СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

КАТЕДРА „АНГЛИЦИСТИКА И АМЕРИКАНИСТИКА“

Марина Божидарова Полякова

СЮРРЕАЛИСТИЧНАТА ОБРАЗНОСТ В РОМАНИТЕ НА ТОНИ МОРИСЪН

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация

за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

Научна специалност:

2.1. Филология (Съвременна американска литература)

Научен ръководител:

Проф. д-р Мадлен Данова

София 2019

Съдържание:

1. **Предмет, цели и структура на изследването** ……………………………………………….3
2. **Съдържание на дисертационния труд**
3. **Увод …………………………………………………………………………………………………..4**
4. Сюрреализъм, магически реализъм, литература на афро-американците .....…………………….12
5. Преглед на критическата литература: изследователски перспективи и спорове в полето на изследванията на Тони Морсън …………………………………………………………………….31
6. Противоречията да бъдеш, страстта да те има, свободата да избереш в романа „Джаз“ ……....45
7. История, памет и идентичност в романа „Дом“ …………………………………………………...58
8. Заключение……………………………………………………………………………………………70

ІІІ. Цитирана литература…………………………………………………………………………………78

1. Справка за приносните моменти в дисертацията…………………………………………………..84
2. Публикации по темата на дисертацията…………………………………………………………….85

**І. Предмет, цели и структура на изследването**

Дисертационният труд е посветен на творчеството на съвременната американска авторка Тони Морисън – първата чернокожа писателка, удостоена с Нобелова награда за литература през 1993 г. Изследването представя един по-различен поглед към романите на Морисън през призмата на френската литературна традиция или по-конкретно на едно от водещите авангардни течения на XX век, сюрреализмът. Основите му са положени през 1924 г. в Париж от шепа интелектуалци начело с писателя и поета Андре Бретон, като за много кратко време се разпростира из цяла Европа и извън нейните граници и след няколко десетилетия се превръща в световен културен феномен. Целта на настоящия труд е да открие и изследва на нивото на изграждането на художествената образност отзвуците на сюрреализма и неговата поетика в подходите и техниките, които Тони Морисън използва при психологическото обрисуване на живота на афро-американците в САЩ, белязан от системата на робството, сегрегацията и изместването в маргиналиите. В по-широк план изследването се опитва да намери пресечни точки, от една страна, между политически ангажираната проза на Тони Морисън като афро-американска жена-писателка, която изпитва на гърба си болезнените симптоми на раздробеното от предразсъдъци и разделения американско общество, и от друга, открито заявената антиколониална, антихегемонна и антирасистка позиция на сюрреалистите, чиито идеи намират широк отзвук и солидарност сред много интелектуалци, творци, писатели и политически активисти из целия свят, особено в страни като САЩ и Латинска Америка, където колониалната система е оставила своите дълбоки и трайни отпечатъци. Дисертацията е базирана на множество иновативни трудове в застъпените в нея области на афро-американските изследвания, постколониалното писане, сюрреализма и магическия реализъм, които позволяват едно по-сложно, многоаспектно и интердисциплинарно изучаване на прозата на Тони Морисън.

Дисертационният труд се състои от увод, две теоретични глави, първата от които е посветена на сюрреализма като водещ световен авангард, на характеристиките на сюрреалистичната образност (като основна категория, чрез която трудът изследва творбите на Тони Морисън), както и на връзката на сюрреализма с магическия реализъм, с постколониалното писане и с литературата на афро-американците, а втората представя обзор на критическата литература, изследванията и многобройните подходи в изучаването на творчеството на Тони Морисън, две емпирични глави, посветени на два романа от средния и късния период на писателката – *Jazz* (1992)и *Home* (2012), заключение и библиография.

**­ІІ. Съдържание на дисертационния труд**

1. УВОД

Днес, като резултат на един близо петдесетгодишен творчески път, посветен на писане, издаване, преподаване и активно участие в публичния дискурс, американската писателка Тони Морисън, която вече е на преклонна възраст, но продължава да пише и да изказва публично позицията си по социално значимите въпроси, е широко призната от читателите и от академичните общности в цял свят като автор, заслужил своето място в съвременната американска и световна литература. Романите й са преведени на много езици, включително на немски, френски, испански, италиански, норвежки, фински, японски, китайски и др. Едни от най-известните й и четени произведения са преведени и на български език, като „Песента на Соломон“, „Възлюбена“ и „Джаз“. Като афро-американска писателка Тони Морисън открито заявява своята ангажираност към етноса си и представянето му в американската литература, но същевременно нейната културно-специфична проза носи универсални значения и в нея звучи апел към цялото човечество.

В неуморните експериментаторски търсения на Морисън през дълголетната й писателска кариера, в която всеки роман има своята неповторима индивидуалност проличават множество културни и литературни традиции и влияния. Според наблюденията на Валери Смит, посветила значителна част от академичната си кариера на афро-американската литература и в частност на творчеството на Тони Морисън, нейните изследователи използват „най-разнообразни подходи от полетата на културните изследвания, афро-американските изследвания, психоанализата, нео-марксизма, лингвистичните и феминистките методологии“, добавяйки, че „Морисън често предизвиква сравнения с най-известните писатели от глобалния канон: Вирджиния Улф, Уийлям Фокнър, Зора Нийл Хърстън, Джеймс Джойс, Томас Харди, Габриел Гарсия Маркес, Уоле Шоинка, Чинуа Ачебе и др.“ (Smith 2012: 1, прев. мой). Валери Смит също така отбелязва аналитичния характер на прозата на Морисън, силно въздействащата образност, която тя изгражда, както и постоянното й връщане към естетическите качества на творбата.

Фундаментална за всяко изследователско начинание върху прозата на Тони Морисън е оценката, която дава един от най-видните афро-американски интелектуалци в академичните среди и изпъкваща публична фигура в края на двадесети и началото на двадесет и първи век – литературният критик и историк Хенри Луис Гейтс, който възхвалява Морисън като една от най-креативните писателки в афро-американската литературна традиция, изградила свой собствен продуктивен стил от изобилното и сложно литературно наследство. В оценката си, представена в увода към своята книга *Toni Morrison: Critical Perspectives. Past and Present* (1993), Гейтс уточнява, че „докато тя [Морисън] очевидно е повлияна от магическия реализъм на Габриел Гарсия Маркес и неговите латино-американски съвременници, Морисън и Маркес се срещат независимо у един общ предшественик – Уилям Фокнър“ (Gates & Appiah: 1993: ix). Изхождайки от една страна от тези влияния, както и от влиянието на устните традиции, от които Морисън се вдъхновява чрез лирическите експерименти на автори като Джеймс Боудуин, и, от друга, от собствената си креативност като творец, Гейтс приписва на Морисън създаването на собствен стил на изобразяване, който той нарича „магически натурализъм“ (Gates & Appiah: 1993: ix). В така описания от Хенри Гейтс магически-натуралистичен свят на Тони Морисън, натурализмът ясно говори за доминиращото място в него на афро-американската история, която гнети героите чрез тежестта на миналото и чрез социално-историческата детерминираност на тяхната среда, докато магическите елементи са ясен знак за желанието на Морисън да открие за своите герои освобождаващи алтернативи, които да ги отведат заедно с читателите в една по-духовна сфера на живота отвъд границите на физическата действителност. Магическите елементи по този начин вменяват на героите и на читателя морална и интелектуална отговорност в процеса на изграждане на значения и преосмисляния на досега съществуващите социално-исторически, културни и морални парадигми, за да изградят за себе си и за потомците си едно по-добро настояще и бъдеще.

Несъмнено Морисън изгражда своята поетика, черпейки от живите традиции на африканския и афро-американския фолклор, мит и космология, както и характерните за тези устни традиции ритуали, разказвачество, експресивни музикални форми като госпъл, и по-модерните блус и джаз стилове. В това отношение творчеството на Морисън е отлична илюстрация на теориите, развити в полето на афро-американската литературна традиция, най-вече тези на Хенри Луис Гейтс и Хърстън Бейкър, обстойно представящи тези практики и изучаващи формалните качества на „черния“ текст. Както самата Морисън многократно твърди в интервюта и текстове, писателският й проект е дълбоко вплетен в афро-американската история и традиции и като чернокожа жена-писателка тя гледа с тревога на всяка оценка, базираща се на критерии, произтичащи от външни на нейната собствена естетическа и културна традиция парадигми и ценностни системи. Въпреки това, като автор от висок ранг, университетски учен, литературен критик и дебатиращ интелектуалец, който получава образованието си в западна среда, Морисън неизбежно е изложена, дори понякога неосъзнато, на най-разнообразни влияния. Наред с това тя преживява редица повратни моменти в съвременната американска история, култура и литература и преживяното намира израз в творчеството й. Ако прозата на Морисън е типично постмодерна, тя не по-малко носи в себе си и елементи на модернизма и авангарда. Редица учени, като Барбара Крисчън, Ейлиийн Барет, Ан Харис-Уийлямс, Лиза Уийлямс, Джон Дювал, Патриша Маккий, Евелин Джеф Шрейбър, Дейвид Коуарт, Ерик Дюсерес, Филип Уейнстейн и др. откриват и изучават разнообразните прилики и интертекстуални връзки между Тони Морисън и нейните предшественици, двамата късни модернисти Вирджиния Улф и Уийлям Фокнър, на които младата писателка Морисън е посветила своята магистърска теза в Корнел Юнивърсити.

В подходите си изследването се присъединява към онези съвременни учени и критици в полето на афро-американските изследвания, като Марк Конър, които застават зад възможността афро-американските литературни творби да бъдат четени и анализирани от сложната позиция на поне две културни пространства или две традиции: от една страна, ясно очертаната традиция на чернокожите, и от друга страна, англо-американската или западната, бяла традиция. Твърдението, че афро-американската литература е произлязла от поне две традиции и винаги е трябвало да търпи своята двойна вокалност, принадлежи на Хенри Луис Гейтс, който адаптирайки Бахтиновата теория за езика към своите собствени идеи за означаващото в афро-американската културна и литературна традиция, отбелязва, че „в случая на писателя от африкански произход, текстовете му или текстовете й заемат пространства в поне две традиции: европейската или американската литературна традиция и една от няколкото отделни, но свързани помежду си черни традиции. ,Наследството’, което носи всеки черен текст, написан на западен език следователно е двойно наследство, с двойна тоналност, каквото е било. Визуалните му тонове са бяло и черно, слуховите му тонове са стандартно и разговорно ... Всяко слово в такъв случай е двувокално“ (Gates 1984: 4, прев. мой). Както Марк Конър проницателно отбелязва, понятието, което Хенри Гейтс въвежда за двойната вокалност на афро-американския литературен текст, в действителност е „още една последица от това, което У.Е.Б. Дюбуа [в каноничната си книга „Душите на черните“ (1903)] описва като ,двойно съзнание’, което се изисква от всеки афро-американец“ (Conner 2000: xix). Тази тенденция афро-американският текст да бъде разглеждан през двойния фокус на африканската и западната традиции позволява, както пише Конър, да се улови „начинът, по който текстът се движи между две традиции“ (Conner 2000: xix-xx). От тази гледна точка, на афро-американския текст може да се гледа като на динамичен текст, поддържащ продуктивна напрегнатост от хетерогенни елементи, произлизащи от двете културни традиции, които го подхранват.

Въпреки че Тони Морисън като всеки голям писател се противопоставя на опитите на критиците да поставят работата й в каквито и да било концептуални рамки, постоянно разрастващото се поле на изследванията върху нея ясно свидетелства, че международната критика неуморно свързва писането й с най-различни литературни канони и традиции. Както показва възхвалата на Хенри Луис Гейтс, в жанрово отношение прозата на Тони Морисън често бива асоциирана с естетиката на магическия реализъм, който процъфтява в Латинска Америка през втората половина на XX век. В знаковата антология, публикувана през 1995 г. от Луис Паркинсън Замора и Уенди Фарис *Magical Realism: Theory, History, Community,* романът „Възлюбена“ на Тони Морисън е включен в списъка на текстовете, които най-явно илюстрират характеристиките на магическия реализъм. Като един от най-ярките примери за „магическа нестабилност“, подчинена на трансформиращите стратегии в магически-реалистичния наратив, Замора цитира призрака на Възлюбена от едноименния роман, явяващ се като „символното и историческото олицетворение едновременно на миналото и на бъдещето на Сете“ (вж. Zamora & Faris 1995: 501, прев. мой). По този начин, Замора включва най-известния и обсъждан роман на Морисън в канона на магическия реализъм, при който литературните призраци играят първостепенна роля при излизането на текста от рамките на литературния реализъм. Подобно на Замора, съиздателят на книгата, Уенди Фарис, се опира на примера на призрачната героиня Възлюбена и нейния мистериозен характер, за да илюстрира как текстът на Морисън си играе с очакванията на читателя, колебаещ се между това, дали свръхестествените събития в романа са чудеса или са плод на халюцинациите на героите, т.е. с други думи външна проекция на вътрешните им състояния. За запознатия с творчеството на Морисън читател обаче е ясно, че всички външни феномени в художествения свят на героите са изцяло подчинени на техните вътрешни състояния и конфликти, като често външните сцени са израз на онова, което се случва в тяхното подсъзнание. Очевидно е, че Тони Морисън като постмодерен автор, който неуморно преразглежда, създава нови представи и нови връзки, проектира своя художествен свят така, че той да бъде по думите на Замора „по-малко реален, по-малко идеологически, по-малко хегемонен“, не който подчинява всичко на един общ център, а който разпръсква, търси странното, чудното, ексцентричното, като по този начин отваря „пространство за взаимодействие на различията“ (вж. Zamora & Faris 1995: 3, прев. мой). Прозата на Морисън поставя под съмнение традиционно установените в литературата на реализма факти и логически взаимосвързаности чрез взаимната игра на множество разнородни светове и гледни точки, при която се смесват факти и фикция, реално и въображаемо, будно съзнание и сън и пр. В тази игра на противоречия проличават и характерните за сюрреалистичната образност неочаквани срещи на несъвместими реалии като израз на освободеното от подсъзнание.

Настоящото изследване неминуемо включва панорамен обзор на дългия път от Европа през 20-те години на ХХ век, където се заражда европейския авангард, до посяването на семената му на местна почва в Новия свят, в подкрепа на основната ми хипотеза, че в прозата на Тони Морисън могат да се открият далечните следи на един от европейските предшественици на магическия реализъм – сюрреализмът. В работата си се основавам на наблюденията на признати теоретици и учени с иновативни идеи в областта на магическия реализъм и на сюрреализма. В позицията си се присъединявам към новата вълна от изследователи и учени, опитващи се да поставят сюрреализма на международната карта на културни влияния по начин, който не се съгласява с традиционно наложените разбирания за директно и линейно влияние, за еднопосочен трансфер на културни модели, а напротив, изискват да се преосмисли сюрреалистичната мисъл на фона на една набраздена от взаимен обмен, пресечни точки, апроприации и креативни трансформации историография. Наред с това, откакто постколониализмът се налага като специфично поле в съвременния академичен дискурс, неизбежно се налага и преоценка на значението на сюрреализма, който като движение, борещо се за нов социален порядък, открито критикува колониалното наследство на Франция и отхвърля всякакви форми на подчинение и робство. Дълго време обхватът и влиянията на сюрреализма са оценявани ограничено и много от взаимодействията му с отдалечени култури и народи са пренебрегвани. „Наскоро обаче“, както отбелязва Мелъни Никълсън в увода към книгата си *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton’s Ghost* (2013), „сюрреализмът отново изплува като обект на огромен научен интерес, както в литературата, така и в изобразителните изкуства“ (Никълсън 2013: 1, прев. мой). През последните две десетилетия сме свидетели на все по-нови и провокиращи изследвания в полето на сюрреализма, които го разглеждат не като затворена ортодоксална школа, траеща няколко десетилетия, а като отворено, динамично, адаптивно и възобновяващо се явление, което успява да преодолее не само географските и темпоралните граници на своето историческо време, но превъзмогва и всякакви социални, класови, етнически и други традиционно установени разделения, приобщавайки към себе си хора от най-различни народности и етнически групи. В тази транскултурна колаборация, гласът на протестиращите срещу колониалната система френски поети, артисти и интелектуалци среща отглас от места, които в евроцентристкото мислене се разбират като „периферия“ на метрополията. Движението „Негритюд“ в Мартиника и Хаити, революционерите в Куба, или Блек Артс поетите в Америка символно се превръщат в „другата“ неразделна част от метафората на Бретон за „скачените съдове“. В този продуктивен обмен ключова е ролята на големите световни столици, явяващи се като отворени и освобождаващи духа урбанистични пространства за градските експерименти на сюрреалистите и техните съмишленици и последователи, в резултат на което се оформят многоцветни културни колажи. Европейският градски авангард среща бели и цветнокожи артисти, танцьори и пистели, европейски и афро-американски джаз музиканти по време и след Първата световна война, и, обратното, по време и след Втората световна война, амеркански артисти, художници и писатели влизат в колаборация с прогонените от Франция сюрреалисти.

Новаторските тектове в областта на сюрреализма, които се появяват след 2000 година, като широко нашумялата антология *Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora,* издадена от Франклин Роузмонт и Робин Кели, отправят сериозно предизвикателство към традиционните академични историографии, които продължително и упорито представят сюрреализма изцяло като „бяло“ движение от европейски произход, изключвайки участието в него на хората с различен цвят на кожата, преди всичко от регионите на бившите колонии в Африка, Френските Кариби (Мартиника и Хаити), Испанските Кариби или Америка. Текстове като този на Франклин Роузмонт и Робин Кели, поставят напълно нови теоретични рамки, през които сюрреализмът може да се мисли не просто като Европейско движение, признато за приноса си в културата, а като международно течение със свои локални развития, обхващащо световен регистър от гласове, които се противопоставят на приетата в течение на столетия хегемония на Запада над така наречените „други“ култури. Този нов поглед е знаков за преосмислянето на сюрреализма като явление, което силно допринася за преобръщането на традиционните в западните култури йерархии, приоритизирайки гледната точка на културния „друг“, потиснатия, маргинализирания субект, през чийто поглед най-често е представен светът във фикциите на съвременните постколониални писатели, феминистките писателки, писателите-емигранти или авторите със смесен културен произход като Тони Морисън, чието творчество изцяло е посветено на историята, културата, езика и идентичността на афро-американците.

Докато много изследвания върху сюрреализма се фокусират върху поезията и живописта, тъй като те са били предпочитаното средство за изразяване на парижкия кръг от сюрреалисти, настоящият труд избира полето на прозата като богат терен, който, макар и по по-различен начин, също позволява да се види как се проектира глобалното разпространение и местното усвояване на сюрреалистичната поетика. Въпреки че в манифеста си Бретон отхвърля романа като по-нисш жанр, тъй като издига ценностите на буржоазната класа, в действителност сюрреалистите оставят в наследство редица забележителни текстове в проза, като например романите „Магнитни поля“ (1920) от Андре Бретон и Филип Супо, „Парижкият селянин“ (1926) от Луи Арагон, „Негърът“ (1927) и „Последните парижки нощи“ (1928) от Филип Супо, „История на окото“ (1928) от Жорж Батай, „Надя“ (1928) и „Луда любов“ (1937) от Андре Бретон, „Орелиен“ (1944) от Луи Арагон и др.

Трудът се фокусира върху естетическата категория образност, която се доказва във времето като една от най-трайните и разпознаваеми черти на сюрреализма. От друга страна, образността се явява доминиращ аспект в прозата на Морисън, изключително богата на символи и многопластови метафори, зад които се крият множество значения. Изследването си поставя за задача да изгради чрез образността сюрреалистична рамка чрез която да се види как Морисън естетизира етническата проблематика в един нестабилен и противоречив контекст на неоколониална съпротива. Тази рамка дава възможност да се осветлят разнообразни елементи, значения и послания, които авторката отправя към своите читатели. Реципрочно може да се види как сюрреализмът от своя страна като едно от най-влиятелните авангардни течения на двадесети век намира своите нови форми на живот в литература, произлизаща от напълно отдалечен във времето и пространството социален, политически и културен контекст.

Редица характеристики на сюрреализма и характерната за него образност карат съвременните изследователи да видят в него предтеча на постмодернизма и постмодерната деконструкция. Например, както обяснява Мелъни Никълсън, постмодерното влечение към хибридността всъщност предварително е загатнато в сюрреалистичния принцип да се съпоставят по изненадващ начин несъвместими в реалността елементи. Постмодерната деконструкция, която прави възможна представата за ефимерния характер на всички явления в будния живот, е подсказана в преходните картини на спящото съзнание, към което сюрреарлистите се обръщат, за да освободят въображението на твореца от потискащия гнет на рационалното мислене. През новото хилядолетие сюрреализмът не престава да бъде продуктивен ресурс за търсения в областта на литературата, визуалната култура, и останалите области на живота, отвъд етническите, половите, езиковите, класовите и пр. разделителни линии.

В прочитите на текстовете изследването се опитва да покаже как в художествения свят на Тони Морисън по един или друг начин резонира сюрреалистичното възприятие за реалността, характеризиращо се с двойнственост и граничност, тъй като сюрреалистите се стремят да преодолеят дуалистичната бариера между будното състояние и съня, между подсъзнанието и събитията в съзнателния живот на човека, впрягайки съществуващите парадокси в идеализиран синтез, който Бретон дефинира като сюблимна точка на духа, в която се сдобряват старите противоречия. Тази сюблимна точка дава дефинитивното решение на естетическите, епистемологичните и екзистенциалните цели на сюрреализма. Ако принципът на сближаването на антиномиите лежи в основата на сюрреалистичната мисъл, той е неразривно свързан с това, което Бретон нарича „лирическо отношение“ към живота, предполагащо спонтанност отвъд и над всякакви ограничения, наложени от установените в обществото конвенции и позитивистки модели на мислене. В действителност „лирическото отношение“ на Бретон затвърждава оптимистичната вяра на сюрреалистите във възможността за пълно освобождаване на човека от оковите на традиционно установените модели на мислене и поведение, като се преосмислят начините, чрез които той възприема вселената и социалния свят. В своето революционно начинание да освободят човека от тежестта на логиката и от потискащите догми на буржоазното общество, да променят живота, езика и социалния ред, сюрреалистите си поставят като основна задача освобождаването на подсъзнанието. Култивирането на подсъзнанието приема формата на онирична образност, която дава синтез на обективната реалност и субективното човешко въображение. Тази образност представлява крайното въплъщение на стремежа на сюрреалистите да се докоснат до една свръхреалност (*la surréalité*), бидейки тук и сега, да достигнат до една по-възвишена форма на съществуване или, с думите на Анна Балакиан, до „абсолютното“, не чрез бягство от баналното ежедневие, а разширявайки границите на знанието и значението на земния живот отвъд ограниченията на рационалистичните парадигми. Въпреки че е предназначена да покаже потенциала на човешкото въображение, сюрреалистичната образност никога не скъсва връзката си с непосредствената, баналната, дори грозната действителност, от която взима най-различни перцептивни елементи, за да произведе своите странни образи и същества. За сюрреалистите образите не дават трайно решение на контрастиращите елементи, които творецът съпоставя, поради което те се характеризират от теоретиците на сюрреализма като динамични. Съпоставените елементи са уловени в композицията в така нареченото „състояние на очакване“ и винаги се възприемат „за пръв път“, което превръща творбата в моментно и неповторимо събитие за всеки отделен зрител. Тази среща на отдалечени реалии, целяща да създаде изненада и шок у наблюдаващия, се явява израз на спонтанното проявление на освободеното от тежестта на логиката човешко съзнание.

Най-явната илюстрация на диалектическата мисъл на сюрреалистите, която помирява традиционно установените дихотоми, се съдържа в известния постулат на Бретон във Втория манифест на сюрреализма от 1930 г.:

Всичко ни кара да вярваме, че съществува една точка на духа, от която нататък животът и смъртта, реалното и въображаемото, миналото и бъдещето, предаваемото и непредаваемото, високото и ниското престават да бъдат схващани като противоречия. И напразно бихме търсили в сюрреалистическата дейност друг мотив, освен надеждата да се определи тази точка. (Бретон 2000: 57)

Ако образността, която се развива от идейно-философската система на сюрреализма, най-очевидно показва стремежа на сюрреалистите да постигнат синтез на традиционно установените в западния светоглед противоборстващи си дихотомии (тъмнина/светлина, присъствие/отсъствие, сън/будно съзнание, рационално/ирационално, логично/нелогично, яснота/обърканост, нормалност/лудост, единство/множество, език/мълчание, живот/смърт, минало/настояще, тук/отвъд и пр.), то вътре в самата композиция образите запазват своята динамика, която имат способността да въздействат по различни начини върху сетивата на активно наблюдаващия зрител в зависимост от гледния ъгъл и неговото вътрешно очакване. При създаването на образи, поетите и художниците-сюрреалисти използват разнообразни иновативни техники, повечето от които заимстват от своите предшественици – дадаизма и кубизма, като съпоставка, наслагване, колаж, монтаж, фротаж и пр. (в пластичните изкуства и живописта) и свободната асоциация чрез думи (в полето на езика), но в доминиращия си интерес към подсъзнанието, фантазията и случайността докарват метафората до “крайния й предел”, с думите на Елза Адамович, като успяват да създадат една много характерна и разпознаваема образност.

В емпиричната част на труда, аналитичните прочити на романите *Jazz* и *Home* демонстрират как чрез стратегиите и техниките си за изграждане на художествена образност Морисън по сходен със сюрреализма начин прилага съпоставяне на противоположни понятия: реалност и сън, бяло и черно, видимо и невидимо, вътрешно и външно, познато и непознато, минало и настояще, материя и дух, индивидуално и колективно и пр. Разглеждат се редица примери, в които авторката изгражда сложни образи и персонажи, сцени на съновдения и халюцинации, в които се слива реалното и въображаемото и се размиват онтологичните граници на предполагаемата обективна реалност. В прозата на Морисън по интересен начин отеква и един от аспектите на сюрреалистичната алтернативна връзка с външната реалност, който намира израз в така наречените от Бретон „ментални картини“ (концепт, който Бретон свързва с пластичните прояви на сюрреализма, но би могъл да се приложи и към едно по-широко поле на художествената образност), подчиняващи външните форми на вътрешния живот на съзнанието. Особената полу-реална, полу-въображаема образност, с която е наситен художественият свят на Тони Морисън в повечето случаи се явява психологическата проекция на вътрешния свят на героите и на тяхното подсъзнание. Тони Морисън непрестанно експериментира с образността, прониквайки чрез героите си все по-навътре в дълбинните слоеве на Аз-а и рисувайки на повърхността картините на потиснатото, мълчаливото съдържание. Тази своеобразна „археология“ на духа, която прилага авторката в своите експериментални търсения в действителност е подчинена на основния й ангажимент към афро-американската история, идентичност и памет, свързаните с миналото травми и необходимостта от тяхното лекуване.

В прозата на Тони Морисън спомените и въображението са в постоянна игра, за да свържат в интимна близост умрелите прародители и деца с живите отвъд рационалните граници. В нея проличават наративни стратегии, подчинени на авторовото желание да разкаже историята не от ограничаващата позиция на фактите, а от периферията, от маргиналията, в която се таи премълчаваното, неизказваното, потиснатото. Маргиналията е онова привилегировано пространство за Тони Морисън, което тя като афро-американска жена писателка непрестанно брани в дългата си писателска кариера. С граничните си прагове, отделящи я от доминиращия център, маргиналията позволява една преимуществена гледна позиция, от която могат да се видят ограниченията на конвенциите и стереотипите в разделеното от предразсъдъци американско общество. Много от героите и разказвачите в романите на Тони Морисън обитават маргиналията или намират в нея екзистенциално спасение. Ако маргиналията по своята същност е антихегемонна и в нея дискурсът има възможността да се плурализира, Морисъновият наратив е мултивокален, отворен и незавършен и позволява едновременното съществуване на множество значения и гледни точки, като по този начин вменява у читателя огромната отговорност да създаде свои собствени значения от прочита. Тази натрошеност, мултиперспективност и незавършеност на дискурса, която в наши дни така широко се експлоатира не само в постмодерната литература, но и във филмовото изкуство, фотографията, рекламата, живописта и останалите сфери на масовата културата, е предсказана в сюрреалистичната творба, която сама по себе си не е продукт за естетическа наслада, а е предназнаена да направи читателя или зрителя участник в сюрреалистичните практики, като стимулира въображението му и подсъзнателните му желания, приканвайки го да се впусне в своя собствен процес на самоизразяване.

Ориентиран към полето на художествената образност, този труд обхваща широка метафорична сфера, една страна позволяващо да се видят разнообразните аспекти на богатата и многопластова проза на Тони Морисън, но от друга страна, бивайки базиран върху един конкретен и специфичен тип образност, свързан с поетиката на сюрреализма, трудът изисква разграничаване на определени черти и характеристики, които да бъдат търсени в текстовете на авторката с цел да се придаде ясна перспектива на изследването. Зад употребата на сюрреалистичната образност дисертацията си поставя за цел да разгледа следните основни черти или аспекти, които препращат към нея: алтернативен поглед извън ограниченията на рационалното мислене, изненадващи или шокиращи съпоставки на противоположни или несъвместими реалии/елементи, редуване на познато и чуждо, спонтанно писане и свободни асоциации, гранични състояния (между видимото и невидимото, живота и смъртта, миналото и настоящето и пр.), двоeн фокус, съновидения, фантасмагорични, фантоматични, халюцинативни, психоделични и подобни образи и картини, фрагментация и деформация на човешкото тяло.

1. **Сюрреализъм, магически реализъм, литература на афро-американците**

„Сюрреалистичната литература и изкуство са важни феномени, значими смислови знаци в културното наследсто на западния свят“, както твърди една от най-уважаваните фигури в изучаването на историята на сюрреализма, Анна Балакиан (Balakian 1986: 7, прев. мой). Засиленият научен интерес към сюрреализма в наши дни затвърждава довода на Балакиан в полза на неизчерпаемия потенциал от възможности, които сюрреализмът е дал в полетата на изкуството, литературата, фотографията, киното, визуалните медии и останалите области на съвременния живот. Сюрреалистичните списания *Mélusine* в Париж или *Dada/Surrealism* в САЩ, които са все още нови през 1980-те, когато Балакиан ги споменава в своето въведение към третото издание на „Сюрреализмът: Пътят към абсолютното“ (1986), продължават да се печатат и днес от двете страни на Атлантика, като в тези интердисциплинарни периодични издания редовно се публикуат прегледи на книги, филми, критически есета, библиографии, автентични документи от развитието на движенията Дада и Сюрреализъм.

Въпреки че на сюрреализма дълго време се гледа като на явление, затворено в определени исторически и културни рамки (като историческото движение сюрреализмът достига своя пик между 1924 г. и 1941 г.), литературните историци, изкуствоведите и критиците на сюрреализма днес споделят общото мнение, че подобно дълбоко трансформиращо явление, което поставя под въпрос доминиращите рационалистични дискурси и парадигми в културата и философията на Запада през XX век, не би могло да е достигнало до точката си на изчерпване в момента, в който изглежда, че то изгубва влиянието си с прогонването на сюрреалистите от военния режим във Франция. Напротив, както пише Мелъни Никълсън в своята книга *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton’s Ghost* (2013), семената на сюрреализма са пренесени от мигриращите ветрове в много различни посоки на света, в далечни страни отвъд океаните и моретата, и неговите витални компоненти се разтварят в новите земи, където ще покълнат семената на продълженията му. Навлизайки в културния мейнстрийм на хиляди километри от Европа, през втората половина на XX век, особено след 1970-те, сюрреализмът се превръща в явление, което според думите на Мелъни Никълсън, „на практика е невъзможно да се идентифицира като изолирана литературна философия или естетическа практика“ (Nicholson 2013: 234, прев. мой).

Сюрреализмът наследява много от чертите си от предшестващите го авангарди, между които основна роля за него има следвоенното течение Дада (или Дадаизъм), но той придобива „свой собстен цвят, който предава на другите“, както го описва известният литературен историк и писател, Морис Надо. Още от първите страници на класическата „История на сюрреализма“ (1964) на Надо, научаваме, че сюрреализмът официално е основан в Париж в кръга на десетина мъже, но не се задържа в границите на Франция, а се разпръсква във всички противоположни посоки на света, като „намира привърженици в Англия, Белгия, Испания, Швейцария, Германия, Чехословакия, Югославия и дори на другите континенти: Африка, Азия (Япония), Америка (Мексико, Бразилия, САЩ)“ (Nadeau 1964: 8, прев. мой). Известни съременни критици в полето на сюрреализма, сред които Катрин Конли и Пиер Таминио, дефинират сюрреализма като „най-отявленото авангардно движение на двадесети век“, чиято „артистична мощ безспорно продължава да се усеща и днес в полетата на масовата култура, филмовото изкуство, фотографията, поезията, художествената литература, театъра, рекламата, политиката, постколониалната продукция и теорията“ (Coney & Taminiaux 2006: 1, прев. мой). Ако мечтата на сюрреалистите е била постигането на тоталното освобождаване на човека чрез премахването на всички рационалистични системи, които потискат творческия му потенциал, ако те са изпитвали екстаза пред странното, мистичното, екзотичното, непознатото, примитивното, ако са се опитвали да разрешат противоречията на живота и да открият „чудесното“ (*le merveilleux*) във всекидневната банална реалност, то техните стремежи и до днес продължават, както отбелязват Конли и Таминио, да оказват по един или друг начин своето въздействие в съвременния културен живот. Вълна от новаторски изследвания през последните няколко десетилетия хвърлят нова светлина върху сложния, динамичен и многоаспектен феномен, какъвто се явява сюрреализмът и продуктивните му диалози с неговите „други“ отвъд пространствените, времевите, културните и етническите граници.

В своя първи „Манифест на сюрреализма“ от 1924 г. лидерът на движението Андре Бретон въвежда понятието *la surréalité* (сюрреалност, издигната реалност, реалност над обективната реалност), прокламирайки, че „сюрреализмът се основава на вярата в превъзхождащата реалност на някои пренебрегвани преди него форми на асоциация, във всесилието на съня, в безпристрастната игра на мисълта. Той цели да разруши окончателно всички други психични механизми и да ги замести при решаването на главните проблеми на живота“ (Бретон 2000: 27). Ако целта на сюрреализма е да възвърне цялостта на човешкия дух, като го освободи от сковаващите морални и естетически устои в буржоазното общество, то Бретон си представя един издигнат свят на различно познание, позволяващ заменянето на всички ригидни форми с нови асоциации, произлизащи от въображението, несъзнаваните желания и съня. Сюрреалистите търсят тези нови връзки както в поезията и изкуството, така и в реалния живот. Както уточнява Морис Бланшо, сюрреализмът не е „система“ или „школа“, а е цялостна практика на живота, в която поезията и действието вървят ръка за ръка. В своите експериментални практики и колективни игри сюрреалистите преобръщат традиционните представи за времето и пространството и предлагат един алтернативен свят – нестабилен, динамичен, в който границите между видимото и невидимото, живота и смъртта и всички изкуствено построени опозиции се заличават. Отхвърляйки недосегаемото „отвъдно“ на християнската църква, предпоставено от дихотомните разделения живот / смърт, тяло / душа, материя / нематерия, сюрреалистите прокламират силата на желанието и съня, оповавайки се във вътрешната сила на човека. Ако в западната философия се е развил „нов тип мистицизъм, чиито семена са били посяти дълго преди идването на сюрреализма“, отбелязва Анна Балакиан, то този „нов тип мистицизъм“ предполага, че „трансформацията на живота, разширяването на кръгозора могат да бъдат изпитани и изразени чрез понятието *тук и сега*, в границите на нашето материално съществуване и спрямо физическата реалност, от която ние сме част“ (Balakian 1986: 19, прев. мой). Следователно устремът на сюрреалистите да променят света не подкрепя бягството от реалността, „ескапизмът вече не е нужен“ (Balakian 1986: 169, прев. мой).

Както множество литературни историци отбелязват, сюрреализмът дълбоко е потопен в мистицизма на поетите романтици и симолисти, и в още по-широк план в окултистката традиция, която вижда света като сложна мрежа от аналогии или универсални кореспонденции между материалния и духовния живот, между микрокосмоса и макрокосмоса, между човека и природата, невидими за човешкия разсъдък, но достъпни за интуицията. Сюрреалистите се възхищаат пред романтиците и онези автори, които пишат от пределите на обществото, величаят бунта или които се впускат във фантазиите и езотеризма. Романтиците преди тях постулират преимуществото на вътрешния свят над външната реалност. Със символистите и Бодлер поезията приема мистична роля, чрез която поетът се опитва да разбере кореспонденциите между видимото и невидимото. Рембо отива още по-далеч и превръща поета във визионер, който практикува алхимията на думите. Поезията сама по себе си се явява средство да се промени човечеството. Сюрреалистите вярват в трансформацията на живота чрез поезията и се опитват да достигнат онова, което е недосегаемо с просто око. Желанието им да се докоснат до една издигната реалност, или свръхреалност, се превръща в основна цел на сюрреализма. Ако „кореспонденциите“ на Шарл Бодлер или „мрачните послания“ на Виктор Юго са израз на един много древен принцип, че всичко във вселената функционира като знак и е свързано с други знаци, които могат да бъдат разбрани само от посветените, от поетите, то сюрреалистите са жадни да открият произхода и смисъла на тези знаци чрез възможностите на човешкото подсъзнание и въображение, на което те подчиняват обективната реалност. За разлика от предшествениците си, които вярват, че единствено поетът е този, който чрез магическата сила на думите може да промени света, сюрреалистите мечтаят животът на всеки да бъде включен в поезията, тъй като поезията за тях се идентифицира с духовното освобождаване на човека. Ако Бретон вярва, че всеки човек носи поетичния потенциал в себе си и поезията на живота трябва да бъде „написана от всички“, то той вижда между вътрешния и външния свят неуловима комуникация, която развива в концепта си за „обективната случайност“ (*le hasard objectif*). Според „обективната случайност“ обективният свят може в най-неочакван момент и по мистериозен начин да отговори на вътрешните желания на човека или, другояче казано, външната реалност може да породи неочаквани прозрения във взаимодействието си с човешката психика. „Обективната случайност“ не е просто случайност, а случайност, работеща в полза на вътрешните нужди на човека. Това, което най-много вълнува Бретон, преди още да е теоретизирал концепта, е силата на съвпадението. В пролога към известния си роман „Надя“ той разказва за серия от епизоди и неочаквани случки, които „всеки път показват проявленията на някакъв знак“ (Breton 1964: 20, прев. мой). Тези събития предполагат т. нар. „автоматично“ поведение, според което субектът, освободен от всякаква отговорност, парадоксално изпитва силата на собствената си свобода. „Обективната случайност“ придобива основна роля в сюрреалистичното преизграждане на света, тъй като тя държи ключовите ситуации, чрез които се дава власт на подсъзнанието да преподреди външния ред и да трансцендира чисто антропологичните граници на човека, за да го разтвори в голямата вселена.

В своя първи „Манифест на сюрреализма“ (1924) Бретон дефинира сюрреализма като „психически автоматизъм“:

СЮРРЕАЛИЗЪМ, с. м. Чист психически автоматизъм, посредством който се възнамерява да се изрази било устно, било писмено, било по всякакъв друг начин действителното функциониране на мисълта. Диктат на мисълта в отсъствието на какъвто и да е упражняван от разума контрол, извън всякакво естетическо или морално притеснение.

ЕНЦИКЛ. *Филос.* Сюрреализмът се основава на вярата в превъзхождащата реалност на някои пренебрегани преди него форми на асоциация, във всесилието на съня, в безпристрастната игра на съня. Той цели да разруши окончателно всички други психични механизми и да ги замести при решаването на главните проблеми на живота. […]. (Бретон 2000: 27)

В търсенето на чистия „психически автоматизъм“ Бретон се стреми към тоталното освобождаване на менталната активност от контрола на рационалното мислене и от културно установените морални и естетически модели на мислене и поведение. Логиката, естетиката и моралът са пречки за чистото функциониране на мисълта. Изучаването на вътрешния живот следователно става част от една стратегия, която сюрреалистите разбират като „поетично отношение“ към действителността или поетична форма на същестуване, явяваща се не само ново познание, но и активно действие, което намира израз във всички прояви на въображението.

Ако в дефиницията, която Бретон дава на сюрреализма в първия си манифест, той описва връзката между съня и реалността като „пренебрегани преди него форми на асоциация“, които ще спомогнат за разрешаването на екзистенциалните противоречия, то близо осем години по-късно той я артикулира в ключовата за сюрреализма метафора на „скачените съдове“ в *Les Vases Communicants* (1932), олицеторяваща възстановяването на цялостта на човека, съставена от съзнание и подсъзнание. В стремежа си да реабилитират именно онази част от човека, от която самият той с времето се е отдалечил, сюрреалистите издигат съня, въображението и подсъзнанието като основен ресурс и средство за опознаването на човека. Именно в този нов, еманципиран човек сюрреалистите виждат възможността да се разгърнат всички човешки способности и да се постигне истинското освобождение на духа. От този момент нататък те търсят нови средства и техники, които да позволят изразяването на онова, което дотогава е било поробвано от буржоазния морал и ценности и от ограниченията на рационалното мислене. Основният метод, чрез който сюрреалистите потискат съзнателния контрол на мисълта в творческия процес, позволявайки на подсъзнанието да се изяви, е автоматизмът. Ако сюрреалистичният автоматизъм се разглежда като спонтанно съчетаване на различни несвързани помежду си дискурси или образи, идващи от несъзнаваното, то той може да се постави редом с интуитивните подходи в творческия процес, при които работата приема формата си непосредстено, без отлагане, без ретроактивно доразвиване. Автоматизмът въпреки това се отличава от обикновената импровизация, тъй като той предполага психическо кондициониране, имащо за цел да преустанови механизмите на дискурсивен и поведенчески контрол. Въпросът е да се създадат условия, които да доближат творческия субект до състоянието на сън. Каноничната версия на сюрреалистичния автоматизъм – „автоматичното писане“ е основната сюрреалистича техника за изразяване на подсъзнанието. То включва записване с помощта на писалка или пишуща машина на непрекъснатия поток, който Бретон нарича „ненасочена мисъл“, като писачът трябва да пише възможно най-бързо, без намесата на критическата мисъл. Това преди всичко е психически експеримент, в който учстниците виждат едновременно изкушението и опасностите. В ранните стадии на сюрреализма много от тези експерименти се провеждат групово, като хипнозите се извършват от участниците в групата на Бретон. Робер Деснос, Рене Кревел и Бенджамин Пере са ключовите участници. По това време членовете на групата изобретяват и играта „Чудесният труп“ (*le cadavre exquis*), в която участниците рисуват сегменти на тяло или написат редове от стихове върху сгънат лист хартия, така че всеки следащ участник да не знае какво има вътре: резултатът е колективна рисунка или стихоторение, в което необичайните съпоставки пораждат искри на хумор или моментни илюминации, показващи нови начини на виждане. В дейстителност автоматизмът на сюрреалистите не е несъвместим с литературните творби. Придържайки се към идеала си да дадат израз на „чистата мисъл“, в която жанровите разграничения са нерелевантни, те създават текстове, които не се поддават на жанрови класификации. Тези текстове могат да приемат формата на поезия, проза или някаква комбинация от двете. Жанровите граници се заличават в сюрреалистичните колаборативни книги и рисунки или в колажите, които обикновено включват текстове.

В своя алтернативен поглед към обективната реалност сюрреалистите култивират една особена образност (вербална и/или визуална), която преди всичко се характеризира с необичайни съпоставки на разнородни или несъвместими елементи, съдържащи елемент на изненада, абсурдност или дори шок. Плод на интуицията на художника или поета, сюрреалистичният образ асоциира онова, което рационалното мислене по презумпция дисоциира. Ако според Бретон поетичното изразяване „не трябва да е подчинено на логическата мисъл“ и „образите […] не следва да се упраляват от мислите, а трябва да бъдат проводници към тях“, както обяснява Анна Балакиан, то от наблюдателя/читателя се очаква да участва в творческия акт, „извличайки от неговия [на поета] източник на персонални асоциации своя личен собствен от мисли“ (Balakian 1986: 143, прев. мой).

Сюрреалистичният образ е моментно „събитие“, което се слува, когато два отдалечени един от друг свята или два несвързани предмета се поставят един до друг извън каквато и да е причинно-следствена връзка, по начин, който е напълно непредсказуем и неочакван, но който става по някакъв начин разбираем за наблюдателя. Сюрреалистичният образ е характерен с емоциите, които пробужда в публиката: шокът и изненадата се пренаасят у наблюдателя като психическо дестабилизиране. Той е едновременно откритие и енигма, както обясняа Мишел Мюра, тъй като ни въздейства без да разберем защо и се появява като отговор на сякаш „все още неформулиран въпрос“ (вж. Murat 2013: 78). Сюрреалистичният образ е едновременно просветление и заслепяващ мрак, тъй като отвежда към най-тъмните места на човешкия дух или, както Бретон го артикулира в първия си „Манифест на сюрреализма“ (1924): „Това е най-красивата нощ, *нощта на мълниите*: денят пред нея е нощ“ (Бретон 2000: 38). Тази представа тотално се отклонява от предишната реторическа традиция, която дефинира образа като субституция на термини (тропа), асоциирани чрез аналогически връзки. В сюрреалистичните текстове неочакваното свързване на думи чрез силата на магията, както го описва Арагон (наследено от Бодлеровото магическо заклинание), думата „като“ е неподходяща, тъй като връзките между думите не са в логическа последователност, а са ирационални или психически (вж. Balakian 1986: 147). Това е принципът на който са построени стиховете на Бретон, Арагон, Елюар и повечето от останалите поети-сюрреалисти. Както отбелязва Мишел Мюра от това скъсване с традиционното изграждане на образността следат два основни резултата. От една страна сюрреалистичният образ престава да бъде зависим от конкретна структура и покрива едно по-широко поле, като множество фигури могат да бъдат негов източник. От друга страна, образът вече не зависи от средствата, било то лингвистични, визуални или пластични, чрез които се проявява. Двусмислието на думата спомага за интерсемиотичното кръстосане на вербално и визуално, в което всяка сфера препраща към другата своя образ.

Идеята на сюрреалистите за новата образност, която трябва да се противопостави на традиционното разбиране за рационалното пресмятане (сравнението), въз основа на което се изграждат връзките (от познато към познато), в действителност се основава на теорията на Пиер Реверди за поетичния образ, която Бретон цитира в първия „Манифест на сюрреализма“ (1924):

*Образът е чисто творение на духа.*

*Той не може да се роди от сравнение, а от сближаането на две повече или по-малко отдалечени реалности.*

*Колкото по-далечни и точни са отношенията между двете сближени реалности, толкова по-силен ще бъде образът – толкова повече той ще има емоционална сила и поетична реалност ... и т.н.* (*Nord-Sud*, март 1918) (Бретон 2000: 24).

Бретон взима основното от теорията на Реверди, а именно идеята за сближаването на отдалечените реалии и поетичната емоция, която те пораждат у читателя, но той настоява за сметка на това за по-висока степен на арбитрарност (произволност) на тяхната среща. Този избор ще ориентира и по-нататъшната линия на развитие на движението, от което ще се породят важни естетически последици. Привилегированото място, което Бретон отдава на арбитрарността, както заключава професор Мюра, отпраща сюрреалистичния образ към света на фантастичните появи.

В първия „Манифест на сюрреализма“ (1924), Бретон цитира Бодлер, за да опише сюрреалистичните образи като спонтанни и неконтролируеми от способностите на рационалното мислене събития: „със сюрреалистичните образи става както с тези образи от опиума, които човек не си спомня вече, но които ,му идват спонтанно, деспотично. Той не може да ги махне, защото волята вече няма сила и не управлява способностите’ (Бодлер).“ Веднага след това Бретон допълва „Остава да знаем дали чавек въобще е ,извикал’ тези образи. Ако човек се придържа, [както правя аз], към дефиницията на Реверди, не изглежда възможно да се сближат съзнателно тъй наречените от него ,две раздалечени реалности’. Сближаването става и ли не става, това е“ (Бретон 2000: 36–37). Въпреки невъзможността сюрреалистичния образ да се контролира и управлява чрез разума, възможно е да се увеличат шансовете това събите да се случи чрез създаване на психически условия чрез различни методи. Тези методи сами по себе си са осъзнати, но трябва да бъдат практикувани по интуитивен, несистематичен начин. Основният сред тези формални подходи е колажът, такъв, какъвто го разбират сюрреалистите. Каквото и да е полето, от което произлиза експресията, вербално или визуално, няма място за противопоставяне на образа и колажа, тъй като те не се разполагат в една и съща равнина, но всеки може да отведе към другия. Колажът може да бъде определен като комбинация от предварително съществуващи вербални и визуални материали. Материалите са тривиални: те произлизат от баналното ежедневие. За вербалния колаж основният материал е вестникът, статиите и рекламите, за пластичния колаж, чийто модел, зададен от Макс Ернст е обект на множество референции след 1920 г., това са илюстрациите от научните и медицинските списания и вестници, списанията за мода от края на предишния век, с други думи популяризирано знание, остаряло във времето. Със своите хибридни материали по този начин колажът директно поставя под въпрос границите между масовата култура, науката и изкуството.

Сюрреалистите отварят хоризонтите към един качестено нов свят на образи, в който подсъзнанието е основният източник на антирационалната им чувстителност. Сюрреалистичният образ преди всичко е ониричен, тъй като той подражава на образите в съня, които представляват синтез между обективнта реалност и субективното въображение. Най-често цитираният класически пример на квинтесенциалния сюрреалистичен образ е „случайната среща на чадъра и шевната машина върху масата за дисекции“ от сборника с поеми в проза „Песните на Малдорор“ на Френския поет Лотреамон. Това, което приковава вниманието на Бретон и поетите около него е ефектът, който се получава от съпоставката на тези два на пръв поглед несвързани предмети (чадърът и шевната машина) на място, на което нито единият, нито другият принадлежат в нормалното ежедневие (върху масата за дисеции). Шокиращата среща на чадъра и шевната машина (в контраст с ежедневната реалност, но едновременно с това в унисон с предметите, взети от нея) дава израз на силата на желанието и съня да свържат в един образ неща, които в нормалното ежедневие нямат нищо общо.

Освобождаването от ограниченията на рационалното мислене прави съзнанието способно да се докосне до „чудесното“ (*le merveilleux*). „Чудесното“ е друг ключов концепт в основата на сюрреалистичната поетика, който е неотделим от понятието за „обективната случайност“. Ако „чудесното е навсякъде“, както гръмко казва Пиер Мабий, то за Бретон и за сюрреалистите духът трябва да е в очакване да го посрещне. Като критически инструмент в ръцете на сюрреалистите, чрез който те излагат виждането си за различното отношение към действителността, „чудесното“ сочи към необичайните начини на възприемане на ежедневната реалност. В първия „Манифест на сюрреализма“ (1924) Бретон най-напред разглежда „чудесното“ в исторически план, като феномен, чиито прояви зависят от историческата чувствителност в даден момент – това може да са романтичните руини или модерният манекен, или какъвто е да е символ, който засяга човешката чувствителност за даден период от време. По-нататък Бретон дава чрез „чудесното“ определение на сюрреалистичната естетика, като пише че „чудесното е винаги красиво, всяко чудесно нещо е красиво, дори чудесното единствено е красиво“ (Бретон 2000: 19). Благодарение на естетическите си качества, както заявява Бретон веднага след това, в областта на литературата „чудесното е способно да оплоди творби от второстепенен жанр като романа и изобщо всичко, сързано с анекдотичното“ (Бретон 2000: 19). Като доказателство за това той посочва готическия роман „Монахът“ от английския писател Матю Грегъри Луис.

\* \* \*

В едно от най-често цитираните интердисциплинарни изследвания в областта на сюрреализма, антропологията и етнографията, „За етнографския сюрреализъм“ (1981), американският изследовател Джеймс Клифорд дефинира сюрреализма като „естетика, която цени фрагментите, изненадващите сбирки, неочакваните съпоставки – която работи, за да предизвика появата на необикновени светове, произхождащи от сферите на еротичното, екзотичното и подсъзнателното“ (Clifford 1994: 118, прев. мой). В тази дефиниция Клифорд очертава фундаменталните характеристики на сюрреализма, като имплицитно подсказва основното място на сюрреалистичната образност в него. Както много учени в областта на сюрреализма твърдят, сюрреалистичната образност се доказва с времето като една от най-неизменните и трайни черти на наследството, което сюрреализмът оставя след себе си. В есето си Джеймс Клифорд изхожда от алтернативния поглед, чрез който сюрреалистите преразглеждат установените културни традиции, като той поставя в тясна връзка „сюрреализма“ и „етнографията“ от гледна точка на отношението им към дефамилиаризираната културна реалност. Клифорд проблематизира етнографското познание, чийто парадоксален характер едновременно търси да види различното като познато (моментът, който той назовава „антропологичен хуманизъм“) и познатото като различно (моментът, който той назовава „етнографски сюрреализъм“). В началото на есето си Клифорд изказва наблюденията си, че през 1920-те и 1930-те години във Франция етнографията и сюрреализмът се развиват в непосредствена близост. Както самият Клифорд уточнява, целта му е да проследи „някои от страничните пътища“ на „модернистката ориентация към културния друг“ (Clifford 1988: 117). Модернисткото отношение, което предсталява съвкупност от критически отношения, си поставя като основен проблем и преимущество „фрагментацията и съпоставянето на културни ценности“ (Clifford 1988: 117). От тази гледна точка, която вижда реалността като фрагментирана и противоречива, стабилният ред на нормативното общество изглежда конструиран, изкуствен и често пъти идеологически и репресивен. Вътре в този контекст, Клифорд предлага доводи за свързването на етнографската дейност със съвкупността от критически отношения и предразположения, асоциирани с артистичния авангард с уговорката, че той използва сюрреализма в широк смисъл, за да опише една „естетика, която цени фрагментите, странните съчетания и неочакваните съпоставки“ (Clifford 1988: 118, прев. мой). В съжденията си Клифорд излиза извън тесните дефиниции и разгръща едно доста по-широко понятие за естетика и културни нагласи, според което културната реалност не е дадена, естествена, позната среда, а напротив то вижда „културата и нейните норми – красиво, истинно, реално – като изкуствени подредби, допускащи самостоятелен анализ и сравнение с други възможни диспозиции“, което според Клифорд е ключово за поведението на етнографа (Clifford 1988: 118, прев. мой). В бележките си Клифорд също така отбелязва, че неговото разширено използване на понятието „сюрреализъм“ в груби линии съвпада с възгледа на Сюзън Сонтаг за сюрреализма „като всепроникваща – може би доминираща – модерна чувствителност“ (Clifford 1988: 118, прев. мой).

Клифорд развива концепта си за „етнографския сюрреализъм“, изхождайки от една нова историческа конюнктура, представена от Световните войни. Опитът от войната има формираща роля за основателите на движението, отбелязва Клифорд, основавайки се на „Историята на сюрреализма“ на Морис Надо. Разкъсан на парчета, светът отваря междини за нови значения и „други“ субективности. Клифорд разглежда колабиралата Европа като контекст, който обуславя новите модерни чувствителности, общи диспозиции и отношение към реалността. След като Европа е потънала във варварство, след като идеологията на прогреса е пропаднала, след настъпването на дълбокия разрив между опита в окопите и официалния език на героизма, след неспособността на романтичната реторика да представи реалността на войната, „светът става постоянно сюрреалистичен“ (Clifford 1988: 119, прев. мой). Търсенето на „Другия“, твърди Клифорд, е резултат от стремежа на следвоенните артисти и писатели да съберат „парчетата от културата заедно по друг начин“ (Clifford 1988: 120, прев. мой). Следователно „Другият“ (бил той достъпен в сънищата, халюцинациите, странните предмети или примитивните умове на Леви Брюл) се превръща в „ключов обект на модерното търсене“ (Clifford 1988: 120, прев. мой). „Другите“ се явяват като „сериозна човешка алтернатива“, което прави възможен модерния културен релативизъм. Обществата, наречени „примитивни“ стават „все по-достъпни за естетиката, космологията и научните ресурси (Clifford 1988: 120, прев. мой). Клифорд посочва Африка, Океания и Америка като „резервоар на други форми и други вярвания“ за парижкия авангард (Clifford 1988: 120, прев. мой).

В своите наблюдения върху предиспозицията на сюрреалистите към световете извън културния метропол, Клифорд посочва сходстата между тяхното поведение като активни наблюдатели или участници сред обектите като артефакти на културата и това на теренния работник, който се опитва да превърне непознатото в разбираемо, въпреки че сюрреалистите действат в обратната посока, превръщайки познатото в странно. Най-изпъкващият пример за сюрреалистична дефамилиаризация според Клифорд е търсенето на „чудесното“ от парижките сюрреалисти в тяхната собствена урбанистична реалност. Два важни сюрреалистични текста, които посочва Клифорд, дават илюстрация на модерния град като среда, способстваща срещата с различното, непознатото, „чудесното“. В романите „Селянинът от Париж“ (Арагон) и „Надя“ (Бретон) градът подсказва, че „под матовата облицовка на реалността [наднича ] възможността [да се покаже] друг по-чудесен свят, основаващ се на коренно различни принципи за класификация и ред“ (Clifford 1988: 121, прев. мой).

\* \* \*

През последните десетилетия редица учени и критици насочват усилията си към преразглеждане на наследството на сюрреализма в Новия Свят, където той е познат в значително по-малка степен. В действителност този миграционен път отдавна вече е открит и описан от признатата фигура в полето на изследванията на сюрреализма и символизма, Анна Балакиан, която през 1980-те години установява фундаментална теоретична връзка между европейския сюрреализъм и американската и латино-американската литература след Втората световна война. В „Сюрреализмът: пътят към абсолютното“ (1986) Балакиан приема, че „може би най-пряката точка на контакт между сюрреализма и американската литература след Втората световна война е характерът на социален протест, присъщ и експлицитен в сюрреалистичните манифести от самото начало“ (Balakian 1986: 19, прев. мой). По-нататък в своите коментари Балакиан твърди, че една част от американските следвоенни поети директно са били повлияни и са се асоциирали със сюрреалистичния дух на протест срещу социалните норми на буржоазното общество: „бийт поколението“ на непосредствения следвоенен период „носи в себе си усещането за сюрреалистичния протест и дори приключение“ (Balakian 1986: 20, прев. мой). Заедно със социалния протест на сюрреализма, Балакиан акцентира и върху антиробската и антиколониалната позиция на сюрреалистите и тяхната „емпатия към жертвите ня всякакви форми на робство“, въпреки че „не се ангажрат изцяло с конкретна програма за политическото или социалното освобождение на робите“. (Balakian 1986: 20, прев. мой). В този контекст, добавя Балакиан, бийт генерацията в непосредствения следвоенен период в протеста си срещу нравите и социалните условия в буржоазното общество носи усещането за сюрреалистичния протест и дори авантюра.

Критиката на френските сюрреалисти срещу хегемонните модели в буржоазното общество, антиколониалната им позиция и тяхното ново преоценяване на примитивния манталитет и въображение силно резонират в съзнанията на интелектуалците от неевропейски произход. Множество постколониални писатели през XX век поставят себе си в диалог или в спор със сюрреализма. Явен продукт на конструктивното взаимодействие между сюрреализма и неевропейските гласове срещу колониалното подчинение е движението „Негритюд“ (първото диаспорично движение за извоюване на достойнство), представено от емблематичните фигури на поетите Еме Сезер и Леополд Сенгор. Активният отговор на Еме Сезер на колониалната ситуация в Мартиника е в основаването на списанието „Тропици“, което излиза между 1941 и 1945 г. и чрез което той се опитва да адаптира идеите и ценностите на сюрреализма към политическия, културния и социалния контекст на Мартиника, като развива понятието „негритюд“.

Несъмнено сюрреализмът още приживе осъзнато усеща своите резонанси далеч отвъд културните граници на европейската метрополия. Както Анна Балакиан отбелязва в увода си към третото издание на „Сюрреализмът: пътят към абсолютното“, Латинска Америка е една от благоприятните територии отвъд океана, където сюрреализмът оставя своите трайни следи: „След като написах своето предишно въведение открих плодородна почва за развитието на сюрреалистичната поетика в страните от Латинска Америка, където философията на сюрреализма, и по-специално неговата паяжинна традиция, е кристализирала по-скоро в поетична образност, отколкото в техники на обикновена игра на думи и колаж.“ (Balakian 1986: 7, прев. мой)

Наблюдението на Балакиан за латиноамериканската връзка със сюрреализма отваря пътя към редица по-нови изследвания, които задълбочават разбирането на сюрреализма като многоизмерно явление, което не може да се задържи в тесни географски и културни рамки. Отличен пример за такъв континуитет в областта на изследванията на сюрреализма е книгата на американската изследователка в областта на литературата и компаративистиката, Мелъни Никълсън, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton’s Ghost* (2013) [„Сюрреализмът в латиноамериканската литература. В търсене на призрака на Бретон“]. Никълсън потвърждава тезата на Балакиан за миграционната история на сюрреализма, като твърди че сюрреализмът не умира със смъртта на Бретон през 1966 г, а след Втората световна война постепенното му отшумяване в Европа е последвано от нов разцвет в страните от Латинска Америка. В уводната част, Никълсън представя като предвартелно условие за написването на книгата си факта, че сюрреализмът изживява пълноценен „втори живот“ в Латинска Америка, когато престава да се говори за него в Европа. „Най-напред сюрреализмът се разпространява в Аржентина и Чили през 1920-те и 1930-те в групи, които проповядват ценностите му и практиките му по доста ортодоксален начин. Но в течение на XX век той прераства в хетеродоксална и понякога спорна съвкупност от поведения и подходи. По този начин „смъртта“ на сюрреализма на практика никога не се случва в Латинска Америка, както се случва в Европа: от гледна точка на креативното въображение призракът на Бретон продължава витае из Мексико и южния континент в продължение на много десетилетия“ (Nicholson 2013: IX, прев. мой). Това, което демонстрира в своето иновативно изследване Никълсън е сложен и противоречив процес на културна апроприация и чести оспорвания на сюрреализма в местните контексти на регионите от Латинска Америка, дължащ се в голяма степен на опълчването на много от коренните писатели срещу внасянето на готови модели от колониалната метрополия, което в една или друга степен застрашава изграждането на собствена, автономна култура. Като ключова за разбирането на латиноамериканския сюрреализъм Никълсън издига метафората на Бретон за „скачените съдове“, при която единият от съдовете е епитом на усвояването на сюрреализма от латиноамериканците, а другят включва проекцията на едно въображаемо пространство на сюрреалистичното „чудесно“ върху територията на Латинска Америка. Тук Никълсън посочва Мексико, Карибите и Южна Америка като места на „чудесното“, а по-късно, с развитието на местните жанрове – на магическото и „магически реалното“. Изхождайки от тази гледна точка, Никълсън поставя тезата, че сюрреализмът може да се разглежда като „предшестеник на магическия реализъм на международния бум на писателите от 1960-те и 1970-те“ (Nicholson 2013: 36, прев. мой).

Основна ключова фигура, която персонифицира миграционната история на сюрреализма между Европа и Новия свят, е тази на кубинският писател Алехо Карпентиер – един най-значимите латиноамерикански писатели на XX век и един от авторите, които изцяло обновяват латиноамериканската литература. Биографията и писателската кариера на Карпентиер е впечатляаща метафора на „скачените съдове“ на Бретон през погледа на Мелъни Никълсън. Прекарвайки младите си години в Париж, между 1920 и 1930 г., където завършва образованието си, а по-късно се спасява от потисническия режим на Мачадо с помощта на Робер Деснос, Карпентиер попада в кръга на парижките сюрреалисти, под чието влияние започва да разбира, че изкуството трябва да изразява и нематериалните аспекти на живота. При повторното си завръщане в Париж през 1928 г. Карпентиер изпитва през погледа си на имигрант вълненията на европейската интелигенция от родната му афро-карибска музика, изкуство и ритуали, които по това време са на мода в космополитната столица. В Париж, културният център на европейската метрополия, неговата собствена периферна култура е превърната в култ. Това обстоятелство изиграва ключова роля за по-нататъшния му литературен проект. През единадесетте години, прекарани в Париж между 1928 г. и 1939 г., когато си изкарва хляба като журналист и участва в парижките литературни кръгове, Карпентиер започва все повече да осъзнава своето двойно културно наследство. Както отбелязва Стивън Хениган, в Париж Карпентиер се радва на най-доброто от двата свята – европейския и неговия роден, идентифицирайки се като испаноговорящ американец, докато пише на френски език.

Връзката на Карпентиер с парижките сюрреалисти е ключово за неговото индивидуално развитие по пътя към латиноамериканския „бум“. Участието му в дейностите на сюрреалистите е добре документирано и прегледано в множество изследвания. През периода на ранното си участие в сюрреалистичното движение през 1930-те Карпентиер активно работи за списанията „Бифюр“, „Фарът на Ньойи“, „Тетрадки от юга“, „Непримиримият“ и основополагащото списание на Жорж Батай „Документи“. Сюрреалистичните списания „Документи“ и „Бифюр“ популяризират сюрреалистичния примитивизъм, който е на мода по това време, предстаяйки на страниците си странни и шокиращи съпоставки между примитивното и модерното. По време на парижкия си период Карпентиер научава много от ценностите, естетиката и експерименталните практики на сюрреалистите, споделя етнографския поглед и ентусиазма им да „колекционират“ културни артефакти. Но завръщането му в Латинска Америка през 1939 г. бележи повратна точка в по-нататъшния торчески и житейски път на писателя. В Куба Карпентиер, както и редица други писатели-емигранти по това време, се впуска в свой собствен интелектуален проект, подчинен на желанието му да преоткрие своята родна действителност и да я изрази в литературата – инициатива, която го оттласква от сюрреализма. За Карпентиер физическото завръщане в родната действителност го кара да осъзнае, че е настъпил моментът творческият му потенциал да бъде подчинен на една нова патриотична кауза. В действителност именно опитът, който той е преживял като сюрреалистична „дефамилиаризация“ го кара да погледне на родното по нов начин, през погледа на дълго отсъствалия пътешественик, за да види и усети магическото в самата латиноамериканска природа, непредвидима, заредена с чудеса и превратности, горещия темперамент на латноамериканеца, мрачното мълчание на индианеца, някогашен създател на процъфтяващи империи, сложното историческо съзнание, в което са се преплели местното и чуждото, миналото и настоящето.

Eсето „За магическото реално в Америка“, служещо за пролог към магически-реалистичния му роман „Царството тук на земята“ (1949) е текстът, в който Карпентиер най-открито представя своите преосмислени естетически принципи след скъсването си с европейския сюрреализъм. С времето този пролог се превръща в основополагащ текст, и дори в манифест на новото латиноамеликанско повествоние. Карпентиер пише: „Латиноамериканецът се завръща към своя собствен свят и започва да разбира много неща“ (Carpentier in Zamora & Faris 1995: 83, прев. мой). По-нататък Карпентиер пояснява през собствения си опит: „Видях възможността да се установят някои синхронизми, Американски, повтарящи се, вечни, сързващи това с онова, вчера с днес. Видях възможността да бъдат пренесени на нашите собствени ширини някои европейски истини“ (Carpentier in Zamora & Faris 1995: 84, прев. мой). Карпентиер нарича феномена, на който за пръв път става свидетел в Хаити и по-късно в своята родна Куба *lo real maravilloso –* „магически реалното“ – определяйки понятието, което е измислил като естетическа категория, свързана с, но различна от сюрреализма в известни критически отношения, които той излага в предговора.

В драматичния си преход от сюрреалистичното „чудесно“ (*le merveileux*) към собственото си „магически реално“ (*lo real maravilloso*) усещане на латиноамериканската дийствителност, Карпентиер на практика пренася, не без конфликт, сюрреалистичната „върхова точка“ на не-противоречието в хетерогенния испано-американски географски, културен и социално-политичеси контекст. Подтикнат от националистично подхраненото си желание да преоткрие през собствения си поглед на латиноамериканец земята, която Европа преди стотици години е открила и нарекла „Новия свят“, за да го подчини и цивилизова с насилие, Карпентиер, както отбелязва неговия биограф Роберто Гонзалез Ечевария, предприема „търсене на произхода, преоткриване на историята и традициите, изграждане на автономно американско съзнание, служещо за основа на една литература, която е вярна на Новия свят“ (Echevarría 1977: 107, прев. мой). Ако някога е наричал сюрреализма най-важното литературно явление след Рембо, сега Карпентиер остро го атакува, което до голяма степен допринася за негативното или амбивалентното отношение към сюрреализма от страна на много лаиноамерикански писатели. Но дори в отричането на сюрреализма в полза на националистичния му проект, целящ да отграничи историческата и културната специфика на Куба*,* Карпентиер на практика го документира в един от най-представителните текстове на латиноамериканската литература.

\* \* \*

Сложната история на магическия реализъм е съпътствана от динамично и постоянно растящо теоретично поле. Уважавани теоретици в областта на магическия реализъм днес признават съществуването на повече от един термин, който се свързва с жанра, като правят уговорката, че термините често пъти са объркващи, неясни и подлежащи на дебатиране, което се дължи, както Меги Ан Бауърс уточнява, на тяхната сложна еволюция, на широкия им смислов обхват, както и на различните варианти на превод. Но, независимо че термините, асоцииращи се с магическия реализъм преминават през множество различни и често пъти коренни промени на значенията, тяхната гъвкавост и адаптивност се дължи, както уточнява Бауърс, на „способността им да изразяват специфично отношение към не-научни и не-прагматични възгледи в свят, който изцяло е повлиян от науката и прагматизма“ (Bowers 2004: 4, прев. мой). Въпреки че магическият реализъм общоприето се свързва с региона на Латинска Америка, където тази естетика процъфтява в най-мащабни размери и там са написани едни от най-представителните текстове на жанра, идеята, че магическият реализъм принадлежи към определен географски регион според Бауърс би била погрешна, тъй като преди всичко това е наративен модус или начин на мислене в най-широкия му смисъл, и следователно понятието не би могло да се „затвори“ в една-единствена географска локация (Bowers 2004: 32-33, прев. мой). Общата характеристика, която обединява текстовете на магическия реализъм е, че всички те „разказват историите на онези, които са в маргиналията на политическата власт и влиятелното общество“, всички те са написани от „перспективата на лишените от политическа и културна власт“ (Bowers 2004: 33, прев. мой). Меги Ан Бауърс очертава три основни периода, бележещи развитието на магическия реализъм: първият период протича в Европа, или по-скоро в Германия през 1920-те, вторият период – в централна Америка през 1940-те, а третият период започва след 1955 г. в Латинска Америка. Всичките три периода са свързани с ключови фигури в литературата и изкуството, които в определени моменти играят важна роля в развитието на магическия реализъм от Европа към Латинска Америка и към останалата част на света.

Съвременните теоретици на магическия реализъм единодушно споделят виждането, че корените на магическия реализъм трябва да бъдат търсени в европейския модернизъм и авангард на 1920-те, който далеч предхожда настъпването на латиноамериканския литературен „бум“ през 1960-те. В своето въведение към най-четеното и обсъждано теоретично издание на магическия реализъм, Лоис Паркинсън Замора и Уенди Фарис посочват две фигури, които „са станали основни в теорията и практиката на магическия реализъм“ (Zamora & Faris 1995: 7, прем. мой): германският критик на художествени произведения, историк и фотограф Франц Рох (1890–1965) и кубинският писател, есеист и музикиколог Алехо Карпентиер (1904-1980). Въпреки различните им теоретически и критически перспективи, Рох и Карпентиер „споделят общото убеждение, че магическият реализъм определя позиция на повторно преразглеждане на жанровите практики и средствата, които са били в сила във времето, когато всеки от тях е живял; всеки от двамата използва концепта, за да каже какво открива като антидот срещу съществуващите вече изчерпани форми на изразяване“ (Zamora & Faris 1995: 7, прев. мой).

Днес мнозинството учени в областта на магическия реализъм, между които Замора и Фарис, Амарил Чанади и Сеймур Ментон са стигнали до консенсус, че най-първият от термините, приложими към жанра, *Magischer Realismus*, е въведен от Франц Рох като алтернатива на експресионизма по време на Ваймарската република. През 1925 г. в книгата си *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* („След експресионизма: Магически реализъм: Проблеми на най-новата европейска живопис“). Обсъждайки позицията на обекта в пост-експресионистичната живопис в Европа през 1920-те, Рох се фокусира върху един нов стил в изобразяването, чието развитие той проследява по времето на Ваймарската република – стил, който се опитва да улови странното, загадъчното, необичайното в материята зад фасадата на ежедневната действителност. Чрез новия термин, който Рох издига като реакция срещу експресионизма, той има за цел да извлече усещането за магическото от обикновения свят, да накара художника и зрителя да видят предметите по нов начин, който ги превръща в странни и фантастични. Този алтернативен поглед към баналната реалност, размиващ границите между въображението и външния свят, е ключов също и за сюрреалистите, които търсят начини да изразят подсъзнанието. В действителност, Рох по това време е бил запознат с влиянията на психоаналитичните теории на Фройд и Юнг върху сюрреалистите и е вярвал, че може да окуражи художника да въплъти всичките тези идеи за сложния вътрешен свят на човека при представянето на обектите от материалния свят в живописта. Рох предвижда за своята нова естетика улавянето на мистериите на човешкия микрокосмос, правейки ги осезаеми при близкото наблюдение на обектите. Визията на Франц Рох в голяма степен се доближава до поетичното отношение на сюрреалистите към реалността, според което поетът или художникът вижда кореспонденциите между видимото и невидимото по интуитивен начин.

Концептът на Франц Рох за магическия реализъм в живописта на XX век и сюрреализмът често пъти са обърквани поради това, че и двете явления изследват алогичните и нереалистичните аспекти на човешкия опит. Голяма част от това объркване, пояснява Меги Ан Бауърс, се дължи на факта, че магическият реализъм на Франц Рох се развива заедно с и е съвременен на сюрреализма, който се радва на по-голям успех и получава по-широко разпространение. Бауърс признава, че са налице значителни сходства между двете течения, като например желанието да се представят скритите аспекти на вътрешния живот в изкуството, да се намери ново решение за човека и неговия свят след войната, да се хармонизират протворечията и парадоксите. Бауърс също така подчертава факта, че на по-късен етап, когато магическият реализъм се развива в Латинска Америка, магическите реалисти, и по-специално Алехо Карпентиер, който дава своята нова дефиниция на термина от гледната точка на родната си латиноамериканска действителност, са „повлияни от Рох и от сюрреалистите“ (Bowers 2004: 13, прев. мой).

През 1990-те години, с интернационализирането на магическия реализъм, се появяват множество нови теории, основно под влиянието на развиващите се полета на културните и постколониалните изследвания. Основната публикация в англофонския критически дискурс върху магическия реализъм е спомената вече антология на Лоис Паркинсон Замора и Уенди Фарис от 1995 г. *Magical Realism: Theory, History, Community* („Магическият реализъм: теория, история, общност“). Книгата за първи път разглежда магическия реализъм като международно явление, предлагайки нови преосмисляния на жанра в по-широкия контекст на посмодернизма и постколониализма. Включваща най-разнообразни теоретични подходи и критически перспективи, колекцията обединява текстове от различни географски, политически и културни контексти – от Европа през Азия, Северна и Южна Америка до Карибите, Африка и Австралия. Една от силните страни на антологията на Замора и Фарис е, че представя в паралел основополагащите текстове на магическия реализъм – на Франц Рох, Алехо Карпентиер, Анхел Флорес и Люис Леал. В антологията Замора и Фарис посочват романа „Възлюбена“ на Тони Морисън като един от най-представителните текстове на магическия реализъм.

Днес редица важни художествени произведения, написани в различни региони на света, могат да бъдат поставени под рубриката „магически реализъм“. Тези творби се обединяват в осъзнатите си усилия да се отклонят от ограничаващите канони на литературния реализъм и неговите традиционно установени йерархични модели и да дадат една алтернативна и по-малко хегемонна интерпретация на действителността. Най-новата критика вижда необходимостта да се отчетат връзките и областите на влияние в един мултикултурен сценарий. Съвременният учен Хосе Давид Салдивар, който смело пристъпва към интернационализирането на полето на американските изследвания и националните културни наративи, проследявайки техните транс-американски източници и влияния, премества дискурса за магическия реализъм отвъд ограничаващите конструкции на идентичността и традицията. Салдивар застава зад тезата, че латиноамериканският бранд на магическия реализъм оказва специфично влияние върху северноамериканските етнически автори, така както повлиява и писателите от Третия свят. За Салдивар творбите на Габриел Гарсия Маркез поставят на преден план устното изразяване на маргиналните култури и наблягат на колективния анти-официален език на фолклорния свят, като по този начин подриват официалния режим на истината.

Плеяда от признати съвременни учени, между които Хоуми Баба, Бренда Купър, Елек Бьомер, Стивън Слемон, Танер Кан, Меги Анн Бауърс, Анн Хегерфелд и др. разглеждат магическия реализъм като подходящ израз на постколониалния опит и в по-общ план на анти-хегемонните гледни точки. Тези учени виждат естествената взаимовръзка между формалните/естетическите характеристики на жанра и неговата културна и идеологическа функция като художествено средство. В тази рамка, магическият реализъм може да бъде разглеждан, както Танер Кан убедително казва, като „деколонизиращ агент, който дава глас на потиснатите и безмълвни общности“ (Can 2015: 10, прев. мой).

Преди магическият реализъм да се обособи като самостоятелен жанр и постколониалният дискурс да придобие широка популярност, европейските авангарди отдавна вече са издигнали в привилегироана позиция гледната точка на културния „друг“. Смесицата на древно и модерно, минало и настояще и оцеляването на „примитивните“ култури в условията на модерността са ключови за сюрреалистите. Възприет от Бретон като изразител на алтернативната на буржоазната рационалност гледна точка, митът се превръща в желания „друг“ в по-късните му текстове. Митът става основен за сюрреализма, тъй като чрез него той се противопоставя на принципите на реалността и защитава нерационалната, непрагматичната, неутилитарната сфера на въображението. Търсенето на алтернативни значения също така е свързано и с интереса на сюрреалистите към не-западните системи на вярване, арт форми и предмети, за което свидетелстат етнографските им колекции от Океания, Африка и Америка, много от които са били открити на парижките улични пазари. Проследявайки историята на протестите на сюрреалистите срещу европейския колониализъм в книгата си *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean* (1996) („Отхвърляне на сянката: Сюрреализмът и Карибите“), Майкъл Ричардсън отбелязва, че „изгнанието на толкова много сюрреалисти в Америките по време на Втората световна война несъмнено ги е накарало да поставят под въпрос своята собствена култура, пораждайки в тях чувствителност към другостта, отчуждението и връзките с другите култури“ (Richardson 1996: 22). Анализите на Ричардсън позволяват едно по-сложно и нюансирано навлизане в постколониалния дискурс, отчитайки от една страна ролите на бившите колонизирани общества върху развитието на сюрреалистичната мисъл в Европа, а, от друга ефектът, който сюрреализмът е оказал върху разбиранията на тези общества за собствените им култури.

Много съвременни учени разглеждат културните продукции на модернизма и авангарда като сложен процес на колаборация, в която западните и не-западните културни модели стават взаимно конститутивни. Ако не-европейските и не-белите артисти и писатели в условията на потисничество черпят от техниките за дислокация и децентриране, които отличават авангардите, то, както ни уверява изтъкнатата пост-колониална критичка Елек Бьомер, би било погрешно да се приеме, че тяхната връзка с културните движения, произлизащи от центъра, е просто деривативна. Участието на културния „друг“ в авангарда и борбата му за себеизразяване поставят множество предизикателства пред евроцентристката културна хегемония. Не-европейските модернисти преработват през призмата на своя собствен исторически и културен опит, белязан от фрагментация и отчуждение, готовите модели, като създава нови хибридни смесици, които модернизмът цени. Налице е свързваща ситуация, както уточнява Бьомер, между модернистката криза на значенията, изчерпването на установените единни модели на мислене и последвалия широк интерес към „другите“ култури от една страна и, от друга, колониалните националистични борби за намиране на прогресивни и обещаващи литературни гласове. Нещо повече, заниманията на колониалните автори и на авторите със смесен културен произход с алиенацията и фрагментираната или изгубена идентичност кореспондира с недоверието на самите метрополни модернисти към универсалните системи и монолитните теории на собствената им култура. Писателите на двадесети век масово са обединени от споделения опит на изгнанието, откъсването от корените, изолацията, фрагментацията, урбанистичната дезориентация и пр. Всички тези примери показват една обща екзистенциална ситуация както за писателите от метрополията, така и за тези от периферията. Тъй като модернизмът официално е описан като метрополен и евро-американски феномен, това описание, както ни предупреждава Бьомер, затъмнява приносите на бившите европейски колонии към модернисткото изкуство и литература.

Редица нови изследвания се фокусират върху ролята на африканската културна диаспора за изграждането на новите естетически и идейни парадигми в модернизма и авангарда. През 2009 историкът Робин Кели и поетът-сюрреалист Франклин Роузмонд компилират антологията *Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora* („Черно, кафяво и бежово: сюрреалистични текстове от Африка и Диаспората“), оценена от международната критика като най-изчерпателната колекция до днес, документираща широкото участие на интелектуалците, писателите и артистите от африкански произход в международното сюрреаистично движение. Книгата е част от колекията *The Surrealist Revolution Series* и се фокусира върху неизследваните аспекти на сюрреалистичното движение, представяйки текстове и кратки биографични очерци на десетки чернокожи писатели, поети и музиканти, чиито лични истории и творчески проекти се вписват в голямата история на международния сюрреализъм. По своя замисъл колекцията представлява пространна историко-географска и културна карта, оживена от места, географски региони, континенти, градове, хора, дати, събития и автентични текстове или техни преводи, в които се срещат афро-диаспоричната култура и метрополния сюрреализъм, за да отворят нови хоризонти към онова, за което сюрреализмът винаги се е застъпвал: „свобода, бунт, любов, хумор, игра, креативност, неподчинение и дива природа“ (Rosemont & Kelley 2009: 5, прев. мой). В уводната част авторите излагат основната предпоставка в книгата: сюрреализмът като жив наследник на революционните традиции в поезията още от самото си зараждане се отклонява от доминиращите модели на мислене и поведение. Той отхвърля устаноения ред и всички форми на потисничество, изключване, расови предразсъдъци, и други несправедливости. „Духът на солидарността“, както настоява Роузмонт, е същността на сюрреаизма, който, за разлика от множесто артистични и литературни клики или политически секти, задушени от собстените си тесногръди догми, винаги е окуражавал и давал пример за отвореност към всякакви различия. Сюрреализмът е противоположното на бюрокрацията, конформизма, империализма и евроцентризма. Докато по-старите авангардни течения имат кратък живот, то сюрреализмът не само не умира в продължение на повече от осем десетилетия, но „се радва на глобално възраждане през новото хилядолетие“, пише Роузмонт, изброявайки местата, където днес дълготрайно установени творчески групи продължават да работят за него – „Париж, Прага, Амстердам, Чикаго, Мадрид, Лондон, Лийдс, Стокхолм, Сао Пауло“ – и градовете, в които множество новосформирани групи са активни – „Атина, Лисабон, Сантяго де Чили, Буенос Айрес, Портланд, Орегон, Сейнт Луис, Мисури“ (Rosemont & Kelley 2009: 4–5, прев. мой). Поставяйки многократно префикса „анти-“, Роузмонт изтъква множеството опозиции, които сюрреализмът изгражда по отношение на репресивните механизми, дейстащи в обществото: анти-бюрократичен, анти-евроцентристки, анти-империалистичен, анти-догматичен, анти-конформистки, анти-капиталистически – сюрреализмът винаги се е отклонявал от хегемонните модели на доминиращата култура. В своето разграничаване от властващите системи на потисничество и експлоатация в света, сюрреализмът както пише Бретон във „Въведение към един трети манифест на сюрреализма или не“ (1942), застава на страната на малцинството, което e „непрекъснато обновяемо и действащо като лост“ с всяка своя нова програма, насочена към „по-голяма еманципация на човека“ (Бретон 2000: 122). Поставяйки диалога с малцинствата по света като приоритетен за сюрреализма, Бретон споделя голямата си амбиция „да му остав[и] [на това непрекъснато обновяемо общество] след себе си безкрайно предаваемото теоретично чувство” (Бретон 2000: 122). В този смисъл проектът на Роузмонт и Кели да впишат гласовете на африканската диаспора в историята на сюрреализма е реализация на едно от големите завещания на Бретон.

Антологията *Black, Brown, & Beige* започва с историята на първите чернокожи сюрреалисти и завършва с последните тенденции в развитието на международния сюрреализъм в наши дни, като в послеслова си Робин Кели обръща специално внимание върху желаното от сюрреализма бъдеще за човека. В основата на историята на „чернокожия сюрреализъм“ е движението „Негритюд“, чието развитие книгата проследява, връщайки се назад в годините, когато група студенти от Мартиника, следващи във Франция, водени от Етиен Леро, създават гупата, манифеста и вестника на своята *Légitime Défense* („Легитимна защита“). Започвайки от Мартиника с Етиен и Ива Леро, Еме Сезер, Симон и Пиер Йойот, Морис Куитман и Жул Монро, историята на невидимите сюрреалисти минава през Ямайка с Клод МакКей, и стига до Куба с Хуан Бреа и Мари Лоу, и още по-далеч до Тринидат със Си.Ел.Ер. Джеймс. По време на престоя си в Мартиника Бретон влиза в жив контакт с репресивния колониален контекст. Скоро след това поезията на Еме Сезер, текстовете на Сюзан Сезер и репродукциите на Уифредо Лам, както и важни бележки от „Тропици“ започват да се появяват в публикации на сюрреалистите в големите световни столици Ню Йорк, Лондон Сантяго де Чили, Хавана или Кайро. Според картата на Роузмонт и Кели сюрреалистичинят дух достига до такива отдалечени места като Хаити, Доминика, Тринидат, Пуерто Рико, Бразилия, Гуйана, Колумбия, Египет, Мароко, Тунис, Алжир, Сенегал, Конго, Мозамбик, Ангола, Мадагаскар и Южна Африка, като в същото време всеки местен поет и артист добавя своята индивидуалност към огромното множеството, което съставя облика на международния сюрреализъм.

Специално място в *Black, Brown, & Beige* е посветено на момента, в който сюрреализмът стига до Съединените Америански Щати, където се слива с духа на протеста на Движението за граждански права и Блек артс движението. Началото на навлизането на сюрреализма в САЩ между 1930 и 1950 г. се сързва с такива важни фигури като Ричард Райт, Зора Нийл Хърстън, Фентън Джонсън, Джордж Хериман, Джийн Тумър, Ралф Елисън или Ръсел Аткинс. Между многото чернокожи писатели и поети-модернисти, Ричард Райт е определен от Роузмонт и Кели като първия американски и афро-американски сюрреалист, който след посещение на огромната изложба „Фантастичното изкуство, Дада и Сюрреализмът“ през 1937 г. „признава сюрреализма като революционен метод на познание, начин на разрешаване на сковаващите противоречия, на виждане на нещата като цели и променящ света“ (Rosemont & Kelley 2009: 195, прев. мой). Райт се впуска в изучаването на връзките между сюрреализма и джаза, и по-скоро между сюрреалистичния автоматизъм (в писането и рисуването) и джазовата импромизация (Rosemont & Kelley 2009: 195, прев. мой). Зора Нийл Хърстън дълго време е признавана за основна фигура във всичко, което се свързва с *New Negro* движението, Харлемския ренесанс, ерата на джаза и в по-късните години с женското писане и постмодерната антропология, е важна „вдъхновителка и предтеча“, както я определя френският сюрреалист Ги Дюкорне в своето изследване на сюрреализма в САЩ (Rosemont & Kelley 2009: 194, прев. мой). През 1930 г. тя написва шест впечатляващи статии за сюрреалистичната *Negro Anthology* на Нанси Кунард. Джийн Тумър, поет включен в много антологии, е най-известен с произведението си *Cane* („Тръстика“) от 1923 г., ориентирано към имагизма и кубизма. Според Роузмонт най-големият принос на Тумър към сюрреализма е малката колекция от измислени афоризми, посветени на „моите приятели в и около Чикаго“ (Rosemont & Kelley 2009: 213, прев. мой). Големият писател и критик Ралф Елисън също споделя сюрреалистичната мисъл и идеята за „чудесното“, което проличава в неговите есета. Ако десетилетието на 1950-те може да се приеме за най-подчертано анти-сюрреалистичния период в американската история, свързан със „систематично пренебрегване и враждебност, стигащи до известен род преследвания“, (Rosemont & Kelley 2009: 219, прев. мой), двете основни фигури, които се свързват с това десетилетие са поетите Тед Джоунс и Боб Кауфман. Познат с известното си мото „Джазът е моята религия и сюрреализмът е моята гледна точка“, Тед Джоунс артикулира сюрреализма като „като повече от начин на писане и рисуване“, чиито цели включват „пълно освобождаване на въображението и радикална социална промяна“, „голяма морална революция“ (Rosemont & Kelley 2009: 220, прев. мой). В манифеста му „Време е“ (1961) хуморът е централното послание. Подривният и провокиращ смях на сюрреалистите се излива и от „Абомунисткия манифест“ (1959) на Боб Кауфман, в който поетът отправя остра критика към консуматорското общество, правителстото, милитаризма, Холивуд, алчността, фанатизма и останалите форми на авторитарност и експлоатация (Rosemont & Kelley 2009: 225, прев. мой).

Роузмонт и Кели отреждат дълги страници на екзалтираното десетилетие на 1960-те, когато сюрреализмът посреща идването на Блек Пауър и Блек Артс движенията и когато „неизброими свързани саги“ се случват, прекрачвайки границите на расата, класата, пола и нацията (Rosemont & Kelley 2009: 237, прев. мой). Вдъхновено от тълпата от прогресивни лидери, включващи Малколм Екс, Мартин Лутер Кинг, Роза Паркс, Джеймс Форман, Роберт Уилямс, Макс Станфорд, Тед Джоунс и Боб Кауфман, поколонието на „хипитата“ събира в едно всички възрасти и цветове на кожата, за да отхвърли установените институции и да се противопостави на ядрените опити и на войната във Виетнам. Хипитата казват „да“ на културата на новия джаз, борбата за граждански права, африканската независимост и кубинската реолюция. Гледайки на доминиращата култура като покварена, те прегръщат недоктринарната идеология, издигаща мира, любовта, личната свобода, сексуалното освобождение и приемат алтернативните форми в изкуството като начин на живот. Малко историци обаче, както отбелязат Роузмонт и Кели, отчитат „стимулиращата роля на сюрреализма в новата културна и политическа атмосфера, но не може да се заобиколи фактът, че международният сюрреализъм процъфтява през това десетилетие, както и след него“ (Rosemont & Kelley 2009: 237, прев. мой). Ако голямата част от историографията на периода е била „обсебена“ от бялата Нова Левица, бялата хипи сцена, белите рок звезди и поп културата, за Роузмонт и Кели основната дижеща сила на всичко голямо и трайно през 1960-те е Движението за граждански права.

През голямото десетилетие на 1960-те поетичните експерименти и смелите авантюри на сюрреалистите в територията на въображението, звучните им лозунги „отекват по множесто начини в съзнанията на толкова различни Блек Артс активисти като Амири Барака, Лари Нийл, Джейн Кортез, Сесил Тейлор, А.Б. Спелман, Ернест Ален, Джеймс Спейди, Ишмаел Рийд, Аарон Питс, и без съмнение много други“ (Rosemont & Kelley 2009: 239, прев. мой). Всички тези фигури се появяват във вангарда на американската култура, но много малко се знае за техния интерес към сюрреализма. Въпреки че терминът „сюрреализъм“ се появява рядко в публикувани дискусии и дебати върху черната естетика и новата черна поезия, той е важна част от културния микс, както уточнява Роузмонт (Rosemont & Kelley 2009: 239, прев. мой).

Амири Барака, който като Лерой Джоунс получава международно признание на „бийт“ поет, участва в множество политически каузи и движения. Интересите му към авангарда и към дадаизма са оказали силно влияние в поезията му и са широко дискутирани. В стиховете на Амири Барака фрагментациите, съпоставките, ономатопеята отразяват модернистките техники, чрез които той дава израз на устното слово и на емоциите. Барака става водещият защитник и теоретик на Блек артс естетиката. По-малко известен е интересът на Барака към сюрреализма, който се разкрива в неговата „Автобиография“ от 1984 г. Онова, което интригува Барака по отношение на сюрреализма, пише Роузмонт, „не [е] само неговата поезия, но също и преди всичко летливата смес от поезия и революция, думите, които ста[ват] на практика доживотното мото на Барака“ (Rosemont & Kelley 2009: 240, прев. мой). В есето си “Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist” (1988) Барака вписва авангардния блек артс писател Хенри Дюма в жанр, който той нарича *Afro-surreal expressionism* („афросюрреален експресионизъм“). Наред с Хенри Дюма Барака включва в този жанр и имената на Зора Нийл Хърстън, Джийн Тумър и Тони Морисън в литературата. В живописта примерите му сочат към Джейкоб Лоурънс, Винсент Смит и Ромаре Биърдън, а в музиката – Дюк Елингтън, Телониъс Монк, Джон Колтрейн и Сън Ра. Концептът *Afro-surreal expressionism*, който Барака създава, за да опише творчеството на Хенри Дюма, дава основата на една нова културна и литературна естетика, позната днес като *Afro-Surrealism* („Афро-Сюрреализъм“). Афро-сюрреализмът се заражда в отговор на межународния сюрреализъм, за да отрази преживения опит на африканската диаспора. Афро-сюрреализмът практикува и включва в себе си музика, поезия, фотография, филмография и визуални изкуства. Идеята на Барака, че миналото постоянно преследва настоящето е ключова за Афро-сюрреализма. Чудният афро-сюрреален свят със своята смесица от устни говори, история, призрачни появи и подсъзнателни желания, критически преподрежда западната реалност и открива нови потенциали за освобождаване. Афро-сюрреализмът се оформя като самостоятелно движение в литературата и изкуството малко след като писателят, артист и куратор Скот Милър публикува своя „Афро-сюрреален манифест“ (*Afro-Surreal Manifesto*) през 2009 година. До този момент телминът на Амири Барака *Afrosurreal expressionism* се използва само в тесните рамки, които му задава Барака, за да опише работата на Хенри Дюма. През 2009 г. Скот Милър със съгласието на Барака съкращава термина до *Afrosurreal* (без *expressionism*), като по този начин разширява значението му. „Афро-сюрреалният манифест“ на Скот Милър издига невидимия свят, природата и миналото като основни ценности за афро-сюрреалистите. Ако „афро-сюрреалното“ е насочено към живота в настоящето, то “възвръща култа към миналото”, за да „се преразгледат старите начини с нови очи“, усвоявайки „символите на робството от 19 век, като Кара Уокър и колониалните семволи от 18 век, като Йинка Шонибеър“; въвежда отново „лудостта“ като „изпитание от боговете“ и признава „възможностите на магията“; използва „прекрачването като единствения легитимен начин за подриване, и хибридизацията като форма на неподчинение“, видяно в „колажите на Ромаре Биърдън и Уангечи Муту, прозата на Рийд и музиката на Чикагския Арт Ансамбъл и Антипоп Консърциума“; „деформира реалността заради емоционалното въздействие“, както фикционалните тактики на Уолтър Бенямин показват; стреми се към „рококо: красивото, чувственото и причудливото“, като „се обръщ[а] към Сън Ра, Тони Морисън и Гоустфейс Кила. Поглежд[а] към към Кехайнда Уайли, чието наблюдаване на мъжкото черно тяло се отнася до цялото изкуство и култура: ,Няма обективен образ. И няма начин обективно да се види самия образ’” (Miller 2013: 116). Афро-сюрреализмът „отхвърля мълчаливото подчинение, което характеризира съществуващите роли на афро-американците, американците от азиатски произход, латиносите, жените и хомосексуалистите. Единствено чрез смесването, комбинирането и кръстосаното общуване между тези предполагаеми класификации може да има надежда са освобождаване“ […] (Miller 2013: 116). Манифестът на Скот Милър разграничава термина „афро-сърреално“ от ортодоксалния европейски сюрреализъм, от негритюда, както и от афро-футуризма. Това свидетелства за все по-сложното и нюансирно усвояване и развитие на продълженията на сюрреализма в условията на посмодерността, постколониализма, маргиналността и диаспорите, от които се пораждат множества нови и нови концептуални пространста и структури, коват се по-тесни или по-широки понятия, неминуемо отварящи полета за дебати и подлежащи на бъдеща теоретизация.

1. **Преглед на критическата литература: изследователски перспективи и спорове в полето на изследванията на Тони Морсън**

Малко живи автори са получили признанието на критиката и читателското одобрение в степента, в която ги е получила Тони Морисън. Днес, след близо петдесет години писателска дейност, Морисън е заела своето заслужено място в литературата на САЩ и на света. Дългогодишните й занимания с въпросите на расата като важен фактор в историята, културата и ежедневния живот на афро-американците поставят Морисън като ключова фигура в преосмислянето на понятието „маргинално“. Това понятие, което в съвременните социални и хуманитарни науки се свързва с идеята за съществуането на границата на дадено общество, е важно за развитието на съвременните теории, поставящи под въпрос установените стереотипи и властови позиции. Важно е да се отбележи, че Морисън се появява като публична фигура през 1960-те – време на големи социални и културни промени, което, както отбелязва Линда Хътчън в своя забележителен теоретичен труд „Поетика на постмодернизма“ (1988), поставя на преден план много от проблемите, които ще се свържат с постмодернизма, и по-специално с отдръпването от центъра, оценяване на локалното, периферното, екс-центричното.

Както Дейвид Мидълтън отбелязва, текстовете на Морисън винаги са били „поле на спорове“, както за общия читател, така и за академичните кръгове. Резултатът от това е едно „невероятно разнообразие от интерпретации“ (Middleton 2000: ix) и впечатляващо огромен корпус от критически текстове, съпътстващи творчеството на Морисън. Фикциите на Морисън са непрестанен процес на експериментиране с текста и всеки индивидуален роман отваря отделно поле за изследвания. Според Теса Ройнън критическото поле на Морисън винаги е било свързано с по-мащабните развития в теоретичните полета на расата, рода, сравнителните изследвания и др. Въпреки че всеки отделен изследователски или критически текст осветлява от различен ъгъл политиката, естетиката и метафизиката на авторката, един по-детайлен обзор разкрива кръг от припокриващи се предмети на изследване, които могат да бъдат обяснени с някои повтарящи се теми в нейното творчество. Тези повтарящи се теми произлизат от ангажимента на Морисън към афро-американската история, памет, идентичност, общност, музикални традиции, език и култура – теми, които се пресичат с по-широките проблеми на расата, класата, рода и останалите разделения в Америка.

Ролята на Морисън в процеса на създаване на специфични нови направления в американската литература е очевидна в нейните не-фикционелни текстове – есета, речи, интервюта, които тя щедро дава от 1971 г., когато работи като издател в *Random House*, до днес, когато заслужено е получила своето уважавано място в американската литература и култура.

В два важни текста, които са част от не-фикционалния корпус на Морисън – *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992) и “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature” (първоначално озаглавено “Canon Fodder”, тъй като сериозно се ангажира в дебатите за канона по това време) (1989) – писателката дава своя сериозен принос към дебатите за преразглеждането на канона в американската литература в края на 1980-те и началото на 1990-те години. В тези два текста тя представя своя критически и преосмислящ прочит на едни от най-важните канонични текстове в „класическата“ американска литература, като разкрива в тях присъствието на „африканизма“. Морисън се бори с конвенционалната употреба на термина „качество“, тъй като той систематично се свързва с превъзходството на западната бяла мъжка култура над другите цивилизации и разкрива как, парадоксално, западната култура, която претендираща да дава универсални дефиниции, в действителност „усвоява своите собствени ресурси от предхождащите я [други] култури“ (Morrison 1989: 2, прев. мой). Критическите текстове на Морисън отварят широко поле за по-нататъшни плодотворни проекти. Между тях, *Sapphira and the Slave Girl* in *Playing in the Dark,* поместен в колекцията от есета *Willa Carter’s Southern Connections: New Essays on Carter and the South* (2000), издадена от Анн Роминес; есето “Faulkner in Light of Morrison” на Пантрик O’Донел, част от колекцията *Unflinching Gaze. Morrison and Faulkner re-envisioned* (1997), издадена от Карол Колтермен, Стивън Рос и Джудит Уитенберг; иновативното постструктурално изследване на Люсил Фулц *Toni Morison: Playing with Difference* (2003); *Black and White Strangers: Race and American Literary Realism* (1993) на Кенет Уорън и др.

Цялостни и успешни прегледи на критическото поле върху творчеството на Тони Морисън вече са извършени. Много от критическите изследвания покриват в своите уводни глави основните подходи и перспективи, които вече са разгледани в предходни изследвания, като по този начин се наблюдава една приемственост в критическото поле на Морисън. Обхватен тематичен преглед на творчеството на Морисън предлага Джил Матюс в книгата си *Toni Morrison: Contemporary World Writers* (1998), която е част от иновативна серия, служеща за въведение към творчествата на съвременни автори от различни култури. Десетилетие по-късно, в *The Cambridge Introduction to Toni Morrison* (2013), Теса Ройнън предлага добре синтезиран и подреден хронологичен преглед на критическата рецепция върху Тони Морисън, без да включва последните й два романа *Home* и *God Help the Child*. Доста по-рано, в началото на века, Нанси Питерсън в своя увод към колекция от есета, озаглавена *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches* (1997), предлага разширена история на развитието на научното поле на Морисън, включваща най-ранните научни статии и есета като отговор към една нова белетристика. Прегледът на Нанси Питерсън дава основа за редица по-късни прегледи. Според Питерсън първите важни анализи върху творчеството на Морисън са напавени от група афро-американски интелектуалци през 1977 в зимното издание на списанието *First World*, посветено на развиването на форум върху културата на афро-американците. В своите прочити на първите романи на Морисън критиците Филип Ройстер (който пише върху *The Bluest Eye*)и Одет Мартин (върху *Sula*) я поставят редом с У.Е.Б. Дюбойс и Зора Нийл Хърстън, настоявайки Морисън да бъде разглеждана като афро-американска авторка, която произлиза от и развива афро-американската традиция.

Още когато дебютира като писателка 1970-те години с книгите си *The Bluest Eye* (1970)*, Sula* (1973)и *Song of Solomon* (1977) Тони Морисън бързо привлича интереса на академичните среди, елитните издателства, както и на широката публика. Първият й роман *The Bluest Eye* (1970), първоначално написан като разказ по повод на участието й в неформална група от писатели и поети в Хоуърд Юниверсити, е включен в списъка в новооткритата катедра за афро-американски изследания към *The City University of New York.* Романът *The Bluest Eye* става достояние на елитното издателство *Robert Gottlieb*, което впоследствие ще издаде повечето от романите на Морисън. Не дълго след като написва и издава втория си роман *Sula* през 1973, Морисън получава наградата *The National Book Award* през 1975 г*.* Третият й роман *Song of Solomon*, който излиза през 1977 г. й донася национално признание и наградата *National Book Critics Circle Award.*

През първите години на 1980-те фигурата на Тони Морисън привлича към себе си растящото внимание на литературната критика. Това се дължи, както обяснява Теса Ройнън, от една страна на комерсиалния успех на романа й *Song of Solomon* (1977) и от друга, на развитието на чернокожата феминистка критика. Десетилетието на 1980-те е повратен момент в афро-американската литература, когато се издига мощна кохорта от женски гласове, сред които изпъкват тези на Тони Морисън, Тери МакМилан и Алис Уокър. Тези гласове стават чуваеми и прокарват пътя на афро-американската женска традиция в писането. Романите на Тони Морисън от 1970-те и ранните години на 1980-те дават изобилен материал за изследвания в развиващото се ново поле на афро-американската феминистка критика. Един от забележитените примери, показващи включването на Морисън в афро-мериканския феминистки дискурс е есето на Барбара Смит “Toward a Black Feminist Criticism” (1978), признато от критиката за основополагащ текст, както за афро-американската феминистка литературна критика, така и за лесбийската литературна критика. В есето си Барбара Смит включва Морисън в традицията на чернокожите жени писателки, наред с имената на Зора Нийл Хърстън, Маргарет Уокър и Алис Уокър.

Сред паноплията от афро-американски феминистки текстове, представящи Морисън по това време, е и статията на Хортенз Спилърс “A Hateful Passion, a Lost Love” (1983), която отличава романа *Sula* като радикално отдръпване от традиционното представяне на женските персонажи в афро-американската литература, изградени от добродетели и патос. Спилърс разглежда *Sula* не като стилистична иновация, а като вписване в литературата на едно ново женско измерение, по отношение на което тя я поставя в корелация с героините Вири Уеър на Маргарет Уокър и Джейни Спаркс на Зора Нийл Хърстън, въпреки че всяка от тях дава свой индивидуален отговор на женския характер.

През 1980-те Морисън е включена като представителна авторка в редица литературни прегледи, посветени на чернокожите американски авторки, които все повече се доказват като важен ресурс за растящия корпус на афро-американската литературна критика. В *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976* (1980)*,* първата критическа монография върху афро-американските жени писателки, Барбара Крисчън включва пространна глава върху пърите романи на Тони Морисън *The Bluest Eye* и *Sula,* нареждайки името й заедно с имената на Паула Маршал и Алис Уокър като най-представителните между съвременните черни писателки, всяка от които е развила определена тенденция в американската литература. През 1983 г. Клаудия Тейт публикува своите разговори с четиринадесет чернокожи писателки, между които Тони Морисън, Мая Анджелоу, Тони Кейд Бамбара, Гуендолин Брукс, Ники Джовани, Одри Лорд, Гейл Джоунс, Соня Санчес, Алис Уокър, Маргарет Уокър и Шърли Анн Уилямс. Книгата включва биографиите на писателките и техните отговори на въпроси, от личния им живот до литературните техники и третираните проблеми в произведенията им. Считана за знаково критическо изследване в историята на афро-американската литература, колекцията *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation* (1984), съставена от поетесата Мари Eвънс, обединява творчествата на най-значимите афро-американски поетеси, писателки и жени-драматурзи от следвоенното поколение на Втората световна война, формирано под влиянието на Движението за граждански права, Блек пауър движението и Женското движение през 1960-те. Между писателките са включени имената на Тони Морисън, Мая Анджелоу, Тони Кейд Бамбара, Гейл Джоунс, Паула Маршал, Алис Уокър и Маргарет Уокър; между поетесите – Гуендолин Брукс, Люсил Клифтън, Ники Джовани, Одри Лорд, Каролин Роджърс и Соня Санчес; между драматурзите – Алис Чилдрес и самата Мари Eвънс. Колекцията помества и две есета върху Тони Морисън, както и нейното собствено есе: “Rootedness: The Ancestor as Foundation”.

Сред пороя от нови научни статии, последвали публикуването на *Song of Solomon* („Песента на Соломон“)(1977), един от най-значимите текстове, повлиял по-нататъшното развитие на научното поле на Морисън, “Self, Society and Myth in Toni Morrison’s Fiction” (1982) на Синтия Дейвис подлага на задълбочено обсъждане всички ранни фикционални текстове на Тони Морисън. В него Синтия Дейвис разглежда използването на мита в наративите на Морисън като подходяща стратегия в излагането на наблюденията й върху социума и изборите на отделния индивид вътре в него. Дейвис фокусира анализите си върху персонажите на Морисън около темата за „героичното“ отстояване на себеидентичността през гледната точка на френските екзистенциалисти, приемайки, че структурата на мита добре пасва на екзистенциалисткото търсене на свободата и идентичността. Основното твърдение на Дейвис е, че героите на Морисън се движат между два полюса - „свободния героизъм и детерминираната роля“ (Davis 1982: 341, прев. мой), или между търсенето на собствена идентичност и пропадането в конвенционалните образи. Първото имплицира героичния модус, докато второто е „лошата вяра“ (термин, който Дейвис заимства от Сартър), позволяваща други субекти да диктуват идентичността. Изследването на Дейвис поставя на преден план сложните отношения между обект и субект, действащи в социума и между отделните индивиди, различното отношение към „Другия“ или „Третия“, както и различните избори, които героите на Морисън правят, моделирайки своята идентичност – някои от персонажите на Морисън се поддават на доминиращата властова система и стават обекти, докато други, като Милкман в „Песента на Соломон“, се стремят към идеала за свобода по смисъла на Сартровото разбиране за екзистенциалния герой, отказвайки да приемат фалшивите образи на „лошата вяра“. В края на статията си Дейвис отправя критика към Морисън, която изглежда добре поставена в контекста на процъфтяващия афро-американски феминизъм – явява се друга сфера, в която Морисън трябва да приложи митическите си преобразявания, а именно сферата на рода. Както Дейвис пояснява, Морисън показва тенденция към представяне на женските персонажи по-скоро като жертви, като съпричастни разказвачи или като „свободни“ аутсайдери, но когато настъпи моментът на митическото осъществяване, тя създава мъжки герои. Дори героинята Пилат, която се проявява като „герой“, в действителност произлиза от и служи за продължаване на мъжката генеалогична линия. Във финалните редове Дейвис припомня известните думи на Симон дьо Бовоар, които резюмират ситуацията на жените в бавно променящото се патриархално общество: жените „все още бленуват чрез бляновете на мъжете“ (Beauvoir qtd. in Davis 1982: 340, прев. мой).

Още едно значимо изследване в полето на Морисън, силно повлияно от феминистката критика през 1980-те , което излиза през същата година, в която Синтия Дейвис публикува своето есе, е статията на Сюзън Уилис “Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison” (1982). Изследването на Сюзън Уилис поставя на преден план метафоричния език на Морисън, който е подчинен на нейната стратегия да отхвърли алиенацията и да даде една нова визия за съществуването на алтернативен социален свят. В него „другостта“ не е продължение на доминиращата гледна точка в расисткото буржоазно общество, а е позиция, която „позволява преобръщането на властта и трансформира онова, което някога е било възприемано откъм външната страна [...].“ (Willis 1982: 40–41, прев. мой). Историцизиращият подход, който Уилис прилага в прочита си на ранната проза на Морисън също се оказва ключов за авторката. Разбирайки „funk“ (термин, който Уилис заимства от първия роман на Морисън, *The Bluest Eye*) като „нищо друго, освен нахлуването на миналото в настоящето“ (Willis 1982: 41, прев. мой), Уилис изследва от перспективата на социалния и историческия материализъм фигуративните стратегии, чрез които авторката развива сложните социални и психологически аспекти, характеризиращи живия опит на прехода в модерната афро-американска история. Критичката се фокусира върху добре овладения от Морисън метод за използване на метафората като средство да изрази връщането към културните корени, но не в смисъла на носталгия към миналото, а като необходим процес в справянето с историческия преход. Оттам основният въпрос, който стои в сърцето на Морисъновия наратив е, както го определя Уилис: „как да се запази афро-американското културно наследство, веднъж щом връзката със селския Юг е изтъняла с отдалечаването и смяната на поколенията“ (Willis 1982: 34, прев. мой). Уилис определя прозата на Морисън по-скоро като утопична, тъй като тя съпоставя и противопоставя своята визия за „социална форма на свобода, богата на човешко разбиране и обич“ (Willis 1982: 38, прев. мой) на социалната идеология на доминиращото буржоазно общество в условията на капитализъм, която премахва различията и довежда афро-американеца, и в частност чернокожата жена, до емоционално и сетивно вцепенение, самоотричане и психологическа алиенация. Наред с това Уилис изследва начините, по които Морисън наблюдава черно-бялата културна динамика в отношенията между индивидите и резистентността на афро-американската култура по отношение на бялата културна хегемония. Като утопичен автор Морисън предлага две нива на прочит, както наблюдава Уилис. Едното ниво показва желанието на Морисън да направи читателя съпричастен към отчуждените и парализирани от репресивните социални сили герои. В този случай тя използва разнообразие от метафори на социалното отчуждение, като липси, деформации, само-осакатяване и пр., функциониращи като белези на различието, но и като превъплъщения на освобождаването от нормите. На едно по-дълбоко ниво, Морисън представя алтернатиен социален свят, в който възстановяването на сетивността минава през завръщането към миналото. Докато Синтия Дейвис се обръща към модерната френска литературна традиция през погледа на френския екзистенциализъм, който издига абсолютната автономия и свобода на личността в обществено-историческия процес, Сюзан Уилис също подхожда в анализите си към френската традиция, но не от гледна точка на философията и политиката, а по-скоро на нивото на естетическите категории. Дейвис започва изследването си с психологически анализ на пасаж от първия роман на Морисън, *The Bluest Eye* (1970), в който тя асоциира нахлуването на „фънка“ в настоящето на героинята Поли Брийдлъв с поетиката на сюрреализма. Съотнасяйки чувственото удоволствие, олицетворено от дъгата от цветове, всеки от които връща Поли към конкретен спомен от миналото й с мрачната действителност на нейното настояще, Морисън представя синхроничен поглед едновременно към миналото и настоящето на героинята. Чрез този контрастен исторически колаж на миналото и настоящето, пречупен през индивидуалното съзнание на героинята, Морисън дава преоценка на десетилетието на 1940-те, когато урбанизацията и миграцията предизвикват драматични промени в живота на много чернокожи жени. Изследването на Уилис позволява да се види, макар и само в един откъслечен пасаж, как Морисън използва фигуративните възможности на езика, за да слее в едно австрактното и конкретното, да дефамилиаризира и дезориентира читателя си, който сам трябва да направи своите асоциации от объркания ментален поток, премахващ субординацията, както се случва с образите в съня. В заключителната част на своето изследване Уилис разглежда две потенциални възможности за “избухването” на „фънка“ или две все още неразрешени помежду си тенденции, очакващи бъдещите романи на Морисън да определят коя от двете ще надделее над другата. Първата възможност е митическата, която според Уилис не би могла да осигури надеждни начини за прогонването на фетишизираните отношения заради „своята отдалеченост от урбанистичната и субурбанистичната среда, която обуславя живота на все повече американци – бели и черни (Willis 1982: 41, прев. мой). Втората форма, която „фънкът“ може да приеме във фикциите на Морисън е „трудната борба за социална промяна“ (Willis 1982: 41, прев. мой). Във финалните параграфи Уилис посочва романа *Song of Solomon*, който демонстрира едновременното вплитане в текста на двете тенденции, но във финалния й реторичен въпрос се усеща желанието на критичката да надделее социалната над митическата форма.

В средата на 1980-те излизат две забележителни книги за Тони Морисън, които поставят творчеството й едновременно в две културни и литераурни традиции – бялата евро-американска култура и афро-американската култура. *New Dimensions of Spirituality: A Biracial and Bicultural Reading of the Novels of Toni Morrison* (1987) от Карла Холоуей и Стефани Деметракапулос предлага феминистки, „бирасов“, „бикултурен“ и интердисциплинарен прочит отвъд официалните рамки на критическия дискурс от две женски изследоателки – едната от бял произход, другата от афро-американски произход. Както двете авторки заявяват в увода към книгата си, подобен колаборативен проект е смело начинание в политическата реалност на 1980-те.

Другият значим труд, който се появява в средата на 1980-те, *The World of Toni Morrison: Explorations in Literary Criticism* (1985) е първата изцяло посветена на Тони Морисън колекция от есета от авторите Беси Джоунс и Одри Винсън. Книгата поставя Морисън в традицията на гротеската като американски жанр, като я нарежда сред имената на Шъруд Андерсън, Ричърд Райт, Ендрю Лайтъл, Фланъри О’Конър, Юдора Уелти и Уилям Фокнър. В последните две есета, съставящи книгата Беси Джоунс открива и изследва мотиви от старогръцката трагедия в романа *Song of Solomon* и поставя паралели между романа *Tar Baby* и християнския символизъм. Отчитайки огромното разнообразие от сюжети, персонажи, теми, литературни техники и подходи в художествения свят на Морисън, авторите заявяват, че приемат рисковете, които крие всяко едно затваряне на текстовете й в дадена структура и с тази уговорка се впускат в изследване на „метафорите на бягството“, в които виждат най-близкия синтез на творчеството й. В началото на уводната глава Джоунс и Винсън се фокусират върху първия роман на Морисън *The Bluest Eye,* където авторите асоциират метафоричния образ на „сините очи“, явяващи се в романа като преследваща обсесия за травмираната и отчуждена Пекола, със сюрреалистичната съпоставка на два несъвместими свята – този на недостижимия идеал за красота и щастие (отговре), срещу който стои смазващата действителност, в която живее главната героиня Пекола Брийдлъв (отдолу). Образът на „сините очи“, олицетворяващ в първия роман на Морисън фетишизирания мит за красотата и произлизащ от ценностите на бялото общество се наслагва, както обясняват авторите, върху маргиналната черна общност на Пекола и започва да действа като „инструмент за мъчение“ за героинята (Jones & Vinson 1985: 2, прев. мой). За Пекола сините очи са персонификацията на несбъднатата й мечта да влезе в калъпа на конструираната естетическа норма за красота и да бъде обичана от своето обкръжение. В непостижимостта си този фалшив, призрачен и обсебващ мит подтиква Пекола към още по-голямо бягство от действителността, което най-накрая я изпраща в зоната на лудостта.

Публикуването през 1988 г. на колекцията *Critical Essays on Toni Morrison* от Нели МакКей се приема от критиците като вододелен момент в полето на Тони Морисън. Включена в поредицата “Critical Essays on American Literature” книгата на МакКей е посрещната като голямо събитие от афро-американската литературна критика, тъй като отдава отдавна дължимото на една голяма афро-американска авторка. Книгата се появява в същата година, когато Морисън получава наградата Пулицър за петия си роман *Beloved* (1987) („Възлюбена“), въпреки че, за голямо объркване, не го включва в корпуса си от текстове. В увода си МакКей подчертава огромната роля на Морисън за развитието на афро-американския литературен канон, както и на женската литература, като същевременно я отличава от останалите „големи“ в модернизма. Колекцията на МакКей включва детайлен преглед на ранното творчество на Морисън, фокусирайки се върху критическия контекст откъм двете женски писателски традиции – бялата и афро-американската, без да пренебрегва верността на Морисън към културата и традициите на нейния народ.

В края на 1980-те основните линии на изследване в полето на Тони Морисън са прокарани и повечето проблеми, които дълго време разделят критиците, например колебанието между двете културни традиции – евро-американска и афро-американската, вече са поставени в центъра. Десетилетието на 1990-те е белязано от една знакова публикация в афро-американските женски литературни изследвания – *Wild Women in the Whirlwind: Afra-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance* на Джоан Бракстън и Андре МакЛафин. Въпреки че книгата е апел към сериозна научна работа като неотложна задача, тя е отворена не само към академичните среди, но и към широката читателска публика. Уводът на Бракстън дава свидетелство за „литературното възраждане на черните жени писателки през последните двадесет години“ и за „прекрасното време на възможностите“ (Braxton & McLaughin 1990: xxi, прев. мой). Главният фокус в книгата е върху опита и литературните постижения на афро-американските жени, но в нея се вижда и ясно изразената основа на диаспорната литературна теория. Както двете издателки уточняват в увода, богатата колекция, състояща се от двадесет и четири есета от учени в различни дисциплини (поети, писатели, социолози, историци и литературни критици), осъзнато си поставя задачата да отрази опита на чернокожите жени в общността и поколенческия континуитет на традициите им, произлизащи от майчиния език. Антологията задава основните линии и акценти в полетата на феминизма, чернокожия феминизъм и другите модерни / постмодерни оспорвания на тотализиращите дискурси и мъжките хетеросексуални институции, като патриархата, капитализма и колониализма. Изследвайки културната и литературната продукция на афро-американките в различни контексти – социален, исторически и политически, през множество жанрове, от автобиографията към поезията, дневника, романа, музиката или драмата в огромен период от време, *Wild Women in the Whirlwind* прокарва важни интертекстуални връзки, като подсилва усещането за мултивокалност както в литературата на чернокожите жени, така и по отношение на критическите гласове, които дават своя отговор на тази литература. Като част от колекцията на Бракстън и МакЛафин, есето “‘Somebody Forgot to Tell Somebody Something’: African-American Women’s Historical Novels” на Барбара Крисчън разглежда Тони Морисън, Алис Уокър и Шърли Анн Уийлямс като исторически авторки, поставяйки тезата, че желанието на тези три писателки да ревизират афро-американската история през „тяхната творческа и информирана гледна точка“ сочи към едно ново „направление“ в афро-американското женско писане (Braxton & McLaughin 1990: 326–41, прев. мой).

Предхождащо есето на Барбара Крисчън в хронологията на колекцията е това на Ваши Люис, озаглавено “African Tradition in Toni Morrison’s *Sula*”. Както заглавието му ясно говори, то безусловно свързва романа на Тони Морисън с традиционната африканска култура и космология. Прилагайки към текста на Морисън елементите, темите, структурите, сюжетите, мотивите и други характеристики от африканската религиозна традиционна митология, оживена от богове, мистични сили, духове, появи на прародители, Люис развива втори сюжет за Сюла, в центъра на който поставя духовното приятелство между двамата протагонисти, Сюла и Шадрак, и двамата персонифициращи „традицията и дълбоката свързаност с африканската космология” (Braxton & McLaughin 1990: 317, прев. мой). Изследването на Люис детайлно се фокусира върху африканския мит в прозата на Морисън. Като един от ранните критически текстове, кредитиращи Морисън с отговорния избор да пише „от африканската гледна точка” (Braxton & McLaughin 1990: 325, прев. мой), есето на Люис отваря широко пространство в полето на изследванията на Морисън, поставящо я вътре в специфичната африканска културна традиция и естетика. Според *The Toni Morrison Encyclopedia* (2003)*,* издадена от Елизабет Анн Болио, приемането на елементите от африканския мит и духовна традиция осигурява богат контекст за разбирането на магическия реализъм като важен аспект на прозата на Морисън.

Паралелно с нарастващия корпус от изследвания, фокусирани върху присъствието на африканския мит и традициии в прозата на Морисън, през 1990-те се увеличава и интересът на критиците към греко-римската традиция, която също представлява важен аспект в текстовете на авторката. Едно десетилете по-късно критиците ще съумеят да теоретизират продуктивното съжителство на африканските и класическите елементи в творбите на Морисън, което ще даде основа и за по-нататъшни плодотворни изследвания. Ако през 1980-те наблюдаваме първите наченки на подобни паралели при Холоуей и Деметракапулос, както и при Джунс и Винсън, които поставят Морисън в диалог с Овидий и старогръцката трагедия, то през 1991 г. Кимбърли Бенстън в есето си “Re-weaving the ‘Ulysses Scene’: Enchantment, Post-Oedipal Identity, and the Buried Text of Blackness in Toni Morrison’s *Song of Solomon*”, задълбочено обсъжда и анализира използването от Морисън на класическия мит, както и това, което той вижда като нейния феминистки отговор на романа *Invisible Man* („Невидим“) на Ралф Елисън. Бенстън интерпретира Морисъновото преразглеждане на класическите парадигми както откъм литературно-естетична, така и откъм психоаналитична гледна точка, асоциирайки персонажа на Мейкън Дед в романа *Song of Solomon* („Песента на Соломон“), който незабележимо се взира в прозореца на своята сестра Пилат, с фигурата на „невидимия“ (Spillers 1991: 90).

С бума на феминистката психоаналитична литературна теория през 1980-те и 1990-те години, прозата на Тони Морисън става обект на бурно множащи се психоаналиични прочити. Повечето от критическите дискусии върху *Sula* („Сюла“) и *Song of Solomon* („Песента на Соломон“) са фокусирани върху семейните и личните взаимоотношения, докато множеството интерпретации на *Beloved* („Възлюбена“) поставят акцент върху отношенията майка-дъщеря, майчина субективност и език. В книгата *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) Мариан Хърш представя отношенията майка-дъщеря в романите на няколко американски жени писателки, като включва важни дискусии върху *Sula* („Сюла“) и *Beloved* („Възлюбена“), поставяйки на преден план мълчаливата „друга жена“ (майката) в отношение с нейното „друго дете“ (дъщерята) – женски фигури, които дълго време са били скрити под повърхността на традиционните сюжетни структури и неглижирани от психоаналитичните теории, привилегироващи историята на Едип (централна в теорията на Фройд). Сред „огромното море“ от психоаналитични прочити на Морисъновите романи през 1990-те есето на Дженифър Фицджералд “Selfhood and Community: Psychoanalysis and Discourse in *Beloved*”(1993), включено в специалното издание на *Modern Fiction Studies*, се базира на теорията на Мелъни Клайн за обектните отношения, за да разгледа романа „Възлюбена“ като матрица, в която се преплитат различни дискурси: пред-едипово отношение към майката, майчинство, мъжественост, робство, травма, кооперативно самолечение и пр. Според Фицджералд „,Възлюбена’ дава модел за това как социалните, културните и политическите сили се интернализират“ (FitzGerald 1993: 672, прев. мой). Фицджералд поставя редица паралели между Възлюбена и „пред-едиповото дете“, описано в теорията на Клайн. Изследвайки „Възлюбена“ през психоаналитичната гледна точка, Фицджералд демонстрира както негатините психически последици от робството, така и позитивната общностна терапевтична алтернатива. В своята ревизирана версия на „Възлюбена“ Фицджералд поставя тезата, че „идентичността се конструира не вътре в тесните рамки на хегемонното нуклеарно семейство, а по отношение на цалата общност“ (FitzGerald 1993: 683, прев. мой). Друг задълбочен психоаналитичен прочит на романа *Beloved* („Възлюбена“) е на Джийн Уайът. В “Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison’s *Beloved,*” критичката прилага теорията на Лакан за езика и идентичността, за да изследва това, което тя определя като “maternal symbolic” („майчина символика“) в романа. Връзката между Сете и Възлюбена става основна тема на дискусии в множество критически текстове през 1990-те и най-вече онези, които използват психоаналитичните теории. В един от най-добрите прочити на *Beloved* („Възлюбена“), “Toni Morrison’s *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text” (1991), Мий Хендерсън прилага концепта на Фройд за „завръщането на потиснатото“, за да изследва начините, чрез които Морисън проблематизира отношенията между миналото и настоящето. През призмата на фройдовия концепт Хендерсън прокарва в романа на Морисън връзки между историографията и психоанализата. Подходът на Хендерсън се доказва като изключително полезен за десетки изследания в годините, които следат. В есето си Хендерсън също така поставя акцент върху връзките на Морисъновите наративи с предхождащите ги разкази на роби, които „съставят огромна част от литературното наследство [на Морисън]“ (Andrews & McKay 1999: 82, прев. мой). Тази теза също ще бъде подета от редица изследователи след нея. Много близко до изследването на Хендерсън звучи есето на Линда Кръмолз “The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison’s *Beloved*” (1992), в което тя вижда Възлюбена като „физическото проявлевние на потиснатите спомени“ (Andrews & McKay 1999: 114, прев. мой). Подтиквайки героите „да приемат своето минало, своите потискащи спомени и своите собстени сърца, като възлюбени“, Възлюбена противоречиво се явява като африканският прародител, красивата африканска майка, бременна с възможности за бъдещето и едновременно с това като всепоглъщатото дете-дявол, духът на страшното минало, което обсебва настоящето на героите. Ако Възлюбена се разглежда като архетип, явяващ се в ролята на „трикстер на историята“, който персонифицира ирационалността и анархията, които управляват човешкия свят, Кръмолз изказва наблюдението си, че „в най-последно време в афро-американската литературна критика трикстерът (фигура, която дълго време е била част от африканското и афро-американското разказвачество) е призоваван като деконструктивна сила в културата и текстовете, както и във версията на Хенри Гейтс за означаващата маймуна“ (Andrews & McKay 1999: 116, прев. мой). Като фигура на трикстера, Възлюбена според Кръмолз е деконструктор, който катализира положителната промяната, „лечителните процеси за героите и за читателя“ (Andrews & McKay 1999: 110, прев. мой), както и търсенето на новите зачения в процеса на четенето.

В полето на сравнителните изследвания, които набират популярност през 1990-те текстовете на Морисън приканват към различно позиционеране, прекрачващо линиите на расата и пола. През десетилетието на 1980-те Морсън предимно се асоциира с „жужащото“ от гласове поле на афро-американската женска традиция. Тази тенденция се запазва и през 1990-те, но паралелно с нея се развива и още една тенденция – редица критици през 1990-те поставят името на Морисън редом с мъже писатели, между тях най-вече Джеймс Болдуин, Ричард Райт, Ралф Елисън, Уийлям Фокнър. В “‘Hard Glass Mirrors’ and Soul Memory: Vision Imagery and Gender in Ellison, Baldwin, Morrison, and Walker” (1992), Памела Глен Менке изследва конструкциите на рода при четирите автори, докато в “Rape and Resignation: Silencing the Victim in the Novels of Morrison and Wright” (1995), Кимбърли Дрейк дискутира сложния и мултивалентен портрет на черните мъже като изнасилвачи в *The Bluest Eye* на Морисън и *Native Son* на Райт. *Invisible Man* на Елисън много често присъства в дискусиите върху романите на Морисън (както по-рано бе отбелязано в прегледа Майкъл Оукуард е един от по-ранните критици, които виждат присъствието на „невидимия“ в романите на Морисън).

Морисън често пъти бива поставяна в една редица с каноничните британски и америкаски автори, от Кристина Росети и Вирджиния Улф до Уийлям Фокнър, Джеймс Джойс или Филип Рот. Не толкова изучаване на влиянията, а по-скоро сравнения между Морисън и Фокнър са предложени в серии от нови прочити, ангажиращи критическото внимание. Постаянето на Морисън редом до Фокнър се доказва като полезна и осветляваща стратегия за много критици. Част от тях пристъпват към този проект, изхождайки от факта, че Морисън е написала своята дипломна работа върху Фокнър (и Улф) и от най-важната тема, която двамата автори споделят – ефектите от расизма върху индивидуалната и общностната идентичност. В тази серия попада есето на Дейвид Коуърт “Faulkner and Joyce in Morrison’s *Song of Solomon*” (1990). През 1996 г. Филип Уейнстейн публикува първата монография, посветена на Морисън и Фокнър, *What Else But Love? The Ordeal of Race in Faulkner and Morrison.* Поставяйки се в конюнктурата на Новата критика и модерните по това време изследвания върху идентичността, Уейнстейн се фокусира върху начините, по които расата и родът се проявяват във фикциите на двамата писатели.

В увода си към книгата *Toni Morrison: Modern Critical Views* (1990), Харолд Блум излага виждането си, че Морисън дължи много от своята артистична сила на Улф и Фокнър (позиция, която Морисън и много нейни привърженици опровергават). Аргументът на Блум получава подкрепа от Хенри Гейтс в предговора към книгата му *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present* (see Gates&Appiah 1993). „Дългът“ на Морисън към Улф в контекста на природата и историята задълбочено е изследван от Барбара Крисчън в есето й “Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison” (1993), докато Ейлин Барет в “‘For Books Continue Each Other…’: Toni Morrison and Virginia Woolf: Septimus and Shadrack: Woolf and Morrison Envision the Madness of War” (и двете есета са включени в *Virginia Woolf: Emerging Perspectives,* ed.by Mark Hussey and Vara Neverow, 1994) се опитва да прокара идеологически връзки между *Sula* на Морисън и *Mrs. Dalloway* на Улф в контекста на техните анти-военни, анти-патриархални, анти-хегемонни позиции.

През 1999 г. в *Producing American Races* Патриша МакКий поставя Хенри Джеймс редом с Фокнър и Морисън, изследвайки тримата автори, които силно повлияват формирането на расовите идентичности в САЩ. Заедно с други два текста, които излизат след 2000 г., а именно *Subversive Voices: Eroticizing the Other in William Faulkner and Toni Morrison* (2001) на Евелин Шрейбер и *Balancing the Books: Faulkner, Morrison, and the Economies of Slavery* (2003) на Ерик Дъсиърс то отбелязва, както редица критици се съгласяват, кулминация в серията от компаративни изследвания между двамата автори.

Постмодерната деконстукция в романите на Тони Морисън впечатляващо е видяна от Филип Пейдж в *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison’s Novels* (1995), където критикът извършва щателен анализ на шест творби от Морисън – *The Bluest Eye, Sula, Song of Solomon, Tar Baby, Beloved, and Jazz,* идентифицирайки и съпоставяйки три контекста, в които романите на Морисън могат да се четат: американската култура, афро-американската култура и деконструкцията. Предлагайки подкрепени аргументи за сходствата между деконструкцията и афро-американските културни и критически парадигми, Пейдж умело синтезира и открива релевантни контекстуализации на преобладаващите идеи в постструктуралистките и постмодернистките теории в афро-американската култура и текст, като по този начин разкрива интертекстуалната същност на теоретичните идеи, както и на самите текстове на Морисън, които привилегироват не-линеарността, отвореността и множеството гледни точки.

Краят на 1990-те е белязан от нарастващ международен интерес към Тони Морисън. *Paradise reconsidered: Toni Morrison’s (Hi)stories and Truths* (1999) на Джъстин Тали е първото изследване върху един-единствен роман на Морисън и първата книга на самостоятелен критик, публикувана в чуждестранно издателство. В своята колекция от 1988 г. *Critical Essays on Toni Morrison* Нели МакКей вече е включила есе от една от големите съвременни френски учени Женевиев Фабър (“Genealogical Archaeology or the Quest for Legacy in Toni Morrison’s *Song of Solomon* ”, 1998), като завършва книгата с *General Topics* (“Общи теми”) върху феминизма и етничността, драматичния глас на Морисън и немската рецепция на текстовете й. През 1999 г. японската критичка Аои Мори публикува книгата си *Toni Morrison and Womanist Discourse,* в която изучава прозата на Морисън през критическата женска перспектива на Алис Уокър.

В края на 1990 разногласието между критиците по отношение на въпроса за „естетиката срещу политиката“ в афро-американското поле на изследвания намира форма на решение в знаковата критическа антология на Марк Конър *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable* (2000). Есетата в колекцията разглеждат романите на Морисън през серия от естетически елементи от двете традиции, от които Морисън произлиза и се изгражда като автор – черната (афро-американската) и бялата (евро-американската).

Другата важна публикация през 2000 г. след тази на Марк Конър е *The Identifying Fictions of Toni Morrison: Modernist Authenticity and Postmodern Blackness*, в която критикът Джон Дювал си поставя за задача да позиционира Морисън „не само като автор, който пише за историята, но и като историческа фигура в своето собстено право“ (Duvall 2000: 2, прев. мой). Дювал поставя акцента върху личната история на Морисън, която „се проявява в цялото й творчество“ и вижда изследването си като резултат от откриването на „рефлексивно интертекстуално пространство: между нейните нефикционални самоизяви (в критиката и интервютата й) и романите й, които представят формирането на идентичността“ (Duvall 2000: 2, прев. мой). Изхождайки от аргумента на Филип Пейдж, че текстовете на Морисън на моменти решително предизвикват „биполярните опозиции“, Дювал стига още по-далеч в своите наблюдения, като твърди, че „същите тези опозиции могат да се завърнат, за да поемат управленето на повествователните й механизми“ (Duvall 2000: 9, прев. мой). Основният аргумент на Дювал е, че „централната мотивираща опозиция“ в произведенията на Морисън е „напрежението между идентичността като биологична същност и идентичността като социална конструкция“ (Duvall 2000: 9, прев. мой).

Едно от най-обсъжданите постструктурални изследвания на прозата на Морисън е *Playing with Difference* (2003) на Люсил Фулц, в което тя от една страна си поставя за задача да изследа „степента, в която маркерите на различието влияят на Морисъновите наративни решения“, а от друго, как тези маркери на различието „предизикат читателите да посрещнат нейните иновации“ (Fultz 2003: 6, прев. мой). Изследването е структурирано върху ключови текстуални моменти в различните торби на Морисън, разкривайки заимната игра между различията – любов и омраза, мъжкост и женскост, черно и бяло, минало и настояще, богатство и бедност.

С подобна задълбоченост Ребека Фъргюсън в *Rewriting Black Identities: Transition and Exchange in the Novels of Toni Morrison* (2007) представя свеж анализ на творбите на Морисън, публикувани преди 2005 г., като си поставя за задача да изледва „отношението на Морисън към множествеността на афро-американските идетичности и опит“, отношение, което е явно не само в авторовото представяне на „допирните точки на черната и бялата Америка“, но също така и в нейната „представа за множеството сходства и различия вътре в черните общности по отношение на редица въпроси (клас, род, поколенчески наклонности, географски локации) и нейния изразен интерес към историческите периоди на преход“ (Ferguson 2007: 11, прев. мой). Поставяйки „идентичността” в центъра на своето изследване като „важен, но особено убягващ термин в контекста на афро-американската култура“, Фъргюсън ясно улавя сложния интерес на Морисън към „постмодерната“ субективност.

Международното научно поле понастоящем търси да провокира дискусии за значението на творчестото на Морисън както в САЩ, така и в глобалния свят. Много учени, критици и анализатори на богатото творчество на Морисън продължават да се опитват да инициират нови подходи и направления в нейното поле на изследвания. В *Negative Liberties: Morrison, Pynchon, and the Problem of Liberal Ideology* (2001), Сайпръс Пател изследва историческото и философското развитие на американския индивидуализъм от времето на пуританите до края на XX век, обединявайки в кулминационната част на своята дискусия гласовете на Тони Морисън и Томас Пинчън, които споделят обща критика към официалните наративи на либералната идеология в САЩ, и по-специално тези от ерата на Рейгън. В *Tears of Rage: The Racial Interface of Modern American Fiction* (2008) Шели Бривик представя историята на американския роман през XX век като непрекъснат разговор между белите и черните гласове чрез внимателна селекция на четири значими произведения, написани между 1930 и 1990: *Absalom! Absalom!* на Фокнър, *Native Son* на Ричард Райт, *V.* на Томас Пинчън и *Beloved* на Тони Морисън. Бривик показва как в континуума от бели и черни гласове всеки един от романите неизбежна води към другия и как и четирите романа показват „*скрито ниво на мотивация, ниво свързано с Африка*“ (Brivic 2008: 210, Brivic’s italics, прев. мой).

В знаковото си изследване *Against Amnesia: Contemporary Women Writers and the Crises of Historical Memory* (2001), Нанси Питерсън дискутира проблема за историческата памет в съвременна Америка, разглеждайки Морисън заедно с Луиз Ердрих, Ирена Клепфиц и Джой Когауа. В историзиращия си прочит на тези три „маргинални“ авторки, които пишат за общности с „накърнени истории“ или истории, които са изгубени или премълчани, Питерсън признава, че е взела заглавието на книгата си от Ейдриън Рич, която потвърждава значението на феминистката литература и мултикултурната литература за осъзнаването на различните „анти-истории“ на онези, които преди това са били изпратени краищата на американската култура, како и за трансформирането на официалните наративи в историята на САЩ.

През цялото първото десетилетие на новия век нови и нови компаративни изследвания запълват полето на Тони Морисън, в които писателката е постаена в диалог с различни писатели. В *Between the Angle and the Curve: Mapping Gender, Race, Space, and Identity in Willa Carther and Toni Morrison* (2006) на Даниъл Ръсел виждаме Морисън в диалог с Уила Картър; в *Ghosts, Metaphor, and History in Toni Morrison’s ‘Beloved’ and Gabriel García Márquez’s ‘One Hundred Years of Solitude’* (2009) Даниъл Ериксон поставя Морисън редом с Габриел Гарсия Маркез; Морисън и Джейм Болдуин са разгледани в паралел в *James Baldwin and Toni Morrison: Comparative Critical and Theoretical Essays* наLovalerie King and Lynn Orilla Scott, 2006.

През 2011 г. монументалната *Cambridge History of the American Novel,* с издатели Леонард Касуто, Клер Вирджиния Еби и Бенджамин Рейс, посвещава шестдесет и четвъртата си глава на Тони Морисън, помествайки есето на Майкъл Хил “Toni Morrison and the Post-Civil Rights American Novel.” Хил поставя Морисън в контекста на ерата, последвала Движението за граждански права, която произвежда най-завършената група от автори в историята на чернокожите американци, като я отличава от останалите й съвременници с това, че тя най-добре предстая прехода към богатството на афро-американския роман след 1970 г., преход, който налага различно изразяване, отхвърлящо авторитарността на евроцентристките и англо-американските модели на повествование и промотиращо теми като робството, диаспоричните договаряния или говорните традиции (Cassuto 2011: 1072). Две години по-късно, в книгата си *The Ethics of Swagger: Prizewinning African American Novels, 1977-1993* (2013) Майкъл Хил включва Морисън в групата на писателите, които са получили най-значимите награди в периода между 1977 и 1993, между тях Дейвид Брадли, Ърнест Гейнс, Чарлс Джонсън, Глория Нейлор, Алис Уокър и Джон Едгър Уайдман, изследвайки как тези автори са допринесли чернокожата проза да премине от несигурност към автономия.

В *Toni Morrison and the Classical Tradition: Transforming American Culture* (2013), Теса Ройнън изследва трайната връзка на Морисън с греко-римската традиция и как класическият мит, литература, история, социални практики и религиозни ритуали присъстват във фикциите на Морисън. Вместо да разглежда всеки роман поотделно, книгата е структурирана върху ключови периоди или наративи от историята на миналото на Америка, за да предаде начините, по които „Морисъновата творба преосмисля всеки от тези исторически моменти през рецепциите му на античня свят и на предшестващите модерни диалози с този свят“ (Roynon 2013: 1, прев. мой).

Важен етап в съвременното оценяване на Тони Морисън бележи специалното издание на списание *MELUS – Toni Morrison: New Directions* излязло през лятото на 2011 г. Както двете издателки Катрин Никол и Дженифър Тери пишат в увода, тази колекция от есета, покриваща широко поле в съвременния международен дебат върху творческата продукция и позицията на Морисън, „си поставя за задача да произведе дискусия върху цалостния обхват на тварчеството на Морисън в контекста на зрелия етап на литературната й кариера, огромния критически корпус, който писането й е провокирало до днес в Съединените Щати и в глобалния контекст“ .” (Nicol & Terry 2011: 7).

Друг важен принос към съвременното оценяване на динамичното пространство, което представлява творчеството на Тони Морисън е юбилейната книга *Toni Morrison: Forty Years in the Clearing* (2012). Както издателката Кармен Джилеспи уточнява в увода, книгата прегръща една от най-важните метафори в творчеството на Морисън – „Поляната“ – от романа „Възлюбена“, която описва „сложното и динамично пространство“ (Gillespie 2012: 3, прев. мой) на Морисъновия художествен свят, изграждан в продължение на четиридесет и повече години. Метафората, която Джилеспи избира за своята юбилейна книга в чест на Морисън е дъблоко означаваща по отношение на процесите на *call-and-response* (повикване и отговор) между писателката и нейните читатели и критици. „Поляната“ е центърът на гравитацията, около който е структурирана колекцията. Книгата включва разнообразни интердисциплинарни есета от опитни и високо ценени артисти, учени, публични личности, както и споделения опит на другите, които са попаднали под влиянието на изкуството на Морисън, речи, есета и интервюта, даващи възможност да се видят дълготрайните следи, които оставя трудът на Морисън. *Toni Morrison: Forty Years in the Clearing* е публикувана през същата година, когато излиза романа *Home* („Дом“) на Морисън.

Романът „Дом“ (2012), който се явява предпоследен в хронологията на издадените от Морисън романи до днес, предизвиква нова вълна от интерес от страна на критиката и общия читател. На 7 май 2012 г. „Дом“ получава топло посрещане в *The New York Times* от литературния критик Мичико Какутани, чийто метафоричен език сравнява романа на Морисън с „нежен розетски камък“, обемащ всички теми, които подхранват творбите й от „Най-сините очи“ и „Сюла“ през шедьовъра й „Възлюбена“ до по-късните и по-малко убедителни романи „Любов“ и „Рай“ (Kakutani 2012, np).

Отговорът на критиката на „Дом“ не закъснява и в следващите години книгата е включена в редица интересни проекти. „Дом“ е един от поводите Ян Фърмън да издаде своя ревизиран и допълнен том от серията *The Understanding Contemporary American Literature* – издаден през 2014 г. – *Toni Morrison’s Fiction: Revised and Expanded Version* (2014). Този ревизиран том разширява и обновява критическите анализи върху романите на Тони Морисън. В завладяващото изследване *Rooting Memory, Rooting Place* (2015)на Кристофър Лойд Морисън заема специално място в дискусиите на автора върху много от дебатираните съвременни теми в полетата на изследванията на Юга, транснационализма и детериториализацията. В главата “Roots/Routes” Лойд разглежда нуждата, която изпитват съвременните писатели в една ера на глобални катастрофи, детериториализация и транснационална памет да се завърнат към дома в Юга. Централният фокус в главата е поставен върху „Дом“(2012) на Морисън и „Пътят“ (2006) на Кормак МакКарти, които Лойд поставя в паралел, за да изследва „различните начини и усещания“ (Lloyd 2015: 117), чрез които съвременните регионални текстове отговарят на психологическата притегателна сила на Юга и екскавират едно вкоренено минало, което е трудно да се възприеме като „спомен без място“ или като „пострегионално“ (Lloyd 2015: 151). Завършвайки дискусията си върху „Дом“, Кристофър Лойд подсказва, че изкопавайки „костите“ на афро-американското минало заедно със своите протагонисти, Морисън вменява на своя читател „етичното задължение да ги погледне заедно с нея“ (Lloyd 2015: 127, прев. мой). *Toni Morrison and the Queer Pleasure of Ghosts* (2014) на Джуда Бенет е друг оригинален принос към полето на Морисън, в който критичката прокарва интересни пресечни точки между актуалните куиър изследваниия, изследванията за духовете, расата, етничността, сексуалността и афро-американските изследвания.

1. **Противоречията да бъдеш, страстта да те има, свободата да избереш в романа „Джаз“**

Анализът на романа „Джаз“ в голяма степен е обоснован от тематичния фокус върху джаза и от историческия момент, върху който Морисън сюжетира наратива си – Харлем през 1920-те. Джазът се явява важна тропа в произведението на Морисън, чрез която авторката поставя редица естетически, морални и политически въпроси пред своята публика, но той е и градивният конституент в текста, чрез който всичките отделни гласове стават участници в голямата импровизация. На тематично ниво текстът на Морисън позволява да се прокарат множество взаимно осветляващи паралели между джаза и сюрреализма – две явления, които се раждат по едно и също време – през първите две десетилетия на XX век - и по-късно взаимно се откриват. Като тропа джазът в романа на Морисън представя напрегнатите противоречия и нестабилностите на един период на преход и трансформация, който в американската история е познат като „Голямата миграция“, но и период на невиждан дотогава възход на креатиността на афро-американеца, който в официалните историографии ще бъде митологизиран като „Харлемски ренесанс“. Роден в Ню Орлиънс, джазът бързо се разпространява из Новия и Стария свят като музика, която размива с флуидността си и отворената си структура всякакви етнически, социални, възрастови и други разделителни линии в модерното нормативно общество. Новият звук на джаза става любим за много модернисти и авангарди, които преоткриват в импровизаторския му характер своите собствени идеи за спонтанното изразяване в изкуството и в живота. Джазовата импровизация със своите моментни транспозиции, разнообразни вариации около теми, стилове, гами и тонове, неочаквани срещи и смесици от емоции по различен начин говорят на сюрреалистите за техния необичаен поглед, чийто миг проблясва в изненадващите срещи на различията. В своите артистични експерименти с автоматизма сюрреалистите, виждат в спонтанния характер на джаза вокална, лингвистична и пластична експресия, която отговаря на собствените им стремежи да освободят артиста от критическата намеса на рационалното мислене. Поколението на американските поети и писатели битници черпи силно вдъхновение от джаза, и особено от бибоп стила, който те свързват със спонтанното в креативния процес.

В романа на Морисън джазът и големият град, който е пропит от звуците му, се явяват основните деятели на несъзнаваното. Като такива те стават съучастници на героите в лудостите, престъпленията и поредните им превъплъщения в търсене на новата им градска идентичност. С делириума си от анархични звуци градът опиянява съпрузите Джо и Вайълит, които търсят в него своята нова свобода, но едновременно с това ги задушава в неустоимо магнетичната си прегръдка. За Джо и за Вайълит Градът е очарование, екстаз, свобода, авантюра, кражба на малки деца, незаконна любов и всичко, което ги кара да избягат от затвореното пространство на арпартамента си, от ограниченията, които сами са си наложили, когато са се преселили в урбанизирания Север. Неговите менящи се светлини, шумове, движения и измамни форми, звуците на джаза, всичко им напомня за танца на влака, с който са пристигнали преди двадесет години тук, за да изградят наново живота си. В стремежа си да сътворят света по начина, по който им се иска, да го променят, за да не ги промени той, да бъдат себе си, двамата герои се лутат между миналото и настоящето, въображението и реалността, объркани от грешките си, страхуващи се дали все още могат да се обичат.

Неконтролируемите звуци на джаза са плашещи за представителката на по-старото поколение, Алис Манфред, която вижда в тях опасността от изгубване на опората в старите устойчиви пуритански и патриархални модели. Алис ги следва дълго време и поема ролята на патриарха в семейството, но по ирония на съдбата тя изгубва контрола над живота си и този на племенницата си, Доркас, която става жертва на големия град. Цикличната структура на наратива, подхранвана от алюзивното споменаване на кръглите грамофонни плочи, които Джо подарява на Доркас по време на тайните им срещи, увлича героите в контролиращите бразди на града, но едновременно с това ги кара да потънат в едно главозамайващо, тъмно, ирационално място, в което те откриват проявлението на своето alter ego. Едновременно затвор и свобода, градът в романа „Джаз“ не съди героите за техните постъпки, а ги подтиква да вярват, че те самите са свободни да изберат коя история от многото разказани да бъде тяхната.

Градът в романа *Джаз,* също както и джазът, се явява важен композиционен, тематичен, идеологически и образен елемент. Наподобявайки на жив персонаж, градът е обзет от своите менящи се настроения и динамично следващи се ежедневни занимания. Той често става невидим съучастник на героите, като им нашепва идеи и им съдейства в извършването на рискове, за да излязат извън линиите на ежедневието и да разкажат новите си истории. Морисън изгражда впечатляващо сетивен и плътски образ на града, като набляга на неговия силен еротизъм и неустоимо привличане, което упражнява властта си над неговите жители. Сякаш градът със заслепителния си магнетизъм отнема волята на героите и освобождава тяхното подсъзнание. При обрисуването на градския пейзаж четката на Морисън смесва човешките елементи с архитектурните форми, което допринася за една от основните стратегии на авторката да постигане на хибридност при представянето на модерния градски живот. Градът в романа на Морисън въплъщава опасната свобода, която едновременно примамва героите с бляскавия си карнавален вид и заплашва да го погълне в бездната на своя безнравствен, престъпен, греховен делириум. Чрез отключеното си подсъзнание Морисъновите герои влизат в интимна връзка с града, който ги изкушава с хилади забранени неща, отвежда ги в тълпата на страстите и ги обгръща със задушаващата си прегръдка. В това образно третиране на града текстът на Морисън диалогира с експерименталните градски разходки на сюрреалистите, които зад всеки ъгъл на Париж са в очакване да срещнат „чудното“. В известния си роман „Надя“ Андре Бретон най-явно изследва възможностите на „обективната случайност“ в градската география на френската столица. „Обективната случайност“ среща автобиографичния герой Андре с героинята Надя, която е впечатляващо енигматична и с неустоимо еротично привличане, но същевременно нейните появи и изчезвания в романа са призрачни, а самата тя се нарича „странстваща душа“. В романа Надя е медиум между два свята, светът на физическата реалност и невидимият свят на сюрреалността, тя периодически получава припадъци и кризи на халюцинации, в които вижда връзките между нещата, които другите не могат да уловт. В действителнст Надя е призракът, който Андре преследва или, както той двусмислено загатва в началото на романа, неговата собствена сянка, която го води към самопознанието, към инициацията в сюрреалността. Надя е въплъщението на всички основни идеали на сюрреалистите: случайност, красота, еротизъм, загадъчност, непредсказуемост, ясновидство и пр. Както Андре среща случайно Надя в сърцето на Париж, така и срещата на Джо с Доркас в Харлем е плод на случайността. И двете героини са призрачни и обитават интимния мъжки свят на желанията. Както при Андре и Надя, така и при Джо и Доркас връзката трае краткор тъй като героините трябва се оттеглят в зоната на мълчанието, откъдето протестират, макар и безмълвно, чрез саможертвата си срещу конвенциите, предразсъдъците и репресията, върху които се гради модерното общество. Чрез тези два женски образа Морисън и Бретон влизат в диалог по отношение на критиката си към наказателните институции, затворите, психиатричните заведения и всички структури на социално потисничество и стигматизация. В романа на Морисън любовният триъгълник поставя Доркас в сложни взаимоотношения, както с Джо, така и с неговата съпруга Вайълит, която с времето изгражда въображаема майчино-дъщерна връзка с убитата тийнейджърка. Доркас и трагична й смърт са олицетворение на дълбоките разрези в душите на Джо и Вайълит, всеки от които е разкъсван между своето минало и настояще, но тя функционира в текста и като огледало, или хетеротопия (с терминологията на Фуко), в която те постоянно надничат, за да откриват част по част фрагментите на своите идентичности и да се ситуират в настоящата си реалност. Персонажът на Доркас призрачно преследва мислите на Джо и Вайълит от началото до края на романа, като в своята асоциация със смъртта тя олицетворява натрапчивото „завръщане на потиснатото“ съдържание на аз-а, както Фройд го формулира в своята теория за психоанализата. Образът на Доркас се явява и под формата на дупликативна фигура, която екстериоризира случващото се вътре в съзнанията на двамата протагонисти Джо и Вайълит, които преминават през различни кризи на идентичността и временно изпадат в състояние на лудост, като Джо убива Доркас, а Вайълит се опитва да нареже лицето на умрялото момиче по време на погребалната церемония. Със сложната си мрежа от асоциативни връзки текстът на романа ни подсказва, че Доркас е заместителната фигура в настоящето на умрялата в миналото майка но Джо, Уайлд (или Дивата). Напомняйки му за Уайлд, чиито следи той упорито търси, но не успява да открие, Доркас драматизира в натоящето болезнения и отчаян копнеж на Джо да възстанови връзката си със своето минало, семейство и общност. Нещо повече, чрез смъртта и завръщането си, Доркас се явява като трансгресивен и метаморфен образ, който безпроблемно преодолява разделителните линии между битие и небитие, минало и настояще, реално и въображаемо, като поставя под въпрос традиционно установените форми на онтологично познание и рационалните устои, върху които западната модерност е изградла своите структури за ред. В това Морисън се доближава до алтернативния поглед на сюрреалистите, чрез който те дефамилиаризират познатата реалност с цел да прекрачат установените конвенционални граници на познанието. Ако за Джо Доркас е заместителка на потиснатата в съзнанието му фигура на безвъзвратно изгубената му майка, или фигурата на неговия емоционален „друг“, за Вайълит тя се явява дупликативната фигура на Вайълит, която е позната в обществото като „Вайълънт“ или насилницата, лудата, истеричката, която в своето анархично поведение прекъсва погребалната церемония и с това нарушава обществините конвенции за ред. Със загубата си на контрол в обществото Вайълит дава илюстрация на анархичното въображение, в което интертекстуално резонира известният пример на Бретон за неконформистко поведение, артикулиран във Втория манифест на сюрреализма от 1929 г., където Бретон пише, че „най-простото сюрреалистично действие се състои в това да излезеш на улицата с револвер в ръка и да стреляш напосоки в тълпата ... “, с което символично атакува буржоазното общество. Попадайки в зоната на лудостта чрез истеричната си „друга“ същност, която я кара механично и ритмично да повтаря едни и същи действия и мисли, нарушаващи „нормалния“ синтаксис на езика, Вайълит алюзира психическия „автоматизъм“, явяващ се за сюрреалистите основен метод в артистичния процес, чрез който се дава възможност на подсъзнанието да се изяви извън контрола на разума.

Анализът на романа „Джаз“ проследява по-подробно няколко епизода и сързаните с тях пространства и персонажи, в които можем да открием образност, родееща се със сюрреалистичната фрагментация, лиминалност и ирационални съпостаки на несъвместими реалии. Затворените жилищни пространства в градската среда се явяват основният локус, в който героите се срещат със своето несъзнавано. В апартамента на Джо и Вайълит вещите са включени в описания, които маркират една странна подредба, подчинена на деформираната логика. В напръв поглед подреденото пространство предметите влизат в необичайни роли, като подриват стабилността на рационално структурираното пространство. Портретът на Доркас, който Вайълит поставя след погребението в центъра на всекидневната, превръща образа на убитата момиче в единственото живо присъствие през безсънните нощи на двамата потиснати съпрузи. В мрака и тишината на тъжния дом призракът на Доркас обсебва пространството, за да възнагради скръбта на Вайълит и Джо с постепенно зараждащата се у тях родителска обич, която в края на романа ще се въплъти в нейната заместителка Фелис. Подобна трансформираща енергия придобива и домът на Алис, в който тя и Вайлит редовно се срещат след смъртта на Доркас, за да изстрадат и изживеят заедно натрупалия се у тях гняв. Всмукани в континуитета на собствените си женски гласове, двете героини преминават през самоанализ и така успяват да артикулират себеидентичностите си.

Композиционната постройка на романа „Джаз“ ясно ни подсказва, че настоящето с множеството си индивидуални вариации и пресътворявания в отделните съзнания на героите кръгово се върти около миналото, извиквайки представата за кръглия винилов диск на грамофонните плочи, които Джо подарява на Доркас при срещите им и които са на мода през двадесетте. Чрез тази циклична структура, типична за Морисъновия постмоделен наратив, от една страна се постига едновременност на миналото и настоящето и, от друга, текстът осъществява митичното сливане на индивидуалното с колективното, характерни за афро-американската космология. В междините на главната история се разказва историята за Уайлд (Дивата) и Голдън Грей (Златният Грей), в която е заключена историята на родовете на Джо и Вайълит и която препраща към мита за произхода. Уайлд (Дивата) и Голдън Грей (Златният Грей) са двата основни персонажа, чрез които наративът осцилира между дихотомните противопоставяния бяло / черно, видимо / невидимо, присъствие / отсъствие, живот / смърт и пр. Уайлд, явяваща се алегорията на дивата жена, е невидима, но не може да умре, защото обитава едно маргинално пространство, в което нищо не изчезва напълно, а се появява под нови и нови образи и форми, непрестанно се преражда. Ако подсъзнателното съдържание според теорията на Фройд не може да се заличи, то то може да претърпи трансформации. Уайлд обладава подсъзнанието на Джо, който е обсебен от нейната следа и я търси неуморно, както в миналото си, така и в настоящето си, но тя остава за него само метафизическо присъствие. Подтикнат от „нагона за смърт“, Джо убива Доркас, в която вижда продължението на следата, но Уайлд не умира, тя се превъплъщава в образа на Фелис, която, както подсказва името й, донася Ероса, или единението и любовта, в семейството. Но историята има предистория. Уайлд обладава и несъзнаваното на Голдън Грей, който чрез нея се среща за пръв път със своята втора природа, която е невидима, защото е скрита под повърхността на бялата му кожа и златистите му коси. В Грей, както и в други персонажи на Морисън, като например Възлюбена, живеят двете начала – съзидателното и разрушителното, ангелът и демонът, но първото е по-силно и то надделява. Той е синът, който търси своя баща, подтикнат от гнева си и желанието си да го убие, защото не е бил до него, докато е расъл с майка си и с дойката си в хубавия си дом в Балтимор, но вместо това помага, за да даде живот на Джо от утробата на Уайлд и след това се изгубва в неопределеността на маргиналията, за да се свърже отново с нея, както може да си представи читателят от недовършените фрагменти на разпокъсаното повествование.

В романа „Джаз“, както и в цялото творчесво на Морисън, присъстват под различни форми затворени и изолирани емоционални пространства, или „зони на лудостта“, които критиците на Морисън обикновено свързват с женската лингвистична подривност, насочена срещу фалоцентричния език в нормативното общество. Независимо, че обикновено те са обитавани от женски образи, Морисъновите „зони на лудостта“ ясно ни насочват към афро-амерканските устни традиции и фолклор. Тези въображаеми територии, както отбелязва Миси Ден Кубичек, „като метафора или мит имат огромно емоционално привличане за поробените, които търсят как да преминат отвъд или да си възвърнат утопичното минало, или да изградят утопично бъдеще“ (Gillespie 2012: 132, прев. мой). Всеки роман на Морисън, както наблюдава Кубичек, третира различен елемент в „зоната на лудостта“ и дава някаква първоначална надежда чрез описанието на афро-американския духовен свят за осъществяването на „необходимата пространствена, лингвистична и емпирическа свобода“ (Gillespie 2012: 132, прев. мой). По отношение на третирането на темата за лудостта също би могъл да се прокара интертекстуален паралел между Морисън и сюрреализма. Лудостта заема централно място в заниманията на сюрреалистите с освобождаването на подсъзнанието. За разлика от Фройд, който определя истерията като потисната едипова фантазия, сюрреалистите я издигат като привилегировано ментално състояние и символ на забраненото желание, страстта и освобождаването от ограниченията на рационалното мислене. Наричайки истерията „едно от най-красивите поетични открития на нашето време“, Бретон я вижда като източник на вдъхновение и креативна експресия. За феминизма, чиято история според наблюденията на Валтер Бенямин върви по стъпките на психоанализата още от самото си зачеване, идеята за истерията като предшестваща форма на женския протест срещу ограниченията в патриархалното семейство е ключова.

В „Джаз“ персонажът на Уайлд (Дивата) най-пряко илюстрира тази зона, заличаваща границите на социалните структури. Уайлд и Роуз Диър са двете символични женски фигури на прародителите, в чиито далечни и убягващи образи се крият преплетените нишки на родовата памет, свързващи Джо и Вайълит в една обща семейна история. Уайлд може да се разглежда като трансгресивен образ, който обитава едновременно двете сфери, на живота и на смъртта, като по този начин изключително допринася за нестабилността на повествованието. От своята прагова позиция Уайлд си играе с фундаменталните опозиции присъствие/отсъствие, видимо/невидимо, тук/там, навсякъде/никъде и пр., наподобявайки неочакваността на образите и картините в потока на съня, които се явяват спонтанно, деспотично на спящия, извън волята му. По този начин образът поражда ефект на изненадва както у героите, така и у читателя, който се колебае дали тя е плод на въображението или е реален образ. Въпреки че според местните разкази Уайлд обитава една пещера в гората, повествованието ни казва, че тя има способността да бъде „навсякъде и никъде“ (Morrison 1993: 179). Появата й в колибата на Ловеца, бащата на Джо, е също толкова неочаквана и изненадваща, колкото и нейното последващо изчезване в околностите на малкото градче Виена. Уайлд няма собствено име, нито идентичност, чрез която тя да бъде затварена в някакви конвенционални рамки. Името Уайлд, с което е позната, означава „Дивата“ и й е дадено от Ловеца, когото тя ухапва, след като той и Златният Грей са й помогнали да роди своето дете Джо. Естествения й хабитат са горите в покрайнините на Виена, където Златният Грей случайно я открива и, въпреки колебанието си, я взима със себе си на път към дома на своя баща. От гледната точка на предполагаемата обективна реалност текстът на Морисън ни кара да се колебаем дали Уайлд, подобно на Възлюбена от едноименния роман, е реална личност, тъй като според разказа тя се явява истинската майка на Джо, или е само легенда, която съществува в колективната памет и във въображението на местните хора. По този начин Уайлд обитава едно маргинално пространство между реалното и въображаемото, между съня и будното съзнание. В това символно пространство са заровени/потиснати дълбоко под слоевете на миналото и на съзнанието родовите истини за произхода и за идентичността на героите. Като метафоричен и метаморфен образ, който дава израз на вътрешните психически процеси, Уайлд (подобно на Възлюбена) се проявява с двойнствената си същност – тя е едновременно жена и призрак, демон и невинно дете, опасна и беззащитна, реална и измислена. Уайлд може да се прочете и като гротеска. Негативните аспекти на гротеската, която Уайлд представлява, като анималистичност, предезичност, нечистоплътност, ирационалност, диаболичност, липса на майчина грижа извикват ужасяващите спомени на робството, прекъснатите семейни връзки между родители и деца, кръвосмешенията, загубите, пукнатните в историческия наратив, както и отрицателните стереотипи, с които дълго време се асоциират афро-американците. В положителните аспекти на гротеската изпъкват плодовитостта на Уайлд, която дава живот на Джо, невинността й, детския й нрав, неотделимостта й от природата, мита и разказвачеството – аспекти които в афро-американския традиционен светоглед се свързват с възможнстите за прераждане, обновление, сливане и преизграждане на света и на индивида. Примитивната природа на Уайлд в текста на Морисън като положителна гротеска по един или друг начин може да се разгледа в диалог с култа на сюрреалистите към „примитивното съзнание“, чрез което те отстояват алтернативния си поглед, целящ да запълни дисфункционалните разриви на самоизтребващата се европейска цивилизация, която отдавна се е откъснала от фундаменталните ресурси, до които примитивните култури според тях са останали най-близо – автентичност, чистота, невинност, детско въображение, сливане с природата, колективна идентичност. След апокалипсиса на Голямата война, за избухването на която сюрреалистите вярват, че са довели буржоазните ценности и прекомерно рационалното мислене, в период на духовна и интелектуална криза в Европа за Бретон и съмишлениците му е важно човекът да се обърне навътре към себе си и да преоткрие своята изначална психическа сила, за да възстанови цялостта и хармонията си. Ако за Фройд подсъзнанието е примитивната и инфантилната част от психологическата природа на човека, докато той свързва узряването на съзнанието с рационалното мислене, сюрреалистите също виждат подсъзнанието като по-ранното, недоразвито, детинско качесто на психиката, но го ценят заради неговата освобождаваща сила. Ако Фройд определя в психоаналитичната си теория три фази на развитието на съзнанието в цивилизования западен свят – анимистична (или митологична, магична), религиозна и научна (Freud [1913] 1960: 77) – сюрреалистите избират първата фаза, която според тях е най-близка до „реалния живот“, както Бретон пише в първия си манифест от 1924 г. (Бретон 2000: 11). Често пъти сюрреалистите нареждат примитива, лудия и детето на една и съща идеологическа повърхнина в своята подривна система, насочена срещу буржоазния ред и неговите опустошетелни механизми за надзор и наказание. В своите артистични и експериментални практики те концептулизират тези три категории като пряк израз на вътрешния живот на човека. Редица съвременни критици отбелязват обаче опасностите, които крие подобно безкритично смесване на примитива с лудия и детето, тъй като то асоциира културите извън Запада с предполагаемата им неспособност да постигнат самоопределение – идея, която стои в именно основата на колониализма.

В текста на Морисън Уайлд се явява вечното търсене, свързано със ситуирането на Аз-а. За Джо това е търсенето на „следата“, която го измъчва от началото до края на романа: коя е неговата майка и къде в пространството и във времето се намира тя? Повтаряемото изплуване на „следата“ в текста кара редица психоаналитично-ориентирани критици, като Петра Екхард, да я свържат с понатието на Фройд за незаличимото потиснато съдържание на подсъзнанието, което натрапчиво се връща или „връщане на потиснатото“ (*return of the repressed*). В този смисъл интермитентните появи-изчезвания на Уайлд в текста могат да се разглеждат като пример за психически процес, при който потиснатото периодически се завръща. В този процес се случват две операции в съзнанието на Джо – от една страна, забравата на минало събитие, откъсване от спомените и от семейството, а от друга страна, възвръщане към спомените в настоящето и валидиране на актуалността на миналото в настоящето. Тази втора операция се илюстрира в текста чрез „ловуването“ на Джо в градския пейзаж на Харлем, където той преследва и ухажва Доркас. Във влечението си към Доркас Джо е воден от подтика си към повторение, който Фройд съотнася към инстинкта за смъртта. Така Джо подсъзнателно проиграва отново и отново търсенето на следата на своята изгубена майка.

Пещерата, в която се вярва, че Уайлд живее, е символното представяне на следата, която трябва да отведе Джо към „утробата“ на неговия индивидуален и колективен произход. Пещерата на Уайлд в сърцето на природата, „с вход, който няма нужда да се затваря, гледка, насочена към светлината и ярките есенни листа, а не към дъжда“, „където можеш да разчиташ на лунната сетлина, ако небето е ясно и на звездите, независимо от всичко. И отдолу, точно ей там, една река, на име Трийзън, на която да се уповаваш“, (Morrison 1993: 221, прев. мой), представя една утопична визия на Морисън за дома, отричаща конструираните дефиниции за дом в етнически разделеното американско общество. Обиталището на Уайлд едновременно се явява реално и въображаемо място, ситуирано в конкретна географска локация и същевременно мистериозно подземно кухо пространство, пробуждащо въображенето на Джо и на читателя, които се опитват да си представят появата на Уайлд. Пещерата на Уайлд е образна метафора в сърцето на романа, която символно представя гранични състояния, свързани с вътрешния и външния свят, рационалното и ирационалното, физическото и трансцендентното, лудостта, сексуалността, живота и смъртта. Сравнена с утопията на огледалото, пещерата на Уайлд позволява на Джо да се огледа вътре в нея, където той отсъства от физическата реалност, извън физическото време, отмервано от часовника. Погледната през понятийната система на Фуко за „хетеротопиите“, пещерата в текста на Морисън може да бъде прочетена и като „хетеротропно пространство“, отварящо портала към странна „хетерохрония“, позволяваща на индивида тотално да се откъсне от традиционното време. С празнотата и липсата на живот вътре в нея пещерата създава възприятието за спрялото в отвъдността време, чрез което дава символен израз на оригиналната, предезикова история на Джо, независеща от конструираните и опосредствани наративи. Според разказа, Джо, подтикнат от любопитството си, влиза в отвора на пещерата през една цепнатина и озовал се вътре, вижда пред очите си странна смесица от дрехи и предмети, която съпоставя разнородни елементи в едно и също пространство: „зелена рокля“, „люлеещ се стол без една облегалки за ръцете“, „подредени в кръг от камъни за огнище“, „буркани, кошници, гърнета“, „една кукла, вретено, обици, снимка, купчинка клечки, комплект сребърни четки и сребърна кутия за пури“, „чифт мъжки панталони с кокалени копчета“, „копринена риза“ (Morrison 1992: 184, прев. мой). В този спрял момент Джо изпитва свободата да „прави[ш] каквото си иска[ш]: да разтури[ш] нещата, да рови[ш], да пипа[ш] и размества[ш]“, да промени пространството „по начин, по който никога не е мислено да бъде“ (Morrison 1993: 184, прев. мой). В изолираното от външната действитенаст пространство на пещерата властва карнавалното освобождаване, което според Бахтиновата теория премахва йерархиите и поставя на една плоскост религиозното и светското, свещеното и земното, живота и отвъдното, като така позволява ритуалистичното детрониране, преобръщане на доминиращия културен ред. Съдейки по това, което Джо вижда в пещерата – дрехите на Златния Грей, които той според разказа е носил, когато е срещнал Уайлд, във въображението на читателя се ражда предположението, както наблюдава критикът Уийлям Джеферсън, че Златният Грей и Уайлд са се свързали във физическа интимност. В този смисъл пещерата на Уайлд се явява едновременно олтарът, в който се съхранява дъблоко скритата истина за произхода на Джо, и същевременно пространство на физическа близост, сливане и преминаване на традиционните граници.

Мистичната среща на Джо с Уайлд при пещерата е един от кулминационните моменти в сърцето на романа „Джаз“, чрез който личната история на героя придобива митични пропорции. Въпреки че и при трите си завръщания на мястото, където се предполага, че Уайлд е живяла, Джо не успява да открие следите й във физическите параметри на реалността, тя му изпраща своите трансцедентални знаци чрез сливането на природните стихии. Уайлд се явява на Джо като призрачно, безплътно присъствие чрез шума на вятъра в клоните на дърветата и шуртенето на потока, в който звучи нейната песен. Разказвачът/ката предава това всеобщо сливане с тялото на майката, природата и родовата памет чрез метафоричното изграждане на един колективен образ, предаващ чрез устнатите традиции, или чрез песента на Уайлд, която е колкото ефимерна, толкова и непреходна. Джо я чува само като откъс от една-две думи в един краткотраен миг, но тя е позната и на рибарите, и на овчарите, и на ловците, и на бозайниците, върху които оказва хипнотично въздейстие. За Джо песента на Уайлд е спонтанен миг, който не се повтаря никога повече, освен в онзи далечен момент от неговото юношество, когато той е обикалял горите на Виена в търсене на следата, но в действителност тя не е преставала да звучи, повтаряйки се от уста на уста в разказите на местните хора, увековечена в колективната памет на общността. Въпреки че на практика Джо не успява да осъществи във физическото измерение срещата си с биологичната си майка, трансцеденталните знаци, които Уайлд му изпраща, се явяват като духовно прозрение, което му дава надежда, че в бъдещия си живот в цивилизацията Джо ще намери своя креативен начин да се справи с кризата на идентичността си и да постигне вътрешна хармония.

Златният Грей, както наблюдава Филип Пейдж, „става в някакъв смисъл (отсъстващият) втори баща на Джо чрез връзката си Уайлд“ (Page 1995: 58) извън границите на цивилизацията. Той от своя страна влиза в диалог отвъд физическото време с Доркас, представяща новото поколение, чрез което Джо ще се свърже с майчината линия на родословието си. Златният Грей и Доркас представят креолизацията в романа. Те са впечатляващи примери за граничните модели на формиране на идентичността. В тези две фигури, както твърди Анджела Бъртън, идентичността се конструира върху две взаимно изключващи се категории, като те са позиционирани амбивалентно – нито са напълно „бели”, нито са напълно „черни”. И оттам Бъртън обяснава името *Грей* (сив). От гледна точка на джаза, Златният Грей и Доркас персонифицират музикалната мисцегенация или трансрасовото оплождане, при което бели и черни музиканти редуват ролите си в сложната диалогична игра, заличаваща йерархиите, като така се развиват новите форми в модерния джаз. Както Доркас, която може да бъде разглеждана като постмодерен пастиш или съвкупност от индивидуалните гледни точки (фрагменти) на другите герои, Златният Грей също представлява хибриден образ, лутащ се между разнородни истини, емоции, поведения и етикети: от бял джетълмен с благородническа титла, самодоволен лицемер, егоцентричен и недозрял млад мъж, до ненавиждащ себе си мулат, уплашен полу-сирак, впуснал се да търси на бащиния си дом. Златният Грей е епитом на „скитащата се душа“, която със своята флуидност, нестабилност, бездомност, витае в и извън социалните стереотипи и никога не се задържа във фиксираните гледни точки. Ако Златният Грей чрез предполагаемата си връзка с Уайлд е успял да намери дом някъде в неопределеността на метафизичната маргиналия, то той по някакъв начин се опълчва срещу социалния ред и предразсъдъците, които изхождат от него.

Характерно за прозата на Морисън е кодирането на значенията в имената на персонажите, чрез което авторката най-пряко задава своите въпроси към читателите си. Златният Грей е сложно име, илюстриращо буквалната и символната съпоставка на две конфликтни етнически реалности – бялата и черната. Сивият цвят олицетворява синтеза на двете крайности на цветовия спектър, чиято среща вътре в индивида формира неговата хибридна идентичност. Сивият цвят като продукт на сливането на бялото и черното също така показва, че Грей няма да намери своя истински дом нито при бялата си майка, нито при черния си баща в социално разделеното общество, а в маргиналията, където всичко се слива. Златният цвят в името на Голдън Грей на повърхността реферира неговата принадлежданст към бялата раса. Докато е дете майка му, Вера Луис и черната й слугиня, бившата робиня Тру Бел (Истинската Бел), която Вера Луис откупва, разделяйки я от съпруга й и двете й дъщери, се радват на златните къдрици и бялата му кожа. По-надълбоко в прочита обаче златният състав в името му предлага редица други нюансирани интерпретации. В повечето култури, златният цвят се асоциира с богатството, успеха, триумфа, авторитета, просперитета, високата цена, елегантността и пр. Отгледан в Балтимор като бяло момче от майка си и Тру Бел, Голдън Грей е аристократ, който води привилегирован и аристократичен начин на живот до момента, в който решава да предприеме пътуване до Виена, Вирджиния, за да се срещне със своята противоположна „черна“ страна, или своето “alter ego”. Златният цвят също така в древните религии се свързва със слънцето и пазещата сила на мъжа (противоположно на среброто, което се асоциира с женската енергия и чувствителността на луната), със щедростта и грижата. В този смисъл Златният Грей има потенциала да осветява останалите неща около себе си, да дава живот, да вдъха знание и мъдрост на останалите. Когато на осемнадесет научава истината за своите родители, той изпада в гняв и желае да открие и да убие своя баща, но историята се развива в друга посока – в своята съзидателна роля Златният Грей успява да сдържи в себе си гнева и жестокостта и не само не убива баща си, но помага на Уайлд да роди. В действителност, Грей за пръв път физически се сблъсква със своята „черна“ същност при неочакваната си среща с Уайлд в гората, на път за дома на баща си. Чрез символното извеждане на Уайлд от гората в социалния свят, Грей изкарва на бял свят потиснатата, несъзнавана дотогава страна на своята идентичност, асоциирана в бялата култура с примитивното, ирационалното, предизвикващото страх, но заедно с това той валидира и едно разширено онтологично познание, според което разумът е безсилен да опознае и контролира всичко в реалността. В действителност, въпреки че е по-близо до предполагаемата фикционалната действителност в романа, отколкото Уайлд, Грей също е ирационален и непредвидим в своите действия. От тази гледна точка златният цвят, бидейки цветът на металите и имащ особена рефлективност, зависеща от интензитета на светлината, дава израз на неговата нестабилност и фантоматичните му появи и изчезвания в текста.

Златният Грей, както и останалите персонажи в романа е под неустоимото въздействие на джазовата идиома, която го кара да изпитва динамиката на физическото, телесното желание. Въпреки първоначалното си отвращение към Уайлд, чийто човешки статус отхвърля от позицията си на белия човек, Златният Грей започва да се вглежда в детайлите на нейната сексуалност, виждайки я като „чисто гола жена с цвят на къпини“, „с разтворени уста и крака“ (Morrison 1993: 144, прев. мой) – детайли, които отпращат към сферата на еротичното, екзотичното, подсъзнателното. Образността, свързана с голата дива жена, често използвана от авангардите и сюрреалистите като проводник на подсъзнателните мъжки желания и табута, в текста на Морисън би могла да служи като заместител на страха на Голдън Грей от дълбокия конфликт, който се случва вътре в него или като забранения сексуален обект, към който той подсъзнателно се стреми. Грей изпитва шока от внезапното проникване на „черната същост“ в себе си именно чрез близостта с голото женско тяло на Уайлд, която сякаш му открадва волята и му попречва да успее да контролира действията си чрез рационалното си мислене. Когато се удря и пада при дървото, откъдето той я взима, втренченият й поглед, размиващ границите между живота и смъртта, будната бдителност и безсъзнанието, отразява състоянието на Грей на объркване, ступор и нерешителност. Държейки я в скута си, докато я пренася, Грей като че ли предпочита да вижда лицето на Уайлд като нещо размито, неопределено, потънало в дълбок сън или агония, отколкото като конкретно човешко създание, което да го му напомня за физическата му блиост и сходствата му с нея. До момента, в който среща Уайлд, Грей е възприемал бялото и черното като две взаимно изключващи се категории, а сега, при физическия си допир с нея, той започва да осъзнава пропускливостта на линиите, които ги разделят. Срещата на Златния Грей с Уайлд в покрайнините на Виена се явява ключов момент в процеса на себеопознаването на Грей, към осъзнаването на собствената му противоречива същност. В това символно пътуване Грей успява по някакъв начин да преодолее етническите си страхове. Най-напред с Уайлд в ръце той си припомня за силната си привързаност към черната слугиня, Тру Бел, а по-късно, когато открива дома на баща си, започва да усеща чрез физическа болка празното място, което баща му с отсъствието си е оставил в него и разбира, че не всички „са едноръки като него“: „усеща[м] операцията“, „изхрущяването на костта, когато се е отделила, разрязаната плът и прерязанте кръвоносни съдове, объркали кръвотечението и нарушили нервите“, „пеещата болка“, която „дрънка, докато сп[и] дълбоко и задушава сънищата м[у]“ (Morrison 1992: 158, прев. мой). Чрез метафората на откъснатата ръка, Грей олицетворява опита на насилственото отнемане, който има дълголетна история за афро-американците. Телесните фрагментации и деформации са често срещана техника в прозата на Морисън, чрез която писателката дава въздействаща илюстрация на психозите на индивида, който се бори да намери своя дом и своето място в пространствата между границите на установените дихотомии в етнически разделеното общество. В романите на Морисън осакатяването и нарушаането на телесната цялост е както естетическо, така и идеологическо средство, чрез което авторката предава унищожителните физически и психологически измерения на робската институция, расизма и произтичащите от тях принципи на разделение. По езин или друг начин то корелира със сюрреалистичния колаж, чрез който човекът е поставен спрямо разрушителния свят на войната, деструкцията, хаоса и разпада.

Друг впечатляващ колаж в текста на Морисън, илюстриращ разцепеното на две съзнание се наблюдава и при описанието на персонажа на Алис Манфред, лелята на Доркас. Обзета от дълбокото си чувство на загуба на контрол над своя живот и този на осиротялата си племенница, Алис се разкъсва между гнева и безсилието си. Психологическата й борба да запази равновесие между нуждата да се вкопчи в своя вътрешен подреден свят на пуритански ценности и почти неудържимата си ярост срещу урбанистичната анархия, между спомена си за барабаните на Пето Авеню и „евтината, ресторантска, пошло кръчмарска музика“ (Morrison 1992: 59, прев. мой), заплашваща нея и всички около нея, е предадена чрез гротесков колаж, в който разказвачът/разказвачката наблюдава фигурата на Алис разделена на две асиметрични половини, като „протяга едната си ръка към спасителното въже, подхвърлено й преди осем години на Пето Авеню и свива другата в юмрук в джоба на палтото си“, недоумявайки „как го правеше – как не губеше равновесие с тези два различни жеста“ (Morrison 1992: 59, прев. мой). В действителност, както обяснява разказвачът/разказвачката, Алис не е единствената, която напразно се опитва и губи, тъй като „невъзможно [б]е да разделиш барабаните на Пето Авеню от звуците, идващи изпод колана на катарамата, отекващи от пианото и извиващи се над всяка ,Виктрола’“ (Morrison 1992: 59, прев. мой). Асиметричният психологически портрет, който Морисън дава на Алис Манфред олицетворява противоречивите импулси, функциониращи като психически двигатели в живота на чернокожите в условията на урбанистичната модерност. В дейстителност Алис, както и останалите герои в „Джаз“, преминава през етап на самоанализ и вътрешна трансформация. В своята потиснатост и гняв, тя все пак успява да канализира неконтролируемата анархия на модерната градска култура в една по-креативна ежедневна практика, в която чете между редовете на конструирания език. Алис трупа купища от вестници, чете и препрочита сериите от репортажи за изнасилени жени в жаждата си да продължи техните истории чрез своя личен си опит, опитвайки се да се ситуира в техния свят. Позовавайки се на практиката на Алис да чете историите на другите жени във всекидневниците, Морисън поставя един от основните си въпроси към конструирането на културните текстове, който всъщност вълнува и модернистите – събличането на езика от идеологическия воал. В текстовете и творбите на модернистите вестникът често служи като естетическо средтво, което да опровергае собствените си идеологически импликации и като критически инструмент, насочен към културната и политическата власт. В този смисъл модернистите отделят вестника от неговата утилитарна, медиаторска функция и го пренасят в друга контекстуална среда, за да поставят под въпрос неговите прагматични функции като средство за възпроизвеждане на буржоазните и патриархални модели и механизми. Модерното съзнание трябва да бъде наясно с конструираната същност на всеки културен наратив и да вземе под внимание фиксираните гледни точки на автора. С модернизма старите йерархични разделения между автор и читатели се разпадат и читателят е приканен да постави под въпрос културните кодове за самия себе си и да открие своето собствено значение. В своите колажи и изрезки от вестници сюрреалистите съпоставят личности, събития, предмети и пейзажи по начин, който ги изважда от техния оригинален контекст и позволява играта на свободни асоциации, с което те атакуват сингуларната гледна точка.

След смъртта на Доркас, както разкрива разказвачът/ката, Алис започва да чете вестниците по различен начин. Като четяща жена, която чете историите на другите жени, Алис се опитва да ги преизгради през собствената си идентичност. Тя дестилира езика и го пречиства от излишния материал, което й позволява да открие собственото участие на жените под повърхността на текста: „Внимателното прочитане на статиите разкриваше, че повечето от тези жени, потиснати и съсипани, не са били беззащитни. Или, като Доркас, лесни жертви. Из цялата страна, черните жени бяха въоръжени“ (Morrison 1992: 74, прев. мой). Отказът на Алис да гледа на черните жени като на пасивни обекти на мъжкия контрол поставя под въпрос представянето на женското тяло като потиснато, сексуализирано, комодифицирано. В своята позиция персонажът на Морисън диалогира с редица жени-сюрреалистки, като Маргарет Опенхейм и Лий Милър, които правят съзнателни усилия да представят в творбите си женската форма като субект, а не като обект. В дневните си срещи с Вайълит, която започва често да я посещава, за да опознае по-отблио Доркас, Алис постепенно и самоаналитично разкрива своята друга, активна, дори агресивна страна. Въпреки че осъзнава какво Вайълит, или по-скоро „другата“ Вайълит и Джо са сторили на племенницата й, Алис в общуването си с Вайълит си припомня своята собствена жажда за насилие, която в миналото е изпитвала към жената, с която съпругат й се е събрал и я е изоставил. Алис стига до извода, че непълното семейство е болест, която причинява психическото осакатяване на индивида и го прави безсилен и неспособен да отговаря адекватно на обективната реалност. Чрез въпросите на Вайълит, Алис проумява, че чрез преживяното е споделила съдбата на множеството други черни жени, чието насилие/престъпване на конвенционалните граници е хроника във всеки ежедневник. При срещите на Алис и Вайълит в апартамента на Алис и размяната на опит и идеи между двете жени се създава още едно алтернативно урбанистично пространство, в което самоанализът се превръща в терапевтичен метод за преодоляване на травмите от миналото и на деструктивните ефекти от натрупания гняв. Както наблюдава Джъстин Тали, връзката, която се изгражда между двете жени в средата на романа дава възможност да се прояви диалогичният, карнавалният модел на общуване (в Бахтиновия смисъл), който подкопава монологичните гледни точки и поставя връзката между Аз-а и Другия в нови антихегемонни отношения. Докато Алис започва постепенно да се освобождава от своята авторитарност, тя в замяна дава на Вайълит съвет да се научи да обича дори и малкото, което й е останало. Алис и Вайълит са представителките на изолираните женски общности, които присъстват във всички романи на Тони Морисън и от които започва креативното преизграждане на света. Те са градивният елемент в чернокожата общност, от който се пораждат алтернативните възможности за справяне с миналото и с алиенацията на индивидите в настоящето. В женските общности на Морисън общуването, обичта и взаимните грижи са обвързани дълбоко с афро-американските традиционни комунални ценности. Ритуалът на размяна на традиционни комунални ценности от една страна има своята практическа страна за ежедневната реализация на индивида в общността, а, от друга, своите духовни измерения, осъществявайки трансцеденталната връзка с прародителите. Начинът, по който Алис глади напомня на Вайълит за Тру Бел, нейната баба. Влизайки в ролята на духовен наставник на Вайълит, Алис заменя Тру Бел. По този начин чрез общуването между двете героини се сливат историята и технологичното настояще. Следата от изгаряне, която Алис без да иска оставя върху плата по време на трескавия им разговор с триъгълната си форма напомня за „черния, пушещ кораб“ (Morrison 1993: 113, прев. мой), който някога в миналото е отвеждал африканските роби през Атлантика към Новия свят. Чрез двойня фокус, който текстът подсказва, редувайки виждането като сетивна перцепция и виждането като психически процес, Морисън създава впечатляващ психологически колаж, при който във фрагментираните съзнания на героите се срещат парчетата от миналото и настоящето, града и провинцията, севера и юга, традицията и модерността.

В края на романа читателят научава, че по време на възстановителния процес Вайълит развива майчино-дъщерна връзка с Фелис, най-близката приятелка на Доркас, която до последния й миг е до нея. От своя страна Фелис помага на Джо да възстанови здравето си, като му споделя предсмъртните думи на Доркас, които тя е прошепнала в ухото й. Чрез Фелис, чието име носи значението на „щастие“, семейната двойка се изгражда хармоничен микрокосмос в по-голямата общност. Чрез Фелис Морисън задава критическа перспектива към персонажа на Доркас, по-рано подсказана в романа от начина, по който Алис чете вестниците. В настоятелното си твърдение, че Доркас не е пожелала да бъде повикана линейка и „направо се [е] остави[ла] да умре пред [нея]“ (Morrison 1993: 213, прев. мой), Фелис подкрепя идеята за свободата на индивидуалния избор. Както много критици наблюдават, романът „Джаз“ завършва с оптичистична мелодия. Вайълит и Джо започват спокойно съжителство. В моментите си на интимност „те се стремят, възрастните хора, към нещо отвъд, път отвъд и път надолу, под плътта (Morrison 1993: 228, прев. мой). Оцелели от унищожителен гняв, симптоматичен за дълбок разрив с онова, което героите си представят като техен дом, гняв, който те дълго време са били слаби, за да преодолеят, жертвайки едно седемнадесетгодишно момиче, Джо и Вайълит помъдряват и се доближават до своите прародители. В мрака на нощта, в топлината на съпружеската им прегръдка те въображаемо се връщат към своите прародители Уайлд и Роуз Диър. Докато лежи до нея, Джо вижда през стъклото на прозореца как „тъмнината добива формата на рамо с тъничка струйка кръв“ (Morrison 1993: 224-225, прев. мой). Птицата с червените крила, която по-рано в романа се явява неколкократно като знак, че Уайлд е някъде наблизо, сега свързва чрез кървавочервената ивица по крилата си Джо с Уайлд и с убитата Доркас, генеалогическата линия, която Джо търси да открие през целия си живот. Междувременно, Вайълит „поставя ръка върху гърдите му, сякаш те са осветения от слънцето ръб на кладенец[а]“, в койо някога се е удавила майка й. Сега, вместо мъртвото тяло на Роуз Диър Вайълит вижда как на дъното на кладенеца „там долу някой събира подаръци (оловни моливи, одеколони, японски розов сапун), за да ги раздаде на всички им“ (Morrison 1993: 225, прев. мой).

Романът „Джаз“ завършва със сюрреални картини на лежащи тела, потънали в сън (Вайълит и Джо в своята съпружеска прегръдка) или в предсмъртна агония (Доркас, заобиколена от тълпата), някъде в пространството между живота и смъртта, съня и реалността, миналото, настоящето и бъдещето. Отвореният завършек, който приканва читателя да се освободи от конвенционалните граници между автор и читател и да направи текста владение на собстеното си въображение разкрива подчертаната тенденция у Морисън да предаде колективния и индивидуалния опит на афро-американците чрез колаборативен процес, в който всеки участник допринася със своята гледна точка, макар и ограничена, за изграждането на цялата история. Именно в този си подход Морисън като че ли най-много се доближава до визията на сюрреалистите за творческия процес. Алтернативният поглед, чрез който Морисън преразглежда историята на афро-американците ни отвежда далеч към пространствата на мита, разказвачеството и подсъзнанието, където стаените спомени, рани, страхове, желания, емоции и либидни енергии се освобождават от потисничеството на рационалното мислене, за да се стигне до важни прозрения за миналото и да се открият нови възможности за едно по-хармонично бъдеще. Образността, свързана със съновидения, халюцинации и други гранични състояния, сдобряващи традиционно наложените дихотомии, е често срещана техника в романа „Джаз“, както и в цялото творчество на Морисън, чрез която авторката се опитва да изрови от дълбоките слоеве на историята и душевността на афро-американците онова, което дълго време е било потискано и премълчавано, поставяйки едновременно с това пред читателите си моралните въпроси за отговорността на личния избор, саможертвата и цената на собствената свобода.

1. **История, памет и идентичност в романа „Дом“**

Романът „Дом“ (2012), който се явява предпоследен в творческата хронология на Тони Морисън, е неголямо по обем произведение, но за сметка на това отлично синтезира много от темите, подходите, техниките и проблематиката в творчеството на авторката. В „Дом“ Морисън поставя читателя си пред още по-големи предизвикателства при разчитането на етническата и текстуалната енигма. Както „Джаз“, така и „Дом“ предлага благодатна тематика за прокарване на интертекстуален диалог със сюрреализма. И тук сюжетът е цикличен, но за разлика от многогласовата полифония в „Джаз“, в „Дом“ историята е разказана през два редуащи се гласа – този на обърканото съзнание на младия ветеран Франк, преживяващ посттраматичен шок от войнта в Корея, и този на неговия разказвач. Гласът на Франк се идентифицира с този на автобиографа, който разказва историята си от първо лице, но по ирационален и разпокъсан начин, тъй като травмата дълбоко е засегнала и фрагментирала съзнанието му, докато в същото време разказвачът се опитва логически да подреди наратива, но също не успява да разкаже цялата истина, тъй като неговият разказ е опосредстван през външния, дистанциран поглед на третото лице, който често пъти пропуска важното и затова бива прекъсван и коригиран от Франк. В своята раздробеност и незавършеност двата разказа се вклиняват един в друг, за да оформят цялостната структура на повествованието, а отворният завършек на романа отново разчита на читателската колаборация.

В „Дом“ на преден план ни се представя ментален пъзел от разбъркани ретроспекции и халюцинативни видения, разслояващи наратива на две нива, в които се преплитат реалното и въображаемото, познатото и чуждото, близкото и далечното, видимото и невидимото. Тази амбивалентност на повествованието ясно ни се подсказва още чрез самото лирическо въведение към романа, представящо картината на призрачен дом, който едновременно отблъсква лирическия „Аз“ със своята негостоприемност и го привлича с нещо дълбоко познато и интимно, но неосъзнато. Комбинирайки абстрактния материал с конкретния детайл, Морисън създава сложна образност, чрез която представя парадоксите на прогонването, отчуждението и насилственото отнемане в историята на афро-американците. Съдбата на двамата главни герои Франк и Сий ще повтори тази раздвоена линия, докато в края на романа те все пак ще успеят, доколкото могат, да преизграждат наново своя дом от отломките на разпръснатата колективна памет. Романът „Дом“ представя буквалния и символичен акт на осъщественото завръщане в дома, чрез който Морисън поставя най-основния за цялата си творческа кариера въпрос – могат ли афро-американците да имат свой собствен дом в Америка? Както в „Джаз“, така и в „Дом“ авторката представя своето разбиране за дома като място на дълбока свързаност на индивида с общността, историята и културата, към която принадлежи. Домът и общността обуславят усещането за принадлежност, сигурност, пълнота, достойнство и защита срещу деструктивните сили на расизма. Ако фикционалните локации на дома в романите на Морисън се движат между големия град, предградието, малкия град и провинцията, между Юга и Севера, то Югът – първият пристан на чернокожите в Новия свят – обикновено се явява автентичният дом за героите на Морисън. Именно в своя нов дом в селския Юг, както Морисън споделя в интерю с Керълин Денард, африканските роби, насилствено преселени в Новия свят, познават „най-ранния опит на модернизма през деветнадесети век“ и стават първите модерни хора чрез своята среща и приспособяването си към новите култури, благодарение на своята креативност. Именно в Юга те създават новия си живот от разпилените неща и „музика, която е музиката на света, стил, начин на говорене, отношения с другите, и, най-важното, психологически начини за спраяне с него“ (Denard 2008: 193, прев. мой). В „Дом“ Морисън разкрива желанието си към завръщане към Юга като място на корените и предците, като своеобразен олтар на афро-американската история и необходима спирка за афро-американците в конфронтацията им с етническите несправедливости, които ги преследват в миналото и в настоящето им.

Призрачният дом, в който Морисън въвежда читателите си преди встъпването в същинския наратив, представя образен синтез на раздвоеното колективно съзнание на афроамериканците по отношение на родния дом в юга, белязан от раните на робстото, сегрегацията, бедността и линчовете. В романа „Дом“ ясно личи тенденцията на Морисън към ново завръщане към дома и корените в Юга. Тази задача я поставя пред трудното предизвикателство да накара читателите си да разберат колко усилия, смелост, саможертвеност, любов и креативност коства подобно начинание. Франк, който е ветеран от Корейската война и неговата по-малка сестра Сий са поставени пред изпитанията да преживеят физически и психически наранявания, да бъдат затваряни, да се местят от един град в друг, бездомни и дезориентирани, сблъсквайки се с конвенционалните кодове, икономическото неравенство, социалното изключване и бруталностите през 1950-те, докато накрая успяват да си създадат свой дом в Юга от парчетата незалчими детски спомени и опитайки се да излекуват раните и страховете си с взаимна помощ. Така те разбират, че домът е както физическото място на спомените, така и светоглед, чрез който индивидите и общността, прародителите и децата, животът и смъртта, миналото, настоящето и бъдещето се сливат в едно хармонично цяло. В романа „Дом“ раздвоеното и объркано съзнание на Франк постоянно се лута между спомените и посттравматичната парализа на сетивата, между реалното и въображаемото, с което текстът приканва към размисъл за редуващите се памет и забрава в нелинеарната история на афро-американците. Връщането на паметта и сетивата и обратният път към дома са поставени в едновремие в текста на Морисън, като показват, че работата с паметта има своята специфична географска обвързаност: героите на Морисън постигат физическото си и психическото си изцеление чрез притегателната сила на родния дом в Юга. Както в цялата проза на Морисън, в романа „Дом“ връщането към родното място и към корените е метафорично пътуване, чрез което героите й преоткриват своята идентичност. Тук обаче, за разлика от предишните й романи, Морисън поставя завръщането към родното място като неотложна нужда в момент на криза, когато раните на плътта и душата кървят и съзнанието търси пристан, за да се утеши от преследващите го кошмари. В „Дом“ Морисън се фокусира върху акта на завръщането като сложен, противоречив и бавен процес, чрез който се призовава миналото, за да могат героите да погледнат лице в лице онова, което ги измъчва и им пречи да продължат напред. Изграждането на дома за Франк и Сий е колаборативна задача на споделяне на колективното минало, на онези потиснати спомени от детството, които най-дълбоко ги свързват и определят житейския им път.

Романът „Дом“ задълбочава дългогодишните писателски размисли на Тони Морисън върху темата за травмата, причинена в детството, узряването на индивида и справянето му с раните от миналото. Както редица критици наблюдават, романът „Дом“ може да бъде прочетен и като наратив на травмата, в който Морисън предвижда начини за нейното разрешаване и характерният за писането й отворен завършек на романа предлага нещо като положителна развръзка. Морисън подхожда към травмата чрез нереалистични подходи, като хаотичен наратив, объркване на актуалното време с времето на спомените, несигурност, прекъсвания, повторения, психоделични видения и халюцинации. Като оцелял от травматични събития, Франк изпитва серия от когнитивни, афективни и физически симптоми, които накъсват и дестабилизират нормалното му ежеднеие: загуба на контрол, дисоциация, тревожност, панически атаки, парализа, кошмари, халюцинации. Тези симптоми са ясен знак за отговора на психиката към травматичното събитие и опитът то да бъде разбрано чрез компулсивно повтаряне на преживяното. От друга страна, както критичката Джъстин Тали отбелязва, халюцинативните симптоми на Франк имат своите силни политически импликации в романа. Преходът на Франк от армията, в която етническото разделение е премахнато, в цивилното общество, където сегрегацията е навсякъде около него, показва временната лудост на Франк като единствения адекватен отговор на противоречивия свят, който го заобикаля. Вътреобемането на това противоречие най-въздействащо е предадено от Морисън чрез черно-белите кошмари на Франк, в които светът губи нюансите си и се свежда до противопостаянето на двете крайности на цветовия спектър. Поставяйки травматичните спомени като основни деятели в един нереалистичен наративен режим, Морисън се опитва да предаде на читателите си нещо силно, значимо, емоционално, изграждащо идентичността, нещо, което се е случило в миналото и което е останало живо в паметта на афро-американците.

Както в „Джаз“ и в по-ранните си произведения, Морисън използва цикличната стуктура, за да вгради миналото в настоящето и да ги съпостави. В „Дом“ модерната война и модерният урбанизъм са горният слой на наратива, под който протича второто действие – то ни връща към времето на Джим Кроу и гоненията и линчовете, извършвани над афро-американците в края на деветнадесети и първата половина на двадесети век. Изборът на Морисън да отправи исторически и психологически поглед към един сложен период, какъвто е следвоенният на 1950-та година, не е случаен. Ако погледнем през фокуса на „етнографския сюрреализъм“ на Джеймс Клифорд, авторката изравя неочакваното, шокиращото, абсурдното, което се крие под повърхността на познатите дефиниции на историците, прославящи десетилетието на 1920-те като възход за цялата американска нация. Франк и Сий със своите покъртителни лични драми персонифицират софистицираното варварство на модерните институции за ред, незаконните практики и биологичните експерименти с афро-американци, опустошителните последици от една „забравена“ война, съпоставени със сегрегацията в селския Юг.

Романът „Дом“ ни отвежда в полу-реален свят на спомени и халюцинации, в които разстроеното съзнание на Франк, преживяващ посттравматичен шок след завръщането си от Корейската война, се лута между миналото и настоящето, съня и будното състояние. Първата спирка на Франк по пътя му към дома е психиатрична болница, където той се оказва затворен, след като е извършил незначителен инцидент. Франк е в полу-хипноза, между две смъртоносни дози морфин, но все още в съзнание и опитващ се да намери начин да избяга от болницата. Впоследствие научава от свещеника, Реверанд Лок, при който намира подслон за през нощта и храна, че е имал късмет, тъй като “там се продават много тела” (Morrison 2012: 12, прев. мой). Още от самото начало Морисън приканва читателя към размисъл върху модерните институции за ред, надзор и наказание, които на практика подхранват чрез софистицираните си механизми робството, расизма и варварството.

При портретирането на менталното разстройство на Франк Морисън изгражда особена и предизвикваща объркване у читателя образност, при която несвързани реминисценции хаотично се появяват и изчезват в съзнанието на героя. Както в повечето романи на Морисън, пред читателя се разгръща нереалистичен хипер-разтеглен времеви и пространстен обем, в който отдалечени исторически епохи се срещат и се сливат. Така, дестабилизираното съзнание на Франк свързва в едно Юга от времето на Джим Кроу със Севера след Корейската война (или „Забравената война“). Корейската война е една от цетралните теми и техники в романа, чрез които Морисън третира въпроса за травмите, раните и загубите, които са в основата на афро-американския исторически опит. Материалите и инструментариумът, които Морисън използва в „Дом“ при артикулирането и визуализирането на травмата по един или друг начин диалогират със следвоенния сюрреалистичен колаж, в който изрезките от фигури често представят абсурдите на войната – разчленените трупове от спомените на бойното поле и осакатените тела на ветераните, които се разхождат из улицине на Париж след Първата световна война са основен материал в заниманията на сюрреалистите с шока, който има своите естетически и политически импликации.

В романа „Дом“, както и в цялото творчество на Морисън, може би най-доближаващи се до сюрреалистичния колаж са образните метафори, визуализиращи кризата на идентичността чрез описанията на телесната фрагментация. В течение на романа в съзнанието на Франк изплуват спомени, сързани с деструкция, осакатени човешки тела и откъснати крайници, връщайки го към кошмарите на войната и загубата на двамата му приятели от детството. Една от най-запечатващите се гротескни картини в романа, която предизвиква асоциации, близки до сюрреалистичния колаж е халюцинацията на Франк, предстаяща странен двоен (огледален) образ на „крака с пръсти на ръце - или беше ръце с пръсти на крака“ (Morrison 2012: 33, прев. мой). Тази шокираща картина на отключеното подсъзнание, будеща чувство на тревожност и ужас, силно напомня за макабрената естетика на Лотреамон, от която сюрреалистите черпят вдъхновение, прилагайки принципа на дефамилиаризацията. Ако в „Дом“ Морисън третира в дълбочина темата за модерната война, чрез която тя по оригинален начин огражда афро-американския исторически сюжет за Джим Кроу, то нейните стратегии са подчинени на основната й идея да покаже, че съдбите на героите се въртят около един общ център – наследството на робството и расизма в Америка, което не е отживелица, а продължава да упражнява своята репресивна власт както в социалния свят чрез модерните апарати и институции за ред и контрол, така и вътре в съзнанието на отделния индивид, търсещо в ирационалното отговор на парадоксите в реалността. Тази идея експонентно е подсилена в романа от една страна чрез психоделичните епизоди, които преживява Франк и които го подтикат в определени моменти да нарушава реда в нормативното общество (като например инцидентът, заради който героят попада в психиатричното заведение), и, от друга страна, враждебността и алиенацията, с която той се сблъсква след завръщането си от фронта и която през цялото време му пречи да почувства Америка като свой дом.

Сюжетната траектория, както подсказва заглавието на романа, е циркулярна. Завръщането към дома дублира символното завръщане на двамата протагонисти към дълго потисканите спомени от миналото. Понятието на Фройд за устойчивата природа на подсъзнателното съдържание е функционално при анализирането на незаличимите спомени за робството в афро-американското историческо съзнание. Лотус, Джорджия, е мястото, от което започва и където сършва романът. То капсулира в своята притегателна орбита историята на Франк и Сий, в началото на която са два детски спомена. Романът започва с ретроспективното завръщане на Франк в една ферма за коне в околностите на Лотус, която „[беш]е пълна с плашещи предупреждения“ (Morrison 2012: 3, прев. мой). Алюзивният начин, по който Франк описва картината, подсказва, че мястото крие пораждаща тръпки мистерия, очакваща да бъде разкрита. Тези начални редове подготвят читателя да бъде внимателен към знаците, които ще му се представят в продължение на романа, докато търси значенията между фрагментите на нарушената памет на Франк. Чрез интимната изповед на Франк Морисън ни въвлича като преки свидетели на историята. Избирайки да ни въведе в историята чрез обърканите спомени на разстроеното съзнание на Франк, авторката поставя доминиращ акцент върху необходимостта да се анализира паметта, за да бъде посрещнато на миналото.

В цялото творчество на Морисън романът „Дом“ е своеобразна кулминация на вглеждането, в който авторката въвлича читателя наравно с героите в процеса на търсене на значенията, всеки от които изхожда от своята ограничена гледна позиция. Както в по-ранните си произведения, Морисън още с встъпителните линии на наратива рязко ни потапя в една странна, хетерогенна фикционална действителност, за да предизвика първоначалния шок, който ще обуслови процесите на мислене или, ако се опрем на думите на Емануел Левинас, първоначалният шок се превръща във въпроси и проблеми, които карат субекта да мисли. Романът „Дом“ започва със странна съпоставка на две несъвместими картини, която се доближава до сюрреалистичната среща на несъпоставими реалии. На пръв поглед, благоговението на десетгодишния Франк и четиригодишната му сестра Сий пред красотата на двамата изправени един срещу друг жребеца, е в рязък контраст с отблъскващата и предизвикваща тръпки сцена на набързо устроеното погребение на непознатия малък човек, но постепенното разчитане на енигмата в края на романа ни връща отново към двете картини, които се оказват дълбоко свързани помежду си в колективната памет на афро-американците, белязана от абсурдите на робството и расизма. От този първоначален момент на шок и дестабилизация до края на романа наративът се колебае между конкретното и абстрактното, видимото и невидимото, предаваемото и непредаваемото, осъзнатото и потиснатото, самозаличаването и себеизразяването. Абстрактността на тази въвеждаща сцена, подобно на лирическия пролог, буди усещането за тревожна обърканост и неяснота, която кара читателя сам да потърси следите, от които той ще започне да нарежда своята картина на историята. Всъщност, читателят е също толкова неподготвен за разбирането на тази първоначална реминисценция, колкото и хомодиегетичното съзнание на Франк, който все още не е преминал през всички изпитания и не е получил нужните знания и опит, за да асимилира шокиращия акт на расистко насилие, на който той и Сий са били свидетели в този момент. Абстрактният език на Морисън в тази въвеждаща сцена умишлено дестабилизира симетрията на раферентната система, като вкарва читателя в игра на свободни асоциации около затъмненото означаващо. Наблюдаващият се чуди кои са „те“, които „стоя[ха] изправени като мъже“, докато в края на главата не научава, че Франк „единствено си спомня[х] конете“ (Morrison 2012: 5, прев. мой). В неколкократно повтарящото се „Те стояха изправени като мъже“ (Morrison 2012: 3) изниква странна картина, пораждаща ефект на оптическа илюзия, която семантично си играе с усещането у читателя за изненада, което го вкарва в търсене на значения около разделителната ос между човешко и животинско, между мъж и жена вътре в една расистка или джендър реторика. Чрез сравнението „като“ Морисън подсказва очакането си преди още да сме сигурни какво виждаме, да приемем човешкия статус на конете, способността им да държат телата си изправени, гордостта и самоувереността им в опозиция с това, в което те ще се превърнат, когато бъдат принудени (от белите господари) да се бият „като кучета“ (Morrison 2012: 3). Диалектичната опозиция в тази въвеждаща картина между човешкото и анималистичното намира алюзивни аналогии в различни сцени и реплики на героите в целия по-нататъшен текст, докато най-накрая при завръщането си в обратно в Лотус Франк не научава от Рибешко Око конкретната история, която стои зад спомена за погребания човек. Абстрактността на въвеждащата картина в началото на разказа на Франк се среща в края на романа с конкретните факти около историята на бащата, изправен насила от белите господари срещу сина си с нож в ръка, за да участва в онези „кучешки битки между хора“ (Morrison 2012: 138, прев. мой). Морисън представя картината фрагментарно, чрез отделни детайли, които се показват на повърхността от ограничения хоризонт на скритите в дълбоката трева Франк и Сий. Този подход демонстрира подривния потенциал на фрагментацията при изобразяването на обектите, като поражда странна диалектическа игра между прозрачност и непрозрачност, повърхност и дълбочина, вътре и вън, която е характерна, както наблюдава Хайм Финкелстейн в труда си *The Screen in Surrealist Art and Thought* (вж. Finkelstein 2007), за сюрреалистичните пространствени метафори. Давайки ни частично познание за наблюдавания обект, който сякаш се опитва се да се покаже иззад един невидим, непреодолим параван, Морисън ни кара да си представим чрез въображението си какво стои зад него, като по този начин ни превръща в непосредствени участници в разрешаването на етническата енигма – дали показващият се от ямата крайник е на бял или на черен човек. Мъжете, които погребват тялото, също са представени фрагментарно. Франк обяснява на читателя, че той и Сий от положението, от което наблюдават сцената „не мо[гат] да вид[ят] лицата на мъжете, които изърш[ват] погребението, само техните панталони“ (Morrison 2012: 4, прев. мой). Етническата принадлежност и идентичността им остават загадка както за двамата герои, така и за читателя, но експлицитното настояване на Франк, че лицата им са останали скрити за тях, допринася за изграждането на хомофобския им образ. Тази игра между повърхност и дълбочина, видимо и невидимо се проявява и на нивото на самия наратив, в който читателят търси значенията измежду откъслеците на фрагментирания разказ на Франк и неговия разказвач.

Съпоставката на двете далечни, но силно сързани помежду си картини на изправените един срещу друг коне и на погребението на анонимния човек в началото на романа, която поражда ефекта на двойния фокус, е един от най-впечатляващите картинни примери в прозата на Морисън, чрез които тя представя раздвоеното съзнание на афро-американеца и на граничните области (маргиналиите), които са в основата на неговия исторически опит. Още в първото си откровение Франк ясно казва на своя разказвач и респективно на своя читател, че той наистина е „забрав[ил] за погребението“ и „единстено си спомн[я] конете“ (Morrison 2012: 5, прев. мой). Както Франк, така и Сий персонифицират нестабилни психически пространства, в които двамата герои се люлеят между слепотата и ясното зрение, между абстрактното и конкретното, между отсъствието и присъствието, между живота и смъртта. Техните житейски траектории, белязани още от самото начало от двата противоречиви спомена, единият от които Франк се опита да заличи в съзнанието си, дублират операциите на изместване в съня, чиято функция според теорията на Фройд е свързана с вродената тенденция на психиката да премества емоционалния товар от един обект към друг, който е в по-малка степен нараняващ. Все още недостигнали до зрелостта, равновесието и знанията, необходими им, за да се справят с наследството на расизма и да понесат товара на спомените от него, двамата млади протагонисти прилагат своята собствена цензура или авторство върху външната дейстителност, търсейки да заместят собствената си реалност в родния Лотус с непознатата, чуждата реалност, но това ги прави още по-безсилни, объркани, безутешни и ги доближава до смъртта. Подсъзнателните механизми на потискането и изместването, които се оказват основните двигатели в живота на Франк и Сий, са симптоматични за един по-дълбок и незаличим колективен спомен от най-ранното детство на героите – споменът за тежкия преход, който е трябвало да извървят заедно с част от разпръснатата афро-американска общност, насилствено прогонена от Бандера, Тексас, за да намерят убежище в Лотус, Джорджия. Измъчван от потискащата атмосфера и емоционалната празнота на изостаналото провинциално градче, което му напомня за този най-ранен момент от съзнателния му живот, на осемнадесет години Франк взима решение да замени спокойствието на Лотус с предизвикателстата на Корея, където вярва, че ще има възможността да прояви своята истинска героична мъжественост. В Корея, обаче, след бруталната загуба на двамата му най-близки приятели от детството, Майк и Стиф, Франк за втори път изгубва смисъла на съществуването си, като този път той изпитва отчуждението по много по-жесток начин. Убийството на корейското момиченце, което Франк по-късно извършва, изхожда от същото инстинктивно желание да заличи своята унизена, слаба същност и да се слее с образа на героичното мъжество, олицетворено от картината на двата изправени един срещу друг жребеца, които са се запечатали завинаги в съзнанието му. От психоаналитична гледна точка, потиснатото несъзнавано се явява като противник на личността и образът на корейското дете започва мъчително да го преследва след завръщането му от фронта в цивилния свят, сякаш за да му покаже, че не може да избяга от това, което се е опитал да убие в себе си – човешката си уязвимост.

В сърцето на романа, епизодът с корейското момиченце е в аналог с началния епизод, представящ набързо погребаното тяло на анонимния човек. И двете сцени, на полу-погребаното тяло и на детската ръка, която се показва от бамбуковите храсти, за да изрови от сметта остатъците от храна, илюстрират напрегнатия конфликт между будното съзнание и потиснатото съдържание, което се опитва да се завърне на повърхността. Ако земята се асоциира с тъмното място на подсъзнанието, то полу-заровеното тяло е визуалната метафора на онова, което съзнанието не иска да приеме и което трябва да бъде запазено в тайна, докато същевременно стърчащият над повърхността крайник противодейства на акта на потискането и е знак за усилията на подсъзнаваното да изплува на повърхността. Аналогично на първата картина, тялото на корейското момиченце, остава скрито в бамбука и следователно невидимо за читателя, докато интересът на Франк е фокусиран върху ръката й, която е видимият фрагмент. От една страна, ръката на детето, ровеща в земята, напомня на Франк, против волята му, за изровената пръст, в която някога е видял да погребват човек и го връща към неговия кошмарен детски спомен. От друга страна, прокрадващата се ръка, която опипва слепешком повърхността на земята, алюзира тактилните усещания, сексуалния глад и желанието за притежание – импулси, които Франк се опитва да потисне в себе си, за да запази идеализирания образ на мъжествеността. Във фрагментираните описания, които Морисън представя в двете сцени, по един или друг начин може да се види близостта с често срещаната в сюрреалистичните картини деформирана телесност, при която човешките крайници се превръщат в основни деятели в непредсказуемите сюжети на освободеното подсъзнание.

Следайки примера на своя брат, чиято закрила тя изгубва след напускането му на Лотус, Сий също заменя малкия провинциален град в Джорджия с големия столичен град Атланта в търсене на по-бляскаво бъдеще, но в противоречие с очакванията си да получи от света наоколо вниманието, любовта и закрилата, които до този момент е получавала от Франк, героинята преживява поредица от разочарования, докато обърканият й път не я отвежда в къщата на доктор Борегард, където тя е превърната в обект на експерименти, вместо, както е очаквала, да ръководи сама живота си чрез собствените си избори и решения. Именно този драматичен обрат на събитията е ключовият момент, който поставя началото на процеса на завръщането на двамата герои към дома.

Ако в основата на прозата на Морисън тегне непреодолимата власт на миналото над настоящето, авторката същевременно ангажира наративите си към една по-конструктивна задача – да потърси реабилитация, дори и частична, и начини афро-американците да се справят с настоящето си, като се обърнат навътре към собствените си ресурси. Оптимистичното звучене на завършека на романа дава ясен знак, че Морисън желае за двамата си герои оцеляване и продължение на живота им по по-хармоничен и пълноценен начин. В оцеляването на индивидите и общността праговите състояния са неизбежни за героите на Морисън, тъй като чрез тях те съумяват, макар и с цената на много рискове, рани и страдания, да достигнат до едно разширено онтологично познание, което ще им помогне да намерят възможни решения за промяна вътре в своята действителност, а не извън нея, да възстаноят връзките си с общността и с изгубените си близки, както и да погледнат към едно бъдеще, което не просто е повторение на миналото. Принуден да се завърне в Лотус, за да спаси Сий от смъртта, Франк възражда връзката си с южняшкия си дом, който той сега вижда през нов, магически променен поглед. Отново пробудилите му се сетива след преживения посттравматичен шок от войната улавят малките неща, които чрез спомените и емоциите го свързват с мястото, което някога го е потискало. За завърналите се Франк и Сий Лотус и неговата малка общност се отварят с нов наратив. Лекувайки физическите и психическите си рани, сега двамата герои изпитват сигурност, спокойствие, увереност в себе си и благоговение. При повторното си заръщане в Лотус Франк и Сий влизат в процес на запълване на празнотите в паметта си и осъзнаване на причините за своите несполуки и страдания. Докато Франк се заема с пренареждането на спомените си и откриването на причините за своята тревожна обърканост, във възстановителния процес Сий се научава да живее със загубата, тъгата и витаещото присъствие на детето, което никога няма да може да роди, научава се как да се предпазва от външния враждебен свят, но този път без закрилящата ръка на своя брат. Ключов момент в оздравителния процес на Сий е въвеждането й в ръчния занаят на шиене на куилт от женската общност в Лотус. Изполайки куилта като метафора, Морисън съпоставя буквалния процес на събиране на разноцветни парчета плат от ежедневния бит, за да се получи красив и функционален продукт, със символния процес, чрез който Сий трансформира фрагментите от своето разрушено минало в нова, освободена версия на реалността. Като често срещан мотив в романите на Морисън, куилтът е прекрасна илюстрция на постмодерната фрагментация, която ни помага да вникнем по-надълбоко в значенията, темите, героите и посланията на авторката към нейните читатели. Въпреки че занаятът на шиенето на куилт не изхожда само от афро-американската културна традиция, като мотив той се е превърнал в интегрална част от афро-американската литература и особено женската литература след процъфтяването на феминистките и културните изследвания през 1980-те. С многоцветните си кръпки куилтът обединява индивидуалните съдби в една обща колективна памет. В романа „Дом“ Морисън въвежда куилта и като метафора на хармоничното изграждане на индивидуалната и колективната идентичност. Когато започа да работи с кръпките в сърцето на женската общност, Сий си възвръща силите, тъй като знае, че тя винаги ще е някъде наоколо, за да й помогне и да я подкрепи. Като женски занаят, шиенето на куилт утвърждава ролята на жените като обединяващи фигури, които гарантират оцеляването на общността.

В прозата на Морисън метафоричността на куилта е важна за третирането на проблема за миналото, което е фрагментарно и обединява парадоксите. Случайните срещи на цветовете и формите в традиционния куилт разкриват премълчавани тайни и мистерии и пробуждат скъпи спомени и емоции, които карат афро-американците да се уповават в миналото си. Импровизаторското оформяне при работата с кръпките също така дава израз на спонтанността и непредсказуемостта в творческия процес. В своята фрагментарност, множеството от импресии и гледни точки и изненадващи съпостаки куилтът може да бъде поставен в диалог със сюрреалистичния колаж. Въпреки че изработването му е контролирано от традицията, тъканта, формата, цветът и техните разнообразни комбинации са оставени на въображенето на автора, а той от своя страна поверява своята творба възприятието на зрителите. По сходен начин с джазовата импровизация, куилтът хармонизира в една обща композиция различни по вид материали и изразни средста. Дали чрез модерния градски джаз или чрез селския занаят на работата с кръпки Морисън отправя към афро-американците символни послания да изискват своята памет и идентичност чрез креативността си.

Отличителен белег на прозата на Морисън са трансгресивните персонажи, които имат способността да престъпват социалните и онтологическите граници, пребивавайки едновременно в настоящето и миналото, в ниското и високото, тук и отвъд. Тези образи играят основна роля за изграждането на значенията и за осъществяването на необходимите психологически трансформации. Такива са образите на Пекола в първия роман на Морисън, която чрез полудяването си заживява в свой измислен свят, където се чувства обичана, на Възлюбена от едноименния роман, която свързва миналото и настоящето на Сете, на Доркас, Уайлд и Златния Грей в „Джаз“, както и този на зутера в „Дом“. Голяма част от трансгресивните персонажи, които изгражда Морисън, носят характеристиките на литературния призрак. Те се явяват в и изчезат от наратива спонтанно, деспотично, извън волята на героите, като насън. Чрез тях Морисън ревизира традиционно установените дихотомии, според които светът е разделен на бяло и черно, ден и нощ, добро и зло, видимо и невидимо, минало и настояще, живот и смърт, дух и материя и пр. Призрачните персонажи в романите на Морисън са именно онези фигури, които осъществяват предаването на трансгенерационното познание от прародителите към родителите и към децата и което е нужно на героите, за да посрещнат лице в лице миналото си, натоварено с много болка и страдание, и да разрешат, доколкото успеят, екзистенциалните си дилеми.

Романът „Дом“ представя две фантоматични фигури, които се явяват в халюциниращото съзнание на Франк – на корейското момиченце, което Франк убива и на малкия на ръст мъж, който се появява в странно облекло с дълго сако (zoot suit), голяма шапка и широки панталони и часовник с верижка. От началото до края на романа зутерът остава анонимен както за героите, така и за читателя, но странният му костюм същевременно го прави ясно разпознаваем. Неговата анонимност и дребен ръст приканват читателя да го асоциира с погребания човек от детския спомен на Франк и Сий. За разлика от другите фантоми, които са епизодични, зутерът заема централно място в романа, тъй като неговата роля е ключова за трансформациите, през които ще преминат героите. Като олицетворение на духа на погребания човек, за който по-късно в романа ще се разбере, че е бащата на Джером, фантомът на зутера е носител на паметта за расисткото минало, но същевременно той e и предвестник на зараждащата промяна, която по-старото поколение завещава на по-младото, така както бащата на Джером прави своя осъзнат избор да умре, за да даде шанс на своя син да живее и да се бори за децата, които ще има в бъдеще.

Образът на зутера в „Дом“ се отличава от всички предишни литературни призраци на Морисън с прякото си социално послание отвъд рамките на фикционалната творба. Той символизира свободния дух на бъдещото Движение за граждански права, което ще промени много човешки съдби след 1960 година. Чрез образа на зутера Морисън конкретно референцира един важен суб-културен феномен през 1930-те и 1940-те години, свързан с големите промени в социалния и политическия климат в САЩ, с младежките протести в големите градове, с джаза, суинга и другите модни течения, заличаващи етническите и класовите граници. Зутерите се превръщат в стил и движение, емблематично с отказа си да приеме расистките норми на разделение и сегрегация в Америка. С ексцентричния си и донякъде комичен костюм, който иронизира традиционно установения културен дискурс по отношение на основните социално конструирани категории род, етническа принадлежнот и класа, зутерът предсказва постмодерното размиване на граничните линии.

Фантомът на зутера се появява в няколко ключови момента в романа. За разлика от появите на корейското момиченце, които предизвикват паническа тревога и страх у Франк, тъй като му напомнят за неговите човешки слабости и за неспособността му да контролира рационално както външния свят, така и себе си, зутерът му оказва стабилизиращо въздействие. Появите на зутера са под формата на отражения върху рефлективни повърхности, което позволява образът да се разглежда като огледало на саморефлексията на героя или портал към подсъзнанието му. Появата на зутера бележи началото на положителната трансформация у Франк. Първата среща на Франк с „малкия човек“ се случва във влака в Чикаго, където между дремките си той вижда в отражението на стъклото седящата на седалката до него фигура, която след миг изчезва. Въпреки мимолетността на появите му, читателят остава с впечатлението, че фантомът следва Франк из целия път обратно към дома му в Джорджия, като по този начин се затвърждава усещането за колективната принадлежност на Франк към неговата общност, която винаги е някъде наоколо, за да го подкрепи и да му покаже правилния път. Зутерът функционира като положителен катаизатор, който с всяка поява все повече освобождава Франк от парализата на сетивата му и му дава утеха. Още при първия си контакт с призрака Франк се впуска в медитация, като мислено рисува нов декор върху бледия и монотонен пейзаж през прозореца на влака, представяйки си „гигантски пурпурно-червени разрези и X-ове от злато по склоновете на хълмовете, падащо на капки жълто и зелено по безплодните житни поля“ (Morrison 2012: 27, прев. мой). Чрез сюрреалистичната техника на наслагването рисуващото въображение на Франк противопоставя цветните експресии на ахроматичния наратив на парализираното съзнание. Франк слиза от влака „достатъчно спокоен“ (Morrison 2012: 27, прев. мой), за да има сили да продължи пътя си напред. От този момент нататък героят започва да си възвръща изгубената сетивност към цветовете и увереността си в собственте си ресурси. Второто появяване на зутера в една от следващите нощи в дома на Били отново помага на Франк да си върне спокойствието и ведростта, след като внезапно щракване на спусъка на автомат го изважда от няколкочасовия сън без кошмари. След като контурите, очертаващи силуета на зутера изчезват, щом Франк се доближава до прозореца, той остава с въпроса коя е самоличността му и какво послание иска да остави. Въпреки неяснотата, с която зутерът оставя Франк, той тайно се надява, че това е „знак, опитващ се да му каже нещо“ (Morrison 2012: 34, прев. мой). Съпоставяйки го с останалите си кошмари, извикващи смъртта и унищожението, Франк разбира, че този кошмар „не е чак толкова лош“ (Morrison 2012: 34, прев. мой). В размислите си непосредствено след втората поява на зутера Франк се фокусира върху комичния вид на неговото модно облекло, което с преувеличените си форми отклонява представите за мъжестеност в нормативното общество. Енигматично облеченият фантом, свободно преминаващ през конвенционалните граници между фиксираните категории като видим / невидим, хомосексуален / хетеросексуален, политически / естетически, публичен / личен и пр., функционира в текста като променлив код, чрез който идентичността се предоговаря във всеки един момент. Докато облеклото на зутера капсулира диалектиката на един период, в който американското общество преживява дълбоки структурни промени, той едновременно с това емблематизира джаза, тъй като зутерите произлизат от джаз културата. В „Дом“ Морисън въвежда фигурата на зутера не само за да даде положителна посока на историята на Франк и Сий, но и да изиска, както в романа „Джаз“, потенциала на джаза като символ на креативността на афро-американците. Случайните, неочаквани появи на зутера в романа изразяват спонтанността и импровизациите на джазовия пърформънс.

Последната поява на зутера е в края на романа, когато Франк и Сий извършат повторното погребение на костите на непознатия човек от детския им спомен (бащата на Джером). Този път фантомът се явява на Сий, която вижда във водата на потока „малък човек в смешен костюм, люлеещ [в ръката си] часовник с верижка“, „хилещ се“ (Morrison 2012: 144, прев. мой). Преминаването на образа на зутера от съзнанието на Франк към съзнанието на Сий алюзира флуидната смяна на ролите в джазовия ансамбъл. Това е и проявлението на колективната памет, предаваема чрез дълбоката връзка между брата и сестрата. Типичното за Морисъновия наратив безпрепятствено предаване на подсъзнателното съдържание от един герой към друг, което често се случва чрез съновиденията, халюцинациите, фантоматичните появи и други анти-реалистични художествени стратегии, нарушаващи фикционалното онтологично равновесие на творбата, поставя под въпрос психологическите предпоставки на модерността, базиращи се на самоизградащата се, сингуларна идентичност, като предлагат в замяна една алтернативна субективност, която с думите на Лоис Паркинсън Замора е „множествена, кумулативна, активна“ (cf. Zamora 1995: 498, прев. мой).

Завършекът на романа „Дом“ ни приканва да си представим погребението на малкия човек в нов сценарий – този път субектите на действието не са двамата бели расисти, а самите Франк и Сий, които някога са били пасивни наблюдатели на сцената. Откривайки костите му на мястото, където някога е бил заровен набързо от екзекуторите си, братът и сестрата ги увиват в първия куилт, който Сий е изработила и ги отнасят под сянката на благоуханното лаврово дърво, чиито клони „се протягат като ръце“ към небето (Morrison 2012: 118, прев. мой), сливайки в една органична цялост човешките и природните елементи. Формално доближаваща се до сюрреалистичната иконография, картината на дървото, обединяваща природните и психологическите елементи е често срещана метафора в романите на Морисън, чрез която от една страна авторката представя афро-американската космология, осъществяваща пълното сливане на човека с природата и вселената, както и на индивидите с общността, а от друга, посочва възможните алтернативи, чрез които отчуждените герои ще достигнат до важни прозрения, за да намерят спасение в един разделен и враждебен свят.

Романът „Дом“ дава една от най-явните илюстрации на Морисъновия наратив като „акт на историческа археология“, с думите на Джалил Ахтар, чрез който авторката „съживява умрелите, за да ги включи в дискурса“, „дава живот на забравените, за да им даде подобаващо погребение“ (Akhtar 2014: 108, прев. мой). Романът „Дом“ започва и завършва с акт на погребение, но с вариация. Ако началното погребение показва нечовешкото отношение на двамата мъже, които буквално хвърлят тялото във „вече приготвената дупка“ (Morrison 2012: 4, прев. мой), то заключителното погребение, извършено от Франк и Сий, е акт на почитане към умрелите, към прародителите и към миналото. Докато въвеждащите пасажи предават напрегнатостта на едно незавършено погребение, то заключителните линии представят завършеност, пълнота и успокоение. Вертикалното положение на костите на погребания мъж и надписът, поставен от Франк на ствола на лавровото дърво „Тук стои човек“, заменя хомофобския наратив на отричане на човешкия статус на афро-американеца с нов, който отстоява човешкото достойнство и в който отчетливо резонират думите на десетгодишния Франк „Стояха изправени като мъже“ (Morrison 2012: 3, прев. мой).

Чрез ритуала на повторното погребение Франк и Сий извършват символично пренареждане на своя раздробен, объркан и опустошен свят, преобразявайки дома, който някога е бил за тях източник на потисничество и страдание в място на обич и хармония. Както Джоан МакФерланд наблюдава, в романите на Тони Морисън „красотата, омразата, смъртта и желанието могат да съществуват на едно и също място, в едно и също време, и задачата на зрелия човек е да приеме тази сложна реалност“ (McFarland 2012: 173, прев. мой). Така артикулирано, посланието на Тони Морисън е в резонанс с посланието, което Бретон и неговите последователи оставят и което в манифестите на сюрреализма е синтезирано в онази точка, „където съзиданието и разрушението престават да могат да бъдат размахвани едно срещу друго“ (Бретон 2000: 57).

За разлика от Възлюбена, която преобръща дома и живота на Сете със своята нечовешка стихийност, за да се отдръпне най-накрая в зоната на мълчанието, или, както подсказва разказвача/ката, на забравата, сякаш недоволна и протестираща, че женската общност я пропъжда, че отново е изоставена от собствената си майка, с която тя толкова силно желае да се идентифицира и да получи нейното лице, призраците в „Дом“ не биват прогонени от света на живите. Сий и Франк осъзнават, че трябва да се научат да живеят с присъствието на миналото, с болката и със загубите. В по-късната проза на Морисън магическите елементи по-открито свързат миналото с настоящето и бъдещето на героите. Като олицетворение на саможертвата на бащата на Джером, който избира да бъде убит от ръцете на собственото си дете, за да му даде бъдещето, зутерът свързва исторически ери и поколения, като показва, че оцеляването на афро-американския народ винаги идва с цената на огромни човешки загуби, но и на придобитото знание, предавано от родителите на децата, от предците на тези, които ще се родят в бъдеще. За разлика от по-ранните произведения на Морисън, в по-късната й проза погледът на героите е ориентиран напред, към бъдещето. Мълчаливият фантом на зутера, който се появява отново в края на романа с гримаса на усмивка и полюлявайки се, сякаш отмерва времето в очакване да се случи някакво необратимо освобождаване, от което ще се роди новият, изправен човек, чието олицетворение виждаме в образа на жребците, „които стоя[т] като мъже“ от детския спомен на Франк и Сий, репликиран от повторното, вертикално погребение. Призовавайки духовете на онези, които историята е забравила и отхвърлила, придавайки им плът, глас и воля за действие, Морисън се ангажира във възстановяващ литературен проект, който има своите специфини цели. Тя не просто издига антинаратив срещу господстващия, нито единстено дава алтернативна версия на официалните исторически сюжети, но най-вече чрез богатата си проза участва в изграждането на специфично пространство на афро-америсканската културната и историческата памет, за да отговори, доколкото може, на нуждите на своя народ в настоящето.

1. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящата дисертация поставя афро-американската нобелова авторка Тони Морисън и френския сюрреализъм в диалог. Двойният фокус на изследването позволява откриването на продуктивни и взаимно осветляващи връзки между сюрреализма като сложна естетика, прокарваща пътя към постмодернизма, от една страна, и от друга, едно богато съвременно творчество, което третира в дълбочина проблемите за робството, расизма, насилието и разделенията в историята на афро-американския народ. Компаративно изследване като това, което се опитва да постави в диалог отдалечени исторически и културни контексти, се основава на приемането, че идеите, културните идиоми, естетическите артефакти, артистичните практики, изобретенията, художниците, писателите, музикантите, творците, всички се намират в непрестанно движение и в миграционни процеси, влизайки в най-разнообразни срещи и взаимодействия с другите култури, от което произлизат нови синкретични форми. Ако времето на модерността и посмодерността предоставя историческите условия, правещи процесите на миграция и хибридизация по-интензивни от всякога, тогава ние имаме възможността да виждаме границите като гранични пространства, където центърът е относително понятие и конфронтациите между Аз-а и Друг-ия стават взаимно конститутивни и оплодителни. От края на деветнадесети век и първата половина на двадесети век, когато се появяват и разпространяват първите основополагащи антропологични трудове, модернистите и авангардите се обръщат към културите, които в материално и прагматично ориентираните западни общества са възприемани като „примитивни“ и които със своята близост до природата, освободеното си въображение, политеизма и общностните си ценности широко допринасят за едно по-различно възприемане на социалната реалност отвъд рационалните системи за ред и контрол и изкуствените ограничения, които модерният индивид си е поставил. В нашата съвременна епоха на глобализация и изключителна мобилност, когато популярният и научният интерес към процесите на хибридизация и взаимен обмен между обществата и културите нараства с неимоверна скорост, учените и критиците все повече застават зад идеята за участието „Другия“, „различния“ субект в изграждането на значенията. Актуалното в наши дни постмодерно пренаписване на голяма част от традиционните историографии е доказателство за това, че критическата мисъл е в момент на преосмисляне и преработване на традиционно установените хегемонни разделения между център и периферия и произтичащите от тях монологични модели на теоретизация.

Ако настоящият дисертационен труд се фокусира върху отделна фигура в съвременната американска литература, то той паралелно с това се опитва да постави по-широки рамки, в които може да се разглежда срещата между европейските авангарди и тяхната политика и естетика, от една страна, и от друга, афро-американските писатели в условията на променящия се социален и политически климат през двадесети век, което има като резултат множество плодоносни взаимни влияния и креативни усвоявания, както между белите, така и между цветнокожите творци и писатели. Следователно инклузивният подход е ключов за такъв тип изследване, следващо диалогичните модели на проучване.

Въпреки че в теориите на модерното изкуство на американския континент дълго време на сюрреализма се гледа като на малко призната сила, днес все по-голям брой изследователи показват в ретроспекция неговата релевантност и стимулираща роля във формирането на съременните артистични и литературни дискурси. Тук не става просто въпрос за устойчивост на една съкупност от принципи, а по-скоро за отвореност и адаптивност като качества, чрез които сюрреализмът успява да влезе в множество културни, философски, естетически и политически диалози с различията, създавайки пространства за общуването на хибридността, да прекрачи множество разделителни линии, да преобърне йерархии и да постави редица предизвикателства пред западните репресивни структури.

В теоретичната си част дисертационният труд разглежда емблематичната антология *Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora* на Франклин Роузмонт и Робин Кели, които обратно на традиционните историографии и в по-общ план на официалните академични текстове (в голямата си част изключващи цветнокожите от мейнстрийм културата), прилагат подчертано инклузивен подход към сюрреализма, прекрояайки картите на международното движение и неговите географски и символни локации, като го поставят в тясна ръзка с обхватната и влиятелна африканска диаспора и култура. В ревизираната история на Роузмонт и Кели са включени голям брой канонични афро-американски автори, които по различни индивидуални начини споделят и артикулират сюрреалистичната гледна точка. Между тях те поставят големите имена в афро-американската литература, като тези на Зора Нийл Хърстън, Ричард Райт и Ралф Елисън, чието влияние оказва важно значение върху формирането и развитието на литературната продукция на по-късните поколения чернокожи писатели, между които е и Тони Морисън. Непосредствено след Втората световна война и през цялата втора половина на XX век, когато Морисън се налага като отявлена фигура на американската литературната сцена, сюрреалистичният дух на протест, донесен от Бретон и негоите съмишленици в изгнание, резонира в културната и социалната атмосфера на промени в американското общество и приканва много цветнокожи артисти, поети, писатели, музиканти и активисти да прегърнат движението.

Ако романите на Тони Морисън са почерпани от афро-американската история, култура и традиции, то социалните и културните промени през втората половина XX век и новото усещане за свободата, до които довежда Движението за граждански права е дълбоко залегната тема в цялото творчество на авторката. Това е време на продължителни борби и несигурност за афро-американците, но и време, в което те успяват да извоюват конституционните си права наравно с белите американци. Това е и времето, когато Тони Морисън започва да пише и става известна авторка. Ако Тони Морисън често третира централната за творчеството й тема за миналото чрез осцилациите между паметта и забравата, то тя несъмнено черпи вдъхновение от будното наследство на Движението за граждански права. Освободените звуци на блуса и джаза, с които нейните романи звучат постоянно ни напомнят за тази епоха на несигурност и растяща независимост. Непосредственият опит, който Морисън получава, сблъсквайки се с преходността и противоречията на Движението за граждански права е оказал силно влияние върху нейните художествени стратегии при портретирането на различните епохи от афро-американската история. Фактът, че в своите фикционални исторически търсения Морисън привилегирова поцесите на преход, трансформация, метаморфоза, явно показва нейната подчертана тенденция към търсене на положителна промяна за настоящето и бъдещето на героите й. Докато индивидите и общността по различни начини са подчинени на своята социална и историческа детерминираност, чрез алтернативния си поглед Морисън открито се бори с ригидните хегемонни структури, изучавайки възможностите за оцеляване и освобождаване вътре в афро-американската общност.

В средата на 1960-те, когато редица събития като студентските протести, социарните напрежения, военната намеса на американското правителство във Виетнам, появата на хипитата, както и навлизането на културата на дрогата подхранват усещането у много хора, че животът е турбулентен, хаотичен, ирационален, сюрреализмът със своите социални послания отново изглежда значим., Неочакваните съпоставки и необичайните хибридни техники, които използват сюрреалистите, за да предизвикват шок, изненада и усещане за нереален или близък до съня свят са подчинени на усилията им да променят начина, по който модерният човек възприема своята обърканата, нелогична и убягваща действителност. Както Франклин Роузмонд и Робин Кели отбелязват в своята нова история на черния сюрреализъм, през 1960-те и началото на 1970-те години Блек Артс и Блек Пауър движенията дават ярка илюстрация за дълбоката афилиация между сюрреалистичния неподчиняем дух и афро-американската борба за еманципация. Малко историци и критици признават, отбелязва Роузмонд, стимулиращата роля на сюрреалистичното изкуство, поезия, политика и авантюра върху променената политическа и културна атмосфера на тези екзалтирани десет години. „Голямото отричане“, което извършва сюрреализмът отеква по различни начини в съзнанията на Блек Артс активистите, между които Амири Барака, Джейн Кортез, Сесил Тейлор, Ишмаел Рийд и др. Заедно с редица други чернокожи поети на това време Лари Нийл вижда неотложната нужда да се преразгледа ролята на „артиста-интелектуалец в условия на подчинение“ и публикува онова, което ще се превърне в манифест на Блек артс движението. Подтикът на младите ентусиазирани чернокожи поети да създадат нова черна естетика и да въведат нови форми за нейната рецепция и критика довеждат до върхов момент афро-американската артистична креативност. В колективните си опити да извоюват самоопределеност и собствено място за хората с черен цвят на кожата в Америка Блек артс поетите и писателите се борят да създадат литературни форми, които да заменят бялата литературна традиция и нейните средста с онова, което за тях означава автентична черна изразност, която произхожда от черното културно наследство – черната реч и музика, алюзивни и други формални материали, пригодени към черните музикални и вербални начини на изразяване. В противопоставянето си на доминиращия бял канон и в търсенето на собствена идентичност младите черни поети и писатели непрестанно експериментират с дадените формите и търсят нови начини за изразяване, като много от тях заимстват освобождаващите техники и инструменти на модернистите и авангардите. Въпреки че терминът „сюрреализъм“ се появява много рядко в публикувани дискусии върху черната естетика и новата черна поезия, изтъква Роузмонд, той се явява важна част от културния микс в бързо менящия се космополитен климат.

Ако досегашните историографии игнорират участието на цветнокожите и жените в международния сюрреализъм, то днес все по-голям брой учени, теоретици и критици се противопоставят на изключващите принципи, върху които се основава традиционният академичен дискурс. Тъй като главната цел на настоящото изследване бе да открие пресечни точки между френския сюрреализъм и поетиката на Тони Морисън и да изследва чрез специфичната сюрреалистична образност креативните подходи и техники и чувствителността на афро-американската писателка, както и въпросите и посланията, които тя отправя към своята публика, необходимо бе да се обходят обширни теоретични, исторически и географски полета.

От историческа гледна точка може да се каже, че сюрреализмът има кратък живот и след няколко десетилетия се изгубва под слоевете на променащите се възгледи и моди, но купища нови изследвания днес разкриват дълготрайното му влияние и значение в много култури по света и отвъд границите на множество артистични и литературни жанрове. Редица съременни учени, особено от неевропейски произход, признават, че за да се оцени пълното значение на сюрреализма за световната култура и литература е необходимо да се ревизират традиционните историографии и да се излезе извън дългогодишното разбиране за еднопосочно влияние на белите артисти и писатели върху цветнокожите, като се изследват сложните пътища по които сюрреализмът се среща с „другите“ култури на местна почва. След края на Втората световна война сюрреализмът започва да губи влиянието си във Франция и в Европа, но както заявява Филип Супо в напреднала възраст в интервю с група студенти, „исторически бихме могли да твърдим, че той се е изгубил в пясъците; но като река подземното му корито продължава да прониква надълбоко“ (Soupault 1969: 22, прев. мой). Метафората на Супо се оказва пророческа в продължението, което сюрреализмът намира в късните години на двадесети век в Новия свят. Несъмнено, както отбелязва Мелъни Никълсън, изключителното развитие на сюрреалистизма отвъд времевите, географските, политичеките и културните граници преминава през множество сблъсъци, оспорвания, предизвикателства и креативни претворявания. Ако сюрреализмът успява да надживее останалите авангарди, то това в голяма степен се дължи на неговата динамична, противоречива и диалогична същност и на отвореността му към социалния/културния „друг“.

Теоретичната част на изследването разглежда значенията на сюрреализма в съвременния световен културно-исторически контекст, като се спира на няколко от най-актуалните трудове, които дават качествено нова оценка от съвременна гледна точка на сюрреализма като явление, което се радва на различни индивидуални продължения в отдалечени региони на света спрямо Европейската метрополия, където първоначално се е зародил през първите десетилетия на XX век. От направения теоретичен преглед се вижда, че все още са налице редица неизследвани полета, които още повече ще променят представите за културното и литературното наследство на сюрреализма в световен план. Във връзка с тематиката и фокуса на труда основното внимание е насочено върху наследството на сюрреализма в Новия свят, както и на връзката на сюрреализма с магическия реализъм, който в условията на нарастваща хетерогенност и смесване на култури в глобализирания свят се е превърнал в софистициран жанр и полезен инструмент в ръцете на много постколониални, етнически, феминистки писатели, писатели от смесен културен произход и писатели-емигранти, чиято наративна позиция е извън доминиращите структури и модели на писане. Теоретичната част на труда в голямата си част се опира на манифестите на лидера на движението, Андре Бретон, като се спира и на един съвременен манифест, явяващ се красноречиво доказателство за новите продължения на сюрреализма в наши дни, които все още са неизучени полета и предстои да се дебатират и теоретизират – в своя „Афро-сюрреален манифест“ (2009) Скот Милър се базира на термина на Амири Барака от 1988 година „афро-сюрреален експресионизъм“ по отношение на оценката му върху творчеството на писателя Хенри Дюма. В него той свързва естетиката на Тони Морисън заедно с тази на Сън Ра и Гоустфейс Кила с красивото, чувственото, причудливото като аспекти на рококо стила, към който се стремят афро-сюрреалистите. Ако манифестът на Скот Милър е важен текст, който дава нов афро-диаспоричен отговор, макар и преминаващ през оспорване, на явлението сюрреализъм, то конкретните примери, които са дадени в него поставят въпроса за ново разглеждане и изучаване на редица индивидуални творчества, между които е и това на Тони Морисън. В този смисъл настоящият труд, изучавайки прозата на конкретен автор, дава своя скромен принос към полето на компаративните изследвания, които търсят пресечни точки между различните културни и литературни традиции.

Настоящият дисертационен труд за пръв път предлага цялостно изследване на прозата на Тони Морисън през призмата на френския сюрреализъм. Както демонстрира извършеният във втората глава на теоретичната част хронологичен преглед на критическата литература в полето на Тони Морисън, подобен мост към френската литературна и културна традиция и в частност към естетиката на сюрреализма е прокаран в някои текстове от 1980-те години, когато критиката все още е фокусирана върху ранното торчество на авторката, като есето на Сюзън Уилис “Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison” (1982) и книгата на Беси Джунс и Одри Винсън *The World of Toni Morrison: Explorations in Literary Criticism* (1985), но до момента не е разработено цялостно изследване по проблематиката, тъй като прозата на Морисън по наложена вече традиция от компаративистите през 1990-те години се свързва повече с магическия реализъм, отколкото с неговия европейски предшественик - сюрреализма.

Основна задача на настоящата дисертация бе изследването на художествената образност в романите на Тони Морисън при портретирането на живота на афро-американците в САЩ през фокуса на хибридната и противоречива сюрреалистичната естетика. Емпиричната част на изследането разглежда в детайл два романа на Морисън от зрелия и от късния й период – „Джаз“ (1992) и „Дом“ (2012) – като в анализите се правят и множество препратки към по-ранните й произведения. Анализите на конкретните текстове показаха множество допирни точки както по отношение на техниките на изграждане на литературна образност, така и на идейно-философско ниво, поставящо конкретния свят на вдимата физическа реалност и авторовите интроспекции в нови взаимоотношения. Наред с това анализите разкриват многопластов интертекстуален диалог между Морисън и сюрреализма по отношение на редица теми, върху които е съсредоточен модернисткият критически дискурс, като любовта, лудостта, другостта, наказанието, свободата и пр.

В романите си Морисън впечатляващо успява да въвлече читателя си в най-интимната сфера на своите герои, в техните съновидения, халюцинации и фантазми, превръщайки го от външен наблюдател в най-пряк участник в процеса на изграждане на значения. Морисън често представя преживения опит от миналото чрез сюрреалистични методи, откривайки пред нас един ирационален свят на шокиращи сблъсъци между несъвместими светове, неустоими желания, еротизъм, фантоматични, халюцинационни или дори психоделични видения, сънища и натрапчиво завръщащи се спомени от миналото. Често пъти в текстовете на Морисън ирационалното, магическото и връзките отвъд пряката физическа комуникация са представени чрез техниката на спонтанното писане, което се родее с автоматичното писане, явяващо се основна техника в заниманията на сюрреалистите при изразяването на подсъзнанието. Тук може да се постави и хипотезата, че по отношение на спонтанното писане, както и на другите техники за представяне на магическото, окултното и психоделичното, творчеството на Морисън се вписва и в една експериментаторска традиция в американската литература, наложена от писателите битници, между които едни от най-ярките имена са на Джак Керуак и Уилям Бъроуз, заимствали техниките си от джаза, и по-специално бибоп стила, романтизма и дадаизма.

Както Мерилин Мобли МакКензи проницателно отбелязва, всички романи на Морисън предизвикват читателя да премине от своята комфортна си позиция в зоната на познатото към непознатата, странната, необичайната интерпретация на живота (вж. Graham 2004: 231). Тази стратегия дава илюстрация на понятието на Джеймс Клифорд „етнографски сюрреализъм“, чрез което той описва пресечните точки между антропологията и изкуството в Париж през 1920 и 1930 години. В контраст с традиционните антропологични дискурси, които се опитват да превърнат непознатото в разбираемо, да го фамилиаризират, етнографският сюрреализъм, както обяснява Клифорд, „атакува познатото, като предизвиква нахлуването на различното – неочакваното“ (Clifford 1988: 145, прев. мой). Провокирайки читателите си да излязат от своята „зона на комфорт“ и да потърсят значенята в странното, необичайното, ирационалното, Морисън се доближава до сюрреалистичните методи на дефамилиаризация или алтернативния поглед, който търсят прозрения в малките ежедневни случки. Ако чрез дефамилиаризацията художникът или поетът се опитва да види странните, не-утилитарните, ирационалните аспекти на баналното ежедневие, култивирането на този алтернативен поглед е критически инструмент в ръцете на сюрреалистите, за да поставят под въпрос установените естетически и морални норми в прагматичното модерно общество. У Морисън откриването на странното в познатата реалност е в дълбока връзка с нейната чувствителност към парадоксите на робството и расизма, изразена в осцилациите между родно / чуждо, център / маргиналия, отчуждение / сливане, видимо / невидимо, присъствие / отсъстие. Морисън създава хибридно и богато нюансирано фикционално пространство, в което се борят кодовете на евро-американската бяла култура и афро-американската история и традиции. Майсторството й да изгражда напрегнати сблъсъци между различни конфликтуващи гласове, образи и гледни точки, да смесва реалното и въображаемото, миналото и настоящето, конкретното и абстрактното си кореспондира по множество различни начини със сюрреалистичните методи на колажа, фротажа, монтажа, двойния фокус, чрез които артистът цели да предизвика в публиката изненада, шок, объркване, дестабилизация и проблясък на откритие.

Тенденцията у Морисън да създава разширени, импровизаторски и незавършени фикционални пространства, наситени с фантастична, халюцинационна, онирична или митична образност от една страна явно илюстрира усещането за необходимостта от по-голяма автономия и свобода в творческия процес и във взаимоотношенията между автор и читател, а от друга показва, че в основния фокус на наратива й стои ирационалната субективност като контраотговор на екзистенциалните парадокси, на които обeкновеният език престава да може да отговаря. В романите на Морисън се срещат множество примери за вътрешен монолог и вътрешен диалог, близки до съня, транса, хипнозата и граничните състояния между рационалното и ирационалното, живота и смъртта, Аз-а и Другия. Чрез фикционализирането на подсъзнателните процеси Морисън отваря едно ново реторично пространство, в което проговаря езикът на копнeeното, изстраданото, скритото, премълчаното, задушеното в официалните историографии. От друга страна чрез този спонтанен език стават явни трансформиращите потенциали в душевността на афро-американеца, на които Морисън като социално ангажиран автор се уповава в своите очаквания към едно по-хармонично настояще и бъдеще за нейния народ.

Езикът на Морисън въвежда устното слово на афро-американската песенна и говорна традиция с неговите ритми, дихания, тоналности, движения модулации, предаващи живия човешки език. От една страна това е свързано със стремежа на авторката да утвърди един но стил, т. нар. „черен стил“ (“black style”), който да допринесе за оформянето на съвременния облик на литературата на чернокожите в Америка. От друга страна, ако устността в западния културен дискурс е мислена като предхождаща писменото слово, то Морисън се обръща към нея в желанието си да освободи езика от изкуствено наслояваните модели на мислене в традиционно установения дискурс. В това си начинание тя продължава усилията на своите предшественици – модернистите и авангардите, чиито експерименти са насочени към търсене на нови форми на изразяване, които да преодолеят клишетата и ограниченията на досегашния език. Разбира се, у Морисън това в голяма степен е мотивирано от позицията й на чернокожа жена-писателка, бореща се срещу вездесъщите конструкти на расизма. В алюзивния и метафоричен език на Морисън, чрез който тя въвежда в литературата музиката, мистицизма и флуидността на устните афро-американски традиции могат да се разпознаят по един или друг начин и следите на освободения от клишетата на аналогията език, който сюрреалистите оставят в наследство на съвременните литератури – наследство, което според Анна Балакиан „заслужава да бъде обект на много бъдещи изследания от литературните историци“ (Balakian 1986: 252, прев. мой).

Не всички герои на Морисън оцеляват в своята противоречива екзистенциална ситуация, белязана от наследството на робството и расизма, но онези от тях, за които авторката предвижда положителна трансформация намират спасението си в общността и в колективните афро-американски традиции. Ако историите в романите на Морисън са разказани през гледната точка на маргинализирания субект, маргинализираната общност и маргинализираната култура, от която тя самата произхожда, то тази гледна точка привиква към себе си по-ранния във времето отговор на сюрреалистите към културния „друг“.

През 2015 г. Морисън изненадва публиката си с нова книга. *God Help the Child* е единственият роман дотук, в който действието се развива в настоящия момент. В това последно произведение отново се случат магически метаморфози, при които реалното и въображаемото се сливат, за да се види какво се крие под повърхността на фетишизираната красота на млада афро-американка. През призмата на един по-съвременен поглед Морисън илюстрира как расизмът продължава да се промъква в семейните взаимоотношения и във формирането на себеидентичността. Чрез своята главна героиня Брайд Морисън изследва вътрешния психологически отговор на порасналия индивид на онова, което в интервю за списание „Mother Jones“ авторката нарича „малката капка отрова“, проникваща във вените на невинното дете и оставяща своята доживотна следа в съзнанието му, следа, която ще определи отношенията му със заобикалящия го свят. Последните два романа на Тони Морисън, колкото и различни да са в тематично и сюжетно отношение, са обединени от ясното завръщане към дългогодишните й занимания с детската травма, породена от расизма. Ако първият роман на Морисън *The Bluest Eye* цели да покаже пагубните психически щети, които расизмът причинява на най-уязвимите индивиди в обществото – чернокожите момичета, то последните й два романа *Home* и *God Help the Child*, които Морисън пише почти едновременно, продължават и задълбочават този анализ, разглеждайки последиците й в зрелия живот на героите, както и възможните начини тя да бъде посрещната. В късната си проза Морисън поставя специален акцент върху трудния въпрос за узряването на индивида, което постоянно е застрашено от расизма, патриархата и класовото разделение. Ако двата последни романа на Морисън са по-сбити и синтезирани от по-ранните й произведения, тук тонът й е по-директен и изисква още по-голяма отговорност от страна на читателите, които по един или друг начин се очаква видят и преживеят продължението на разказаните от нея истории в своя собствен социален свят.

Настоящият труд се опита да изследва различни елементи на нивото на изграждане на образността в прозата на Тони Морисън, които ни казват много за нейната естетика, политика и проблематиката, която я вълнува като социално ангажиран автор. Изследването постави разгледаните елементи в диалог със сюрреализма и неговите освобождаващи концепции за изкуството и литературата. През втората половина на XX век, когато магическият реализъм процъфтява и придобива популярност, компаративистите и критиците единогласно поставят прозата на Тони Морисън в канона на този жанр, въпреки че самата Морисън го отхвърля поради погрешните схващания, които се пораждат от прекомерно честата употреба на термина през 1990-те. Настоящото изследване се опита да се върне по-назад във времето, фокусирайки се върху онези аспекти в естетиката на Морисън, които я свързват с модернизма, международния авангард и в частност със сюрреализма. Какъвто и да е контекстът или перспективният ъгъл, през който се изучава прозата на Тони Морисън, едно от най-големите й постижения като писател е в това, че успява да комбинира универсалните си послания към човечеството със специфичната си свързаност с афро-американската история, култура и традиции. Макар и в напреднала възраст, Тони Морисън продължава да пише. Богатото й творчество е неизчерпано поле от смесени културни влияния и кодове, много от които очакват своите изследователи.

**Цитирана литратура**

**Първични източници**

**Произведения на Тони Морисън**

***Романи***

*The Bluest Eye* (1970) New York: First Plume Printing, 1994.

*Sula* (1973) London: Vintage, 1998.

*Song of Solomon* (1977) New York: Vintage, 2005.

*Tar Baby* (1981) New York: Vintage, 2004.

*Beloved* (1987) London: Vintage Books, 1997.

*Jazz* (1992) New York: First Plume Printing, 1993.

*Paradise* (1998)New York: Vintage, 1999.

*Home* (2012) London: Chatto & Windus, 2012.

***Теоретични текстове – Есета***

“Rootedness: The Ancestor as Foundation.” In *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation,* ed. Marie Evans. New York: Doubleday, 1984: 339–45.

“Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature.” *Michigan Quarterly Review* 28 (1989): 1-34.

*Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

**Вторични източници**

Akhtar 2014: Akhtar, Jaleel. *Dismemberment in the Fiction of Toni Morrison.* Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Andrews & McKay 1999: Andrews, William, and Nellie McKay (eds.). *Toni Morrison’s* Beloved: *A Casebook.* New York: Oxford University Press, 1999.

Asante & Mazama 2009: Asante, Molefi Kete and Mazama, Ama (Eds.). *Encyclopedia of African Religion.* Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE Publications, Inc., 2009.

Awkward 1990: Awkward, Michael. “‘Unruly and Let Loose’: Myth, Ideology, and Gender in *Song of Solomon.*” In Furman, *A Casebook,* 1990, pp. 67–94.

Baillie 2013: Baillie, Justine. *Toni Morrison and Literary Tradition: The Invention of an Aesthetic.* London, New Delphi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013.

Balakian 1986: Balakian, Аnna Elizabeth. *Surrealism: The Road to the Absolute*. (3rd ed.) USA: University of Chicago Press, 1986.

Baraka 1988: Baraka, Amiri. “Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist”. In *Black American Literature Forum.* Vol. 22, No. 2, Summer 1988, pp. 164–166.

Benjamin 1989: Benjamin, Walter. “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia.” *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings,* trans. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1989: 177–92.

Bhabha 1990: Bhabha, Homi. *Nation and Narration.* London and New York: Routledge, 1990.

Blanco 2016: Blanco F., José and Doering Mary D (Eds.). *Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe.* USA: ABC-CLIO,LLC, 2016.

Boehmer 1995: Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

Braxton & McLaughlin 1990: Braxton, Joanne, and McLaughlin, Andrée. *Wild Women in the Whirlwind. Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance.* London: Serpent’s Tale, 1990.

Breton 1929: Breton, André. *Manifeste du Surrealisme*. Paris: Editions Kra. 1929.

Breton 1930: Breton, André. *Second Manifeste du Surrealisme*. Paris: Editions Kra. 1930

Breton 1965: Breton, André. *Le Surrealisme et la Peinture.* France: Gallimard. 1965.

Breton 1968: Breton, André. *Le Signe Ascendant.* Poésie/Gallimard, 1968.

Breton 1972: Breton, André. *Manifestoes of Surrealism,* trans. Richard Seaver and Helen R. Lane,Ann Arbor Paperbacks: The University of Michigan Press. 1972.

Breton 1972: Breton, André. *Surrealism and Painting,* trans. Simon Watson Taylor*,* New York: Harper & Row, 1972.

Breton 1996: Breton, André. *The Lost Steps.* Trans. Mark Polizzotti. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

Бретон 2000: Бретон, Андре. *Два Манифеста на сюрреализма.* Прев. Живко Кефалов. ЛИК, 2000.

Brivic 2008: Brivic, Shelly. *Tears of Rage: The Racial Interface of Modern American Fiction.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2008.

Bohn 2002: Bohn, Willard. *The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous.* USA: State University of New York, 2002.

Bowers 2004: Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism.* Abingdon: Routledge. The New Critical Idiom, 2004.

Brown 2002: Brown, Caroline. “Golden Gray and the Talking Book: Identity as a Site of Artful Construction in Toni Morrison's ‘Jazz’.” In *African American Review,* Vol. 36, No. 4, Winter 2002, pp. 629–642.

Butler-Evans 1989: Butler-Evans, Elliot. *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker.* Philadelphia, PA: Temple University Press, 1989.

Byerman 1985: Byerman, Keith E. *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1985.

Can 2015: Can, Taner. *Magical Realism in Postcolonial British Fiction: History, Nation, and Narration.* Stuttgart, Germany: *ibidem-*Verlag, 2015.

Cantiello 2011: Cantiello, Jessica Wells. “From Pre-Racial to Post-Racial? Reading and Reviewing *A Mercy* in the Age of Obama.” *MELUS Vol. 36, No.2* (Fall June 2011): 165–183.

Carrouges 1950: Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surrealisme.* Gallimard, 1950.

Caruth 1997: Caruth, Cathy. “Traumatic Awakenings.” In  *Violence, Identity, and Self-Determination.* Hent de Vriesand Samuel Weber (Eds.). Stanford, CA: Stanford University Press, 1997.

Cassuto 2011: Cassuto, Leonard, and Eby, Clare Virginia, and Reiss, Benjamin. *Cambridge History of the American Novel.* Cambridge University Press, 2011.

Chadwick 1995: Chadwick, Whitney. “Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture: Man Ray’s ‘Noire et blanche’.” *The Oxford Art Journal* 18, no. 2, (Fall 1995): 3–17.

Cheryl 2005: Cheryl, Wall. *Worrying the Line. Black Women Writers, Lineage,and Literary Tradition.*USA: Lucille Clifton, 2005.

Christian 1980: Christian, Barbara. *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892–1976.* Westport, Conn.: Greenwood, 1980.

Christian 1985: Christian, Barbara. *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers.* New York: Pergamon Press, 1985.

Christian 1994: Christian, Barbara. “Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison.” *Modern Fiction Studies* 39.3/4 (Fall/Winter 1993), pp. 483–500. Rpt. in *Virginia Woolf: Emerging Perspectives,* ed.by Mark Hussey and Vara Neverow, New York: Pace Univerity Press, 1994, pp. 164–177.

Churchwell 2012: Churchwell, Sarah. “Does Toni Morrison’s latest novel stand up to her best?” Review of *Home*. *The Guardian* (27 April 2012).

<https://www.theguardian.com/books/2012/apr/27/toni-morrison-sarah-churchwell-home>

Accessed on March 12, 2016.

Clifford 1988: Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1988.

Conley 2003: Conley, Katharine. *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

Conley 2013: Conley, Katharine. *Surrealist Ghostliness.* University of Nebraska Press, Lincoln, NE, USA, 2013.

Conner 2000: Conner, Marc C., ed. *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable.* Jackson: University Press of Mississippi, USA, 2000.

Cooper 1998: Cooper, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye.* London and New York: Routledge, 1998.

Davis 1982: Davis, Cynthia A. “Self, Society and Myth in Toni Morrison’s Fiction” (1982). *Contemporary Literature,* Vol. 23, No. 3 (Summer, 1982), pp. 323–342.

Drake 1995: Drake, Kimberley. “Rape and Resignation: Silencing the Victim in the Novels of Morrison and Wright.” *Literature Interpretation Theory* 6 (1995), pp. 63–72.

Dusseres 2003: Dusseres, Erik. *Balancing the Books: Faulkner, Morrison, and the Economies of Slavery.* New York & London: Routledge, 2003.

Duvall 2000: Duvall, John. *The Identifying Fictions of Toni Morrison: Modernist Authenticity and Postmodern Blackness.* New York: Palgrave, 2000.

Eckhard 2011: Eckhard, Petra. *Chronotopes of the Uncanny. Time and Space in Postmodern New York Novels. Paul Auster’s “City of Glass” and Toni Morrison’s “Jazz.”* New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.): Transaction Publishers, 2011.

Erickson 2009: Erickson, Daniel. *Ghosts, Metaphor, and History in Toni Morrison’s ‘Beloved’ and Gabriel García Márquez’s ‘One Hundred Years of Solitude.’* USA: Palgrave McMillan, 2009.

Evans 1984: Evans, Mari (Ed.). *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation.* New York: Doubleday, 1984.

Ferguson 2007: Ferguson, Rebecca. *Rewriting Black Identities: Transition and Exchange in the Novels of Toni Morrison.* New York: Peter Lang, 2007.

Finkelstein 2007: Finkelstein, Haim. *The Screen in Surrealist Art and Thought.* USA: Routledge, 2007.

FitzGerald 1993: FitzGerald, Jennifer. “Selfhood and Community: Psychoanalysis and Discourse in *Beloved*.”In *Modern Fiction Studies* 39 (1993), pp. 669–687.

Freud 1961: Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle.* Trans. James Strachey. New York: Norton, 1961.

Fultz 2003: Fultz, Lucille. *Toni Morrison: Playing with Difference.* Champaign: University of Illinois Press, 2003.

Furman 2014: Furman, Jan. *Toni Morrison's Fiction: Revised and Expanded Edition*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2014.

Gates 1993: Gates, Henry Louis and K. A. Appiah (eds.). *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present.* New York: Amistad, 1993.

Gillespie 2012: Gillespie, Carmen R. *Toni Morrison: Forty Years in the Clearing.* Bucknell University Press, 2012.

Harris 1991: Harris, Trudier. *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison.* Knoxville: University of Tennessee Press, 1991.

Hegerfeldt 2005: Hegerfeldt, Anne C. *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain.* Amsterdam - New York, NY: Editions Rodopi B.V., 2005.

Henderson 1991: Henderson, Mae. “Toni Morrison’s *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text.” In *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*,edited byHortense J. Spillers. New York: Routledge, 1991, pp. 62–86. Rept. in *Toni Morrison’s* Beloved: *A Casebook*, edited by William Andrews and Nellie McKay. New York: Oxford University Press, 1999, pp. 79–106.

Hill 2011: Hill, Michael. “Toni Morrison and the Post-Civil Rights American Novel.” *Cambridge Companion to the American Novel.* Ed. Leonard Cassuto, 1064-83. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Hirsch 1989: Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism: Narrative, Psychoanalysis, Feminism.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

Holloway & Demetrakapoulos 1987: Holloway, Karla, and Stephanie Demetrakapoulos. *New Dimensions of Spirituality: A Biracial and Bicultural Reading of the Novels of Toni Morrison*. Westport, Conn.: Greenwood, 1987.

Hutcheon 1988: Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Jablon 1993: Jablon, Madelyn. “Rememory, Dream Memory, and Revision in Toni Morrison’s *Beloved* and Alice Walker’s *Temple of My Familiar.*” *CLA Journal* 37 (1993), pp. 136–144.

Jones & Vinson 1985: Jones, Bessie, and Audrey Vinson. *The World of Toni Morrison.* Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt, 1985.

Kakutani 2012: Kakutani, Michiko. “Soldier is defeated by war abroad, then welcomed back by racism. Review of *Home*.” *The New York Times* (7 May 2012). <http://www.nytimes.com/2012/05/08/books/home-a-novel-by-toni-morrison.html?pagewanted=all&_r=0>

Accessed April 17, 2016.

Kolmerten 1997: Kolmerten, Ross et al., ed. *Unflinching Gaze: Morrison and Faulkner Re-envisioned.* Jackson: University Press of Mississippi, 1997.

Lloyd 2015: Lloyd, Christopher *Rooting Memory, Rooting Place: Regionalism in the Twenty-First-Century American South.* USA: Palgrave Macmillan, 2015.

Matus 1998: Matus, Jill. *Toni Morrison: Contemporary World Writers.* Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.

Mayberry 2007: Mayberry, Susan Neal. *Can’t I Love What I Criticize? The Masculine and Morrison.* Athens: University of Georgia Press, 2007.

McFarland 2012: McFarland, Joanne. “Toni Morrison. *Home.* (Review).”In *Prairie Schooner,* Vol. 86, No. 4 (Winter 2012), pp. 172–173.

McKay 1988: McKay, Nellie (Еd.). *Critical Essays on Toni Morrison.* Boston: GK Hall, 1988.

*MELUS Vol. 36, No.2, Toni Morrison: New Directions.* Oxford University Press on behalf of Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS): June, 2011.

Menke 1992: Menke, Pamela Glenn. “‘Hard Glass Mirrors’ and Soul Memory: Vision Imagery and Gender in Ellison, Baldwin, Morrison, and Walker.” *West Virginia University Psychological Papers* 38 (1992), pp. 163–170.

Middleton 2000: Middleton, David L. (ed.). *Toni Morrison’s Fiction: Contemporary Criticism.* New York and London: Garland Publishing, Inc., 2000.

Miller 2013: Miller, Scot. “Afrosurreal Manifesto: Black Is the New black–a 21 st-Century Manifesto. ” In *Black Camera,* Vol. 5, No. 1 (Fall 2013), pp. 113-117

Mobley 1991: Mobley, Marilyn Sanders. *Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewtt and Toni Morrison.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.

Nicholson 2013: Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton’s Ghost.* USA: Palgrave Macmillan, 2013.

Nicol *&* Terry 2011: Nicol*,* Kathrynand Terry, Jennifer. *Toni Morrison: New Directions.* Spec. issue of *MELUS* 36, no. 2 (Summer 2011), pp. 147–164.

O’Reilly 2004: O’Reilly, Andrea. *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart.* Albany: State University of New York Press, 2004.

Otten 1989: Otten, Terry. *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison.* Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1989.

Page 1995: Page, Philip. *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison’s Novels.* Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

Patell 2001: Patell, Cyrus R. K. *Negative Liberties: Morrison, Pynchon, and the Problem of Liberal Ideology.* Durham and London: Duke University Press, 2001.

Peterson 1997: Peterson, Nancy J. (ed.). *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches.* Baltimore, Md.: John Hopkins University Press, 1997.

Peterson 2001: Peterson, Nancy J. *Against Amnesia: Contemporary Women Writers and the Crises of Historical Memory.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

Rosemont, Franklin, and Robin D. G. Kelley. *Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*. Texas: University of Texas Press, 2009.

Roynon 2013: Roynon, Tessa. *The Cambridge Introduction to Toni Morrison.* Cambridge University Press, USA, 2013.

Roynon 2013: Roynon, Tessa. *Toni Morrison and the Classical Tradition: Transforming American Culture.* Oxford: Oxford University Press, 2013.

Russell 2006: Russell, Danielle. *Between the Angle and the Curve: Mapping Gender, Race, Space, and Identity in Willa Carther and Toni Morrison.* Edited by William E. Cain. New York & London: Routledge, 2006.

Schreiber 2001: Schreiber, Evelyn Jaffe. *Subversive Voices: Eroticizing the Other in William Faulkner and Toni Morrison.* USA: The University of Tennessee Press / Knoxville, 2001.

Smith 1978: Smith, Barbara. “Toward a Black Feminist Criticism.” *The Radical Teacher,* No. 7 (Mach, 1978), University of Illinois Press, pp. 20–27.

Smith 1995 : Smith, Valerie. *New Essays on Song of Solomon.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Smith 2012: Smith, Valerie. *Toni Morrison: Writing the Moral Imagination.* Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell,2012.

Spillers 1983: Spillers, Hortense J. “A Hateful Passion, a Lost Love.” *Feminist Studies,* Vol. 9, No. 2(Summer, 1983), Feminist Studies, Inc., pp. 293–323.

Tally 2007: Tally, Justine (ed.). *The Cambridge Companion to Toni Morrison.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Tally 1999: Tally, Justine*. Paradise reconsidered: Toni Morrison’s (Hi)stories and Truths*. Hamburg: Lit Verlag, 1999.

Tally 2014: Tally, Justine and Seward, Adrienne Lanier (eds.). *Toni Morrison: Memory and Meaning.* Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

Warren 1993: Warren, Kenneth. *Black and White Strangers: Race and American Literary Realism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

Weinstein 1996: Weinstein, Philip. *What Else but Love? The Ordeal of Race in Faulkner and Morrison.* New York: Columbia University Press, 1996.

Willis 1982: Willis, Susan. “Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison.” In *Black American Literature Forum,* Vol. 16, No. 1, (Spring 1982), pp. 34-42.

Wyatt 1993: Wyatt, Jean. “Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison’s *Beloved.*” *PMLA* 108.3 (May), pp. 474–488.

Zamora & Faris 1995: Zamora, Lois Parkinson, and Faris, Wendy B. (Eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community.* Durham and London: Duke University Press, 1995.

1. **Справка за приносните моменти в дисертацията**

* За пръв път се предлага цялостно изследване на прозата на Тони Морисън през гледната точка на френския сюрреализъм. Тази гледна точка е предложена в някои по-ранни критически текстове от 1980-те, като есето на Сюзън Уилис “Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison” (1982) и книгата на Беси Джунс и Одри Винсън *The World of Toni Morrison: Explorations in Literary Criticism* (1985), но до момента не е разработено цялостно изследване по проблематиката, тъй като прозата на Морисън по наложена вече традиция от компаративистите през 1990-те години се свързва повече с магическия реализъм, отколкото с неговия европейски предшественик сюрреализма.
* Дисертацията поставя в диалог съвремененната афро-американска авторка Тони Морисън с френската литературна и културна традиция. През призмата на индивидуалното творчество на Тони Морисън се откриват множество пресечни точки между отдалечените културни контексти в Стария и Новия свят. Разглеждат се отношенията между център и периферия от гледната точка на маргиналния субект (маргиналното общество) в условията на модерността и посмодерността.
* Изследването е приносно към съвременното историографско преосмисляне на диалога на сюрреализма с културния „друг“, както и на афро-американския принос към естетиката и философията на сюрреализма.
* На базата на редица теоретични трудове и новаторски изследвания, дисертацията проследява сложната миграционна история на сюрреализма между Стария и Новия свят и връзките му с магическия реализъм, постколониалното писане и литературите на чернокожата диаспора, и в по-тесни рамки с афро-америкнската литература.
* Трудът предлага подробен преглед върху критическата литература в полето на Тони Морисън от 1970-те години, когато започва писателската й кариера до зрялото и късното й творчество през новото хилядолетие.
* За пръв път се прави цялостен анализ на романа „Дом“ (2012), който е предпоследен в творческата биография на Тони Морисън.
* За пръв път се разглеждат самостоятелно и в паралел две произведения от зрелия и късния период на авторката – „Джаз“ (1992) и „Дом“ (2012).
* Дисертацията е приносна към изследването на естетическите аспекти на творчеството на Тони Морисън, предвид факта, че в критическото поле на афро-американската литература и в частност на Тони Морисън преобладават критическите текстовете, даващи превес на политическите аспекти.
* За пръв път се прави самостоятелно изследване върху образността като естетическа категория в прозата на Тони Морисън.
* Изследването дообогатява разбирането за афро-сюррелното – понятие, изковано от поета Амири Барака и залегнало в основата на Афро-сюррелния манифест на Скот Милър от 2009 г.

1. **Публикации по темата на дисертацията**

* Женският глас в романа „Възлюбена“ на Тони Морисън. В: Сборник от Десета конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти от Факултета по класически и нови филологии (май 2013). София: Университетско издателтво „Св. Климент Охридски“, 2013, сс. 367–376.
* Магическият реализъм, сюрреализмът и образността – пресечни точки в романа „Джаз“ на Тони Морисън. В: Сборник от Единадесета конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти от Факултета по класически и нови филологии (2014). София: Университетско издателтво „Св. Климент Охридски“, 2014, сс. 258–370.
* Сюрреалистичната образност в поетиката на Тони Морисън. В: Докторантски сборник „Традиции и новаторство: докторантски изследвания в социалните и хуманитарните науки“ (Том трети). София: Издателство „Изток-Запад“, 2015, сс. 519–537.