

Jerzy KAMIONOWSKI

## SONIA SANCHEZ – POETKA „DZIKIEJ STREFY”

Wiersz zatytułowany „Homecoming”, otwierający debiutancki zbiór Soni Sanchez *Home Coming* (1969), należy potraktować jako manifest poetycki, określający relację między poetką a czarną zbiorowością, której prawdę doświadczenia poetka chce wyrażać. Podmiot liryczny, który w tym wypadku można utożsamiać z głosem autorki wiersza, wyznaje:

i have been a  
way so long  
once after college  
i returned tourist  
style to watch all  
the niggers killing  
themselves with  
3 for oners  
with needles  
[...]

now woman

i have returned  
leaving behind me  
all those hide and seek faces peeling  
with freudian dreams.  
this is for real.

black

niggers

my beauty.

baby.

i have learned it  
ain't like they say  
in the newspapers<sup>1</sup>.

W pierwszej części wiersza bohaterka liryczna mówi o wizycie w domu podczas studiów w *college'u*, kiedy to okazuje się, że jest tu w szczególnie sposób obca – mówi przecież o sobie, że powraca „jak turystka”. Zdobywanie wykształcenia, wiążące się z wyjściem poza getto, oznacza swoiste wyalienowanie z przestrzeni dzieciństwa i dorastania. Bycie „daleko” oraz powrót w roli turystki sugeruje, że Ameryka uczelniana i Ameryka murzyńskiego getta to całkowicie odrębne światy, na tyle od siebie odległe, że uniemożliwia to podmiotowi pozostanie w getcie jako miejscu, do którego należy. Bycie turystą oznacza bowiem przebywanie w ciągłym ruchu, ślizganie się po powierzchni doświadczenia bez zapuszczania korzeni lub choćby dłuższego odpoczynku i refleksji. Rola ta bowiem uniemożliwia dążenie do zrozumienia mieszkańców przestrzeni, którą turysta zwiedza; oni sami i ich życie są częścią lokalnego krajobrazu, pozostają na poziomie wrażeń, które się odbiera z pomocą zmysłów – podmiot mówi: „wróciłam [...] / by oglądać / czarnuchów zabijających / siebie”. Oglądać – oznacza tyle, co postrzegać jako przedmiot zainteresowania podmiotu, co wyklucza bycie z mieszkańcami zwiedzanej przestrzeni.

Drugi natomiast powrót, o którym mowa w wierszu, dokonuje się na podstawie dojrzałej decyzji („już jako kobieta”). Wymaga on również pozostawienia za sobą białego intelektualnego świata, symbolizowanego tutaj przez „freudowskie sny” i gazety. Podmiot odrzuca ten świat jako generujący zafałszowany obraz afroamerykańskiej rzeczywistości, mówiąc: „dowiedziałam się / że to nie tak jak piszą / w gazetach”. Jest to ważny fragment dla rozumienia całej dalszej twórczości Soni Sanchez i dokonywanych przez nią artystycznych wyborów. Mówi on bowiem o nieprzekładalności doświadczeń żyjącej w gettach społeczności afroamerykańskiej na język białej większości, mimo głoszonego przezeń wszem i wobec własnego obiektywizmu i uniwersalizmu. Właściwym narzędziem dotarcia do prawdy tych doświadczeń, a także ich wyrażenia, jest *black speech* – czarna mowa, która jest rodzajem dialektu, wyłaniającego się z dialogu toczącego się wewnątrz społeczności. W „Homecoming” po słowach „to się dzieje naprawdę” (z naciskiem na zaimek „to”) następuje rozerwanie zdyscyplinowanej struktury wiersza przez graficznie wyodrębniony w celu ekspresyjnego nacechowania fragment, wyraźnie – ze względu na charakterystyczny dla poetyki bluesa wykrzyknik „baby” – domagający się wykrzyczenia–wyśpiewania: „czarne / czarnuchy / moje piękno”. Jest to przy tym fragment uderzający, przez kontrast z resztą wiersza, swoją szorstką niegramatycznością. W ten sposób Sanchez staje się poetką „dzikiej strefy”, przestrzeni językowej wypartej ze

świadomości przez białą kulturę dominującą, zepchniętej poza obręb oficjalnie dopuszczalnych form ekspresji werbalnej, jak również poza granicę dopuszczalnych doświadczeń.

Pojęcie „dzikiej strefy” językowej zostało zapożyczzone przez Craiga Wernera<sup>2</sup> z refleksji feministycznej na potrzeby badań nad literaturą afroamerykańską w celu ukazania zmarginalizowanej pozycji doświadczenia społeczności afroamerykańskiej w stosunku do języka dominującej białej większości, usankcjonowanego jako język uniwersalny. Werner pokazuje, w jaki sposób doświadczenie grupy marginalizowanej (obojętne czy pod względem politycznym, ekonomicznym, społecznym, czy obyczajowym), składające się z indywidualnych doświadczeń jej członków i znajdujące wyraz w „dialekcie” tejże grupy, nie zostaje dopuszczone do poziomu dyskursu mającego wpływ na kształt języka danej kultury. Badacz utrzymuje, że zamiast uwzględniania wielorakości doświadczeń, co byłoby charakterystyczne dla idealnej kultury pluralistycznej, w kulturze amerykańskiej mamy do czynienia z narzucaniem przez pseudouniwersalny język dominujący (będący tak naprawdę dialektem białych heteroseksualnych mężczyzn dysponujących władzą) reguł wyrażania własnego doświadczenia grupom mniejszościowym i należącym do nich jednostkom. W efekcie – doświadczenia niekompatybilne z normami „języka” dominującego muszą być uznane za trywialne, nieważne, nieistotne, zbyt wąskie, chore, anormalne, nas niedotyczące itp. W ten sposób konstytuuje się swoista zmarginalizowana szara strefa językowa, określona przez Wernera mianem „dzikiej strefy”, w której zostają wyrażone doświadczenia niezgodne z „normą”. Oficjalny „język”, niechętny poszerzaniu obszaru doświadczeń wyrażalnych publicznie o doświadczenia upierające się przy swej integralności, generuje kulturę solipsystyczną, z natury swej uniemożliwiająca Innemu wejście do przestrzeni dyskursywnej.

W perspektywie historycznej widać wyraźnie, że przekazywane poprzez literaturę doświadczenie amerykańskich Murzynów zawsze było marginalizowane lub spychane w kulturowy niebyt. Z tego punktu widzenia Ruch Czarnej Sztuki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, jak celnie zauważa Werner, „postrzegany w relacji do solipsyzmu kultury dominującej [...] wyraża integralność rasową w przestrzeni dyskursywnej wcześniej dostępnej tylko dla tych Afroamerykanów, którzy posługiwali się językiem dominującym”<sup>3</sup>. Wśród głosów młodego pokolenia poetów głos Sanchez należy do najbardziej donośnych.

Dwa pierwsze zbiory poetki w sposób bezkompromisowy dokumentują doświadczenie mieszkańców wielkomiejskich czarnych gett. Są przy tym do nich adresowane i mówią ich językiem, dalekim od standardowej angielszczyzny, a nawet przekraczającym wyobraźalne w Ameryce granice *licentia poetica*. We wstępie do tomiku *We a BaddDDD People* (1970) Dudley Randall podkreśla, że Sanchez „pisze bezpośrednio, ignorując metafory, przenośnie, dwuznaczności oraz inne poetyckie środki wyrazu. Mimo to jej *naga żarliwa mowa* potrafi być bardzo efektywna”<sup>4</sup> (podkr. J.K.). Sanchez nie chce być „poetycka”, chce mówić prawdę o współczesności z punktu widzenia i językiem mieszkanki czarnego getta:

there are blk / puritans  
 among us  
                   straight off the  
 mayflower  
                   who would have u  
 believe  
                   that the word  
 fuck / u / mutha / fucka  
   is evil.  
                   un / black.  
                                   who wud  
 ignore the real / curse / words  
 of our time  
                   like.                  CA / PITA / LISM<sup>5</sup>

W jednym z wywiadów Sanchez broni się przed zarzutem wulgarności w swojej twórczości – a nietrudno w jej wierszach z początkowego okresu znaleźć słowa powszechnie uważane za niecenzuralne oraz brutalne przedstawienie kwestii seksu – stwierdzając, że to świat jest wulgarny, więc „ktoś musi o tym mówić, żeby przestało tak być”<sup>6</sup>. Przyglądając się zawartości zbioru *We a BaddDDD People* oraz poprzedzającego go *Home Coming*, zauważymy, że autorka nie tylko nie unika tematów drastycznych, ale wręcz dąży do konfrontacji z nimi. Wiele wierszy z obu tomików porusza problemy trapiące afroamerykańską społeczność i wyniszczające ją pod względem fizycznym i moralnym; dotyczą one narkomanii („hospital/poem”, „summer words of a sistuh addict”, „why i don’t get high on shit”), prostytutce, również tej wśród nieletnich („indianapolis / summer / 1969 / poem”), manipulacji i ogłupiania przez media („summer/time T.V. / (is witer than ever)”, „television / poem”), seksualnego uprzedmiotowienia Afroamery-

kanek („short poem”, „to a jealous cat”, „Memorial 3. rev pimps”), seksualnych związków czarnych mężczyzn z białymi kobietami („to all sisters”, „to all brothers”), rasizmu w systemie prawnym („in the courtroom”) i w sporcie („on watching a world series game”). Podejmowanie tych tematów przez poetkę było tym ważniejsze, że wyrażała ona wprost pogląd, iż narkotyki, popularna rozrywka, infiltracja środowisk aktywnych politycznie, manipulacja prawem i bezpośrednie stosowanie przemocy w formie aresztowań i zabójstw służyły władzy jako narzędzia „systematycznego niszczenia rewolucyjnej aktywności”<sup>7</sup> Afroamerykanów. Zatem od początku swojej drogi twórczej była Sanchez poetką nastawioną na problematykę społeczną, na afroamerykańskie „tu i teraz”.

Uprawianie twórczości tak skrajnie zorientowanej socjologicznie i politycznie nie sprzyjało wejściu poetki do szerszej świadomości czytelniczej. Donald B. Gibson, szkicując założenia społecznej teorii literatury na użytek badań nad twórczością Afroamerykanów, zauważa, iż w amerykańskiej refleksji nad poezją i prozą po drugiej wojnie światowej dominuje „nie-dowartościowanie wszelkiej literatury, która skupia się na kwestiach społecznych”<sup>8</sup>. Badacz wiąże dyskredytowanie dzieł skupionych na sprawach społecznych z dziedzictwem formalizmu. W Stanach Zjednoczonych najpełniejszym jego wyrazem była Nowa Krytyka, traktująca dzieło poetyckie jako twór integralny i autonomiczny zarówno wobec doświadczenia osobistego twórcy, jak i rzeczywistości społeczno-historycznej, w której obrębie wiersz jest odczytywany i rozumiany. W tej koncepcji wartość wiersza i jego znaczenie są czymś immanentnym, zawierają się bowiem w jego językowo-symbolicznej autonomiczności, a nie w akcie transcendencji, umożliwiającym – dzięki wyekspozowaniu dyskursywnych walorów wiersza – wyjście z zamknięcia w „wieży słów” ku światu, rzeczywistości czy życiu. Ale, jak podkreśla W. Ross Winterowd, „teksty literackie skażone dyskursywnością są cenione niż „czysta» literatura”<sup>9</sup>. Czym jest wobec tego wiersz, który nie respektuje tej hierarchii? Skoro nie jest poezją, dlaczego stosowany jest wobec niego system wartościowania i narzędzia stworzone dla tekstów domagających się subiektywnej interpretacji, dokonywanej przez badacza przekonanego o primacie wewnątrztekstowej doskonałości formalnej nad otwarciem na rzeczywistość historyczno-społeczną?<sup>10</sup>

Poezja Sanchez z początkowego okresu jest dobrym przykładem praktycznej realizacji postulatów Czarnej Estetyki, która domagała się literatury niepodporządkowanej zachodnim ideałom doskonałości twórczej czy choćby normom artystycznej poprawności w dziedzinie języka i kompo-

zycji oraz traktującej o szeroko pojętej tożsamości kulturowej czarnych Amerykanów. Twórcy Czarnej Sztuki lat sześćdziesiątych nie dążyli do wywalczenia sobie miejsca w sferze kultury wysokiej przez wykazanie się umiejętnością tworzenia dzieł artystycznie doskonałych i niosących uniwersalne przesłanie. Wręcz przeciwnie, w praktyce kwestionowali obie te zasady jako probierz wartościowania Czarnej Poezji, uznając, że uniwersalizm i nadmierne uwypuklenie formy stanowią wyraz dystansu wobec spraw życia oraz braku społecznego zaangażowania twórcy i jego dzieła. Zamiast tego czarni twórcy postulowali, by czarna forma służyła przede wszystkim skuteczniejszemu przekazaniu treści, akcentując w ten sposób przekonanie, że poezja nie jest celem samym w sobie. Jak ujął to Larry Neal, dla którego Czarna Estetyka była „siostrą Czarnej Siły”, „zachodnia estetyka wyczerpała się: niemożliwe jest tworzenie czegokolwiek znaczącego w obrębie jej rozkładającej się struktury”<sup>11</sup>.

Intencja obnażania prawdy o opresyjnym charakterze kultury dominującej „białej” Ameryki, idąca w parze z ambicją modelowania postaw oraz dążeniem do uświadomienia Afroamerykanom ich odrębności kulturowej i wykuwania pozytywnej czarnej tożsamości, są wyraźnie obecne w tekstach nie tylko Soni Sanchez, ale prawie wszystkich poetów młodego pokolenia Czarnej Rewolucji lat sześćdziesiątych XX wieku, takich jak LeRoi Jones (Amiri Baraka), Lucille Clifton, Jayne Cortez, Nikki Giovanni, Etheridge Knight, Don L. Lee, Audre Lorde, Larry Neal, Carolyn Rodgers, A. B. Spellman i Askia Touré, a także w poezji dyżurnego dysydenta w obrębie ruchu, parodiującego go pod względem tematycznym i formalnym Ishmaela Reeda. Podobne cechy znajdujemy w pochodzących z tego dziesięciolecia wierszach Gwendolyn Brooks, poetki starszego pokolenia. Aktywność literacka i krytyczna wymienionych poetów stanowiła w dużej mierze bezpośrednią reakcję na wydarzenia społeczne, polityczne i kulturowe jednej z najbardziej niespokojnych dekad w historii Stanów Zjednoczonych, a w pewnych wypadkach nawet te wydarzenia stymulowała. Zatem w relacji między literaturą i życiem mamy tu do czynienia ze swoistym sprzężeniem zwrotnym: wprawdzie kontekst polityczno-społeczny, ekonomiczny i kulturowy determinuje twórczość artystyczną, lecz ta z kolei chce przede wszystkim interweniować w rzeczywistość zastaną oraz działać na rzecz lepszego świata.

Sanchez, wpisując się swoją poezją w taki sposób myślenia o celu uprawiania Czarnej Sztuki, jest jednak przy tym świadoma niebezpieczeństwa popadnięcia w pułapkę pustej retoryki, co dobitnie widać w wierszu „TCB” („Take Care of Business” – w wolnym tłumaczeniu: „Róbmy swoje”), bę-

dącym serią wulgarnych inwektyw skierowanych pod adresem białej większości, a kończącym się konstatacją: „now. that it’s all sed. / let’s get to work”<sup>12</sup>. Podobnie w wierszu „blk/ rhetoric” – poetka przestrzega tu przed myleniem słownych deklaracji, za którymi nie idą czyny, z działaniem na rzecz całej zbiorowości:

who’s gonna make all  
that beautiful blk / rhetoric  
mean something.  
like  
i mean  
who’s gonna take  
the words  
blk / is / beautiful  
and make more of it  
than blk / capitalism.

(„blk / rhetoric”)<sup>13</sup>

Pod koniec wiersza dochodzi do dramatycznego skonfrontowania pięknych haseł, takich jak „czarne jest piękne”, z rzeczywistością, w której Afroamerykanie żyją na co dzień:

who’s gonna give our young  
blk / people new heroes  
(instead of catch / phrases)  
(instead of cad / ill / acs)  
(instead of pimps)  
(instead of wite / whores)  
(instead of drugs)  
(instead of new dances)  
(instead of chit / ter / lings)  
(instead of a 35 c bottle of ripple)  
(instead of quick / fucks in the hall / way  
of wite / america’s mind)  
like. this. is an SOS

(„blk / rhetoric”)<sup>14</sup>

Jak sugeruje Sanchez, zadanie stojące przed poezją to kreowanie pozytywnych bohaterów, którzy mogliby stać się wzorem postępowania dla całego młodego pokolenia, bo o nie przede wszystkim troszczy się poetka. Jest to przy tym zadanie nad wyraz pilne, co podkreśla zwrot „to jest SOS”.

Działaczem murzyńskim, którego wizję pracy na rzecz czarnej zbiorowości warto – zdaniem poetki – rozpowszechnić, jest przywódca organizacji Nation of Islam Elijah Muhammad. O jego działalności mówi wiersz „let us begin the real work (for Elijah Muhammad who has begun)”. Wiersz „Memorial 2. bobby hutton” uwiecznia postać zastrzelonego przez policję działacza organizacji Black Panthers Party for Self-Defence, a „sunday / evening at gwen’s” jest hołdem złożonym Gwendolyn Brooks. W późniejszym okresie twórczości poetki również pojawiają się wiersze o charakterze panegirycznym lub *quasi*-panegirycznym, dotyczące postaci takich jak poeta bluesowy Sterling Brown, działaczka Shirley Graham DuBois (w zbiorze *I've Been a Woman*), przywódca Civil Rights Movement Martin Luther King, pisarz południowoafrykański Ezekiel Mphahlele, czy poetka Margaret Walker (w zbiorze *Homegirls & Handgrenades*).

Jednak taką postacią-wzorem do naśladowania i przewodnikiem jest przede wszystkim Malcolm X<sup>15</sup>, któremu poświęciła Sanchez dwa wiersze w zbiorze *Home Coming*: „malcolm” i „for unborn malcolms”. Chyba każdy poeta tej generacji napisał przynajmniej jeden tekst na temat tej postaci, a większość utrzymana jest zwykle w tonie hagiograficznym i patetycznym. Nie inaczej u Sanchez, choć uderza przy tym przejmująco osobisty i gniewny zarazem ton tego wiersza:

[...] this man  
 this dreamer,  
 thick-lipped with words  
 will never speak again  
 and in each winter  
 when the cold air cracks  
 with frost, I'll breathe  
 his breath and mourn  
 my gun-filled nights  
 he was the sun that tugged  
 the western sky and  
 melted tiger-scholars  
 while they searched for stripes.  
 he said, „fuck you white  
 man. we have been  
 curled too long. nothing  
 is sacred now. [...]”

(„Malcolm”)<sup>16</sup>

Obok niekwestionowanych liderów politycznych i duchowych murzyńskiej społeczności, Sanchez – podobnie jak inni poeci należący do nurtu Czarnej Sztuki – ukazuje często w pozytywnym świetle postaci muzyków, którzy zdają się być depozytariuszami czarnych wartości kulturowych. W tekstach Sanchez pojawiają się: Pharaoh Sanders, Papa Joe Jones, Nina Simone, Billie Holiday i John Coltrane. Wiersz „a / coltrane / poem” jest przy tym jednym z najświetniejszych przykładów „poezji jazzowej”, unikalnego afroamerykańskiego gatunku poetyckiego. Z tego powodu warto poświęcić temu tekstowi więcej uwagi, zapoznając się jednak najpierw z pewnymi założeniami teoretycznymi, będącymi warunkiem jego zrozumienia.

Przy lekturze poezji afroamerykańskiej należy pamiętać o trzech bardzo istotnych założeniach. Po pierwsze, kontekstem jest afroamerykańska kultura bluesa; przy czym, jak ujął to Houston A. Baker<sup>17</sup>, blues ma być rozumiany jako matryca i fundament czarnej kultury w Stanach Zjednoczonych, a nie po prostu konkretna forma muzyczna, choć oczywiście sama muzyka i jej wpływ na literaturę i życie Afroamerykanów są nie do przecenienia, co ma zresztą historyczne uzasadnienie, gdyż „siła i znaczenie muzyki [...] rosły w sposób odwrotnie proporcjonalny do ograniczonej siły ekspresji poprzez język”<sup>18</sup>. Po drugie, blues stanowi tu nazwę lub raczej hasło wywoławcze pewnego typu wrażliwości i ekspresji; w kategorii tej mieszczą się również inne gatunki muzyczne – gospel, spirituals czy jazz – oraz poezja nimi inspirowana. Wreszcie po trzecie, jak podkreśla Baker, „blues dostarcza filogenetycznej rekapitulacji [...] doświadczenia gatunku”, co oznacza, że „ja” liryczne nie powinno być pochopnie traktowane jako „ja” osobowe; chodzi tu raczej o „anonimowy (beziemienny) głos wydobywający się z otchłani czarnej dziury-pełni”<sup>19</sup>.

Stephen Henderson<sup>20</sup> w obszernym wstępie do antologii nowej poezji afroamerykańskiej wylicza dziesięć, zastosowanych w pełni świadomie bądź nie, sposobów używania muzyki jako podstawy czarnej twórczości poetyckiej. Są to:

- 1) swobodne, ogólnikowe przywołanie muzyki jako elementu czarnej kultury;
- 2) precyzyjne aluzje do tytułów konkretnych utworów;
- 3) cytaty z pieśni;
- 4) adaptowanie różnych form pieśni (blues, spirituals, gospel itd.);

- 5) odwołanie się do pamięci tonalnej odbiorcy – efekt poetycki zależy tu od tego, czy zna on konkretny utwór, a nawet czy pamięta jego konkretne wykonanie;
- 6) użycie precyzyjnego zapisu muzycznego w tekście (np. w formie nut lub towarzyszących tekstowi uwag na temat wykonania);
- 7) próba przywołania bądź wywołania u odbiorcy określonej reakcji emocjonalnej przez posłużenie się konkretną pieśnią lub utworem; Henderson używa tu terminu „korelat subiektywny”;
- 8) uczynienie postaci ze świata muzyki – postaci historycznej bądź mitu o niej – tematem wiersza;
- 9) posłużenie się językiem, jak to określa badacz, „z kręgu jazzowego” (np. zapożyczanie słów i wyrażań z żargonu muzyków i krytyków jazzowych, ale też próby naśladowania w wierszu różnych form wypowiedzi muzycznych – wiersz imitujący śpiewanie skatem, bebowy rytm czy rapowanie);
- 10) zacieranie granicy między pieśnią/utworem a wierszem przez uczynienie tekstu jedynie punktem wyjścia do ustnej interpretacji; wiersz taki, podobnie jak standard jazzowy, może mieć wiele wykonań, co oznacza również, że jego kształt jest zawsze otwarty, mimo że istnieje w formie drukowanej.

Nie ma tu miejsca na szczegółowe omawianie kolejnych punktów na liście Hendersona oraz ilustrowanie ich konkretnymi przykładami. Korzystając z tego paradygmatu pamiętać tylko należy, że wymienione przez Hendersona sposoby wykorzystywania czarnej muzyki na potrzeby wypowiedzi poetyckich nie muszą mieć postaci czystej i mogą się ze sobą ząbiać, nakładać na siebie oraz uzupełniać w celu uzyskania pożądaných efektów językowych, performatywnych, strukturalnych czy treściowych. W dodatku całą sprawę komplikuje fakt, że czarna muzyka jest też ściśle związana z afroamerykańskimi sposobami komunikacji werbalnej, dla której charakterystycznymi elementami są: bardzo silna rytmizacja mowy, intonacja nasilająca emocjonalną ekspresję wypowiedzi, częste stosowanie rymów, użycie niestandardowego słownictwa oraz częste powtórzenia niektórych słów i zwrotów. Znamienne, że Henderson, omawiając związek czarnej mowy z poezją, koncentruje się między innymi na „jazzowych efektach rytmicznych”<sup>21</sup> oraz „wirtuozowskim swobodnym rymowaniu”<sup>22</sup> (technika rapowa).

Z pewnością wart dodatkowej uwagi jest punkt dotyczący uczynienia tematem wiersza postaci ze świata muzyki, choćby dlatego, że – jak już



u blew away our passsst  
 and showed us our futureeeeeee  
 screech screech screeeeech screech  
 a /love /supreme, lovesupreme a lovesupreme.  
 A LOVE SUPREME<sup>24</sup>

We fragmencie tym Sanchez, naśladowując oryginalny styl gry Coltrane'a, gdzie nieregularność i dysonanse podnoszą temperaturę emocjonalną i dramatyzm kompozycji, podkreśla, że wirtuozerskie kształtowanie dźwięku służy przekazowi („NAJWYŻSZA MIŁOŚĆ”), a nie po prostu zademonstrowaniu biegłości technicznej – bezprecedensowej w przypadku Coltrane'a. Sam muzyk w wielu wywiadach podkreślał ambicję przekazania ludziom przez swą grę ukrytego duchowego wymiaru istnienia; w jego rozumieniu muzyki można dopatrzeć się podobieństwa do Heideggerowskiej koncepcji prześwitu (Lichtung), który jest „otwarcie [...] dającym możliwość świecenia i pokazywania się”<sup>25</sup>. Jednak w wierszu Sanchez podkreślony został ścisły związek między transcendencją a transgresją w wymiarze politycznym i społecznym, co sytuje to poetyckie ujęcie muzyki Coltrane'a w estetyce bluesa, którego „wewnętrzna strategia [...] jest działanie raczej niż kontemplacja”<sup>26</sup>. Rozbudowana środkowa część wiersza to gniewne i gorzkie zarazem oskarżenie białego systemu o hipokryzję i stosowanie przemocy w postaci wyzysku ekonomicznego, tortur i skrytobójstw Afroamerykanów. Trzecia część tekstu stanowi próbę zniesienia bariery między wierszem Sanchez a muzyką Coltrane'a: obok tekstu „konwencjonalnego” współlistnieją na równych prawach pojedyncze sylaby wypierające *czytanie* tekstu a domagające się *śpiewania* oraz wybijania rytmu w określonym tempie („stomp, stomp”) na melodię „My Favorite Things” w wykonaniu Coltrane'a:

(to be	rise up blk / people
sung	de dum da da da da
slowly	move straight in yo / blkness
to tune	dad um da da da da
of my	step over the wite / ness
favorite	that is yesssss terrrrrr day
things.)	weeeeeeee are toooooooday
(f	da dum
a	da da da (stomp, stomp)
s	da dum
t	da da da (stomp, stomp) da da da

e           da dum  
 r)           da da da (stomp) da da da dum (stomp)  
           weeeeeeeee (stomp)  
           areeeeeeeee (stomp)  
                           areeeeeeeee (stomp, stomp)  
 toooooooday       (stomp.  
           day           stomp.  
           day           stomp.  
           day           stomp.  
           day           stomp!)<sup>27</sup>

Tego typu zacieranie granicy między tekstem poetyckim w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu a pieśnią, albo nawet utworem instrumentalnym, stanowi, jak utrzymuje Henderson, charakterystyczny zabieg w poezji afroamerykańskiej lat sześćdziesiątych. Jest to jednocześnie przykład kontestacji euroamerykańskich norm estetycznych, według których poeta dąży do zamknięcia swego przekazu w rozumianej po platońsku doskonałej formie. Czarny wiersz, przeciwnie, zakłada pewną otwartość formalną, będąc zaproszeniem do interpretacji indywidualnych na wzór standardów jazzowych, które zwykle mają wiele bardzo różnych wykonań. Wiąże się to z widocznym w cytowanych powyżej fragmentach poematu Soni Sanchez zabiegiem, określonym przez Larry’ego Neala jako „destrukcja tekstu”<sup>28</sup>, której celem zdaje się być zamiana hierarchii wartości między słowem drukowanym a słowem mówionym/śpiewanym.

W czarnej poezji końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych dominuje takie właśnie hagiograficzne podejście do postaci muzyka bluesowego i jazzowego, by wymienić jedynie: wcześniejszy wiersz Soni Sanchez „on seeing pharoah sanders blowing”, „Psalm for Sonny Rollins” Waltera De Legalla, „Tribute to Duke” Sary Webster Fabio, „Poem for Eric Dolphy” Donalda L. Grahama, „To Dinah Washington” Etheridge’a Knighta, oraz poświęcone Coltrane’owi wiersze Dona L. Lee („Don’t Cry, Scream”), Michaela Harpera („Dear John, Dear Coltrane”, „Brother John”), A. B. Spellmana („Did John’s Music Kill Him?”) i Sharon Bourke („Sopranosound, Memory of John”). Wiersze te bez wyjątku stanowią hołd złożony muzykom jako kulturowym przewodnikom całej afroamerykańskiej społeczności. Większość z nich ma też przy tym wymiar bardziej osobisty – w tekstach tych muzycy przedstawieni zostali również jako postaci mityczne, które odegrały ważną rolę w kształtowaniu poczucia czarnej świadomości i czarnej dumy u samych autorów.

W dwóch następnych tomikach: *Love Poems* (1973) i *A Blues Book for Blue Black Magical Women* (1974), powstałych w okresie przynależności poetki do muzułmańskiej organizacji Nation of Islam, Sanchez koncentruje swoją poetycką energię na doświadczeniach osobistych – związkach uczuciowych, pożądaniu seksualnym, poczuciu samotności, czy po prostu byciu kobietą – oraz wartościach służących dobrostanowi zbiorowości. Zmianie tematyki wierszy towarzyszy też zastąpienie wcześniejszych środków formalnych, będących swoistym znakiem rozpoznawczym, autografem poezji Sanchez, przez nowe. Przede wszystkim uderza rezygnacja z zapisu słowa „black” jako „blk”, niemal całkowita nieobecność ukośników, wcześniej nawet kilkakrotnie dzielących pojedyncze wersy tekstu, oraz odejście od niezwykle skrupulatnego odwzorowania czarnej mowy przez niestandardową ortografię i gramatykę tekstu. Celem tych środków była dynamizacja wypowiedzi i wzmożenie jej ekspresyjnej siły przez przyspieszenie tempa i wyeksponowanie polirytmiczności wiersza, co oznaczało zacieranie granicy między mową wiązaną a językiem ulicy murzyńskiego getta. Przy tym znikają zupełnie wulgaryzmy i obsceniczność, budzące wcześniej sporo kontrowersji wśród krytyków i zwykłych czytelników. Od *Love Poems* począwszy, forma agresywna pod względem graficznym i fonetycznym ustąpiła już na dobre miejsca formom bardziej ułożonym i znacznie bardziej „klasycznym”, odpowiedniejszym dla poezji o charakterze refleksyjnym. Od tej pory Sanchez często też sięga po krótkie formy poetyckie, takie jak haiku, tanka, czy ich wariant nazwany od imienia poetki sonku, charakteryzujące się intensywną koncentracją wszelkich doznań zmysłowych i osobistych emocji oraz lapidarnym, a przy tym mocnym formułowaniem spostrzeżeń natury intelektualnej. Stanowią one lwią część zawartości tomów *Love Poems* i znacznie późniejszego *Like the Singing Coming Off the Drums* (1998), a także ważny komponent zbiorów *I've Been a Woman* (1978), *Under a Soprano Sky* (1987) i *Wounded in a House of a Friend* (1995). Trzeba przy tym podkreślić, że skondensowane formy, których uosobieniem jest tradycyjny japoński gatunek haiku, stanowiły swego rodzaju ideał dyscypliny wypowiedzi poetyckiej dla amerykańskiej poezji modernistycznej, szczególnie wyeksponowany w koncepcji imagizmu. Przy tym, jak utrzymuje Joyce Ann Joyce, używając krótkich form, Sanchez nawiązuje do afrykańskiej tradycji wierszowanych przysłów, zagadek i praktycznych mądrości<sup>29</sup>, co można uznać za zabieg zmierzający do poszerzenia ram usankcjonowanego tradycją amerykańskiego dyskursu poetyckiego.

Oznacza to, że Sanchez nie zrezygnowała ze swej wypracowanej wcześniej pozycji poetki mówiącej z pozycji usytuowanej w obrębie „dzikiej strefy”. Już sam fakt wstąpienia w szeregi muzulmańskiej organizacji uchodzącej za radykalną i popularyzowanie jej ideologii poprzez poezję, pokazuje jak daleko Sanchez do kulturowego *mainstreamu*. Kwestię tę w dodatku komplikuje fakt, że jako członkini Nation of Islam, pozostawała Sanchez rzeczniką praw kobiet, co nieraz doprowadzało do spięć w organizacji, w której kobiety z zasady zostały zepchnięte do drugiego szeregu. Sama poetka tak wypowiedziała się o tym w wywiadzie: „Moim wkładem do Nation of Islam było to, że nie pozwoliłam im, by mi mówili, gdzie jest moje miejsce”<sup>30</sup>. Zatem z jednej strony poetka odczuwała chęć przynależności do wspólnoty o silnym stopniu identyfikacji religijnej i rasowej oraz o wysokich standardach moralnych, jaką niewątpliwie była Nation of Islam, z drugiej jednak od początku była gotowa tę wspólnotę przebudowywać i reformować. W końcu zresztą po trzech latach zdecydowała się ją opuścić.

Poemat *A Blues Book for Blue Black Magical Women* jest rodzajem dokumentu procesu duchowej przemiany, która doprowadziła poetkę do islamu, ale też pozwoliła na przededefiniowanie rozumienia własnej kobiecości. W poemacie tym mamy do czynienia z podróżą do źródeł własnej tożsamości kulturowej oraz afirmacją afrykańskich korzeni. Katalizatorem podjęcia takiej podróży staje się opresyjny charakter amerykańskiego „tu i teraz”, co widać wyraźnie we wcześniejszych zbiorach. Warto zauważyć, że z podobną podróżą mamy do czynienia w poezji innej poetki tej generacji – Audre Lorde<sup>31</sup>. Podstawowa różnica polega jednak na tym, że o ile Lorde podejmuje wysiłek odnalezienia swojej *osobistej* tożsamości w kontekście mitologii Dahomeju – kraju swoich biologicznych przodków, Sanchez dąży do uświadomienia Afroamerykanom (a szczególnie Afroamerykanom) ze swojego pokolenia istnienia *wspólnej* dla nich wszystkich kolebki kulturowej, jaką jest religia i kultura islamu, rozumiana według wykładni Elijaha Muhammada – przywódcy Nation of Islam.

Afryka nie jest w przypadku poematu Sanchez pojęciem geograficznym, lecz ideologicznym i kulturowym, będącym elementem składowym opartej na zasadach wiary mahometańskiej cywilizacji Wschodu, która z kolei stanowi przeciwieństwo euroamerykańskiego Zachodu. Opozycja ta podkreślona została przez wprowadzenie podobieństw formalnych i licznych w *Blues Book* aluzji do *Ziemi jałowej* T. S. Eliota, przy jednoczesnej antynomiczności ideologicznej obu poematów. Co ciekawe, kończące *Ziemię*

*jałową* wersy sugerują konieczność zwrócenia się ku mądrości Wschodu w celu przewyciężenia poczucia wyczerpania i wszechobecnego kryzysu kultury Zachodu, choć Eliot wskazuje na buddyzm i hinduizm, a nie na islam. Świadczą o tym też motto obu poematów – u Eliota dotyczący Sybilli kumejskiej fragment z Petroniusza mówi o pragnieniu śmierci, natomiast u Sanchez za motto służy sura z Koranu, traktująca o wiedzy potrzebnej człowiekowi do godnego życia.

Trzeba też zauważyć, że w poemacie Sanchez podróż na Wschód ma również inne konotacje. Tekst *Blues Book* odwołuje się w kilku miejscach bezpośrednio do religii starożytnego Egiptu i egipskiej *Księgi umarłych*, co ma związek z głoszonym przez Nation of Islam mitem o pochodzeniu czarnej rasy; według Elijaha Muhammada wywodzić się ona miałaby od plemienia Shabazz, które stworzyło cywilizację w dolinie Nilu, a później założyło święte miasto Mekka w Arabii, łącząc tym samym w nierozdzielny sposób największą starożytną cywilizację na kontynencie afrykańskim z islamem. W egipskim panteonie bóstw najwyższe miejsce w hierarchii zajmuje Ra, który ukazuje się ludziom w postaci Słońca. Ra codziennie na nowo rodzi się i umiera, co pozwala zbudować opozycję traktującą Wschód jako źródło życia i Zachód jako krainę umarłych. Na tę ważną warstwę współtworzącą przesłanie poematu poetka nakłada jeszcze jedną: podróż na Wschód jest w jeszcze innym sensie wyprawą w stronę życia – odbywa się przecież w odwrotnym kierunku niż trwający kilka stuleci transport czarnych niewolników przez Atlantycką Ocean. Na początku drugiej części *Blues Book* zatytułowanej „Past” pojawia się fragment dotyczący przewyciężenia doświadczenia transportu ku śmierci fizycznej i kulturowej:

Come into Black geography  
you, seated like Manzu's cardinal,  
come up through tongues  
multiplying memories  
and to avoid descent  
among wounds  
cruising like ships,  
climb into these sockets  
golden with brine<sup>32</sup>.

Zwrot „Czarna geografia” sugeruje niezgodność standardowych podziałów świata według ściśle naukowych kryteriów przyjętych przez Zachód z podziałem uwzględniającym przynależność Afryki do świata orientalnego i kultury islamu. Sanchez podkreśla ich ścisły związek, gdy podmiot liryczny

ny, doświadczając metamorfozy z fałszywego ja – amerykańskiego w prawdziwe ja – afrykańskie/muzułmańskie, mówi:

i vomited up the waters  
that had separated me  
from Dahomey and Arabia  
and Timbuktoo and Muhammad  
and Asia and Allah<sup>33</sup>

Trzeba przy tym podkreślić, że tereny leżące nad Zatoką Gwinejską i na północ od niej, które dostarczyły największej liczby niewolników na potrzeby Nowego Świata, od X wieku pozostawały pod silnym wpływem cywilizacji i kultury islamu. Warto w tym kontekście przytoczyć kilka faktów historycznych. Stolica imperium Ghany Kumbi-Kumbi już w X wieku dzieliła się na dwa miasta – jedno związane z lokalnym kultem religijnym, gdzie mieścił się dwór królewski, drugie – stanowiące jej część muzulmańską, przy czym mahometanie mieli prawo piastowania wysokich urzędów, a arabski był urzędowym językiem pisanym. W pierwszej połowie wieku XIV władca imperium Mali Mansa Musa olśnił świat śródziemnomorski wystawnością swojej pielgrzymki do Mekki. Na przełomie XV i XVI wieku Askia Muhammad I, władca królestwa Songhai, trzeciej chronologicznie superpotęgi regionu, przyczynił się do powstania jednego z największych ośrodków naukowych świata muzulmańskiego, Uniwersytetu Sankore w Timbuktu<sup>34</sup>.

Można przypuszczać, że Sanchez buduje mit islamskiej Afryki jako formacji kulturowej, z której wywodzą się współcześni jej Afroamerykanie, korzystając z jednej strony z fantastycznej mitologii Nation of Islam, a z drugiej – z rzetelnej wiedzy historycznej. Nie można jednak nie zauważyć, że część motywów wykorzystanych w poemacie została zaczerpnięta z matriarchalnych w swoim charakterze kultów rdzennych ludów Afryki. Wymienienie z nazwy Dahomeju, w którego panteonie nie brakowało bóstw żeńskich, o czym świadczą również bazujące na dahomejskich mitach wiersze Lorde, pokazuje dążenie Sanchez do nasycenia Afryki, jako źródła tożsamości Afroamerykanek, pierwiastkami silnie żeńskimi.

Sanchez w *Blues Book*, w wielu miejscach posługuje się metaforą drugich narodzin oznaczających odnalezienie prawdziwej tożsamości. Tu poemat należy czytać w dwóch komplementarnych porządkach: jest on metaforycznym zapisem osobistej drogi do oświecenia i przyjęcia doktryny Nation of Islam przez autorkę; ale też stanowi drogowskaz dla innych Afroamerykanek z pokolenia Sanchez, które akceptując styl życia dany im

przez białą Amerykę, odcinają się od życiodajnych soków tradycji własnej kultury, zaprzeczając tym samym swojej najgłębszej istocie: „and my name was / without honor / and i became a / stranger at my birthright”<sup>35</sup>. Motyw wymiotowania wód oddzielających „ja” liryczne od Afryki ma oczywisty związek z metaforą drugich narodzin.

W poemacie Sanchez do drugich narodzin potrzebna jest odpowiedzialna za trwanie życia pierwotna Matka-Ziemia, bóstwo chtoniczne, a zatem postać, której nie znajdziemy ani w klasycznej wersji islamu, ani w doktrynie Elijaha Muhammada. Skierowana do niej inwokacja okazuje się koniecznym warunkiem odnalezienia przez „ja” liryczne/poetkę samej siebie:

Come ride my birth, earth mother  
tell me how i have become, became  
this woman with razor blades between  
her teeth.

Sing me my history O earth mother<sup>36</sup>

Mimo że Matka-Ziemia, której nadejściu towarzyszy dźwięk dzwonków, co stanowi nawiązanie do ukazania się Mahometowi Allacha, powołuje bohaterkę liryczną wiersza do jej prawdziwego życia słowami „you are born / BLACK GIRL”<sup>37</sup>, jednak wysiłek ponownych narodzin ponosi ona sama:

i gave birth to myself,  
twice, in one hour.  
i became like Maat,  
unalterable in my  
love of Black self and  
righteousness.  
And I heard the  
Trumpets of a new age  
And I fell down  
Upon the earth  
And became myself<sup>38</sup>.

Powyższy cytat, opisujący moment drugich narodzin czy „narodzin w prawdzie”, stanowi skondensowane podsumowanie podróży w poszukiwaniu własnej tożsamości kulturowej, której szlak prowadzi na wschód do Afryki – mitycznej krainy usytuowanej poza czasem i przestrzenią, łączącej elementy rdzennych kultów matriarchalnych, mitologii starożytnego

Egiptu i islamu. Jednak należy zauważyć w tym rytuale ścisłą hierarchię: niewątpliwie związana z rozpowszechnionym w Afryce kultem płodności Matka-Ziemia jedynie uruchamia proces symbolicznych narodzin bohaterki poematu. Same narodziny zaś przebiegają dwuetapowo – bohaterka poematu staje się najpierw podobna Maat, egipskiej bogini prawości, niezmienności, prawdy i stanowczości, by stać się w pełni sobą dopiero w momencie dotknięcia ziemi czołem w geście wykonywanym w czasie muzułmańskiej modlitwy.

W zbiorze *A Blues Book for Blue Black Magical Women* dochodzi zatem do postawienia znaku równości między tożsamością rasową, mającą swe źródła etniczne w Afryce, a tożsamością kulturową, nierozzerwalnie związaną z islamem w wersji Elijaha Muhammada. Tym samym Sanchez swoim poematem wpisuje się w tradycję kreowania utopijnych mitów dotyczących czarnoskórych Amerykanów, pozostających w opozycji do dominującej kultury euroamerykańskiej, które Craig Werner określa mianem „kontrmitów”<sup>39</sup>. Jednocześnie tym bardziej można je uznać za mity „dzikiej strefy,” że pierwiastek kobiecy odgrywa w nich aż tak ważną rolę.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tematem ciągle powracającym w twórczości Sanchez było wyniszczające społeczeństwo afroamerykańską uzależnienie od narkotyków. Jak już wspomniałem, zdaniem poetki jest ono efektem świadomej polityki państwa wobec pozbawionych jakichkolwiek sensownych perspektyw mieszkańców czarnych gett. W taki właśnie sposób mówi ona o tym w poematach prozą „Norma”, „Bubba” i „After Saturday Night Comes Sunday”, zamieszczonych w zbiorze *Homegirls & Handgrenades*. Autorka podkreśla, że problem narkotyków dotyczy wszystkich Afroamerykanów, ale też całego społeczeństwa amerykańskiego – dwa pierwsze teksty traktują bowiem o zmarnowanych wskutek dyskryminacji społecznej i rasowej szansach dwóch utalentowanych przyjaciół szkolnych poetki, a trzeci stanowi zapis wpływu narkotyków na funkcjonowanie rodziny. Zwraca tu uwagę przyjęcie przez poetkę perspektywy jednostkowej i bardzo osobisty ton tych poematów, gdzie nie mamy do czynienia z potępieniem, lecz zrozumieniem i współczuciem dla ofiar tego nałogu. Dzieje się tak częściowo dlatego, że temat ten jest Sanchez wyjątkowo bliski – na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych była żoną uzależnionego od narkotyków poety Etheridge’a Knighta (w tym kontekście „After Saturday Night ...” można uznać za tekst w wysokim stopniu autobiograficzny, podobnie jak zamieszczone w *We a BaddDDD People* wiersze „answer to yo / question” i „hospital/poem”), a wiele lat później była świadkiem spowo-

dowanej tym samym nałogiem śmierci swego brata na AIDS w 1981 roku, o czym traktuje przejmujący utwór „A poem for my brother” z tomu *Under a Soprano Sky*, a także cały zbiór z 1997 roku – *Does Your House Have Lions*, mający formę psychodramy, w której „słyszemy” kolejno głosy: siostry, brata, ojca i afrykańskich przodków. Z monologów tych wyłania się historia rodziny, w której uzależnienie i śmierć brata okazują się ceną za fizyczne przetrwanie w obcym kulturowo świecie dwudziestowiecznego kapitalizmu; nałóg brata rozwinął się w atmosferze konfliktu z wiecznie zapracowanym i nieobecnym ojcem.

W tym okresie Sanchez niezmiennie była też uważną obserwatorką otaczającej ją rzeczywistości polityczno-społecznej, nie rezygnując z pisania poezji politycznie zaangażowanej i interwencyjnej, nacechowanej przy tym historiograficzną refleksyjnością. Do najbardziej udanych wierszy, należących do tej kategorii, zaliczyć wypada: „Reflections After the June 12th March for Disarmament”, „MIA's (missing in action and other atlantas)”, „elegy (for MOVE and Philadelphia)” i „3X3”.

Ten ostatni, składający się z trzech części (każda z nich jest krótkim monologiem – dziewczyny z Hiroszimy, czarnego mężczyzny oraz samej poetki), raz jeszcze pokazuje jak ostra jest u Sanchez świadomość, w czym imieniu mówi oraz rozumienie, że jej głos stanowi przerwanie milczenia (jej monolog nosi tytuł „the poet: speaks after silence”):

i am going among neutral clouds unpunctured  
 i am going among men unpolished  
 i am going to museums unadorned  
 i am going home<sup>40</sup>

Dom, o którym tu mowa, to przestrzeń doświadczeń egzystencjalnych zwykłych ludzi, którzy, jak Shigeko z Hiroszimy, „have been amid organized death” oraz „have been under bleached skies that dropped silver”<sup>41</sup>, albo – jak Afroamerykanin Carl – „come from walking streets that are detoured”, „come from indifference [...] from hate [...] from hell”<sup>42</sup>. Podmiot mówiący w poezji Sanchez, który można uznać za tożsamy z „ja” osobistym samej poetki, podkreśla swoją solidarność z tymi ludźmi, przywołując własne pochodzenie potomkini niewolników z Południa Stanów Zjednoczonych:

I have come to you tonite out of the depths  
 of slavery

from white hands peeling black skins over  
america<sup>43</sup>;

Cały tekst „Reflections After the June 12th March for Disarmament” ma postać żarliwej mowy, w której podmiot z zaangażowaniem godnym murzyńskiego kaznodziei pokazuje związek między wyzyskiem, eksploatacją i niszczeniem pewnych kategorii ludzi i całej naszej planety w interesie bardzo wąskiej grupy, opętanej żądzą zysku i ideą postępu za każdą cenę. Celem poetki jest zmiana nastawienia i sposobu myślenia adresatów w taki sposób, by na świecie zapanowały pokój, równość, sprawiedliwość i piękno:

I have come to you tonite not just for the stoppage  
of nuclear proliferation, nuclear  
plants, nuclear bombs, nuclear  
waste, but to stop the proliferation  
of nuclear minds, of nuclear generals  
of nuclear presidents, of nuclear scientists,  
who spread human and nuclear waste  
over the world;

[...]

I come to you because the world needs sanity  
now, needs men and women who will  
not work to produce nuclear weapons,  
who will give up their need for excess  
wealth and learn how to share the  
world's resources [...]<sup>44</sup>

Sonia Sanchez nie stała się jednak tym samym poetką naiwnego optymizmu, snującą utopijne wizje w oderwaniu od rzeczywistości, choć niewątpliwie wiara w możliwość uczynienia świata lepszym miejscem jest motorem napędowym jej twórczości. Jej poezja stanowi pracę zmierzającą do łączenia wykluczonych, pozbawionych praw politycznych i dyskursywnych, zepchniętych na margines jako konieczny koszt ekonomicznego postępu. Taki chyba sens należy przypisać zestawieniu w wierszu „MIA's” obrazu ubóstwa i braku perspektyw czarnych dzieci z Atlanty w czasach neokonserwatyzmu Ronalda Reagana, przemocy politycznej i kłamstw apartheidu w kontekście zamordowania przez policję w RPA uwięzionego działacza praw obywatelskich Stephena Biko oraz walki prowadzonej w Salwadorze przeciw popieranej przez Stany Zjednoczone dyktaturze. Sanchez argu-

mentuje, że są to zjawiska mające wspólne źródło, dlatego wymagają zjednoczenia działań na rzecz lepszego świata. Tekst pod koniec staje się apelem do wszystkich, którzy dostrzegają wspólny mianownik tych zjawisk:

comon. men. and. women.  
 plant yourself in the middle of your  
 blood with no transfusions for  
 reagan or botha or bush or  
 d'aubuisson.

plant yourself in the eyes of the  
 children who have died carving out their  
 own childhood.  
 plant yourself in the dreams of the people  
 scattered by morning bullets.  
 let there be everywhere our talk<sup>45</sup>.

Warto zauważyć, że w wierszu tym mocno zostało podkreślone prawo wyrażania swojej prawdy, dopuszczenie doświadczeń zepchniętych przez język oficjalny w niebyt. Świadczy o tym nie tylko ostatni z zacytowanych powyżej wersów, ale też powtarzające się w formie refrenu zwroty w swahili i po hiszpańsku: „yebo madola / yebo bafazi”<sup>46</sup> oraz „quiero ser libre / pues libre naci”<sup>47</sup>. Pełnią one funkcję poszerzania obszaru języka o „dialekty” (by powrócić do terminologii Wernera), którym nie nadano waloru ważności dyskursu, a które wyrażają doświadczenia z punktu widzenia języka dominującego, nie zasługujące na usłyszenie „nieważne”, gdyż zagrażające *status quo*.

Jak istotne jest poszerzanie przestrzeni języka o dyskursy wywodzące się z dialektów zdolnych wypowiedzieć doświadczenie Innego mówi też pośrednio wiersz „elegy”, pokazując jak inność, wypchnięta poza język, ale asertywnie nierezygnująca ze swojej obecności, staje się obiektem brutalnej przemocy ze strony strażników prawa i porządku. Wiersz dotyczy pacyfikacji 13 maja 1985 roku w Filadelfii siedziby głoszącej powrót do natury afroamerykańskiej organizacji MOVE. W ataku na noszących dredy członków organizacji policja użyła, za zgodą burmistrza, ładunków wybuchowych zrzuconych z helikoptera. Mimo że wybuchł pożar, jego gaszenie wstrzymano na czterdzieści pięć minut; w efekcie w ataku zginęła grupa mężczyzn, kobiet i dzieci. Przeprowadzone dochodzenie pokazało, że użyto przesadnych środków, a ci, którzy przeżyli, otrzymali od miasta duże odszkodowania. Poetka bezpośrednio łączy w tym tekście fizyczną

przemoc skierowaną przeciw ludziom wiodącym alternatywny w stosunku do obowiązującego styl życia z kontrolowaniem ich i naznaczaniem w sferze języka; media, zamiast dać im prawo głosu, uczyniły z ataku *newsa*, który niczego nie wyjaśnił, a tylko zamknął członków MOVE w więzieniu dyskursu władzy:

c'mon newsmen and tvmen  
 hurry on down to osage st and  
 when you have chloroformed the city  
 and after you have stitched up your words  
 hurry on downtown for sanctuary  
 in taverns and corporations

and the blood is not yet dry<sup>48</sup>.

Nietrudno zatem dostrzec w Soni Sanchez poetkę społecznego radykalizmu, mówiącą o sprawach zepchniętych na margines lub w dyskursywnie nieistnienie, w dodatku mówiącą w sposób jaskrawo politycznie niepoprawny, naruszającą normę przyjętych poetyckich tematów i form. Być może przyczyna jej artystycznej i intelektualnej odmienności leży gdzieś w dzieciństwie poetki, wychowywanej przez macochę i jękającej się tak bardzo, że pierwsze próby poetyckie były jedynym dostępnym jej sposobem komunikowania siebie światu. Nawet w zestawieniu z innymi twórcami należącymi do nurtu Ruchu Czarnej Sztuki okazuje się Sanchez poetką niezwykle oddaną sprawie wyrażania doświadczenia ludzi nieobecnych w oficjalnym języku dominującej białej kultury amerykańskiej, bezkompromisowym głosem z „dzikiej strefy”.

### Przypisy:

<sup>1</sup> Sonia Sanchez, „Homecoming”, *Home Coming*, Broadside Press, Detroit 1969, 9. Tł. „byłam da / leko tak długo / raz po college'u / wróciłam jako turystka / by oglądać / czarnuchów zabijających / siebie / 3 rzeczami w cenie jednej / igłami [...] / teraz już jako kobieta / wróciłam / zostawiając / za sobą / grające w ciuciubabkę twarze łuszczące się / freudowskimi snami. / to się dzieje naprawdę. / czarne / czarnuchy / moje piękno. / baby. / dowiedziałam się że / to nie tak jak piszą / w gazetach”. Wszystkie cytowane fragmenty poezji zostały przetłumaczone przez autora artykułu. Tłumaczenia nie uwzględniają efektu układu tekstu oraz niestandardowej ortografii oryginału.

<sup>2</sup> Craig Werner, „New Democratic Vistas: Toward a Pluralistic Genealogy”, w: *Studies in Black American Literature. Volume II: Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, ed. Joe Weixlmann i Chester J. Fontenot, The Penkevill Publishing Company, Greenwood, Florida 1986, 47–83.

<sup>3</sup> Werner, op. cit., s. 74.

<sup>4</sup> Dudley Randall, „Introduction”, w: Sonia Sanchez, *We a BaddDDD People*, Broadside Press, Detroit 1970, s. 9.

<sup>5</sup> Sanchez, „there are blk/puritans”, *We a BaddDDD People*, op. cit., 17. Tł. „są wśród nas / czarni/purytanie / prosto z / mayflower / którzy chcą być / uwierzył / że słowa / pierdol / się/ty/skurwy/synu / są złe. / nie/czarne. / którzy by / lekceważyli prawdziwe /prze/kleństwa / naszych czasów / jak KA/PITA/LIZM”.

<sup>6</sup> Wywiad z Sonią Sanchez zamieszczony w: *Black Women Writers at Work*, ed. Claudia Tate, Continuum, New York 1983, 146.

<sup>7</sup> Ibidem, 133.

<sup>8</sup> Donald B. Gibson, *The Politics of Literary Expression: A Study of Major Black Writers*, Greenwood Press, Westport, Conn. 1981, 4–5.

<sup>9</sup> W. R. Winterowd, *The Rhetoric of the „Other” Literature*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1990, 10.

<sup>10</sup> Paul De Man wyraził niegdyś pogląd, który chyba się nie zdezaktualizował, że „z punktu widzenia technik bardzo niewiele wydarzyło się w amerykańskich badaniach literackich od czasu nowatorskich prac Nowej Krytyki”, akcentując zauważalny brak „technik opisu i interpretacji, które wykraczałyby poza techniki uważnego czytania [*close reading*]”. Badacz zauważa, pozornie tylko na marginesie, że „formalizm jest muzą zaborczą i tyrańską”. (Paul De Man, *Semiologia a retoryka, Pamiętnik Literacki*, 1986, nr LXXVII, z. 2, 270).

<sup>11</sup> Larry Neal, „The Black Arts Movement”, w: *The Black Aesthetic*, ed. Addison Gayle, Jr., Doubleday, Garden City, New York, 273.

<sup>12</sup> Sanchez, „TCB”, *We a BaddDDD People*, op. cit., 59. Tł. „teraz. kiedy wszystko zostało powiedziane. / zabierzmy się do pracy”.

<sup>13</sup> Sanchez, „blk/ rhetoric”, ibidem, 15. Tł. „kto sprawi że cała / ta piękna czarna/retoryka / będzie coś znaczyć. / to znaczy / kto weźmie / słowa czarne/jest/piękne / i wycisnie z nich więcej / niż czarny/kapitalizm”.

<sup>14</sup> Ibidem, 15–16. Tł. „kto da naszym młodym / czarnym/ludziom nowych bohaterów/ (zamiast sloganów) / (zamiast cal/dill/aków) / (zamiast alfonsów) / (zamiast białych/kurew) / (zamiast narkotyków) / (zamiast nowych tańców) / (zamiast fla/ków/wieprzowych) / (zamiast jabcoka po 35 centów butelka) / (zamiast szybkiego/rznięcia w przed/pokoju / umysłu białej/ ameryki) / to. jest SOS”.

<sup>15</sup> W swoich mowach publicznych, pismach politycznych i autobiografii Malcolm X przedstawił wszystkie najważniejsze aspekty czarnego nacjonalizmu: od konieczności przestrzegania przez czarną społeczność inspirowanego Koranem ścisłego ładu moralnego, przez dążenie do budowania w jej obrębie silnych instytucji oraz rozwijanie poczucia odrębności historycznej i kulturowej (afrykańskie korzenie), po przyznanie wszystkim uciesionym ludom tego świata (w tym Afroamerykanom) prawa do walki zbrojnej w obronie swojego jestestwa i konieczność solidarności Afroamerykanów z krajami Trzeciego Świata (szczególnie z niepodległymi od niedawna państwami afrykańskimi). Śmierć Malcolma X, odrzucającego strategię biernego oporu Kinga, doprowadziła do ostrej radykalizacji postaw afroamerykańskich mas, a szczególnie młodzieży, która przestaje wierzyć w możliwość gruntownych i szybkich zmian w stosunkach społecznych. Poeta i krytyk Larry Neal podkreśla, że zabójstwo Malcolma X uświadomiło młodym radykałom, że „walka o czarne samostanowienie weszła na poważny, głębszy etap; że dla większości z nas unikanie przemocy jako skutecznej techniki społecznej przemiany umarło wraz z Malcolmem” (Larry Neal, „New Space/The Growth of Black Consciousness in the Sixties”, w: *The Black Seventies*, ed. Floyd B. Barbour, Porter Sargent, Boston 1970, 27).

<sup>16</sup> Sanchez, „malcolm”, *Home Coming*, op. cit., 16. Tł. „ten człowiek / ten marzyciel, / o wargach nabrzmiałych słowami /nigdy już nie przemówi / a każdej zimy / kiedy zimne po-

wietrze trzaska / mrozem, będę oddychać / jego oddechem I opłakiwać / moje bronią wypełnione noce / był słońcem co rozzerwało / zachodnie niebo i / stopiło speców od tygrysów / gdy szukali pręgów. / powiedział: „pieprzę cię biały / człowieku. / zbyt długo leżeliśmy / zwinęci w kłębek. nic / teraz nie jest święte”.

<sup>17</sup> Huston A. Baker, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1984, 3–4.

<sup>18</sup> Paul Gilroy, „«Jewels Brought from Bondage»: Black Music and the Politics of Authenticity», w: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1993, 74.

<sup>19</sup> Baker, op. cit., 5.

<sup>20</sup> Stephen Henderson, „Introduction: The Forms of Things Unknown”, w: *Understanding the New Black Poetry. Black Speech and Black Music as Poetic References*, William Morrow & Company, Inc., New York 1973, 31–46.

<sup>21</sup> Ibidem, 35–37.

<sup>22</sup> Ibidem, 37–38.

<sup>23</sup> *We a BaddDDD People*, op. cit., 69. Tł. „to co lubię najbardziej / to ty grający / to co lubisz najbardziej. / rozszerzając umysł / aż przebija się poprzez ograniczenia / solówek na temat melodii. / w rejonie solówek / umysłu-ducha”. (Sanchez, „a / coltrane / poem”).

<sup>24</sup> Ibidem. Tł. „zdmuchnąłeś-wygrałeś naszą przeszłość / i pokazałeś nam naszą przyszłość / wizg wizg wiiiizg wizg / naj-wyższa-miłość najwyższamiłość naj wyższamiłość / NAJWYŻSZA MIŁOŚĆ”. Tłumaczenie nie oddaje w pełni zawartych w zapisie oryginału efektów dźwiękowych, nawiązujących do gry Coltrane na saksofonie sopranowym.

<sup>25</sup> Martin Heidegger, „Koniec filozofii i zadanie myślenia”, w: *Drogi współczesnej filozofii*, red. Marek Siemek, Czytelnik, Warszawa 1978, 214.

<sup>26</sup> Sherley Anne Williams, „The Blues Roots Of Contemporary Afro-American Poetry”, w: *Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship*, ed. M. S. Harper i Robert Stepto, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and London 1979, 125.

<sup>27</sup> Sanchez, „a / coltrane / poem”, op. cit., 71–72. Tł. „(śpiewać powoli na melodię to co lubię najbardziej.) powstańcie czarni ludzie / de dum da da da da / idźcie naprzód w czerni / da dum da da da da / przejdźcie ponad bielą / bo to wczorrrrraj sssszy dzień / a myyyyyy to dziiiiiiiis. / (szybciej) da dum / da da da (tup, tup) [...] a myyyyyy (tup) / tooooo (tup) / dziiiiis [...]”.

<sup>28</sup> Cyt. za: Henderson, „Introduction: The Forms of Things Unknown”, op. cit., 61.

<sup>29</sup> Joyce Ann Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez and the African Poetic Tradition*, Third World Press, Chicago 1996, 144–147.

<sup>30</sup> Wywiad z Sonią Sanchez zamieszczony w: *Black Women Writers at Work*, op. cit., 139.

<sup>31</sup> Piszę o tym w tekście „W stronę Seboulisy – poezja Audre Lorde wobec czarnej tradycji”, w: *W pałacu Możliwości: o amerykańskiej poezji kobiecej*, red. Lucyna Aleksandrowicz-Pędich, Trans Humana, Białystok 2003, 86–106.

<sup>32</sup> Sanchez, *A Blues Book for Blue Black Magical Women*, Broadside Press, Detroit 1974, 21. Tł. „Wejdz w Czarną geografie / ty, posadzony jak kardynał Manzu, / wydostań się poprzez języki / mnożące wspomnienia / a żeby uniknąć zejścia / pomiędzy rany / krążące jak statki, / wznies się do oczodolów / złocących się morską wodą”.

<sup>33</sup> Ibidem, 36. Tł. „zwymiotowałam wody / które oddzielały mnie / od Dahomeju i Arabii / i Timbuktu i Mahometa / i Azji i Allacha”.

<sup>34</sup> August Meier, Elliott Rudwick, *From Plantation to Ghetto*, Hill and Wang, New York 1970, 8–9.

<sup>35</sup> Sanchez, *A Blues Book*, op. cit., 32. Tł. „a moje imię było / pozbawione honoru / i stałam się obca / swojemu prawu z urodzenia”.

<sup>36</sup> Ibidem, 23. Tł. „Przyjdź przyspieszyć moje narodziny matko ziemio / powiedz mi jak się stałam, jak stałam się / kobietą z brzytwami między / zębami / zaśpiewaj mi moją historię O matko ziemio”.

<sup>37</sup> Ibidem, 24. Tł. „rodzisz się / CZARNA DZIEWCZYNO”.

<sup>38</sup> Ibidem, 39. Tł. „urodziłam samą siebie, / dwukrotnie w ciągu godziny. / stałam się jak Maat. / niezmienna w swej / miłości Czarnego ja i / prawości / i usłyszałam / trąbki nowego wieku / i upadłam / na ziemię / i stałam się sobą”.

<sup>39</sup> Werner, op. cit., 76.

<sup>40</sup> Sanchez, „3X3 the poet: speaks after silence”, *Under a Soprano Sky*, Africa World Press, Trenton, New Jersey 1987, 35. Tł. „idę wśród obojętnych chmur nieprzedziurawiona / idę wśród ludzi nieokrzesa / idę do muzeów nieelegancka / idę do domu”.

<sup>41</sup> Ibidem, 33. Tł. „byli wśród zorganizowanej śmierci”; „byli pod wybielonym nieboskłonem który zrzucił srebro”.

<sup>42</sup> Ibidem, 34. Tł. „przychodzą z omijanych ulic”; „przychodzą z obojętności / [...] / z nienawiści / [...] / z piekła”.

<sup>43</sup> Sanchez, „Reflections After the June 12th March for Disarmament”, *Homegirls & Handgrenades*, Thunder Mouth Press, New York 1984, 65. Tł. „przyszłam do was dzisiaj z głębin / niewolnictwa / z białych rąk zdzierających czarną skórę z / ameryki”.

<sup>44</sup> Ibid, 67. Tł. „przyszłam do was dzisiaj nie tylko aby zatrzymać / rozprzestrzenianie się technologii nuklearnej, jądrowych / elektrowni, nuklearnych bomb, nuklearnych / odpadów, ale po to, by zatrzymać rozprzestrzenianie się / nuklearnych umysłów, nuklearnych generałów / nuklearnych prezydentów, nuklearnych naukowców, / którzy rozsiewają ludzkie i nuklearne odpady / po świecie / [...] / przychodzę do was, ponieważ świat potrzebuje psychicznej równowagi / obecnie, potrzebuje mężczyzn i kobiet, którzy nie będą / dążyć do produkcji broni nuklearnej, / którzy porzucą swoją potrzebę nadmiernego / bogactwa i nauczą się jak korzystać wspólnie z / zasobów światowych [...]”.

<sup>45</sup> Sanchez, „MIA's (missing in action and other atlantas)”, *Homegirls & Handgrenades*, op. cit., 76. Tł. „chodźcie. mężczyźni. i. kobiety. / zamieszkajcie w środku swojej / krwi bez transfuzji dla / reagana bothy busha czy / d'aubuissona. / zamieszkajcie w oczach / dzieci które umarły rzeźbiąc własne / dzieciństwo. / zamieszkajcie w marzeniach ludzi / zaspanych gradem kul o poranku. / niech wszędzie pojawi się nasz głos” (Sanchez, „MIA's (missing in action and other atlantas)”).

<sup>46</sup> Ibidem, 74, 76. Tł. „chodźcie mężczyźni, chodźcie kobiety”.

<sup>47</sup> Ibidem, 75, 76. Tł. „Chcę być wolny, bo urodziłem się wolny”.

<sup>48</sup> Sanchez, „elegy (for MOVE and Philadelphia)”, *Under a Soprano Sky*, op. cit., 12. Tł.: „chodźcie newsmeni i tvmeni / spieszcie się na osage street a / kiedy już uspicie chloroformem to miasto / i pozszywacie swoje słowa / spieszcie się do centrum po azył / w tawernach i korporacjach / a krew jeszcze nie wyschła”.