

Jerzy KAMIONOWSKI

**„OBYWATELKA ŚWIATA” RITA DOVE –
NOWA CZARNA ESTETYKA I STARE
CZARNE SĄSIEDZTWO**

the Afroamerican dilemma in the Arts –
the dialectic of
to be or not to be
a Negro¹

(Melvin Tolson, *Harlem Gallery*)

Znakomity afroamerykański badacz literatury z prestiżowego Stanford University, Arnold Rampersad, opublikował w roku 1986 entuzjastyczny szkic krytyczny, dotyczący dwóch pierwszych książek poetyckich Rity Dove: *The Yellow House on the Corner* (1980) oraz *Museum* (1983). Rampersad, należący wtedy do średniego pokolenia krytyków, porównuje wejście Dove na rynek literacki do rozpoczęcia karier przez najwybitniejsze afroamerykańskie indywidualności poetyckie wcześniejszych pokoleń: Gwendolyn Brooks i Amiri Baraki (LeRoi Jonesa) oraz powieściopisarki tej miary co Toni Morrison i Alice Walker. Zauważając wyraźne odniesienia do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w obu tomikach Dove, badacz podkreśla, że wiersze w nich zawarte stanowią nie tylko dowód silnej indywidualności twórczej, ale też sygnał pokoleniowej zmiany warty, znak początku nowego etapu w historii czarnej poezji:

Wiersze Rity Dove pokazują jej głęboką świadomość tego okresu, która pozwala jej dokonać radykalnego odcięcia się [od niedawnej przeszłości] w celu wypracowania własnej estetyki. Pod wieloma względami jej wiersze stanowią przeciwieństwo wszystkiego, co w ostatnich latach było uznawane za kwintesencję czarnego wiersza. W miejsce swo-

bodnej struktury znajdujemy w jej wierszach uderzająco ścisłą kontrolę; zamiast brawury i przypadkowości, odkrywamy tu dyscyplinę i doświadczenie zdobyte wieloma godzinami wysiłku na uniwersyteckich warsztatach poetyckich, gdzie panuje duża konkurencja, oraz w domowym zaciszu; zamiast odniesień ograniczających się do osobistego doświadczenia, znajdujemy tu osobiste odniesienia poddane dyscyplinie dzięki zachowaniu emocjonalnego dystansu oraz starania o obiektywizm; w miejsce obsesji na punkcie tematu rasy, znajdujemy tu gotowość, a być może nawet niecierpliwą chęć, by przekroczyć – albo wprost odrzucić – czarny nacjonalizm kulturowy w imię pełniejszej wrażliwości. Jej błyskotliwość wspierana jest przez gruntowne czytanie, które pozwala skutecznie poszukiwać szerokiego pola [literackiej] gry, stale powiększać repertuar odniesień, posługiwać się wnikliwymi obserwacjami oraz najsubtelniejszymi odcieniami znaczeń².

Zdaniem krytyka wszystkie powyższe cechy wierszy Dove świadczą o dążeniu poetki do wolności od rasowych i ideowych ograniczeń w sferze tematyki, formy i języka. To uparte dążenie jest w jego mniemaniu równoznaczne z determinacją autorki *Museum*, by stać się „obywatelką świata”³. Rampersad dodaje jednak zaraz, już na zakończenie swoich wnikliwych wywodów, że jego zdaniem Dove „może jeszcze pokazać swą największą siłę, powracając do miejsc bliższych jej staremu sąsiedztwu. (...) Nie mówię: do «domu» – a tym bardziej nie: «do rodzinnego domu», ani: «do prawdziwego domu»”⁴.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, widać wyraźnie, jak celne okazało się spostrzeżenie Rampersada w odniesieniu do twórczości Dove. Właśnie owo napięcie między byciem „obywatelką świata” a jednocześnie Afroamerykanką, między kosmopolityzmem a przynależnością rasową, uniwersalizmem a partykularyzmem, wolnością a zobowiązaniem wobec zbiorowości okazało się stanowić o oryginalności i sile jej poezji. Obecne jest ono – choć w różnym stopniu napięcia – we wszystkich jej kolejnych zbiorach: *Thomas and Beulah* (1986), *Grace Notes* (1989), *Mother Love* (1995), *On the Bus with Rosa Parks* (1999), *American Smooth* (2004) oraz *Sonata Mulattica* (2009). W wierszu „QE2. Transatlantic Crossing. Third Day.” jego konsekwencje dla samej poetki poddane zostają refleksji przeprowadzonej z autoironicznym dystansem:

Here I float on the lap of existence. Each night
I put this body into its sleeve of dark water with no more

than a teardrop of ecstasy, a thimbleful of ache.
And that, friends, is the difference –
I can't erase an ache I never had.

Not even my own grandmother would pity me;
instead she'd suck her teeth at the sorry sight
of some Negro actually looking for misery.

well, I'd go home if I knew where to get off⁵.

W zacytowanym powyżej fragmencie Dove mówi w gruncie rzeczy o tym, że przyjęcie roli poetki poruszającej tematy uniwersalne nie uwolniło jej od bolesnego historycznego rasowego dziedzictwa, mimo że to dziedzictwo nie dotyczy już jej bezpośrednio – w sensie osobistego doświadczenia. Dove wygłasza swój monolog na statku przemierzającym Atlantyk, na szlaku handlowym określanym mianem Middle Passage, po którym przewożeni byli czarni niewolnicy z Afryki, niezbędni do budowania Nowego Świata. Jednak mimo dokonywanych podczas tej podróży prób wyobraźni, by „fizycznie” wejść w ich doświadczenie („Kaźdej nocy / wkładam to ciało w rękaw ciemnej wody”), poetce nie udaje się wykrzesać z siebie niczego poza konwencjonalnym wzruszeniem. Pozornie zrelaksowany konwersacyjny ton, kontrastujący z powagą refleksji, podkreśla tylko napięcie towarzyszące konstatacji, że ów niedoświadczony ból jest równocześnie niewymazywalny. Co więcej, zdaje się on, zdaniem poetki, stanowić klucz do czarnego pisarstwa, mającego wartość i sens. Dove, która włożyła duży wysiłek twórczy w zdobycie dla siebie jako poetki statusu „obywatelki świata”, u szczytu kariery zauważa z rezygnacją wymieszaną z goryczą, że w rezultacie dryfuje „na powierzchni istnienia”, skazana na egzystencję „pomiędzy”, nie wiedząc nawet, gdzie znajduje się jej dom. Ta „prywatna” konstatacja sytuuje ją jednocześnie wśród artystów i pisarzy należących do pokolenia Nowej Czarnej Estetyki.

Trzy lata po ukazaniu się szkicu Rampersada, w zimowym numerze tego samego wpływowego kwartalnika „Callaloo”, zajmującego się promowaniem literatury i sztuki czarnej diaspory oraz publikującego

poświęcone tej tematyce akademickie eseje i szkice krytyczne, zamieszczony został tekst autorstwa Treya Ellisa, zatytułowany „The New Black Aesthetic” („Nowa Czarna Estetyka”), traktujący o świadomości młodych afroamerykańskich artystów. Artykuł ten od razu wywołał spory oddźwięk w afroamerykańskich kręgach związanych z literaturą i sztuką, czego należało się spodziewać, jako że w zamierzeniu autora miał być manifestem nowej generacji czarnych twórców, którzy debiutowali w latach osiemdziesiątych XX wieku, a zatem już po wyczerpaniu ideologicznego i artystycznego potencjału Ruchu Czarnej Sztuki. Ellis, poprzez przywołanie szeregu indywidualnych działań twórczych – literackich, muzycznych i filmowych – w jego pojęciu reprezentatywnych dla młodego pokolenia oraz poprzez przytoczenie poglądów na sztukę kilku twórców, stara się dowieść, że zmiana warty, która dokonała się w ciągu poprzedzającej dekady nie polega jedynie na wejściu na rynek sztuki uzdolnionych i ambitnych młodych reżyserów, jazzmanów, raperów i pisarzy, szukających dla siebie obszarów ekspresji artystycznej, ale zasadza się na nowym jakościowo rozumieniu istoty sztuki afroamerykańskiej oraz jej miejsca w przestrzeni publicznej. W swoim tekście młody krytyk i początkujący powieściopisarz podejmuje próbę scalenia indywidualnych poglądów na sztukę afroamerykańskich twórców, odnoszących w drugiej połowie lat osiemdziesiątych sukces komercyjny i spotykających się z pozytywnym odbiorem ze strony krytyki, oraz przedsięwzięć artystycznych dziejących się w owym czasie w różnych miejscach w Ameryce, w spójny projekt, który określa mianem Nowej Czarnej Estetyki.

Za pomocą tego terminu Ellis świadomie akcentuje związek z centralną dla Ruchu Czarnej Sztuki koncepcją Czarnej Estetyki, będącej w ciągu dekady na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zestawem dyrektyw wyznaczających tematyczne, formalne i polityczne ramy „prawdziwie” czarnej sztuki w Ameryce⁶. W odróżnieniu od swojej preskryptywnej poprzedniczki, Nowa Czarna Estetyka ma charakter deskryptywny – jest efektem opartej na obserwacji różnorodnych zjawisk refleksji krytycznej Ellisa nad stanem afroamerykańskiej sztuki młodej generacji, a nie zestawem ideologicznych przykazań sformułowanych przez strażników rasowej czystości sztuki i przeznaczonych do bezwzględного i bezdyskusyjnego wprowadzenia w życie przez czarnych twórców w atmosferze, którą można wyrazić z pomocą hasła „Kto nie jest z nami, ten jest przeciw nam”. Nowa Czarna Estetyka w ujęciu Ellisa jest jed-

nocześnie wyrazem niezgody na sztywne ideologiczne sformułowania charakteryzujące retorykę poprzedników lub raczej uwolnieniem się od nich, jak również wyrazem świadomości długu wobec ich dokonań w kwestii dostępu do sfery dyskursu⁷. Warto przedstawić w skrócie uwypuklone przez krytyka różnice dzielące te dwa pokolenia afroamerykańskich artystów, jako że stanowią one wyraz własnej tożsamości młodych, definiujących się w opozycji do generacji Amiri Baraki.

Po pierwsze, w przeciwieństwie do polityczno-estetycznych radykałów, którzy nadawali ton afroamerykańskiemu życiu artystycznemu w okresie Ruchu Czarnej Sztuki i głosili konieczność odrzucenia zachodnich norm estetycznych oraz ideę powrotu do ludowej kultury czarnych mas, często odwołując się do afrykańskich korzeni kulturowych i podkreślając wyrotowy potencjał free jazzu, młode pokolenie „postrzega czarną estetykę jako coś znacznie więcej niż Afrykę i jazz”. Młodzi akcentują jej otwarty na wpływy charakter i niezamykanie się w getcie afroamerykańskiej sztuki: Nowa Czarna Estetyka „bezwstydnie pożyczka i tworzy ponad rasowymi i klasowymi podziałami”⁸.

Po drugie, Ellis, w imieniu twórców myślących podobnie jak on, deklaruje parodystyczne⁹ nastawienie do teorii i praktyki artystycznej poprzedników, podkreślając brak oporów przed „publicznym lekceważeniem oficjalnej, pozytywistycznej czarnej linii partyjnej”¹⁰. Krytyk posługuje się słowem „parodia” w sposób podobny do rozumienia tego terminu przez Lindę Hutcheon, która dowodzi, że może on odnosić się zarówno do praktyki prześmiewczej, jak i – nawet równocześnie – oddającej hołd innemu dziełu, gatunkowi czy twórcy. Nie ma zatem na myśli dyskredytowania ich osiągnięć i roli, jaką odegrali w uzyskaniu przez czarnych twórców dostępu do rynku literatury i sztuki: „dzieła i akty protestu czarnych nacjonalistów sprawiły, że «staliśmy się możliwi»”¹¹.

Po trzecie, afroamerykańscy artyści identyfikujący się z ideą Nowej Czarnej Estetyki prezentują krytyczną postawę wobec współczesnej czarnej kultury, unikając – odwrotnie niż poprzednicy – jej gloryfikacji oraz łatwego usprawiedliwiania rasizmem występujących w jej obrębie negatywnych zjawisk. Nie jest to, jak podkreśla Ellis, postawa powszechna w czarnej populacji, gdzie wciąż silne są oczekiwania od sztuki „propagandowego pozytywizmu”¹². Oznacza to, po czwarte, że młodzi twórcy nie czują się zintegrowani z całą afroamerykańską zbiorowością w stopniu porównywalnym do artystów związanych z Ruchem Czarnej Sztuki oraz

że nie chcą aspirować do roli jej politycznych liderów czy duchowych przewodników. W rezultacie kwestionują koncepcję „egalitarnej” czarnej sztuki dla ludu, decydując się na „elitarnie” eksperymentatorstwo i indywidualizm.

To z kolei prowadzi do piątej istotnej różnicy. Polega ona na tym, że ich działania artystyczne i tworzone dzieła nie wyrastają organicznie z gleby czarnej świadomości, lecz są wyrazem indywidualnych doświadczeń i poszukiwań, poprzez które przejawia się to, co uniwersalne.

Jednakże, mimo rewizjonistycznego nastawienia w stosunku do czarnego nacjonalizmu oraz artystycznego samookreślenia się w opozycji do pryncypiów pokolenia Black Arts Movement i koncepcji Czarnej Estetyki, młodzi indywidualiści nie identyfikują się z neokonserwatystami w rodzaju Stanleya Croucha z kręgu „The New Republic”. Ellis podkreśla, że jednym z elementów łączących twórców spod znaku Nowej Czarnej Estetyki jest ich postnacionalistyczna antyburżuazyjna i antymieszkańska polityczna świadomość, przejawiająca się tworzeniem „sztuki niepokojącej”, i przekonanie, że rasizm w Ameryce „jest zjawiskiem trwałym, twardym i w niewielkim stopniu zmieniającym się”¹³. Stoi za tym poczucie rozwarstwienia czarnej zbiorowości: pomimo faktu, że „nigdy dotąd wykształceni Afroamerykanie nie mieli warunków do tak bezbolesnej asymilacji”¹⁴ oraz pomimo boomu na sztukę „czarnych yuppich”, „większość czarnych Amerykanów rzadko kiedy miała tak ciężko”¹⁵.

Z przedstawionych powyżej powodów Ellis określa nowego afroameerykańskiego artystę mianem „kulturowego Mulata”, który jest twórcą „wykształconym na wielorasowej mieszance kulturowej”, zdolnym do „swobodnego poruszania się w białym świecie”¹⁶. Termin ten budzi skojarzenia z „tragicznym Mulatem” – określeniem ukutym przez Sterlinga Browna w czasach Renesansu Harlemskiego, używanym w odniesieniu do kogoś pozbawionego wyrazistej tożsamości rasowej. Różnica między nimi, stwierdza Ellis, polega na tym, że mimo biegleści w posługiwaniu się znakami białej kultury, „kulturowy Mula” jest „całkowicie czarny”. W dziedzinie literatury mistrzami „kulturowych Mulałów”, do których Ellis zalicza między innymi siebie i Ritę Dove, są „duchowi (...) starsi bracia i siostry”¹⁷ – wybitni afroamerykańscy pisarze, stanowiący w latach siedemdziesiątych mniejszość zainteresowaną uprawianiem sztuki nienacechowanej ideologicznie i propagandowo: Clarence Major, Toni Morrison, Ishmael Reed i John Edgar Wideman.

Z pewnością Ellis trafnie zauważa, że Nowa Czarna Estetyka stanowi ekspresję zainteresowań artystycznych i odczuć dotyczących społeczeństwa czarnej klasy średniej. Rzeczywiście od lat sześćdziesiątych do końca XX wieku znacznie wzrósł poziom życia Afroamerykanów – w porównaniu z sytuacją sprzed niemal pół wieku znacznie większa część tej populacji należy do klasy średniej pod względem dochodów, poziomu wykształcenia oraz warunków i stylu życia¹⁸. Proporcjonalnie duża część czarnych pisarzy debiutujących w ostatnich dwóch dekadach XX wieku to absolwenci prestiżowych uniwersytetów, nierzadko zatrudnieni tam po ukończeniu studiów jako wykładowcy; ludzie, którzy w ramach stypendiów i podróży mieli okazję poznać inne kultury i kraje; poeci i prozaicy publikujący w renomowanych periodykach i wydawnictwach przez liczące się wydawnictwa głównego nurtu; zdobywcy grantów i najważniejszych nagród literackich – należący do tej grupy Rita Dove i Yusef Komunyakaa otrzymali nagrody Pulitzera w dziedzinie poezji¹⁹. Co wydaje się ważne i symptomatyczne zarazem, są to również twórcy, którzy szybko zwrócili na siebie uwagę badaczy z kręgów akademickich – do dwóch wymienionych powyżej nazwisk dodać należy ich nieco młodszych kolegów: Elizabeth Alexander, Melvina Dixona oraz grupę Dark Room Collective. W rezultacie ich obecność na rynku literackim jest już dobrze ugruntowana i ciągle promowana, czego nie można powiedzieć, jak zauważa Malin Pereira, o poezji wywodzącej się z doświadczeń oraz reprezentującej punkt widzenia i gniew drugiej połowy czarnych obywateli Ameryki, tych należących do niższych warstw społecznych, współtworzących kulturę hip-hopu i poetyckich słamów – tu dobrego przykładu dostarcza twórczość takich poetek, jak Wanda Coleman, Brenda Marie Osbey czy Angela Jackson²⁰. Prowadzi to do wniosku, że kulturowy eklektyzm, a także dążenie do uniwersalizmu przesłania oraz swoistego kosmopolityzmu – cechy charakterystyczne literatury identyfikowanej z Nową Czarną Estetyką – stwarzają ryzyko oderwania hołdujących jej artystów od spraw znacznej części afroamerykańskiej zbiorowości, zamieniając obszar jej doświadczeń w prawdziwą *terra incognita*. Nigdy wcześniej żadna większa grupa czarnych pisarzy ani artystów nie była w tak uprzywilejowanej sytuacji.

Rita Dove na samym początku kariery mówi wyraźnie o własnym poczuciu braku przynależności do „starego czarnego sąsiedztwa”, bez względu na to, czy ma na myśli rodzinny dom z atmosferą typową dla

afroamerykańskiej klasy średniej, czy przestrzeń publiczną czarnego getta, z którego osobiście nie wywodzi się. O pierwszym rodzaju alienacji poetka mówi wprost w wierszu „In the Old Neighborhood”, datowanym na rok 1993 i dodanym jako wstęp do jej wyboru wierszy, zawierającego większość tekstów z trzech pierwszych zbiorów. Tekst ten dotyczy wizyty poetki w domu z okazji ślubu siostry, wizyty, która zamienia się w rodzaj powrotu w stare koleiny rodzinnych rytuałów codziennego życia oraz konfrontację z niegdyś wyuczonymi w domu i uwewnętrznionymi ograniczeniami: nakazami, zakazami oraz przyzwyczajeniami. Kulminacyjny moment wiersza stanowi odkrycie, że źródłem niecodziennego dźwięku słyszanego przez domowników jest wentylator, w którego łopaty dostał się szpak. Ta przypadkowa i trywialna śmierć ptaka wyrывa poetkę z domowego marazmu (warto tu zauważyć, że nazwisko Dove znaczy „gołąb” – skojarzenia są zatem oczywiste) i każe jej spalić resztki ze stołu („kostki i skorupki jajek”²¹ – jakby pozostałości po zabitym szpaku), a tym samym, wchodząc raz jeszcze w rolę „pierworodnej córki kiwającej głową na *tak*”²², odegrać coś w rodzaju rytuału oczyszczenia, który prowadzi do osobistego uwolnienia się i ostatecznego wydostania się w świat. Takie rozumienie zakończenia jest tym bardziej uprawomocnione, że w funkcji motta do „In the Old Neighborhood” Dove posłużyła się słowami z wiersza Adrienne Rich „Shooting Script”, które brzmią: „Wyrwać samą siebie z korzeniami; / zjeść ostatni posiłek we własnym sąsiedztwie”²³.

O drugim rodzaju wyobcowania traktuje wiersz „Teach Us to Number Our Days”, pochodzący z debiutanckiego zbioru, w którym użyte obrazy i słowa ewokują atmosferę duchowej pustki, przemocy i śmierci:

In the old neighborhood, each funeral parlor
is more elaborate than the last.
The alleys smell of cops, pistols bumping their thighs,
each chamber steeled with a slim blue bullet.

Low-rent balconies stacked to the sky.
A boy plays tic-tac-to on a moon
crossed by TV antennae (...) ²⁴.

Tu z kolei „starym sąsiedztwem” jest czarna wielkomiejska dzielnica pokazana przez Dove jako przestrzeń społecznej, ekonomicznej i kultu-

rowej degradacji, w której chłopiec grający w kółko i krzyżyk na tle „pociętego telewizyjnymi antenami” księżycy staje się wymowną figurą alienacji i braku jakichkolwiek przewidywalnych perspektyw na przyszłość. Takie przedstawienie rzeczywistości afroamerykańskiego getta ma wyraźne znamiona polemiki z obrazem tej przestrzeni w twórczości pisarzy związanych z Ruchem Czarnej Sztuki. W latach sześćdziesiątych Amiri Baraka odkrył w nowojorskim Harlemie swój prawdziwy dom, „Ziemie Obiecana”, obszar nieskrępowanej ekspresji czarnej kultury, „naturalnego” rytmu życia i „afrykańskiej” u swych korzeni wrażliwości. Stanowisko poetyckiego przywódcy Black Arts Movement znalazło najpełniejszy wyraz w esejach zebranych w tomie *Home* (1966) oraz w zbiorze *In Our Terribleness* (1970), zawierającym natchnione duchowo (i wyjątkowo pretensjonalne), pisane wierszem i prozą poetycką peany na cześć czarnego życia zbiorowego, ilustrowane dodatkowo artystyczno-dokumentalnymi zdjęciami autorstwa Fundiego (Billy’ego Abernathy’ego). Dove odrzuca wszelkie tego rodzaju dowartościowujące idealizacje, połączone z manipulowaniem zbiorową świadomością czarnych mas; również te, które nie wywodzą się z czarnego nacjonalizmu, lecz z posługującego się chrześcijańską retoryką Ruchu Praw Obywatelskich. Posłużenie się przez poetkę w tytule cytatem z Psalmu 90 ma w kontekście zawartości wiersza wydźwięk ironiczny: „Naucz nas liczyć dni nasze” kojarzyć się może z wyrażeniem, że czyjeś „dni są policzone”, a skierowana w dokończeniu biblijnego wersetu („byśmy zdobyli mądrość serca”) prośba do Boga o siłę w obliczu przeciwności i trudów codziennych zmagania trafia w niebo zamienione w prostą grę planszową o sumie zerowej²⁵.

Motyw uwiecznienia w ciasnej rzeczywistości i pragnienie wyrwania się na wolność pojawia się również w wielu innych wierszach we wcześniejszych zbiorach Dove, czasem w sposób zakodowany. Ciekawym przykładem udanej realizacji tego pragnienia jest wiersz zatytułowany „Upon Meeting Don L. Lee, In a Dream” z debiutanckiego zbioru, będący rodzajem „egzorcyzmu” mającego uwolnić poetkę spod artystycznej kurateli i ideologicznej kontroli strażników czarnej rewolucji. Konfrontacja we śnie z Donem L. Lee, jednym z najważniejszych reprezentantów Czarnej Estetyki i rzecznikiem stanowiska, że prawdziwie czarna poezja musi być funkcjonalna, kolektywna oraz angażująca w sprawę rewolucji²⁶, nawet kosztem dążenia do precyzji wyrazu i artystycznej doskonałości, może

być zinterpretowana w kategoriach „lęku przed wpływem”²⁷, terminu odnoszącego się do poczucia zagrożenia młodych poetów przez poprzedników, co prowadzi do konieczności symbolicznego „zabicia” artystycznych ojców w celu (od)zyskania własnego głosu²⁸. W wierszu Dove, Don L. Lee wyłania się nagle jako postać z sennego koszmaru („Przychodzi do mnie z oczami bez rzęs”²⁹) i strażnik rasowej czystości, posługujący się mieszaniną homofobicznej i rasistowskiej retoryki, charakterystycznej dla języka czarnego nacjonalizmu. Towarzyszy mu, stojąca „wśród drzew, czarnych drzew”³⁰, grupka kobiet wystylizowanych na Afrykanki, które – śpiewając i wybijając stopami rytm – adorują go. Przesycony ironią obraz ujawnia powierzchowność tej sytuacji – Lee nie jest pokazany jak prorok, lecz jak gwiazda estrady ze wspierającym go żeńskim chórkim. Nie jest to w wierszu powiedziane wprost, ale można się domyślać, że Lee oczekuje od śniącej ten sen poetki, by zajęła miejsce w szeregu innych kobiet, by śpiewała w chóрку, czyli podporządkowała swoją jednostkowość normom grupowym, ustalonym w przeszłości przez mężczyzn głoścących ideę czarnej rewolucji:

Moments slip by like worms.
 “Seven years ago...” he begins; but
 I cut him off: “Those years are gone –
 What is there now?”³¹.

Powyższy cytat dotyczy nieprzystawalności dawnych kategorii myślenia do obecnych czasów i warunków. Żeński podmiot wiersza nie godzi się na istnienie w funkcji ozdobnego tła dla machoistycznych i retorycznych popisów poety reprezentującego tu poprzednią generację. Przerwanie mu i zażądanie, by skonfrontował się z terażniejszą rzeczywistością stanowi wyraz intelektualnej niezależności nowego pokolenia od swoich poprzedników, którzy nad wyraz często i chętnie popadali w doktrynerstwo. Ich postawa zostaje zdemaskowana nie tylko jako anachroniczna, ale również dziecinna – skonfrontowany z oporem, którego się nie spodziewał, Lee ze snu wpada w histerię: „Zaczyna płakać, jego gałki oczne / Strzelają płomieniami”³². W ten sposób egzorcyzm się dokonał: retoryka nacjonalistyczna zostaje zdemaskowana jako bezsilna, pusta i infantylna, ideologiczne złudzenia ulatują w niebyt, a młoda poetka może spontanicznie cieszyć się zdobytą swobodą i w nieocenzurowany sposób tę radość wyrażać:

I lie down, chuckling as the grass curls around me.
 He can only stand, fists clenched, and weep
 Tears of iodine, while the singers float away,
 Rustling on brown paper wings³³.

Wydaje się jednak, że Dove wyraża w ten sposób nie tyle, bądź przynajmniej nie tylko, osobistą potrzebę wolności od sztywnych kategorii rasowych i genderowych, lecz przede wszystkim mówi tu o niej jako warunku koniecznym do uprawiania sztuki. Lee nie jest bowiem w tekście konkretną osobą, ale symbolem pewnej postawy. W ten sposób poetka podkreśla swoje przekonanie o większej wartości tego, co indywidualne, nad tym, co grupowe, jak również sugeruje, że rolą artysty jest przypominać, że tożsamość jednostki nie jest redukowalna do prostych i jednoznacznych kategorii.

Jak zwraca uwagę Helen Vendler, „bycie czarnym nie stanowi jedynej tożsamości jakiegokolwiek Afroamerykanina; a w poezji lirycznej, poezji służącej zdefiniowaniu siebie, w wyniku przyjęcia jednego tylko miernika tożsamości pojawia się ryzyko redukcji własnej podmiotowości”³⁴. Jednocześnie badaczka wskazuje na stale obecną w poezji Dove świadomość, że „czern nie musi być głównym tematem [afroamerykańskiego twórcy], ale również nie powinna być pomijana”³⁵. Dowodem na nieodcinanie się przez Dove od kwestii afroamerykańskiej przeszłości we wczesnej twórczości jest obecność dziesięciu wierszy wzorowanych na tzw. relacjach niewolników (*slave narratives*) w trzeciej części zbioru *The Yellow House on the Corner*, dotyczących złożonych doświadczeń dyskryminacji i opresji Murzynów w historii Ameryki.

Utworem w pewnym sensie komplementarnym w stosunku do „Upon Meeting Don L. Lee, In a Dream” jest pochodzący z tego samego zbioru wiersz „Geometry”. Traktuje on o doświadczaniu radości wynikającej z całkowitej wolności intelektualnej, nieograniczonej presją ideologiczną ani zobowiązaniami społecznymi, oraz zbawiennych, aczkolwiek nieoczekiwanych, rezultatach korzystania z niej. Podmiot mówiący w tekście oznajmia:

I prove a theorem and the house expands:
 the windows jerk free to hover near the ceiling,
 the ceiling floats away with a sigh.

As the walls clear themselves of everything
but transparency, the scent of carnations
leaves with them. I am out in the open

and above the windows have hinged into butterflies,
sunlight glinting where they intersected.

They are going to some point true and unproven³⁶.

Wypada uznać za trafną obserwację Vendler, że wiersz w istocie dotyczy tego, „co mają ze sobą wspólnego geometria i poezja”³⁷, które – by posłużyć się cytatem z ostatniego wersu – „podążają ku punktowi prawdziwemu i niedowiedzionemu”, a zatem łączą w sobie aspirację odnajdowania prawdy wraz z gotowością zetknięcia się z tajemnicą tego, co niewyraźalne i umykające naukowym czy poetyckim formułom, którą można utożsamiać z pięknem. Tę intuicyjną tezę badaczki można wesprzeć spostrzeżeniem, że metamorfoza geometrii w poezję (po angielsku słowa te rymują się) zostaje zasygnalizowana metaforycznie w trzeciej zwrotce, gdzie okna, należące do geometrycznego porządku świata, zamieniają się w motyle. Jednak z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań, jeszcze ciekawsze wydają się konsekwencje tej metamorfozy. Jeśli założyć, że twierdzenie („theorem”), o którym mowa w otwarciu wiersza, brzmi: „geometria to poezja”, to warto się zastanowić nad tym, że skutkiem jego udowodnienia jest powiększenie domu („dom rozszerza się”), otwarcie przestrzeni („sufit ulatuje”), poprawienie widoczności („ściany oczyszczają się ze wszystkiego / oprócz przezroczystości”) oraz wyjście na wolność („Jestem na zewnątrz”). W kontekście wcześniejszych konstatacji dotyczących wierszy „In the Old Neighborhood” i „Teach Us to Number Our Days”, tego rodzaju przekształcenie przestrzeni domu wydaje się wielce znaczące. Na poziomie dosłownym Dove opisuje tu wdarcie się chaosu w uporządkowaną przestrzeń oraz rozpad domu, a jednak ton jest radosny, a sama poetka określa ten „rozpad” mianem „rozszerzenia”, skutkującego większą ilością światła („słońce pobłyskuje”) i wspomnianym powyżej wyswobodzeniem się podmiotu.

Craig Werner uznaje „rozszerzenie” za immanentną cechę „uniwersalizmu pluralistycznego”, czy, jak go nazywa George Kent, „uprawnionego”, otwierającego perspektywę na doświadczenia innych i „obce” sposoby widzenia świata³⁸. Wydaje się, że „Geometry” to wiersz z kategorii

ars poetica, w którym Dove mówi, o czym i jak chce pisać, by stać się nie mieszkanką afroamerykańskiego poetyckiego getta, ale „obywatelką świata”, by raz jeszcze przywołać określenie, którym posłużył się w odniesieniu do autorki *Museum* Rampersad. Dove wpisuje się tym samym w tradycję kosmopolityzmu w literaturze afroamerykańskiej, którą Ross Posnock identyfikuje z poglądami na kulturę dwóch wybitnych intelektualistów Renesansu Harlemskiego: W. E. B. Du Boisa i Alaina Locke’a. Odwołując się do stoików i Kanta, obaj akcentują potrzebę budowania silnych związków między ludźmi w oparciu o poczucie „ludzkiej więzi” (stoicy) oraz w oparciu o „kosmopolityczne prawo” (Kant)³⁹. Posnock przywołuje koncepcję cywilizacji Locke’a jako „szerokiego amalgamatu poszczególnych kultur”⁴⁰ oraz jego przekonanie, że „kultura nie ma koloru”⁴¹ – jako najważniejsze dla jego rozumienia istoty kosmopolityzmu. Jednak, jak słusznie podkreśla badacz, określenia te stanowią przykład „retoryki humanizmu liberalnego”, który w czasach ponowoczesnych stał się „synonimem (pseudo)uniwersalizmu, będącego w rzeczywistości własnością białych mężczyzn” oraz „ideologicznym kamuflażem utwierdzającym status quo [pod względem prawnym i kulturowym]”⁴². Wziąwszy pod uwagę uściślenia Posnocka dotyczące kwestii kosmopolityzmu i uniwersalizmu – ich rozumienia i rzeczywistych konsekwencji dla Afroamerykanów, należy uznać, że Dove nie wchodzi w tradycję kosmopolityczną bezkrytycznie, lecz wnosi do niej postmodernistyczną świadomość, akcentującą epistemologiczną i etyczną wartość wszelkich międzyludzkich różnic, bez ich zacierania.

Postawę „obywatelki świata” w twórczości autorki *Grace Notes* zdaje się dobrze charakteryzować obserwacja Ekaterini Georgoudaki, która zauważa, że Dove „często przekraczała społeczne i literackie granice, naruszała tabu oraz doświadczała poczucia braku przynależności, tj. życia «w dwu różnych światach, widzenia rzeczy w podwójny sposób»”⁴³. Komentarz ten odnosi się nie tylko do twórczości poetki, ale również do jej życia osobistego – Dove wiele podróżowała oraz mieszkała przez kilka lat w Izraelu i Niemczech, dokąd pojechała jako stypendystka Fulbrighta; wyszła też za mąż za niemieckiego pisarza Freda Viebahna. Podobnym tropem myślenia idzie Pereira, która jednak zastępuje określenia takie jak „brak przynależności”, „uchodźstwo” czy „migracja”, pojawiające się w szkicach krytycznych na temat twórczości Dove⁴⁴, terminem „noma-

dyzm”, wprowadzonym do refleksji nad tożsamością i podmiotowością przez feministyczną filozofkę i teoretyczkę literatury, Rosi Braidotti, która podkreśla, że nomada stanowi „postać podmiotu, który zarzucił ideę stałości oraz pozbył się pragnienia jej i nostalgii za nią”⁴⁵. Nomadyzm w wykładni Braidotti odnosi się zatem do

postmodernistycznego, kulturowo zróżnicowanego rozumienia podmiotu w ogólności, a podmiotu feministycznego szczególnie. (...) Ponieważ kategorie różnicowania takie jak klasa, rasa, przynależność etniczna, gender, wiek i inne przecinają się, wchodząc ze sobą w interakcje w procesie konstytuowania podmiotowości, pojęcie nomady odnosi się do jednoczesnego współwystępowania wielu z nich⁴⁶.

Uważna lektura zawartości wszystkich zbiorów poetyckich Dove skłania do dokonania istotnego uzupełnienia diagnozy Pereiry o nomadycznym charakterze podmiotowości w wierszach autorki *Mother Love* o koncepcję „podróży po światach”, sformułowanej przez Marię Lugones. Kategoria „świata” w rozumieniu filozofki niekoniecznie odnosi się do „konstrukcji całego społeczeństwa. Może być konstrukcją małej części danego społeczeństwa. [«Świat»] może być zamieszkanym zaledwie przez kilka osób. Niektóre «światy» są większe niż inne”⁴⁷. Ważną cechą takiej podróży po światach stanowi jej nieinwazyjność – celem podróży nie jest podbicie lub kolonizacja obcej przestrzeni, lecz jej rozpoznanie jako (pozytywnie) obcej; Lugones odwołuje się do Hegla, kiedy stwierdza, że „samopoznanie wymaga obecności innych podmiotów”, ale sprzeciwia się tezie niemieckiego filozofa, że kontakt z nimi „wymaga (...) napięcia i wrogości”⁴⁸. W jej rozumieniu wizyty w innych światach mają moc poszerzania własnej świadomości: „ci z nas, którzy są podróżnikami po światach, doświadczają bycia kimś innym w innych światach oraz mają zdolność pamiętania tych innych «światów» i siebie w nich. (...) Przejście od bycia jakąś jedną osobą do bycia kimś innym jest tym, co nazywam «podróżą»”⁴⁹. Lugones podsumowuje ten wątek, stwierdzając:

Powodem, dla którego sądzę, że podróżowanie do czyjegoś „świata” stanowi formę identyfikacji z jego mieszkańcami jest to, że przez podróż po ich „świecie” możemy zrozumieć, *jak to jest być nimi i co to znaczy być nami z ich perspektywy*⁵⁰.

W całej twórczości Dove znajdziemy przykłady wierszy mówiących o rzeczywistych i wyobrażonych podróżach w przestrzeni i czasie oraz tekstów eksponujących doświadczenia „innych” i pokazujących świat z „obcej” perspektywy. Czasem są one zapisem wrażeń zmysłowych, spostrzeżeń i refleksji związanych z konkretnym miejscem i spotkanymi tam ludźmi (niektóre wiersze można by określić mianem „zapisków z podróży”), ale też często mówią o poczuciu wyobcowania, zagubienia, niepewności i kruchości ludzkiego życia. W niektórych przypadkach mamy do czynienia z liryką pierwszoosobową – wierszami, w których podmiot mówiący może być utożsamiany z samą autorką. Jednak Dove równie chętnie staje się innymi postaciami, (od)dając im głos i pozwalając mówić o własnych doświadczeniach, odtwarzając ich sposób myślenia i postrzegania świata.

W tej kategorii tekstów ciekawą grupę stanowią wiersze z tomu *Museum*, dotyczące doświadczeń i historii kobiet z różnych kultur i czasów. Robert McDowell stwierdza, że w wierszach tych „Dove wciela się w postaci dające świadectwo oporu kobiet zwiktyimizowanych w społeczeństwach, w których mężczyźni są (...) postrzegani jak bogowie”⁵¹. Wprowadzając nieobecne w historycznych przekazach szczegóły, odtwarzając punkt widzenia tych kobiet oraz udzielając im głosu, Dove zdaje się uprawiać rodzaj poetyckiej archeologii, służącej „odświeżeniu historii poprzez zaproponowanie nowych sposobów jej opowiadania”⁵², dodajmy: z kobiecej perspektywy. Do tego celu wybiera postaci łamiące patriarchalne zasady bezwzględnego podporządkowania się męskiej woli, choć jej bohaterki – z jednym wyjątkiem: Katarzyny z Aleksandrii⁵³ – czynią to niejako w ramach genderowych ról przydzielonych im przez kulturę, co przywodzi na myśl koncepcję „mimikry” Luce Irigaray, według której kobiety, świadomie naśladując kobiece role, stwarzają dla siebie przestrzeń wolności i oporu. Do postaci tych należą oprócz wspomnianej już Katarzyny z Aleksandrii: Katarzyna ze Sieny⁵⁴, Tou Wan – żona księcia Liu Shenga⁵⁵, Eurydyka z Pylos – żona Nestora oraz Fiammetta – kochanka i muza Boccaccia.

Katarzyna z Aleksandrii opisana jest jako kobieta „Pozbawiona szans / na naukę i podróżowanie”⁵⁶, której żarliwa wiara przedstawiona została jako emanacja pożądania seksualnego do Jezusa. O Katarzynie ze Sieny poetka pisze: „Przeszłaś wzdłuż całą Italię / by znaleźć kogoś do rozmowy / (...) / Nikt nie trafił przypadkiem na twoją ścieżkę / Nikt nie otworzył twoich pięści, gdy spałaś”⁵⁷, podkreślając jej wyalienowanie. W przypadku

niewymienionej nawet z imienia żony Nestora poetka „uzupełnia” legendarny przekaz, koncentrujący się na roli, jaką słynący z mądrości starzec odegrał pod Troją, o wydarzenia nieoficjalne i niezapisane:

As usual, legend got it all
 wrong: Nestor’s wife was the one
 to crouch under
 jug upon jug of fragrant water poured
 until the small room steamed.
 But where was Nestor –
 on his throne before the hearth,
 counting the jars of oil
 in storeroom 34, or
 at the Trojan wars
 while his wife with her white hands
 scraped the dirt from a lover’s back
 with a bronze scalpel?

Legend, as usual, doesn’t
 say. (...) ⁵⁸

Dove „odśłania” w ten sposób manipulacyjny w istocie – gdyż koncentrujący się na tym, co publiczne, a przemilczający sferę prywatną – charakter przekazów historycznych i zapisów wydarzeń składających się na legendę. Przeciwwstawia też w ten sposób męską wersję przeszłości (zapisaną w legendzie) wersji kobiecej (nigdzie nieutralnej, ale odkrywającej intuicyjnie przy pomocy wysiłku wyobraźni i poetyckiej empatii). Warto też zauważyć, że żona Nestora wyłania się z tej alternatywnej historii jako anty-Penelopa: nie jest patriarchalnym ideałem żony wiernie czekającej na powrót męża zajętego sprawami świata, lecz kobietą żyjącą własnym życiem, zaspokajającą swoje potrzeby, definiującą się samodzielnie.

W wierszu „Tou Wan Speaks to Her Husband, Liu Sheng” znajdujemy monolog chińskiej księżnej z czasów środkowej Dynastii Zachodniej Han, skierowany do zmarłego męża. Pozornie treść monologu stanowi oddanie hołdu nieboszczykowi – żona wypełnia obowiązek i buduje mu wystawny grobowiec, który „będzie trwał / wiecznie?”⁵⁹. Jednak ukry-

tym przekazem jest ujawnienie przez mówiącą własnego postrzegania męża – jego przywiązania do wartości materialnych, niewrażliwości na biedę i cierpienie innych oraz kulturowo i społecznie usankcjonowanego seksualnego rozpasania. W ten sposób mowa pochwalna i oddająca cześć zamienia się, niczym w „My Last Duchess” Roberta Browninga, w monolog demaskujący i ujawniający skrywaną wcześniej prawdę. Co więcej, tytuł wiersza (brzmiący w tłumaczeniu na język polski: „Tou Wan mówi do swojego męża, Liu Shenga”) w kontekście przedstawionej w nim sytuacji lirycznej, sugeruje, że jest to pierwsza okazja, kiedy Tou Wan wolno naprawdę do męża mówić.

Z kolei obsadzona w tradycyjnej roli muzy kochanka Boccaccia, Fiammetta, okazuje się nie do uwięzienia w poetyckim dyskursie, co sam mistrz odkrywa, doświadczając przy tym goryczy zdradzanego mężczyzny: „Fiammetta! / Opisywał ją / na setki sposobów; za każdym razem / okazywała się niewierna”⁶⁰. Fiammetta okazuje się zatem „nieposłuszna” obrazowi stworzonemu w wyobraźni pisarza, co uwalnia ją z roli przedmiotu kontemplacji poddanego władzy „stwarzającego” ją męskiego podmiotu. Kolejny wiersz w zbiorze *Museum*, zatytułowany „Fiammetta Breaks Her Peace”, stanowi rodzaj uzupełnienia w stosunku do bezpośrednio poprzedzającego go „Boccaccio: The Plague Years”. Ważną różnicą między obu tekstami jest to, że w pierwszym mamy do czynienia z punktem widzenia Boccaccia, który chciałby „odejść od tego wszystkiego, po prostu / zakochując się raz jeszcze”⁶¹, a w drugim słuchamy skierowanego do matki monologu Fiammetty, która opowiada o widzianej na własne oczy fizjologicznej stronie umierania na dżumę, co wyzwała w niej bunt przeciwko zredukowaniu jej do przedmiotu zachwyty, a tym samym do poziomu ciała:

And to think he wanted me
beautiful! To be his fresh air
and my breasts two soft
spiced promises. *Stand still*, he said
once, *and let me admire you*⁶².

Jak widać z przytoczonych wyżej przykładów, Dove chętnie sięga w swoich wierszach po doświadczenia postaci odległych od niej czasowo i żyjących w innych kulturach, wypracowując w ten sposób rodzaj

uprawomocnionego uniwersalizmu, który nie polega na redukowaniu do wspólnego mianownika, lecz obejmuje także różnice. Dopiero ich zaakcentowanie pozwala na dostrzeżenie podobieństw. W omówionych pokrótce wierszach można zauważyć zachodzenie zjawiska wspomnianej przez Lugones „identyfikacji (...) z mieszkańcami” innych światów, której celem jest doświadczenie, „jak to jest być nimi i co to znaczy być nami z ich perspektywy”⁶³.

Jednakże nie zawsze można mówić o identyfikacji z Innym w tych wierszach Dove, które eksponują obcą perspektywę. Czasem taka perspektywa służy defamiliaryzacji własnego – nawet intymnego – doświadczenia, szczególnie gdy poddane jest ono silnej konwencjonalizacji kulturowej. Dobrego przykładu dostarcza wiersz „Pastoral” z tomu *Grace Notes*, który dotyczy karmienia piersią córeczki. Druga część wiersza zawiera zaskakujące odejście od fundamentalnie kobiecego charakteru tego doznania:

I liked afterwards best, lying
outside on a quilt, (...)
(...) I felt then
what a young man must feel
with his first love asleep on his breast:
desire, and the freedom to imagine it⁶⁴.

Sielankowość sceny (tytuł wiersza w przekładzie brzmi „Sielanka”), podkreślona przez pierwsze zdanie przytoczonego fragmentu, która dobrze wpisuje się w przedstawianie karmienia piersią jako stanu błogości i harmonii matki oraz dziecka, zostaje zburzona przez zdanie drugie, tworzące analogię pomiędzy kompletnie różnymi, niekompatybilnymi doświadczeniami. Pereira identyfikuje w tym fragmencie „dwa przesunięcia”, które uniemożliwiają „wąskie odczytanie”, stwierdzając, że „jedno przesunięcie odbywa się w stronę pozycji męskiego podmiotu, a drugie polega na wprowadzeniu motywu seksualnego pożądania”⁶⁵. W ten sposób Dove udaje się uniknąć sentymentalizmu i zbanalizowania ściśle kobiecego, matczynego doświadczenia. Posługując się nomenklaturą Georgoudaki, można zinterpretować ten zabieg jako przykład charakterystycznego dla Dove „przekraczania granic”. Dzięki temu, według Pereiry, mamy tu do czynienia z odmową „redukcji tożsamości”, a wiersz akcentuje użyteczność „pluralizmu perspektyw”⁶⁶. Wymieniona w ostatnim wersie

„wolność, by je sobie wyobrazić” staje się miarą nomadycznego kosmopolityzmu autorki *Grace Notes*.

Jeszcze dalej posuwa się poetka w dążeniu do wniknięcia w inną perspektywę w jednym ze swoich najświetniejszych wierszy, zatytułowanym „Parsley” („Pietruszka”) ze zbioru *Museum*. Jak sama wyjaśnia w notce do tekstu, dotyczy on rozkazu zamordowania dwudziestu tysięcy czarnych robotników rolnych, wydanego 2 października 1937 roku przez Rafaela Trujillo – dyktatora Republiki Dominikany; powodem rozkazu było to, że „nie potrafili oni wymówić głósłki «r» w słowie *perejil*, które po hiszpańsku oznacza pietruszkę”⁶⁷. Test z poprawnej wymowy okazał się wyrokiem śmierci na ludzi mówiących po kreolsku, którego fonetyka uniemożliwia właściwą artykulację hiszpańskiego dźwięku „r”. Mówi o tym w pierwszej części wiersza (zatytułowanej „The Cane Fields”) chór głosów haitańskich chłopów pracujących na polach trzciny cukrowej:

There is a parrot imitating spring
in the palace, its feathers parsley green.

(...)

we lie down screaming as rain punches through
and we come up green. We cannot speak an R –
out of the swamp, the cane appears

and then the mountain we call in whispers *Katalina*.
The children gnaw their teeth to arrowheads.
There is a parrot imitating spring.

El General has found his word: *perejil*.
Who says it, lives. (...) ⁶⁸

Część ta jest wzorowana na vilanelli, choć „Parsley” nie do końca przestrzega wymogów formalnych tego gatunku poetyckiego. Wiersz Dove respektuje sztywną konstrukcję stroficzną (pięć tercyn i zamykająca wiersz strofa czterowersowa), ale nie posługuje się wymaganym w vilanelli bardzo rygorystycznym schematem rymów. Wybór „niedoskonałej” vilanelli jako formy pieśni pracujących na polach trzciny cukrowej chłopów, zdających sobie sprawę, że wkrótce staną się ofiarami ludobójstwa, niezwykle dobrze służy realizacji celu Dove. Po pierwsze, vilanella w czasach

swojego rozkwitu w okresie renesansu, to utwór „o cechach sielanki, wywodzący się z włoskiej pieśni ludowej”⁶⁹ – zatem wiersz Dove, posługując się tradycyjnym nadawcą, w szokujący sposób kontrastuje tematycznie z gatunkowym pierwowzorem. Kunsztowna prostota i elegancja vilanelli oraz jej muzyczny i niemal transowy charakter, wynikający z posługiwania się powracającymi i przeplatającymi się frazami i zwrotami, niezwykle funkcjonalnie służą tu uzyskaniu efektu kumulowania się napięcia, graniczącego z obłędem strachu, ale też poczucia nieuchronności fatum u Haitańczyków. Po drugie, forma vilanelli w XX wieku najczęściej wykorzystywana była przez poetów w utworach o charakterze refleksyjno-filozoficznym⁷⁰, a nie politycznym. W „Parsley” pieśń strachu chłopów tnących maczetami trzcinię cukrową jest równocześnie rodzajem pieśni protestu i – poprzez posłużenie się przez autorkę podmiotem zbiorowym, czyli oddanie głosu im samym – „autentycznym” wyrazem ich doświadczenia, tym samym przywodzącym na myśl tzw. relacje niewolników. Można zaryzykować twierdzenie, że w łamaniu tych reguł przez Dove wyraża się dążenie do uniknięcia potencjalnej, a może nawet nieuchronnej, zdrady samego doświadczenia przez ujęcie go w określone ramy estetyczne, przy jednoczesnym rozumieniu użyteczności formy poetyckiej dla uchwycenia jego istoty.

Podobną myśl znajdujemy u Vendler, która odnosi się zarówno do posłużenia się przez autorkę vilanellą w pierwszej części „Parsley”, jak i wykorzystania–odrzućenia formy sestiny w części drugiej wiersza, zatytułowanej „The Palace”, będącej monologiem wewnętrznym szalonego dyktatora, zapisanym w formie mowy pozornie zależnej. Badaczka przywołuje fragment wywiadu, w którym Dove mówi o pierwotnym zamiarze zastosowania formy klasycznej sestiny ze względu na jej „obsesyjny” charakter, korespondujący z obsesjami generała Trujillo oraz o ostatecznej rezygnacji z tego pomysłu z tej przyczyny, że w trakcie pisania zaczęła odczuwać ów gatunek jako rodzaj zabawy poetyckiej⁷¹. Vendler odczytuje odrzucenie wybranej początkowo sestiny jako wyraz przekonania autorki, że gatunek ten, eksponujący doskonałość warsztatową i sztukę w posługiwaniu się formą i słowem, mógłby nieść zagrożenie w postaci „interferencji z ważniejszą [niż formalna] warstwą wiersza – jego moralną powagą”⁷². W rezultacie w drugiej części otrzymujemy tekst sestinopochodny, składający się z siedmiu siedmio- i ósmiowersowych strof oraz pojedynczego wersu, zamykającego całość pełnym niedowierzaniem i bezradnością w próbie

zrozumienia zbrodni stwierdzeniem: „dla jednego pięknego słowa”⁷³. Próbkę gęstego i pełnego zaskakujących asocjacji monologu dyktatora stanowić może następujący fragment:

(...) Now

the general sees the fields of sugar
cane, lashed by rain and streaming.
he sees his mother’s smile, the teeth
gnawed to arrowheads. He hears
the Haitians sing without R’s
as they swing the great machetes:
Katalina they sing, *Katalina*,
mi madle, mi amol en muelte. God knows
his mother was no stupid woman; she
could roll an R like a queen. Even
a parrot can roll an R! In the bare room
the bright feathers arch in a parody
of greenery, as the last pale crumbs
disappear under the blackened tongue. Someone
calls out his name in a voice
so like his mother’s, a startled tear
splashes the tip of his right boot.
My mother, my love in death.
the general remembers the tiny green sprigs
men of his village wore in their capes
to honor the birth of a son. He will
order many, this time, to be killed
for a single, beautiful word⁷⁴.

„The Palace” stanowi próbę odtworzenia chorego biegu myśli Trujillo oraz obsesyjnego ciągu skojarzeń, które doprowadziły do wydania rozkazu o mordzie jako jedynym sposobie rozładowania wywołanego nimi napięcia. W uproszczeniu monolog dyktatora można streścić następująco: Pozostający w szoku po śmierci matki El General zaczyna roić sobie, że obecność na jego wyspie obcych, którzy nie potrafią poprawnie wymawiać hiszpańskich słów, przynosi ujmę jej pamięci. Odwiedzając pokój

matki, zdaje sobie sprawę, że nawet należąca do niej zielona australijska papuga potrafi wymówić głoskę „r”. Wiosenna zieleń piór ptaka przywodzi mu na myśl pietruszkę, której pęczki mężczyźni nosili na czapkach w jego rodzinnej wiosce, by uczcić narodziny chłopca. Zatem Haitańczycy, zniekształcający słowo *perejil* (pietruszka), również jego obrażają. Z kolei chore rojenia dyktatora mają przyczynę w fakcie, że będąca miłością jego życia matka umarła w trakcie robienia słodyczy, co budzi skojarzenie z trzcina cukrową. Nienawidzący odtąd słodyczy Trujillo karmi cukierkami w kształcie czaszek papugę zamkniętą w pokoju matki w klatce z kości słoniowej, a w tym czasie przez okna bez zasłon widzi pracujących w polu chłopów i słyszy ich pieśń ze słowami, w których nieustannie powtarza się głoska „l” w miejsce prawidłowego dźwięku „r”. Ostatecznie wydaje rozkaz zabicia każdego, kto nie jest w stanie wymówić jak należy „jednego pięknego słowa”.

„Parsley” pokazuje, jak dalece poetka potrafi zaangażować się w próbę zrozumienia inności – wniknięcia zarówno w sposób myślenia ofiar, jak i do wnętrza umysłu kata, choć nie ma tu oczywiście mowy o identyfikacji czy przebaczeniu (głos samej autorki jest całkowicie nieobecny w tekście). Widziany z tego punktu widzenia wiersz dowodzi nie tylko ogromnych umiejętności nawigacyjnych Dove w „podróżowaniu po światach”, ale też jawi się jako tekst intencjonalnie polemiczny z poetyką protestu, charakterystyczną dla przeciętnej literatury afroamerykańskiej, koncentrującą się wyłącznie na punkcie widzenia ofiary. Jako „obywatelka świata” poetka daje sobie prawo dostępu do wszelkich regionów ludzkiego myślenia i doświadczenia, nawet tych skrajnie obcych i odstręczających. Jednak nie oznacza to automatycznie, że mamy tu do czynienia z bezkrytycznym dążeniem do osiągnięcia postawy „obiektywnego uniwersalizmu”. Wydaje się nawet, że prawdziwsze byłoby twierdzenie, że w „Parsley” przeprowadzona zostaje skrajna krytyka takiej postawy, która nieuchronnie prowadzi do solipsyzmu (w pieśni robotników z części pierwszej padają słowa odnoszące się do dyktatora obmyślającego swój makabryczny plan: „On jest całym światem, / jaki istnieje”⁷⁵). Pereira również skłania się do podobnego odczytania przesłania wiersza, gdy pisze, że „Trujillo zabija, ponieważ pozwala mu na to *represyjny uniwersalizm*, który narzuca wyższość kultury i doświadczenia stanowiących władzę nad kulturą i doświadczeniem pozostałych”⁷⁶ [podkr. moje], a w jego „własnym świecie” umiejętność poprawnej wymowy „r” stanowi wyznacznik czło-

wieczeństwa. Test językowy, któremu zostają poddani haitańscy chłopcy pracujący na polach trzciny cukrowej na Dominikanie, przywodzi przy tym na myśl testy umiejętności czytania i pisania, służące pozbawieniu prawa głosu w wyborach czarnej biedoty na amerykańskim Południu. Podejmowane przez Dove „podróże po światach” często prędzej czy później prowadzą „obywatelkę świata” z powrotem do „starego czarnego sąsiedztwa”.

W formie dygresji – gdyż jest to temat zasługujący na osobne wnikliwe potraktowanie – należy podkreślić warsztatową dyscyplinę i formalne wyrafinowanie tekstów Dove, wykorzystywanie przez autorkę „Parsley” tradycyjnych europejskich form poetyckich oraz rozbudowaną intertekstualność jej tekstów⁷⁷, co sytuuje je w nurcie „kosmopolitycznym” literatury afroamerykańskiej. Cechy te znajdują pełny wyraz w zbiorze *Mother Love*, który zawiera cykl sonetów (nierzadko w mocno przekształconej, a nawet okaleczonej formie, i pozbawionych rymów) i innych kunsztownych wierszy, opowiadających współczesną historię Demeter i Persefony, potraktowaną jako tyleż uniwersalna, co osobista (w momencie gdy teksty te powstawały, córka Dove była już dorosłą kobietą). Sama autorka we wstępie przywołuje nazwiska Petrarke i Szekspira, natomiast Alison Booth⁷⁸ wspomina o eksperymentalnych sonetach rodzeństwa Rossettich (choć wymienić należałoby przede wszystkim „wolne sonety” Roberta Lowella z tomu *Notebook 1967–68*) oraz o modernistycznych adaptacjach klasycznych mitów à la H.D., Joyce i Woolf. Dla potrzeb rozważań prowadzonych w tym tekście dwie rzeczy warte są podkreślenia w sposobie, w jaki Dove prezentuje nową wersję mitu. Po pierwsze, jak odnotowuje Lotta Lofgren, zbiór „obfituje w momenty rozpadu oraz poczucia niepewności tożsamości”, a Dove „rozbija tradycyjny układ ról między Demeter, Persefoną i Hadesem”⁷⁹. Po drugie, jak zauważa Maria Proitsaki, Dove kładzie nacisk na „niestereotypową formę macierzyństwa” oraz „odchodząc od konfliktu między tym, co męskie, a tym, co kobiece, obecnego w starożytnej wersji, Dove przeciwstawia córkę matce”⁸⁰. Bez wchodzenia w szczegółową analizę tych twierdzeń badaczek twórczości Dove, można powiedzieć, że niekonwencjonalne podejście zarówno do form poetyckich, jak i usankcjonowanych tradycją treści mitologicznych, świadczą o szczególnym zainteresowaniu autorki *Mother Love* nieprawomocną innością.

Zatem bycie poetką-„obywatelką świata” oznacza dla niej poszerzenie pojęcia uniwersalizmu o doświadczenia i sposoby postrzegania rzeczywistości, niekoniecznie zgodne z ustalonymi normami albo potwierdzone przez autorytet władzy, tradycji czy hierarchii. Mówi o tym w wierszu „Anti-Father”: „Wbrew opowieściom / które nam opowiadałeś / (...) / przestrzeń kosmiczna jest / w niepojęty sposób / intymna”⁸¹. Również w wielu innych tekstach Dove zaznacza się indywidualny i osobny punkt widzenia, tak jakby pisanie poezji polegało na poszukiwaniu/odkrywaniu/ujawnianiu niecodziennego i zaskakującego sposobu patrzenia na świat.

Problem punktu widzenia jako kwestia kontroli i władzy oraz związana z tym relacja podmiot–przedmiot pojawia się w najbardziej intrygującym kształcie w wierszu „Agosta the Winged Man and Rasha the Black Dove”. Wiersz ten został zainspirowany obrazem o tym samym tytule autorstwa Christiana Schada⁸², niemieckiego malarza reprezentującego kierunek w sztuce zwany nowym obiektywizmem. Obraz przedstawia dwoje artystów berlińskiej cyrkowej sceny z 1929 roku: Agostę znanego ze względu na deformację żeber jako „Skrzydlaty człowiek” oraz Murzynkę Rashę z Madagaskaru, noszącą przydomek „Czarna gołębnica” i tańczącą lubieżnie z boa dusicielem. Napisany w formie mowy pozornie zależnej tekst sytuuje punkt widzenia w świadomości malarza w trakcie pracy nad obrazem. Malarz snuje refleksje na temat ludzkich „obiektów”, które przedstawia na płótnie, oraz ograniczeń samego medium. Schad z wiersza Dove nie identyfikuje swojego spojrzenia ze spojrzeniem cyrkowej widowni, „wzidów (...) o oddechach / zionących piwem i kiszonym śledziem”⁸³, gdyż w przeciwieństwie do nich bierze pod uwagę, pracując nad podwójnym portretem, pozasceniczne życie Agosty i Rashy („Gdy przygaszały światła w namiocie, / Rasha wracała do wozu i skubała / kurczaka na obiad”⁸⁴), chcąc nadać im w pełni ludzką, zwyczajną postać. Jednak Schad zdaje sobie wtedy sprawę, że jego ludzkie spojrzenie może nie wytrzymać próby w konfrontacji z obiektywizującą, a zatem reifikującą siłą malarskiego medium: „Płótno, / a nie jego oko, było bezwzględne”⁸⁵. Artysta rozumie, że przedstawienie obu postaci jako ludzi, kiedy nie występują przed publicznością, będzie niezwykle trudne, gdyż oglądający obraz i tak będą w nich widzieć ludzkie kurioza oraz rodzaj spektaklu, tak jak studenci medycyny „sporządzający notatki” podczas wizualnego badania zdeformowanego ciała Agosty „w Charité / na chłodnej arenie”⁸⁶ [podkr. moje]

sali wykładowej. Schad dochodzi do wniosku, że spojrzenie na obrazie musi zatem należeć do postaci-dziwadek:

Agosta in
classical drapery, then,
and Rasha at his feet.
Without passion. Not
the canvas
but their gaze,
so calm,
was merciless⁸⁷.

Dzięki odwróceniu kierunku patrzenia na obrazie Schadowi udało się uwolnić przedstawione postaci spod uprzedmiotawiającej kontroli patrzącego i utrwalić je jako niezależne podmioty. „Bezwzględny” wzrok Agosty i Rashy niepokoi oglądającego obraz widza, który w ten sposób zostaje pozbawiony władzy patrzenia i sam staje się przedmiotem. Wydaje się, że obraz Schada zainteresował Dove również ze względu na fakt, że Rasha przy tym jest Murzynką. Co więcej, jej pseudonim „Czarna gołębica” („Black Dove”) wiąże ją w szczególny sposób z autorką, która w ten sposób sama zdaje się występować w podwójnej roli: modelki-przedmiotu oraz artystki-podmiotu.

Wiersz Dove uświadamia też odbiorcom, że tradycyjny rozdział tych ról wiąże się z długą historią podporządkowania odmieńców w dyskursie władzy, który może przejawiać się również poprzez dziedziny takie jak nauka i sztuka. Berliński kontekst budzi natychmiastowe skojarzenia z nazistowskim stosunkiem do niepełnosprawnych oraz rasizmem, przypominając o skutkach naznaczania pewnych grup jako bezwartościowych. Jednak wiersz uruchamia również inne asocjacje, ściślej związane z kwestią dyskryminacji czarnych kobiet w dyskursie Zachodu. Ilustracji dla ich uprzedmiotowienia i kontroli, ale też degradacji przez naukę dostarcza przypadek „hotentockiej Wenus” (Saartjie Baartman z plemienia Khoisan w Afryce Południowej), która była w latach 1810–1815 prezentowana publicznie w Paryżu i Londynie w funkcji anatomicznej aberracji, jak również naukowego dowodu na gatunkową podrzędność czarnej rasy. Jej obfite, mocno odstające od reszty ciała pośladki, które można zobaczyć na rysunkach wykonanych dla potrzeb

naukowych przez Nicolasa Huet le Jeune'a, traktowano jako niezbity dowód usytuowania czarnych kobiet na najniższym poziomie ludzkiego gatunku⁸⁸. Lisa Gail Collins trafnie klasyfikuje historię Baartman jako „nagi dowód nierównowagi władzy”⁸⁹ nad ciałem podporządkowanym. Z kolei mechanizm podporządkowania ciała czarnej kobiety przez sztukę ilustruje historia Jeanne Duval, kochanki i muzy Baudelaire'a, zwanej *Vénus Noire*, uwiecznionej w jego strofach jako egzotyczna, tajemnicza, zmysłowa i dzika piękność, a w realnym życiu kobieta cierpiąca na syfisy i przedwcześnie zmarła z powodu tej choroby⁹⁰. „Agosta the Winged Man and Rasha the Black Dove” wpisuje się w ten sposób w reguły prawdziwie kosmopolitycznego pluralistycznego uniwersalizmu, poszerzającego świadomość *każdego* czytelnika o inne doświadczenia.

Taką pluralistyczną postawę w funkcji poetyckiej propozycji pozytywnej znajdziemy w całym dorobku Dove. Jak już wcześniej była mowa, przejawia się ona w nomadycznym (w rozumieniu Braidotti) podejściu do kwestii tożsamości (w tym własnej) oraz uprawianiu poezji jako „podróży po światach” (w rozumieniu Lugones). Jednak sama autorka *Grace Notes* odnosi się do własnej postawy twórczej z dystansem służącym jej wiarygodności, ujawniając jej paradoksy i ograniczenia. Przykładowo: o dążeniu do przekroczenia barier kulturowych, połączonym z niemożnością ich całkowitego pokonania oraz zaskakującym koszcie podjętej próby, traktuje wiersz „Reading Hölderlin on the Patio with the Aid of a Dictionary”, w którym zrozumienie niemieckiego poety możliwe jest wyłącznie dzięki posłужeniu się słownikiem, a zatem jest zapośredniczone. W rezultacie wysiłku podmiot odnotowuje: „znaczenie, które wypływa na powierzchnię / przychodzi do mnie nie wprost a / ja idę mu na spotkanie, wychodząc / poza swoje ciało / słowo za słowo, aż / jestem jednocześnie wszystkim”⁹¹. A zatem, wprawdzie przekroczenie bariery wiąże się z chętnie deklarowaną przez podmiot gotowością wyjścia poza granice aktualnego „ja” (przy czym zrównanie go z ciałem wskazuje na tożsamość genderową i rasową), to równocześnie Dove zdaje się wskazywać na iluzoryczność takiej transgresji, skoro „znaczenie (...) / przychodzi (...) nie wprost”, a podmiot roztopia się w świecie, stając się pozornie „jednocześnie wszystkim”, ale uzyskując też świadomość bycia jedynie „płetwonurkiem / wspominającym powietrze”⁹². Użycie słowa „skindiver” wprowadza tu niejednoznaczność na poziomie semantycznym: słowo to pisane rozłącznie („skin diver”) znaczy „płetwonurek”, natomiast dosłownie może być

rozumiane jako „nurek pod powierzchnią skóry”. Czy Dove komunikuje nam w ten sposób, że jesteśmy w stanie wniknąć w inność jedynie w stopniu naskórkowym, a i tak grozi to odcięciem dostępu powietrza i uduszeniem?

Jeśli odpowiedź jest pozytywna, Dove nie należy do poetów naiwnie optymistycznych. Co więcej, następujący po „Reading Hölderlin...” wiersz „Shakespeare Say” można odczytać jako zastanawianie się „obywatelki świata” nad korzyściami z kosmopolityzmu i nomadyzmu oraz ich ceną dla afroamerykańskiego twórcy. Bohaterem lirycznym jest tu Champion Jack Dupree, czarny śpiewak bluesowy, który – jak wyjaśnia Dove w przypisach do zbioru *Museum* – „intensywnie występował w Europie”⁹³. W wierszu spotykamy go podczas koncertów w Niemczech zimą. Niczym bohater własnych pieśni, Dupree sam doświadcza bluesa: samotny i przemarznięty do szpiku kości, gdyż „Monachium było niegrzeczne / chłostało / mu dupę lodem”⁹⁴; szarpany uczuciami i bez grosza przy duszy („zakochany i pograżony w długach”⁹⁵); rozczarowany do kobiet („Każda kobieta jaką / kiedykolwiek znał / to kłopoty, wszystkie / brzydkie”⁹⁶); nadużywający alkoholu („z burbonem w dłoni”⁹⁷); w słowa pieśni wkładający osobistą skargę: „*bidulek / bidulek / jak statek daleko / na morzu / ciągle dryfuje*”⁹⁸. Według Ralpha Ellisona blues jest formą ściśle osobistą – „autobiograficzną kroniką osobistego nieszczęścia”⁹⁹, a Dupree z wiersza Dove dobrze zdaje sobie sprawę z ironii sytuacji, gdy zauważa, że „nawet błędy / brzmią jak jazz”¹⁰⁰. Oddalenie od domu (wyraźnie zasygnalizowane przez czytelne formalne oraz leksykalne odniesienia do słynnego wiersza Langstona Hughesa „The Weary Blues”¹⁰¹, w którym słuchamy występu w klubie w nowojorskim Harlemie), emocjonalne cierpienie i gorzkie doświadczenia sprawiają jednak, że jego sztuka ma się doskonale. Nomadyczny i kosmopolityczny tryb życia Dupree okazuje się zatem niezbędnym warunkiem, aby „poczuł bluesa” i jego skarga miała posmak „tragicznego, ale też niemal komicznego liryzmu”¹⁰², który Ellison uznaje za samą istotę bluesa:

my home's in Louisiana,
my voice is wrong,
I'm broke and can't hold
my piss;
my mother told me
there'd be days like this¹⁰³.

Podobnie jak w przypadku Dupree z wiersza „Shakespeare Say”, również u Dove świadomość „posiadania domu”, czy, inaczej mówiąc, poczucie przynależności do „starego czarnego sąsiedztwa”, wydają się być nieusuwalne i nierozzerwalnie związane z nomadycznym uniwersalizmem jej poezji. Również słowa odnoszące się do twórczości bluesmana: „każda jego pieśń / przez Szekspira napisana jest / i własną teściową”¹⁰⁴, zdają się być autoironicznym komentarzem Dove na temat własnych wierszy. Czerpie ona bowiem zarówno ze skarbca literatury, sztuki i historii europejskiej, jak i „domowych” źródeł. Wyrazistym przykładem powrotu na teren „starego czarnego sąsiedztwa” jest zbiór *Thomas and Beulah*, nagrodzony w 1987 roku nagrodą Pulitzera. Tomik ten składa się z dwóch odrębnych sekwencji wierszy lirycznych (zatytułowanych „Mandolin” i „Canary in Bloom”), które opowiadają historię życia dziadków poetki ze strony matki z ich odrębnych punktów widzenia, i koncentrują się na doświadczeniach takich jak małżeństwo, rodzicielstwo, seksualność (w tym molestowanie Beulah przez ojca), praca, choroba, śmierć przyjaciela, oraz na uczuciach i zdarzeniach związanych z wojną, rasizmem i starością. Jak zwykle u Dove, w starannie wyczelowanych pod względem formalnym tekstach, w których widać wpływ zarówno wysokiego modernizmu, jak i estetyki bluesa¹⁰⁵, poznajemy nie tylko prywatne losy dwojga przeciętnych ludzi, ale także zaczynamy rozumieć wpływ, jaki wywarły dwudziestowieczna historia oraz relacje rasowe i genderowe na codzienne życie zwykłych Afroamerykanów oraz ich stosunek do siebie samych i świata. Miejsmem, w którym Thomas i Beulah spędzają większą część życia jest Akron w stanie Ohio, a zatem miasto, gdzie urodziła się Dove. Osobisty wymiar przedstawionej w tomiku rodzinnej historii podkreślony też został poprzez zamieszczenie na okładce zrobionego w 1952 roku zdjęcia wujostwa poetki, stojących przy własnym błękitnym samochodzie, którym przyjechali w odwiedzinę z okazji urodzin Rity¹⁰⁶. Pereira określa zbiór *Thomas and Beulah* mianem „pierwszego kroku Dove na drodze podążania w swym pisarstwie ku domowi”¹⁰⁷.

Dokładne przyjrzenie się zawartości trzeciego zbioru poetki wymagałoby osobnego artykułu. Ze względu na prowadzone w tym tekście rozważania warto zauważyć jedynie, że w tych zanurzonych w prowincjonalnej afroamerykańskiej codzienności wierszach mamy również do czynienia z napięciem między bezpieczeństwem zakorzenienia a wolno-

ścią nomadyzmu. Thomas, który w młodości zaznał swobody, pływając łodzią po Mississippi i grając na mandolinie, po tragicznym utonięciu przyjaciela znajduje schronienie w życiu rodzinnym i pracy na Północy, „w Akron w stanie Ohio / (...) / na obskurnej plaży / sztucznego jeziora”¹⁰⁸, co sugeruje, że jest to życie dalekie o jego marzeń. W refleksjach Thomasa niejednokrotnie dochodzi do głosu brak satysfakcji, tęsknota za młodością, poczucie osamotnienia i przegranej. Rozczarowany, że nie ma syna, chory na serce, nie znajduje też spełnienia w pracy. Jego gorycz i wynikającą z niej złość widać wyraźnie w wierszu „Aircraft”, w którym Thomasowi, odsuniętemu od służby wojskowej ze względu na stan zdrowia, przydzielone zostaje zadanie wykańczania montażu skrzydeł samolotów:

Why *frail*? Why not simply
family man? Why wings, when
 women with fingers no smaller than his
 dabble in the gnarled intelligence of an engine?¹⁰⁹

W jego świadomości życie rodzinne zostaje skojarzone ze słabością i kruchym zdrowiem, a pobór do wojska i samolot, z wymarzoną wolnością. Jednak nie są to najistotniejsze przyczyny poczucia klęski. Nie sposób zgodzić się z Vendler, gdy pisze na temat „Aircraft”, że jest to „wiersz, który mówi o życiu Murzyna bez białego kontekstu, jako po prostu życiu jednym z wielu”¹¹⁰, gdyż przyczyną odsunięcia Thomasa od bardziej odpowiedzialnych zadań, takich jak regulowanie silnika, jest właśnie dyskryminacja rasowa. To ona powoduje, że nie może on przynajmniej spróbować rozwinąć skrzydeł. Thomas rozmyśla o sabotażu, „bawiąc się takim pomysłem, nic poważnego”¹¹¹.

Również w części dotyczącej Beulah kilkakrotnie powraca pragnienie, by wyrwać się ze „starego czarnego sąsiedztwa” w szeroki świat, który kusi obietnicą lepszego życia. W jej przypadku impulsem, by uciec daleko stąd, jest zdarzenie o podłożu rasistowskim:

One night she awoke
 and on the lawn blazed
 a scaffolding strung with lights.
 Next morning the Sunday paper
 showed the Eiffel Tower

soaring through clouds.
It was a sign

she would make it to Paris one day¹².

Marzenie o byciu daleko od miejsca, gdzie w zgodzie z prawem możliwa jest rasistowska przemoc zwolenników skrajnej prawicy i Ku Klux Klanu, przejawiająca się ustawieniem płonącego krzyża na podwórku czarnej rodziny¹³, pojawia się też w kilku innych wierszach w części „Canary in Bloom” w postaci odniesień do Turcji („Pomade”), Afryki („Wingfoot Lake”), Chin („The Oriental Balerina”) oraz ponownie Francji („The Great Palaces of Versailles”). Związana z tym marzeniem chęć, by być kimś innym, znajduje konkluzję w lapidarnym stwierdzeniu: „Nie ma Chin”¹⁴. Jednak gorycz zostaje złagodzona przez pogodzenie się z rzeczywistością, a nawet przez rodzaj autoafirmacji: „mówi mu: *postuchaj, byliśmy w porządku, / chociaż sami w to nigdy nie wierzyliśmy*”¹⁵.

Kolejny zbiór Dove, *Grace Notes*, rozpoczyna się od wiersza „Summit Beach, 1921”, który zdaje się stanowić w zamierzeniu autorki tekst-przejście od opowieści o rodzinnej przeszłości z tomiku *Thomas and Beulah* do wieloaspektowej refleksji nad życiem osobistym, tożsamością i własną twórczością poetycką. Sam wiersz wspomina o dziecięcej próbie czarnej dziewczynki (z chronologii zamieszczonej na końcu poprzedniego zbioru można się domyślać, że to Beulah), by rozwinąć skrzydła – w tym celu „weszła na szepę tatusia i zrobiła krok / z blaszanego dachu w błękit”¹⁶. W rezultacie dziewczynka poważnie uszkodziła kolano, a już jako dorastająca panienka, biorąca udział wraz z rówieśnikami w zabawie na „muryńskiej plaży”¹⁷, odczuwa ból blizny – pamiątki po tamtym zdarzeniu. Bonnie Costello zauważa, że całą zawartość zbioru jednoczą „połączone wyobrażenia ran i skrzydeł, motywy bólu oraz woli, by stawiać opór własnym ograniczeniom”¹⁸. Ten podwójny motyw należy postrzegać jako jeszcze jedną odmianę przewodniego tematu całej twórczości Dove: stałej oscylacji między dążeniem do kosmopolitycznej wolności („krok (...) / w błękit”) a ciągłym uświadamianiem sobie przywiązania do „starego czarnego sąsiedztwa” (w wierszu reprezentowanego metaforycznie przez siłę grawitacji). Wiersze z *Grace Notes* przesuwają tę współzależność ku traktowanym nierozdzielnie kwestiom rasy oraz płci kulturowej, ze sfery świadomości w stronę ciała. Dobrą ilustracją tego przesunięcia stanowią

choćby takie dwa krótkie fragmenty z wierszy „Stitches” oraz „Genetic Expedition”:

When skin opens
where a scar
should be, I think nothing but
“So I *am* white underneath!”¹¹⁹

Each evening I see my breasts
slacker, black-tipped
like the heavy plugs on hot water bottles;
each day resembling more the spiked fruits
dangling from natives in the *National Geographic*
my father forbade us to read¹²⁰.

W wierszu „Stitches” „podskórna” biel, chociaż powitana ze spontanicznym entuzjazmem¹²¹, odkryta zostaje jednak w chwili skaleczenia, które można też interpretować jako uszkodzenie tożsamości podstawowej, czego rezultatem będzie skaza w postaci bladej blizny. Z kolei w zacytowanym powyżej fragmencie „Genetic Expedition”, systematycznie prowadzona i „naukowo” chłodna – poprzez użycie defamiliaryzacyjnych określeń w odniesieniu do obwisających piersi – obserwacja procesu starzenia się ciała doprowadza poetkę nie tylko do konstatacji o własnym nieusuwalnym pokrewieństwie z kobietami z plemion afrykańskich, ale też do przekroczenia zakazów wydawanych przez ojca.

Identyfikacja z czarnymi Amerykankami dochodzi w pełni do głosu w zbiorze *On the Bus with Rosa Parks* (1999), który zawiera wiersze pisane z takiej „wąskiej” rasowo-genderowej perspektywy. Ważne wydaje się, że tomik ten, napisany „w tradycji Ruchu Czarnej Sztuki”¹²², został opublikowany przez autorkę już uznaną i docenioną przez krytykę akademicką i literacki establishment, która w latach 1993–1995 pełniła funkcję Poety Laureata, mianowana przez Bibliotekę Kongresu¹²³, a w roku ukazania się zbioru otrzymała zaszczytne stanowisko Special Bicentennial Consultant in Poetry at the Library of Congress. Według Cynthii Hogue wiersze te stanowią próbę odzyskania „społeczności, być może utraconej przez tę mainstreamową poetkę, społeczności, którą jednak tomik ten z uczuciem wychwala i zapisuje w pamięci”¹²⁴.

Zamykający zbiór wiersz „The Pond, Porch-View: Six P. M., Early Spring” stanowi rodzaj rekapitulacji dotychczasowej twórczości, zataczając koło i powracając do wierszy ze środkowej części zbioru *The Yellow House on the Corner*, napisanych w konwencji „relacji niewolników”:

I sit, and sit, and will my thoughts
the way they used to wend
when thoughts were young
(i.e., accused of wandering).

(...)

(...) Where I'm now
is more like riding on a bus
through unfamiliar neighborhoods –
chair in recline, the view chopped square
and dimming quick. I know
I vowed I'd get off
somewhere grand; like that dear goose
come honking down
from Canada, I tried to end up anyplace but here.
who am I kidding? Here I am¹²⁵.

W swojej twórczości Rita Dove nie próbuje rozstrzygnąć dylematu fundamentalnego dla całych pokoleń czarnych artystów, zamkniętego przez jej mistrza Melvina Tolsona¹²⁶ w lapidarnej formule, stanowiącej część motta tego artykułu: „być albo nie być / Murzynem”. Poetka stara się unikać binarnych opozycji i zaszufładowania w zaproponowanych przez Roberta Stepto kategoriach „wzlotu” (*ascension*) albo „zanurzenia” (*immersion*)¹²⁷, opisujących polaryzację postaw twórczych afroamerykańskich pisarzy. Jej rozumienie poezji jako służby w sprawie pluralistycznego uniwersalizmu, unikania zamknięcia w sztywnych kategoriach poprzez praktykowanie tożsamościowego nomadyzmu, poszukiwania takiej formuły kosmopolityzmu, która pozwala na wyrażanie w jego ramach unikalnie czarnego doświadczenia, sprawia, że Dove zasługuje z pewnością na zaszczytne miano „obywatelki świata”. Nic zatem dziwnego, że w ostatnim jak dotąd zbiorze *Sonata Mulattica*, po raz kolejny opuszcza „stare czarne sąsiedztwo” w poszukiwaniu domu.

Przypisy:

- 1 tł. „afroamerykański dylemat w Sztuce – / dialektyka / być albo nie być / Murzynem”.
- 2 A. Rampersad, *The Poems of Rita Dove*, „Callaloo”, No 26 (Winter 1986), 53.
- 3 Ibidem, 60.
- 4 Ibidem.
- 5 R. Dove, „QE2. Transatlantic Crossing, Third Day.”, *On the Bus with Rosa Parks*, W. W. Norton & Company: New York and London 1999, 84-85, tł. „Oto unoszę się na powierzchni egzystencji. Każdej nocy / wkładam to ciało w rękaw ciemnej wody roniąc / zaledwie łzę ekstazy, naporstek bólu. / I na tym, przyjaciele, polega różnica – / nie mogę wymazać bólu, którego nigdy nie doświadczyłam. / Nawet własna babcia by mnie nie pożałowała; / ssałaby tylko zęby na ten żaloszny widok / Murzynki szukającej cierpienia. / Tak, popłynęłabym do domu, gdybym wiedziała gdzie wsiąść”.
- 6 zob. J. Kamionowski, *Rany dyskursu afroamerykańskiego – Czarna Estetyka*, [w:] idem, *Głosy z „dzikiej strefy”. Rewolucja, prywatność i feminizm w twórczości poetek pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki: Soni Sanchez, Nikki Giovanni i Audre Lorde*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011.
- 7 Podobnie rzecz tę widzi Craig Werner, który pisze: „Postrzegany w relacji do solipsyzmu kultury dominującej, (...) Ruch Czarnej Sztuki wyraża integralność rasową w przestrzeni dyskursywnej wcześniej dostępnej tylko tym Afroamerykanom, którzy posługiwali się językiem dominującym”, C. Werner, *New Democratic Vistas*, [w:] *Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, ed. J. Weixlmann and Ch. J. Fontenot, The Penkevill Publishing Company, Greenwood, Florida, 1986, 74.
- 8 T. Ellis, *The New Black Aesthetic*, „Callaloo”, No 38 (Winter 1989), 234.
- 9 Już samo posługiwanie się przez Ellisa w tekście skrótom NBA (New Black Aesthetic), który jest jednocześnie literowcem od nazwy amerykańskiej ligi koszykarskiej (National Basketball Association), stanowi podkreślenie parodystycznego nastawienia do sztuki czarnych nacjonalistów.
- 10 Ibidem, 236.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem, 238.
- 13 Ibidem, 239.
- 14 Ibidem, 236.
- 15 Ibidem, 239.
- 16 Ibidem, 235.
- 17 Ibidem, 237.
- 18 Dane za: M. Pereira, *Rita Dove’s Cosmopolitanism*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2003, 87.
- 19 Dove została uhonorowana również kilkoma innymi prestiżowymi nagrodami literackimi oraz otrzymała dwadzieścia jeden razy tytuł doktora *honoris causa*, zob. strona internetowa Rity Dove w University of Virginia, gdzie pracuje na wydziale anglistyki (http://www.engl.virginia.edu/faculty/dove_rita.shtml – dostęp: 05.12.2010).
- 20 Ibidem, 87-89.
- 21 R. Dove, „In the Old Neighborhood”, *Selected Poems*, Vintage Books, New York 1993, XXVI, oryg. „bones and eggshells”.

- 22 Ibidem, XXV, oryg. „firstborn daughter nodding yes”.
- 23 Ibidem, XXII, oryg. „to pull yourself up by your own roots; / to eat the last meal in your own neighborhood”.
- 24 R. Dove, „Teach Us to Number Our Days”, *Selected Poems...*, 13, tł. „W starym sąsiedztwie, zakłady pogrzebowe / stają się coraz bardziej wystawne. / W uliczkach czuć zapach glin, pistolety wyrzuszają im uda, / w każdej komorze stal opływowej błękitnej kuli. / Balkony za niski czynsz piętrzą się do nieba. / Chłopiec gra w kółko i krzyżyk na tle księżycy / pociętego telewizyjnymi antenami (...)”.
- 25 Warto też odnotować podobieństwo między obrazem samotnego chłopca spoglądającego z tęsknotą ku księżycowi u Dove a podobnym motywem występującym w wierszu Soni Sanchez „Bubba” z tomu *homegirls & handgranades* (1984), opowiadającym o marzycielu z getta, który w czasach szkolnych tańczył w świetle księżycy, by potem stać się narkomanem i zginąć w nieszczęśliwym wypadku.
- 26 zob. R. Karenga, *Black Cultural Nationalism*, [w:] *The Black Aesthetic*, ed. A. Gayle, Jr., Doubleday & Company, Garden City, New York 1971, 33-34.
- 27 Tak właśnie postrzega ten wiersz M. Pereira, op. cit., 13.
- 28 zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson i M. Szuter, Universitas, Kraków 2002.
- 29 R. Dove, „Upon Meeting Don L. Lee, In a Dream”, *Selected Poems...*, 12, oryg. „He comes toward me with lashless eyes”.
- 30 Ibidem, oryg. „Among the trees, the black trees”.
- 31 Ibidem, tł. „Chwile przeslizgują się jak robaki. / «Siedem lat temu...» zaczyna; ale / przerywam mu: «Tamte lata minęły – / Co jest teraz?»”.
- 32 Ibidem, oryg. „He starts to cry; his eyeballs / Burst into flame”.
- 33 Ibidem, tł. „Kładę się chichocząc, gdy trawa skręca się wokół mnie. / On tylko stoi, pięści zacisnięte i płacze / jodynowymi łzami, a śpiewaczki odlatują, / szeleszcząc skrzydłami z brązowego papieru”.
- 34 H. Vendler, *Identity Markers*, „Callaloo”, Vol. 17, No 2 (Spring 1994), 382.
- 35 Ibidem, 393.
- 36 R. Dove, „Geometry”, *Selected Poems...*, 17, tł. „Dowodzę twierdzenia i dom rozszerza się: / okna wyrrywają się na wolność, by unosić się pod sufitem, / sufit ulatuje z westchnieniem / Gdy ściany oczyszczają się ze wszystkiego / oprócz przezroczystości, wraz z nimi ulatuje / zapach goździków. Jestem na zewnątrz / a w górze okna zmieniły się dzięki zawiasom w motyle, / słońce pobłyskuje w miejscu, gdzie się przecięły. / Podążają ku punktowi prawdziwemu i niedowiedzionemu”.
- 37 H. Vendler, op. cit., 384.
- 38 zob. C. Werner, op. cit., 53-54; G. Kent, *Blackness and the Adventure of Western Culture*, Third World Press, Chicago 1972, 112.
- 39 R. Posnock, *Color & Culture. Black Writers and the Making of the Modern Intellectual*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 11.
- 40 Ibidem, 10.
- 41 Ibidem, 12.
- 42 Ibidem.
- 43 E. Georgoudaki, *Rita Dove: Crossing Boundaries*, „Callaloo”, Vol. 14, No 2 (Spring 1991), 419. Wykorzystany przez badaczkę cytat pochodzi z wprowadzenia do wierszy Dove w *The Norton Anthology of American Literature*, zob. *Rita Dove*, [w:] *The Norton Antho-*

- logy of American Literature*, Vol. 2, wyd. 5, ed. N. Baym et al., W. W. Norton, New York & London 1998, 2808-2810.
- 44 Badaczka wymienia artykuł Georgoudaki oraz dwa teksty Therese Steffen – książkę *Crossing Color* i szkic „Beyond Ethnic Margin”, M. Pereira, op. cit., 95.
- 45 R. Braidotti, *Introduction: By Way of Nomadism*, [w:] *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994, 22.
- 46 Ibidem, s. 4.
- 47 M. Lugones, *Playfulness, «World»-Travelling, and Loving Perception*, „Hypatia”, Vol. 2, No 2 (Summer 1987), 10.
- 48 Ibidem, 17.
- 49 Ibidem, 11.
- 50 Ibidem, 17.
- 51 R. McDowell, *The Assembling Vision of Rita Dove*, „Callaloo”, No 26 (Winter 1986), 65.
- 52 Ibidem, 64.
- 53 Jak informuje czytelnika Dove w przypisie, Katarzyna z Aleksandrii „udzieliła napomnienia cesarzowi rzymskiemu Galeriusowi Valeriusowi Maximinusowi [domagała się, by zaprzestął prześladowania chrześcijan], który skazał ją na śmierć poprzez łamanie kołem. Koło w cudowny sposób rozpadło się”, R. Dove, *Selected Poems...*, 136.
- 54 Dove informuje w notce do tekstu, że Katarzyna ze Sieny (1347–1380) „otrzymała stygmaty i pracowała na rzecz zapewnienia pokoju między papieżem a podzieloną Italią”, ibidem.
- 55 Grobowiec Liu Shenga i jego żony Tou Wan został odkopany w 1968 roku na zachód od Manczeng, ibidem.
- 56 R. Dove, „Catherine of Alexandria”, *Selected Poems...*, 79, oryg. „Deprived of learning and / the chance to travel”.
- 57 Eadem, „Catherine of Siena”, ibidem, 80, oryg. „You walked the length of Italy / to find someone to talk to. / (...) / No one stumbled across your path. / No one unpried your fists as you slept”.
- 58 Eadem, „Nestor’s Bathub”, ibidem, 72, tł. „Jak zwykle legenda wszystko / przekręca: to żona Nestora była tą / która kuciała polewana, / dzban za dzbanem, pachnącą wodą / aż niewielki pokój wypełniał się parą. / Lecz gdzie był Nestor – / na tronie przed paleniskiem, / liczył dzbany oliwy / w spiżarni 34, czy / na wojnach trojańskich, / gdy jego żona białymi dłońmi / zdrapywała brud z pleców kochanka / skalpelem z brązu? Legenda, jak zwykle, / milczy (...)”.
- 59 Eadem, „Tou Wan Speaks to Her Husband, Liu Sheng”, ibidem, 77, oryg. „it shall last / forever”.
- 60 Eadem, „Boccaccio: The Plague Years”, ibidem, 82, oryg. „Fiammetta! / He had described her / a hundred ways; each time / she had proven unfaithful”.
- 61 Ibidem, oryg. „walk away from it all, simply / falling in love again”.
- 62 R. Dove, „Fiammetta Breaks Her Peace”, *Selected Poems...*, 82, tł. „I pomyśleć, że chciałam / pięknej! Żebym była jego świeżym powietrzem / a moje piersi dwiema miękkiemi / korzennymi obietnicami. *Stój spokojnie*, powiedział / raz, *i pozwól mi cię podziwiać*”.
- 63 M. Lugones, op. cit., 50.
- 64 R. Dove, „Pastoral”, *Grace Notes*, W. W. Norton, New York and London 1991, 38, tł. „Najprzyjemniej było potem, kiedy leżałyśmy / na zewnątrz na kołdrze / (...) / Czułam

- wtedy / to, co pewnie czuje młody mężczyzna / z pierwszą miłością śpiącą na jego piersi: / pożądanie i wolność, by je sobie wyobrazić”.
- 65 M. Pereira, op. cit., 129.
- 66 Ibidem.
- 67 R. Dove, „Notes”, *Selected Poems...*, 136.
- 68 Eadem, „Parsley”, ibidem, 133, tł. „W pałacu jest papuga naśladowująca / wiosnę, jej pióra zielone jak pietruszka. / (...) / kładziemy się z krzykiem a deszcz leje mocno / i wscho- dzimy zielenią. Nie umiemy wymówić R – / z bagna wyrasta trzcina cukrowa / a dalej góra, którą szeptem nazywamy *Katalina*. / Dzieci ścierają zęby na kształt grotów strzał. / Jest papuga naśladowująca wiosnę. / El General znalazł słowo: *perejil* / Kto je wymówi, przeżyje”.
- 69 T. Kostkiewiczowa, *Vilanella*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, 554.
- 70 Znane przykłady to choćby „If I Could Tell You” W. H. Audena, „Do Not Go Gentle Into That Good Night” D. Thomasa, czy wiersz „Vilanelle For Our Time” F. Scotta, wykonywany przez Leonarda Cohena.
- 71 zob. *Conversation with Rita Dove*, ed. S. S. Rubin and E. G. Ingersoll, „Black American Literature Forum”, Vol. 20 (Fall 1986), 230-231.
- 72 H. Vendler, op. cit., 387.
- 73 R. Dove, „Parsley”, *Selected Poems...*, 135, oryg. „for a single, beautiful word”.
- 74 Ibidem, 134-135, tł. „Teraz / generał widzi pola trzciny / cukrowej, chłostane deszczem i spływające strumieniami. / Widzi uśmiech matki, zęby / starte na kształt grotów strzał. Słyszy / pieśń Haitańczyków pozbawioną R / gdy machają wielkimi maczetami: / *Katalina*, śpiewają, *Katalina*, / *mi madle, mi amol en muelte*. Bóg wie, / że jego matka nie była głupią kobietą; potrafiła / warknąć R jak królowa. Nawet / papuga potrafi warknąć R! W pustym pokoju / błyszczące pióra tworzą łuk parodiujący / zielen, gdy ostatnie blade okruchy / znikają pod poczeriałym językiem. Ktoś / woła jego imię głosem / tak podobnym do głosu matki, nagła łza / uderza o czubek prawego buta. / *Moja matka, moja miłość w śmierci*. / Generał pamięta drobne zielone listki, / które mężczyźni w jego wiosce nosili na czapkach / by uczcić narodziny syna. Tym / razem każe zabić wielu / dla jednego pięknego słowa”.
- 75 Ibidem, 133, oryg. „He is all the world / there is”.
- 76 M. Pereira, op. cit., 86.
- 77 Patricia Wallace podkreśla obecną u Dove „pasję dla możliwości języka, dla kreatywnej i eksperymentalnej energii samej poezji” oraz „wierność (...) władzy literackości (z jej twórczym podejściem do języka, umiłowaniem dla konstrukcji, ścisłymi związkami z innymi tekstami) (...)”, P. Wallace, *Divided loyalties: Literal and Literary in the Poetry of Lorna Dee Cervantes, Cathy Song and Rita Dove*, „MELUS”, Vol. 18, No 3 (Autumn 1993), 3-4.
- 78 A. Booth, *Abduction and Other Severe Pleasures: Rita Dove's Mother Love*, „Callaloo”, Vol. 19, No 1 (Winter 1996), 125.
- 79 L. Lofgren, *Fragmentation and Healing in Rita Dove's Mother Love*, „Callaloo”, Vol. 19, No 1 (Winter 1996), 135.
- 80 M. Proitsaki, *Seasonal and Seasonable Motherhood in Dove's Mother Love*, [w:] *Women, Creators of Culture*, ed. E. Georgoudaki and D. Pastourmatzi, Hellenic Association of American Studies, Thessaloniki 1997, 143-152.

- 81 R. Dove, „Anti-Father”, *Selected Poems...*, 112-113, oryg. „Contrary to / tales you told us (...) / outer space is / inconceivably / intimate”.
- 82 Reprodukcję obrazu Schada można znaleźć w Internecie na przykład pod adresem: www.raster.art.pl/schad/_o_agosta.htm.
- 83 R. Dove, „Agosta the Winged Man and Rasha the Black Dove”, *Selected Poems...*, 98, oryg. „the spectators (...) exhaling / beer and sour herring sighs”.
- 84 Ibidem, oryg. „When the tent lights dimmed, / Rasha went back to her trailer and plucked / a chicken for dinner”.
- 85 Ibidem, oryg. „The canvas, / not his eye, was merciless”.
- 86 Ibidem, 99, oryg. „taking notes”; „at the Charité / that chilled arena”.
- 87 Ibidem, 100, tł. „Agosta w / klasycznych draperiach zatem / a Rasha u jego stóp. / Bez namiętności. Nie / płótno / ale ich spojrzenie, / tak spokojne, / było bezwzględne”.
- 88 O przypadku Baartman pisze szczegółowo Lisa Gail Collins w podrozdziale zatytułowanym „Visualizing Myth” w swojej książce *The Art of History: African American Women Artists Engage the Past*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London 2002, 12-17.
- 89 Ibidem, 27.
- 90 Literacką analizę przypadku Duval proponuje Angela Carter w swoim znakomitym opowiadaniu „Czarna Wenus”, [w:] eadem, *Czarna Wenus*, przekł. A. Ambros, Czytelnik, Warszawa 2000.
- 91 R. Dove, „Reading Hölderlin on the Patio with the Aid of a Dictionary”, *Selected Poems...*, 88, oryg. „The meaning that surfaces / comes to me aslant and / I go to meet it, stepping / out of my body / word for word, until I am / everything at once”.
- 92 Ibidem, oryg. „a skindiver / remembering air”.
- 93 R. Dove, *Selected Poems...*, 136.
- 94 Eadem, „Shakespeare Say”, ibidem, 89, oryg. „Munich was mis-behaving, / whipping / his ass to ice”.
- 95 Ibidem, oryg. „Champion Jack in love / and in debt”.
- 96 Ibidem, 90, oryg. „In trouble / with every woman he’s / ever known, all of them / ugly”.
- 97 Ibidem, oryg. „the bourbon in his hand”.
- 98 Ibidem, 89, oryg. „poor me / poor me / I keep on drifting / like a ship out / on the sea”.
- 99 R. Ellison, *Shadow and Act*, Vintage Books, New York 1972 (1964), 79.
- 100 R. Dove, „Shakespeare Say”, *Selected Poems...*, 90, oryg. „even the mistakes / sound like jazz”.
- 101 Chodzi przede wszystkim o wplatanie w tkankę wiersza cytatów z wykonywanych pieśni, użycie słów „moan” (jęczeć) i „croon” (nucić, śpiewać półgłosem) oraz o samą sytuację liryczną – bluesowy występ na scenie śpiewaka akompaniującego sobie na fortepianie.
- 102 R. Ellison, op. cit., 78.
- 103 R. Dove, „Shakespeare Say”, *Selected Poems...*, 91, tł. „mój dom w Luizjanie / siada mi głos / nie trzymam moczu forsa / mi się tylko śni / mama mówiła / przyjdą takie dni”.
- 104 Ibidem, 90, oryg. „every song he sings / is written by Shakespeare / and his mother-in-law”.
- 105 Helen Vendler pisze, że „Dove dokonuje tutaj integracji dwu estetyk, które wcześniej starannie od siebie oddzielała – sztuki «niskiej» jak w «Nigger Song: An Odyssey» oraz sztuki «wysokiej» jak w «Agosta»”, H. Vendler, op. cit., 390. Bluesowy „rodowód” tomu podkreśla M. Pereira, op. cit., 99-109.

- 106 M. Pereira, op. cit., 101-102.
- 107 Ibidem, 101. Ugruntowaniem tego kroku jest cykl wierszy zatytułowany „Cameos” ze zbioru *On the Bus with Rosa Parks*, w których poprzez postaci Lucille i Joe’ego, jak pisze Cynthia Hogue, „Dove przywołuje głosy tych, których życie musi zostać zrekonstruowane, ponieważ ich indywidualne historie zostały całkowicie zagubione wskutek działania sił kulturowych kwestionujących ich ważność”, C. Hogue, *Poetry, Politics and Postmodernism*, „The Women Review of Books”, Vol. XVII, No 9 (June 2000), 20.
- 108 R. Dove, „Jiving”, *Selected Poems...*, 144, oryg. „in Akron, Ohio / (...) / on the dingo beach / of a man-made lake”.
- 109 Eadem, „Aircraft”, ibidem, 160, tł. „Dlaczego słabowity? Dlaczego nie po prostu / mężczyzna rodzinny? Czemu skrzydła, gdy / kobiety z palcami nie mniejszymi niż jego / grzebią w sękatej inteligencji silnika?”.
- 110 H. Vendler, op. cit., 391.
- 111 R. Dove, „Aircraft”, *Selected Poems...*, 160, oryg. „playing with an idea, nothing serious”.
- 112 Eadem, „Magic”, ibidem, 176, tł. „Którejś nocy zbudziła się / na trawniku płonęło / rusztowanie obwieszone światełkami. / Następnego ranka niedzielna gazeta / pokazywała wieżę Eiffla / ulatującą przez chmury. / To był znak / że pojedzie do Paryża, kiedyś”.
- 113 zob. J. Butler, *Zapalne słowa*, „Krytyka Polityczna” 22/2010, 129-138.
- 114 R. Dove, „The Oriental Balerina”, *Selected Poems...*, 202, oryg. „There is no China”.
- 115 Eadem, „Company”, ibidem, 200, oryg. „she tells him, *listen: we were good, / though we never believed it*”.
- 116 Eadem, „Summit Beach, 1921”, *Grace Notes...*, 3, oryg. „she climbed Papa’s shed and stepped off / the tin roof into blue”.
- 117 Ibidem, oryg. „The Negro Beach”.
- 118 B. Costello, *Scars and Wings: Rita Dove’s Grace Notes*, „Callaloo” 14.2 (1991), 434.
- 119 R. Dove, „Stitches”, *Grace Notes...*, 51, tł. „Gdy skóra otwiera się / tam gdzie powinna być / blizna, myślę tylko / «Więc *jestem* biała pod spodem!»”.
- 120 Eadem, „Genetic Expedition”, ibidem, 42, tł. „Co wieczór widzę swoje piersi / bardziej zwiotczałe, o końcach czarnych / jak ciężkie zakrętki termoforów; / każdego dnia bardziej podobne do spiczastych owoców / dyndających na autochtonkach w *National Geographic* / którego ojciec zabraniał czytać”.
- 121 Nie sposób jednak przeoczyć ewidentnie autoironicznego wydźwięku tego wykrzyknienia, które przywodzi na myśl moment z powieści Twaina, w którym Huck dochodzi do wniosku, że Jim – jego czarny towarzysz podróży tratwą w dół Mississippi – „jest biały w środku” („was white inside”), nadając mu w ten sposób w pełni ludzki status, M. Twain, *Przygody Hucka*, przekł. T. Tarnowska, Iskry, Warszawa 1985, 299.
- 122 C. Hogue, op. cit., 20.
- 123 Prestiżowa funkcja Poety Laureata stanowi kontynuację stanowiska Konsultanta ds. Poezji przy Bibliotece Kongresu. Dove była pierwszą i – jak dotąd – jedyną Afroamerykanką mianowaną Poetą Laureatem. Wcześniej funkcję Konsultanta pełniła tylko jedna czarna poetka – Gwendolyn Brooks.
- 124 C. Hogue, op. cit., 20.
- 125 R. Dove, „The Pond, Porch-View: Six P. M., Early Spring”, *On the Bus with Rosa Parks*, W. W. Norton & Company, New York, London 1999, 88, tł. „Siedzę, siedzę i zmuszam myśli / by zmierzały tam gdzie kiedyś, / gdy myśli były młode / (tj. oskarżane o wałęsanie się) / (...) / Teraz jest / bardziej tak jakbym jechała autobusem / przez nieznanne sąsiedztwa

– / odchylone oparcie, widok pocięty w kwadraty szyby autobusu / i szybko gasnący. /
Wiem że / przyrzekałam wysiąść / w jakimś wspaniałym miejscu; jak ta gęś / co przylatuje
z klangorem prosto / z Kanady, próbowałam skończyć / gdziekolwiek byle nie tu. / Kogo
nabieram? Oto jestem”.

- 126 Swój podziw dla poezji Tolsona oraz dla jego głębokiego rozumienia dylematów i sprzeczności afroamerykańskiej literatury wyraziła Dove w *Telling It Like It I-S IS: Narrative Techniques in Melvin Tolson’s Harlem Gallery*, „New England Review and Bread Loaf Quarterly” 8 (Autumn 1985), 109-117; także w napisanym wspólnie z Marilyn Nelson waniek tekście *A Black Rainbow: Modern Afro-American Poetry*, [w:] *Poetry after Modernism*, ed. R. McDowell, Story Line Press, Brownsville, Oregon, 1991, 217-275.
- 127 R. Stepto, *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*, University of Illinois Press, Urbana 1979, 167.