168] dhe i fajësojnë për gjithëçka që nuk shkon mirë në qytetin e tyre, ku brezi i ri ka nisur të vërë në pikëpyetje traditën dhe të kërkojë më tepër pushtet dhe liri veprimi.

Mirëpo, edhe pas vrasjes së "murgeshave të Manstirit", ndonëse gratë e Rubit nuk janë më të çliruara, shumë syresh i bashkëngjiten burrave në mbrojtje të masakrës dhe vrasësve. "Me përjashtim të Dikon Morganit, që nuk nxirrte asnjë fjalë, të gjithë burrat e tjerë të sulmit e tregonin historinë ndryshe, ndërsa familjarët dhe shokët e tyre (që nuk kishin qenë fare në Manastir) i mbështesnin, duke shtuar, ndryshuar ngjarjet apo duke sajuar ndodhi të paqena."[169] Këtu Morisoni përçon idenë se historia do të kujtohet gjithmonë sipas interesit vetjak të pushtetmbajtësve; ku masakra të përbindshme ose do të përligjen ose do të tjërsohen ose do të mbulohen nga harresa. Më pas, kur mësohet se trupat e grave të vrara nuk u gjendën, sepse ishin zhdukur në mënyrë të mistershme, të gjithë banorët mendojnë se "Zoti i dha Rubit një mundësi të dytë." Mirëpo, duke e harruar masakrën, bashkësia e Rubit zhytet edhe më thellë në izolim, duke nënvizuar temën qendrore morisoniane se harresa e traumave nuk të lejon nxjerrësh mësimet e duhura nga historia.

Edhe në romanin e fundit, "Shtëpia", Morisoni i kthehet idesë së kujtesës si e vetmja formë e shërimit nga traumat e së shkuarës. Kur Frenk Mani vendos të shkojë ushtar, si e vetmja rrugë për t'u larguar nga qyteza e Lotusit ku e përndjekin makthet e fëmijërisë plot dhunë dhe vrasje raciale, ai përjeton trauma të reja edhe më të rënda dhe zbulon se ishte shndërruar në vrasës të çmendur prej dhimbjeve të vjetra dhe të reja. Frenku e gjen shërimin, jo te largimi, por te kthimi në "shtëpi", jo te ndrydhja apo fshehja e traumave, por te përballja me to dhe rrëfimi i sinqertë. Thelbi i romanit "Shtëpia", mund të shërbejë edhe si thelbi i gjithë prozës morisoniane, si prozë kujtese. Ndonëse në dukje harresa sjell një paqe sipërfaqësore, ajo as e paqëson as e shëron shpirtin, kura e të cilit buron nga kujtesa e plotë dhe e çiltër e maktheve të historisë, qoftë kjo vetjake apo shoqërore.

Proza e Morisonit hulumton thellësitë e historisë amerikane duke qëmtuar periudhat ku afrikano-amerikanët kanë pësuar vuajtje dhe trauma të mëdha. Duke marrë në shqyrtim gati gjithë diapazonin e historisë së Shteteve të Bashkuara, prirja morisoniane për t'i kundruar ngjarjet historike përmes syve të njerëzve të thjeshtë, të pambrojtur dhe të papushtetshëm është një kundërvënie ndaj qasjes tradicionale të këqyrjes së historisë nga majat e pushtetit. Tema qendrore e opusit të shkrimtares është demaskimi i skllavërisë si njolla më e turpshme në trupin amerikan, dhe e mendësisë

[167] Toni Morrison, *Paradise*, Vintage, London, 1998, p. 306.
[168] Ibid, p. 18.
[169] Ibid, p. 297.

skllavëruese, si shtysa shpirtërore më e rrezikshme e njeriut. Pas shqyrtimit të skllavërisë fizike të kohëve të shkuara fshihet dëshira e shkrimtares për të hulumtuar edhe format e reja apo të tjetërsuara të kësaj sëmundjeje shkatërrimatare për çdo shoqëri. Racizmi, po ashtu, shqyrtohet si formë e re e veçimit dhe sundimit të tjetrit por edhe e ruajtjes së pushtetit. Morisoni e demaskon racizmin si doktrinën që jo vetëm garantoi jetëgjatësinë e skllavërisë, por siguroi sundimin politik, ekonomik, kulturor dhe shoqëror të të bardhëve në Shtetet e Bashkuara pas Luftës Civile. Harresa apo kujtesa e maktheve të shkuara është mëdyshja qendrore me të cilën përballen të gjitha personazhet në prozën e Morisonit. Ndonëse e para e zvogëlon dhimbjen që buron nga e shkuara, ajo sjell makthe të përsëritura të cilat shoqërohen me dhunë dhe traumë të re. Proza e Morisonit është prozë kujtese, sepse shërimi shpirtëror buron nga kujtesa e plotë, e sinqertë dhe e shëndetshme e së shkuarës, me qëllim që, si individi dhe shoqëria, ta vendosë dhimbjen e shkuar në raftin e duhur shpirtëror nga ku ajo të mos përndjekë të tashmen si fantazmë e pakallur.

KREU III

Individi dhe bashkësia

3.1. Mëtimi i identitetit në një botë të dhunshme

Temat e identitetit dhe përplasjes së individit me bashkësinë qëndrojnë në themel të veprës së Morisonit, sepse proza e saj trajton viktimat shoqërore, botën femërore dhe bashkësinë zezake. Personazhet e skalitura nga pena morisoniane gjallojnë në një shoqëri të mbushur me dhunë fizike e psikologjike, ndërsa fatet e tyre përcaktohen nga e shkuara, ngjyra e lëkurës, gjinia dhe aftësia për mbijetesë. Këto personazhe jetojnë në varfëri dhe "në një botë [...] të rrethuar nga shoqëria e bardhë, e cila edhe i dhunon edhe u mohon identitetin."[170] Në një mjedis të tillë, përçudnues për trupin dhe shpirtin, si mëtimi dhe ruajtja e identitetit është ndërmarrje e vështirë, prandaj si roli i individit edhe i bashkësisë merr rëndësi të posaçme.

Para se të shqyrtojmë rrugët që ndjekin personazhet e Morisonit në mëtimin e identitetit, si dhe teknikat letrare që përdor Morisoni për të përçuar idetë e saj në lidhje me temën e identitetit, e vlerësojmë të dobishme të parashtrojmë disa aspekte përcaktuese në lidhje me formësimin e identitetit nga këndvështrimi psikologjik.

Formësimi i identitetit (shpesh i njohur në psikologji edhe si "individualizimi") lidhet me zhvillimin e unit apo një tërësie tiparesh të personalitetit të një individi në raport me vetveten, me shoqërinë dhe me disa vlera të përbashkëta. Identiteti shpesh përshkruhet si një nocion që ngërthen shumë copëza të veçanta, duke filluar nga familja, bashkësia apo fisi, biologjia, kultura, profesioni dhe mjaft të tjera. Në këndvështrimin pasmodernist, identiteti është një tërësi tiparesh vetjake gjithmonë në evoluim, si dhe i lidhur ngushtë me ngjarjet e përjetuara nga individi gjatë jetës, ku traumat, gëzimet, humbjet, vendimet, pësimet, dështimet apo dhimbjet lënë gjurmë të pashlyeshme, madje, shpesh, në mënyrë të pavetëdijshme ndikojnë në sjelljen e tashme të individit.

Në fushën e identitetit të individit kanë dhënë kontributin e tyre shumë studiues, por dy teoricienë kanë pasur ndikimin më të madh; psikologu amerikan me origjinë gjermane Erik Erikson dhe psikologu kanadez Xhejms Marsia. Kontributi i Erik Eriksonit përfshin disa libra dhe studime psikologjike, nga të cilët do të veçonim përmbledhjen "Identiteti dhe cikli i jetës: sprova të përzgjedhura" (1959) dhe librin "Identiteti: rinia dhe kriza" (1968), ndërsa Xhejms Marsia ka kontribuar kryesisht me artikuj, sprova dhe studime, ndër të cilët do të veçonim "Statuset e identitetit: origjinat, kuptimet dhe interpretimet"[171].

Të dy psikologët janë të një mendjeje se periudha më e rëndësishme në lidhje me formësimin e identitetit të njeriut është mosha nga 12 deri 20 vjeç, natyrisht duke mos nënkuptuar aspak ngjizjen e identitetit në formë të ngurtësuar dhe të pandryshueshme. Eriksoni besonte se individi ndeshet me konflikte dhe kriza identiteti gjatë gjithë jetës, të

[170] Cythnia A. Davis, "Self, Community and Myth in Toni Morrison's Fiction", Linden Peach (ed.), *Toni Morrison*, Macmillan Press Ltd., 1998, p. 27.

[171] Seth J. Schwartz, Keon Luyckx, Vivian L. Vignoles, (Eds.), *Handbook of Identity: Theory and Research*, Springer, New York, 2011, pp. 31-55.

cilat vetëm pasi zgjidhen me sukses e lejojnë individin të kalojë në fazën vijuese. Xhejms Marsia përcakton katër faza të rëndësishme në formësimin e identitetit: shpërndarja është faza ku individi as nuk e ka zgjidhur, as nuk e ka përcaktuar drejtimin në jetë; mbyllja kur individi angazhohet për një lloj identiteti por pa të dhënat e nevojshme apo të mjaftueshme për të marrë një vendim të pjekur; bllokimi kur individi përjeton një krizë apo pështjellim të identitetit dhe niset të gjejë përgjigjet për pikëpyetjet që ka në lidhje me të; si dhe arritja kur individi i ka zgjidhur çështjet e identitetit dhe ndërmerr angazhime të bazuara te disa vlera, besime apo synime të vendosura.

Në shumë intervista Morisoni e ka bërë shumë të qartë se ajo nuk shkruan prozë autobiografike. Ashtu si autorja nuk ka përfaqësim vetjak në vepra, edhe rrëfimtarët janë shumë shpesh anonimë apo të paidentifikueshëm, vetëm mjete për të përçuar njohuri apo emocione përmes gjuhës. Madje shpesh rrëfimtarët veniten plotësisht teksa personazhi nis e tregon ngjarjen nga një tjetër këndvështrim. Por edhe këto personazhe pasqyrojnë një unë të shumfishtë dhe të copëzuar, madje të papërkufizuar dhe të patrajtshëm i cili në të gjitha rastet ose shkrihet me identitetin e bashkësisë së gjerë ose me konceptin e ngjyrës së zezë. Henri Luis Gejts ka nënvizuar ironinë e shkrimtarëve afrikano-amerikanë të cilëve u është dashur të formësojnë një "unë zezak" duke përdorur gjuhët perëndimore në të cilat ngjyra e zezë ose ka qenë dekor ose ka munguar ose është mohuar.

Duke qenë se zgjedh të përshkruajë kryesisht viktimat apo të përjashtuarit shoqërorë, Morisoni tregon interes të veçantë për individët të cilët janë të mbërthyer në fazat e përcaktuara si bllokimi, pështjellimi dhe kriza e identitetit. Personazhet e Morisonit e kanë të vështirë të përcaktojnë vendin e tyre në një shoqëri e cila i përçmon për arsye të ngjyrës së lëkurës apo gjinisë. Duke qenë se këto aspekte janë biologjikisht dhe kulturalisht të ndërtuara dhe, natyrisht, tërësisht përtej fuqisë së individit për të ndikuar apo për t'i ndryshuar ato, atëherë individi shpesh niset në kërkim të copëzave të identitetit që do ta bëjnë atë të ndihet krenar dhe do ta lidhin me bashkësinë, duke përcaktuar kështu edhe vendin e tij në shoqëri.

Në dallim nga shkrimtarët e mëparshëm afrikano-amerikanë, Morisoni e braktis temën e zezakut si "njeriu i padukshëm" i shoqërisë amerikane. Madje mund të pohojmë se e gjithë përpjekja letrare e shkrimtares lidhet pikërisht me shndërrimin e afro-amerikanëve jo vetëm në njerëz "të dukshëm" por edhe me vendosjen e tyre në qendër të shoqërisë amerikane, e cila konflikin më të gjatë dhe më të ashpër ka pasur atë racial. Këtë synim shkrimtarja e përmbush përgjithësisht duke u përqendruar gati plotësisht te bashkësia zezake dhe problemet e zezakut modern. Morisoni e shmang në masë të madhe përqendrimin te lidhjet midis shoqërisë së bardhë dhe asaj zezake. Duke qenë se epiqendra e artit morisonian janë viktimat (kryesisht femërore) brenda bashkësisë së viktimizuar zezake, të cilën ajo e kundron si mikrokozëm për mbarë shoqërinë njerëzore, kritikët e kanë çmuar Morisonin si zëdhënësen e të skajuarëve të dyfishtë. Kësisoj, individi morisonian është njeriu i përvuajtuar, i braktisur, i dhunuar dhe i nëpërkëmbur, i cili përpiqet shumë për mbijetesë, dhe herë shkatërrohet, herë ngadhënjen.

Mëdyshja thelbësore me të cilën përballen të gjitha personazhet e Morisonit është ruajtja apo braktisja e rrënjëve kulturore të identitetit; mëkimi i individualitetit apo përqafimi i tipareve të shumicës. Në gjithë korpusin letrar të Morisonit nuk gjenden personazhe kryesore të bardha të cilat të jenë të përshkruara me detaje (duke përjashtuar këtu romanin "Kukulla prej zifti"). Në ato raste kur përshkruhen takime midis personazheve të bardha dhe zezake, të parët janë dukshëm individë me pushtet mbi

personazhet zezake. Morisoni përshkruan skena kyçe ku efektet shkatërrimtare të ndërhyrjes së shoqërisë së bardhë marrin trajtën e dhunës fizike, psikologjike dhe psikike, me pasoja të rënda për personazhin zezak.

Psikologët mëtojnë se thelbi i identitetit duhet kërkuar në marrëdhënien e individit me vetveten, e cila kushtëzohet shumë nga familja dhe e shkuara, e cila, nga ana e saj, përcakton në një masë të madhe të tashmen. Natyrisht, pamundësia e individit për të bërë paqe me vetveten apo me të shkuarën luan rol të rëndësishëm në këtë marrëdhënie. Por ka edhe dy aspekte të tjera që ndihmojnë në përcaktimin e identitetit: së pari, raporti i individit me "tjetrin" dhe shoqërinë; së dyti, orvatjet për gjetjen e harmonisë midis shpirtit dhe trupit të individit, sidomos kur plagët e trupit shkaktojnë dhimbje edhe në shpirt. Duhet theksuar se nga rrugëzgjidhjet që individi u jep këtyre mëdyshjeve del në pah edhe qasja që përqafon ai në lidhje me disa nocione dhe vlera themelore të shoqërisë, si pushteti, dhuna, mirësia, mëshira, seksualiteti, të cilat nga ana e vet ndikojnë në përcaktimin e identitetit të tij.

Në mbarë veprën e Morisonit identiteti është fryt i një përpjekjeje fizike dhe psikologjike të individit, sepse shkrimtarja e percepton unin si vërshim të pandalshëm, gjithmonë në zhvillim. Në romanet e saj gjenden shpesh ngjarje apo ndodhi të cilat shkaktojnë thërrmimin e tërësisë së identitetit të personazheve. Në shumë raste është e pavetëdijshmja (rrafshi i konflikteve të dëshirave, përmallimeve apo ideve) që shpërfytyron të vetëdijshmen njerëzore përmes ëndrrave, kujtimeve, sjelljeve të përçudnuara ose të paparashikueshme, sikurse i gjejmë te Pekola, Polina dhe Çolli te "Syri më i kaltër", Xhadina dhe Sani te "Kukulla prej zifti", Seta dhe Pol D te "E Dashura", Vajëleta dhe Xhoi te "Xhazi", Hida dhe Kristina te "Dashuria", apo Frenku dhe Jisidra te "Shtëpia".

Në të gjitha romanet e Morisonit, nga përballja e personazheve zezake me shoqërinë së bardhë përcaktohet inferioriteti i zezakut dhe ky fakt shkakton vetëm dhimbje dhe traumë shpirtërore. Epërsia e personazheve të bardha e përcaktohet kryesisht nga dhuna ose pasuria. Prandaj ndryshimi që ndodh në shpirtin e personazheve zezake nga përplasja me botën e bardhë shkon drejt dy prirjeve kryesore: dëshira e brendshme njerëzore për pushtet (përfaqësuar nga adhurimi i dhunës), sidomos nga burrat zezakë, dhe pranimi pa kushte i gjendjes së viktimës së pashpresë, kryesisht nga gratë zezake. Për të ilustruar fatalitetin e përplasjes midis të bardhëve dhe zezakëve po përqendrohemi te disa skena të spikatura dhe tepër domethënëse të cilat pasqyrohen me hollësi në disa nga romanet e Morisonit.

"'Syri më i kaltër' shpalos [...] një kronikë të asgjesimit të unit."[172] Pjesëtarët e familjes Bridllav, Çolli, Polina dhe Pekola, janë ndoshta mishërimi artistik më i arrirë i pamundësisë së ruajtjes së identitetit në botën e mbushur me forma të ndryshme të dhunës. Meqënëse Pekola dhe Polina janë personazhet më të studiuara në këtë roman, ne do të ndalemi te Çolli. Sjellja krejtësisht jashtë normave shoqërore e Çollit lidhet me keqformësimin dhe krizën e identitetit që ai ka përjetuar gjatë viteve të fëmijërisë dhe adoleshencës, pikërisht gjatë periudhës që psikologët e çmojnë si më të rëndësishmen për ngjizjen e identitetit njerëzor.

Çolli Bridllavin e rriti teze Xhimi, prandaj ai nuk e ka provuar kurrë dashurinë prindërore dhe vuan nga gjymtimi i identitetit. Ndjenja e të qenit një fëmijë i braktisur e shtyn drejt kërkimit të babait, që përfaqëson pjesën e munguar të identitetit që buron nga

[172] Jan Fruman, *Toni Morrison's Fiction*, University of South Carolina Press, Columbia, 1996, p. 22.

e shkuara. Pas një kërkimi të gjatë dhe këmbëngulës, kur Çolli e gjen babanë biologjik, Semson Fulleri nuk pranon as ta dëgjojë çfarë ka për të thënë, as ta pranojë si birin e tij, sepse ishte në mes të një loje bixhozi me shokët. "I braktisur në një pirg plehërsh nga e ëma, i papranuar nga i ati për shkak të një loje të fëlliqur bixhozi, ai nuk kish ç'të humbiste më. Ai ishte krejt i vetëm me perceptimet dhe orekset e tij, dhe, për të, vetëm ato kishin rëndësi"[173] Gjithë këto ngjarje e kanë zhveshur atë nga dashuria njerëzore, ndjenja e të qenit baba dhe ndjenja e besnikërisë ndaj familjes. Këtyre krisjeve të rënda të identitetit qysh në fëmijëri u bashkëngjitet edhe përplasja fatale me dy gjahtarët e bardhë gjatë përvojës së parë seksuale në viteve e adeleshencës. Ky përjetim traumatik, të cilin Morisoni e përshkruan me hollësi artisktike tronditëse,[174] vulos në mënyrë të pashlyeshme karakterin e Çollit.

Kur dy gjahtarët me elektrikët e dorës dhe çiftet në krahë i kapin Çollin dhe Darlinën duke bërë seks, të dy adoleshentët e traumatizuar përpiqen të mbulohen. Por, gjahtarët e detyrojnë Çollin, nën pushtetin e të qenit të rritur, të bardhë dhe të armatosur, të përfundojë aktin seksual. Ajo çka pësojnë dy adoleshentët nga kjo përvojë poshtëruese është e ndryshme: Darlina merr rolin e viktimës së pafuqishme dhe të pashpresë, prandaj mbulon sytë dhe përpiqet të mos shohë dhe të mos ndiejë gjë, ndërsa Çolli merr rolin e viktimës që adhuron dhunuesin prandaj ndien urrejtje për Darlinën, të cilën "ai donte ta mbyste."[175] Duke qenë krejt i pafuqishëm për të reaguar ndaj dhunuesve të vërtetë, Çolli zgjedh të urrejë dëshmitaren e vetme të poshtërimit të tij, duke e shndërruar kësisoj Darlinën në viktimë të dyfishtë. Kësisoj, dëshirën për t'iu përshtatur një imazhi të jashtëm Morisoni nuk e sheh thjesht dhe vetëm si prirje konformiste të individit, por si dëshirë për të pasur kontroll apo pushtet ndaj tjetrit.

Mirëpo pyetja që ngrihet natyrshëm është: ç'lloj babai mund të bëhet një individ si Çolli? Një baba me identitet kaq të shkallmuar, përfundon duke përdhunuar të bijën, veprim i ngjashëm me urrejtjen për viktimën. Por, duke u përqendruar me hollësi te e shkuara e Çollit, Morisoni ngre një aktakuzë kundër mbarë shoqërisë njerëzore të mbingarkuar me dhunë të gjithëfarëllojshme. Për këtë arsye, shoqëria mbart një pjesë jo të vogël të fajit për përçudnimin e identitetit dhe shpirtit njerëzor.

Tema e identitetit trajtohet gjerësisht edhe në romanin "Sula", ku Morisoni shpalos përsëri individët e traumatizuar nga shoqëria e dhunshme. Morisoni e trajton temën e ngjizjes së identitetit përmes dy protagonisteve, Nela Rajt dhe Sula Pis, të cilat vijnë nga dy familje në kontrast të thellë me njera-tjetrën prandaj edhe mishërojnë vlera të ndryshme nga njera-tjetra. Por, në këndvështrimin tonë, mëtimi i identitetit në këtë vepër del në pah me një forcë të jashtëzakonshme nëpërmjet personazhit të Shadrakut. Gati një kapitull i tërë përqendrohet te ky personazhi i veçantë, i cili, ndonëse nuk është një ndër personazhet qendrore, ka rëndësi të madhe metaforike në vepër. Shadraku përfaqëson individin tipik që Morisoni parapëlqen të përshkruajë dhe analizojë në prozën e saj: zezakun e traumatizuar, jetimin me identitet të thërrmuar, që gjallon në mjerim të plotë në rrethinat e bashkësisë, e cila e ka frikë ngaqë nuk e kupton, prandaj e braktis në fatin e vet.

Historia e Shadrakut në roman nis në moshën më të rëndësishme në lidhje me ngjizjen e identitetit: si një adoleshent i pashëm dhe jetim në fazën e pështjellimit të

[173] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 126.
[174] Ibid, pp. 114-117.
[175] Ibid, p. 117.

plotë, sepse nuk ka pothuajse aspak njohuri për të shkuarën e vet. Më 1917, kur ishte vetëm njëzet vjeç, Shadraku ishte një nga ushtarët zezakë amerikanë që shkuan të luftonin në Francë gjatë Luftës së Parë Botërore. Individi i rrethuar nga lufta me dhunë të paimagjinueshme, metaforë e botës njerëzore, është tema e parapëlqyer e Morisonit. Kur Shadraku bëhet dëshmitar i mizorisë njerëzore, të cilën Morisoni e përshkruan me deteje poetike tepër tronditëse, shpirti i tij pëson një thyerje të pandreqshme. Pas një bllokimi mendor dhe fizik (të cilin psikologët e etiketojnë si kriza e identitetit) ai zgjohet dy vjet më pas, në një spital ushtarak në Shtetet e Bashkuara, i kapluar nga një frikë e tmerrshme: as e di, as e përcakton dot kush është. Ky rrënim i plotë i identitetit i shkakton një dëshirë të ngutshme për të parë fytyrën e vet në pasqyrë. Teknika e përballjes së individit me shëmbëlltyrën e vet në pasqyrë në çastin e pështjellimit apo krizës më të fortë të identitetit të individit përdoret dendur nga Morisoni në disa nga veprat e saj. Barbara Rigni pohon: "Pasqyra është send i rrezikshëm në prozën e Morisonit,"[176] dhe shtjellon disa episode të qëmtuara nga veprat e para të shkrimtares ku personazhet nuk e lexojnë saktë pasqyrimin e vetvetes që u shfaqet në pasqyrë.

Pas largimit të parakohshëm nga spitali ushtarak për mungesë vendesh, vështirësia e parë me të cilën Shadraku ndeshet është përcaktimi i ekzistencës dhe identiteti i tij. Ai frikësohet nga çdo gjë që sheh dhe dëgjon derisa, më në fund, sherifi e arreston dhe e mbyll në birucë për vagabondazh. Në vetminë e qelisë, ai kërkon të shohë fytyrën e vet dhe këtë e bën në të vetmen "pasqyrë" që gjendet në qeli, në ujin e banjës, duke e mbuluar kokën me batanije për të krijuar errësirën e duhur për pasqyrimin. Kështu, Shedraku kundron imazhin e vet. Morisoni pohon: "Atje në ujin e banjës ai pa një fytyrë zezake serioze. Ishte një e zezë kaq e theksuar, kaq e pangatërrueshme, saqë e bafasoi. Kishte pasur një ankth të padurueshëm se nuk ishte i vërtetë, se nuk ekzistonte fare. Por kur ajo e zezë e përshëndeti me praninë e vet të padiskutueshme, tanimë nuk dëshironte më gjë tjetër. Ashtu gjithë gëzim e mori përsipër rrezikun dhe e lëshoi njërin cep të batanijes që të vështronte duart. Ato ishin të palëvizshme. Mrekullisht të palëvizshme. Shadraku u ngrit dhe u shtri në shtrat, ku e zuri gjumi i parë i jetës së tij të re."[177] Në pasqyrimin mbi ujin e banjës Shadraku zbulon bukurinë e ngjyrës së zezë, aspak e zezë e munguar si pohon Henri Luis Gejtsi, as e padukshme si mëtonte Ralf Elisoni, por e zezë e theksuar, e qenësishme dhe qetësuese. Ajo ngjyrë e zezë e qetëson Shadrakun, sepse ai kupton se nuk është agresor as dhunues i të tjerëve, sikurse kishte pasur një frikë të brendshme, ajo e lidh me viktimat shoqërore. Shadraku jeton në lagjen Fundi të Medalionit si i përjashtuar apo i skajuar, por kjo nuk i ngjall as frikë, as turp. Ai nuk dëshiron kurrsesi të jetë dhunues.

Pas Shadrakut Morisoni vendos përballë pasqyrës edhe Nelën. Pas udhëtimit për në Nju-Orleans së bashku me nënën, për të marrë pjesë në varrimin e stërgjyshes, Nela takon gjyshen për të parën dhe të fundit here në jetë. Udhëtimi në Jug dhe takimi me gjyshen lënë gjurmë të thella te Nela. "Ajo kishte bërë një udhëtim të vërtetë, dhe tani ndihej ndryshe. U ngrit nga shtrati dhe ndezi dritën për t'u parë në pasqyrë. Ja ku ishte fytyra, sytë bojëkafe, tri gërshetat, dhe hunda që urrente nëna. U pa për një kohë të gjatë dhe një e dridhur i përshkoi trupin.

- Jam unë, - pëshpëriti. - Unë.

[176] Barbara Hill Rigney, *The Voices of Toni Morrison*, Ohio State University, Columbus, 1991, p. 35.
[177] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, p. 13-14.

- Jam unë. Nuk jam bija e tyre. Nuk jam Nela. Jam unë. Unë."[178]

Nga kjo përballje me vetveten e pasqyruar, Nelës i lind e njëjta dëshirë si Pekolës. Ajo nuk zbulon njeriun me emrin Nela, as bijën e dikujt, apo pjesëtaren e një bashkësie por një qenie tjetër, një "unë" ngadhënjimtar të vetmuar. "Çdo herë që e thoshte fjalën *unë* diçka i mblidhej si fuqi, si gëzim, si frikë. E kthyer në shtrat me këtë zbulim ajo vështroi përjashta nga dritarja gjethet e errëta të gështenjës së egër.
- Unë, - pëshpëriti. Dhe pastaj, duke u zhytur edhe më thellë në jorgan, - Dua … dua të jem … e mrekullueshme. O Zot, bëmë të mrekullueshme."[179] Por zbulimi i vetvetes për Nelën, ndonëse disi i vështirë për të dalluar nëse është krenari e rreme apo iluzion adoleshenti, përfundon shumë vite më vonë në konformizëm dhe shkrirje të plotë me identitetin e përbashkët të grave të bashkësisë. Për Sulën, Nela u shndërrua në njërën nga nga gratë e njëllojta të bashkësisë të cilat, sipas Sulës, "sa më të ngushta i kishin jetët aq më të gjera i kishin vithet."[180] Nela zgjodhi konformizmin dhe përfundoi e njësuar me gratë e bashkësisë, ndërsa Sula, e cila zgjodhi rebelimin ndaj vlerave të shoqërisë, pati një vdekje të vetmuar.

"Në prozën e Morisonit identiteti është gjithmonë i përkohshëm: aspak një unë i veçuar që orvatet të përkufizojë vetveten i shkëputur nga bashkësia, pavarësisht se veprimet e bashkësisë mund të jenë të padobishme apo tragjike. Karakteret e personazheve formësohen nga strukturat shoqërore si raca apo gjinia, dhe janë të pandashme nga këto origjina."[181] Ndonëse romani titullohet "Sula", personazhi nuk mund të çmohet si protagonistja e vetme e veprës, pasi romani përqendrohet tek identitetet e disa personazheve zezake, si Shadraku, Helena, Nela, Eva, Hana dhe gjithë bashkësia zezake e lagjes Fundi. Prandaj identiteti i shumëfishtë i Sulës është një pasqyrim i identitetit të bashkësisë. Kur Sula largohet nga bashkësia zezake për dhjetë vjet, ajo humbet edhe nga teksti i veprës. Kur rikthehet në bashkësi, e arsimuar dhe e rritur, gjatë bisedës me Evën, këshillës së gjyshes për t'u martuar dhe për të bërë fëmijë, Sula i përgjigjet: "Nuk dua të bëj dikë tjetër. Dua të bëj vetveten."[182] Nga këndvështrimi i Morisonit jetësimi i këtij pohimi është krejt i paarritshëm, dhe përbën një nga paqartësitë e shumta morale me të cilat shkrimtarja e vesh Sulën. "Të bësh vetveten" si një "unë" të shkëputur nga të tjerët është diçka e pamundur, sepse çdo "unë" morisonian është edhe i shumëfishtë edhe i copëzuar, dhe natyrisht pjesë e një tërësie më të madhe.

Morisoni u bashkëngjit shenja të veçanta personazheve të cilat "rrëfejnë historinë" e identitetit të tyre. Nishani mbi sy i Sulës, për shembull, është një shenjë e cila interpretohet krejt ndryshe nga personazhet e veprës, të cilat edhe i japin trajta nga më të ndryshmet, por, në thelb, ai shërben për të nënvizuar shumësinë e identitetit të Sulës në sytë e të tjerëve. Personazhe të ndryshme e përshkruajnë nishanin e Sulës herë si trëndafil, herë si fulterëzë apo si gjarpër; për disa të tjerë ai është hi nga trupi i djegur i nënës së saj, imazhe të cilat ndërveprojnë për të paraqitur aspekte të ndryshme të paqartësisë së identitetit të Sulës. Kësisoj, nishani përfton rolin e një metafore që përfaqëson edhe unin e ndarë, edhe identitetin e shumfishtë, të lidhur me shoqërinë. Edhe pse mund të vlerësohet si shenjë individuale, nishani (ashtu sikurse njgyra e zezë, në një

[178] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, p. 28.
[179] Ibid, pp. 28-29.
[180] Ibid, p. 121.
[181] Barbara Hill Rigney, *The Voices of Toni Morrison*, Ohio State University, 1991, p. 38.
[182] Ibid, p. 92.

rrafsh më të gjerë) është vetëm një nga shenjat e shumta që Morisoni përdor edhe për t'i dalluar individët, edhe për t'i lidhur ata me diçka më të madhe, qoftë kjo bashkësia apo raca. Në përgjithësi, shenjat që mbartin personazhet morisoniane janë dëshmi të një kulture apo historie shumë më të gjerë sesa identiteti vetjak. Shenja të tillë përfaqësuese shfaqen dendur në prozën e Morisonit: këmba e gjymtuar e Polina Bridllavit te "Syri më i kaltër", këmba e prerë e Evës te "Sula", mungesa e kërthizës në barkun e Pilatit te "Kënga e Solomonit", flokët alla-Bob Marli të Sanit te "Kukulla prej zifti", si dhe mungesa e dorës së Nenit, shenja me hekur të skuqur poshtë gjirit të nënës së Setës, apo vrajat në formë peme mbi shpinën e saj tek "E Dashura". Të gjitha këto shenja dalluese, Morisoni i lidh me identitetin racial, sepse gati të gjitha ato janë të shkaktuara ose të vetë-shkaktuara nga përkatësia zezake e personazheve, qoftë kjo nga varfëria e skajshme, si në rastin e Polinës dhe Evës, apo nga skllavëria si në rastin e Nenit, Setës dhe nënës së saj; si skllavëria edhe varfëria ngushtësisht të lidhura me bashkësinë zezake.

Vepra më e rëndësishme në lidhje me identitetin në opusin e Morisonit është "Kënga e Solomonit", e cila është vlerësuar nga kritikët si roman edukimi që pasqyron, nga njëra anë, pështjellimin e individit që nuk e njeh historinë e familjes dhe copëzat e identitetit fshihen në mjegullnajën e së shkuarës, si edhe, nga ana tjetër, shëlbimin dhe kthjelltësinë e mendjes dhe shpiritit që sjell zbulimi i rrënjëve të identitetit kulturor. Vepra përshkruan rrugëtimin e Milkmenit nga pështjellimi dhe limontia që karakterizon të tashmen e tij drejt zgjimit dhe gjallërimit të tij si rrjedhojë e zbulimit të identitetit të mbuluar nga pluhuri i harresës.

Edhe në këtë roman, në çastet më të rëndësishme të jetës së tyre, Morisoni i përplas dy personazhet kryesore të veprës me shëmbëllimin e tyre në pasqyrë. Në një episod të rëndësishëm në roman, kur Milkmeni sapo ka ngritur krye kundër dhunës së babait ndaj nënës, Morisoni përshkruan: "Milkmeni qendroi para pasqyrës dhe vështroi, në dritën e zbehtë të abazhurit të murit, pasqyrimin e tij. Ai mbeti, si zakonisht, pa ndonjë përshtypje nga çfarë pa. Kishte fytyrë shumë të këndshme. Sy për të cilët merrte komplimentet e grave, nofulla të bukura, dhëmbë të shkëlqyer. Të marrë veçmas, tiparet dukeshin në rregull. Madje më mirë sesa në rregull. Por u mungonte shkrirja, ndërthurja e tipareve në një vetvete të plotë."[183] Kjo analizë e vetvetes nga Milkmeni ndërpritet nga hyrja e të atit, i cili përfaqëson traditën shoqërore patriarkale të unit apo identitetit. I befasuar nga kryengritja e dhunshme e të birit, Mejkoni orvatet t'i shpjegojë Milkmenit versionin e tij të së shkuarës, prandaj i thotë të birit: "Ti duhet të jesh burrë i plotë. E po, nëse do të jesh burrë i plotë, duhet të përballesh me të vërtetën e plotë."[184]

Mirëpo në prozën e Morisonit nuk ka as gra, as burra të plotë, ca më pak "të vërteta të plota". Ashtu sikurse përmbys nocionet tradicionale për të vërtetat historike të njësuara, Morisoni ka qasje të veçantë edhe për identitetin. Sikurse pohon Patrishia Uog: "për të skajuarit nga kultura mbizotëruese, kuptimi i identitetit sikurse ndërtohet përmes marrëdhënieve shoqërore apo jovetjake të pushtetit (përkundrejt kuptimit të identitetit si pasqyrim i thelbit të brendshëm [njerëzor]) ka qenë aspekt themelor në vetëkonceptimin e tyre, shumë kohë para se passtrukturalistët dhe pasmodernistët të nisnin të formonin manifestet e tyre kulturore."[185] Këto pikëpamje për unin dhe identitetin e njësuar mbështeten edhe nga teoricienet franceze si Lusi Irigarej, Alis Zharden apo Elena Sizu, të

[183] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, p. 69.
[184] Ibid, p. 70.
[185] Patricia Waugh, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Routledge, New York, 1989, p. 3.

cilat e lidhin nocionin e unit të njësuar me humanizmin perëndimor, i cili, për ato, ishte tërësisht i bazuar në vlerat mashkullore. Uni i shumëfishtë, i copëzuar dhe femëror, bazuar edhe në natyrën biologjike të ndërlikuar të gruas si dhënëse e jetës, është tipari themelor i prozës së Morisonit. Uni dhe identiteti janë gjithmonë në ndryshim dhe prore të varuar nga raportet me tjetrin dhe me shoqërinë.

Prandaj Milkmenit nuk i mjaftojnë vetëm "të vërtetat" e babait për të përcaktuar identitetin apo vendin e vet në familje apo, më gjerë, në shoqërinë ku jeton. Ai dëgjon edhe "të vërtetat" e hidhura të nënës dhe dy motrave, pastaj edhe historitë e hallës, Pilatit, dhe, më në fund, i mbrujtur edhe me bindjen e të atit për pavarësinë që sjellin të mirat materiale, edhe me historitë e hallës për krenarinë që sjell njohja e së shkuarës, ai niset vetë të zbulojë "arin" e fshehur, por në fund gjen rrënjët e identitetit të shkuar të familjes.

Në zgripin e një dëshpërimi të thellë, pikërisht përpara vdekjes, Morisoni e përball edhe Hagarin me pasqyrimin e vet në një pasqyrë të dhuruar nga gjyshja, Pilati. Ndonëse Barbara Rigni mëton se pasqyra është objekt i rrezikshëm në prozën e Morisonit, pasqyra ka funksion paksa të tjetërsuar nga ai në përrallën e Borëbardhës, ku njerka e përdor për të zbuluar se cila është gruaja më e bukur në mbretërinë e saj. Në prozën e Morisonit, pamundësia e individit për të zbuluar vetveten në pasqyrë sjell ose pështjellimin e mëtejshëm të personazhit ose çastin e kthjellimit të dëshiruar të identitetit. "Ajo çka e shkatërron Hagarin nuk është vetëm dashuria mbytëse e Pilatit (pasqyra si dhuratë është provë e asaj dashurie), as mungesa e dashurisë nga Milkmeni, por vizioni për vetveten sikurse e tregon pasqyra."[186] Hagari nuk është në gjendje ta kuptojë pasqyrimin e gënjeshtërt sespe ajo është e ndikuar nga faktorë të jashtëm në interpretimin e vetvetes së pasqyruar. Si në rastin e Pekolës, edhe për Hagarin bukuria përcaktohet nga syri i shumicës. Por gënjeshtra më e rrezikshme është këqyrja e vetvetes si tërësi e njësuar dhe e plotë, sikurse personazhet e shohin në pasqyrë. Në prozën e Morisonit "uni është gjithmonë i shumfishtë, kontradiktor, dhe i ndërlikuar"[187], prandaj nuk mund të merret si i mirëqenë apo i dhënë një herë e mirë.

Ka edhe dy personazhe të tjera në prozën e Morisonit të cilat shkrimtarja i përball me pasqyrimin e vet në çastin e krizën më të rëndë të tyre: Rebeka te "Një akt mëshire" dhe Frenku te romani më i fundit, "Shtëpia".

Pas largimit nga dhuna dhe mizoritë publike të Londrës dhe rifillimit të jetës në "botën e re", Rebeka gjeti një lumturi të përkohshme në jetën si bashkëshorte dhe si nënë. Por, fatkeqësitë e godasin njëra pas tjetrës, vdekjet e djemve të porsalindur, vdekja aksidentale e vajzës së vetme të mbijetuar, më pas vdekja e bashkëshortit, Xhejkobit, nga sëmundja e lisë së dhenve, e cila menjëherë pas tij kërcënon edhe Rebekën. Kur Rebeka përballet me vdekjen, ajo i kërkon Linës, shërbyeses indiane, t'i sjellë pasqyrën e harruar për shumë kohë në sënduk. Në pasqyrë Rebeka shikon vetveten të sëmurë rëndë, pra, brishtësinë njerëzore në raport me natyrën, por nga ai pasqyrim ajo rigjen edhe besimin te Zoti. Pas pështjellimeve për unin dhe identitetin e vet në marrdhënie me babanë dhe nënën, apo me bashkëshortin dhe shërbyeset, por edhe në lidhje me Zotin (sikurse e njihte në Londër, "Zotin e prindërve të saj"), Rebeka përcakton një forcë të mbinatyrshme si drejtuese të ekzistencës së saj. Kjo përfaqëson një lloj dorëzimi të unit dhe identitetit të njeriut te një forcë e jashtme.

[186] Barbara Hill Rigney, *The Voices of Toni Morrison*, Ohio State University, 1991, p. 35.
[187] Ibidem.

Frenku, një ndër personazhet kryesore të romanit "Shtëpia", duket si një përsëritje e Shadrakut te "Sula", sepse edhe ai ka pasur fëmijëri të traumatizuar dhe ka parë tmerret e Luftës së Koresë, por ndryshimi qendron te fakti se Frenku ka një motër, Jisidrën, të vetmen pjesëtare të gjallë nga familja. Pas kthimit nga lufta, për shkak të traumës së rëndë që pësoi kur pa dy shokët e fëmijërisë t'i vdisin në krahët e tij, Frenku gjen prehje te pija dhe fle ku ta zërë nata. Pasi kishte disa kohë që bënte një jetë të tillë, një ditë ai bëhet dëshmitar i rastësishëm i një aksidenti të një vajze të vogël dhe vendos të mos pijë më. Disa ditë më pas, ai sheh pasqyrimin e vetvetes në qelqin e dritares së një dyqani dhe kjo sjell pikën e kthesës në jetën e tij. "Në ditën e katërt, kur më zunë sytë pasqyrimin tim në dritaren e një dyqani, mendova se ishte dikush tjetër. Ndonjë zhuls me pamje të mjerueshme. Ai dukej si vetja ime në një ëndërr që shihja ku unë isha në një fushë beteje. Askush s'dukej gjëkundi. Ngado qetësi. Unë vazhdoja të ecja po nuk ndeshja asnjeri fare. Pikërisht atëherë vendosa të pastrohesha. Në djall të shkonin ëndrrat!"[188] Kur e sheh se si ishte katandisur, Frenku vendos të shërojë vetveten dhe të përballet me "unin" nga i cili ishte përpjekur të largojej qysh në fëmijëri. Jetën e re e nis me pastrimin e uniformës ushtarake, të cilën e shpie në një pikë pastrimi kimik ku gjen edhe dashurinë e Lilit.

Në të njëjtën mënyrë si përdor vrajat apo shenjat fizike të personazheve, barasvlerësit e tyre gjuhësorë janë emrat e personazheve, të cilët edhe edhe përcaktojnë unin vetjak të personazheve, edhe i lidhin ato me bashkësinë e gjerë zezake. Morisoni ka pohuar: "Nëse vjen nga Afrika, emri yt është shuar. Kjo është problematike posaçërisht sepse nuk është vetëm emri yt, por edhe familja, apo fisi. Kur të vdesësh, si do të mund të lidhesh me paraardhësit nëse të ka humbur emri? Kjo është vrajë e madhe psikologjike."[189] Prandaj, vendosja e emrave merr rëndësi të posaçme në prozën e Morisonit.

Personazhi i parë në veprën e saj që kupton rëndësinë e emrave është Milkmeni te "Kënga e Solomonit", i cili në rrugëtimin e tij drejt rrënjëve të historisë familjare zbulon edhe zanafillën e vendosjes së emrit dhe mbiemrit të gjyshit të tij nga një ushtar i bardhë i dehur. Milkmeni zbulon histori të shumta të fshehura pas emrave, në dukje, pa kuptim të fshatrave të vegjël të zonave të thella të Pensilvanisë dhe Virxhinias.

Ndërsa tek "E Dashura" emrat e personazheve lidhen edhe me identitetin e tyre. Përgjithësisht, personazhet i shpërfillin emrat e vendosur nga rendi mbizotërues shoqëror i lidhur me pronësinë apo skllavërinë, sepse ata emra u mohojnë identitetin e grupit apo bashkësisë. Një episod tepër prekës në lidhje me emrin përshkruhet kur Bejbi Sagsi kujton emrin e saj si skllave, Xheni Uitlou. Kur zoti Garner e shoqëroi me karrocë në shtëpinë ku ajo do të jetojë si njeri i lirë, Bejbi Sagsi e pyet:

"- Zoti Garner, pse më thërrisni Xheni?

- Sepse ashtu shkruhej në faturën tënde të shitjes. Pse nuk është ai emri yt? Po ti si e quan veten?

- Asgjë - tha ajo - nuk e quaj veten asgjë."[190]

Mungesa e emrit përbën për Bejbi Sagsin "trishtimin në qendrën e saj, qendrën e shkretuar ku vetja që nuk ishte vete kishte ngritur shtëpinë."[191] Bejbi Sagsi jo vetëm nuk

[188] Toni Morrison, *Home*, Alfred A. Knopf, New York, p. 69.

[189] Thomas Le Clair, "Language Must not Sweat: A Conversation with Toni Morrison", *New Republic*, March 1981, p. 28.

[190] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 142.

[191] Ibid, p. 140.

e ka unin e vet qendror, por ajo nuk ka as ndonjë lidhje, si fis, familje apo fëmijë, me anë të të cilës të mund të ndërtojë një përkatësi identiti përtej vetvetes. "Edhe pse mund të dukej e trishtueshme, ajo nuk e dinte se ku ishin varrosur fëmijët e saj apo çfarë pamje kishin ata nëse ishin gjallë, fakti mbetej se ajo dinte më shumë për ata ngasa dinte për vetveten, duke qenë se nuk kishte pasur kurrë një hartë për të zbuluar se si ishte vetë."[192] Edhe Bejbi Sagsi e ndërton "unin" e saj e bazuar te feja, por, ndryshe nga Rebeka ajo zgjedh të ushtrojë një lloj të veçantë predikimi për bashkësinë e vet. Feja e Bejbi Sagsit lartëson dashurinë për trupin dhe shpirtin e njeriut, sepse shpirti i njeriut është gjithmonë i lirë, edhe atëherë kur trupi i përket ligjërisht një pronari të bardhë.

Në të njëjtën mënyrë edhe Pol D është një nga shumësia e Polëve pa identitet, të cilët skllavopronarët i dallonim nga njeri-tjetri me germa. Ndërsa Sikso[193] quhej i tillë sepse ishte i gjashti nga skllevërit e blerë. Stemp Peid gjithashtu e ka braktisur emrin Xhoshua që mbante si skllav duke zgjedhur një emër sa domethënës aq edhe simbolik në evokimin e lirisë. Këmbëngulja për të braktisur emrat e "faturave të shitjes" dëshmon në thelb edhe mospranimin e skllavërisë, edhe dëshirën për liri si pjesë kryesore të identitetit njerëzor.

Emri i Setës është nga të paktët në roman, i zgjedhur dhe vendosur nga nëna, dhe ai emër është shenja e pranimit të racës, fisit, dhe kulturës. Seta e ka të ngulitur fort në mendje historinë e ngjizjes dhe emrit të vet, sikurse ia ka treguar Neni: "Ajo i hodhi të gjithë përveç teje. Atë me marinarin e hodhi në ishull. Edhe të tjerët me të bardhë të tjerë i hodhi po ashtu. I hodhi pa u vënë emër. Ty të vuri emrin e zezakut. Atij ia shtërngoi krahët rreth qafës. Askënd tjetër më parë nuk e kishte përqafuar. Kurrë. Kurrë."[194] Ka interpretime të ndryshme për emrin e Setës: disa kritikë mendojnë se ai lidhet me emrin e Setit, perëndisë egjiptiane; disa të tjerë mendojnë se lidhet me Setin biblik, djalin e tretë të Adamit dhe Evës; disa syresh mendojnë se emri lidhet me lumin e Leta, që në mitologjinë greke ishte lumi i harresës në botën e përtejme. Sidoqoftë, nga mënyra se si e shtjellon emrin Morisoni ai tregon përkatësi raciale dhe përbën një kornizë identiteti për Setën.

Emri Denver, që Seta i vuri bijës që lindi gjatë udhëtimit nga skllavëria në liri, mbart histori dhe domethënie të veçantë. Ai është emri i vajzës së bardhë që e shpëtoi Setën nga vdekja e sigurt. Denveri është e vetëdijshme se emri është pjesë e rëndësishme e identitetit të saj si dhe një formë nderimi për atë kategori njerëzish të bardhë të cilët i ndihmuan zezakët në rrugëtimin drejt lirisë. Edhe E Dashura nuk ka identitet të përcaktuar vetjak. Ajo e merr emrin nga një fjalë e vetme mbi gurin e saj të varrit, sepse emri i vërtetë i foshnjës nuk përmendet asnjëherë në roman. Identiteti i së Dashurës shkrihet me atë të nënës së vet, dhe ajo bëhet e dashura e nënës. Por, në fundin e romanit, e Dashura shërben si identiteti i munguar i "60 milion e më tepër" skllevërve të humbur në ujrat e Atlantikut. "E moskujtuar dhe e pakallur, ajo nuk mund të jetë e humbur, sepse askush nuk po e kërkon, po edhe në e kërkofshin, si do mund ta thërrisin, kur nuk i dinë as emrin."[195]

Ndonëse përqendrohet tek individët me identitet të shkallmuar apo të përçudnuar nga shoqëria e dhunshme që i rrethon, personazhet e Morisonit i kërkojnë me

[192] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 140.
[193] Emri i tij në gjuhën shqipe do të përkthehej Gjashtoja
[194] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 62.
[195] Ibid, p. 274.

këmbëngulje të gjitha copëzat e identitetit që i lidhin ato me bashkësinë. Dalja e tyre nga pështjellimi apo nga kriza e identitetit, ku gjenden përgjithësisht, varet nga qasja që përqafojnë në lidhje me vlerat kryesore të shoqërisë, por edhe nga mënyra se si e lexojnë të shkuarën e tyre. Zgjidhja e krizës së identitetit has në vështirësi sidomos kur personazhet janë jetime apo kanë humbur lidhjen me familjen.

3.2. Gruaja - si plagë e pashërueshme që rrjedh gjak

Vepra e Morisonit ka si epiqendër universin femëror. Mirëpo, pavarësisht nga ky fakt, proza e Morisonit nuk mund të etiketohet si prozë tipike feministe, sikurse për shembull vlerësohet nga kritika e letërsisë proza e Elis Uokerit. Ky pohim nuk është i ndikuar nga qëndrimi i shprehuar prore prej shkrimtares. Duke mbajtur parasysh dallimin, e rekomanduar nga kritikja feministe Toril Moi, midis tri termave: "feminizmit", si pozicion politik, "femërores", si çështje biologjike dhe "feminitetit" si tërësi karakteristikash kulturalisht të përcaktuara,[196] ne vërejmë se proza e Morisonit i ngërthen të tria këto aspekte, duke treguar interes më tepër për "femëroren" dhe "feminitetin" në bashkësinë zezake.

Në sprovën me ndikim të jashtëzakonshëm në mbarë botën, "E qeshura e Meduzës", kritikja feministe franceze, Elen Sizu (Hélène Cixous), u bën thirrje të gjitha grave të shkruajnë për vetveten, të çlirohen nga ndrydhja e gjatë e dëshirave seksuale dhe ndjenja e turpit për seksualitetin e tyre, të vrasin gruan e rreme apo shkrimtaren grua që shkruan si burrë. Ajo ishte nga të parat që e përcaktoi gruan si "kontinenti i zi" ("ne jemi të zeza dhe ne jemi të bukura."[197]) duke hequr një paralele me shtypjen që ka përjetuar bashkësia zezake. Elen Sizu pohon se hapi i parë, mjaft i rëndësishëm, drejt çlirimit nga shtypja mashkullore është që gruaja të fillojë të shkruajë historinë e vet. "Shkruaj, mos lejo askënd të të pengojë, mos lejo asgjë të të ndalë: as burrin, as makinerinë idiote kapitaliste... [...] Unë shkruaj për gruan. Gruaja duhet të shkruajë për gruan. Dhe burri për burrin."[198] Këshilla tjetër e kritikes është se gratë shkrimtare duhet të "vrasin" gruan që shkruan si burrë, duke nënkuptuar ato gra shkrimtare të cilat i janë bindur rendit mashkullor dhe janë vlerësuar prej tij. Toni Morisoni duket së është ndikuar ndjeshëm nga vepra e kritikes franceze, sepse nobelistja shkruan përgjithësisht për gruan, si "kontinent i zi", në përplasje me botën mashkullore.

Proza e Morisoni e prish skenën e përfaqësimit letrar të gruas sipas parametrave mashkullorë apo rendit fallokratik. "Nga pozicionimi strategjik në udhëkryqin midis racës dhe gjinisë, Toni Morisoni përbën një përjashtim nga ligji fallokratik."[199] Shkrimtarja nuk e bën një gjë të tillë me qëllimin për ta zëvendësuar atë rend, (pasi kjo do të sjellte në fund të njëjtën gjë nga ana e kundërt), por për ta shpërbërë dhe përmirësuar atë. Këtë qëndrim ajo e shpreh duke rrëfyer historitë e grave që janë, pjesërisht apo plotësisht, ose qëndrestare ndaj sundimit mashkullor ose të përjashtuara nga ligji fallokratik. Morisoni hulumton se si gratë (kryesisht zezake) ia dalim në krye në luftën

[196] Ann Jeferson, David Roby, *Teoria letrare moderne: një paraqitje krahasuese*, (përktheu: Floresha Dado), Abas, 2010, f. 294.
[197] Hélèn Cixous, "The Laugh of the Medusa", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, (translated Keith Cohen and Paula Cohen), Vol. 1, No. 4, 1976, pp. 875-893, p. 878.
[198] Ibid, p. 877.
[199] Barbara Hill Rigney, *The Voices of Toni Morrison*, Ohio State University Press, Colombus, 1991, p. 1.

kundër varfërisë, braktisjes, përdhunimit apo kurtheve të tjera kulturalisht të përcaktuara si bukuria, turpi, inferioriteti, si edhe mjaft formave të tjera të shypjes.

Ndonëse shumë kritikë mëtojnë se Morisoni parapëlqen të shkruajë për gratë rebele dhe të pabindura (pohim mëse i vërtetë, jo vetëm i pranuar nga shkrimtarja, por që mbështetet edhe tek analiza e hollësishme e shumë personazheve qendrore të veprave të shkrimtares), vepra e saj është e mbushur me një galeri të larmishme grash të cilat përfaqësojnë modele të ndryshme në bashkësinë njerëzore. Morisoni pohon se gruaja zezake ka qenë dyfish e shtypur, fillimisht si "zezake" dhe pastaj si "grua". Për këtë arsye historia e gruas zezake përfaqëson një skajim të dyfishtë, dhe kësisoj një rrëfim mbresëlënës qëndrese, mbijetese, lirie dhe ngadhënjimi kundër shtypjes njerëzore.

Ka disa elemente të rëndësishme të cilat lidhen ngushtë me jetën e gruas në prozën e Morisonit, sikurse janë qasja ndaj seksualitetit, martesës, burrit dhe fëmijëve. Në veprën e Morisonit gjen edhe gra rebele ndaj normave shoqërore, edhe të përulura dhe të kënaqura me to; edhe gra kryengritëse ndaj dhunës së burrit, edhe të tulatura; sikurse gjen gra të gatshme për sakrifica të mëdha për fëmijët por edhe Medea vrasëse fëmijësh. Duke nisur që nga "Syri më i kaltër" dhe deri te vepra e fundit, "Shtëpia", pena e Morisonit ka përshkruar një shumëllojshmëri modelesh të gruas tradicionale dhe moderne të portretizuara me një ndjeshmëri të lartë letrare si dëshmi e një njohjeje të thellë të botës së ndërlikuar të gruas.

Në traditën e gjatë të letërsisë zezake, gruaja ka qenë gjithmonë e braktisur nga burri dhe e detyruar të përballet me vështirësitë e jetës dhe rritjes së fëmijëve krejt e vetme. Edhe gratë në prozën morisoniane ndjekin të njëjtën prirje, madje shumë syresh janë rritur si jetime. Këto rrethana i shtyjnë ato drejt sakrificave sublime, deri edhe në gjymtim të vetvetes për rritjen e fëmijëve. Përshkrimi i grave në veprat e Morisonit është gati gjithmonë i shoqëruar me ndikimin që kanë pasur mbi to të paktën dy breza grash më të moshura, nga nëna te gjyshja. Ky tipar, me gjasë, e ka burimin në mënyrën e rritjes së vetë shkrimtares, në shtëpinë e së cilës gjendeshin katër breza grash.

Morisoni nisi të shkruante prozë pas dështimit të martesës së saj, nga e cila doli si nënë e vetmuar me dy djem për të rritur. Shkrimtarja e vë në dukje këtë fakt në parathënien e romanit "Sula", pasi liria e fituar nga divorci ishte edhe këndellëse, edhe e frikshme, dhe nga ajo liri disa gra begatoheshin por disa shkatërroheshin. Ky fakt biografik ka lënë gjurmët e veta në këndvështrimin e shkrimtares për gruan dhe martesën. Fillimi i karrierës së Morisonit si prozatore përkon me fillimin e lëvizjes feministe si edhe lëvizjes për çlirimin e femrës në ShBA të cilat po ashtu patën ndikim në tematikën e përzgjedhur nga shkrimtarja, sidomos në dy romanet e para.

Edhe pse te "Syri më i kaltër" shqetësimet dhe temat qendrore që përshkojnë veprën nuk lidhen dukshëm me çështjet feministe, sikundër i gjejmë te "Sula", prapëseprapë galeria e grave të përshkruara është e shumëllojshme dhe modelet femërore të paraqitura i hasim edhe në veprat në vijim. "Syri më i kaltër" përmban gjithsej katërmbëdhjetë personazhe femra dhe dhjetë burra, por interesi ynë përqendrohet te gratë e përshkruara në vepër, të cilat përfaqësojnë ndryshime të rëndësishme dhe të shumanshme që fillojnë nga ngjyra e lëkurës, mosha, shtresa shoqërore apo përvoja jetësore. Rozmari Vilanuçi është e bardhë dhe relativisht e kamur dhe jeton pranë familjes zezake të Klaudia Mektiërit, Pekola është vajzë e vogël zezake që e ka shtëpinë një kat më poshtë tri prostitutave, Mazhino Lajn, Çajna, dhe Polanda, të cilat urrejnë burrat. Morisoni përshkruan edhe dy gra të moshura, të cilat duken si modele të gatshme

të huazuara nga proza zezake. M'Diër është gruaja me përvojë të madhe jetësore, e cila shërben si mjeke në bashkësinë ku u rrit Çolli, ndërza teze Xhimi është gruaja zezake e dhembshur dhe shëndetligë që e shpëton nga vdekja dhe e rrit Çollin e braktisur nga nëna.

Dy trinitë e grave që ngjallin interes të veçantë te "Syri më i kaltër" janë Polina, zonja Mektiër dhe Xheraldina nga njëra anë si përfaqësuese të grave të martuara të cilat stërmundohen të rrisin familjen, dhe tri prostitutat nga ana tjetër, si rebele ndaj normave morale të shoqërisë. Këtë lloj përplasjeje midis dy mendësive të grave Morisoni e shtjellon edhe në disa nga romanet vijuese.

Ndonëse përfaqësojnë shtresa shoqërore të ndryshme, Polina, zonja Mektiër dhe Xheraldina janë tri gra të cilat kanë gjetur shtrehë dhe siguri te martesa, prandaj ndryshimin midis të triave e bëjnë burrat që kanë zgjedhur. Xheraldina përfaqëson zezaken me ngjyrë të çelur e cila ka një burrë që i garanton asaj një jetë të shtresës së mesme, ka vetëm një djalë për paraqitjen e të cilit kujdeset me fanatizëm, dhe urren zezakët që e kanë ngjyrën e lëkurës më të zezë se ajo dhe janë më të varfër se familja e saj. Incidenti me macen që ndodh pasi i biri, Xhuniori, e fton Pekolën në shtëpinë e tij dhe pastaj ia hedh macen në fytyrë, nxjerr në pah gjithë përçmimin dhe neverinë e Xheraldinës për sërën e Pekolës. Momenti kur ajo e vështron në sy Pekolën dhe e quan "bushtër e vockël zezake", pasi e bën fajtore për vrasjen e maces, është çasti kur edhe Pekola e ndien fort neverinë dhe urrejtjen e Xheraldinës, si përfaqësuese e racës zezake, në të njëjtën mënyrë si të dyqanxhiut Jakobovski, përfaqësues të emigrantëve të bardhë. Por ndryshe nga Jakobovski, Xheraldina vëren në sytë e Pekolës zezaken tipike që i shkakton neveri dhe frikë. "Kishtë tërë jetën që e shihte këtë soj vajze, tek varej në dritaret e pijetoreve të Mobilit, … tek ulej në stacionet e autobuzëve me çantat e letrës dhe që i qaravitej të ëmës, e cila i përsëriste shpesh 'qepe'."[200] Macja është edhe simboli i shtresës së mesme, edhe kafsha që Xharaldina e dashuron fort, madje më fort se të birin, prandaj ajo nuk mund ta pranojë që një "bushtër e vockël zezake" t'ia vrasë.

Dallimin midis Polinës dhe zonjës Mektiër, gati të barabarta nga shtresa shoqëore dhe nga ngjyra e lëkurës, e bëjnë burrat përkatës. Zoti Mektiër është i rreptë dhe mbrojtës si bashkëshort dhe baba, por edhe shumë punëtor dhe i dashur edhe me gruan, edhe me fëmijët e tij. Ndërsa Çolli, përpos dembel, është edhe pijanec, gjaknxehtë dhe i dhunshëm me Polinën dhe fëmijët. Zoti Mektiër i mbron me ashpërsi vajzat e veta prej Henrit, kur ai i ngacmon ato seksualisht, kurse Çolli e përdhunon të bijën teksa ajo lante pjatat në lavaman. Burra të kallëpit të Çollit, pra burra që nuk e mbrojnë dot partneren apo familjen e tyre, mbushin prozën e Morisonit. Shkrimtarja e bën lexuesin të ndiejë keqardhje për Çollin kur përshkruan skenën e aktit të parë seksual të Çollit me Darlinën dhe pamundësinë e tij për ta mbrojtur atë.

Sinthia Dejvis e interpreton shtysën e brendshme të Çollit për të urryer Darlinën kur pohon: "Dëshira për ta mbrojtur atë ishte dëshira për të krijuar vetveten si mbrojtësi i saj. Prandaj gjithçka mund të bëjë ai për të rivendosur vetveten është të mohojë edhe më tepër qenien e saj."[201] Kjo sjellje mashkullore përbën një model që ripërsëritet te shumë personazhe të tjera në prozën e Morisonit, të shtjelluara nga shumë kritikë: urrejtja e tre ushtarëve për përulësinë e Helenës ndaj kontrollorit të biletave të trenit, përçmimi i Gitarit për nënën e vet kur sheh dobësinë ndaj pronarit të bardhë, neveria që ndien

[200] Toni Morison, *The Bluest Eye*, Vintage 1999, pp. 71-72.

[201] Cynthia A. Davis, "Self, Society and Myth in Toni Morrison's Fiction", Linden Peach (ed.), *Toni Morrison*, Macmillan Press LTD, London, 1998, p. 32.

Milkmeni për hallën e vet kur sheh përulësinë e saj para policëve, e kështu me radhë. Por ajo çka nuk është vënë në dukje është se edhe disa gra si Xheraldina apo Polina e kanë përqafuar të njëjtin model sjelljeje si burrat. Kur Pekola i tregon nënës për përdhunimin që i ka bërë babai, Polina, krejt e pafuqishme për të ndëshkuar Çollin, zgjedh të rrahë barbarisht të bijën e pambrojtur, duke e shndërruar atë në viktimë e trefishtë.

Ndonëse nuk janë personazhe qendrore, kësisoj edhe nuk janë të përshkruara hollësisht nga shkrimtarja, tri prostitutat janë gra krej të lira nga zotërimi apo ndikimi mashkullor. Kaq fort i urrejnë ato burrat, sa është habi sesi i gjejnë klientët. "Këto gra i urrenin burrat, të gjithë burrat pa turp, ndjesë apo dallim. Ato i keqtrajtonin vizitorët e tyre me një përçmim që ishte bërë automatik në përdorim. Burrat zezakë, burrat e bardhë, portorikanët, meksikanët, çifutët, polakët, gjithëfarësoj, që të gjithë ishin të padobishëm dhe të dobët, të gjithë vinin me sytë ziliqarë dhe bëheshin pësuesit e zemërimit të tyre të paanshëm. Ato kënaqeshin kur i mashtronin. Në një rast, që e dinte mirë gjithë qyteti, ato e kishin joshur një çifut të ngjiste shkallët, e kishin mbërthyer, të tria, e kishin ngritur nga këmbët në ajër, i kishin shkundur gjithçka kishte nëpër xhepat e pantallonave dhe e kishin hedhur nga dritarja."[202] Këto tri gra janë të vetmet të cilat i ofrojnë një lloj strehe Pekolës, e cila në shtëpinë e tyre ndihet e sigurt. Këtë model gruaje Morisoni e paraqet në formë më të latuar edhe në romanet pasuese.

"Sula" është vepra e Morisonit ku dalin në dritë shqetësimet feministe të autores. Romani është cilësuar edhe vepër me prirje lesbike për shkak të lidhjes së ngushtë, gati homoerotike, midis Sulës dhe Nelës që përbën boshtin qendror të veprës. Por shkrimtarja ka pohuar se nuk ka aspak homoseksualitet në roman dhe se përparësia e saj ka qenë miqësia femërore e pandikuar nga burrat si diçka tepër e veçantë dhe e pa trajtuar më parë në letërsi.

Epigrafin e romanit Morisoni e ka përzgjedhur nga drama "Tatuazhi i trëndafilit" e Tenesi Uilliamsit:

"Askush nuk e dinte trëndafilin tim të botës
përveç meje ... Unë kisha shumë lavdi.
Ata nuk duan lavdi të tillë
në zemrën e askujt."

Sipas Lin Manrosë, Morisoni i ofron lexuesit "një pohim të thukët për temën qendrore të romanit, rrënimin që shkakton koha dhe dashuria e shfytyruar."[203] Morrisoni parashtron kundërshtimin e saj për konceptin e dashurisë perëndimore: "Dashuria, sipas nocionit perëndimor, është plot me zotërim, shtrembërim dhe zvetënim. Është masakër pa gjak."[204] Kësisoj, "Sula" shpalos qajen morisoniane ndaj dashurisë dhe lirisë së gruas sepse për Morisonin "liria e femrës do të thotë gjithmonë liri seksuale, edhe kur - sidomos kur - kjo kundrohet nga këndvështrimi i lirisë ekonomike."[205] Ndoshta duke ndjekur këtë logjikë, liria e plotë seksuale e Hana Pisit i shërbeu autores edhe si porta hyrëse në roman.

[202] Toni Morison, *The Bluest Eye*, Vintage 1999, pp. 42-43.
[203] Lynn C. Munro, "The Tattooed Heart and the Serpentine Eye: Morrison's Choice of an Epigraph for Sula," *Black Literature Forum*, 18.4, 1984, p. 150.
[204] Claudia Tate, *Black Women Writers at Work*, Continuum, New York, 1989, p. 123.
[205] Toni Morrison, *Sula*, Vintage Editions, London, 1999, p. iv.

Titulli i romanit është fillimisht pështjellues pasi lexuesi pret që Sula të jetë personazhi qendror në vepër, mirëpo, përpos vonesës në futjen në vepër dhe nxjerrjes së parakohshme nga romani, shkrimtarja krijon një koleksion grash të cilat janë po aq të rëndësishme për veprën sa edhe për bashkësinë e Medalionit ku jetojnë.

Koleksioni i grave të cilat luajnë rolin parësor në roman përfshin Helen Rajtin dhe të bijën Nelën nga njëra anë dhe matriarken Eva Pis së bashkë me të bijën Hana dhe mbesën Sula nga ana tjetër. Të gjitha gratë mishërojnë tipare të ndryshme por të rëndësishme të vizionit shoqëror për rolin e gruas. Helen Rajti përfaqëson shëmbëlltyrën e një ideje të ngulitur të Morisonit se, për një kohë tepër të gjatë në historinë njerëzore, fati i gruas ka qenë ose të bëhej prostitutë ose të bëhej bashkëshorte. E lindur në një shtëpi publike nga Roshela, një prostitutë kreole, Helena u rrit nga gjyshja Sesilia, e cila u kujdes me përkushtim të madh ta bënte mbesën njeri të denjë dhe fetar, si edhe ta martonte shpejt e shpejt me nipin, Uili Rajt, për të shmangur fatin e Roshelës. Helena përfaqëson gruan tradicionale që admiron sigurinë dhe rehatinë e martesës të bazuar te mbështetja financiare e burrit teksa ajo kujdeset për shtëpinë dhe fëmijët. Me të njëjtën frymë Helena e rrit edhe të bijën Nelën.

Në familjen Pis jetojnë gratë e vetmuara dhe të braktisura nga burrat, ato të cilat, sipas Morisonit, bashkësia edhe i shan në publik për mungesën e moralit, edhe i ka zili fshehurazi për lirinë e pakufishme. Për këtë arsye, shkrimtarja përqendrohet shumë më tepër në familjen Pis. "Gratë e jashtëligjshme janë magjepsëse, jo gjithmonë për sjelljen e tyre, por sepse historikisht gratë janë kundruar si përçarëse nga natyra, prandaj statusi i tyre është i paligjshëm qysh në lindje, nëse nuk janë nën sundimin e burrave. Te një pjesë e madhe e letërsisë, largimi i gruas nga sundimi mashkullor shpie në pendim, mjerim, madje edhe në shkatërrim të plotë. Tek "Sula" unë doja të hulumtoja pasojat që mund të sillte një largim i tillë, jo vetëm tek një bashkësi tradicionale zezake, por edhe tek miqësia midis grave."[206]

Eva Pis mishëron gruan e fortë zezake e cila, edhe pse braktiset me tre fëmijë nga bashkëshorti, Boiboi, ajo ia del në krye e vetme, ndonëse i duhet të sakrifikojë njërën këmbë në këmbim të lirisë ekonomike. Sipas thashethemeve të bashkësisë, pasi e la i shoqi në mjerim të plotë, ajo i la fëmijët te fqinjët dhe u zhduk për tetëmbëdhjetë muaj. Kur u kthye nuk e kishte këmbën e majtë, të cilën e kishte futur qëllimisht poshtë rrotave të trenit për të përfituar paratë nga kompania e sigurimeve. Natyrisht që Eva është personazh shumë i ndërlikuar, gjykuar nga veprimet e saj. Ajo përfaqëson një "Çolli femëror" apo Medea, pasi, ashtu sikurse Çolli përdhunoi të bijën "nga dashuria", edhe Eva i vuri flakën të birit "nga dashuria". Mirëpo kur e bija Hana mori flakë aksidentalisht, Eva u hodh nga dritarja dhe gati humbi jetën në përpjekje për ta ndihmuar.

Hana mishëron gruan të cilën e urrejnë të gjitha gratë e tjera, por e respektojnë, madje e duan, të gjithë burrat sepse për të nuk ka kufij seksualë. E rritur pa baba, nga një nënë liberale në një shtëpi të rrëmujshme, ajo është arsyeja pse gratë e tjera duhet t'i mbajnë mirë burrat. Hana bën seks gati përditë me partnerë të ndryshëm në dhomat e shumta të shtëpisë. E rritur pa baba, në një shtëpi të mbushur me dashnorët e nënës, Sula nuk arrin ta kuptojë lidhjen midis dashurisë, seksit dhe martesës monogamike, fakt që i shkakton prishjen e miqësisë së gjatë me Nelën. Sula nuk e kundron "burrin" si bashkëshort apo si burim mbështetjeje financiare por thjesht si partner seksual.

[206] Toni Morrison, *Sula*, Vintage Editions, London, 1999, p. x.

Trinia e grave Eva - Hana - Sula duket se ndjek modelin e tri prostitutave tek "Syri më i kaltër" dhe përbën një paradigmë që ripërsëritet edhe tek "Kënga e Solomonit", "E Dashura" dhe "Xhazi". Në të gjitha rastet trinia nuk funksionon, duke ilustruar kësisoj rrezikun që sjell "mungesa e pranisë konstruktive mashkullore",[207] sikurse e quan Morisoni.

Vërehet një lloj përmbysjeje në dy familjet kryesore të romanit, Rajt dhe Pis. Familja e Nela Rajtit e filloi rrugëtimin nga shtëpia publike ku punonte prostituta Roshel dhe përfundon me Helenën e Nelën si dy gra të martuara, tipike shtëpiake. Ndërsa familja e Sula Pisit e nis rrugëtimin nga Eva si grua shtëpiake e martuar dhe e përfundon me Hanën dhe Sulën si dy gra të shthurura seksualisht. Kur nisin miqësinë e ngushtë midis tyre Sula dhe Nela adhurojnë shtëpitë e njëra-tjetrës dhe plotësojnë njëra-tjerën. Morisoni i ka përshkruar këto dy personazhe si "koka e Janusit,"[208] duke aluduar për hyun romak të portave dhe dyerve, i cili kishte dy fytyra në anë të kundërta dhe kontrollonte fillimin dhe fundin e gjërave.

Pasi i përshkruan si dy anë të ndryshme të së njëjtës medalje, të cilat e kuptojnë thellësisht njëra-tjetrën gjatë gjithë periudhë së fëmijërisë dhe adoleshencës, kur rriten Morisoni i shpie dy personazhet qendrore në drejtime të ndryshme (Nela martohet, ndërsa Sula shkon në kolegj) dhe i ndan nga njëra-tjetra për një periudhë dhjetëvjeçare. Largësia edhe në hapësirë, edhe në kohë bëhet kësisoj prova thelbësore e marrëdhënies miqësore midis Nelës dhe Sulës.

Kur vendos të martohet me Xhudin, Nela heq dorë nga të gjitha ëndrrat e vajzërisë, sidomos dëshira për t'u "bërë madhështore"[209] dhe për të vizituar vende të largëta dhe zgjedh të ecë në hapat e konformizmit të nënës. Ëndrrat e Nelës vendos t'i ndjekë Sula e cila zgjedh arsimimin dhe aventurat, duke shijuar lirinë e pakufizuar. Rikthimi i Sulës dhe ribashkimi me shoqen e vjetër shndërrohet në sprovë për martesën e Nelës, kur ajo i gjen në shtrat Sulën dhe të shoqin. Ky episod mbetet pengesa e pakapërcyeshme edhe për Nelën, edhe për banorët e Medalionit, edhe për lexuesit.

Tri vite pas asaj ngjarjeje, kur Nela i bën vizitë Sulës në shtratin e vdekjes, Nela e pyet: "Pse nuk më deshe aq sa ta lije të qetë? Ta lije të më donte mua. Duhej të ma rrëmbeje." Përgjigjja e Sulës është edhe më pështjelluese: "Kur ishim kaq shoqe të ngushta, si ka mundësi që nuk e kapërceve dot?"[210] Në lidhje me dashurinë, seksin dhe martesën, lexuesit e kanë të vështirë ta kuptojnë konceptin morisonian se dashuria e një njeriu të lirë nuk është kurrë e sigurt dhe se edhe dashuria, edhe martesa duhet të ndërthuren me lirinë e individit jo me pronësinë mbi njeriun, qoftë ky burrë apo grua. Pyetja e Sulës vë në dyshim përparësinë e martesës së Nelës kundrejt miqësisë me Sulën, duke nënkuptuar se e dyta ishte më e rëndësishme se e para.

Edhe Sula iu afrua idesë së martesës me Ajaksin, të cilin ajo e vlerëson shumë, pasi ai e trajton si të barabarë. "Mospranimi i tij për ta trajtuar si foshnjë apo për ta mbrojtur, besimi i tij se ajo ishte edhe e fortë, edhe e zgjuar, të gjitha këto të pleksura me një bujari të madhe të shpirtit [...] mbanin gjallë interesin dhe entuziazmin e Sulës."[211] Ky

[207] Carolyn Denard (ed.), *Toni Morrison: Conversations*, The University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 15.
[208] Danielle Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 62.
[209] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, p. 29.
[210] Ibid, p. 145.
[211] Ibid, p. 128.

është episodi kur Sula rrezikon të ndjekë rrugën e Nelës dhe të gjitha grave të bashkësisë duke shqyrtuar mundësinë e martesës. Por, Ajaksi e braktis pikërisht kur dallon prirjen e Sulës për martesë. Pavarësisht se ra pre e instiktit të brendshëm femëror për të ndërtuar familje, Sula, ndryshe nga Nela, nuk e vuan gjatë braktisjen nga Ajaksi dhe pohon një fjali tipike feministe se ajo nuk do ta çojë jetën dëm duke u rrekur të mbajë një burrë. "(Burrat) nuk vlejnë më shumë sesa unë. Dhe për më tepër, unë nuk kam dashuruar kurrë një burrë sepse ai ia vlente. Vlera s'kishte lidhje fare. [...] Vetëm mendja ime. Dhe kaq."[212]

""Sula" është, pa dyshim, një manifest lirie."[213] Ndonëse aspak e përsosur si personazh, Sula e ka guximin t'i largohet rrejshmërisë, boshllëkut dhe kufizimeve të jetës që zgjedh Nela, e cila i bashkohet grupit të madhe të grave konformiste të bashkësisë, të cilat kanë zgjedhur të jetojnë sipas rregullave të parapërcaktuara për gruan nga rendi fallokratik. Përpjekja e Sulës për të sfiduar fatin e paracaktuar, për ta jetuar jetën sipas mënyrës së vet, pa u trembur nga "rënia e lire", sikurse e quan shkëputjen nga jeta tradicionale, e bën atë heroinën feministe të Morisonit, e cila nuk jetoi më gjatë se Nela por jetoi më e lirë.

Në dy veprat vijuese, "Kënga e Solomonit" dhe "Kukulla prej zifti" Morisoni zhbiron me thellësi marrëdhëniet e ndërlikuara midis burrave dhe grave. Shkrimi i romanit "Kënga e Solomonit" ishte sfidë e posaçme për Morisonin, pasi këndvështrimi është përgjithësisht mashkullor dhe vepra u kushtohet burrave të familjes së shkrimtares. Nga vëzhgimet që Morisoni i kishte bërë babait, by vëllezërve dhe dy djemve të vet, kishte dalë në përfundimin se burrat dhe gratë kanë kërkesa të ndryshme dhe në lidhje me çështjen e kontrollit burrat kanë një "nevojë të qartë për të ushtruar kontroll mbi vendin dhe njerëzit."[214] Ata "dëshirojnë të kontrollojnë" në një mënyrë që nuk e gjen te gratë.

Edhe te "Kënga e Solomonit" kemi trininë e grave (Pilati - Rebeka - Hagari) e cila vuan nga "mungesa e pranisë konstruktive mashkullore", ndërsa tri gratë e tjera të familjes Ded (Ruthi - Lena - Korinthian, pra, nëna dhe dy motrat e Milkmenit) vuajnë nga prania arrogante mashkullore. Për shkrimtaren, të dyja gjendjet janë problematike. Kur mungon lidhja mëkuese dhe harmonike midis dy gjinive, konflikti është thjesht i pashmangshëm.

Veçoria e trajtimit të çështjeve gjinore në këtë roman qëndron te zhvendosja e përplasjes midis gruas dhe burrit në arenën e familjes. Ndryshe nga familja Bridllav te "Syri më i kaltër", ku Polina përleshej dhunshëm me Çollin, madje në shumicën e rasteve e linte pa ndjenja në dysheme, Ruthi dhe të bijat nuk kanë fuqi të sfidojnë pushtetin e Meikonit në familje. Dhuna dhe shpërfillja e gruas në familje përbën një temë kryesore në këtë roman. Por, me rritjen e Milkmenit, nis edhe rebelimi i tij ndaj pushtetit të babait në familje. Episodi ku Mejkoni e godet babanë duke e përplasur mbi radiator, sepse ai qëllon Ruthin, në pamje të parë duket sikur djali po i del në mbrojtje nënës, por Morisoni nuk e trajton ashtu. Për Morisonin konflikti është thjesht një tjetër shfaqje arrognace ku gjeli më i ri dhe më i fuqishëm po vendos pushtetin e vet mbi "vendin dhe njerëzit."

Mejkoni është burri që urren gratë. Ai e përçmon bashkëshorten, Ruthin, e ka mohuar motrën, Pilatin, dhe shpërfill krejtësisht dy vajzat. Mejkoni ka dashuri vetëm për paratë dhe pronat. Hapat e babait duket se i ndjek edhe Milkmeni, derisa Pilati i mëson

[212] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, pp. 143-144.
[213] Jan Furman, *Toni Morison's Fiction*, University of South Carolina Press, Columbia, SC, 1996, p. 27.
[214] Nelie Y. McKay (ed.), *Critical Essays on Toni Morrison*, G. K. Hall and Co., Boston, 1988, pp. 47-48.

disa vlera themelore, ku, përpos të tjerave, dashuria për gruan dhe mosbraktisja e saj janë me shumë rëndësi për mbijetesën e familjes. Mejkoni paguan për arsimimin e Korinthianës, e cila është gruaja e parë në familjen Ded që përfundon studimet në një kolegj prestigjoz në Francë. Edhe pse kjo pikë e bashkon me Sulën, Korinthiana nuk arrin ta përdorë dot arsimin e vet për të rregulluar jetën. Ajo ia del të gjej punë vetëm si sekretare e një poeteshe të bardhë. Kur Korinthian nis me Henri Porterin një lidhje dashurie që thyen ndarjen klasore, Mejkoni ia ndalon takimet me të dhe nuk e lejon më të shkojë as në punë.

Magdalena, të cilën të gjithë e thërrasin Lena, është shëmbëlltyra e gruas më të përulur në roman. Por shpërthimi i saj, tepër i gjatë por mbresëlënës, kundër Milkmenit, kur ajo mëson se ishte ai që i tregoi babait për lidhjen e Korinthianës me Porterin dhe kësisoj shkaku i vuajtjes së motrës, është edhe akuzë për mendësinë patriarkale të vëllait edhe dëshmi e një force të madhe shpirtërore. "Që kur na paske filluar të shqetësohesh ti nëse Korinthiana rrëzohet apo ngrihet? Ti ke qeshur me ne gjithë jetën. Me Korinthianën. Mamin. Mua. Na ke përdorur, urdhëruar, gjykuar: si ta gatuajmë ushqimin, si e kemi pastruar shtëpinë. Dhe tani, krejt papritur, të paska lerë në zemër të kujdesesh për Korinthianën dhe e ndan nga një burrë sepse nuk e paska miratimin tënd. Kush je ti që na dhënke apo jo miratimin për dikë apo diçka?"[215] Lena e qorton Milkmenin edhe për paaftësinë e tij për të bërë edhe gjërat më të thjeshta, varësinë e plotë nga gratë për çdo gjë si dhe mungesën e dashurisë apo përkujdesjes për nënën dhe motrat.

Edhe gratë e rritura nga Pilati, Rebeka dhe Hagari vuajnë nga liria e plotë dhe mungesa e kontrollit që shpie në papërgjegjshmëri. Për nga lirshmëria me të cilën i zgjedh partnerët seksualë, Rebeka ngjason shumë me Hanën te "Sula", por me dallimin se ajo ka një tërheqje të pashpjegueshme pas burrave që e keqtrajtojnë, kurse Hanën e donin të gjithë burrat. Ndërsa e bija, Hagari, përfaqëson gruan e cila e dashuron partnerin në mënyrë zotëruese dhe mbytëse. Ajo përfaqëson llojin e femrës të cilën meshkujt e braktisin me frikë, për shkak të intensitetit të madh të "dashurisë me zotërim" që mbart.

Modelin e drejtimit të dy familjeve, të Mejkonit, drejtuar me patriarkalizëm të ngurtë, dhe të Pilatit drejtuar me liri të pakufishme, Morisoni e ngre në rrafshin e drejtimit të dy bashkësive tek romani "Parajsa", përmes qytetit të Rubit dhe Manastirit. Në këtë roman Morisoni krijon koleksionin e parë të grave të keqtrajtuara të mbledhura nga vende të ndryshme në Manastirin e drejtuar nga Konsolata. Manastiri është mishërimi i vendit ku shpirtrat e traumatizuar të grave gjejnë paqe përmes një spiritualizmi fetar të përzier me rite magjike dhe vetëmjaftueshmëri materiale.

Përpos temave tipike të Morisoni, romani zhdrivillon edhe temën e pastërtisë raciale, e cila lidhet natyrshëm me temën e "gruas si ndotëse të parajsës", sepse cilido dëshiron të kontrollojë pastërtinë e racës duhet të kontrollojë seksualitetin e grave të bashkësisë. Kësisoj te "Parajsa" përplasen dhunshëm raca me gjininë. Pat Best, e vetmja banore e Rubit prej race të përzier, e kupton se patriarkët e qytetit e lanë nënën e saj të vdiste duke mos sjellë një mjek për ta ndihmuar gjatë lidjes së vështrië, pasi nëna ishte "një grua me lëkurë ngjyrë dielli, një grua prej race të trazuar."[216] Për shkak të ngjyrës së lëkurës, qyteti përçmon edhe bijën e saj, Billi Delia. Teksa mendon për themelin mbi të cilin është ndërtuar Rubi, Pati e kupton domethënien dhe lidhjen e projektit me gjininë. "Brezat duhet të ishin jo vetëm të papërzier nga raca por edhe të pastruar nga tradhëtia

[215] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1997, p. 256.
[216] Toni Morrison, *Paradise*, Vintage, London, 1999, p. 197.

bashkëshortore. [...] Çdo gjë që i shqetëson ata [drejtuesit e qytetit] duhet të burojë nga gratë."[217]

Riçard Skur pohon: "tensionet në Rubi janë rrjedhojë e ndryshimit të kuptimit të racës në epokën pas lëvizjes për të drejtat civile," duke shtuar se për burrat si Stjuard Morgani, "prishja e rregullave raciale të Rubit do të shkaktonte edhe shthurjen e gjinisë dhe seksualitetit, duke e kthyer përmbys rendin shoqëror të Rubit."[218] Kjo është arsyeja kryesore pse gratë e Manastirit përbëjnë një rrezik për qytetin, pasi ato janë të gjitha shëmbëlltyra të sfidës kundër kuptimit tradicional të gjinisë. Gratë kanë gjetur një mënyrë për t'u çliruar nga modeli i keqtrajtimit, vetëpërçmimit dhe shtypjes që i ka gjymtuar dhe demonizuar gjatë gjithë jetës. Akuza kryesore kundër grave të Manastirit është se "ato nuk kanë nevojë për burra dhe nuk kanë nevojë as për Zotin."[219] Në një botë ku jetohet me frikën e Zotit dhe mbështetjen e burrit, mënyra e sjelljes së grave të Manastirit është blasfemi.

Konflikti midis Rubit dhe Manastirit është në thelbin e vet edhe konflikt gjinor. Gratë e Manastirit shërbejnë si dëshmi të viktimave apo theroreve që prodhon një drejtim i shoqërisë sikurse e drejtojnë patriarkët e Rubit. Prandaj edhe masakrimi i tyre është interpretuar edhe si një lloj zhdukjeje e dëshmisë së krimit nga disa kritikë.

Pas vdekjes së nënë Meri Magnas, gruas që e shpëtoi Konsolatën nga jeta e rrugëve, Konsolata bie në një pikëllim të thellë që rreket ta mbysë me pije. Por më pas përjeton një epifani të paralajmëruar nga një takim i mistershëm me një burrë që duket si binjaku i saj shpirtëror. Nga ai çast nis për të dhe gratë e Manastirit një ripërtëritje shpirtërore. Në kontrast të plotë me gratë Manastirit gjenden gratë e Rubit, të cilat jetojnë nën kufizimet e vendosura nga burrat. Ndonëse çmohen për bukurinë dhe virtytet e tyre nga bashkëshortët, është e qartë se ato duhet të respektojnë disa norma të paracaktuara.

Lexuesi mëson se "Gratë e Rubit nuk e pudrosnin fytyrën, as nuk hidhnin parfum si laviret."[220] Kësisoj, rreziku që paraqesin gratë e Manastirit del në dritë, duke qenë se Manastiri ka funksionuar si valvul sigurie për gratë e ndrydhura të qytetit. Soana për vite me radhë ka shkuar atje për të kërkuar nga Konsolata një bar qetësues antidepresiv, kaq i nevojshëm për një grua si ajo, e cila "thurte me pe si e burgosur, ditë për ditë, rregulisht, falas, duke prodhur më shumë dantella nga sa ishte praktike."[221] Soana është mishërimi i gruas me fatin e paracaktuar nga rendi fallokratik ku shtëpia ishte burgu kryesor. Edhe Suiti Flitud, e raskapitur nga vitet e gjata të përkujdesjes për katër fëmijët e saj, i përshkon në këmbë dhe natën shtatëmbëdhjetë miljet që ndajnë Manastirin nga Rubi. Po ashtu Billi Delia gjen strehë atje, pasi nëna e vet, "shpirti më i butë, doli huq vetëm për disa centimetra për ta vrarë të bijën,"[222] një dëshmi kjo e ndrydhjes, pikëllimit dhe shtypjes së madhe që u shkakton grave qyteti i Rubit. Këndvështrimin feminist për gjendjen e grave në qytet e shpreh Billi Delia në dasmën e frikshme të Arnetës me K. D. "Beteja e vërtetë nuk kishte të bënte me jetën e një foshnje apo reputacionin e nuses, por me mosbindjen, që do të thoshte se hamshorët po luftonin se kush do të kontrollonte pelat

[217] Ibid, 217.
[218] Richard L. Schur, "Locating *Paradise* in the Post-Civil Rights Era: Toni Morrison and the Critical Race Theory" *Contemporary Literature*, 45, Summer 2004, p. 289.
[219] Toni Morrison, *Paradise*, Vintage, London, 1999, p. 276.
[220] Ibid, p. 143.
[221] Ibid, p. 53.
[222] Ibid, p. 203.

dhe mëzat."[223] Morisoni është e vetëdijshme se kjo dëshirë mashkullore "për të kontrolluar pelat dhe mëzat" është ngasje pushteti. Prandaj Manastiri, i cili përbën një formë tjetër drejtimi për bashkësinë, shëruese dhe mëkuese, është kërcënim për patriarkalizmin e Rubit.

Një aspekt më pak i trajtuar nga kritika lidhet me historitë dramatike të vuajtjeve të grave të Manastirit. Konsolata ishte fëmijë i braktisur në rrugët e një qyteti në Amerikën e Jugut derisa Meri Magna e mori në mbrojtje dhe e solli në Manastir. Mejvisi ishte një shtëpiake e keqtrajtuar nga i shoqi. Pasi vrau aksidentalisht dy fëmijët binjakë, të cilët i harroi në makinë dhe ata vdiqën nga asfiksia, ajo e humb logjikën dhe bëhet paranojake. E bindur se burri dhe djemtë po komplotonin për ta vrarë, ajo merr makinën e të shoqit dhe largohet drej Kalifornisë, por përfundon në Manstir, në Oklahoma. Xhixhi (apo Grejsi) është grua e lirë e cila u largua nga i dashuri i burgosur pasi ai e rrihte. Seneka ishte fëmijë i braktisur i rritur në disa familje birësuese. Edhe ajo e braktis të dashurin, Edi, pasi ai e keqtrajtonte. Pallasi (apo Divina) ishte vajza e një familjeje të pasur që largohet pasi zbulon se i dashuri, Karlos, e tradhëtonte me nënën. Është ndërthurja dhe shtjellimi i këtyre historive tragjike të grave në mbarë prozën e saj që e shtyn Tesa Roinon ta quajë Morisonin "kronisten e palumturisë shtëpiake"[224] të grave. "Parajsa" është një demaskim i mendësisë drejtuese të shoqërisë të bazuar te një sistem me parime dhe norma shoqërore të cilat kanë sjellë viktimizimin e gruas, si treguesin më të qëndrueshëm të historisë njerëzore.

Dashuria si ndjenjë e papërkufizueshme dhe fluturake e pleksur me perversitet, pedofili dhe perdhunim është tema qendrore e romanit "Dashuria", i cili i vendos ngjarjet në qytetin imagjinar të Silkut diku në bregun juglindor të ShBA në vitet 1990. Romani gërsheton, në njërën anë, sagën e dy protagonisteve të moshuara, dikur shoqe fëmijërie, Kristina dhe Hid, si dhe mënyrën se si e shkuara u ka dhënë formë jetëve të tyre, dhe në anën tjetër, indiferencën e plotë të Romenit katërmbëdhjetëvjeçar dhe të dashurës së tij gjashtëmbëdhjetëvjecare, Xhuniorit, (e thirrur Xhun) pikërisht për atë të shkuar që i ka ndarë kaq ashpër dy shoqet e vjetra. Duke u përqendruar te ndryshimet e ndodhura në Shtetet e Bashkuara nga vitet '50 deri në vitet '90, Morisoni shpalos vizionin e saj për statusin e grave zezake gjatë periudhës së kalimit nga veçimi drejt integrimit të zezakëve në shoqërinë amerikane. "Dashuria" është, po ashtu, një vazhdim i kritikës ndaj patriarkalizmit mbizotërues si në famlije edhe në shoqëri.

Në një intervistë Morisoni pohon: "Unë isha e interesuar për mënyrën se si dashuria seksuale dhe format e tjera të dashurisë shndërrohen në tradhëti, se si njerëzit e thjeshtë shkojnë e shkatërrojnë atë që duan të mbrojnë më shumë. Dhe qartësisht thelbi i kësaj është përpjekja për të dashuruar."[225] Në orvatjen e saj për të zhbiruar trajtat e ndryshme të dashurisë Morisoni gërsheton rëndësinë e mbijetesës dhe mëkimit të bashkësisë me nevojën për ruajtjen e miqësisë femërore.

Romani rrëfen historinë e Billi Kozit dhe grave që e rrethonin pasanikun zezak të qytetit. Të gjitha historitë e grave përqendrohen te fiksimi i tyre pas patriarkut të familjes, i cili portretizohet si baba, bashkëshort, dashnor dhe mik. Edhe njëzet e pesë vjet pas

[223] Ibid, p. 150.
[224] Tessa Roynon, *The Cambridge Introduction to Toni Morrison*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 66.
[225] Cituar te: Mar Gallego, "*Love* and the Survival of the Black Community", Justine Tally (ed.), *The Cambridge Companion to Toni Morrison*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 92.

vdekjes, Billi ende ndikon te mënyra se si gratë trajtojnë njëra-tjetrën. Por linja kryesore e subjektit fokusohet në marrëdhënien e thartuar dhe të acaruar midis Kristinës, vajzës së djalit të tij të vdekur, dhe Hidës, shoqes së saj të fëmijërisë, të cilën Billi e mori si gruan e tij të dytë kur ajo ishte vetëm njëmbëdhjetë vjeçe. Konflikti kryesor zhvillohet për trashëgiminë e pasurisë së Billit dhe ka nisur qysh në ditën e varrimit të patriarkut të kamur të Silkut.

Në vitet ’50 dhe ’60 Billi ishte pronari i një hoteli luksoz dhe të suksesshëm të frekuentuar nga shtresa e pasur e zezakëve, por me mbarimin e veçimit dhe ardhjen e integrimit për zezakët, hoteli rrënohet financiarisht, pavarësisht nga përpjektjet e Hidës për ta mbajtuar në këmbë sipërmarrjen. Kur Billi vdiq më 1971, testamenti i gjetur bëhet shkas për luftën e gjatë midis Hidës dhe Kristinës. Gratë e tjera që e rrethonin Billin ishin, Xhulia gruaja e tij e parë; Mei, nëna e Kristinës dhe vejusha e djalit të tij të vetëm; Vida, një punonjëse e hotelit e cila e ka dashuruar në heshje; Selestial, një prostitutë dhe njëkohësisht dashnorja e tij për një kohë të gjatë, dhe L, kuzhinierja e hotelit e cila e rrëfen nga varri sagën e Billit, si edhe Xhuniror, vajza e re e sapodalë nga shkolla e riedukimit, që bëhet ndihmësja e Hidës, por Billin ajo e njeh vetëm nga portreti i varur në murin e dhomës së Hidës. Të gjitha gratë i bashkon adhurimi për Billin, si në gjallje dhe në vdekje, dhe urrejtja për njëra-tjetrën. Por gruaja e vetme që Billi ka dashur ishte Xhulia, e cila e braktisi kur mësoi se burimi i pasurisë e kishte zanafillën te puna e babait të tij si informator i policië dhe gjykatës në dënimin e anëtarëve të tjerë të bashkësisë. Braktisjen e Xhulias Billi nuk e kapërceu dot, sepse ajo mishëronte përçmimin e gruas që ai dashuronte. Trishtimin që buron nga humbja e dashurisë së sinqertë Billi rreket ta mbysë me gjithëfarë perversitetesh që ofron pasuria.

Billi dështoi edhe si baba, pasi nuk rriti një djalë të pavaruar por “një hije të vetvetes”, prandaj Billi Boi pranonte plotësisht autoritetin e babait dhe kërkonte këshillën e tij “për çdo gjë, përfshirë edhe martesën. Kështu pra Billi Boi zgjodhi Mein, e cila as e rivalizonte as e pengonte lidhjen midis babait dhe birit.”[226] Ashtu si me të birin, Billi dështon edhe me Mein të cilën nuk e trajtonte si nusen e djalit por sikur të ishte skllave, sepse “gjithë jeta e saj ishte të sigurohej se burrat Kozi kishin gjithçka u duhej. Babait më tepër sesa birit. Babait më tepër sesa vajzës së saj.”[227] Për këtë arsye, kur Billi martohet me Hidën, shoqen e së bijës, gjithë përkushtimi ndaj vjehrrit i kthehet Meit në tërbim për shkak të xhelozisë dhe përçmimit klasor, pasi Hida vinte nga një familje shumë e varfër. Në këtë luftë ajo përdor edhe të bijën, Kristinën, të cilën e nxit të luftojë për të marrë pjesën që i takon nga pasuria.

Përpos nxitjes nga nëna, luftën e së cilës e vijon edhe pas vdekjes së Meit, Kristina ka edhe arsyet e veta për ta urryer si Hidën dhe Billin. Hidën e urren sepse i mori gjyshin, i cili e ka ngacmuar seksualisht edhe atë vetë, fakt që ndikon në raportet seksuale të Kristinës gjithë jetën e saj. Ndërsa gjyshin e urren sepse i mori të vetmen shoqe që kishte duke ia shtuar vetminë dhe pakënaqësinë. Në thelb, ndjenja e dashurisë së shkuar shndërrohet në urrejtje vetëshkatërruese për Kristinën.

Romani është i mbushur me ngacmime seksuale dhe përdhunime si shenjat kryesore të sjelljes mashkullore kundrejt femrave. Gjuha e Morisonit sulmon ashpër “krenarinë mashkullore” kur flitet për përdhunimin. Fakti që përdhunimin e Priti Fejit

[226] Toni Morrison, *Love*, Random House, New York, 2003, p. 157.
[227] Ibidem.

nga shokët e tij Romeni e sheh si një formë heroizmi që ai vet nuk e kryen dot, përmbyset nga madhëdhënia pasionante që ai krijon me Xhuniorin.

Ndonëse të gjitha gratë që e rrethonin Billin habiten dhe lëndohen nga martesa me minorenen, Kristina dhe Hida dëmtohen më tepër pasi urrejtja e ndërsjelltë u helmon jetët të dyjave. Vetëm kur janë të moshuara dhe të braktisura në hotelin e rrënuar, ato e kuptojnë të vërtetën e viktimizimit të tyre dhe fajësojnë Billin. "Të gjorat ne! Çfarë dreqin kishte në mendje ai?"[228] Ashtu si në fundin e romanit "Sula", edhe këtu lidhja midis Hidës dhe Kristinës çmohet si e vetmja marrëdhënie e rëndësishme në roman, dashuri e qashtër fëminore që mbart edhe farën e dashurisë, edhe të urrejtjes. "Nëse fëmijë të tillë e gjejnë njëri-tjetrin para se të zbulojnë seksin e tyre, apo cili po vdes urie dhe cili ka bukë; para se të dallojnë ngjyrën nga jongjyra, të afërmin nga i huaji, atëherë ata zbulojnë një përzierje të dorëzimit me kryengritjen pa të cilën kurrë nuk jetojnë dot. Diçka të tillë zbuluan Hida dhe Kristina."[229] Ky përkufizim i dashurisë është modeli i përsosur i cili i kapërcen pengesat raciale, gjinore dhe klasore, dhe i shpërfill këto kategori kufizuese të vendosura nga familja ose shoqëria.

Përtej rrafshit sipërfaqësor të subjektit, personazhet e romanit shërbejnë edhe si sinekdoka që pasqyrojnë shqetësimet e shkrimtares në lidhje me ndryshimet e ndodhura në shoqërinë amerikane gjatë dhe pas Lëvizjes për të Drejtat Civile, e cila bashkë me përfitimet solli humbje e veta. "Vlerësimi i Morisonit për lëvizjen për të drejtat civile në roman është i ndërlikuar dhe me dritëhije. Ajo hulumton dy çështje kryesore që pasuan: humbjet apo rënien e cilësisë së jetesës që paradoksalisht solli integrimi për bashkësitë zezake; dhe patriarkalizmin dhe misogjeninë të ngjizura në atë përpjekje, ku të drejtat e grave u shpërfillën apo u negociuan për të mirën e përparimin racor."[230]

Modelin e shtëpisë së drejtuar nga një figurë patriakale Morisoni e përsërit edhe te romani "Një akt mëshire". Edhe në këtë vepër Morisoni vijon modelin e grumbullimit të grave të traumatizuara në një shtëpi, por ndryshe nga "Parajsa" dhe "Dashuria", gratë te "Një akt mëshire" i kapërcejnë kufijtë e racës së zezë. Ato janë përfaqësuese të shumëkuluturalizmit në zanafillën e projektit amerikan. Si çdo shkrimtar i madh, ndonëse hyn thellë në histori Morisoni i flet edhe së tashmes. Qendra e romanit është ferma e Xhejkob Vaarkut, një tregëtari aventurier anglo-hollandez i rritur në një jetimore nga protestantët. Ai trashëgon një tokë në botën e re nga i ungji dhe dëshiron të ndërtojë parajsën e vet, prandaj Xhejkobi mbledh rreth vetes "një koleksion grash jetime"[231] ndërsa vetë shërben si nyja përbashkuese për të gjitha gratë.

"Koleksioni i grave jetime" përfshin Linën, Rebekën, Trishtën dhe Florencën. Kjo ndërthurje personazhesh është një gjetje e arrirë artistike pasi të gjithë gratë shërbejnë si sinekdoka për format e ndryshme të skllavërisë apo punës së papaguar në tokën amerikane. Ato mbartin po ashtu shenjën dalluese morisoniane, traumën fizike dhe shpirtërore. Përpjekja e tyre për të gjetur lumturi së bashku rezulton e përkohshme dhe merr fund kur Jakobi vdes nga sëmundja e lisë, pikërisht kur sapo kishte përfunduar ndërtimin e shtëpisë madhështore.

---

[228] Toni Morrison, *Love*, Random House, New York, 2003, p. 298.
[229] Ibid, p. 306.
[230] Tessa Roynon, *The Cambridge Introduction to Toni Morrison*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 77.
[231] John Updike, *Dreamy Wilderness: Unmastered Women in Colonial Viginia*, New Yorker, November 3, 2008, p. 34.

Rebeka përfaqëson gruan e bardhë, e cila u largua nga Anglia pasi fati i saj atje paraqeste tri rrugë: "shërbëtore, prostitutë, [ose] bashkëshorte, dhe, paçka se histori të tmerrshme rrëfeheshin për të çdonjërën nga këto të ardhme, e fundit dukej më e sigurt."[232] Për Rebekën të tria rrugët e fatit në Angli shpien në nënshtrim ekonomik, seksual dhe shoqëror. Prandaj ajo e ka të thjeshtë largimin në Amerikë. Por edhe si bashkëshorte e Xhejkobit ajo është e pikëlluar pasi të gjithë fëmijët, tri djem dhe një vajzë, i vdesin tragjikisht. Ironikisht, pas vdekjes së Jakobit, edhe jeta e saj është në duart e tri grave të tjera, por edhe jeta e tri skllaveve është në duart e saj. Pas vdekjes së Xhejkobit, ajo zgjedh fenë dhe përfshirjen në bashkësinë presibitariane fqinje, pasi mbijetesa pa burrin është e pamundur.

Lina është përfaqësuesja e indianëve vendës dhe simboli i vërtetë i mbijetesës. Lina i ka bërë ballë shfarosjes së fisit, përdhunimit në bashkësisnë presibitariane, e cila e shiti te Jakobi. Ajo ka gjetur mbrojtje dhe shpëtim duke pleksur fenë kristiane me bestytnitë vandase; "kishte përzier bashkë ritet e harruara, kishte trazuar mjekësinë evropiane me atë vendase, shkrimin e shenjtë me folklorin, për të kujtuar ose sajuar kuptimin e fshehtë të jetës."[233] Marrëdhënia e Linës me Rebekën është e vështirë në fillim pasi e shohin njëra-tjetrën si kundështare, por shpejt ato mësojnë të kenë besim dhe të mbështesin njëra-tjetrën. Lina krijon lidhje shumë të veçantë me Florensën për të cilën kujdeset me përkushtim. Ndërsa Trishtën, ajo jo vetëm nuk e do aspak, por madje, bazuar te bestytnitë e saj pagane, e quan shkaktaren e tragjedive që i ndodhin Xhejkobit dhe Rebekës. Pështjellimin që i shkakton sjellja e evropianëve ajo shpreh me fjalët e kryetarit të fisit të saj: "të shkëputur nga shpirti i tokës, ata këmbëngulin të blenin dheun dhe ishin të pangopur si jetimët."[234] Të njëjtën vështirësi ajo ka për të kuptuar dëshirën e Xhejkobit për të ndërtuar një shtëpi të re, "kur nuk ka as fëmijë dhe as fëmijë të fëmijëve që t'ua lërë trashëgim", si shprehet ajo. Motivimi i Xhejkobit është zilia për të pasur edhe ai një shtëpi si e D'Ortegës; për këtë arsye kur hyn në atë shtëpi Linës i duket "sikur hynte në botën e të nëmurve."[235] Lina është personazhi femëror më i veçantë dhe mishërimi i një nevoje për harmoni midis njeriut dhe natyrës.

Trishta është personazhi më i traumatizuar i veprës. Ajo është vajza prej race të përzier e një kapiteni anijeje. Emri Trishta, të cilin ia vendosi gruaja e sharrëtarit që e gjeti të përhumbur në bregun e detit, shpreh gjithë thelbin e qenies së saj. Jakobi e pranon atë në shtëpinë e vet nga keqardhja, ndonëse ajo është një krijesë e egër që jeton e mbyllur në mendjen e saj me shoqen e saj imagjinare, Tuinin. Fakti më pështjellues në vepër janë dy shtatzanitë e njëpasnjëshme të saj, për të cilat Lina fajëson Jakobin, ndonëse në roman nuk jepet e vërteta e plotë. Në përfundim, ajo kujdeset për foshnjen e vet dhe e ndryshon emrin nga Trishta në Kompleta. Jakobit nuk i mbijetoi asnjë nga fëmijët me Rebekën por gjaku i tij vijon të rrjedhë në dejet e foshnjës jashtëmartesore të Trishtës.

Florensa është rrëfimtarja kryesore e romanit. Ajo është vajza e vogël zezake të cilën nëna e lë në kujdesin e Xhejkobit. Ndjenja e braktisjes është plaga më e dhimbshme për të dhe për këtë arsye ajo "përtyp si lepurushkë" çdo thërrime dashurie që tregojnë ndaj saj. Florensa bie në dashuri me farkëtarin zezak që Xhejkobi punëson për të ndërtuar

[232] Toni Morrison, *A Mercy*, Chatto & Windur, London, 2008, p. 76.
[233] Toni Morrison, *A Mercy*, Chatto & Windur, London, 2008, p. 46.
[234] Ibid, p. 53.
[235] Ibid, p. 49.

portën e shtëpisë madhështore. Ajo dashurohet me farkëtarin jo vetëm se ai është zezak por edhe sepse ai nuk është skllav. "Ai kishte të drejta. [...] Ai mund të martohej, të zotëronte sende, të udhëtonte, të shiste punën e tij."[236] Për këtë arsye, Rebeka mendon se ajo është personi i duhur për ta dërguar të gjejë farkëtarin, i cili dinte të kuronte sëmundjen e lisë, e cila, pasi shkakton vdekjen e Xhejkobit, kërcënon edhe Rebekën. Rrëfimi i saj përqendrohet te peripecitë e udhëtimit për te farkëtari zezak. Në pjesën e fundit të romanit farkëtari zezak e dëbon pasi ajo lëndon një fëmijë të vogël që ai mbante në shtëpinë e tij. Farkëtari e quan skllave, jo sepse është pronë e Xhejkobit, por sepse nuk kontrollon dot as dëshirat, as dashurinë. Dialogu midis tyre është tragjik:

"- Unë jam vetëm e jotja, - i thotë Florensa gjithë dëshpërim.

- Zotëro vetveten, grua, - i përgjigjet farkëtari gjithë mllef. - Je e mbushur me egërsi. Pa kufizim. Pa mendje."[237]

Gratë e fermës janë nën drejtimin, pushtetin dhe mëshirën e Xhejkobit. "Një akt mëshire" është përsiatja e Morisonit për atë ç'do të thotë të jesh grua në një botë të egër, të sëmurë dhe të kontrolluar nga burrat. Romani mbyllet me rrëfimin e nënës së Florensës, e cila, pasi i shpjegon bijës se e braktisi nga dashuria, që të mos ishte edhe ajo preja seksuale e D'Ortegës, i kthen edhe përgjigjen për gjendjen e gruas në botë: "të jesh femër në këtë vend është si të jesh një plagë e hapur që nuk shërohet."[238]

3.3. Bashkësia nga vrastare në mëkuese për individin

Proza e Morisonit është hulumtim i thellë i bashkësisë afro-amerikane të cilën shkrimtarja e kundron si sinekdokë për mbrarë shoqërinë amerikane dhe njerëzore. Morisoni pohon: "nëse çdo gjë që bëj, kur shkruaj romane, (apo çfarëdo që shkruaj), nuk është për fshatin apo bashkësinë apo për ty, atëherë nuk ajo nuk ka vlerë."[239] Në këndvështrimin e shkrimtares proza ka vlerë edukative të veçantë kur trajton individin dhe bashkësinë. Pjesa më e madhe e studiuesve që trajtojnë temën e bashkësisë në veprën e Morisonit parapëlqejnë të theksojnë anët e mira të bashkësisë; kësisoj nënvizojnë rolin shërues apo mëkues që bashkësia luan në lidhje me individin. Sudiuesi Mark Koner është ndër të parët që ka vërejtur se "në fakt, bashkësitë e përshkruara në prozën e Morisonit, nga "Syri më i kaltër" deri te "Parajsa", janë grabitqare, vampirike, shterpë, frikacake dhe kërcënuese, prandaj individit i duhet të përpiqet dëshpërimisht shumë për të mbijetuar në mesin e një bashkësie kaq dëmtuese."[240] Studiuesi vijon më tej me zbërthimin e evoluimit estetik të Morisonit duke përcaktuar se shkrimtarja ka kaluar nga estetika e së madhërishmes tek ajo e së bukurës, por për ne ka interes shtjellimi i plotë i kësaj ideje në lidhje me bashkësitë dhe tiparet të cilat ajo u vesh atyre.

Çdo roman i Morisonit përmban përshkrime bashkësish konkrete ku shpalosen përsiatje të shkrimtares për çështje të tilla si ç'është një bashkësi njerëzore, ç'funksion ka ajo, çfarë e kërcënon apo e rrezikon një bashkësi, si dhe, çfarë e ndihmon atë të mbijetojë

[236] Ibid, p. 43.
[237] Toni Morrison, *A Mercy*, Chatto & Windur, London, 2008, p. 139.
[238] Ibid, p. 161.
[239] Danielle Gutherie-Tailor, (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, University of Press of Mississippi, Jackson,1994, p. 183.
[240] Marc C. Conner, (ed.) *The Aesthetics of Toni Morrison*, University of Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 49.

apo të begatohet? Nga një shqyrtim i plotë i veprës së Morrisonit dalin në pah dy modele bashkësish njerëzore: bashkësia vrastare dhe mëkuese për individin. Kësisoj, një gur i rëndësishëm në themelin e veprës së Morisonit është lidhja e ndërlikuar që shkrimtarja krijon midis individit dhe bashkësisë. Me anë të kësaj lidhjeje shkrimtarja zbulon si dobësitë dhe rëndësinë e bashkësisë; të mirën dhe të keqen, si për bashkësinë ashtu dhe për individin.

Kur pohon se shkruan prozë për "fshatin dhe bashkësinë", Morisoni zbulon edhe parapëlqimin e saj për bashkësitë e vogla, prandaj nuk ka asnjë roman të saj që nuk përshkruan një bashkësi të vogël "fshati". Te "Syri më i kaltër" përshkruhet atmosfera e qytezës së lindjes së shkrimtares, Loreinit; "Sula" i vendos ngjarjet në qytetthin e Medalionit dhe shkrimtarja përshkruan me hollësi lagjen zezake të Fundit; "Kënga e Solomonit" është i vetmi roman që i vendos ngjarjet në një qytet të madh të paemër, por Morisoni përshkruan me mjeshtëri të lartë artistike lagjen zezake të "rrugës pa doktor" dhe të fshtrave të vegjël të Pensilvanisë dhe Virxhianias ku shkon Milkmeni; tek "Kukulla prej zifti", ndonëse roman disi i veçantë, gjenden bashkësitë zezake vendëse në Ishullin e Kalorsëve dhe bashkësia e vogël në Eloe ku është rritur Sani; "E Dashura" përshkruan bashkësinë zezake në rrugën 124 Blustoun, ndërsa "Xhazi" përshkruan si problemet e bashkësive zezake në Jug edhe ato bashkësisë në Harlem; "Parajsa" trajton problemet e një bashkësie zezake që zgjedh të jetojë e veçuar nga bota, kurse "Dashuria" përshkruan bashkësinë zezake të qytezës imagjinare të Silkut dhe lagjes zezake të Apbiçit; "Një akt mëshire", ndonëse, në dukje, është roman që trajton historinë një familjeje të përbërë nga raca të ndryshme, mbart ide dhe mesazhe të rëndësishme edhe në lidhje me bashkësinë; kurse "Shtëpia" shpalos gjithë këndvështrimin morisonian për fuqinë shëruese dhe shëlbyese që ka bashkësia në lidhje me individin. Morisoni përshkruan vetëm bashkësi të vogla ku gëlon jeta, ndërsa ato pak qytete të mëdha që përshkruan i kundron me shumë dyshim, dhe i vlerëson si të ftohta, të rrëmujshme dhe pështjelluese për individin.

Një nga elementet që luan rol në përcaktimin e identitetit të individit është marrëdhënia e tij me "tjetrin" apo me bashkësinë dhe vlerat e saj. Ky pohim vlen njëlloj edhe për përcaktimin e tipareve të bashkësisë; pra nga mënyra se si bashkësia i trajton individët e vet del edhe identiteti i bashkësisë. Vërehet se dy romanet e para të Morisonit paraqesin bashkësi zezake agresive, kërcënuese, dëmtuese dhe vrastare për individin, i cili, edhe pse duhet të luftojë shumë për të siguruar pranimin apo mbijetesën, e humb betejën me bashkësinë dhe për pasojë viktimizohet dhe shkatërrohet. Pekola dhe Sula përbëjnë shembujt më tipikë të kësaj prirjeje. Në dy romanet pasuese, "Kënga e Solomonit" dhe "Kukulla prej zifti", ndonëse Morisoni rreket të pajtojë individin me bashkësinë, pajtimi nuk arrihet sërish dhe individi nuk ia del të bëhet pjesë e bashkësisë. Si Milkmeni te "Kënga e Solomonit" ashtu edhe Xhadina e Sani te "Kukulla prej zifti", ndonëse mësojnë vlera të rëndësishme prej bashkësisë, në fund nuk ia dalin të bëhen pjesë e shëndetshme e saj.

"E Dashura" është romani i parë ku Morisoni përshkruan një bashkësi mëkuese dhe shëruese për individin. Ky roman shënon jo vetëm një kthesë në qasjen e shkrimtares ndaj bashkësisë por edhe shpalos rolin e rëndësishëm të shoqërisë në kapërcimin e vështirësive dhe traumave që pëson individi. As Seta as Denveri, aq më pak Pol D, nuk mund t'ia dalin në krye të largojnë fantazmën e mishëruar të Së Dashurës pa përkrahjen e bashkësisë zezake. Këtë qasje të re ndaj bashkësisë Morisoni e ndjek edhe në romanet

"Xhazi", "Një akt mëshire" dhe "Shtëpia", ndërsa "Parajsa" është rikthim te shoqëria vrastare. Pikërisht këto dy qasje të ndryshme të Morisonit ndaj bashkësisë, të pasqyruara në veprën e saj, ku shkrimtarja dukshëm kritikon shoqërinë vrastare dhe shkatërruese për individin dhe përkrah shoqërinë mëkuese dhe shëruese, duket se i japin veprës së saj forcën goditëse ndaj kultit themelor të shoqërisë amerikane: individualizmit. Në këndvështrimin e Morisonit është thelbësore gjetja e një harmonie midis individit dhe bashkësisë, sepse në këtë mënyrë përfitojnë të dyja palët.

Në mbarë veprën e Morisonit shtëpia shërben si simboli qendror për bashkësinë, për këtë arsye marrëdhënia e individit me bashkësinë mund të analizohet duke përshkruar gjendjen e individin si në shtëpinë e vet dhe në ato të bashkësisë. Natyrisht, gjatë analizës nuk do të harrojmë këshillën e shkrimtares se kuptimi i një romani gjendet te struktura.

Në krye të romanit "Syri më i kaltër" Morisoni paraqet si paratekst një pjesë leximi nga tekstet e shkollave fillore amerikane: "Ja ku është shtëpia. Ajo është e gjelbër dhe e bardhë. Ka derë të kuqe. Është shumë e bukur. Ja ku është familja. Nëna, babai, Diku dhe Xhejni jetojnë në shtpinë e gjelbër dhe të bardhë. Ata janë shumë të lumtur."[241] Teksti portretizon një familje të bardhë të përkryer e cila jeton në një shtëpi ideale. Por Morisoni e rishkruan edhe dy herë të tjera të njëjtin tekst. Në rishkrimin e parë teksti nuk ka më shenjat e pikësimit dhe gërmat e mëdha në fillim të fjalive dhe kjo e vështirëson shumë leximin. Kurse në rishkrimin e dytë nuk ka më hapësira midis fjalëve dhe gërmat janë të ngjitura nga fillimi deri në fund të tekstit dhe kjo e bën gati të pamundur leximin e tekstit. Duke përzgjedhur një tekst të tillë dhe duke e shfytyruar, Morisoni shpërbën mitin e shtëpisë si strehë dhe mbrojtje. Realiteti që përshkruan Morisoni në roman shkon përtej dukjes së përsosur; ai është realiteti brenda shtëpisë dhe është me të vërtetë i zymtë, i ashpër dhe i dhunshëm.

Pas këtij përshkrimi fillestar të një shtëpie ideale shkrimtarja vijon me përshkrimin e gjendjes së familjes Bridllav. Pekola e pastrehë shkon të jetojë me familjen Mektiër, pasi babai i saj i ka vënë zjarrin shtëpisë, dhe për pasojë "gjithë familja ka mbetur jashtë."[242] Frika e "të mbeturit jashtë" është makthi i vërtetë i jetës dhe këtë tmerr të kobshëm të të qenit pa shtëpi Morisoni bën kujdes ta nënvizojë mjeshtërisht: "nëse mbetesh jashtë, nuk ke ku të shkosh. […] Jashtë është fundi, një fakt fizik i pakthyeshëm."[243] Pekola është në mënyrë të vazhdueshme jashtë, ajo qëndron në rrethinat e bashkësisë, një e përjashtuar që rreket të gjejë mënyrën e pranimit në bashkësi.

Veçimi dhe izolimi i Pekolës në skajet e bashkësisë zezake del qartë kur ajo përqeshet, tallet dhe fyhet nga një grup djemsh, veprim të cilin studiuesja Trudier Harris e quan "riti i veçimit"[244]. Ky akt është shumë i dhimbshëm për Pekolën pasi ai kryhet nga bashkëmoshatarë të saj; ata me të cilët ajo duhet të luajë nuk e pranojnë. Edhe aq të vegjël sa janë, fëmijët kanë brendësuar dhunën por edhe nevojën për të pasur një të përjashtuar për t'u ndier vetë të përfshirë në bashkësi. Fyrjet përqendrohen në dy pika kryesore: ngjyrën e zezë dhe lakuriqësinë e të atit (në bashkësi përflitet se babai i saj fle lakuriq). Morisoni shtjellon: "Ata [fëmijët zezakë] kishin improvizuar një varg të përbërë nga dy fyerje për çështje mbi të cilat viktima nuk kishte asnjë kontroll: ngjyrën e lëkurës

[241] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 1.
[242] Ibid, p. 11.
[243] Ibid, pp. 11-12.
[244] Trudier Harris, "Reconnecting Fragments: Afro-American Folk Tradition in *The Bluest Eye*" *Critical Essays*, McKay (ed.) p. 72.

dhe fjalët për vesin e gjumit të një të rrituri […] Që edhe ata vetë ishin zezakë apo që dhe baballarët e tyre mund të kishin një ves të tillë rehatimi, kjo nuk kish rëndësi për ta."[245]

Me anë të këtyre fyerjeve bashkësia ushtron trysninë e vet në tjetërsimin e individit. Fyerja e parë është burimi i dy dëshirave më të zjarrta të Pekolës: për t'u bërë e padukshme dhe për të pasur sytë më të kaltër në botë, si ata të Shirli Tempëllit. Fyerja e dytë përbën një lloj paralajmërimi për rrezikun që i kanoset Pekolës nga brenda shtëpisë. Reagimi i Pekolës është reagim tipik i të pafuqishmit, i të përjashtuarit, i të dobtit: ajo dëshiron ose të bëhet e padukshme ose të bëhet e bukur sipas standardeve të bukurisë të pranuara nga bashkësia. Ndonëse në fillim shtëpia përshkruhet si strehë rehatie dhe sigurie, një antidote për të keqen e madhe, "të të mbeturit jashtë", shumë shpejt bëhet e qartë se ajo është edhe një burg izolues dhe vend i dhunshëm. Pra, shtëpia, ashtu si bashkësia, mund të jetë vend mbrojtjeje dhe mëkimi, por edhe vend veçimi dhe izolimi. Përpos shtëpisë së saj, Pekola shkon në tri shtëpi të ndryshme; në atë të familjes Mektiër, të Xheraldinës dhe në shtëpinë ku punon nëna e saj, dhe në çdonjërën prej tyre ajo përjeton një përvojë traumatike. Por goditjen më të rëndë e pëson në shtëpinë e saj.

Vlerat në të cilat individi beson ose e lidhin ose e shkëpusin nga bashkësia, sepse çdo bashkësi ndan një grup vlerash të përbashkëta për t'u quajtur bashkësi. Te "Syri më i kaltër" ka edhe personazhe të cilat kanë zgjedhur të besojnë se ngjyra e tyre e zezë është e shëmtuar, prandaj ata janë të vetëveçuar nga bashkësia. Morin Pil, shoqja e shkollës e Pekolës, Xheraldina dhe Souphed Çërçi janë personazhe të tilla.

Morisoni ka zgjedhur ta rrëfejë historinë e Pekolës pikërisht ashtu si e mbante mend nga fëmijëria. Shkrimtarja ka treguar për një shoqe të shkollës e cila dëshironte të kishte sy të kaltër, dhe këtë e shndërroi në një roman të bukur. Klaudia Mektiër është rrëfimtarja e romanit në emër të bashkësisë, dhe, ashtu si shkrimtarja, edhe ajo rrëfen një ndodhi nga e kaluara edhe nga këndvështrimi si fëmijë, edhe si vajzë e rritur dhe e pjekur. Në rrëfim ndërkallen edhe zëra të tjerë, të cilët përfshijnë edhe thashetheme të ndryshme të bashkësisë. Klaudia ka gjetur guximin të tregojë një histori nga e shkuara të cilën bashkësia e vlerësonte si të pathënshme, të padobishme dhe të pavlerë për bashkësinë. Pyetja që lind natyrshëm: pse atëherë ka vendosur zëdhënësja e bashkësisë ta rrëfejë një histori të tillë? Përgjigjja gjendet në tonin e rrëfimit ku shfaqet pendesa e thellë për pamundësinë për ta ndihmuar Pekolën. Morisoni përshkruan mjeshtërisht lehtësimin e përzier me kënaqësinë e brendshme të fshehur që ndiejnë pjesëtarët e një bashkësie kur shohin vuatjet e dikujt tjetër. Nga ky këndvështrim, "Syri më i kaltër" nuk është vetëm një roman përjashtimi dhe asgjesimi të individit në një bashkësi, por edhe vepër ku bashkësia pranon pjesën e vet të fajit. Kësisoj, ai është edhe roman rrëfyestor.

Në përsiatjen përmbyllëse të romanit, Klaudia pranon se shkatërrimi i Pekolës, e përfaqësuar nga kumakët, është edhe pjesë e një bindjeje të përqafuar nga mbarë shoqëria njerëzore e përfaqësuar nga toka: "ishte faji i tokës, i dheut, i qytetit tonë. Madje tani mendoj se dheu i gjithë vendit tonë ishte armiqësor ndaj kumakëve atë vit. Ky dhe është i lig për disa lloje lulesh. Disa fara ai nuk i ushqen, disa fruta ai nuk i mban, dhe kur toka vret sipas qejfit të vet, ne pranojmë dhe themi se viktima nuk kishte të drejtë të jetonte."[246] Por përpjekja letrare e Morisonit është pikërisht shndërrimi i bashkësisë njerëzore nga "tokë e shkretë", ku disa lule nuk çelin, në tokë të begatë për të gjitha llojet e luleve.

[245] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 50.
[246] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 164.

Nëse në bashkësinë zezake të Loreinit, tragjedia e individit buron kryesisht nga pamundësia e tij për të bërë paqe me vetveten dhe për të pranuar vlerat e bashkësisë, tek "Sula" është bashkësia që sulmohet si nga jashtë, nga shoqëria e bardhë, edhe nga brenda prej Sulës rebele, e cila dëshironte të jetonte në atë bashkësi por vetëm sipas rregullave të saj. Edhe në këtë roman, Morisoni pasqyron dështimin e individit në marrëdhënie me bashkësinë. Kjo nënvizon ngadhënjimin dhe qëndrueshmërinë e bashkësisë si formë e rëndësishme e organizimit njerëzor.

"Sula" fillon me rrëfimin e shkatërrimit të një lagjeje zezake në vendin e së cilës pasanket e bardhë do të ndërtojnë një fushë të madhe golfi. Duke përzgjedhur këndvështrimin e një rrëfimtari të jashtëm, Morisoni përshkruan me pikëllim se si do të shkatërrohen të gjitha vendet publike të cilat përbëjnë qendrat e mbledhjes së bashkësisë, si salla e biliardos, floktoret dhe restorantet. Por ajo përshkruan edhe mjetet që ka përdoruar bashkësia zezake kundër ndërhyrjeve nga jashtë, si humori dhe shpotia, muzika dhe kërcimi, mbështetja te tradita, apo këmbëngulja për të mos pranuar dështimin apo për të mos rënë në pesimizëm. Sidoqoftë, sipas Morisonit, ndërhyrja e materializmit (të përfaqësuar këtu nga shoqëria e bardhë) përbën rrezikun kryesor të shaktërrimit të një bashkësie. Ajo çka i lidh dy bashkësitë zezake të dy romaneve të para të shkrimtares është varfëria e skajshme.

Ashtu si me Pekolën, edhe në këtë roman Morisoni përsërit skenën e ngacmimit të vajzave nga një grup djemsh, por ndryshe nga Pekola, e cila dëshironte thejsht të ishte e padukshme, Sula është tepër e vendosur për të mos lejuar poshtërimin, prandaj ajo nxjerr biçakun dhe pret majën e gishtit të vet, pastaj i kërcënon djemtë irlandezë duke u thënë: "nëse mundem t'i bëj këtë vetes, mendoni pak se ç'mund t'ju bëj juve?"[247] Djemtë largohen të tmerruar, ndërsa Sula shndërrohet në një rebele e cila nuk do t'u nënshtrohet lehtë as dhunuesve të jashtëm as rregullave të bashkësisë së vet. "Sula i bën qëndresë çdo lloj autoriteti apo forme kontrolli, dhe Morisoni e paraqet atë si një nga ata individët e pabindur jetët e të cilëve ajo i hulumton me shumë ëndje."[248]

Morisoni i përshkruan Sulën dhe Nelën si dy gjysma që bëjnë një të tërë, por, ndonëse janë të paplota pa njera-tjetrën, ato mishërojnë vlera të ndryshme në lidhje me bashkësinë. Sikurse pohon Morisoni: "Nela i njeh dhe i beson të gjitha ligjet e bashkësisë. Ajo është bashkësia. Ajo beson në vlerat e bashkësisë. Ndërsa Sula aspak. Ajo nuk beson fare tek ato ligje prandaj i shkel të gjitha. Ose i shpërfill."[249] Morisoni i kundron të dyja këto qëndrime si problemtike. Nënshtrimi i plotë (i përfaqësuar nga Nela) ndaj ligjeve të bashkësisë vret imagjinatën e individit si dhe ndjenjën e aventurës apo dëshirën për të zbuluar gjëra të reja në jetë, ndërsa rebelimi i pakufishëm (i përfaqësuar nga Sula) mbyt ndjenjën e lidhjes me të tjerët, e cila sjell dalëngadalë izolimin si dhe bjerrjen e vlerave të individit.

Prandaj sjellja e bashkësisë ndaj këtyre dy personazheve është e ndryshme. Nela është e pranuar nga bashkësia sepse edhe ajo i ka pranuar dhe i zbaton rregullat dhe normat shoqërore. Martesa e Nelës përbën pranimin përfundimtar të traditës ku mbështetet bashkësia. Sula përfaqëson kundërshtinë agresive ndaj këtyre normave. Bashkësia nuk e kapërdin dot aktin e parë të Sulës, e cila, menjëherë pas rikthimit në

[247] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, p. 55.
[248] Jan Furman, *Toni Morrison's Fiction*, University of South Carolina Press, 1996, p. 26.
[249] Robert B. Stepto, "Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison", *Massachusetts Review*, No. 18. (Autumn), 1977, p. 481.

qytet pas mungesës dhjetë vjeçare, vendos të dërgojë Evën, gjyshen e saj, në një shtëpi të moshuarish. Duket se edhe vetë Morisoni është kundër këtij akti, i cili vlerësohet si tepër egoist nga shumë bashkësi njerëzore. Për Morisonin "stërgjyshi" përbën gurin e themelit të çdo bashkësie; ai është lidhja me të shkuarën; rojtari i traditës. Prandaj në të gjitha veprat e Morisonit gjendet një personazh i moshuar i cili është mbartësi i njohurive për historinë e bashkësisë si edhe mëkuesi i brezit të ri me vlerat e përbashkëta.

Kur Sula kryen edhe veprimin tjetër tërësisht të pagëlltitshëm nga çdo lloj bashkësie, aktin seksual me burrin e shoqes së saj të ngushtë, atëherë bashkësia zezake e damkos si shtrigë dhe e ka frikë. Rikthimi i një individi të tillë, pa asnjë lloj kufizimi të dëshirave, edhe e trondit bashkësinë, por edhe e përbashkon, sepse rreziku merr, në këtë mënyrë, një formë njerëzore. Kështu e ndërton Morisoni thelbin e bashkësisë; përpos mbrojtjes nga armiku i jashtëm, bashkësia duhet të hapë sytë edhe nga "djalli në mesin e tyre."[250] Por njerëzit e Medalionit nuk ndërmarrin asnjë veprim për ta dëmtuar Sulën, sepse "bashkësia zezake e Medalionit di të jetojë bashkë me të keqen në mesin e tyre. Ata nuk e tallin, as e vrasin, por thjesht e durojnë Sulën."[251] Bashkësia e Medalionit ka vepruar në të njëjtën mënyrë edhe me Shadrakun vite më parë, duke e pranuar dhe duruar banorin e vet më të çuditshëm.

Sula vjen nga një familje me traditë dhe histori në bashkësinë e Fundit, lagjes zezake të Medalionit. Pjesëtarët e bashkësisë e ndihmuan Evën me ushqime dhe me rritjen e fëmijëve kur e braktisi i shoqi. Edhe Eva, nga ana e saj, ka mbajtuar pjesën e vet të detyrimeve ndaj bashkësisë. Gjithë jetën ajo e drejtoi shtëpinë e madhe dhe të çuditshme me dyer të hapura për gjithkënd që kishte nevojë për një strehë. Prandaj, kur Sula nuk pranon të jetë pjesë e bashkësisë, ajo, në të vërtetë, nuk pranon të njohë një pjesë të historisë së saj kulturore dhe familjare. Prapëseprapë, bashkësia e duron dhe e lejon ta jetojë jetën ashtu si i pëlqen, edhe pse është e bindur se një jetë e shkëputur nga bashkësia nuk ka gjasa të jetë e gjatë, ndonëse mund të jetë më e plotë. Pendesa dhe ndjenja e fajit që ndiente bashkësia e Loreinit për tragjidinë e familjes Bridllav shndërrohet në tolerancë për individin e pabindur në bashkësinë e Medalionit. Bashkësia e Medalionit është lloji më i parapëlqyer nga Morisoni, prandaj ajo pohon: "Ka me qindra qyteza të tilla të vogla, dhe pikërisht në to jetojnë zezakët. [...] Dhe prej tyre buron palca, dhe në ato qytete ne ia dolëm, jo nga pikëpamja e suksesit, por ia dolëm të jemi këta që jemi sot."[252] Pra, ndryshe nga sa pohon kritiku Mark Koner, ne mendojmë se tek "Sula" e ka zanafillën përpjekja e Morisonit për të pajtuar individin me bashkësinë. Kjo përpjekje vijon të mbetet e pasuksesshme për individin edhe në dy romanet pasuese.

Tek "Kënga e Solomonit" dhe "Kukulla prej zifti" Morisoni përshkruan sërish individë të cilët kanë zgjedhur të braktisin bashkësitë e tyre. Mejkoni ka përqafuar qasjen materialiste dhe kjo e ka larguar nga bashkësia, kurse i biri, Milkmeni, ndonëse i joshur nga rruga e babait, në fund, zgjedh zbulimin dhe brendësimin e vlerave të bashkësisë, të cilat e ndryshojnë edhe si individ. Xhadina dhe Sani përfaqësojnë, po ashtu, dy prirje krejt të ndryshme në lidhje me bashkësinë zezake, dhe, për shkak të këmbënguljes së madhe, në fund të dy largohen nga vlerat e bashkësisë.

[250] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, pp. 117-8.
[251] Jan Furman, *Toni Morrison's Fiction*, University of South Carolina Press, 1996, p. 29.
[252] Robert B. Stepto, "Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison", *Massachusetts Review*, No. 18. (Autumn), 1977, p. 480.

Në romanin "Kënga e Solomonit" Morisoni thekson përndritjen dhe përfitimet shpirtërore që ka individi kur zgjedh të njohë dhe të nderojë vlerat e bashkësisë. Milkmeni pëson një shndërrim të madh në mënyrën se si gjykon pjesëtarët e tjerë të bashkësisë së vet, përfshirë edhe babanë, nënën dhe motrat e tij apo edhe mikun e ngushtë Gitarin, i kapluar nga urrejtja. Milkmeni ia del të kuptojë burimin e frikërave të tyre dhe kjo sjell çlirimin e atij vetë. Kurse te "Kukulla prej zifti" shkrimtarja nënvizon pasojat që sjell braktisja e bashkësisë dhe e vlerave të saj. Ky veprim nënkupton përqafimin e disa vlerave të tjera të një shoqërie më të madhe njerëzore ku vendi dhe rëndësia e individit zvogëlohen. Xhadina zgjedh Parisin dhe pasanikun Rik dhe në një bashkësi kaq të madhe e shkuara e individit nuk ka aspak rëndësi. Kjo qasje ka edhe të mirën edhe të keqen e vet, sepse edhe të jepë një liri të pakufizuar, por, nga ana tjetër të shndërron në një lloj "jetimi kulturor".

Romani që shënon kthesën në marrëdhënien midis bashkësisë dhe individit është "E Dashura". Ky roman "fillon pikërisht aty ku janë mbyllur romanet e mëparshme të Morisonit: me individin dhe bashkësinë të ndarë"[253] nga njeri-tjetri. Seta dhe Denveri jetojnë të veçuara nga bashkësia zezake e Rrugës 124 Blustoun prej tetë vitesh. Thyerja dhe ndarja ka ndodhur për dy arsye kryesore. Së pari, bashkësia është e frikësuar nga Seta pas veprimit rrëqethës të vrasjes së fëmijës dhe qetësisë që ajo tregoi pas ngjarjes. Ky akt solli tronditjen e thellë të gjithë bashkësisë. Bejbi Sagsi pësoi një depresion dhe i dha fund predikimeve te çeltira në pyll duke shkatërruar kësisoj vendin e shenjtë përbashkues të bashkësisë. Ajo e kaloi pjesën e mbetur të jetës në shtrat derisa vdiq. Morisoni shkruan: "t'i përkisje një bashkësie zezakësh të tjerë të lirë – t'i dashuroje dhe të të dashuronin, t'i këshilloje dhe të këshillonin, t'i mbroje dhe të mbronin, t'i ushqeje dhe të ushqenin - dhe pastaj ta shihje atë bashkësi të qëndronte e mënjanuar dhe larg - e po, kjo e treti edhe dikë si Bejbi Sagsi, e shenjta."[254]

Së dyti, edhe Seta thellë-thellë e bën fajtore bashkësinë zezake për kapjen e saj nga Mësuesi, sepse, ndonëse banorët e bashkësisë e panë mbërritjen e mësuesit dhe ndjekësve të skllevërve, ata nuk e njoftuan Setën, kryesisht nga zilia dhe mllefi që ndjenë për festën e organizuar nga Bejbi Sagsi dhe Seta me rastin e arratisjes së suksesshme. Kur sherifi e merr Setën për ta dërguar në burg pas ngjarjes makabre, bashkësia nuk mblidhet për të dhënë mbështetjen shpirtërore, sikundër ishte tradita e bashkësisë zezake, e cila në raste të tilla e përcjell viktimën me këngë. Në këtë episod Morisoni nënvizon mllefin e bashkësisë kur pyet: "Mos po e mbante kokën pakëz më lart? Apo kurrizin e kishte pak më drejt? Ndoshta. Përndryshe, të kënduarit do të kishte filluar menjëherë sapo u shfaq tek pragu i shtëpisë në rrugën Blustoun."[255] Duke e paraqitur në këtë mënyrë, Morisoni e ndan peshën e zezonës edhe te bashkësia, edhe te individi, prandaj pajtimi do të kërkojë një përpjekje të madhe nga të dyja palët.

Studiuesit e shumtë të veprës së Morisonit, të ndihmuar edhe nga vetë shkrimtarja me sprovat e saj, kanë përcaktuar shtëpinë si simbolin qendror të shkrimtares për bashkësinë njerëzore. Tek "E Dashura" Morisoni e vesh shtëpinë e Setës gati me tipare njerëzore që në fjalinë e parë të romanit. "124 ishte inatçore. Plot me vrer foshnjeje."[256]

---

[253] Marc C. Conner, (ed.) *The Aesthetics of Toni Morrison*, University of Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 64.
[254] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 177.
[255] Ibid, p. 152.
[256] Ibid, p. 3.

Ndërsa Denverit shtëpia i duket si njeri: "Denveri iu afrua shtëpisë, duke e kundruar, si gjithmonë, më shumë si njeri sesa si ngrehinë. Si njeri që qante, psherëtinte dridhej, apo e kapnin krizat."[257] Prandaj kur e përshkruan shtëpinë e Setës si të përndjekur nga fantazma e foshnjes së vrarë, Morisoni nuk nënkupton vetëm përndjekjen e Setës, por edhe të bashkësisë, e cila ka zgjedhur të harrojë përgjegjësinë e vet në ngjarje, pak a shumë si ka vepruar edhe vetë Seta.

Ardhja e Pol D e thyen izolimin e plotë të familjes nga bashkësia dhe prania e tij vë në lëvizje mekanizmin e ndryshkur të kujtesës. Pol D e përzë përkohësisht fantazmën nga shtëpia, por ajo rikthehet më kërcënuese se më parë. Kur ai e këshillon Setën ta braktisë shtëpinë e përndjekur nga fantazma, Seta nuk pranon kurrsesi, sepse ajo është plotësisht e vetëdijshme për rëndësinë e shtëpisë, simbolikisht edhe të bashkësisë. Prandaj, Pol D ndonëse rreket të ndërmarrë rolin e një lloj nismëtari të ndreqjes së marrëdhënies së thartuar midis Setës dhe bashkësisë, nuk ia del në krye sepse bie në kurthin e moskuptimit ashtu si bashkësia. Roli i ndërmjetësit të pajtimit midis Setës dhe bashkësë bie në supet e Denverit.

Kur shikon përbindëshin në të cilin shndërrohet E Dashura, Denveri, pas gati tetë vitesh pa dalë fare nga shtëpia, nuk ka rrugëdalje tjetër përveçse të kërkojë ndihmën e bashkësisë. Ajo ishte vetizoluar në shtëpi prej frikës, që gabimisht mendonte se ia kallte bashkësia. Ndryshe nga rasti i Pekolës, të cilën bashkësia as e kuptoi, as e ndihmoi, Denveri zbulon se bashkësia është e dashur, mbështetëse dhe mëkuese. Ndihmat ushqimore që ata lënë në kopshtin para shtëpisë, si dhe ndihma që i ofron zonja Xhons i japin zemër Denverit, por mbi të gjitha, për herë të parë, ajo ndihet se i përket një bashkësie, dickaje më të madhe dhe më të sigurt sesa një individ, qoftë ky edhe nëna.

Kur dëgjon për problemet që kanë pllakosur Setën dhe Denverin, zonja Xhons, ish-mësuesja e Denverit reagon menjëherë me keqardhje dhe me dashuri duke thënë:

"- Oh zemër, - tha zonja Xhons, - oh vogëlushe."[258] Mark Koneri vëren se këto janë "pikërisht fjalët që donte të dëgjonte edhe Pekola, por që nuk iu thanë kurrë."[259] Në rastin e Pekolës, rrëfimtarja pohon: "Ne mbajtëm vesh për dikë që do të thoshte "E gjora vogëlushe" apo "E ngrata vogëlueshe" por kishte vetëm tundje kokash në vend të këtyre fjalëve."[260]

Pasi zonja Xhons e lidh sërish me njerëzit, Denveri zbulon se bashkësia është mëkuese dhe e dhembshur. Ky taban mbështetës e rrit Denverin dhe e shndërron në një grua të pjekur. "Ajo nuk e dinte asokohe, por ishte fjala "zemër" e thënë me butësi dhe me një mirësi të tilë, që kishte përuruar jetën e saj si grua në botë."[261] Duke u rilidhur me bashkësinë e vet, Denveri vendos të ndjekë një rrugë të ndryshme nga nëna e saj, apo edhe nga shumë personazhe të Morisonit (si për shembull Xhadina te "Kukulla prej zifti") dhe ky ribashkim sjell ripërtëritje si për atë dhe për bashkësisë.

Pasi ka ndihmuar Denverin, bashkësia ka edhe një mision të fundit për të kryer: të çlirojë shtëpinë nga prania rrënuese e Së Dashurës duke shpëtuar kështu edhe Setën e kapluar nga ndjenja e fajit e pleksur me vetmi. Kur Ela mëson për ato që kanë ndodhur në

[257] Ibid, p. 29.
[258] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 248.
[259] Marc C. Conner, (ed.) *The Aesthetics of Toni Morrison*, University of Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 68.
[260] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 149.
[261] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 248.

shtëpinë e Setës, dhe mbi të gjitha për praninë e trupëzuar të vajzës së vdekur, ajo mbledh tridhjetë gra nga bashkësia dhe nisen për të dëbuar Të Dashurën. Kënga e tyre ka pasoja shkatërrimtare për Të Dashurën, e cila, në zallamahinë e krijuar kur Seta rreket të vrasë zotin Boduin, zhduket pa lënë gjurmë. Edhe bashkësia ka rifituar Setën, edhe Seta ka rigjetur bashkësinë, si forcë ripërtëritëse në jetën e individit. Në këtë mënyrë edhe shëlbimi është i dyfishtë, edhe vetjak, edhe shoqëror.

Romani "E Dashura" përfaqëson idenë e Morisonit se individi nuk mund t'i shërojë plagët e së shkuarës i vetëm dhe i shkëputur nga bashkësia ku jeton. Individi ka nevojë të jetë pjesë e shëndoshë e dickaje më të madhe se vetvetja. Por, nga ana tjetër, edhe bashkësia përfiton shumë kur është mëkuese dhe mbështetëse ndaj individit.

Romani "Xhazi" ndjek të njëjtën formulë si "E Dashura" dhe tregon për jetën e Xhoit dhe Vajëletës, dy personazhe të shkëputur nga bashkësia për shkak të veprimeve që kanë kryer. Xhoi ka nisur një lidhje dashurie me një vajzë adoleshente dhe e ka qëlluar me pistoletë kur ajo e ka braktisur, dhe kjo e ka theyr besimin e bashkësisë tek ai. Ndërsa Vajëleta është larguar nga bashkësia për shkak të disa sjelljeve të çuditshme, të cilat kulmojnë me praninë e saj në varrimin e Dorkasit, të dashurës së bashkëshortit, vetëm për të goditur me thikë në fytyrë trupin e vdekur të vajzës. Pas këtij veprimi, çifti braktiset nga bashkësia. Por, dalëngadalë, Morisoni shpalos të shkuarën e dhimbshme të personazheve, dhe në fund edhe Xhoi, edhe Vajëleta rivendosin lidhjen mëkuese me bashkësinë zezake, fillimisht duke kërkuar faljen dhe mbështetjen e tezes së Dorkasit, Elisa Manfredit. Ky ribashkim është shërues për të gjitha palët.

Në romanet "Dashuria" dhe "Një akt mëshire", në pamje të parë, duket sikur mungon prania e bashkësisë, sepse Morisoni e shtyn prozën në udhëkryqin e alegorisë me realizmin, duke ndërtuar dy mikrokozmos shoqërorë, të cilët i vendos në largësi të mëdha kohore nga njëri-tjetri. Te "Dashuria" Morisoni krijon hotelin luksoz të Bill Kozit si mikrokozmos të shoqërisë zezake nga vitet '60 deri në vitet '90, ndërsa te "Një akt mëshire" krijon fermën e Xhejkob Vaarkut, si mikrokozmos të shoqërisë amerikane të fundshekullit të shtatëmbëdhjetë. Të dyja veprat përçojnë idenë e Morisonit se individi nuk ia del dot në krye i vetëm. Pa mbështetjen mëkuese dhe shëruese të bashkësisë, herët a vonë individi dështon. Mosha dhe brishtësia e shkrimatares duhet të kenë pasur ndikim të madh në ngulitjen e kësaj ideje, që përshkon me forcë të madhe artistike edhe romani "Shtëpia".

"Dashuria" hulumton periudhën kohore nga Lëvizja për të Drejtat Civile deri në vitet '90, duke vlerësuar si fitoret dhe humbjet e shënuara prej bashkësisë zezake nga integrimi. Përpjekjet për të ruajtur të bashkuar familjen si qelizën themelore të bashkësisë janë parësore në roman. Bashkësia zezake, e përfaqësuar nga zërat e Sendlerit, Vidës dhe L rrëfejnë për madhështinë e hotelit me moton "Argëtimi i përsosur më i mirë". Por kuzhinierja L mendon se hoteli nuk mund të duronte gjatë si vend i përkryer argëtimi dhe rënimin e tij e kundron si "një mësim të kujdesshëm në historinë zezake."[262] Fakti që në hotel nuk pranohej shtresa e mesme dhe varfër e bashkësisë zezake dëshmon për një ndarje klasore edhe brenda vetë bashkësisë zezake që Morisoni e kritikon ashpër në gjithë prozën e saj. Kësisoj, "Dashuria" është një përsiatje e Morisonit për gjetjen e mënyrave të shëndosha për të krijuar lidhje brenda bashkësisë të cilat e ndihmojnë të ruajë veçantinë kulturore, dhe në të njëjtën kohë nuk janë përsëritje apo imitim i kulturës mbizotëruese amerikane e cila bazohet te dogma e individualizmit. Në një rrafsh më të gjerë, verpa

[262] Toni Morrison, *Love*, Random House, New York, 2003, p. 201.

është edhe një qortim për bashkësinë e gjerë njerëzore e cila është thërrmuar në individë që rendin pas qejfit dhe argëtimit. Një bashkësi e tillë nuk duron gjatë dhe përfshihet nga krizat.

Nga kjo pikëpamje, lufta brenda familjes që zhvillojnë gratë për trashëgiminë e Bill Kozit mishëron rreziqet e përçarjes që mund ta shpjerë bashkësinë drejt vetëshkatërimit. Sikurse argumenton vetë shkrimtarja në sprovën "Rrënjësia: paraardhësi si themel", një figurë qendrore për mëkimin e bashkësisë është paraardhësi, ai që ruan traditën zezake dhe ngjiz përbashkimin e anëtarëve të bashkësisë. "Ka gjithmonë një të moshuar atje. Dhe këta paraardhës nuk janë thjesht prindër, ata janë si njerëz të gjithëkohshëm, marrëdhëniet e të cilëve me anëtarët janë dashamirëse, udhëzuese dhe mbrojtëse, si edhe ata ofrojnë një lloj të posaçëm mençurie."[263] Tek "Dashuria" ka dy personazhe të tilla, Sendler Gibons, miku dhe partneri i peshkimit i Billi Kozit dhe veçanërisht L, e cila ka rolin e dyfishtë, si nënë dhe e dashur e Bill Kozit, por edhe si njohësese dhe rrëfimtare e sekreteve të tij.

Përpos funksionimit si kritikë ndaj patriarkalizmit në bashkësinë zezake, ku marrëdhëniet e pabarabarta gjinore brenda familjes janë të dukshme, "Dashuria" është edhe një paralajmërim për bashkësinë afro-amerikane që të mos kopjojë apo përqafojë modelin e Amerikës së bardhë. Modeli patriarkal i mishëruar nga Bill Kozi shkatërron edhe lidhjet familjare, edhe ato të bashkësisë, pasi, ndonëse pati sukses si sipërmarrës ekonomik, si kryefamiljar ai dështoi në krijimin e një lidhjeje mëkuese midis të gjithë anëtarëve të familjes. Ai nuk di si të sillet as si baba i djalit, Billi Boi, as si vjehrri i Meit, dhe, për më tepër, prirjet e tij incestore dhe pedofile si me Kristinën dhe me Hidën janë shkatërrimtare, sikurse ishin edhe dëshirat seksuale për një varg dashnoresh, shkelje e premtimit të shenjtë të martesës. Për më tepër, ai ia la trashëgim gjithë pasurinë, Selestialit, dashnores prostitutë, dëshmi kjo se dëshirat seksuale ngadhënjyen ndaj nevojës për të ruajtur dhe mbrojtur lidhjet familjare. Gabimin tragjik e ndeqi L, duke zhdukur testamentin origjinal dhe duke nxjerrë si të vetmin dokoment një shkarravinë të tij në menynë e hotelit, që, ndonëse e nxjerr nga tabloja Selestialin, nuk e shuan konfliktin midis pasardhëseve të Billit. Vetëm në fundin e romanin, Kristina dhe Hida rivendosin marrëdhënien harmonike që kishin pasur kur ishin ende fëmijë.

Modeli përsëritet te romani "Një akt mëshire" ku Xhejkob Vaarku, ashtu si Bill Kozi, ia del të grumbullojë një pasuri të madhe, por të cilën edhe ai nuk e gëzon, pikërisht sepse pasuria fut tek individi disa sjellje apo trille të rrezikshme. Sjelljet e pamoralshme të Billit, shndërrohen në dëshirë për madhështi si individ i shkëputur nga bashkësia. Edhe për Xhejkobin madhështia e individit pasqyrohet te "shtëpia" që njeriu ndërton dhe banon. Xhejkobi vdes pa e parë të përfunduar shtëpinë madhështore, e cila nis e rrënohet nga forca gërryese e kohës. Pasi i mbijeton të gjitha tragjedive, Rebeka, më në fund, rivendos marrëdhëniet me bashkësinë presibitariane, të cilat i kishte prishur kohë më parë. Nënkuptimi duket tepër i qartë: individi nuk ia del dot i vetëm prandaj ka nevojë për një strukturë më të madhe sikurse është bashkësia.

Ndonëse me të drejtë kritika e qortoi prirjen e shkrimtares për rimarrjen e temave nga veprat e mëparshme, romani "Shtëpia" sjell një risi sepse përqendrohet në një marrëdhënie njerëzore të parrokur më parë: lidhjen e fortë midis vëllait dhe motrës, Frenkut dhe Jisidrës, si dhe dëshirën e tyre për të gjetur një strehë nga traumat e

[263] Toni Morrison, "Rootedness: the Ancestor as Foundation", *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, (ed.) Carolyn C. Denard, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, pp. 61-62.

fëmijërisë duke u larguar nga bashkësia ku janë rritur dhe i kanë përjetuar makthet. Si Frenkut dhe Jisidrës largimi nga bashkësia i sjell vetëm trauma të reja. Rruga e largimit për Frenkun ishte ushtria, prandaj kur zgjedh të shkojë ushtar ai braktis motrën, të vetmin njeri të mbetur gjallë nga familja. Jisidra, nga ana e saj, të vetmen rrugë shpëtimi nga vetmia e plotë ka martesën, prandaj ajo martohet me Princin duke shpresuar se do të gjejë paqe larg nga Lotusi, qytetthi zezak në Xhorxhia. Të dy lëndohen edhe më keq, dicka krejt e pritshme për njohësit e prozës së Morisonit.

Frenku humb shokët e fëmijërisë në Luftën e Koresë, dhe përfundon si ushtar i dalë mendsh që kryen një masakër mbi civilë të pafajshëm, derisa ushtria vendos ta kthejë në atdhe me trauma të shumëfishuara. Ndërsa Jisidra braktiset nga Princi dhe përfundon si kavie për eksperimentet mjeksore të doktorit Boregard Skot, i cili në përpjekjen për të gjetur një kurë që vajzat e veta të lindin fëmijë, gati i shkakton vdekjen Jisidrës. Frenku bëhet shpëtimtari i motrës, të cilën shkon dhe e merr nga shtëpia e doktorit, ndërsa bashkësia zezake e Lotusit bëhet shpëtimtare e të dy individëve të mbetur jetimë.

Bashkësia zezake e Lotusit ka të gjitha tiparet e bashkësisë mëkuese dhe shëruese për individin. Ajo përshkruhet si bashkësi e përvuajtuar, besimtare dhe tolerante. Këto cilësi shfaqen fillimisht te mënyra se si bashkësia trajton Lenorën, e cila, meqë kishte para, e përçmonte bashkësinë dhe e vlerësonte veten shumë më lart sesa gratë e tjera të bashkësisë. Kjo sjell veçimin e plotë të Lenorës nga bashkësia, së cilës, sa është ende e re, ajo nuk ia ndien nevojën. Por, kur vijnë pamundësitë fizike të moshës, Lenora ia doli edhe për pak kohë me ndihmën e një vajze të vogël, Beki, dhe të parave. Kur e humbi edhe Bekin, nga egërsia që tregoi ndaj qenit të vajzës, atëherë Lenora "duhej të kënaqej me shoqërinë e të vetmit person që çmonte më shumë nga të gjithë: vetvetes."[264] Pikërisht kur mbeti krejt e vetme dhe u paralizua, bashkësia vendosi ta ndihmonte. "Ata i sillnin pjata me ushqim, i fshinin dyshemenë, i lanin teshat, madje do ta kishin ndihmuar edhe te lahej, por krenaria dhe ndjeshmëria e saj nuk ua lejoi. Ata e dinin se gruaja që po ndihmonin i përçmonte të gjithë,"[265] por sërish e ndihmonin.

Fuqia shëruese dhe mëkuese e bashkësisë zezake të Lotusit tregohet me gratë e bashkësisë, të cilat ia dalin të shërojnë Jisidrën nga "ligësitë e doktorit" të bardhë. Në ndryshim nga doktori Boregard Skot, i cili testoi gjithëfarë lloj ilaçesh dhe kimikatesh në trupin e Jisidrës, gratë e bashkësisë përdorin vetën barëra dhe gjëra natyrore për kurimin e vajzës. Por, mbi të gjitha, ato i mësojnë Jisidrës të ketë vetëbesim, të dojë vetveten dhe të mos lejojë askënd ta përçmojë apo ta quajë njeri të pavlerë. Edhe pse ia shpëtojnë jetën, Jisidra nuk do të mund të ketë kurrë fëmijë, një pasojë të cilën ajo e vuan shumë thellë. Gratë zezake i mësojnë Jisidrës, gjithashtu, se si të bëjë jorganë, qilima dhe mbulesa të cilat do t'i garantojnë qendrueshmërinë ekonomike. Simbolikisht, motër e vëlla vendosin të riparojnë "shtëpinë" e prindërve dhe të jetojnë në gjirin e bashkësisë zezake e cila i mëkon me dashuri, çka u sjell edhe një paqe shpirtërore.

Në fillimet e veta si shkrimtare, Morisoni e përshkruan bashkësinë afro-amerikane (dhe njerëzore) si të dhunshme dhe vrastare për individin, ndonëse përpjekja për pajtimin dhe shëlbimin e individit gjendet edhe në veprat e para të Morisonit. Në pjesën e dytë të prozës së saj, ajo përshkruan një bashkësi të dhembshur, tolerante dhe mëkuese për

[264] Toni Morrison, *Home*, Chato & Windus, London, 2012, p. 92.
[265] Ibidem.

individin, sepse vetëm një bashkësi e tillë bëhet shtrat i sigurt për lulëzimin e një dashurie njerëzore shëruese dhe ripëtëritëse për çfarëdo plage fizike apo shpirtërore të individit.

KREU IV

Estetika e Toni Morisonit

4.1. Gërshetimi i estetikës zezake dhe perëndimore në veprën e nobelistes

Dy rryma të forta estetike dhe kuturore përshkojnë prozën e Toni Morisonit, estetika afrikano-amerikane dhe perëndimore. Këto dy rryma kanë si të përbashkëtat dhe veçantitë e tyre. Studime dhe analiza të shumta janë kryer për zbërthimin e aspektit estetik afrikano-amerikan në prozën e Morisonit, duke i anashkaluar disi ndikimet estetike perëndimore. Mirëpo çdo studim i estetikës së Toni Morisonit që nuk do të përfshinte të dy këto ndikime që shpërfaq vepra e saj do të ishte i paplotë, pasi Morisoni me të vërtetë shkruan "prozë zezake", por, para se të jetë zezake, ajo është më së pari prozë artistike. Për këtë arsye, në këtë syth të punimit tonë, do të shqyrtojmë disa elemente estetike të ndërthurura në veprën e Morisonit, duke nisur nga tiparet estetike të përgjithshme, që e bashkojnë me letërsinë perëndimore, deri te tiparet e përveçme të cilat i japin veçantinë e spikatur afro-amerikane.

Gjatë ecurisë historike, estetika trajton kryesisht dy aspekte parësore të veprës letrare: efektin e veprës te lexuesit dhe veprën letrare më vete, të shkëputur nga faktorët e jashtëm. Këto dy qasje estetike ndaj veprës letrare do të ndjekim edhe ne në analizën tonë, duke shqyrtuar si ndikimin dhe bashkëveprimin e veprës me lexuesin, ashtu edhe veçoritë përbërëse të saj. Xhorxh Levini shprehet se "asnjë kritikë letrare që nuk pranon dallimin midis funksionit estetik dhe instrumental të gjuhës nuk jep dot drejtësi as për estetikën as për ideologjinë."[266] Me këtë pohim, Levini e bën të qartë se gjuha i ngërthen pazgjidhshmërisht si funksionin estetik edhe atë ideor. Meqënëse letërsia përdor gjuhën si mjet shprehjeje, atëherë këto dy funksione janë pjesë përbërëse thelbësore edhe në letërsi. Estetika e Morisonit shpërfaq këtë prirje pajtuese sepse vepra e nobelistes përçon ide të fuqishme të shprehura me mjeshtëri estetike të lartë.

Në prozën zezake përplasja midis prirjes politike dhe estetike ndaj veprës letrare ka qenë e kahershme dhe e ashpër. Shkrimtarët afrikano-amerikane për gati një shekull kanë pasur mendime të ndyshme në lidhje me tiparin që duhet të ishte mbizotërues në prozën zezake ku shumë syresh përkrahnin karakterin politik ndërsa shumë të tjerë atë estetik. Duke qenë se afro-amerikanët janë përballur me shumë sfida ekzistenciale të vështira gjatë rrjedhës së historisë së tyre të dhimbshme, për një kohë të gjatë ata e përdorën edhe letërsinë për të përparuar çështjen e tyre për liri, drejtësi dhe integrim shoqëror në Amerikë. Kjo është arsyeja që proza afro-amerikane ka pasur gjithmonë doza mjaft të forta politike, të cilat me kalimin e kohës janë zvogëluar ndjeshëm.

Mëdyshja nëse përparësi i duhet dhënë elementit politik apo estetik mori rol qendror në letërsinë zezake gjatë Rilindjes së Harlemit, kur për herë të parë estetika ngriti krye dhe sfidoi aspektin politik. Figurat më të shquara të letërsisë afrikano-amerikane, si Uilliam E. B. Du Bois, Lengston Hjuz, Riçard Rajt, Ralf Elison dhe shumë të tjerë kanë pasur pikëpamje të forta për këtë debat të kahershëm.

[266] George Levine, (ed.) *Aesthetics and Ideology*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1994, p. 9.

Du Boisi ishte një përkrahës i flaktë i elementit politik në letërsi prandaj nga këndvështrimin e tij vepra letrare nuk kishte vlerë nëse nuk i ndihte çështjes politike. Në një nga sprovat e tij më të famshme, "Kriteret e artit zezak", botuar më 1926, Du Boisi shtron pyetjen: "ç'lidhje kemi ne që jemi skllevër dhe zezakë me artin?" Dhe përgjigjet: "Apostulli i bukurisë shndërrohet në apostull të së vërtetës dhe së drejtës, jo me dëshirë por me detyrim të brendshëm dhe të jashtëm. Patjetër që ai është i lirë, por liria e tij është e kufizuar gjithmonë nga e vërteta dhe drejtësia. Ndërsa skllavëria e përndjek vetëm kur i mohohet e drejta për të thënë të vërtetën apo për të pranuar një ideal të drejtësisë. [...] Kështu pra, gjithë arti është propagandë dhe duhet të jetë, pavarësisht nga vajtimi i puristëve. Unë nuk kam aspak turp të pohoj se çfarëdo arti që kam shkruar apo do të shkruaj e kam përdorur gjithmonë si propagandë për të fituar të drejtën e zezakëve për të dashuruar dhe gëzuar."[267] Ky qëndrim i Du Boisit është i kuptueshëm vetëm nëse mbahet parasysh dëshira e tij e madhe për përparimin shoqëror të zezakëve dhe konteksti historik dhe shoqëror i kohës, ku gëlonte dhuna, shtypja dhe racizmi ndaj zezakëve. Po ashtu edhe Lengston Hjuzi, në sprovën e tij "Artisti zezak dhe mali racial", botuar në të njëjtin vit, pohon se një poet nuk mund të bëhet kurrë poet i mirë nëse braktis racën e vet, duke i shtuar kësisoj prirjes politike edhe elementin e veçantisë raciale.

Riçard Rajti ishte një figurë tjetër e letërsisë zezake me pikëpamje të forta dhe të palëkunduara në këtë debat. Në sprovën e tij "Projekt për shkrimet zezake" botuar më 1937 ai kumtonte se romani zezak duhet të ndiqte një formë të përcaktuar, e cila për Rajtin ishte një model marksist dhe natyralist që do të mund të krijonte një ndjenjë përbashkimi dhe fati të përbashkët. Rajti mëtonte se nëse projekti do të kuptohej drejt nga shkrimtarët zezakë ai do t'i forconte personalitetin dhe do t'i jepte vullnet të fortë për të ndryshuar botën. Si Du Boisi, edhe Hjuzi dhe Rajti kishin dy gjëra të përbashkëta: dëshirën për ndryshimin e gjendjes së afro-amerikanëve dhe prirjen drejt një uniformiteti dhe konformizmi estetik. Mendimet dhe idetë e tyre patën një ndikim të jashtëzakonshëm në atë epokë dhe shkrimtarët të cilët u rrekën të dilnin jashtë këtij "projekti" për mënyrën dhe formën zezake të të shkruarit u kryqëzuan dhe përfunduan të përjashtuar nga bashkësia zezake. Për ironi, qasja e tyre për të njësuar të gjithë zërat letrarë zezakë ishte po aq asimiluese dhe agresive sa edhe qasja "e bardhë" të cilën ata kundërshtonin.

Kryengritësja e parë ndaj sundimit të aspektit politik në letërsinë zezake ishte Zora Nil Hërstoni, mbështetsja më e zjarrtë e lirisë së plotë krijuese të shkrimtarëve. Me pohimet e saj në sprovën "Si ndihesh të jesh zezake si unë", botuar më 1928, Hërstoni kundërshtoi kufizimet e letërsisë zezake të përcaktuara nga patriarkë si Du Boisi apo Hjuzi dhe shpalli paqen me vetveten. Kumti i saj "unë nuk jam tragjikisht zezake" ishte një pohim estetik i guximshëm nëse mbajmë parasysh kushtet shoqërore dhe klimën shtypëse të kohës për zezakët. "Nuk kam pikëllim të madh të mbledhur as në shpirt, as në sy [...] Unë nuk i përkas shkollës zezake vajtuese që mëton se natyra u ofroi një ujdi të ndyrë dhe të ulët e cila ua paska lënduar shumë ndjenjat."[268] Hërstoni këmbëngulte se ngjyra e zezë e racës së saj nuk ishte as kufizimi, as kryqi që duhej mbajtuar nga

[267] William E. B. Du Bois, "Criteria of Negro Art", Henry Lois Gates Jr, Nellie McKey (ed.) *The Norton Anthology of African American Literature*, W.W.W. Norton & Comany, New York, 1997, pp752-759; p. 757.

[268] Zora Neale Hurston, "How It Feels to Be a Colored Me", Henry Lois Gates Jr, Nellie McKey (ed.) *The Norton Anthology of African American Literature*, W.W.W. Norton & Comany, New York, 1997, pp 1008-1011; p. 1009.

shkrimtarët zezakë. Për qendrimet e palëkundura në dobi të estetikës dhe shqyrtimit të sinqertë të vetvetes, Hërstoni pagoi çmimin e përjashtimit nga bashkësia e vet.

Elementi politik në letërsinë afrikano-amerikane njësohet natyrshëm me racën dhe, nëse shkrimtari zezak shkruan jashtë kornizës raciale, atëherë vepra çmohet si apolitike. Mirëpo, një tjetër vështirësi në ndarjen estetike dhe politike në prozën zezake buron nga tipari i dyzëshmërisë së saj. Sikurse pohon edhe Henri Luis Gejtsi "në rastin e shkrimtarit me origjinë afrikane, tekstet e tij shtrihen në hapësirën e të paktën dy traditave: traditës evropiano-amerikane, nga njëra anë, dhe një prej traditave të shumta zezake, edhe të lidhura me njëra-tjetrën, edhe të veçanta, nga ana tjetër. Trashëgimia e çdo teksti zezak të shkruar në një gjuhë perëndimore është kësisoj një trashëgimi e dyfishtë."[269] Për këtë arsye, çdo analizë estetike e veprave letrare zezake duhet të kryhet me këtë qasje të dyfishtë.

Në debatin për përplasjen midis karakterit potilik dhe estetik të prozës zezake është e përfshirë edhe Morisoni, si përfaqësuese bashkëkohore e nderuar e kësaj proze. Toni Morisoni u ngjiz si shkrimtare gjatë viteve '60 dhe '70, dhe këto ishin dhjetëvjeçarë të ngarkuar me shumë debate të forta për lidhjen midis veprës letrare dhe arenës politike. Ajo (pas mëdyshjes fillestare në romanin "Syri më i kaltër") ka përqafuar një qasje pajtuese midis këtyre dy prirjeve. Morisoni beson se çdo vepër që është estetikisht e bukur nuk ka si të mos jetë edhe politike, në kuptimin që ajo ushtron ndikim në një numër të madh lexuesish. Por nëse e analizon opusin e saj, (i pandikuar nga pohimet e shkrimtares) dallon se vepra e saj është e ngulitur fort nga estetika. Besimi estetik dhe artistik morisonian është vijim i traditës së Zora Nil Hërstonit, Ralf Elisonit dhe Xhejms Bolduinit. Në një radhë sprovash letrare dhe intervistash të shumta, Morisoni ka shpalosur vizionin e saj për prozën dhe estetikën zezake.

Ndonëse ajo parapëlqen që studimet për prozën e saj të përqendrohen te veçantitë zezake të saj, duhet të theksojmë se vepra e Morisonit në tërësi ka një estetikë mjaft të veçantë dhe të larmishme e cila bazohet sa te mjeshtrat e mëdhenj të letërsisë amerikane dhe botërore aq edhe te kultura afro-amerikane. Por prirja e shfaqur në studimin e estetikës morisoniane - duhet pranuar edhe nxitja e shkrimtares në këtë drejtim - është shmangia e shumësisë së ndikimeve estetike dhe përqendrimi te "arti zezak." Morisoni ankohet për kritikët që rreken ta vendosin veprën e saj në një traditë të përcaktuar letrare. "Kjo lloj kritike më duket e pandershme, sepse nuk i qaset asnjëherë veprës si e tillë, më vete. Ajo niset nga diku tjetër dhe gjen domethënie jashtë veprës dhe pa lidhje me të."[270] Por vlen të theksohet se asnjë vepër letrare nuk është "ishull më vete", sepse, nëse do të ishte e tillë, fuqia shprehëse do të bjerrej shumë për arsye se do të ishte shumë e vështirë për t'u kuptuar.

Vetë shkrimtarja në një intervistë tjerër, shpjegon se arti i saj nuk kufizohet në një kulturë të vetme por u drejtohet si afro-amerikanëve ashtu edhe të bardhëve. Arti morisonian gërsheton mjeshtërisht të përbotshmen me të përveçmen zeake, tipari thelbësor i letërsisë së arrirë. Ajo pohon se "sikur të doja të kuptoja veprën time, atëherë do të mbaja parasysh dy gjëra: (a) zezakët e tjerë e kuptojnë (b) dhe të bardhët, nëse është

[269] Henry Louis Gates Jr., *Criticism in the Jungle*, Black Literature and Literary Theory, (ed.) Henry Louis Gates Jr. New York, Methuen, 1984, pp 1-24, p. 4.

[270] Claudia Tate, "Toni Morrison", Danille Taylor-Guthrie, *Conversations with Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, pp. 156-170, p. 161.

e mirë, e kuptojnë po ashtu."[271] Nga kjo pikëpamje, estetika e saj është ndërthurje e botëkuptimit perëndimor me atë afro-amerikan. Këto shpjegime të autores nxjerrin në pah se proza e saj nuk kufizohet vetëm në rrafshin racial (që çmohet edhe si politik) por priret fort edhe nga fusha estetike.

Në sprovën e saj me titull "Kujtesa, krijimi dhe shkrimësia" (*Memory, Creation and Writing*), Morisoni pohon: "Diskutimi për letërsinë zezake nga pikëpamja kritike është pakufishmërisht sociologji dhe pothuajse asnjëherë kritikë arti."[272] Nga ky pohim del qartë dëshira e vetë Morisonit që të kryhen më shumë studime për bukurinë dhe estetikën e artit zezak në tërësi, si edhe për veprën së saj në veçanti. Edhe pse Morisoni ngurron të përcaktojë të gjitha aspektet thelbësore të estetikës së saj zezake, nga studimi i prozës së nobelistes, mund të përcaktohen katër shtylla estetike të veprës së saj: (1) përqendrimi te skajet, shpërnguljet, mënjanimet, dhe tjetërsimet shoqërore dhe individuale, (2) lidhja e ngushtë midis shkrimtarit dhe lexuesit, (3) natyra gojore e rrëfimit, dhe (4) gërshetimi i muzikës në elementet e veprës lerare.

Pasi të hulumtojmë fillimisht ndikimet estetike nga disa shkrimtarë të shquar perëndimorë (pa mëtuar se ato do të jenë shteruese), në pjesët vijuese të kapitullit do të shtjellojmë elementet e estetikës zezake në veprën e Morisonit. Ndonëse shumë shkrimtarë kanë dëshirë që studimet për veprat e tyre të nxjerrin në pah origjinalitetin dhe veçoritë e estetikës së tyre, është e vështirë të gjesh ndonjë syresh të pandikuar nga paraardhësit e talentuar si në rrafshin tematik ashtu edhe në atë estetik. Edhe për Toni Morisonin vlen i njëjti postulat. Nuk është e vështirë të dallosh në veprën e saj ndikimet tematiko-estetike të titanëve të letërsisë botërore, amerikane dhe afrikano-amerikane Mark Tuein, Xhejms Xhojs, Virxhinia Ulf, Uilliam Folkner, Riçard Rajt, Zora Nil Hërston, Ralf Elison, Xhejms Bollduin dhe shumë të tjerë. Po ndalimi pak më gjatë te ndikimet e autorëve të bardhë.

Morison pohon: "Unë nuk jam *si* Xhejms Xhojsi, nuk jam *si* Tomas Hardi, nuk jam *si* Folkneri. Unë nuk jam *si dikush*, në këtë kuptim. Nuk kam kundërshtim të më krahasojnë me shkrimtarë të tillë jashtëzakonisht të talentuar dhe mjeshtërorë, por kjo më lë disi të varur prej tyre, kurse unë e kam të qartë se përpjekja ime është të jem *si* diçka që ndoshta është shprehur e plotë vetëm përmes muzikës."[273] Morisoni dëshiron që kritikët të përqendrohen dhe të studiojnë estetikën e saj zezake bazuar te kultura afro-amerikane, muzika e xhazit dhe dialekti i veçantë zezak. Por ne mendojmë se studiuesit e letërsisë nuk duhet të bien në grackën e autorit, pasi detyra e tyre është e ndryshme nga ajo e autorit. Në këtë rast, nuk duhet të anashkalohen ndikimet e tjera të rëndësishme estetike, pasi vepra e Morisonit është tepër komplekse dhe ngërthen një larmi të madhe ndikimesh estetike.

Vetë Morisoni ka pohuar se gjatë shkollës "librat që studiova ishin perëndimorë, dhe, e di, isha shumë e magjepsur prej tyre, dhe asokohe çdo informacion që merrja për *njerëzit e mi* më dukej i largët dhe i palatuar. Si të thuash, ata nuk i kishin lexuar gjithë ata libra të mrekullueshëm. […] Vetëdija e të qenit zezake, më duket se më ndodhi pasi u

[271] Jane Bakerman, "The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison", in , Danielle Gutherie-Tailor (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University of Press of Mississippi, 1994, p. 38.
[272] Toni Morrison, *Memory, Creation and Writing*, Thought, Vol. 59, No. 4, 1984, p. 386.
[273] Nellie McKay, "An Interview with Toni Morrison," *Contemporary Literature*, 24 (1983): p. 426.

diplomova në (Universitetin) Kornel."[274] Morisoni ka studiuar me thellësi letërsinë klasike greke dhe ka shkruar desertacionin për Folknerin dhe Virxhinia Ulfin. Leximet dhe studimet e hershme ndikojnë dhe lënë gjurmë të thella te çdo lexues. Pyetjet që lindin vetëvetiu janë: a është e mundur t'u shpëtosh ndikimeve të shkrimtarëve të tillë? A i ka shpëtuar Morisoni ndikimit të tyre?

Përgjigja në këndështrimin tonë është e thjeshtë: jo. Nuk është aspak e lehtë t'u shpëtosh ndikimeve të shkrimtarëve të mëdhenj dhe këtë fakt e pohojnë shumë studiues të letërsisë amerikane. "Ajo ndikohet nga Melvili, Hothorni dhe Folkneri në besimin e saj te forca e mitit dhe e legjendës letrare dhe te shprehja përmes tyre e paradokseve dhe shumëkuptimësive të identitetit njerëzor."[275]

Morisoni, si edhe shumë shkrimtarë të tjerë të shquar, ka një adhurim për mitologjinë dhe teatrin e vjetër grek. Shkrimtarja shkruan se "ka shkrimtarë zezakë të mëdhenj dhe të shquar, të mençur dhe të talentuar të cilët jo vetëm e pranojnë letërsinë perëndimore si pjesë të trashëgimisë së tyre, por edhe e kanë përdorur atë në mënyrë të dobishme për të ndriçuar të dyja kulturat."[276] Duke qenë se pohimi është për "shkrimtarë zezakë", ai vlen plotësisht edhe për prozën dhe estetikën e Morisonit, e cila gërsheton dhe ndriçon të dyja kulturat, perëndimore dhe zezake. Shkrimtarja gjen të përbashkëta midis korit të vjetër grek dhe elementeve rrëfimore gojore zezake, të mishëruara bukur tek aftësitë oratorike të priftërinjve të kishave në bashkësitë zezake. Fundet e romaneve të Morisonit përçojnë fort ndjesinë e një katharsisi, edhe pse shkrimtarja mëton se ndikimi për to vjen nga muzika e xhazit.

Mark Tueini ishte shkrimtari amerikan i cili u ndikua shumë nga format e gjuhës së folur dhe nga humori. Vepra më e famshme e tij, "Aventurat e Hakëllberi Finit", nuk është e ndërtuar sipas traditës romanore të kohës. Romani nuk ka as fillim as mbarim të qartë (pikërisht si në muzikën e xhazit) dhe vrulli i veprës buron nga largimi i Hakut prej kornizave shoqërore të kohës. Edhe pse Mark Tueini nuk ishte shkrimtar zezak, ai ishte ndër të parët që pasqyroi me saktësi të madhe të folmen tipike zezake. Gjurmët e ndikimeve estetike të Tuenit, veprën e të cilit Morisoni e njeh me shumë hollësi, janë të dukshme në romanet e Morisonit. Ashtu si Tueini, edhe ajo në romanin e parë, "Syri më i kaltër", përzgjedh si rrëfimtare një fëmijë të qashtër, e cila e rrëfen ngjarjen edhe me naivitetin e fëmijës edhe me pjekurinë e së rriturës shumë vite pas ngjarjes. Dialogët, të cilët Morisoni i përdor dendur, përshkohen edhe nga humori shpotitës tipik i Tuenit, edhe nga thukëtia tipike e Hemingueit.

Xhejms Xhojsi është shkrimtari më i spikatur i lëvizjes moderniste dhe ndikimi i tij në lëmin e letërsisë është i jashtëzakonshëm. Veprat e tij, duke filluar nga përmbledhja me tregime "Dublinasit", e më pas romanet "Portreti i artistit djaloshar", "Uliksi" dhe "Zgjimi i Fineganëve", e zgjeruan horizontin e letërsisë mbarëbotërore. Disa nga risitë që ai solli në letërsi u identifikuan edhe si teknikat kryesore avangardiste të modernizmit si: përdorimi i "përroit i ndërgjegjes", rrëfimi i copëzuar dhe i shumëfishtë, pasiguria (veçanërisht në fundin e romanit), përqendrimi tek epifania e personazheve, përdorimi dhe përmbysja e miteve, përdorimi i simbolizmit dhe aluzioneve, eksperimentimi i

[274] Bessie W. Jones dhe Audrey L. Vinson, "Interview with Toni Morrison"; *The World of Toni Morrison*, Dubuque, Iowa; Kendel/Hunt, 1985, p. 131.
[275] Maks Daiu, *Profile prozatorësh modernë amerikanë*, Shtëpia Botuese e Librit Universitar, Tiranë, 2000, f. 135
[276] Toni Morrison, *Memory, Creation and Writing*, Thought, Vol. 59, No. 4, 1984, p. 389.

skajshëm gjuhësor, shkrirja kohore midis së shkuarës dhe së tashmes, shtysa për të flakur të vjetrën dhe për ta zëvendësuar atë me të renë, përqendrimi te përjetimet shpirtërore apo te bota e brendshme e personazheve dhe mbi të gjitha theksimi i aspektit estetik përkundrejt atij moral.[277] Këto risi letrare u përdorën dhe u pasuruan edhe nga shkrimtarët e tjerë bashkëkohës, midis tyre edhe titani i letërsisë amerikane Uilliam Folkner.

Këto teknika letrare të përmenduar më sipër i gjejmë të përdorura, disa më dendur e disa të tjera më rrallë, edhe në prozën pasmoderniste të Toni Morisonit. Por ngjashmëria më e madhe midis tyre duket se ka të bëjë me thelbin apo qendrën e ndërtimit të romaneve. Zemra e ronaneve të Xhojsit është një mit i veçantë që përzgjedh autori, si miti i Dedalit apo ai i Odiseut. Në të njëjtën mënyrë vepron edhe Morisoni, e cila përzgjedh mite, legjenda apo përralla të bashkësisë afrikano-amerikane. "Pasuria e madhe e romanit "Kënga e Solomonit" qendron te origjinaliteti me të cilin autorja, ashtu si Xhojsi, e organizon projektin e saj të pëkufizimit kulturor [afrikano-amerikan] te miti i fluturimit. Edhe në romanin e Xhojsit, ["Portreti i artistit djaloshar"], i cili merrej shumë me estetikën, baza është miti i Dedalit, […] Por miti i fluturimit i Morisonit ka të bëjë me lirinë dhe jo me artin [si në rastin e Xhojsit]."[278] Edhe në romanet e tjera të Morisonit tharmi është një mit apo përrallë, përralla e "rosakut të shëmtuar" te "Syri më i kaltër", përralla e "vëlla lepurit dhe kukullës prej katrani" te romani "Kukulla prej zifti" apo miti i "fëmijës abiku" tek "E Dashura". Por këtë aspekt do ta trajtojmë më hollësisht në kreun për realizmin magjik të autores.

Simbolizmi i emrave i përdorur si nga Xhojsi ashtu edhe nga Morisoni është shumë tërheqëse. Në romanin e Xhojsit personazhi kryesor quhet Stiven Dedalus, ku emri Stiven është një aluzion i pastër për shenjtorin Stefan, martiri i parë kristian, i cili ishte në konflikt fenë zyrtare, ashtu si edhe personazhi kryesor që është në konflikt me shoqërinë e vet. Ndërsa mbiemri Dedalus është aluzion i qartë nga mitologjia greke. Proza e Morisonit gëlon me emra personazhesh që shprehin shumë më tepër se identifikim individual. Gati të gjithë emrat që Morisoni përzgjedh janë ose aluzione të forta ose me simbolikë të spikatur. Pekola Bridlavi (mbiemri i së cilës do të thotë në gjuhën shqipe "mëkon dashuri.") ka mbiemrin e një estetisteje të famshme zezake e cila bëri pasuri të madhe në fushën e parukerisë. Mejkon Dedi (në shqip "i bërë i vdekur") mban një emër edhe më simbolik, pasi në udhëtimin që ndërmerr ai zbulon se si paraardhësit e tij ishin "bërë të vdekur." Frenk Mani (në shqip "para e sinqertë") në romanin "Shtëpia" ka një emër sa qesharak aq edhe domethënës, pasi emri bën kontrast të thellë me varfërinë e personazhit.

Morisoni pranon se jeta e brendshme e personazheve është aspekt i rëndësishëm në prozën e saj. "Aty ku Xhojsi përdor 'epifaninë', një përvojë apo përjetim i brendshëm tepër i fortë, Ulfi përdor atë që ajo e qunate 'çasti i të qenit' apo thjesht 'çasti'. […] 'Epifania' dhe 'çasti' shihen shpesh si [terma] të barabartë, por termi i Ulfit mbart më shumë ndjenjë fizike ndërsa Xhojsi ka më shumë përjetim shpirtëror."[279] Edhe në prozën e Morisonit të gjitha personazhet përjetojnë "epifani" të cilat u ndryshojnë këndvështrimin për jetën dhe botën. Përsiatja e Klaudia Mektiërit në fundin e "Syri më i

[277] Për më tepër shih: Peter Childs, *Modernism*, Routledge, London and New York, 2000, pp 199-206.
[278] David Cowart, "Faulkner and Joyce in Morrison's *Song of Solomon*", *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, ed. David Middleton; Garland Publishing, Inc. London and New York, 2000, pp. 100-101.
[279] Peter Childs, *Modernism*, Routledge, London and New York, 2000, p 169.

kaltër" për fatin tragjik të Pekolës dhe këndvështrimi i saj për fajin e shoqërisë është mbresëlënës. Pasi zbulon të shkuarën familjes, Mejkon Dedi përjeton një dashuri të rigjallëruar për babanë dhe nënën, por edhe për Pilatin dhe Hagarin. Po, ashtu u ndodh edhe Xhadinës dhe Sanit te "Kukulla prej zifti", edhe Frenkut dhe Jisidrës në romanin e fundit, "Shtëpia".

Në letërsinë amerikane Uilliam Folkneri ushtron një tërheqje letrare të fuqishme dhe të vështirë për t'u anashkaluar. Përpos aspektit tematik të trajtimit të së shkuarës dhe historisë, zhbirimit psikologjik të problemeve të dhunës raciale dhe hulumtimit të qëndresës ngadhnjimtare të zezakëve, Morisoni ka trashëguar nga Folkneri edhe disa tipare estetike të veçanta. "Toni Morisoni e ka zakon, i cili ndoshta mund të gjurmohet te ndikimi mbytës i Uilliam Folknerit, të zhyet në rrëfim para se lexuesi të kuptojë gjë se ç'po ndodh."[280] Koha rrëfimore që karakterizohet nga shkrirja e së shkuarës dhe së tashmes, teknika e rrëfimit të shumfishtë, ku zërat e ndryshëm rrëfimorë ndërthuren për të dhënë një tablo sa më të plotë të ngjarjeve të përshkruara, si edhe ndikimet gjuhësore sintaksore dhe fjalëformuese janë tipare letrare të huazuara nga Folkneri.

Të gjitha romanet e Morisonit shpërfaqin parapëlqimin e shkrimtares për rrëfimin e shumëfishtë folknerian. Përdorimi i gjerë i kësaj teknike romanore është i lidhur ngushtë me besimin e Morisonit se edhe rrëfimi është një formë pushteti ku të gjithë duhet të marrin pjesë. Sfida ndaj rrëfimit nga një këndvështrim është në vetvete një sfidë ndaj hegjemonisë që mbyt zërat e grupeve të skajuara nga shoqëria. Në romanin "E Dashura" zërat rrëfimorë ndërthuren nën drejtimin e një rrëfimtari të jashtëm që mund të lexojë mendimet e personazheve njëri pas tjetrit, duke shkrirë plotësisht edhe kufijtë kohorë midis së tashmes dhe së shkuarës. Po të njëjtën ndërthurje zërash dhe shkrirje kohore e hasim edhe te romanet "Xhazi" dhe "Parajsa".

Në dy romanet e fundit të shkrimtares, "Një akt mëshire" dhe "Shtëpia", dallohet një ndikim edhe më i fortë i Folknerit. Përpos gërshetimit të zërave, ku çdo personazh rrëfen kapitullin e vet, dhe shpërbërjes së kronologjisë kohore, Morisoni e ndërton romanin "Një akt mëshire" në formën e një udhëtimi që të sjell në mendje romanin "Kur po vdisja" të Folknerit. Në të njëjtën mënyrë që Folkneri krijon hapësirë rrëfimore për shumë personazhe duke ruajtur zërin kryesor të Darlit, edhe Morisoni i jep secilit personazh hapësirë, duke ndërthurur rrëfimet e tyre me zërin kryesor të Florensës. Në mënyrë të njëjtë vepron edhe me strukturën e romanit "Shtëpia", ku zëri kryesor rrëfimor është Frenku.

Kjo teknikë rrëfimi nga shumë këndvështrime përdoret nga Morisoni edhe për tregimin e ngjarjes kryesore në qendër të romanit. Ashtu si Folkneri rrëfen nga disa këndvështrime vdekjen e Edi Bandrenit, edhe vrasja e foshnjës tek "E Dashura" tregohet nga të gjitha këndvështrimet e personazhve të pranishme, Mësuesit, nipit, gjuetarit të skllevërve, sherifit, Bejbi Sagsit, Stemp Peidit, dhe Setës, ndërsa detejet e përzgjedhura nga secili syresh jo vetëm plotësojnë kuadrin e ngjarjes por edhe shpalosin karakteret e vetë personazheve. Ky është sa ndikim nga Folkneri aq edhe nga muzika e xhazit. Në të njëjtën mënyrë të shumëfishtë rrëfehet edhe përdhunimi i Pekolës, edhe vrasja e Dorkasit dhe përçudnimi i fytyrës së saj gjatë varrimit, edhe vrasja e grave të Manastirit te "Parajsa".

[280] John Updike, *Dreamy Wilderness: Unmastered Women in Colonial Viginia*, New Yorker, November 3, 2008, p. 36.

Të gjitha ndikimet e estetikës perëndimore që shpërfaq proza e Morisonit nuk e zbehin aspak origjinalitetin e artit letrar të nobelistes, përkundrazi i japin atij vlera universale. Natyrisht interes më të madh në estetikën e Morisonit kanë aspektet që lidhen me bukurinë e kulturës dhe artit zezak, prandaj edhe pjesët vijuese do të përqendohen pikërisht tek elementet estetike afrikano-amerikane në prozën e Morisonit.

4.2. Koncepti morisonian i bukurisë

Gjatë viteve ’60 Lëvizja për të Drejtat Civile në ShBA nisi të trumpedonte parullën “e zeza është e bukur” (*Black is Beautiful*). Parrulla nënkuptonte qartë dëshirën e racës së zezë për të përshkruar bukurinë e vet. Morrisoni, e cila shquhet për qendrimet e spikatura dhe befasuese për mjaft çështje të tilla, edhe për atë rast reagoi krejt ndryshe nga ç’pritej. Së pari, ajo e quajti “një ide të të bardhëve, e kopjuar nga zezakët”[281] dhe së dyti, “përqendrimi te fakti nëse jemi të bukur është një mënyrë për të matur një vlerë e cila është e parëndësishme dhe tërësisht e bardhë dhe shqetësimi për këtë punë është një skllavëri e pashërueshme e shqisave”[282] Reagimi ndaj kësaj çështjeje përçon thelbin morisonian të konceptit të bukurisë fizike në shoqërinë bashkëkohore, ku popullariteti i konkurseve të bukurisë ka marrë përmasa të përbotshme. Morisoni pohon: “koncepti i bukurisë fizike si vyrtyt është një nga idetë më të trasha, më të rrezikshme dhe më shkatërruese të botës perëndimore, dhe ne (bashkësia zezake) nuk duhet ta përkrahim fare këtë ide.”[283] Studime të shumta të prozës së Morisonit përqendrohen te rreziqet që mbart brendësimi i parimeve të bukurisë fizike, sidomos në romanin “Syri më i kaltër”, por ka pak studimet për teknikat rrëfimore që shkrimtarja përdor për ta shtyrë lexuesin drejt një perceptimi të ri dhe gjithëpërfshirës të bukurisë.

E bukura është kategori thelbësore e estetikës, dhe mund të themi se syri është shqisa mbizotëruese, ndër shqisat e tjera njerëzore, në përcaktimin e bukurisë, sepse syri ka aftësi të këqyrë sende apo njerëz edhe afër, edhe larg. Por, përparësinë e syrit në largësi e drejtpeshon mungesa e vështrimit në thellësi apo përtej dukjes. Te “Letra për shurdhmemecët” Didëroi pohon se nga të gjitha shqisat “syri është më sipërfaqësori [...] prekja më e thella dhe më filozofikja.”[284]

“Bukuria është në syrin e atij që shikon” është një proverb në gjuhën angleze, ku djepi i bukurisë fizike vendoset në syrin e vëzhguesit. “Bukuria gjendet nën lëkurë” kumton një tjetër fjalë e urtë, e cila e zhvendos bukurinë në brendësi ku fuqia e shikimit nuk arrin. Për Morisonin, përcaktimi i bukurisë prej syrit të vëzhguesit nënkupton skllavërimin e shqisave të tjera njerëzore, prandaj në prozën e saj, ajo e zgjeron konceptin e bukurisë fizike duke përfshirë në procesin e përcaktimit edhe shqisat e tjera, si nuhatjen, dëgjimin, shijimin, dhe ndijimin, veçanërisht përmes prekjes. “Në rrëfimet e saj, bukuria varet nga aftësia apo synimi i vëzhguesit, dhe shpaloset prej punës me trup ose me duar ose me imagjinatë.”[285] Ky zgjerim i konceptit të bukurisë dhe teknikat rrëfimore të

[281] Toni Morrison, *“Behind the Making of the Black Book”, Black World 23*; (February 1974), p. 89.
[282] Ibidem.
[283] Ibidem.
[284] Cituar te: Katherine Stern, "Toni Morrison's Beauty Formula", Marc C. Conner (ed.) *The Aesthetics of Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 84.
[285] Ibid, p. 79.

përdorura, të cilat e ftojnë lexuesin drejt shqyrtimit të parimeve të tjetërllojta të bukurisë do të jenë objekt i këtij sythi të punimit.

Për Morisonin, konceptet e bukurisë dhe shëmtisë njerëzore janë sa këndellëse, edhe të mistershme, prandaj në veprën e saj është e vështirë të heqësh një vijë të qartë ndarëse midis tyre. Dy janë arsyet thelbësore pse Morisoni e lufton përqendrimin njerëzor te bukuria fizike. Ajo sheh te ndarja midis bukurisë dhe shëmtisë një simotër të ndarjes së vjetër midis pronarit dhe skllavit. Përpjekja e pronarëve të bardhë për t'i përshkruar zezakët si të shëmtuar, vetëm për shkak të lëkurës së zezë, ka pasur ndikim dhe ka shkaktuar një kompleks të kahershëm inferioriteti te shumë shkrimtarë afrikano-amerikanë, por në veprat e Morisonit ka shëmti te bukuria dhe bukuri te shëmtia. Bukuria fizike për Morisonin nuk ka vlerë nëse nuk shoqërohet edhe me bukurinë e shpirtit, ndërsa shëmtia e shpirtit është padyshim e liga më e madhe njerëzore. "Kur fuqia e njeriut qendron te bukuria, kur përqendrimi është te dukja dhe jo te qenia, atëherë jemi në bela."[286] Ndërsa arsyeja e dytë ka të bëjë me besimin e Morisonit se "bukuria nuk është thjesht diçka që mund ta shohësh; por diçka që duhet ta bësh."[287] Kur Morisoni pohon se gratë zezake më mirë të jenë të dobishme sesa të bukura, ajo shpalos edhe aspektin e dobishmërisë së bukurisë, i cili bie ndesh me bukurinë e padobishme të Narcisit, që vetëm vështronte imazhin e vetvetes derisa u mbyt në liqen.

Përpjekja e Morisonit për të përshkruar bukurinë fizike si një koncept më të gjerë është edhe një sulm ndaj përpjekjeve të të bardhëve për të portretizuar zezakët si të shëmtuar fizikisht. Morisoni pohon se "shumë më interesante sesa parulla jonë "E zeza është e bukur" ka qenë vendosmëria e të bardhëve për të shpalosur shëmtinë tonë. Nuk duket se ka qenë kusht parësor për ndonjë shoqëri tjetër skllavopronare, të cilat duket se e pranonin bukurinë e pronës së tyre njerëzore, pa pasur as mëdyshjen më të voglën se mund të hiqnin dorë nga e drejta pronësore mbi jetët e skllevërve."[288] Pra, këmbëngulja për shëmtinë fizike duket se është e lidhur me zezakët për shkak të ngjyrës së lëkurës, prandaj Morisoni e zgjeron dhe e thellon konceptin e bukurisë përtej dukjes, duke ofruar parime të reja vlerësimi. Qasjen e veçantë për bukurinë fizike, Morisoni e shpalos në të gjitha romanet, por tema ka forcë qendrore te "Syri më i kaltër", "Sula", "Kënga e Solomonit", "Kukulla prej zifti" dhe "Xhazi".

Vepra e Morisonit i jep përparësi të dukshme botës femërore, prandaj edhe ne do të përqendrohemi kryesisht te bukuria fizike femërore, të cilën Morisoni e lidh ngushtë me industrinë e bukurisë dhe botën e produkteve kozmetike. Shpotia e Morisonit ndaj bukurisë fizike si vyrtyt del në pah prej qesëndisjes që ajo i bën botës së kinemasë dhe reklamave si dhe industrisë së produkteve kozmetike të bukurisë, të cilat janë të lidhura ngushtë me botën e grave zezake që në fillimet e shekullit të njëzetë. Në vitet '20, Madam Uoker (e cila emrin e lindjes e kishte Sara Bridllav) bëri pasuri të madhe në Harlem dhe ishte një nga estetistet më të njohura zezake të kohës. Kur mbiemrin domethënës të saj Morisoni ia vesh personazhit të Pekola Bridllavit, duket sikur shkrimtarja ngre pikëpyetje pikërisht për bukurinë e jashtme, sepse dëshira për të qenë e bukur nuk ushqen dashuri por vetëpërçmim te Pekola.

---

[286] Toni Morrison, Rediscovering Black History, Carolyn C. Denard (ed) *What Moves at the Margin*: *Selected Nonfiction*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 41.

[287] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, (Afterword), Vintage, London, 1999, p. 167.

[288] Toni Morrison, Rediscovering Black History, Carolyn C. Denard (ed) *What Moves at the Margin*: *Selected Nonfiction*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, pp.46-47.

Efektet shkatërrimtare të rendjes pas bukurisë fizike të modeluar sipas traditës së bardhë kanë përparësi thelbësore te "Syri më i kaltër". Në pasthënien e ribotimit të romanit më 1993, Morisoni shpjegon se shkëndijën për të shkruar këtë vepër e mori nga një shoqe e shkollës fillore, e cila dëshironte shumë të kishte sy të kaltër, dhe e përçmonte identitetin e saj zezak. Morisoni shton se "në dëshirën e saj ishte i dukshmëm vetëpërçmimi. Edhe tani, njëzet vjet më vonë, unë vras mendjen se si e mëson njeriu këtë gjë? Kush ia thotë? Kush e bënte atë vajzë të ndihej se do të ishte më e mirë po të ishte një krijesë jo normale [zezake me sy të kaltër] sesa ajo që ishte vërtet?"[289] Këto janë disa nga pyetjet që Morisoni rreket t'u përgjigjet në roman.

"Syri më i kaltër" është pasqyrim i trysnisë shoqërore për t'i imponuar individit standarde të njësuara të bukurisë fizike, të cilat shpërfillin shumëllojshmërinë njerëzore. Në thelbin e vet, kjo qasje nuk është shumë e ndryshme nga dëshira për të imponuar një status të ngurtë shoqëror të pronarit dhe skllavit, ku përcaktuesi i standardit është ose pushteti ose shumica. Sipas Morisonit, dëshira e Pekolës për të pasur sytë më të kaltër në botë ishte dëshmia se bashkësia zezake i ishte dorëzuar kësaj pikëpamjeje tepër të dëmshme, veçanërisht për brezin e ri. Në romanin "Syri më i kaltër", të gjithë pjesëtarët e familjes Bridllav janë të kurthuar në qerthullin e vetëpërçmimit të shkaktuar më së pari nga besimi i tyre se janë të shëmtuar, dhe si të tillë edhe të përjashtuar nga shoqëria. Morisoni pohon: "I shihje dhe pyesje veten pse janë kaq të shëmtuar. I shihje më nga afër dhe dhe nuk e gjeje dot burimin e shëmtisë. Pastaj e kuptoje se buronte nga bindja, bindja e tyre. Ishte sikur një padron misterioz e i gjithëditur t'u kish dhënë një mantel shëmtie dhe ata e kishin pranuar."[290] Rrëfimtari shton se Bridllavët e shihnin provën e shëmtisë së tyre në "çdo pllakart, çdo film, çdo shikim" duke i mëshuar edhe rolit të ngrehinës shoqërore në përcaktimin e standardeve të bukurisë dhe të shëmtisë. Prandaj, Morisoni orvatetet të përshkruaj të gjitha forcat shoqërore që i bëjnë zezakët të ndihen të shëmtuar, duke filluar nga librat shkollorë dhe shkolla, e duke vijuar me reklamat e produkteve, imazhet kinematografike, dhe deri te vetë bashkësia zezake. Ironia është therëse ku Morisoni përshkruan një grup djemsh zezakë që e fyejnë Pekolën, por edhe njeri-tjetrin, duke e thirrur "negre", fyerje, e cila, si dëshira e Pekolës, tregon në mënyrë të pavetëdijshme vetëpërçmimin.

Rrezikun e brendësimit të standardeve të jashtme të bukurisë, Morisoni e bën të qartë që te titulli i romanit. Në titull përdoret sipërorja "më i kaltër", pasi në fund të romanit, kur Pekola e çmendur bisedon me miken e saj imagjinare, ajo dëshiron të ketë sytë më të kaltër në botë, por në titull autorja përdor njëjësin "syri" duke e shpërfytyruar kështu standardin e bukurisë, pasi dikush me një sy të vetëm nuk mund të jetë i bukur, sikurse një zezake me sy të kaltër është diçka e rrallë. Rrezikun që buron nga këto pikëpamje, Morisoni e përforcon edhe me periudhën kohore kur i vendos ngjarjet, të cilat zhvillohen në Lorein të Ohajos në vjeshtën e vitit 1939. Në atë periudhë, Evropa ishte e përfshirë nga Lufta e Dytë Botërore dhe Morisoni e shfrytëzon sfondin historik për të mbështetur me prova të vërteta historike bindjen e saj për tiparet e bukurisë fizike. Amerikanët e asaj periudhe, por edhe sot, i çmonin shumë flokët e verdhë dhe sytë e kaltër, si te vajzat e vogla, ashtu edhe te kukullat që shiteshin për t'i argëtuar ato. Këto parametra bukurie ishin më të vlerësuarat edhe nga nazistët, ideali arjan famëkeq i Hitlerit, projekti historik i skllavërimit bazuar, midis të tjerash, edhe te bukuria fizike. Në

[289] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 167.
[290] Ibid, p. 28.

shoqërinë amerikane himnizimi i këtyre standardeve ishte i dukshëm dhe autorja e pasqyron në roman me disa ikona bukurie si filxhanët me fytyrën e Shirli Tempëllit, një fëmijë simbol i bukurisë së bardhë, dhe kukullat bjonde me të cilat luajnë vajzat.

Romani gëlon nga personazhe të cilat ose dëshirojnë të jenë të bardhë ose jetojnë duke ndjekur mënyrën e jetesës së të bardhëve, si Souphed Çërçi, një mulat i cili ndrydh gjithçka që është afrikane te vetja; apo Xheraldina, një grua zezake e cila dëshiron të jetojë sipas mënyrës së jetesës së amerikanëve të bardhë. Kësisoj, fiksimi i Pekolës për të patur sy të kaltër dhe bindja e saj se ajo është e shëmtuar përforcohen edhe nga vetë shoqëria zezake që e rrethon atë. Episodi kur ajo shkon në dyqanin e lagjes të blejë ëmbëlsirat "Meri Xhejn", dhe kur dyqanxhiu Jakobovski përpiqet t'ia marra të hollat pa e prekur, ndikon shumë në forcimin e bindjes se ajo është e shëmtuar dhe njerëzit nuk e duan ashtu si është. Pekola blen ëmbëlsira "Meri Xhejn" të cilat kanë një foto të një bjondeje me sy të kaltër. Kur Pekola ha këto ëmbëlsira, i duket sikur merr kungimin e shenjtë, "si të shijonte trupin e Krishtit"; momenti përshkruhet sikur ta afronte atë një hap më pranë bukurisë së Meri Xheinit.

Polina është shumë e dhënë pas filmave, botë së imazheve të rregulluara me kujdes e cila e moleps me besimin e verbër te bukuria fizike. "Bashkë me idenë e dashurisë romantike, ajo u njoh edhe me një tjetër - bukurinë fizike. Ndoshta të dyja idetë më shkatrrimtare në historinë e mendimit njerëzor. Të dyja fillojnë nga zilia, begatohen nga pasiguria, dhe përfundojnë me zhgënjim."[291] Momenti në kinema kur asaj i bien dy dhëmbët e parë nga shtatzënia është mbresëlënës. Përqasja midis Polinës shtatëzënë dhe pa dhëmbë me shëmbëlltyrën e mrekullueshëme të Xhin Harlout në ekranin e kinemasë është dëshmi e imazheve të cilat kanë shkatërruar besimin e saj se edhe zezakët janë të bukur. Imazhi është një metaforë e fuqishme që ilustron forcat të cilat e kanë kurthuar Polinën në jetën e vështirë dhe të mjerë që ajo bën. Kjo bindje e bën atë të kujdeset për familjen Fisher shumë më mirë nga ç'kujdeset për familjen e vet. Ka një kontrast të thellë dhe të çuditshëm midis kujdesit të saj ndaj vajzës së vogël bjonde të Fishërve dhe kujdesit për të bijën, Pekolën.

Kukullat e vogla bjonde, simbole të bukurisë së bardhë, luajnë një rol të rëndësishëm në roman. Morisoni e shpreh artistikisht shumë bukur çastin kur vajzat zezake luajnë me këto kukullat, dhe u duhet ose të mëtojnë se ato janë "fëmijët e tyre", duke mohuar në mënyrë të pavetëdijshme racën e tyre, ose të mëtojnë se janë shërbëtoret të tyre, si Polina. Por Klaudia, nuk i ka qejf kukullat dhe i shkatërron ato për të zbuluar sekretin e tyre të brendshëm të bukurisë, të cilin natyrisht nuk e gjen. Kjo është metafora e Morisonit për të shkuar përtej dukjes së bukur dhe për të zbuluar edhe një bukuri të brendshme shpirtërore, shumë më e rëndësishme sesa bukuria e dukshme. Nuk është e rastësishme që bukurinë dhe dëlirësinë e Pekolës në roman arrin ta dallojë pikërisht Klaudia, e cila në fund të romanit ngre një akuzë të drejtpërdrejtë ndaj mbarë shoqërisë si bashkëfajtore në shkatërrimin e Pekolës.

Morisoni thekson edhe prekjen si element përcaktues për zbulimin e bukurisë fizike njerëzore. Zgjerimi i konceptit të bukurisë, duke përfshirë prekjen, e përplas Morisonin me traditën perëndimore e cila vlerësonte shikimin si elementin më fisnik ndërsa prekjen si elementin më degjenerues. Aristoteli e quante prekjen ndjesi kafshërore, kurse teoricienët e estetikës së Rilindjes e përforcuan dhe mbështetën qasjen e tij. Për Morisonin, prekja është element i rëndësishëm sepse nënkupton bashkëveprim dhe

[291] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 95.

ndjenja të përbashkëta. Në prozën e Morisonit, detajet poetike të përzgjedhura në lidhje me prekjen, të përforcuara nga imagjinata, e tërheqin lexuesin drejt përmasës së brendshme apo shpirtërore të bukurisë.

Kur përshkruan aktin e dashurisë midis Sulës dhe Ajaksit, të dashurit të saj, Morisoni i përzgjedh me kujdes fjalët të cilat Sula përdor për të shpalosur bukurinë e Ajaksit.

"Nëse marr një copë kamosh dhe e fërkoj fort te koçka, pikërisht te gunga e mollëzës, një pjesë e së zezës do të fshihet. Do të mbetet copëza-copëza te kamoshi dhe nën të do të shfaqet një shtresë floriri. E shoh teksa vezullon nën të zezën. E di që është aty [...]

Dhe nëse marr një limë thonjsh, apo edhe thikën me të cilën qëron Eva - edhe ajo bën punë - dhe e lëmoj floririn, ai do të bjerë dhe do të dalë alabastri. [...]

Pastaj mund të marr një daltë dhe çekiç të vogël dhe ta çukis alabastrin, kështu ai do të thërrmohet si akulli nga goditja e kazmës, dhe midis të çarave do të shoh dheun, pjellor pa gurë apo degëza peme [...]

Do ta fus dorën thellë në dheun tënd, do ta ngre, ta shkrifëroj me gishta, do t'i ndiej ngrohtësinë në sipërfaqe dhe ftohtësinë me vesë nën të."[292]

Në përshkrimin e kësaj skene dashurie, Morisoni ndjek pikëpamjen e zbulimit të bukurisë fizike si punë me duar që përshkon shtresat që nuk mund t'i shohë syri. Të gjitha fjalët e përzgjedhura kanë lidhje me punën e skulptorit, metalpunuesit apo bujkut. Bukuria trupore e të dashurit kësisoj shpaloset në formën e shtresave të abanozit, floririt dhe alabastrit, sikur Ajaksi i Sulës të ishte i njëjtë me Ajaksin homerik. Në rrafshin simbolik, duke kaluar nga abanozi i zi, te floriri, te alabasteri, te dheu pjellor, Morisoni shpalos disa shtresa të bukurisë. Një përshkrim i tillë është grishje që lexuesi të përdorë imagjinatën për të kapërcyer dukjen dhe sipërfaqen, duke prekur dhe ndier brendësinë e njeriut.

Padobishmërinë e bukurisë fizike si dukje Morisoni e trajton edhe te romani "Kënga e Solomonit", kur ironizon përfundimin e Hagarit për lidhjen e saj me Milkmenin. Pas disa ditësh në dëshpërim të thellë sepse Milkmeni e ka braktisur dhe ia ka refuzuar dashurinë, kur Hagari ndeshet me imazhin e saj në pasqyrë, ajo mendon se refuzimi vjen për shkak të pamjes së saj të mjerë dhe pohon:

"- S'do mend! - tha Hagari. S'do mend!

- S'do mend çfarë? - pyeti Pilati.

- Shiko si dukem. Dukem për faqe të zezë. S'do mend që nuk më donte. Unë dukem si mos më keq."[293] Pas këtij zbulimi, Hagari vendos të bëhet e bukur dhe shpenzon gjithë kursimet e fundit të nënës dhe gjyshes. Shpenzimet e Hagarit për të blerë tesha të reja e produkte bukurie si dhe për t'u zbukuruar në parukeri për të rifituar dashurinë e Milkmenit, Morisoni i përshkruan si para të çuara dëm. Menjëherë pasi i blen të gjitha, Hagari e gjen veten në një rrebesh shiu që e lag dhe ia prish të gjitha produktet e blera. Vdekja e saj pason këtë skenë dhe përforcon mendimin se vetëm zbukurimi i pamjes nuk ka dobi. As Hagari, as Milkmeni nuk mund ta kuptojnë bukurinë dhe mirësinë e njëri-tjetrit pasi janë të shkëputur nga rrënjët e bashkësisë dhe shqetësohen dhe përqendrohen vetëm te vetja.

Edhe te romani "Kukulla prej zifti" Morisoni përshkruan bukurinë fizike të shkëputur nga rrënjët e bashkësisë. Xhadina është modele profesioniste dhe mishëron

[292] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1999, pp. 130-131. (Shkronjat e pjerrëta janë të origjinalit.)

[293] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1999, p. 308.

kulmin e bukurisë fizike. Rendja pas këtij synimi i ka sjellë të ardhura, por e ka larguar nga bashkësia zezake. Kur vesh peliçen që i ka dhuruar i dashuri parizien, ajo duket shumë e bukur, por Morisoni thekson gjithmonë nëntëdhejetë fokat e vogla me lëkurën e të cilave është bërë peliçja. Vështirësia e Xhadinës për të krijuar një lidhje me Sanin apo për të kuptuar botën e natyrshme të tij buron nga fakti se ata besojnë në vlera të ndryshme. Kur Sani i pohon se ajo vjen erë, Xhadina e merr këtë si fyerje të rëndë ndonëse për Sanin kjo është diçka krejt e natyrshme. Maninë njerëzore për të mbuluar aromën natyrore të trupit me aroma parfumesh të këndshme Morisoni e ironizon në romanin e mëvonshëm "Dashuria" ku shkruan "Por në vitet gjashtëdhejtë [era e peshkut] u bë problem. Një brez i ri femrash ankohej se u prishte fustanet, oreksin dhe idenë e tyre për romancën. Kjo ndodhi rreth asaj kohe kur bota vendosi se parfumi ishte e vetmja aromë të cilën duhet të thithte hunda."[294]

Ndonëse në veprat e mëparshme Morisoni e ka shpotitur botën e produkteve kozmetike dhe estetikës femërore, sipas besimit të saj se dobishmëria është më e vleshme se bukuria, te "Xhazi" ajo ndryshon qendrim. Duket se Morisoni zbulon një aspekt të rëndësishëm të kësaj bote: krijimin e bukurisë fizike përmes punës me duar, si edhe bashkëveprimin midis grave zezake në sallonet e bukurisë si veprimtari e shëndetshme shoqërore, sidomos gjatë viteve '20, kur estetistet zezake ishin në gjendje t'ia ofronin zbukurimin edhe grave zezake jo vetëm atyre të bardha. Kur i shqyrton me vëmendje takimet kozmetike të Vajëletës, ato janë me të vërtetë raste ku, përpos rregullimit të flokëve, ajo mbledh edhe shqetësimet e grave ose u kumton atyre të vetat.

Romani "Xhazi" është i mbushur me personazhe të cilat duan të ndryshojnë pamjen e tyre. Personazhet "ose duan të ndryshojnë dukjen e tyre ose punojnë në fushën e ndryshimit të pamjes së njerëzve, qoftë edhe me thikë"[295], sikurse u përpoq Vajëleta t'ia pëçudnonte fytyrën Dorkasit. Xhoi është shitës i produkteve të bukurisë Kleopatra dhe Dorkasin e takon teksa po i dërgonte disa produkte kozmetike Shilës. Ndërsa Vajëleta është parukiere e palicensuar që u rregullon flokët klienteve në shtëpitë e tyre. Jeta martesore e çiftit nis e përmirësohet pasi Vajëleta zbrazet nga mllefi dhe vendos "të dashuronte - domethënë të mësonte për Dorkasin"[296] Fillimisht Vajëleta mendonte se Dorkasi ishte e shëmtuar, sikur "diçka i mungonte" paraqitjes së çuditshme. "Kur ia shihje tiparet një nga një, mund t'i admiroje - flokët, ngjyra, trupi. Por të gjitha tiparet së bashku nuk ngjisnin."[297] Vetëm Xhoi është në gjendje të admirojë bukurinë e vërtetë të Dorkasit pasi ajo plotëson mungesën shpirtërore të nënës apo bijës. Edhe momentet e tyre të dashurisë të kujtojnë ato të Sulës dhe Ajaksit, të cilat nisin me prekjet, zbukurimet e pamjes së njeri tjetrit me duar. Skenat e dashurisë në romanet e Morisonit nuk janë asnjëherë përshkrime klinike, por kanë hapësira ku lexuesi mund të sjellë në skenë seksualitetin e vet.

Një aspekt tjetër i veçantë i trajtimit të bukurisë fizike në prozën morisoniane lidhet me qasjen e shkrimtares ndaj deformimeve, gjymtimeve apo plagëve trupore. Ato nuk trajtohen si shenja shëmtie, përkundrazi, përpjekja e shkrimtares është t'i estetizojë ato. Morisoni nuk e përshkruan si shëmtim as kaviljen e deformuar të Polinës te "Syri më

[294] Toni Morrison, *Love*, Random House, London, 2003, p. 10.
[295] Katherine Stern, "Toni Morrison's Beauty Formula", Marc C. Conner (ed.) *The Aesthetics of Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 80.
[296] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 2001, p. 5.
[297] Ibid, p. 201.

i kaltër", as mungesën e një këmbe të Evës apo nishanin mbi sy të Sulës, as mungesën e kërthizës së Pilatit te "Kënga e Solomonit", as vrajat mbi shpinën e Setës tek "E Dashura". Sipas Morisonit, ato shërbejnë për të treguar cenueshmërinë dhe brishtësinë e trupit, por janë shenja të mbijetesës apo qëndresës shpirtërore.

Simbolikën më të fortë në këtë rrafsh e mbart vraja në formën e një qershie të egër mbi shpinën e Setës. Nga rrahja çnjerëzore me kamxhik Setës i formohet në shpinë një shumësi vrajash rrëqethëse në trajtën e një peme qershie të egër, një nga imazhet më tronditëse të romanit. Dy personazhe i kundrojnë vrajat në shpinën e Setës: Ejmi, vajza e bardhë që e ndihmon gjatë arratisjes, dhe shumë vite më vonë Pol D, bashkëvuajtësi i saj. Tronditjen fillestare nga mizoria e dhunës Ejmi e mbulon duke i thënë Setës se ajo ka në kurriz një pemë qershie të egër "me gjethe dhe fruta." Pyetjet e Ejmit për kuptimin e mundshëm të imazhit janë përpjekja dhe pamundësia e racës së bardhë për të kuptuar trashëgiminë e skllavërisë. Ndonëse fillimisht Pol D hutohet, kur Seta i pohon se ka një pemë në shpinë por nuk e kupton për çfarë bëhet fjalë, kur e sheh "pemën e vrajave" ai prek me butësi dhe puth secilën shenjë. Ai e kupton shumë më mirë se Ejmi domethënien e imazhit rrëqethës. Në një këndvështrim më të gjerë, ripërfytyrimi i vrajës në formën e një peme përbën si përpjekjen dhe besimin në imagjinatë dhe në art për të paraqitur makthet e skllavërisë, si një mënyrë për t'u përballur me to. Vraja në shpinën e Setës është edhe simboli i dhimbjeve dhe maktheve të skllavërisë edhe dëshmia e mbijetesës së Setës, e ngjashme me "shenjën e kuqe të guximit" të Stiven Krejnit.

Në prozën e Morisonit, bukuria është në syrin e vëzhguesit, por kjo nuk mjafton. Syri duhet të jetë i lidhur me mendjen dhe ajo duhet të marrë të dhëna edhe nga shqisat e tjera si hunda, veshët apo duart; kështu edhe mendja çlirohet nga diktati i shikimit, dhe kjo sjell për pasojë çlirimin e shpirtit. Koncepti i gjerë i bukurisë fizike nuk është skllavërues, por gjithëpërfshirës dhe emancipues. Brendësimi i këtij koncepti i mundëson gjithkujt të zbulojë dhe të shohë bukurinë e vet të veçantë.

4.3. Estetika e xhazit në romanet "E Dashura" dhe "Xhazi"

Muzika ka qenë pjesë e pandarë e bashkësisë afrikano-amerikane. Ajo ka luajtur një rol thelbësor në ngjizjen e identitetit zezak dhe ka pasur një ndikim të madh te kultura dhe artet afro-amerikane, duke përfshirë edhe letërsinë. Po ashtu, për Morisonin ajo ka një rëndësi dhe domethënie të madhe. Në shumë intervista ajo e ka pranuar hapur ndikimin e madh që ka pasur muzika si te jeta familjare e shkrimtares edhe te bashkësia zezake, doemos edhe te vepra e saj. "Në shtëpinë tonë luhej gjithmonë muzikë",[298] pohon Morisoni. Në periudhën e fëmijërisë ajo ka qenë e rrethuar nga muzika pasi e ëma ishte një këngëtare xhazi dhe pianiste ndërsa gjyshi ishte violinist. "Zezakët amerikanë janë mbështetur, shëruar dhe mëkuar nga përkthimi i përvojës së tyre në art, posaçërisht në muzikë. Kjo ka qenë e dobishme. [...] Paralelja ime ka qenë gjithmonë muzika, sepse aty gjenden të gjitha strategjitë e artit. [...] Fuqia e fjalës nuk është muzikë, por për sa i takon estetikës, muzika është pasqyra e cila më jep qartësinë e duhur."[299] Nëse mban

[298] Danille Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 275.

[299] Paul Gilroy, "Living Memory: A Meeting with Toni Morrison", *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*, Serpent's Tail, London, 1993, p. 81.

parasysh rritjen mes muzikës dhe adhurimin e Morisonit për të, është i kuptueshëm dhe aspak i rastësishëm roli i muzikës në artin e saj letrar.

Motivet muzikore në opusin e Morisonit i gjejmë në forma të ndryshme, duke përfshirë këngët e punës të skllevërve, spiritualet, muzikën e gospelit, bluzit dhe xhazit. Përvojën muzikore shkrimtarja e ngërthen sa te brendia po aq edhe te struktura dhe stili i romaneve. Shëmbëlltyrën më të bukur dhe më të ndërlikuar të estetikës së xhazit ajo e paraqet në romanet "E Dashura" dhe "Xhazi", ku muzika bëhet mbizotëruese në të gjithë përbërësit e tyre. "Muzika është kudo në romanin e Morisonit "E Dashura"",[300] pohon Lars Ekstein në artikullin e tij për estetikën e xhazit në kryeveprën e Morisonit. Ndërsa "Xhazi" gëlon nga ritmet, tingujt dhe notat e muzikës që i ka dhënë edhe titullin, duke rrezatuar dhe pasqyruar kësisoj gjithë emocionet, idetë dhe veçoritë qendrore të muzikës.

Para se të shtjellojmë elementet e estetikës së xhazit në këto dy vepra, është e dobishme të bëjmë së pari një përmbledhje të disa prej tipareve më të veçanta të kësaj muzike. Me anë të intervistave të shumta, vetë Morisoni i ka ndihmuar studiuesit e veprës së saj në këtë drejtim. Veçoritë e xhazit që Morisoni nxjerr në pah i pohojnë gati tërësisht edhe specialistitët e kësaj muzike.

Në një intervistë të dhënë më 1996 Morisoni radhit pesë tiparet më të spikatura të muzikës së xhazit. Së pari, ajo vëren se "xhazi është improvizim, në kuptimin që mund të ndodhin gjëra të paparashikuara gjatë kohës që vijon interpretimi prandaj muzikantët duhet të jenë në gatishmëri të vazhdueshme."[301] Së dyti, ajo pëlqen shumë natyrën barazimtare të xhazit, ku asnjë nga instrumentet nuk ka epërsi gjatë lojës muzikore, "asnjë zë nuk është i sakti, apo mbizotëruesi."[302] Së treti, kompozimet e xhazit priren të ndjekin një motiv të përgjithshëm muzikor ku një melodi ndërtohet, shkrihet dhe rikrijohet sërish. "Kur dëgjon xhaz […] apo çfarëdo që muzikantët luajnë, dëgjon një melodi dhe pastaj ajo largohet apo duket sikur zbehet teksa muzikantët luajnë tjetër gjë, ose i bien përqark dhe e çojnë në drejtim tjetër. Pastaj, melodia rikthehet dhe [dëgjuesi] e dallon dhe e njeh."[303] E pyetur se si i ka përdorur këto koncepte në romanin e saj, Morisoni pohon: "unë doja që linja rrëfimore apo melodia të përcaktohej menjëherë që në faqet e para, mandej pyetja që lind është nëse rrëfimtari ka të drejtë."[304] Në romanin "Syri më i kaltër" Morisoni vepron në këtë mënyrë. Ajo e zbulon që në fillim ngjarjen tronditëse të romanit: një baba, Çolli, ka përdhunuar dhe ka lënë shtatzënë të bijën, Pekolën. Kjo bëhet "linja kryesore melodike" e romanit, por duke e zbuluar që në faqet e para shkrimtarja e tjetërson, melodinë kryesore dhe e rikthen sërish në fund të romanit. Romani shndërrohet në një përsiatje për shkaqet shoqërore të cilat pjellin prindër të tillë dhe pasojat shkatrrimtare si për familjen po ashtu edhe për shoqërinë.

Karakteristika e katërt e xhazit, sipas Morisonit, ka të bëjë me vendosjen e muzikës në kuadrin historik, pra autorja kishte për qëllim që muzikën ta përdorte si mishërim të frymës afro-amerikane gjatë viteve '20, koha kur zhvillohen ngjarjet në roman. "Xhazi" është kësisoj një vazhdim i romanit "E Dashura", i cili sipas Morisonit,

[300] Lars Eckstein, "A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved*", *African American Review*, Volume 40, Number 2, 2006, p. 271.
[301] Sheldon Hackney, "I Come from People Who Sang All the Time", Interview, *Humanities*, March/April Vol. 17. Issue 1, 1996, p. 5.
[302] Ibid, p. 6.
[303] Ibidem.
[304] Ibidem.

gëlon nga tonet e muzikës së gospelit. Ajo thekson se "për fillimin e shekullit të njëzetë, doja të rrokja atë ndjenjë të zhvendosjes dhe risive e ndryshimeve befasuese që ishin përfaqësuese të shtegtimeve të mëdha që po ndodhnin për afro-amerikanët, dhe natyrisht edhe karakteristikat e muzikës."[305]

Së fundi, Morisoni mëton se muzika e xhazit është e mbrujtur me një lloj romantizmi. Këtë romantizëm lexuesi e gjen të mishëruar në historinë e dashurisë që përshkon romanin "Xhazi". E frymëzuar nga një ndodhi e vërtetë, vepra rrëfen historinë e pamundur të dashurisë midis Dorkasit, një vajze të re tetëmbëdhjetëvjecare, dhe Xhoi Trejsit, një shitësi mallrash kozmetikë, gati gjashtëdhjetëvjecar. I verbuar nga xhelozia, gjatë një mbrëmjeje Xhoi e qëllon me revelver Dorkasin, e cila edhe në prag të vdekjes nuk pranon të tregojë emrin e vrasësit të saj. Vetë Morisoni e shpreh ndjesinë që i la kjo ngjarje kur e lexoi te "Libri zezak" dhe pohon se, "kur e dëgjova për herë të parë, kjo gjë m'u duk edhe romantike, edhe e palogjikshme, pasi ajo ishte vetëm tetëmbëdhjetë vjeçe dhe kaq e re, shumë e re. Është kjo cilësi e romancës, e gabuar por pa dyshim e fortë, që duket se ushqen muzikën e asaj periudhe."[306] Shkrimtarja kishte bindjen se për afro-amerikanët "ai emocion romantik i shkujdesur ishte një pjesë shumë e rëndësishme e mundësisë së rrokur për të fshirë të shkuarën ku individët nuk kishin shumë zgjedhje, aq më pak zgjedhje në dashuri."[307] Ndërsa, kur shtjellon thelbin e personazhit të Dorkasit ajo pohon: "... doja që ajo vajzë e re ta kishte dëgjuar atë muzikë, muzikën e lokaleve të ndaluara, të jetonte rininë dhe të shijonte qytetin, të ishte e gjallë dhe e guximshme dhe rebele."[308]

Morisoni e bën të qartë se muzika e xhazit është një element shumë i spikatur i estetikës zezake. Në esenë e saj "Kujtesa, krijimi dhe shkrimësia" ajo shtjellon pikërisht këtë veçori të veprës së saj e cila është edhe shëmbëlltyra e estetikës zezake. "Nëse vepra ime do të pasqyronte besnikërisht traditën estetike të kulturës afro-amerikane, ishte e domosdoshme që ajo të ngërthente natyrshëm format artistike të kësaj tradite dhe t'i përkthente në fjalë këto forma: antifoninë, natyrën grupore të artit, funksionalitetin, natyrën improvizuese, ndërveprimin me audiencën pjesëmarrëse, zërin kritik që ruan dhe mbron traditën dhe vlerat e bashkësisë, të cilat në vetvete i ofrojnë individit edhe mundësinë për t'i kapërcyer apo thyer kufizimet e bashkësisë apo grupit."[309] Ky pohim përbën edhe thelbin e estetikës morisoniane.

Nëse bën një përqasje të përgjithësimeve të Morisonit për muzikën e xhazit dhe atyre të specialistëve të kësaj muzike, i dallon lehtë njohuritë e thella që ka shkrimtarja për këtë muzikë. Për të mbështetur njohuritë muzikore të shkrimtares dhe për të konfirmuar tiparet thelbësore të xhazit do të japim edhe disa përgjithësime për këtë muzikë të nxjerra nga libri "Stilet e xhazit: historia dhe analiza", shkruar nga muzikanti dhe studiuesi muzikor Mark K. Gridli. Ai e përkufizon xhazin si muzikë e cila ka dy tipare kryesore dalluese: improvizimin dhe ndjenjën e tundjes. Improvizimi është kompozim muzikor i atypëratyshëm. Kur muzikanti improvizon ai sajon nota muzikore teksa luan me instrumentin muzikor. Gridli e krahason improvizimin muzikor me bisedat

---

Sheldon Hackney, "I Come from People Who Sang All the Time", Interview, *Humanities*, March/April Vol. 17. Issue 1, 1996, p. 6.

[306] Ibidem.

[307] Ibidem.

[308] Ibidem.

[309] Toni Morrison, "Memory, Creation and Writing" *Thought*, December 1984, p. 389.

spontane që bëjmë rëndom me miqtë. Gridli mendon se është improvizimi që sjell origjinalitet dhe befasi te kjo muzikë. Kurse ndjenja e tundjes është dëshira që muzika i ngjall dëgjuesit për të kërcyer, duartrokitur, apo trokitur këmbën. Këtë ndjesi muzika e xhazit e krijon kryesisht me anë të ritmit, tingujve apo motiveve melodiozë.[310]

Dy tipare të tjera të dallueshme të xhazit të cilat i nënvizon Mark Gridli janë natyra shuminstrumentale dhe poliritmike e kësaj muzike. Tradicionalisht xhazi është muzikë grupi, paçka se grupi muzikor ka edhe solistin e vet, triot, kuartetet, kuintetet etj. Poliritmi është luajtje e disa ritmeve në të njëjtën kohë. Në xhaz kjo ndërthurje e ritmeve realizohet kur pleksen linjat ritmike të saksofonit, me ato të pianos dhe xhezit.

Së fundi, përsëritja e një motivi të shkurtër muzikor dhe karakteri ndërveprues janë dy veçoritë e fundit të muzikës së xhazit që do t'i shtjellojmë. Motivi i shkurtër muzikor i përsëritur gjatë një kënge xhazi mund të ketë dy funksione sipas Gridlit: "ndonjëherë ai shërben si lajtmotiv qendror, dhe nganjëherë si sfond për solot e improvizuara."[311] Po ashtu edhe karakteri ndërveprues mund të shihet në dy rrafshe kryesore: ndërveprimi midis muzikantëve brenda grupit muzikor, të cilët improvizojnë prore si edhe ndërveprimi midis muzikantëve dhe publikut pjesëmarrës. Me këto tipare të muzikës së xhazit në mendje do të vijojmë me hulumtimin e tyre në dy veprat më të spikatura të Morisonit.

Në romanin "E Dashura" personazhet gjejnë paqe te muzika. Pol D i shpreh vuajtjet gjatë skllavërisë vetëm përmes këngëve që pështpërit me zë të ulët gjatë ditës. Predikimet e Bejbi Sagsit kanë ritmet e muzikës. Me anë të muzikës bashkësia zezake ia del të dëboj të Dashurën dhe të çlirojë Setën dhe Denverin nga dhimbja e së shkuarës. Kuarteti i personazheve qendrore, Seta, Pol D, Denveri dhe e Dashura, ngjason me një kuartet xhazi. Struktura e përgjithshme, por edhe skenat e rëndësishme të romanit, janë qerthullore dhe rrëfehen të copëzuara nga këndvështrime të ndryshme dhe nën drejtimin e një rrëfimtareje kryesore. Në romanin "E Dashura", Morisoni "muzikalizon prozën: ajo hulumton origjinën dhe traditën e xhazit me përzgjedhjen e veçantë të personazheve."[312]

Bejbi Sagsi mishëron kryqëzimin e traditës muzikore afrikane me atë kristiane të himneve dhe psalmeve. Predikimet e saj te çelëtira në pyll karakterizohen nga muzikaliteti i veçantë i gjuhës zezake dhe përçojnë mesazhe të qartë për shërimin e dhimbjes që u ka shkaktuar skllavëria. Tekstet e predikimeve të saj nxisin dashurinë për trupin, ndërsa muzikaliteti i fjalëve, apo këngët dhe vallëzimet që pasojnë synojnë shëlbimin e shpirtit. "Te ky vend këtu ne kemi mishin, mishin që qan, qesh; mishin që vallëzon këmbëzbathur mbi bar. Duajeni! Atje përtej, nuk e duan mishin tuaj. E përçmojnë. Nuk i duan sytë tuaj, duan t'ua nxjerrin. As lëkurën e shpinës nuk ua duan. Atje përtej, duan t'ua rjepin. O populli im, nuk i duan as duart tuaja. I duan vetëm për t'i përdorur, lidhur, prerë, apo zbrazur. Duajini duart. Duajini."[313] Pas predikimit gjithë të pranishmit shpërthejnë në këngë dhe vallëzim të hareshëm.

Ndërsa Pol D pasqyron traditën laike të muzikës së bluzit, me rrënjët në Jugun amerikan. Pol D quhet edhe "burri këngëtar" në roman, pasi sa herë është vetëm ai

[310] Mark C. Gridley, *Jazz Styles: History and Analysis*. 10th ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2008, pp. 4-6.
[311] Ibid, p, 129.
[312] Lars Eckstein, "A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved*", *African American Review*, Volume 40, Number 2, 2006, p. 273.
[313] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 88.

këndon. Në kulturën zezake tekstet e këngëve të muzikës së bluzit përshkruajnë ngjarje të dhimbshme shpirtërore apo fizike, por kanë edhe një lirizëm komik dhe tragjik njëkohësisht. Pol D mundet t'i shprehë traumat e së shkuarës vetëm përmes këngëve të bluzit. Kur Seta e pyet për historinë e tij, ai përgjigjet shkurt: "Nuk e di. Nuk kam folur kurrë për të. Me askënd. Ndonjëherë e këndoj, por nuk ia kam treguar askujt."[314]

Në romanin "E Dashura", shprehjen e brengave me anë të muzikës nuk e kryejnë vetëm personazhet zezake. Edhe Ejmi, vajza e bardhë që e ndihmon Setën gjatë arratisjes, pasi mbaron "punën riparuese", pra, masazhimin e këmbëve të buhavitura dhe përkujdesjen për kurrizin e kamzhikosur të Setës, fillon të këndojë një këngë, tekstin e së cilës Morisoni e paraqet të plotë. Studiuesi Lars Ekstein ka gjurmuar origjinën e asaj kënge dhe ka zbuluar se Morisoni citon disa strofa nga një vjershë e poetit Juxhin Fillds. Gërshetimi i traditës së predikimeve përmes muzikës afrikano-kristiane, me këngët e punës dhe muzikën e bluzit, si edhe me traditën muzikore të evropianëve të bardhë, pa harruar tekstet në gjuhën angleze, është i qëllimtë, pasi këto elemente përbëjnë thelbin zanafillor të përbashkët të muzikës së xhazit në shekullin e nëntëmbëdhjetë.

Në rrafshin strukturor, Morisoni i ndërton edhe skenat edhe krerët e romanit në mënyrë rrethore por duke ndjekur parimin barazimtar të instrumentave në një grup xhazi. Të gjithë zërat rrëfimorë kanë pjesën e tyre në skenën apo kreun përkatës. Copëzat e rrëfimeve që përbëjnë skenën i vërtiten imazhit qendror, e mbështesin dhe e pasurojnë duke iu afruar ngadalë. Po e ilustrojmë këtë ide dukë bërë një analizë të përimtuar qendrës emocionale të romanit, skenës së vrasjes së foshnjës nga Seta.

Tri krerët e fundit të pjesës së parë të romanit përqendrohen te kjo vrasje dhe e rrëfejnë atë në mënyrën tipike morisoniane, nga të gjitha këndvështrimet e mundshme. Këta tri kapituj të shkurtër, të cilët mund t'i përmbledhim si ngjarja, rizbulimi dhe përballja. Në rrafshin estetik, skena është ndërtuar në formën e një kreshendoje deri te ngjarja pas të cilës vijon një diminuendo, pa e braktisur asnjëherë vijën qendrore të gjakut dhe vrasjes. Përballë një tmerri të tillë të gjithë të pranishmit, (përfshirë edhe lexuesin) duhet të improvizojnë një përgjigje, e cila është gjithmonë paragjykuese kur nuk kupton përçudnimin që shkakton skllavëria.

Kapitulli që rrëfen vrasjen nis me ardhjen e "katër kalorsëve", pra mësuesit, nipit, gjahtarit të skllevërve dhe sherifit, të cilët e kanë zbuluar vendndodhjen e Setës dhe fëmijëve të saj. Morisoni e ndan kapitullin në dy copëza rrëfimore: në pjesëzën e parë rrëfen ngjarjen rrëqethëse nga këndvështrimi i ndërthurur i "katër kalorsëve" të bardhë, fillimisht kapësit të skllevërve më pas mësuesit, mandej nipit të tij dhe në fund sherifit. Pjesëza e dytë tregohet nga sytë e Stemp Pejd dhe Bejbi Sagsit. Ky këndvështrim i ndërthurur i mundëson autores të përshkruaj me hollësi gati fotografike, si mendimet e "katër kalorsëve" të bardhëve për ngjarjen edhe atë të Stemp Pejdit dhe Bejbi Sagsit.

Rrëfimi nga këndvështrimi i gjahtarit të skllevërve shtjellon me hollësi metodologjinë e kapjes së skllevërve të arratisur të cilën ai e ka përsosur duke u bazuar te përvojat e mëparshme të tij. Kapësi i skllevërve tregon se kontrolli i banesës kryhet nga tri vetë, ndërsa "ai qendron mbi kalë me pushkën gati sepse skllevërit mund të përqien t'ia mbathin." Por, gjahtari me përvojë pohon se, edhe kur i ke zbuluar se ku janë fshehur dhe ata duket se janë të qetë sepse "duket se e kanë pranuar padobishmërinë e tentativës për të mashtruar të bardhët apo për të vrapuar më shpejt se plumbi i pushkës", sërish duhet bërë kujdes, pasi "pikërisht zezaku që e mban kokën ulur […] nis e bën gjëra të

[314] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 71.

pabesueshme. E kap pushkën nga gryka, apo i vësulet pushkatarit – lloj lloj gjërash."[315] Ky pohim është edhe paralajmërimi se diçka e kobshme do të ndodhë.

Kur rrëfimi kalon te skena e tmerrshme brenda depos së druve, detajet filtrohen nga sytë e mësuesit. Nënkuptimi i Morisonit është i qartë: kjo është vepra e tij, zgripi ku ai e shtyu Setën. "Menjëherë ishte e qartë, veçanërisht për mësuesin, se nuk do kishte më mëtim për pronën. [...] Atje brenda, dy djemtë e gjakosur ishin në tallash, përtokë në këmbët e një zezakeje e cila në njërën dorë kishte një fëmijë të larë në gjak ndërsa në dorën tjetër mbante nga kavilja një foshnjë. Pa e hedhur fare shikimin nga ata, ajo e vërtiti foshnjën drejt murit prej dërrase, dhe meqë doli huq e provoi për së dyti, ndërkohë, si të kishte mbirë nga dheu gjatë çastit çoroditës që burrat kaluan duke kundruar atë që kishte mbetur për t'u kundruar, një djalë zezak (Stemp Pejd) […] çau përmes derës nga pas tyre dhe e rrëmbeu foshnjën nga vërtitja harkore e nënës."[316] Kjo është e vetmja pjesë e rrëfyer nga një i bardhë në gjithë romanin. Xhill Matus e interpreton përzgjedhjen e rrëfimit të vrasjes nga këndvështrimi i mësuesit si një teknikë të Morisonit për t'i shpalosur lexuesit filozofinë kafshërore që ai kishte mësuesi për skllevërit.

Përpos kësaj, teknika e shkrimtares nxjerr në pah edhe disa aspekte të tjera të filozofisë së bardhë sunduese. Mësuesi nuk ndien asnjë keqardhje për çfarë ka ndodhur, shqetësimi i tij i vetëm është humbja e pronës veçanërisht "tri këlyshët zezakë (tani katër, sepse gjatë arratisjes ajo kishte lindur edhe atë që mbante në bark) të cilët ata patën shpresuar se do të ishin gjallë dhe të shëndetshëm për t'i kthyer në Kentaki, t'i merrnin dhe t'i rrisnin ashtu si duhet për të kryer punët kaq të domosdoshme në Shtëpinë e ëmbël."[317] Për këtë humbje të madhe mësuesi fajëson nipin i cili e rrahu Setën "përtej cakut të edukimit." Mësuesi shpalos në këtë pjesë edhe pikëpamjen e tij për skllevërit të cilët ai i barazon me kuajt apo qentë, prandaj edhe i trajton si të tillë. Pikërisht nga ky trajtim kafshëror rreket të largohet Seta duke kryer një akt të tmerrshëm, veprim tipik i një të pafuqishmi i shtyrë në kufirin fundor të dëshpërimit. Mësuesi e ka ndëshkuar nipin që e detyroi Setën të largohej nga "Shtëpinë e ëmbël" duke mos e marrë me vete në gjuetinë e kapjes së skllaves së arratisur.

Nipi tjetër, "ai që i kishte thithur qumështin teksa i vëllai e mbante", nuk arrin të kuptojë pse Seta kreu një verpim të tillë. "Pse shkoi dhe e bëri një gjë të tillë? Për një të rrahur? Dreq o punë, ai ishte i bardhë dhe prapë ishte rrahur një million herë."[318] Moskuptimi i ngjarjes natyrisht i shpie si mësuesin edhe nipin e tij drej nxjerrjes së mësimit të gabuar nga gjithë ngjarja. Para se të largohen, "duke lënë pas sherifin me tufën më të mallkuar të zezakëve që u kishin zënë sytë", si mësuesi edhe nipi dalin në përfundimin se e gjitha kjo ndodhi për shkak "të së ashtëquajturës liri që u jepet njerëzve që kanë nevojë për gjithë përkujdesjen dhe udhërrëfimin e botës, për t'i mbajtur larg nga jeta kanibale që parapëlqejnë të bëjnë."[319]

Pasazhi i fundit i pjesëzës së rrëfyer nga "kalorsët" e bardhë tregohet nga sytë e sherifit. Ai është përfaqësuesi i shtetit dhe ka detyrën ligjore të burgos Setën. Një detaj poetik i arrirë në këtë pjesë është i ftohti që ndien sherifi edhe pse është gusht dhe frika

[315] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1987, p. 148.
[316] Ibid, p. 149.
[317] Ibidem.
[318] Ibid, p. 151.
[319] Ibidem.

që ka për të dalë në diell, e cila simbolizon frikën zyrtare për të përballur dhe demaskuar tmerrin që shkaktonte skllavëria.

Dy kapitujt e shkurtër vijues që mbyllin pjesën e parë të romanit përqendrohen njëri te biseda midis Pol D dhe Stemp Pejd dhe tjetri te ajo midis Pol D dhe Setës. Pol D është i vetmi në qytet që nuk e di se si ka vdekur e bija e Setës, prandaj kur Stemp Pejdi i treguar artikullin me foton e Setës te copa e gazetës, që e ka ruajtur në portofol për tetëmbëdhjetë vjet, Pol D nuk e beson. Këmbëngulja e tij se personi në fotografi nuk është Seta dhe pamundësia për të lexuar janë dëshmi si për mospranimin dhe për moskuptimin e ngjarjes makabre.

Përballja e Pol D me Setën jepet në kreun përmbyllës të pjesës së parë. Edhe ky kapitull është i ndërtuar sipas strukturës rrethore e barazimtare të përgjithshme të romanit. Kur Pol D i tregon Setës artikullin e gazetës dhe e pyet për ngjarjen Seta nis të sillet rrotull tavolinës duke rrëfyer ngjarjen. "Atij zunë t'i merren mendtë. Në fillim mendoi se kjo lidhej me vërtitjet e saj. Ajo i vinte rrotull atij, sikuse i vinte rrotull edhe temës."[320] Seta shpresonte se Pol D, meqë i njihte mirë vuajtjet që kishin kaluar në Shtëpinë e ëmbël, do t'i kuptonte shkaqet që e shtynë Setën drejt aktit të rëndë të vrasjes rrëqethëse të bijës. Seta mendonte se i dërgoi fëmijët në "një vend të sigurt," larg mësuesit dhe filozofisë së tij kafshërore për skllevërit. Akti i Setës, të cilin ajo këmbëngul se e kreu nga dashuria për fëmijët, përçon idenë se skllavëria kishte arritur kulmin në përçudnimin e shpirtit njerëzor: nëna shtyhet drejt zgripit të paimagjinueshëm të vrasjes së fëmijëve. Për ironi, ky akt i solli Setës lirinë për vete dhe fëmijët e mbetur gjallë.

Gjithë struktura e romanit, por edhe e tri pjesëve të tij nëse studiohen më vete, përshkohet nga e njëjta qasje rrethore, por shumëzëréshe. Lars Ekstein ka bërë një përqasje midis pjesës së dytë të romanit dhe pjesës së famshme të muzikës së xhazit, "Dashuri sipërore" të Xhon Kontranos dhe ka zbuluar ngjashmëri mahnitëse sidomos në stukturë. Në pjesën e dytë, po ashtu gjuha merr formën e një vjershe apo teksti kënge, ndërsa shenjat e pikësimit humbasin dalëngadalë. Vargu kryesor bëhet: "Ajo është e imja." Ky refren përsëritet nga Seta, Denveri dhe e Dashura. Por momenti më i rëndësishëm muzikor në roman ndodh në fund, kur të gjithë gratë e bashkësisë mblidhen për të larguar të Dashurën nga shtëpia e Setës dhe nga bashkësia zezake. Ato nisin të këndojnë me zë të lartë dhe tingujt e muzikës e largogjnë fantazën e së shkuarës. Kjo pjesë është mishërimi i efektit shërues që ka pasur muzika për bashkësinë zezake.

Edhe te romani "Xhazi" muzika luan rol thelbësor. Një fakt interesant është se vetë fjala *xhaz* shfaqet vetëm në titull dhe nuk përsëritet më gjatë gjithë rrjedhës së romanit. Në dukje, të krijohet përshtypja se vepra dhe titulli nuk kanë lidhje, mirëpo në një shqyrtim më të hollë romani gëlon nga referencat si të drejtpërdrejta ashtu edhe të tërëthorta për xhazin. Morisoni përdor cilësime të ndryshme për muzikën; rrëfimtari e quan "muzikë e racës", Xhoi Trejsi e quan "muzikë e zezë", Elisa Manfredi me gjykimin puritan e quan "muzikë e ulët" apo "muzikë mejhanesh, pijetoresh, e bordellosh",[321] por gjithmonë mënjanohet fjala *xhazi*. Ndërkohë, përshkrimet e muzikantëve, instrumenteve dhe melodive muzikore mbushin veprën nga fillimi deri në fund sikurse tingujt e xhazit mbushnin rrugët e Harlemit, të cilin Morisoni gjatë gjithë romanit e quan Qyteti (the City). Vlen të theksohet se Morisoni i përshkruan me shumë besnikëri instrumentet e përdorura nga grupet e muzikës së xhazit, ashtu si ato ekzistonin gjatë viteve '20 në

[320] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1987, p. 161.
[321] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 2001, p. 59.

Harlem, duke mos përmendur asnjëherë instrumente të cilat hynë në skenën e xhazit në periudhat e mëvonshme.

Në vitet ’20, kur xhazi zuri të fitonte popullaritet, qëndrimet ndaj kësaj muzike ishin të dyfishta; kishte njerëz të cilët e përçmonin dhe shumë syresh që e pëlqenin. Kurse besimtarët amerikanë e quanin xhazin “muzika e djallit.” Morisoni e pasqyron me mjeshtëri edhe këtë efekt shoqëror të xhazit gjatë asaj periudhe, madje edhe brenda bashkësisë zezake, dhe në roman muzika herë përshkruhet si e neveritshme, provokuese, e rrëmujshme dhe kaotike, herë si hyjnore, gjallëruese, këndellëse dhe shëruese. Nga ky këndvështrim, galeria e personazheve të romanit “Xhazi” mund të vlerësohet edhe si një mikrokozëm afro-amerikan i viteve ’20 që pati reagimet e veta kontradiktore ndaj kësaj forme të re muzikore.

Përshtypjet fillestare për muzikën i jepen lexuesit nga këndvështrimi konservator i Elisës. Në pasazhin e mëposhtëm Elisa shpjegon ndikimin e madh të muzikës së xhazit te rinia e kohës: “Vallëzimet ishin më shumë se të ndyra sepse muzika bëhej gjithnjë edhe më e keqe çdo mot që Zoti mënonte të shfaqej. Këngët fillonin në kokë dhe të mbushnin zemrën, mandej zinin të zbrisnin poshtë e më poshtë te pjesët nën tokëzën e rripit apo nën brez. Poshtë e më poshtë, derisa muzika bëhej kaq e ulët saqë duhej të mbyllje dritaret […] Sepse e dëgjoje gjithkund. Edhe nëse jetoje, si Elisa Manfredi apo motrat Miller, në lagjen Klifton, […] sërish e dëgjoje dhe nuk kishte sesi mos të të binte në sy se çfarë iu shkaktonte ajo fëmijëve në kujdestarinë e tyre – ngrehjen e kokës dhe tundjen qeshrake të vitheve të paformuara”[322]

Duke e ruajtur këtë qasje të ngurtë për xhazin dhe efektin negativ të tij te të rinjtë e Harlemit, Elisa më kot rreket të mbajë mbesën, Dorkasin, larg “Qytetit me muzikën depërtuese që të përvidhet dhe të sfidon çdo ditë.”[323] Kjo përpjekje e Elisës del e pasuksesshme pasi Dorkasi nuk i bën dot ballë ndjelljes së “muzikës së shpejtë.”[324] Joshja fatale nga xhazi përshkruhet kur rrëfimtari pohon se “iluzioni është shtysa e fshehtë e muzikës: truku i besimit se kontrolli është në dorën e tyre; entuziazmi që premtonte.”[325] Elisa po ashtu besonte se kjo muzikë i shtynte njerëzit të “bënin të liga” apo “gjëra të rrëmujshme, aspak të mençura.” Sipas asaj, “vetëm ta dëgjoje ishte njësoj sikur të kishe shkelur ligjin.”[326] Të njëjtin mendim Elisa ka edhe për tekstet e këngëve të xhazit që, sipas saj, janë “fjalë kokëkrisurish makutë, të shthurura dhe të tërbuara.”[327]

Mirëpo si kundërpeshë e këtij qendrimi të ashpër ndaj muzikës së xhazit, Morisoni përshkruan edhe forcën ripërtëritëse të xhazit e cila pasqyrohet në roman përmes linjës tjetër të subjektit, lidhjes martesore midis Xhoit dhe Vajëletës, si edhe përshkrimeve shumë të bukura të muzikantëve të xhazit. Vështirësitë që Vajëleta dhe Xhoi Trejsi kalojnë në lidhjen e tyre nisin të sheshohen dhe të davariten kur Vajëleta “vendosi të dashuronte – dua të them, të mblidhte të dhëna – për 18-vjeçaren, fytyrën e vogël dhe të butë të së cilës ajo e përçudnoi me thikë ditën e varrimit.”[328] Pikërisht kur Vajëleta përpiqet të kuptojë dhe jo thjesht të gjykojë gjithë mllef dhe inat, lidhja e saj

[322] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 2001, p. 56.
[323] Ibid, p. 67.
[324] Ibid, p. 64.
[325] Ibid, p. 65.
[326] Ibid, p. 58.
[327] Ibid, p. 60.
[328] Ibid, p. 5.

martesore fillon të shërohet dhe çifti simbolikisht nis të shijojë xhazin. Në pjesën e parafundit të romanit, kur ata i kanë zgjidhur mosmarrëveshjet dhe e kanë ripërtërirë dashurinë për njëri-tjetrin, Felisia, shoqja e ngushtë e Dorkasit, rrëfen një espisod shumë romantik vallëzimi. "Dikush te shtëpia përtej rrugicës vuri një disk dhe muzika vërshoi edhe te ne nga dritarja e hapur. Zoti Trejs lëvizte kokën sipas ritmit ndërsa e shoqja kërciste gishtat në kohë. Ajo hodhi një hap para tij, kurse ai i buzëqeshi. E meqë doni ta dini, ata po vallëzonin. Çuditshëm, si vallëzojnë pleqtë, ndësa mua më zuri një gaz i madh."[329] Efekti kurues i xhazit e shndërron atmosferën në shtëpinë e Xhoit dhe Vajëletës nga "qetësia e helmatisur" në fillim në "vallëzim shpërblyes" në fund.

Nga kjo pikëpamje, mund të themi se Morisoni e përdor muzikën e xhazit si një metaforë për kushtet në ndryshim të vazhdueshëm të afrikano-amerikanëve gjatë viteve '20, por edhe si përsiatje për përleshjen e përhershme njerëzore midis së mirës dhe së keqes, e vendosur në sfondin shoqëror, historik dhe kulturor të asaj kohe. Kur Vajëleta dhe Xhoi braktisin fshatin në Jugun amerikan dhe me tren i drejtohen Qytetit në Veri, tingujt kaotikë të xhazit janë gjëja e parë që dëgjojnë. Ata tinguj mishërojnë atmosferën e ndryshimit, ankthit dhe shpresës që ndiejnë dy personazhet kryersore dhe që përshkon gjithë romanin.

Përpos përfshirjes së xhazit në brendinë e veprës, Morisoni krijon ndjesinë e veçantë të kësaj muzike edhe me anë të stilit. Duke përdorur përsëritjen, shenjat e pazakonta të pikësimit dhe rimën e brendshme shkrimtarja krijon një sfond poliritmik për "improvizimet" në rrëfim, ndërsa, duke përdorur teknikën rrëfimore ndërvepruese thirrje-përgjigje, ndryshimin e kohës së rrëfimit dhe figuracionin e huazuar nga muzika, ajo e pasuron efektin e xhazit në rrëfim.

Fjalët apo frazat e përsëritura gjatë rreshtave në roman luajnë të njëjtin funksion si notat apo melodité e përsëritura në muzikën e xhazit. Si ilustrim do të analizojmë pasazhin kur Golden Grei e përshkruan dhimbjen që ndien për shkak se nuk e ka njohur apo takuar kurrë babanë si të njëjtë me dhimbjen e prerjes së një gjymtyre.

"Vetëm tani, mendoi ai, tani që e di se kam një baba, ia ndiej mungesën: vendin ku duhej të kishte qenë por nuk ishte. Më parë, mendoja se të gjithë ishin me një dorë si unë. Tani e ndiej operacionin. Kërcitjen e kockës kur copëtohet, mishin e prerë dhe damarët e gjakut të shkurtuar, që derdhin gjakun dhe trazojnë nervat. Ato varen dhe përdrithen. Dhimbje kënduese. Më zgjon me tingujt e saj, i bie telave teksa unë fle kaq thellë saqë ëndrrat më mbyten. Nuk ka asgjë për këtë dhimbje përveç se të largohet nga vendi ku ai nuk është në vendin ku ai ishte dhe mund të jetë ende. Lëre varjen dhe përdredhjen të shohë se çfarë po humbet; lëre dhimbjen të këndojë për tokën ku ai shkeli në vendin ku ai ishte dhe mund të jetë ende. Unë nuk do të shërohem, apo të gjej krahun që më hoqën. Unë do ta përtërij dhimbjen, do ta mpreh atë, me qëllim që të dy ne ta dimë për çfarë është."[330]

Fjalët e përsëritura në këtë pjesë janë: *tani*, *dhimbje*, *gjak*, dhe folja *jam* në kohën e shkuar dhe të tashme, ndërsa frazat e përsëritura janë: *varen dhe përdridhen*, në formë foljore dhe më pas në emërore, *ku ai ishte dhe mund të jetë ende*, *dhimbje kënduese* shndërrohet në *lëre dhimbjen të këndojë*. Këto përsëritje fjalësh dhe frazash e shtojnë ndjeshëm muzikalitetin e prozës dhe rrisin shumë efektin e dhimbjes që ndien personazhi.

[329] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 2001, p. 214.
[330] Ibid, p. 158.

Një analizë të hollësishme stilistikore të gjuhës së kësaj vepre e ka kryer studiuesi Eusebio Rodriges në artikullin e tij "Përjetimi i *Xhazit*", ku, përpos përsëritjes së fjalëve dhe frazave, autori shqyrton edhe shenjat e pikësimit dhe rimën në prozën e Morisonit. Rodrigesi pohon se: "kumbimi i vrazhdë i bashkëtingëlloreve, stakatoja e krijuar nga presjet të cilat prodhojnë ngurrimin e nevojshëm për të përshpejtuar ritmin – të gjitha këto bashkohen për të rikrijuar efektin e xhazit."[331]

"It faked happiness, faked welcome, but it did not make her feel generous, this juke joint, barrel house, tonk-house, music. It made her hold her hand in the pocket of her apron to keep from smashing it through the glass pane to snatch the world in her fist and squeeze the life out of it for doing what it did and did and did to her and everybody else she knew or knew about."[332]

"Ajo (muzika) krijonte lumturi të shtirur, mikpritje të shtirur, dhe nuk e bënte atë (Elisën) të ndihej bujare, kjo muzikë mejhanesh, pijetoresh, dhe bordellosh. E shtynte që ta mbante dorën në xhepin e përparëses që të mos e thyente xhamin e dritares dhe ta rrokte botën në grushtin e saj dhe t'ia nxirrte shpirtin për ato që ajo i bënte, dhe i bënte dhe i bënte asaj dhe cilitdo tjetër që ajo njihte apo për të cilin kish dëgjuar."

Në këtë pasazh nuk është e vështirë të dallosh fjalët e përsëritura, si edhe aliteracionin dhe rimën e brendshme që krijon përzgjedhja e kujdesshme e fjalëve. Në një pjesë tjetër, Dorkasi është e shtrirë në shtrat dhe gjen ngushëllim nga fakti se tingujt e muzikës së qytetit janë gjithëkund dhe aspak larg.

"Dorcas lay on a chenille bedspread, tickled and happy knowing that there was no place to be where somewhere, close by, somebody was not licking his licorice stick, tickling the ivories, beating the skins, blowing off his horn while a knowing woman sang ain't nobody going to keep me down you got the right key baby but the wrong keyhole you got to get it bring it and put it right here, or else."[333]

"Dorkasi ishte shtrirë mbi një mbulesë të pambuktë dhe ishte e lumtur pasi e dinte se nuk kishte vend gjëkundi ku mund të ishe nga ku dikush nuk po i binte klarinetës, nuk po guduliste tastat e fildishtë, apo nuk po i binte xhezit, apo trompës teksa një grua e ditur këndonte askush nuk më pengon dot ti e ke çelësin e duhur zemër por ke vrimën e gabuar duhet ta marrësh ta sjellësh dhe ta futësh këtu ose ndryshe."

Rodrigesi e analizon kështu këtë pjesë: "gjuha e përzgjedhur duket se krijon ritëm, fjalët duket sikur shkrihen dhe nisin të lëvizin, sintaksa bëhet e lëngshme dhe rrjedh. Nuk është thjesht dhe vetëm përdorimi i zhargonit (afro-amerikan) – fjala *licorice stick* për klarinetën, *ivories* për pianon, apo *skins* për xhezin, dhe *horn* për trompën – por këtu tingujt e xhazit që dalin nga teksti janë mjaft të qartë. Rrokjet *ick* dhe *ing* krijojnë një sfond."[334] Në të vërtetë, fjalët që kanë në trup rrokjen *ick* janë të shumta në pasazh dhe ato krijojnë një lloj rime të brendshme me fjalët të cilat mbarojnë me *ing*. Pjesa e fundit e

[331] Eusebio Rodrigues, "Expreriencing *Jazz*" *Modern Fiction Studies*, 39. 3-4 (Fall/Winter 1993): p. 735.
[332] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 2001, p. 59.
[333] Ibidem, p. 60.
[334] Eusebio Rodrigues, "Expreriencing *Jazz*" *Modern Fiction Studies*, 39. 3-4 (Fall/Winter 1993): p. 735.

pasazhit është e ndërtuar me tekstin e një kënge xhazi dhe pa asnjë shenjë pikësimi. Fjalët shkrihen në një fjali të gjatë që mbaron me një pikë e cila duket se nuk e mbyll fjalinë, por krijon një lloj rezonance. Natyrisht, bie në sy edhe aspekti sensual i tekstit. Janë të panumërt pasazhet të cilat mund të analizohen në të njëjtën mënyrë.

Përpos përsëritjes së fjalëve dhe përdorimit të shenjave të pikësimit në mënyrë origjinale, një element tjetër në stilin e Morisonit që e shton efektin e xhazit dhe tonin poliritmik në prozën e saj është edhe struktura e fjalive. Fjalitë e copëzuara qëllimisht, fjalitë e paplota dhe fjalitë e përbëra, të gjata dhe me pikësim jostandard përdoren gjerësisht nga Morisoni për të pleksur ndjesinë e një stakatoje me rrjedhën rrëfimore legato. Për ta ilustruar këtë element do të sjellim si shembull një pasazh nga romani ku Elisa përsiatet për vrasjen e mbesës së saj nga Xhoi. Morisoni krijon fjali me emrat dhe mbiemrat:

"It [the killing] had not been hard to do; it had not even made him think twice about what danger he was putting himself in. He just did it. One man. One defenseless girl. Death. A sample-case man. A nice, neighborly, everybody-knows-him man."[335]

"Nuk kishte qenë e vështirë të kryhej (vrasja); madje nuk e kishte bërë as të mendohej dy herë për rrezikun ku ishte futur. Thjesht e bëri. Një burrë. Një vajzë e pambrojtur. Vdekja. Një shitës atikujsh kozmetikë. Një burrë i gjithënjohur, fqinjëmirë, e babaxhan."

E gjithë pjesa ka ritmin e xhazit, përzierja e fjalive të plota me ato të paplota krjon një rrjedhë të copëzuar që plekset me ndjesinë e improvizimit me gjuhën e cila krijohet edhe nga përcaktori *everybody-knows-him man* (një burrë i gjithënjohur). Këto e shndërrojnë gjithë pasazhin në një njësi poliritmike që shëmbëllen me traditën afro-amerikane të xhazit.

Në kontrast me këtë pasazh me sintaksë të copëzuar, në një pjesë tjetër ku rrëfimtari përsiatet për ndjelljen e zymtë që ka qyteti, Morisoni bën bashkë një numër frazash dhe fjalësh shpesh pa asnjë shenjë pikësimi:

"Dhe sikur të mos mjaftonte, dyert e lokaleve me pije kontrabandë qendronin gjysëm të hapura e në atë vend të errët dhe të freskët një klarinetë kollitet e kruan zërin dhe pret që gruaja ta akordojë. Ajo e ndan mendjen dhe teksa ti i kalon pranë ajo të thotë se është ëngjëlli i vogël i babait. Qyteti gjallëron nga këto: aromëplotë dhe i mirë dhe seksi; lëshon mesazhe sekrete të maskuara si shenja publike: këtej, hapeni këtu, rrezik jepet me qira vetëm me ngjyrë beqarë shitet kërkohet grua dhomë private ndalohen qentë në godinë absolutisht pa kapar pulë e freskët dërgesë e shpejtë falas. Dhe i zoti për hapje bravash, shkallë të errëta. Mbulon rënkimet e tua me të tijat." [336]

Përpos copëzave të fjalive të cilat janë pjesë njoftimesh apo tabelash publike, pasazhi mbaron (në gjuhën angleze) edhe me rimën *moans / own* si të ishte një tekst kënge xhazi. Ashtu si xhazi thelbi i të cilit është të minojë pritshmërinë e dëgjuesit me struktura ritmike, harmonike, eksperimentale dhe jotradicionale edhe Morisoni rreket të krijojë të njëjtin efekt me anë të nërthurjes së strukturave të ndryshme të fjalive me pikësimin e pazakontë dhe jostandard.

[335] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 2001, p. 73.
[336] Ibid, p. 64.

Një element tjetër i huazuar nga xhazi është edhe ndryshimi i kohës së rrëfimit. Morisoni ndërthur rrëfimin në kohën e tashme me atë në kohën e shkuar ashtu si muzikantet e xhazit ndërthurin notat e larta me ato të ulëta. Kjo ndërthurje është në harmoni edhe me brendinë e romanit ku e tashmja pushtohet shpesh dhe ndikohet shumë nga e shkuara, dhe personazhet luhaten midis së shkuarës së tyre traumatike dhe së tashmes ngazëllyese në qytet. Kjo përplasje shkakton edhe tensionin qendror në roman.

Aspekti i fundit i stilit të xhazit në prozën e Morisonit, që e çmojmë të rëndësishëm të shqyrtojmë është përdorimi i vazhdueshëm i fjalëve dhe i figurshmërisë të lidhura me fushën e xhazit. Eusebio Rodriges bën një analizë të hollësishme të fjalëve dhe termave të huazuara nga muzika e xhazit. Madje edhe pasthirrma "Shsht" sipas tij ka tingëllimën e lehtë të xhezit. Fjalë të tilla si, *playing, thrumming, stream, break, threesome, solo, triplet, duet, quartet, rest, clarinet, trumpet*, (luaj, i bie telave, rrjedhë, pauzë, trio, duet, solo, kuartet, pushim, klarinetë, trompë,) etj. mbushin romanin nga fillim deri në fund. Me këto fjalë autorja ndërton po ashtu edhe figura të shumta letrare që nga krahasimet dhe metaforat e deri te zugmat.

Nëse stili pasqyron tingujt dhe ritmet e xhazit, struktura e romanit shëmbëllen me ndërtimin dhe konfigurimin e një kompozimi xhazi. Ashtu si ndodh te muzika, ku melodia qendrore përcaktohet që në fillim, edhe romani duket se "vijën melodike qendrore" e përcakton që në paragrafin e parë. Lexuesi mëson gati gjithë misterin e romanit që në krye: dashurinë e pamundur midis Xhoi dhe Doraksit, mllefin e Vajëletës që e shtyn atë të shkojë në varrim dhe të përçudnojë fytyrën e vajzës dhe dëshirën e kësaj të fundit për të rifituar burrin. Mirëpo, pasi mëson "melodinë qendrore", lexuesi, sipas Rodrigesit, "hidhet pa paralajmërim në një botë të ngatërruar."[337] Pështjellimin e lexuesit e shton edhe shpejtësia rrëfimit, ngutja që duket se ka rrëfimtarja për të dhënë të gjitha detajet e rëndësishme që në faqet e para ashtu si melodia ritmike e trompës së Djuk Ellingtonit në këngën "It don't mean a thing, if it ain't got that swing"[338]. Por, edhe pse lexuesi merr vijën kryesore melodike, ashtu si në një kompozim xhazi, ajo do të shmanget, zbukurohet, improvizohet, përsëritet dhe rikthehet.

Mënyra se si Morisoni e ndan romanin në kapituj është po ashtu ndikim nga xhazi. Krerët nuk kanë numra apo emra: ata ndahen nga njëri-tjetri me një fletë boshe, një pauzë e shkurtër për lexuesit. Mirëpo kreu pasardhës e "rimerr melodinë" aty ku rrëfimtarja e lë në atë pararendës, pra, kreu i ri fillon me fjalën apo shprehjen me të cilën përfundon ai i pari. Kreu i parë mbaron me këtë fjali: "Ai është i martuar me një grua që flet kryesisht me zogjtë. Një prej të cilëve të kthen përgjigjen: "Të dua.""[339] Ndërsa kreu i dytë pas një flete të bardhë e fillon me fjalinë e paplotë "Ose, të kam dashur."[340] dhe mandej zhytet në një hulumtim të së shkuarës së Xhoit dhe Vajëletës. E njëjta teknikë e ndërprerjes dhe rimarrjes së idesë përshkon edhe kapitujt e tjerë të romanit.

Shkrimtarja ndërron vazhdimisht këndvështrimin dhe tonin rrëfimor në roman duke iu dhënë hapësirë të gjitha personazheve, Xhoit, Vajëletës, Dorkasit, Elizës, Golden Greit, Felisias të cilat paraqesin pikëpamjen e tyre për ngjarjet dhe episodet e romanit. Shumësia e zërave rrëfimorë shëmbëllen po ashtu me natyrën shuminstrumentale të xhazit. Kjo mënyrë rrëfimore është dukshëm një shkëputje nga rrëfimi tradicional linear

[337] Eusebio Rodrigues, "Expreriencing *Jazz*" *Modern Fiction Studies*, 39. 3-4 (Fall/Winter 1993): p. 733
[338] Anglisht: "Nuk ka asnjë kuptim, nëse nuk të tund" (përkthimi A. Sh.)
[339] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 2001, p. 24
[340] Ibid, p. 27

me një zë dhe e bën romanin disi të vështirë për lexuesin, por rrëfimin të drejtë dhe të ndershëm.

Pasi kemi zbuluar praninë e muzikës së xhazit në roman dhe ndërthurjen e saj me disa nga përbërësit më të rëndësishëm të romanit, pyetjet përfundimtare që meritojnë përgjigje janë: cila është domethënia e xhazit në vepër? A e përcjell estetika e xhazit frymën e kohës sipas këndvështrimit të Morisonit? A i përforcon kjo estetikë idetë qendrore të romanit? Përgjigjet mund të jenë të larmishme por ne do të përpiqemi të japin interpretimin tonë.

"Xhazi" i vendos ngjarjet në vitet '20 me përsiatje retrospektive që shkojnë deri në fillimin e shekullit. Kjo periudhë është e njohur në historinë e Shteteve të Bashkuara të Amerikës si "epoka e së resë", "periudha e ndalimit"[341], apo nëse do të përdornim termin e F. S. Fitcxheraldit, "epoka e xhazit". Duke e përfshirë ngado në roman, i cili gëlon nga përshkrimet për muzikantët e rrugën, muzikën në shtëpitë e thjeshta dhe klubet e natës, si edhe duke e lënë muzikën të paemër në tekstin e romanit, Morisoni i jep muzikës së xhazit përmasën e përbërësit të rëndësishme të jetës së re qytetare të afro-amerikanëve të asaj epoke.

Muzika po ashtu ndihmon edhe për shtjellimin e temës qendrore të romanit, asaj të shtegtimit të madh të zezakëve nga Jugu agrar drejt Veriut urban dhe përplasjes, tensionit, ankthit, pasigurisë e shpresës që nënkuptonte kjo shpërngulje masive njerëzish. Në këtë pikëvështrim, xhazi shërben si metaforë për hapin e shpejtë, kaotik dhe të improvizuar të jetës së afro-amerikanëve të vendosur në qytetet e mëdha të Veriut gjatë asaj periudhe, si edhe vlerat e reja qytetare të cilat ata nisën të brendësonin. Mirëpo nuk duhet të harrojmë se, paçka se prejardhjen xhazi e ka si muzikë zezake, ai ishte një formë artistike gjithëpërfshirëse si edhe e pëlqyer dhe e dashur për të gjithë njerëzit. Në këtë mënyrë, duke përkthyer në prozë atë muzikë të veçantë zezake që shprehu kaq bukur gëzimet, shpresat, brengat, frikën dhe mundimet e afrikano-amerikanëve, Morisoni orvatet të kryejë me anë të letërsisë të njëjtin përbashkim që solli xhazi në vitet '20 si për afro-amerikanët ashtu edhe për të gjithë amerikanët e tjerë pavarësisht nga ngjyra e lëkurës.

4.4. Tradita e së folmes zezake në prozën e Morisonit

Shumë studiues të prozës së Toni Morisonit pohojnë se një nga aspektet më të spikatura të gjuhës në veprat e saj është mbështetja në traditën shumë të veçantë të anglishtes së folur zezake, ligjerim i cili jo vetëm shpreh por edhe "dëshmon" përkatësinë në këtë bashkësi.

Kur afro-amerikanët u sollën përdhunshëm në Amerikë, ata u privuan nga mjetet për të krijuar artet e tyre dhe në mungesë të tyre gjuha për ta mori një rëndësi shumë të madhe. Gjuha angleze e folur nga skllevërit zezakë është edhe themeli i gjuhës së sotme zezake. Një nga studiueset më të spikatura të anglishtes zezake, Xheneva Smitherman, e ka përkufizuar kështu këtë version gjuhësor në librin e saj shumë të famshëm "Të flasësh atë të folme" (*Talkin That Talk;* 2000): anglishtja zezake "është një formë e afrikanizuar e anglishtes e cila pasqyron trashëgiminë gjuhësore dhe kulturore afrikane të Amerikës zezake si edhe kushtet e skllavërisë, shtypjes dhe jetës në Amerikë. Gjuha zezake është

[341] Periudha nga viti 1919 deri më 1933 kur në ShBA u ndalua prodhimi, tregëtimi dhe përdorimi i pijeve alkoolike.

një ligjërim euro-amerikan me një kuptim, ngjyrim, ton dhe gjeste afro-amerikane."[342] Në kulturën afro-amerikane gjuha është estetikë. Më tej studiuesja vijon: "Shumë zëra të leksikut të anglishtes zezake shfaqin një pasqyrim poetikisht të përshtatshëm të një realiteti më se të rëndomtë. Jo vetëm që leksiku zezak është një mjet por fuqia e figurshme dhe bukuria retorike e tij plotësojnë funksionin e mbijetesës."[343] Anglishtja zezake është një e folme e ndërlikuar ku zëri dhe stilimi pamor ndihmojnë në formimin e kuptimit, që nuk shprehet vetëm përmes fjalëve por edhe me anë të ritmit, tonit dhe veprimit të fjalëve. Të kuptuarit në këtë traditë gojore varet shumë edhe nga njohuritë e lexuesit për bashkësinë, kontekstin, si edhe gjestet. Në romanin "Syri më i kaltër" Klaudia përshkruan pikërisht këtë përvojë kur thotë: "ne u vëzhgonim atyre fytyrat, duart, këmbët dhe dëgjonim për të vërtetën te toni i zërit."[344]

Toni Morisoni është e vetëdijshme për bukurinë e kësaj gjuhe dhe nuk ka ngurruar ta shprehë admirimin për të. Në të gjitha romanet e saj, gjuha letrare pasqyron pikërisht elementet më të bukura të gjuhës së folur zezake, madje shpesh edhe ndodhia që rrëfen përcaktohet nga sistemet e gjuhës së folur. Por t'ua përshtasësh traditën e ndërlikuar gojore të gjuhës normave të gjuhës së shkruar nuk është e lehtë, pasi kjo e fundit nuk përmban simbole për tonalitetin e zërit apo gjestet e shumta jogjuhësore në të folmen zezake. Morisoni ka arritur ta pasqyrojë ngjyresën e së folmes zezake veçanërisht në dialogët e shumtë në veprat e saj. Për ta ilustruar dhe shtjelluar më tej këtë ide e gjykojmë të arsyeshme të sjellim një shembull nga romani "Syri më i kaltër". Është një bashkëbisedim që nëna e Klaudias bën me gratë e lagjes për Henrin, bujtësin e ri në shtëpinë e Mektiërsave, të cilin e rrëfen vetë Klaudia. Ajo kujdeset të sqarojë se "Ne nuk i dëgjojmë fjalët e tyre, por më të rriturit ne i dëgjojmë dhe u kushtojmë vëmendje zërave të tyre.[345]" Shembullin po e japim në anglisht dhe në shqip:

"I kind of thought Henry would marry her one of these days."	- Mendova se Henri do martohej me të këto ditë.
"That old woman?"	- Me atë plakën?
"Well, Henry ain't no chicken."	- E po, as Henri nuk është qengj i njomë.
"No, but he ain't no buzzard either."	- Jo, po as ujk s'është ama.
"He ever been married to anybody?"	- A ka qenë ndonjëherë i martuar.
"No."	- Jo.
"How come? Somebody cut it off?"	- Çne? Mos ia ka prerë kush?
"He's just picky."	- Është thjesht nazeli.
"He ain't picky. You see anything around here you'd marry?"	- S'është nazeli. Ke parë ndonjë këtej rrotull që ia vlen ta marrësh për grua.
"Well … no."	- E po, … jo.
"He's just sensible. A steady worker with quiet ways. I hope it works out all right."	- Është thjesht i zgjuar. Punëtor i rregullt me sjellje të shtruar. Shpresoj të na dalë për mbarë.
"It will. How much you charging?"	
"Five dollars every two weeks."	- Patjetër. Sa do t'i merrni?

[342] Geneva Smitherman, *Talkin that Talk: Language, Culture, and Education in African America*, New York, Routledge, 2000. p. 2.
[343] Ibid, p. 70.
[344] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vantage, 1999, p. 10.
[345] Ibid, p. 9.

"That'll be a big help to you."	- Pesë dollarë çdo dy javë.
"I'll say."[346]	- Kjo do t'ju japë një dorë të mirë.
	- Ashtu themi.

Ndonëse dialogu është dhënë në formë heminguejane, pasi autorja nuk shpjegon se cili personazh po i thotë fjalët, pra, nuk i identifikon frazat apo fjalitë e shprehura me personazhet përkatëse, ai është lehtësisht i kuptueshëm. Çfarë të bie në sy në këtë dialog është pa dyshim shpotitja, gazi dhe miqësia që shprehet përmes fjalëve të dialogut. Lexuesi që ka njohuri për gjuhën e folur dhe imagjinatë të zhvilluar mund të përfytyrojë madje edhe buzëqeshjet e grave apo vendosjet e duarve në bel teksa flasin. Shkurtësia e frazave po ashtu nënkupton shpejtësinë e këmbimit të tyre dhe bashkëbisedimi i thukët nënkupton spontaneitetin e frazave, sikundër ndodh shpesh në biseda të rëndomta. Një element tjetër që del në pah, dhe që nënvizon një tipar tjetër të prozës së Morisonit, është fakti se lexuesit nuk i bëhet i ditur vendi se ku ndodh biseda. Dihet se një nga parimet themelore të letërsisë është pasqyrimi i paplotë gjuhësor, por në prozën e Morisonit "boshllëqet dhe hapësirat" që lexuesi duhet të plotësojë vetë janë edhe më të mëdha për shkak të tipareve të së folmes zezake që ajo i vesh gjuhës së saj letrare. Kjo është arsyeja pse leximi i romaneve të Morisonit kërkon një lexues pjesëmarrës.

Boshllëqet dhe hapësirat që krijohen kur gjuha e folur shkruhet pasqyrojnë po ashtu përdorimin e traditës së gjuhës si një shenjues identifikimi, shenjues për ata të cilët janë pjesë e një bashkësie dhe ata që nuk janë. Në kulturën afro-amerikane përdorimi i saktë i anglishtes zezake përbën identifikimin me këtë grup. Në veprat e Toni Morisonit, kjo veçori del shumë në pah dhe personazhet që e përdornin saktë këtë ligjërim janë pjesë e shëndetshme dhe e integruar e bashkësisë zezake, kurse ata që janë të veçuar apo të mënjanuar prej saj përçudnojnë jo vetëm veçantitë gramatikore dhe leksikore të anglishtes zezake por edhe shqiptimin tipik të saj. Këtë dallim gjuhësor midis personazheve Morisoni e pasqyron mjeshtërisht, jo vetëm kur dallimi është midis një personazhi zezak dhe një të bardhi, por edhe kur bëhet fjalë vetëm për personazhet zezake. Në romanin "Syri më i kaltër" janë tri prostitutat të cilat banojnë sipër shtëpisë së Pekolës të cilat përdorin ritualet e së folmes zezake, dhe për rrjedhojë ato janë pjesë e bashkësisë, kurse Pekola nuk i di dhe as i përdor saktë, prandaj është edhe e përjashtuar nga bashkësia e saj.

Përpos kësaj, Morisoni bën një dallim të qartë midis gjuhës që vë në gojë të prostitutave dhe gjuhës që përdor rrëfimtari kur i përshkruan ato, një anglishte standarde e qëruar dhe e saktë. Me anë të tyre Morisoni i flet bashkësisë zezake, por përmes rrëfimtarit ajo i drejtohet lexuesit më të gjerë që nuk është në brendësi të së folmes zezake. Përdorimi i saktë i së folmes zezake i bën prostitutat pjesë të bashkësisë, po ashtu edhe lexuesin që e kupton përfshirjen e tyre në këtë bashkësi pa ndihmën e rrëfimtarit. Kësisoj, ato kryejnë rolin e rojtareve të traditës gojore zezake në roman. Kjo lloj ndërthurje gjuhësore në të njëjtën faqe të veprës është tregues përkatësie dhe mospërkatësie, përfshirjeje apo mospërfishirjeje në bashkësinë së cilës Morisoni vetë i përket dhe gjuhën e së cilës kaq mjeshtërisht e ka lartësuar.

Një tjetër element i së folmes zezake që gjen pasqyrim në veprat e Morisonit është edhe shpotia shigjetuese (e njohur në gjuhën angleze si *signifyin*[347]). Fjalori Mirrian

[346] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vantage, 1999, p. 9.

[347] Ajo që bie në sy, në emërtimin e këtij tipari, është mungesa e germës fundore 'g', mosshqiptimi fundor i të cilës është po ashtu një tjetër veçori tipike e të folurës zezake.

Uebster e përkufizon kështu këtë term: *një thumbim apo nxitje me humor përmes talljes së tërthortë apo përçmimit të mprehtë, përdorur veçanërisht nga zezakët qytetarë*. Këtë tipar të së folmes afro-amerikane e shtjellon Xheneva Smitherman në studimin e saj "Ligjërimi zezak" (*Black Talk*) e përkufizon si: "arti i fjalës fyese të ritualizuar, me anë të së cilës folësi përçmon, shigjeton, apo flet për dikë, me qëllim që të ngrejë një çështje apo edhe thjesht për të bërë humor."[348] Këtë shpotitje shigjetuese bashkësia zezake e sheh edhe si një ripohim të vlerave të saj. Në veprat e Morisonit personazhet më të shpotitura dhe më të shigjetuara janë ato të cilat u janë shmanguar vlerave të kësaj bashkësie. Por sidoqoftë, në kulturën afro-amerikane shpotia shigjetuese është edhe e lidhur me moshën, pra ajo përgjithësisht u drejtohet bashkëmoshatarëve, dhe jo më të rriturve apo më të vegjëlve në moshë. Barrierën e moshës ajo e thyen vetëm në marrëdhënien prindër-fëmijë; sidomos kur prindi dëshiron t'i japë një mësim fëmijës, shpesh e bën duke përdorur shpotinë.

Në romanin "Syri më i kaltër" Klaudia dhe Frida i njohin rregullat e ligjërimi të bashkësisë së tyre: "Ne nuk fillonim bisedë me të rriturit; u përgjigjeshim vetëm pyetjeve të tyre.[349]" Por me tri prostitutat, Pekola i përmbys rregullat e bashkësisë dhe fillon të bisedojë e para me to: "Gratë ishin miqësore por të zorshme për të filluar bisedën. Pekola e merrte gjithmonë nismën e bisedës me Marien, e cila, sapo frymëzohej, ishte e vështirë të ndalej.[350]" Por tri prostitutat nuk e përfillin fare praninë e Pekolës teksa vijojnë bisedën, dhe një veprim i tillë në të folmen afro-amerikane është një tregues i tjetërsimit dhe përjashtimit të saj. Pekola mund të fitojë përkatësinë në bashkësinë e saj vetëm po të përdorë saktë rregullat e bashkëbisedimit të bashkësisë, por këto rregulla mësohen në shtëpi dhe, ndryshe nga Klaudia dhe Frida, ajo nuk i ka mësuar ato në shtëpinë e vet. Ajo ka nevojë për një të rritur që ta ndihmojë me këto rregulla, sikurse Milkmenin e ndihmon halla e tij, Pilati. Romanet e Morisonit gëlojnë me raste të shumta të shpotitjes shigjetuese por ne do të sjellim vetëm disa nga rastet më të spikatura nga veprat e saj më të mira.

Për shkak se babai i Pekolës ka djegur shtëpinë dhe është në burg, ajo është në përkujdesje sociale dhe është dërguar të jetojë përkohësisht me familjen Mektiër. Kur mëson se Pekola ka pirë tri litra qumësht, zonja Mektiër, nëna e Klaudias dhe Fridës, jo vetëm që shfryn dufin e saj ndaj këtij veprimi makut të Pekolës por ajo iu jep një mësim vajzave për makutërinë dhe përgjegjshmërinë prindërore me anë të një ligjërate të gjatë shpotitëse. Klaudia e shpjegon gjithçka për lexuesin e gjerë para se nëna të fillojë monologun e saj të gjatë "Nëna e dinte se unë dhe Frida nuk e pëlqenim qumështin, ndaj ajo besonte se e kishte pirë Pekola nga babëzia … Monologët e bezdisshëm të nënës gjithmonë na acaronin dhe na pikëllonin. Ata ishin të pambarim, fyes dhe, ndonëse të tërthortë (nëna nuk përmendte emrin e askujt – vetëm sa fliste për gjindjen apo *ca* njerëz), ishin të dhimbshëm në vrullin e tyre. Ajo mund të vazhdonte me orë, fyerje pas fyerjeje, derisa gjërat të cilat e kishin hidhëruar t'i kishte nxjerrë. Pastaj, si të kishte qortuar gjithkënd dhe gjithçka, ia plaste këngës dhe këndonte gjithë pjesën tjetër të ditës.[351]" Pas këtij shpjegimi, vijon monologu, i gjatë gati një faqe, i zonjës Mektiër, një nga pasazhet më të bukura të shpotitjes shigjetuese.

---

[348] Geneva Smitherman, *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*, New York, Mariner Books, 1994, p. 206.
[349] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vantage, 1999, p. 16
[350] Ibid, p. 39.
[351] Ibid, p. 16.

Kur Neli i bën vizitë Sulës së sëmurë dhe gjen guximin e i kërkon arsyen se pse Sula kreu marrëdhënie seksuale me të shoqin, Xhudin, duke e tradhëtuar besimin e shoqes së ngushtë, Sula i përgjigjet me një monolog të gjatë shpotitës që shigjeton sa Nelin po aq edhe Amerikën mbarë për qasjet tejet konservatore amerikane si ndaj seksit edhe ndaj racës. Pyetjes së Nelit, "Je e shtrirë në atë shtat pa një dyshkë apo shoqe për vete pasi bëre gjithë ato fëllliqësira që bëre në këtë qytet dhe ende pret që njerëzit të të duan?" Sula i përgjigjet me një shpotitje shigjetuese: "E po, do të më duan që ç'ke me të. Do t'u hajë ca kohë, por do të më duan" dhe pasi liston një sërë gjërash të pamunduara si "kur Lindbergu të ketë fjetur me Besi Smithin, dhe Norma Shirer ta ketë bërë me Stepin Feçitin… atëherë do të ketë mbetur edhe pakëz dashuri për mua. Dhe unë e di si do të jetë."[352]

Në romanin "Kukulla prej katrani" kur Sani shpotit Zhadinën, ai e bën këtë jo vetëm se e përçmon apo dëshiron ta fyejë, por edhe për të treguar se ai është pjesë e bashkësisë kurse ajo është e shkëputur prej saj. Kjo përplasje midis dy personazheve ndodh menjëherë pasi Zhadina ka marrë si dhuratë nga Riku, i dashuri i bardhë dhe i pasur, një peliçe me lëkurë foke. Sani hyn befas në dhomën e saj dhe i thotë "Mirëmëngjes" tri herë derisa ajo e merr veten nga befasia e pranisë së tij. Kur nisin bisedën, ajo nuk e mban mend emrin e kopshtarit dhe e quan atë thjesht "kopshtari" por kur dëshiron të mësojë emrin e Sanit, ky e qesëndis duke thënë: "Çfarë do të pëlqente ty? Bill? Pol? Apo Rastus?[353]" Rastus është një emër që përdoret në mënyrë fyese për afro-amerikanët dhe shpesh lidhet me steriotipin e xha Tomit, një njeri i ngadaltë, i përgjumur, dhe i paditur. Kësaj shpotitjeje të hidhur Zhadina i përgjigjet duke thënë: "Mos u bëj qesharak. Si e ke emrin?[354]" Por Sani ka arsye për ta qesëndisur Zhadinën. Mosmbajtja mend e emrit të "kopshtarit" dhe mosrespektimi i rregullave të bashkësisë e përjashtojnë Zhadinën nga bashkësia afro-amerikane së cilës ajo duhet t'i përkasë edhe nga ana gjuhësore. Emri për Sanin është një pjesë e pandarë e identitetit të tij dhe ndonëse kishte ndryshuar shumë syresh ai sërish pohon: "… kështu që edhe ai vetë zor se e sillte ndër mend emrin e tij fillestar. Në të vërtetë, emri tërësisht i tij nuk ishte në librezën e sigurimeve shoqërore, as atë të kuotizacioneve të sindikatës, as atë ushtarake, dhe të gjithë ata që e dinin atë emër dhe e lidhnin emrin me të kishin vdekur. Sani. Ky ishte emri i tij i vërtetë. Sanin ai nuk e gënjente kurrë, e mbulonte natën dhe e uronte të mos vdiste. Emrat e tjerë ishin si fjalët që thoshte – sajesa të çastit, mashtrime që lipseshin për të mbrojtur Sanin nga rreziku dhe për të ruajtur të paktën atë realitet të vetëm.[355]" Emri Sani merr kështu një domethënie të veçantë në roman; San (*Son*, në gjuhën angleze) do të thotë *djalë* ose *bir*, pra Sani është një bir i bashkësisë së vet, ndërsa Zhadina është e shkëputur prej saj. Këtë fakt Morisoni e pasqyron, përpos detajeve poetike të tjera, edhe me mënyrën se si personazhet përdorin gjuhën.

Në romanin "Kënga e Solomonit" Mejkon Dedi e vërteton se ai është jashtë bashkësisë duke thyer kodet gjuhësore të komunitetit. Mejkon Dedi zotëron shtëpi të cilat i ka dhënë me qira. Në njërën nga shtëpitë e tij jeton zonja Bejns. Kur ajo vjen në zyrë me nipërit për t'i kërkuar edhe disa ditë shtesë për të paguar qiranë, Mejkon Dedi thyen

[352] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, pp. 145-146.
[353] Toni Morrison, *Tar Baby*; Vintage, London, 1998, p. 115.
[354] Ibid, p. 115.
[355] Ibid, p. 139.

parimet e bashkësisë kur as i flet dhe as e përshëndet i pari gruan e moshuar. Më pas në zyrën e tij zhvillohet dialogu i mëposhtëm:

- Mirëdita zoti Ded. Zotëri, unë jam zonja Bejns. Jetoj te treshi në rrugën pesëmbëdhjetë.
- Po, zonja Beins. Ke sjellë gjë për mua?
- E po, për këtë kam ardhur të flas me ju. Ju e dini që Sensi m'i la të gjithë fëmijët mua. Dhe asistenca ime nuk del për të mbajtuar gjallë as qenin e shtëpisë, gjysmë të gjallë doja të thoja.
- Qiraja jote është pesë dollar në muaj, zonja Bejns. Je edhe dy muaj me vonesë.
- E di zoti Ded. Por fëmijët zotëri nuk mund të rrojnë pa hedhur gjë në stomak.
Zërat e tyre ishin të ulët, të sjellshëm pa asnjë grimë kundërshtimi.
- Po në rrugë a rrojnë dot, zonja Bejns? Sepse aty do të përfundojnë nëse nuk gjen një mënyrë për të më dhënë paratë.
- Jo zotëri. Në rrugë nuk jetojmë dot. Na duhen të dyja, mendoj. Si fëmijëve të tu.[356]

Duke e quajtur "zotëri" shumë shpesh e moshuara e vë Mejkonin në pozitën e eprorit dhe të padronit, duke i dhënë një shënjë dalluese për të treguar shpirtmadhësi. Kjo pozitë jo vetëm që nuk është aspak e dëshirueshme në bashkësinë afro-amerikane, por është e përçmueshme pasi ata e quajnë një tipar të racës së bardhë. Por kësaj shenje Mejkoni nuk i përgjigjet, përkundrazi duket se kjo pozitë atij i pëlqen. Duke harruar këta shenjues gjuhësorë dhe kulturorë ai e përjashton veten nga bashkësia, dhe Morisoni është e kujdesshme kur vë në dukje edhe aspekte të tjera të gjuhës bisedore të cilat Mejkoni tashmë i kamur dhe i përjashtuar i shmang në mënyrë të vetëdijshme. Edhe i biri, Milkmeni, bën fillimisht të njëjtën gjë por halla, Pilati, i mëson jo vetëm rregullat e bashkësisë por edhe ato të sjelljes.

Kur Morisoni pranëvë Pilatin dhe Mejkonin, ajo e bën të qartë se kush i njeh më mirë doket e bashkësisë afro-amerikane, dhe për pasojë cili është edhe rrëfimtar më i aftë dhe më i besueshëm, cili zotëron me të vërtetë fuqinë e fjalës. Pilati është dukshëm një *griot*, historiane gojore, ajo është një nismëtare ritualesh dhe rojtare e vlerave gjuhësore, kulturore dhe historike të bashkësisë. Jo më kot thesi të cilin ajo mban varur në shtëpi ka eshtrat e babait të tyre dhe jo flori sikurse rrëfen Mejkoni makut dhe i tjetërsuar. Si e tillë, Pilati u mëson njerëzve të njohin vetveten dhe vendin e tyre në bashkësi. Kur takon për herën e parë, Milkmenin dhe Gitarin, ajo u mëson atyre jo vetëm të flasin saktë gjuhën por edhe të dëgjojnë mirë. Dialogu është si vijon:

"Hi."
The woman looked up. First at Guitar and then at Milkman.
"What kind of word is that?" Her voice was light but gravel-sprinkled. Milkman kept on staring at her finger, manipulating the orange. Guitar grinned and shrugged. "It means hello."
"Then say what you mean."
"Okey. Hello."

- Tung.
Gruaja ngriti shikimin. Në fillim pa Gitarin e pastaj Milkmenin.
- Ç'lloj fjale na qenka kjo? - Zërin e kishte të ulët por si me guralecë. Milkmeni vijoi t'i kundronte gishtin, tek luante me portokallen. Gitari vuri buzën në gaz dhe mblodhi supet. - Do të thotë tungjatjeta.
- Atëherë thuaje ashtu.
- Në rregull. Tungjatjeta.

[356] Toni Morrison, *Song of Solomon*; Vintage, London, 1998, p. 21.

"That's better. What you want?"	- Kështu është më mirë. Çfarë doni?
"Nothing. We just passing by."	- Asgjë. Po kalonim këtej.
"Look like you standing by."	- Duket se po prisni diçka.
"If you don't want us here, Miss Pilate, we'll go." Guitar spoke softly.	- Nëse nuk na do këtu, zonjusha Pilat, ne edhe ikim. - Gitari foli me zë të butë.
"I ain't the one with the wants. You the one want something."	- Nuk i kam unë dëshirat. Më duket se ju doni diçka.
"We want to ask you something." Guitar stopped feigning indifference. She was too direct, and to keep up with her he had to pay careful attention to his language.[357]	- Duam të të pyesim për diçka. - Gitari i dha fund shtirjes si indiferent. Ajo ishte shumë e drejtpërdrejtë dhe që t'ia dilte me të ai duhej të bënte kujdes me gjuhën.

Pilati jo vetëm iu jep dy të rinjve një mësim për gjuhën, por ajo iu mëson edhe të dëgjojnë me vëmendje. Përmes personazhit të Pilatit, Morisoni iu dërgon një kumt lexuesve të cilët po ashtu duhet të jenë të vëmendshëm dhe të bëjnë kujdes me fjalët.

Në romanet e Morisonit personazhet më mbresëlënëse janë ato që zotërojnë fuqinë e fjalës; ato janë përgjithësisht gra. Ndër më të spikaturat mund të përmendim Klaudian te "Syri më i kaltër", Evën te "Sula", Terezën te "Kukulla prej zifti", Bejbi Sagsin dhe Setën te "E Dashura", si edhe rrëfimtaren e paemër te "Xhazi". Personazhe të tilla morisoniane mund të mos përshkruhen si modelet tradicionale të bukurisë dhe korrektësisë, por në veprat e Morisonit bukuria kalon përmes prizmit të gjuhës. Janë këto personazhe jashtë kornizave tradicionale të cilat shëndrrohen në rrëfimtare të prozës magjepsëse të Morisonit; ato janë kujdestaret e gjuhës dhe rojtaret e historisë afro-amerikane.

Në romanet e Morisonit, po ashtu si edhe në traditën gojore, personazhi i cili rrëfen ngjarjen është po aq i rëndësishëm sa vetë ngjarja e rrëfyer. Te "Kënga e Solomonit" ngjarjen e rrëfejnë si Pilati ashtu edhe Mejkoni, por ndërsa e para është në qendër të bashkësisë dhe rrëfimtare e aftë dhe e besueshme, Mejkoni është i veçuar dhe i shkëputur, për pasojë, edhe më pak i besueshëm. Këtë dallim Morisoni e thekson edhe më shumë kur na i portretizon personazhet. Paraqitja e parë e Pilatit është që në fillim të romanit kur zoti Smith ka hipur në tarracën e spitalit dhe mëton se do të flutorojë. Pilati është në mes të turmës së njerëzve dhe ia merr një kënge, e cila e lidh atë sa me epigrafin e romanit po aq edhe me fabulën thelbësore të tij, atë të afrikanit që mund të fluturonte. Ndërkohë Mejkoni e ka bjerrur aftësinë e tij për të marrë pjesë në traditën e folur të bashkësisë: "kur sapo kishte filluar biznesin e blerjes së shtëpive, ai harxhonte kohë te berberi dhe këmbente histori me burrat. Por kishte vite që ai nuk kishte më kohë për të kaluar në mënyrë të tillë por as interes."[358] Mospjesëmarrja në biseda të tilla e ka ndarë atë nga shoqëria dhe i ka hequr mundësinë për të rrëfyer dhe por edhe për t'u dëgjuar.

Pohimi i përkatësisë është një nga tiparet dalluese të së folmes afro-amerikane. Skemat e së folmes zezake janë të atilla që e bëjnë të domosdoshme për bashkëbiseduesin pohimin e përkatësisë në këtë bashkësi me kulturë të veçantë. Një ndër këto skema është edhe ajo që afro-amerikanët e quajnë *call/response*, e përshtatur në shqip si "thirrje – përgjigje." Këtë dukuri gjuhësore studiuesja Smitherman, e cila e quan edhe "veprim – kundërveprim [gjuhësor]", e shtjellon me hollësi në studimin për gjuhën zezake. Ky është

[357] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, pp. 36-37.
[358] Ibid, p. 52.

një ndërveprim gjuhësor spontan midis folësit dhe dëgjuesit, ku të gjitha pohimet apo thëniet e folësit ndërpriten nga shprehjet, përgjigjet apo edhe kundërthëniet e dëgjuesit. Pra, thirrje – përgjigje është një improvizim i përbashkët midis folësit dhe dëgjuesit, të cilët ndajnë përvoja të përbashkëta; kjo skemë bëhet kësisoj një lidhje e fortë midis të dyve. Ndërveprimi e ndihmon edhe folësin të kuptojë nëse të pranishmit e miratojnë apo jo atë që shpreh ai, pra ai merr një lloj vlerësimi të atypëratyshëm për ligjëratën e vet.[359] Në bashkësinë afro-amerikane, kur njerëzit e kësaj bashkësie ndeshin njëri-tjetrin gjëkundi, ata "pohojnë" praninë e njëri-tjetrit sa me përshëndetje gjuhësore aq edhe me shenja jogjuhësore, pra përfshihen në ritualin thirrje – përgjigje. Por, Mejkoni nuk është personazh që e zbaton këtë ritual dhe Morisoni pohon: "Ai nuk përshëndeste askënd dhe askush nuk e përshëndeste atë. Nuk bënte asnjëherë ndonjë ndalim të beftë apo kthim pas për t'i thirrur ndonjë miku apo për të qeshur së bashku."[360] Ky përçmim që ai tregon për këtë ritual është një provë më shumë e tjetërsimit dhe vetëveçimit të tij nga bashkësia.

Vlen të përmendim këtu se ky element i së folmes zezake ka gjetur pasqyrim edhe në muzikën e xhazit, dhe nuk është element aq i panjohur edhe në muzikën tonë popullore ku ai njihet si "hedhje, pritje e kthim" i këngës. Në romanin "Kënga e Solomonit" ka shumë shembuj të ritualit thirrje – përgjigje. Kur Mejkoni afrohet te shtëpia e Pilatit, pasi dëgjon tri gratë që po këndojnë, rrëfimtari sqaron: "Mejkoni vijoi të ecte duke u bërë ballë me sa të mundte tingujve të zërave që e ndiqnin."[361] Pilati, Rebeka dhe Hagari po këndonin një këngë "me thirrje - përgjigje" me njera tjetrën, por kënga e tyre bëhet edhe një thirrje për Mejkonin. "Ato po këndonin një melodi që e hiqte Pilati. Një tekst që e merrnin dy gratë e tjera dhe e kthenin. Kontraltoja e fuqishme e saj, sopranoja therëse e Rebës në sfond, dhe zëri i butë i vajzës, Hagarit, që duhet të ishte dhjetë a njëmbëdhjetë vjeçe tanimë, e tërhoqën si një gozhdëz që e tërheq një magnet."[362] Pjesa shndërrohet në një thirrje edhe për lexuesin që duhet të kuptojë dhe sakaq të tregojë ndjeshmëri për vetëveçemin e Mejkonit nga bashkësia e tij, si edhe thirrjen që bashkësia i bën me anë të kësaj melodie.

Një tjetër element nga gjuha e folur është edhe ai që afro-amerikanët e quajnë *witness/testify*, që në shqip do të përshtatej si *shiko-dëshmo*. Duke qënë se shumë nga ngjarjet e historisë së tyre nuk janë pasqyruar nëpër libra, afro-amerikanët e kanë shumë të zhvilluar rrëfimin gojor të ngjarjeve të cilat ata kanë parë dhe jetuar. Për ta, të qenit i pranishëm si dëshmitar në një ngjarje është edhe detyrim për ta rrëfyer dhe përçuar te brezat e mëpasshëm. Teknika *shiko-dëshmo* është kështu mjeti themelor që ka krijuar një kujtesë kolektive të kulturës dhe shoqërisë afro-amerikane. Dhënia e dëshmisë bëhet e rëndësishme, pasi shpeh edhe përçon këtë përvojë të përbashkët. Gjuha e Morisonit e kthen lexuesin në dëshmitar dhe ai më pas ka detyrën e përcjelljes së ngjarjes, pasi përmes gjuhës Morisoni "sjell dëshmi" të historive të pathëna apo të pashkruara më parë.

Gjuhën e romanit "E Dashura" shumë studiues e përkufizojnë si "gjuhë që sjell dëshmi". Një pasazh nga vepra ku ajo duket se e shpjegon pritshmërinë për lexuesit është episodi ku Bejbi Sagsi drejton dëshmimin në takimin e bashkësisë te çeltira në pyll:

---

[359] Geneva Smitherman, *Talkin that Talk: Language, Culture, and Education in African America*, New York, Routledge, 2000. pp. 104-108.
[360] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, p. 32.
[361] Ibid, p. 28.
[362] Ibid, p. 29.

"Pasi u vendos mbi një gur të madh faqesheshtë, Bejbi Sagsi uli kokën dhe u lut në heshtje. Gjindja e kundronte prej pemëve. Ata e dinin se ajo do të ishte gati kur të lëshonte bastunin. Më pas thirri, - Le të afrohen fëmijët! - dhe ata vrapuan mes pemëve drejt saj.
- Le t'ju dëgjojnë nënat të qeshni - u tha atyre, dhe pylli buçiti. Të rriturit kundronin dhe nuk i mbanin dot buzëqeshjet."[363]

Gjindja përqark pasqyron fizikisht lidhjen shpirtërore me ritualin e "thirrjes dhe përgjigjes" kur ata i përgjigjen thirrjes së Beibi Sagsit për t'u bashkuar të gjithë në çeltirë. Rituali në pyll është një "dëshmi" për "të vetmen hijeshi që ata mund të zotëronin" dhe lexuesi bëhet një dëshmitar me detyrën për ta përçuar dëshminë.

Në romanin "Xhazi" lexuesit bëhen dëshmitarë për Vajëletën, Xhoin, dhe vetë rrëfimtaren, po aq sa edhe për ngjarjen që tregohet. Rrëfimtarja e paemër e romanit merr pjesë në ritualin thirrje – përgjigje, pasi ajo vetë bën një thirrje për të kujtuar gjithë ata tregimtarë ndodhish të cilat i kanë këqyrur nga ballkonet, nga dritaret apo të ulur në shkallët e parme të shtëpive. Kjo rrëfimtare ndjek traditën letrare të rojave të cilët qendrojnë në verandë apo në dritare dhe këqyrin ngjarje, traditë që fillon që nga "Sytë e tyre po shikonin Zotin" të Zora Nil Hërstonit, dhe më pas ngjarjet i thurin në rrëfime të copëzuara, mbledhur me durim. Kjo mbledhje ndodhish është po ashtu një nga detyrat e lexuesit që dëshiron të shijojë plotësisht romanin e Morisonit. Ky lexues i cili i kupton vlerat e thella gjuhësore të anglishtes zezake natyrisht që i kupton dhe shijon romanet e Morisonit të cilat janë mishërime të qarta të kulturës, botëkuptimit, dhe së folmes afro-amerikane.

Çdo kulturë ka sistemin e vet të vlerave dhe të bukurisë të cilat përcaktohen edhe prej gjuhës. Për Morisonin bukuria dhe vlerat kalojnë dhe përçohen nga gjuha dhe kur ajo pranëvë apo përshkruan dy personazhe duhet bërë kujdes me gjuhën e përdorur. Në romanin "Kënga e Solomonit", lexuesit që nuk e njeh kulturën afro-amerikane, Ruthi mund t'i duket si e drejtë dhe e bukur krahsuar me Pilatin, e cila mund t'i duket si e çuditshme, madje edhe e shëmtuar. Vetëm nëse kundrojmë me thjerrën e kulturës afro-amerikane dallojmë se Pilati është në të vertetë e bukur ndërsa Ruthi është e çuditshme. Vlen që ta analizojmë skenën kur autorja pranëvendos që në fillim të romanit këto dy personazhe:
"Këngëtarja [Pilati], që qendronte në fund të turmës, ishte e veshur po aq varfër sa e bija e doktorit ishte e veshur bukur. E dyta kishte veshur një xhaketë gri të pastër me të fryrën e zakonshme te barku për gratë shtatzëna, një kapelë të zezë, dhe një palë galloshe zonjash me katër komça. Gruaja që këndonte mbante një kapelë të thurur me dorë të hedhur lart mbi ballë. Ajo ishte mbështjellë me një si velenxë të vjetër në vend të palltos dimërore. Kokën e kishte përkulur në njërën anë, dhe sytë i kishte ngulitur te zoti Robert Smith; po këndonte një kontralto të fuqishme."[364]

Në dukje, ky përshkrim vërteton pabukurinë e pamjes së jashtme të Pilatit, krahasuar me bukurinë e Ruthit, por në traditën gojore të anglishtes zezake, kuptimi sipërfaqësor i fjalëve shpesh nuk është kuptimi i plotë i tyre. Morisoni përdor gjuhën për të përcaktuar rolin e Ruthit dhe Pilatit në bashkësinë dhe kulturën e tyre. Po të mbahet parasysh tradita gojore zezake, lexuesi e kupton se autorja po e lëvdon Pilatin dhe po e qorton Ruthin. Përshkrimi i veshjes së personazheve është një detaj domethënës.

[363] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1998, p. 86.
[364] Toni Morrison, *Song of Solomon*; Vintage, London, 1998, pp. 5-6.

"Xhaketa gri e pastër" e Ruthit nuk nënkupton vetëm kamjen e familjes së saj por edhe një tipar i huazuar nga bashkësia e bardhë. Po ashtu edhe "kapelja e zezë" apo "galloshet e zonjave me katër komça" e dallojnë atë nga bashkësia afro-amerikane, ndërsa përshkrimi i petkave të Pilatit e lidh atë me bashkësinë e vet, sidomos "kapelja e thurur me dorë" dhe "velenxa në vend të palltos dimërore." Po ashtu edhe foljet e përdoruara Ruthin e tregojnë pasive ndërsa Pajlëtin shumë dinamike. Por edhe një element tjetër është shumë i rëndësishëm; gjatë përshkrimit Ruthi nuk flet asnjë fjalë ndërsa Pilati po këndon "një kontralto të fuqishme"[365], ajo zotëron fuqinë e fjalës dhe kësisoj Pilati është një vlerë e bashkësisë, njesia matëse për shoqërinë e saj.

Një element tjetër të traditës gojore zezake të cilin Morisoni e përdor gjerësisht është edhe muzika dhe kënga, të cilat janë shpesh në sfondin e gjuhës letrare të saj dhe shërbejnë si plotësues të boshllëqeve gjuhësore. Meloditë, muzika dhe këngët kanë qenë për afro-amerikanët një kurë për shpirtin, një lloj e folmeje e dytë, përmes të cilës përçohen kujtimet kolektive të tyre. Vepra e Morisonit gëlon me muzikalitet dhe këngë: Beibi Sagsi ka një të folur plot me muziklalitet; kur këshillon Setën, ajo thotë: "Lëshoji në tokë. Shpatë dhe shqyt. Në tokë. Në tokë. Të dyja në tokë. Pranë bregut të lumit. Shpatën dhe shqytin. Mos e studio më luftën."[366] Kënga që dëgjon Hejli dhe që sinjalizon kohën e arratisjes: "Shëët. Shëët. Dikush po thërret emrin tim. Shëët. Shëët. Dikush po thërret emrin tim. O Zot i madh, o Zot i madh, çdo të bëjmë?"[367]; apo kënga e vdekjes së Siksos janë këngë të shenjta për pasi ato përcjellin dëshmitë nga jeta emocionale dhe shpirtërore afro-amerikane. Këngët bëjnë po ashtu pjesë në skemën thirrje – përgjigje, pasi ato kanë një këngëtar drejtues por edhe një kor shoqërues. Morisoni nuk përdor shenja pikësimi për të treguar tekstet e këngëve apo titujt e tyre, por i vendos ato midis rreshtave të rrëfimit sikur të ishin këngë që dikush i këndon nën zë apo sikur diku në sfond një radio është harruar ndezur. Lexuesi mund ta dëgjoj këngën në mendje dhe, ashtu si thotë Pol D, ndonëse nuk e ka dëgjuar më parë dhe nuk ia kupton apo nuk ia di fjalët, sërish mund ta kuptoj këngën. Kur e kupton, ndjesia që të krijohet është sikur merr pjesë në ngjarje.

Një aspekt tjetër ku dallohet ndikimi i gjuhë së folur zezake është edhe në disa fjalë të përzgjedhuara prej kësaj tradite. Morisoni mëton se ka shumë gjëra të cilat ajo nuk do të mund t'i shprehte qartë pa iu drejtuar "gjuhës time", sikurse e quan ajo gjuhën angleze të përdorur nga afro-amerikanët. Për këtë arsye, përdorimi i fjalëve dhe shprehjeve tipike të anglishtes zezake është një karakteristikë daluese, ndonëse duhet të përmendim këtu se edhe shkrimtarë të tjerë afro-amerikanë përdorin visarin gjuhësor të këtij varianti të anglishtes. Në romanin "Syri më i kaltër" ajo përdor "*big mama*", që në gjuhën shqipe do të përkthehej "nënëmadhe", pra e madhe në moshë jo në përmasa. Duke qenë një shprehje tipike e jugut amerikan, ajo bëhet jo vetëm një lidhje midis brezave, por edhe midis krahinave jugore dhe veriore në Amerikë, si edhe midis së shkuarës dhe së tashmes. Te "Sula" Eva e quan Polin "*trifling*" që në të folmen zezake është një "person që nuk ia del të kryejë diçka edhe pse është në gjendje ta kryejë" por që ka kuptimin e "vogëlimës" në anglishten standarde. Po ashtu Eva i thotë gjithë ironi Hanës: "*Stepping tall, ain't you*"[368] një shprehje e cila në gjuhën shqipe do të përshtatej: "Po

[365] Toni Morrison, *Song of Solomon*; Vintage, London, 1998, pp. 5-6
[366] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1998, p. 86.
[367] Ibid, p. 224.
[368] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1997, p. 68.

ecën e sigurt, apo jo?" Në romanin "Kënga e Solomonit" Gitari e pyet Milkmenin: "*What you opening your nose for?*" Kjo është një shprehje frazeologjike afro-amerikane që ka kuptimin e ngazëllimit të fortë emocional por ka edhe ngjyrim seksual. Në shqip do të përshtatej: "Pse po ngrehesh kështu?" Në romanin "E Dashura", rrëfimtari thotë për këngën e vdekjes së Siksos se ajo ishte "*hatred so loose it was juba*"[369], në shqip "urrejtje kaq e shpenguar si të ishte xhuba". Në jugun amerikan, xhuba është një lloj vallëzimi që kërcehej gjatë një festimi të gëzueshëm dhe pranëvënia e *urrejtjes* me *xhubën* nënkupton lirshmërinë me të cilën përhapej urrejtja ndaj zezakëve. Ndonëse përdor fjalë dhe shprehje të vështira për publikun e gjerë, Morisoni as nuk i përkufizon dhe as nuk i shtjellon ato duke ua lënë këtë detyrë kritikëve dhe studiuesve.

Përdorimi i traditës gojore afro-amerikane përbën një veshje të veçantë të prozës së Morisonit dhe e kthen atë në një dëshmi të pasurisë së kulturës afro-amerikane, ndërsa shkrimtaren në një mjeshtre të madhe të këtij visari kulturor dhe gjuhësor. Në të njëjtën kohë njohja e kësaj traditë e bën më të lehtë zbërthimin dhe kuptimin e rrëfimeve rrëqethëse të romaneve të saj.

4.5. Leximi pjesëmarrës dhe hapësirat për lexuesin në prozën e Morisonit

Disa përsiatje me vlerë për romanin si gjini letrare Morisoni i shtjellon në sprovën me titull "Rrënjosja: stërgjyshi si themel". Pasi bën një historik të thukët të zhvillimit të romanit shkrimtarja pohon: "Për një kohë të gjatë, forma e artit e cila ishte shëruese për zezakët ka qenë muzika. Ajo muzikë nuk është më vetëm jona: nuk kemi më të drejta të veçanta mbi të. [...] Prandaj një formë tjetër arti duhet të zërë vendin e saj, dhe mua më duket se romani është i domosdoshëm për afrikano-amerikanët si kurrë më parë."[370] Po aty, Morisoni zhdrivillon edhe disa nga tiparet kryesore që duhet të mishërohen në roman: "duhet të jetë i bukur, dhe i fuqishëm, por edhe duhet të funksionojë. Duhet të ketë diçka që ndriçon mendjen, diçka që hap derën dhe tregon udhën. Diçka që nënkupton cilat janë konfliktet, cilat janë problemet. Por nuk është e nevojshme që t'i zgjidhë problemet sepse nuk është studim rasti, nuk është recetë."[371] Këto pohime janë përmbledhje e shkëlqyer e thelbit të veprave të shkrimtares, ku ajo përfshin edhe disa elemente thellësisht zezake si: tiparet e huazuara nga muzika, gjuhën e veçantë që shkrin aspektin gojor me atë të shkruar, dhe karakterin bashkëveprues midis veprës dhe lexuesit. "Duke përdorur vetëm germat e alfabetit dhe shenjat e pikësimit, unë duhet të krijoj vendet dhe hapësirat ku lexuesi të marrë pjesë."[372]

Tri janë mjetet letrare që përdor Morisoni për ta tërhequr lexuesin drejt pjesëmarrjes bashkëvepruese me veprën letrare: hapësirat dhe koha, struktura e ndërlikuar dhe rrëfimtari. Kur lexon romanet e Morisonit, lexuesi përballet posaçërisht me sfidën e dyfishtë, nga njera anë të interpretimit të tekstit dhe vendeve apo mjediseve të ndërtuara me anë të gjuhës, nga ana tjetër të mbushjes së boshllëqeve dhe hapësirave të qëllimta historike, kulturore, apo edhe politike, sepse "gjuha e saj [...] pasqyron orvatjen

[369] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1998, p. 227.
[370] Toni Morison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", Carolyn C. Denard (ed.) *What Moves at the Margin: Selected Non-Fiction*, University of Mississippi, Jackson, 2008, p. 58.
[371] Ibid, pp, 58-59.
[372] Ibid, p. 59.

e shkrimtares për të inkurajuar atë që ajo e ka quajtur "lexim pjesëmarrës".”[373] Si pohon autorja, “çfarë është lënë pa u thënë është po aq e rëndësishme sa ajo që është thënë.”[374] Struktura e romaneve të Morisonit është gjithmonë e ndërlikuar dhe e pazakontë, por, në të gjitha veprat, e harmonizuar me brendinë në mënyrë të tillë që të përforcojnë njëra tjerën. Klaudia Tejt, kritike letrare e mirënjohur, në hyrjen e një prej intervistave më të cituara me Toni Morisonin, vëren: “ndonëse rrëfimet e saj duket sikur shpalosen me lehtësi të natyrshme, lexuesi e dallon kujdesin e madh që ka treguar autorja në ndërtimin e tyre.”[375] Të dhjetë romanet që ka botuar, nga “Syri më i kaltër” deri te “Shtëpia”, e dëshmojnë këtë. Morisoni parapëlqen strukturën në formë udhëtimi ose rrethore, apo ndërthurjen e të dyjave duke i kthyer romanet në një udhëtim përsiatës edhe për lexuesin.

Morisoni bën dallim midis “leximit si aftësi dhe leximit si art,”[376] dhe këshillon lexuesit të ushtrojnë “leximin si art” nëse duan të shijojnë bukurinë e plotë të veprës. Sipas Morisonit, “leximi si art” fillon me dëgjimin. Lexuesi duhet “ta dëgjojë rrëfimtarin” me kujdes e të përthithë detajet e ofruara dhe, duke përdorur imagjinatën e vet, të mbushë rrëfimin me detejet e munguara të cilat mund të jenë “ngjyra e veçantë e sendeve, ndjesia e motit, hapësira që zënë personazhet, tiparet fizike, motivet, sjellja, dhe mbi të gjitha tingëllima e zërit, ku fshihet aq shumë kuptim. Dëgjimi më detyronte edhe t'i dorëzohesha botës së rrëfimtarit edhe të isha syçelë në atë botë.”[377] Prandaj në sprovën e saj ajo shprehet se “ta bësh rrëfimin të duket gojor, i rrjedhshëm, i pamundimshëm, i folur, që lexuesi ta “ndiejë” rrëfimtarin pa e identifikuar atë, apo ta dëgjojë kur lëviz në roman, ta bësh lexuesin të punojë me autorin për të ndërtuar veprën - kjo është e rëndësishme.”[378]

Për këtë arsye, në këtë pjesë të punimit tonë do të analizojmë disa nga romanet më të arrira të Morisonit duke u përqendruar pikërisht te hapësirat e rrëfimit në prozën e saj, të cilat shndërrohen njëkohësisht edhe në dritare për poetikën, kulturën si edhe këndvështrimin e autores për jetën.

Morisoni mëton se fillimi i një romani është pjesa më e rëndësishme. “Syri më i kaltër” fillon me një pjesë leximi, tregimi i Dikut dhe Xhejnit, të shkëputur nga abetarja e shkollave fillore amerikane të kohës. Ky tregim përshkruan shtëpinë e bukur dhe familjen e Dikut dhe Xhejnit me fëmijët e tyre, pra, në thelb, idealizon jetën e klasës së mesme të bardhë amerikane. I njëjti tekst i tregimit përsëritet edhe dy herë të tjera veçse çdo herë që përsëritet, teksti bëhet më i palexueshëm pasi autorja heq fillimisht shenjat e pikësimit dhe pastaj edhe hapësirat midis fjalëve, duke e shndërruar tekstin në një masë pa kuptim germash. Natyrshëm lind pyetja: çfarë kumtesh përcjell te lexuesi teksti dhe strategjia e Morisonit për pëçudnimin si të tekstit edhe të kuptimit të tij?

Së pari, Morisoni e ka tërhequr lexuesin në dy hapësira të njohura, njëra publike tjetra private: shkolla dhe shtëpia. Së dyti, përçudnimi i tekstit shkon në paralelizëm me shkatërrimin e plotë emocional dhe psikologjik të Pekolës, duke nënkuptuar se ky pëçudnim buron nga shoqëria e gjerë dhe hyn në shtëpinë e familjeve zezake. Simbolin e

[373] Maks Daiu, *Profile prozatorës modernë amerikanë*, ShBLU, 2000, p. 136.
[374] Toni Morison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", Carolyn C. Denard (ed.) *What Moves at the Margin: Selected Non-Fiction*, University of Mississippi, Jackson, 2008, p. 59.
[375] Claudia Tate, (ed.) *Black Women Writers at Work*, Continuum, NewYork, 1984, p. 119.
[376] Toni Morrison, "The Reader As Artist", *The Operah Magazine*, July issue, 2006. at Operah.com
[377] Ibidem.
[378] Toni Morison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", Carolyn C. Denard (ed.) *What Moves at the Margin: Selected Non-Fiction*, University of Mississippi, Jackson, 2008, p. 59.

shtëpisë e has në të gjitha romanet e Morisonit, por kuptimi i fjalës "shtëpi" merr domethënie të veçantë në këtë roman pasi vendoset në kontrast me shkollën dhe mbarë bashkësinë. Mungesa e njerëzve me ngjyrë, apo nga raca të ndryshme që jetojnë në Amerikë, në tekstin apo imazhet e fotot e abetares amerikane të asaj kohe, ishte për shkrimtaren simbol i përjashtimit dhe mbizotërimit të bardhë, prandaj romani shndërrohet në një hulumtim të pasojave psikologjike që vuajnë fëmijët me ngjyrë, përfaqësuar nga Pekola, si individë të mënjanuar nga shoqëria si në tekstet shkollore dhe në shkollë apo në mbarë shoqërinë amerikane. Çdo lexues amerikan e ka të lehtë ta konfirmojë këtë të vërtetë nëse e kujton abetaren e tij, ndërsa interpretimi i Morisonit e tërheq atë drejt një mënyre të re kundruarit të dukurive qofshin ato edhe shumë të njohura.

Përballë këtij realiteti përjashtues shoqëror, fëmijëve zezakë u mbetet vetëm hapësira intime e shtëpisë si strehë e mbrojtur dhe e sigurt. Mirëpo, edhe këtë hapësirë të mbrojtur Morisoni e shkatërron kur përshkruan se si paragjykimet e përhapura dhe racizmi mbytës i shoqërisë brendësohet nga anëtarët e familjes, sikurse kanë bërë si prindërit, Çolli dhe Polina Bridllav, edhe Pekola, e cila ka përqafuar një standard bukurie të bardhë. Për këtë arsye, ajo dëshiron të ketë sytë më të kaltër në botë, si ato të Shirli Tempëllit, vogëlushes së bardhë të adhuruar të filmave. Si gjuha edhe imazhet ndikojnë në shtyrjen e Pekolës drejt përçudnimit e humbjes së identitetit që shkakton edhe çmendjen përfundimtare. Këtë aspekt Morisoni e shpalos artistikisht me anë të shpërfytyrimit të plotë të tekstit që e humb funksionin dhe bëhet i palexueshëm kur mungojnë hapësirat midis fjalëve.

Po struktura dhe rrëfimtari si e nxisin lexuesin të marrë pjesë në roman? Lexuesi përballet me tragjedinë e përdhunimit të Pekolës nga i ati dhe shtatëzaninë pasuese që në fillim të veprës; për këtë arsye, romani nuk ngjall kërshëri për fundin e tij, por për atë çka ishte edhe shqetësimi parëror për shkrimtaren, burimi dhe shkaqet e tragjedisë së Pekolës. "Në të vërtetë, nuk ka mbetur gjë tjetër për të thënë, me përjashtim të 'përse'. Por meqënëse 'përsesë' është e vështirë për t'iu përgjigjur, duhet të ngushëllohemi me 'si'."[379] Lexuesi i vëmendshëm e kupton se "përsenë" e shtjellon "sija", prandaj duhet të vlerësojë me kujdes dhe nga një këndvështrim i ri ngjarjet që do të rrëfehen.

Zëri rrëfimor në roman është i dyzuar. Klaudia Mektiëri rrëfen në retrospektivë ngjarjen traumatike të shoqes, Pekolës, duke gërthetuar qashtërsinë e fëmijës dhe pjekurinë e së rriturës. Këto dy tipare i vlejnë edhe lexuesit nëse dëshiron të kuptojë përmasën e plotë të tregjedisë së Pekolës. Klaudia rrëfen si shkatërrimin fizik dhe shpirtëror të Pekolës ashtu edhe bashkëfajësinë e komunitetit zezak në fatin tragjik të vogëlushes. Rrëfimtarja e drejton lexuesin në shtresëzimet kuptimore të tragjedisë së Pekolës duke e udhëhequr në një përsiatje psikologjike si për simbolikën e bukurisë, edhe shëmtinë tragjike që pushton jetën e një fëmije të përjashtuar dhe të përbuzur. Çmenduria për Pekolën përfaqëson një lloj lirie mendore dhe mbrojtjeje fizike nga një shoqëri e mbarsur me racizëm përçudnues. Kur mbërrin në fund të romanit, lexuesi bëhet dëshmitar i racizmit të egër, mjerimit ekonomik dhe përjashtimit shoqëror të cilat nxisin keqtrajtimin e "më të dobtit" dhe bëhen burimi i vetëpërçmimit për zezakët. Proza e Morisonit në paragrafët e fundit nuk e lejon lexuesin të luaj rolin e spektatorit të painteresuar për tragjedinë e tjetërkujt, pasi zëri rrëfimor kalon në vetën e parë shumës duke e përfshirë edhe lexuesin në ngjarje madje edhe duke i lënë edhe një pjesë të fajit.

[379] Toni Morison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, p. 4.

"Gjithë fëlliqësitë tona i derdhëm mbi të dhe ajo i pranonte. Edhe gjithë bukurinë tonë, që në fillim ishte e saja, na e dha ajo. Të gjithë ne, që e patëm njohur, ndiheshim kaq mirë kur e pastronim veten te ajo. Ne dukeshim kaq të bukur kur qendronim pranë shëmtisë së saj. Thjeshtësia e saj na zbukuronte, mëkatet e saj na shenjtëronin, dhimbja e saj na bënte të dukeshim të shëndetshëm, sikleti i saj vinte në dukje humorin tonë. Vështirësia e saj për t'u shprehur na bënte të dukeshin gojëtarë. Varfëria e saj na bënte të kamur. Madje edhe ëndrrat e sinqerta të saj i përdornim ne për të qetësuar makthet tona. Ndërsa ajo na lejonte dhe prandaj e meritonte përbuzjen tonë."[380]

Kjo pjesë e përfshin lexuesin në tragjedinë e Pekolës, pasi lexuesi është pjesëtar e një shoqërie njerëzore ku doemos janë të pranishme probleme të tilla, pasi ato janë shqetësime të përbotshme. Përfundimi i romanit është shkruar në mënyrë që ta bëjë lexuesin, ashtu si rrëfimtaren e pjekur tanimë, të mendojë thellë për rolin e vet në shoqëri. Kalimi i rrëfimit në vetën e parë shumës e bën lexuesin "bashkëfajtor pa faj" të drejtpërdrejtë dhe shndërrohet në një ftesë të shkrimtares që lexuesi të njohë dhe analizojë vetveten dhe sjelljen e tij në shoqëri dhe natyrisht ky është edhe mjeti i shkrimtares për tërheqjen artistike të lexuesit drejt një humanizmi dhe tolerance për "tjetrin".

Me romanin "Sula", Morisoni largohet nga ndërthurja e racizmit me varfërinë që shkaktojnë përçmim ndaj vetes dhe gjymtojnë botën fëmijërore të Pekolës, dhe përqendrohet në hulumtimin e thellë të marrëdhënieve midis Nel Rajtit dhe Sula Pisit. Edhe struktura e romanit "Sula" është e ndryshme nga "Syri më të kaltër"; nëse në romanin e parë Morisoni e vendosi tragjedinë në fillim, në të dytin është e vështirë të përcaktohet çfarë është konflikti qendror. Rrëfimi zhvendoset nga hapësirat e përbashkëta tek ato të përveçme, prandaj "Sula" fillon me një përshkrim të bukur të lagjes zezake me emrin Fundi e cila gjendet në kodrat pranë qytetit të Medalionit, i banuar kryesisht nga të bardhë të kamur. Që në krye të romanit, Morisoni i paraqet lexuesit një hapësirë publike të shndërruar nga lagje zezakësh në klub golfi për të pasurit e bardhë të Medalionit. Morisoni kalon nga rrafshi gjeografik në atë historik duke rrëfyer mitin themelues të lagjes Fundi, atë që banorët e njohin si "shaka zezake." Një pronar i bardhë i premtoi skllavit të tij se, pasi ai të kryente disa punë shumë të vështira, ai do t'i jepte lirinë dhe do t'i dhuronte një ngastër toke në "fund të luginës." Kur skllavi i kreu punët, pronari ia dha lirinë por nuk donte t'i jepte tokën e mirë të luginës që i kishte premtuar prandaj i dha tokën kodrinore, duke shpjeguar se ajo tokë ishte "fundi i parajsës" sepse ishte më afër Zotit, nëse e shikoje nga lart. Skllavi e pranoi i ngazëllyer por shpejt zbuloi se sa e vështirë ishte bujqësia në "fundin e parajsës." Një histori e vlefshme edhe për lexuesit pasi gjërat në roman nuk do të jenë ashtu si duken.

Pasi ndërton këtë kornizë me ngjyrim racial, rrëfimtarja pohon se njerëzit nuk kishin kohë të shqetësoheshin për racizmin që përcaktonte si vendin edhe fatin e jetëve të tyre. "Ata ishin shumë të shqetësuar për gjërat tokësore, për njëri-tjetrin, që nga viti 1920 vrisnin mendjen se si ishte puna me Shadrakun, si ishte puna e asaj vajzës së vogël, Sulës, që u rrit e u bë grua në qytetin e tyre, apo si ishte puna e tyre, të mbledhur atje sipër në Fund."[381] Me këto fjalë Morisoni krijon dy hapësira të ndryshme njëkohësisht për lexuesin. Nga njëra anë, lexuesi ka një dritare që i tregon se si banorët zezakë të Medalionit e lexonin tekstin e jetës së tyre; nga ana tjetër lexuesi mëson se teksti i jetës së

[380] Toni Morison, *The Bluest Eye*, Vintage, London, 1999, pp, 162-3.
[381] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, p. 6.

tyre është më i ndërlikuar nga sa duket. Kësisoj, Morisoni krijon hapësirë që lexuesi të shqyrtojë nëse raca ka apo nuk ka rëndësi për ngjarjen që ajo vijon të rrëfejë.

Ashtu si përshkruan në kontrast të thellë hapësirat, Morisoni vijon edhe me përshkrimin e personazheve, duke nisur nga personazhet dytësore si Shadraku dhe Helena. Shadraku është një veteran i traumatizuar i Luftës së Parë Botërore, jeta e të cilit është pushtuar nga kaosi dhe frika nga vdekja. Për të kontrolluar frikën nga vdekja ai themelon Ditën Kombëtare të Vetëvrasjes, dhe çdo 3 janar parakalon në lagjen zezake duke i njoftuar banorët se mund të vrasin veten apo njeri-tjetrin. Në antitezë të plotë me Shadrakun, Morisoni përshkruan Helenën, nënën e Nelës. Helena është rritur nga Sesilia, gjyshja e rreptë dhe fetare, e cila e martoi që kur ishte 16 vjece dhe i mësoi rregullin dhe disiplinën, të cilat ajo ia përçon së bijës. Shadraku përfaqëson tmerrin dhe roitjen që shkakton kaosi, ndërsa Helena përfaqëson ndrydhjen dhe problemet që shkaktojnë rregullat e tepruara.

Pasi u paraqet lexuesve Fundin, Medalionin, mandej Shadrakun, të përjashtuarin e qytetit, dhe Helenën, Morisoni vijon me paraqitjen e Nel Rajtit, shoqes së personazhit kryesor, që i jep titullin romanit. Kësisoj, autorja e ndërton romanin duke tërhequr lexuesin dalëngadalë nga lagjja zezake te historia, pastaj drejt zhvillimeve në familjet zezake Rajt dhe Pis. Lexuesi mëson për mjedisin shtypës në familjen e Nelit nga këndvështrimi i Helenës, e cila i mëson së bijës të sillet sipas rregullave dhe të jetë e bindur. Kjo rritje e rreptë shkakton ndryshje të identitetit ende në formim të Nelit. Familja Pis përshkruhet në antitezë të plotë me rregullin dhe vetëpërmbajtjen që mbizotëron në shtëpinë e Rajtëve. Shtëpia e Sulës është e rrëmujshme, kaotike dhe pa rregull, ku bujtësit me qira dhe dashnorët e nënës shkojnë e vijnë.

Morisoni përshkruan rrezikun që mbartin si shtëpia e Nelës edhe ajo e Sulës për rritjen e tyre. Mësimet që Sula merr në shtëpi nuk janë të mira në lidhje me intimitetin, dashurinë, apo seksin, sepse ajo mëson t'i përdorë burrat vetëm për zbavitje. Nga njëra anë Nela përshkruhet si vajzë së cilës nëna e rreptë "ia groposi imagjinatën,"[382] nga ana tjetër karakteri i Sulës përmblidhet kështu: "në njëfarë mënyre, veçantia, naiviteti, ndezullia e saj për gjysmën tjetër të ekuacionit ishin pasojat e një imagjinate të plogët. Nëse do të kishte pasur ngjyra, ose argjilë, apo do të njihte disiplinën e vallëzimit, ose veglat muzikore, nëse do të kishte pasur diçka, çfarëdoqoftë, për të vënë në punë kureshtjen e jashtëzakonshme dhe dhuntinë për metafora, do të mundte ta kishte këmbyer padurimin dhe përfshirjen në trille me ndonjë veprimtari që t'i ofronte gjithëçka që i donte zemra. Kështu pra, si çdo artist pa një formë arti, ajo u bë e rrezikshme."[383] Si Nela edhe Sula janë fëmijë të vetëm, prandaj, kur takohen, ato e ndiejnë "shkujdesjen dhe rehatinë e shoqes së vjetër. Sepse secila e kishte zbuluar kohë më parë se nuk ishte as e bardhë, as burrë, dhe se liria dhe ngadhënjimi ishin të ndaluara për to, prandaj kishin nisur të krijonin diçka tjetër. Takimi i tyre ishte fatlum pasi u dha mundësi të përdornim njëra-tjetrën për t'u rritur."[384]

Ashtu si e mashtroi pronari i bardhë skllavin e tij, edhe Morisoni e mashtron lexuesin me strukturën e romanit. "Sula" ndahet në dy pjesë të ndara nga një hapësirë kohore prej 10 vjetësh. Pjesët janë të përbëra nga kapituj që mbjanë si tituj vitet 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1927, /1937, 1939, 1940, 1941, dhe 1965. Pjesa e parë

[382] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, p. 18.
[383] Ibid, p. 121.
[384] Ibid, p. 52.

përqendrohet te miqësia midis Nelës dhe Sulë nga fëmijëria deri kur Nela martohet me Xhud Grinin, ndërsa Sula largohet nga qyteti. Kur kthehet, Sula shihet nga banorët si mishërimi i ligësisë për shkak të thyerjes së të gjitha normave dhe rregullave etike të sjelljes. Banorët e përdorin pacipësinë e Sulës si etalon për të matur moralin e tyre. "Ndonëse titujt e kapitujve premtojnë vijueshmëri kronologjike, teksti tregon se koha e jetuar nuk është e vijueshme."[385] Struktuara bazohet te rrjedha e kohës së jetuar, jo kronologjike.

Duke vendosur në qendër të romanit historinë e një miqësie fëmijërore femërore të prishur nga tradhëtia, Morisoni e tërheq lexuesin në çështje të koklavitura gjinore, martesore dhe jashtëmartesore, si dhe vendimet që njeriu merr gjatë jetës. Morisoni u jep mundësi lexuesve të shqyrtojnë se si i kanë rrokur dhe shfrytëzuar këto dy gra mundësitë që bashkësia dhe mjedisi i qytetit u paraqiti në jetë. Në këtë roman Morisoni shpalos se si mjediset intime njerëzore si shtëpia, martesa apo miqësia e ngushtë mund ta armiqësojnë njeriun me veten dhe të tjerët. Duke i shndërruar këto mjedise intime nga miqësore në armiqësore me anë të personazhit të përçmuar të Sulës, Morisoni e sfidon kuptimin e lexuesit për të drejtën dhe të padrejtën, të mirën dhe të ligën, dashurinë dhe urrejtjen. Shembulli më i spikatur për këtë është dialogu ku Sula është në shtratin e vdekjes, dhe pavarësisht se ajo bëri seks me Xhudin, të shoqin e Nelës, akti që shkaktoi prishjen e miqësisë së gjatë mes tyre, prapëseprapë Sula i kërkon Nelën të shqyrtojë mundësinë që ajo, jo Nela, mund të ketë qenë gruaja e mirë[386]. Këtë shqyrtim Nela e bën pas vdekjes së Sulës, dhe zbulon se vajtimi i saj lidhet me humbjen e Sulës dhe jo të bashkëshortit. Pyetja e Sulës në fundin e romanit nuk i drejtohet vetëm Nelës por edhe lexuesit, i cili duhet të shqyrtojë sistemin e vlerave ku beson dhe zgjedhjet e bëra në jetë. Morisoni nënkupton se mënyra si ne i kuptojmë të tjerët apo i lexojmë sjelljet e tyre nuk tregon vetëm për të tjerët, por edhe kush jemi ne vetë.

Në romanin "Kënga e Solomonit" Morisoni hyn dhe del edhe fizikisht, edhe metaforikisht në kohë dhe hapësirë. Bërthama e romanit është historia e afrikanëve të cilët fluturuan nga skllavëria në Amerikë drejt lirisë në Afrikë, mirëpo me anë të lidhjes së familjes Ded me këtë histori, Morisoni ndërton hapësira ku lexuesi mund të hyjë në historinë dhe kulturën afrikano-amerikane. Duke ndjekur një teknikë rrëfimore të parapëlqyer, dhe të përdorur gati në të gjitha romanet e mëpasshme, Morisoni e zhyt lexuesin në mes të rrëfimit dhe pa asnjë pikë referimi për të kuptuar ngjarjet që ndodhin. Kësisoj, që në fillim të romanit, lexuesi shndërrohet në një nga spektatorët që kundrojnë aktin e çmendur dhe vetëvrasës të Robert Smithit, fluturimin e tij nga maja e spitalit Mëshira. Të gjitha këto, Morisoni i kryen pa shpjeguar asgjë për kuadrin apo kontekstin e ngjarjes, as asryet e veprimit vetvrasës, duke e sfiduar lexuesin të mbajë mend ngjarjen.

Si në dy romanet e para, Morisoni i paraqet lexuesit protagonistin e veprës, Mejkon Dedin, (me nofkën Milkmen) dhe po ashtu edhe hapësirat armiqësore me të cilat afro-amerikanët janë mësuar të jetojnë. Shkrimtarja rrëfen se si bashkësia zezake ka gjetur mënyrën për të përmbysur pushtetin e praktikave raciste dhe sunduese me anë të emërtimeve të hapësirave ku ata jetojnë, dhe shembujt më të spikatur janë emërtimi i rrugës dhe spitalit; nga "rruga e doktorit" ata e shndërrojnë në "rruga pa doctor", kur i vetmi doktor zezak që kuronte pjesëtarët e bashkësisë vdiq; nga "spitali i mëshirës" në

[385] Barbara Johnson, "Aesthetic" and "Rapport" in Toni Morrison's *Sula*, Marc C. Conner (ed.) *The Aesthetics of Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 7.
[386] Toni Morrison, *Sula*, Vintage, London, 1998, p. 146.

“spitali pa mëshirë”, kur mjekët nuk pranojnë të fusin në spital nënën e Milkmenit, e cila e lind të birin në shkallët e spitalit. Këto emërtime me simbolikë të dukshme shërbejnë për të dokumnetuar përjashtimin e zezakëve nga hapësirat shoqërore.

Morisoni shpjegon se mbiemri i çuditshëm i familjes vjen si rrjedhojë e padijes dhe analfabetizmit të gjyshit të Milkmenit i cili nuk mund ta lexonte atë që shkroi krejtësisht gabim nëpunësi i dehur i Zyrës së Qytetarëve të Çliruar. Në dokumentin që shpallte lirinë e gjyshit, zyrëtari i ngatërroi detajet dhe Ded (në shqip: “vdekur”), në vend që ta shkruante te statusi i të atit të gjyshit, e shkroi te kutia e mbiemrit, ndërsa vendin ku banonte gjyshi, Mejkon, e shkroi te kutia e emrit, kësisoj emri i gjyshit mbeti Mejkon Ded (në shqip, “i bërë i vdekur”). Episodi i emrit ngjason me “shakanë zezake” të shpalosur te “Sula”.

Kur paraqet Milkmenin si një tridhjetëedy vjeçar të papjekur, Morisoni nënkupton se është padija kulturore e tij që e pengon të ambientohet në bashkësinë zezake dhe rrethanat historike. Mosnjohja e Milkmenit e pranëvendosur me analfabetizmin e shkuar të gjyshit përçon te lexuesi shkakun kryesor të përçudnimit të identitetit. Për gjyshin përçudnimi ishte vetëm gjuhësor dhe i kuptueshëm, nëse mban parasysh kalimin nga skllavëria në liri, ndërsa për Milkmenin ky është i pafalshëm dhe fryt i shkëputjes nga rrënjët e shkuara të familjes. Me këtë linjë kryesore të subjektit Morisoni gërsheton edhe histori të tjera, duke lëvizur nga e shkuara tek e tashmja me nënkuptimin e qartë se, për të kuptuar drejt identitetit e vet, Milkmeni duhet të kuptojë fillimisht lidhjen e ngushtë midis së kaluarës dhe së tashmes.

Kur rrëfimi nis të shpalosë historinë e lindjes së Milkmenit, historinë e familjes dhe paraardhësve të familjes, lexuesi tërhiqet në hapësira ku gjenden emra të mbushur me histori, në jetët e personazheve plot me të fshehta dhe keqkuptime apo keqinterpretime të episodeve jetësore, në fshatra të vegjël të Virxhinias nga ku e kanë zanafillën mitet e bashkësisë zezake. Duke e mbrujtur romanin me forma e larmishme të traditës gojore zezake dhe elememte nga mitologjia klasike, Morisoni e përball lexuesin me njerëz të pazakontë, me ndodhi të panjohura dhe shpalos mënyrat e ndryshme që bashkësia zezake ka përdorur për të ngadhënjyer mbi shtypjen dhe padrejtësinë duke përdorur gjuhën, muzikën, apo praktika të tjera kulturore.

Mirëpo, për të kuptuar dhe zbërthyer drejt domethënien e episodeve dhe ngjarjeve të ndryshme, lexuesi duhet të mbajë parasysh këshillat e Pilatit, hallës me sjellje të çuditshme dhe pa kërthizë të Milkmenit. Ajo portretizohet në antitezë të plotë me babanë e Milkmenit, Mejkon Ded, dhe shërben si historiane gojore e të shkuarës së familjes. Edhe pse jeton në rrethinat e qytetit, me statusin e së padëshiruarës dhe së përjashtuarës, lexuesit i bëhet e qartë se ajo ka çelësin e zbërthimit të së shkuarës, dhe ashtu sikundër këshilat e Pilatit ndihmojnë Milkmenin të zbulojë dhe rivlerësojë të shkuarën, të kuptojë më mirë të tashmen, ato mund të ndihmojnë edhe lexuesin për të zbërthyer domethënien e ngjarjeve të romanit, ku lidhja midis së shkuarës dhe së tashmes është pa dyshim më e koklavitura.

Romani “Kukulla prej zifti” është një orvatje e Morisonit për t'i udhëhequr lexuesit në një përmasë të re të hapësirës dhe kohës. “Kukulla prej zifti” i vendos ngjarjet në një ishull të Karaibeve dhe ka në qendër Xhadinën, një vajzë të re zezake të larguar nga rrënjët e identitetit të saj racial. Në këtë roman, Morisoni çmonton idetë tradicionale për racën, klasën, identitetin dhe kulturën dhe ofron mënyra të reja shqyrtimi.

Edhe këtë roman, Morisoni e fillon nga mesi i ngjarjeve duke portretizuar një hapësirë parajse në Karaibe në të cilën hyn vjedhurazi Sani, një marinar zezak i arratisur nga një anije. Para se të shpalosë këtë "përvjedhje në parajsë", Morisoni përshkruan se si fuqitë koloniale prishën natyrën e qetë të këtij vendi duke importuar skllevër, të cilët i përdorën për të pastruar terrenin ku do të ndërtonin një parajsë tekësore nga duart njerëzore. Me detaje të bukura artistike, Morisoni rrëfen se si ishte rrjedha e lumit që e pësoi këtë herë, e cila "u zbua nga vendi që kishte përshkuar gjithmonë, dhe u drejtua me forcë në terren të panjohur."[387] Kur Morisoni e shpie lexuesin në vendin dhe hapësirën kyçe për tregëtinë e skllevërve, natyrshëm, ndryshimi i rrjedhës së lumit merr ngjyrimin metaforik të rrëmbimit dhe ndryshimit të rrjedhës së jetës për afrikano-amerikanët dhe se si kjo rrjedhë e ndryshuar u vu në shërbim të fuqive koloniale. Pasi vizaton një panoramë të tillë të përgjithshme, romani kalon në një hapësirë më intime dhe ngjarjet vendosen në Ishullin e Kalorsëve, (*Isle des Chevaliers*) në shtëpinë e pushimit të Valerian dhe Margaret Strit. Ndonëse kanë ndërtuar një shtëpi të mrekullueshme, çifti i bardhë Strit nuk është aspak i lumtur. Mirëpo qendra e romanit nuk është familja Strit, por lidhja dashurore midis Xhadinës, mbesa e dy shërbëtorëve zezakë të familjes, dhe Sanit, marinarit zezak endacak.

"Kukulla prej zifti" është një roman që trajton problemet gjinore të filimit të viteve '80, prandaj Morisoni i sfidon lexuesit që të nxjerrin kuptimin nga copëzat e njohurive që ajo u ofron për të gjitha personazhet të cilat krijojnë linja të ndërthurura subjekti. Valerian dhe Margaret Strit kanë një djalë të pabindur, të cilin i ati e quan "jetim kulturor." Djali i ka braktisur prindërit dhe nuk i viziton më për shkak të abuzimeve që ka pësur nga nëna, Margareta, gjatë periudhës së fëmijërisë. Kjo linjë subjekti ndërthuret me atë kryesore, lidhjen e pamundur të dashurisë midis Sanit dhe Xhadinës. Kjo linjë gërshetohet edhe me konfliktin midis banorëve vendas të ishullit dhe Sidnit e Ondinës. Dashuria e dështuar midis Xhadinës dhe të dashurit parizien të bardhë dhe të pasur e detyron Xhadinën të kthehet në shtëpinë e mirëbërësve të saj, Valerit dhe Margaritës, ke merr edhe vendimin përfundimtar për t'u rikthyer në Evropë, pasi nuk ia del të zgjidh konfliktin me Sanin. Edhe në këtë roman, Morisoni kalon nga hapësira e përgjithshme në hapësirën e njohur të shtëpisë duke ngritur pikëpyetje për të dyja. Kur Sani vë në dyshim arsimimin e Xhadinës në Sorbonë, i paguar nga familja Strit, lexuesit duhet t'i shqyrtojnë thellë ndjeshmëritë dhe arsimimin evropian të Xhadinës, teksa sheh se ky arsimim nuk e ndihmon të vlerësojë trashëgiminë e vet dhe të bashkësisë zezake në tërësi.

"Kukulla prej zifti" kritikon edhe praktikat kolonialiste të cilat i mbajnë vendet e kolonizuara në varfëri edhe pas largimit të fuqive koloniale. Lexuesi nuk mund të anashkaloj punën e papaguar ose të paguar shumë pak e cila mundëson "parajsën ishullore" për familjen Strit. Në këtë roman Morisoni e ka përdorur thjerrën kulturore të tri romaneve të mëparshme, të cilat vendosen në ShBA, për të vëzhguar një hapësirë tjetër në Karaibe me qëllimin që të tregojë se të njëjtat tensione dhe konflikte gjenden ngado. Ndonëse romani duket se parashikon lexim tradicional të çështjeve të racës, identitetit dhe klasës, Morisoni e ndërlikon këtë lloj leximi të këtyre kategorive, sikundër e vërteton edhe vlerësimi i Xhadinës dhe Sanit në fund të romanit: "Ky shpëtim nuk po shkonte mirë. Ajo mendonte se ishte ajo që po e shpëtonte atë.[...] Ai mendonte se ishte ai që po e shpëtonte atë.[...] Sekush po e tërhiqte tjetrin nga gryka e ferrit - nga zgripi

[387] Toni Morrison, *Tar Baby*, Vintage, London, 1997, p. 7.

fundor. Sekush e njihte botën ashtu si ishte ose duhej të ishte. Njëri kishte një të shkuar, tjera kishte një të ardhme, dhe të dy mbartnin në duar kulturën për të shpëtuar racën."[388]

Kësisoj, "Kukulla prej zifti" përfundon me konfliktin e pazgjidhur, duke nënkuptuar se askush nuk e ka fuqinë unike për të lexuar dhe interepretuar kulturën e gjerë, pasi edhe kuadri i jetës së Sanit edhe i Xhadinës lidhet me kontekstin e përgjithshëm të bashkësisë së cilës ata i përkasin. Gjatë debatit kulturor të fundviteve '70 dhe viteve '80, kur çështje shoqërore si identiteti, shumëkulturalizmi dhe shumëllojshmëria diskutoheshin me pasion, Morisoni hyri në këtë debat me një roman që i drejton lexuesit nga hapësirat e njohura tek ato mitike dhe folklorike, duke ngritur më shumë pikëpyetje sesa kthen përgjigje.

"E Dashura", "Xhazi" dhe "Parajsa", trilogjia e Morisonit për rreziqet që shkakton dashuria e tepruar, e nënës për fëmijët, e dashnorit romantik për të dashurën, e bashkësisë zezake për Zotin dhe historinë, janë në thelb romane kujtese; vepra letrare për rizbulimin dhe rivlerësimin e skutave të historisë. Prandaj edhe sfida kryesore e lexuesit është të mbajë mend strukturën e ndërlikuar dhe detajet artistike, por duke qendruar syçelë ndaj këndështrimeve të shumta rrëfimore, të cilat kanë nevojë për rivlerësimin e lexuesit.

"E Dashura" është romani më sfidues për lexuesin teksa vetë Morisoni pohon: "doja ta rrëmbeja lexuesin dhe ta flakja pa mëshirë në një mjedis (dhe periudhë kohore) të panjohur."[389] Romani fillon në të tashmen me përshkrimin e shtëpisë 124 në rrugën Blustoun, e cila përndiqet nga fantazma e një fëmije. Shkrimtarja e zhvendos befazi nga koha e tashme në të shkuarën dhe nga një akt rrëqethës në tjetrin. Në rrjedhën e rrëfimit autorja lë boshllëqe të cilat lexuesi duhet t'i mbushë vetë. Ajo pohon që në faqen e parë se "Ohajoja kishte vetëm shtatëdhjetë vjet që e quante veten shtet"[390] kur u larguan dy djemtë e Setës nga shtëpia. Ky detaj historik dhe kulturor synon ta dërgojë lexuesin në kërkim të vitit kur Ohajo u bë shtet, ku pa dyshim lexuesi mëson disa të dhëna për shtetin që është qendror në roman, sepse vitin e saktë kur ndodhin ngjarjet, 1873, rrëfimtari e përmend vetë disa faqe më tej. Rastet kur lexuesit i duhet ose të kërkojë informacion ose të kujtojë detaje të përmendura më parë për të kuptuar episodet janë të shumta në roman.

Struktura rrethore jo vetëm e veprës por edhe e episodeve qendrore, të cilat përsëriten nga këdvështrime të reja me detaje shtesë, e shtyn lexuesin drejt një rivlerësimi të vazhdueshëm jo vetëm të ngjarjeve por dhe të vetë këndvështrimeve të mëparshme. Rrëfimtari, edhe pse rrëfen përjetimet e brendshme të personazheve, duket sikur po udhëzon lexuesin. Episodi i lindjes së Denverit në roman është rrëfyer edhe nga këndvështrimi i Ejmit, edhe nga i Setës, por atë e rrëfen sërish Denveri për të Dashurën. Rrëfimtari pohon: "Denveri zuri të shihte atë që po rrëfente dhe jo thjesht ta dëgjonte: ja ku ishte kjo skllave nëntëmbëdhjetëvjeçare - një vit më e madhe sesa ishte ajo - teksa ecte përmes pyllit të errët për të mbërritur te fëmijët që ishin shumë larg. Ajo është e lodhur, ndoshta e tmerruar, ndoshta edhe e humbur. Më e rëndësishmja, është fillikate dhe në bark mban një foshnje tjetër dhe duhet të mendojë edhe për të. Nga pas qentë ndoshta, burra me armë mbase, dhe patjetër dhëmbët e nxirë. Ajo nuk ka frikë nga nata sepse ka një ngjyrë me të, por gjatë ditës çdo tingull është ose krismë ose çapi i kujdesshëm i

[388] Toni Morrison, *Tar Baby*, Vintage, London, 1997, pp. 271-272.
[389] Harriett Gilbert, *Interview with Toni Morrison*, World Book Club, BBC World Service, 2008. (E ritransmetuar më 7 prill 2012. Zbardhja dhe përkthimi A. Sh.)
[390] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1998, p. 3.

gjurmuesit. Denveri po e shihte tani dhe po e ndiente, përmes së Dashurës. E ndiente si duhet të ishte ndier nëna. E shihte se si mund të ishte dukur."[391] Ky është një metarrëfim tipik, pasi Denveri rrëfen një ngjarje për të cilën nuk ka kujtime vetjake, prandaj rrëfimi mund të merret edhe si udhëzim për lexuesin se si mund ta shijojë më mirë veprën nëse përfshin edhe imagjinatën e vet, ashtu si Denveri.

Si përshkruan aktin qendror të vrasjes së foshnjës nga të gjitha këndvështrimet e mundshme, ashtu vepron edhe me përshkrimet e hapësirave. Nën mbulesën e skllavërimit dhe kufizimeve të mëdha fizike që buronin prej tij, shkaktare të rrënimi të jetëve të Bejbi Sagsit, Setës, dhe burrave të Shtëpisë së ëmbël, përshkruhet realiteti tjetër i hapësirave të brendshme ku shpalosen, përjetimet, ndjenjat dhe mendimet e skllevërve. Ndërthurja e këndvështrimve shndërrohet në mjetin e Morisonit për t'i ofruar lexuesit qasje të re në shqyrtimin e rrëfimeve për skllavërinë. Zhvendosja në kohë, sa në të shkuarën në të tashmen, dhe rrëfimi i bazuar te kujtesa dhe copëzat e kujtimeve, jo te rrjedha drejtvizore e kohës, e shpie lexuesin te qendra e shkuar emocionale e skllavërisë pa e larguar nga përmasa mizore fizike.

Kësisoj, lexuesi detyrohet të shqyrtojë pasojat e skllavërisë përtej atyre fizike dhe të dukshme, të analizojë edhe ato psikologjike, kryesisht të pahulumtuara. Për pasojë, romani i mundëson lexuesit të zhbirojë përmasën e plotë të skllavërisë dhe të kundrojë mënyrat sesi zezakët duruan dhe mbijetuan kur trupin e kishin të skllavëruar, por mendjen dhe shpirtin i kishin të lira. Gjatë jetës në Shtëpinë e ëmbël, Bejbi Sagsi vuante nga një "trishtim që ishte në qendër, në qendrën e shkretuar ku vetja që nuk ishte vete kishte ndërtuar shtëpinë [...] ku nuk kishte pasur kurrë një hartë të zbulonte se cila ishte."[392] Prandaj, predikimet e Bejbi Sagsit ishin frymëzim për bashkësinë zezake, sepse ato shpalosnin një strategji mbijetese shpirtërore dhe fizike ndaj një sistemi skllavërimi të ndërtuar posaçërisht për t'i shkatërruar si fizikish dhe shpirtërisht. "Duhet ta doni. E kam fjalën për mishin. Mishi ka nevojë ta doni." Edhe pas vdekjes, këshillat e Bejbi Sagsit janë ndihmesë për Setën, e cila shkon te hapësira e çeltinës në pyll për të dëgjuar si predikimet e Bejbi Sagsit edhe këngët e vallëzimet shëruese të bashkësisë.

Te romani "Xhazi" Morisoni përsërit teknikat e përdorura më parë në lidhje me strukturën dhe rrëfimin, por shton risinë e improvizimit të huazuar nga muzika e xhazit. Ashtu si te "Syri më i kaltër", lexuesi e mëson thelbin e romanit që në faqen e parë, prandaj e ka të qartë se shkrimtarja ka interes për "si" dhe "pse" ndodhi ngjarja. Kjo teknikë ngjall menjëherë emocionin e lexuesit, të cilin Morisoni e tërheq me kujdes drejt mendimit për ngjarjen. Për Morisonin, emocionet janë penguese, ngaqë shkaktohen nga gjykime të atypëratyshme, ndërsa mendimet janë çliruese ngaqë marrin më tepër kohë dhe kërkojnë gjykim më të thellë. Për të tërhequr lexuesin nga emocioni drejt mendimit, nga siguria drejt pasigurisë, Morisoni përdor edhe rrëfimtaren e romanit. Ndonëse rrëfimi kryhet nga një zë gruaje, në dukje e sigurt në ato që thotë, teksti nuk e mbështet sigurinë e rrëfimtares dhe lexuesi e kupton se rrëfimi është i improvizuar.

Morisoni e drejton lexuesin nga hapësirat publike të Harlemit, që gëlon nga rrethet letrare dhe prodhimtaria artistike, në hapësirat private të zezakëve të thjeshtë që rropaten për të nxjerrë jetesën. Nga njëra anë, lexuesi joshet ta shohë Qytetin si një hapësirë të re, të madhe dhe të mbushur me liri e begati për të sapoardhurit, nga ana tjetër rrëfimtarja i tërheq vëmendjen për "fjalët se nën dukjen e kohëve të arta dhe parave të

[391] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1998, pp. 77-78.
[392] Ibid, p. 140.

thjeshta, diçka e ligë lëvrinte nëpër rrugë dhe asgjë nuk ishte e sigurt - as të vdekurit."[393] Përmes qasjes improvizuese, romani nxit leximе të larmishme të ngjarjeve që u ndodhin personazheve, pasi rrëfimitarja e pranon se leximet e saj mund të kenë qenë të nxituara, duke ngritur kështu pikëpyetje edhe për lexuesin, i cili duhet t'u japë kuptim vetë ngjarjeve. "Unë isha e sigurt, ndërsa ata vallëzonin dhe vërtiteshin ngado: të zënë, ishin të zënë sepse duhet të ishin origjinalë, të ndërlikuar, të ndryshueshëm - njerëzorë, ma do mendja, do të thoshit ju. Kurse unë isha e parashikueshme, e pështjelluar në vetminë time të kthyer në arrogancë, duke menduar për hapësirën time, pikëpamja ime ishte e vetmja që ishte apo që kishte rëndësi."[394] Edhe fundi i romanit, që në dukje pritej tragjik, është befasisht i lumtur. Në analizë të fundit, një çift kaloi një krizë martesore, një vajzë e re u vra, çifti pajtohet dhe rigjen dashurinë, dhe të gjitha këto të vendosura në sfondin historik, kulturor dhe artistik të Amerikës gjatë epokës së xhazit, ku, përpos vështirësive, klima e përgjithshme ishte shpresëplotë dhe e gëzueshme.

Morisoni e fillon romanin "Parajsa" duke e tërhequr lexuesin në hapësirën fetare të Manastirit ku nëntë burra vrasin pesë gra. Tepria e dashurisë për Zotin dhe vetveten (kur ndihesh zot) ka mëkuar arrogancë, vetëpëlqim, përjashtim dhe, në fund, vrasje në "parajsë". Duke përdorur të gjithë arsenalin e teknikave rrëfimore dhe strukturore të romaneve pararendëse, Morisoni e rikthen lexuesin në lëmin e historisë dhe fesë. Për "parajsën" Morisoni pohon: "Unë doja që romani të shkonte drejt mundësisë së ripërfytyrimit të parajsës. Puna është se, nëse parajsa do të përfshinte gjithëkënd, atëherë nuk do të kishte parajsë fare, kjo sepse ne e mendojmë si veçim. Po nëse do të mendonim se planeti është parajsa, atëherë do të kuptonim se vetëm këtë kemi. Pse të mos e ndërtojmë kështu?"[395] Romani përmbys vizionin tradicional të parajsës dhe është ftesë për lexuesin që të rivlerësojë mënyrat se si bashkësitë nxjerrin në skaje dhe pastaj i viktimizojnë individët e pambrojtur, duke sjellë dëshmi të historisë si të shtetit edhe të kishës.

Hapësira e njohur e kishës, me gjithë kuptimet e shenjta që mbart, dekonstruktohet në vepër duke shpalosur gjithë hipokrizinë dhe të fshehtat e pathëna. Në martesën e dy personazheve kryesore, njëri nga dy priftërinjtë e pranishëm pohon se problemi me qytetin e Rubit është se ka disa versione të historisë zyrtare: "Njëri, ku nëntë burra shkojnë për të biseduar dhe për të bindur gratë e Manastirit ose të largohen ose të ndryshojnë sjelljen; ndodhi një zënkë; gratë morën forma të tjera dhe i tretën në ajër [...] Riçardi nuk i besonte asnjërit nga versionet që me shpejtësi po bëheshin si shkrim i shenjtë. Por, për shkak se as njëri, as tjetri nuk kishte vendosur për fundin, dhe kësisoj, nuk ishte e mundur të formulohej një rrëfim i besueshëm dhe i predikueshëm i ngjarjes, ato nuk e lehtësonin pakënaqësinë e Riçardit. [...] Sa për Lonën, ajo u çakordua fare nga mënyra se si po tregohej historia; se si njerëzit po e ndryshonin për t'u dukur vetë sa më mirë."[396]

Kur lexuesi e mbaron romanin e ndërlikur për historinë raciale të një qyteti dhe historinë e grave viktima të bashkësisë, pikëpyetjet e ngritura janë krej të ndryshme nga ato që mund të ketë pasur në mendje në fillim. Lexuesi e kupton se romani rrok çështje të

[393] Toni Morrison, *Jazz*, Vintage, London, 1998, p. 9.
[394] Ibid, p. 220.
[395] Cituar te: Channette Romero, "Creating the Beloved Community: Religion, Race, and Nation in Toni Morrison's "Paradise", *African American Review*, Vol. 39, No. 3, Fall 2005, p. 426.
[396] Toni Morrison, *Paradise*, Vintage, London, 1999, pp. 296-297.

mëdha: Ku e gjejnë të drejtën burrat të masakrojnë gratë e Manastirit? Pse besojnë ata se i kanë lexuar drejt veprimet e grave? Si mund të përligjet si akt mbrojtjeje dhe në dobi të Zotit dhe qytetit vrasja e grave të pambrojtura? Lexuesi e kupton se nuk ka monopol mbi të vërtetën dhe shtyhet të mendojë për besimin e vet. A mund të ketë qenë edhe ai pjesëmarrës në shkatërrimin e parajsës tokësore ose me pjesëmarrjen e drejtpërdrejtë ose me mënjanimin e vet? Pikërisht si në fundin e romanit "Sula", lexuesit i duhet të përsiatet dhe të gjejë nga buron me të vërtetë mirësia dhe ligësia.

Këto teknika të përfshirjes së lexuesit në roman, Morisoni i përdor edhe në tri veprat e botuara së fundmi, "Dashuria", "Një akt mëshire" dhe "Shtëpia", të cilat nuk do t'i shqyrtojmë me hollësi.

Romanet e Morisonit janë harta sfiduese për lexuesin, i cili duhet të zhvendoset nga hapësira të njohura në ato të panjohura të jetës, ku interpretimet tradicionale nuk ndihmojnë, pasi përmbysen duke ia lënë vendin një shumësie interpretimesh të tjetërllojta. Romanet e tërheqin lexuesin drejt fushave të nxehta të historisë, politikës, racës, gjinisë, fesë apo klasës dhe i dhurojnë një thjerrë estetike tepër të veçantë me të cilën mund të këqyrë detaje artistike të cilat e ndryshojnë ndjeshëm kuptimin për këto tema dhe për rrjedhojë edhe këndvështrimin e lexuesit për jetën e vet. Në hapësirat artistike të krijuara nga Morisoni, lexuesi nuk ka as paqe dhe as qetësi, pasi ato hapësira gëlojnë nga joshje të papërballueshme për të nxjerrë mësime nga dukuri shoqërore dhe ngjarje jetësore rrëqethëse, të cilat lexuesi nuk ka asnjë mundësi t'i kuptojë drejt pa dorëzuar në portën e prozës parajsore morisoniane armët e paragjykimit, përjashtimit dhe epërsisë që mbart thellë në shpirt.

KREU V

Realizmi magjik dhe Toni Morisoni

5.1. Realizmi magjik: origjina, zhvillimi dhe veçoritë

Termi "realizëm magjik" e ka zanafillën në vitet '20, kur kritiku gjerman i artit Franz Roh e përdori për herë të parë për të cilësuar një rrymë pasekspresioniste në pikturë. Si rrymë letrare, realizmi magjik përfshin personalitete të shquara të letërsisë botërore, si shkrimtarin kuban Aleho Karpentier, shkrimtarin italian Masimo Bontempeli, shkrimtarin e shquar latino-amerikan Gabriel Garsia Markez, shkrimtarin anglez me origjinë indiane Salman Rushdi, dhe shumë të tjerë, si Miguel Angel Asturiasin, Gunter Grasin, Patrik Suskindin, Milan Kunderën, Xhek Hoxhinsin apo Ismail Kadarenë. Edhe Toni Morisoni bën pjesë në këtë plejadë shkrimtarësh të famshëm, ndonëse, si në shumë përfaqësues të rrymës, jo të gjitha veprat e saj shpërfaqin tiparet dalluese të realizmit magjik.

Ecuria e realizmit magjik si rrymë atistike dhe letrare kalon në tri faza të rëndësishme: vitet '20 në Gjermani; vitet '40 deri në mesin e viteve '50 në Amerikën Qendrore dhe Jugore, periudhë kur termi hyri në lëmin e letërsisë; dhe nga 1955 e deri në ditët e sotme. Realizmi magjik arriti popullaritetin, bukurinë dhe pjekurinë kulmore në vitet '80, kur një varg përfaqësuesish të tij shënuan suksese të rëndësishme me veprat e tyre. Kjo periudhë, sipas Uendi Ferisit, shënoi "njohjen mbarëbotërore të realizmit magjik - si një eliksir që tanimë gjendej ngado, [...] por edhe si një përbërës i rëndësishëm i pasmodernizmit."[397]

Ndonëse në ditët e sotme "realizmi magjik" vetvetiu të sjell në mendje mjeshtërit e mëdhenj të letërsisë së Amerikës Latine, shumë studiuesë bashkëkohorë, si Amarill Çanadi, Sejmor Menton, Stiven Slemon, Lois Parkinson Zamora dhe Uendi Faris, i gjurmojnë hapat e hershëm të kësaj rryme në letërsinë moderniste evropiane të fillimshekullit të njëzetë. Piktura e realizmit magjik ka të përbashkët me letërsinë moderniste orvatjen për të gjetur mënyra të reja të shprehjes së një kuptimi më të thellë të realitetit, të cilin piktorët e shprehën përmes eksperimentimit me ngjyrat, ndërsa shkrimtarët përmes eksperimentimit me teknikat rrëfimore. Për këtë arsye, realizmi magjik lidhet ngushtë me teknikat moderniste të copëzimit të realitetit apo shpërbërjes së kohës rrëfimore kronologjike, si dhe vënien në pikëpyetje të nocioneve të historisë.

Në librin e tij "Pasekspresionizmi, realizmi magjik: probleme të pikturës së paradokohshme evropiane" Franz Rohu e shihte realizmin magjik të lidhur me surrealizmin, paçka se disi më të veçantë. Ai mendonte se piktorët e realizmit magjik në përpjekjen për të rikrijuar sendin, objektin apo individin në mënyrë të tjetërllojshme duhet të përfshinin në procesin e krijimit edhe idete revolucionare të Sigmund Frojdit dhe Karl Jungut, sikurse kishin bërë surrealistët. Në asnjë rast, Rohu nuk e lidhi termin me letërsinë.

[397] Wendy B. Faris, "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction", Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (ed.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 163.

Kalimin e termit nga artet pamore në artin e të shkruarit e bëri shkrimtari italian Masimo Bontempeli. I ndikuar nga surrealizmi dhe realizmi magjik gjerman, ai themeloi revistën dygjuhëshe (frëngjisht dhe italisht) *900. Novecento* më 1926. Ndonëse veprat e tij priren më tepër nga surrealizmi, nga disa kritikë, ai cilësohet si shkrimtari i parë i realizmit magjik. Përpos Bontempelit, idetë e Franz Rohut patën një ndikim të madh kur u përkthyen dhe u botuan në spanjisht te *Revista de Occidente*, organ me shumë peshë dhe lexueshmëri të lartë në botën letrare latino-amerikane.

Dy shkrimtarët të cilët përçuan idetë e realizmit magjik dhe surrealizmit në Amerikën Latine ishin kubanezi Aleho Karpentier dhe venezueliani Arturo Uslar-Pietri, të cilët në vitet ’20 dhe ’30 jetonin në Paris, asokohe kryeqyteti botëror i artit dhe letërsisë. Shumë kritikë i njohin Alejo Karpentierit meritën e pionierit të kësaj rryme letrare në Amerikën Latine, të cilën ai e pagëzoi me termin “realizmi i mrekullueshëm” (*lo realismo marravilloso*). I ndikuar nga surrealizmi evropian, Karpentieri e kuptoi nevojën dhe domosdoshmërinë që kishte arti për të shprehur aspektet jolëndore të jetës, por edhe dallimet e dukshme që ekzistonin midis realitetit evropian dhe atij latino-amerikan, ku më i rëndësishmi dhe i veçanti ishte përzierja kulturore dhe raciale e shoqërisë. Aleho Karpentieri e përdori termin “realizmi i mrekullueshëm” për të përshkruar konceptin që mund të përfaqësonte pleksjen unike të sistemeve të ndryshme kulturore, si dhe shumëllojshmërinë e përvojave të cilat krijojnë atmosferën e mahnitshme, qasjet e kundërta dhe realitetin e tjetërllojtë të Amerikës Latine. Duke bërë dallimin me realizmin magjik evropian, të cilin ai e çmonte si artificial dhe të ftohtë, Karpentieri pohonte se realizmi i mrekullueshëm është trashëgimi e të gjithë Amerikës.

Po ashtu, Arturo Uslar-Pietri pati ndikim shumë të madh te bashkëkohësit e vet dhe lëvroi formën pasekspresioniste të realizmit magjik, të përshkruar hollësisht nga Franz Rohu. Ai e vlerësonte realizmin magjik si vazhdimësi të veprave eksperimentale moderniste, prandaj vepra e tij e vë theksin te misteri i jetës njerëzore. Duke qenë se shkrimet e Uslar-Pietrit nuk u përhapën shumë përtej kufijve të botës spanjshtfolëse, Alejo Karpentieri vlerësohet nga shumë kritikë si shkrimtari që solli realizmin magjik në Amerikën Latine.

Sprova e famshme e kritikut Angel Flores, “*Realizmi magjik në prozën amerikano-spanjolle*”[398] më 1955, çeli një fazë të re të rrymës. Duke anashkaluar si Aleho Karpentierin edhe Arturo-Uslar Piterin, Floresi cilësoi Horge Luis Borgesin si shkrimtarin e parë të realizmit magjik në Amerikën Latine. Ai argumenton se realizmi magjik është vijim i traditës romantike, dhe më pas realiste, të letërsisë në gjuhën spanjolle, me rrënjë që fillojnë te “Don Kishoti” i Servantesit. Horge Luis Borgesi është babai i prozës moderne latino-amerikane, si dhe pararendësi i realizmit magjik sepse, sipas Angel Floresit, përmbledhja me tregime “Historia universale e turpit” e Borgesit është vepra e parë e realizmit magjik në Amerikën Latine. Vepra e Borgesit përbënte shembullin më të mirë për argumentin e Floresit se realizmi magjik ishte edhe ndikim evropian, pasi Borgesi ishte i pari që më 1921 kishte shkruar një manifest të teknikave letrare moderniste në Argjentinë. Ndonëse ai vetë nuk e përmend ndikimin nga idetë e Franz Rohut në veprën e tij, Borgesi i njihte mjaft mirë ato ide, kur, më 1932, shkroi sprovën me shumë peshë në letërsi “*Arti rrëfimor dhe magjia*”.

[398] Angel Flores, “Magic Realism in Spanish American Fiction” *Hispania*, Vol 38 No. 2, May 1955, pp 187-192.

Sprova e Angel Floresit e ngriti interesin si për këtë rrymë letrare dhe për letërsinë latino-amerikane në nivel botëror. Ky vlerësim për realistët magjikë latino-amerikan, ndër të cilët spikati Gabriel Garsia Markezi, ka krijuar përshtypjen se kjo rrymë është posaçërisht e lidhur me Amerikën Latine. Ndonëse realizmi magjik i ka rrënjët në Evropë dhe disa nga përfaqësuesit më të spikatur i ka në Amerikën Latine, duhet theksuar se ekziston një plejadë e larmishme shkrimtarësh të cilët lëvruan këtë lloj proze në mbërë letërsinë botërore.

***

Në përkufizimin e tij të realizmit magjik, Stjuart Simi pohon: "realizmi magjik është një rrymë e bazuar në pranëvënien e dy mënyrave të përfaqësimit, të cilat ekzistojnë si kundërvënëse me njera-tjetrën: realizmit dhe fantastikës. Shkrimtarët krijojnë rrëfime ku elementet realiste të veprës përmbysen vazhdimisht prej ndërkalljes së ngjarjeve të pagjasa apo të pashpjegueshme. Në këtë kontekst, realizmi magjik (...) dokumenton reagimet kundërvënëse të kulturës paskoloniale të përfshirë në procesin e rizbulimit të së shkuarës së harruar, teksa mbetet ende i pafuqishëm për t'u çliruar nga ndikimi i ngulitur i historisë koloniale."[399] Edhe studiuesi Kris Bolldik pohon se thelbi i rrymës është ndërthurja e elementeve realiste me ato të pashpjegueshme, por ai thekson edhe se "termi është zgjeruar për të përfshirë vepra nga kultura të ndryshme, duke ndjekur një prirje të romanit modern për të kapërcyer kufizimet e realizmit duke përdorur edhe energjitë e fabulave, përrallave dhe miteve, duke ruajtur në këtë mënyrë edhe domethënien shoqërore dhe bashkëkohore të tyre. Vetitë e pashpjegueshme, me të cilat vishen personazhet në romane, si ngritja në ajër, fluturimi, telepatia, telekinezia (aftësia për të lëvizur sende nga largësia), janë disa nga mjetet e përqafuara nga realistët magjikë për të paraqitur realitetet politike fantazmagorike të shekulli të njëzetë."[400] Mirëpo përkufizimi i plotë dhe i qartë i realizmit magjik nuk është i thjeshtë pasi termi ngërthen elemente estetike nga disa rryma letrare prandaj do të ishte e dobishme të nënvizonim disa të përbashkëta dhe të bënim disa dallime midis realizmit magjik dhe realizmit, surrealizmit, modernizmit dhe fantastikës.

Në letërsi, realizmi magjik përzien realen me magjiken, të shpjegueshmen me të pashpjegueshmen, të mundshmen me të pamundshmen, të jashtëzakonshmen me të zakonshmen. Oksimoroni i termit është shëmbëlltyra më e mirë e thelbit të kësaj proze: harmonizimi i të kundërtave. Magjikja jo vetëm duhet të bëhet njësh me realen, por duhet edhe të kundrohet si aspekt i natyrshëm i jetës njerëzore. "Larmia e ngjarjeve magjike në prozën e realizmit magjik përfshin fantazmat (shpritrat), zhdukjet, mrekullitë, dhuntitë e jashtëzakonshme dhe atmosferën e pazakonshme, por jo magjinë sikundër e gjejmë në shfaqet magjike, [...] në prozën e realizmit magjik besohet se një ngjarje e jashtëzakonshme ka ndodhur me të vërtetë."[401]

Natyrshëm lind pyetja: ku dallon realizmi magjik nga realizmi? Realizmi si term letraro-artistik hyri në përdorimin e gjerë nga mesi i shekullit të nëntëmbëdhjetë. Themeli i realizmit mbështetet te pohimi i Dekartit se e vërteta mund të zbulohet nga njeriu nëse ai përdor shqisat. Shkrimtarët realistë besojnë se bota që na rrethon është reale dhe shqisat

[399] Stuart Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, New York, 2001, p. 310
[400] Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 128.
[401] Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004, p. 19.

mund t'i japin individit përshkrimin e vërtetë të saj. Ky argumentim nuk është gjë tjetër veçse përimtim i idesë së hershme të Aristotelit se arti duhet të imitojë jetën, nocion i njohur edhe si *mimesis*.

Realizmi është i lidhur ngushtë me përhapjen e gjerë të romanit si lloj letrar, ku natyrisht nuk munguan degëzimet e shumta. Duhet theksuar se përzierja e reales me të mbinatyrshmen, të mistershmen apo magjiken kishte ekzistuar gjatë periudhës së romantizmit. Në prozën amerikane mund të përmendim shkrimtarë si Uashington Irvin dhe Edgar Alan Po. Realizmi e ndërpreu këtë traditë dhe u përqendrua vetëm te pasqyrimi i vërtetë i realitetit. Por shkrimtarët realistë nuk e imitonin realitetin; ata e rikrijonin atë përmes imagjinatës dhe forcës së tyre shprehëse. Nga kjo pikëpamje, edhe lexuesi e krijon ndjesinë e realitetit prej procesit të rrëfimit. Prandaj, edhe romanet e realizmit magjik janë në thelb përgjithësisht realiste, por bashkë me realitetin ato ngërthejnë edhe ngjarje apo situata të pashpjegueshme nga shkenca apo arsyeja njerëzore, si përmbysje apo zgjerim të botëkuptimit realist për botën, të cilin lëvruesit e realizmit magjik e lidhin me kapitalizmin perëndimor.

Një gjini tjetër letrare e lidhur ngushtë me realizmin magjik është surrealizmi. Ndonëse ekzistojnë disa ngjashmëri midis realizmit magjik të lëvruar në artet pamore dhe surrealizmit ato vijnë duke u zbehur kur hyjmë në lëmin e letërsisë. Si surrealizmi dhe realizmi magjik janë rryma letraro-artistike që filluan të lëvrohen në fillimshekullin e njëzetë. Surrealistët ishin kundër letërsisë realiste, e cila sipas tyre pasqyronte dhe himnizonte vlerat e shoqërisë borgjeze, të cilat ishin tejet mbizotëruese dhe sundonin të pasfiduara, ndërsa realizmi magjik ishte një reagim kundër rrëfimit monolit. Surrealizmi bazohet te kontraditat dhe paradokset e jetës ndërsa realizmi magjik te misteret e pashpjegueshme të jetës njerëzore si pjesë të realitetit.

Dallimi kryesor midis dy rrymave qëndron në faktin se surrealizmi hulumton aspektet e jetës të lidhura me imagjinatën dhe mendjen njerëzore dhe jo aq me realitetin material. Për këtë arsye, surrealistët rreken të shprehin posaçërisht botën e brendshme dhe psikologjinë njerëzore përmes artit të gjuhës. Të ndikuar nga idetë e Sigmund Frojdit dhe Karl Jungut, ata mendonin se vetëdija nuk mjaftonte për të shpjeguar njeriun, prandaj prireshin të gjenin forma shprehjeje edhe për nënvetëdijen apo pavetëdijen. Ndërsa te realizmi magjik, e jashtëzakonshmja, e mbinatyrshmja apo magjikja rrallë shprehen në formën e përvojës psikologjike apo ëndërrore. Ato përshkruhen si pjesë e qenësishme e realitetit material, ndonëse përdorimi i tyre përçon mesazhe me ngjyrim alegorik ose politik.

Surrealizmi ishte rrymë letrare e cila zgjati nga 1919 deri më 1939 dhe ishte e përkufizuar mjaft mirë nga lëvruesit e saj, madje kishte edhe një manifest të detajuar, kurse realizmi magjik nuk është i përkufizuar në mënyrë të tillë, ndonëse janë shkruar shumë libra dhe artikuj shkencor për të, pasi në thelbin e vet realizmi magjik është kundër termave dhe kategorive të ngurta. Shkrimtari i famshëm francez dhe përpiluesi i manifesit të surrealizmit André Breton (1896 - 1966) nxiste idenë se shkrimtari duhet të theksojë "aspektet e egra" të jetës njerëzore, të cilat ndrydhen nga rendi shoqëror, kurse realizmi magjik mbështetet te mungesa e paragjykimit për të egrën apo primitiven duke nxitur kësisoj përpjekjen për t'i kuptuar shtysat e egra njerëzore. Kritikja e mirënjohur e realizmit magjik Amaril Çanadi pohon se dallimi kryesor midis dy rrymave ka të bëjë me natyrshmërinë e elementeve magjike përkundër artificialitetit të tyre te surrealizmi.

"Teksa realizmi magjik bazohet te një perspektivë e natyrshme, qoftë kjo edhe irracionale, surealizmi ofron ndërthurje artificiale."[402]

Një nënlloj tjetër letrar nga i cili duhet të dallohet romani i realizmit magjik është edhe romani fantastik. Tzvetan Todorovi e përkufizon romanin fantastik si rrëfim ku lexuesi luhatet shpesh midis besimit dhe mosbesimit për ngjarjen e mbinatyrshme apo të jashtëzakonshme që pasqyrohet, ku ngurrimi i lexuesit mund të bazohet te ai i ndonjë personazhi apo të nxitet nga vetë teksti.[403] Todorovi analizon si shembull të spikatur të fantastikës novelën "Shtërngimi i vidhës" të Henri Xhejmsit. Bazuar te ky përkufizim, kritikë si Nil Kornuell i kanë përfshirë Toni Morrisonin apo Salman Rushdiun si shkrimtarë romanesh fantastike. Por romani fantastik dallon nga ai i realizmit magjik, sikundër nënvizon Amaril Çanadi: "në kontrast me romanin fantastik, e mbinatyrshmja në realizmin magjik nuk e pështjellon lexuesin, dhe ky është dallimi thelbësor midis këtyre dy gjinive letrare. Të njëjtat dukuri të cilat përshkruhen si problematike nga shkrimtari i romanit fantastik, paraqiten në mënyrë krejt faktike nga ai i realizmit magjik."[404] Ndonëse për një numër jo të vogël kritikësh letrarë këto dallime nuk janë fort bindëse, ato duket se kanë hedhur rrënjë dhe ndihmojnë për të qartësuar lidhjet e fantastikës me realizmin magjik.

***

Studiuesit Uendi B. Feris, Teo D'haen dhe Amaril Çanadi e përfshijnë realizmin magjik si rrymë të rëndësishme të pasmodernizmit, me rrënjë te modernizmi, dhe më herët edhe te transcendentalizmi. Vetë pasmodernizmi është sa vijim aq dhe shkëputje nga modernizmi. Farat e hershme të realizmit magjik të gjithë kritikët i gjejnë në veprat e modernistëve të shquar si Uilliam Folkner, Horge Lois Borges apo Franc Kafka, ka madje nga ata të cilët i quajnë këta shkrimtarë si realistët e hershëm magjikë. Për këtë arsye, do të nxjerrim në dukje disa ngjashmëri dhe dallime midis realizmit magjik dhe modernizmit e pasmodernizmit.

Modernistët mendonin se tradita e realizmit ishte shteruar, prandaj tipari themelor i modernizmit u bë mospranimi i traditës së vjetruar të realizmit dhe gjetja e mjeteve të reja shprehëse letrare, duke u njohur edhe si "epoka e së resë". Pa dyshim, modernizmi solli mjaft risi në fushën e letërsisë pasi ishte rrymë që u karakterizua nga eksperimentalizmi i skajshëm dhe liria e paimagjinueshme për shkrimtarët, të cilët dolën hapur kundër vlerave të materializmit. Lirinë e plotë të tyre ata e shprehën duke përqafuar forma të reja shprehëse si vargjet e lira në poezi apo "përroin e ndërgjegjes", rrëfimin e shumëfishtë dhe shpërbërjen e linearitetit në prozë. Me anën e këtyre mjeteve të reja modernistët përshkruan akpokalipset historike, si dhe "tokën e shkretë" shpirtërore dhe morale të botës moderne. Edhe shkrimtarët e realizmit magjik i përdorin gjerësisht këto mjete letrare si rrëfimore dhe strukturore, prandaj të gjitha romanet e realizmit magjik kanë struktura të ndërlikuara dhe rrëfime të koklavitura. Sidoqoftë, duke përfshirë në realitetin e përditshëm elementin magjik apo të pashpjegueshëm, ata u orvatën të ngrinin

[402] Amaryll Chanady, *Magic Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985, p. 21.
[403] Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1975, p. 25.
[404] Amaryll Chanady, *Magic Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985, p. 24.

dyshime për versionet dhe interpretimet e ngurta të historisë, besimit, shoqërisë madje edhe vetë njeriut.

Duke përdorur një metaforë të goditur, Uendi Feris i quan realistët magjikë "bijtë e Shehrazades". Metafora evokon edhe librin "Një mijë e një net", edhe romanin "Bijtë e mesnatës" të Salman Rushdiut. Feris e vlerëson Shehrazaden si paradigmën popullore të rrëfimtares moderniste, e cila ndonse e rraskapitur dhe e kërcënuar nga vdekja, vijon të krijojë rrëfime, ndërsa romanin "Bijtë e mesnatës" si veprën tipike të realizmit magjik, cila ngërthen historiken me magjiken dhe nuk është roman nga djepi latino-amerikane i rrymës. Studiuesja pohon: "këta rrëfimtarë pasmodernë kishin nevojë për magjinë për të luftuar kundër vdekjes, madje një vdekjeje edhe më të personalizuar nga ajo me të cilën mbreti Shariar kërcënonte nënën e tyre; ata (shkrimtarë) trashëguan kujtesën letrare, si edhe përvojën e vërtetë të kampeve të vdekjes dhe regjimeve totalitare, madje trashëguan edhe vdekjen proverbiale të vetë prozës."[405]

Sipas studiueses, realizmi magjik është një nga përbërësit më të rëndësishëm të pasmodernizmit. "Kategoria e realizmit magjik mund të merret për të karakterizuar një korpus të madh të rrëfimit në Perëndim, duke përbërë [...] një rrymë të fortë në rrjedhën e pasmodernizmit."[406] Të njëjtin qendrim mban edhe kritiku Teo D'haen kur e përcakton realizmin magjik si degë të pasmodernizmit, duke radhitur edhe tiparet themelore të pasmodernizmit, një pjesë të përbashkëta edhe me realizmin magjik. "Do të argumentoja se tiparet e mëposhtme konsiderohen përgjithësisht si shenjuese të pasmodernizmit: vetëpasqyrimi, metaproza, larmia, eklektizmi, tepria e fjalëve, shumësia, ndërprerja, ndërtekstualiteti, parodia, shpërbërja e personazhit dhe rrëfimit, fshirja e kufijve, dhe pështjellimi i lexuesit."[407] Vlerësimi i realizmin magjik si degëzim i pasmodernizmit i përligj mëtimet se rrënjët e tij duhet t'i kërkojmë te modernizmi.

Pasi e kemi vendosur realizmin magjik nën çadrën e pasmodernizmit, natyrshëm shtrohet pyetja: çfarë roli luan ai si pjesë e pasmodernizmit? Sipas kritikut Teo D'haen, realizmi magjik shqendërzon qendrat e privilegjuara të kulturës, politikës, racës apo gjinisë. Kësisoj, "realizmi magjik shfaqet si një 'truk' për ta vënë në kontroll apo së paku për të goditur ligjërimin mbizotërues. Ai është një shteg kalimi drejt korpusit kryesor të letërsisë perëndimore për autorët të cilët nuk janë pjesë e qendrave të privilegjuara të asaj letërsise për arsye të gjuhës, klasës, racës, apo gjinisë."[408] Kjo mund të vlerësohet edhe si risia e rrymës në kuadrin e pasmodernizmit.

Në kuadrin e letërsisë amerikane, studiuesja e realizmit magjik, Megi En Bauers vëren se "forma mbizotëruese dhe gjerësisht e përdorur e realizmit magjik në Shtetet e Bashkuara përgjithësisht lëvrohet nga shkrimtaret gra me prejardhje ndërkulturore të cilat synojnë përmirësime të qenësishme në lidhje me gjininë dhe skajimin e kulturave të tyre"[409] në marrëdhëniet me kulturën mbizotëruese anglo-evropiane në Amerikë. Ky argument përputhet edhe me mëtimet e shumë studiuesve të tjerë. Duke qenë se shoqëria amerikane ka përbërje tepër të larmishme, kjo ka sjellë krijimin e grupeve shoqërore të cilat ndjejnë se nuk janë të përfaqësuara sa dhe si duhet në fushën kulturore, sikurse është

[405] Wendy B. Farris "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction", Zamora and Farris "*Magical Realism: Theory, History, Community*" Duke University Press, 1995, pp. 163-164.
[406] Ibid, p. 165.
[407] Theo L. D'haen "Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers", Zamora and Farris "*Magical Realism: Theory, History, Community*" Duke University Press, 1995, pp. 192-193.
[408] Ibid, p. 195.
[409] Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004, p. 54.

rasti i bashkësive afrikano-amerikane, indiano-amerikanë, aziatiko-amerikane apo çikanove[410]. Si realistët magjikë më të spikatur amerikanë Megi En Bauers përzgjedh Toni Morisonin, Meksin Hong Kingstonin, Lesli Marmon Silkon dhe Ana Kastillon. Këto shkrimtare e përdorin realizmin magjik për të pasqyruar ndikimet e shumta kulturore, shpeshherë paradokasale apo të ndërlikuara, të cilat ato vetë përjetojnë në kuadrin e kulturës amerikane.

E kurthuar në Amerikë midis kulturës sunduese anglo-europiane dhe kulturës kinezo-amerikane të dominuar nga burrat, Meksin Hong Kingstoni përdor realizmin magjik në romanin "Gruaja luftëtare: kujtim nga vajzëria midis fantazmave" (1976) për të shprehur keqpasqyrimin e historisë së kinezëve me banim në Amerikë nga këndvështrimi i brendshëm i një pjesëtareje të bashkësisë e cila e ka tabu diskutimin për të shkuarën. Shkrimtarja pleks në roman traditën gojore kineze të rrëfimit të përrallave me kontekstin kalifornian ku ajo jeton, duke krijuar kësisoj një kujtesë kolektive për kinezo-amerikanët. Kur rrëfimtarja ndërthur këndvështrimet e kulturave kineze, amerikane dhe kinezo-amerikane, si dhe rrëfen pleksjen e së vërtetës me magjiken, atëherë romani merr përmasën e plotë të realizmit magjik.

Një tjetër shkrimtare e realizmit magjik amerikan është edhe Lesli Marmon Silko. Romani më i spikatur i saj është "Almanaku i të vdekurve" (1991) në të cilin ajo shpalos një qasje sa politike po aq edhe mjedisore. Në roman shkrimtarja përzien mitologjitë dhe sistemet e besimit të indianëve amerikanë, meksikanëve, dhe afrikano-amerikanëve. Romani bën fjalë për një lëvizje politike për të shpëtuar Tokën nga tejshfrytëzimi dhe shkatërrimi përfundimtar. Shkrimtarja shpalos besimin e indianëve amerikanë në lidhjen e përbashkët dhe barazinë që ekziston midis gjallesave dhe mjedisit fizik ku ato jetojnë.

Zona kufitare midis Amerikës dhe Meksikës ka popullsinë më të madhe çikano. Për shkak të lidhjes së veçantë kulturore dhe gjuhësore me Amerikën Latine, kjo pakicë gjendet në truall të njohur kur lëvron realizmin magjik. Ana Kastillo është përfaqësuesja e spikatur çikano, e cila përdor realizmin magjik në romanin "Kaq larg nga Zoti" (1993). Romani i vendos ngjarjet në një qytet të vogël me banorë çikano dhe përfshin elemente të mitologjisë së indianëve amerikanë, si aftësinë për t'u shndërruar në trajtën e një kafshe, apo aftësinë për t'u kthyer nga bota e të vdekurve, të cilën e gjejmë edhe te Toni Morisoni. Duhet theksuar se realizmi magjik i Silkos dhe Kastillos ka doza të larta ndikimi nga realizmi magjik latino-amerikan, jo aq i ndjeshëm te Toni Morisoni.

***

Së fundi, e gjykojmë të dobishme të bëjmë një përmbledhje të tipareve më të spiktura të realizmit magjik, përfshirë edhe veçoritë e përbashkëta të rrymës me pasmodernizmin. Në rrafshin e përgjithshëm ideor, shkrimtarët e realizmit magjik kanë treguar interes të madh për rrëmimin dhe rishkrimin e historisë, rileximin "magjik" të koncepteve të ngurta fetare dhe mitologjike, si dhe përmbysjen e të vërtetave të njëanshme sunduese apo përjashtuese, duke i pasuruar dhe plotësuar me qasje të reja gjithëpërfshirëse.

Natyrisht, tipari më i spikatur i realizmit magjik është prania e elementeve magjike apo fantastike në një tekst përgjithësisht realist, gjë që e shndërron termin në oksimoron. Me elemente magjike dhe fantastike do të kuptojmë përfshirjen në teksin

[410] Amerikanët me prejardhje meksikane.

letrar të episodeve, aspekteve apo ngjarjeve të pashpjegueshme nga ligjet e fizikës apo të gjithësisë, të paktën ashtu si ne i njohim deri më tani, si, për shembull përmbysjen e dukurisë shkak-pasojë. Për sa i takon rrëfimtarit apo tekstit, ndodhitë magjike ngjasin me të vërtetë. Shembujt e këtyre ngjarjeve në prozën e realizmit magjik janë të shumtë, duke filluar që nga kthimi në jetë pas vdekjes, fluturimi njerëzor, aftësitë e veçanta të shërimit apo nuhatjes dhe mjaft veti të këtilla. Në pjesën më të madhe të rasteve këto elemente magjike marrin efektin ose të satirës ose të komentit politik të stërhollë. Po e shtjellojmë me një shembull nga një roman i njohur i kësaj rryme sikurse është "Parfumi" (1985) i autorit gjerman Patrik Suskind. Aftësia e jashtëzakonshme nuhatëse e Grenuillit, personazhit qendror, dhe fakti se si ai arrin të prodhojë një esencë parfumi nga trupat e trembëdhjetë virgjëreshave janë të pashpjegueshëm nga ana shkencore dhe të paimagjinueshëm nga pikëpamja e arsyes. Por histeria masive shoqërore që ai shkakton me parfumin çudibërës në fund të romanit, që bëhet edhe shkaku i vrasjes barbare të vetë personazhit, përdoret nga autori për të nënvizuar histerinë kolektive dhe barbarinë e shkaktur gjatë rrjedhës së historisë, sidomos asaj bashkëkohore, si dhe kokat e turkut që shoqëria ka gjetur gjithmonë për të përligjur përndjekjet.

Tipari i dytë i realizmit magjik ka të bëjë me përshkrimet letrare thellësisht realiste. Pikërisht, këto përshkrime realiste krijonë te lexuesit përshtypjen e botës që na rrethon dhe e bëjnë realizmin magjik sa vijimësi të realizmit aq dhe risi brenda tij. Por edhe në këto përshkrime vërehet një prirje e autorit për t'u pranëvënë detajeve poetike realiste përjetime që lidhen me shqisat, duke i dhënë kësisoj detajit poetik një forcë shumë më të madhe sesa cilësia mimetike e tij në prozën realiste. Në prozën e realizmit magjik detajet poetike realiste shoqërohen edhe nga ngjarje apo dukuri magjike të cilat e tërheqin lexuesin në drejtimin e kundërt. Objektet apo sendet, ndonëse përshkruhen me realizëm, duket se marrin një domethënie të tyren, duke u bërë kësisoj jo vetëm magjike por edhe me forcë simbolike. Ky interpretim, i cili përdoret për detajet apo sendet e ndryshme, vlen edhe për vetë gjuhën e përdorur nga autori. Duke qenë se thelbi në shumë romane të realizmit magjik është rindërtimi apo rivlerësimi i ngjarjeve të caktuara historike, shpesh autorët paraqesin versione të tjetërllojta të ngjarjeve historike në fjalë. Të tillë mund ta çmojmë historinë e Amerikës Latine të cilën Gabriel Garsia Markezi e rishkruan në versionin e Makondos, duke përfshirë edhe një masakër të fshirë nga librat e historisë së dokumentuar. Në romanin "Një qind vjet vetmi" është e pasqyruar masakra e punëtorëve të plantacioneve me banane, e kryer nga ushtria, e cila, kur punëtorët u hodhën në grevë, mori anën e pronarëve amerikanë të plantacioneve.

Një karakterisitkë tjetër dalluese e realizmit magjik lidhet me ndjesinë që i shkakton lexuesit ngjarja e përshkruar. "Lexuesi mund të ngurrojë (në një pikë apo në një tjetër) midis dy kuptimeve kontradiktore të ngjarjeve – dhe të përjetojë kësisoj dyshime shqetësuese."[411] Duhet theksuar se dyshimi i lexuesit për të kuptuar ngjarjen luhatet midis të kuptuarit të saj si halucinacion të personazhit apo si një mrekulli. Zërat e fëmijëve të mesnatës që dëgjon Salimi, personazhi kryesor dhe njëkohësisht rrëfimtari te "Bijtë e mesnatës" të Salman Rushdiut, e ftojnë lexuesin të shqyrtojë nëse aftësia për të dëgjuar këta zëra është një mrekulli apo ata ekzistojnë vetëm në kokën e Salimit. Natyrisht, që të gjitha këto aftësi të veçanta apo aspekte magjike mund të interpretohen edhe si përdorime alegorike të autorit.

[411] Wendy B. Farris "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" Zamora and Farris "*Magical Realism: Theory, History, Community*" Duke University Press, 1995, p. 171.

Në veprat e realizmit magjik lexuesi përjeton një afrim apo shkrirje të botës reale me atë magjike, pra vizioni i shkrimtarit realist magjik përqendrohet tek udhëkryqi i këtyre dy botëve. Nuk është e vështirë të dallosh kufijtë e mjegulluar midis botës së të gjallëve dhe të vdekurve, apo të njerëzve dhe të magjistarëve në mjaft romane të kësaj rryme, duke nisur nga "Një qind vjet vetmi", "Bijtë e mesnatës" apo "E Dashura". Qëllimi letrar i një mjeti të tillë është shkrirja e kufijve që ekzistojnë midis faktit dhe trillimit, apo prozës dhe realitetit. Kjo veçori u vjen në ndihmë autorëve për të shprehur përmes prozës ndërthurjen e kulturave të ndryshme në një histori të përbashkët.

Proza e realizmit magjik po ashtu vë në pikëpyetje nocionet e kristalizuara të lexuesit për kohën, hapësirën dhe identitetin. Kur lexojmë te romani "Një qind vjet vetmi" se ra shi pa u ndalur për katër vjet, njëmbëdhjetë muaj dhe dy ditë, atëherë duket se kuptimi racional i kohës apo i motit është përmbysur tërërisht. E njëjta gjë mund të thuhet për hapësirën, kur pishina e klubit të makinave në Paris shndërrohet në një pyll tropikal në fund të romanit "Të afërmit e largët" të Karlos Fuentesit. Përpos kësaj, romanet e realizmit magjik krijojnë edhe hapësira apo vende të tjera të shenjta, sikurse është Makondoja te "Një qind vjet vetmi", apo fabrika e turshive te "Bijtë e mesnatës", apo çeltira në pyll tek "E Dashura". Në të njëjtën mënyrë, proza e realizmit magjik vë në pikëpyetje edhe nocionin e identitetit. Me më shumë se pesëqind zëra të fëmijëve të mesnatës që i mbushin trurin a mund të jetë Salimi vetvetja, apo autori e shëndrron atë në sinekdokë, pra një përfaqësues të tyre? Kësisoj, elementi magjik i ndërkallur në rrëfimin realist i kundërvihet aspektit realist. Duhet theksuar se kundërvënia vjen nga brendësia e vetë rrëfimit. Kundërshtimi paqësor nga brenda i rrëfimeve historike duket se është misioni i prozës së realizmit magjik.

Disa nga tiparet që do ta vendosnin realizmin magjik në suazën e pasmodernizmit janë përdorimi i metaprozës, shembja e kufijve të ngurtë të gjinive letrare, natyra paskoloniale apo etnike e prozës, përdorimi i ndërthurur i mitologjive dhe gojëdhënave perëndimore me ato të kulturave periferike, shumësia e pikëpamjeve, përdorimi i gjuhës së dykuptimshme, e cila duket sa magjike aq dhe primitive për lexuesin bashkëkohor.

Uendi Feris vëren se "përmasat e metaprozës janë të zakonshme në realizmin magjik bashkëkohor: teksti ofron komente për vetë tekstin, shumëherë të plota dhe me *mize-on-abyme*[412], portretizme tekstore emblematike në miniaturë."[413] "E Dashura" ka pjesë të tëra të cilat janë dukshëm me tipare të metaprozës. E Dashura e trupëzuar nuk ka të nginjur me rrëfimet e Sethës për çdo temë të mundshme nga e shkuara. Ndonëse Salman Rushdiu duket sikur flet për mënyrën se si bëhen turshitë te "Bijtë e mesnatës", nuk është e vështirë të dallosh metaforën për vetë prozën e tij dhe misionin e saj. "Të bësh turshi do të thotë, mbi të gjitha, të dhurosh pavdekësi: peshk, perime, fruta që pluskojnë në shëllirë me uthull; [...] arti është t'ia ndryshosh shijen në masë por jo në lloj."[414]

Proza e realizmit magjik thyen kufijtë e ngurtë të gjinive letrare klasike. Duke ndërthurur elementet historike, autobiografike, mitilogjike, përrallore, realiste, imagjinare

[412] Frëngjisht: "*vendosur në qendër*". Teknikë artistike e përdorur në pikturë ku një imazh thelbesor në miniaturë vendoset në qendër të pikturës. Kjo teknikë u fut edhe në letersi nga autori francez André Gide (Andre Zhid).

[413] Wendy B. Farris "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" Zamora and Farris "*Magical Realism: Theory, History, Community*" Duke University Press, 1995, p. 175.

[414] Salman Rushdie, *Midnight's Children*, New York, Avon, pp. 549-50.

dhe magjike, kjo prozë fillimisht duket se e pështjellon lexuesin, i cili zbulon se teksti është sa i ndërlikuar aq edhe i thjeshtë apo primitiv, mirëpo në thelb ajo i parashtron atij realitetin e ndërlikuar bashkëkohor.

Lërvuesit e realizmit magjik "shpesh përdorin magjinë e tyre kundër rendit shoqëror në fuqi", sepse tematika e parapëlqyer mbetet kundërshtimi i "njëshit", prandaj "tekstet e realizmit magjik janë shkruar si kundërpërgjigje ndaj regjimeve totalitare."[415] Romani i Gunter Grasit "Daullja prej teneqeje" u botua si reagim ndaj Gjermanisë naziste; po kështu edhe "Parfumi" i Patrik Suskindit, shkrimtarët latino-amerikanë shkruajnë kundër hegjemonisë amerikane dhe regjimeve totalitare të vendeve e tyre; për shembull, "Shtëpia e shpirtrave" i Isabel Aljendes është një kritikë e ashpër ndaj regjimit të Pinoçetit në Kili; vepra e Kunderës kundër komunizmit rus; ajo e Rushdiut kundër sundimit autokratik të Indira Gandit në Indi. Duke qenë të tilla, këto romane mbartin dëshirën për liri të vërtetë njerëzore, për pranimin e tjetrit, përqafimin e ndryshmit duke pasur si qëllim gjetjen e mirëkuptimit dhe bashkëjetesës harmonike në shoqëri.

5.2. Realizmi magjik në prozën e Morisonit

Romanet e realizmit magjik të lëvruar në Evropë, Amerikën Latine apo në Shtetet e Bashkuara janë vepra të shkruara përgjithësisht nga shkrimtarë që vijnë nga skajet përkundrejt letërsisë së rrjedhës kryesore apo qëndrojnë larg qendrave të pushtetit politik, ekonomik apo kulturor. Proza e tyre "magjike" sfidon si mendësinë dhe vetë nocionin e qendrës së privilegjuar të pushtetit të penës dhe paraqet këndvështrimin e të skajuarve për çështje të rëndësishme të historisë dhe shoqërisë. Shumë studiues dhe romancierë e pranojnë se romanet e kësaj rryme janë një lloj "eliksiri që vjen nga rrethinat"[416] e shoqërisë duke pranuar edhe bukurinë dhe joshjen magjike të rrymës. "Realizmi magjik është i lidhur ngushtë me prozën e cila rrëfen historitë e atyre që ndodhen në skajet e pushtetit politik apo shoqërisë me peshë"[417] Nëse realizmi magjik i lëvruar në Evropë lidhet me paskolonializmin, në Shtetet e Bashkuara rryma lidhet me grupet e pakicave të skajuara. Megi En Bauersi pohon: "shkrimtarët e grupeve e shtypura në Shtetet e Bashkuara, si indianët amerikanë, çikanot dhe afrikano-amerikanët, kanë përqafuar realizmin magjik si mjet për të shkruar kundër kulturës mbizotëruese amerikane."[418] Ndërsa për Toni Morisonin studiuesja shprehet se ajo "shkruan rrëfime realiste magjike të cilat mbështeten te konteksti ndërkulturor afrikano-amerikan. Rrëfimet e saj ndikohen nga kultura gojore afro-amerikane dhe mitologjia e huazuar nga kultura e Afrikës perëndimore."[419]

Afrikano-amerikanët janë krijuesit e një visari të madh folklorik të mbushur me qenie të mbinatyrshme, njerëz me aftësi të veçanta shëruese, bestytni dhe magji të çuditshme. Ndonëse jo të pasqyruara gjerësisht, këto prirje të bashkësisë afro-amerikane

[415] Wendy B. Farris "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" Zamora and Farris, "*Magical Realism: Theory, History, Community*" Duke University Press, 1995, p. 179.
[416] Kjo frazë është përdorur fillimisht nga Xhon Apdajku në një recension botuar në revistën "Nju-Jorker", si cilësim për realizmin magjik të Ismail Kadaresë dhe Hose Saramangos.(John Updike, "Chronicles and Processions" (Review of Ismail Kadare's *Chronicle in Stone* and Jose Saramango's *Baltasar and Blimunda*) New Yorker, March 14, 1988, p. 113.)
[417] Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004, p. 31.
[418] Ibid, p. 55.
[419] Ibidem.

janë trajtuar edhe në prozën e shkrimtarëve të bardhë: skllavi Xhim i Mark Tueinit, me bestytnitë e tij të pazakonta, është një shembull i spikatur. Trudier Harris pohon që "nëse Zoti e krijoi njeriun sipas imazhit të vet, afrikano-amerikanët, nga ana e tyre, i kanë krijuar të mbinatyrshmen apo gjërat jofrymore të botës sipas imazhit të njerëzve."[420] Sigurisht, kjo traditë folklorike e afro-amerikanëve rrezaton si origjinën agrare edhe profesionet e para të tyre në Shtetet e Bashkuara. Në shkrimet e Frederik Dagllasit gjen rrëfime ku skllevërit mbanin rrënjë peme si hajmali mbrojtëse nga rrahjet prej pronarëve. Kaq i fortë ishte besimi i skllevërve te këto bestytni, saqë ato janë shfrytëzuar edhe nga pronarët e bardhë për t'i trembur skllevërit. Pronarët e përdornin frikën e skllevërve për të kontrolluar lëvizjet apo arratisjet e tyre gjatë natës, duke vendosur arkëmorte të vogla jashtë kasolleve të skllevërve, ose duke u rrëfyer histori me fantazma, "kafshë të mbinatyrshme", apo "krijesa vrastare të natës" që u vërtiteshin plantacioneve në errësirë. Këto bestytni u pasqyruan edhe në veprat e shkrimtarëve zezakë të shekullit të njëzetë.

Afro-amerikanët i kanë nxjerrë konceptimet folklorike nga natyra, duke e parë edhe veten si pjesë të natyrës. Kjo qasje pasqyron edhe një botëkuptim të veçantë, i cili e sheh njeriun si një nga gjallesat e shumta të tokës (jo si krijesën sunduese ndaj krijesave të tjera,) me origjinë dhe fund të përbashkët me gjithë gjallesat e tjera, prandaj në folklorin zezak nuk gjenden pengesa në komunikimin midis njeriut dhe kafshëve ose natyrës. Nuk është aspak rastësi që në folklorin zezak Zoti flet me dialekt jugor amerikan, sepse atë dialekt flisnin krijuesit zezakë të atij folklori; nuk është çudi që Zoti bën shëtitje, buzëqesh apo shqetësohet edhe për insektet e vogla. Afrikano-amerikanët i kanë përdorur vazhdimisht këto aspekte në prozë. Në romanin e Xhejm Ueldon Xhonsonit "Trumpetat e Zoti" (1927) Zoti flet, buzëqesh, përgëzon dhe ndien kënaqësi nga puna e tij sikur të ishte njeri. Madje këto veti nuk i ka vetëm Zoti, por edhe shenjtorët, ëngjëjt, doemos edhe djajtë. Pikërisht te kjo traditë e pasur folklorike e mbushur me antropomorfizime, fantazma apo kalime njerëzore të pëtejbotshme mbështet edhe proza e Morisonit.

Ishte përqafimi dhe përdorimi i këtyre aspekteve që e ngriti shkrimtaren në majat e letërsisë botërore. Por, "elementet magjike" nuk i gjen në të gjitha veprat e Morisonit, ndonëse prirja e përgjithshme për të sjellë zërat e rrethinave e përshkon gjithë opusin letrar morisonian. Romanet e saj i vendosin ngjarjet shpesh në fshatra apo qytete të vogla dhe rrëfejnë histori personazhesh të cilat dëshirojnë të fitojnë pranueshmërinë në shoqërinë e gjerë. Romani "Syri më i kaltër" i zhvillon ngjarjet në Lorein të Ohajos, qyteza e vendlindjes së Morisoni. Pekola beson vërtet se magjia e Souphed Çërçit do t'i dhurojë sytë më të kaltër në botë; kësisoj bota do ta dojë më shumë. "Sula" vendoset në lagjen zezake Fundi të qytetit të Medalionit në Ohajo. Rrëfimi është simbolikisht historia e përpjekjeve të "banorëve të Fundit" për t'u dëgjuar në shoqërinë amerikane. "Kënga e Solomonit" është i vetmi roman që i fillon ngjarjet në një qytet të madh në Miçigan (nga përshkrimet duket se është Detroiti), por Morisoni nuk ia shkruan asnjëherë emrin. Kur Milkmeni niset në rrugëtimin e tij, lexuesi njihet hollësisht me emrat e fshatrave të Pensilvanisë dhe Virxhinias ku protagonisti zbulon "magjinë" me forcë të madhe tjetërsuese që buron nga rrënjët e shkuara të identitetit. "E Dashura" shpalos ndodhi dhe ngjarje që ndoshin në rrethinat e Sinsinatit, në Ohajo. "Shtëpia" tregon historinë e një familjeje të varfër, e cila, kur e dëbojnë përdhunshëm nga konteja e Banderasit në Teksas,

[420] Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, p. 138.

gjen strehë në Lotus të Xhorxhias. Pra, proza e Morisonit është zëri i njerëzve të varfër të rrethinave që kërkon pranimin në bashkësinë e madhe. "Realizmi magjik përdoret nga Morisoni për të krijuar një kujtesë afro-amerikane të posaçme ndërkulturore, e cila do të mund të përdoret si forcë ngjizëse për bashkësinë afrikano-amerikane në kohë krizash, kur shumica e popullsisë afrikano-amerikane duket se mbahet në varfëri ekonomike dhe shpirtërore"[421]

Toni Morisoni nuk e ka mohuar ndikimin nga proza e mjeshtërve të realizmit magjik, kryesuar nga Gabriel Garsia Markezi, por ajo nuk ka dëshirë që proza e saj të etiketohet si e tillë. Pavarësisht nga kjo, shumë studiues të letërsisë e çmojnë Morisonin si një ndër shkrimtarët qendorë të realizmit magjik në Shtetet e Bashkuara por edhe në mbarë botën. Sidoqoftë, kur e gjykojmë veprën e saj të pandikuar nga mospëlqimi i shkrimares për termin "realizëm magjik", është e lehtë të dallohet se pjesa më përfaqësuese dhe më e arrirë e veprës së saj shpërfaq tipare të dallueshme të realizmit magjik, veçanërisht krijimtaria nga romani "Kënga e Solomonit" deri te "Parajsa", e shtrirë nga viti 1977 deri më 1998, kur rryma kishte arritur majat e popullaritetit dhe vlerësimit në mbarë botën.

Pikërisht kjo pjesë e krijimtarisë letrare të Morisonit ngërthen edhe temat e saj të parapëlqyera, si, çështje të historisë afro-amerikane të trajtuara nga këndvështrime të tjetërllojta, apo përsiatje për fenë dhe nocionet biblike të cilat pleksen me elemente "magjike" të pashpjegueshme nga ligjet njerëzore të fizikës dhe të vendosura mbi një themel të fortë mitologjik dhe folklorik të kulturës afrikano-amerikan.

5.2.1. Elementet magjike ose të pashpjegueshme si pjesë e realitetit

Tipari thelbësor që e shtyn prozën morisoniane drejt realizmit magjik është përfshirja në të e dukurive magjike apo ngjarjeve të pashpjegueshme nga dija apo logjika njerëzore. Këto dukuri janë krejt të natyrshme për personazhet, ndonëse mund të mos jenë të tilla për lexuesin. Kur analizon opusin e Morisonit ndeshesh me fantazma të ndryshme, një foshnje që lind pa kërthizë pasi nëna i kishte vdekur, vizitorë nga bota e të vdekurve, një grua kaq të moshuar saqë mund të thyejë rekordin e jetëgjatësisë, pemë që flasin dhe ndiejnë, dhe mjaft dukuri të tilla magjike.

Ngjarjet e pashpjegueshme nisin të bëhen pjesë e rëndësishme e prozës së Morisonit te "Kënga e Solomonit". Ndoshta të vetmen ngjarje të pashpjegueshme, por me forcë simbolike, në romanet pararendëse e gjejmë te "Sula", ku protagonistja, kur rikthehet në qytet, pas një mungese dhjetëvjeçare, shoqërohet nga një luzmë e madhe gushëkuqësh, të cilët, për arsye të pashpjegueshme, ngordhin me shumicë ngado nëpër qytet. Natyrisht, Morisoni e përdor këtë dukuri për të nënvizuar mungesën e gjallërisë, gëzimit dhe ripërtëritjes së qytetit, si vlera të cilat i simbolizon gushëkuqi në folklorin e indianëve amerikanë, të cilët e lidhin zogun me ardhjen e pranverës dhe rifillimin e jetës. Kjo është gjetje estetike sa origjinale aq edhe e huazuar nga Bibla, ku shpesh si shenja fillestare të ndëshkimit nga Zoti për një bashkësi të caktuar shërbenin ngjarje si mizëria e karkalecave apo shumësia e bretkosave.

Te "Kënga e Solomonit" dukuritë e pashpjegueshme bëhen pjesë e rëndësishme në strukturën e veprës dhe nisin qysh në krye me premtimin e Robert Smithit se do të fluturojë nga maja e çatisë së Spitalit "Mëshira". Premtimi i tij trajtohet si krejtësisht i

[421] Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004, p. 55.

arritshëm nga të gjithë të pranishmit, të cilët besojnë me të vërtetë se ai mund të fluturojë, prandaj edhe e nxitin të hidhet. Robert Smithi përplaset në tokë i vdekur, dhe espisodi shërben për të paraqitur dëshirën e kahershme njerëzore për të fluturuar drejt lirisë si sipërmarrje të pamundur, vetëm për ta përmbysur në fund, kur Milkmeni, i lindur pikërisht në ditën e vdekjes së Robert Smithit, ia del me sukses të fluturojë.

Lindja e Pilatit, pasi nëna i kishte vdekur, është një tjetër dukuri e pashpjegueshme por e njohur dhe e pranuar nga të gjitha personazhet e veprës. Kjo veçori së bashku me faktin se Pilati, si grua me emër burri, është ndoshta i vetmi njeri në botë pa kërthizë, e veshin personazhin me tisin e misterit që u shkakton frikë të tjerëve, përfshirë edhe vëllanë e saj, Mejkonin. Ai rrëfen lindjen e pazakontë: "Pasi nëna e tyre kishte vdekur, ajo kishte dalë përdhunisht nga mitra pa ndihmën e shtytjes së muskujve apo trysnisë së shpejtë të ujit të nënës. Për rrjedhojë, pas gjithë atyre viteve njohjeje që ai kishte me të, barku i saj ishte po aq i lëmuar dhe i fortë sa kurrizi dhe nuk kishte asgjëkundi kërthizë. Ishte mungesa e kërthizës që i bindi njerëzit se ajo nuk kishte ardhur në këtë botë përmes kanaleve normale."[422] Natyrisht, Morisoni ka arsye estetike dhe ideore kur e vesh Pilatin me tipare të pazakonta fizike dhe aftësi të veçanta kumunikuese me të vdekurit, sidomos me babanë. Shumë studiues e çmojnë Pilatin si rrëfimtaren më përfaqësuese morisoniane, *griot*[423], e cila luan rolin e rojtares së traditës, e lindur pothuajëse nga vdekja, sikur të ishte "bija e Sherazades", siç do ta vlerësonte Uendi Feris.

Mungesa e kërthizës dhe gjatësia e saj e pazakontë i japin Pilatit përmasat mitike të personazhit që duhet të rikrijojë vetveten nga e para. Gjithë personazhet e tjera e shohin atë si njeriun me aftësi të veçanta të shëruesve vudu apo magjistricave. "Pilati, e cila nuk trazonte askënd, i ndihmonte të gjithë, por gjithashtu besohej se kishte fuqinë të dilte nga lëkura, t'i vinte zjarrin një gëmushe pesëdhjetë metra larg apo ta shndërronte një burrë në rrepë të pjekur, dhe të gjitha këto ngaqë ajo nuk kishte kërthizë."[424] Si Milkmeni dhe Gitari e përforcojnë besimin e tyre te vetitë e mbinatyrshme të Pilatit kur dëgjojnë historitë që ajo u tregon. Ajo u duket si një njeri që nuk e ka frikë vdekjen dhe prandaj nuk resht asnjëherë së komunikuari me këshilltarin e saj të përhershëm, babanë e vdekur. Komunikimi me të vdekurit në prozën e Morisonit merr përmasë tjetër tek "E Dashura", ku personazhet e gjalla jo vetëm bisedojnë me të vdekurit por të vdekurit kthehen të jetojnë me të gjallët. Pilati përshkruhet edhe si shëruese natyrore me aftësi të veçanta, të cilat burojnë kryesisht nga ndjeshmëria e lartë që ka ajo për mjedisin që e rrethon. Ndonëse, për shkak të mungesës së kërthizës, njerëzit e cilësojnë herë si sirenë deti dhe herë si shtrigë, Pilati gjallon në botë tërësisht sipas mënyrës së vet dhe barku i saj i lëmuar e pa kërthizë shndërrohet kësisoj në metaforën e tjetërsisë së saj, shenja që i ka shkaktuar veçimin nga shoqëria.

"Kënga e Solomonit" shënon edhe fillimin e përdorimit të shpirtrave dhe fantazmave, të cilat shkrimtarja i shfrytëzon me të njëtin qëllim estetik shekspirian: e shkuara rikthehet të këshillojë, të përndjekë apo torturojë të tashmen. Pilati zotëron aftësinë për të biseduar me babanë e vdekur: "ajo i kushtonte vëmendje të madhe këshilltarit të saj – babait, i cili i shfaqej para syve dhe i tregonte gjëra. Pasi lindi Rebën, ai nuk i paraqitej më i veshur si më parë në buzë të pyllit apo në shpellë, ku ajo edhe

[422] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, pp. 27-28.
[423] Termi vjen nga gjuha frënge dhe përkthehet historian gojor. *Griot*-ët ishin kastë historianësh gojorë profesionistë në Perandorinë e Malit.
[424] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, p. 94.

Mejkoni qendruan pasi u larguan nga shtëpia e Circes. Më pas, ai i shfaqej me kominoshet dhe këpucët e forta që kishte veshur kur e vranë. Tani i paraqitej me këmishë të bardhë, me jakë blu dhe kapelë bojëkafe."[425] Këto tipare të mbinatyrshme e bëjnë Pilatin njeriun e përsosur për të ndihmuar në edukimin dhe mbështetjen shpirtërore të Milkmenit në rrugëtimin e tij.

Pilati shndërrohet në engjëllin mbrojtës të Milkmenit që nga ngjizja dhe lindja e tij derisa ai mëson të fluturojë, duke nënkuptuar vlerat e vërteta të jetës. Që në krye të romanit, ngjizja dhe mbijetesa e Milkmenit vishet me një tis magjie prej Morisonit. Pilati i jep Ruthit një "një tretësirë të gjelbër"[426] me fuqi magjike. Trudier Haris e interpreton kështu ngjarjen: "Ndodh një lloj magjie kur Pilati i jep Ruthit tretësirën të cilën ajo duhet t'ia hidhte në ushqim të shoqit për të siguruar ngjizjen e Milkmenit, ngjarje të cilën Mejkoni e përjetoi si një traumë të shtuar dhe përpiqet ta detyrojë Ruthin të dështojë kur mësoi se tërheqja seksuale katërditore e ripërtërirë ndaj gruas kishte shkaktuar shtatzaninë e saj."[427] Pilati bëhet sërish mbrojtësja e Ruthit duke e shpëtuar nga përpjekjet tinëzare të Mejkonit për të shkatuar dështimin e shtatzanisë. Kësisoj, Pilati shndërrohet në kumbaren me fuqi magjike për nipin e vet, veçori që i ka shtyrë disa kritikë ta krahasojnë me tri mbretërit e mençur që kujdesen për Jezusin si foshnjë. Ajo vijon edhe me edukimin e tij me traditën zezake të sjelljes dhe të të folurit duke i rrëfyer histori të shkuara. I mbërthyer midis ndjekjes së udhës së babait dhe këndelljes së udhës së hallës, Milkmeni merr trajtën e një antiheroi tipik. Kur Milkmeni zbulon se Pilati mbante eshtrat e një të vdekuri në thesin e trashë të gjelbër që mbante varur në shtëpi, dhe jo floririn që gabimisht i ati e bëri të besonte se gjendej në atë thes, ai pandeh se halla e tij është, përpos e çuditshme, edhe e çmendur.

Këmbëngulja e Milkmenit, me nxitjen e babait, për të vijuar kërkimin e floririt të hamendësuar mishëron këmbënguljen e individit modern drejt materializmit. Rrugëtimi i Milkmenit shoqërohet me të tjera elemente magjike me domethënie të qartë estetike dhe ideore. Mirëpo edhe rrugëtimi, ashtu si vjedhja e thesit, nuk përfundon me gjetjen e thesarit material por me zbulimin e të shkuarës së harruar, të panjohur apo të keqinterpretuar, si nga babai ashtu dhe nga halla e tij. Pas vështirësive fillestare për të gjetur pranimin në bashkësinë e vogël zezake të Shalimarit për shkak të gabimeve të tij në sjellje dhe në mënyrën e komunikimit, të cilat gati i kushtojnë jetën, Milkmeni ftohet të marrë pjesë në një gjueti të kafshëve të egra me pjesëtarët më të moshuar të bashkësisë. Ajo gjueti shndërrohet në provën e vlerës së tij si individ, pa ndihmën e parave të babait apo lehtësive që i krijonin paratë, dhe Milkmeni zbulon disa aftësi të veçanta të banorëve: ata mund të komunikojnë me qentë e gjahut, apo me njeri tjetrin me shenja, fërshëllima, aroma, si edhe mund të "lexojnë erën". Kur edhe ai është në gjendje t'i zotërojë, janë ato aftësi të cilat e ndihmojnë të kuptojë më mirë edhe familjen edhe shokun e vet, Gitarin. Madje ato veti të moçme i shpëtojnë jetën kur Gitari orvatet ta vrasë. "Duke u ndier edhe i tensionuar edhe i shlodhur, ai i vendosi gishtat në bar. U përpoq të dëgjonte me gishta, të dëgjonte se ç'kishte për të thënë toka, nëse kishte gjë për t'i thënë, dhe ajo i tha me shpejtësi se ishte dikush pas shpinës së tij dhe se ai kishte fare pak kohë që të ngrinte

[425] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, p. 27-28.
[426] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, p. 125.
[427] Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, p. 85.

dorën te qafa për të ndaluar telin që iu përmblodh rreth fytit."[428] Vetëm kur Milkmeni përsos aftësitë e veçanta për të dëgjuar, ato për të cilat i kishte këmbëngulur Pilati, ai mund të kuptojë drejt historinë e familjes, të deshifrojë këngën e fëmijëve në Shalimar dhe të kuptojë dhe analizojë me dashuri dhe drejtësi të tashmen e të gjithë anëtarëve të familjes së tij, duke fituar kësisoj edhe pjekurinë e vonuar.

Në fund të romanit, Milkmeni i tregon Pilatit se ajo nuk ka mbajtuar eshtrat e burrit të panjohur të bardhë, që gabimisht mendonte se e vrau bashkë me vëllanë, por eshtrat e babait, të cilin lumi i rrëmbyer e nxori nga varri i improvizuar ku e kallën Mejkoni bashkë me të. Milkmeni i shpjegon se fantazma e babait nuk i thoshte "sing"[429], pra "këndo", por i thoshte emrin e nënës së vet dhe bashkëshortes së tij, e cila kishte qenë një indiane amerkane e quajtuar Sing Bërd. Prandaj, Pilati vendos t'i varrosë eshtrat e të atit në majën e malit që banorët e Shalimarit e njihnin si "Ngritja e Solomonit". Ashtu si fluturimi drejt lirisë i Solomonit solli si pasojë braktisjen e Rejnës bashkë me njëzet e një fëmijët e tyre, edhe vetëdijësimi i Milkmenit për rëndësinë e historisë së shkuar kishte si theror Hagarin, e cila po ashtu si katragjyshja e saj Rejna vdiq nga dëshpërimi. Prandaj, në grahmat e fundit të jetës së Pilatit, të qëlluar nga Gitari, Milkmeni kupton se halla e tij "mund të fluturonte pa u shkëputur kurrë nga toka"[430], duke nënkuptuar mëtimin e lirisë vetjake pa i braktisur përgjegjësitë që burojnë nga e shkuara dhe familja.

Edhe romanin "Kukulla prej zifti" Morisoni e fillon me një episod realist magjik, kur përshkruan skenën e hedhjes së Sanit nga anija për të shkuar me not në Ishullin e Kalorsëve. Morisoni përshkruan me detaje vështirësitë që ndesh Sani duke luftuar me një vorbull uji, e cila e mban fort dhe e tërheq në thellësinë e detit. Ajo e përshkruar vorbullën, si "zonja e ujit"[431] dhe krijon atmosferën e tipike të realizmit magjik në përshkrimin e natyrës, të cilën lexuesit e ndeshin edhe kur shkrimtarja përshkruan natyrën e Ishullit, duke i veshur përshkrimet me një mantel sa magjik aq dhe alegorik. Sipas studiuesit Teri Oten, episodi fillestar me Sanin ka ngjashmëri të madhe me personazhin e Legertit në tregimin "Ndarësi i fshehtë" të Xhozef Konradit, sepse të dy shfaqen fillimisht natën dhe dalin nga uji. Por për disa kritikë të tjerë Sani është "gjarpri që prish harmoninë" në parajsën e Valerianit.

Antropomorfizimin e natyrës si tipar të realizmit magjik, të cilin e shtjellon me hollësi studiuesi Rodon Uilson në artikullin e tij "Metamorfoza e hapësirës artistike: realizmi magjik"[432], Morisoni e përdor gjerësisht te "Kukulla prej zifti", në të cilin hapësira dhe vendi ku ndodhin ngjarjet marrin gati rolin e një personazhi qendror.

Ndonëse Xhadina është qartësisht në rolin e "kukullës prej zifti" të frymëzuar nga përralla afrikano-amerikane, (sikurse do ta shtjellojmë më poshtë) ka edhe disa interpretime të tjera për këtë personazh qendror të romanit. Xhadina përfaqëson femrën e cila ka mbetur një "jetime kulturore" pasi i ka braktisur "vetitë e moçme" të femrës, të cilat Morisoni i përmend në epigrafin e romanit. "Xhadina ka jetuar e lumtur jashtë kulturës tradicionale afrikano-amerikane gjatë gjithë jetës së saj, prandaj qartësisht ajo nuk dëshiron të bashkohet me dikë (si Sani) që vjen nga një bashkësi (tërësisht zezake) si

[428] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, p. 279.
[429] Folje që nga gjuha angleze përkthehet "këndoj."
[430] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1998, p. 336.
[431] Toni Morrison, *Tar Baby*, Vintage, London, 1997, p. 3.
[432] Rawdon Wilson, "Metamorphosis of Fictional Space: Magic Relaism", Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Ferris (ed.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham & London, 1995, p. 209-234.

ajo e Eloes në Florida, e cila bën kontrast me atë të Filadelfias,"[433] ku janë rritur të afërmit e saj. Bashkësia zezake e Eloes ka zgjedhur mëkimin e traditës zezake si formë adhurimi për vetveten, ndërsa zezakët e Filadelfias kanë zgjedhur të përqafojnë vlerat dhe kulturën e bardhë, përfaqësuar në roman nga familja Strit. Shkëputjen e Xhadinës nga tradita afrikano-amerikane Morisoni e paraqet estetikisht me dy episode gati magjike. Teksa po kthehej nga pikniku me Sanin dhe makinës i mbaron benzina, gjatë kohës kur mbetet vetëm ajo ngec në një gropë me zift. Morisoni antropomorfizon pemët të cilat i duken Xhadinës si gra zezake që po kundrojnë mbytjen e saj në gropën e ziftit. Në rrafshin estetik kjo përfaqëson "tërheqjen e ziftit", simbol të ngjyrës së zezë të lëkurës, ose këndelljen e kulturës së bashkësisë zezake, të cilën ajo e ka harruar.

Episodi tjetër është shfaqja e grave zezake me gjokset e zbuluara në Eloe, kur vetë Xhadina nuk është në gjendje ta përcaktojë nëso ato janë vegime që i shfaqen në ëndërr apo imazhe të vërteta teksa ajo është zgjuar. Por gratë zezake sërish i kërkojnë të mos i braktisë "vetitë e moçme" të femrës zezake. Ky lloj kushtrimi i grave të moçme të bashkësisë zezake e largon përfundimisht Xhadinën nga kultura dhe tradita e vet duke zgjedhur me vetëdije statusin e "jetimes kulturore", të cilin e përforcojnë edhe më tepër profesioni i saj, vendi që zgjedh për të jetuar (Parisi) dhe burri që zgjedh për t'u martuar, pasaniku i bardhë. Duke ndjekur rrugën e braktisjes së Sidnit dhe Ondines, të afërmit e vetëm të saj, në kërkim të individualizmit, Xhadina ngjason me një rebele si Sula. Fakti që ajo e zotëron bukurinë fizike, aq të ëndërruar nga Pekola, e bashkon atë me mendësinë e bardhë të të jetuarit.

Kur e marrin mbesën e tyre për ta rritur në shtëpinë e familjes Strit, Sidni dhe Ondineja nuk kanë dallim nga shumë personazhe të tjera të prozës zezake të cilat u mësonin fëmijëve të tyre se për të ecur përpara në jetë duhet të përqafonin vlerat e pronarëve të bardhë dhe të braktisnin vlerat e bashkësisë së vet. Nga ky mësim i mbrujtur te mbesa e tyre janë pikërisht ata vetë që e pësojnë, kur Xhadina zgjedh t'i braktisë për të shkuar në Paris, larg nga "gropa thithëse me zift" si edhe vegimet e "grave me gjokset e zbuluara" të cilat e ftonin të mos u përvidhej "vetive të moçme" të identitetit zezak. Ka ngjashmëri folklorike të përmbysur midis forcës magjike të "nënave-pemë të moçme" të cilat janë të gatshme ta mbytin në zift Zhadinën për shkak se ka braktisur traditën zezake te "Kukulla prej zifti" dhe të Dashurës, bijës së ritrupëzuar, e cila është po ashtu e gatshme ta vrasë Setën sepse ajo e shpuri të bijën drejt vdekjes, "në një vend të sigurt" nga skllavëria.

Tek "E Dashura" ka disa ngjarje magjike të cilat përbëjnë boshtin qendror të veprës: fantazma e foshnjës së vdekur që përndjek shtëpinë e Setës në formën e "një lëmshi të zjarrtë" dhe trupëzimi i fantazmës si vajzë tetëmbëdhjetëvjeçare që rikthehet nga bota e përtjeme për të jetuar me nënën. Romani hapet me familjen e Setës, e cila jeton bashkë me "një lëmsh të zjarrtë" në shtëpi, sikur kjo të ishte diçka krejt e natyrshme. Vetëm kur djemtë e rritur, Hauardi dhe Baglari, e kuptojnë se shtëpia e tyre është e përndjekur nga një fantazmë, ata e braktisin familjen dhe largohen të frikësuar. Bejbi Sagsi shpreh habinë pse djemve iu desh kaq shumë kohë për ta kuptuar që shtëpia e tyre ishte e përndjekur, ndonëse, sipas saj, aspak e ndryshme nga shtëpitë e tjera. Kur, pas dëshpërimit për largimin e djemve, Seta hedh idenë se edhe mund ta braktisin atë shtëpi dhe të jetojnë gjetiu, Bejbi Sagsi i përgjigjet: "nuk ka asnjë shtëpi në vend që të mos jetë

[433] Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, p. 127.

e mbushur deri në tavan me pikëllimin e një zezaku të vdekur. Ne jemi me fat që fantazma jonë është foshnje."[434] Natyrisht përgjigjja ka ngjyrim simbolik dhe njëkohësisht zbulon edhe rolin e fantazmës në roman: e tashmja nuk mund të çlirohet aq lehtë nga "fantazmat e së shkuarës".

Natyrshmëria e jetës së familjes me "lëmshin e zjarrtë" zbulohet kur Pol D përballet me të. Pasi për vite me radhë ka bërë jetën e një endacaku me kujtime të ndrydhura në shpirt, kur Pol D vendos të qendrojë për ca kohë në shtëpinë e Setës, por sapo kalon pragun e derës i duhet të përballet me fantazmën, ai pyet i frikësuar: "çfarë gjëje të ligë paskeni këtu?" Seta është e mësuar me praninë "magjike" i përgjigjet sikur ta njihte mirë fantazmën: "nuk është e ligë, vetëm e trishtuar. Eja. Bjeri përmes."[435] Pikërisht kur Seta dhe Pol D vendosin të bëjnë dashuri, fantazma simbolikisht e trondit dhe shkatërron shtëpinë me egërsi të paprovuar më parë. Ndonëse largohet përkohësisht nga shtëpia pas përballjes me Pol D, të mbushur gjithë mllef ndaj saj, fantazma rikthehet e trupëzuar si E Dashura, tanimë disa herë më e rrezikshme. Çasti i tërbimit kundër fantazmës dhe dëbimit të saj është po ashtu tepër simbolik. Nënkuptimi është i qartë: fantazma nuk u lejon personazheve vijimin e jetës pa u përballur me të dhe pa u shëruar prej saj. Ashtu si edhe me traumat e tjera të personazheve, të cilat gabimisht besojnë se u lehtësohen duke i ndrydhur, edhe me fantazmën pikërisht kur ata mendojnë se e kanë dëbuar nga shtëpia, ajo rikthehet duke ua shtuar dhimbjet. Mllefi i Pol D nuk është qasja e duhur për shqyrtimin e së shkuarës.

Shfaqja e së Dashurës nga uji është gjithashtu një element magjik me funksion të mirëfilltë ideo-artistik, prandaj Morisoni e vesh këtë personazh të mistershëm me një larmi tiparesh, të cilat mund të lexohen nga këndvështrime të ndryshme. Fillimisht Seta dhe Pol D mendojnë se E Dashura mund të jetë një vajzë zezake mbajtur në robëri dhe e keqtrajtuar seksualisht nga ndonjë i bardhë pervers, pasi kështu mund të shpjegojnë aftësinë e saj të kufizuar gjuhësore, lëkurën e butë dhe këmbët e brishta, apo paqëndrueshmërinë fizike dhe emocionale. Pastaj ajo dalëngadalë fillon të shfaqet si bija e vrarë e Setës, sepse mban emrin e gdhendur mbi gurin e varrit, ka moshën që foshnja do të kishte pasur nëse do të kishte jetuar, ka disa vraja të çuditshme në qafë dhe ballë, dhe, mbi të gjitha, di shumë detaje nga jeta e shkuar e Setës. Ajo e pyet Setën për vathët që i bëri dhuratë zonja Garner, si edhe këndon ninullat që Seta improvizonte për ta vënë në gjumë.

Në fund të romanit, E Dashura shfaqet edhe si përfaqësuese e miliona zezakëve të vdekur në thellësitë e Atlantikut. Kur ajo rrëfen, në pjesën e dytë të veprës, vuajtjet e udhëtimit të saj, kujtimet janë të ngjashme me ato që kishte përjetuar nëna e Setës gjatë transportimit me anije nga Afrika në Amerikë. Po ashtu, mënyra e saj e të folurit dhe buzëqeshja e përhershme ngjasojnë me dy tiparet thelbësore të nënës së Setës. Në këtë funksion E Dashura shndërrohet në zërin e padëgjuar të skllevërve të vdekur, një lloj ndërgjegjeje shoqërore e shpërfillur. Kësisoj, E Dashura jo vetëm është një ndër personazhet qendrore të romanit, por luan edhe rolin kryesor në rrafshin estetik dhe tematik të veprës. Vetëm kur i duhet të përballet me Të Dashurën, Seta nuk kanë rrugë tjetër përveçse të rijetojë makthet e shkuara. Edhe Pol D, ndonëse largohet përkohësisht nga shtëpia për shkak të pranisë së saj, rikthehet për t'u përballur me të.

[434] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1999, p. 5.
[435] Ibid, p. 8.

E Dashura mbart edhe përmasën e metaprozës, si tiparin tjetër dallues të realizmit magjik sipas Uendi Ferisit. "Përmasat e metaprozës janë mëse të zakonshme në realizmin magjik bashkëkohor: teksti ofron shpjegime për vetë veprën."[436] E Dashura ka një oreks të panginjshëm për rrëfime ngjarjesh të shkuara, sidomos ato të Setës, dhe Morisoni i kushton hapësirë të gjerë rrëfimit të tyre në vepër. Kur Seta dhe Denveri zbulojnë këtë dëshirë të saj, ato kuptojnë se "ishte një mënyrë për ta ushqyer atë. Ashtu si e zbuloi dhe e përdorte Denveri efektin magjepsës që kishin ëmbëlsirat tek E Dashura, edhe Seta mësoi për kënaqësinë e thellë që merrte E Dashura nga rrëfimet. Seta çuditej (po aq sa E Dashura kënaqej) sesi çdo përmendje e jetës së shkuar e lëndonte. Çdo ngjarje ose ishte e dhimbshme ose e humbur. Ajo dhe Bejbi Sagsi kishin rënë dakord, pa e thënë asnjëherë me fjalë, se e shkuara ishte e parrëfyeshme."[437] Por misioni qendror i Së Dashurës është ta detyrojë Setën ta rrëfejë, ta kuptojë dhe ta pranojë të shkuarën, duke shfrytëzuar sigurinë që i jep largësia kohore prej saj. Seta e pranon se "ndoshta ishte largësia e Së Dashurës nga ngjarjet, ose etja e saj për t'i dëgjuar ato, por gjithsesi (rrëfimi i tyre) ishte kënaqësia e saj e patregueshme."[438]

E Dashura luan një rol shumë të rëndësishëm jo vetëm në zhvillimin e personazhit të Setës por edhe të Pol D dhe Denverit. Pol D është i vetmi personazh që e urren Të Dashurën prandaj ai është gjithmonë dyshues dhe tepër i vëmendshëm për të gjitha veprimet e saj. Kur ai e sheh Të Dashurën që ngre në ajër me një dorë një karrige tepër të rëndë dhe ia tregon ngjarjen Setës, Denveri i vjen në ndihmë Së Dashurës duke e përgënjeshtruar edhe pse e dinte se ndodhia ishte e vërtetë. Për këtë arsye edhe E Dashura e shikon Pol D si një kërcënim dhe nis ta largojë dalëngadalë nga shtëpia. Fillimisht, e detyron, përmes një bezdisjeje gati magjike, të flejë i vetëm në plevicë, ku pastaj kryen marrëdhënie seksuale me të duke e detyruar të përballet me të shkuarën e vet dhe duke e zbuar përfundimisht nga shtëpia.

Denveri është përfituesja e vetme nga prania e Së Dashurës ndaj së cilës ajo krijon gati një varësi të madhe. Për shkak të nxitjeve të Së Dashurës, Seta rrëfen historitë e së shkuarës, të cilat i ndërton me copëzat e harruara. Kur E Dashura shndërrohet në një krijesë të ligë, zotëruese, gjaknxehtë dhe hakmarrëse ndaj Setës, kjo sjellje e detyron Denverin të mposhtë frikën që e kishte kapluar për vite me radhë dhe të dalë nga shtëpia për të kërkuar ndihmë prej bashkësisë. Ky çast në roman shënon tri aspekte të rëndësishme në lidhje me personazhin e Denverit: ripërfshirjen në bashkësi, mëtimin e pavarësisë por edhe vetëdijësimin për rreziqet që mbart izolimi që buron nga ndjenja e fajit.

Ka një episod tepër simbolik në roman kur Seta, Denveri dhe E Dashura shkojnë te çeltira në pyll (vend të cilin Morisoni e vesh me një mantel të shenjtë për bashkësinë sepse Bejbi Sagsi predikonte atje të mirat e dashurisë për veteveten). Kur ndodhet atje dhe përpiqet të kominikojë me Bejbi Sagsin, Seta ndien se një fantazmë po e mbyt dhe fillimisht mendon se ishte fantazma e vjehrrës. Denveri e kupton se atë akt e kreu E Dashura, ndonëse ajo ia masazhon qafën e lënduar Setës. "Kur po ndihej kaq mirë ngaqë e Dashura po ia largonte dhimbjen me masazhin e saj, gishtat që po i pëlqenin kaq shumë dhe ata gishta që e kishin përkëdhelur e pastaj mbytur, i kujtonin diçka që tanimë i

[436] Louis Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (ed.) "*Magical Realism: Theory, History, Community*", Duke University Press, Durham and London, 2005, p. 175.
[437] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1997, p. 58.
[438] Ibidem.

rrëshqiste nga mendja. Por një gjë ishte e sigurt, nuk e kishte mbytur Bejbi Sagsi sikurse mendoi në fillim. Denveri kishte të drejtë."[439] Ngarkesa simbolike e episodit nënkupton se forca e Së Dashurës për të "mbytur" të tashmen e Setës do të sfidohet dhe do të marrë një goditje të fortë nga Denveri, e cila përfaqëson vijimësinë e jetës.

Ngjarjet e pashpjegueshme në veprat vijuese të Morisonit rrallohen ndjeshëm pas romanit "E Dashura", por nuk zhduken krejtësisht. Te "Parajsa", zhdukja e mistershme e grave të vrara në Manastir është një epidod tjetër magjik me anë të të cilit Morisoni shpalos idenë e saj se shumë ngjarje të dhimbshme janë fshirë nga librat ose nuk janë rrëfyer fare. Kur shkrimtarja pohon se zhdukja e trupave të grave ishte një mundësi e dytë për qytetin e Rubit, ajo duket se nënkupton, që vrasësit, duke mos u dënuar, do të përjetojnë ndjenjën e përhershme të fajit, e cila do t'i gërryejë nga brenda derisa do të jenë ata që do të kenë nevojë për të rrëfyer krimin.

Fantazmat shfaqen edhe te dy veprat e fundit të autores, "Një akt mëshire" dhe "Shtëpia", por ato nuk kanë rolin qendor që mban e Dashura. Fantazma e Xhejkob Vaarkut ngrihet nga varri dhe sodit shtëpinë madhështore që ai dëshironte të ndërtonte por që nuk ia doli as ta gëzonte as t'ia linte trashëgim fëmijëve, të cilët të gjithë i vdiqën para se ta ndërtonte. Kjo gjetje artistike i shërben shkrimtares për të përmbysur mendësinë e Xhejkobit (tepër e përhapur edhe në botën e sotme) se ajo çka njeriu lë pas përcakton se cili ishte ai me të vërtetë. Morisoni duket sikur pohon se njeriu e shkatërron natyrën por edhe e humb shëndetin dhe jetën duke rendur pas të mirave materiale të cilat kurrë nuk ia shpëtojnë dot jetën.

Fantazma që e përndjek Frenk Manin te romani "Shtëpia" ka funksion të ngjashëm me atë të Së Dashurës. Vetëm kur ai rikthehet në Lotus, dhe mëson për ngjarjen tragjike të dy zezakëve, baba dhe bir, të cilët u detyruan të luftonin me thika derisa njëri të vdiste, ai e kupton se trupi i pajetë që burrat e panjohur po groposnin në fillim të romanit i përkiste atij zezaku fatkeq dhe është fantazma e tij që e përndjek që nga fëmiijëria. Vetëm kur Frenku me të motrën e rivarrosin, fantazma i shfaqet për herë të fundit dhe pastaj zhduket përgjithmonë. Fantazma te "Shtëpia" është në të vërtetë një gjetje artistike e përsëritur për Morisonin, për të shprehur mesazhin po aq të përsëritur se njeriu nuk i përvidhet dot të shkuarës së vet.

5.2.2. Baza mitologjike dhe folklorike e prozës

Një tipar tjetër dallues i realizmit magjik është shtrirja e prozës përtej kufijve realistë drejt hapësirave të mitologjisë dhe folklorit. Toni Morisoni e shfrytëzon me mjeshtëri të lartë visarin e miteve dhe folklorin e pasur si afro-amerikan dhe atë botëror. "Krijimtaria e saj mund të përcaktohet si një formë e 'realizmit magjik'; prozatorja mbështetet në gojëdhëna, përralla popullore afrikane, histori fantazmash,"[440] dhe, sikurse pohon Sithnia Dejvis: "kërkimi i një miti të përshtatshëm për përvojën zezake është një nga temat qendrore të Morisonit."[441] Duhet theksuar se proza e Morisonit gëlon nga mitet dhe motivet folklorike, por Morisoni nuk e pranon se proza e saj orvatet të krijojë mite. Shkrimtarja pohon: "të krijosh qëllimisht një mit është kundërshti fjalësh. Mit quhet

[439] Toni Morrison, *Beloved*, (London, Vintage, 1997), p. 98
[440] Maks Daiu, *Profile prozatorësh modernë amerikanë*, ShBLU, Tiranë, 2000, f. 135.
[441] Cythnia A. Davis, "Self, Community and Myth in Toni Morrison's Fiction", Linden Peach (ed.), *Toni Morrison*, Macmillan Press Ltd., 1998, p. 27.

çfarëdolloj konceptimi i së vërtetës apo realitetit, tek i cili një popull i tërë mbërrin pas vitesh të tëra përsiatjeje. Miti nuk prodhohet dot nga një grusht njerëzish. Ai duhet të jetë krijimi (dhe pranimi) kolektiv i një mase të madhe njerëzish. Gjithë ç'mund të bëjnë artistët dhe intelektualët është të shkruajnë për të, por ata nuk mund ta krijojnë. Të krijosh një mit dhe t'ua kalosh atë njerëzve është propagandë."[442] Ky pohim rrok thelbin e veprës së Morisonit, e cila, në të vërtetë, përpiqet të çmontojë mitet e rrejshme propagandistike të shoqërisë amerikane dhe të interpretojë nga këndvështrime të tjera unike dhe gjithëpërfshirëse mitet e lashta të njerëzimit.

Kur e vendos prozën e vet në tabanin folklorik të bashkësisë afro-amerikane, Morisoni ndjek një traditë të konsoliduar të prozës zezake. "Toni Morisoni e botoi romanin e parë gati njëzet vite pasi Elisoni kishte botuar "Njeriu i padukshëm". Ajo ndjek me vetëdije traditën e Çesnatit, Hërstonit dhe Elisonit duke përfshirë materiale folkloristike në veprat e saj, por, nëse prisni të gjeni paralele të sakta dhe të qëndrueshme midis përdorimit të materialeve folkloristike prej saj dhe materialeve sikurse ato ekzistojnë në përmbledhjet folklorike zezake, atëherë do të befasoheshit. [...] Ajo mund të përdorë copëza folklorike tradicionale dhe të njohura [...] por shumë shpesh ajo i tjetërson materialet folklorike dhe historike."[443] Dy struktura romanore të huazuara nga folklori dhe mitet të cilat janë përdorur dendur nga të gjithë shkrimtarët afro-amerikanë janë "udhëtimi epik" si bosht i veprës që ndërthuret me "rrëfimin-kornizë", pra, ai lloj rrëfimi ku dallohen konturet nga rrëfenja të kahershme apo aluzionet nga mitet e njohura vendore ose të përbotshme, sikurse janë përrallat dhe legjendat.

Udhëtimi mitik i Odiseut është struktura ku bazohen dendur prozatorët zezakë, por edhe ata botërorë. "Shkrimtarët i përqafuan këto struktura në veprat e tyre që në fillesat e krijimtarisë letrare të afrikano-amerikanëve, dhe i kanë vazhduar ato prirje edhe në epokën bashkëkohore."[444] Ka disa studiues që pohojnë se Morisoni krijon një lloj folklori letrar, sepse i jep prozës karakteristikat e së folmes zezake dhe e vesh me elemente nga folklori. Mirëpo kur flasim për "folklorin letrar" të Morisonit, duhet të mbajmë parasysh faktin se ajo shkon përtej një mbjelljeje artificiale të materialeve folklorike në prozë (qasja e parapëlqyer e Elisonit), sepse Morisoni bën shartimin dhe tjetërsimin e tyre. Ndonëse ajo mund ta nisë veprën me një anekdotë, bestytni apo mit në formë të njohur nga afro-amerikanët, përmes forcës së lirisë krijuese shkrimtarja e shndërron atë në diçka të re të pandeshur më parë në visarin folklorik, ose, në disa romane, edhe e përmbys krejtësisht formën e njohur. Për ta ilustruar këtë ide, duhet theksuar se proza e Morisonit në tërësinë e vet e tjetërson "mitin e Veriut të lirë". "Rrëfimet e skellërve për arratisjet drejt Veriut apo Kanadasë dhe peripecitë e tyre legjendare çuan në krijimin e mitit të Veriut si vend më i lirë për zezakët. Krejt i natyrshëm në atë mit është edhe miti i udhëtimit/rifillimit, lëvizja arketipore nga Jugu në Veri, e cila përshkon letërsinë afrikano-amerikane gjatë gjithë rrjedhës së saj në [Shtetet e Bashkuara]."[445] Personazhet e Morisonit përgjithësisht udhëtojnë drejt Jugut, dhe ato që

[442] Toni Morrison, "Behind the Making of the Black Book", cited at: Carolyn C. Denard (ed.) *Toni Morrison: What Moves at the Margin*, University of Mississippi Press, Jackson, 2008, p. 36.
[443] Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, p. 7.
[444] Ibid, p. 3.
[445] Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, p. 3.

udhëtojnë drejt Veriut, si Xhoi dhe Vajëleta, nuk e gjejnë me aq lehtësi paqen, lumturinë dhe begatinë e Veriut premtues të lirisë.

Ndonëse studiuesja e veprës së Morisonit, Trudier Harris, ka zbuluar ndikime nga mite, përralla dhe legjenda të ndryshme edhe në dy romanet e para të Morisonit, në këndvështrimin tonë kjo pirje bëhet mbizotëruese tek "Kënga e Solomonit", i cili, ndonëse bazohet përgjithësisht te miti i skllevërve zezakë që fluturuan nga Amerika në Afrikë (nga dheu i huaj në mëmëdhe, apo nga skllavëria në liri), është vepër shumë më e ndërlikuar dhe e pamundur për t'u kuptuar apo shpjeguar duke pasur parasysh vetëm një mit të caktuar.

Rrënjët e idesë së fluturimit njerëzor drejt lirisë mund të gjurmohen sa te tradita letrare evropiane aq edhe tek ajo afro-amerikane. Qysh në fillim të romanit dëshira e zotit Smith për të fluturuar nga çatia e spitalit u kujton lexuesve mitologjinë greke dhe fluturimin e Dedalit dhe Ikarit, të cilët ndërtuan krahë prej dylli për të fluturuar drejt lirisë pasi mbreti i Kretës, Minos, vendosi t'i mbante në robëri. Ashtu si Ikari rrëzohet dhe bie në det nga fluturimi, edhe përpjekja e zotit Smith përfundon në tragjedi. Sikundër fluturimi i zotit Smith evokon mitin e Dedalit dhe Ikarit në fillimin e romanit (sepse edhe ai përdor krahë të sajuar me pëlhurë ngjyrë blu,) edhe fluturimi i Milkmenit evokon gojëdhënën e pupollsisë zezake gulahe,[446] të skllevërve zezakë që fluturuan drejt Afrikës, pa ndihmën e krahëve. Për mitin e fluturimit njerëzor te "Kënga e Solomonit" Morisoni pohon: "nëse për disa lexues ai nënkupton Ikarin, shumë bukur; dua të më njihet merita edhe për të. Por, kuptimi im ka qenë i posaçëm: i lidhur me zezakët që mund të fluturonin. Kjo ka qenë gjithmonë pjesë e folklorit të jetës sime. Unë nuk e vras mendjen se mund të duket lajthitje. Miti ka qenë gjithkund, edhe në (këngët) spirituale dhe gospël."[447]

Ne gjykojmë se evokimi i të dyja miteve, njëri me origjinë evropiane dhe tjetri afrikano-amerikane, është i qëllimshëm. "Rrëfimi i Ikarit ofron një strukturë joshëse për një shkrimtare zezake të interesuar për mitin dhe folklorin, duke qenë se ai lidhet me rrëfimin e zezakëve që fluturuan në atdhe, por [...] kufizimi i tij ka të bëjë me përçimin e një "morali" të papajtueshëm me gjendjen e zezakëve, duke nënkuptuar se dështimi i birit erdhi si pasojë e krenarisë jo shtypjes."[448] Në mitin e Dedalit, rënia e birit nga fluturimi vjen si pasojë e dëshirës së tij për të fluruar sa më lart, sa më afër diellit, kurse suksesi i skllevërve fluturues buron nga përqendrimi te dëshira për t'u çliruar nga robëria. Morisoni i mbivendos variantin zezak mitit i cili korrigjon kufizimin e mitit perëndimor. Aty ku dështon Robert Smithi në fillim të romanit, ka sukses Milkmeni në fund të romanit. Mirëpo edhe te miti zezak Morisoni nuk e vlerëson fluturimin e suksesshëm të skllevërve zezakë si ngadhënjim pa asnjë lloj humbjeje apo dhimbjeje. Kur pasqyron dëshpërimin e skajshëm të Rejnës së braktisur nga Xhejku, i cili fluturoi i vetëm drejt Afrikës, Morisoni nënvizon humbjen ose çmimin që gjendet pas çdo sipërmarrjeje ngadhënjimtare të njerëzve. Vajtimin e gjatë të Rejnës banorët e Shalimarit e njohin po aq mirë sa fluturimin e Xhejkut. Grykën e malit banorët e kanë quajtur "Gryka e Rejnës",

[446] Popullsi zezake që jeton në juglindje të Shteteve të Bashkuara, kryesisht në ishujt e vegjël të bregut të Karolinës Veriore. Banorë edhe sot flasin gjuhën gulahe, një përzierje e anglishtes me gjuhët afrikano-perëndimore.

[447] Thomas LeClair, "Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison," *The New Republic* 184 (March 1981), p. 26-7.

[448] Cynthia Davis, "Self, Society and Myth in Toni Morrison's Fiction", Linden Peach (ed.), *Toni Morrison: Contemporary Critical Esssays*, New Casebooks, 1998, p. 35.

për shkak se zhurma që shkakton era kur fryn në atë grykë është e ngjashme me vajtimin e Rejnës së braktisur. Edhe fluturimi i Milkmenit, ashtu si i stërgjyshit të vet, ka në themel humbjen e jetës së Hagarit. Metafora e fluturimit mbush veprën nga fillimi deri në fund. Ashtu si banorët e nxisin Robert Smithin të hidhet nga çatia e spitalit pasi ata besojnë se ai mund të fluturojë me të vertetë, edhe Pilati i mëson nipit se "nëse i dorëzohesh ajrit, mundesh ta kalërosh."[449] Për sa kohë Milkmeni ka dyshime për aftësinë njerëzore për të fluturuar, ai mbetet i dobët dhe i shkëputur nga bashkësia zezake.

Qëmtuesit e miteve te "Kënga e Solomonit" shpesh e përqasin lindjen e Milkmenit me atë të mbretit Artur, Moisiut, apo Prometeut, por këto krahasime duken të tepruara. Ndonëse si lindja dhe rritja e tij janë të veshura me një tis të magjishëm, elementet mitike dallohen te udhëtimi që ai ndërmerr për të gjetur thesarin me flori të hamendësuar nga babai. Studiuesit e veprës e kanë krahasuar udhëtimin e Milkmenit me atë të Jasonit, heroit mitik grek në kërkim të bashkës së artë, por edhe me udhëtimin e Odiseut për t'u kthyer në Itakë. Natyrisht edhe takimi i Milkmenit me Circen, mamijen që ka ndihmuar në lindjen e gati të gjithë fëmijëve në Denvill, është i mbushur me kumbim mitologjik. Personazhi mban të njëjtin emër si Circeja klasike greke e cila e pengon Odiseun në udhëtimin e tij duke ia kthyer shokët në derra. Por Circeja morisoniane është mbështetëse dhe rojtare si e Mejkonit dhe Pilatit kur ata mbetën jetimë edhe e Milkmenit shumë vite pas. Morisoni e përshkruan me hollësi të spikatura artistike habinë e Milkmenit kur zbulon se Circeja është ende gjallë dhe jeton krejt e vetme në shtëpinë madhështore të Batllërve. Circeja shërben si simboli i mbijetesës; shërbyesja zezake e Batllërve jeton me një lukuni qensh, të cilët e kanë shkatërruar plotësisht madhështinë e "shtëpisë më të mrekullueshme që Milkmenit i kishin zënë sytë."[450] Gjithë Batllërët, të shtyrë nga etja e panginjshme për pasuri, duket sikur janë shndërruar në zagarë shkatërrimtarë të shtëpisë së tyre, ashtu si Circeja homerike shndërronte njerëzit në derra.

Qëmtuesve të copëzave të shkëputura prej përrallave u vjen në ndihmë vetë Morisoni kur gjendjen e mjerueshme të Mejkonit dhe Pilatit, si fëmijë jetimë dhe të braktisur në pyll, shkrimtarja e krahason me gjendjen e Hanselit dhe Gretelit, personazhave të përrallës së famshme të vëllezërve Grim. Mirëpo, ndonëse i mbushur me aluzione dhe referenca të shumta, nga mite dhe përralla të ndryshme, të cilat dëshmojnë njohurinë e thellë të Morisonit në këto fusha, duhet theksuar se ato janë përgjithësisht copëza të përbashkuara në një vepër tejet origjinale. Në përputhje me parimin e realizmit magjik, i cili orvatet të pajtojë realen me magjiken, edhe ndërthurja morisoniane e miteve, duke nënvizuar si ngjashmëritë dhe kundështitë midis tyre, është përpjekje për harmonimin dhe gjetjen e të përbashkëtave midis njerëzve, sado të ndryshëm qofshin ata nga ngjyra e lëkurës.

"Kësisoj, copëzat e këtyre miteve të njohura, në një analizë përfundimtare, nuk sjellin një shtjellim të plotë të romanit. Ato u japin qëmtuesve të miteve edhe kënaqësinë e shquarjes së miteve të ndryshme por edhe pakënaqësinë se ato copëza mitesh nuk u ofrojnë një të kuptuar të plotë dhe të vetëm të romanit."[451] Natyrisht, kjo dobësi në vlerësim vjen nga fakti se kritikët nuk i kanë çmuar mitet apo aluzionet e shumta nga mitologjia si copëza përforcuese për veprën, por si mjete shpjeguese për të. Vetë

[449] Toni Morrison, *Song of Solomon*, Vintage, London, 1999, p. 337.
[450] Ibid, p. 238.
[451] Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, p. 86.

Morisoni, si edhe studiuesit afro-amerikanë të prozës së saj e pranojnë se përdorimi i miteve të jashtme për të shpjeguar kulturën afrikano-amerikane, mjaft e dalluar si qëndrestare e fortë ndaj ndërhyrjeve të tilla, është përpjekje e padobishme. Sikurse pohon Haris, "të rrekesh të shpjegosh Milkmen Dedin duke u mbështetur vetëm te miti grek do të ishte po aq e gabuar sa përpjekja për të shpjeguar familjen Bridllav te "Syri më i kaltër" duke u mbështetur te tregimi për Dikun dhe Xhejnin"[452] në krye të atij romani. Proza e Morisonit është një gërshetim mitesh të të bardhëve dhe zezakëve ku zbulohen si ngjashmëritë edhe dallimet midis tyre.

Një nga shpjegimet e mundshme për ndërthurjen e miteve në prozën e Morisonit lidhet me faktin se shkrimtarja nuk beson aspak te mendësia dualiste tepër e qartë që mbartin mitet greke dhe romake, pra, ku Odiseu është i mirë dhe Circeja apo sirenat janë të këqja, apo ku Jasoni është i mirë ndërsa Medea është e ligë e kështu me radhë. Personazhet e këtyre miteve e fitojnë pëlqimin e lexuesit në mënyrë të qartë. Këtë tipar të miteve perëndimore Morisoni e përmbys duke e ftuar lexuesin të ndalet dhe të shqyrtojë nëse personazhet e caktuara kanë apo jo arsye të përligjur për veprimet që kryejnë. Fakti që Circeja i shndërron burrat e Odiseut në derra duket se nuk mjafton për Morisonin që ajo ta damkosë atë si personazh të lig, pasi duhen hulumtuar edhe arsyet e veprimit. Kjo qasje e largon lexuesin vetvetiu nga botëkuptimi i dyzuar dhe i ngushtë, i llojit "ose me mua ose kundra meje." Bota letrare morisoniane i largohet dhe e sulmon këtë qasje duke i ngatërruar me njera-tjetrën të mirën me të keqen, realen me magjiken, tokësoren me qielloren. Planin për shkrirjen e këtyre kufijve shkrimtarja e jetëson duke ndryshuar në vijimësi të dhënat për personazhet, duke mos e lejuar kësisoj lexuesin të rehatohet me përfundimet e nxjerra. Duket tepër e vështirë të përcaktohet e vërteta në lidhje me vdekjen e babait të Ruthit: a ishte Mejkoni që i shkaktoi vdekjen, si mëton Ruthi, apo Ruthi ishte e dashuruar dhe magjepsur me babanë sa u shtri lakuriq dhe e përkëdhelte edhe të vdekur, sikurse pohon Mejkoni? E njëjta gjë mund të thuhet për mosfunksionimin e lidhjes midis Milkmenit dhe Hagarit, sepse në prozën e Morisonit është e vështirë të përcaktohet qartë se kush e ka fajin. Në të njeriu mund ta ketë ngjyrën e lëkurës të zezë, por shpirtin të bardhë, ose lëkurën të bardhë por shpirtin të zi.

Për shumë studiues të letërsisë amerikane romani "Kukulla prej zifti" dallon nga pjesa tjetër e opusit të Morisonit. Së pari, ngjarjet kryesore në këtë vepër zhvillohen përgjithësisht në një ishull imagjinar në Karaibe, Ishullin e Kalorësëve, (*Isle de Cevalliers*). Së dyti, edhe në rrafshin tematik ai përqendrohet në dallimet klasore, jetën e një familjeje të pasur të bardhë, të çiftit zezak që u shërben atyre, si dhe lidhjen e dashurisë midis mbesës jetime të çiftit zezak me Sanin, një endacak tipik zezak. Por Morisoni e vesh me simbolizëm të spiktuar ishullin imagjinar, i cili të kujton sa Kolombin, i cili zbarkoi në ishullin e Hispaniolës, aq edhe stacionin fundor të anijeve me skllevër afrikanë, të cilët më pas shiteshin drejt territorit të Shteteve të Bashkuara pikërisht nga tregjet e ishujve të Antileve.

Në rrafshin estetik romani është vijim i traditës morisoniane dhe thelbi i romanit bazohet te përralla e vjetër e folklorit afrikano-amerikan, "Lepuri dhe kukulla prej zifti", e cila gjendet te përmbledhja e përrallave, rrëfenjave, gojëdhënave, fabulave dhe këngëve afrikano-amerikane, "Xha Remusi", të mbledhura dhe botuara në shekullin e nëntëmbëdhjetë nga autori i bardhë Xhoel Çendler Harris. Në atë përmbledhje ka disa

[452] Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, p. 85.

versione të përrallës, por Morisoni e ka shtjelluar në parathënien e romanit versionin që i rrëfente gjyshja kur ajo ishte fëmijë, tek i cili e bazon edhe veprën.

Duke i vendosur romanit një titull të tillë, Morisoni dukshëm dëshironte t'i jepte "jetë të re" përrallës afro-amerikane, e cila, edhe pse është tjetërsuar në disa aspekte, në thelbin e vet mbetet "harta shpjeguese" e truallit artistik të veprës, ndonëse e lexuar krejt ndryshe nga autorja. "Toni Morisoni ripërdor fabulën humoristike të folklorit afrikano-amerikan [...] për të nxjerrë në pah dobësitë dhe paqartësitë e natyrës njerëzore."[453] Për të kuptuar më mirë shtjellimin e romanit dhe për të dalluar ndryshimet e tij nga përralla apo leximin e tjetërllojtë të përrallës nga Morisoni po japin shkurt versionin afro-amerikan më popullor të saj, atë të parapëlqyer edhe nga vetë shkrimtarja.

Lepuri futej vjedhurazi në kopshin e bujkut të bardhë dhe hante lakrat. Një ditë bujku vendosi që ta kapte dhe ta ndëshkonte por nuk dinte se si. Skllavi zezak i bujkut krijoi një kukull prej zifti dhe i tha pronarit që ta vendoste në kopshtin me lakra dhe ajo do ta kapte lepurin. Teksa po largojhej nga kopshti pas vjedhjes, lepuri vuri re kukullën dhe e përshëndeti, por ajo nuk i ktheu përgjigje. Lepuri i inatosur e qëlloi, por putra iu ngjit në zift. Të gjitha përpjekjet e lepurit për t'u çliruar prej kukullës ngjitëse e ngatërruan edhe më keq në zift. Kështu bujku e kapi lepurin hajdut. Duke pritur ndëshkimin, lepuri, i shndërruar nga agresor në viktimë, e kuptoi se për të shpëtuar i duhej zgjuarsia jo dhuna. Prandaj, me dredhi, i kërkoi bujkut t'i jepte çfarëdolloj ndëshkimi por vetëm të mos e hidhte në ferrnajë. Bujku, me mendimin se ky do të ishte ndëshkim më i tmerrshëm se vdekja, vendosi ta hidhte pikërisht në ferrnajën e madhe ku lepuri shpëtoi, sepse bujku vendosi ta hidhte pikërisht në vendin që lepuri njihte më mirë ngaqë atje kishte lindur dhe ishte rritur.

Në folklorin zezak "kukulla prej zifti" ka shërbyer si simboli i trukut të sajuar nga shoqëria e bardhë për të kapur në kurth dhe mbajtur të nënshtruar bashkësinë afrikano-amerikane. Nga ky këndvështrim romani i mishëron të gjitha elementet e përrallës. Valeriani (bashkë me të shoqen, Margarita) përbëjnë familjen e "bujkut të bardhë" të përrallës, Sidni dhe Ondineja janë shërbyesit zezak të familjes së pasur, ndërsa Sani dhe Xhadina janë lepuri dhe kukulla prej zifti, role të cilat duket se i këmbejnë gjatë rrjedhës së romanit. Historia e tyre e dashurisë duket si shmangie nga thelbi i përrallës, e cila ka në qendër hyrjen e padëshiruar në pronën e tjetrit, zgjuarsinë në kapjen e shkelësit të normave shoqërore përmes kurthit të kukullës prej zifti, shndërrimin e shpejtë nga dhunues në viktimë, dëshirën e tepruar për ndëshkim sa më të rreptë, e cila shkakton shpëtimin e dhunuesit. Pyetja që lind natyrshëm është: ku gjendet historia e dashurisë?

Ashtu si në shumë çështje të tjera, edhe për këtë përrallë Morisoni ka këndvështrim të veçantë. Ajo pohon në parathënien e romanit se në versionin që i rrëfente gjyshja kukulla prej zifti ishte gjithmonë e veshur si femër. Morisoni beson se lepuri e ka të qartë se në kurth e futi kukulla prej zifti me joshjen e papërballueshme jo bujku, të cilin ai e mashtroi me lehtësi më pas. Prandaj dalja e kukullës prej zifti nga përralla pasi e kapi lepurin është e padrejtë, sepse ajo është rreziku i vërtetë për "lepurin" apo, e parë si sinekdokë, për bashkësinë zezake. Morisoni pohon: "kukulla prej zifti, pasi e kreu punën, del nga rrjedha e rrëfimit në përrallë, por prapëseprapë ajo mbetet jo vetëm qendra e heshtur dhe e veçantë por dhe lidhja ngjitëse midis pronarit të plantacionit dhe skllavit. E ndërtuar fillimisht për të zënë në grackë, ajo e kapërcen nocionin e trukut dhe shndërrohet

[453] Justine Tally (ed.), *The Cambridge Companion to Toni Morrison*, Cambridge University Press, 2007, p. 32.

në art. Lidhja kryesore nuk duhet të kufizohet midis bujkut dhe lepurit; por edhe midis lepurit dhe kukullës si [...] histori dashurie. Gruaja e vështirë, e ftohtë dhe tepër joshëse përballë burrit të mençur por prapanik; të cilët kanë përkufizime të kundërta për sigurinë, rrezikun, pavarësinë, jetën dhe familjen."[454] Prandaj, romani shndërrohet në hulumtim të ndërlikuar të të gjitha këtyre lidhjeve por duke u përqendruar te personazhi i lënë pas dore në përrallë, pikërisht kukulla prej zifti.

"Përralla e kukullës prej zifti është vetëm një nga dy rrëfenjat që mbështesin subjektin e romanit; tjetra është rrëfenja e kalorësve të verbër, e cila i jep edhe emrin Ishullit të Kalorësve."[455] Ndonëse rrëfenja e parë është mjaft e njohur, burimi i së dytës mbetet i paqartë, prandaj mendohet të jetë krijim i vetë shkrimtares, sikurse edhe ishulli imagjinar. Në fundin e romanit, bashkësisë së kalorësve të verbër i bashkohet edhe Sani i drejtuar nga Tereza, personazhi me tipare dalluese nga raca e kalorësve sepse edhe ajo është gati e verbër dhe ka "gjinjtë magjikë" të cilët vijojnë të prodhojnë ende qumësht. Kur Tereza e drejton Sanin në anën e gabur të ishullit, ai gati humbet plotësisht shikimin. Ndonëse për disa kritikë kjo zgjidhje përfundimtare nuk duket bindëse, ajo është në vijim të idesë së Morisonit se Xhadina dhe Sani nuk mund të kishin të ardhme së bashku, pasi njëri kishte vetëm të ardhme tjetri vetëm të shkuar. Zgjidhja e nënkuptuar e shkrimtares duket se është dalja nga ngulitja e tepruar si tek e ardhmja dhe tek e shkuara, pasi është kjo ngulitje kokëforte që shkakton grindjen e tashme, të cilën shkrimtarja e përmend në epigrafin e romanit.

Morisoni ka shpjeguar se ishte një zgjedhje plotësisht e vetëdijshme përdorimi artistik i ringjalljes së foshnjës së vrarë tek "E Dashura" sepse, sipas shkrimtares, vetëm foshnja e vrarë kishte ligjshmërinë e duhur për të gjykuar veprimin rrëqethës të nënës. Rikthimi në jetë i Së Dashurës si gjetje letrare ka disa referenca në përrallat dhe rrëfenjat afrikano-amerikane. Natyrisht që ka edhe shumë kultura të tjera, të cilat e kanë në folklorin e tyre ringjalljen e të vdekurit,[456] por koncepti morisonian është huazuar nga kultura joruba.[457] Populllsia joruba e quan fëmijën e ringjallur apo të rikthyer në jetë "*fëmija abiku*". Timothi Mobolade ka shpjeguar konceptin *abiku*: "sipas dokeve të jorubasve, *abiku* quhet çdo fëmijë që vdes dhe ringjallet disa herë në të njëjtën familje. Për këtë arsye, jetëgjatësia e një *abiku* është me të vërtetë e shkurtër."[458] Ky përshkrim përputhet me pohimin e Bejbi Sagsit se ata që kanë vdekur përdhunshëm nuk qëndrojnë gjatë nën dhe. Mungesa e emrit të foshnjës së therur, të cilën të gjithë e thërrisnin "vajza që ecte këmbadoras", emri që zgjedh vetë, E Dashura, dhe koha e shkurtër e qendrimit në shtëpinë e Setës, tregojnë për ngjashmëri të dukshme me konceptin e *fëmijës abiku*.

Kjo nuk është e vetmja gojëdhënë ku bazohet personazhi i Së Dashurës, e cila si qëllim kryesor ka hakmarrjen. Në traditën folklorike zezake janë të shumta përrallat ku fantazmat shfaqen në botën e të gjallëve, për arsye nga më të ndryshmet; për shembull, për të ndihmuar apo udhëzuar të gjallët duke u treguar ndonjë thesar ose fatin, por përrallat kur një i vdekur kthehet për t'u hakmarrë janë të pakta. Një përrallë të tillë ka

[454] Toni Morrison, *Tar Baby*, Vintage International Edition, June 2004, p. iix.
[455] Tessa Roynon, *The Cambridge Introduction to Toni Morrison*, Cambridge University Press, 2013, p. 39.
[456] Koncepti i ngritjes nga varri i të vdekurit është pjesë edhe e folklorit tonë. Kostandini ngrihet nga varri për të mbajtur fjalën e dhënë duke e sjellë pranë nënës Doruntinën e matruar shumë larg. Kjo gojëdhënë shërben si motiv qendror në romanin e Ismail Kadaresë "Kush e solli Doruntinën".
[457] Joruba (Yoruba people) quhet populllsia vendase afrikane që jeton në Nigerinë Jugperëndimore dhe Beninin Lindor.
[458] Timothy Mobolade, "The Concept of Abiku", *African Arts*, Vol. 7 No. 1, Autumn 1973. p. 62.

zbuluar Trudier Haris[459], e cila beson se shërben si bazë për Të Dashurën: ajo është përralla e Daid Aaronit, e rrëfyer nga populli zezak gullah. Daid Aaroni nuk pranon të prehet në botën e të vdekurve, sepse e shoqja ka zgjedhur të ketë mëtues të tjerë. Gruaja shpëton prej tij kur njëri nga mëtuesit luan muzikë kaq shpejtë saqë Daid Aaroni shpërbëhet copa-copa gjatë vallëzimit. Një skenë e ngjashme gjendet në roman kur E Dashura nxjerr nga goja një dhëmballë dhe mendon: "Pastaj do t'i ikte krahu, dora gishti. Copa të saj do të binin një nga një, ose të gjitha bashkë. Apo një nga ato mëngjeset para zgjimit të Denverit dhe pas largimit të Setës, ajo do të bëhej copa-copa. Ishte e vështirë ta mbante kokën mbi supe, apo këmbët e mbërthyera në legen kur ishte vetëm. Nga gjërat që ajo nuk mund të kujtonte ishte kur mësoi për herë të parë se mund të zgjohej një ditë dhe ta gjente veten në copa. Ajo shihte dy ëndrra: sikur shpërthente dhe sikur e gëlltisnin."[460] Mirëpo deri në fund të romanit, E Dashura nuk shpërbëhet, përkundrazi, si të ishte një vampir, ajo fillon të shëndoshet teksa Seta nis të dobësohet. Dëshira e Së Dashurës për hakmarrje është në raport të drejtë me ndjenjën e fajit që përjeton Seta.

Mënyra se si E Dashura e largon Pol D nga shtëpia e Setës të sjell në mendje "femrat demone" gjatë Mesjetës, të njohura në latinisht si *succuba*, të cilat kryenin marrëdhënie seksuale me burrat ndërsa ata ishin në gjumë duke i bjerrur meshkujve gjithë fuqinë fizike. Edhe E Dashura ndjek të njëjtën taktikë, duke kryer marrëdhënie seksuale me Pol D në plevicë derisa atij nuk i mbetet rrugë tjetër përveçse të largohet nga shtëpia 124 në rrugën Blustoun. Ashtu si Pol D e sulmon te aftësia seksuale si shenjë e tij e burrërisë, edhe ndaj nënës, E Dashura fillimisht sulmon dhe asgjeson pavarësinë e Setës nga bashkësia. Krenaria dhe pavarësia e Setës ishin dy ndjenjat të cilat e larguan atë nga bashkësia zezake dhe sollën si pasojë tragjedinë rrëqethëse.

Tek "Parajsa" Morisoni vendos në themel disa mite qendrore të shoqërisë amerikane. Shkrimtarja ndërthur mitin e ëndrrës fillestare amerikane, të përfaqësuar nga pelegrinët e parë të kryesuar nga Xhon Uinthropi[461], me mitin e Perëndimit, të shpalosur në doktrinën e Fatit të Qartë (Manifest Destiny), dhe ia vesh bashkësisë zezake gjatë një diapazoni kohor njëshekullor, nga vitet 1870 deri në vitin 1976. Kjo pleksje mitesh amerikane dhe mbivendosja e tyre te bashkësia afro-amerikane i jep mundësi shkrimtares të zhbirojë anët e rrejshme të miteve themelore amerikane dhe të hulumtojë dobësitë e të dyja bashkësive.

Studiuesit kanë hequr paralele të shumta midis mitit themelues të qytetit të Rubit dhe mitit zanafillor të "parajsës amerikane". Ngjashmëria e parë vërehet te vendimi për ta ndërtuar Hevënin mbi bazën e përsosurisë së ngjyrës së lëkurës pasi themeluesit përjetuan "Mospranimin" nga qytetet e ndryshme si të bardha dhe zezake. Sipas Morisonit, ky është dështimi kryesor si i pelegrinëve të hershëm amerikanë edhe i bashkësisë zezake gjatë Eksodit të 1879-ës. As pelegrinët nuk mësuan nga përndjekja e tyre në Evropë, as bashkësia zezake nuk mësoi nga përndjekja në Shtetet e Bashkuara për shkak se ndjekin kokëfortësisht mite të rrejshme përjashtuese ndaj tjetrit.

Në të njëjtën mënyrë që shpronësimi i indianëve amerikanë e njollosi pastërtinë e ëndrrës për krijimin e parajsës tokësore në botën e re, po ashtu edhe në roman "Etërit e Moçëm" të Rubit mbartin të njëjtën njollë në krijimin e qytetit, pasi toka për themelimin

[459] Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, pp. 121.
[460] Toni Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 1999, p. 133.
[461] Miti amerikan i njohur si "qyteti mbi kodër." ("Cittie upon a Hill".)

e bashkësisë zezake të Hevënit "i përkiste Kombit të lashtë Krik, mirëpo një qeveri e mençur një herë e një kohë e kishte emërtuar atë si 'tokë e papërcaktuar'."[462] Kur Gjyshi i Madh e përcaktoi si "parajsën" e tyre ai tha solemnisht: "Ja këtu. Ky është vendi ynë," Ndërsa rrëfimtari shpejton të shpjegojë: "Epo, sigurisht, ajo nuk ishte e tyrja. Të paktën, ende jo. Pasi ajo i përkiste një familjeje të indianëve të shtetit."[463] Morisoni i zhbiron mitet themelore amerikane për të nënvizuar dobësinë kryesore të tyre: përjashtimin e tjetrit.

5.2.3. Elementet biblike

Disa nga shkrimtarët kryesorë të realizmit magjik kanë qenë mjaft kritikë ndaj leximeve të ngurta të koncepteve fetare. Pohimi i Gabriel Garsia Markezit, natyrisht me ngjyrime të theksuara humori, se ka miliona njerëz që i cilësojnë magjike shumë ngjarje në romanet e tij por i besojnë si të vërteta gati të njëjtat ngjarje të pasqyruara në Bibël, duket si blasfemi nga këndvështrimi i krishterë. Romani "Vargjet satanike" i Salman Rushdiut po ashtu u interpretua si blasfemi për shkak të referencave të shumta nga Kurani, saqë autoriteti më i lartë fetar i Iranit nxori një "urdhëresë të shenjtë" për vrasjen e shkrimtarit. Konteksti biblik është shumë i rëndësishëm për të kuptuar dhe zbërthyer opusin letrar të Morisonit, por, sikurse pohon studiuesja Linden Piç, "jo thjesht Bibla, por mënyra se si e kanë interpretuar Biblën afrikano-amerikanët."[464]

Ka dy arsye kryesore pse fillimisht shkrimtarët modernistë, mandej edhe ata pasmodernistë i sfiduan me forcë shkrimet e shenjta. Së pari, në vlerësimin e tyre, Bibla, e lexuar nga këndvështrimi i ngushtë i kulturës së bardhë, kishte qenë mjeti kryesor në përhapjen e vlerave perëndimore në Afrikë (e vende të tjera të kolonizuara) dhe kishte shërbyer për të përligjur skllavërinë, sidomos me nocionin e vet të dualizmit midis "Satanait të zi" dhe "qengjit të Perëndisë të bardhë si dëbora". Së dyti, ata besonin se Bibla dhe shkrimet e shenjta ishin lexuar dhe interpretuar sipas interesit të fuqive sunduese, sepse Bibla e lexuar nga këndvështrimi zezak është një libër krejt tjetër nga "Bibla e bardhë". Sipas afro-amerikanëve, ajo është e mbushur me histori, ngjarje dhe personazhe që mishërojnë përvojën e tyre; për shembull, përmes historisë së kombit hebre Bibla nuk i mbështet por i demaskon tmerret dhe makthet e skllavërisë. Për këtë arsye, pikëpamjet e Morisonit për Biblën dhe shkrimet e shenjta janë tejet emancipuese dhe shumë origjinale.

Proza e Morisonit është, në thelbin dhe tërësinë e vet, një kritikë e ashpër ndaj mendësisë dualiste e cila rrënjët i ka të ngulitura te feja. Morisoni beson se dualizmi (doktrina filozofike e mendimit njerëzor e cila e kundron botën të ndarë në dy pole në kundërshti me njeri-tjetrin) është botëkuptim jo vetëm tejet i ngushtë por dhe përçarës, sepse e veçon individin nga "tjetri", i cili vlerësohet si armik që ose duhet dominuar ose asgjësuar. Për këtë arsye, jo vetëm Morisoni por edhe shumë shkrimtarë të tjerë bashkëkohorë, besojnë se kristianizmi, si trashëgimtari i neoplatonizmit klasik dhe judaizmit apokaliptik, mishëron qasjen dualiste ndaj botës, e cila shpie në autoritarizëm dhe seksizëm. Morisoni qëmton nga Bibla episode me domethënie dhe simbolikë të veçantë dhe i interpreton me origjinalitet të spikatur.

[462] Toni Morrison, *Paradise*, Vintage, London, 1998, p. 6.
[463] Ibidem, pp. 98-99.
[464] Linden Peach, "Toni Morrison: Beloved", *Literature in Context*, Palgrave, 2000, p. 233.

Nëse do të interpretonim citimet e përzgjedhura nga autorja si epigrafe për romanet e saj, vihet re se edhe ato janë me natyrë "fetare", ndonëse jo të gjitha janë të shkëputura nga versioni zyrtar i shkrimeve të shenjta. Epigrafi i romanit "E Dashura" është marrë nga Bibla, ndërsa epigrafet e romanit "Xhazi" dhe "Parajsa" janë pjesë nga shkrimet gnostike të Nag Hamadit.[465] Të gjitha tekstet janë të hapura për interpretime të ndryshme.

Si epigraf tek "E Dashura" shërben citimi: "Unë do ta quaj popullin tim atë që s'ka *qenë* populli im dhe të dashur atë të mosdashurin."[466] Ky pasazh vijon më tej "Dhe do të ndodhë që atje ku u është thënë atyre: 'Ju nuk jeni populli im', atje do të quheni bij të Perëndisë së gjallë." (Rom. 9.26.) Pjesa e përzgjedhur nga Morisoni rrok sërish thelbin e romanit. Pështjellimi i shkaktuar nga emërzimi i një mbiemri shkon paralel me vështirësinë e lexuesit për të dalluar nëse personazhi i Së Dashurës është fantazmë e përtejbotshme apo vajzë e re e dhunuar. Pjesa, po ashtu, rrok edhe thelbin e skllavërisë në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, ku një "popull i tërë" u quajt i huaj dhe bashkësia zezake u trajtua si jonjerëzore, por, më në fund, u çlirua dhe zezakët u quajtën "bij të Perëndisë së gjallë".

Në kontrast të mprehtë, epigrafët e dy romaneve pasuese sjellin zëra të përjashtuar nga versioni zyrëtar i Biblës. Vargjet e epigrafit të "Xhazit" (shkëputur nga pjesa "Bubullima, mendja e përsosur" në pergamenat e Nag Hamadit) po ashtu rrokin thelbin e veprës, ku përparësi estetike ka manipulimi gjuhësor dhe përdorimi i rrëfimtarit të pështjelluar për përcjelljen e historisë qendrore të veprës.

"Unë jam emri i tingullit,
Dhe tingulli i emrit,
Unë jam shenja e tekstit
Dhe përcaktimi i ndarjes."

Ndërsa epigrafi i "Parajsës" citon vargjet e fundit të së njëjtës pjesë, "Bubullima, mendja e përsosur":

"Sepse të shumta janë format e bukura që gjenden te
mëkatet e panumërta
dhe shthurjet,
dhe pasionet e turpshme
dhe kënaqësitë fluturake,
të cilat (njerëzit) i përqafojnë derisa bëhen esëll
dhe shkojnë te banesa e tyre e rehatshme.
dhe aty do të më gjejnë mua,
dhe do të jetojnë,
dhe nuk do të vdesin më."

[465] Pergamenët e shkrimeve gnostike u zbuluan të groposura në qypa të vjetër në qytetin Nag Hamadi të Egjiptit më 1945. Ato janë kopje të shekukllit IV të Kodikëve të Shenjtë Gnostikë të shekullit II dhe III të shpallura si shkrime heretike nga feja zyrëtare kristiane. Gnostikë quheshin ndjekësit e një forme të hershme të krishtërimit, e cila mëtonte se shëlbimi njerëzor vinte nga përftimi i "njohuri esoterike të së vërtetës shpirtërore" dhe ishte preces shpirtëror i brendshëm, jo adhurim i jashtëm.
[466] Bibla, Romakëve 9:25. p. 313.

“Parajsa” është e mbushur me “mëkate të panumërta”, me “shthurje” dhe “pasione fluturake”, por, ndryshe nga bindja fillestare që të krijon romani, ato nuk janë cilësitë e grupit të grave të egra (apo “tufës së shtrigave”) që banon në kufirin e qytetit të Rubit, por të “etërve themelues”, patriarkëve të qytetit të verbuar nga arroganca dhe të mposhtur nga frika e humbjes së kontrollit. Me dëshirën për të ruajtur qytetin e tyre, “parajsën”, ata shkelin mbi parimet dhe kodet themelore të qytetit dhe masakrojnë gratë e pambrojtura, të cilat i shohim si kërcënim të pushtetit të tyre. Në një kthesë të pashpjegueshme, por tipike për realizmin magjik, ato që “jetojnë dhe nuk vdesin më” janë gratë e vrara, jo vrasësit e tyre.

Ndonëse epigrafi tek “Kënga e Solomonit”: “Etërit mund të fluturojnë / dhe fëmijët t'ua dinë emrin” e shpie lexuesin te legjenda e “zezakëve fluturues”, titulli i romanit është për të gjithë lexuesit e veprës një aluzion i qartë që lidhet natyrshëm me pjesën biblike me të njëtin emër në Dhjatën e Vjetër. Kënga e Solomonit njihet gjithashtu si Kantiku i Kantikëve, duke nënkuptuar se është kënga më madhështore dhe romantike e gjithë Biblës. Nga ana strukturore, *Kënga e Solomonit* është e ndërtuar nga disa poezi në formë dialogësh midis dy të dashuruarve, ndërsa një kor (i ngjashëm me atë në tragjeditë greke) ndërhyn herë pas here duke bashkëbiseduar me dy të dashuruarit. Ndonëse fillimisht mendohej se Kantiku ishte shkruar nga mbreti Solomon, për shkak se emri i tij përmendet disa herë në tekst, tanimë është e qartë se kantiku nuk është shkruar prej tij. Pjesa bën fjalë për dashurinë pasionante dhe të çartur të një vajze me ngjyrë për të dashurin e bardhë. Shumë studiues të Biblës mëtojnë se kantiku është alegori e dashurisë së Zotit për njeriun, por kantiku nuk lartëson vetëm dashurinë por edhe pasionin erotik njerëzor. Ka pasur edhe interpretime të tjera të shumta të kantikut, si mit pjellorie apo mit i krijimit, por për Morisonin kantiku përfaqëson dashurinë zanafillore që ka ekzistuar midis racave, si dhe lidhjen pasionante seksuale midis burrit dhe gruas, si themeli i jetës njerëzore. Kjo pjesë biblike shërben si udhërrëfyes i rëndësishëm për të shtjelluar lidhjen e dashurisë midis Milkmenit dhe Hagarit, si edhe atë të katragjyshëve të tij, Solomonit dhe Rejnës.

Ndonëse qartësisht “Kënga e Solomonit” është titull i huazuar nga Bibla, për Morisonin ajo është një këngë që fëmijët zezakë të Shalimarit në Virxhinia e kanë kënduar brez pas brezi për të mbajtur të gjallë historinë e Solomonit, i cili fluturoi nga skllavëria në Amerikë drejt lirisë në Afrikë. Romani e lidh pazgjidhshmërisht dashurinë e çartur njerëzore me fluturimin edhe si mëtim lirie edhe si braktisje të dashurisë për gruan dhe fëmijët. Interpretimi i këngës së Solomonit merr përmasa të plota dhe përçon idenë se liria e pakufishme njerëzore është e pamundur, sepse njeriu nuk mund t’i braktisë disa përgjegjësi jetësore.

Po ashtu, përzgjedhja e emra të personazheve nga Bibla është një teknikë tjetër të cilën shkrimtarja duket se e ka nisur me Shadrakun te “Sula”. Emri e lidh personazhin morisonian me atë biblik nga Libri i Danielit. Njohësit e Biblës e dinë se Shadraku, Meshaku dhe Abednego ishin tre shokët e Danielit të cilët mbreti Nebukadnetsar i hodhi në furrën e zjarrit përvëlues sepse ata nuk pranuan të adhuronin figurën e artë të bërë nga mbreti. Mirëpo edhe pse u hodhën në këtë "ferr metaforik," zjarri nuk i vrau dot as Shadrakun, as shokët e tij të cilët gëzonin mbrojtjen e Zotit. Por, ndryshe nga adashi biblik, Shadraku morisonian i cili e gjen veten më mes të "ferrit të Luftës së Parë Botërore", nuk del nga lufta i padëmtuar, por i tmerruar dhe i tronditur përjetësisht. Arritja e tij e vetme është mbijetesa si gjatë luftës edhe gjatë aksidentit te tuneli që

shkaktoi vdekjen e shumë banorëve të Medalionit. Edhe vizioni i duarve të deformuara që i fanepset Shadrakut në spital është një aluzion metaforik i dyfishtë, që nënkupton sa paaftësinë e tij për të bashkëvepruar apo komunikuar me të tjerët aq edhe ndikimin që ka lufta te pjesëmarrësit të cilët nuk e kanë të qartë përse mund t'i përdorin duart pasi janë bërë dëshmitarë të artit të vrasjes në luftë.

Këtë "kënaqësi" të huazimit të emrave nga Bibla e gjejmë në një nivel tjetër te "Kënga e Solomonit", ku tradita e familjes Ded e donte që, nëse lindte vajzë, emri do t'i vendosej nga Bibla; nëse lindte djalë, emri ishte Mejkon. Prandaj emri i Pilatit ka edhe historinë edhe domethënien e vet. Edhe Pilati, nga ana e vet, e quan vajzë e saj Rebeka, dhe kjo e quan të bijën Hagar. Edhe motrat e Milkmenit po ashtu kanë emra biblikë, Korinthian, motra e madhe, dhe Magdalena motra tjetër. Të gjitha këto personazhe kanë lidhjet e tyre me simotrat biblike, por historitë e Hagarit dhe e Korinthianës janë më tragjiket. E para, ashtu sikurse simotra biblike, ishte e padëshiruar nga Sara, pasi ishte bija e Abrahamit me shërbëtoren e saj zezake; edhe Hagari është e padëshiruar nga Milkmeni, i cili e dëbon me përçmim duke e shtyrë drejt vetvrasjes. Ndërsa Korinthiana është vjaza e arsimuar në kolegjin Brajn Mar dhe në Francë, por e mbyllur në burgun e shtëpisë së madhe të Meikon Dedit. Lidhja e saj e dashurisë me Henri Porterin kapërcen kufijtë klasorë, prandaj është e papranueshme për Mejkonin, por dashuria dhe veprimet e saj të sinqerta janë prova se mund të ketë lidhje edhe midis dy individësh me mosha dhe sfonde të ndryshme nga njeri-tjetri.

Në romanin "Kukulla prej zifti" titulli të shpie në folklorin afro-amerikan, ndërsa epigrafi të drejton nga Bibla. Morisoni ka përzgjedhur këtë citim: "Sepse më është treguar për ju, o vëllezër, nga ata *të shtëpisë* së Kloes, se në mes jush ka grindje."[467] Nëse kujtojmë se emri i lindjes së Morisonit ishte Kloe (Antoni Uoford), atëherë pjesa biblike duket se rrok thelbin e romanit, i cili duket se përqendrohet te "grindjet" në bashkësinë zezake lidhur me prirjet që duhen ndjekur nga bashkësia: integrimi dhe globalizmi (përfaqësuar nga Xhadina) apo kthimi te tradita (përfaqësuar nga Sani, si "biri i bashkësisë.")

Ashtu si "Kënga e Solomonit", edhe "Kukulla prej zifti" ndërthur mitin biblik të Kopshtit të Edenit dhe përrallën zezake të kukullës prej zifti, tek të cilat Morisoni gjen ngjajshmëri, si dy rrëfime që bazohen te tundimi, kurthimi, rënia dhe shëlbimi. Romani i vendos ngjarjet në *Isle des Chevaliers* (Ishullin e Kalorësve) të cilin shumë kritikë e vlerësojnë si kopshtin ekzotik të Valerianit dhe e krahasojnë me "një Eden të shthurur."[468] Miti i rënies së njeriut në tundim në kopshtin e Edenit përbën udhërrëfyesin e pjesës së parë të romanit, e cila përqendrohet te martesa dhe familja e Valerianit dhe Margaretës si dhe marrëdhëniet e tyre me shërbyesit zezakë. Lidhja e bashkëshortëve të bardhë dhe të panjohurat e jetës së tyre ndriçohen dramatikisht nga "molla e dijes" që shkakton humbjen e pafajësisë së patriarkut të familjes. Ndërsa pjesa e dytë e romanit, që "përqendrohet te lidhja midis Sanit dhe Xhadinës dhe përpjekjes së tyre për t'u çliruar

[467] Bibla, 1 Korintasve, 1:11. (Përkthimi është marrë nga versioni zyrtar i Biblës së njësuar në gjuhën shqipe botuar nga *Albanian Bible Society*, p. 326. Të gjitha citimet e tjera biblike janë nga i njëjti burim.)
[468] Keith Byerman, *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*, Athens, GA, 1985, p. 208.

nga varësia fizike dhe shpirtërore që kanë krijuar në kopshtin e pasanikut të bardhë"[469] ndriçohet nga përralla zezake e kukullës prej zifti.

Ndonëse Morisoni e nis romanin me një përshkrim shumë piktoresk të ishullit, i cili të kujton kopshtin e Edenit, vetëm disa faqe më tej shkrimtarja përshkruan rrënimin që i ka shkaktuar dora e njeriut parajsës tropikale. Pemët e moçme tropikale, në të cilat kacavirren gjarpërinjtë, janë aluzione që e lidhin ishullin me Edenin dhe gjarprin mëkatnxitës. Por përshkrimi i veprimtarive njerëzore si devijimi i lumit nga gërryerja e shtratit të tij, "derisa ai u ndal njëzet lega larg detit"[470], ndërtimi i disa vilave luksoze, në më të bukurën prej të cilave jeton familja Strit, janë aluzione nga "Parajasa e humbur" e Miltonit, ku dallohet lehtësisht paralelizmi me ndërtimin e Pandemoniumit nga djalli dhe ndihmësit e tij. Referencat gjuhësore dhe stilistikore të cilat e lidhin përshkrimin e Ishullit të Kalorësve me "Ishullin e lumtur" të Miltonit janë të shumta dhe të menduara me kujdes, sepse ishulli shërben si shembëlltyrë edhe e parajsës edhe e ferrit njëkohësisht. Moçalin e krijuar nga keqshfrytëzimi i lumit banorët e ishullit e quajnë *Sein de Veilles* (Sisa e Shtrigës) dhe ai gjendet poshtë kodrave ku ndodhen vilat e bukura, si dëshmi e pasojave rrënuese të ndërhyrjes së njeriut në "zbukurimin" e natyrës. Morisoni nënvizon se asnjë lloj bukurie apo pasurie e krijuar nga dora e njeriut nuk është përfituar pa shkatërrimin apo shfrytëzimin e pashpirt ose të natyrës ose të "punëtorëve haitianë", të cilët i ndërtuan vilat e bukura.

Shtëpia më e bukur në "parajsën tropikale" i përket Valerianit dhe mban emrin simbolik *L'Arbe de la Croix,* e cila, ndonëse jo e shkruar saktë në gjuhën frënge (*L'Arbre*), nënkupton Pemën e Kryqit. E përshkruar me detaje artistike të qëmtuara mjeshtërisht për ta lidhur shtëpinë edhe me parajsën e Zotit edhe me Pandemoniumin e djallit, Pema e Kryqit, nënkupton kryqin e Krishtit, i cili, bazuar te mitologjia mesjetare, mendohet se u ndërtua nga druri i pemës së dijes. Në shtëpinë luksoze mbretëron Valeriani, si krijuesi i kësaj ferrparajse. Kjo pleksje e së mirës dhe së ligës, së bukurës dhe së shëmtuarës, magjikes dhe reales është sulmi estetik morinonian kundër dualizmit absolut që mbizotëron në shoqërinë njerëzore.

Kur Margareta zbulon në dhomën e saj Sanin, si furacakun në parajsë, Valerianit i duket shumë ironike që shërbyesit zezak të shtëpisë janë shumë të ashpër me Sanin, prandaj ai ndjeu "zhgënjimin t'i shkundte përbuzjen për mizorinë që shfaqën Xhadia, dhe Sidni e Ondina, për të mbrojtur personelin dhe pronën që nuk u përkiste nga dikush si ata vetë."[471] Për shkak se Sani i kujton të birin, Majkëllin, si dhe për një trill sfidues ndaj gjithë pjesëtarëve të shtëpisë, Valeriani, në vend që ta dorëzojë në polici, e fton Sanin të qëndrojë me familjen për të festuar darkën e krishtlindjes. Ka disa kritikë të cilët e kanë përshkruar Sanin e si një mishërim zezak të Krishtit, sepse edhe ai refuzohet pikërisht nga njerëzit të cilët ai dëshironte të ndryshonte. Prania e Sanit e tjetërson atmosferën në familjen e Valerianit dhe pafajësia që mëtojnë të gjitha personazhet humbet përfundimisht.

Sani zbulon boshllëkun e krenarisë së Sidnit dhe Ondinës si "zezakë nga Filadelfia", etiketë të cilën e përdorin si maskë për të mbuluar frikën nga vetmia. Ai sulmon Xhadinën si person që ka braktisur rrënjët e veta duke e quajtuar "të bardhë", si

[469] Terry Otten, "The Crime of Innocence: Tar Baby and the Fall Myth", Linden Peach (ed.),*Toni Morrison*, Contemporary Critical Essays, New Casebooks, 1998, p. 43.
[470] Toni Morrison, *Tar Baby*, Vintage, London, 1997, p. 7.
[471] Ibid, pp. 145-156.

dhe e akuzon se gjithë sa ka arritur në jetë buron prej "kurvërimit me racën e bardhë". Por, mbi të gjitha, Sani sulmon edhe vetëkënaqësinë e Valerianit dhe demaskon këndvështrimin e tij për botën, kur mëson se "perandori" ka pushuar nga puna dy punëtorët zezakë, Gideonin dhe Almën, sepse i kishte kapur duke vjedhur mollë. Përplasja (edhe ideologjike) shkakton një varg ngjarjesh ku Ondina zbulon se Margareta ka abuzuar me Majkëllin si fëmijë duke e djegur me cigare dhe shpuar me gjilpëra, prandaj i biri gjithmonë premton se do t'u bëjë vizitë, por kurrë nuk vjen. "Molla e dijes" shkatërron padijen dhe mëtimin e pafajësisë së Valerianit, i cili i dhënë pas punës së vet kishte lënë pas dore si gruan edhe të birin. Ashtu si harmonia e dëshiruar nga Zoti në kopshtin e Edenit u prish, edhe harmonia në shtëpinë e Valerianit prishet, sepse nuk mund të ketë kontroll absolut mbi dijen, sepse njerëzimi do të rend gjithmonë drejt të panjohurës duke sfiduar autoritetin ndalues, qoftë ky Zoti apo Djalli.

"Parajsa" është romani i Morisonit ku lexuesi gjen të gjitha format e dhunës njerëzore, nga dhuna e individit kundër individit, shtetit kundër individit, deri te dhuna e një shteti kundër një tjetri, sepse vepra shtjellon arsyet e masakrimit të një grupi grash nga një grup burrash, si edhe tregon për Luftën e Dytë Botërore, Luftën e Vietnamit dhe protestat për të drejtat civile. Romani "me të vërtetë shpalos shumë forma konflikti. Ai përshkohet nga një shqetësim tematik qendror që lidhet me dhunën fizike si në rrafshin njerëzor edhe në atë historik: duke përshkruar një Amerikë me duar të përgjakuara,"[472] prandaj titulli fillestar i menduar nga autorja për romanin ishte "Lufta". Pyetja që lind këtu është: si dhe pse kaloi shkrimtarja nga ky titull fillestar te "Parajsa"?

Në këtë vepër, Morisoni demaskon edhe konceptin fetar të parajsës edhe mitin e Amerikës si një parajsë tokësore, duke e përshkruar si një Eden të humbur nga i njëjti mëkat i përsëritur njerëzor: zotërimi ose përjashtimi i tjetrit. "Në këtë vepër, Morisoni ndërton tablonë e një alegorie raciale të zhvendosur apo mikrokozmosi të përmbysur të mëkatit zanafillor të parimeve themelore të Amerikës: kufizimin e mundësive dhe të mirave të saj te një pakicë e përzgjedhur."[473] "Parajsa" hulumton njëkohësisht edhe konceptin e vjetër të bashkësive utopike njerëzore të cilin e ndërthur me mitin themelor të krijimit, si edhe me çështjet e racës dhe gjinisë, për të zbuluar se rrënjët e dëshirës njerëzore për sundimin dhe shtypjen e "tjetrit" gjenden në çdo shpirt njerëzor. Romani i vendos ngjarjet në një zonë të shkretë të Oklahomës gjatë dhe pas Lëvizjes për të Drejtat Civile, duke qëmtuar nga historia amerikane mitin e zhvendosjes dhe popullimit të Perëndimit të Egër, por si ngjarje e përjetuar nga një bashkësi zezake.

Përmes një paralelizmi të arrirë me mitin e parajsës, Morisoni shkruan "kronikën e krijimit dhe zhvillimit të Rubit, qytetit në Oklahoma të banuar vetëm nga zezakët, dhe një shtëpie shtatëmbëdhjetë milje larg ku janë strehuar një grumbull i rastësishëm të përjashtuarish shoqërorë, të gjitha gra. Qyteti, njëherë e një kohë, një mekë strehimi dhe bashkësie, është shndërruar në një plagë të qelbëzuar, të kapluar nga lakmia, rivaliteti dhe patriakalizmi."[474] Rubi përfaqëson parajsën e rreme ndërsa Manastiri, ndonëse tejet kaotik në fillim, shndërrohet në një vend ndriçimi, shërimi dhe shëlbimi për gratë e traumatizuara.

[472] Tessa Roynon, *The Cambridge Introduction to Toni Morrison*, Cambridge University Press, 2013, p. 65.
[473] Ibidem.
[474] Justine Tally (ed.), *The Cambridge Companion to Toni Morrison*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 66-67.

Si njohëse e përsosur e Biblës, Morisoni i ka përdorur dy nga rrëfimet biblike në dobi të romanit. Përpos përmbysjes së mitit kryesor kristian: krijimit të parajsës apo të kopshtit të Edenit, si dhe sulmit kundër besimit zezak te ky mit, ku gjen zanafillën koncepti i bashkimit dhe përsosurisë zezake, (nëse bashkësia do të kishte mundësi të jetonte e shkëputur nga raca e bardhë), në roman dallohen qartë edhe "rrëfimet e eksodit nga Egjypti, Arkës së Besëlidhjes, dhe lindjes së Jezusit, midis të tjerash, të cilat përdoren jo vetëm nga rrëfimtari i jashtëm i veprës, por edhe nga vetë banorët e Hevënit dhe Rubit si konceptime të jetëve të tyre."[475]

Linja e subjektit që rrëfen largimin e familjeve kryesore të "Etëtve themelues" të Hevënit nga Jugu amerikan drejt Perëndimit (apo "tokës së premtuar") është modeluar plotësisht sipas rrëfimit të eksodit të dymbëdhjetë fiseve hebreje nga Egjypti. Besëlidhja e tyre për të ndërtuar një "parajsë" është e ngjashme me sprovën e popullit hebre. Rezultati është i njëjtë: ndërtimi i një "parajse përjashtuese" dhe shoqërie patriarkale dhe diskriminuese, imitim i shqoërisë që braktisën. Ndonëse "lindja e Jezusit" është ceremonia e përvitshme që zhvillohet në Rubi, ajo nuk pasqyron lindjen e shpëtimtarit, por "Mospranimin" e familjeve fillestare të "Etërve themelues" nga asnjë qytet, përfshirë edhe qytetet zezake. Kësisoj, edhe kremtimin e lindjes së Jezusit, banorët e shndërrojnë në ditë kujtese të përndjekjes së tyre, nga e cila, në vend që të mësonin se nuk duhej ta praktikonin vetë, ata zgjedhin pikërisht të njëjtën udhë të imitimit të ideve të gabuara të njerëzve të bardhë.

Këto rrëfime të huazuara nga Bibla dhe të vendosura si boshte qendrore të veprës nënvizojnë paaftësinë njerëzore për të ndërtuar një bashkësi të drejtë, pa dhunë, përndjekje apo diskriminim. Kësisoj, Morisoni duket se rreket t'i jap një mësim edhe bashkësisë zezake e cila, si çdo racë tjetër njerëzore, vuan nga e njëjta sëmundje shpirtërore: dëshira për sundimin e tjetrit. Sipas shkrimtares, braktisja e kësaj shtyse të brendshme njerëzore i çel udhën një harmonie të qendrueshme shoqërore.

[475] Justine Tally (ed.), *The Cambridge Companion to Toni Morrison*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 69.

Përfundime

Toni Morisoni është një ndër shkrimtarët më të famshëm të letërsisë amerikane. Ajo i përket bashkësisë afrikano-amerikane, prandaj madhështia, talenti dhe suksesi i saj në letërsi i kanë rrënjët të ngulitura fort në traditën letrare zezake dhe amerikane. Duke mishëruar vlerat e lirisë, qëndresës, mbijetesës dhe ngadhënjimit, letërsia afrikano-amerikane është çmuar si jetëdhënëse, emancipuese dhe paqedashëse, tipare të cilat i gjen në të gjitha romanet e Toni Morisonit.

Bashkësia afrikano-amerikane përbën grupin shoqëror më të përvuajtur dhe më të shtypur në historinë e Shteteve të Bashkuara të Amerikës, prandaj letërsia afrikano-amerikane ka si bosht qendror të natyrshëm denoncimin e skllavërisë gjatë rrjedhës së historisë, si dhe të gjitha formave bashkëkohore të saj, ekonomike apo shpirtërore qofshin ato. Edhe letërsia zezake ka kaluar nëpër etapat që ka ndjekur rrjedha e madhe e letërsisë amerikane. Në historinë e letërsisë zezake bien në sy dy periudha kryesore lulëzimi: Rilindja e Parë Afro-amerikane dhe Rilindja e Harlemit; e para pasoi Luftën Civile, ndërsa e dyta Luftën e Parë Botërore. Të dyja periudhat kanë ushtruar një ndikim të madh te shkrimtarët bashkëkohorë zezakë por edhe kanë ngjallur debate, sidomos në lidhje me varësinë e shkrimtarëve zezakë të kohës nga shoqëria e bardhë.

Ishte proza afro-amerikane e periudhës së pasviteve ’40 që i dha fund periudhës së mbështetjes së shkrimtarëve afro-amerikanë nga mirëbërësit e bardhë; për rrjedhojë, nga viti 1940 proza zezake ka njohur vetëm arritje të njëpasnjëshme. Proza e viteve ’40 shpërfaq nota të qarta zemërimi, dëshpërimi dhe indinjate për shoqërinë amerikane, por nuk është e vështirë të dallohet ndër to edhe një dëshirë humaniste e shkrimtarëve. Veprat e asaj periudhe përshkohen nga ndjesia e situatës absurde të unit, të nevojës së individit për t’u shkëputur nga një histori dhe një shoqëri e cila e bën të heshtur ose të padukshëm dhe që ai nuk ka mundësi ta kontrollojë apo ta zotërojë. Megjithatë, kjo ndjesi zbutet vazhdimisht nga dëshira për qytetari, për ta lidhur individin me shoqërinë, dhe për t’i dhënë kështu atij një vlerë që e kapërcen atë të një determinizmi ose viktimizimi të thjeshtë.

Ndërsa proza afro-amerikane e viteve ’70 dhe ’80 shpërfaq disa prirje të reja, si (1) rivlerësimi i kulturës, letërsisë dhe historisë shoqërore dhe kulturore; (2) hulumtimi i formave folklorike afrikano-amerikane si themel për veprat letrare; (3) vërshimi dhe dalja në plan të parë e grave shkrimtare afro-amerikane; (4) pranimi i larmisë së identiteteve të afrikano-amerikanëve; dhe (5) pjesëmarrja më e madhe e afrikano-amerikanëve në formësimin e studimeve për letërsinë amerikane. Mbi këtë themel ngrihet madhështore proza e Toni Morisonit.

Ndikimet nga kolosët e letërsisë botërore, amerikane dhe afro-amerikane janë të dukshme në prozën e Morisonit. Ndikimet nga Xhejms Xhojsi dhe Virxhinia Ulfi vërehen në simbolikë, teknika rrëfimore, dhe fokusimin te përjetimet e brendshme të personazheve. Folkneri dallohet te strukturat e romaneve, prishja e kronologjisë rrëfimore, dhe te stili, sidomos në fjalëformimin karakteristik folknerian. Gjithashtu teatri i vjetër dhe mitologjia greke gjejnë pasqyrim në prozën e Morisonit, e cila korin grek e lidh me aftësinë e predikuesve zezakë për të bashkëvepruar me pjesëmarrësit.

Ashtu si vetë letërsia afrikano-amerikane, në fillimet e saj, u ngrit nga varfëria gjuhësore, estetike dhe tematike drejt një pavarësie dhe madhështie të jashtëzakonshme,

edhe Toni Morisoni, si shkrimtare, u ngrit nga varfëria ekonomike e familjes së saj drejt një një suksesi letrar të jashtëzakonshëm. Shkrimtarja mund të vlerësohet si shëmbëlltyrë e "ëndrrës amerikane", mitit të cilin vepra e saj e kundron me shumë dyshim kur vjen puna për bashkësinë zezake.

Gjithë studiuesit e letërsisë amerikane e pranojnë se boshti qendror i veprës së Morisonit është rivlerësimi i historisë amerikane për të sjellë përvojën e afrikano-amerikanëve nga skajet në qendër të debatit shoqëror dhe kulturor. Meqënëse dihet dhe pranohet botërisht se shoqëria amerikane është tepër e larmishme në raca dhe etni; pra, një popullsi ardhacake dhe e mbivendosur mbi një prani vendase të mpakur gjatë rrjedhës së kohës, të cilës, po ashtu, iu bashkëngjit edhe një popullsi e madhe zezake e skllavëruar dhe shfrytëzuar shumë gjatë, përplasja midis historiografisë asimiluese njëzërëshe me atë kundërvënëse shumëzërëshe është e pashmangshme.

Veprat e Morisonit mbulojnë gjithë periudhat e rëndësishme historike të Shteteve të Bashkuara të trajtuara nga këndvështrimi afrikano-amerikan. Por Morisoni, sigurisht, nuk është historiane, por prozatore, prandaj ajo e merr frymëzimin nga të vërteta faktike në dukje "të parëndësishme, të harruara apo të shpërfillura" për të përshkruar frymën dhe shpirtin e kohës. Kësisoj, qasja e saj ndaj historisë shkon në drejtimin e kundërt me atë të historianëve, të cilët rrëfejnë historinë e "njerëzve të mëdhenj". Morisoni parapëlqen ta rrëfejë historinë nga sytë e viktimave. Natyrisht rrënjët e kësaj qasjeje gjenden te modernizmi dhe te pasmodernizmi. Qëllimi kryesor i qasjes morisoniane ndaj historisë mbetet dëshira për ta kujtuar dhe kuptuar drejt të shkuarën, sepse vetëm kështu nxirren mësimet e duhura dhe e liga nuk rishfaqet me formë të ndryshuar por thelb të njëjtë.

Si zëdhënëse e viktimave të përhumbura, të pambrojtura dhe të pazëshme, Morisoni tregon interes të madh për veprimet e përbindshme të tyre, sidomos kur gjenden "me shpatulla pas murit" prej forcave historike, shoqërore dhe ideologjike të cilat nuk mund t'i zotërojnë. Kur shtyhen në kufij fundorë nga strukturat sunduese, përulësia dhe durimi i skajshëm i viktimave shpërthejnë në akte rrëqethëse ose kundër sunduesit ose kundër vetvetes. Shprehja e botës së brendshme të këtyre personazheve përbën thelbin e prozës së Morisonit.

Me qasjen rishikuese ndaj historisë, Morisoni, nga njëra anë rrëfen makthet dhe traumat e bashkësisë afrikano-amerikane, por nga ana tjetër nënvizon cilësitë dhe vlerat e kësaj bashkësie, ku spikat qëndresa e paepur dhe paqësore ndaj shtypjes dhe tiranisë. Proza e Morisonit çmonton sistemin dhe mjetet e shtypjes dhe fton njerëzit të përqafojnë vlerat e vërteta të lirisë njerëzore të cilat sjellin paqësimin shoqëror dhe përmirësojnë të ardhmen e njerëzimit.

Për gjithë bashkësinë afro-amerikane skllavëria përbën çështjen qendrore të debatit publik. Gjatë periudhës kur Morisoni u ngjiz si shkrimtare, mbarë letërsia afrikano-amerikane u karakterizua nga një valë rrëfimesh të reja për skllavërinë. Ky rikthim ndodhi përgjithësisht për tri arsye: shkrimtarët zezakë kishin vënë re shfaqen e formave të reja të skllavërisë ekonomike, gjinore apo shpirtërore; as mendësia e pronarit, as ajo e skllavit nuk ishte çrrënjosur; si dhe ndrojtja me të cilën e kishin përshkruar skllavërinë rrëfimet e hershme ishte shndërruar në turp dhe, pas tij, harresa kishte mbuluar epokën e tmerrshme të skllavërisë. Shkrimtarët zezakë duhej t'i luftonin të trija këto dukuri, dhe Morisoni me prozën e saj ishte një nga udhëheqësit intelektualë në këtë përpjekje.

Boshtin e prozës së Morisonit e përbën lufta kundër skllavërisë, mendësisë skllavëruese dhe shtypjes njerëzore. Proza e saj zhbiron dhe analizon gjithë sistemin e skllavërimit në Shtetet e Bashkuara, nga zanafilla e deri në ditët e sotme, duke u përpjekur të zbulojë shtysën shpirtërore njerëzore që nxit dëshirën për të skllavëruar tjetrin. Morisoni vepron si çdo shkrimtar tjetër i madh, i cili edhe pse zhytet në thellësitë e historisë për të vendosur ngjarjet e romaneve të veta, prapëseprapë i flet së tashmes. Këqyrja e skllavërisë nga këndvështrimi i grave, përshkrimi i rrënimit mendor e shpirtëror që shkaktonte skllavëria si dhe vendosja e theksit, përtej lirisë fizike, tek ajo shpirtërore ishte risia që solli Morisoni krahasuar me shkrimtarët zezakë pararendës.

Epokën gati treqindvjeçare të skllavërisë Morisoni e quan një histori të mirëfilltë holokausti, prandaj kryeveprën e saj letrare ua kushton "gjashtëdhjetë milionë e më tepër" skllevërve të cilët vdiqën gjatë udhëtimit transatlantik, pa mbërritur fare në brigjet amerikane. Në veprën e Morisonit denoncohet i gjithë sistemi mbështetës i skllavërisë, duke filluar nga sistemi ligjor deri te feja, shkenca dhe artet. Për Morisonin, epoka e iluminizmit nuk ishte veçse iluminimi i një pakice në kurrizin e shumicës. Sipas saj, bashkë me iluminizmin kishte lindur edhe "racizmi shkencor", i cili kulmoi me marrëzinë hitleriane.

Morisoni është e vetëdijëshme se skllavëria ka qenë dukuria që ka përshkuar historinë njerëzore qysh nga fillesat e veta, por skllavëria në ShBA pati dy veçanti themelore: lidhja e skllavërisë me ngjyrën e lëkurës ishte, sipas shkrimtares, truku djallëzor që i dha skllavërisë jetëgjatësinë e paimagjinueshme; dhe mbarë shoqëria e bardhë sunduese në Shtetet e Bashkuara përpiqej për t'i portretizuar zezakët si inferiorë, të shëmtuar dhe egërsira që kishin nevojë për udhëheqjen e pronarëve.

Proza e Morisonit e hulumton skllavërinë në disa përmasa. Për nobelisten skllavëria, fillimisht, ishte edhe shpërngulje e përdhunshme, por mbi të gjitha, ishte tregëti me fitime marramendëse për të gjithë njerëzit e përfshirë në të. Sigurisht, skllavëria ishte pronësi ligjore e njeriut mbi njeriun, nga e cila buronin me radhë, sundimi i tjetrit përmes dhunës rrëqethëse fizike, shkatërrimi i familjes apo vrasja e dashurisë së nënës për fëmijën apo fëmijës për nënën, shfrytëzimi kafshëror i gjithanshëm, humbja e plotë e identitetit njerëzor, përdhunimi seksual, përçudnimi shpirtëror dhe trauma psikologjike shpirtgërryese.

Morisoni i shqyrton të dyja format e skllavërisë: edhe "skllavërinë e butë apo të ndriçuar" edhe "skllavërinë e egër dhe kafshërore" pa ngurruar t'i demaskojë të dyja format. Pronarët e bardhë përdornin mjete të ndryshme për të mbajtuar zezakët në robëri, por mjetet më të efektshme ishin përçarja dhe frika që mbillte moslejimi i ngjizjes së familjes zezake. Kësisoj, më i vështirë sesa çlirimi i skllevërve nga pronarët ishte çlirimi i pronarëve nga varësia prej skllevërve, sepse "mendësia e pronarit" përfaqëson varësinë më të rrezikshme njerëzore: varësinë e njeriut nga pushteti mbi tjetrin. Nuk ka në prozën e Morisonit personazhe të cilat çlirohen nga skllavëria prej mirësisë së pronarit. Çlirimi nga skllavëria fizike ishte proces i vështirë shoqëror, ndërsa çlirimi nga mendësia e skllavërimit edhe më i vështirë.

Proza e Morisonit është thellësisht antiraciste dhe çdo roman i shkrimtares shpalos nga një aspekt të veçantë të ligësive që burojnë nga racizmi. Në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, si vend i ndërtuar nga një larmi racash njerëzore, racizmi mbart rreziqe të paimagjinueshme, të cilat mund të sjellin konflikte të ashpra. Kësisoj, proza e Morisonit shqyrton si ecurinë e racizmit si dukuri shoqërore, që ka shoqëruar historinë

amerikane veçanërisht përvojën afro-amerikane në Shtetet e Bashkuara, edhe racizmin si mendësi njerëzore dhe mënyrë sjelljeje e nxitur nga shtysa për sundimin e tjetrit.

Pasi nënvizon qartë (në romanin "Një akt mëshire") se racizmi ishte truku djallëzor që i dha skllavërisë jetëgjatësinë e jashtëzakonshme në Amerikë, Morisoni zbulon se, edhe pas shkuljes ligjore të skllavërisë nga toka amerikane, racizmi jo vetëm që mbeti por u shndërrua në formën e re të skllavërimit për bashkësisë afrikano-amerikane. Fryti i racizmit ishte doktrina "të barabartë por të veçuar" e cila u bë themeli mbështetës i një morie ligjesh diskriminuese të njohura si "Xhim Krou". Prandaj për Morisonin racizmi është mjet përçarjeje shoqërore dhe kësisoj, një mjet ideal sundimi.

Proza e Morisonit e zhdrivillon racizmin në mënyrë të thellë dhe të plotë, duke filluar nga themeli mbështetës në radhët e "etërve themelues" të kombit deri te përhapja e madhe nëpër institucione, por edhe në të gjitha shtresat shoqërore. Në romanet e saj gjenden dendur edhe pasojat ekonomike që ka paguar bashkësia afro-amerikane prej racizmit.

Por shkrimatarja është e vetëdijshme se, ndonëse racizmi në Shtetet e Bashkuara është përgjithësisht i lidhur me të bardhët me origjinë evropiane, askush nuk është i imunizuar nga kjo mendësi e gabuar, përfshirë edhe vetë afro-amerikanët. Madje mund të pohojmë se merita kryesore e shkrimtares është se ajo e lufton racizmin në të gjitha rrafshet ku ai shfaqet, dhe shumë më ashpër brenda vetë bashkësisë zezake, e cila, pikërisht sepse ka vuajtur më tepër prej racizmit, duhet të jetë e para që ta përbuzë dhe ta flakë si mendësi.

Merita tjetër e shkrimtares del qartë në pohimin: "trauma e racizmit është, si për racistin edhe për viktimën, copëzim i ashpër i vetes." Racizmi nuk sjell thjesht dhe vetëm përçudnimin shpirtëror të viktimës, por edhe të racistit, sepse, sipas Morisonit, cilido që përpiqet të mbajë dikë të lidhur, edhe vetë duhet të harxhojë energji të mëdha nga ana tjetër e litarit. Prandaj, braktisja e racizmit çliron energji të jashtëzakonshme në shoqëri dhe mundëson harmoninë dhe paqen njerëzore.

Morisoni beson se detyra kryesore e shkrimtarit është "[...] të sjellë dëshmi, [...] të sjellë ndryshim, përmirësim; [shkrimtarët] u heqin njerëzve kataraktet e syve në mënyrën e duhur." Proza e Morisonit është vlerësuar si prozë kujtese kolektive për çështje të rëndësishme historike, kulturore, raciale, gjinore apo klasore. Të harrosh a të kujtosh - kjo është çështja dhe mëdyshja kryesore me të cilën përballen si personazhet dhe bashkësitë zezake në prozën morisoniane. Edhe pse është e vetëdijshme për lehtësimin shpirtëror që sjell harresa, si nevojë të përkohshme njerëzore për të vijuar jetën pas traumave të mëdha, Morisoni priret fort nga kujtesa, sado e madhe qoftë dhimbja që mund të shkaktojë ajo për shoqërinë apo individin.

E mbështetur shpesh mbi fakte historike të rrëmuara në libra të harruar, gazeta të vjetra e të pluhurosura, apo të zbuluara në burime gojore, të cilat imagjinata dhe kujtesa e shkrimtares i kthen në rrëfime sa magjepsëse aq dhe rrëqethëse, gjithë opusi i Morisonit thekson me forcë çlirimin dhe shërimin që buron nga akti i të kujtuarit, pa mllef apo ndjenjë hakmarrjeje, por me qashtërsi dhe dashuri.

Duke qenë se romanet e Morisonit kanë si themel kujtesën e maktheve të historisë, qoftë në rrafsh shoqëror, qoftë në atë individual, ato janë kritikuar[476] si vepra që

[476] Para një viti, "Syri më i kaltër" u shpall nga disa mësues dhe kritikë letërsie, (zërave të të cilëve iu bashkua edhe një senator amerikan) si vepër pornografike që nxit përdhunim dhe dhunë. Kundërshtarët kërkonin heqjen e romanit nga programet e shkollave të mesme amerikane.

rrezikojnë të estetizojnë dhunën, mizorinë, tmerret, apo dhimbjen njerëzore. Por kritikët nuk marrin parasysh dallimin e madh midis dhunës në art dhe dhunës në realitetin njerëzor. Mbarë letërsia e arrirë ka në themel konfliktet dhe u kujton njerëzve makthet (sigurisht, luftën, vrasjet, dhunën, vdekjen etj.), por këtë e bën me me qëllim që njerëzit të gjejnë harmoninë midis tyre dhe të bëhen më të mirë. Letërsia nuk e prodhon realitetin, ajo vetëm shërben si "pasqyrë e realitetit", prandaj, njerëzit, kur shohin shëmbëlltyrën e shëmtuar të tyre, nuk duhet të thyejnë pasqyrën, por të ndreqin shëmtinë e realitetit.

Përpos kujtuese, proza morisoniane është edhe shëlbyese. Morisoni e shmang mëtimin se e shkuara mund të rikthehet apo riparohet nëse kujtohet; madje duket se ajo e pranon se shëlbimi i plotë është i pamundur. Ashtu si vrajat e kamxhikut mund të shërohen, por kurrë nuk do të zhduken plotësisht, edhe proza e Morisonit duket se synon të shërojë të tashmen nga makthet e së shkuarës përmes forcës së kujtesës.

Në qendër të opusit të Morisonit gjenden viktimat shoqërore, jetimët dhe individët e skajuar nga bashkësia, e cila herë përshkruhet si vrastare, herë si mëkuese për individin e përhumbur të botës moderne. Romanet e shkrimtares gëlojnë me personazhe me identitet të thërrmuar, të cilat jetojnë në një botë plot me dhunë fizike, ekonomike, seksuale, gjuhësore dhe psikologjike, ku mbijetesa kërkon aftësi të veçanta.

Duke përcaktuar moshën nga 12 deri më 20 vjeç si periudhën më të rëndësishme në lidhje me identitetin njerëzor, psikologët e përkufizojnë identitetin si një nocion që ngërthen shumë copëza të ndryshme të individit duke nisur nga familja, bashkësia apo fisi, deri te biologjia, arsimimi, kultura, profesioni, e mjaft të tjera. Nga këndvështrimi modernist dhe pasmodernist, i përqafuar edhe nga Morisoni, identiteti është një tërësi tiparesh të individit prore në zhvillim dhe ngjarjet e përjetuara, sidomos ato që shënojnë majat e dhimbjes apo të gëzimit, lënë gjurmë të thella në identitetin e individit.

Pasi braktisi identitetin e zezakut si njeri i padukshëm, Morisoni shpalos identitetin e zezakut si viktimë shoqërore dhe si burim të konfliktit qendror të shoqërisë amerikane. Personazhet morisoniane mëdyshen midis ruajtjes së identitetit kulturor të rrënjosur në bashkësinë e tyre apo përqafimit të tipareve të identitetit të shumicës. Vepra e Morisonit shpalos përfitimet e individit që gjen, ruan, dhe mëkon historinë dhe identitetin e bashkësisë së vet.

Thelbi i identitetit zbulohet nga marrëdhënia e individit me vetveten, me "tjetrin" dhe me shoqërinë. Nga rrugëzgjidhjet që individi u jep mëdyshjeve në lidhje me këto tri aspekte del në dritë edhe qasja që ai përqafon në lidhje me vlerat themelore të shoqërisë. Në prozën e Morisonit gjendet edhe viktima si adhuruese e dhunuesit apo pushtetit mbi tjetrin, edhe viktima si shëruese e trupit dhe shpirtit të traumatizuar përmes pushtetit të dashurisë për vetveten dhe për "tjetrin". Aty gjendet edhe individi i pështjelluar i cili rreket të ndreqë shëmbëlltyrën që sheh në pasqyrë, e jo vetveten, edhe viktima që shihet në pasqyrë për të ndrequr vetveten. Morisoni parapëlqen individët mëkues dhe shërues.

Romanet e Morisonit janë të mbushura me ngjarje apokaliptike të cilat thërrmojnë tërësinë e gënjshtërt të identitetit të personazheve, të cilat edhe trupin, edhe shpirtin e kanë të mbuluar nga vraja të thella. Morisoni ndalet gjerësisht te lufta e brendshme e personazheve, ku e pavetëdijshmja ndikon dhunshëm të vetëdijshmen njerëzore, ashtu si e shkuara ndikon të tashmen. Shkrimtarja e përshkruan prirjen njerëzore drejt dhunës, sjelljeve të përçudnuara ose të paparashikueshme si tiparin themelor të individit me identitet të gjymtuar.

Morisoni shkruan prozë nga udhëkryqi midis racës dhe gjinisë; kësisoj, gruaja zezake, zemra e prozës së saj, përshkruhet si viktima e dyfishtë e shoqërisë amerikane. Morisoni nuk mëton se shkruan prozë feministe, por shqetësimet e gruas janë përparësitë thelbësore të veprës së saj. Morisoni shkruan për gruan e vërtetë dhe për lirinë e shumëdëshiruar seksuale, ekonomike, dhe fizike. Ajo e bën të qartë se në këtë përpjekeje, lufta nuk është me burrin, por me mendësinë patriarkale të drejtimit të shoqërisë.

Proza e Morisonit është e mbushur me gra zezake të cilat i bëjnë ballë braktisjes nga burri, përdhunimit, skllavërisë, mjerimit, apo kurtheve të tjera kulturalisht të përcaktuara si bukuria, turpi nga seksualiteti, ndjenja e inferioritetit, si edhe mjaft formave të tjera të shypjes. Parapëlqimi i Morisonit për gratë e pabindura dhe rebele vërehet me lehtësi. Sigurisht, e vërtetë e plotë është se vepra e shkrimtares është e mbushur me një galeri të larmishme grash të cilat përfaqësojnë modele të ndryshme në bashkësinë njerëzore. Proza e Morisonit zbulon se, në rrafshin historik, rrugët e gruas kanë qenë kryesisht tri: prostitutë, shërbëtore ose bashkëshorte. Pavarësisht nga ndryshimet e dukshme që kanë ndodhur në lidhje me rolin dhe vendin e gruas në shoqëri, për shkrimtaren, gruaja mbetet "plaga që ende rrjedh gjak".

Morisoni pohon se shkruan prozë për bashkësinë apo fshatin dhe, më të vërtetë, proza e saj është e mbushur me bashkësi të vogla zezake, të cilat shkrimtarja i kundron si sinekdoka të shoqërisë njerëzore. Nga shqyrtimi i tyre dalin në pah dy modele bashkësish njerëzore: bashkësia vrastare dhe ajo mëkuese për individin. Në fillimet e karrierës si shkrimtare, Morisoni u fokusua te lloji i parë, por në pjesën e dytë të prozës, sidomos pas kryeveprës "E Dashura", ajo përqëndrohet te bashkësia mëkuese dhe shëruese për individin.

Duke theksuar me shumë forcë rëndësinë e madhe të bashkësisë në lidhje me dështimin apo me suksesin e individit, Morisoni nxjerr në dukje edhe mosbesimin e saj te tipari më themelor i shoqërisë amerikane: individualizmi. Metafora qendrore e Morisonit për bashkësinë është "shtëpia", dhe nga marrëdhënia e personazheve kryesore me shtëpinë zbulohen tiparet e bashkësisë. "Shtëpia" që rreket të ndërtojë Morisoni është me themele të ngulura forta tek e shkuara dhe "plot me dyer e dritare."

Të gjitha romanet e shkrimtares kanë përsiatje për çështje të tilla si: ç'është bashkësia njerëzore, ç'funksion ka ajo, çfarë e kërcënon apo e rrezikon një bashkësi, si dhe, çfarë e ndihmon atë të mbijetojë apo të begatohet? Dhe përgjigjja kryesore, ashtu si në rastin e identitetit të individit, është përqafimi i vlerave të lirisë dhe dashurisë. Shoqëritë e hapura dhe gjithëpërfshirëse, të vetëdijshme për të shkuarën dhe të tashmen e tyre, kanë gjasa shumë më të larta të gjejnë më me lehtësi harmoninë midis individit dhe bashkësisë, për pasojë ato të begatohen. Bashkësitë e mbyllura vuajnë pasojat e veçimit dhe janë të prirura të përsërisin gabimet e së shkuarës, duke shkuar drejt vetëshkatërrimit.

Në rrafshin estetik proza e Morisonit mbështetet në dy shtylla kryesore: bukurinë dhe veçantinë e marrë nga estetika afro-amerikane e gërsheton mjeshtërisht me estetikën perëndimore. Prirja e kahershme e prozës afro-amerikane drejt aspektit politik, te Morisoni zbutet jashtëzakonisht shumë nga aspekti estetik, i cili është mbizotërues në veprën e saj. Morisoni pohon se vepra e saj u drejtohet sa afro-amerikanëve aq edhe shoqërisë së bardhë.

Proza e Morisonit shpërfaq edhe konceptin e veçantë të shkrimtares për bukurinë njerëzore. Në botën perëndimore bukuria fizike lidhet kryesisht me syrin, si shqisa e

shikimit, ndërsa për Morisonin përqëndrimi te bukuria fizike si vyrtyt është një skllavërim i shqisave të tjera. Këtë zgjerim të konceptit të bukurisë Morisoni e paraqet edhe me anë të rrëfimit që ngërthen detaje që ngacmojnë të gjitha shqisat njerëzore.

Morisoni e përmbys lidhjen e ngjyrës së zezë të lëkurës me shëmtinë njerëzore sikurse e kanë portretizuar mbështetësit e skllavërisë njerëzore, sepse te ndarja midis bukurisë dhe shëmtisë gjendet simotra e ndarjes së vjetër midis pronarit dhe skllavit. Prandaj në veprat e Morisonit ka bukuri te shëmtia dhe shëmti te bukuria. Për Morisonin, bukuria fizike me vlerë të paçmueshme është ajo që shoqërohet me dëlirësinë dhe bukurinë e shpirtit, ndërsa shëmtia e shpirtit është pa dyshim e liga më e madhe njerëzore. Shkrimtarja pohon: "Kur fuqia e njeriut qendron te bukuria, kur përqendrimi është te dukja dhe jo te qenia, atëherë e kemi punën pisk." Për Morisonin bukuria nuk është gjendje por veprim, prandaj dobishmëria i jep bukurisë vlerën më të madhe.

Muzika ka rol shumë të rëndësishëm për bashkësinë afrikano-amerikane dhe ka shërbyer si mjeti kryesor jo vetëm i argëtimit, por edhe i mbijetesës. Ndërsa muzika e xhazit është e lidhur ngushtë me këtë bashkësi dhe shkrimtarët zezakë kanë gjetur mënyra për të përfshirë elementet thelbësore të saj edhe në letërsi. Estetika e Morisonit etiketohet shepsh edhe si estetika e xhazit, pikërisht sespe ajo ngërthen tiparet kryesore të kësaj muzike të cilën Morisoni e njeh me hollësi të jashtëzakonshme.

Karakteristikat më të parapëlqyera nga Morisoni të muzikës së xhazit janë: improvizimi, natyra barazimtare e instrumenteve muzikore, vërtitja e muzikës rreth një motivi apo melodie qendrore dhe një lloj i veçantë romantizmi që e përshkon këtë muzikë. Të gjitha këto tipare gjenden të pasqyruara në prozën e Morisonit, sidomos te romanet "E Dashura" dhe "Xhazi". Tiparet e muzikës së xhazit mishërohen në strukturat e dy romaneve si edhe në teknikat rrëfimore shumëzërëshe. Ndërsa tek "Xhazi" Morisoni muzikalizon prozën, nga pikëpamja e stilit dhe figuracionit. Po ashtu, struktura dhe fundi i romanit ngjasojnë plotësisht me një kompozim mjeshtëror muzikantësh të xhazit.

Një nga aspektet e bukura dhe të vështira të veprës së Morisonit është mbështetja në traditën e veçantë të anglishtes së folur zezake, për të cilën Morisoni nuk e fsheh adhurimin. Anglishtja zezake është një e folme e ndërlikuar ku zëri dhe stilimi pamor ndihmojnë në formimin e kuptimit, që nuk shprehet vetëm përmes fjalëve por edhe me anë të ritmit, tonit dhe veprimit të fjalëve. Të kuptuarit në këtë traditë gojore varet shumë edhe nga njohuritë e lexuesit për bashkësinë, kontekstin, si edhe gjestet. Morisoni ia ka dalë në krye të pasqyrojë bukurinë e kësaj të folmeje të veçantë, sidomos në dialogët e shumtë që mbushin veprat e shkrimtares. Po ashtu, veçoritë e së folmes zezake; si shpotia shigjetuese, boshllëqet apo hapësirat gjuhësore, dukuria e thirrjes dhe përgjigjes, ritmi dhe muzikaliteti gjuhësor, si edhe humori i veçantë, mbushin romanet e Morisonit. Mungesa e njohurisë për këto tiprare i sjell lexuesit vështirësi të mëdha për të kuptuar prozën e shkrimtares sikurse njohja e tyre sjell një kënaqësi të shtuar për bukurinë e veçantë të saj.

Veprat e Morisonit kërkojnë lexues pjesëmarrës dhe bashkëpunues me shkrimtaren, sepse një nga elementet e estetikës së saj është gjetja e teknikave letrare të cilat e angazhojnë lexuesin në procesin e të kuptuarit të veprës. Morisoni përdor tri mjete kryesore për ta tërhequr lexuesin drejt pjesëmarrjes bashkëvepruese me veprën letrare: hapësirat dhe koha, struktura e ndërlikuar dhe rrëfimtari. Nëse merr në duar një roman të Morisonit lexuesi përballet me sfidën e dyfishtë, nga njera anë të interpretimit të tekstit dhe vendeve apo mjediseve të ndërtuara me anë të gjuhës, nga ana tjetër të mbushjes së

boshllëqeve dhe hapësirave të qëllimta historike, kulturore, apo edhe politike, sepse gjuha e shkrimtares nxit atë që ajo e ka quajtur "leximi pjesëmarrës"

Midis "leximit si aftësi" dhe "leximit si art", Morisoni këshillon llojin e dytë si mënyrën më të mirë jo vetëm për të shijuar më shumë prozën e saj, por mbi të gjitha sepse lexuesi me imagjinatën e tij e mbush veprën me detajet e munguara. Kur Morisoni e zbulon fundin e romanit që në fillim, kjo është një grishje e shkrimtares që lexuesi të përqendrohet në aspektet më të thella të veprës, jo vetëm te subjekti. Kështu, romanet e Morisonit shndërrohen në harta sfiduese për lexuesin, i cili duhet të zhvendoset nga hapësira të njohura në ato të panjohura të jetës. Interpretimet tradicionale nuk e ndihmojnë, pasi përmbysen duke ia lënë vendin një shumësie interpretimesh të ndryshme dhe gjithëpërfshirëse. Për Morisonin, mënyra se si i lexojmë apo i kuptojmë romanet apo sjelljet njerëzore, më shumë sesa për romanin apo "tjetrin", tregon se kush jemi ne vetë.

Morisoni bën pjesë te grupi i shkrimtarëve të mirënjohur botërorë të cilët përqafuan tiparet e realizmit magjik, të cilat shpërfaqen te pjesa më e arrirë e prozës së shkrimtares. Si rrymë artistike, realizmi magjik i ka rrënjët te modernizmi evropian, dhe vlerësohet si dukuri e rëndësishëm e pasmodernizmit. Pasi kaloi tri fazat kryesore zhvillimore, realizmi magjik arriti popullaritetin, bukurinë dhe pjekurinë kulmore në vitet '80, kur një varg përfaqësuesish të tij shënuan suksese të rëndësishme me veprat e tyre.

Në letërsi, realizmi magjik përzien realen me magjiken, të shpjegueshmen me të pashpjegueshmen, të mundshmen me të pamundshmen, të jashtëzakonshmen me të zakonshmen. Oksimoroni i termit është shëmbëlltyra më e mirë e thelbit të kësaj proze: harmonizimi i të kundërtave. Magjikja jo vetëm duhet të bëhet njësh me realen, por duhet edhe të kundrohet si aspekt i natyrshëm i jetës njerëzore.

Tri tiparet thelbësore që e shtyjnë prozën morisoniane drejt realizmit magjik janë: përfshirja në të e dukurive magjike apo ngjarjeve të pashpjegueshme nga dija apo logjika njerëzore; zgjerimi i kufijve të prozës për të përfshirë visarin folklorik dhe mitologjinë; si edhe përdorimi i elementeve biblike në prozë.

Kur lexon veprën e Morisonit, lexuesi ndeshet me fantazma të ndryshme, një foshnje që lind pa kërthizë pasi nëna i kishte vdekur, vizitorë nga bota e të vdekurve që kthehen për të marrë hak, një grua kaq të moshuar saqë mund të thyejë rekordin e jetëgjatësisë, pemë që flasin dhe ndiejnë, dhe mjaft dukuri të tilla, ndoshta magjike për lexuesin, por krejt të vërteta për personazhet dhe për shkrimtaren. Natyrisht, në një rrafsh më të gjerë, këto mjete letrare kanë funksionin e tyre metaforik, alegorik apo simbolik në prozë. Gjithashtu, Morisoni e shfrytëzon me mjeshtëri të lartë visarin e miteve dhe folklorin e pasur si afro-amerikan dhe atë botëror.

Proza e Morisonit është edhe ndërtekstore, duke përfshirë veçanërisht tekste nga shkrimet e shenjta, histori të ndryshme apo emra personazhesh të huazuar nga Bibla. Në thelbin dhe tërësinë e vet, praza e shkrimtares është kritikë e ashpër ndaj mendësisë dualiste e cila rrënjët i ka të ngulitura te feja. Në prozën e Morisonit nuk ka as personazhe, as ngjarje të cilat mund të interpretohen bardhezi, sepse shkrimtarja nuk e pranon ndarjen "ose me Zotin ose me Djallin", dhe parapëlqen gjithëpërfshirjen, ku "edhe Zoti, edhe Djalli" rrojnë bashkë tek i gjalli.

Bibliografia

Burime parësore

Romanet

Morrison, Toni. *A Mercy*. Chato & Windus, London, 2008.

Morrison, Toni. *Beloved*. Vintage 1997.

Morrison, Toni. *Home*. Chato & Windus, London, 2012.

Morrison, Toni. *Jazz*. Vintage, London, 2001.

Morrison, Toni. *Love*. Ramdom House, New York, 2003

Morrison, Toni. *Paradise*. Vintage 1999.

Morrison, Toni. *Song of Solomon*. Vintage, London, 1998.

Morrison, Toni. *Sula*. Vintage, London, 1998.

Morrison, Toni. *Tar Baby*. Vintage, London, 1997.

Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. Vintage, London, 1999.

Sprovat, artikujt dhe intervistat

Morrison, Toni., *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, (ed.) Carolyn C. Denard, University Press of Mississippi, Jackson, 2008.

Morrison, Toni. "I Come from People Who Sang All the Time." Interview. Sheldon Hackney, interviewer. *Humanities* 17.1 March/April 1996.

Morrison, Toni. "Memory, Creation, and Writing." *Thought,* 1984.

Morrison, Toni. "Rootedness: The Ancestor as Foundation." *Black Women Writers*. Ed. Mari Evans. New York: Doubleday, 1984.

Morrison, Toni. "The Language Must Not Sweat." Interview. Thomas LeClair, interviewer. *The New Republic*, 21, March 1981.

Morrison, Toni. "The Site of Memory." *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Ed. William Zinsser. Boston: Houghton, 1987.

Morrison, Toni. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review,* University of Michigan, 1988.

Morrison, Toni., "The Reader As Artist", July 2006 issue of O, *The Oprah Magazine*, Toni Morrison Oprah.com

Burime dytësore

Libra, monografi dhe romane

Andrews, Williams. L. et al, (ed.) *The Concise Oxford Companion to African American Literature.* Oxford University Press, 2001.

Awkward, Michael. *Inspiriting Influences: Tradition, Revision and Afro-American Women's Novels*, New York, Columbia University Press, 1989.

Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990.

Baym, Nina et al., eds. *The Norton Anthology of American Literature.* 4th ed. Vol. 2. W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1994.

Beaulieu, Elizabeth Ann. *The Toni Morrison Encyclopaedia*, Wesport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2003.

Bell, Bernard. *The Contemporary African American Novel: Its Folk Roots and Modern Literary Branches*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2004.

Bhaba, Homi, K., *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994.

Bjork, Patrick Bryce, *The Novels of Toni Morrison*, New York, Peter Lang, 1992.

Bloom, Harold (ed.), *Toni Morison: Modern Critical Views*, New York, Chelsea House Publishers, 1990.

Bowers, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004.

Bradshaw, David and Dettmar, Kevin J. H (ed.) *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Blackwell Publishing Ltd. London, 2006.

Butler-Evans, Elliot, *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.

Campbell, Jane, *Mythic Black Fiction: The Transformation of History*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1986.

Carmean, Karen, *Toni Morrison's World of Fiction*, Troy, NY, Whitson, 1993.

Connor, Steven (ed.) *The Cambridge Companion to Postmodernism,* Cambridge University Press, 2004.

Coser, Stelamaris, *Bridging the Americas: The Literature of Toni Morrison, Paule Marshall, and Gayle Jones*, Philadelphia, Temple University Press, 1994.

Cunliffe, Marcus. *The Literature of the United States.* 4th ed. London: Penguin Books, 1991.

Daiu, M. *Profile prozatorësh modernë amerikan.* Shblu, 2000.

Daiu, M. *Studime mbi romanin bashkëkohor amrerikan.* Shblu, 1998.

Davidson, N. Cathy, Wagner-Martin, Linda ed. *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States.* Oxford University Press, 1995.

Dubey, M., *Black Women Novelists and the National Aesthetic*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Elison, Ralph, *Invisible Man*, Random House Inc. New York, 1995.

Elliott, Emory, ed. *Columbia Literature of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988.

Erikson, Erik H., *Identity and Life Cycle: Selected Papers*, Intenational Universities Press, New York, 1959.

Erikson, Erik H., *Identity: Youth and Crisis*, W. W. Norton, New York, 1968.

Furman, Jan, *Toni Morrison's Fiction*, University of South Carolina Press, Columbia, SC, 1996.

Gains, Ernest J. *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, Random House Publishing Group, New York, 1982.

Gates, Henry Louis et al., eds. *The Norton Anthology of African American Literature* – W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1997

Gates, Henry Louis, Jr and K. Anthony Appiah (ed.), *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, New York, Amistad, 1993.

Graham, Maryemma, (ed.) *The Cambridge Companion to The African American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Gridley, Mark C., *Jazz Styles: History and Analysis*. 10th ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2008.

Gutherie-Tailor, Danielle (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University of Press of Mississippi, 1994.

Harris, Trudier, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991.

Heinze, Denise, *The Dilemma of 'Double Consciousness': Toni Morrison's Novels*, Athens, University of Georgia Press, 1993.

Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, (translated by Catherine Porter with Carolyn Burke), Cornell University Press, New York, 1985.

Jeferson, Ann; Roby, David, *Teoria letrare moderne: një paraqitje krahasuese*, (përktheu: Floresha Dado), Abas, 2010.

Jones, Gayl, *Corregidora*, Beacon Press, Boston, 1975.

Kalaidjian, Walter (ed.) *The Cambridge Companion to American Modernism*, Cambridge University Press, 2005.

Levine, George, (ed.) *Aesthetics and Ideology*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1994.

Macgowan, Christopher, *The Twentieth-Century American Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell, 2011.

Magill, Frank. N. ed. *Masterpieces of African American Literature.* 1st ed. HarperCollins Publishers, 1992.

Matus, Jill. *Toni Morrison*, Manchester University Press, 1998.

Mckay, Nellie (ed.), *Critical Essays on Toni Morrison*, Boston, G. K. Hall, 1998.

Middleton, David, *Toni Morrison: An Annotated Bibliography*, New York, Garland Publishing Inc, 1987.

Middleton, David. (ed.) *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. Garland Publishing Inc. 2000.

Nicol, Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Otten, Terry, *The Crime of Innocence in Toni Morrison's Fiction*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

Page, Philip, *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*, Jackson, University of Mississippi Press, 1995.

Peach, Linden. (ed.) *Toni Morrison*. Macmillan Press Ltd, London, 1998.

Peach, Linden. *Toni Morrison*. London: Macmillan Press Ltd, London, 1995.

Phelan, James, *Reading the American Novel 1920-2010*, Wiley-Blackwell, 2013.

Pryse, Majorie, and Hortense J. Spillers (eds.) *Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

Reed, Ishmael, *Flight to Canada*, Scribner, New York, 1998.

Rigney, Barbara, *The Voices of Toni Morrison*, Ohio State University Press, Columbus,1991.

Rivkin, Julie, and Ryan, Michael (ed.), Literary Theory: An Anthology, Blackwell Publishing Ltd., 1998.

Roynon, Tessa. The Cambridge Introduction to Toni Morrison, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.

Rylance, Rick and Simons, (ed.) Judy, *Literature in Context*, Palgrave, 2001.

Samuels, Wilfred D. and Clenora Hudson-Weems, *Toni Morrison*, Boston, Twayne Publishers, 1990.

Schwartz, Seth J.; Luyckx K.; Vignoles, Vivian L.; (Eds.), *Handbook of Identity: Theory and Research*, Springer, New York, 2011.

Sim, Stuart (ed.) *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1998.

Smith, Valerie (ed.), *New Essays on Song of Solomon*, Cambridge University Press, 1995.

Smitherman, Geneva, *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*, New York, Mariner Books, 1994.

Smitherman, Geneva, *Talkin that Talk: Language, Culture, and Education in African America*, New York, Routledge, 2000.

Spaulding, Timothy A., *Re-forming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*, The Ohio State University Press, Columbus, 2005.

Stave, Shirley A. and Tally, Justine (Ed.), *Toni Morrison's A Mercy: Critical Approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2011.

Walker, Alice, *The Color Purple*, Hartcourt, New York, 1982.

Walker, Margaret, *Jubilee*, Hartcourt, New York, 1999.

Walker, Melissa, *Down form the Mountaintop: Black Women's Novels in the Wake of the Civil Rights Movement*, 1966-1986, New Haven, Yale University Press, 1991.

Waugh, Patricia, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Routledge, New York, 1989.

Williams, Shirley Ann, *Dessa Rose*, HarperCollins Publishers, 1999.

Willis, Susan, Specifying: *Black Women Writing the American Experience*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986.

Artikuj shkencorë dhe intervista

Atkinson, Yvonne and Page, Philip, "Toni Morison and the Sothern Oral Tradition", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 97-108.

Atkinson, Yvonne, "Language That Bears Witness: The Black Oral Tradition in the Works of Toni Morrison", Marc C. Connor (ed), *The Aesthetic of Toni Morrison*, University of Mississippi Press, Jackson, 2000, pp. 12-30.

Baker, Houston A, Jr, "Knowing Our Place: Psychoanalysis and *Sula*", *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 103-109.

Baldwin, James. "Of the Sorrow Songs: The Cross of Redemption." *The Picador Book of Blues and Jazz*. (Ed.) James Campbell. Picador, London, 1996. pp. 324-331.

Barnes, Deborah H., "Movin' on up: Madness of Migration in Toni Morrison's *Jazz*", *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 283-295.

Barnes, Deborah, "The Bottom of Heaven: Myth, Metaphor and Memory in Toni Morrison's Reconstructed South", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 17-36.

Beaver, Herman, "The Politics of Space: Southerness and Manhood in the Fictions of Toni Morrison", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 61-78.

Bowers, Susan, "*Beloved* and the New Apocalypse", *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 209-230.

Burton, Angela, "Signifyin(g) Abjection: Narrative Strategies in Toni Morrison's *Jazz*", *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 170-193.

Cixous, Hélèn, "The Laugh of the Medusa", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, (translated by Keith Cohen and Paula Cohen), Vol. 1, No. 4, 1976, pp. 875-893.

Connor, Marc, "From the Sublime to the Beautiful: The Aesthetic Progression of Toni Morrison", Marc C. Connor (ed), *The Aesthetic of Toni Morrison*, University of Mississippi Press, Jackson, 2000, pp. 49-76.

Corey, Susan, "Toward the Limits of Mystery: The Grotesque in Toni Morrison's *Beloved*", Marc C. Connor (ed), *The Aesthetic of Toni Morrison*, University of Mississippi Press, Jackson, 2000, pp. 31-48.

Cowart, David, "Faulkner and Joyce in Morrison's *Song of Solomon*", *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 95-108.

Davis, Cynthia, "Self, Society and Myth in Toni Morrison's Fiction", *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 27-42.

Denard, Carolyn, "Blacks, Modernism and the American South: An Interview with Toni Morrison" *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 1-16.

DiBattista, Maria, "Contentions in the House of Chloe: Morrison's *Tar Baby*", Marc C. Connor (ed), *The Aesthetic of Toni Morrison*, University of Mississippi Press, Jackson, 2000, pp. 92-112.

Dubey, Madhu, " 'No Bottom and No Top': Oppositions in *Sula*," *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 70-88.

Eckstein, Lars., "A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's Beloved", *African American Review*, Vol. 40, No. 2, 2006, pp. 271-283.

Faris, Wendy B., "The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism" *Janus Head*, 5.2., 2002, pp. 101-119.

Fitzgerald, Jennifer, Selfhood and Community: Psychoanalysis and Discourse in *Beloved*, *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 110-127.

Fultz, Lucille, "Southern Ethos / Black Ethics in Morrison's Fiction", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 79-98.

Gillespie, Diane; Kubitschek, Missy Dehn, Who Cares? Women-Centered Psychology in *Sula*, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 61-91.

Gilroy, Paul. "Living Memory: A Meeting with Toni Morrison." *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London: Serpent's Tail, 1993. pp. 175-182.

Guerrero, Ed, Tracking "The Look" in the Novels of Toni Morrison, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 27-41.

Jinping, Bao., "On Magic Narrative Technique in Toni Morrison's Beloved", *Cross-Cultural Communication*, Vol. 8, No. 3, 2012, pp. 1-7.

Johnson, Barbara, "Aesthetic" and "Raport" in Toni Morrison's *Sula*, Marc C. Connor (ed), *The Aesthetic of Toni Morrison*, University of Mississippi Press, Jackson, 2000, pp. 3-11.

Jones, Carolyn, "Southern Landscape as Psychic Landscape in Morrison's Fiction", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 37-48.

Lawrence, David, Fleshly Ghosts and Ghostly Flesh: The Word and the Body in *Beloved*, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 231-246.

Lee, Catherine Carr, "Initiation, South, and Home in Morrison's *Song of Solomon*", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 109-124.

Lepow, Lauren, Paradise Lost and Found: Dualism and Edenic Myth in Toni Morrison's *Tar Baby*, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 165-181.

Lester, Cheryl, Meditations on a Bird in Hand: Ethics and Aesthetics in a Parable by Toni Morrison, Marc C. Connor (ed), *The Aesthetic of Toni Morrison*, University of Mississippi Press, Jackson, 2000, pp. 125-138.

Lewis, Barbara William, The Function of Jazz in Toni Morrison's *Jazz*, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 271-281.

Mayberry, Katherine J., The Problem of Narrative in Toni Morrison's *Jazz*, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 297-309.

Mbalia, Doreatha Drummond, Tar Baby: A Reflection of Morrison's Developed Class Consciousness, *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 89-102.

Nellie McKay, "An Interview with Toni Morrison," *Contemporary Literature*, 24, 1983.

Mitchell, Angelyn, "History, Gender, and the South in Morrison's *Jazz*", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 49-60.

Moglen, Helene, Redeeming History: Toni Morrison's "Beloved", *Cultural Critique*, No. 24 (Spring, 1993), pp. 17-40.

Morey, Ann-Janine, Margaret Atwood and Toni Morrison: Reflections on Postmodernism and the Study of Religion and Literature, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 247-268.

O'Reilly, Andrea, Maternal Resistance and Redemtion in Toni Morrison's *Paradise*, *Journal of the Association for Research on Mothering*, 1.1 (Spring/Summer 1999), pp. 187-195.

Otten, Terry, The Crime of Innocence: Tar Baby and the Fall Myth, *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 43-51.

Paquet, Sandra Pouchet, The Ancestor as Foundation in *Their Eyes Were Watching God* and *Tar Baby, Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 183-206.

Perrez-Torres, Rafael, Knitting and Knotting the Narrative Thread - *Beloved* as a Postmodern Novel, *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 128-139.

Powell, Timothy B., Toni Morrison: The Struggle to Depict the Black Figure on the White Page, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 45-60.

Rigney, Barbara, Hagar's Mirror: Self and Identity in Morrison's Fiction, *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 52-69.

Rodrigues, Eusebio L., Experiencing *Jazz*, *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 154-169.

Romero, Channette, Creating the Beloved Community: Religion, Race, and Nation in Toni Morrison's "Paradise", *African American Review*, Vol. 39, No. 3, Fall 2005, pp 415-430.

Rummell, Kathryn., "Toni Morrison's "Beloved": Transforming the African Heroic Epic", *The Griot*, Volume 21, Number1, Spring 2002, pp. 1-15.

Rushdy, Ashraf H. A., "Rememory": Primal Scenes and Constructions in Toni Morrison's Novels, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 135-161.

Rushdy, Ashraf H. A., Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison' Beloved, *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*, (ed.) Linden Peach, Macmillan Press Ltd. London, 1998, pp. 140-153.

Ryan, Judylyn S., and Majozo, Estella Conwill, "*Jazz* - on the Site of Memory", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 31, No. 2, Fall 1998, pp. 125-152.

Schur, Richard L., "Locating *Paradise* in the Post-Civil Rights Era: Toni Morrison and the Critical Race Theory" *Contemporary Literature*, 45, Summer 2004.

Stern, Katherine, Toni Morrison's Beauty Formula, Marc C. Connor (ed), *The Aesthetic of Toni Morrison*, University of Mississippi Press, Jackson, 2000, pp. 77- 91.

Tirrell, Lynne, Storytelling and Moral Agency, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 3-25.

Tsai, Chia-chin, Historiography, Communal Identity and Feminine *Jouissance* — On Toni Morrison's *Paradise*, *EURAMERICA* Vol. 38, No. 2 (June 2008), pp. 161-209.

Vega-González, Susana., "Toni Morrison's *Love* and the Trickster Paradigm", *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, Vol. 18, 2005, pp. 275-289.

Widdowson, Peter., "The American Dream Refashioned: History, Politics and Gender in Toni Morrison's *Paradise*"; *Journal of American Studies*, Vol. 35, No. 2, Part 2: Warring in America: Encountersof Gender and Race (Aug., 2001), pp. 313-335.

Wilentz, Gay, Civilizations Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*, *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, (ed.) David Middleton, Garland Publishing Inc. New York, 2000, pp. 109-133.

Wood, Michael, Sensations of Loss, Marc C. Connor (ed), *The Aesthetic of Toni Morrison*, University of Mississippi Press, Jackson, 2000, pp. 113-124.