

Jerzy Kamionowski

# 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

Recenzenci:  
dr hab. Joanna Durczak, prof. UMCS  
dr hab. Krzysztof Andrzejczak, prof. UŁ

Opracowanie graficzne:  
Mieczysław Rabczko

Redakcja:  
Halina Ławnicka  
Elżbieta Kozłowska-Świątkowska

Korekta:  
Halina Ławnicka

Skład, redakcja techniczna:  
Bartosz Kozłowski

Na okładce:  
Niki de Saint Phalle, Josephine Baker, 1999 (c) NCAF/ADAGP Paris 2011

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2011

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-278-3

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa: „QUICK DRUK” s.c., Łódź

# Pamięci Zbigniewa Jarosińskiego





# Spis treści

<b>Wstęp</b>	
KONCEPCJA „DZIKIEJ STREFY”	11
<b>Rozdział I</b>	
RAMY DISKURSU AFROAMERYKAŃSKIEGO – CZARNA ESTETYKA	31
<b>Rozdział II</b>	
CZARNY FEMINIZM – KOBIETYZM	73
<b>Rozdział III</b>	
SONIA SANCHEZ – WIERNA SIOSTRA SWEGO LUDU	121
I	130
II	186
<b>Rozdział IV</b>	
NIKKI GIOVANNI – PERMANENTNA EWOLUCJA	237
I	243
II	283
III	321
<b>Rozdział V</b>	
AUDRE LORDE – W SŁUŻBIE AFREKETE	363
I	371
II	433
<b>Podsumowanie</b>	491
<b>Od Autora</b>	501
<b>Bibliografia</b>	503
<b>Indeks osób</b>	525



# WSTĘP



## KONCEPCJA „DZIKIEJ STREFY”

Zadaniem niniejszej pracy jest poszerzenie świadomości polskiego czytelnika poezji amerykańskiej o kwestie związane z twórczością afroamerykańskich kobiet debiutujących pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, w okresie Ruchu Czarnej Sztuki (Black Arts Movement), dzięki przeglądowi poezji trzech wiodących pisarek wywodzących się z tego nurtu: Soni Sanchez, Nikki Giovanni i Audre Lorde. Uzasadnieniem podjęcia tej tematyki jest niemal całkowita nieobecność refleksji badawczej dotyczącej ich twórczości w prowadzonych w Polsce badaniach amerykanistycznych. Z pewnością przyczyny owej nieobecności są złożone, choć prawdopodobnie główną z nich jest obcość kulturowa, artystyczna i estetyczna afroamerykańskiej poezji w ogóle, a tej tworzonej przez kobiety w szczególności. Po pierwsze, wyrasta ona z całkiem innych korzeni niż „biała” literatura amerykańska (pozostająca w silnym związku, polegającym – jak się wydaje – na czasie bardzo krytycznym dialogu z tradycją europejską), a mianowicie z czarnej „kultury bluesa”, która wyznacza formalne, językowe i tematyczne ramy „oryginalnie” czarnej wypowiedzi poetyckiej. Po drugie, w wielu istotnych punktach poezja czarnych kobiet kontestuje czy wręcz odrzuca przepisy i normatywne kategorie określające w męskiej twórczości literackiej i krytycznej okresu Czarnej Sztuki, co jest, a co nie jest „oryginalnie” czarne. Warto przy tym dodać, że w owych dogmatycznych sformułowaniach nie zarezerwowano żadnej przestrzeni na ekspresję specyficznego doświadczenia czarnych kobiet. Taką przestrzeń musiały sobie one stworzyć same, by mieć możliwość mówienia własnym głosem, zarówno jako grupa, jak i poszczególne jednostki.

Być może pewną rolę w pomijaniu przez polskich badaczy tej problematyki odegrało również i to, że była to twórczość w znacznej mierze ignorowana również przez krytykę w Stanach Zjednoczonych oraz związany z tym fakt, że dosyć często, wskutek stosowania przy jej lekturze tradycyjnych standardów badawczych i kategorii poznania, kwestionowano

jej wartość estetyczną i artystyczną. Podkreślając konieczność uwzględnienia innych kategorii badawczych dla pełniejszego zrozumienia poezji afroamerykańskich kobiet – od założeń Czarnej Estetyki po kwestie poruszane w obrębie nurtu czarnego feminizmu (są to problemy przedstawione w osobnych rozdziałach poprzedzających szczegółową analizę ich poezji) – książka ta nie podejmuje się wartościowania ich twórczości. Ogromna popularność omawianych tu poetek wśród szerokich kręgów czytelnicy oraz zjawisko większego zainteresowania ich twórczością od połowy lat dziewięćdziesiątych w afroamerykańskich środowiskach akademickich (kilka spośród poetek wywodzących się z Ruchu Czarnej Sztuki doczekało się poważnych badań, co znajduje odzwierciedlenie w poświęconych im pracach w periodykach naukowych oraz w osobnych monografiach) wystarczają jako powody, by zająć się ich twórczością również w Polsce. Niebagatelną rolę odgrywa tu również ambicja poszerzenia polskiego doświadczenia literatury o obszary nad Wisłą niewystępujące.

Kategorią organizującą analizę twórczości poetyckiej Giovanni, Sanchez i Lorde jako trzech najważniejszych przedstawicielek poezji kobiecej, wywodzących się z Ruchu Czarnej Sztuki, stanowi pojęcie „dzikiej strefy” (*the wild zone*)<sup>1</sup>, wprowadzone do refleksji nad pisarstwem kobiet przez Elaine Showalter, a następnie adaptowane do badań nad literaturą afroamerykańską przez Craiga Wenera<sup>2</sup>. Ze względu na rolę, jaką pojęcie to odgrywa w prezentowanym tu podejściu do poezji pisanej przez czarne kobiety, wymaga ono dokładniejszego omówienia.

Showalter buduje swoją koncepcję istnienia „dzikiej strefy” jako miejsca, w którym ulokowane są specyficznie kobiece doświadczenia indywidualne i kulturowe, w oparciu o sformułowaną w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku przez antropologa kulturowego Erwina Ardenera tezę, że kobiety jako kategoria kulturowa stanowią „grupę skazaną na milczenie”<sup>3</sup> i przebywają w strefie, której granice wprawdzie w większej części zachodzą na obszar dominującej kultury męskiej, ale nie pokrywają się z nią całkowicie. Oznacza to, że androcentryczne modele

<sup>1</sup> E. Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness*, [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, red. E. Showalter, Pantheon Books: New York 1985, s. 262. Autorka polskiego przekładu eseju Showalter, Izabela Kalinowska-Blackwood, tłumaczy termin *wild zone* jako „dziki obszar”.

<sup>2</sup> C. Werner, *New Democratic Vistas*, [w:] *Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, red. J. Weixlmann i Ch. J. Fontenot, The Penkevill Publishing Company, Greenwood, Florida, 1986.

<sup>3</sup> E. Showalter, op. cit., s. 262.

rzeczywistości i kultury są nieodpowiednie do tego, by opisywać, analizować czy artykułować doświadczenie kobiece. W rezultacie doświadczenia niemieszczące się w ramach takich konstruktów traktowane były najczęściej jako mało ważne i zwykle bywały przez dominującą kulturę ignorowane. Stąd ich nieobecność bądź jedynie zaszyfrowana obecność w literaturze – połączone kwestie kobiecego postrzegania świata, „obowiązku” milczenia na temat tych spostrzeżeń oraz doświadczenie uciszania jako formy dyskursywnej przemocy znalazły odzwierciedlenie w refleksji feministycznej, pozostającej, jak się wydaje, pod wpływem teorii Ardenera; przykładem może być książka Tillie Olsen *Silences*.

Określenie kobiet mianem „grupy skazanej na milczeniu” wskazuje, po pierwsze, na odcięcie ich od możliwości wyrażania własnego doświadczenia, jeśli jest ono niezgodne z doświadczeniem dominującym, a po drugie, na brak w ich przypadku dostatecznej siły, by zdobyć prawo do równego udziału w języku. Jest to zatem połączony problem języka i władzy. Jak podkreśla Showalter, zarówno grupa milcząca, jak i dominująca „wytwarzają przekonania oraz idee porządkujące społeczną rzeczywistość na poziomie podświadomości, ale grupy dominujące kontrolują formy czy też struktury, w postaci których świadomość może być artykułowana”<sup>4</sup>. A zatem „grupy skazane na milczeniu” nie mają wyboru, lecz muszą formułować swoje doświadczenia w „dopuszczalnej” postaci, aby uzyskały one akceptację patriarchalnych włodarzy języka.

Od Ardenera zapożycza też Showalter diagram, ilustrujący graficznie wzajemną relację obszarów dominującego i należącego do skazanych na milczeniu:

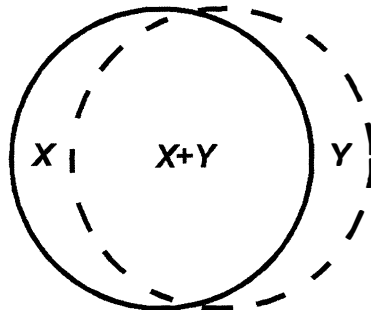


Diagram ten przedstawia dwa zachodzące na siebie okręgi. Linia ciągłą oznaczony został okrąg reprezentujący obszar kultury dominującej (X), natomiast linią przerywaną przedstawiono obszar kultury uciszanej

<sup>4</sup> Ibidem.

(Y). Showalter zwraca uwagę na niezwykle dalekosiężne konsekwencje tego typu relacji:

Duża część milczącego okręgu Y mieści się w granicach dominującego okręgu X. Pozostaje półkiszyc wyodrębniony z pola Y, który sytuuje się poza obszarem dominującym i dlatego jest (w terminologii Ardena) „dziki”. Można myśleć o „dzikiej strefie” kultury kobiet w sposób przestrzenny, z punktu widzenia doświadczenia oraz w sposób metafizyczny. Przestrzennie przedstawia on powierzchnię, która w sposób dosłowny jest ziemią nie-męską, miejscem mężczyznom zakazanym, które odpowiada strefie wewnątrz X, która jest poza zasięgiem kobiet. Z punktu widzenia doświadczenia reprezentuje on te aspekty życia kobiet, które sytuują się na zewnątrz doświadczeń męskich i są od nich z gruntu różne; i znów istnieje tu odpowiednik w postaci strefy doświadczeń męskich nieznanymi kobietom. Lecz jeśli pomyślimy o dzikiej strefie w sposób metafizyczny, w kategoriach świadomości, okazuje się, że nie ma ona korespondującej z nią męskiej przestrzeni, gdyż cała męska świadomość znajduje się wewnątrz okręgu struktury dominującej, a więc jest dostępna i kształtowana przez język. W tym znaczeniu to, co „dzikie” jest zawsze zmyślane/urojone; z męskiego punktu widzenia może ono być po prostu projekcją nieświadomości. W kategoriach antropologii kulturowej kobiety wiedzą jak wygląda przestrzeń wyłącznie męska, nawet jeśli nigdy tam nie były, bo staje się ona przedmiotem legendy (jak dzicz). Ale mężczyźni nie wiedzą, co znajduje się w dzikim obszarze<sup>5</sup>.

Oczywiście nie oznacza to, że wszelka literatura tworzona przez kobiety stanowi wynik jej zakorzenienia w „dzikiej strefie”. W rzeczywistości niewiele jest tekstów, o których dałoby się bez wątplenia powiedzieć, że stanowią wyraz tych niedostępnych mężczyznom doświadczeń – z pewnością należą do nich utwory należące do kategorii określonej przez Hélène Cixous terminem *écriture féminine*, czyli teksty na poziomie języka wynikające z różnicy genderowej, ale także te, które, będąc rodzajem literatury inicjacyjnej, dotyczą na poziomie treści poszukiwania lub eksplorowania specyficznie kobiecego terytorium, występującego czy to pod postacią „krajiny matczynej”<sup>6</sup>, do której przewodnikiem jest inna kobieta, czy pod postacią „utopii amazońskiej”<sup>7</sup>, obszaru zamieszkanego

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 263.

<sup>7</sup> Ibidem.



i zarządzanego przez same kobiety. Warto tu wspomnieć, że motywy te występują, w różnym co prawda stopniu nasilenia, u wszystkich trzech omawianych w niniejszej pracy poetek, choć szczególnie wyraźnie wysuwają się na plan pierwszy w twórczości Audre Lorde. Niemniej jednak pamiętać należy, że pisarstwo kobiet stanowi w swej istocie przykład, jak to ujęła Showalter, „dyskursu dwugłosowego”<sup>8</sup>, będącego rezultatem interakcji kulturowego, literackiego oraz społecznego doświadczenia i dziedzictwa „skazanych na milczenie” i „dominujących”. Showalter wyprowadza tę kategorię z opisu umiejscowienia kobiet w sferze kultury patriarchalnej, dokonanej przez Gerde Lerner:

Kobiety prowadzą swoją społeczną egzystencję wewnątrz szerszej kultury. Ilekroć zostają uwięzione przez patriarchalne nakazy i zakazy lub segregację w obszarze odrębności (co zawsze ma na celu podporządkowanie), przekształcają te ograniczenia w dopełnienie [tej szerszej kultury] i przeddefiniowują je. A zatem, kobiety żyją w dualizmie – jako członkinie szerszej kultury oraz jako uczestniczki kultury kobiet<sup>9</sup>.

Podobna dwugłosowość cechuje także twórczość pisarzy afroamerykańskich. Z historycznego punktu widzenia zbiorowość afroamerykańska regularnie musiała konfrontować się ze sztywnymi kategoriami dotyczącymi rasy i kultury, generowanymi przez dominującą formację euroamerykańską. W rezultacie wyrobiła w sobie świadomość napięcia istniejącego między grupą dominującą a grupą zepchniętą na margines, skazaną na milczenie lub „niewidzialność”, by posłużyć się metaforą zaczerpniętą z powieści Ralphi Ellisona. Napięcie to wraz z jego konsekwencjami opisał już ponad sto lat temu W. E. B. DuBois we fragmencie najczęściej chyba cytowanym przez badaczy społeczności afroamerykańskiej oraz jej produktów kulturowych:

To szczególne doznanie, ta podwójna świadomość, to poczucie, że zawsze patrzy się na własne „ja” oczami innego, że mierzy się własną duszą miarą świata, który spogląda z podszytą rozbawieniem pogardą i litością. Ciągłe się czuje tę dwoistość – Amerykanin, Murzyn; dwie dusze, dwie opinie, dwa przeciwstawne dążenia; dwa walczące ideały w jednym ciemnym ciele, które nie zostaje rozerwane na dwoje tylko dzięki wewnętrznej sile. Historia amerykańskiego Murzyna to histo-

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> G. Lerner, *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press: Oxford and New York 1986, s. 242.

ria tego konfliktu – tego pragnienia osiągnięcia samoświadomego człowieczeństwa, dążenia do połączenia podwójnego „ja” w lepsze i prawdziwsze „ja”. I życzenie, by w momencie tego połączenia nie zginęło żadne ze starszych „ja”<sup>10</sup>.

Sugestywna i poruszająca diagnoza DuBoisa dotyczy problematycznej możliwości zachowania własnej tożsamości kulturowej przez Murzynów amerykańskich w obliczu ich dążenia do integracji z białą kulturą „nadrzędną”. DuBois mówi jednak wyłącznie o rozpaczliwym pragnieniu akceptacji, której podstawą miałyby być połączenie immanentnych sprzeczności wynikających z bycia czarnym Amerykaninem w „lepsze i prawdziwsze «ja»”; nie dając odpowiedzi, na ile jego realizacja byłaby możliwa.

Craig Werner, który wykorzystuje teorię „dzikiej strefy” Elaine Showalter w celu analizy zjawiska literatury afroamerykańskiej, traktuje amerykańskich Murzynów jako grupę skazaną na milczenie w obrębie obowiązującej kultury euroamerykańskiej. W tym rozumieniu okrąg X przedstawia sferę dominującej kultury euroamerykańskiej, natomiast okrąg Y odpowiada graficznie kulturze Afroamerykanów, którego skrajna część zawiera doświadczenia w istotnym sensie „czarne”.

Takie ujęcie problemu wymaga poczynienia pewnych uwag i spostrzeżeń. Przede wszystkim należy przyjąć, iż dominująca kultura euroamerykańska niejako z założenia odmawia kulturze afroamerykańskiej prawa do autonomicznego istnienia. Wytwarza ona teorie, jak podkreśla Werner – „propagowane w legendzie i kodowane w języku dominującym”<sup>11</sup>, które mają stanowić uzasadnienie, a zarazem usprawiedliwienie ucisku, wyzysku i marginalizacji czarnoskórych Amerykanów. W konsekwencji uniemożliwia to lub przynajmniej utrudnia wyrażanie doświadczeń wynikających z usytuowania w dzikiej strefie. Co więcej, jak utrzymuje badacz, fakt, że z pozycji euroamerykańskiej pojęcie „rzeczywistości” zawiera się całkowicie w obrębie okręgu X, oznaczającego dominującą białą kulturę, prowadzi do głęboko zakorzonego przeświadczenia, że stworzone z kolei pociąga za sobą konsekwencję w postaci represjonowania bądź lekceważenia wszelkich typów ekspresji doświadczenia „dzikiej strefy” jako subiektywnych i ograniczonych. Pociąga to za sobą bardzo poważne skutki: kultura dominująca, odrzucając wszelkie przejawy doświadczeń

<sup>10</sup> W. E. B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, Vintage Books: New York 1990 (1903), s. 8-9.

<sup>11</sup> C. Werner, op. cit., s. 51.

„dzikiej strefy”, staje się w głębokim sensie kulturą zamkniętą, odcinając się od napływu nowych inspiracji i energii poprzez unieważnianie artykulacji doświadczeń Innego. To z kolei nie zachęca członków grupy dominującej ani do rozpoznawania nieznanymi im terytoriów kulturowych, ani do krytycznego rewidowania spetryfikowanych treści generowanych w obszarze własnej strefy.

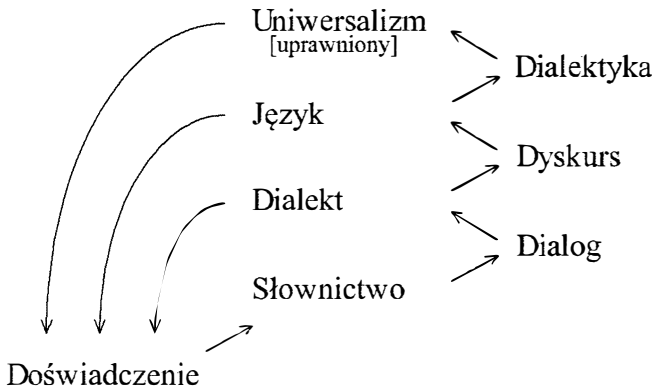
Werner stawia tezę, że w Stanach Zjednoczonych panuje, wbrew pozorom pełnego pluralizmu, solipsystyczny model kultury. W kulturze pluralistycznej bowiem indywidualne doświadczenie, znajdujące wyraz w jednostkowym „słownictwie” (w terminologii Wenera *vocabulary*), staje się częścią szerszego doświadczenia grupowego (np. rasowego, genderowego czy seksualnego), co pozwala mu współuczestniczyć w kształtowaniu „dialektu” danej grupy. W dalszym ciągu dialekty te, wchodząc ze sobą w dyskursywne interakcje, wspólnie biorą udział w tworzeniu języka, który jest w swej istocie pluralistyczny, gdyż w jego obrębie funkcjonują one na zasadzie równorzędności i wzajemnego uzupełniania się, bez jakiegokolwiek hierarchicznego uszeregowania. Ostatecznie język ten, poprzez interakcje i negocjacje z językami wygenerowanymi przez inne kultury (np. afrykańską, amerykańską czy europejską), bierze udział w wytworzeniu „uprawnionego uniwersalizmu”, który według George’a Kenta tym różni się od apriorycznego z zasady „zachodniego uniwersalizmu”, że zawiera w sobie pierwotny ślad oryginalnych indywidualnych doświadczeń, trzymając się zasady, by ujmować rzeczy tak, aby zachowane zostały „cała siła i znaczenie, jakie zawiera w sobie surowy materiał [tych doświadczeń]”<sup>12</sup>. W ujęciu Kenta „uprawniony uniwersalizm” stanowi zatem przede wszystkim funkcję doświadczenia, przez które stale jest kształtowany na nowo, co oznacza, że zawsze może zostać przez nie zakwestionowany.

Korzystając z rozróżnienia Kenta, Werner równocześnie wyraża sceptycyzm co do możliwości artykułowania w literaturze „czystego doświadczenia”, szczególnie – dopowiedzmy – gdy usytuowane jest ono w obszarze „dzikiej strefy”. W idealnej, możliwej jedynie teoretycznie, sytuacji pełnej dyskursywnej wolności, wszelkie doświadczenia przenikałyby do poziomu „uprawnionego uniwersalizmu”. Jednakże w praktyce, jak postrzega to badacz, aprioryczny uniwersalizm narzuca jednostkom sposoby wyrażania ich doświadczeń, skazując tym samym niektóre z nich na banicję. Werner w następujący sposób roztrząsa ten problem:

<sup>12</sup> G. Kent, *Blackness and the Adventure of Western Culture*, Third World Press: Chicago 1972, s. 112.

Rzecz jasna w rzeczywistości żadna jednostka nie generuje słownictwa wprost z doświadczenia. Jest raczej tak, że dokonuje ona adaptacji istniejących języków i dialektów do słownictwa wyrażającego subtelności jej doświadczenia. Jednakże w stopniu w jakim istniejące dialekty i języki odzwierciedlają idealny proces pluralistyczny, będą one w stanie wyartykułować pospolite doświadczenia, które są prawdopodobnie wspólne dla nowych członków zbiorowości. Dlatego pluralistyczne języki i dialekty nie udaremniają ekspresji indywidualnego słownictwa, lecz ją usprawniają, umożliwiając jednostkom zaakceptowanie uprawnionych wersji [*impressions*] przeszłego doświadczenia<sup>13</sup>.

Ciągle mamy tu jednak do czynienia z modelem kultury pluralistycznej, w której dochodzi do swobodnego przepływu doświadczenia między tym, co jednostkowe, a tym, co zbiorowe. Korzystając z modelu Gregory’ego Batesona, Werner przedstawia tę relację graficznie w następujący sposób:



14

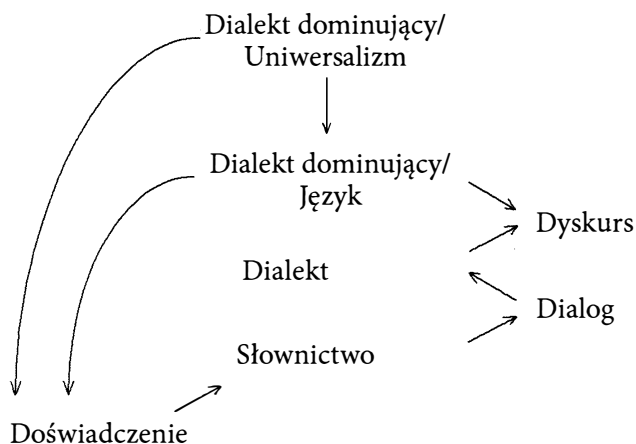
Zatem jednostkowe doświadczenie przybiera różne formy (lewa strona wykresu) zależnie od poziomu uogólnienia, a sama zmiana form staje się możliwa dzięki procesom przedstawionym po stronie prawej. W modelu pluralistycznym procesy owe umożliwiają swobodny przepływ doświadczeń od form najsilniej partykularnych i jednostkowych do tych najbardziej uogólnionych, a przez to o szerszym zakresie komuni-

<sup>13</sup> C. Werner, op. cit., s. 59.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 60.

kowalności. Gdyby ten właśnie model odzwierciedlał historycznie rzeczywistość komunikacyjną w kulturze fallogocentrycznej z jednej strony, a w Stanach Zjednoczonych z drugiej, to ani doświadczenia kobiet, ani Afroamerykanów nie należałyby do doświadczeń z „dzikiej strefy”, gdyż byłyby artykułowalne na różnych poziomach abstrakcji.

Trzeba pamiętać, że pojęcie „dzikiej strefy” językowej zostało zapożyczone przez Wenera z refleksji feministycznej dla potrzeb badań nad literaturą afroamerykańską w celu ukazania pozycji doświadczenia społeczności afroamerykańskiej w stosunku do języka dominującej białej większości, usankcjonowanego jako język uniwersalny. Wenera stawia tezę, że doświadczenie grupy marginalizowanej (obojętne, czy pod względem politycznym, ekonomicznym, społecznym lub 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 i tego, co w jej obrębie uznawane jest za uniwersalne. Graficznie wygląda to następująco:



15

Badacz utrzymuje, że zamiast uwzględniania wielorakości doświadczeń, co byłoby charakterystyczne dla przedstawionej wcześniej 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

<sup>15</sup> Ibidem, s. 65.

niekompatybilne z normami kształtowanego przez aprioryczny uniwersalizm „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 wyrażanych publicznie o doświadczenia „upierające się” przy swej niepowtarzalności, jednostkowości i wyjątkowości, generuje kulturę solipsystyczną, z natury swej uniemożliwiająca Innemu wejście do przestrzeni dyskursywnej.

W perspektywie historycznej, o czym już wspomniano, widać wyraźnie, że przekazywane poprzez literaturę doświadczenie amerykańskich Murzynów było konsekwentnie 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 tym Afroamerykanom, którzy posługiwali się językiem dominującym”<sup>16</sup>. Wprawdzie pewną naiwnością byłoby przekonanie, że możliwe są jakiegokolwiek formy pisarstwa i krytyki literackiej, funkcjonujące całkowicie poza zasięgiem struktury dominującej, czyli zupełnie niezależnie od politycznych i ekonomicznych nacisków kultury białych heteroseksualnych mężczyzn, to twórczość spod znaku Ruchu Czarnej Sztuki świadomie do tego dąży. Pod tym względem stanowi ona kontrast dla Renesansu Harlemskiego, wyrazistego afroamerykańskiego ruchu artystycznego i kulturowego z lat dwudziestych XX wieku. W owym okresie zarówno istniejące prawa, jak i zwyczaje wykluczały czarnoskórych Amerykanów ze sfery współuczestnictwa w społecznym, ekonomicznym, politycznym czy artystycznym życiu Stanów Zjednoczonych. Jednak rzecznicy ruchu żywili przekonanie, że wysokiej próby dzieła sztuki, których wartość mierzona byłaby według białych standardów, mogą stać się dowodem potencjału tkwiącego w afroamerykańskiej zbiorowości, a tym samym integracji kulturowej, i powodem uzyskania upragnionych praw obywatelskich, które traktowane były nie jako należne z urodzenia, ale jako coś, na co należy najpierw zasłużyć. „Utalentowane dziesięć procent”, jak wtedy nazywano wykształconych i posiadających talent artystyczny Murzynów, stanęło do konkursu o godność i przyszłość swojej

<sup>16</sup> Ibidem, s. 74.



rasy, polegającego na ocenie wartości najlepszych afroamerykańskich produktów aspirujących do miana sztuki wysokiej; sędziami oczywiście byli biali. Jak pisze Krzysztof Andrzejczak, w owym czasie w Harlemie „na białych nowojorczyków czekają (...) kabarety i kluby (...), w których grane są z pasją, w poczuciu nowych możliwości, jazz i blues czy nawiązujące do tradycji Afryki rewie i musicale (...)”<sup>17</sup>. Lektura poświęconych Renesansowi Harlemskiemu opracowań naukowych pozwala zauważyć, że niemal wszystko – wspieranie idei integracji, znajomość kultury i sztuki Zachodu, wykształcenie i erudycja, ale też biały patronat nad murzyńskimi inicjatywami artystycznymi oraz osobiste związki i przyjaźnie z białymi – sprzyjało wywyższeniu tej grupy Afroamerykanów ponad masę<sup>18</sup>. Dopuszczenie do dyskursu przez białych patronów odbyło się w dużej mierze za cenę odcięcia się od czarnej kultury ludowej. Wprawdzie pozostawała ona w spektrum zainteresowania Alaina Locke’a i innych czarnych intelektualistów aktywnych w obrębie ruchu, to jednak patrzono na nią z akademickich wyżyn jako na surowy materiał, który – idąc za przykładem romantyków – należy podnieść do rangi sztuki wysokiej nieznającej, jak wierzono, różnic w kolorze skóry. W ten sposób, jak się wydaje, Renesans Harlemski w dużym stopniu odcinał się od metafizycznych i – by się tak wyrazić – „cielesnych” korzeni kultury swojej własnej zbiorowości<sup>19</sup>. Bernard W. Bell, zajmujący się ludowymi źródłami afroamerykańskiej poezji tego nurtu, pisze w kontekście burżuazyjnych poglądów na sztukę luminarzy Renesansu Harlemskiego, że „historia nie potwierdziła tej wiary w «sztukę wysoką», zachodni rozum czy amerykański egalitaryzm”<sup>20</sup>. Badacz ten stoi na stanowisku charakterystycznym dla całego właściwie Ruchu Czarnej Sztuki, że wszelkie próby dyskredytowania zakorzenionej w ludowości poezji świadczą bardziej o ideologicznej pozycji krytyka niż o „estetycznej jakości poszczególnych dzieł”. Bell nie posługuje się wprawdzie pojęciem „dzikiej strefy”, ale jego uwaga, że „w bardzo realnym sensie (...) współczesna poezja

<sup>17</sup> K. Andrzejczak, *Długa czarna pieśń. Zarys literatury afroamerykańskiej*, Universitas: Kraków 2005, s. 61.

<sup>18</sup> zob. m.in. N. I. Huggins, *Harlem Renaissance*, Oxford University Press: London 1971; S. Watson, *The Harlem Renaissance: Hub of African-American Culture, 1920-1930*, Pantheon Books: New York 1995; *Temples of Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*, red. G. Fabre i M. Feith, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 2001.

<sup>19</sup> Wyjątek stanowi twórczość Langstona Hughesa, która od początku była mocno zakotwiczona w ludowej kulturze bluesa i stanowiła w pewnym sensie jej integralną część.

<sup>20</sup> B. W. Bell, *The Folk Roots of Contemporary Afro-American Poetry*, Broadside Press: Detroit 1974, s. 11.

afroamerykańska ma korzenie w lirycznej afirmacji życia dokonywanej przez afrykańskich niewolników<sup>21</sup> (między innymi poprzez swój zdecydowanie oralny charakter), wyraźnie umiejscawia tę poezję w kategorii niedopuszczonych do poziomu dyskursu w głównym nurcie kultury amerykańskiej. Jak zauważają Thurmon Garner i Carolyn Calloway-Thomas w swoim eseju poświęconym afroamerykańskiej retoryce, „odrzućcie oralności, a szczególnie oralności Amerykanów afrykańskiego pochodzenia, jako źródła retorycznego rozszerzenia [dyskursu] jest mocno ugruntowane w świadomości społeczno-kulturowej”<sup>22</sup> Ameryki. W porównaniu z Renesansem Harlemskim Ruch Czarnej Sztuki stanowi zatem radykalny gest powrotu do czarnych źródeł oraz wyraża żądanie szacunku dla swojej odrębności.

Warto w tym miejscu przytoczyć pogląd na literaturę afroamerykańską sformułowany przez Roberta Stepto, wyrastający z przywołanej wcześniej koncepcji „podwójnej świadomości” DuBoisa, mówiącej o afroamerykańskiej tożsamości jako o połączeniu sprzeczności. Stepto przedstawia ją jako pole nieustannego działania dwóch przeciwstawnych sił – zdaniem badacza jej historię można ująć w kategoriach narracji „wzniesienia” i „zanurzenia”. „Wzniesienie”, polegające na biegnięciu w odczytywaniu „systemów znaków”<sup>23</sup> białej kultury i sprawnym posługiwaniu się nimi, prowadzi do integracji z *mainstreamem*, ale – jak podkreśla Stepto – za cenę osamotnienia, a nawet wyalienowania z własnej społeczności. Metafora „zanurzenia” reprezentuje ruch w przeciwną stronę, gdyż prowadzi ono do uzyskania bądź odzyskania „wystarczającej umiejętności odczytywania plemiennego przekazu”<sup>24</sup>, co z kolei oznacza odcięcie się od euroamerykańskiej kultury dominującej po to, by stać się w głęboki sposób członkiem czarnej zbiorowości. Ruch Czarnej Sztuki wraz z nieodłącznie z nim związaną teorią Czarnej Estetyki bez wątpienia stanowi jaskrawy przykład „zanurzenia” w usytuowanym w obszarze „dzikiej strefy” dialekcie czarnej kultury.

Głosy Nikki Giovanni, Soni Sanchez i Audre Lorde należą do najbardziej donośnych i głębokich wśród poetów wywodzących się z Ruchu Czarnej Sztuki. Należy przy tym podkreślić, że z punktu widzenia fal-

<sup>21</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>22</sup> Th. Garner i C. Calloway-Thomas, *African American Orality: Expanding Rhetoric*, [w:] *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, red. R. L. Jackson II i E. B. Richardson, Routledge: New York and London 2003, s. 44.

<sup>23</sup> R. Stepto, *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*, University of Illinois Press: Urbana 1979, s. 167.

<sup>24</sup> Ibidem.



logocentrycznej kultury euroamerykańskiej poetki te są w podwójnym sensie usytuowane w obszarze „dzikiej strefy” – jako kobiety oraz jako przedstawicielki rasy czarnej. Działają tu zatem w połączeniu mechanizmy dyskryminacji genderowej i rasowej. Wydaje się, że dla tego pokolenia pisarzy afroamerykańskich, podobnie jak w przypadku pisarek feministycznych, kategoria „dzikiej strefy” jest wartościowana pozytywnie, gdyż odnosi się ona do w najgłębszym sensie własnej przestrzeni kulturowej, a co za tym idzie – tożsamościowej. Jednak wskutek istotnych zmian społecznych w Ameryce mówienie z tej pozycji nie stanowi już przymusu, lecz raczej staje się świadomym wyborem, a poezja wywodząca się z tego źródła zbliża się do poziomu „czystego dialektu”, gdyż adresowana jest – przynajmniej w deklaracjach autorek i autorów – wyłącznie lub przede wszystkim do mieszkańców „dzikiej strefy”. Pozostaje jednak kwestia relacji wewnątrz kultury afroamerykańskiej, która nie wydaje się mniej patriarchalna niż dominująca kultura amerykańskiego *mainstreamu*. Gdy spojrzeć na te relacje z takiej perspektywy, sferze doświadczeń czarnych kobiet odpowiada półksiężyc Y (z przywołanego wcześniej diagramu Showalter i Wenera) – usytuowany jest on oczywiście poza okręgiem X reprezentującym dominującą kulturę czarnych mężczyzn.

Do zasygnalizowanego powyżej problemu można podejść za pomocą narzędzi w postaci dwu feministycznych teorii: „teorii stanowiska” (*standpoint theory*) Nancy Hartsock<sup>25</sup> oraz „teorii wiedzy usytuowanej” (*situated knowledges*) Donny J. Haraway<sup>26</sup>; ta druga teoria stanowi swoiste przeformułowanie i rozszerzenie pierwszej. Koncentrują się one wprawdzie na kwestii wzajemnej relacji między różnymi odmianami feminizmu oraz na różnicach między kobietami oraz tym, co je łączy, ale spostrzeżenia w nich zawarte na poziomie ogólnym odnoszą się także do problematyki podziałów i kwestii wspólnych w obrębie społeczności afroamerykańskiej.

„Teoria stanowiska” zasadza się na przekonaniu, że jakakolwiek pozycja zmarginalizowana, z której formułowane są teorie, sądy o świecie czy generowane jego przedstawienia, jest moralnie lepsza niż pozycja „abstrakcyjnej męskości”. Takie postawienie tezy implikuje również, że nie-

<sup>25</sup> N. Hartsock, *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism*, [w:] *Feminism and Methodology: Social Science Issues*, red. S. Harding, Indiana University Press: Bloomington 1987, s. 157-180.

<sup>26</sup> D. J. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, [w:] eadem, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Association Books: London 1991, s. 183-202.

ma istotnych różnic jakościowych między takimi zmarginalizowanymi pozycjami, że są one sobie równe oraz że pozostają w stosunku zależności od pozycji dominującej poprzez jej nieustanne kontestowanie. Teoria Hartsock stanowi w jej przekonaniu „ważne epistemologiczne narzędzie służące do rozumienia *wszystkich* form dominacji oraz przeciwstawiania się im”<sup>27</sup> [podkreślenie moje], a zatem również dominacji klasowej i rasowej, choć badaczka kładzie nacisk na podrzędność pozycji kobiet w świecie patriarchalnym. Koncentrując się na relacji między represyjną władzą a podporządkowanymi jej i marginalizowanymi jednostkami oraz domagając się uznania faktu, że to konkretne doświadczenia (genderowe, rasowe, klasowe itp.) nadają kształt indywidualnemu rozumieniu zjawisk społeczno-kulturowych, teoria ta odrzuca wszelkie roszczenia do uniwersalnej prawdy. Można zatem przyjąć, że z punktu widzenia „teorii stanowiska” w relacji do euroamerykańskiego „uniwersalnego” języka władzy pozycja czarnych mężczyzn i czarnych kobiet jest identyczna, są to bowiem pozycje podporządkowania i zmarginalizowania. Inaczej tę kwestię postrzegają badaczki bezpośrednio związane z czarną odmianą feminizmu, zwaną „kobietyzmem” (*womanism*)<sup>28</sup> (omawianym bardziej szczegółowo w rozdziale poświęconym czarnemu feminizmowi), o którym Regina E. Spellers pisze:

Kobietyzm stanowi przykład samodzielnego określenia przez czarne kobiety swojego punktu usytuowania (...) Posługiwanie się nim [tj. terminem „kobietyzm”] pozwala wypracować słownictwo służące do klasyfikowania czarnych feministek (...), które jawnie artykułują własne prawo do samookreślenia oraz do nazywania i snucia refleksji na temat zakresu i charakteru swoich doświadczeń z własnej perspektywy<sup>29</sup>.

Natomiast „teoria usytuowanej wiedzy” wysuwa tezę, że choć można znaleźć „powody, by wierzyć, że z dołu widać lepiej”<sup>30</sup>, „ogład ludzi podporządkowanych” również nie jest „niewinny”<sup>31</sup>, i co ogromnie ważne, ich „stanowiska” wchodzą w relacje nie tylko z językiem władzy, ale także

<sup>27</sup> N. Hartsock, op. cit., s. 158.

<sup>28</sup> Termin *womanism* został spolszczony jako „kobietyzm” w książce K. Andrzejczaka *Długa czarna pieśń*.

<sup>29</sup> R. E. Spellers, *A Kink Factor: A Womanist Discourse Analysis of African American Mother/Daughter Perspectives on Negotiating Black Hair/Body Politics*, [w:] *Understanding African...*, s. 224.

<sup>30</sup> D. J. Haraway, op. cit., s. 190.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 191.

ze sobą nawzajem, prowadząc również pomiędzy sobą różne gry o wpływ i dominację. Oznacza to, że z punktu widzenia Haraway jedna wspólna pozycja genderowa czy rasowa jest po prostu fikcją, należy bowiem dostrzec wzajemne relacje władzy i podległości wśród samych pozycji marginalizowanych, ale nie po to, by je antagonizować, lecz wręcz przeciwnie – w celu tworzenia „sieci związków zwanych solidarnością w polityce i wspólnymi rozmowami w obszarze epistemologii”<sup>32</sup>, które stwarzają „nadzieję na transformację systemów wiedzy i sposobów postrzegania”<sup>33</sup>. Skoro „jedynie stronnicza perspektywa stanowi obietnicę obiektywnego spojrzenia”<sup>34</sup>, należy różne stronnicze perspektywy łączyć ze sobą, żeby obietnica ta mogła zostać zrealizowana. W koncepcji Haraway obiektywizm może zostać osiągnięty nie poprzez akt transcendencji, czyli usytuowanie się na zewnątrz obserwowanego systemu i odgrywanie w stosunku do całego wszechświata roli Boga, ale w wyniku uruchomienia dialogu i wspólnego zaangażowania głosów jednostkowych, częstokroć słabo słyszalnych i onieśmiałonych wskutek bycia na marginesie w stosunku do dominującego „uniwersalizmu”, jednak zyskujących na sile w momencie, gdy wspólnie wygenerują „pozycję podmiotu kolektywnego”<sup>35</sup>. A zatem „teoria usytuowanej wiedzy”, poprzez przyjęcie założenia, że ważne cele natury polityczno-społecznej osiągnąć można jedynie poprzez łączenie ze sobą różnorodnych partykularnych punktów widzenia i dążeń, stawia sobie za cel słuzenie zbiorowości, a nie interesowi wyodrębnionych z niej jednostek. Chodzi tu o wytworzenie dynamicznego, opartego na negocjacjach związku między pozycjami, czy to w obrębie feminizmu, czy wewnątrz zbiorowości afroamerykańskiej, który można by określić roboczym mianem spornej jedności głosów z „dzikiej strefy”.

Elsa Barkley Brown wykorzystuje spostrzeżenia Haraway, by pełniej pokazać, że klasa i rasa są istotnymi kategoriami kształtującymi życie kobiet. Badaczka podkreśla, że zajmowanie się tą kwestią wymaga dostrzeżenia „nie tylko różnic, ale także relacyjnej natury tych różnic”, bowiem „kobiety z klasy średniej prowadzą swój rodzaj życia w takim a nie innym kształcie, ponieważ kobiety z klasy robotniczej prowadzą swój. Kobiety białe i kolorowe nie tylko wiodą inne życie, ale białe kobiety wiodą swoje życie w dużym stopniu dlatego, że kobiety kolorowe wiodą swój rodzaj

---

32 Ibidem.

33 Ibidem, s. 191-192.

34 Ibidem, s. 190.

35 Ibidem, s. 196.

życia”<sup>36</sup>. Przesuwając akcent na kwestie wewnętrzne dotyczące wzajemnego usytuowania stanowisk afroamerykańskich, można by dodać do wyводу Brown, że życie czarnych kobiet pozostaje w ścisłej zależności od życia czarnych mężczyzn, życie jednostek pozostaje w relacji do życia zbiorowości, a doświadczenia czarnych lesbijek modelowane są przez doświadczenia heteroseksualnych Afroamerykanek. Takich wzajemnych „intymnych” związków między partykularnymi stanowiskami dałoby się wyliczyć bardzo wiele. Nie chodzi tu jednak o stworzenie jakiejś kompletnej listy czy wyczerpanie tematu, ale o wskazanie, jak ważne jest badanie wszelkich współzależności z dyskursem dominującym oraz wzajemnych relacji wśród głosów zmarginalizowanych i wywodzących się z obszaru wymuszonego milczenia.

Zgodnie z implikacjami wynikającymi z „teorii usytuowanej wiedzy” Haraway, książka ta stara się badać poezję Sanchez, Giovanni i Lorde równoległe jako twórczość będącą ekspresją doświadczenia grupowego czarnych kobiet w Stanach Zjednoczonych od końca lat sześćdziesiątych XX wieku do chwili obecnej, ale też jako dorobek i dzieło konkretnych jednostek z ich biografią i bardzo indywidualnym usytuowaniem w przestrzeni języka i dominujących ideologii. Z tej właśnie przyczyny ich twórczość omawiana jest oddzielnie w osobnych obszernych częściach, a jednocześnie postrzegana jest z punktu widzenia interakcji trzech, jak się wydaje, najistotniejszych dla poetek z pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki, czynników: zaangażowania w sprawę czarnej rewolucji, wynikających z niego możliwości (lub ich braku) eksploracji przestrzeni prywatności (zarówno własnej, jak i innych Afroamerykanek) oraz budowania i wyrażania indywidualnej i grupowej świadomości feministycznej. Z oglądu tego widać wyraźnie, że „zanurzenie” w ideologii rasowych i genderowych radykalnych ruchów wolnościowych oraz związanych z nimi koncepcjach sztuki i literatury we wczesnym okresie twórczości, zdecydowanie wpływało na późniejsze wybory tematyczne i artystyczne omawianych tu poetek. Jednocześnie cały ich dorobek stanowi świadectwo niemieszczania się w ramach zakreślonych w teorii i utrwalonych w praktyce przez oba ruchy.

Niezbędnym kontekstem dla badania dynamicznej interakcji między wątkami rewolucyjnymi, prywatnymi i feministycznymi w całym ich dorobku jest, po pierwsze, dokładne rozpoznanie teorii Czarnej Este-

<sup>36</sup> E. B. Brown, *What Has Happened Here: The Politics of Difference in Women's History and Feminist Politics*, [w:] *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, red. L. Nicholson, Routledge: New York 1997, s. 275.

tyki, wyznaczającej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku tematyczne, językowe i formalne cechy wszelkiej prawdziwej „czarnej” twórczości, a po drugie, przedstawienie zjawiska czarnego feminizmu, rozwijającego się równoległe do twórczości kobiet tego pokolenia artystycznego w trzech kolejnych dekadach. Dlatego rozdział poświęcający szczegółowe omówienie twórczości Sanchez, Giovanni i Lorde pod kątem określonej w temacie tej pracy problematyki dotyczą zdefiniowanych przez Czarną Estetykę ram „czarnego dyskursu” oraz charakteru ideologii czarnego feminizmu / kobietyzmu jako zjawiska stojącego w opozycji zarówno w stosunku do maskulinistycznie zorientowanego Ruchu Czarnej Sztuki, jak i w niejawnym sposób rasistowskiego Ruchu Wyzwolenia Kobiet. Pokazują one, w jakim stopniu Afroamerykanki mogły budować własną rasowo-genderową tożsamość i realizować swój potencjał w obrębie obu silnych struktur, a w jakim zetknęły się w tych obszarach z innymi odmianami dyskryminacji, konsekwentnie sytuującymi je w językowej „dzikiej strefie”, a jednocześnie paradoksalnie sprzyjającymi pracy nad samookreśleniem w całej ich twórczości.

Podkreślenia na koniec wymaga, że kategoria „dzikiej strefy” zastosowana w odniesieniu do konkretnych grup, niegdyś w oczywisty sposób marginalizowanych na wielu poziomach (tj. Afroamerykanów i kobiet, jak również mniejszości seksualnych), nie stanowi tworu stałego, lecz od lat sześćdziesiątych XX wieku podlegała dynamicznym i bezprecedensowym przekształceniom. Zmiany te polegały na coraz wyraźniejszej obecności ich głosów w przestrzeni publicznej, a zatem na stopniowym wychodzeniu z „dzikiej strefy”. Należy z tego wysnuć wniosek, że obszary wykluczenia w dyskursie amerykańskim nie są historycznie niezmiennie, a grupom „skazanym na milczenie” w danym okresie historycznym udaje się prędzej czy później wywalczyć sobie prawo do bycia słuchanymi, gdy mówią własnymi „dialektami”, które zostają w pewnym stopniu przez ten dyskurs przyswojone. Dzięki temu dokonuje się rozszerzenie „języka” o werbalizację doświadczeń wcześniej niereprezentowanych lub reprezentowanych w sposób fałszywy bądź niepełny.

Ignorowane, tłumione i stygmatyzowane w latach sześćdziesiątych jako radykalne i wywrotowe, głosy czarnego nacjonalizmu oraz głosy białych i czarnych feministek przedarły się w końcu na forum publiczne, a wyrażane przez nie treści kulturowe, społeczne i polityczne od lat dziewięćdziesiątych rzadko kiedy były wprost kwestionowane, przynajmniej w przestrzeni akademickiej i medialnej. Od czasu debiutu omawianych tu poetek stosunki rasowe, genderowe i społeczno-polityczne bezdy-

skusyjnie zmieniły się w Stanach Zjednoczonych w sposób istotny na lepsze. Nie powinno umknąć naszej uwadze, że poezja oraz działalność Sanchez, Giovanni i Lorde miały niebagatelny wkład w zaistnienie takich pozytywnych zmian, polegających na tym, że przynajmniej część grup, jeszcze nie tak dawno całkowicie pozbawionych dostępu do dyskursu, została ostatecznie dopuszczona do głosu i usłyszana. Oznacza to również przyczynienie się przez nie do stworzenia warunków i podstaw do wyrażania swoich prawd i postulatów przez inne grupy i jednostki, ciągle w mniejszym lub większym stopniu zamknięte w dyskursywnej „dzikiej strefie” (np. mniejszości seksualne, radykalni ekolodzy, ofiary militarnej i gospodarczej agresji oraz medialnej manipulacji w różnych częściach świata). Można wobec tego mówić o ich trwałym wkładzie w naruszenie solipsystycznego paradygmatu, a co za tym idzie – w pluralizację języka komunikacji publicznej w Stanach Zjednoczonych.

# ROZDZIAŁ I





# RAMY DISKURSU AFROAMERYKAŃSKIEGO – CZARNA ESTETYKA

Ruch Czarnej Sztuki (Black Arts Movement) od momentu swojego zaistnienia w 1965 roku miał charakter wybitnie konfrontacyjny. Jeden z jego najzagorzalszych rzeczników, krytyk i poeta Larry Neal, wyraził wprost przekonanie o politycznym i kulturowym potencjale nowych działań artystycznych:

Czarna Sztuka jest estetyczną i duchową siostrą koncepcji Czarnej Siły. Jako taka ucieleśnia ona sztukę, która przemawia bezpośrednio do potrzeb i aspiracji czarnej Ameryki. Aby wykonać to zadanie, Black Arts Movement domaga się radykalnych zmian w estetyce kultury zachodniej<sup>1</sup>.

W świetle mowy Carmichaela, utożsamiającego „Czarną Siłę” z braniem spraw w swoje ręce<sup>2</sup>, w odniesieniu do poezji oznacza to przede wszystkim dwie rzeczy: powołanie do życia własnych, niezależnych od już istniejących, instytucji życia literackiego; oraz wypracowanie odrębnej estetyki, czy szerzej – odrębnej koncepcji sztuki, określającej jej źródła, naturę i cele oraz rolę społeczną Czarnego Poety. Metaforycznie

---

<sup>1</sup> L. Neal, *The Black Arts Movement*, [w:] *The Black Aesthetic*, red. A. Gayle, Jr., Doubleday & Company: Garden City, New York 1971, s. 272.

<sup>2</sup> Przywódca SNCC – Stokely Carmichael, w płomiennej mowie rzucił hasło „Czarnej Siły” (Black Power), którą wyraźnie utożsamia z „czarną władzą”, dając początek nowemu, radykalnemu etapowi walki o równość rasową. Powiedział między innymi: „Nie bójcie się. Nie wstyďte się. Chcemy czarnej siły. Chcemy czarnej siły. Chcemy czarnej siły. Chcemy czarnej siły. Chcemy czarnej siły. Tak jest. Tego chcemy: czarnej siły. I nie mamy się czego wstydzić. Byliśmy tu i prosiliśmy prezydenta, prosiliśmy rząd federalny. Tylko to robiliśmy: prosiliśmy i prosiliśmy. Czas, abyśmy powstali i wzięli sprawy w swoje ręce”, cyt. za: L. G. Collins i M. N. Crawford, *Introduction: Power to the People! The Art of Black Power*, [w:] *New Thoughts on the Black Arts Movement*, red. L. G. Collins i M. N. Crawford, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 2006, s. 3.

rzecz ujmując, można powiedzieć, że chodziło tu o artystyczną deklarację niepodległości.

Od połowy lat sześćdziesiątych pojawia się w obrębie życia literackiego sporo inicjatyw, mających na celu promowanie nowej czarnej twórczości, ale także odbudowywanie – np. poprzez publikowanie ważnych pozycji z przeszłości – afroamerykańskiej tradycji literackiej i intelektualnej. W zakresie promowania nowej rewolucyjnej poezji prym wiodą powstałe wtedy wydawnictwa, takie jak Broadside Press, Third World Press, Third Press, Jihad Publications i Johnson Publishing Company. Spośród periodyków ważnych z punktu widzenia upowszechniania ideologii, stymulowania dyskusji i informowania o działaniach artystycznych w obrębie Black Arts Movement wymienić należy: „Negro Digest / Black World”, „The Journal of Black Poetry”, „Liberator”, „Freedomways” czy „Black American Literature Forum”. Stwarzają one okazję do wypowiedzi aktywnym uczestnikom ruchu oraz krytykom ich działań. Warto przy tym zaznaczyć, że wydawnictwa te i periodyki pojawiły się w różnych miejscach kraju – Nowym Jorku, Detroit, Chicago, San Francisco, Newark, co pokazuje wyraźnie, że Black Arts Movement miał zasięg ogólnokrajowy, a nie lokalny, jak Harlem Renaissance w latach dwudziestych XX wieku – jego charakter i zasięg zostały drobiazgowo opisane na niemal czterystu gęsto zadrukowanych stronach przez Jamesa Edwarda Smethursta w książce *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*. Niezbędne jest jednak wspomnieć, że wiele czołowych postaci ruchu wybierało większe i silniejsze pod względem finansowym i marketingowym wydawnictwa „białe”, które szybko zwietrzyły rynkowy potencjał czarnej zbuntowanej literatury. Na ironię zakrawa fakt, że najbardziej reprezentatywna antologia czarnej literatury rewolucyjnej *Black Fire* (1968), najbardziej radykalny tom poetycki Amiri Baraki *Black Magic Poetry 1961-1967* (1969)<sup>3</sup> oraz wczesne „bezkompromisowe” tomiki Nikki Giovanni ukazały się poza afroamerykańskim obiegiem wydawniczym.

Nie ma tu miejsca ani rzeczywistej potrzeby przedstawiania dokładnej charakterystyki życia literackiego i wszelkich innych inicjatyw kulturotwórczych związanych z Ruchem Czarnej Sztuki. Uwagę raczej należy skierować na koncepcję Czarnej Estetyki i opisać ją w miarę możliwości

<sup>3</sup> Tom Amiri Baraki (właśc. LeRoi Jonesa) *Black Magic Poetry 1961-1967* ukazał się jeszcze pod nazwiskiem LeRoi Jones. W przypisach i bibliografii podaje nazwisko widniejące na okładce książki (Jones lub Baraka), z której pochodzi cytowany fragment.

szczegółowo, gdyż stanowi ona punkt wyjścia, a zarazem punkt odniesienia twórczości poetyckiej Giovanni, Sanchez i Lorde.

Hoyt W. Fuller rozpoczyna swój tekst „Towards a Black Aesthetic” od następującej tezy:

Czarna rewolta jest tak samo wyraźna w literaturze, jak na ulicach i jeśli nie uderzyła jeszcze w Literacki Establishment, to sama natura tej rewolty jest tego powodem. Zerwanie czarnych pisarzy-rewolucjonistów z „literackim mainstreamem” jest, być może z konieczności, czystsze i bardziej zdecydowane niż bardziej hałaśliwe i dramatyczne wyjście czarnych radykałów z tradycyjnych struktur politycznych i instytucjonalnych. (...) Czarni pisarze-rewolucjoniści porzucili stare „pewniki”, poszli w nowym, nierozpoznanym jeszcze kierunku. Rozpoczęli podróż ku czarnej estetyce<sup>4</sup>.

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych zdecydowana większość aktywnych uczestników afroamerykańskiej rewolucji kulturowej i artystycznej – tutaj zawężona do poetów młodej generacji oraz ich kolegów krytyków – w swoich wystąpieniach teoretyczno-programowych i praktyce poetyckiej, kładła nacisk na prymat zawartości ideologicznej nad estetyczną doskonałością poezji. Podobnie jak inne formy działalności artystycznej – muzyka, teatr, taniec i malarstwo – poezja miała być przede wszystkim wyrazicielką nowej „czarnej tożsamości”, świadectwem wyswobodzenia się świadomości afroamerykańskiej z krępujących ją więzów dyskryminującego ją i z gruntu jej obcego głównego nurtu „białej” rasistowskiej kultury oraz, co równie istotne, narzędziem walki o pełne równouprawnienie w sferach wolności politycznej, ekonomicznej, społecznej i kulturowej.

Oznaczało to ogromną wiarę w skuteczność poezji jako środka służącego zarówno burzeniu starego systemu, opartego na sztywnej hierarchii, w której „czarne” zawsze musiało oznaczać „gorsze”, jak i budowaniu nowego porządku, w którym kultura afroamerykańska – wraz ze swoją poezją – mogłaby funkcjonować całkowicie niezależnie od tradycji oraz codziennej praktyki społecznej „powszechnie przyjętych”, zadekretowanych norm i wartości. Twórcy czarnej sztuki lat sześćdziesiątych nie dążą do wywalczenia sobie miejsca w kulturze wysokiej poprzez wykazanie się umiejętnością tworzenia dzieł charakteryzujących się artystyczną doskonałością oraz uniwersalnością przesłania. Wręcz przeciwnie, w praktyce

<sup>4</sup> H. W. Fuller, *Introduction: Towards a Black Aesthetic*, [w:] *The Black Aesthetic...*, s. 7.

kwestionują obie te normy jako właściwy probierz wartościowania czarnej poezji, uznając, jak się wydaje, że uniwersalizm i nadmierne uwypuklenie formy stanowią wyraz zdystansowanej postawy wobec spraw życia oraz społecznego zaangażowania twórcy i jego dzieła. Zamiast tego czarni artyści postulują prymat treści nad formą, akcentując w ten sposób przekonanie, że poezja nie jest celem samym w sobie.

Wiąże się to z zaakcentowaniem w manifestach programowych i krytyce literackiej spod znaku Czarnej Estetyki czterech sfer, w obrębie których dokonuje się pełna emancypacja afroamerykańskiej literatury: 1) obszaru estetyki Zachodu, która domaga się pilnego przemyślenia i przewartościowania przez czarnych twórców; 2) sfery dotyczącej publicznego funkcjonowania i społecznej roli sztuki; 3) charakteru ról, jakie pełni w zbiorowości pisarz; oraz 4) sfery powiązań czarnej poezji z czarną muzyką i czarnym językiem, określanym najczęściej mianem „czarnej mowy”. Właśnie tym czterem zagadnieniom zostaną poświęcone rozważania zawarte w niniejszym rozdziale. Za ich podstawę przyjęto teksty teoretyczne składające się na część krytyczną antologii *Black Fire* (1968) pod redakcją Amiri Baraki i Larry Neala, teksty z tomu *The Black Aesthetic* (1971) pod redakcją Addisona Gayle’a, obszerny wstęp krytyczny Stephena Hendersona, otwierający antologię *Understanding the New Black Poetry* (1973) oraz kilka innych esejów autorstwa aktywnych uczestników Ruchu Czarnej Sztuki.

Addison Gayle rozpoczyna swój esej krytyczny „Cultural Strangulation: Black Literature and the White Aesthetic” od przywołania dwóch opiniotwórczych recenzji antologii nowej czarnej literatury i krytyki *Black Fire*<sup>5</sup>. Jeśli przyjąć zdanie wyrażone przez recenzentów wysokonakładowych tygodników literackich – takich jak „The Saturday Review” i „The New York Review of Books” – za charakterystyczne dla większości białej krytyki, widać wyraźnie jej fundamentalną niechęć do procesów mających miejsce w obrębie literatury afroamerykańskiej pod koniec lat sześćdziesiątych. Gayle odczytuje główną tezę białych krytyków jako całkowite zakwestionowanie możliwości istnienia takiego zjawiska jak „czarna estetyka”, skoro według nich nie ma czegoś takiego jak „biała estetyka”. W ich głębokim przekonaniu, kontynuuje badacz, można mówić jedynie o uniwersalnej estetyce, która z jednej strony określa ideały piękna w sztuce, a z drugiej ocenia tę sztukę na podstawie stopnia,

<sup>5</sup> A. Gayle, Jr., *Cultural Strangulation: Black Literature and the White Aesthetic*, [w:] *The Black Aesthetic...*, s. 39.

w jakim ta do owego ideału się zbliżyła. Podporządkowanie się jej zasadom stanowi powinność każdego pisarza, bez względu na kolor skóry.

Jest to kwestia szczególnie ważna w targanej konfliktami rasowymi Ameryce tego okresu. Według Gayle’a obrona idei uniwersalnej estetyki jest równoznaczna z obroną idei jednej Ameryki, w której ludzie różnych ras mają wspólne dziedzictwo kulturowe, a takie twierdzenie – zdaniem autora eseju – jest nie do utrzymania. Argumenty i przykłady pojawiające się w tekście Gayle’a mocno akcentują jego przekonanie, że domaganie się przez białych krytyków uznania uniwersalności amerykańskiej kultury dominującej w imię odzwierciedlenia całości rzeczywistości w sposób obiektywny i niestronniczy, jedynie maskuje ich silne przywiązanie do przekonań niepodzielnie panujących wśród należących do uprzywilejowanej białej grupy strażników publicznego dyskursu. Jak podkreśla Craig Werner, członkowie tej grupy, „typowo nieświadomi niewyraźnych założeń swojego zachowania (...), postępują tak, jakby działając we własnym interesie, służyli ogólnemu dobru”<sup>6</sup>. Przeciwno regulującym twórczość artystyczną estetycznym prawom uniwersalnym Zachodu występuje także George Kent. Jak pamiętamy, badacz ten, odrzucając je, proponuje wprowadzenie w ich miejsce „uprawnionego uniwersalizmu”<sup>7</sup>, który jest zakorzeniony w doświadczeniu twórcy oraz świadomy swoich własnych ograniczeń, a zatem nie aspiruje do formułowania tez o charakterze powszechników. Warto przy tym pamiętać, że „uniwersalne” ujęcia historii literatury amerykańskiej bez wyjątku marginalizowały bądź całkowicie pomijały milczeniem twórczość mniejszości etnicznych, w tym Afroamerykanów, skazując ją na kulturową niewidzialność, a co za tym idzie – nieobecność w obrębie dyskursu. Jako przykłady stanowiące ze względów chronologicznych właściwy kontekst dla twórczości okresu Czarnej Estetyki wystarczy wymienić takie klasyczne i intelektualnie głębokie, a zarazem standardowe, ujęcia problematyki literatury amerykańskiej, jak: *The American Novel and Its Tradition* Richarda Chase’a, *The American Adam* R. W. B. Lewisa, *The Continuity of American Poetry* Roya Harveya Pearce’a, *The Machine in the Garden* Leo Marxa oraz *The American Quest for a Supreme Fiction* Jamesa E. Millera. W pracach tych twórczość mniejszości etnicznych stanowi białą plamę.

Broniąc swojej tezy o białej estetyce represjonującej afroamerykańskich pisarzy i skazującej ich na nieistnienie, Gayle wskazuje w sposób skrótowy, lecz z ogromnym zaangażowaniem, na jej rodowód w pismach

<sup>6</sup> C. Werner, op. cit., s. 62.

<sup>7</sup> G. Kent, op. cit., s. 112.

Platona, których ogólne tezy dotyczące estetyki doczekały się w anglosaskim kręgu kulturowym rozwinięcia w średniowieczu w sztuce i filozofii chrześcijańskiej, a w renesansie między innymi w dramatach Szekspira<sup>8</sup>. Według tej tradycji, utrzymuje badacz, opozycji białe–czarne przypisano znaki wartości. Zamiast traktować je komplementarnie, przeciwstawiono je sobie według wzoru: dobre–złe i piękne–brzydkie. Nie powinniśmy przy tym traktować też rzecznika Czarnej Estetyki jako uproszczonych i stronnicych – wiele lat później identyczną myśl znajdziemy w programowym tekście afroamerykańskiej krytyki postrukturalistycznej „Criticism in the Jungle” autorstwa Henry Louisa Gatesa, który pisze: „Etnocentryzm i «logocentryzm» są głęboko ze sobą powiązane w Zachodnim dyskursie sięgającym wstecz do *Faidrosa* Platona, gdzie znajdziemy jedno z najwcześniejszych przedstawień czerni jako nieobecności, jako figury oznaczającej negację”<sup>9</sup>. Zatem nigdzie w sposób wyczerpujący nieskodyfikowana, ale usankcjonowana siłą wielowiekowej tradycji i praktyki twórczej, biała estetyka zawsze będzie probierzem skazującym czarnego artystę na banicję, sytuującym go poza symbolicznym obszarem piękna, mądrości, dobra i prawdy. Naznaczony czernią *ex definitione* nie ma do nich dostępu.

W wystąpieniach programowych krytyków identyfikujących się z projektem Czarnej Estetyki oraz samych twórców niejednokrotnie dochodzi do głosu żądanie uwolnienia się od wpływu obcej i w dodatku wrogiej tradycji. W ich przekonaniu czarny pisarz powinien świadomie przestać być niewolnikiem systemu unieważniającego jego dążenie do autoekspresji, nie dać się „schwycić w definicje innych ludzi”, nie poddać się „historycznej praktyce kłaniania się obcym bogom”<sup>10</sup>.

Z punktu widzenia rzeczników Czarnej Estetyki, biała estetyka, będąca teoretycznym uzasadnieniem sztuki wysokiej, to wytwór pozbawiony energii życiowej, odcięty od rytmu współczesności, zamknięty we własnym solipsystycznym świecie, to „suchy zlepek martwych idei wywodzących się z martwych społeczeństw”<sup>11</sup>. Diagnoza martwicy trawiącej białą literaturę i sztukę, wywodzącą się z wielowiekowej tradycji wytwarzania artefaktów, odnosi się przy tym zarówno do charaktery-

<sup>8</sup> A. Gayle, Jr., op. cit., s. 40-42.

<sup>9</sup> H. L. Gates, Jr., *Criticism in the Jungle*, [w:] *Black Literature and Literary Theory*, red. H. L. Gates, Jr., Methuen: New York and London, s. 7.

<sup>10</sup> A. Gayle, Jr., op. cit., s. 46.

<sup>11</sup> L. Neal, *Any Day Now: Black Art and Black Liberation*, „Ebony”, Vol. XXIV, No. 10 (August 1969), s. 54.



stycznej dla białej estetyki rewerencji w stosunku do sztuki należącej do głębokiej przeszłości, jak też do współczesnych wprowadzie teorii i praktyk literackich, jednakże również trawionych tą chorobą. Postrzeganie białej kultury jako zapatrzonej w „złoty wiek” z przeszłości, w wyniku czego jest ona jałowa i dotknięta stagnacją, było wśród radykałów czarnej sztuki szeroko rozpowszechnione. Max Roach, jeden z oddanych sprawie muzyków jazzowych, ujął tę kwestię w następujący sposób: „mówią, że najwięksi to Szekspir, Bach i Michał Anioł. Zatrzymują się na wiekach XV, XVI, XVII i XVIII i tylko od czasu do czasu ktoś [bardziej współczesny] zdoła się wślizgnąć [do grona wielkich nazwisk]”<sup>12</sup>. W rezultacie religijnego kultu, jakim otoczone są w obrębie białej kultury wybitne dzieła przeszłości, a także stawiania doskonałych artefaktów ponad samym procesem twórczym, rzeczy ponad działaniem artystycznym, została zerwana więź między artystą a żyjącą w rzeczywistym świecie tu i teraz publicznością. Dlatego, patrząc na sytuację białej kultury z tego punktu widzenia, trudno całkowicie odmówić racji Amiri Barace, gdy ten stwierdza, że „biały człowiek nie jest człowiekiem kultury. Nie zna on ani Jamesa Browna, ani Johna Coltrane’a”<sup>13</sup> – dwóch czołowych przedstawicieli żywej czarnej sztuki.

W innym eseju ze zbioru *Raise Race Rays Raze*, zatytułowanym „Poetry and Karma”, Baraka – przyjmując założenie, że sztuka zawsze odzwierciedla stan duchowy i kondycję społeczeństwa, w którym działa twórca – załatwia porachunki ze swoją „białą” przeszłością, kiedy był ważną postacią bitnikowskiej sceny literackiej, a przy okazji rozprawia się z białą poezją współczesną jako taką:

Biała poezja jest jak biała muzyka (...). To śmierć, za którą tęskni się w sposób bardziej subtelny lub bardziej otwarty. To czarna skrzyznka Creeleya, Olsona przywracanie do życia umarłych, pokrzykiwania Ginsberga na swoich własnych współplemieńców czy inne odrażające zjawiska pokryte całkowicie srebrno-rubinowym śmieciem artefaktów, obrazów, manier i idei (...)<sup>14</sup>.

Według propagatorów idei Czarnej Estetyki sztuka umiera, gdy zostaje zamknięta w pancerzu zbyt skostniałych i zdyscyplinowa-

<sup>12</sup> C. A. Parks, *Self-Determination and the Black Aesthetic: The Interview With Max Roach*, „Black World”, Vol. XXIII, No. 1 (November 1973), s. 69.

<sup>13</sup> I. A. Baraka (LeRoi Jones), *Raise Race Rays Raze: Essays Since 1965*, Random House: New York 1969, s. 80. Baraka kontynuuje to wyliczenie w formie równoważnika zdania.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 23.

nych form, dyktujących strukturę dzieła i programujących jego sposób oddziaływania na odbiorcę. Trzymanie się istniejących lub preparowanie nowych wzorców tworzenia, zależność od „spajających dzieło czynników unifikujących”<sup>15</sup>, takich jak fabuła czy temat przewodni, maksymalna kontrola artysty nad dziełem, pozbawiają je spontanicznej energii i skazują na emocjonalną sterylność w kontakcie z odbiorcą. W eseju otwierającym antologię nowej literatury afroamerykańskiej *Black Fire*, James T. Stewart zauważa wprawdzie, że we współczesnej sztuce amerykańskiej panuje ogólna tendencja do uwalniania się od spetryfikowanych form – dla przykładu wymienia teatralne happeningi, rosnącą rolę aleatoryki w muzyce czy techniki kompozycji przypadkowej w malarstwie i literaturze – ale podkreśla przy tym, że wszelkie nurty posługujące się improwizacją i akcentujące w sztuce ulotność i nietrwałość pozostają pod wpływem tradycji artystycznej Wschodu (w tej kategorii mieści się również Afryka). Przedstawiona w tym eseju diagnoza Stewarta stanowi bardzo charakterystyczny przykład myślenia o sztuce wśród rzeczników Czarnej Estetyki. Powszechnie przyjmują oni za pewnik, że jakakolwiek witalność obecna w białych przedsięwzięciach artystycznych jest wynikiem zapożyczeń, by nie powiedzieć: kradzieży, z nieeuropejskich tradycji. Jeśli tak się rzeczy mają, naśladowanie białych wzorców i usiłowanie sprostania białym normom i regułom przez pisarzy afroamerykańskich nie ma żadnego sensu, dlatego zwracając się do czarnych twórców i krytyków, Stewart stawia przed nimi pilne zadanie: „musimy wyzwolić nasze umysły od Zachodnich standardów i wartości”<sup>16</sup>.

Zerwania z białą kulturą, wraz z jej rozumieniem sztuki, domaga się z całą mocą również Larry Neal:

Będziemy musieli zmienić nasze koncepcje dotyczące tego, czym jest sztuka, jakich „działań” możemy po niej oczekiwać. Martwe formy, których uczy się większość pisarzy w szkołach białego człowieka muszą zostać zniszczone lub co najmniej radykalnie zmienione. Więcej nauczymy się o tym, czym jest poezja, słuchając kadencji w mowach Malcolma, niż z poetyk Zachodu. Zapytaj siebie: czy sły-  
szaleś kiedykolwiek, by murzyński poeta tak śpiewał? Oczywiście, że

<sup>15</sup> J. T. Stewart, *The Development of the Black Revolutionary Artist*, [w:] *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, red. LeRoi Jones i L. Neal, William Morrow: New York 1968, s. 5.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 10.



nie, bo byliśmy przywiązani do tekstów, jak większość białych poetów<sup>17</sup>.

Wspominając o tym niezwykle ważnym aspekcie refleksji nad istotą sztuki i działań artystycznych, dokonywanej przez propagatorów Czarnej Estetyki, nie można zapominać, że już w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych w eseju „Hunting is Not Those Heads on the Wall”<sup>18</sup>, Amiri Baraka (wtedy jeszcze piszący i działający pod nazwiskiem LeRoi Jones) postulował konieczność odejścia od traktowania sztuki jako produkcji artefaktów i trofeów. W swojej koncepcji „art-ing”, kładącej nacisk na proces i działanie, a odrzucającej reifikację dzieła, Baraka mówi o ambicji dążenia do przywołania w dziele literackim energii duchowej, esencjonalnie zrośniętej z niezachodnim czarnym doświadczeniem. Taka sztuka, będąca emanacją dynamicznej myśli, sytuje się siłą rozpędu po stronie żywej rzeczywistości, a nie po stronie skostniałych i martwych form „dekoracyjnych”.

Jednak koncepcja ta nie powinna być bezkrytycznie przyjmowana jako całkowicie nowa i oryginalna. Mamy tu raczej do czynienia z zaakcentowaniem czarnego doświadczenia, podczas gdy sama myśl jest adaptacją tendencji silnie już w poezji amerykańskiej zaznaczonych. Trzeba bowiem pamiętać, że to od Williama Carlosa Williamsa nauczył się Baraka, co sam podkreśla, „w jaki sposób pisać tak, jak mówię, zamiast tak, jak wydaje mi się, że wiersz powinien być napisany”<sup>19</sup>. Takie otwarcie się na rytm języka codziennego użytku dobrze harmonizowało też z przejęciem od Creeleya i Olsona projektywistycznego podejścia do pisania poezji. Podobnie jak mistrzowie spod znaku Black Mountain, Baraka również odrzuca pojmowanie pisania poezji jako wytwarzania skończonych produktów, doskonałych i zamkniętych artefaktów, a akcentuje sam akt tworzenia, polegający na podążaniu za rytmem samego wiersza. W efekcie kształt końcowy utworu, jego forma, wyłania się w sposób spontaniczny w procesie pisania, wynika poniekąd z poruszanego w nim tematu. Jak podsumowuje projektywistyczne podejście Joanna Durczak, „celem tworzenia nie jest więc linearne potraktowanie tematu w sposób zdeterminowany logiką i wymogiem budowania sensu ani gramatycz-

<sup>17</sup> L. Neal, *And Shine Swam On*, [w:] *Black Fire...*, s. 653.

<sup>18</sup> LeRoi Jones, *Hunting is Not Those Heads on the Wall*, [w:] idem, *Home: Social Essays*, William Morrow: New York 1966, s. 173-178.

<sup>19</sup> LeRoi Jones, cyt. za: W. Sollors, *Amiri Baraka / LeRoi Jones: the Quest for a „Populist Modernism”*, Columbia University Press: New York 1978, s. 38.

nymi regułami wiążącymi język, lecz ciągły ruch naprzód drogą wiernej rejestracji jednego spostrzeżenia za drugim, myśli za myślą, impulsu za impulsem, wbrew tyranii językowych i myślowych nawyków<sup>20</sup>. Zatem pisanie poezji ma nie tylko w przypadku Baraki, ale również Olsona i Creeleya, w dużej mierze charakter improwizacyjny i pod tym względem przypomina twórczość muzyków jazzowych, szczególnie takich jak Ornette Coleman i Cecil Taylor, których intuicyjne podejście do materii dźwiękowej stanowi bliską analogię do projektywistycznej idei kompozycji „metodą pola”.

Tak zdecydowane, by nie powiedzieć agresywne, zwrócenie się przeciwko białym literackim koncepcjom i normom, oznaczało równoczesne odcięcie się od sposobu postrzegania literatury afroamerykańskiej i siebie jako pisarzy przez pokolenie wcześniejsze, którego reprezentantami byli rzecznicy „poetyki integracyjnej”, tacy jak Richard Wright i krytyk Arthur P. Davis. Z tego punktu widzenia widać bardzo wyraźnie, że koncepcja Czarnej Estetyki to nie tylko forma rebelii przeciw krępującym czarnego twórcę więzom białej kultury i poetyki, ale także wyraźny sygnał pokoleniowej zmiany warty. Mamy tu bowiem do czynienia z motywowanym ideologicznie ruchem młodych pisarzy i krytyków, którzy odrzucają przekonania swoich artystycznych i intelektualnych poprzedników, zastępując ich koncepcje własnymi. Najistotniejszym elementem tego procesu, jak sugeruje Houston A. Baker, jest wprowadzenie „nowego paradygmatu” literatury afroamerykańskiej, który ma służyć zwarciu szeregów przez rzeczników nowego podejścia do kwestii politycznych, społecznych i literackich<sup>21</sup>.

Będąca zużytym paradygmatem „poetyka integracyjna” domagała się od pisarzy afroamerykańskich dążenia do współuczestnictwa w kształtowaniu głównego nurtu literatury amerykańskiej poprzez tworzenie dzieł nienaznaczonych rasowo lub klasowo, a przy tym podporządkowujących się ogólnie panującym wymogom formalnym. Oznaczało to w istocie akceptację białych standardów wartości estetycznej i artystycznej, co z kolei prowadziło do konkluzji kwestionujących potrzebę uwypuklenia jakichkolwiek wyznaczników odrębności dzieł afroamerykańskich.

<sup>20</sup> J. Durczak, *Grupa poetycka Black Mountain*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Salska, Universitas: Kraków 2003, s. 167-168.

<sup>21</sup> H. A. Baker, *Generational Shifts and the Recent Criticism of Afro-American Literature*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York and London 2000, s. 180.

Redaktorzy ważnej antologii literatury pisanej przez Murzynów amerykańskich, zatytułowanej *The Negro Caravan* z 1941 roku, podkreślali we wstępie, że nie wierzą, iż „wyrażenie «literatura murzyńska» jest odpowiednie”, jeśli miałyby oznaczać „szczególne cechy strukturalne albo murzyńską szkołę pisania”<sup>22</sup>. Według nich bowiem takowe nie istnieją, a „Murzyn posługuje się formami ukształtowanymi w literaturze angielskiej i amerykańskiej”. Rozwijając swoją argumentację przeciwko wyodrębnianiu kategorii „literatury murzyńskiej”, stawiają tezę, że takie wyodrębnianie może być powodem zepchnięcia pisarzy afroamerykańskich na margines, zamknięcia ich w artystycznym i krytycznoliterackim getcie, czego za wszelką cenę należy unikać:

Redaktorzy uważają pisarzy murzyńskich za pisarzy amerykańskich, a literaturę tworzoną przez Murzynów amerykańskich za segment literatury amerykańskiej (...) Główny powód sprzeciwu wobec terminu „literatura murzyńska” stanowi to, że jest ona zbyt łatwo umieszczana przez niektórych białych i murzyńskich krytyków w osobnej przegródce. Następnym krokiem jest przyjęcie różnych standardów oceny dzieła, co jest niebezpieczne dla przyszłości pisarzy murzyńskich<sup>23</sup>.

Sprzeciwiając się tak zdecydowanie wprowadzeniu różnych standardów oceny dzieł, rzecznicy poetyki integracyjnej domagają się pośrednio równego traktowania pisarzy murzyńskich przez krytykę, co tak naprawdę nigdy nie miało miejsca w Stanach Zjednoczonych – na ogół uniwersalny standard oceny służył deprecjonowaniu dzieł afroamerykańskich. Zaprzeczają oni przy tym odrębności kulturowej Afroamerykanów i ich zdolności tworzenia literatury na wskroś oryginalnej, niezależnej od białych norm. Postępują oni zatem odwrotnie niż młodzi adepci Czarnej Estetyki, którzy właśnie odrębność kulturową uznali za powód do dumy rasowej, a odrębność estetyczną (strukturalną, tematyczną itd.) postrzegali jako rację bytu literatury afroamerykańskiej. Dla nich z kolei niejednolite standardy krytyczne były stanem pożądanym – dlatego właśnie tak usilnie próbowali wyodrębnić zespół kategorii estetycznych, unikatowych dla czarnej twórczości, których występowanie w konkretnym utworze byłoby podstawą jego pozytywnej oceny.

Jeszcze u progu lat sześćdziesiątych w kręgach afroamerykańskiego literaturoznawstwa postawa integracyjna była stanowiskiem dominu-

<sup>22</sup> A. P. Davis, S. Brown i U. Lee, *Introduction*, [w:] eidem, *The Negro Caravan*, Dryden Press: New York 1969 (1941), s. 7.

<sup>23</sup> Ibidem.

jącym. Nic zresztą dziwnego, biorąc pod uwagę dostrzegalne sukcesy Ruchu Praw Obywatelskich. Właśnie wiara w całkowite równouprawnienie Afroamerykanów i ich pełne współuczestnictwo we wszystkich sferach społecznego życia w Stanach Zjednoczonych – ekonomicznej, politycznej i kulturowej – któremu symboliczny początek dała decyzja Sądu Najwyższego z roku 1954, kwestionująca segregację szkół jako niezgodną z prawem, stała się podstawą przekonania, że już wkrótce identyczność doświadczeń społecznych białych i czarnych Amerykanów zamieni się na „homogeniczność doświadczenia odzwierciedlanego”<sup>24</sup> w literaturze.

Teza o nieuniknionej niepodzielności literatury amerykańskiej według kryterium rasowego, niepodzielności będącej efektem równouprawnienia wszystkich obywateli, uzyskanego dzięki decyzjom Sądu Najwyższego i odpowiednim poprawkom do konstytucji, została dobitnie sformułowana przez Richarda Wrighta w tekście „The Literature of the Negro in the United States”, wchodzącym w skład zbioru esejów z 1957 roku zatytułowanego *White Man, Listen!* W przekonaniu Wrighta, wskutek serii działań i decyzji służących pełnej integracji społeczeństwa amerykańskiego, zniknie jakkolwiek potrzeba werbalizacji odrębnej sfery doświadczeń społecznych. W rezultacie, uważa Wright, takie zjawiska jak „powieść protestu” czeka śmierć naturalna, gdyż w nieunikniony sposób tracą rację bytu wskutek zaniku istniejących jeszcze obszarów nierówności i niesprawiedliwości społecznej<sup>25</sup>. Podobną optykę reprezentuje Artur P. Davis, który w wystąpieniu programowym „Integration and Race Literature”, wygłoszonym na konferencji pisarzy afroamerykańskich w 1959 roku, podkreślając ścisły związek między rozwojem literatury murzyńskiej a ważnymi wydarzeniami i procesami społeczno-politycznymi, mającymi znaczenie dla sytuacji czarnoskórych Amerykanów, takimi jak ruch abolicjonistyczny, wojna domowa, lata Rekonstrukcji, pierwsza wojna światowa czy okres linczów w latach dwudziestych, konkluduje, że gdy zniknęła presja bieżących wydarzeń, „pisarz murzyński porzucał tradycję społeczną, której dany moment wymagał i kierował się ku głównemu nurtowi literatury amerykańskiej”<sup>26</sup>.

Proroctwa Wrighta i tezy Davisa dotyczyły jednak w rzeczywistości tylko pewnego wycinka literackiej twórczości Afroamerykanów – tej mianowicie, charakteryzującej się wysokim stopniem samoświadomości

<sup>24</sup> H. A. Baker, op. cit., s. 180.

<sup>25</sup> R. Wright, *The Literature of the Negro in the United States*, [w:] idem, *White Man, Listen!*, Anchor Books: Garden City, New York 1964, s. 83.

<sup>26</sup> A. P. Davis, cyt. za: H. A. Baker, op. cit., s. 181-182.

własnej literackości oraz poczuciem wypełniania misji społecznej, której celem było przekonanie białego społeczeństwa o równości Murzynów jako ludzi. Sprzeciwiając się wszelkim formom niesprawiedliwości społecznej, „literatura protestu” zwracała się przede wszystkim do białego odbiorcy, a czyniła to z intencją udowodnienia mu pełni człowieczeństwa czarnej rasy i wywołania w nim uczuć empatii oraz wyrzutów sumienia z powodu historycznej i aktualnej dyskryminacji Afroamerykanów. Przeważające po drugiej wojnie światowej aż do połowy lat sześćdziesiątych wśród afroamerykańskich twórców i krytyków stanowisko integracjonistyczne wywodzić należy z dominującego w czasach Renesansu Harlemskiego rozumienia roli murzyńskiej sztuki – Alain Locke i inni liderzy tego artystycznego ruchu z lat dwudziestych XX wieku żywili przekonanie, że może ona stanowić koronny i niekwestionowany dowód na to, że Murzyni są także Amerykanami, skoro zdolni są do wytwarzania obiektywnie wartościowych produktów zaliczających się do sfery kultury wysokiej. „Jestem ciemniejszym bratem (...)/ Ja też jestem Ameryką” – mówi podmiot liryczny wiersza „I, Too” („Ja też”) Langstona Hughesa, najważniejszego poety Renesansu Harlemskiego. Z kolei o obecności Murzyna w dziejach ludzkiej cywilizacji traktuje inny wiersz tego twórcy zatytułowany „Murzyn mówi o rzekach”.

W latach czterdziestych i po drugiej wojnie światowej zaznacza się wyraźnie głos poetów, którzy dążą do zawarcia specyficznie murzyńskiej problematyki i tematyki w tradycyjnych i modernistycznych formach poetyckich, zaczerpniętych ze spuścizny Zachodu. Modelowym tego przykładem jest twórczość Roberta Haydena, a w szczególności jego poemat „Middle Passage” – poruszający obraz podróży niewolników w nieludzkich warunkach w ładowni statku z Afryki na amerykańskie plantacje, podróży, która stanowi archetypowe doświadczenie Murzynów amerykańskich. „Middle Passage” to historia bestialstwa dyktowanego żądzą zysku, a także opowieść o zawsze obecnej nadziei i fundamentalnie ludzkiej potrzebie wolności. Pod względem zastosowanych przez Haydena rozwiązań formalnych „Middle Passage” nawiązuje do głównego nurtu poezji modernistycznej – uderzająca jest przywołująca na myśl *Ziemie jałową* T. S. Eliota intertekstualność (aluzje do *Burzy Szekspira*) oraz zastosowana przez poetę technika kolażu, która skutkuje nielinearnością kompozycji i fragmentarycznością opowieści składającej się z monologów wewnętrznych, fragmentów hymnów religijnych i modlitw, cytatów z dzienników pokładowych, mowy wygłoszonej w sądzie przez właściciela „ładunku”, ironicznie przywołanych nazw statków przewożących

niewolników, przerażających obrazów z ładowni, scen buntu oraz odautorskiego komentarza. Ważnym elementem poematu jest też całkowite milczenie transportowanych, którym w historii odmówiono dostępu do dyskursu, a tym samym prawa głosu<sup>27</sup>.

Nie ma tutaj miejsca na bardziej wyczerpującą prezentację charakteru poezji „okresu integracjonizmu”. „Middle Passage” Haydena niech posłuży jako wymowny przykład i wyrazisty symbol tendencji dominujących w afroamerykańskiej praktyce poetyckiej, dążącej do technicznego eksperymentatorstwa oraz intelektualnego wysublimowania. Nie brak w spuściźnie poetów tego okresu – samego Haydena, ale też Sterlinga Browna czy Melvina B. Tolsona – tradycyjnych form, takich jak sonet czy oda, wierszy w akademickim rozumieniu wyrafinowanych, posługujących się aluzjami do grecko-rzymskiej starożytności, a nawet tekstów, w których rasowy kontekst bywa, w wyniku dążenia do uniwersalności przekazu, całkowicie zatarty (klasycznym przykładem jest wiersz „Te zimowe poranki” Haydena). Wszystkie te zabiegi zdają się służyć w pewnej mierze udowodnieniu, że jest się w pełni poetą (a nie „poetą murzyńskim”), a także w pełni Amerykaninem, którego dziedzictwem jest również tradycja europejska. Ta postawa poetycka szła zwykle w parze ze wspomnianym już powyżej domaganiem się stosowania jednolitych kryteriów przy wartościowaniu wszelkiej poezji, bez względu na kolor skóry autora – zagorzałym zwolennikiem nieoceniania poezji afroamerykańskiej według innych zasad niż te stosowane w krytyce akademickiej był Hayden, uważający się po prostu za poetę, którego kolor skóry ma dla jego twórczości znaczenie zupełnie drugorzędne. Widać tu wyraźne dążenie do stawiania tego, co ogólnoludzkie, ponad tym, co etniczne i rasowe.

Z taką postawą zupełnie nie zgadzali się propagatorzy Czarnej Estetyki. Ich twierdzenie o prymacie tematyki i form wprost odziedziczonych po czarnoskórych poprzednikach oraz wyrastających ze specyficznie murzyńskiej ludowej tradycji artystycznej, nie było jednak przy tym aż tak nowatorskie, jak by się mogło wydawać. Bowiem już w czasach Renesansu Harlemskiego zaznaczyła się wyraźnie tendencja, by w twórczości poetyckiej czerpać inspirację z „kultury niskiej” i źródeł pozaliterackich

<sup>27</sup> Piszę o tym obszerniej w artykule „Voyage Through Death to Life Upon These Shores”: *The Middle Passage and Its Poetic Representations in Robert Hayden’s „Middle Passage” and Sonia Sanchez’s „Improvisation”*, [w:] *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*, red. G. Moroz i J. Sztachelska, Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne 2010, s. 49-57.



– szczególnie z form muzycznych, takich jak blues, ballada, pieśń pracy czy *spirituals*. Z kolei wydany drukiem w roku 1941 poemat Margaret Walker „For My People” stanowi wyrazisty przykład wykorzystania dla potrzeb przekazu poetyckiego przesiąkniętego emocjonalnością murzyńskiego oratorstwa kościelnego, będącego elementem tradycji ustnej. Oznaczało to również czerpanie z możliwości ekspresyjnych murzyńskiej odmiany angielszczyzny, która weszła do poezji Langstona Hughesa i Sterlinga Browna w swej autentycznej, a nie stylizowanej postaci, jak to miało miejsce wcześniej, choćby w pisanych imitacją czarnego dialektu wierszach Paula Laurence’a Dunbara. Hughes był też pionierem wśród poetów afroamerykańskich w eksplorowaniu rzeczywistości gett w miastach Północy, wraz z ich kulturą i językiem, co czyni go w jakimś stopniu prekursorem wielu poetów należących do nurtu Czarnej Estetyki. Jak oni opowiadał się za koniecznością przyjęcia odrębnych kryteriów oceny czarnej poezji, skoro wypływa ona z innych źródeł niż twórczość należąca do głównego nurtu poezji amerykańskiej<sup>28</sup>. W tym kontekście nie sposób pominąć Gwendolyn Brooks, znakomitej obserwatorce przeciętnego życia czarnych mieszkańców Chicago, których niezwykle wnikliwe portrety zawarła w wierszach z debiutanckiego zbiorku *A Street in Bronzeville* (1945) oraz w o dwadzieścia trzy lata późniejszym *In the Mecca*. Mimo że Brooks należy – nie tylko z przyczyn chronologicznych, ale ze względu na poetycką hermetyczność niektórych jej utworów – do kategorii pisarzy-integracjonistów, zainteresowanie chicagowskim murzyńskim dialektem i silny związek jej poezji z doświadczeniem czarnej zbiorowości, czyni poetkę w dużym stopniu nauczycielką młodego pokolenia artystycznych rewolucjonistów spod znaku Ruchu Czarnej Sztuki, czego symboliczny dowód stanowi wiersz Hakiiego R. Madhubutiego<sup>29</sup> „Gwendolyn Brooks” z tomu *Don’t Cry, Scream (Przestań skamleć, wrzeszcz)* (1969). Sama poetka zresztą w roku 1967, zetknąwszy się bezpośrednio z młodymi radykałami i ich poglądami na społeczną rolę czarnej sztuki podczas Konferencji Czarnych Pisarzy, zorganizowanej na Uniwersytecie Fiska w Nashville w stanie Tennessee, ideologicznie i estetycznie przeszła na ich stronę.

<sup>28</sup> zob. L. Hughes, *The Negro Artist and the Racial Mountain*, [w:] *African.American Literary Theory...*, s. 27-30.

<sup>29</sup> Haki R. Madhubuti to właściwie Don L. Lee. Część swoich książek wydał pod swoim prawdziwym nazwiskiem, co jest odzwierciedlone w przypisach i bibliografii niniejszej pracy.

Zatem granica między młodymi poetami Czarnej Rewolucji a ich poprzednikami nie jest aż tak wyraźna, jak się na pierwszy rzut oka wydaje. Odrzucają oni bowiem jedynie tych swoich czarnoskórych poprzedników, którzy w ich przekonaniu poprzez uprawianie literatury starają się uzyskać dla siebie status „wyjątkowego Murzyna”, jak to określił Baraka w eseju „The Myth of a Negro Literature”. W ten sposób odcinają się oni od murzyńskich mas oraz ich historycznego i codziennego doświadczenia, skazując je na dyskursywną nieobecność. Dlatego Baraka pyta retorycznie:

Gdzie jest murzyńskość literatury, skoro jest ona imitacją najbardziej nijakiej świadomości społecznej w kulturze amerykańskiej, to jest świadomości białej klasy średniej? Jak taka literatura może wyrażać trudne emocjonalnie położenie czarnego człowieka Zachodu?<sup>30</sup>

Antidotum na wypraną z murzyńskości, wyjałowioną z czarnej uczuciowości i niechętną wyrażaniu doświadczenia czarnych mas literaturę „wyjątkowych Murzynów”, czyli afroamerykańskiej klasy średniej, jest w przekonaniu Baraki „tylko murzyńska muzyka”<sup>31</sup> [podkr. moje], a szczególnie blues i jazz. Ona jedynie stanowi uczciwą rejestrację i wierną ekspresję doświadczenia klas usytuowanych na samym dole drabiny społecznej, czyli ogromnej większości Afroamerykanów, którzy nie wyrażali siebie przez tworzenie dzieł literackich.

W rezultacie w sposób fundamentalny zakwestionowany został – by posłużyć się określeniem z przywoływanego już eseju Wrighta – „poziom narcystyczny”<sup>32</sup> kultury afroamerykańskiej. Zresztą Wright już znacznie wcześniej wskazywał na głęboki rozłam istniejący w kulturze amerykańskich Murzynów – w napisanym jeszcze przed drugą wojną światową eseju „Blueprint for Negro Writing” zauważył on zjawisko unikania przez murzyńskich pisarzy wyrażania świadomości etnicznej, wiążąc je przede wszystkim z ich dążeniem poprzez osiągnięcia indywidualne (tj. tworzenie literatury) do uniknięcia losu mas. W konsekwencji, konkluduje Wright, „pojawiły się dwie odrębne kultury: jedna dla murzyńskich mas – prymitywna, oparta na instynkcie, niepisana i nieuznawana oraz druga, dla synów i córek rodzącej się murzyńskiej burżuazji – bezkrwista, nadąsana, zmanierowana i neurotyczna”<sup>33</sup>. Na podstawie tej krótkiej charak-

<sup>30</sup> LeRoi Jones, *The Myth of a Negro Literature*, [w:] idem, *Home: Social Essays...*, s. 110.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>32</sup> R. Wright, op. cit., s. 84-85.

<sup>33</sup> Idem, *Blueprint for Negro Writing*, [w:] *African American Literary Theory...*, s. 47.



terystyki obu odmian kultury afroamerykańskiej nietrudno byłoby przypisać im znaki wartości, przynajmniej jeśli chodzi o zdolność wyrażania prawdy czarnego doświadczenia. W tym względzie o ćwierć wieku późniejszy esej Baraki można potraktować jako kontynuację myśli sformułowanych przez Wrighta. Autor *White Man, Listen!* w cytowanym już tutaj esej z 1957 roku raz jeszcze poświęca uwagę „niepisanej i nieuznawanej” kulturze murzyńskich mas, postrzegając ją jako sferę, w której, dzięki zdolności oddania emocjonalnej prawdy o ich amerykańskiej egzystencji, przechowana została esencja czarnej tożsamości. Będąc w istocie zapisem nieprzerwanego cierpienia mas i świadectwem fundamentalnej nierówności w życiu społecznym, kultura ta ugruntowuje czarną odrębność i uniemożliwia integrację z amerykańskim kulturowym *mainstreamem*. Jej „ekspresywne wytwory” określa Wright mianem „Form Rzeczy Nieznanych” (*Forms of Things Unknown*)<sup>34</sup>, zaliczając do nich oryginalne murzyńskie formy muzyczne, takie jak blues, jazz czy pieśni pracy, a także specyficznie czarne formy ekspresji werbalnej, takie jak opowieści ludowe, przechwałki (*boasts*), toasty oraz tzw. *dozens*, czyli będące elementem ulicznych pojedynków werbalnych krótkie rymowane wypowiedzi, mające na celu obrażenie lub sprowokowanie adwersarza. Stanowią one zdaniem Wrighta i Baraki podstawę specyfiki czarnej kultury, przy czym, o ile Wright w swoim esej traktuje je jako poważną przeszkodę na drodze do pełnej integracji, Baraka odnosi się do nich z niemal nabożnym szacunkiem, a fakt, że utrudniają integrację z białą kulturą, uważa za z gruntu pozytywny. Baraka i inni radykałowie z czasów Ruchu Czarnej Sztuki byli orędownikami idei, by nowa czarna sztuka, a w tym poezja, wyrastały organicznie z czarnej kultury niskiej, a same dzieła wpisywały się w kontinuum tradycyjnych murzyńskich form ekspresji, będąc ich twórczą imitacją. Jak silny i ważny – z punktu widzenia rzeczników Czarnej Estetyki – był związek między nową poezją a tą esencjonalnie czarną tradycją, niech zaświadczy fakt, że wstęp Stephena Hendersona do antologii poezji murzyńskiej od czasów przed Renesansem Harlemskim do współczesności, będący pierwszą udaną próbą wskazania wyznaczników czarnej wiersza, a zatem stworzenia podstaw oryginalnej czarnej poetyki, nosi tytuł „Forms of Things Unknown”.

Kontinuum to oraz organiczny związek nowej czarnej poezji z kulturą murzyńskich mas wskazują na doniosłość społecznej roli, jaką poezja ta pełni w życiu afroamerykańskiej zbiorowości. Lektura wystąpień

<sup>34</sup> R. Wright, *The Literature of the Negro...*, s. 83.

programowych propagatorów Czarnej Estetyki nie pozostawia wątpliwości, że przypisują oni poezji niezwykle ważną rolę w procesie budowania pozytywnej identyfikacji grupowej – według nich podstawowym jej wyróżnikiem jest „czarny nacjonalizm”, co stanowi ponowne podkreślenie prymatu słuszności przesłania nad dążeniem do – po akademicku pojmowanej – doskonałości artystycznej. Ma ona za zadanie pobudzać wyobraźnię wszystkich Afroamerykanów w taki sposób, by stali się oni aktywnymi uczestnikami przemian kulturowych, społecznych i politycznych, prowadzących do pełnego ich wyzwolenia od rasistowskiej rzeczywistości. W efekcie stanowi ona konieczny komponent rewolucji – jak pisał Larry Neal, „rewolucja bez kultury zniszczyłaby to, co nas teraz jednoczy; to, co próbujemy ocalić wraz z naszym życiem”, czyli „te nieznanne formy piękna pulsujące rytmicznie pod powierzchnią naszych materialnych potrzeb”<sup>35</sup>.

Za najważniejszego rzecznika czarnego nacjonalizmu kulturowego uznać należy Rona Karengę, którego kryteria oceny czarnej sztuki były inspiracją zarówno dla innych krytyków, jak i poetów, takich jak Neal czy Baraka. Karenga postulował, by przydatność i piękno dzieła sztuki oceniać na dwóch poziomach równocześnie – społecznym oraz artystycznym, przy czym poświęcenie uwagi wymiarowi artystycznemu tekstu, „choćby konieczne, nie jest wystarczające”<sup>36</sup>. Uważał on, że sztuka amerykańskich Murzynów stanowi odmianę sztuki afrykańskiej, która została scharakteryzowana przez senegalskiego poetę i intelektualistę Leopolda Senghora jako funkcjonalna, kolektywna oraz angażująca – taka też powinna być twórczość artystyczna Afroamerykanów.

Jako sztuka funkcjonalna, a zatem w praktyczny sposób użyteczna, „czarna sztuka musi ujawniać wrogów, dowartościowywać lud oraz wspierać rewolucję”<sup>37</sup>, co w gruncie rzeczy oznacza, że najistotniejszym zadaniem stojącym przed czarnym poetą jest służyć swojej społeczności poprzez wpływanie na jej myślenie, a tym samym nakłanianie do przemian. Wymóg kolektywności oznacza, że każda wypowiedź artystyczna, w tym poetycka, „musi pochodzić od ludu i musi być ludowi zwrócona w formie piękniejszej (...) niż w prawdziwym życiu”<sup>38</sup>. Nie chodzi tu oczywiście o uczynienie ze sztuki jakiejś formy ozdoby szarego życia, lecz, jak się wydaje, o podkreślenie jej funkcji wychowawczej – powinna

35 L. Neal, cyt. za: L. G. Collins and M. N. Crawford, *Introduction: Power to the People!...*, s. 7.

36 R. Karenga, *Black Cultural Nationalism*, [w:] *The Black Aesthetic...*, s. 33.

37 Ibidem, s. 33-34.

38 Ibidem, s. 34.

stać się ona dostarczycielką pozytywnych, rewolucyjnych, ale też zgodnych z wartościami tego ludu wzorców, które czytelnicy (przede wszystkim młodzi), pozostając pod wpływem ich sugestywności, zechcą wprost naśladować w życiu. Ważne jednak, co mocno podkreśla Karenga, by utrzymać przy tym swoisty stan sprzężenia zwrotnego między sztuką a jej publicznością. Akt komunikacyjny nie powinien zamienić się w przekaz jednokierunkowy od nadawcy do odbiorcy – sztuka ma być równocześnie „środkiem edukowania ludu i bycia przez niego edukowanym (...), musi iść wraz z masami i być przez te masy napędzana”<sup>39</sup>. Trzecim postulatem dotyczącym prawdziwie czarnej sztuki wysuwany przez Karengę jest jej angażujący charakter: „musi ona angażować nas w rewolucję i zmianę (...). Nie wolno jej uczyć nas rezygnacji. Ponieważ cała nasza sztuka musi wносить swój wkład w rewolucyjne przemiany. Jeśli tego nie czyni, jest nieważna”<sup>40</sup>. A zatem powinna to być ukierunkowana na przyszłość, służąca wyższemu celom, sztuka dnia dzisiejszego, wykluczająca pięknoduchostwo i metafizykę, skoncentrowana na przeobrażaniu rzeczywistości społecznej i kulturowej, sztuka skrajnie pragmatyczna.

Naszkiecowana powyżej koncepcja sztuki zaangażowanej wyrzucała czarną poezję poza ramy zainteresowań amerykańskich akademickich badaczy, którzy częstokroć odmawiali w ogóle uznania jej za poezję. Donald B. Gibson, prezentując założenia społecznej teorii literatury na użytek badań nad dziełami afroamerykańskimi, czyni obserwację, że w amerykańskiej refleksji nad poezją i prozą po drugiej wojnie światowej dominuje „niedowartościowanie wszelkiej literatury, która skupia się na kwestiach społecznych”<sup>41</sup>. Pamiętać przy tym należy, że z oczywistych względów sztuka, a szczególnie literatura tworzona przez Murzynów amerykańskich, od początku swego istnienia była społecznie ukierunkowana, przede wszystkim dokumentując życie zbiorowości afroamerykańskiej. Gibson wiąże zjawisko dyskredytowania dzieł skupionych na sprawach społecznych z dziedzictwem formalizmu. W Stanach Zjednoczonych najpełniej wyraził się on w podejściu reprezentowanym przez Nową Krytykę, traktującą dzieło poetyckie jako twór integralny i całkowicie autonomiczny zarówno wobec doświadczenia osobistego twórcy, jak i społeczno-historycznej rzeczywistości, w której obrębie wiersz jest

<sup>39</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 37-38.

<sup>41</sup> D. B. Gibson, *Introduction: Preface to a Social Theory of Literature*, [w:] idem, *The Politics of Literary Expression: A Study of Major Black Writers*, Greenwood Press: Westport, Connecticut, 1981, s. 4-5.

odczytywany i rozumiany. Badacz zauważa dość oczywistą prawidłowość, dającą się potwierdzić empirycznie, że wysoka dbałość o cyzelowanie formy wiąże się najczęściej z wiarą pisarza w absolutną autonomiczność literatury wobec świata, podczas gdy silne zaangażowanie społeczne pisarza zwykle oznacza przywiązywanie mniejszego znaczenia do formy. Spostrzeżenie to nie prowadzi jednak do wniosku o nieistotności rozważań kwestii formalnych. Wprost przeciwnie – refleksja nad formą zajmuje ważne miejsce w społecznej teorii literatury, gdyż „społeczne wartości, które popiera pisarz są częstokroć wyrażane przy pomocy tego, w jaki sposób posługuje się formą” – wyrazistym tego przykładem jest zmiana stosunku do formy Amiri Baraki.

Przez ostatnie półwiecze w amerykańskim (i nie tylko) akademickim środowisku badaczy poezji dominujący był jednak pogląd, że wartość wiersza i jego znaczenie są czymś immanentnym, zawierają się bowiem w jego językowo-symbolicznej autonomiczności, a nie w akcie transcendencji, umożliwiającym – dzięki wyeksponowaniu dyskursywnych walorów wiersza – wyjście z zamknięcia w „wieży słów” ku światu, rzeczywistości czy życiu. Jak zauważa W. Ross Winterowd „teksty literackie skażone dyskursywnością są cenione niżej niż «czysta» literatura”<sup>42</sup>. Niektórzy nie tak silnie nowokrytycznie zindoktrynowani badacze, tacy jak Robert Pinsky, dopuszczają pewien kompromis: wprawdzie poezja jest dla nich ciągle przede wszystkim zjawiskiem „zasadniczo indywidualnym i wewnętrznym”, ale „w ostatecznym rozrachunku społecznym”<sup>43</sup>. W ujęciu Pinsky’ego rzecz cała polega na proporcji i hierarchii: wiersz, jeśli ma być poezją, musi być zorientowany bardziej na siebie samego, do wewnątrz, a nie na zewnątrz, w kierunku żyjącej w realnym świecie publiczności. 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 wręcz domagających się subiektywnej interpretacji dokonywanej przez badacza z góry przekonanego o prymacie wewnątrztekstowej doskonałości formalnej nad otwarciem na rzeczywistość historyczno-społeczną?<sup>44</sup> Pytania te zostały

<sup>42</sup> W. R. Winterowd, *The Rhetoric of “Other” Literature*, Southern Illinois University Press: Carbondale and Edwardsville 1990, s. 10.

<sup>43</sup> R. Pinsky, *Democracy, Culture, and the Voice of Poetry*, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 2002, s. 39.

<sup>44</sup> Paul De Man wyraził niegdyś pogląd, który chyba się jednak całkowicie 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

postawione nie po to, by dać na nie odpowiedź, lecz by zasygnalizować swoistą nierówność traktowania dwóch skrajnie różnych typów tekstów poetyckich<sup>45</sup>.

Warto przy tym pamiętać, że już u zarania krystalizowania się teoretycznych podstaw i praktycznej metodologii badań poezji Nowej Krytyki, Kenneth Burke dopuścił się, jak to określił Winterowd, „herezji zaprzeczenia autonomii dzieła”, postrzegając je nie tylko jako „system symboliczny”, ale też jako „działanie”<sup>46</sup>. W rozumieniu Burke’a u podłoża każdego tekstu poetyckiego leży jakaś intencja czy postawa (oryg. *attitude*), która, będąc wyrazem odautorskiego rozumienia rzeczywistości czy nawet światopoglądu twórcy, pochodzi z pozawerbalnego zewnątrz, stanowiącego dla tekstu punkt odniesienia. Chodzi tu o bardziej lub mniej ścisłą interakcję tekstu i takich kategorii jak świat przeżyć i doświadczeń autora, społeczeństwo, wspólnota czy kultura, w obrębie której tekst się pojawia i jest rozumiany. Obecna w utworze intencja przesuwając uwagę odbiorcy z samego komunikatu ku nadawcy. Według Winterowda, Burke utrzymuje, że „bez względu na to, «o czym» jest wiersz, jesteśmy bardziej zainteresowani postawą poety niż rzekomym tematem”<sup>47</sup>. Dzieje się tak dlatego, że, podobnie jak inne użycia języka, każdy utwór poetycki musi w efekcie końcowym być postrzegany jako „produkt obywatela i podatnika, pozostający pod wpływem różnorodnych niedostatków społecznych, dolegliwości fizycznych oraz odchylen umysłowych”<sup>48</sup>. By posłużyć się przykładem bliskim tematowi niniejszych rozważań, jeżeli poeta-obywatel nie akceptuje, opierając się – jak podkreśla Burke – „na ściśle racjonalnych podstawach” istniejącego obiektywnie porządku społecznego czy układu politycznych sił, ze sporym prawdopodobieństwem może w swojej twórczości „odgrywać postawę sprzeciwu”<sup>49</sup>.

---

[*close reading*]. Badacz zauważa, pozornie tylko na marginesie, że „formalizm jest muzą zaborczą i tyrańską”, P. De Man, *Semiologia a retoryka*, przeł. M. B. Fedowicz, „Pamiętnik Literacki”, LXXVII, 1986, z. 2.

<sup>45</sup> Jednak nie można nie zauważyć, że ostatnie dziesięciolecie przyniosło kilka ważnych prac badawczych poświęconych poezji amerykańskiej, widzianej w świetle zewnętrznych kontekstów. Oprócz renesansu zainteresowania silnie uwikłaną w kwestie społeczne i kulturowe dwudziestowieczną poezją afroamerykańską (głównie z okresu międzywojennego i z lat sześćdziesiątych XX wieku), pojawiło się kilka prób umieszczenia różnych zjawisk poezji amerykańskiej w sferze publicznej – jako przykłady wymienić należy książki Dany Gioii, Josepha Harringtona czy Michaela Thurstona (patrz bibliografia).

<sup>46</sup> W. R. Winterowd, op. cit., s. 13.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> K. Burke, cyt. za: ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem.

Idąc dalej tym tokiem rozumowania, można z pewnością przyjąć, że w przypadku, gdy postawa taka jest wyrażana świadomie, ma to na celu nie tyle, lub przynajmniej nie wyłącznie, ekspresję owego sprzeciwu, lecz również zawiera jawną intencję wpływania na odbiorcę. Byłaby zatem poezja afroamerykańska, szczególnie w swej postaci rewolucyjnej z lat sześćdziesiątych, rodzajem zbioru tekstów hybrydycznych, stanowiących połączenie „czystej” literackości z jednej i ostentacyjnej referencyjności z drugiej strony. Pierwsza zaspokajałaby u czytelnika potrzeby estetyczne, dążąc do sprawienia mu przyjemności, wprowadzenia w stan zachwytu; druga, czyniąc go współuczestnikiem przekazywanego w tekście (lecz odsyłającego do rzeczywistości pozatekstowej) doświadczenia, nastawiona byłaby na zaspokajanie potrzeb psychologicznych i społecznych. W tytule jednego ze swoich najważniejszych wczesnych esejów Burke określa literaturę mianem „zestawu do życia”<sup>50</sup>, mając przez to na myśli fakt, że jako czytelnicy możemy podchodzić do tekstu jak do źródła oferującego pewien repertuar środków i recept, pomagających nam lepiej rozumieć świat i skuteczniej w nim funkcjonować. Jak pisał w „Ars poetica?” Czesław Miłosz: „Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki / pomagające znosić ból oraz nieszczęście”. Przy takim podejściu dzieła literackie stają się, by zacytować Burke’a, „strategiami radzenia sobie w [rzeczywistych] sytuacjach,” przy czym „inną nazwą strategii może być pojęcie *postawy*”<sup>51</sup>.

Jednak inaczej niż u Miłosa, w przypadku poezji Czarnej Rewolucji celem nie jest pomaganie czytelnikowi w stoickim znoszeniu bólu i cierpienia, aspektów każdego życia. To już w literaturze afroamerykańskiej było. Tym razem chodzi o coś przeciwnego – o krzewienie poczucia głębokiej odrębności kulturowej i postaw nieposłuszeństwa wobec norm oraz buntu, a nawet gotowości do czynnej walki. Poeta Czarnej Rewolucji, mający ambicję pisania „mądrych książek” – jeśli rozumieć przez to książki, które kształtują postawy i pomagają żyć i przeżyć – zamiast pocieszycielem jednostki chce być głosem i przywódcą zbiorowości: z jednej strony – wyrazicielem jej nie zawsze uświadamianych sobie emocji, pragnień i dążeń; z drugiej – przewodnikiem duchowym i moralnym, jej guru. Oba te uzupełniające się aspekty roli poety w czarnej społeczności wynikają zresztą z zapotrzebowania zbiorowości, a nie z uzurpacji.

Dotykamy w ten sposób problemu tożsamości czarnego poety w czasach rewolucyjnych, która nie jest rezultatem indywidualnego wyboru,

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> W. R. Winterowd, op. cit., s. 42.



lecz właśnie rolą przydzieloną pisarzowi przez zbiorowość. Nie jest to jednak dla poety rola nowa, niemająca oparcia w amerykańskiej tradycji. W dziejach poezji amerykańskiej nietrudno znaleźć twórców akcentujących poczucie więzi z przeciętnym człowiekiem poprzez wyznawanie podobnych przekonań, wartości, a nawet potrzeb estetycznych. Należą do nich piszący w XIX wieku Henry Wadsworth Longfellow oraz – paradoksalnie – „wielki indywidualista” Walt Whitman, a także poeci początku XX wieku – Carl Sandburg i Vachel Lindsay. W tym sensie Ruch Czarnej Sztuki stanowił kontynuację konkretnego nurtu białej tradycji. Jednak z powodów ideologicznych wołał tę prawdę ukrywać. Oficjalny pogląd Ruchu głosi, że w białej Ameryce, podobnie jak w Europie, szczególnie poecie przysługiwało prawo mówienia głosem skrajnie zindywidualizowanym, nieliczenia się zbytnio z wymaganiami publiczności i rynku, niebrania pod uwagę oczekiwań czytelnika – skrajnym przykładem jest tu Emily Dickinson. Propagatorzy Czarnej Estetyki postulują natychmiastowe odrzucenie takiej postawy – liryka introspektywna, koncentrująca się na jednostkowym sposobie postrzegania świata, ma zostać zastąpiona przez poezję będącą rezultatem uczuć i percepcji kolektywnych, typowych dla czarnej zbiorowości:

W amerykańskim społeczeństwie czarny artysta, którego twórczość nie zawiera nuty gniewu, tworzy nie jako Murzyn, ale jako Amerykanin. A to dlatego, że gniew w czarnej sztuce jest tak stary jak pierwsze zdania wypowiedziane przez Murzynów na amerykańskiej ziemi. (...) Być amerykańskim pisarzem oznacza bycie Amerykaninem, a w przypadku ludzi o czarnej skórze żadna z tych tożsamości nie powinna przynosić zaszczytu<sup>52</sup>.

A zatem, w przypadku poetów tworzących według dyrektyw Czarnej Estetyki mamy do czynienia z sytuacją, w której twórca musi wykazać się niezwykłym wprost wyczuleniem na potrzeby swoich „naturalnych” odbiorców. Skoro bowiem poezja ma być czynną uczestniczką życia zbiorowego, rodzajem gniewnej interwencji w rasistowską rzeczywistość społeczną, jej twórca musi posiadać pełną świadomość stojących przed nim zadań, a zatem nie być kimś, kto ma wyrażać własną osobowość i wrażliwość, lecz kimś, kto posiada umiejętność skupiania w swoich dziełach dążeń i aspiracji swojej grupy etnicznej. Cel jego wysiłku twórczego stanowi, jak ujął to Neal, umożliwienie „psychologicznego wyzwolenia

<sup>52</sup> A. Gayle, Jr., *Introduction*, [w:] *The Black Aesthetic...*, s. XV-XVI i XXIII.

swego ludu, bez czego niemożliwa jest jakakolwiek zmiana”<sup>53</sup>. Dlatego właśnie bycie poetą nie jest już sprawą prywatną, lecz stało się jednoznaczne z przyjęciem publicznej roli:

Artysta i działacz polityczny to jedno. Obaj nadają kształt przyszłej rzeczywistości. Obaj rozumieją zbiorowe mity swojej rasy i zręcznie się nimi posługują. Obaj są wojownikami i kapłanami, są pełni miłości, ale też gotowi niszczyć. Pierwszy akt przemocy będzie wewnętrzny – zniszczenie słabego duchowo „ja” i zastąpienie go „ja” doskonalszym. To będzie przemoc konieczna. Tylko w ten sposób zniszczona zostanie podwójna świadomość – to napięcie, które istnieje w duszach czarnego ludu<sup>54</sup>.

Jeśli zaakceptujemy istnienie w całej poezji współczesnej, by posłużyć się sformułowaniem Zbigniewa Jarosińskiego, antynomii między poetą „poza innymi” a poetą „pośród innych”<sup>55</sup>, podkreślić należy, że w przypadku twórczości okresu panowania Czarnej Estetyki mamy do czynienia z wyrazistym wyborem drugiego członu tej opozycji. Wystąpienia programowe i manifesty proklamujące Czarną Estetykę kładą nacisk na tożsamość doświadczeń twórcy i odbiorców jego dzieła, sytuując poetę właśnie pośród innych, a nie poza czy ponad innymi. W rezultacie, mimo że poeta Czarnej Rewolucji występuje w roli politycznego przywódcy i duchowego przewodnika swojej zbiorowości, jednocześnie robi wszystko, by tę zbiorowość naśladować i bez reszty do niej należeć. A wszystko po to, by tej zbiorowości swoją poezją służyć. Niczym mantrę powtarzają twórcy i propagatorzy estetycznego programu tego okresu, że „sztuka ma uzasadnienie tylko w takim stopniu, w jakim jest użyteczna w procesie wyzwolania czarnej społeczności. Gdy przestanie wspomagać jej walkę, stanie się niepotrzebna, a jako taka ma być zniszczona”<sup>56</sup>.

W cytowanym już wcześniej eseju „Black Cultural Nationalism” Karenga wprowadza rozróżnienie między dwiema przeciwstawnymi formami istnienia twórcy, nazywając je „osobowością” i „indywidualizmem”. Nadaje im przy tym również odmienne znaki wartości, odrzucając indywidualność, jak należy się domyślać, jako kwintesencję białej

<sup>53</sup> L. Neal, *And Shine Swam On...*, s. 656.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Z. Jarosiński, *Wypowiedź poety współczesnego*, [w:] idem, *Postacie poezji*, Wiedza Powszechna: Warszawa 1985, s. 178-185.

<sup>56</sup> E. Perkins, *The Black Arts Movement: Its Challenge and Responsibility*, [w:] *The Black Seventies*, red. F. B. Barbour, Porter Sargent Publisher: Boston 1970, s. 94.



amerykańskości. „Indywidualizm z definicji to «ja» na przekór innym, a osobowość to «ja» w relacji z innymi. Pierwsza to bezużyteczna izolacja, a druga to ważne zaangażowanie”<sup>57</sup>. W rozumieniu Karengi „osobowość” stanowi zatem rezultat przynależności do określonej zbiorowości etnicznej i kulturowej, funkcjonuje jako jej jednostkowa manifestacja. Nie ma tu miejsca na bunt przeciwko presji zbiorowości. Nie istnieje też prawo każdego artysty do dokonywania autonomicznych wyborów moralnych i estetycznych.

Czarny poeta to ktoś, kto wyrastając jako artysta z matrycy własnej kultury, jest z nią w relacji doskonałej harmonii, a nie konfliktu. Oznacza to również, że wpływ zbiorowości na twórcę jest wyłącznie pozytywny – otrzymując od niej duchowe wsparcie, poeta ma przyczyniać się do jej harmonijnego funkcjonowania i dalszego rozwoju. W tym celu Karenga proponuje, by wszyscy afroamerykańscy twórcy poddawali się dobrowolnie autocenzurze: „artysta może mieć wolność robienia, co mu się podoba”, pod warunkiem wszakże, że nie narusza „wolności ludu do bycia chronionym przed tymi wizerunkami, słowami i dźwiękami, które mogą mieć negatywny wpływ na społeczne życie i rozwój”<sup>58</sup>. Oczywiście intencją Karengi jest podkreślenie, że prawdziwie czarna literatura i sztuka nie mogą powielać wizerunku Murzyna wytworzonego w obrębie białej kultury. W rezultacie, lud ma nie tylko wspomagać czy inspirować artystę, ale też w sposób bezpośredni dyktować treści i formę sztuki, gdyż to on, jak ujął to Van Deburg, „w ostatecznym rozrachunku (...) wypowie swój sąd na temat jej wartości. W tym ujęciu, społeczność była zarówno najistotniejszym źródłem, jak też głównym krytykiem pracy artysty”<sup>59</sup>. Przy tak okrojonej wolności twórczej, nic dziwnego, że czarna sztuka, a w tym poezja, stała się w dużej mierze strategią psychologicznego dowartościowania zbiorowości, powtarzając na wszelkie możliwe sposoby, że czerń ma wartość, jest piękna, a nawet święta. Jak pisze Van Deburg, „to właśnie docenienie piękna czarnego życia w sposób najbardziej klarowny zdefiniowało czarną estetykę” – badacz opisuje ją jako „szczególną wrażliwość kulturową, którą uważano za najpełniej obecną tam, gdzie więzy łączące artystę ze społecznością były najściślejsze”<sup>60</sup>. Zatem w rozumieniu piewców czarnej duchowości i rzeczników Czarnej Estetyki bycie

<sup>57</sup> R. Karenga, op. cit., s. 35.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>59</sup> W. L. Van Deburg, *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*, The University of Chicago Press: Chicago and London 1992, s. 186.

<sup>60</sup> Ibidem.

poetą pośród innych jest nie tyle wyborem indywidualnym, ile logiczną konsekwencją silnych więzów z własną grupą etniczną, skoro etniczność, według Milтона Gordona, zawiera w sobie „społeczno-psychologiczny element szczególnego poczucia historycznej oraz ukierunkowanej na przyszłość identyfikacji z tą grupą. (...) W bardzo szczególny sposób zadekretowany przez historię dzielę poczucie nierozdzielnej i intymnej tożsamości właśnie z *tą grupą* a nie z *tamtą* w obrębie społeczeństwa i świata”<sup>61</sup>. Czarny poeta musi mieć to poczucie identyfikacji niezwykle wyostrzone, a co więcej – powinien je ciągle w swojej twórczości demonstrować.

Świadectwem konsekwentnego dążenia do kulturowej jedności i duchowej łączności z ludem jest komunikatywność poezji i sztuki związanej z Ruchem Czarnej Sztuki. Współzałożyciel grupy artystycznej AFRI-COBRA (African Commune of Bad Relevant Artists), Jeff Donaldson, mówiąc o konieczności afirmacji czarnego koloru skóry w sztuce w celu umożliwienia Afroamerykanom pozbycia się poczucia nienawiści do samych siebie, będącej jedną z konsekwencji rasizmu, stwierdza (zgodnie zresztą z dyrektywami Karengi): „Dążymy do tworzenia wizerunków inspirowanych przez ludzi o afrykańskim pochodzeniu oraz przez ich doświadczenie; wizerunków, do których Afrykanie [tj. Afroamerykanie] mogą odnieść się bezpośrednio, bez formalnego przygotowania do odbioru sztuki i/lub doświadczenia w tej dziedzinie. Sztuka jest dla ludu, a nie dla krytyków, których przynależność do ludu jest wątpliwa”<sup>62</sup>. Komunikatywność stała się, obok żarliwości rewolucyjnej i ideologicznego zaangażowania w czarny nacjonalizm, koniecznym warunkiem uprawiania sztuki.

Podstawę komunikatywności sztuki w obrębie czarnej zbiorowości stanowi, jak utrzymuje Stephen Henderson, pozostawanie nadawcy i odbiorcy w granicach tego samego „Soul Field”<sup>63</sup>, czyli „złożonej galaktyki osobistych, społecznych, instytucjonalnych, historycznych, religijnych i mitycznych znaczeń, które wpływają na wszystko, co mówimy lub robimy jako czarni ludzie, mający wspólne dziedzictwo”<sup>64</sup>. Tylko pod

<sup>61</sup> M. Gordon, cyt. za: B. W. Bell, op. cit., s. 44.

<sup>62</sup> J. Donaldson, cyt. za: L. G. Collins and M. N. Crawford, op. cit., s. 10.

<sup>63</sup> Termin „Soul Field” oznacza zarówno „pole duchowe” przy założeniu, że Afroamerykanów jako grupę etniczną łączą wspólne wartości duchowe, jak i „pole soulu”, jeśli przyjąć, że kultura soulowa stanowiła na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kwintesencję czarnej społeczności.

<sup>64</sup> S. Henderson, *Introduction: The Forms of Things Unknown*, [w:] idem, *Understanding the New Black Poetry: Black Speech & Black Music as Poetic References*, William Morrow: New

tym warunkiem może zachodzić zjawisko, które badacz określa mianem „nasyceń” dzieła poetyckiego „Czernią”, która staje się koniecznym i wystarczającym warunkiem klasyfikowania tego dzieła jako afroamerykańskiej / czarnej wypowiedzi artystycznej. Henderson definiuje „nasyceń” dwojako: jest ono po pierwsze – „ekspresją Czerni w danej sytuacji”, a po drugie – gwarantem „wierności zaobserwowanej i zdobytej za pomocą intuicji prawdy o Czarnym Doświadczeniu”<sup>65</sup>. W ogłędzie Hendersona stanowi ono ekspresję „wewnętrznego życia ludu” oraz „wewnętrzną dynamikę”<sup>66</sup> „form rzeczy nieznanych”. Badacz postuluje, by posługiwać się tą koncepcją jako jedną z trzech kategorii (obok tematu i struktury) przy analizie, interpretacji i wartościowaniu poezji afroamerykańskiej, podkreślając, że „ostateczne kryteria ewaluacji muszą być odnalezione u źródeł twórczości, to znaczy w obrębie samej Czarnej Społeczności”<sup>67</sup>. W ogóle samo istnienie „Czarnej poezji” według badacza zależy ostatecznie wyłącznie od czarnej publiczności – podkreślone to zostało w jego siedmiopunktowej definicji „Czarnej poezji”. Oprócz tego, że poezja taka powinna być autorstwa kogoś „pochodzącego z Czarnej Afryki”<sup>68</sup>, ma zawierać tematyczne, strukturalne i językowe wyznaczniki pozwalające ją w tej kategorii umieścić, musi uzyskać aprobatę właśnie ze strony publiczności, a nie krytyków. Według Hendersona jest to „poezja pisana przez (...) kogoś czarnego, kto jest uznany za «poetę» przez afroamerykańskie masy” oraz kogoś, kogo „ideologiczna pozycja w kontekście historii i aspiracji jego ludu od czasów niewolnictwa jest uznawana przezeń [tj. lud] za «właściwą»”<sup>69</sup>. Tenże lud, umiejący świadomie lub intuicyjnie rozpoznać stopień nasyceń czernią utworu poetyckiego, stanowi dla „Czarnej poezji” „publiczność referencyjną”. Termin ten wprowadzony został do badań nad literaturą przez Alberta Hofstadtera w celu wartościowania estetycznych walorów sztuki i oznacza „grupę, której upodobania i wartościowanie są używane jako dane, na podstawie których opiera się ocena. Jest to grupa, do której uniwersalność przemawia bądź nie”<sup>70</sup>. Przy tym jest to również jedyna grupa, której przysługuje prawo wypowiedzania się, czy dany wiersz lub inny produkt działalności twórczej jest dobry w kategoriach estetycznych czy też nie. Nie chodzi

---

York 1973, s. 41.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 65-66.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> A. Hofstadter, cyt. za: H. A. Baker, op. cit., s. 187.

tu oczywiście o jej świadomą zdolność do przeprowadzenia krytycznej analizy za pomocą profesjonalnych narzędzi – to zadanie dla „delegowanego” przez tę grupę „Czarnego” krytyka, takiego jak choćby Henderson, ale o możliwość uchwycenia przez nią elementarnych części ekspresji własnej kultury, choćby pozostawało ono na poziomie odczucia oraz intuicji. Tak właśnie widzi to Henderson:

Koncepcja nasycenia jako krytyczna kategoria dostarcza klucza do filozoficznego znaczenia takich haseł jak „Czarne jest piękne” [*Black is Beautiful*], „Czarni ludzie to wiersze” [*Black People are Poems*] i tak dalej. Dla Czarnych celebrowanie Czerni jest przedsięwzięciem dokonującym osądów wartości, które z pewnością odrzucone byłyby przez wielu białych Amerykanów<sup>71</sup>.

Zatem w koncepcji Hendersona ocena, a nawet sam status ontologiczny czarnej poezji zależy wyłącznie od stopnia, w jakim czarny poeta funkcjonuje pośród innych, zarówno w danym czasie, jak i w perspektywie historycznej. Badacz jednak idzie nieco dalej, wskazując na swoisty solipsyzm, wynikający z głębokiego zakorzenienia poezji afroamerykańskiej w kulturze ludowej – sugeruje bowiem, że może być ona „ostatecznie zrozumiana jedynie przez afroamerykańskie masy”<sup>72</sup>, włączając w tę kategorię z pewnością należących do tej grupy etnicznej i kulturowej czarnych krytyków. Zauważyć przy tym należy, że takie podejście budzić może (i budziło!) obawy o zamknięcie „Czarnej poezji” w literackim i krytycznym getcie.

Przedstawiona powyżej szczegółowa charakterystyka Czarnej Estetyki w trzech jej głównych aspektach wymaga krótkiej refleksji natury ogólniejszej. Z jednej strony na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mamy do czynienia z prawdziwym wysypem tekstów o charakterze manifestów programowych, dążących do nadania czarnej literaturze „właściwego” kierunku i w gruncie rzeczy powielających te same postulaty i tezy. Inaczej niż w okresie Renesansu Harlemskiego, nie mają one charakteru dyskusji. W swoich przewodnich postulatach program Czarnej Estetyki jest mocno apodyktyczny. Tezy formułowane są językiem zdecydowanym i nieznoszącym sprzeciwu – powtarzają się sformułowania mówiące o tym, co czarna literatura „powinna”, a co czarny artysta „musi”. Zanika zupełnie zjawisko polemiki. Można wobec tego zastanawiać się, czy ta obfitość krytycznych wystąpień jest wynikiem

<sup>71</sup> S. Henderson, op. cit., s. 66.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 7-8.

dynamicznego biegu myśli krytycznoliterackiej, czy też przeciwnie – była rezultatem łatwości, z jaką nacechowane ideologicznie hasła pozwalały powielać się. Zauważyć też można zjawisko swoistej hierarchii prawd, która wiąże się z ideologiczną bądź artystyczną pozycją tego, kto je głosił – w rezultacie mamy częstokroć do czynienia z powtarzaniem tez za przywódcami. Z drugiej strony, u wiodących krytyków związanych z Ruchem Czarnej Sztuki – szczególnie u Hendersona – wyraźnie widoczne jest dążenie do unikania ideologicznych haseł i sloganów na rzecz wspierania czarnej doktryny nowymi, ściśle teoretycznoliterackimi kategoriami.

Myśl krytyczna spod znaku Czarnej Estetyki wzięła na siebie podwójne zadanie: chciała nie tylko towarzyszyć literaturze w przemianach, ale też dyktować ich charakter i kierunek. Uznała za swoją powinność sugerowanie pisarzom „właściwych” – tj. podyktowanych względami ideologicznymi – tematów ich dzieł, podsuwała im odpowiednie rozwiązania artystyczne i estetyczne, domagała się od nich „słusznej”, mówiąc metaforycznie, „postawy partyjnej”, słowem: postawiła sobie wobec afroamerykańskiej sztuki cele wychowawcze i dydaktyczne. Towarzyszyło temu przekonanie czołowych krytyków i teoretyków ruchu, że występują w imieniu i w interesie całej czarnej literatury. Czerpiąc inspirację od działaczy politycznych, będących najbardziej radykalnymi orędownikami rewolucji, takich jak Malcom X, Stokely Carmichael czy H. Rap Brown, uważali się w związku z tym za oficjalnych strażników idei Czarnej Rewolucji w dziedzinie artystycznej, w tym oczywiście poetyckiej. Ich celem było wzbudzenie w literackich kręgach fermentu, który wymusiłby na poecie – pod groźbą odrzucenia przez czarną zbiorowość – zadeklarowanego, a najlepiej też aktywnego uczestnictwa w rewolucyjnych przemianach. Poeta-rewolucjonista musi być w swojej twórczości nastawiony na to, co nowe i radykalne, co stanowi, jak wielokrotnie podkreślano, zapowiedź przyszłości. Zadaniem poety jest więc upowszechnianie nowych postaw, przekonań oraz idei, ukazywanie ich wyłącznie w pozytywnym świetle. W konsekwencji, w przeciwieństwie do poezji wcześniejszego okresu, którą znamionowała swoboda tematyki i wyobraźni oraz silnie w niej obecne zainteresowania warsztatowe, nowa poezja powinna charakteryzować się powszechnością treści, komunikatywnością i jednoznacznością – dobry przykład pozytywnego wzorca stanowi twórczość Amiri Baraki i Hakiego Madhubutiego<sup>73</sup> z tego okresu. Krytycy dążyli zatem do całkowitego przeobrażenia afroamerykańskiej

<sup>73</sup> Właściwie Don L. Lee.

sztuki i literatury, spychając na margines, a nawet stygmatyzując, tych artystów, którzy nie chcieli podporządkować się ich żądaniom.

W ostatniej części tego rozdziału wypada poruszyć jeszcze kwestię zakorzenienia czarnej poezji w afroamerykańskiej tradycji muzycznej oraz w języku czarnych mas. Teza, że czarna poezja powinna szukać inspiracji w czarnej muzyce, albo najlepiej w sposób organiczny wyrastać z bluesa, gospel, spirituals i jazzu, była niezmiernie ważnym elementem programowym Czarnej Estetyki, gdyż to właśnie muzyka jest niekwestionowanym dowodem kulturowej niezależności Afroamerykanów. Jak pisze Kimberley W. Benston, to nie polityk, kaznodzieja czy pisarz, ale właśnie „muzyk (...) pełni rolę duchowego przywódcy ludu, quasi-orfickiego kapłana, który schodząc w podziemny brud doświadczenia naucza (...) fundamentalnych zasad (...) przetrwania”<sup>74</sup>. Dlatego rozumiałe wydaje się dążenie czarnych poetów amerykańskich do utożsamienia się z muzykiem: „od Langstona Hughesa do Soni Sanchez czarny poeta szuka u muzyka mocy, inspiracji twórczej oraz źródeł czystej radości i czystego ducha”<sup>75</sup>. Na poziomie praktyki poetyckiej chodzi również o zastosowanie charakterystycznych dla czarnej muzyki rozwiązań rytmicznych, strukturalnych i tonalnych; w efekcie wiersz ma być formą oralnej ekspresji o silnym nacechowaniu improwizacyjnym.

W omówieniu koncepcji estetycznych zawartych w książce Baraki *Blues People*, Benston kładzie nacisk na rozróżnienie między „z gruntu statyczną” estetyką Zachodu, w której „regularność triumfuje nad nacechowanym emocjonalnie dysonansem, stwierdzenie nad implikacją, artefakt nad improwizacyjną ekspresją”<sup>76</sup> a estetyką afrykańską, sytuującą swobodną, naturalną ekspresję ponad wszelkimi innymi kategoriami („afrykańską”, gdyż zdaniem Baraki „najczystsza formą afroamerykańskiej muzycznej ekspresji cechuje afrykańska wrażliwość”<sup>77</sup>). Podobnie rzecz postrzega Ortiz W. Walton. W swojej porównawczej analizie estetyki afrykańskiej i zachodniej przeciwstawia on muzykę Zachodu, którą określa mianem „sztywnego, niezmiennego, stałego zjawiska”, będącej jej przeciwieństwem muzyce afrykańskiej, która „zawsze była potężną siłą, a czasami używana była w celach wywrotowych”<sup>78</sup>. Baraka w książce

<sup>74</sup> K. W. Benston, *BARAKA: The Renegade and the Mask*, Yale University Press: New Haven and London 1976, s. 70.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>78</sup> O. W. Walton, *A Comparative Analysis of the African and the Western Aesthetics*, [w:] *The Black Aesthetic...*, s. 162.



*Blues People* – studium dotyczącym historii różnych odmian murzyńskiej ekspresji muzycznej w Ameryce w świetle zmieniającego się statusu społecznego różnych grup czarnej zbiorowości – wskazuje na wywrotowość właśnie jako cechę dystynktywną nowoczesnych w owym czasie odmian jazzu, takich jak *be bop* i *free jazz*: „tworzona ostatnio muzyka jest znakiem rozpoznawczym bardziej radykalnych zmian i przewartościowań społecznego i emocjonalnego stosunku [Afroamerykanów] do środowiska”<sup>79</sup> polityczno-kulturowego, w którym muszą żyć. Co więcej, Baraka stawia tezę, którą udaje mu się uzasadnić w toku wywodu, że „muzyka Murzynów jest zawsze radykalna na tle sformalizowanej kultury amerykańskiej”<sup>80</sup>. Paul Gilroy zdaje się w dużej mierze podzielać pogląd Jonesa, kiedy stwierdza, że czarna „muzyka wraz ze swoim połamanym rytmem” wyraża „kondycję życia w bólu”<sup>81</sup> w rasistowskiej rzeczywistości Stanów Zjednoczonych, a zatem z definicji stanowi zjawisko radykalnie odrębne od kulturowego *mainstreamu*.

Warto tu przypomnieć, że już w napisanym w 1944 roku – a więc na długo przed pojawieniem się postulatów Czarnej Estetyki – wierszu Gwendolyn Brooks, zatytułowanym „The Sundays of Satin-Legs Smith”, uderza skonstrastowanie dwóch przeciwstawnych estetyk zilustrowanych za pomocą odniesień muzycznych oraz nacisk, jaki pada na związek czarnej muzyki z doświadczeniem życiowym bohatera lirycznego. Płynące z szafy grającej trzy utwory bluesowe wywołują w bohaterze tytułowym wiersza silną reakcję emocjonalną wynikającą z bolesnych przeżyć osobistych, które z kolei zlewają się z doświadczeniem innych członków całej czarnej zbiorowości. Scena ta stanowi modelowe wręcz przedstawienie sytuacji komunikacyjnej w obrębie kultury bluesa, której „dynamika zasada się na z góry powziętym założeniu, że indywidualne doświadczenia czarnych jednostek są społecznej natury”<sup>82</sup>.

Właśnie tak skonstruowana sytuacja komunikacyjna umożliwia od pierwszych występów artystów bluesowych publiczne opowiadanie w formie pieśni o sprawach prywatnej natury, gdyż problemy osobiste są postrzegane jako pojedyncze przypadki zjawiska ogólnego, istnieją-

<sup>79</sup> LeRoi Jones, *Blues People: Negro Music in White America*, William Morrow: New York 1963, s. 235.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1993, s. 203.

<sup>82</sup> A. Y. Davis, *Black Women and Music: A Historical Legacy of Struggle*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism*, red. J. Bobo, Blackwell Publishers: Malden, Massachusetts and Oxford, UK, 2001, s. 227.

cego w skali społecznej. Za archetypowy niemal przykład w tym względzie można uznać pełne osobistych wyznań występy „Ma” Rainey, którą Andrzej Schmidt określa jako „najbardziej imitowaną i autorytatywną odtwórczynię bluesa”, dzięki której „styl klasyczny ustalił się w przededniu pierwszych nagrań płytowych”<sup>83</sup>, przypadających na lata dwudzieste, a zatem na okres eksplozji murzyńskiej poezji i sztuki. Specyfika tak skonstruowanej komunikacji polega na tym, że chociaż wykonawczynie śpiewa w pierwszej osobie liczby pojedynczej, publiczność odbiera jej komunikat tak, jakby nadawcą był podmiot zbiorowy „my”, co zostało uwypuklone w wierszu „Ma Rainey” autorstwa Sterlinga Browna. Identyczna relacja między wykonawcą a publicznością występować może również w jazzie instrumentalnym – Stephen Henderson ukuł nawet określenie „jazz zarażony mową” („speech-infected jazz”)<sup>84</sup> na określenie takich odmian tej muzyki, w których instrumenty prowadzą dialog ze sobą i publicznością zarazem. Tu za przykład posłużyć może twórczość najbardziej kultowego saksofonisty lat sześćdziesiątych, Johna Coltrane’a – A. B. Spellman w wierszu „Did John’s Music Kill Him?” napisał, że „Saks Trane’a potrafił mówić”<sup>85</sup>.

Podobnie rzecz się ma z inspirowaną czarną tradycją muzyczną poezją Langstona Hughesa. Sherley Ann Williams zauważa, że poeta nie opisuje warunków życia czarnej społeczności, lecz przywołuje je za pomocą rozpoznawalnych przez tę społeczność pojedynczych słów i obrazów. Taka strategia twórcza bierze się, zdaniem badaczki, z przyjęcia założenia identycznego jak to przyjmowane przez wykonawców bluesowych: „zarówno poeta (...), jak i publiczność żyją w tej samej rzeczywistości”<sup>86</sup> polityczno-społecznej. Jest to spostrzeżenie niezwykle istotne dla zrozumienia sytuacji komunikacyjnej, mającej miejsce w czarnej poezji wywodzącej się z Ruchu Czarnej Sztuki, w tym twórczości interesujących nas w tej pracy poetek.

Dlatego przy lekturze poezji afroamerykańskiej należy pamiętać o trzech bardzo istotnych założeniach. Po pierwsze, jej podstawowym kontekstem jest afroamerykańska kultura bluesa; przy czym, jak ujął to

<sup>83</sup> A. Schmidt, *Historia jazzu: rodowód*, Polskie Stowarzyszenie Jazzowe Agencja Wydawnicza: Warszawa 1988, s. 162.

<sup>84</sup> S. Henderson, op. cit., s. 53-54.

<sup>85</sup> oryg. „Trane’s horn had words in it”, A. B. Spellman, *Did John’s Music Kill Him?*, [w:] S. Henderson, *Understanding the New Black Poetry...*, s. 261.

<sup>86</sup> S. A. Williams, *The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry*, [w:] *Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship*, red. M. S. Harper i R. Stepto, University of Illinois Press, Urbana: Chicago and London 1979, s. 127.



Houston A. Baker, blues ma być rozumiany jako matryca i fundament czarnej kultury w Stanach Zjednoczonych<sup>87</sup>. 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>88</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 [(w)hole]”<sup>89</sup>. Jak podkreśla T. J. Anderson III, czarna muzyka stanowi „jednocześnie zbiorową i indywidualistyczną formę sztuki”, co prowadzi go do wniosku, że wyrastająca z niej poezja jest pod tym względem z nią tożsama, a „poeta to solista dający świadectwo [czarnego doświadczenia], który korzysta z innego medium, ale osiąga podobne poczucie intymnego kontaktu z publicznością bez względu na to, czy tekst zostaje odczytany głośno w miejscu publicznym czy w samotności przez jednego czytelnika”<sup>90</sup>.

Stephen Henderson w przywoływanym już powyżej 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;

<sup>87</sup> H. A. Baker, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, The University of Chicago Press: Chicago and London 1984, s. 3-4.

<sup>88</sup> P. Gilroy, op. cit., s. 74.

<sup>89</sup> H. A. Baker, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature...*, s. 5.

<sup>90</sup> T. J. Anderson III, *Notes to Make the Sound Come Right: Four Innovators of Jazz Poetry*, The University of Arkansas Press: Fayetteville 2004, s. 7.

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 poprzez 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 wyrażen z żargonu muzyków i krytyków jazzowych, ale też próby naśladowania w wierszu różnych form wypowiedzi muzycznych – wiersz imitujący śpiewanie skatem, be-bopowy rytm czy rapowanie);
10. zacieranie granicy między pieśnią/utworem a wierszem poprzez uczynienie tekstu jedynie punktem wyjścia do ustnej interpretacji; wiersz taki, podobnie jak jazzowy standard, 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 jednak należy, że wymienione przez badacza sposoby wykorzystywania czarnej muzyki dla potrzeb wypowiedzi poetyckich nie muszą mieć postaci czystej i mogą się ze sobą ząbiać, nakładać się na siebie oraz uzupełniać w celu uzyskania pożądanego efektów językowych, performatywnych, strukturalnych czy treściowych.

W dodatku całą sprawę komplikuje fakt, że czarna muzyka, wyrażając ze zjawiska, które Gilroy nazwał „toposem niewypowiedzenia”<sup>91</sup>, a więc z „dzikiej strefy”, w obrębie której odseparowani od dostępu do dyskursu publicznego niewolnicy prowadzili „przewleklą walkę”<sup>92</sup> ze swoimi właścicielami, jest też ściśle związana z afroamerykańskimi sposobami komunikacji werbalnej, dla której charakterystycznymi elementami są: bardzo silna rytmizacja mowy, nasilająca emocjonalną ekspresję wypowiedzi intonacja, częste stosowanie rymów, użycie niestandardowego słownictwa oraz częste powtórzenia niektórych słów i zwrotów. Znamienne, że Henderson, omawiając związek czarnej mowy z poezją,

<sup>91</sup> P. Gilroy, op. cit., s. 74

<sup>92</sup> Ibidem.

koncentruje się między innymi na „jazzowych efektach rytmicznych” oraz „wirtuozowskim swobodnym rymowaniu” (technika rapowa)<sup>93</sup>.

A zatem czarna poezja powinna też w tym ujęciu być otwarta na żywioł czarnej mowy z całą jej „niepoprawnością” w stosunku do języka białej literatury – na różne odmiany gwar Południa, ale też, a może nawet przede wszystkim, na czarny slang i żargon wielkich miast Północy oraz specyficznie afroamerykańskie formy ekspresji słownej. Oczywiście nie stanowi to absolutnego *novum* – czarni poeci zawsze poszukiwali kodu odpowiedniego do wyrażania własnej oraz zbiorowej tożsamości i doświadczenia grupy, a wysoki styl literacki nie potrafił oddać sprawiedliwości czarnej rzeczywistości, o czym przekonują neoklasyzystyczne wiersze Phyllis Wheatley oraz twórczość Paula Laurence’a Dunbara. Naśladowanie stylu literackiego ciemniejszych prowadzić musi nieuchronnie do zafałszowania tej rzeczywistości. W tym aspekcie wypracowany w obrębie kultury Zachodu styl poetycki, akcentujący kognitywną i auto-refleksyjną funkcję języka, okazuje się być wrogiem prawdy afroamerykańskiego doświadczenia, które stanowi – jak to ujął Berndt Ostendorf – „historię *wymuszonego* analfabetyzmu”<sup>94</sup>. Nie powinno zatem dziwić, że czarna poezja zawsze w mniejszym lub większym stopniu nawiązywała do tradycji ustnej – stąd jej preferencja dla afektywnej, ekspresywnej i konatywnej funkcji języka. Jednak podkreślić trzeba, że nowa czarna poezja okresu Ruchu Czarnej Sztuki i późniejsza twórczość, mająca tu swe korzenie, w pełni korzysta z czarnej odmiany angielszczyzny bez poczucia wstydu i niższości, a raczej z poczuciem dumy. Jednocześnie jest to według Hendersona „podjęcie się (...) niemożliwego zadania”<sup>95</sup>, gdyż zdaniem badacza nie istnieją sposoby dokładnego odwzorowania w formie pisemnej całego bogactwa i złożoności czarnej mowy w jej warstwie rytmicznej i tonalnej, ani uchwycenia w druku jej wewnętrznej energii. Dodatkową komplikację stanowi fakt, że w ujęciu tego krytyka przez czarną mowę należy rozumieć „żywą mowę Czarnej Społeczności”<sup>96</sup>, obejmującą zarówno formy gwarowe i dialektyczne wywodzące się wprost z kultury ludowej, jak i używanie przez wykształconych Murzynów amerykańskich standardowej odmiany angielskiego. Zatem czarna poezja odzwierciedla całość praktyk językowych Afroamerykanów.

<sup>93</sup> S. Henderson, op. cit., s. 31-46.

<sup>94</sup> B. Ostendorf, *Black Literature in White America*, Harvester Press: Brighton 1982, s. 155.

<sup>95</sup> S. Henderson, op. cit., s. 32.

<sup>96</sup> Ibidem.

Wielu badaczy podkreśla, że ze względu na swe zakorzenie w kulturze oralnej, czarna poezja najlepiej wypada w momencie publicznej prezentacji przez autora lub autorkę. Skrajny przykład takiej realizacji słowa poetyckiego stanowi według Hendersona, który posłużył się terminem Neala, „destrukcja tekstu”. W tym przypadku chodzi o potraktowanie zapisu wiersza jedynie jako punktu wyjścia do jego wypowiedzenia, wyskandowania czy wyśpiewania, przy czym liczą się tu barwa głosu, wysokość tonu, tempo podawania słowa, rozłożenie akcentów oraz wymowa indywidualnych głosek. W efekcie wiersz taki będzie przybierał z występu na występ różne formy ustnej realizacji, co przypomina koncertowe wykonania utworów jazzowych, w których improwizacja staje się znacznie ważniejsza niż wierne odtworzenie zapisu nutowego. Takie jednorazowe i niepowtarzalne wykonania poezji pokazują też „brak zainteresowania «występem»” jako realizacją „FORMY IDEALNEJ w sensie Platońskim”<sup>97</sup>.

Położenie nacisku w obrębie Czarnej Estetyki na murzyńską mowę jako źródło językowe dla poezji oznacza podkreślenie różnic kulturowych między czarną a białą Ameryką – językowa odrębność stała się wyrazistym znakiem wyjątkowej tożsamości kulturowej. Ostendorf pisze wprawdzie, że lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to „okres, kiedy Ameryka odkryła bogactwo czarnej tradycji ustnej, kiedy Ameryka odkryła afirmatywne (...) elementy w tej kulturze”<sup>98</sup> głównie poprzez fascynację afroamerykańską muzyką popularną, jednak trzeba pamiętać, że procesowi przyswajania i imitowania czarnej mowy przez młode pokolenie białych Amerykanów towarzyszył rosnący separatyzm językowy Murzynów, którzy zaczęli sobie zdawać wyraźnie sprawę, że „językowa niezależność była niezbędna dla samookreślenia grupy”, co spowodowało, iż byli „zdeterminowani, by zatrzymać pozornie nieunikniony ruch w stronę kulturowej homogenizacji”<sup>99</sup>. Widziana z tej perspektywy czarna poezja stanowi ważną strategię oporu przeciwko asymilacji i akulturacji. Jak podkreślają Malachi Andrews i Paul T. Owens, „wolni ludzie to ludzie mogący swobodnie wyrażać siebie. A ludzie swobodnie wyrażający siebie mówią językiem, który zrodzili, językiem, który kontrolują”<sup>100</sup>. O dążeniu do takiej kontroli, gwarantującej niezależność własnego języka, świadczy istnienie grupy leksykalnej, którą Henderson określa mianem „słów-ma-

<sup>97</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>98</sup> B. Ostendorf, op. cit., s. 148.

<sup>99</sup> W. L. Van Deburg, op. cit., s. 217.

<sup>100</sup> M. Andrews, P. T. Owens, *Black Language*, Seymour-Smith: Los Angeles 1979 (1973), s. 4.

skonów” (*mascon words*). Jest to złożenie akcentujące „ogromną [*massive*] koncentrację energii Czarnej doświadczenia, która intensywnie oddziałuje na znaczenie Czarnej mowy, Czarnej pieśni i Czarnej poezji”<sup>101</sup>. Są to słowa istniejące w standardowej angielszczyźnie, którym czarni użytkownicy nadają dodatkowe znaczenie, a tym samym odrębną jakość. Jak podkreśla krytyk, „słowa te są oczywiście używane w złożonych wzajemnych powiązaniach i w rezultacie tworzą one znaczące całości w taki sposób, aby nie być zrozumianymi”<sup>102</sup> przez nikogo, kto nie przynależy do czarnej kultury.

Nacechowane kulturowo słowa-maskony stanowią ważny budulec czarnej poezji od lat sześćdziesiątych do dziś. Język tej poezji, ta „elegancka Czarna gwara «ulicy»”<sup>103</sup> – bezpośredni i komunikatywny, a jednocześnie mocno nacechowany kulturowo – jest, jak już wspomniano, ściśle związany z formami codziennej werbalnej komunikacji całej czarnej zbiorowości, bez różnicowania jej na klasy społeczne. Van Deburg nazywa ten język „mową soulową” (*soulful talk*)<sup>104</sup>, a John Russell Rickford i Russell John Rickford posługują się terminem „Spoken Soul”, pisząc, że jest to „ekspresywny instrument” w obszarach „literatury, religii, rozrywki i codziennego życia”<sup>105</sup>. Wśród obecnych w poezji cech charakterystycznych tego języka znajdują się między innymi: zmienianie znaczenia „białych” słów i sytuowanie ich w specyficznie czarnym kontekście (np. słowo „czarnuch” zmienia swoje znaczenie w czarnych ustach zależnie od kontekstu i może być zarówno wyzwiskiem, jak też największym komplementem<sup>106</sup>); bezpośredniość i swoista dosadność w nazywaniu rzeczy po imieniu, szczególnie w sferze stosunków rasowych w Ameryce; stosowanie własnej składni oraz wymawianie słów w „czarny” sposób z lekceważeniem zasad poprawnej wymowy, a w piśmie stosowanie zapisu ortograficznego zgodnego z czarną fonetyką; stosowanie pogardliwych i ironicznych określeń w stosunku do białych – w ten sposób zostają oni

<sup>101</sup> S. Henderson, op. cit., s. 44.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> N. A. Scott, Jr., *Black Literature*, [w:] *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, red. D. Hoffman, The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts and London, England, 1979, s. 325.

<sup>104</sup> W. L. Van Deburg, op. cit., s. 216-224.

<sup>105</sup> J. R. Rickford, R. J. Rickford, *Spoken Soul: The Story of Black English*, John Wiley & Sons: New York 2000, s. 4.

<sup>106</sup> Podobnie słowo „sukinsyn” używane jest przez Milesa Davisa w jego autobiografii jako wyraz podziwu dla talentu kompozytorskiego i umiejętności instrumentalnych innych muzyków, zob. M. Davis, *Ja, Miles*, przeł. T. Tłuczkiewicz, Wydawnictwo Łódzkie: Łódź 1993.

zdefiniowani przez czarnych, podobnie jak Afroamerykanie byli i są definiowani przez nich, chętne wykorzystywanie wulgarnych, agresywnych i prowokacyjnych słów i zwrotów<sup>107</sup>. Do cech wymienionych przez tych badaczy obowiązkowo należy dodać używanie słów zaczerpniętych ze slangu jazzowego (tzw. *jazz talk*, czyli „mowy jazzowej”)<sup>108</sup>, a także słów o korzeniach afrykańskich<sup>109</sup>. Oczywiście nie należy traktować tej skrótowej charakterystyki jako wyczerpującej zagadnienie, ale nie to było jej celem. Chodzi tu raczej o podkreślenie, że również pod względem językowym czarna poezja nie może być czytana według białych kryteriów artystycznych, estetycznych czy poprawnościowych.

Poetki debiutujące pod koniec lat sześćdziesiątych – Nikki Giovanni, Sonia Sanchez i Audre Lorde – przez całą swoją karierę pozostawały pod wpływem dominującej ideologii teoretycznoliterackiej, włączając wytyczne rzeczników Czarnej Estetyki w obręb własnej filozofii artystycznej. Z zaangażowaniem włączyły się w dzieło przebudowy kultury afroamerykańskiej, żywiąc przekonanie, że pracują dla lepszej przyszłości. Jako poetki Czarnej Rewolucji zgadzały się w dużej mierze z postulatami dotyczącymi służebnej roli artysty wobec własnej zbiorowości, akceptowały postulaty komunikatywności i maksymalnej bezpośredniości przekazu oraz społeczne i polityczne zaangażowanie poezji. Chętnie też szukały inspiracji w czarnej muzyce i posługiwały się czarną mową. Równocześnie jednak dosyć szybko odkrywały, że koncentrowanie się w twórczości wyłącznie na sferze publicznej, zamykanie się w ciasnych ramach ideologii i wiążąca się z tym rezygnacja z eksploracji świata oso-

<sup>107</sup> Warto jednak wziąć pod uwagę różnice w podejściu do prowokacji i agresji werbalnej między białą a czarną kulturą. Analizujący style zachowań fizycznych i werbalnych Afroamerykanów Thomas Kochman dowodzi, że „zaufanie czarnych do swojej zdolności do kontrolowania gniewu i złości na poziomie werbalnym bez utraty samokontroli jest wyższe. Jest tak ze względu na większą wolność ekspresji i wyrażania opinii w obrębie czarnej kultury (...)”, Th. Kochman, *Fighting Words*, [w:] idem, *Black and White Styles in Conflict*, The University of Chicago Press: Chicago and London 1981, s. 51. Należy to zawsze brać pod uwagę przy lekturze nawet najbardziej konfrontacyjnych i wypełnionych werbalną agresją wierszy. Postrzegane z punktu widzenia norm ekspresji czarnej kultury w rzeczywistości nie muszą być aż tak wulgarne i destrukcyjne, jak się białemu czytelnikowi wydaje.

<sup>108</sup> Dobre źródło informacji na temat slangu jazzowego używanego przez Afroamerykanów w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stanowi książka R. S. Golda, *Jazz Talk*, The Bobbs-Merrill Company Inc: Indianapolis and New York 1975.

<sup>109</sup> Ich listę wraz z komentarzem językoznawczym znaleźć można [w:] J. E. Holloway, W. K. Vass, *Africanisms in Contemporary American English*, [w:] idem, *The African Heritage of American English*, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1993, s. 137-160.



bistych doświadczeń i prawd, było dla nich nie do przyjęcia. Ich niezgoda wiąże się niewątpliwie z tym, że „Czarne Doświadczenie”, do którego tak dużą wagę przywiązywali liderzy Ruchu Czarnej Sztuki, nie uwzględniało wcale specyficznego doświadczenia czarnych kobiet, które w ogromnej większości funkcjonowały głównie w sferze prywatnej i były zepchnięte na pozycję społecznie i kulturowo marginalną, a także wobec mężczyzn podrzędną. Akceptując ogólne założenia Czarnej Estetyki, poetki tego okresu, o których traktuje niniejsza praca, pragnęły być w swojej twórczości przede wszystkim wyrazicielkami doświadczenia czarnych kobiet, ale też kreować ich pozytywną tożsamość etniczną, kulturową i płciową. Z tego też względu należy postrzegać ich poezję jako głos z „dzikiej strefy” nie tylko amerykańskiego *mainstreamu* kulturowego, ale też rewolucyjnej poezji afroamerykańskiej.





## ROZDZIAŁ II



## CZARNY FEMINIZM – KOBIECYZM

Czarny feminizm, który pojawił się w Stanach Zjednoczonych jako odrębny ruch społeczny i kulturowo-polityczny w połowie lat siedemdziesiątych, a zatem w okresie wyraźnego już zmierzchu ruchu Black Power, należy traktować jako reakcję Afroamerykanek na dwa najważniejsze zjawiska poprzedzającego dziesięciolecia, kontestujące *status quo* kultury amerykańskiej: z jednej strony na ruchy antyrasistowskie (w szczególności ideologię czarnego nacjonalizmu), a z drugiej na feminizm drugiej fali. Reakcja ta stanowi rezultat wyciągnięcia wniosków z gorzkiej lekcji uprzedmiotowienia, marginalizacji, a nawet całkowitej „niesłyszalności” czarnych kobiet w obu kontrkulturowych ruchach, które na przełomie dekad czynnie współtworzyło wiele Afroamerykanek. Większość teoretyczek identyfikujących się z czarnym feminizmem przykłada podstawowe znaczenie do poszerzania ram intelektualnego dyskursu feministycznego w taki sposób, by uwzględnił on w maksymalnym stopniu także doświadczenie wszystkich Afroamerykanek, również tych z niższych klas społecznych. Patricia Hill Collins stwierdza w duchu przypominającym „teorię stanowiska” Hartsock i „teorię usytuowanej wiedzy” Haraway:

Czarna myśl feministyczna składa się z teorii (...) tworzonych przez afroamerykańskie intelektualistki w celu wyrażenia stanowiska czarnych kobiet. Myśl ta powinna starać się nadać nowe znaczenie doświadczeniom czarnych kobiet oraz ich poglądom poprzez przeformułowanie wzajemnej zależności między doświadczeniami a świadomością (...). Czarna myśl feministyczna *wywodzi się od* Afroamerykanek w tym znaczeniu, że rozpoznaje wielorakie relacje między czarnymi kobietami, co służy stworzeniu samodzielnie przez nie zdefiniowanego własnego stanowiska. Czarna myśl feministyczna jest *dla* czarnych kobiet w tym sensie, że wzmacnia je i daje im siłę do podjęcia działań politycznych<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> P. H. Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge: New York and London 1991, s. 32.

Celem tego rozdziału jest przyjrzenie się charakterystycznym cechom czarnej refleksji feministycznej oraz problematyce przez nią poruszanej. Jednak ze względu na charakter i temat niniejszej pracy szczególna uwaga zostanie poświęcona kwestiom związanym z problemem funkcjonowania tej refleksji, jak i samych czarnych kobiet, w obszarze „dzikiej strefy” dyskursu dominującego. Zagadnienie to łączy się bezpośrednio ze wspomnianym powyżej zjawiskiem odrębności czarnego feminizmu na tle ideologii Black Power z jednej strony i amerykańskiego feminizmu drugiej fali z drugiej. Dopiero w tym świetle można zrozumieć w pełni kwestie dotyczące twórczości literackiej, a szczególnie poetyckiej, Afroamerykanek wywodzących się z pokolenia Black Arts Movement.

Jak piszą członkinie The Combahee River Collective, a zarazem sygnatariuszki manifestu zatytułowanego „A Black Feminist Statement”, „Wiele spośród nas było aktywnych w tych ruchach (praw obywatelskich, czarnego nacjonalizmu, w Czarnych Panterach), a ich ideologia, cele i sposoby działania (...) wywarły ogromny wpływ na nasze życie, niejednokrotnie zmieniając je bezpowrotnie”<sup>2</sup>. Jednak podkreślanym przez członkinie kolektywu podstawowym doświadczeniem wynikającym z owej aktywności okazało się „rozczarowanie takimi ruchami wyzwolenческими”<sup>3</sup>, które sytuują problemy kobiet na marginesie swojej działalności. Podobnie feminizm drugiej fali nie stanowił dobrej alternatywy: „Czarne kobiety (...) od samego początku zaangażowane były w ruch feministyczny, ale zarówno zewnętrzne siły reakcyjne, jak i rasizm oraz towarzyszący mu elitaryzm wewnątrz ruchu, skutecznie blokowały nasz udział”<sup>4</sup>. W rezultacie pojawiła się konieczność, aby podjąć równoczesne działania polityczne i kulturowe, które postawiłyby sobie za cel walkę z dyskryminującym kobiety seksizmem (charakterystycznym dla antyrasistowskich czarnych organizacji zdominowanych przez będących ich liderami i działaczami mężczyzn) oraz walkę z często nieświadomym rasizmem (występującym nagminnie wśród białych przywódczyni ruchu feministycznego, decydujących o jego charakterze).

Trzecim wymienionym przez autorki „A Black Feminist Statement” istotnym czynnikiem, stanowiącym katalizator wyodrębnienia się czar-

<sup>2</sup> The Combahee River Collective, *A Black Feminist Statement*, [w:] *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, red. G. T. Hull, P. B. Scott i B. Smith, The Feminist Press: Old Westbury, New York 1982, s. 14.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

nego feminizmu jako niezależnego nurtu, jest osobiste doświadczenie czarnych kobiet jako jednostek tworzących liczną grupę społeczną o specyficznym doświadczeniu historycznym i współczesnym, bez względu na to, czy w ogóle w jakimkolwiek stopniu utożsamiają się z feminizmem. Wyjątkowość tego doświadczenia sprowadza się ich zdaniem do – pojmowanego dosłownie i metaforycznie – bycia przedmiotem „seksualnej dyskryminacji jako stałej cechy (...) codziennej egzystencji”<sup>5</sup> oraz życia w stałym „zagrożeniu fizyczną i seksualną przemocą ze strony mężczyzn”<sup>6</sup>. Dlatego też we wszelkich pochodzących od autorek związanych z czarnym feminizmem omówieniach dotyczących Afroamerykanek tak ważne miejsce zajmuje kwestia gwałtu i pornografii.

Jednak nie tylko doświadczenia traumatyczne i negatywne stanowią spoiwo tożsamości tej wyjątkowo silnie – szczególnie w przeszłości – dyskryminowanej grupy. Najpoważniejszą próbę afirmatywnego spojrzenia na życie *wszystkich* czarnych kobiet i stosowane przez nie strategie przetrwania we wrogiej rzeczywistości amerykańskiej stanowi nurt określany mianem „kobietyzmu” (*womanism*), który mimo podkreślania swojej odrębności i niezależności od feminizmu, stanowi, jak się wydaje, jego istotną, choć autonomiczną, część.

Warto zauważyć, że ruch Black Power i ruch wyzwolenia kobiet mają wiele cech wspólnych pod względem stawianych sobie celów oraz strategii stosowanych w dążeniu do ich osiągnięcia, w tym rozumienia roli sztuki i obowiązków artysty wobec swojej zbiorowości. Jednak podobieństwa te nigdy nie doprowadziły do połączenia wysiłków w walce o lepszą, pozbawioną opresji i dyskryminacji, rzeczywistość społeczną. Wydaje się, że powodem niewykorzystania potencjału tkwiącego w ewentualnym połączeniu sił przez oba dynamiczne nurty krytyki amerykańskiej społecznej *praxis*, było traktowanie przez aktywnych uczestników obu ruchów historii własnej dyskryminacji, określania własnej tożsamości oraz charakteru i celu własnej walki jako zjawisk całkowicie niepowtarzalnych i niezależnych od innych procesów. Można powiedzieć, że nawet w momencie intensyfikacji swych działań były to ruchy zaledwie równoległe i współbieżne.

W artykule „The Art of Transformation: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements” („Sztuka transformacji: paralelizmy między Ruchem Czarnej Sztuki i Ruchem Sztuki Feministycznej”) Lisa Gail Collins wskazuje na istniejące w obu ruchach cztery współbieżności,

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 15.

wyraźnie widoczne z dzisiejszej perspektywy. Pierwszą z nich było głębokie przekonanie ich przywódców i przywódczyń, że w afroamerykańskich masach z jednej strony oraz masach kobiet z drugiej (ze względu na ich historyczne doświadczenie dyskryminacji, marginalizacji, a nawet ucisku) tkwią znajdujące się w stanie uspijonym, odpowiednio: czarny nacjonalizm i feminizm, które wymagają jedynie aktywacji, co z kolei spowoduje, że rewolucja stanie się faktem. Drugim paralelizmem według badaczki jest to, że w obu przypadkach mamy do czynienia z ruchami, które zrodziły się w dużej mierze z analiz zajmujących się kulturowym podporządkowaniem regułom ustalonym przez białych mężczyzn – społeczności afroamerykańskiej oraz zbiorowości kobiet. W tym względzie pionierskie i symboliczne zarazem okazały się publiczne wystąpienia i pisma Malcolma X oraz książka-katalizator drugiej fali feminizmu *Druga płć* Simone de Beauvoir. W obu wypadkach mamy do czynienia z próbami dogłębnej analizy rasistowskiej (Malcolm X) i seksistowskiej (de Beauvoir) przeszłości, której efektem jest jednak wytyczenie drogi ku wyzwoleniu w przyszłości. A zatem krytyczne badanie przeszłości służyć ma uzyskaniu zdolności do konfrontacji z represywną teraźniejszością oraz modelowaniu wolnej przyszłości. Niebagatelne znaczenie ma też fakt, że oboje autorzy swoje intelektualne i polityczne analizy przeprowadzają w kontekście osobistego doświadczenia, a zatem dokonują fuzji tego, co publiczne, z tym, co prywatne. Przyjęcie takiej taktyki prowadzi do trzeciej istotnej zbieżności: położenia nacisku na eksponowanie nierozdzielności teorii i praktyki oraz postrzegania działań intelektualnych jako misji ideologicznej, służącej podnoszeniu świadomości jednostkowej i zbiorowej grup wykluczonych – ze względu na rasę lub płć – z głównego nurtu kultury amerykańskiej. Zarówno w przypadku ruchu Black Power, jak i Ruchu Wyzwolenia Kobiet, chodzi jednocześnie o wolność psychologiczną i społeczną, gdyż obie formy wolności warunkują się wzajemnie. Lisa Gail Collins podkreśla, że w obu przypadkach przypisano wysoką wartość „nowym sposobom widzenia jednostki i własnej grupy w relacji do społeczeństwa”<sup>7</sup> jako całości. A zatem, by posłużyć się nomenklaturą badaczki, „eksploracje tożsamości zbiorowej – czarnej i kobiecej” były ściśle związane z „naciskiem kładzionym na świadomość indywidualną”<sup>8</sup>. Po czwarte wreszcie, sztuka potraktowana została jako narzędzie zaszczepiania nowego sposobu myślenia oraz upowszechnia-

<sup>7</sup> L. G. Collins, *The Art of Transformation: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements*, [w:] *New Thoughts on the Black Arts...*, s. 278.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 279.

nia i wcielania w życie postaw antyrasistowskich i antyseksistowskich, a tym samym jako siła zdolna przeobrazić istniejący porządek w sferze kultury, stosunków społecznych i polityki. Ruchy Black Arts Movement i Feminist Art Movement współtworzone były przez artystów i artystki, pisarzy i pisarki, krytyków i krytyczki, którzy postawili przed sobą zadanie tworzenia „nowej sztuki, wyrażającej alternatywną i wyzwoloną świadomość oraz propagującą wyrażanie pragnień licznej, ale słabo słyszalnej społeczności”<sup>9</sup>. Dokładnie tak samo rozumiano zadania stojące przed sztuką, identycznie definiowano społeczną rolę artysty, stworzono bliźniaczo podobne teorie sztuki alternatywnej (szczególnie w stosunku do praktyk kojarzonych z elitarnym modernizmem): Czarną Estetykę oraz estetykę feministyczną, określoną przez Collins terminem „Female Imagery”.

Istnieje jednak również piąty paralelizm, którego badaczka nie wymienia, spychając go, co wydaje się niezwykle wymowne, w „dziką strefę” milczenia. Jest to problem marginalizacji i, jak to określono powyżej, „niesłyszalności” czarnych kobiet w obu walczących o wolność i równość ruchach, do których (jak by się wydawało) należą one „z natury rzeczy”. Collins zauważa jedynie, że „były to walki dosłownie równoległe, gdyż jedynie garstka odważnych wizjonerek takich jak Frances Beal, Toni Cade Bambara, Audre Lorde, Alice Walker, Faith Ringgold, June Jordan, Betye Saar, Angela Davis i Ntozake Shange czerpała z obu ruchów i kształtowała je”<sup>10</sup>. Nie podaje jednak żadnego wyjaśnienia, dlaczego tak się działo, choć użyte przez nią określenie („odważne wizjonerki”) sugeruje, że z realistycznego punktu widzenia włączenie się do działań Black Power Movement i Women’s Liberation Movement wymagało od czarnych kobiet wyjątkowej odwagi. Rzeczywiście, gdy przyjrzeć się obu ruchom jako potencjalnym obszarom aktywności kulturowej i politycznej czarnych kobiet, widać wyraźnie, że były to przestrzenie, eufemistycznie mówiąc, raczej mało przyjazne.

Najbardziej szokującym z dzisiejszego punktu widzenia aspektem ideologii Black Power i czarnego nacjonalizmu był, obok agresywnego antysemityzmu, prostacki i prymitywny seksizm. Wynikał on w dużej mierze z perwersyjnej logiki, rozpowszechnionej również w kręgach artystycznych i literackich związanych z czarnym nacjonalizmem, według której wolność czarnego mężczyzny oznaczała bycie równym białemu mężczyźnie, który z kolei budował swoją pozycję wyższości, pod-

<sup>9</sup> Ibidem, s. 283.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 274.



porządkując sobie kobietę. W efekcie czarni nacjonaliści naśladowali biały patriarchyzm w najgorszym wydaniu. Jednak, mimo że postawa mizoginistyczna była w owym czasie w Stanach Zjednoczonych niemal powszechna, liderzy polityczni (np. Stokely Carmichael, Elijah Muhammad czy Maulana Karenga) oraz intelektualni i artystyczni (np. Amiri Baraka) doszli również w prezentowaniu seksistowskich poglądów do skrajności. Najbardziej jaskrawej egzemplifikacji tego zjawiska dostarczają wiersze, sztuki oraz eseje autorstwa Baraki z okresu jego zaangażowania w Black Arts Movement.

Jako przykład może posłużyć dramat *Madheart* (1969), w którym BLACK MAN biciem wymusza na swojej BLACK WOMAN posłuszeństwo, szacunek i podziw. Oto stosowny fragment:

BLACK MAN: Odzyskam Cię. Jeśli będę potrzebował.

BLACK WOMAN (*śmiejąc się*): Potrzebujesz, kotku... Rozejrzyj się tylko. Lepiej się o mnie postaraj, jeśli wiesz, co dla Ciebie dobre... Lepiej to zrób.

BLACK MAN (*patrząc jej prosto w oczy i zbliżając się do niej*): Lepiej? (*cichy śmiech*) Tak. Teraz jesteśmy tu, gdzie byliśmy zawsze... teraz. (*obraca się i nagle policzkuje ją*)

BLACK WOMAN: Co ro...??? Co... och kochanie... proszę... nie bij mnie. (*znowu ją uderza w twarz*)

BLACK MAN: Kobieto, chcę Cię jako kobiety. Na kolana. (*znowu ją uderza*) Na kolana, bądź posłuszna, podporządkuj się... miłości... i mężczyźnie, już na zawsze.

BLACK WOMAN (*zanosi się płaczem i kręci głową*): Proszę, nie bij mnie... proszę. (*klęka*) Tyle długich lat bez Ciebie, man. Czekałam... czekałam na Ciebie...

BLACK MAN: I ja czekałem.

(...)

BLACK MAN: Teraz jesteś moją kobietą, na zawsze, CZARNĄ KOBIETĄ.

BLACK WOMAN: Jestem Twoją kobietą, a Ty jesteś najsilniejszy mocą od Boga. Wypełnij mnie swoim nasieniem. (*obejmują się*)<sup>11</sup>

Ten groteskowy dialog jawi się dzisiaj jako – jak zauważył Jerry Gafio Watts – niezamierzona „parodia seksizmu obecnego w czarnych męsko-

<sup>11</sup> A. Baraka, *Four Black Revolutionary Plays*, Bobbs-Merrill: Indianapolis 1969, s. 81-83.

-damskich związkach”<sup>12</sup> w kręgach rewolucyjnych. Jednak, mimo że rzeczywiście trudno czytać ten i jemu podobne fragmenty bez niedowierzania i poczucia niesmaku, warto pamiętać, że sztuki Baraki, uchodzące za wzorzec czarnego teatru rewolucyjnego, cieszyły się dużą popularnością. Ich zdolność przyciągania widzów i pozytywne reakcje czarnych krytyków wskazują na to, że Baraka nie był odosobniony w swoich poglądach, również tych dotyczących relacji między mężczyznami i kobietami. Watts zauważa, że jego sztuki, a wśród nich również *Madheart*, wystawiane były w czarnych teatrach na wschodnim i zachodnim wybrzeżach przed publicznością składającą się nie tylko z mężczyzn, ale też kobiet, publicznością, która nie protestowała i nie wyrażała w żaden sposób jakiegokolwiek zdegustowania i oburzenia tym, co widziała i słyszała ze sceny<sup>13</sup>. Można wyciągnąć stąd wniosek, że czarna zbiorowość nie była bynajmniej wstrząśnięta i traktowała seksizm, nawet przybierający tak groteskowe formy, jako naturalne zjawisko społeczne.

Podobną dawką agresji, tyle że wymierzoną, jak się na pozór wydaje, wyłącznie w białe Amerykanki i Amerykanów, przesycony jest również o kilka lat wcześniejszy niż sztuka *Madheart* esej Baraki „American Sexual Reference: Black Male” (1965), w którym prostacki seksizm miesza się z rasizmem i homofobią, tworząc wyjątkowo obrzydliwą mieszankę. Chcąc zatrwożyć białego odbiorcę, Baraka postuluje posłużenie się gwałtem na białych kobietach w celu „obrobawienia białego mężczyzny” – który i tak „jest wytresowany na pedała” – „ze wszystkiego, co posiada”<sup>14</sup>. W rozumieniu Baraki kobiety (białe i czarne) są zatem jedynie przedmiotami pozostającymi w posiadaniu mężczyzn, co czyni jego przedstawiane w eseju poglądy z gruntu mizoginistycznymi. Ten rasizm podszyty mizoginizm wzmocniony został także poprzez wyrażoną wprost sugestię, że dla białej kobiety – zrepresjonowanej seksualnie przez kulturę amerykańską, zamykającą ją w więzieniu „mitu Damy” – bycie zgwałconą przez czarnego mężczyznę stanie się doświadczeniem wyzwalającym, co, jak należy się domyślać, czyni zemstę dokonaną na białym mężczyźnie bardziej wyrafinowaną i straszną. Esey ten łączy ideologicznie ze sztuką *Madheart* fundamentalne przeświadczenie, że tylko mężczyźni

<sup>12</sup> J. G. Watts, *Amiri Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual*, New York University Press: New York and London 2001, s. 343.

<sup>13</sup> O powszechnym seksizmie w afroamerykańskiej zbiorowości (nie wyłączając samych kobiet) pisze choćby, odwołując się do własnych doświadczeń, Michele Wallace w tekście *A Black Feminist's Search for Sisterhood*, [w:] *All the Women Are White...*, s. 5-12.

<sup>14</sup> LeRoi Jones, *American Sexual Reference: Black Male*, [w:] idem, *Home: Social Essays...*, s. 227-228.

nadają jakikolwiek status ontologiczny kobietom, a one same (obojętne: białe czy czarne) nie są zupełnie zdolne do zdefiniowania siebie.

Nie powinno też umknąć uwadze czytelnika obu tekstów, że nadawanie nowego statusu kobietom zawsze odbywa się na płaszczyźnie seksualnej, co, wraz ze zredukowaniem ich wyłącznie do tego poziomu istnienia, pociąga za sobą zależność miejsca czarnego mężczyzny w hierarchii władzy od jego zdolności do seksualnej dominacji i eksploatacji kobiet. Znamienne jest w związku z tym całkowite pominięcie w „American Sexual Reference: Black Male” czarnych kobiet, co podtrzymuje *implicite* przyjętą tezę, że nie mogą one w żadnym sensie działać jako podmioty tak pojętej walki o równość i władzę. Jaka zatem przypada im rola? Odpowiedzi na to pytanie dostarczają wyznania Eldridge’a Cleavera poczynione w jego autobiografii *Soul on Ice* (1968). Są one tym cenniejsze, że dotyczą bezpośrednio postulowanej przez Barakę rewolucyjnej praktyki gwałtu. Cleaver mówi:

Zostałem gwałcicielem. W celu udoskonalenia techniki i mojego *modus operandi* zacząłem od ćwiczeń na czarnych dziewczętach w getcie – w czarnym getcie, gdzie ciemne i ohydne sprawy nie wydają się odstępstwami od normy (...) – a kiedy już uznałem siebie za dostatecznie sprawnego (...), zacząłem wyszukiwać sobie białe ofiary. Robiłem to świadomie, celowo, chętnie, metodycznie (...)<sup>15</sup>. [kursywa moja]

Cytat ten jest chętnie wykorzystywany przez badaczy twórczości Baraki jako niezwykle interesujący kontekst nie tylko dla omówionego powyżej eseju, ale też dla jego wiersza „Black Dada Nihilismus”, którego część – mówiąca o gwałceniu białych dziewcząt i podrzynaniu gardel ich matkom – Cleaver cytuje jako tekst inspirujący go do czynu. Co jednak bardzo znaczące, fragment dotyczący „czarnych dziewcząt” nie jest na ogół komentowany, a u nad wyraz skrupulatnego Watta część podana powyżej kursywą została pominięta w cytacie. Oznacza to, że traumatyczne dla czarnych kobiet doświadczenia agresji seksualnej ze strony czarnych mężczyzn w przestrzeni getta nie budzą zainteresowania, gdyż „nie wydają się odstępstwami od normy”. Trudno się zresztą dziwić, skoro Cleaver wyraźnie postrzega „czarne dziewczęta” nie jako jednostki ludzkie, ale materiał do ćwiczeń, nad którym czarny rewolucjonista, pragnący „odkupić swoją zdeptaną męskość”<sup>16</sup>, sprawuje absolutną

<sup>15</sup> E. Cleaver, *Soul on Ice*, McGraw-Hill Book Company: New York 1968, s. 14.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 206.

seksualną władzę. W swoim na poły tylko sarkastycznym komentarzu do wyznań Cleavera, bell hooks stwierdza: „Biorąc pod uwagę seksistowski kontekst kulturowy, ma to sens. Cleaverowi udało się odwrócić uwagę od mizoginistycznego seksizmu swoich wywodów poprzez wzruszające usprawiedliwienie tych czynów jako «naturalnej» odpowiedzi na dominację rasową”<sup>17</sup>.

Jednak postulowana kontrola nad czarnymi kobietami nie ograniczała się do akceptacji czy nawet promowania agresywnych zachowań wobec nich. Inną jej postać stanowiło stworzenie pozytywnego ich wizerunku, który dawał im szansę znalezienia własnej godności poprzez identyfikację z ideałem czarnej kobiecości, stworzonym i danym im w gotowej formie przez liderów rewolucji. Wydaje się, że ten wyraz podporządkowania wynikał w jakiejś mierze ze strachu przed niezależnością czarnych kobiet, po którą mogłyby sięgnąć uczestnicząc w ruchu wyzwolenia kobiet. W eseju „Black Woman”, zatroskany o „zdrową tożsamość afrykańską”, zagrożoną przez biały feminizm, Baraka stwierdza: „Nie wierzymy w «równość» mężczyzn i kobiet”, po czym postuluje, by kobieta była „boskim dopełnieniem” mężczyzny, słuchała go i dbała o dom<sup>18</sup>. Jej podstawowym obowiązkiem jest przyłączenie się do mężczyzny w jego dziele tworzenia nowego czarnego narodu i bycie prawdziwie Czarną Matką, która świadomie wychowuje dzieci w duchu Kawaidy<sup>19</sup>. Realizuje ona swoją kobiecość poprzez macierzyństwo i dbanie o rodzinę, a równocześnie staje się nauczycielką czarnych wartości, biorąc odpowiedzialność za przekazanie ich następnym pokoleniom. Jednak nie zostaje dopuszczona do współdecydowania, jakie to mianowicie wartości mają być przekazywane młodszemu pokoleniom: wprowadzie Czarne Matki są dla swoich dzieci, jako „najwcześniejsze żywe wspomnienie”, „najbliższe (...) bycia nauczycielami w najgłębszym sensie”, jednak to „Czarni Ojcowie (...) muszą nauczać Czarne Matki i Czarne Rodziny”<sup>20</sup>. Zatem

<sup>17</sup> b. hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press: Boston 1990, s. 58.

<sup>18</sup> I. A. Baraka (LeRoi Jones), *Black Woman*, [w:] idem, *Raise Race Rays Raze...*, s. 148.

<sup>19</sup> Kawaida to stworzony przez Mulanę Rona Karengę synkretyczny system filozoficzny, zakorzeniony w afrykańskich tradycjach duchowych. Celem Kawaidy jest stworzenie podstaw i warunków do rozwoju kulturowego całej zbiorowości afroamerykańskiej, a także rozwoju duchowego jednostek. Kawaida kładzie silny akcent na tradycyjne wartości, takie jak rodzina. Baraka był zagorzałym rzecznikiem Kawaidy na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. O tzw. siedmiu zasadach Kawaidy piszę w rozdziale o Soni Sanchez.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 151.

patriarchalna hierarchia nie tylko pozostaje niezachwiana, ale wręcz wzmocniona poprzez wyraźne wskazanie czarnym kobietom ich miejsca.

Wyrażone w eseju „Black Woman” przemyślenia dotyczące ról społecznych czarnych kobiet są żenująco banalne i płytkie intelektualnie, ale nie należy ich postrzegać wyłącznie jako poglądów jego autora. Znalazły one bowiem wymiar instytucjonalny, gdy zostały powtórzone w pamflecie zatytułowanym „Mwanamke Mwananchi (The Nationalist Woman)”, opublikowanym w 1971 roku jako oficjalne stanowisko Committee for Unified Newark, lokalnego ramienia pronacjonalistycznego Congress of African People. W pamflecie tym czytamy:

Kobiety nie mogą zajmować się tym samym, co mężczyźni – zostały przeznaczone przez naturę do innych funkcji. Równość kobiet i mężczyzn jest czymś, co nie może zaistnieć nawet w świecie abstrakcji. (...) Wartość mężczyzn i kobiet może być przedstawiona jako wartości złota i srebra – nie są one równe, ale mimo to mają wielką wartość. Musimy zdać sobie sprawę z tego, że mężczyźni i kobiety wzajemnie się uzupełniają (...) <sup>21</sup>.

Założenie, że obu płci nie należy traktować jako równych, lecz jako wzajemnie uzupełniające się (oczywiście przy uznaniu naturalnej wyższości mężczyzn), było w kręgach nacjonalistycznych szeroko rozpowszechnione – jego obecność jest wyraźnie zaznaczona również w praktykach Kawaidy i organizacji czarnych muzułmanów Nation of Islam (Naród Islamu). O panującym w organizacji US Karengi przeświadczeniu, że Czarne Siostry powinny zajmować miejsce zawsze w drugim szeregu, czyli za Czarnymi Braćmi, mówi w swojej autobiografii Angela Davis, która zetknęła się z rozpowszechnionym tam seksizmem podczas współpracy przy organizowaniu wiecu w San Diego w 1967 roku:

Byłam bardzo mocno krytykowana za wykonywanie „męskiej roboty”, szczególnie przez mężczyzn z organizacji Karengi. Podkreślali oni, że kobiety nie powinny pełnić ról przywódczych. Po kobiecie oczekiwano, że będzie ona „inspirować” swego mężczyznę oraz uczyć jego dzieci (...) Mężczyźni ci postrzegają czarne kobiety jako zagrożenie dla własnej męskości – szczególnie te kobiety, które przejmują inicjatywę i dążą do bycia niezależnymi przywódczyniami. Od mężczyzn z US ciągle słyszałam kazanie, że muszę gdzie indziej skierować swoją energię i używać jej w celu

---

<sup>21</sup> cyt. za: The Cambahee River Collective, *All the Women Are White...*, s. 19.

dawania mojemu mężczyźnie siły i inspiracji, aby mógł bardziej efektywnie angażować swoje talenty w walkę na rzecz Czarnego wyzwolenia<sup>22</sup>.

Davis należała w owym czasie do radykalnie lewicowych Czarnych Panter, a przez to organizacji siłą rzeczy pozostającej poza dominującym nurtem czarnego nacjonalizmu. O ile trudno byłoby wybronić tezę, że była to organizacja wprowadzająca w życie równość płci w afroamerykańskiej społeczności, to panujący w niej seksizm nie miał nigdy doktrynalnego charakteru. Warto o tym pamiętać, aby zdawać sobie sprawę z tego, że kobiety zaangażowane w nacjonalizm kulturowy pozostawały pod silnym oddziaływaniem indoktrynacji Kawaidy i czynnie propagowały seksistowskie prawdy Maulany Karengi. Dobrego przykładu tego zjawiska dostarczają poglądy głoszone przez żonę Baraki – Aminę, najskuteczniejszą działaczkę nacjonalistyczną, która w 1970 roku podczas kongresu w Atlancie apelowała do czarnych kobiet, by wyzwoliły się spod zgubnych (tj. feministycznych) zachodnich wpływów i zechciały odkryć swą naturalną rolę jako dopełnienie czarnych mężczyzn. Cytowała przy tym Karengę: „Jak mówi Maulana, «To, co czyni kobietę pociągającą jest jej kobiecość, a nie może być ona kobieca bez uległości»<sup>23</sup>. To właśnie uległość lub jej brak wydaje się być przyczyną, dla której działalność Aminy Baraki była akceptowana wśród czarnych nacjonalistów kulturowych, natomiast aktywność Angeli Davis nie. Michele Wallace zauważa, że powszechnie próbowano neutralizować wizerunek Davis jako komunistycznej aktywistki, próbując udowodnić, że w jej przypadku „polityczne kwestie były nieistotne”<sup>24</sup>: „Pomimo wszystkich swoich osiągnięć, była postrzegana jako ucieleśnienie bezinteresownej, poświęcającej się «dobrej kobiety» – jedyny rodzaj czarnej kobiety, jaki Ruch gotów był zaakceptować. Robiła to dla swojego mężczyzny, mówiono. Kobieta na właściwym miejscu”<sup>25</sup>.

Interesujące światło na całe to zagadnienie rzucają uwagi E. U. Essienau-Udoma o wstępowaniu kobiet w szeregi Nation of Islam. Stawia on tezę, że przyciągała je obietnica, że będą szanowane jako kobiety:

<sup>22</sup> A. Davis, *With My Mind on Freedom: An Autobiography*, Bantam Books: New York 1974, s. 159-160.

<sup>23</sup> A. Baraka, cyt. za: J. G. Watts, op. cit., s. 340.

<sup>24</sup> M. Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, Verso: London and New York 1990 (1978), s. 166.

<sup>25</sup> Ibidem.



Jednym z głównych motywów, skłaniających (...) kobiety do przyłączenia się do Narodu, jest ich pragnienie uwolnienia się od pozycji kobiet w murzyńskiej subkulturze. Atrakcyjność Nation of Islam dla kobiet staje się jasna, jeśli weźmiemy pod uwagę, że zarówno kobiety, jak i mężczyźni darzą się tu wzajemnym szacunkiem – jest to coś, do czego nie są przyzwyczajeni w społeczności murzyńskiej (...) Kobiecte cnoty są szanowane przez Naród. Traktowanie kobiet przez muzułmańskiego mężczyznę i jego stosunek do nich ostro kontrastują z pogardą i obojętnością, z jakimi traktują je Murzyni niższych klas. (...) Naród daje im schronienie przed złym traktowaniem i seksualnymi nadużyciami<sup>26</sup>.

Essien-Udom mówi w tym wypadku o „podróży od wstydu do godności”<sup>27</sup>. Jednak, w kontekście rosnącego zagrożenia „ukąszeniem feministycznym”, jak celnie komentuje bell hooks, „Elijah Muhammad zdecydował, że będzie to w interesie ruchu, gdy stworzy on silną patriarchalną bazę, w ramach której kobiety otrzymają ochronę i uwagę w zamian za podporządkowanie”<sup>28</sup>. hooks podkreśla też, że „Czarni Muzułmanie, którzy z szacunkiem traktowali członkinie swojej organizacji, nadal wyzyskiwali i źle traktowali nie-muzułmanki. Podobnie jak przy definiowaniu kobiet przez białych mężczyzn, naznaczenie jednej grupy jako «dobrych», wymagało określenie innej jako «złych»”<sup>29</sup>.

Mizoginistyczne i seksistowskie postawy rozpowszechnione wśród liderów oraz zwykłych uczestników Black Power Movement nie były jednak zjawiskiem nowym. Inni dziewiętnasto- i dwudziestowieczni afroamerykańscy przywódcy polityczni i społeczni – Martin Delaney, Frederick Douglass, Booker T. Washington, W. E. B. DuBois, Marcus Garvey czy Martin Luther King, jeśli nawet popierali dążenie kobiet do wywalczenia sobie praw politycznych, również nie popierali wprost społecznego równouprawnienia płci. Podobnie nieobecna jest ta kwestia w książkach Frantza Fanona<sup>30</sup>, mających spory wpływ na kształtowanie się świadomości ideowej czarnych rewolucjonistów młodszego pokolenia. Jednakże

<sup>26</sup> E. U. Essien-Udom, *Black Nationalism: A Search for an Identity in America*, Dell Publishing Co.: New York 1964, s. 99.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> b. hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, South End Press, Boston 1981, s. 111.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Szczególnie dotyczy to książki *Wyklęty lud ziemi*.



w przypadku tych ostatnich uderza gotowość do demonstrowania postaw mizoginistycznych i swoista duma z posiadania takich poglądów.

Dążenie czarnych kobiet do wyrażenia prawdy swojego doświadczenia oraz wyartykułowania własnego rozumienia panujących w Stanach Zjednoczonych stosunków rasowych i genderowych kazało im szukać dla siebie miejsca poza przestrzenią dyskursywną Black Power Movement. Jednak, jak się wkrótce okazało, również dyskurs feministyczny drugiej fali nie został dostatecznie szeroko zaprojektowany, by otworzyć się na rzeczywiste uwarunkowania społecznego funkcjonowania i osobistych doświadczeń kobiet kolorowych. Jak powtarzają zgodnie badaczki zajmujące się kwestią stosunku ideologii i praktyki Ruchu Wyzwolenia Kobiet do problematyki Afroamerykanek, białe przywódczynie Ruchu, deklarując chęć zjednoczenia wszystkich kobiet pod sztandarem walki z seksizmem kultury patriarchalnej, konsekwentnie pomijały kwestie wielorakich różnic między kobietami, w szczególności rasowych i klasowych, które mają fundamentalne znaczenie dla rozumienia sytuacji czarnych kobiet<sup>31</sup>. Audre Lorde wysuwa tezę, że amerykański feminizm powieli funkcjonującą „na krawędzi świadomości” wiarę w coś, co pisarka określa mianem „mitycznej normy”<sup>32</sup>. W rezultacie „wewnątrz kobiecego ruchu białe kobiety skupiają się na swojej opresji jako kobiet, ignorując różnice rasowe, preferencje seksualne, klasę i wiek. Tworzy się pozór homogeniczności doświadczenia, opatrzonej słowem *siostrzeństwo*, homogeniczności, która w rzeczywistości nie istnieje”<sup>33</sup>. Właśnie na nieredukowalnej wyłączenie do kategorii seksizmu wieloaspektowości dyskryminacji i opresji czarnych kobiet w Ameryce, a co za tym idzie: nieprzedstawialności ich doświadczeń w ramach istniejącego dyskursu feministycznego oraz konieczności poszerzenia jego obszaru o głosy z „dzikiej strefy” (w znaczeniu nadanym temu terminowi przez Wenera, a nie w znaczeniu używanym przez Showalter), koncentrują swoją uwagę i energię krytyczną czarne feministki.

<sup>31</sup> Wśród najważniejszych prac poświęconych temu tematowi wymienić należy (w kolejności chronologicznej): A. Rich, *Disloyal to Civilization: Feminism, Racism, Gynephobia* (1978); b. hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (1981) i *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984); A. Davis, *Women, Race, and Class* (1981); E. V. Spelman, *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought* (1988) oraz M. L. Andersen i P. H. Collins (red.), *Race, Class, and Gender: An Anthology* (2001).

<sup>32</sup> A. Lorde, *Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference*, [w:] eadem, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, The Crossing Press: Trumansburg, New York, s. 116.

<sup>33</sup> Ibidem.

W wydanej w 1984 roku książce *Feminist Theory: From Margin to Center*<sup>34</sup>, odnoszącej się do okresu aktywności Women's Liberation Movement od momentu jego powstania, bell hooks mówi wprost o tym, że kobiety doświadczające złożonych postaci fizycznej, psychologicznej i duchowej opresji, niezdolne do zmiany swojej społecznej sytuacji na lepszą, stanowią „milczącą większość” kobiet w Stanach Zjednoczonych. Autorka proponuje przyjąć, że brak jakichkolwiek form zorganizowanego protestu, kolektywnego wyrażania frustracji i gniewu, czy choćby słyszalnego na forum publicznym kwestionowania *status quo*, stanowi miarę ich wykluczenia czy, jak sama określa to zjawisko, „znak ich wiktymizacji”<sup>35</sup>. Według hooks feminizm w postaci, jaką przyjął w wyniku ewolucji ruchu wyzwolenia kobiet w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ani nie jest ich ruchem, ani ich nawet w znikomym stopniu nie reprezentuje. Jeśli zarodka współczesnego feminizmu w Stanach Zjednoczonych upatrywać w krytyce społeczeństwa patriarchalnego, przeprowadzonej przez Betty Friedan w jej przełomowym dziele z 1963 roku *The Feminine Mystique* (*Mistyka kobiecości*), to zgodnie z tym, co pisze hooks, mając na myśli kobiety kolorowe i ubogie kobiety z klasy robotniczej, jest to książka napisana tak, jakby „te kobiety nie istniały”<sup>36</sup>.

*Mistyka kobiecości* na długie lata zdeterminowała kierunek rozwoju myśli feministycznej drugiej fali i, gdy przyjąć perspektywę hooks, stała się odpowiedzialna za coś w rodzaju feministycznej mistyfikacji dotyczącej społecznej rzeczywistości Amerykanek. Nie ulega kwestii, że w swojej książce, będącej rezultatem ankiety przeprowadzonej wśród koleżanek autorki (absolwentek prestiżowego Smith College), Friedan uprzywilejowała punkt widzenia białych, świetnie wykształconych kobiet z wyższych warstw społecznych, spychając w dyskursywny niebyt problemy i dylematy innych grup kobiet, pozbawionych rasowych, ekonomicznych i edukacyjnych przywilejów, w tym zdecydowanej większości Afroameerykanek. Dlatego z punktu widzenia hooks, książka Friedan powinna być postrzegana wyłącznie jako „potrzebna dyskusja na temat wpływu dyskryminacji płciowej na wybraną grupę kobiet”<sup>37</sup>. W przeciwnym razie stanowi „studium przypadku narcyzmu, niewrażliwości, sentymentalni-

<sup>34</sup> Znamienny w tym kontekście jest podtytuł książki: *From Margin to Center* (pol. *Z marginesu ku centrum*).

<sup>35</sup> b. hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, South End Press: Boston 1984, s. 1.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 2.

zmu i braku umiaru”<sup>38</sup>, czego najlepszym przykładem jest posłużenie się przez Friedan analogią do obozów koncentracyjnych w celu obrazowego oddania stopnia izolacji białych, niepracujących zawodowo Amerykanek, zamkniętych w swoich domach na przedmieściach.

Adrienne Rich również dostrzega w ruchu feministycznym wyraźną tendencję do koncentrowania się na dyskryminacji białych kobiet oraz postrzegania doświadczenia kobiet należących do innych grup etnicznych i rasowych oczami jednostek, które są wprawdzie biegłe w konfrontowaniu się z wszelkimi przejawami seksizmu, ale „zostały wychowane jako białe w rasistowskim społeczeństwie”<sup>39</sup>. Rich określa to wszechobecne wśród amerykańskich feministek zjawisko mianem „białego solipsyzmu”, czyli tendencji „by myśleć, snuć wyobrażenia i mówić tak, jakby biel opisywała świat”<sup>40</sup>, co należy rozumieć jako traktowanie punktu widzenia jednej rasy jako obiektywnego, tak jakby inne punkty widzenia, a zatem również inne rasy, w ogóle nie istniały. Zdaniem Rich niebezpieczeństwo „białego solipsyzmu” zasadza się na tym, że jest on nieświadomy, jako że stanowi nie tyle

świadomie podtrzymywany pogląd, że jedna rasa jest z natury lepsza od pozostałych, ale zawężoną wizję, gdzie po prostu nie postrzega się nie-białego doświadczenia i nie-białej egzystencji jako cennych lub wartych uwagi, poza momentami zrywu, w chwilach nacechowanego niemocą poczucia winy, które nie dają wielkiego lub żadnego długoterminowego (...) pożytku politycznego<sup>41</sup>.

Wydaje się w pełni uzasadnione, by twierdzić, że uzurpacja dokonana w *Mistyce kobiecości* spowodowała wśród większości białych amerykańskich feministek przyjęcie postawy opartej na białym solipsyzmie. Rich powiada nie tylko, że „biały solipsyzm otacza [ją] zewsząd”<sup>42</sup>, ale także, że jest to postawa, którą, jak inne feministki, częściowo uwewnętrzniła i do której rozpowszechniania przyczyniła się. Elizabeth V. Spelman w książce zatytułowanej *Inessential Woman* (1988) (*Kobieta zbędna*), poświęconej problematyce wykluczania w myśli feministycznej, przeprowadza pod

<sup>38</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>39</sup> A. Rich, *Disloyal to Civilization: Feminism, Racism, Gynephobia*, [w:] eadem, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, W.W. Norton and Company: New York and London 1995, s. 306.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 299.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 306.

<sup>42</sup> Ibidem.

tym kątem kilka skrupulatnych analiz zawartości ważnych prac feministycznych. Nie ma tutaj miejsca na dokładne przedstawienie wnikliwych wywodów Spelman, dotyczących wielu różnych publikacji, ale warto posłużyć się dwoma przykładami zaczerpniętymi z jej książki, aby zobaczyć, w jaki sposób czarne kobiety stały się dla dyskursu feministycznego „zbędne”. Badaczka zauważa, że biały solipsyzm działa w obrębie dyskursu feministycznego w ten sposób, że seksizm traktuje jako wyłączone (lub przynajmniej główne) źródło dyskryminacji i opresji amerykańskich kobiet, spychając w ten sposób kwestie rasizmu i klasizmu na margines.

Chronologicznie pierwszy z dwu wybranych przez badaczkę przykładów stanowi książka Kate Millett *Sexual Politics (Polityka płciowa)* z 1969 roku, traktowana często jako kamień milowy w rozwoju feministycznych badań nad literaturą<sup>43</sup>. Spelman dowodzi, że Millett dąży do wykazania, iż seksizm jest bardziej fundamentalną formą opresji i dyskryminacji niż rasizm pod trzema względami: stanowi najbardziej rozpowszechniony ich rodzaj (ludzie niebędący rasistami mają często seksistowskie poglądy), jest mocniej zakorzeniony (trudniej go wyeliminować) oraz utożsamia w amerykańskiej kulturze najbardziej rudymenarną postać władzy i siły, rozumianych jako dominacja nad Innym. Spelman wypunktowuje logiczne niespójności dowodzenia Millett<sup>44</sup>, wynikające z nieuwzględnienia społecznie i instytucjonalnie podporządkowanej pozycji czarnych mężczyzn, ale najważniejsza z punktu widzenia niniejszego tematu wydaje się być obserwacja zaczerpnięta z artykułu Margaret Simons. Według badaczki w ten sposób Millett zupełnie pomija milczeniem fakt, że Afroamerykanki nie wskazują zazwyczaj na seksizm jako bardziej dotkliwą i podstawową formę opresji, której doświadczają w swoim życiu, niż rasizm. Zresztą w tej kwestii Spelman zaleca daleko posuniętą ostrożność:

W przypadku czarnych kobiet seksizm i rasizm nie odnoszą się do innych „obiektów”. Pozbawione bliższego wyjaśnienia twierdzenie, że czarne kobiety doświadczają „seksizmu i rasizmu”, wprowadzałoby w błąd. Powiedzieć to w ten prosty sposób oznacza sugerować, że czarne kobiety doświadczają jednej formy dyskryminacji jako „czarni” (czyli tego samego, czego doświadczają czarni mężczyźni) oraz że doświadczają innej formy dyskryminacji jako kobiety (czyli tego samego, czego doświadczają białe

<sup>43</sup> zob. T. Moi, *Sexual/Textual Practice: Feminist Literary Theory*, Methuen: London and New York 1985, s. 24-31.

<sup>44</sup> E. V. Spelman, op. cit., s. 117-118.

kobiety). Podczas gdy prawdą jest, że wizerunki i instytucje opisywane jako seksistowskie dotyczą zarówno czarnych, jak i białych kobiet, ale dotyczą ich w odmienny sposób, w zależności od stopnia, w jakim są one dotknięte innymi formami dyskryminacji<sup>45</sup>.

Drugim przykładem spośród podawanych przez badaczkę, mogącym posłużyć jako znakomita egzemplifikacja zjawiska mimowolnego wykluczania czarnych kobiet z głównego nurtu dyskursu feministycznego, jest książka Nancy Chodorow *Reproduction of Mothering (Reprodukcja macierzyństwa)* z 1978 roku, której Spelman poświęciła cały osobny rozdział. Badaczka uznaje za „najbardziej znaczącą politycznie”<sup>46</sup> tezę Chodorow, że macierzyństwo i wychowywanie dzieci rozgrywa się w konkretnych warunkach, a zatem zawsze posiada kontekst społeczny. Chodorow określa ten kontekst jako doświadczanie przez matkę męskiej dominacji, dochodzącej do głosu w jej emocjonalnej relacji z mężem oraz poprzez jej ekonomiczną zależność od męża, pomijając inne elementy składowe społecznej rzeczywistości (tj. inne rodzaje hierarchii i dominacji), w jakiej ma miejsce praktyka macierzyńska. A przecież społeczeństwo amerykańskie okresu poprzedzającego wydanie *Reproduction of Mothering* cechował nie tylko silny seksizm, ale również rasizm, klasizm i homofobia. Spelman zadaje retoryczne pytanie, po to, by skomentować je w bardzo trafny sposób:

Czy mamy uwierzyć, że macierzyństwo jest określane wyłącznie poprzez relacje kobiety z jej mężem (...) i jej doświadczenie życia w zdominowanym przez mężczyzn społeczeństwie, ale już nie poprzez jej relacje z ludźmi należących do innych klas i ras oraz jej doświadczenie życia w społeczeństwie, w którym istnieją rasowe i klasowe hierarchie? Chodorow chce nas skłonić do myślenia o „konkretnych implikacjach wynikających z rzeczywistego kontekstu społecznego, w którym uczy się dziecko”. Lecz jeśli tak postąpię, wtedy nie wydaje się precyzyjne opisanie tego, co wpoila mi mama i czego nauczyłam się sama, jako bycia po prostu „dziewczynką”. Ja uczyłam się być białą, chrześcijańską i „amerykańską” dziewczynką z klasy średniej<sup>47</sup>.

---

45 Ibidem, s. 117.

46 Ibidem, s. 85.

47 Ibidem.

Powyższy cytat cechuje nie tylko wyjątkowo trzeźwy i jasno wyłożony ogląd rzeczowego kontekstu tworzenia tożsamości w społeczeństwie amerykańskim, ale również zawiera ważną deklarację osobistą. Jest ona o tyle istotna, że, jak przypuszcza hooks, większość białych feministek związanych z Women's Liberation Movement pomijała kwestie rasowe i klasowe (nawet jeśli czyniła to nieświadomie) po to, by nie zwracać uwagi na własną przynależność rasową i klasową, gwarantującą im uprzywilejowaną pozycję<sup>48</sup>. Warto jednak przy tym zauważyć, że nawet Spelman pomija w swojej analizie jeden ważny wymiar doświadczenia wielu czarnych kobiet, również nieobecny w książce Chodorow: autorka *Reproduction of Mothering* pisze o relacji kobiety-matki z mężem, ignorując zupełnie fakt, że wiele Afroamerykanek było samotnymi matkami.

bell hooks oraz inne badaczki zajmujące się czarnym feminizmem podkreślają różnice istniejące w Stanach Zjednoczonych między białymi i czarnymi kobietami, różnice biorące się głównie z ich przynależności rasowej i klasowej. Warto tutaj wymienić i krótko skomentować niektóre z nich.

Elizabeth Higginbotham i Lynn Weber, zajmujące się problematyką różnic w mobilności społecznej czarnych i białych Amerykanek, precyzyjnie określają rozumienie kategorii klasy:

Klasy reprezentują zamknięte kategorie populacji, grupy ustalone w relacji wzajemnej opozycji przez fakt pełnienia różnych ról w systemie kapitalistycznym. Klasa średnia, czy też klasa profesjonalno-kierownicza, jest oddzielona od klasy robotniczej dzięki władzy i kontroli, jakie sprawuje nad robotnikami w trzech sferach: ekonomicznej (władza poprzez własność), politycznej (władza poprzez bezpośredni nadzór) oraz ideologicznej (władza polegająca na planowaniu i organizowaniu pracy)<sup>49</sup>.

Nie ma tutaj miejsca na przedstawianie wyników badań Higginbotham i Weber. Dość powiedzieć, że zdaniem badaczek w Stanach Zjednoczonych istnieją warunki sprawiające, że po pierwsze – bariery klasowe stanowią istotny czynnik determinujący chęci i możliwości awansu społecznego kobiet wywodzących się z niższych klas, ale po drugie

<sup>48</sup> zob. b. hooks, *Black Women: Shaping Feminist Theory* i *Feminism: A Movement to End Sexist Oppression*, [w:] eadem, *Feminist Theory: From Margin...*, s. 1-32.

<sup>49</sup> E. Higginbotham, L. Weber, *Moving Up with Kin and Community: Upward Social Mobility for Black and White Women*, [w:] *Race, Class, and Gender: An Anthology*, red. M. L. Andersen i P. H. Collins, Wadsworth/Thomson Learning: Belmont, California, 2001, s. 157.



– bariery te funkcjonują inaczej i inaczej są pokonywane w zależności od rasy, do której owe kobiety przynależą. Zatem rasa i klasa są kategoriami wzajemnie modyfikującymi się, dlatego też należy rozpatrywać je łącznie jako klasę-cum-rasę. Z kolei cytowana przez hooks Rita Mae Brown dokonuje ważnego rozszerzenia pojęcia klasy, przekonując, że nie należy go rozumieć wyłącznie w klasyczny marksistowski sposób w kategoriach stosunku do środków produkcji. Według Brown pojęcie klasy zawiera w sobie także pewne typy ludzkich zachowań i nastawień do życia, które determinują oczekiwania, myśli i uczucia dotyczące siebie i świata, a także koncepcje własnej przyszłości oraz akceptowanego przez siebie stylu życia. Brown, która wycofała się z aktywności w National Organization for Women z powodu heteroseksistowskich uwag Friedan na temat udziału lesbijek w ruchu, stawia tezę, że „kobiety z klasy średniej opierają się właśnie rozpoznaniu tych wzorców zachowań”<sup>50</sup>, gdyż umożliwia im to unikanie skonfrontowania się z tym problemem u siebie.

Jak dowodzi bell hooks, białe kobiety z wyższej warstwy społecznej zdominowały całkowicie amerykański feminizm na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zdaniem hooks fakt, że „białe kobiety z klasy średniej” zdołały uczynić realizację swojego wąskiego grupowego interesu głównym celem feministycznych działań, jak również fakt, że za pomocą „retoryki wspólnych cech” jednoczących rzekomo wszystkie kobiety udało im się utożsamić swoje położenie w społeczeństwie z „opresją”, stanowią wyłącznie wyraźną oznakę „przywilejów klasowych”, a także dowód na to, że nie dotyczą ich „ograniczenia, które seksizm nakłada na kobiety z klasy robotniczej”<sup>51</sup>. Krytyczka mocno akcentuje brak rzeczywistego wpływu „zbędnych kobiet”, by przywołać raz jeszcze termin Spelman, pytając retorycznie: „Kto mógł zażądać zmiany w słownictwie? Jaka inna grupa kobiet w Stanach Zjednoczonych miała taki sam dostęp do uniwersytetów, wydawnictw, środków masowego przekazu i pieniędzy?”<sup>52</sup>.

Obserwacje hooks skłaniają ją do wniosku, że w rezultacie feminizm został zinstytucjonalizowany w ramach istniejącej (tj. patriarchalnej i kapitalistycznej) infrastruktury społecznej i pozbawił się możliwości kształtowania nowej (tj. antypatriarchalnej i antykapitalistycznej) świadomości „mas kobiet i mężczyzn”<sup>53</sup> oraz w dużym stopniu został wchłó-

<sup>50</sup> R. M. Brown, cyt. za: bell hooks, *Feminist Theory: From Margin...*, s. 3.

<sup>51</sup> b. hooks, *Feminist Theory: From Margin...*, s. 6.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 110.



nięty w tkankę istniejącego systemu. Za ten stan rzeczy odpowiedzialność ponosi, jak argumentuje hooks, powołując się na analizy Zillah Eisenstein, dominująca w Ameryce ideologia „liberalnego indywidualizmu”<sup>54</sup>, którego cechami dystynktywnymi są między innymi konkurencyjność i atomizacja, uniemożliwiające rzeczywistą współpracę jednostek na rzecz dobra ogółu – w tym przypadku na rzecz polepszenia sytuacji wszystkich kobiet. Dlatego też z punktu widzenia czarnych kobiet feminizm postrzegany mógł być jako ruch służący realizacji osobistych aspiracji zawodowych przez członkinie i tak już uprzywilejowanej grupy, których sukcesy nie przekładały się w żaden sposób na wyzwolenie reszty kobiet. Zatem feminizm widziany w ten sposób odwzorowuje i powtarza mechanizmy charakterystyczne dla funkcjonowania solipsystycznej i represyjnej struktury dominującej, spychając odrębność w obszar „dzikiej strefy”: hooks mówi o tłumieniu różnorodności, niedopuszczaniu do głosu krytyki i różnicy zdań w głównym nurcie feminizmu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych<sup>55</sup>.

hooks przedstawia swoim czytelniczkom i czytelnikom wiele istotnych praktycznych konsekwencji różnic rasowych i klasowych, istniejących między białymi i czarnymi kobietami. Według badaczki różnice te spowodowały, że Afroamerykanki niechętnie i w niewielkiej liczbie angażowały się w ruch feministyczny w postaci, jaką przybrał w Stanach Zjednoczonych. To niewielkie zaangażowanie staje się jaskrawo widoczne w kontekście chętnie przywoływanego przez czarne feministki sondażu Virginia Slims Poll, przeprowadzonego w 1972 roku przez renomowaną firmę Harris and Associates, z którego wynika, że Afroamerykanki były wyraźnie bardziej zainteresowane polepszeniem swego statusu kobiet niż białe Amerykanki. Jak można wyczytać w podsumowaniu wyników sondażu dokonany przez Glorię Steinem, dostępnym na stronach internetowych „Ms. Magazine”, aż 62 procent czarnych kobiet jest „na tak” w kwestii pełnego równouprawnienia płci (przy 22 procentach przeciw) wobec 45 procent białych kobiet (przy 39 procentach przeciw). Co więcej, sondaż ten ujawnił, że czarne kobiety silniej popierały „niemal każdą feministyczną kwestię, czy byłoby to głosowanie na kobietę w wyborach, położenie kresu przemocy i militarystyce, czy wiara, że kobiety są tak samo racjonalne jak mężczyźni i że hołdują bardziej ogólnoludzkim

---

<sup>54</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 10.

wartościom<sup>56</sup>. Afroamerykanki wykazały się również bardziej pozytywnym stosunkiem do „hasła wyzwolenia kobiet” niż białe Amerykanki (67 do 35 procent) oraz zaskoczyły socjologów częściej umieszczając białe feministyczne przywódczynię na liście „szanowanych kobiet”<sup>57</sup>. Zarówno bardziej feministyczne poglądy czarnych kobiet, przejawiające się w ich większej akceptacji dla zmian oraz oczekiwaniu przeobrażeń w życiu społecznym Stanów Zjednoczonych, jak również ich większy podziw dla liderki Women’s Liberation Movement, wydają się wskazywać wyraźnie na istnienie istotnych różnic w ekonomicznym i społecznym statusie czarnych i białych Amerykanek.

W kontekście naszkicowanych powyżej wyników sondażu znamienny wydaje się komentarz Toni Morrison, dotyczący stosunku Afroamerykanek do białych kobiet oraz Ruchu Wyzwolenia Kobiet. W artykule „What the Black Woman Thinks About Women’s Lib” (1971) („Co sądzi czarna kobieta o wyzwoleniu kobiet?”) na postawione na wstępie pytanie, co *czują* czarne kobiety w tej kwestii, pisarka odpowiada krótko: „Nieufność. Jest ono [tj. wyzwolenie kobiet] białe, a więc podejrzane”<sup>58</sup>. Przyszła laureatka nagrody Nobla w dziedzinie literatury przedstawia relację między czarnymi a białymi kobietami jako z gruntu niesymetryczną, gdyż wynikającą z dwu kompletnie różnych doświadczeń bycia kobietą:

Czarne kobiety mogły zazdrościć białym kobietom (ich wyglądu, łatwego życia, uwagi, jaką dostają – jak się wydaje – ze strony białych mężczyzn); mogły się ich bać (z powodu ekonomicznej kontroli, jaką zawsze sprawowały nad życiem czarnych kobiet); a nawet mogły je kochać (jak potrafi tylko służba domowa). Ale czarne kobiety nauczyły się też nie szanować białych kobiet. Czarne kobiety nie żywią trwałego podziwu dla białych kobiet jako kompetentnych i w pełni ukształtowanych ludzi. Czy to rywalizując o tych kilka dostępnych kobietom profesjonalnych zajęć, czy to sprząając po nich, postrzegały je jako rozkapryśzone dzieci, śliczne dzieci, złośliwe dzieci, lecz nigdy jako dorosłe osoby zdolne zająć się rzeczywistymi problemami tego świata.

(...) (Nawet obecnie czarne kobiety są często rozbawione, gdy słuchają feministycznych mów o wyzwoleniu, podczas gdy czyjaś

<sup>56</sup> G. Steinem, *Women Voters Can’t Be Trusted* (1972), [www.msomagazine.com/spring2002/steinem.asp](http://www.msomagazine.com/spring2002/steinem.asp) (dostęp: 6.01.2009).

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> T. Morrison, *What the Black Woman Thinks About Women’s Lib*, „The New York Times Magazine” (22 August 1971), s. 15.

miła czarna babcia dźwiga na swoich barkach ciężar codziennych obowiązków związanych z wychowaniem dzieci i myciem podłóg, a kobieta wyzwolona, wróciwszy do domu, sprawdza jakość jej pracy, wskazuje, co należy poprawić i bawi się z dziećmi.)<sup>59</sup>

Morrison eksponuje problem nie tylko niższego statusu społecznego czarnych kobiet, ale też bezpośredniej ekonomicznej zależności Afroamerykanek od białych kobiet. Miało to w Stanach Zjednoczonych bardzo długą tradycję – w czasach niewolnictwa nadzór nad służbą domową, składającą się głównie z kobiet, sprawowały białe właścicielki. Jak dowodzi literatura przedmiotu, białe kobiety świetnie zdawały sobie sprawę ze swojej uprzywilejowanej pozycji<sup>60</sup>. Znane i dobrze udokumentowane są przykłady sytuacji wykorzystywania tej zależności przez białe właścicielki w celu posmakowania władzy, do której nie miały dostępu jako kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, jak również przykłady stosowania przez nie fizycznej przemocy i okrucieństwa w stosunku do niewolnic, szczególnie w przypadkach, gdy te ostatnie stawały się obiektami pożądania seksualnego swoich właścicieli, budząc tym samym zazdrość ich żon<sup>61</sup>. W hierarchii ekonomicznej plantacji na Południu czarna niewolnica zajmowała miejsce na poziomie zwierząt gospodarskich. Podobnie jak rozmnażano inwentarz, oczekiwano od niej, że będzie regularnie rodzić nowych niewolników, przyczyniając się do pomnażania najtańszym kosztem siły roboczej<sup>62</sup>. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że pozycja białych kobiet w społeczeństwie patriarchalnym poprawiła się wskutek wprowadzenia niewolnictwa, a zarazem była w dużym stopniu zależna od utrzymania niskiego statusu czarnych kobiet.

Morrison i inne czarne feministki podkreślają, że w tej materii niewiele się zmieniło – to praca między innymi nisko wykwalifikowanych Afroamerykanek daje białym (jak również niektórym czarnym) kobietom z klasy średniej ich przywileje i umożliwia im realizację ambicji zawodowych. Zdaniem czarnych feministek w rezultacie biały feminizm, акцен-

<sup>59</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>60</sup> b. hooks, *Ain't I a Woman...*, s. 36-37.

<sup>61</sup> zob. R. Staples, *The Black Woman in America*, Nelson-Hall Publishers: Chicago 1978, s. 77.

<sup>62</sup> zob. *A Woman's Fate*, [w:] *Black Women in White America: A Documentary History*, red. G. Lerner, Vintage Books: New York 1973, s. 47-53; bell hooks, *Ain't I a Woman...*, s. 39-42; T. A. Gardner, *Racism in Pornography and the Women's Movement*, [w:] *Take Back the Night: Women on Pornography*, red. L. Lederer, William Morrow and Company: New York 1980, s. 109.

tujący rolę kariery zawodowej jako sposobu samorealizacji kobiet i szansy na zajęcie pozycji na szczycie drabiny społecznej, z góry spycha większość Afroamerykanek na margines. Dzieje się tak dlatego, że praca, którą wykonują, nie niesie ze sobą gratyfikacji w postaci samorealizacji, lecz jest raczej koniecznością zapewniającą zaledwie fizyczne przetrwanie, co z kolei sprawia, że tej słabo płatnej, wykonywanej w złych warunkach, pozbawionej potencjału do rozwoju osobistego pracy całych mas kobiet, również w kręgach liberalnego feminizmu przypisywana była niska wartość. Jak podkreśla hooks, taki stosunek do pracy większości amerykańskich – a przede wszystkim czarnych – kobiet odwzorowuje hierarchie panujące w dominującym systemie rasistowskiego patriarchalnego kapitalizmu<sup>63</sup>. Bez względu na to, jak bardzo bezkompromisowy i radykalny wydaje się taki punkt widzenia, ilustruje on charakterystyczne dla czarnego feminizmu poczucie marginalizowania lub nawet wykluczenia czarnych kobiet z białego dyskursu feministycznego drugiej fali.

hooks zauważa też, że najbardziej rozpowszechnione jest w Stanach Zjednoczonych (także wśród działaczek Women’s Liberation Movement) rozumienie feminizmu jako ruchu stawiającego sobie za cel zdobycie dla kobiet równej pozycji społecznej z mężczyznami<sup>64</sup>. Jednak taka uproszczona definicja pomija całkowitym milczeniem fakt, że między mężczyznami również istnieją wyraźne różnice w statusie społecznym, zależne między innymi od klasy i rasy, do których oni należą. A zatem zasadne wydaje się pytanie: do równości z którymi mężczyznami dąży ruch feministyczny? Powołując się na analizy anonimowych autorek pamfletu zatytułowanego „Women and the New World” („Kobiety a nowy świat”), badaczka stawia tezę, że białe aktywistki amerykańskiego feminizmu zdają się być zupełnie usatysfakcjonowane dążeniem do tego, by wywalczyć dla kobiet równość z mężczyznami należącymi do ich rasy i klasy<sup>65</sup>. Przy tym aktywistki te są kobietami należącymi do klasy uprzywilejowanej, gdzie zaledwie jeden szczebel dzieli je od zajęcia pozycji znajdujących się na samym szczycie piramidy społecznej białych mężczyzn. hooks, korzystając z badań Celestine Ware, przedstawia sposób postrzegania tej kwestii przez Afroamerykanki z niższych klas w sposób następujący:

<sup>63</sup> b. hooks, *Feminist Theory: From Margin...*, s. 102.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 17-18. Obserwacja hooks znajduje potwierdzenie w zamieszczonej w Wikipedii popularnej definicji feminizmu, której pierwsze zdanie brzmi następująco: „ideologia i ruch społeczny związany z ruchem równouprawnienia kobiet” (dostęp: 23.01.2009).

<sup>65</sup> Ibidem, s. 19.

Kobiety z klas niższych i grup ubogich, a w szczególności te, które nie są białe, nigdy nie zdefiniowałyby ruchu wyzwolenia kobiet jako sposobu uzyskania społecznej równości z mężczyznami, ponieważ ich codzienne życie bez przerwy przypomina im, że kobiety nie mają jednego wspólnego statusu społecznego. Równocześnie wiedzą one, jak wielu mężczyzn z ich grupy społecznej jest wyzyskiwanych i dyskryminowanych. Wiedząc, że mężczyźni z ich grup nie dysponują społeczną, polityczną i ekonomiczną siłą, nie uznałyby osiągnięcia ich statusu za wyzwolenie. Mimo że mają świadomość, że seksizm umożliwia mężczyznom należącym do ich grup posiadanie przywilejów, których same nie posiadają, są one bardziej skłonne do postrzegania przesadnych wyrazów męskiego szowinizmu w obrębie swojej klasy raczej jako wyrastających z odczuwanego przez tych mężczyzn poczucia własnej niemocy i bezradności w relacji z grupą mężczyzn mających władzę niż jako rezultat jakichś absolutnych przywilejów związanych ze statusem społecznym<sup>66</sup>.

Z tych fundamentalnych różnic wpływających z doświadczenia historycznego i współczesnej pozycji społecznej białych i czarnych kobiet w Stanach Zjednoczonych wynikają też inne ważne różnice. Przyczyniały się one do dystansowania się Afroamerykanek do ideologii i praktyki Ruchu Wyzwolenia Kobiet, mimo wspomnianego już powyżej szerokiego poparcia dla idei równouprawnienia i przemian społecznych w kwestii relacji płci.

Pierwszą z tych różnic jest niezgoda na charakterystyczne dla tego ruchu antymęskie nastawienie białych feministek, wynikające, jak się wydaje, w dużej mierze z rywalizacji o władzę i przywileje. Wprawdzie czarne feministki chętnie wyrażają swoje krytyczne nastawienie w stosunku do powszechnie panującego w ich społeczności seksizmu, jednak podkreślają również, iż w wielu sferach życia bliższe im jest doświadczenie czarnych mężczyzn, jako należących do tej samej rasy i klasy, niż białych kobiet z klasy średniej. Afroamerykańskie feministki często postrzegają czarnych mężczyzn jednocześnie jako dyskryminujących i dyskryminowanych, a zatem nie jedynie jako oprawców bądź agresorów – nawet występując w tych rolach są oni dla nich ciągle w istotnym stopniu ofiarami systemu<sup>67</sup>. W związku z tym, ich zdaniem, seksistow-

<sup>66</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 73, 75.

ska dyskryminacja jawi się jako podstawowy problem społeczny nie dlatego, że stanowi formę przemocy wobec kobiet, ale, jak to ujęła hooks, „ponieważ jest praktyką dominacji doświadczanej przez większość ludzi, bez względu na to, czy występują w roli dyskryminujących czy dyskryminowanych, wyzyskiwanych czy wyzyskujących”<sup>68</sup>. Podobnie kwestię tę postrzega Barbara Smith, która pisze: „Potwierdzenie istnienia seksizmu wśród czarnych mężczyzn nie oznacza, że mamy nienawidzić mężczyzn lub koniecznie usunąć ich z naszego życia. Naprawdę oznacza to jedynie, że musimy dążyć do stworzenia całkowicie nowej niż dotychczasowa bazy do interakcji z nimi”<sup>69</sup>. Jednak nawet ta „dotychczasowa baza interakcji” nie wydaje się im bez wyjątku z gruntu seksistowska, jak to ma miejsce ich zdaniem w przypadku relacji między płciami wśród białych Amerykanów. Pisarka Maya Angelou zwraca uwagę na relatywnie wysoką pozycję czarnych kobiet w tradycyjnym życiu instytucjonalnym swojej zbiorowości:

Podczas wszelkich zgromadzeń, czarne kobiety zawsze były widoczne. To znaczy, że kościół żyje dzięki siostrze Hudson, siostrze Thomas i siostrze Witheringay, a na spotkaniach świeckich to Lottie gotuje, a Mary idzie do Bonity, gdzie odbywa się udane przyjęcie. (...) Białe kobiety zajmują inną pozycję w instytucjach społecznych. Biali mężczyźni, czyli w gruncie rzeczy ich ojcowie, mężowie, bracia, synowie, bratankowie i wujowie, mówią do kobiet (lub przynajmniej zdają się mówić): „Nie potrzebuję Cię wcale w moich instytucjach. Potrzebuję Cię tylko w niektórych miejscach i tam masz pozostać – w sypialni, kuchni, pokoju dzieciennym i na piedestale”. Czarne kobiety nigdy nie słyszały czegoś podobnego. Czarne kobiety nigdy w historii nie mówiły z ambony, lecz nie zmienia to faktu, że to one zbudowały kościoły i wspierają kościół. Ludzie, którzy przez całą historię byli głowami instytucji w czarnych społecznościach – a byli to również ich ojcowie, mężowie, bracia, synowie, bratankowie i wujowie – nigdy nie powiedzieli czarnym kobietom: „Nie potrzebujemy Was w naszych instytucjach”. To jest fundamentalna różnica<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>69</sup> B. Smith, *Notes For Yet Another Paper on Black Feminism, or Will the Real Enemy Please Stand Up?*, „Conditions 5: The Black Woman’s Issue”, Vol. II, No. 2 (Autumn 1979), s. 127.

<sup>70</sup> C. Tate, *Maya Angelou*, [w:] eadem, *Black Women Writers at Work*, Continuum: New York 1983, s. 3.



Podkreślenie przez Angelou wagi roli, jaką czarne kobiety odegrały w powstaniu oraz pełni w funkcjonowaniu afroamerykańskich instytucji, wiąże się z drugą spośród istotnych różnic między rozumieniem dyskryminacji kobiet przez czarne i białe feministki – mianowicie z kwestią postrzegania rodziny. O ile białe działaczki związane z Women's Liberation Movement podkreślają represyjny charakter patriarchalnego modelu rodziny nuklearnej, w którym kobieta jako żona, matka czy córka zajmuje rolę podrzędną, polegającą na dbaniu o komfort pozostałych członków rodziny, co wiąże się z rezygnacją z własnych potrzeb i ambicji, czarne feministki często podkreślają, że mimo swej niedoskonałości rodzina jest w doświadczeniu Afroamerykanek najmniej represyjną instytucją społeczną i publiczną. Wydaje się, że całkowicie inne postrzeganie rodziny przez feministki należące do dwu odrębnych ras może wynikać z różnic klasowych – białe kobiety z klasy średniej w społecznej rzeczywistości Stanów Zjednoczonych zawsze mogły znaleźć przynajmniej częściową ochronę własnych interesów w innych niż rodzina instytucjach publicznych, do których czarne kobiety nie miały zupełnie dostępu lub miały dostęp mocno ograniczony. Warto w związku z tym podkreślić, że z punktu widzenia afroamerykańskich feministek „więzy rodzinne stanowią jedyny trwały system wsparcia dla grup wyzyskiwanych i poddanych dyskryminacji”<sup>71</sup>, co oznacza, że w interesie czarnych kobiet leży utrzymanie roli spoiwa tych więzi przy równoczesnym poprawieniu własnej pozycji w obrębie rodziny. Przy czym czarna rodzina to niekoniecznie podstawowa komórka społeczna składająca się z rodziców i dzieci, ale często znacznie szerszy twór obejmujący bliższych i dalszych krewnych, a także osoby (zwykle kobiety) ze sobą niespokrewnione<sup>72</sup>.

Takie pojmowanie rodziny stanowi rezultat konieczności udzielania sobie przez czarne kobiety wzajemnego wsparcia w warunkach wieloaspektowej dyskryminacji, jaka była ich udziałem w całej amerykańskiej historii. Wprawdzie można podejrzewać, że przedstawiane przez czarne feministki relacje między kobietami należącymi do ich grupy rasowej mogą być w jakimś stopniu wyidealizowane, jednak należy przyjąć, że życie nastawione na przetrwanie w tak niesprzyjających warunkach wymuszało wzajemną pomoc, ochronę, tolerancję i tworzenie silnych więzi interpersonalnych i zbiorowych wśród Afroamerykanek.

<sup>71</sup> b. hooks, *Feminist Theory: From Margin...*, s. 37.

<sup>72</sup> zob. W. Manns, *Supportive Roles of Significant Others in Black Families*, [w:] *Black Families*, red. H. P. McAdoo, Sage Publications: Newbury Park, California, 1988, s. 270-283.



Wynika z tego trzecia ważna różnica, polegająca na odrębnym rozumieniu podstaw budowania więzi między kobietami przez białe i czarne feministki. Te drugie wyrażają niezgodę na model siostrzeństwa proponowany przez Ruch Wyzwolenia Kobiet, gdyż model ten oparty jest w ich odbiorze na przekonaniu kobiet, że łączy je bycie ofiarami seksizmu w jego wielorakich przejawach. Zwracają one uwagę na demoralizujący efekt takiego myślenia na własny temat w przypadku czarnych kobiet, gdyż ich społeczne, a nawet fizyczne przetrwanie zależy w dużej mierze od uświadomienia sobie swoich mocnych stron oraz skutecznych sposobów ugruntowywania i podtrzymywania tej wiedzy o sobie. Zatem, argumentują afroamerykańskie feministki, należy akcentować siłę i potencjał tkwiący w czarnych kobietach jako jednostkach i jako grupie. W ich przekonaniu idea siostrzeństwa powinna wiązać się z afirmacją (czarnej) kobiecości, a nie jej wiktyimizacją. Elizabeth V. Spelman, wnikliwie analizująca wzajemne relacje między omawianymi tu feminizmami, podkreśla powszechną w kręgach białego feminizmu praktykę nieuwzględniania lub nawet nieuświadomiania sobie pozytywnych aspektów czarnej tożsamości Afroamerykanek. Taki typowy dla ruchu punkt widzenia „ignoruje fakt, że bycie czarnym stanowi powód do dumy”, a nie jedynie „przyczynę bycia dyskryminowanym”<sup>73</sup>. Za tym jednak idzie rzecz o znacznie poważniejszych konsekwencjach, bowiem ten punkt widzenia sugeruje,

że gdy rasizm zostanie wyeliminowany, czarne kobiety nie będą już musiały zajmować się lub interesować swoją Czernią [rozumianą przez autorkę jako kategoria kulturowa] – jak gdyby jedynym powodem, by zwracać uwagę na własną Czerń było to, że jest ona źródłem bólu, smutku i ogromnego cierpienia. Stojące za tym założenie, że nie ma nic pozytywnego w posiadaniu własnej czarnej historii i tożsamości, to przykład rasizmu w czystej i prostej postaci<sup>74</sup>.

Nastawienie afirmatywne do czarnej kobiecości spychanej na margines i niezauważanej w dominującym dyskursie feminizmu drugiej fali znalazło najpełniejszy wyraz w nurcie określanym mianem kobietyzmu, który traktuje czarną kobiecość jako źródło pozytywnej identyfikacji i dojrzałej tożsamości. Termin kobietyzm został ukuty przez pisarkę Alice Walker i użyty po raz pierwszy w podtytule jej zbioru esejów z 1983 roku *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (*W poszu-*

<sup>73</sup> E. V. Spelman, op. cit., s. 124.

<sup>74</sup> Ibidem.

kiwaniu ogrodów naszych matek: Proza kobietystyczna). Wywodzące się od angielskiego słowa *woman* (pol. kobieta) określenie *kobietystka* (*womanist*) zawiera w sobie w intencji Walker kilka istotnych znaczeń. Po pierwsze, utworzone zostało jako derywat słowa *womanish*, używanego przez czarne matki w odniesieniu do zbyt dorosłego ich zdaniem zachowania córek (autorka przytacza jako przykład zwrot: „You acting womanish”, czyli „zachowujesz się po kobiecemu / jak dorosła kobieta”) i stanowi przeciwieństwo słowa *girlish* („po dziewczęcemu”). W tym znaczeniu *womanist* odnosi się do kobiety odważnej i posiadającej wolę, by wziąć sprawy we własne ręce – Walker używa takich określeń jak „dorosła” „odpowiedzialna”, „niezależna” i „poważna” – ale też, ze względu na kontekst wychowawczy, do kobiety kwestionującej autorytety i w tym sensie bezczelnej i nieposłusznej. Po drugie, *kobietystka* to kobieta ciesząca się ze swojej przynależności do zbiorowości czarnych kobiet, z którymi wchodzi w głębokie i różnorakie relacje: „Kobieta, która kocha inne kobiety w sposób seksualny i/lub nieseksualny”, która „ceni i wybiera kulturę kobiet, emocjonalną elastyczność kobiet (...) i kobiecą siłę”. Równocześnie jednak *kobietystka*, w przeciwieństwie do aktywistek Women’s Liberation Movement, „nie jest separatystką”, gdyż w swoich działaniach ma być „oddana sprawie przetrwania i utrzymania swojej zbiorowości jako całości, mężczyzn oraz kobiet”<sup>75</sup>. W rozumieniu Sherley Anne Williams kobietyzm jest w równym stopniu „teorią feministyczną jak też odmianą krytyki *bolekaja*, gdyż czarne pisarki od dawna ponaglają czarnych mężczyzn nie tyle do tego, by «stanęli do walki», lecz, by przystąpili do rozmów”<sup>76</sup>. Po trzecie, *kobietystkę* wyróżnia umiejętność czerpania radości z życia i kierowanie się w nim zasadą miłości i akceptacji tego, co dobre, czyli w rozumieniu Walker, posiadające wartość duchową (np. muzyka, taniec, jedzenie, zaangażowanie itp.), a tym samym zdolność do kochania samej siebie, „bezwarunkowo”<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> A. Walker, *In Search of Our Mothers’ Gardens: Womanist Prose*, The Women’s Press: London 2000 (1983), s. XI.

<sup>76</sup> S. A. Williams, *Some Implications of Womanist Theory*, [w:] *African American Literary Theory...*, s. 218. Termin „krytyka *bolekaja*”, wprowadzony do refleksji nad literaturą krajów afrykańskich przez O. J. Chinweizu i M. Ihechukwu w książce *Toward the Decolonization of African Literature*, Howard University Press: Washington D. C., 1983. Oznacza zarówno krytykę konfrontacyjną w stosunku do anglosaskiego literaturoznawstwa opartej na wrażliwości modernistycznej, jak i rodzaj krytyki rozumiejącej, uwzględniającej specyficzne uwarunkowania kulturowe i literackie afrykańskich tekstów. Samo słowo *bolekaja* znaczy w języku Joruba „stańcie do walki”.

<sup>77</sup> A. Walker, op. cit., s. XII.

Znamienne, że autorka wyklucza z tej kategorii białe feministki – stwierdza bowiem wyraźnie, że *kobietystka* to „czarna feministka lub feministka kolorowa”<sup>78</sup>. W wykluczeniu tym przejawia się intencja, by kobietyzm stanowił nie tyle uzupełnienie białego feminizmu, ile propozycję wobec niego alternatywną, równocześnie będąc swoistą radykalizacją świadomości, wynikającą z doświadczenia Afroamerykanek z ideologią i praktyką Ruchu Wyzwolenia Kobiet. Widać to szczególnie wyraźnie w metaforze, którą posługuje się Walker, pisząc, że „Kobietystyczne ma się do feministycznego jak fioleto do lawendy”<sup>79</sup>, w której intensywny fioleto kontrastuje z lawendą, lecz jednocześnie stanowi jej odmianę nasyconą. W propozycji autorki *In Search of Our Mothers' Gardens...* uderza jej „poetycki” i nieakademicki charakter, co wynika z dążenia do uwzględnienia w dyskursie *kobietystycznym* doświadczeń czarnych kobiet pozbawionych przywilejów intelektualnych i klasowych. Jest to także w dużym stopniu propozycja idealistyczna, prezentująca nie tyle faktyczny, ile pożądaný stan świadomości Afroamerykanek, ale bierze się to z traktowania przez Walker kobietyzmu jako swoistej akcji afirmującej czarną kobiecość jako kategorię kulturową, taktyki mającej na celu pobudzenie lub wzmocnienie asertywności konkretnych jednostek funkcjonujących w opresywnej rzeczywistości społecznej.

W tytułowym eseju zbioru, Walker, nawiązując do książki-eseju *Własny pokój* (1929) Virginii Woolf, zajmującej się problemem skromnej obecności kobiet w dziejach literatury angielskiej, zadaje fundamentalne pytania nie tyle w sprawie nieobecności Afroamerykanek (z kilkoma zaledwie wyjątkami) w historii literatury amerykańskiej, ile dotyczące kwestii, gdzie szukać śladów kreatywności i emanacji ich życia duchowego, skoro kombinacja rasizmu i seksizmu przez trzy stulecia praktycznie uniemożliwiała im dostęp do komunikowania się na forum publicznym poprzez słowo drukowane o nacechowaniu artystycznym i estetycznym. W eseju „*In Search of Our Mothers' Gardens*” Walker koncentruje się w mniejszym stopniu na postaciach pisarek takich jak Phillis Wheatley, Frances E. W. Harper czy Zora Neale Hurston, choć pierwszej z nich poświęca proporcjonalnie sporo miejsca w swoim tekście, a zastanawia się nad straconym dla literatury i sztuki potencjałem twórczym „tych milionów czarnych kobiet”<sup>80</sup>. Walker zauważa, że odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób wyrażały one swoją indywidualną, a zarazem grupową wrażli-

---

78 Ibidem.

79 Ibidem.

80 Ibidem, s. 238.

wość, której istnienie nie ulega wątpliwości, jeśli słyszało się głosy Bessie Smith, Billie Holiday czy Arethy Franklin, należy szukać „wysoko – oraz nisko”<sup>81</sup>. Oznacza to, że Walker sugeruje poszukiwanie śladów kreatywności czarnych kobiet nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, w sferze artefaktów przynależących do sfery sztuki wysokiej, ale – by nawiązać do tytułu jej opowiadania „Everyday Use” („Do użytku codziennego”) – w wykonywanych przez „nasze matki” użytecznych czynnościach dnia codziennego, takich jak szycie ubrań, gotowanie, robienie patchworkowych kołder, opowiadanie dzieciom historii i hodowanie kwiatów w przydomowym ogródku. Ten niemal niezauważalny wielopokoleniowy wysiłek twórczy „czarnej matki” jest tożsamy dla Walker z kultywowaniem przez nią duchowości i kreatywności, które w innych warunkach mogły zaowocować w postaci literatury: „Być może sama była poetką, lecz jedynie imieniem jej córki podpisane są znane nam wiersze”<sup>82</sup>.

Ścisłe związany z ideą dziedziczenia wielopokoleniowej spuścizny czarnych kobiet kobietyzm łączy się również z innymi strategiami afirmacji czarnej kobiecości, takimi jak komunikowanie własnej „duchowej świadomości”<sup>83</sup> poprzez fryzurę i ciało. Jak zauważa Regina E. Spellers, „wprowadzanie w czyn decyzji, jak prezentować/przetwarzać ciało lub definiować/przeddefiniowywać własną tożsamość, zagraża zewnętrznie narzucanym koncepcjom czarnej kobiecości”<sup>84</sup>. Badaczka utrzymuje na podstawie przeprowadzonych przez siebie ankiet i wywiadów, że obecna wśród Afroamerykanek w komunikacji między matkami a córkami kategoria fizycznej atrakcyjności i piękna stanowi punkt wyjścia do „dekonstruowania dominujących interpretacji ciała czarnej kobiety”<sup>85</sup>. Warto tu wspomnieć, że symbolem takiej interpretacji jako formy degradacji, uprzedmiotowienia i kontroli jest przypadek Saartjie Baartman z plemienia Khoisan w Afryce Południowej, która jako „hotentocka Wenus” była w latach 1810-1815 wystawiana na widok publiczny w Londynie i Paryżu w roli anatomicznej aberracji, a także naukowego dowodu na gatunkową niższość czarnej rasy. Jej obfite, mocno odstające od reszty ciała pośladki, które można zobaczyć między innymi na rycinach wykonanych dla celów naukowych przez Nicolasa Huet le Jeune’a, miały być niezbitym dowodem usytuowania czarnych kobiet na najniższym szczeblu człowie-

<sup>81</sup> Ibidem, s. 239.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 243.

<sup>83</sup> R. E. Spellers, op. cit., s. 236.

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 238.

czeństwa<sup>86</sup>. Lisa Gail Collins podkreśla jednak, że historia Baartman to nie tylko dobre studium prób potwierdzenia inności i niższości grupy kulturowo odmiennej od Europejczyków, ale też „nagi dowód nierównowagi władzy”<sup>87</sup> nad ciałem podporządkowanym.

Temat ten jest również stale obecny w amerykańskim dyskursie dotyczącym ciała czarnej kobiety. O swojej niezgodzie na przyjęcie obcych norm dotyczących kobiecego ciała, a szczególnie „tyrании szczupłości”<sup>88</sup>, by posłużyć się określeniem Kim Chernin, mówi w kontekście ruchu wyzwolenia kobiet Bernice Reagon, której wypowiedź Walker zamieszcza jako motto do pierwszej części *In Search of Our Mothers' Gardens...*: „Wywodzę się z czarnej zbiorowości, w której w porządku było, gdy miało się biodra i dużo się ważyło. (...) Wizerunki, które [wymuszają], że należy być chudą, pochodzą od innej kultury. (...) Nie są to wartości, jakie przekazały mi kobiety, które służyły mi za wzór. Odmawiam zgody na poddanie się ocenie według wartości obcej kultury. Jestem czarną kobietą i (...) pozostanę wierna *czarnemu wizerunkowi*” (podkr. moje)<sup>89</sup>. Przeprowadzająca analizy pozostające w duchu tej wypowiedzi Spellers formułuje następujący ogólny wniosek na temat konformizmu i oporu Afroamerykanek wobec nacisku kultury dominującej w kwestii ciała:

Umiejętności przetrwania przekazywane z pokolenia na pokolenie stanowią dla Afroamerykanek fundament do tego, by walczyć o swój wizerunek w kulturze, która często go neguje. Przez wprowadzanie w czyn zdolności do definiowania siebie, Afroamerykanki rozpoczynają proces przeciwstawiania się wizerunkom, które ograniczają ich ogląd samych siebie<sup>90</sup>.

Kobietyzm akcentuje zatem prawo czarnych kobiet do określania swojej tożsamości, tworzenia własnego wizerunku oraz przedstawiania swojego doświadczenia z własnej perspektywy. Kwestia jawi się jako niezmiernie istotna, gdyż, jak podkreśla większość afroamerykańskich badaczek feministycznych, czarna kobieta nie jest twórczynią ani właścicielką

<sup>86</sup> O przypadku Baartman pisze szczegółowo Lisa G. Collins w podrzdziale 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, s. 12-17.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>88</sup> K. Chernin, *Womansize: The Tyranny of Slenderness*, Women's Press: London 1983.

<sup>89</sup> B. Reagon, cyt. za: A. Walker, op. cit., s. 2.

<sup>90</sup> R. E. Spellers, op. cit., s. 239.

swojego historycznie uwarunkowanego współczesnego wizerunku. Pisze o tym w prowokacyjny i na pozór żartobliwy sposób Hortense J. Spillers: Spójrzmy prawdzie w oczy. Jestem kobietą naznaczoną, ale nie wszyscy wiedzą, jak mam na imię. „Brzoskwinka” i „Brązowa Słodycz”, „Sapphire” i „Matka-Ziemia”, „Ciotunia”, „Babunia”, boska „Święta Trzepnięta”, „Miss Hebanowa Pierwsza” czy „Czarna Kobieta na Podium”: opisuję tu przestrzeń pomieszanych tożsamości, miejsce, w którym spotykają się nadwyżki i niedostatki inwestycji w narodowy skarbiec retorycznego bogactwa. Mój kraj mnie potrzebuje i gdyby mnie tu nie było, musiałabym zostać wynaleziona<sup>91</sup>.

W ten bezkompromisowy sposób Spillers stawia zdecydowaną tezę, że generowanie wizerunków Afroamerykanek, kontrolowanie ich oraz manipulowanie nimi służy żywotnym interesom „społeczno-politycznego porządku Nowego Świata”, o którym pisze, że jest on „naznaczony kradzieżą ciała – celowym i brutalnym (oraz niewyobrażalnym z dzisiejszej perspektywy) odcięciem pojmanego ciała od motywującej je woli i aktywnego pożądanego”<sup>92</sup>. Badaczka dowodzi, że rasistowsko-seksistowska ideologia, stanowiąca fundament stosunków genderowych i rasowych w Ameryce, podstawiała w miejsce dążącego do realizacji swojego potencjału żywego ciała wygenerowane dla własnych celów wizerunki kontrolujące, które modelują świadomość amerykańską w sferze postrzegania czarnych kobiet.

Zajmująca się problemem wielowymiarowości dyskryminacji, jakiej doświadczają Afroamerykanki w Stanach Zjednoczonych, Patricia Hill Collins, określa tego typu przedstawienia czarnych kobiet mianem „wizerunków podporządkowujących”<sup>93</sup>. Stanowią one zdaniem badaczki fundament najważniejszego z wyróżnionych przez nią wymiarów opresji – wymiaru ideologicznego, o którym pisze: „Opresja rasowa, klasowa i genderowa nie byłaby w stanie trwać bez silnego ideologicznego uzasadnienia uprzedzeń”<sup>94</sup>. Collins wskazuje bowiem na współwystępowanie w zjawisku dyskryminacji i opresji trzech wzajemnie ząbających

<sup>91</sup> H. J. Spillers, *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, [w:] *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, red. R. R. Warhol i D. Price Herndl, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 1997, s. 384.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 386.

<sup>93</sup> P. H. Collins, op. cit., s. 7.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 67.



cych się wymiarów: ekonomicznego, marginalizującego czarne kobiety poprzez spychanie ich do „getta zajęć, których istotą jest usługiwanie”<sup>95</sup>; politycznego, odmawiającego im między innymi danego białym prawa do równości w sferze dostępu do edukacji, z którego wywodzą się dalsze nierówności; oraz ideologicznego właśnie, generującego „wizerunki podporządkowujące”, których zadaniem jest, jak utrzymuje badaczka, uzasadnienie, wyjaśnienie i usprawiedliwienie dyskryminującego traktowania Afroamerykanek przede wszystkim przez białych mężczyzn, ale też w pewnym stopniu przez białe kobiety<sup>96</sup>. Collins, podobnie jak Spillers, uważa, że „wizerunki podporządkowujące”, przedstawiające czarną kobietę jako Inną, która w sensie moralnym i społecznym nigdy nie może w pełni należeć do społeczeństwa, służy białej większości do definiowania własnych granic: „Afroamerykanki, poprzez swój brak przynależności, podkreślają znaczenie przynależności”<sup>97</sup>.

Collins identyfikuje cztery powiązane ze sobą i wzajemnie historycznie uwarunkowane „wizerunki podporządkowujące” czarnych kobiet, będące wytworem białej kultury dominującej. Pierwszym z nich jest tzw. mamka (*mammy*), ucieleśniająca stereotyp domowej służącej z czasów niewolnictwa, której cnotami są wierność i posłuszeństwo właścicielom. Collins podkreśla, że „mamka” stanowi coś w rodzaju „normatywnej miary” stosowanej w odniesieniu do wszystkich czarnych kobiet w celu „oceny (...) [ich] zachowania”<sup>98</sup>. Najważniejszy w tym rasistowskim konstrukcie jest fakt, że „poprzez kochanie swoich białych dzieci i «rodziny», opiekowanie się nimi i dbanie o nich bardziej niż o swoją własną rodzinę, «mamka» symbolizuje postrzeganie przez grupę dominującą idealnego stosunku czarnej kobiety do elitarnej białej męskiej władzy”<sup>99</sup>, będąc tym samym wizerunkiem, w którym spotykają się opresja rasowa, klasowa i genderowa. W tej ostatniej sferze warto zwrócić uwagę, że „mamka”, której sensem istnienia jest dobrostan białej rodziny, to czarna kobieta posiadająca obfite i silne ciało, o którym mówi pozytywnie Reagon w przytoczonym wcześniej cytacie, a jednocześnie wizerunek pozbawiony seksualności. Zdaniem Barbary Christian „majestatycznie fizyczna” „mamka” całą sobą ucieleśnia „tę część kobiety, której białe amerykańskie Południe głęboko się bało. Zatem, bezbronna w roli niewolnicy i niezdolna

95 Ibidem, s. 6.

96 Ibidem, s. 7.

97 Ibidem, s. 68.

98 Ibidem, s. 71.

99 Ibidem.



do zrobienia krzywdy, ze względu na swoją nastawioną na dawanie naturę, «mamka» jest niezbędnie potrzebna jako wizerunek, jako surogat zawierający wszystkie lęki dotyczące fizycznej kobiecości<sup>100</sup> Afroamerykanek widzianych oczami białego społeczeństwa. Odmianą wizerunku „mamki” jest, według Christian, postać Ciotki Jemimy, często również pojawiająca się w pracach innych czarnych feministek.

Drugim omawianym przez Collins typowym przedstawieniem Afroamerykanek w kulturze dominującej jest wizerunek „czarnej matriarchini”<sup>101</sup> (*the Black matriarch*), który pełni podobną rolę co wizerunek „mamki”, również zamykając czarną kobietę w sferze opresji trojakiiego rodzaju: genderowej, rasowej i klasowej. Jednak, w odróżnieniu od „mamki”, wizerunek „matriarchini” ma na celu sprawowanie białej kontroli w sferze czarnego macierzyństwa i czarnej rodziny. Collins podkreśla, że „z elitarnego punktu widzenia białych mężczyzn, «matriarchini» to w istocie nieudana «mamka», rodzaj piętna nadawanego tym Afroamerykankom, które ośmieliły się naruszyć wizerunek podporządkowanej, ciężko pracującej kobiety”<sup>102</sup>, dobrze znającej swoje miejsce w hierarchii. Sprawująca funkcję głowy rodziny i najczęściej pracująca zawodowo „matriarchini” to niezależna od mężczyzn silna czarna matka, która nie wypełnia tradycyjnej kobiecej roli anioła ogniska domowego – kobiety posłusznej i uległej. Jej cechami dominującymi, z powodu których jest ona stygmatyzowana społecznie, są agresywność i asertywność. Taki wizerunek czarnej matki, która z powodów ekonomicznych często była w historii społeczności afroamerykańskiej jedyną żywicielką rodziny, ugruntował opublikowany w 1965 roku tzw. raport Moynihana. Raport ten kładzie nacisk na fakt, że już w okresie niewolnictwa doszło do naruszenia w czarnej zbiorowości patriarchalnej „idealnej” struktury rodziny nuklearnej poprzez zamianę ról kobiet i mężczyzn. Taki układ wewnątrz rodzin doprowadził według autorów raportu do wytworzenia wśród czarnych kobiet postawy agresywnej niezależności od mężczyzn oraz ich lekceważenia. Wyprowadzony został stąd wniosek o ścisłym związku przyczynowym między „matriarchalną” hierarchią czarnej rodziny a ubóstwem panującym wśród Afroamerykanów. Jak podkreśla Collins, brak patriarchalnej struktury w rodzinie potraktowany też został jako dowód

<sup>100</sup> B. Christian, *Images of Black Women in Afro-American Literature: From Stereotype to Character*, [w:] eadem, *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*, Pergamon Press: New York 1986, s. 2.

<sup>101</sup> P. H. Collins, op. cit., s. 73.

<sup>102</sup> Ibidem, s. 74.

ich niższości kulturowej<sup>103</sup>. Winą za ten stan rzeczy obarczone zostały czarne kobiety, które swoim niekobiecym „niezależnym” postępowaniem „rzekomo kastrują swoich partnerów i mężów”<sup>104</sup>. Czarne feministki nie kwestionują związku między ubóstwem a dużym odsetkiem tzw. rodzin matriarchalnych wśród Afroamerykanów, jednak przeciwnie postrzegają związek przyczynowo-skutkowy między nimi: przykładowo Collins powołuje się na badania W. E. B. DuBoisa oraz E. Franklina Frazier, którzy zjawisko powszechności rodzin zdominowanych przez matki wyjaśniali właśnie ubóstwem i dyskryminacją rasową. bell hooks podkreśla również, że:

W Stanach Zjednoczonych nigdy nie istniał żaden matriarchat. W tym samym czasie, gdy socjologowie ogłosili istnienie matriarchalnego porządku wewnątrz struktury czarnej rodziny, czarne kobiety stanowiły najliczniejszą grupę pozbawioną wszelkich przywilejów społecznych i ekonomicznych. Ich pozycja pod żadnym względem nie przypominała statusu kobiet w matriarchacie. (...) Jedną z cech społeczności matriarchalnej jest całkowita kontrola kobiet nad swoimi ciałami<sup>105</sup>.

Jednak, jak zauważa hooks, wizerunek „matriarchini” okazał się atrakcyjny dla wielu czarnych kobiet. Stało się tak dlatego, że z jednej strony kojarzyły go one z istnieniem afrykańskich społeczeństw matriarchalnych, a z drugiej zawierał on w sobie pozytywne skojarzenia z niezależnością i silną kobiecością, których nie zawierały w sobie inne wizerunki czarnych kobiet<sup>106</sup>. W rezultacie z jednej strony jest wizerunek „matriarchini” skojarzony z wojowniczą Amazonką symbolizującą przeciwieństwo białej, delikatnej i subtelnej damy, a z drugiej z postacią „karykatury dominującej i kastrującej czarnej kobiety”<sup>107</sup>, określonej mianem Sapphire – wiecznie niezadowolonej, ciągle zrzędzącej, upartej, zdradliwej oraz „ze swej natury złej”<sup>108</sup> żony, której wizerunek rozpowszechnił komediowy serial *Amos’n’Andy*, nadawany od lat dwudziestych do pięćdziesiątych jako słuchowisko radiowe, a potem do 1966 roku jako program telewizyjny CBS. Warto jednak podkreślić, że w obu tych skrajnych

<sup>103</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>105</sup> b. hooks, *Ain’t I a Woman...*, s. 72, 74.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>107</sup> P. B. Scott, *Debunking Sapphire: Toward a Non-Racist and Non-Sexist Social Science*, [w:] *All the Women Are White...*, s. 85.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 85.

odmianach wizerunek „matriarchini” stanowi dobrą ilustrację zjawiska, jak skuteczna potrafi być patriarchalna kultura dominująca w manipulowaniu tożsamością grup zepchniętych w obszar „dzikiej strefy”.

Trzecim wyodrębnionym przez Collins „wizerunkiem podporządkowującym” jest „matka na zasiłku” (*the welfare mother*), która podobnie jak „matriarchini” stanowi postać złej matki, lecz w przeciwieństwie do niej jest zbyt bierna i zależna. „Matka na zasiłku” to jednocześnie, zdaniem badaczki, przedefiniowana na użytek współczesnych potrzeb białego patriarchy odmiana czarnej kobiety jako rodzicielki niewolników. W obu przypadkach mamy bowiem do czynienia z seksistowsko-rasistowską kontrolą nad rozrodczością czarnych kobiet w interesie zmieniającego się amerykańskiego systemu ekonomicznego. Jak już wspomniano w czasach niewolnictwa, czarne kobiety były traktowane jak zwierzęta gospodarskie i poddawane presji rozmnażania się w celu pomnożenia siły roboczej jak najniższym kosztem. W warunkach dojrzałego kapitalizmu drugiej połowy dwudziestego wieku, kiedy Afroamerykanie wywalczyli sobie pewne przywileje i zabezpieczenia socjalne w postaci opieki społecznej, pomocy dla rodzin, płacy minimalnej czy częściowej ochrony przed bezrobociem, „nadmierna” rozrodczość wśród czarnych kobiet (szczególnie z klas niższych) oznaczała obciążenie budżetu, a zatem zagrożenie dla ekonomicznej stabilności. Najczęściej „matka na zasiłku” to kobieta samotnie wychowująca dzieci i stąd zależna od opieki państwa, co podtrzymuje patriarchalny aksjomat mówiący o tym, że bezpieczeństwo ekonomiczne zapewniać powinno kobiecie jedynie pozostawanie w stałym heteroseksualnym związku małżeńskim. Collins podsumowuje tę kwestię następująco: „Stworzenie kontrolującego wizerunku «matki na zasiłku» oraz piętnowanie jej za to, że sama jest przyczyną ubóstwa swojego i całej zbiorowości afroamerykańskiej, odwraca uwagę od strukturalnych źródeł ubóstwa i zrzuca winę na samą ofiarę”<sup>109</sup>.

Czwartym i ostatnim opisanym przez Collins wizerunkiem podporządkowującym jest mająca biblijny rodowód Jezebel – „dziwka lub kobieta seksualnie agresywna”<sup>110</sup>. Rzekomy zwierzęcy i nienasycony apetyt seksualny czarnej kobiety stanowił – według Collins i innych feministek, na których prace sama się powołuje – w czasach niewolnictwa zarówno akceptowane uzasadnienie praktyki rozmnażania niewolników i zmuszania kobiet do częstych kontaktów seksualnych w celach prokreacyjnych, jak i racjonalne usprawiedliwienie gwałtów i innych form sek-

<sup>109</sup> P. H. Collins, op. cit., s. 77.

<sup>110</sup> Ibidem.

sualnego napastowania czarnych niewolnic przez ich białych właścicieli i nadzorców. Ze względu na rozpowszechniony wśród białych Amerykanów mit Jezebel i równoczesny brak jakiegokolwiek ochrony prawnej czarnych kobiet, gwałt na czarnej niewolnicy nie był w gruncie rzeczy gwałtem – jak pisze Eugene Genovese: „Gwałt oznaczał z definicji gwałt na białej kobiecie”<sup>111</sup>. Z tego też względu Susan Brownmiller dowodzi, że „gwałt [na czarnych kobietach] w okresie niewolnictwa był czymś więcej niż narzędziem przypadkowej przemocy. Stanowił on przestępstwo *instytucjonalne*, niezbędną część podporządkowania sobie ludzi dla ekonomicznej i psychologicznej korzyści przez białego mężczyznę”<sup>112</sup>. Jednak degradacja czarnych kobiet nie ogranicza się przecież tylko do okresu niewolnictwa – Gerda Lerner mówi o micie złej czarnej kobiety jako podstawie „złożonego systemu (...) mechanizmów i wspierających je mitów” (takich jak rozpowszechnione przekonanie, że „wszystkie czarne kobiety są chętne do seksualnych wyczynów”), zachęcających do seksualnej eksploatacji czarnych kobiet już po okresie niewolnictwa<sup>113</sup>. Jak sugeruje hooks, Jezebel to również źródło typowego wizerunku czarnej kobiety w telewizji amerykańskiej w latach siedemdziesiątych: „kobiety upadłej, kurwy, dziwki, prostytutki”<sup>114</sup>. Badaczka reasumuje to spostrzeżenie, pisząc, że „będąc stworzeniem o niskiej wartości, czarna kobieta zawsze postrzegana była przez białe społeczeństwo jako seksualnie permissywna, jako zawsze gotowa i chętna do bycia napastowaną seksualnie przez czarnych i białych mężczyzn”. Postać Jezebel stanowi także fundament, z którego wyrastają współczesne sposoby przedstawiania czarnych kobiet w świecie rasistowskiej pornografii, adresowanej zarówno do białych, jak i czarnych mężczyzn. Jak podkreśla Tracey A. Gardner, w tej hardcorowej odmianie pornografii nie występują kobiety podobne do króliczków z „Playboya”<sup>115</sup>. Przypisywana Afroamerykankom przez dyskurs dominujący zwierzęca seksualność często jest w rasistowskiej pornografii dla białych mężczyzn udostępniona: czarne kobiety są pokazane jako dzikie zwierzęta trzymane w klatkach lub na łańcuchu i poskramiane

<sup>111</sup> E. Genovese, *Roll, Jordan, Roll: The World The Slaves Made*, Vintage Books: New York 1974, s. 33.

<sup>112</sup> S. Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Simon and Schuster: New York 1973, s. 153.

<sup>113</sup> G. Lerner, op. cit., s. 163.

<sup>114</sup> b. hooks, *Ain't I a Woman...*, s. 52.

<sup>115</sup> T. A. Gardner, op. cit., s. 112-113.

przez białego tresera lub myśliwego<sup>116</sup>. Natomiast w pornografii przeznaczonej dla czarnych mężczyzn czarna kobieta jest często zdegradowana do poziomu bezosobowych części anatomicznych, surowego mięsa lub – jak pisze Alice Walker – „kawalka gówna”<sup>117</sup>. Mimo że Collins poświęca wizerunkowi Jezebel najmniej miejsca, traktuje go jako wspólny fundament, na którym stworzone zostały wizerunki „mamki”, „matriarchini”, „matki na zasiłku” oraz wszelkie inne przedstawienia, rozumiane jako ich pochodne. Wszystkie te wizerunki można bowiem zredukować do wspólnego mianownika seksualności i rozrodczości czarnej kobiety, które to kategorie należy, zdaniem Collins, rozpatrywać w kontekście wspieranego przez rasistowski dyskurs interesu ekonomicznego dominującej formacji społeczno-politycznej, stworzonej i kontrolowanej przez sprawujących władzę białych mężczyzn.

Oprócz prowadzenia badań naukowych, zajmujących się wyjaśnianiem źródeł powstania podporządkowujących wizerunków Afroamerykanek oraz analizą sposobów ich rozpowszechniania na różnych poziomach kultury amerykańskiej, czarne feministki akcentują ważną rolę literatury zarówno w sferze prezentowania realistycznych postaci czarnych kobiet, jak i kształtowania oraz ugruntowywania ich wizerunków pozytywnych. To właśnie literatura daje ich zdaniem najpełniejszą szansę na posługiwanie się głosami z „dzikiej strefy”, a tym samym na wypowiedanie prawdy własnego doświadczenia i poszerzenie obszaru dyskursu. Od samego początku funkcjonowania czarnego ruchu feministycznego krytyka literacka stanowiła jego ważny, a nawet niezbędny element. Dzieje się tak w dużym stopniu dlatego, że również w tej sferze główny nurt feminizmu dopuścił się poważnych zaniedbań choćby w procesie odzyskiwania kobiecej tradycji literackiej, marginalizując lub jeszcze częściej pomijając całkowitym milczeniem twórczość Afroamerykanek. Wielokrotnie przywoływanym przez czarne feministki spektakularnym przykładem takiej postawy, w której ignorancja miesza się z arogancją, jest przytaczany przez Walker fragment wstępu Patricii Meyer Spacks do jej książki zatytułowanej *The Female Imagination* (1975) (*Wyobraźnia kobieca*). Walker zwraca uwagę na sposób, w jaki autorka uzasadnia całkowity brak czarnych pisarek w pracy dotyczącej bądź co bądź „kobiecej wyobraźni”. Walker cytuje Spacks, która wyznaje:

<sup>116</sup> L. Teish, *A Quiet Subversion*, [w:] *Take Back the Night...*, s. 117; A. Walker, *Coming Apart*, ibidem, s. 103.

<sup>117</sup> A. Walker, ibidem.

Phyllis Chestler zauważyła kiedyś: „Nie dysponuję żadną teorią na temat psychologii kobiet Trzeciego Świata w Ameryce (...) Jako biała kobieta nie mam chęci lub nie jestem w stanie skonstruować teorii dotyczących doświadczeń, których nie miałam”. Ja też: książki, o których tu mówię *opisują znane mi doświadczenia, należą do znanego mi obszaru kultury (...)*. Moja bibliografia *wprowadza równowagę między dziełami powszechnie znanymi (Dziwne losy Jane Eyre, Miasteczko Middlemarch) a dziełami zasługującymi na lepsze poznanie (The Story of Mary MacLane)*. Jednak pozostaje pytanie: Dlaczego tylko one?<sup>118</sup>

Walker opatruje ten cytat wnikliwym komentarzem:

Dlaczego tylko one? Ponieważ są białe i z klasy średniej oraz ze względu na to, że, dla Spacks, wyobraźnia kobieca tu się wyczerpuje. Ale być może to wyobraźnia białych kobiet „nie ma chęci i *nie jest w stanie* skonstruować teorii dotyczących doświadczeń, których nie miałam”. (Skoro jednak Spacks nie żyła w dziewiętnastowiecznym Yorkshire, dlaczego teoretyzuje na temat sióstr Brontë?)<sup>119</sup>

Komentarz Walker demaskuje postawę „poważnego białego kobiecego szowinizmu”<sup>120</sup>, występującą nie tylko u Spacks, ale też innych białych feministycznych badaczek literatury w Stanach Zjednoczonych. Dlatego należy w niniejszym rozdziale poświęcić trochę miejsca również kwestii czarnej feministycznej krytyki literackiej. Prezentacja tego zagadnienia nie ma tu być pod żadnym względem wyczerpująca. Chodzi tu raczej o zasygnalizowanie dwu głównych kierunków rozwoju tej krytyki oraz najważniejszych jej dylematów związanych z relacją do białej krytyki feministycznej i podejścia poststrukturalistycznego.

Pierwsza próba zdefiniowania czarnej perspektywy feministycznej w literaturoznawstwie był opublikowany w 1977 roku esej autorstwa Barbary Smith zatytułowany „Toward a Black Feminist Criticism” („Ku czarnej krytyce feministycznej”), który uznać można za manifest tego kierunku badawczego twórczości literackiej czarnych kobiet. Poprzedziła go wprawdzie o dwa lata wcześniejsza skromna objętościowo antolo-

<sup>118</sup> A. Walker, *One Child of One's Own: A Meaningful Digression Within the Work(s)*, [w:] eadem, *In Search of Our Mothers' Gardens...*, s. 372.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Ibidem.



gia *Black-Eyed Susans* (*Czarnookie Zuzanny*) przygotowana przez Mary Helen Washington, ale miała ona za cel jedynie dostarczenie materiału do nauczania poprzez uwypuklenie charakterystycznych, zdaniem redaktorki tomu, wizerunków kobiet oraz motywów tematycznych, występujących w prozie tworzonej przez afroamerykańskie autorki<sup>121</sup>. W tym sensie esej Smith, stawiający pytanie, czym ma być czarna feministyczna krytyka literacka, stanowi ogromny krok naprzód, gdyż jest pierwszym tekstem poruszającym również zagadnienia teoretyczne, dotyczące istoty oraz celów takiego podejścia do badań nad tekstami literackimi napisanymi przez czarne kobiety.

Ważnym elementem składowym teorii Smith jest kładziony przez nią nacisk na ścisły związek między krytyką literacką zajmującą się spuścizną Afroamerykanek a czarnym feminizmem jako ruchem społecznym i politycznym, gdyż w przypadku pisarstwa białych kobiet „istnienie ruchu feministycznego było koniecznym warunkiem wstępnym dla wzrostu feministycznej literatury, krytyki i studiów nad kobietami”<sup>122</sup>. Zdaniem Smith tylko poprzez takie wsparcie ideologiczne możliwa była zmiana sytuacji afroamerykańskich pisarek, których książki, podobnie jak cała „egzystencja, doświadczenie i kultura czarnych kobiet”, zepchnięte zostały w obszar „niewidzialności”<sup>123</sup>. Jednak relacja między działaniami politycznymi a *stricte* literackimi w zamyśle Smith nie powinna być jednokierunkowa, lecz polegać na sprzężeniu zwrotnym: „Konsekwentnie rozwijana czarna krytyka feministyczna zawdzięczałaby swoje istnienie czarnemu ruchowi feministycznemu, jednocześnie dostarczając idei, z których aktywistki ruchu mogłyby zrobić użytek”<sup>124</sup>.

Smith w swoim eseju podkreśla, że czarna krytyka feministyczna świadomie powinna koncentrować się na kwestiach dotyczących problematyki genderowej i rasowej, występujących w badanych tekstach i prezentowanych z punktu widzenia czarnych kobiet. Postuluje też, aby czarna badaczka „wychodziła w swojej pracy z założenia, że czarne pisarki tworzą identyfikowalną tradycję literacką”<sup>125</sup>, która jest nie tylko zjawiskiem paralelnym historycznie w stosunku do literatury białych kobiet i twórczości czarnych mężczyzn, ale posiada również inne własne wyznac-

<sup>121</sup> zob. też: M. H. Washington, *Teaching Black-Eyed Susans: An Approach to the Study of Black Women Writers*, [w:] *All the Women Are White...*, s. 208-217.

<sup>122</sup> B. Smith, *Toward a Black Feminist Criticism*, [w:] *Black Feminist Cultural...*, s. 9.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>125</sup> Ibidem.



niki – tematyczne, stylistyczne, estetyczne i konceptualne. Najogólniej mówiąc, Smith proponuje uznać za fundament tej tradycji, po pierwsze, wspólne „polityczne, społeczne i ekonomiczne doświadczenie”<sup>126</sup>, a po drugie, wspólnotę lingwistyczną Afroamerykanek:

Obecność języka czarnych kobiet oraz ich doświadczenia kulturowego w książkach napisanych przez czarne kobiety i *na temat czarnych kobiet* skutkuje (...) bogatym połączeniem formy i treści, a także umieszcza ich pisarstwo zdecydowanie poza ramami i ograniczeniami białych/męskich struktur literackich. Czarna krytyczka znajdzie niezliczoną ilość cech wspólnych w dziełach czarnych kobiet<sup>127</sup>.

Smith przekonuje również, że warunkiem uprawiania tego rodzaju krytyki opartej o język i doświadczenie czarnych kobiet jest ustanowienie wspólnej płaszczyzny między pisarką a krytyczką, która ma myśleć i pisać „z głębi swojej tożsamości” (w domyśle: wspólnej z badaną autorką tożsamości czarnej kobiety). Sama badaczka uprzywilejowuje tożsamość czarnej feministki oraz czarnej lesbijki (czyli tożsamość rozumianą jako silna identyfikacja z innymi kobietami, choć niekoniecznie przybierającą formę seksualną)<sup>128</sup>, argumentując, że w tym obszarze dochodzi do werbalizacji najbardziej rudymenarnego doświadczenia opresji ze strony dominującego patriarchy. Ta koncepcja czarnej krytyki feministycznej zaowocowała w 1982 roku w postaci współredagowanej przez Smith książki *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women Studies* (*Wszystkie kobiety są białe, wszyscy czarni są mężczyznami, lecz niektóre z nas są odważne: studia nad czarnymi kobietami*), która stanowi pierwszą próbę uczynienia studiów nad Afroamerykankami odrębną dziedziną badań akademickich.

Niebezpieczeństwa wynikające z takiego ujęcia zjawiska czarnej krytyki feministycznej wydają się być oczywiste. Wychodzenie z esencjonalistycznego założenia, że istnieje całkowicie wyjątkowe doświadczenie będące udziałem jedynie Afroamerykanek oraz że może być ono wyrażone jedynie za pomocą języka dostępnego tylko czarnym kobietom, może budzić sceptycyzm. Równie kontrowersyjne wydaje się wynikające stąd traktowanie dzieła literackiego jako prostego odwzorowania istniejącej obiektywnie rzeczywistości. Jednak najbardziej nieprzekonujące dla

---

126 Ibidem.

127 Ibidem.

128 Ibidem, s. 14.

innych badaczek jest w projekcie Smith to, że tak pojmowana praktyka badawcza, jak to ujęła Hazel V. Carby, „ogranicza czarną krytykę feministyczną do czarnych krytyczek piszących o czarnych pisarkach przedstawiających czarne kobiety”<sup>129</sup>. W rezultacie jej samo istnienie i funkcjonowanie zależne jest od osób będących „biologicznie rasy czarnej i płci żeńskiej”<sup>130</sup>, co przypomina sytuację białego literaturoznawstwa feministycznego, skrytykowanego w postaci cytowanej powyżej deklaracji Spacks przez Alice Walker.

Jednak esej Barbary Smith stał się jednocześnie impulsem do poszukiwania bardziej otwartego i szerszego rozumienia istoty czarnej krytyki feministycznej. Czarne feministki należące do następnego pokolenia postrzegają całe zagadnienie jako o wiele bardziej złożone, a kategorie, którymi posługuje się Smith, nie są w ich rozumieniu stałe, lecz współzależne i modyfikujące się wzajemnie. Przykładowo Valerie Smith nie neguje potrzeby badania literackich reprezentacji życia czarnych kobiet, lecz postuluje posługiwanie się w tym celu „technikami analizy, które zmuszają zmienne takie jak rasa, klasa i płeć do wzajemnego przepytывania”<sup>131</sup>. Podobnie kwestię tę postrzega Mae G. Henderson, autorka eseju „Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer’s Literary Tradition” („Mówienie językami: dialogowość, dialektyka i tradycja literacka czarnej pisarki”) (1989), która, wychodząc od założenia, że afroamerykańskie autorki zawsze *mówią* „z pozycji innego/innych”, stawia tezę, że cechą wyróżniającą pisarstwo czarnych kobiet jest „uprzywilejowanie (a nie represjonowanie) «Innego wewnątrz nas»”<sup>132</sup>, czyli dopuszczenie do głosu tożsamości niegotowej i nigdy ostatecznie nieuformowanej, dla zasygnalizowania której Deborah E. McDowell używa za Denise Riley określenia „tożsamość fluktuująca”<sup>133</sup>. Henderson wywodzi swoją koncepcję z obserwacji Audre Lorde, która podkreśla, że twórczość ta zajmuje się nie tylko „zewnętrznymi przejawami rasizmu i seksizmu”, ale – co ważniejsze – jednocześnie dotyczy „uwewnętrzniomych rezultatów tych zniekształceń przyswojonych naszej świadomości

<sup>129</sup> H. V. Carby, „Woman’s Era”: *Rethinking Black Feminist Theory*, [w:] *African American Literary Theory...*, s. 246.

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> V. Smith, *Black Feminist Theory and the Representation of the „Other”*, [w:] *African American Literary Theory...*, s. 376.

<sup>132</sup> M. G. Henderson, *Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer’s Literary Tradition*, [w:] *African American Literary Theory...*, s. 350.

<sup>133</sup> D. E. McDowell, *Black Feminist Thinking: The „Practice” of „Theory”*, [w:] *African American Literary Theory...*, s. 559.

siebie samych i siebie nawzajem”<sup>134</sup>. Według Henderson głównym zadaniem czarnej krytyki feministycznej jest badanie twórczości literackiej czarnych kobiet jako „mówienia językami” – w tym zakresie badaczka korzysta z teorii dialogowości Michaiła Bachtina, dokonując tym samym znamiennego poszerzenia dyskursu krytycznego. Mimo uderzających różnic w podejściu do zagadnienia między pionierskim esejem Barbary Smith a tekstami krytyczek piszących dekadę później, warto zwrócić uwagę, że w każdym z tych ujęć pisarstwo Afroamerykanek jawi się jako zjawisko usytuowane w „dzikiej strefie” dyskursu dominującego.

Wydaje się zasadne stwierdzić, że dojrzałe prace należące do kategorii czarnej feministycznej krytyki mają z jednej strony zakorzenie w koncepcji Barbary Smith, a z drugiej – w polemicznej odpowiedzi na jej tezy (a zarazem alternatywnej propozycji metodologicznej) autorstwa Deborah E. McDowell. Wprawdzie w swoim eseju „New Directions for Black Feminist Criticism” („Nowe kierunki dla czarnej krytyki feministycznej”) z 1980 roku McDowell również atakuje zarówno białe feministki, jak i czarnych badaczy literatury afroamerykańskiej za kierowanie się białymi i męskimi kategoriami i standardami badawczymi, ale polemizuje z koncepcją czarnej feministycznej krytyki, zaproponowaną przez Barbarę Smith. McDowell wyraża przede wszystkim sceptycyzm co do istnienia precyzyjnie identyfikowalnego „monolitycznego języka czarnych kobiet”, pytając retorycznie: „Czy dziewczyny nie kończące szkoły, matki na zasiłku, absolwentki szkół wyższych i nauczycielki akademickie z doktoratem mają wspólny język?”<sup>135</sup>. Badaczka podkreśla też nieostrość kategorii lesbizmu, prowadzącą do uproszczeń w ujęciu Smith. Inną rzeczą sporną jest polegająca na współpracy relacja między aktywnością polityczną a działalnością naukową – wprawdzie McDowell uważa taką relację za „konieczną”, ale jednocześnie zachowuje daleko posuniętą ostrożność w kwestii oczekiwanych rezultatów: „nie mam pewności, że czy to w teorii, czy w praktyce czarna krytyka feministyczna będzie w stanie w sposób istotny zmienić warunki, które doprowadziły do ucisku czarnych kobiet”<sup>136</sup>. W rezultacie, jak stwierdza z żalem autorka propozycji „nowych kierunków”, „czarne feministyczne badania naukowe były jak dotąd bardziej praktyczne niż teoretyczne, a teorie dotychczas rozwi-

<sup>134</sup> A. Lorde, *Eye to Eye: Black Women, Hatred, and Anger*, [w:] eadem, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, The Crossing Press: Trumansburg, New York 1984, s. 147.

<sup>135</sup> D. E. McDowell, *New Directions for Black Feminist Criticism*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism...*, s. 27.

<sup>136</sup> Ibidem, s. 29.

jane nie tylko cierpią na brak wyrafinowania, ale też są osłabione przez slogany, pustą retorykę i idealizm<sup>137</sup>. Podobne ograniczenia dostrzega Barbara Christian, kiedy pisze w odniesieniu do czarnych feministycznych badań nad literaturą, że dla „sporej części dzisiejszej krytyki literackiej (...) tekst jest jedynie okazją do wyrażenia filozoficznego stanowiska [badacza lub badaczki] – czarnej rewolucji, feminizmu czy socjalizmu”<sup>138</sup>.

Propozycją pozytywną McDowell jest podkreślenie „ważności rygorystycznej analizy tekstualnej”<sup>139</sup> twórczości Afroamerykanek. Podobnie jak cytowana przez nią Annette Kolodny, uważa ona, że błędem byłoby odrzucenie użytecznych narzędzi analitycznych tylko dlatego, że mają swoją genezę w literaturoznawstwie zachodnim i fallogocentrycznym. McDowell proponuje traktować ów tradycyjny warsztat akademicki jako niezbędną podstawę, która jednak wymaga rozszerzenia i uzupełnienia o podejście kontekstualne w przypadku badań nad twórczością literacką czarnych kobiet:

Owo zakorzenienie w czarnej historii i kulturze służy jako podstawa do badań literatury. Takie podejście, określane mianem „kontekstualnego”, jest często niechętnie widziane lub zgoła odrzucane przez krytyków, którzy kładą nacisk wyłącznie na analizę tekstualną i lingwistyczną. Jednak bez względu na jego ograniczenia, mocno wierzę, że kontekstualne podejście do literatury czarnych kobiet ujawnia warunki jej powstawania, publikowania i recepcji. Takie podejście jest nie tylko użyteczne, ale też niezbędne dla feministycznych badaczek<sup>140</sup>.

Zwracając uwagę na potencjalne korzyści płynące z praktycznej kohabitacji wzajemnie zwalczających się szkół krytycznych, McDowell otwiera czarny feministyczny dyskurs krytyczny na główny nurt badań literaturoznawczych końca dwudziestego wieku – podejście postrukturalistyczne. Sama badaczka uważa je za podejścia komplementarne przynajmniej w punkcie wyjścia. Jak pisze w eseju zatytułowanym „Black Feminist Thinking: The «Practice» of «Theory»” („Czarne myślenie feministyczne: «praktyka» «teorii»”) z 1995 roku, zarówno czarna feministyczna krytyka, jak i dekonstrukcjonizm traktują „kontrolowanie i wykluczanie grup marginalizowanych jako działania niezbędne

137 Ibidem, s. 26.

138 B. Christian, *Introduction*, [w:] eadem, *Black Feminist Criticism...*, s. XI.

139 D. E. McDowell, *New Directions for Black Feminist...*, s. 31.

140 Ibidem, s. 30.

do utrzymywania struktur hegemonicznych<sup>141</sup>. Z drugiej jednak strony McDowell nie jest nieświadoma istniejących między nimi istotnych różnic, zwracając uwagę na fakt, że postrukturalizm neguje wartość podejścia kontekstualnego u samych jego podstaw, gdyż unieważnia „autorytet doświadczenia”, kwestionuje wartość poznawczą interpretacji, „odczytuje kontekst jako jeszcze jeden tekst”, ogłasza piórami Foulcaulta i Barthesa śmierć Autora, kwestionuje „samą ideę kanonu”<sup>142</sup>. Ze swojej strony czarna krytyka feministyczna odwołuje się stale do doświadczenia indywidualnego autorek i zbiorowego Afroamerykanek, postuluje praktykowanie przyjaznej interpretacji rozumiejącej, przywołuje kontekst historyczny i społeczny dzieł oraz, dążąc do rekonstrukcji tradycji literackiej czarnych kobiet, tworzy własny kanon<sup>143</sup>.

Można zatem powiedzieć, że mamy tu do czynienia z ostrożnym otwarciem na wpływ bieżących teorii literatury, które jest, jak się wydaje, warunkiem niezbędnym funkcjonowania czarnej feministycznej krytyki jako dziedziny uznawanej za dyscyplinę akademicką. Ostrożność ta jest konieczna, gdyż, jak zauważa Valerie Smith, „jeśli feministki i afroamerykaniści zbyt pochopnie zrezygnują z podkreślania ważności materialnych warunków życia czarnych oraz kobiet, mogą równie dobrze zrzec się samych fundamentów, na których zostały wzniesione ich własne dyscypliny”<sup>144</sup>.

Przedstawiona w tym rozdziale charakterystyka czarnego feminizmu w Stanach Zjednoczonych dowodzi, że jest to niezależny ruch ideologiczny o jasno określonych celach i strategiach działania. Wywodząc się z ruchu na rzecz równości rasowej i dominującej wśród afroamerykańskich radykałów lat sześćdziesiątych ideologii Black Power oraz z Ruchu Wyzwolenia Kobiet reprezentującego feminizm drugiej fali, stał on przed koniecznością zdobycia pełnej autonomii jako jedynej możliwej pozycji w dyskursie, gwarantującej „słyszalność” czarnych kobiet zepchniętych na margines wskutek obecnych w tych ruchach tendencji seksistowskich (Black Power) i rasistowskich (Women’s Liberation Movement). Dopuszczył do głosu historycznie skazane na milczenie, pozba-

<sup>141</sup> D. E. McDowell, *Black Feminist Thinking...*, s. 567.

<sup>142</sup> Ibidem.

<sup>143</sup> Wśród wielu książek i artykułów poświęconych kwestii tradycji literackiej czarnych kobiet w Stanach Zjednoczonych są również prace poświęcone wyłącznie poezji. Spośród nich warto wymienić antologię Erlene Stetson, gdzie obok wyboru wierszy znajdują się również komentarze teoretyczne poświęcone tradycji poetyckiej Afroamerykanek oraz pionierski esej G. T. Hull, „Black Women Poets from Wheatley to Walker”.

<sup>144</sup> V. Smith, op. cit., s. 373.

wione wykształcenia czarne kobiety z niższych klas społecznych, a także, w postaci kobietyzmu, dążył do budowania więzi między wszystkimi Afroamerykankami oraz dokumentował i promował formy ich duchowej ekspresji, przedstawiając je jako twórczynie odrębnej kultury. Od samego początku funkcjonowania ruchu jednym z najważniejszych narzędzi osiągnięcia tych celów stała się w pojęciu działaczek czarnego feminizmu literatura, której rolą było między innymi dokumentowanie doświadczenia czarnych kobiet oraz przedstawianie ich rzetelnych wizerunków, niezależnych od „wizerunków podporządkowujących”, rozpowszechnionych w białej patriarchalnej kulturze współczesnej Ameryki.

Z tych powodów czarny feminizm należy uznać za najistotniejszy – obok programu Ruchu Czarnej Sztuki – kontekst twórczości poetyckiej Soni Sanchez, Nikki Giovanni, Audre Lorde oraz innych poetek debiutujących pod koniec lat sześćdziesiątych, których artystyczna ewolucja odbywała się równoległe do rozwoju teorii i praktyki czarnego feminizmu, takich jak Carolyn Rodgers, Jayne Cortez, czy June Jordan. W ich poezji znajdują też odbicie dylematy podobne do tych charakterystycznych dla czarnej feministycznej krytyki literackiej, dotyczących takich kwestii jak tożsamość, język i stosunek do norm i wartości kultury dominującej. Ich twórczość należy zatem traktować jako pozostającą w relacji dialogu z czarnym feminizmem, co oznacza, że z jednej strony, poruszając podobną problematykę, dążą one do wyrażenia złożoności doświadczenia Afroamerykanek jako grupy i dokonują afirmacji czarnej kobiecości, a z drugiej strony pozostają ostrożne w przejmowaniu ideologii ruchu, zawsze weryfikując ją poprzez zderzenie z doświadczeniem prywatnym. Dążenie każdej z tych pisarek do nieskrępowanej indywidualnej artystycznej ekspresji pozwala na usytuowanie ich twórczości poetyckiej w obszarze „dzikiej strefy” dyskursu feministycznego.

## ROZDZIAŁ III





## SONIA SANCHEZ – WIERNA SIOSTRA SWEGO LUDU

Sonia Sanchez od jej wydanego w 1969 roku debiutanckiego zbioru aż po dziś dzień pozostaje pośród czołowych pisarek afroamerykańskich postacią najbardziej jednoznacznie kojarzoną z czarną rewolucją poetycką końca lat sześćdziesiątych. Już w pisanej z perspektywy wewnętrznej i na gorąco u szczytu Black Arts Movement książce *Dynamite Voices* autorstwa Hakiego R. Madhubutiego (właśc. Don L. Lee), jednego z poetyckich liderów tego ruchu, wymieniona zostaje wraz z Amiri Baraką jako poetka, której dzieła pozwalają na głębsze zrozumienie istoty czarnej kultury w Ameryce, sytuując się tym samym w awangardzie założeń programowych dotyczących jej krzewienia<sup>1</sup>. Sanchez „umożliwia nam wejście (...) w czarniejsze obszary”, pisze Madhubuti<sup>2</sup>. Inny badacz z tego okresu, R. Roderick Palmer, zestawia wiersze Sanchez z dwóch pierwszych zbiorów z wczesną twórczością właśnie Madhubutiego oraz Nikki Giovanni, określając ich mianem „trojga bardzo stanowczych poetów rewolucyjnych”<sup>3</sup>. Autor rozdziału poświęconego literaturze afroamerykańskiej w wydanej cztery lata po wygaśnięciu Ruchu Czarnej Sztuki pracy *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, Nathan A. Scott, Jr., zalicza autorkę *We a BaddDDD People (My to źli ludzie)* (1970) do wąskiego grona poetów, w których twórczości znajdujemy „najbardziej kategoryczne, odważne i żarliwe sformułowania dotyczące rasowego dziedzictwa oraz nieprzejednaną odmowę udzielenia rozgrzeszenia białej Ameryce, czyli cechy, które określają charakter nowego czarnego radykalizmu”<sup>4</sup>. Podobną perspektywę prezentuje w swoim oglądzie

---

<sup>1</sup> D. L. Lee, *Dynamite Voices: Black Poets of the 1960s*, Broadside Press: Detroit 1971, s. 13-14.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>3</sup> R. R. Palmer, *The Poetry of Three Revolutionists: Don L. Lee, Sonia Sanchez, and Nikki Giovanni*, [w:] *Modern Black Poets: A Collection of Critical Essays*, red. D. B. Gibson, Prentice-Hall, Inc.: Englewood Cliffs, New Jersey, 1973, s. 136.

<sup>4</sup> N. A. Scott, Jr., op. cit., s. 323.

poezji Sanchez C. W. E. Bigsby, który postrzega jej wiersze jako „poetycki ekwiwalent politycznych prób (...) skonsolidowania czarnej społeczności”, uznając je przy tym za rodzaj „świeckich kazań propagujących rewolucyjny purytanizm”<sup>5</sup>. Z kolei James Edward Smethurst podkreśla rolę poetki w kształtowaniu czarnego życia kulturalno-artystycznego zarówno w Nowym Jorku, jak i w San Francisco, ponieważ miała swój czynny udział w takich przedsięwzięciach jak tworzenie centrum czarnej sztuki Black House<sup>6</sup>.

Smethurst, powołując się na prywatną rozmowę z Sanchez, przytacza również anegdotę dotyczącą jej „namaszczenia” na poetkę przez samego Barakę już w połowie lat sześćdziesiątych, w momencie gdy późniejsza autorka *Home Coming (Powrót do domu)* (1969) zdradzała fascynację czarnym nacjonalizmem Malcolma X. Sanchez spotkała Barakę przypadkowo w klubie Five Spots w nowojorskiej dzielnicy Lower East Side, w owym czasie przestrzeni największej aktywności czarnej awangardy. Baraka, który – jak się okazało – znał wiersze Sanchez opublikowane w kilku niskonakładowych czasopismach literackich, zaproponował, aby przysłała mu parę swoich utworów do zamieszczenia w specjalnym numerze wydawanego we Francji anglojęzycznego periodyku „Revolution”, zajmującego się problematyką nekolonialną (sam miał być gościnnie redaktorem). Poetka opowiada, że oczywiście zgodziła się, ale w gruncie rzeczy nie przypuszczała, że jego propozycja była więcej niż tylko grzecznościowa. Kiedy ponownie natknęli się na siebie w tym samym miejscu, guru czarnej awangardy zagadnął ją o obiecane wiersze, na co Sanchez natychmiast pojechała do domu, przepisała kilka swoich tekstów na maszynie i wysłała mu je. Po jakimś czasie otrzymała od Baraki odpowiedź w formie listu, który w całości brzmiał: „Dear Sonia Sanchez, Yeah!” („Droga Soniu Sanchez, Taaaak!”)<sup>7</sup>. Jak się wydaje z perspektywy czasu, owo „namaszczenie” było równoznaczne z powołaniem do szeregów czarnych rewolucjonistów w dziedzinie poezji.

Sanchez urodziła się w roku 1934 jako Wilsonia Driver w Birmingham w stanie Alabama. Gdy miała rok, zmarła jej matka. Ojciec ożenił się ponownie, co spowodowało, że przez następne osiem lat wychowywana była przez babcię, ciotkę i przyjaciół ojca, z którymi wraz z siostrą

<sup>5</sup> C. W. E. Bigsby, *The Second Black Renaissance: Essays in Black Literature*, Greenwood Press: Westport, Connecticut & London, England, 1980, s. 293.

<sup>6</sup> J. E. Smethurst, *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, The University of South Carolina Press: Chapel Hill and London 2005, s. 100, 278 i 282.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 137.

mieszkała, aż do momentu, gdy ojciec ożenił się po raz trzeci i zdecydował się na przeprowadzkę i zabranie córek do Harlemu, gdzie poetka spędziła okres dorastania i wczesną dorosłość. Sama uważa śmierć ukochanej babci za najbardziej traumatyczne przeżycie swego dzieciństwa – wydarzenie to spowodowało, że sześciolatka Sonia zaczęła bardzo poważnie jąkać się i stała się dziewczynką zamkniętą w sobie, która prawie wcale się nie odzywała. Jednocześnie jest to moment podjęcia pierwszych prób pisania, które można traktować jako instynktowne zabiegi autoterapeutyczne, pozwalające jej na bezpieczne wyrażanie swoich uczuć. W roku 1955 otrzymała dyplom ukończenia studiów wyższych w dziedzinie nauk politycznych w Hunter College w Nowym Jorku. Wkrótce potem wyszła za mąż za Portorykańczyka Alberta Sancheza i urodziła córkę, jednak po paru latach ich małżeństwo rozpadło się. Pod koniec lat sześćdziesiątych wyszła za mąż za związanego z Black Arts Movement poetę Etheridge’a Knighta, z którym ma dwóch synów bliźniaków – ich imiona: Morani Meusi (Czarny Wojownik) i Mungu Meusi (Czarny Bóg) – stanowią wyraz identyfikacji rodziców z ruchem Black Power oraz afirmacji własnych afrykańskich korzeni.

Sanchez od początku lat sześćdziesiątych była aktywną uczestniczką afroamerykańskiego życia literacko-politycznego. Już we wczesnych latach tamtej dekady publikowała w lewicowo zorientowanym periodyku „Liberator”, a potem w czasopismach zapowiadających i współtworzących Ruch Czarnej Sztuki na Zachodnim Wybrzeżu „Black Dialogue” i „Journal of Black Poetry” oraz w tygodniku „Negro Digest”, wyraźnie radykalizowanym po 1965 roku przez utożsamiającego się z ruchem redaktora naczelnego, Hoyta Fullera. W latach 1972-1975 stale współpracowała z oficjalnym organem Nation of Islam „Muhammad Speaks”, w którym redagowała stronę adresowaną do kobiet i dzieci – zamieszczała tam swoje felietony, wiersze i krótkie opowiadania. Sanchez była w tym okresie członkinią tej organizacji, a odeszła z niej, jak podaje większość źródeł, wskutek diametralnych różnic w postrzeganiu roli kobiet w społeczności afroamerykańskiej, co zwykle traktuje się jako dowód na jej rodzącą się świadomość feministyczną. Tak też mówi o swojej decyzji sama Sanchez w rozmowie z Claudią Tate<sup>8</sup>. Jednak w wywiadzie udzielonym Susan Kelly poetka podaje inne powody zarówno wstąpienia do Nation of Islam, jak i swojego odejścia – jej akces podyktowany był tym, że chciała posłać swoich synów do szkoły prowadzonej przez organizację,

<sup>8</sup> Wywiad z Sonią Sanchez [w:] *Black Women Writers...*, s. 139-140.

gdyż oferowała ona znacznie lepsze warunki do nauki niż szkoły publiczne, a rezygnacja z członkostwa miała wiązać się z faktem, że nigdy nie była ona tam w pełni akceptowana jako „rewolucyjna panafryanistka i socjalistka”<sup>9</sup>. W kontekście tych wypowiedzi warto przywołać odpowiedź poetki na pytanie zadane jej na początku lat osiemdziesiątych, czy bardziej identyfikuje się z czarnym nacjonalizmem Madhubutiego, czy z marksizmem Baraki. Sanchez odpowiedziała, że wierzy wyłącznie w „organizowanie się, by osiągnąć konkretne cele”<sup>10</sup>.

Nie zaskakuje w związku z tym fakt, że poetka była w czasie swojej kariery poetyckiej również członkinią kilku organizacji politycznych, nastawionych na realizację konkretnych zadań. Spośród nich warto wymienić: stawiający sobie za cel równouprawnienie rasowe w Stanach Zjednoczonych Congress of Racial Equality (CORE), antynuklearną organizację akcji bezpośredniej Plowshares, pokojową Brandywine Peace Community, międzynarodową organizację solidarności z matkami w Nikaragui MADRE oraz lokalne grupy aktywności politycznej, takie jak MOMS z Alabamy oraz National Black United Front.

Od połowy lat sześćdziesiątych poetka systematycznie angażowała się również w działalność edukacyjną. W latach 1966-1968 pracowała w San Francisco State College, pierwszej uczelni amerykańskiej, która zdecydowała się na wprowadzenie programu tzw. Black Studies<sup>11</sup>, czyli przedmiotów dotyczących tożsamości kulturowej i społecznej czarnoskórych Amerykanów. Udało jej się ściągnąć tam również Barakę, dzięki czemu San Francisco stało się jednym z głównych ośrodków działalności Black Arts Movement. Następnie została zatrudniona w University of Pittsburgh, gdzie poprowadziła pierwsze w historii amerykańskich wyższych uczelni seminarium na temat twórczości literackiej Afroamerykanek<sup>12</sup>. W kolejnych latach prowadziła zajęcia z kreatywnego pisania, historii literatury afroamerykańskiej oraz z wiedzy o kobietach (tzw. *women studies*) w Rutgers University, Manhattan Community College, Amherst

<sup>9</sup> S. Kelly, *Discipline and Craft: An Interview with Sonia Sanchez*, „African American Review”, Vol. 34, No. 4 (Winter 2000), s. 683.

<sup>10</sup> D. H. Melhem, *Sonia Sanchez: The Will and the Spirit*, [w:] eadem, *Heroism in the New Black Poetry: Introductions & Interviews*, The University Press of Kentucky: Lexington 1990, s. 161. Artykuł Melhem stanowi rozbudowaną wersję tekstu *Sonia Sanchez: Will and Spirit*, który ukazał się wraz z wywiadem z poetką w „MELUS”, Vol. 12, No.3 (Autumn 1985), s. 73-98.

<sup>11</sup> Th. Draper, *Black Studies*, [w:] idem, *The Rediscovery of Black Nationalism*, The Viking Press: New York 1970, s. 149.

<sup>12</sup> S. Kelly, op. cit., s. 683.

College i University of Pennsylvania. W swojej karierze akademickiej zajmowała też stanowisko poetki-rezydentki w Spelman College w Atlancie, najstarszej uczelni utworzonej dla czarnych kobiet, oraz w Tulane University w Nowym Orleanie. Poetka wygłaszała też wykłady gościnne na ponad pięćset uniwersytetach i college'ach na terenie całych Stanów Zjednoczonych. Była też zaangażowana w kilka pozauniwersyteckich projektów edukacyjnych, takich jak dwukrotne prowadzenie trzyletnich warsztatów poetyckich: najpierw w Countee Cullen Library w Harlemie, z których powstała zredagowana przez nią antologia *three hundred and sixty degrees of blackness coming at you* (1971), a następnie w Afro/American Historical and Cultural Museum w Filadelfii. W 1980 roku przeprowadziła cykl wykładów dla więźniów w Grateford Prison w Filadelfii. Od roku 1978 Sanchez zajmuje stanowisko profesora literatury w Temple University w Filadelfii.

Karierze akademickiej i zaangażowaniu w promowanie literatury afroamerykańskiej oraz czarnych wartości kulturowych towarzyszyła seria systematycznie otrzymywanych nagród i wyróżnień. Już w 1969 roku Sanchez otrzymała PEN Writing Award, a rok później stypendium od National Institute of the Arts and Letters. Rok 1972 przyniósł honorowy doktorat Wilberforce University, najstarszej afroamerykańskiej wyższej uczelni. W kolejnych latach poetkę uhonorowano między innymi: National Endowment for the Arts Award (1979), Tribute to Black Women Award (1982) – nagrodą przyznaną przez organizację studencką Black Students of Smith College, American Book Award (1985), będącą w założeniu afroamerykańskim ekwiwalentem National Book Award, ustanowioną przez Gwendolyn Brooks nagrodą George Kent Award (1987; była jej pierwsza laureatką) oraz nagrodą Builder's Award (1987) przyznaną przez jedno z najbardziej zasłużonych czarnych wydawnictw Third World Press, a także Welcome Award (1990) od Boston's Museum of Afro-American History, Oni Award (1992) od organizacji International Black Women's Congress, Roots Award (1993) przyznaną przez Pan-African Studies Community Education Program oraz The Peace and Freedom Award od organizacji kobiecej Women's International League for Peace and Freedom. Sanchez jest też honorową obywatelką Atlanty. Warto zauważyć, że wymienione powyżej nagrody i zaszczyty przyznane zostały zarówno za osiągnięcia poetyckie, jak i za aktywność na rzecz czarnej zbiorowości, a szczególnie czarnych kobiet. Stanowi to potwierdzenie ambicji samej Sanchez, by w jej przypadku nie rozdzielać twórczości literackiej od działalności społecznej, politycznej

i kulturotwórczej. Sanchez w tej materii wpisuje się w sposób myślenia Gwendolyn Brooks, która powiedziała, że „Bycie Czarnym jest kwestią polityczną”<sup>13</sup>. W tym kontekście należy podkreślić wagę stricte literackiej nagrody American Book Award za tom *homegirls & handgrenades (dziewczyny z sąsiedztwa & granaty ręczne)* (1984). Jak dowodzi James Robert Saunders, zbiór ten, poprzez konsekwentne nawiązania do jednego z najciekawszych dzieł renesansu harlemskiego *Cane* Jeana Toomera<sup>14</sup>, w sposób twórczy kontynuuje i przetwarza czarną tradycję literacką, wpisując się jednocześnie – wskutek wykorzystania „języka tradycji, używania jej tropów, jej strategii retorycznej oraz (...) tematyki związanej z tak zwanym Czarnym Doświadczeniem”<sup>15</sup> – w nurt określany przez Gatesa mianem strategii *signifying*, czyli, jak to lapidarnie ujął Krzysztof Andrzejczak, „nawyku polegającego na pomnażaniu znaczeń słów, dopisywaniu do nich dwuznaczności i różnych podtekstów”<sup>16</sup>, które zostają rozpoznane i docenione przez czarnych odbiorców, obeznanych z „szyframi” czarnej kultury.

Z pewnością całą twórczość autorki *Does Your House Have Lions? (Czy twój dom ma lwy?)* (1995) należy czytać w świetle tej tradycji, choć nie powinno się jej traktować jako kategorii ograniczającej. Sanchez lubi podkreślać w wywiadach swoje przekonanie, że silnie oddziałujące na odbiorcę wypowiedzi poetyckie stanowią rezultat kombinacji dwóch czynników: dyscypliny i warsztatu. Dbalości o formalne wyznaczniki wiersza nauczyła się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, uczestnicząc w kursach twórczego pisania, prowadzonych przez modernistkę Louise Bogan. Stała obecność w jej zbiorach wierszy w formie haiku i tanka (oraz ich osobistego wariantu, nazwanego przez poetkę od własnego imienia „sonku”), począwszy od tomu *Love Poems (Wiersze miłosne)* (1973), zawierającego wiele tekstów napisanych jeszcze przed *Home Coming* (1969), aż po *Like the Singing Coming Off the Drums (Jak śpiew wydobywający się z bębna)* (1998), świadczy o formalnej wielowymiarowości spuścizny poetyckiej Soni Sanchez<sup>17</sup>. Wśród swoich inspiracji poetyckich wymienia między innymi Aleksandra Puszkina i Federico

<sup>13</sup> D. H. Melhem, op. cit., s. 159.

<sup>14</sup> J. R. Saunders, *Sonia Sanchez's homegirls & homegrenades: Recalling Toomer's Cane*, „MELUS”, Vol. 15, No. 1 (Spring 1988), s. 73-82.

<sup>15</sup> H. L. Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press: New York 1988, s. 124.

<sup>16</sup> K. Andrzejczak, op. cit., s. 16.

<sup>17</sup> Wiersze te tematycznie nie łączą się z problematyką poruszaną w niniejszej pracy, stąd zostały pominięte.



Garcję Lorcę, przyznając się też do zainteresowania eksperymentami e. e. cummingsa oraz metodami poetów należących do Beat Generation. Jednak to lektura publikacji Malcolma X oraz wierszy autorów afroamerykańskich: Paula Laurence’a Dunbara, Langstona Hughesa, Countee Cullena, Margaret Walker, Gwendolyn Brooks, a przede wszystkim Sterlinga Browna z jego bezprecedensową wrażliwością na czarną mowę potoczną, w połączeniu z „miłością do języka, która ma swoje źródło w słuchaniu mojej babci mówiącej czarną angielszczyzną”<sup>18</sup>, uczyniły z Sanchez poetkę w pełni świadomą swoich duchowych, językowych i estetycznych korzeni.

Niebagatelne znaczenie dla kształtowania się czarnej samoświadomości artystycznej Sanchez miały też wpływy i inspiracje muzyczne. Dzięki kontaktom ojca, który był w czasie wolnym perkusistą jazzowym, poetka od lat szkolnych miała styczność z twórczością artystów tej miary co Art Tatum, Count Basie, Bessie Smith i Billie Holiday. Za moment przełomowy w swoim rozumieniu związku uprawiania sztuki z rozwijaniem świadomości politycznej uznaje poetka dzień, gdy usłyszała płytę *Freedom Suite* Maxa Roacha i Abbey Lincoln, która „mówiła o wolności w sposób wojowniczy”<sup>19</sup>. Potem przyszła fascynacja twórczością muzycznych rewolucjonistów – Johna Coltrane’a i Pharaoha Sandersa. Sama poetka brała kilkakrotnie udział w przedsięwzięciach słowno-muzycznych, z których do najbardziej interesujących zaliczyć należy melorecytację wiersza „Stay on the Battlefield”, zarejestrowaną na płycie *Sacred Ground* zespołu Sweet Honey in the Rock, „Catch the Fire” na płycie *All That and a Bag of Words* rappersy występującego pod szyldem D-Knowledge oraz firmowaną własnym nazwiskiem płytę *Full Moon of Sonia*, na której Sanchez prezentuje swoje wiersze przy mocno zróżnicowanym stylistycznie akompaniamencie – od bluesa, poprzez rhythm-and-blues i jazz, po hip-hop.

Udział w tego typu przedsięwzięciach oraz nacisk kładziony przez poetkę na fonetyczną wierność jej wierszy regułom czarnej mowy, każą większości badaczy postrzegać twórczość Sanchez w kontekście afrykańskiej tradycji poezji ustnej, a samą ich autorkę uznać za poetkę-performerkę. Isidore Okpewho, zajmujący się zjawiskiem oralności jako cechy dystynktywnej poezji afrykańskiej, wskazuje na jej wagę w kształtowaniu tożsamości społecznej odbiorców. Badacz podkreśla, że najważniejszą funkcją poezji oralnej w Afryce jest „dostarczenie członkom społeczeń-

<sup>18</sup> S. Kelly, op. cit., s. 687.

<sup>19</sup> D. H. Melhem, op. cit., s. 156.

stwa – czy to wydzielonym w jego obrębie grupom, czy to wszystkim obywatelom – kolektywnego poczucia, kim naprawdę są oraz pomoc w rozumieniu całości świata w kategoriach, które są uznawane przez nich za zrozumiałe i pozytywne<sup>20</sup>. Taką funkcję z pewnością pełni poezja Sanchez w intencji jej autorki. Okpewho wskazuje też na posługiwanie się powtórzeniem jako na najbardziej charakterystyczną cechę poezji ustnej, gdyż, po pierwsze, umożliwia ono osiągnięcie efektu „audytywnego zachwyty u słuchaczy”, a po drugie, stanowi „użyteczny szkielet podtrzymujący” całość kompozycji<sup>21</sup>. Powtórzenia stanowią uderzający element konstrukcyjny i pełnią ważną funkcję emotywną w całej twórczości Sanchez. Z kolei Kalamu Ya Salaam dostrzega podobieństwo między publicznymi występami Sanchez, w których poetka posługuje się melorecytacją, śpiewem i krzykiem, a praktyką poezji ustnej w Afryce Zachodniej, wyprowadzając stąd wniosek, że chodzi w nich o to, by odnowić „styl prezentacji, który (...) został uciszony przez doświadczenie niewolnictwa”<sup>22</sup>. Jednak Joyce Ann Joyce, podobnie postrzegająca rolę eksponowania pierwiastka ustnego w wierszach Sanchez, podkreśla, że poetka jednakową uwagę poświęca „rejstrowaniu ustnej techniki w formie drukowanej”<sup>23</sup>, co w interesujący sposób egzemplifikuje tezę Aldona Lynna Nielsena, że „afroamerykańskie tradycje oralności i tekstualności nigdy nie były we wzajemnej opozycji”<sup>24</sup>.

W rezultacie należy zgodzić się z Bigsby, że autorka *We a BaddDDD People* prowadzi „złożoną grę z rejestrami językowymi”, która ujawnia „pęknięcie między czarną i białą wrażliwością oraz między doświadczeniem biednych a tych, którzy próbują dostosować to doświadczenie do obcych teorii zachowań (...)”<sup>25</sup>. Jeśli dodamy do tego wiarę Sanchez w „kobiecą wrażliwość” oraz jej przekonanie o tym, że „kobiety są całkowicie różne od mężczyzn” oraz wprost wyrażaną ambicję, by wnieść „w obszar poezji (...) inną wrażliwość, inny sposób patrzenia na świat,

<sup>20</sup> I. Okpewho, *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*, Indiana University Press: Bloomington i Indianapolis 1992, s. 113.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>22</sup> K. Ya Salaam, *Sonia Sanchez*, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 41: *Afro-American Poets Since 1955*, red. T. Harris i Th. M. Davis, Gale Research Company: Detroit 1985, s. 298.

<sup>23</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez and the African Poetic Tradition*, Third World Press: Chicago 1996, s. 114.

<sup>24</sup> A. L. Nielsen, *Black Chant: Language of African-American Postmodernism*, Cambridge University Press: Cambridge 1997, s. 34.

<sup>25</sup> C. W. E. Bigsby, op. cit., s. 291.

inną siłę życiową”<sup>26</sup>, trudno nie uznać, że mamy w jej wypadku do czynienia z modelowym przykładem poetki „dzikiej strefy”.

---

<sup>26</sup> D. H. Melhem, op. cit., s. 147.

# I

Otwierający debiutancki zbiór Soni Sanchez *Home Coming* (1969) wiersz zatytułowany *Homecoming*, należy potraktować jako manifest poetycki, określający relację między artystą 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>.*

---

<sup>1</sup> 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”, S. Sanchez, „Homecoming”, *Home*

Bohaterka liryczna w pierwszej części wiersza 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 sugerują, 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 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 postrzegać jako przedmiot zainteresowania podmiotu, co wyklucza bycie razem 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 przez białą kulturę 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 zaimbek „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

---

*Coming*, Broadside Press: Detroit 1969, s. 9. Wszystkie cytowane fragmenty poezji zostały przetłumaczone przez autora książki. Tłumaczenia nie uwzględniają efektu grafiki tekstu oraz niestandardowej ortografii oryginału.

piękno”. Jest to przy tym fragment uderzający, poprzez 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.

Sonię Sanchez uznać należy za jedną z centralnych postaci Ruchu Czarnej Sztuki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, a już z pewnością za najpełniej zaangażowaną poetkę rewolucyjną wśród piszących ówczesnie kobiet. Spora część jej wierszy, szczególnie z dwu pierwszych zbiorów – *Home Coming* i *We a BaddDDDD People* – wydaje się modelowym wręcz przykładem czarnej poezji, tak jak definiowana ona była przez teorię i praktykę Czarnej Estetyki, pozostając w zgodzie z rozpowszechnionym zarówno w tamtym czasie, jak i dziś obrazem afroamerykańskiej twórczości rewolucyjnej. Za ilustrację tej tezy posłużyć może wiersz *blk/chant (to be sed everyday. slowly)*, gdyż zawiera on kilka cech charakterystycznych, przypisanych takiej twórczości przez preskryptywnie nastawionych teoretyków ruchu oraz brzmi tak, jak czarny wiersz brzmieć powinien:

*we programmed fo death /  
die/en*

*each day the man /  
boy*

*plans our death*

*with short / bread*

*for short / sighted / minds*

*with junk to paralyze our*

*blk/limbs from leopen on the*

*wite / mutha / fucka /*

*laughen at us*

*from his wite / castles /of*

*respectability.*

*Yes. brothas & sistuhs<sup>2</sup>.*

2

tł. „jesteśmy zaprogramowani na umieranie // umierając // codziennie // facet / chłopcze // planuje naszą śmierć // skąpiąc chleba // krótko / wzrocznym umysłem // dragami paraliżuje nasze // czarne / kończyny by nie skoczyły na // białego / skurwy / syna // śmieje się z nas // w swoich białych / zamkach // szacunku. // Tak. bracia i siostry”, S. Sanchez, „blk/chant (to be sed everyday. slowly)”, *We a BaddDDD People*, Broadside Press: Detroit

Wiersz mówi o nieusuwalnej opozycji między czarną a białą Ameryką, podkreślając przy tym, że nie jest to relacja symetryczna i równoważna. To biały kontroluje sytuację, dlatego „śmieje się z nas // ze swoich białych / zamków / szacunku”. Równocześnie w sposób cyniczny i przemyślany przeprowadza za pomocą utrzymywania wysokiego poziomu bezrobocia, zaniżania płacy, podwyższania czynszu<sup>3</sup> oraz narkotyków plan ubezwłasnowolnienia czarnej zbiorowości, co z kolei uniemożliwia czarnej akcję odwetową, ewidentnie – zdaniem podmiotu mówiącego – pożądaną („dragami paraliżuje nasze // czarne/kończyny by nie skoczyły na // białego / skurwy / syna”). Traktowanie przemocy jako akceptowalnej, a nawet jedynej właściwej odpowiedzi na białą niejawną i subtelną przemoc wyniszczającą społeczność afroamerykańską i jej kulturę, stanowi charakterystyczną cechę poezji zaangażowanej politycznie i społecznie okresu Ruchu Czarnej Sztuki. Równie ważne i reprezentatywne nie tylko dla twórczości Sanchez z przełomu dekad, ale też całego nurtu będącego realizacją zasad Czarnej Estetyki, jest posłużenie się podmiotem zbiorowym (co zresztą zostało dobitnie podkreślone przez tytuł całego zbioru *We a BaddDDD People*) oraz zwrotem bezpośrednio skierowanym do odbiorców: „Tak, bracia i siostry”. Zwrócenie się do odbiorców w takiej formie zawęża krąg tych, do których skierowane jest przesłanie wiersza Sanchez – czytelnikiem wpisanym w tekst są inni Afroamerykanie, poetka chce mówić tylko do nich, wyłączając w ten sposób jakiegokolwiek białego czytelnika. Podkreślić także należy zdecydowanie ustny charakter tej wypowiedzi poetyckiej, co znajduje wyraz w samym tytule wiersza „*blk/chant (to be sed everyday. slowly)*” [„czarny/wiersz (powtarzać codziennie. powoli)”, w dążeniu do oddania fonetycznych cech czarnej mowy za pomocą niestandardowej ortografii oraz w posłużeniu się kolokwializmami (słowo „dragi” na określenie narkotyków) i wulgaryzmami (określenie „skurwysyn” w odniesieniu do białych stanowiło standardowe wyrażenie w twórczości spod znaku Black Arts Movement). Wymienione powyżej elementy charakterystyczne typowego dla dwóch pierwszych zbiorów wiersza Sanchez należy równocześnie uznać za cechy dystynktywne czarnej wiersza rewolucyjnego.

---

1970, s. 33. Ze względu na to, że Sanchez często stosuje ukośniki w obrębie poszczególnych wersów, w takich wierszach podział na wersy zaznaczony został podwójnymi ukośnikami.

<sup>3</sup> Słowo „bread” („chleb”) w slangu znaczy „forsa” – w dosłownym tłumaczeniu „short bread” to „mało forsy”.



Żadna inna poetka afroamerykańska nie dała tak silnego – pod względem formalnym i treściowym – wyrazu identyfikacji z celami czarnej rewolucji i gotowości służenia jej swą twórczością. Dwa początkowe 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 wyobrażalne w ówczesnej 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 tego jej *naga żarliwa mowa* potrafi być bardzo efektywna”<sup>4</sup> [podkr. moje]. Sanchez nie chce być „poetycka”, chce mówić prawdę o współczesności z punktu widzenia mieszkanki czarnego getta i jej językiem. Podobnie jak Baraka, poetka odrzuca, a nawet piętnuje, postawę afroamerykańskiej klasy średniej, akceptującej polityczne i ekonomiczne *status quo*, a tych, którzy ją reprezentują, atakuje wprost za pomocą sarkazmu, nazywając ich „czarnymi purytanami”:

*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>*

<sup>4</sup> D. Randall, *Introduction*, [w:] S. Sanchez, *We a BaddDDD...*, s. 9.

<sup>5</sup> 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”, S. Sanchez, „there are blk/puritans”, *We a BaddDDD...*, s. 17.

W jednym z wywiadów Sanchez broni się przed zarzutem obsceniczności 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 – dotyczące one narkomanii („hospital/poem”, „summer words of a sistuh addict”, „why i don’t get high on shit”), prostytucji, 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 Afroamerykanek („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”), czy wysyłania czarnych żołnierzy do Wietnamu („the final solution”). Podejmowanie tych tematów przez poetkę było tym ważniejsze, że Sanchez wyrażała wprost pogląd, iż narkotyki, rozrywka popularna, infiltracja środowisk aktywnych politycznie, manipulacja prawem i bezpośrednio 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 uświadomioną na problematykę społeczną, na afroamerykańskie „tu i teraz”.

Koncentrowanie się autorki *We a BaddDDD People* na kwestiach dotyczących życia czarnych mas zamkniętych w gettach i zmarginalizowanych pod względem ekonomicznym i społecznym, nie służy jednak po prostu opisowi kondycji afroamerykańskiej zbiorowości. Sanchez stawia sobie cel o wiele ambitniejszy: uparcie i konsekwentnie dąży do budzenia samoświadomości swoich odbiorców, przekonania ich o konieczności zmiany myślenia o sobie i sposobu własnego życia:

<sup>6</sup> Wywiad z Sonią Sanchez zamieszczony [w:] *Black Women Writers at Work...*, s. 146.

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

*no drinken cept to celebrate*  
*our victories / births.*  
*no smoken. no shooten*  
*needles into our blk / veins*  
*full of potential blk/*  
*gold cuz our*  
*high must come from*  
*thinking working*  
*planning fighting loving*  
*our blk / selves*  
*into nationhood<sup>8</sup>.*

Na takiej przebudowie świadomości mas polega, zdaniem poetki, czarna rewolucja. Jest to zatem rodzaj poezji interwencyjnej, która świadomie podejmuje zadanie tworzenia systemu wartości, który umożliwiłby budowanie poczucia indywidualnej godności i społecznych więzi, służących moralnemu i fizycznemu zdrowiu „czarnego narodu”. Szczególnie istotne wydają się z punktu widzenia tego zadania adresowane do dzieci wiersze ze zbioru *It's a New Day (poems for young brothas and sistuhs)* (*Już nowy dzień: wiersze dla młodych braci i siostr*) (1971). Przykładowo „City Songs” uczy, jak odmawiać handlarzom narkotyków, którzy tylko udają przyjaźń: „żeby poszybować/ dragów nam nie trzeba / wystarczą huśtawki / by skoczyć pod niebo”<sup>9</sup>. Co również wydaje się godne podkreślenia, w wierszu tym handlarze nie są po prostu stygmatyzowani za to, co robią, ale zachęcani do zmiany, tak aby też mogli wziąć udział w przebudowie czarnej zbiorowości: „Handlarze handlarze // zmieńcie się póki możecie // to czas/ budowania/ narodu // dla wszystkich czarnych na świecie”<sup>10</sup>. W ten sposób Sanchez buduje mit czarnej solidarności i jedności. Natomiast w wierszu „don't wanna be” dziecięcy podmiot deklaruje odrzucenie ulicznej kariery alfonsa, sprzedawcy losów w nielegalnej loterii i „ćpuna”, a wybiera role świadczące z jednej strony o politycznej

<sup>8</sup> tł. „nie ma picia bez świętowania // naszych zwycięstw / narodzin. // nie ma palenia. nie ma wbijania // igieł w nasze czarne / żyły // pełne czarnego / złota bo nasz // haj musi się wziąć z // myślenia pracy // planowania walczenia kochania // naszych czarnych / jaźni // ze stawiania się narodem”, S. Sanchez, „we a baddDDD people”, *We a BaddDDD...*, s. 53.

<sup>9</sup> oryg. „don't need yo dope / to make us git high / the swings will take us / way up in the sky”, S. Sanchez, „City Songs”, *It's a New Day (poems for young brothas and sistuhs)*, Broadside Press: Detroit 1993 (1971), s. 13.

<sup>10</sup> oryg. „dope pushers dope pushers // change while you can // it's nation/ builden/ time // for black people in every land”, ibidem, s. 14.

świadomości („Chcę być po prostu // człowiekiem/ Wielebnego Cleage’a // człowiekiem/ Ministra/ Farrakhana // Posłańcem/ Elijaha/ Muhammada”), a z drugiej o oddaniu tradycyjnym rodzinnym wartościom głoszonym przez Naród Islamu: „kochającym/ moją/ czarną/ kobietę/ mężczyznę // statecznym/ ojcem/ mężczyzną”<sup>11</sup>.

W tym względzie praktyka poetycka Sanchez pokrywa się też z wielkością postulatów wysuwanych przez rzeczników czarnego nacjonalizmu kulturowego, przede wszystkim przez Rona Karengę, którego doktryna Kawaidy została skodyfikowana i rozpowszechniona przez Barakę w eseju „7 Principles of US Maulana Karenga & The Need for a Black Value System” („7 zasad US Maulany Karengi a potrzeba czarnego systemu wartości”). Owych siedem zasad Kawaidy, nazwanych w języku suahili „Nguzo Saba”, stanowi, jak to wyraził Baraka, odpowiednik „10 przykazań» tylko o głębszym dla nas znaczeniu”. Są to:

UMOJA (Jedność) – Dążyć do jedności i utrzymywać jedność w obrębie rodziny, zbiorowości, narodu i rasy.

KUJICHAGULIA (Autodeterminacja) – Jako grupa definiować siebie, nazywać siebie, mówić za siebie, zamiast być definiowanym (...) przez innych.

UJIMA (Kolektywna praca i odpowiedzialność) – Wspólnym wysiłkiem budować i podtrzymywać naszą zbiorowość. Traktować problemy naszych braci i siostr jako nasze własne i razem je rozwiązywać.

UJAMAA (Ekonomia kooperatywna) – Tworzyć i utrzymywać nasze własne sklepy i drobne biznesy. Wspólnie ciągnąć z nich korzyści.

NIA (Cel) – Uczynić naszym kolektywnym powołaniem budowanie i rozwijanie naszej zbiorowości w celu powrotu do stanu naszej dawnej wielkości.

KUUMBA (Kreatywność) – Robić jak najwięcej i jak najlepiej, aby pozostawić naszą społeczność piękniejszą i bardziej naszą własną niż ta, którą odziedziczyliśmy.

<sup>11</sup> oryg. „Just wanna be // a/ Reverend Cleage/ man // a/ Minister/ Farrakhan/ man (...) // an/ Elijah/ Muhammad/ Messenger/ man”; „a/ loven/ my blk /woman/ man // a/ standen / still/ father/ man”, S. Sanchez, „don’t wanna be”, *It’s a New Day...*, s. 16.

IMANI (Wiara) – Wierzyć z całego serca w naszych rodziców, nauczycieli, przywódców, nas samych oraz w słuszność naszej walki i końcowe zwycięstwo<sup>12</sup>.

Bez względu na to, jak ogólnikowo i naiwnie brzmią z dzisiejszego punktu widzenia zasady Kawaidy, stanowią one ważny punkt odniesienia dla całej twórczości artystycznej okresu Ruchu Czarnej Sztuki. Ich przesłanie, dotyczące solidarności w czarnym narodzie, stało się ideologiczną podstawą wielu wierszy i sztuk z przełomu dekad, zgodnie z wyrażanym przez Barakę i Karengę przekonaniem, że kluczem do czarnej jedności jest spójny system wartości, który powinien być krzewiony przez intelektualistów, artystów i przywódców politycznych, wskazujących masom kierunek i cele. Zdaniem Sanchez prawdziwie czarna sztuka emanuje znaczeniami, które zbieżne są z postulatami Kawaidy. Poetka słyszy je na przykład w dźwiękach wydobywanych z instrumentów perkusyjnych przez muzyka występującego pod pseudonimem Big Black:

*aree-um-doo-doo-doooooo-WORK*  
*aree-um-doo-doo-doooooo-LOVE*  
*arem-doooo-UNITY*  
*arem-doooo-LAND*  
*arem-doooo-WAR*  
*arem-doooo-Builden*

*aree-um-doo-doo-doooooo. MalcolMmmm*  
*aree-um-doo-doo-doooooo. ElijahHHH*  
*aree-um-doo-doo-doooooo. Imamuuu*

*just the sonnng of chiefs.*  
*loud with blk/nation/hood*  
*builden<sup>13</sup>.*

<sup>12</sup> I. A. Baraka (LeRoi Jones), „7 Principles of US Maulana Karenga & The Need for a Black Value System”, [w:] idem, *Raise Race Race Raze...*, s. 134.

<sup>13</sup> tł. „-PRACA // -MIŁOŚĆ // -JEDNOŚĆ // -ZIEMIA // -WOJNA // -Budowanie // MalcolMmmm // ElijahHHH // Imamuuu // po prostu pieśń wodzów. // brzmiać/ budowaniem/ czarnego/ narodu”, S. Sanchez, „listening to big black at s.f. state”, *We a BaddDDD...*, s. 48-49. Pominięte zostały tu onomatopeje naśladujące brzmienie perkusji Big Blacka.

Aktywność poetycka Sanchez z tego okresu stanowi wyraz utożsamiania się poetki z ideologią nacjonalizmu kulturowego. W konsekwencji wczesne zbiory wypełniają wiersze w przeważającej mierze nacechowane dydaktyzmem – krytykują one negatywne zjawiska pojawiające się w życiu czarnoskórych mieszkańców USA, przekazują informacje o „stanie faktycznym” społeczeństwa amerykańskiego, nie stronią od pouczania, dawania dobrych rad czy instrukcji na lepsze jutro.

Zajmująca się kwestią pedagogicznych inklinacji poezji amerykańskiej dwudziestego wieku Joanna Durczak uznaje uczynienie z wiersza medium służącego celom dydaktycznym za jedno z najbardziej ryzykownych posunięć poety współczesnego. Badaczka zwraca uwagę na niechęć do jawnego dydaktyzmu w twórczości poetyckiej nawet tych autorów, którzy nie stronią od niego w swoich wypowiedziach publicznych. Nie czują się oni uprawnieni do tego, by narzucać odbiorcom swoje opinie i poglądy – w dobie kryzysu wszelkich autorytetów taka postawa wydaje się im być anachroniczna. Ponadto wiersz jawnie dydaktyczny jest z góry traktowany jako mniej poetycki – jego wartość artystyczna zostaje automatycznie zakwestionowana. Durczak podkreśla, że poprzez przyjęcie postawy dydaktycznej poeta narusza „powszechnie przyjęte założenia dotyczące natury procesu poetyckiego, środków i celów poezji oraz relacji między wierszem a czytelnikiem”<sup>14</sup>. Założenia te, będące „spuścizną po ideologii modernistycznej”, zostają wyłożone w następujący sposób:

1. pouczanie nie stanowi właściwego zadania poezji; inne media nadają się do tego celu o wiele lepiej;
2. pisanie poezji to twórczy proces polegający na dokonywaniu odkryć, sposób na *docieranie* do zrozumienia, a nie akt zwykłego przytaczania własnych opinii i przekonań;
3. właściwą dziedzina poezji jest wrażliwość, a nie idee<sup>15</sup>.

Jednocześnie badaczka zauważa, że „poeci amerykańscy (...) zawsze mieli większą skłonność do gestów dydaktycznych niż ich europejscy koledzy” i „nigdy nie zaprzestali całkowicie pouczać”<sup>16</sup>.

Szczególnie nacechowana dydaktycznie jest poezja afroamerykańska. Jak pokazał wcześniejszy rozdział poświęcony programowemu zało-

<sup>14</sup> J. Durczak, *Treading Softly, Speaking Low: Contemporary American Poetry in the Didactic Mode*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie: Lublin 1994, s. 11.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 205.

żeniom Czarnej Estetyki, praktyka poetycka autorów współtworzących Ruch Czarnej Sztuki z założenia miała stanowić sprzeciw wobec dyktatu norm wywodzących się z „ideologii modernistycznej”. Jeśli za metaforyczny wyraz tej ideologii uznać dobrze znaną formułę z wiersza „Ars Poetica” Archibalda MacLeisha, że „Wiersz powinien nie znaczyć / Lecz być”, będącą – by posłużyć się określeniem Agnieszki Salskiej – „hasłową deklaracją, która stała się nieomal bojowym zawołaniem «nowych krytyków»”<sup>17</sup>, to trzeba zauważyć, że w przeświadczeniu poetów nurtu Black Arts Movement wiersz powinien nie tylko znaczyć, ale przede wszystkim *czegoś dokonać*. Poezja, której celem jest zmiana opresyjnej rzeczywistości, wywrócenie istniejącego porządku i krzewienie czarnych wartości, jawnie deklaruje się jako dydaktyczna. Jej *raison d'être* są idee rozpowszechniane przez poetę przyjmującego na siebie rolę nauczyciela, przewodnika czy przywódcy duchowego i/lub politycznego.

Sanchez, wpisując się swoją poezją w dydaktyczny nurt 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”), będącym serią wulgarnych inwektyw skierowanych pod adresem białej większości, a kończącym się konstatacją: „teraz. kiedy wszystko zostało powiedziane. / zabierzmy się do pracy”<sup>18</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*

<sup>17</sup> A. Salska, *Tradycja, innowacja i różnorodność indywidualnych talentów*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. I, red. A. Salska, Universitas: Kraków 2003, s. 319.

<sup>18</sup> oryg. „now. that it's all sed. / let's get to work”, S. Sanchez, „TCB”, *We a BaddDDD...*, s. 59.



*blk / is / beautiful  
and make more of it  
than blk / capitalism<sup>19</sup>.*

W finale wiersza dochodzi do dramatycznego skonfrontowania pięknych i porywających wyobrażeń 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<sup>20</sup>.*

Jak sugeruje Sanchez, zadanie stojące przed poezją to kreowanie pozytywnych bohaterów, którzy mogliby stać się wzorem postępowania dla całego młodego pokolenia, ponieważ o nie właśnie poetka troszczy się przede wszystkim. 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 – rozpowszechniać, jest przywódca organizacji Nation of Islam, Elijah Muhammad. O jego działalności mówi wiersz „let us begin the real work”, w którym podkreślona została konieczność tworzenia organizacji działających na rzecz przyszłości czarnego narodu poprzez budzenie w dzieciach czar-

<sup>19</sup> tł. „kto sprawi że cała // ta piękna czarna/retoryka // będzie coś znaczyć. // to znaczy // mam na myśli // kto weźmie // słowa czarne/jest/piękne // i wycisnie z nich więcej // niż czarny/kapitalizm”, eadem, „blk/ rhetoric”, ibidem, s. 15.

<sup>20</sup> tł. „kto da czarnej // młodzieży / nowych bohaterów // (zamiast sloganów) // (zamiast cad/ill/aków) // (zamiast alfonsów) // (zamiast białych/kurew) // (zamiast narkotyków) // (zamiast nowych tańców) // (zamiast fla/ków/wieprz/owych) // (zamiast jabcoka po 35 centów butelka) // (zamiast szybkiego/rznięcia w przed/pokoju // umysłu białej/ameryki) // to. jest SOS”, ibidem, s. 15-16.

nej świadomości historycznej i wynikającej z niej dumy rasowej<sup>21</sup>. Wiersz „Memorial 2. bobby hutton” uwiecznia postać zastrzelonego przez policję działacza organizacji Black Panther Party for Self-Defence, który w swojej aktywności politycznej przekroczył wymiar jednostkowy i stał się „częścią długo/falowego/planu // dotyczącego czarnych / ludzi”<sup>22</sup>, a „sunday / evening at gwen’s” jest hołdem złożonym Gwendolyn Brooks, poetce poprzedniego pokolenia, która jako jedyna przeszła pod koniec lat sześćdziesiątych na pozycje rewolucyjne – stąd w wierszu mowa o jej „naturalnym / pięknie. / spokojnym. ale / płomiennym / kiedy trza”<sup>23</sup>. Zatem Sanchez bez wyjątku kładzie nacisk nie na osiągnięcia indywidualne wybitnych postaci, ale ich zdolność do służenia dobrostanowi czarnej zbiorowości. 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, któremu poświęciła Sanchez wiersz zatytułowany „malcolm” w zbiorze *Home Coming*. Chyba każdy poeta tej generacji napisał przynajmniej jeden tekst na temat tej postaci – w roku 1969 ukazała się nawet antologia złożona wyłącznie z wierszy poświęconych temu przywódcy, zatytułowana *For Malcolm: Poems on the Life and the Death of Malcolm X*<sup>24</sup>, z których większość utrzymana jest w tonie hagiograficznym i patetycznym. Nie inaczej rzecz się ma 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*

<sup>21</sup> S. Sanchez, „let us begin the real work”, *We a BaddDDD...*, s. 65.

<sup>22</sup> oryg. „part of a long/term/plan // for blk/people”, eadem, „Memorial 2. bobby hutton”, *Home Coming...*, s. 30.

<sup>23</sup> oryg. „natural / beauty. / so quiet. but / full of fire / when it bees necessary”, eadem, „sunday / evening at gwen’s”, *We a BaddDDD...*, s. 58.

<sup>24</sup> *For Malcolm: Poems on the Life and the Death of Malcolm X*, red. D. Randall i M. Burroughs, Broadside Press: Detroit 1969.

*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. (...)"<sup>25</sup>.*

W elegii tej Sanchez upamiętnia postać Malcolma X jako „marzyciela” i mówcę, zdolnego w swoich mowach wyrazić, często w sposób brutalny, prawdę czarnego doświadczenia i niezgodę na dalsze podporządkowanie białym rasistowskim normom. Jest to sposób widzenia tego charyzmatycznego przywódcy zbieżny z poglądem Eldridge’a Cleavera, w którego przekonaniu Malcolm X dokonał „przebudzenia samoświadomości u dwudziestu milionów Murzynów” oraz „wyartykułował ich aspiracje lepiej niż jakikolwiek inny człowiek naszych czasów”, a jego wielkość brała się z „prawdy, którą wypowiedział”<sup>26</sup>. W ten sposób autorka wiersza opowiada się za jego, opartą na odpowiadaniu przemocą na przemoc, strategią dążenia przez Afroamerykanów do uzyskania pełnej wolności i równości.

Jednak wiersz posiada również, o czym już wspomniano, silnie zaakcentowany wymiar osobisty, co po części stanowi, jak podkreśla Houston A. Baker, Jr., przestrzeganie „konwencji elegijnych łączących mówiącego i upamiętnianego”<sup>27</sup>. Zaczyna się bowiem od wersów:

<sup>25</sup> tł. „ten człowiek / ten marzyciel, / o wargach nabrzmiałych słowami / nigdy już nie przemówi / a każdej zimy / kiedy zimne powietrze trzaska / mrozem, będę oddychać / jego oddechem i oplakiwać / moje bronią wypełnione noce / był słońcem co rozerwało / zachodnie niebo i / stopiło speców od tygrysów / gdy szukali pręgów. / powiedział: „pieprzę cię biały / człowieku. / zbyt długo leżeliśmy / zwinięci w kłębek. nic / teraz nie jest święte”, S. Sanchez, „malcolm”, *Home Coming...*, s. 16.

<sup>26</sup> E. Cleaver, op. cit., s. 59.

<sup>27</sup> H. A. Baker, Jr., *Our Lady: Sonia Sanchez and the Writing of a Black Renaissance*, [w:] *Reading Black, Reading Feminist: Critical Anthology*, red. H. L. Gates, Jr., Meridian: New York 1990, s. 329.

*do not speak to me of martyrdom  
of men who die to be remembered  
on some parish day.  
i don't believe in dying  
though i too shall die  
and violets like castanets  
will echo me*<sup>28</sup>.

Co jednak wydaje się ważniejsze, Sanchez zaznacza w ten sposób swój odrębny stosunek do śmierci Malcolma X niż publicznie demonstrowany przez sporą część afroamerykańskiej społeczności, która postrzegala go jako świętego męczennika. Peter Goldman dowodzi, że szybkie tworzenie się legendy Malcolma X, której częścią było mówienie o nim „święty”, przypominało proces beatyfikacyjny, w którym zagubione zostało gdzieś jego przesłanie, gdyż, jak konstatuje badacz, „Świętego się czci; jego teologia nigdy nie jest tak ważna jak legenda jego życia i męczeństwa”<sup>29</sup>. Sanchez, traktując śmierć wyłącznie jako naturalną kolej rzeczy, odmawia uznania, że może mieć ona polityczny sens („nie wierzę w umiowanie”) – stąd gorzko ironiczny ton na samym początku wiersza. Stopień osobistej identyfikacji z radykalnym przywódcą oddany zostaje poprzez deklarację: „będę oddychać / jego oddechem i opłakiwać / moje noce pod bronią”, co oznacza równocześnie, że dla poetki liczy się przede wszystkim rewolucyjne przesłanie głoszone przez tego radykalnego w swoich poglądach lidera. W cytowanym przez Bakera wywiadzie Sanchez wspomina przełomowy dla własnej świadomości politycznej moment, gdy jako aktywistka nowojorskiego oddziału umiarkowanej politycznie organizacji Congress of Racial Equality zdecydowała się złamać przyjętą w tej organizacji niepisaną umowę o nieuczestniczeniu w wiecach Malcolma X ze względu na jego rasistowską, jak uważano, postawę. Przedstawiając swój udział w jednym z wieców w kategoriach epifanii i nawrócenia, które dokonało się nie tyle pod wpływem niezaprzeczalnej charyzmy mówcy, ile wskutek siły przekonywania jego argumentów, Sanchez wyjaśnia, jak to się stało, że jako poetka przeszła z pozycji umiarkowanych i introspektywnych na pozycje ideologicznie radykalne. W ten sposób

<sup>28</sup> tł. „nie mówcie mi o męczeństwie // ludziach umierających by ich wspomniano // od święta. //nie wierzę w umieranie // chociaż też umrę // a fiołki jak kastaniety // powtórzą mnie echem”, S. Sanchez, „malcolm”, *Home Coming...*, s. 15-16.

<sup>29</sup> P. Goldman, *The Death and Life of Malcolm X*, University of Illinois Press: Urbana 1979, s. 379.

autorka zbioru *Love Poems*, zawierającego wiele wcześniejszych, „przedrewolucyjnych” wierszy, podkreśla wagę głoszonych przez Malcolma X prawd dla czarnej poezji drugiej połowy lat sześćdziesiątych:

Nasze wiersze były niemal bezpośrednim wynikiem tego, jak [Malcolm] przedstawiał rzeczywistość (...) – zawsze mocne stwierdzenie na zakończenie (...), które ludzie powtarzali i powtarzali, zawsze jakieś efektowne sformułowanie lub wers, który ludzie mogli zapamiętać<sup>30</sup>.

Krótkotrwała, ale błyskotliwa kariera polityczna Malcolma X, prowadząca od przeżytego w więzieniu nawrócenia na islam ku panafrykanizmowi, internacjonalizmowi i neokolonialnemu socjalizmowi, pozwala uzmysłwić sobie stopień komplikacji zjawiska określanego mianem „czarnego nacjonalizmu”, obejmującego zarówno konserwatyistów z Nation of Islam, jak i marksistowsko-leninowską Black Panther Party for Self-Defence, której celem było obalenie kapitalizmu, postrzeganego jako główne źródło opresji. 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, poprzez dążenie do budowania w jej obrębie silnych instytucji oraz rozwijanie poczucia odrębności historycznej i kulturowej (afrykańskie korzenie), po przyznanie wszystkim uciemnionym ludom tego świata (w tym Afroamerykanom) prawa do walki zbrojnej w obronie swojej niezależności i konieczność solidarności Afroamerykanów z krajami Trzeciego Świata (szczególnie z niepodległymi od niedawna państwami afrykańskimi). Śmierć Malcolma X, odrzucającego strategię biernego oporu Martina Luthera Kinga, doprowadziła do ostrej radykalizacji postaw afroamerykańskiej młodzieży, która przestała wierzyć w możliwość gruntownych i szybkich zmian w stosunkach społecznych<sup>31</sup>. 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

<sup>30</sup> cyt. za: H. A. Baker, Jr., *Our Lady: Sonia Sanchez...*, s. 328.

<sup>31</sup> zob. rozdz. VII-X [w:] E. V. Wolfenstein, *The Victims of Democracy: Malcolm X and the Black Revolution*, University of California Press: Berkeley: Los Angeles and London 1981, s. 231-372.

skuteczna technika społecznej przemiany umarło wraz z Malcolmem”<sup>32</sup>. Podobnie rzecz postrzega Stephen Henderson – porównując wpływ na świadomość młodego pokolenia ideologii Malcolma X i Kinga, stwierdza krótko: „Unikanie przemocy nie było naturalne. Samoobrona była. (...) Trudno było uwierzyć w abstrakcje braterstwa i powszechnej miłości (...)”<sup>33</sup>.

Ta nowa pokoleniowa świadomość znalazła bezpośrednie odzwierciedlenie w innym wierszu Sanchez, zatytułowanym „for unborn malcolms”, nawiązującym do „teologii” przemocy Malcolma X. Tekst ten zapowiada akcję odwetową, a zbudowany jest z pogróżek skierowanych do białego ciemiężcy:

*it's time.*

*an eye for an eye  
a tooth for a tooth*

(...)

*git the word  
out that us blk/niggers  
are out to lunch  
and the main course  
is gonna be his white meat.  
yeah<sup>34</sup>.*

Jednak nie sposób pominąć milczeniem faktu, że w swoich poetyckich hołdach dla Malcolma X z dwóch pierwszych zbiorów, Sanchez, mimo przyjęcia perspektywy prywatnej, wydaje się ponownie pozostawać pod silnym wpływem Baraki. Podobnie jak autor *Black Magic Poetry*, pomija ona zupełnym milczeniem ideologiczną przemianę lidera w ostatnim roku jego życia, kiedy to, jak podkreśla Sollors, „Malcolm opowiedział się za koncepcjami internacjonalistycznymi i porzucił

<sup>32</sup> L. Neal, *New Space / The Growth of Black Consciousness in the Sixties*, [w:] *The Black Seventies*, red. F. B. Barbour, Porter Sargent: Boston 1970, s. 27.

<sup>33</sup> S. E. Henderson, „Survival Motion”: *A Study of the Black Writer and the Black Revolution in America*, [w:] M. Cook i S. E. Henderson, *The Militant Black Writer in Africa and the United States*, The University of Wisconsin Press: Madison, Milwaukee and London 1969, s. 110.

<sup>34</sup> tł. „już czas. // oko za oko // ząb za ząb // (...) // powiedzcie wszem // i wobec że my czarni/murzyni // idziemy na lunch // a danie główne // to białe mięso. // tak”, S. Sanchez, „for unborn malcolms”, *Home Coming...*, s. 28.

nacjonalizm w postaci, jaką nadawał mu Naród Islamu<sup>35</sup>. Najwyraźniej najistotniejsze dla Sanchez, podobnie jak dla Baraki, było to, że „Malcolm zaczął mówić o Czarnej Świadomości Narodowej. (...) Nie chcemy Narodu, jesteśmy Narodem”<sup>36</sup>. Tylko w ten sposób można wyjaśnić jednoczesne hołubienie przez Sanchez w osobnych wierszach Malcolma X i Elijaha Muhammada – ich drogi rozeszły się całkowicie w 1964 roku po odejściu tego pierwszego z Nation of Islam, a konflikt doprowadził do zabójstwa Malcolma X przez dwóch działaczy tej organizacji. Wydaje się zatem, że w tym wypadku Sanchez gotowa jest poświęcić prawdę na ołtarzu niezgodnej z faktycznym stanem rzeczy czarnej jedności. W tym sensie ideologiczne nacechowanie jej wierszy czasem niebezpiecznie zbliża się do prostej indoktrynacji.

Warto w tym kontekście odnotować, że w opublikowanym w okresie, gdy poetka była członkinią Narodu Islamu, skierowanym do dzieci tomiku *It's a New Day*, Elijah Muhammad stawiany jest w kilku wierszach za wzór czarnej mądrości. W wierszu „We're not learnen to be paper boys”, dedykowanym chłopcom, którzy rozprawdzali od drzwi do drzwi w gettach gazetę „Muhammad Speaks” – w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych najszerzej kolportowaną gazetę afroamerykańską o łącznym tygodniowym nakładzie 750 tys. egzemplarzy<sup>37</sup> – wyrażona zostaje w ich imieniu deklaracja uznania niekwestionowanego jego duchowego przywództwa:

*we're sellen truth*

(...)

*we are men goen the way of the*

*new man spreaden the*

*knowledge of self and truth.*

*Let us recite out loud our blk/ praises to Elijah Muhammad*

*Let us recite out loud our blk/ love for our selves*<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> W. Sollors, op. cit., s. 178; Pisze o tym obszernie Aneta Dybska w tekście *Nacjonalizmy Malcolma X*, [w:] *Czarno na białym: Afroamerykanie, którzy poruszyli Amerykę*, red. E. Łuczak i A. Antoszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2009, s. 142-172.

<sup>36</sup> LeRoi Jones, *The Legacy of Malcolm X, and the Coming of the Black Nation*, [w:] idem, *Home: Social Essays...*, s. 239.

<sup>37</sup> J. Spady, *Black Jazz Daughter When She Is Singing: The Historical Blues Journey of Sonia Sanchez (-X)*, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 2, No. 1 (Fall 1996), s. 40.

<sup>38</sup> tł. „sprzedajemy prawdę // (...) // jesteśmy ludźmi kroczącymi w ślad za // nowym człowiekiem szerzymy // wiedzę i prawdę // Skandujmy nasze czarne/ modły do Elijaha Mu-



Podczas gdy każdy młody Afroamerykanin chce być „Posłańcem/ Elijaha/ Muhammada”, „pędzącego” swoje stado wyznawców „ku nowym granicom” („hurryen us to new frontiers”<sup>39</sup>), postać Malcolma X nie stanowi tu wzorca do naśladowania. Wcześniej uwielbiany, nie zostaje ani razu wymieniony w żadnym wierszu z *It’s a New Day*, chociaż jeszcze rok wcześniej w wierszu „words for our children (from their many parents)” autorka ciągle uważała go za niekwestionowanego lidera, który spowodował odrodzenie czarnych mas: „słyszeliśmy // słowa Malcolma // słowa/ puszczające/ krew // i zrodziliśmy się na nowo”<sup>40</sup>. Ostatecznie Sanchez opowiedziała się po stronie oficjalnej linii ideologicznej Narodu Islamu, pisząc regularnie adresowane głównie do kobiet i dzieci artykuły, opowiadania i wiersze do „Muhammad Speaks”. Zatem wiersze z *It’s a New Day*, zapowiadające ten okres silnego ideologicznego zaangażowania w sprawę krzewienia wizji politycznych, społecznych i moralnych Elijaha Muhammada, można odczytywać jako formę autocenzury.

Obok niekwestionowanych liderów politycznych i duchowych murzyńskiej społeczności, Sanchez – podobnie jak inni poeci należący do nurtu Czarnej Sztuki – przywołuje często w pozytywnym świetle postaci muzyków, którzy zdają się być depozytariuszami czarnych wartości kulturowych. W jej tekstach pojawiają się: Nina Simone, Billie Holiday, Papa Joe Jones, Pharaoh Sanders i John Coltrane. Również i tutaj widać znamiennej ewolucję Sanchez jako poetki rewolucji, świadomie dążącej do uczynienia czarnej sztuki narzędziem walki o przemiany społeczne i kulturowe. Szczególnie klarowną ilustrację przyjęcia przez poetkę takiej postawy stanowią wiersze, których bohaterką uczyniła Sanchez nieżyjąca już wtedy pieśniarkę bluesowo-jazzową, Billie Holiday. W zamieszczonym w zbiorze *Love Poems*, ale powstałym w roku 1969, wierszu o znamienym w tym kontekście tytule „Old Words” („Dawne słowa”), Holiday przywołana zostaje jako artystka z jednej strony wyrażająca w swojej twórczości w przejmujący sposób ból osobistego poczucia samotności, opuszczenia i braku miłości (aluzja do piosenki „Ill Wind”), a z drugiej strony zdolna wyśpiewać kolektywny tragizm bycia Murzynem na ame-

---

hammadada // Skandujemy naszą czarną/ miłość dla siebie”, S. Sanchez, „We’re not learnen to be paper boys”, *It’s a New Day...*, s. 27.

<sup>39</sup> Eadem, „and it will be ours”, *ibidem*, s. 28.

<sup>40</sup> oryg. „we have // hearrd Malcolmmmm’s // blood/ letten/ words and // been born a gine”, eadem, „words for our children (from their many parents)”, *We a BaddDDD...*, s. 61.

rykańskim Południu (aluzja do piosenki „Strange Fruit”, w której tytułowy „dziwny owoc” to wiszące na drzewie ciało ofiary linczu):

*sing it billie*

*baby.  
sing away that ill wind  
blowing you no good.  
no good*

*(...)  
spread yo/strange  
fruit amid these  
stones. we all  
strangers here. sing.  
i hear<sup>41</sup>.*

W słowach skierowanych bezpośrednio do pieśniarki poetka prosi ją, by śpiewając oddaliła osobiste smutki, które nie wnoszą „nic dobrego”. O wiele istotniejsza wydaje się pieśń „Strange Fruit”, gdyż stanowi wyraz zbiorowego doświadczenia Afroamerykanów, którzy są w Ameryce obcy (słowo „strange” znaczy zarówno „dziwny”, jak i „obcy”). Jednak w wierszu tym nacisk pada na kontakt jednostkowy między pieśniarką a poetką („śpiewaj. / ja słyszę”), przez co muzyka zdaje się sytuować w obszarze doznań prywatnych.

Inaczej wygląda sytuacja liryczna w wierszu „for our lady” z tomu *We a BaddDDD People*, w którym, podobnie jak w rewolucyjnych i nacjonalistycznych tekstach Baraki, prywatne „ja” zostało zastąpione przez zbiorowe „my”. Autorka sugeruje tutaj, że preferowanie przez Billie Holiday w swoich piosenkach tematyki osobistej było rezultatem braku ciepła i miłości w prywatnym życiu artystki, podczas gdy jej talent i charyzma mogły uczynić z niej przewodniczkę ideologiczną i duchową czarnego narodu. Sanchez podkreśla z całą mocą rewolucyjny potencjał jej głosu:

*ain't no tellen what  
kinds of songs*

<sup>41</sup> tł. „zaśpiewaj to billie // baby. // odgoń pieśnią ten zły wiatr // który nic dobrego nie niesie. // nic dobrego // (...) // połóż twoje/ dziwne // owoce pośród tych // kamieni. Wszyscy jesteśmy // tu obcy. śpiewaj. // ja słyszę”; eadem, „Old Words”, *Love Poems*, The Third Press: New York 1973, s. 47.

*u wud have swung  
gainst this country's wite mind.  
or what kinds of lyrics  
wud have pushed us from  
our blue/nights.  
(...)  
ain't no tellen  
where the jazz of yo/songs.  
wud have led us<sup>42</sup>.*

Zastosowanie przez Sanchez trybu warunkowego w odniesieniu do przeszłości w sposób dramatyczny podkreśla, że mowa tu o pieśniach nigdy nienapisanych i niezaśpiewanych, które „prowadziłyby nas” ku lepszej (w domyśle) przyszłości. Można w związku z tym powiedzieć, że w jakimś sensie poetka dokonuje tu przywłaszczenia na rzecz czarnej rewolucji wybitnej wokalistki bluesowo-jazzowej. Warto przy tym zauważyć, iż Sanchez zdaje się stawiać znak równości między sprzeciwem wobec białej Ameryki a porzuceniem charakterystycznej dla bluesa tematyki smutku i osobistego cierpienia. W innym wierszu z tego samego zbioru, zatytułowanym „liberation / poem”, dochodzi do jawnego odrzucenia bluesa jako formy nierewolucyjnej, tak jakby Sanchez chciała powiedzieć, że blues dowodzi, iż łatwiej jest cierpieć niż działać:

*(...) now.  
when i hear billie's soft  
soulful sighs  
of "am i blue"  
i say  
no. sweet / billie.  
no mo.  
no mo  
blue / trains running on this track  
they all been de / railed.  
am i blue?  
sweet / baby / blue /*

<sup>42</sup> tł. „nie sposób zgadnąć jakie //pieśni // cisnęłabyś // w biały umysł tego kraju. // albo jakie słowa // wypchnęłyby nas z //naszych smutnych/nocy. // (...) // nie sposób zgadnąć // do-  
kład zaprowadziłyby nas. // zgiełk twoich pieśni”, eadem, „for our lady”, *We a BaddDDD...*, s. 41.

billie.  
no. i'm blk/  
& ready<sup>43</sup>.

Jednak pomyłką byłoby uznać, że w wierszu tym chodzi o krytykę Billie Holiday jako artystki. Sanchez dokonuje tu aktu zerwania z całą estetyką i tematyką bluesową. Tym samym poetka składa deklarację przyjęcia niezłomnej postawy rewolucyjnej, która wymaga odrzucenia postawy typowej dla bluesa, który, zamiast zmieniać rzeczywistość, godzi się na nią w jej obecnym kształcie. Wykorzystując dwuznaczność słowa „blue” („smutny”, ale także „niebieski”), stanowiącego rdzeń słowa „blues”, poetka pyta retorycznie – „am i blue?” („czy jestem smutna (niebieska)?”), by natychmiast odpowiedzieć: „nie. jestem czarna // i gotowa”. W ten sposób dystansuje się wobec bluesowego stoicyzmu i wynikającej z niego bierności. Wiersz Sanchez musi być jednak równocześnie postrzegany jako wyrazisty przykład utraty przez bluesa atrakcyjności w oczach czarnych poetów rewolucyjnych. Już wcześniej Madhubuti wyraził w tytułowym wierszu z tomu *Don't Cry, Scream* (1969) podobnie niechętny stosunek do bluesa jako postawy życiowej i artystycznej, mówiąc: „nie jesteśmy smutni-błękitni, jesteśmy czarni / (cały ten blues / sprawiał że płacę”<sup>44</sup>. Użyte przez Sanchez w „liberation / poem” słowa należy uznać za świadome nawiązanie do wiersza Madhubutiego, a tym samym za podkreślenie własnej przynależności do obozu poetyckich radykałów, wspierających swoją twórczością czarną rewolucję.

W rezultacie sceptycyzmu w stosunku do bluesa, za wzorzec prawdziwie czarnego artysty uznany zostaje muzyk jazzowy związany z nowym radykalnym nurtem tej muzyki, określanym mianem free jazzu, który zaczął dominować na scenie i w wydawnictwach płytowych w połowie lat sześćdziesiątych między innymi dzięki takim muzykom, jak Sun Ra, Cecil Taylor, Archie Shepp, Albert Ayler, Ornette Coleman czy John Coltrane ze swoim nowym zespołem, by wymienić tylko kilka najistotniejszych nazwisk. To właśnie w ich przedsięwzięciach muzycznych czarna sztuka osiąga największe „nasylenie”, do którego dąży również nowa

<sup>43</sup> tł. „(...) dobra. // gdy słyszę ciche westchnienia duszy billie // «smutno mi» // mówię // nie. słodka / billie. wystarczy. // dość smutnych / pociągów pędzących po tym torze // wy/ koleiły się wszystkie. // czy jestem smutna? // słodka / mała / smutna / billie. // nie. jestem czarna/ //i gotowa”, eadem, „liberation / poem”, ibidem, s. 54.

<sup>44</sup> oryg. „we ain't blue, we are black. / (all the blues did was / make me cry)”; D. L. Lee / H. R. Madhubuti, „Don't Cry, Scream”, *Groundwork: New and Selected Poems from 1966-1996*, Third World Press: Chicago 1996, s. 42.

rewolucyjna poezja nurtu Black Arts Movement. Aldon Lynn Nielsen podkreśla przy tym, że „nowe pokolenie innowatorów w poezji afroameerykańskiej postrzegało ten nowy jazz nie jako po prostu źródło inspiracji czy działanie równoległe do ich własnych projektów”, ale jako część tego samego zjawiska, jako coś „dosłownie identycznego”<sup>45</sup> z ich własnymi działaniami. Takie właśnie podejście do tej kwestii prezentuje Sanchez w swoich dwóch najważniejszych w pierwszym okresie twórczości wierszach poświęconych postaciom muzyków – „on seeing pharaoh sanders blowing” z tomu *Home Coming* oraz „a / coltrane / poem” ze zbioru *We a BaddDDD People*.

Wcześniejszy wiersz poświęcony jest postaci awangardowego saksofonisty tenorowego Pharaoha Sandersa, który w połowie lat sześćdziesiątych zaczął występować w nowym zespole Johna Coltrane’a, walnie przyczyniając się do radykalizacji jego formuły artystycznej. Uważa się zresztą, że to nowatorski sposób gry Sandersa, eksponujący wszelkiego rodzaju zgrzyty i dysonanse w solówkach, stał się katalizatorem zmiany stylu samego Coltrane’a, pchnąwszy go w ostatnim okresie twórczości w kierunku bezkompromisowego eksperymentatorstwa, czego znakomite świadectwo stanowi album *Ascension* z 1965 roku, na którym występuje też Sanders, oraz nagrana w duecie na dwa saksofony tenorowe płyta *Meditations*. Warto też wspomnieć, że zespół ten był jedną z gwiazd festiwalu „New Black Music”, który odbył się w marcu 1965 roku przy organizacyjnym współudziale Amiri Baraki w ramach działalności jego Black Arts Repertory Theater/School; zdaniem Nielsena festiwal ten należy za początek „publicznego połączenia nowych ruchów w czarnej muzyce, poezji i polityce”<sup>46</sup>. Zatem gra Sandersa kojarzona być powinna nie tylko z artystycznymi poszukiwaniami nowych brzmień i środków ekspresji, ale też z czarnym radykalizmem politycznym.

Wiersz Sanchez stanowi próbę zrekonstruowania monologu wewnętrznego czarnego muzyka związanego z rewolucyjną sceną, ale występującego przed białą publicznością. Rozpoczyna się od obrazu tego muzyka przyglądającego się z niechęcią białym widzom, którzy przyszli na jego występ:

*listen*

*listen*

*listen*

<sup>45</sup> A. L. Nielsen, op. cit., s. 181-182.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 182.

*to me  
to me  
a  
black*

*man  
with  
eyeballs  
white.*

*staring  
at your honky faces<sup>47</sup>.*

Mamy tu zatem do czynienia z odwróceniem typowej sytuacji, w której to artysta występujący na scenie jest oglądany przez publiczność, stając się w ten sposób przedmiotem kontemplacji. Franzella Elaine De Lancey proponuje odczytywanie wiersza Sanchez w kontekście opowiadania Eudory Welty, zatytułowanego „Powerhouse”, którego tematem jest występ czarnego muzyka jazzowego, grającego do tańca grupie białych w podlegającej segregacji sali tanecznej w stanie Mississippi. Muzyk ten, noszący przydomek „Powerhouse” (Elektrownia), jawi się patrzącym nań białym jako postać egzotyczna i enigmatyczna, jako ucieleśnienie dzikiego witalizmu podszytego energią seksualną. Narracja opowiadania wyraża punkt widzenia zbiorowości, postrzegającej Powerhouse’a jako półzwierzę o palcach przypominających banany. W jej odbiorze postaci muzyka fascynacja miesza się z obrzydzeniem. W konsekwencji opowiadanie Welty koncentruje się na białej percepcji czarnego artysty, stającego się w oczach odbiorców przedmiotem rozrywki. Zresztą sam Powerhouse poprawnie, a nawet z pewnym zaangażowaniem odgrywa swoją rolę – jego przyklejony do twarzy uśmiech oraz język ciała wyraźnie świadczą, że stara się on bardzo dostarczyć widzom rozrywki i przyjemności. Muzyka, którą gra na scenie, również służy temu celowi. De Lancey podkreśla, że zarówno wiersz Sanchez, jak i opowiadanie Welty, dotyczą (choć co prawda w różny sposób) „kwestii uczynienia z afroamerykańskiej twórczości towaru”<sup>48</sup> dopasowanego do gustów białych

<sup>47</sup> tł. „słuchaj // słuchaj // słuchaj // mnie // mnie // mnie // czarnego // mężczyzny // o lśniących // białkach oczu. // wpatrującego się w wasze twarze białasów”, S. Sanchez, „on seeing pharaoh sanders blowing”, *Home Coming...*, s. 23.

<sup>48</sup> F. E. De Lancey, „The Language of Soul Beneath Skin: Sonia Sanchez’s Jazz and Blues Improvisations”, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 2, No. 1 (Fall 1996), s. 78.

odbiorców. W efekcie czarny artysta zmuszony jest do przywdziewania maski, sprawiającej, że jego wizerunek odpowiada białym wyobrażeniom i stereotypom.

Noszenie maski jest równoznaczne z nieautentycznością, ukrywaniem prawdziwej tożsamości i uczuć żywionych wobec patrzącego. Paul Laurence Dunbar w wierszu „We Wear the Mask” przedstawia noszenie maski jako konieczną strategię przetrwania Afroamerykanów w rasistowskiej rzeczywistości społecznej, w związku z czym staje się ono dla nich swoistym doświadczeniem intymnym: „Nosimy maskę co szczerzy się i kłamie // (...) // Uśmiechamy się krwawiącymi sercami”<sup>49</sup>. Z kolei Baraka w wierszu „A Poem for Willie Best” konfrontuje się bezpośrednio ze stereotypowym wizerunkiem Murzyna w Ameryce: „Leniwy / Przestraszony / Złodziej / Bardzo sprawny seksualnie”<sup>50</sup>. Willie Best był aktorem grającym postać o przydomku „Sleep’neat” („Wyro-i-żarcie”), ucieleśniającą opisany wyżej stereotyp tępego, powłóczącego nogami, sepleniącego i przewracającego oczami w momencie konsternacji Murzyna. Jones w swoim wierszu zdiera z niego noszony kostium, który niemal stał się jego nową skórą, wypierając prawdziwe „ja”, by zobaczyć, że Willie Best to:

*A renegade  
behind the mask. And even  
the mask, a renegade  
disguise. Black skin  
and hanging lip*<sup>51</sup>.

W kontekście przywołanych powyżej tekstów literackich, dotyczących odgrywania przed białymi roli stereotypowego czarnego poprzez stałe przywdziewanie maski, wiersz Sanchez jawi się jako poetycki gest radykalny, ukazujący prawdziwe oblicze gniewnego czarnego muzyka. Warto od razu zauważyć, że tytuł wiersza „on seeing pharoah sanders

<sup>49</sup> oryg. „We wear the mask that grins and lies / (...) / With torn and bleeding hearts we smile”, P. L. Dunbar, *We Wear the Mask*, [w:] *Cavalcade: Negro American Writing From 1760 to the Present*, red. A. P. Davis i S. Redding, Houghton Mifflin Company: Boston 1971, s. 212.

<sup>50</sup> oryg. „Lazy / Frightened / Thieving / Very potent sexually”, LeRoi Jones, *A Poem for Willie Best*, [w:] *Transbluesency: The Selected Poems of Amiri Baraka / LeRoi Jones*, red. P. Vangelisti, Marsilio Publishers: New York 1995, s. 68.

<sup>51</sup> tł. „Pod maską / renegat. I nawet / ta maska, przebranie / renegata. Czarna skóra / i obwisła wargę”, *ibidem*.



blowing” („patrzac jak gra pharoah sanders”) akcentuje aspekt wizualny kontaktu odbiorcy z jazzmanem, co sugeruje, że uwaga czytelnika powinna być skierowana nie tylko na to, co słycać w muzyce Sandersa, ale też na to, co widać, gdy się na niego patrzy. A widać artystę z niechęcią lub nawet nienawiścią przyglądającego się białej publiczności, który odmawia przywdziania maski na jej użytek, co staje się warunkiem prawdy jego muzycznego przesłania. De Lancey sugeruje nawet, że otwierające wiersz cytowane powyżej wersy zostały tak rozmieszczone na stronie, aby przywodzić czytelnikowi na myśl kształt maski. W rezultacie, „gdy poetka patrzy na (...) muzyka, czytelnicy widzą, jak [maska] zsuwa się”<sup>52</sup>, odsłaniając pozbawioną uśmiechu twarz Sandersa, skupionego na swoim „wypełnionym krwią / saksie”<sup>53</sup>. Dopiero teraz muzyk może przemówić swoim własnym głosem i z pomocą instrumentu wyartykułować w improwizacji swoje przesłanie:

*listen*  
*listen*  
*listen.*

*hear*  
*the*  
*cowbells*  
*ring out*  
*my hate.*  
*hear*  
*my*  
*sax*  
*burping*  
*your*  
*shit.death.*  
*it's black music/magic*  
*u hear. yeah. i'm fucking*  
*u white whore.*  
*america. while*  
*i slit your honky throat*<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> F. E. De Lancey, op. cit., s. 82.

<sup>53</sup> oryg. „blood filled / sax”, S. Sanchez, „on seeing pharaoh sanders blowing”, *Home Coming...*, s. 24-25.

<sup>54</sup> tł. „słuchajcie // słuchajcie // słuchajcie // usłyszcie // dzwonki // dźwięczące // moją nienawiścią. // usłyszcie // mój saks // bekający // waszym gównem. śmiercią. // to czarna

Zastanawia tutaj dokonywana w wierszu przez Sanchez interpretacja zawartości muzyki Sandersa i jej przesłania. Poetka skupia się wyłącznie na tym, co muzyka ta niesie ze sobą dla białego odbiorcy – najważniejszym przesłaniem okazuje się tu nienawiść, wyrażona poprzez wydobywane z saksofonu dźwięki, które skojarzone zostają z gwałtem i podryzaniem gardła. Niemal całkowicie pominięta zostaje kwestia, co ten styl grania oznacza dla czarnego słuchacza. Jedynie na podstawie stwierdzenia „to czarną muzykę/magię / słyszysz” możemy przypuszczać, że prawdziwie magiczne dźwięki, będące afirmacją czerni, stanowią formę przemocy skierowanej przeciwko białej Ameryce. Trudno o bardziej negatywne ujęcie – rewolucyjna pod względem estetycznym i w wymiarze politycznym sztuka zredukowana została do poziomu agresji. Szokujące jest też aprobatorywne posłużenie się przez Sanchez rasistowskim stereotypem czarnego mężczyzny jako gwałciciela białych kobiet. Również nagromadzenie wulgaryzmów i inwektyw w wierszu musi budzić zastrzeżenia – muzyka Sandersa była wprawdzie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych „zgrzytliwa” i dysharmonijna, ale nie sposób uznać jej po prostu za wulgarną i brutalną na poziomie przekazu.

Wiersz Sanchez nie jest jednak pod tym względem wyjątkiem. Podobne ujęcie czarnej muzyki jako siły niszczącej dla białych uszu pojawia się w opowiadaniu Henry'ego Dumasa „Will the Circle Be Unbroken?”. Jego centralną postacią jest fikcyjny legendarny saksofonista Probe, występujący w klubie o nazwie Bariera Dźwięku wyłącznie przed afroamerykańską publicznością. Oparta na najczarniejszych motywach muzyka, którą wykonuje na swoim instrumencie zwanym „afro-rogiem”, eksploruje najgłębsze warstwy czarnej świadomości. Jej siła oddziaływania jest tak duża, że łączy ona słuchaczy w pulsujący energią krąg, przypominający macicę, z której wyłonić się ma nowa czarna jakość – wolna i swobodna świadomość afrykańska. Przy tym jedynie w tej przestrzeni są oni całkowicie bezpieczni przed potężnymi wibracjami wydobywającymi się z instrumentu Probe'a. Jednak dla pozostających poza braterskim kręgiem białych dźwięki afro-rogu okazują się zabójcze – trzech z nich, żądnych nowych doznań, którym udało się jakoś wejść do klubu, ginie na miejscu w wyniku wystawienia na działanie tej arcy czarnej muzyki. W opowiadaniu Dumasa nasycona czernią muzyka saksofonisty-wizjonera okazuje się z jednej strony ucieleśniać radykalną energię jednoczącą Afroamerykanów w jeden organizm kulturowy i polityczny, a z drugiej

---

muzykę/magię // słyszycie. tak. pierdołę // cię biała kurwo. // ameryko. W chwili // gdy podryzam wasze białe gardła”, *ibidem*, s. 24.

strony funkcjonuje jako siła niszcząca wszystko, czym jest biała Ameryka. Przesłanie muzyki okazuje się więc tożsamy z rewolucyjną ideologią tamtego czasu – burzyć biały porządek, a jednocześnie budować czarny. Natomiast w „on seeing pharoah sanders blowing” Sanchez eksponuje wyłącznie pierwszy człon, pozbawiając tym samym artystyczne poszukiwania saksofonisty pozytywnego oddziaływania duchowego i kulturotwórczego w obrębie czarnej zbiorowości.

Inaczej rzecz się ma w późniejszym wierszu Sanchez, dotyczącym muzyka jazzowego, zatytułowanym „a / coltrane / poem” ze zbioru *We a BaddDDD People*, w którym poetka przywołuje postać saksofonisty Johna Coltrane’a, nadając jej wymiar mityczny. W tekście Sanchez Coltrane, na którym zapewne Dumas wzorował postać Probe’a, w swoich ekstatycznych saksofonowych solach z płyt i występów z połowy lat sześćdziesiątych (szczególnie *A Love Supreme* i *Ascension*) zdaje się przekraczać barierę dźwięku, a muzyczny temat (melodia „My Favorite Things”) staje się pretekstem do aktu transcendencji:

*my favorite things  
is u / blown  
yo / favorite / things.  
stretchen the mind  
till it bursts past the con / fines of  
solo / en melodies.  
to the many solos  
of the  
mind / spirit<sup>55</sup>.*

Zaraz po tym następują wersy cytowane z popularnej dziecięcej piosenki „Panie Janie” („Brother John”), co z jednej strony stanowi aluzję do śmierci muzyka (John Coltrane zmarł w 1967 roku), lecz z drugiej może być potraktowane jako sygnał głębokiego wejścia w medytację umożliwiającą przekroczenie fizycznych ograniczeń świata materialnego – mowa tu wszak o przebudzeniu i poranku, które można rozumieć metaforycznie. Coltrane, niczym szaman, wprowadza się swoją muzyką w trans, który umożliwia mu oderwanie się od zdeterminowanego niewolniczą przeszłością tu i teraz:

<sup>55</sup> tł.: „Najbardziej lubię // jak / grasz // to co / lubisz / najbardziej. // rozszerzając umysł // aż przebija się poprzez ogra / niczenia // solówek / na temat melodii. // w rejonie solówek // umysłu / ducha”, S. Sanchez, „a / coltrane / poem”, *We a BaddDDD...*, s. 69.

*u blew away our passsst  
and showed us our futureeeeeee  
screech screech screeeeech screech  
a /love /supreme. alovesupreme a lovesupreme.  
A LOVE SUPREME  
scrEEEcCCHHHHHH screeeeEEECHHHHHHHH  
sCReeeEEECHHHHHHHH SCREEEECCCHHHHH  
SCREEEEEEEECCCHHHHHHHHHHHHa lovesupremealovesupre-  
mealovesupreme for our blk  
people<sup>56</sup>.*

We fragmencie tym Sanchez, naśladowując oryginalny styl gry Coltrane'a poprzez stworzenie „fonetycznego ekwiwalentu wybuchowego brzmienia”<sup>57</sup> jego saksofonu, gdzie nieregularność i dysonanse podnoszą temperaturę emocjonalną i dramatyzm kompozycji, podkreśla, że wirtuozerskie kształtowanie dźwięku służy przekazowi („NAJ-WYŻSZA MIŁOŚĆ”), a nie po prostu zademonstrowaniu biegłości technicznej – zresztą bezprecedensowej w wykonaniu 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>58</sup>. Warto tu przywołać refleksje Victora Zuckerkandla, według którego muzyka pozwala na przekroczenie fizycznych barier rzeczywistości, stając się przestrzenią spotkania tego, co immanentne i transcendentne, a konkretny muzyczny ton postrzegany jest przez niego jako „punkt, gdzie świat zewnętrzny wyjawia swą tajemnicę i ukazuje się natychmiast jako symbol”<sup>59</sup>. A zatem, jak konkluduje Zuckerkandl, „ponieważ istnieje muzyka, to, co dotykalne i widzialne

<sup>56</sup> tł.: „zdmuchnąłeś-wygrałeś naszą przeszłośćśśś / i pokazałeś nam naszą przyszłośćććć / wizg wizg wiiiizg wizg / naj-wyższa-miłość najwyższamiłość naj wyższamiłość / NAJ-WYŻSZA MIŁOŚĆ”, ibidem. Tłumaczenie nie oddaje w pełni zawartych w zapisie oryginału efektów dźwiękowych, nawiązujących do gry Coltrane'a na saksofonie sopranowym.

<sup>57</sup> S. Feinstein, *From „Alabama” to A Love Supreme: The Evolution of the John Coltrane Poem*, „The Southern Review”, Vol. 32, Issue 2 (Spring 1996), s. 320.

<sup>58</sup> M. Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. Siemek, Czytelnik: Warszawa 1978, s. 214.

<sup>59</sup> N. Mackey, *Sound and Sentiment, Sound and Symbol*, [w:] idem, *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press: Cambridge and New York 1993, s. 232.

nie może być całością danego nam świata<sup>60</sup>. Muzyka Coltrane’a w ujęciu wielu krytyków muzycznych (wśród nich Baraki) stanowi emanację niewidzialnego i nienamacalnego wymiaru rzeczywistości, który częstokroć utożsamiany był z pierwiastkiem boskim we wszechświecie. Gerald Early wysuwa tezę, że muzyka Coltrane’a okazała się przemawiać zarówno do innych muzyków w latach sześćdziesiątych, jak i szerszej publiczności słuchającej jazzu, dlatego że udało mu się „połączyć artystyczną innowację z terapeutyczną, zbawczą duchowością”<sup>61</sup>.

Jednak, jak pokazuje Early, duchowość w ówczesnym jazzie niejednokrotnie „przybierała polityczne zabarwienie, gdyż sugerowała, a nawet głosiła rasowe odrodzenie i solidarność grupową”<sup>62</sup>. Obserwacja ta pozostaje w zgodzie z ogólniejszą tezą Mackeya, że „czarna muzyka (...) jest nieustanną krytyką rzeczywistości społecznej, krytyką układu społecznego, w którym z powodu rasizmu można być pozbawionym przynależności do szerszej zbiorowości”<sup>63</sup>. Nieco inaczej tę kwestię postrzega Lorenzo Thomas, wskazując na podobne rozumienie jazzu przez współtwórców Ruchu Czarnej Sztuki i poetów z pokolenia bitników, dla których stanowi on przede wszystkim artystyczne narzędzie kontestacji i krytyki konserwatywnej i represyjnej kultury lat pięćdziesiątych – w tym ujęciu muzyczna energia bebopu może być rozumiana jako „opozycyjna wobec fikcyjnej równowagi społecznej głoszonej przez establishment”<sup>64</sup>. W rezultacie muzyk jazzowy przestał być postrzegany jako „po prostu kustosz autentycznej kultury ludowej czy nawet świadomy artysta awangardowy”, a stał się w oczach poetów „przywódcą buntu przeciwko powojennemu konformizmowi oraz duchowym reprezentantem ludzi bez politycznej siły”<sup>65</sup>. Tego typu ujęcia mocno akcentują współwystępowanie w jazzie elementów metafizycznych i ściśle politycznych, których rola polega na dowartościowywaniu i aktywizowaniu czarnej zbiorowości. Natomiast John Coltrane stał się wręcz ucieleśnieniem wspomnianej wyżej idei artysty jazzowego, którego muzyka podejmuje się przeprowadzenia takiej misji.

<sup>60</sup> cyt. za: ibidem.

<sup>61</sup> G. Early, *Ode to John Coltrane: A Jazz Musician's Influence on African American Culture*, „Antioch Review”, Vol. 57, Issue 3 (Summer 1999), s. 373.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 374.

<sup>63</sup> N. Mackey, op. cit., s. 234.

<sup>64</sup> L. Thomas, „Communicating by Horns”: *Jazz and Redemption in the Poetry of the Beats and the Black Arts Movement*, „African American Review”, Vol. 26, No. 2 (Summer 1992), s. 292.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 291.

W wierszu Sanchez podkreślony został ścisły związek między transcendencją a transgresją w wymiarze politycznym i społecznym, co sytuuje to poetyckie ujęcie muzyki Coltrane’a w estetyce tej odmiany bluesa czy jazzu, którego „wewnętrzna strategią (...) jest działanie raczej niż kontemplacja”<sup>66</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. Bezpośrednio po fragmencie, w którym Sanchez naśladuje za pomocą zabiegów typograficznych „krzyk” saksofonu Coltrane’a (Feinstein podkreśla, że dźwięki wydobywane przez muzyka z jego instrumentu często określane były mianem krzyku<sup>67</sup>), następuje eksplozja wściekłości o zabarwieniu jawnie politycznym, skierowanej przeciwko białemu establishmentowi:

(...) *THE WITE/MOTHA/fuckas*  
*ALL THE MILLIONAIRES/BANKERS/ol*  
*MAIN/LINE/ASS/RISTOCRATS (ALL*  
*THEM SO-CALLED BEAUTIFUL*  
*PEOPLE)*  
*WHO HAVE KILLED*  
*WILL CONTINUE TO*  
*KILL US WITH*  
*THEY CAPITALISM (...)*<sup>68</sup>.

Postrzegany z tej perspektywy dźwięk saksofonu Coltrane’a, będąc kwintesencją krzyku rozdartej bólem czarnej duszy, okazuje się wezwaniem do rewolucji, która przybiera w wierszu Sanchez postać brutalnej akcji odwetowej na białych kapitalistach („ROCKEFELLEROWIE. MELLONOWIE // VANDERBITSOWIE // FORDOWIE // no. // DOPADNIJich // PCHNIJich/UDERZich/ZDEPCZich”<sup>69</sup>). Pod tym względem

<sup>66</sup> Sh. A. Williams, *The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry*, [w:] *Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship*, red. M. S. Harper i R. Stepto, University of Illinois Press: Urbana, Chicago and London 1979, s. 125.

<sup>67</sup> S. Feinstein, op. cit., s. 320.

<sup>68</sup> tł. „BIAŁE/SKURWY/syny //WSZYSCY MILIONERZY/BANKIERZY/stara // ARYSTOSRACJA W PROSTEJ LINII (WSZYSCY // CI TAK ZWANI PIĘKNI // LUDZIE) // KTÓRZY ZABIJALI NAS // I BĘDĄ NADAL // ZABIJAĆ PRZY // POMOCY SWEGO KAPITALIZMU (...); S. Sanchez, „a / coltrane / poem”, *We a BaddDDD...*, s. 70.

<sup>69</sup> oryg. „ROCKEFELLERS. MELLONS / VANDERBILTS / FORDS / yeah. / GITem / PUS-Hem/PUNCHem/STOMPem”, ibidem.



wiersz przypomina utwory Baraki z tomu *Black Magic* – w nich również wielokrotnie powraca motyw gloryfikowanego przez autora czarnego lumpenproletariatu, biorącego sprawy w swoje ręce i dokonującego na białych ciemieżycielach odwetowych aktów przemocy i zniszczenia. W ten sposób czarna rewolucja w interpretacji Sanchez nie stanowi realizacji jakiegoś przemyślanego politycznego scenariusza, ale jest swoistym aktem *katharsis* o silnie emocjonalnym nacechowaniu. Nasycona ekstremalnymi uczuciami muzyka Coltrane’a staje się artystycznym odpowiednikiem takiej rewolucji, a samemu muzykowi przypisana zostaje rola „patrona (...) czarnego ruchu antyintelektualnego”<sup>70</sup>, a zarazem przywódcy-przewodnika czarnych mas.

Amiri Baraka w retrospektywnym wierszu „Am/Trak” składa Coltrane’owi hołd jako ikonie czarnej rewolucji, porównując go do Malcolma X: „Trane był duchem lat 60-tych / Malcolmem X w Nowym Super Bopowym Ogniu”<sup>71</sup>. Jednak analogia między nimi była podkreślana już w latach sześćdziesiątych. Najpełniej doszła do głosu w książce Franka Kofsky’ego *Black Nationalism and the Revolution in Music* z 1970 roku, w której autor przeprowadza paralelę między Coltrane’em i Malcolmem X, postrzegając obu jako uosobienie buntu przeciwko rasowemu i społecznemu uciskowi, a także porównując ich pod względem ich głębokiego wpływu na kulturę afroamerykańską młodego pokolenia. Kofsky poświęca cały rozdział postaci Malcolma X, kładąc nacisk na jego „wielkie symboliczne znaczenie dla nowego pokolenia czarnych muzyków i jego ewidentną identyfikację z czarnym artystą jazzowym”<sup>72</sup>. Z drugiej jednak strony zamieszczony w tej samej książce wywiad z Coltrane’em nie potwierdza identyfikacji muzyka z radykalną czarną polityką w połowie lat sześćdziesiątych – choć Kofsky stara się skierować rozmowę na kwestie polityczne, saksofonista konsekwentnie trzyma się zagadnień związanych bezpośrednio z muzyką w jej wymiarze estetycznym i artystycznym<sup>73</sup>. Zatem z pewnością Coltrane nie postrzegał swojej twórczości w kategoriach politycznych, jak czynili to niektórzy inni jazzmani w tamtym okresie, jak choćby Archie Shepp czy Charles Mingus. Jego jedyną otwarciem polityczną wypowiedź w muzyce stanowi utwór „Alabama”

<sup>70</sup> G. Early, op. cit., s. 374.

<sup>71</sup> oryg. „Trane was the spirit of the 60’s / He was Malcom X in New Super Bop Fire”, A. Baraka / LeRoi Jones, „Am/Trak”, [w:] idem, *Selected Poetry of Amiri Baraka / LeRoi Jones*, William Morrow and Company: New York 1979, s. 336.

<sup>72</sup> F. Kofsky, *Black Nationalism and the Revolution in Music*, Pathfinder Press: New York 1970, s. 67.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 221-246.



skomponowany w 1963 roku wkrótce po zamachu na czarny kościół w Birmingham w stanie Alabama, w którym zginęły cztery dziewczynki. Niemniej jednak to styl gry Coltrane'a i jego brzmienie stały się dla czarnych poetów okresu Ruchu Czarnej Sztuki muzycznym ucieleśnieniem czarnego nacjonalizmu. Wiersz Sanchez do takiej interpretacji również się przyczynia. Sama poetka stwierdza w formie osobistego wyznania: „TWOJA/WALKA TO MOJA WALKA”<sup>74</sup>, co należy rozumieć nie tylko jako egzemplifikację charakterystycznego dla tamtego okresu „wyraźnie politycznego podejścia”<sup>75</sup> do jego twórczości, ale przede wszystkim jako podkreślenie faktu, że zarówno jego muzyka, jak i jej poezja służą tej samej rewolucyjnej sprawie.

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:

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

<sup>74</sup> oryg. „YO/FIGHT IS MY FIGHT”, S. Sanchez, „a / coltrane / poem”, *We a BaddDDD...*, s. 70.

<sup>75</sup> M. DuEwa Jones, *Jazz Prosodies: Oraliby and Textuality*, „Callaloo”, Vol. 25, No. 1 (Winter 2002), s. 75.



Legala, „Tribute to Duke” Sary Webster Fabio, „Poem for Eric Dolphy” Donald L. Grahama, „To Dinah Washington” Etheridge’a Knighta, oraz poświęcone Coltrane’owi wiersze Hakiego R. Madhubutiego („Don’t Cry, Scream”), Michaela Harpera („Dear John, Dear Coltrane”, „Brother John”), A. B. Spellmana („Did John’s Music Kill Him?”), Carolyn Rodgers („Written for Love of an Ascension – Coltrane”) i Sharon Bourke („Sopranosound, Memory of John”). Wiersze te bez wyjątku stanowią hołd złożony muzykom jako przewodnikom po kulturze 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.

Jak dowodzą powyższe rozważania, w wierszach Sanchez z jej najwcześniejszych zbiorów, podobnie jak w twórczości innych poetów czarnej rewolucji, najważniejszymi bohaterami będącymi wzorcami do naśladowania i identyfikacji dla młodych Afroamerykanów są głównie mężczyźni – przywódcy polityczni oraz artyści. Postaci kobiet nie pojawiają się w tej roli, z jednym znamienym wyjątkiem – poetki Gwendolyn Brooks, która jednak przedstawiona została u Sanchez jako prywatne źródło inspiracji w poszukiwaniu odpowiedniej postawy poetyckiej, a nie postać funkcjonująca na szerszym forum publicznym<sup>80</sup>.

Nie oznacza to jednak, że we wczesnych tomikach poezji Sanchez tematyka dotycząca czarnych kobiet, szczególnie w relacji do czarnych mężczyzn, jest całkowicie nieobecna. Do kategorii tej zaliczyć należy zarówno wiersze, które Baker, nie odnosząc ich do problematyki kobiecej, określa mianem „rewolucyjnych interwencji przeznaczonych do szybkiej publicznej prezentacji i przyswojenia”, jak i te, które badacz identyfikuje jako „liryczne wyznania wyrażające autobiograficzne «ja» znękaną amerykańską beznadzieją i (...) samotnością”<sup>81</sup>.

Do pierwszej grupy należy wiersz „to all sisters”, który – jak informuje nas sama autorka<sup>82</sup> – stanowi zapis jej spontanicznej reakcji na

<sup>80</sup> Sanchez wpisuje się pod tym względem w główny nurt sztuki zawiązanej z Black Arts Movement, w którym pozycja kobiet była mocno marginalizowana. Warto w tym kontekście zauważyć, że Brooks jest jedną z zaledwie trzech kobiet uwiecznionych na muralu zatytułowanym „Wall of Respect” w Chicago, namalowanym przez artystów tworzących grupę the Organization of Black American Culture, zob. E. H. Fine, *The Black Arts Movement*, [w:] idem, *The Afro-American Artist: A Search for Identity*, Holt, Reinhart and Winston, Inc.: New York 1971, s. 201-203.

<sup>81</sup> H. A. Baker, Jr., *Our Lady: Sonia Sanchez...*, s. 330.

<sup>82</sup> S. Sanchez, cyt. za: ibidem.

pytanie zadane publicznie podczas wiecu Black Power przez czarną studentkę porzuconą przez chłopaka dla białej dziewczyny – „Co takiego ma biała kobieta?”. Wiersz Sanchez dotyczy atrakcyjności białych kobiet w oczach czarnych mężczyzn. Michele Wallace wskazuje na wymiar polityczny takich związków, stawiając tezę, że atrakcyjność ta ma przyczyny historyczne, społeczne i ekonomiczne. Doszukuje się tu ona znamion zjawiska określanego mianem „białej gorączki”, co oznacza internalizację usankcjonowanego amerykańskim rasizmem przekonania, że biała skóra i proste włosy (najlepiej blond) tożsame są z pięknem. Po drugie, zdaniem Wallace do poszukiwania przez czarnych mężczyzn erotycznych partnerek wśród białych kobiet przyczynił się fakt, że w Ameryce „czarne kobiety przez wiele lat były jawnie lub niejawnie dostępne dla białych mężczyzn” – chodziłoby tu zatem o swoisty rewanż polegający na odebraniu białemu mężczyźnie jego „wyłącznej własności”<sup>83</sup>. Po trzecie, zamożne białe kobiety mogły stanowić łatwe źródło utrzymania dla ich czarnych kochanków, którzy z kolei wydawali się im ucieleśnieniem mitu czarnego mężczyzny jako „seksualnej bestii”, oferującej erotyczne spełnienie nieosiągalne z białym partnerem<sup>84</sup>. Wreszcie, zdaniem badaczki, niebagatelną rolę odegrał w tej kwestii ugruntowany przez raport Moynihana stereotyp czarnego mężczyzny jako ofiary matriarchalnej struktury rodziny, rządzonej przez niezależną i „kastrującą” go czarną kobietę<sup>85</sup>.

Wiersz Sanchez składa się z serii pytań będących w gruncie rzeczy pełnym frustracji agresywnym atakiem na białą kobietę:

*what a white woman got  
cept her white pussy  
always sucking after blk/ness*

*what a white woman got  
cept her straight hair  
covering her fucked up mind*

*what a white woman got  
cept her faggoty white man  
who goes to sleep in her  
without  
coming*

*what a white woman got*

<sup>83</sup> M. Wallace, *Black Macho and the Myth...*, s. 12.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 11.

*cept money trying to buy up  
a blk/man?  
yeah.  
what a white woman got?*<sup>86</sup>

Wiersz Sanchez może razić czytelnika swoją wulgarnością, stereotypizacją białych kobiet i uproszczonym przesłaniem, ale należy przy tym zwrócić uwagę na fakt, że mieści się on w charakterystycznej dla kultury afroamerykańskiej kategorii „running it down” – publicznego narzekania, a jednocześnie krytykowania jakiegoś zjawiska czy zdarzenia, często związanego z kwestiami rasizmu czy seksizmu. Forma ta nie zostawia miejsca na jakąkolwiek subtelność, dwuznaczność czy niedopowiedzenie; wręcz przeciwnie – eksponuje skrajną bezpośredniość i, by posłużyć się kolokwialnym wyrażeniem, stanowi wyłożenie kawy na ławę. Jak zauważa Madhubuti, w należących do tej grupy wierszach Sanchez występuje „obszerność, która jest zabawna i z którą łatwo się zidentyfikować”<sup>87</sup> czarnym odbiorcom – wyrastają one bowiem z ludowej poetyki bluesa. Z pewnością „to all sisters” może posłużyć też za przykład „geniuszu Sanchez w posługiwaniu się językiem potocznym”<sup>88</sup>.

Tytuł „to all sisters” wyraźnie określa grupę, do której wiersz jest adresowany. Sanchez wspomina entuzjastyczną reakcję czarnych kobiet i szok białych uczestniczek wiecu obecnych podczas pierwszej publicznej prezentacji wiersza<sup>89</sup>. Świadczy to o funkcjonującym wówczas wśród amerykańskich kobiet głębokim podziale według kryterium rasowego oraz o braku solidarności płciowej między nimi. Niektóre wiersze Sanchez stanowią znakomitą ilustrację tego zjawiska, przy czym podkreślić należy, że wcale nie próbują go krytykować czy niwelować. Bezsporne wydaje się, że raczej je ugruntowują. Do takich wierszy należy bliźniaczy w stosunku do „to all sisters” tekst „to all brothers”, w którym poetka

<sup>86</sup> tł. „co takiego ma biała kobieta // oprócz białej cipki // zawsze wysysającej to co czarne // co takiego ma biała kobieta // oprócz prostych włosów // przykrywających jej popieprzony umysł // co takiego ma biała kobieta // oprócz pedalskiego białego mężczyzny // który zasypia w niej // bez // wytrysku // co takiego ma biała kobieta // oprócz pieniędzy za które próbuje kupić sobie // czarnego/mężczyznę // no. //co takiego ma biała kobieta?”, S. Sanchez, „to all sisters”, *Home Coming...*, s. 27.

<sup>87</sup> D. L. Lee, *Sonia Sanchez*, [w:] idem, *Dynamite Voices: Black Poets of the 1960s*, Broadside Press: Detroit 1971, s. 48.

<sup>88</sup> H. A. Baker, Jr., *Our Lady: Sonia Sanchez...*, s. 332.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 330.

zwraca się z kolei bezpośrednio do czarnych mężczyzn, przedstawionych jako niewinne ofiary seksualnej manipulacji białych kobiet:

*yeah.  
they  
hang you up  
those grey chicks  
parading their tight asses  
in front of you*<sup>90</sup>.

W obu wierszach uderza posługiwanie się przez Sanchez stereotypami oraz redukcja białych kobiet wyłącznie do roli obiektów seksualnych. Jest to tym bardziej rzucające się w oczy, że w takich wierszach z tomu *Home Coming* jak „short poem”, „to a jealous cat”, czy „Memorial 3. rev pimps” poetka podejmuje próbę walki z tego typu stereotypizacją Afroamerykanek. W „Memorial 3. rev pimps” Sanchez wprost argumentuje, że godzenie się na rolę obiektu seksualnego w służbie czarnej rewolucji stanowi naśladowanie białych patriarchalnych standardów: „Siostry to co robicie / jest białe”<sup>91</sup>. Wiersz „to a jealous cat” wyraża niezgodę na bycie przedmiotem zazdrości: „mój mężczyzno. / nie próbuj / ze mną swoich / zazdrosnych zagrań”<sup>92</sup>. Natomiast „short poem”, zainspirowany uliczną kłótnią pary kochanków, której Sanchez była świadkiem<sup>93</sup>, stanowi nie tylko jeszcze jeden przypadek posłużenia się przez poetkę bluesową w swoim rodowodzie obscenicznością, na którą zwrócił uwagę cytowany wcześniej Madhubuti (David Williams doszukuje się w tym przypadku wpływu Langstona Hughesa<sup>94</sup>), ale także przykład efektywnego posłużenia się przez żeński podmiot zjadliwą autoironią, mającą na celu uwolnienie się od roli obiektu seksualnego:

*my old man  
tells me i'm  
so full of sweet*

<sup>90</sup> tł. „no. / one / umięją was złowić / te szare cizie / kręcące wąskimi tyłkami / przed waszym nosem”, S. Sanchez, „to all brothers”, *Home Coming...*, s. 10.

<sup>91</sup> oryg. „that’s a white / thing u doing Sisters”, eadem, „Memorial 3. rev pimps”, ibidem, s. 31.

<sup>92</sup> oryg. „my man. / don’t try none / of your jealous shit / with me”, S. Sanchez, „to a jealous cat”, ibidem, s. 13.

<sup>93</sup> Wywiad z Sonią Sanchez [w:] *Black Women Writers...*, s. 146.

<sup>94</sup> D. Williams, *The Poetry of Sonia Sanchez*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*, red. M. Evans, Anchor Books: New York 1984, s. 439.

*pussy he can  
smell me coming.  
maybe*

*i  
shd  
bottle  
it*

*and*

*sell it*

*when he goes<sup>95</sup>.*

W cytowanych powyżej wierszach Sanchez mówi głosem publicznym należącym do poetki „dzikiej strefy”, identyfikującej się z innymi Afroamerykankami, szczególnie tymi z niższych klas społecznych. To podobieństwo znalazło też odzwierciedlenie w dedykacji tomu *We a BaddDDD People*: „czarnym kobietom: jedynym królowym tego wszechświata” („for blk/woomen: the only queens of this universe”) – wymienionych tu zostaje ponad sto nazwisk, imion i przydomków kobiet (wśród nich jest też Nikki Giovanni), które w pojęciu poetki w pełni reprezentują nową czarną kobiecość. Właściwą zawartość zbioru poprzedza umieszczony jeszcze przed spisem treści wiersz bez tytułu, stanowiący coś w rodzaju ekstatycznej afirmacji czarnej kobiecości:

*i am a blk/wooOOOOMAN  
my face.  
my brown  
bamboo/colored  
blk/berry/face  
will spread itself over  
this western hemisphere and  
be remembered.  
be sunnnnnnnnnNNNGG.  
for i will be called  
QUEEN. &  
walk/move in  
blk/queenly/ways.*

<sup>95</sup> tł. „mój stary / mówi mi że mam w sobie / tak słodki zapach / cipki że potrafi / wyczuć kiedy nadchodzę / może / powinnam / butelkować / ten / zapach / i / sprzedawać / jak wychodzi”, S. Sanchez, „short poem”, *Home Coming...*, s. 17.



*and the world  
shaken by  
my blkness*

*will channnnNNGGGEEE*

*colors. and be*

*reborn.*

*blk. again<sup>96</sup>.*

Sanchez przemawia w tym wierszu głosem archetypowej czarnej kobiety, łączącej w jedną całość doświadczenia jednostek należących do czarnej rasy – kolor jej twarzy stanowi połączenie różnych odcieni ciemnej skóry. Jednocześnie oznacza to koniec afroamerykańskiej „polityki pigmentacji”, polegającej na dyskryminowaniu przez czarną zbiorowość jednostek o ciemniejszej karnacji. W ujęciu Sanchez archetypowa czarna kobiecość trwa jako niezależny byt i potężna energia w wiecznej terażniejszości, ale zdolna jest też zmienić przyszłość świata na lepsze: rozprzestrzeniając się po półkuli zachodniej nie tylko doprowadzi do odzyskania pamięci o afrykańskich korzeniach całej ludzkości, ale też do celebracji poprzez pieśń pierwiastka żeńskiego. Zmiana ta, określona mianem ponownych narodzin, skojarzona zatem zostaje z ideą powrotu do źródeł dawnej świetności i początków życia. Regina B. Jennings odczytuje motyw powrotu w wierszu Sanchez w kontekście uwag Kariamua Welsha, który podkreśla, że „wielu pisarzy objaśniało istotę historycznego i kulturowego związku istniejącego pomiędzy Afrykanami z kontynentu i tymi z diaspory. Nie jest on oparty wyłącznie na kolorze skóry, ale istnieje dzięki wspólnemu afrykańskiemu dziedzictwu, które sięga czasów przeddynastycznego Egiptu”<sup>97</sup>. Pozwala to badaczce zakwalifikować tekst Sanchez do prastarej afrykańskiej tradycji ustnej „wiersza pochwalnego”<sup>98</sup>. Inna badaczka, Dona M. Richards, zajmująca się obecnością afrykańskiej duchowości w produktach kulturowych czarnej dia-

<sup>96</sup> tł. „jestem czarna/kobieeEETĄ // moja twarz. // moja brązowa // jeżynowa // twarz w kolorze bambusa // rozprzestrzeni się po całej // zachodniej półkuli i // będzie pamiętana. // wyśpiewannnnnnNNAA // bo nazwą mnie // KRÓLOWA. & // będę chodzić/ruszać się jak // czarna/królowa. //a świat // wstrząśnięty // moją czernią // zmmmMMieNNiii // barwy. i się //odrodzi. //czarny. na powrót”, eadem, „for blk/woomen: the only queens of this universe”, *We a BaddDDD...*, s. 6.

<sup>97</sup> K. Welsh, cyt. za: R. B. Jennings, *The Blue / Black Poetics of Sonia Sanchez*, [w:] *Language and Literature in the African American Imagination*, red. C. A. Blackshire-Belay, Greenwood Press: Westport, Connecticut, 1992, s. 124-125.

<sup>98</sup> Ibidem, s. 124.

spory, dopatruje się w wierszu Sanchez przykładu na działanie energii NTU<sup>99</sup>, którą Janheinz Jahn definiuje jako „sam Byt” albo „uniwersalną siłę kosmiczną, w której Byt i pojedyncze byty istnieją w stanie nierozdzielnej łączności” i nie dadzą się rozdzielić, gdyż „nigdy nie istniały osobno”<sup>100</sup>. Warto jednak zaznaczyć, czego nie czynią wymienione wyżej badaczki, że Sanchez nadaje energii NTU jednoznacznie żeński charakter, stając się tym samym jedną z prekursorok nurtu czarnego feminizmu, poszukującego w mitologiach afrykańskich bóstw, będących ucieleśnieniem pierwotnej pozytywnej kobiecej energii i mocy. W poezji nurt ten znalazł pełny wyraz w twórczości Audre Lorde.

Wiersz-motto tomu *We a BaddDDD People* stanowi jednak swoisty wyjątek – jego przesłanie nie znajduje kontynuacji w innych tekstach z tego okresu twórczości poetki. Z tego względu należy postrzegać go raczej jako zapowiedź nieco późniejszych zainteresowań poetyckich Sanchez silną i niezależną czarną kobiecością w kontekście kultury afrykańskiej i islamu, które w pełni doszły do głosu w poemacie *A Blues Book For Blue Black Magical Women (Bluesowa księga dla smutnych czarnych magicznych kobiet)* (1974). Wiersz ten stał się zresztą końcowym fragmentem części otwierającej *A Blues Book*, zatytułowanej „Queens of the Universe”. Znacznie bardziej charakterystyczny dla rozumienia przez Sanchez pozycji czarnych kobiet w trzech wcześniejszych zbiorach wydaje się wiersz „blk / woooooomen / chant”, będący apelem do mężczyzn o uwagę:

*yo blk/bitches/queens/*

*nigger woooooomen*

*waaaiten for yo*

*sign that u be*

*see/en us.*

(...)

*blk/mennnnnnNN*

*do u SEEEEEE us? HEARRRRRR us? KNOWWWW us?*

*black/mennnnnnNNN/ we bes here.*

*waiten. waiten. WAITEN. WAITENNNNNN<sup>101</sup>.*

<sup>99</sup> D. M. Richards, *Let the Circle Be Unbroken: The Implications of African Spirituality in the Diaspora*, Red Sea Press: Trenton, New Jersey, 1989, s. 11-12.

<sup>100</sup> J. Jahn, *NTU: African Philosophy*, [w:] idem, *Muntu: The New African Culture*, trans. by M. Grene, Grove Press: New York 1961, s. 101.

<sup>101</sup> tł. „wasze czarne/suki/królowe/ // kobiety-czarnuchy // czekamy na was // dajcie znak że // widzi/cie nas. // (...) // czarni/mężczyźnnnnnnNNi // czy WIDZIIIIICIE nas? SŁY-SZYCCCCCIE nas? ZNACCCICIE nas? //czarni/mężczyźnnnnnnNNI / my tutaj //cze-

Sanchez zwraca tu uwagę, że w tradycyjnym patriarchalnym układzie dominującym w społeczności afroamerykańskiej kobietom przypada bierna rola oczekujących na uwagę ze strony „wojowników / czarnej energii elektrycznej”<sup>102</sup>. Wprawdzie w imię solidarności i jedności rasowej nie protestuje przeciwko temu, lecz mimo to udziela czarnym kobietom głosu jako podmiotowi zbiorowemu, zdolnemu wyartykułować swoje potrzeby, dzięki czemu doznają one metamorfozy, przekształcając się ze „zwykłych dawnych czarnych kobiet” w „wasze/kobiety/pod/wysokim/napięciem”<sup>103</sup>. W swoich przesyconych dydaktyzmem wierszach Sanchez jawi się w tej materii jako konserwatystka – wielokrotnie mówi o społecznej wartości heteroseksualnych więzi, gloryfikuje rodzinę, gani swobodę seksualną zarówno kobiet, jak i mężczyzn, namawia do budowania związków opartych na wzajemnym szacunku i miłości. Jednocześnie zdaje się akceptować patriarchalny porządek. Jej pozostający pod wpływem islamu światopogląd każe Sanchez sytuować kobietę niżej w hierarchii niż mężczyznę – w zbudowanym w formie dialogu, nieznośnie indoktrynacyjnym wierszu „Poem No. 13” z tomu *Love Poems*, kobieta zwraca się do swego partnera słowami: „czarny mężczyzno zaświeć na mnie. jestem / księżycem dla twego światła i jestem ochrzczona / twoim słońcem (...)”<sup>104</sup>. Z kolei w innym wierszu z tego samego zbioru po odrzuceniu Ameryki jako współczesnego Babilonu kobieta zredukowana zostaje do roli rodzicielki rewolucjonistów: „ja, będąc czarną // kooOOBIETĄ // znam jedynie drogę łona // bo jestem głęboką/czerwoną/glebą // dla naszego wschodzącego Czarnego Narodu”<sup>105</sup>.

We wczesnych, „rewolucyjnych” zbiorach Sanchez znaleźć można co najmniej kilka wierszy stanowiących rodzaj przeciwwagi dla powyżej omówionych, publicznie zorientowanych interwencji poetyckich. Są to teksty odnoszące się bezpośrednio do prywatnych doświadczeń poetki, utwory w dużym stopniu autobiograficzne, eksponujące osobiste „ja” autorki. Inaczej niż w dydaktycznych wierszach rewolucyjnych, mamy w nich do czynienia z sytuacją komunikacyjną, w której odbiorca zapro-

---

kamy. Czekamy. CZEKAMY. CZEKAMMMMMMY”, S. Sanchez, „blk / woocommerce / chant”, *We a BaddDDD...*, s. 45.

102 oryg. „warriors / of black electricity”, ibidem.

103 oryg. „plain ol black woomen”; „yo/high/voltage/woocommerceNNN”, ibidem.

104 oryg. „black man shine upon me. i am / a moon for your light and christened / by your sun (...)”, S. Sanchez, „Poem No. 13”, *Love Poems...*, s. 74.

105 oryg. „i, being blk / woocommerceMAN / know only the way of the womb / for i am deep/red/soil / for our emergen Blk Nation”, eadem, „A Blk/Woman/Speaks”, ibidem, s. 68.

szony zostaje do wysłuchania zwierzeń osobistych podmiotu – przypomnijmy, że Baker nazywa te wiersze Sanchez „lirycznymi wyznaniem”, sugerując tym samym ich pokrewieństwo z poetyką szkoły zwierzenia. W wierszu „poem at thirty” chwilą zadumy i refleksji nad sobą staje się północ, określona jako „żadna magiczna czarowna / pora”<sup>106</sup>, co czyni z niej moment prawdy, umożliwiający autorce bezpośrednio zwrócić się do czytelnika:

*i want to tell  
you about me  
about nights on a  
brown couch when  
i wrapped my  
bones in lint and  
refused to move.  
no one touches  
me anymore*<sup>107</sup>.

Zwrot „chcę ci powiedzieć” podkreśla potrzebę nawiązania jednostkowego kontaktu z drugim człowiekiem na płaszczyźnie innej niż rewolucyjnej diagnozy i pouczenia. Poetka decyduje się mówić o swoich stanach depresji, przejawiającej się leżeniem na łóżku w katatonicznym odrętwieniu oraz o przeżywanej w samotności cichej rozpacz. Czyni to jednak, w odróżnieniu od wielu twórców zaliczanych do nurtu konfesyjnego, bez cienia psychologicznego ekshibicjonizmu czy też epatowania odbiorców swoim cierpieniem. Wyrażone w formie skargi na dojmujący brak intymności („nikt mnie już / nie dotyka”) poczucie osamotnienia zostaje w „poem at thirty” przewyciężone poprzez gest poszukiwania kontaktu:

*you you black man  
stretching scraping  
the mold from your body.  
here is my hand.*

<sup>106</sup> oryg. „no magical bewitching / hour for me”, eadem, „poem at thirty”, *Home Coming...*, s. 10.

<sup>107</sup> tł. „chcę powiedzieć / ci o sobie / o nocach na / brązowym łóżku kiedy / otulałam moje / kości kocem i / nie chciałam się ruszyć. / nikt mnie już / nie dotyka”, ibidem, s. 11.

*i am not afraid  
of the night*<sup>108</sup>.

Motyw nocy jako czasu doświadczania samotności pojawia się również w kilku innych wierszach należących do tej samej kategorii co „poem at thirty”. Przykładowo, w zakończeniu mówiącego o bezsennej nocy wiersza „summary”, który jest w zamierzeniu autorki wierszem „do świata / z powodu powolnych samobójstw / w odosobnieniu”<sup>109</sup>, dochodzi do ponownego wyrażenia poczucia opuszczenia i alienacji: „jestem sama. / jedna noc słów / nie zmieni / tego wszystkiego”<sup>110</sup>. Podobne poczucie rezygnacji towarzyszące intymnym nocnym chwilom pojawia się w dwóch innych tekstach-„listach” do czytelnika – zamykającym debiutancki zbiorek wierszu „personal letter no. 2”, kończącym się stwierdzeniem: „ale jestem tym czym / jestem. kobietą. samotną / wśród tego zgiełku”<sup>111</sup>. oraz w umieszczonym wśród interwencyjnych wierszy tomu *We a BaddDDD People* „personal letter no. 3”, w którym autorka wyznaje, że „trudno [jej] / przyznać że / czasem po północy / jest [...] tym wszystkim / zmęczona”<sup>112</sup>. Jednak teksty te stanowią zaledwie drobny odprysk na gładkiej powierzchni rewolucyjnie zaangażowanej twórczości Sanchez we wczesnych tomikach. Ich ważność polega jednak na tym, że dokumentują konieczne chwile odreagowania napięć związanych z pisanem poezji zaangażowanej.

Warto też zauważyć, że na tym etapie Sanchez nie postrzega sfery własnego życia prywatnego i rodzinnego jako przestrzeni bezpieczeństwa i harmonii, co również stanowi powód, dlaczego nie poświęca im zbyt dużo miejsca i uwagi. Kilka wierszy z wczesnych zbiorów dotyczy poczucia wyalienowania i braku głębszej więzi w relacjach z najbliższymi poetce mężczyznami – ojcem i kolejnymi dwoma mężami. W „a poem for my father” mowa o niemożliwości zrozumienia własnego ojca, który potwierdza swoją męskość wielokrotnie zmieniając partnerki seksualne: „jakie to musi być smutne / (...) / potrzebować aż tylu czarnych / wyper-

<sup>108</sup> tł. „ty ty czarny mężczyzno / co się przeciągasz zdrapujesz / pleśń ze swojego ciała. / oto moja dłoń. / nie boję się / nocy”, ibidem.

<sup>109</sup> oryg. „a poem for the world / for the slow suicides / in seclusion”, S. Sanchez, „summary”, *Home Coming...*, s. 14.

<sup>110</sup> oryg. „i am alone. / one night of words / will not change / all that”, ibidem, s. 15.

<sup>111</sup> oryg. „but i am what i / am. woman. alone / amid all this noise”, S. Sanchez, „personal letter no. 2”, *Home Coming...*, s. 32.

<sup>112</sup> oryg. „it is a hard thing / to admit that / sometimes after midnight / i am tired / of it all”, S. Sanchez, „personal letter no. 3”, *We a BaddDDD...*, s. 21.

fumowanych ciał łkających / pod tobą<sup>113</sup>. Ojciec i jego córka zamieszkują dwa całkowicie odrębne światy:

*i filled my mind with  
long wars between short  
sighted trojans & greeks  
while you slapped some  
wide hips about in  
your pvt dungeon<sup>114</sup>.*

Jedynym sposobem uniknięcia ponurej rzeczywistości pseudoro-  
dzinnego życia okazuje się ucieczka w lekturę książek dotyczących historii  
starożytnej, a zatem w przeszłość na tyle obcą dla dorastającej Afroame-  
rykanki, że można ją uznać za sferę fantazji i wyobraźni. Inaczej niż na  
przykład w wierszach dotyczących dzieciństwa Nikki Giovanni, mocno  
zostaje tu podkreślone oddzielenie – nawet fizycznie obecny w domu  
ojciec pozostaje w istocie nieobecny, gdyż jest zamknięty w swoim „pry-  
watnym lochu”. W rezultacie dom rodzinny jawi się jako przestrzeń obco-  
ści, co znajduje też odbicie w wierszu „Father and Daughter 1” z tomu  
*Love Poems*, w którym padają znamienne w tym kontekście słowa skie-  
rowane do ojca: „trudno uwierzyć że / kiedykolwiek rozmawialiśmy”<sup>115</sup>.

Podobny brak głębszego porozumienia występuje też w dwu wier-  
szach dotyczących pierwszego męża poetki, którego obcość zostaje  
wyeksponowana poprzez określenie go mianem „mój portorykański /  
mąż”<sup>116</sup>. W „Poem No. 1” Sanchez przedstawia go siedzącego w pozy-  
cji Buddy i obserwującego ją, a milczenie obojga podkreśla tylko brak  
prawdziwej komunikacji między nimi – „myśli, że zamierzam / uciec /  
może ucieknę”<sup>117</sup>, konkluduje poetka bez większych emocji. O ile jednak  
w przypadku wierszy dotyczących ojca, obcość wynika, jak się wydaje,  
przede wszystkim z różnic genderowych, tutaj mamy do czynienia z róż-  
nicami rasowymi – portorykański mąż wprowadzie „usiłuje zrozum / mieć

<sup>113</sup> oryg. „how sad it must be / (...) / to need so many black / perfumed bodies weeping /  
underneath you”, eadem, „a poem for my father”, ibidem, s. 14.

<sup>114</sup> tł. „zajmowałam myśli / długimi wojnami między krótko / wzrocznymi trojanami i greka-  
mi / kiedy ty obtapiałeś / szerokie biodra w / swoim prywatnym lochu”, ibidem.

<sup>115</sup> oryg. „it is difficult to believe that we / ever talked”, S. Sanchez, „Father and Daughter 1”,  
*Love Poems...*, s. 7.

<sup>116</sup> oryg. „my puertorican / husband”, eadem, „Poem No. 2”, ibidem, s. 5.

<sup>117</sup> oryg. „he thinks i am going / to run away./ maybe i will”, eadem, „Poem No. 1”, ibidem,  
s. 3.



moją Czerń”, ale w tej sferze skazany jest na porażkę, „więc zabiera się za / akwarele”<sup>118</sup>. Natomiast źródłem oddalania się od drugiego męża, poety Etheridge’a Knighta, jest jego uzależnienie od narkotyków. Pomimo istniejącej między nimi emocjonalnej bliskości, o czym traktuje „hospital poem”, oraz wspólnoty artystycznych i ideologicznych przekonań, w wierszu „answer to yo / question of am i not yo / woman even if u went on shit again” (*shit* w tym przypadku to slangowe określenie heroiny), Sanchez odpowiada wprost: „nie będę twoją / kobietą // i patrzeć jak znikasz // każdego dnia // na moich oczach // która wie że twoje powroty // są // na / jedną / noc”<sup>119</sup>. W erotykach zawartych w tomie *Love Poems* również częstokroć pobrzmiwa pesymistyczna nuta, będąca rezultatem gorzkiej, aczkolwiek trzeźwej, refleksji – w wierszu „Haiku” poetka podsumowuje swój związek z mężczyzną w następujący sposób: „są rzeczy smutniejsze / niż ty i ja. niektórzy ludzie / nawet się nie dotykają”<sup>120</sup>. Czytając wiersze Sanchez dotyczące doświadczeń osobistych możemy dojść do wniosku, że o ile bliskość seksualna jest w jej rozumieniu czymś niemal niezbędnym do życia, to trwalsza więź nastąpić może jedynie na gruncie wspólnoty politycznych przekonań, jak w wierszu „After the fifth day”, w którym wprawdzie róża zaszuszona w książce Frantza Fanona (jego wydany w 1961 roku *Wyklęty lud ziemi* stał się w latach sześćdziesiątych obowiązkową lekturą czarnych rewolucjonistów) dawno straciła swój ponętny zapach, ale wspomnienie ideologicznych narodzin pozostało świeże<sup>121</sup>. Powyższe przykłady zdają się świadczyć o gotowości Sanchez do podporządkowania sfery prywatnej wymogom wyznawanych idei i poglądów jako nadających wyższy sens osobistym doświadczeniom jednostki.

Chęć harmonijnego połączenia doświadczeń osobistych i ról publicznych poetki doszła w pełni do głosu w piątym zbiorze. Poemat *A Blues Book for Blue Black Magical Women* (1974), zdaniem większości badaczy poezji Sanchez, stanowi wyrazisty przykład udanego organicznego zespolenia trzech warstw: ideologicznej (odnoszącej się wprost do czarnej rewolucji w postaci doktryny Nation of Islam), prywatnej (bazującej na osobistych doświadczeniach samej autorki) i feministycznej

<sup>118</sup> oryg. „is trying to under / stand my Blackness”; „so he is taking up / watercolors”, eadem, „Poem No. 2”, ibidem, s. 5.

<sup>119</sup> oryg. „i wud not be yo / woman // & see u disappear // each day // befo my eyes // and know yo / reappearance // to be // a one / nite / stand”, eadem, „answer to yo / question of am i not yo / woman even if u went on shit again”, *We a BaddDDD...*, s. 38.

<sup>120</sup> oryg. „there are things sadder / than you and I. some people / do not even touch”, eadem, „Haiku”, *Love Poems...*, s. 34.

<sup>121</sup> Eadem, „After the fifth day”, ibidem, s. 23.



(eksplorującej zakorzenione w afrykańskich mitach źródła siły czarnych kobiet jako grupy). Mamy tu do czynienia, podobnie jak u Audre Lorde, z podróżą do źródeł własnej tożsamości kulturowej oraz afirmacją afrykańskich korzeni. Tu także katalizatorem podjęcia takiej podróży staje się opresyjny charakter amerykańskiego „tu i teraz”, co widać wyraźnie w wierszach z wcześniejszych zbiorów. 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, posługując się przykładem własnego życia, dąży przede wszystkim do uświadomienia Afroamerykanom (a szczególnie Afroamerykankom) ze swojego pokolenia istnienia *wspólnej* dla nich wszystkich kolebki kulturowej, jaką jest religia i kultura islamu, rozumiana według wykładni Elijaha Muhammada, pod którego ideologicznym wpływem, jak już kilkakrotnie wspomniano, poetka przez dłuższy czas pozostawała.

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 poprzez wprowadzenie podobieństw formalnych (np. podział poematu na pięć części; jego fragmentaryczna struktura; kompozycja metodą kolażu; odniesienia do mitów) i licznych w *A Blues Book...* aluzji do *Jałowej ziemi* T. S. Eliota, przy jednoczesnej antynomiczności ideologicznej obu poematów. Zajmująca się paralelizmami między *A Blues Book...* a *Jałową ziemią* Joyce Ann Joyce stwierdza, że poemat Sanchez, który „jawi się jako jeden z najmocniejszych utworów poetyckich ujawniających duchowy związek między sztuką a polityką”<sup>122</sup>, jednocześnie „w szydery sposób wskazuje na różnicę między poezją afroamerykańską a tym prototypem nowoczesnej poezji amerykańskiej. (...) *Blues Book* zabiera czytelnika na poszukiwanie, które stanowi ironiczne odwrócenie metaforycznej podróży odbywanej w *Jałowej ziemi*”<sup>123</sup>. Być może Sanchez wybrała poemat Eliota jako wzorzec dla swego utworu ze względu na kończące *Jałową ziemię* wersy, sugerujące konieczność zwrócenia się ku mądrości Wschodu w celu przezwyciężenia poczucia wyczerpania i wszechobecnego kryzysu kultury Zachodu, choć Eliot wskazuje na buddyzm i hinduizm, a nie na islam. Takie przypuszczenie pasowa-

<sup>122</sup> J. A. Joyce, *Sonia Sanchez and T. S. Eliot*, [w:] eadem, *Warriors, Conjurers and Priests: Defining African-centered Literary Criticism*, Third World Press: Chicago 1994, s. 182.

<sup>123</sup> Ibidem.

łoby do konkluzji wyrażonej przez Joyce, która podkreśla, że „Eliot pisze o schyłku cywilizacji Zachodu. Sanchez zgadza się z nim. Tyle, że ona nie opłakuje tego upadku, lecz świętuje go”<sup>124</sup>. Świadczą o tym też motta obu poematów – u Eliota dotyczący Sybilli kumejskiej fragment z Petroniusza mówi o pragnieniu śmierci, natomiast u Sanchez – jak zawsze przyjmującej postawę dydaktyczną – za motto służy sura z *Koranu*, traktująca o wiedzy potrzebnej człowiekowi do godnego życia. Podkreślenia wymaga również i to, że poemat Eliota przesycony jest obrazami śmierci, niemocy, jałowości i impotencji, gdy u Sanchez mamy do czynienia z celebracją płodności – metaforyczna podróż do mitycznej Afryki okazuje się wyprawą ku życiu.

Trzeba też zauważyć, że w poemacie Sanchez podróż na wschód ma również inne konotacje. Tekst *A 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 miałyby od praplemienia Shabazz, które stworzyło cywilizację w dolinie Nilu, a później założyło święte miasto Mekka w Arabii, łącząc tym samym w nierozzerwalny sposób największą starożytną cywilizację na kontynencie afrykańskim z islamem<sup>125</sup>. 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 *A Blues Book...*, zatytułowanej „Past”, pojawia się fragment dotyczący przewycięzania 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,*

<sup>124</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>125</sup> Th. Draper, *The Nation of Islam*, [w:] idem, *The Rediscovery...*, s. 74.

*climb into these sockets  
golden with brine*<sup>126</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, doświadczając metamorfozy 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>127</sup>.

Trzeba tu podkreślić, że tereny leżące nad Zatoką Gwinejską i na północ od niej, które dostarczyły największą liczbę niewolników dla potrzeb 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 imperium. W pierwszej połowie wieku XIV Mansa Musa, władca imperium Mali, 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>128</sup>.

<sup>126</sup> tł. „Wejdz w Czarną geografę / ty, posadzony jak kardynał Manzu, / wydostań się poprzez języki / mnożące wspomnienia / a żeby uniknąć zejścia / pomiędzy rany / krążące jak statki, / wznies się do oczodołów / złączących się morską wodą”, S. Sanchez, *A Blues Book For Blue Black Magical Women*, Broadside Press: Detroit 1974, s. 21.

<sup>127</sup> tł. „zwymiotowałam wody / które oddzielały mnie / od Dahomeju i Arabii / i Timbuktu i Mahometa / i Azji i Allacha”, *ibidem*, s. 36.

<sup>128</sup> A. Meier i E. Rudwick, *The West African Heritage and Afro-American History*, [w:] *ibidem*, *From Plantation to Ghetto*, Hill and Wang: New York 1970, s. 8-9.

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, o czym świadczą również bazujące na dahomejskich mitach wiersze Lorde, bóstw żeńskich, pokazuje dążenie Sanchez do nasycenia Afryki, jako źródła tożsamości Afroamerykanek, pierwiastkami żeńskimi.

Sanchez w *A Blues Book...* w wielu miejscach posługuje się metaforą drugich narodzin oznaczających odnalezienie prawdziwej tożsamości. Tu poemat należy czytać w dwóch komplementarnych porządkach: jest on zapisem osobistej drogi do oświecenia i przyjęcia doktryny Nation of Islam przez samą autorkę; ale też stanowi drogowskaz dla innych młodych 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 i dressed myself  
in foreign words*

*became a proper painted  
european Black faced american  
going to theatre parties and bars  
and cocktail parties and bars  
and downtown village apartments  
and bars and ate good cheese  
and caviar with wine that  
made my stomach stretch for artificial warmth.  
danced with white friends who  
included me because that was  
the nice thing to do in the late  
fifties and early sixties*<sup>129</sup>.

<sup>129</sup> tł. „i ubrałam siebie / w obce słowa / stałam się odpowiednio wymalowaną / europejską amerykanką o czarnej twarzy / chodzącą do teatru na przyjęcia do barów / i na przyjęcia koktailowe i do barów / i do eleganckich mieszkań w centrum / i barów i jadłam dobry ser / i kawior z winem przez które / mój żołądek tęsknił do sztucznego ciepła. / tańczyłam z białymi przyjaciółmi którzy / włączyli mnie do swego grona ponieważ to / ładnie wyglądało pod koniec / lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych”, S. Sanchez, *A Blues Book...*, s. 31-32.

Amerykański styl życia, którego znakami rozpoznawczymi są tu hedonizm, rozrywki i wykwintne jedzenie, zaraz zostaje zinterpretowany jako ścieżka wiodąca do alienacji i zerwania więzi z własną rasową przeszłością. Powierzchnowe kontakty z białymi rówieśnikami zastępują głęboki związek z afrykańskimi przodkami. W rezultacie, jak to ujmuje poetka, „moje imię było / pozbawione honoru / i stałam się obca / swojemu prawu z urodzenia”<sup>130</sup>. Jednakże wypierana ze świadomości przeszłość przychodzi w postaci przerażających wizji: „ciała bez rąk, śmiech bez ust. / potem twarze pełzające po ścianach / jak ogromne pająki”<sup>131</sup>. Próba poradzenia sobie z nimi poprzez psychoanalityczną terapię, koncentrującą się na sytuacji rodzinnej i dzieciństwie poetki, nie przynosi uwolnienia od dręczących ją wizji. Dopiero zaangażowanie w działalność ruchu praw obywatelskich – udział w marszach, protestach i pikietach – umożliwi dotarcie do ponadindywidualnego źródła osobistych przeżyć. W ten sposób Sanchez wskazuje na konieczność nawiązania kontaktu przez młode pokolenie czarnych Amerykanów z własną traumatyczną przeszłością. Przebywająca w stanie przypominającym trans poetka na poziomie zmysłów doświadcza koszmaru podróży w niewolniczym statku – czuje „smród / dobrego statku *Jesus* / żeglującego do nowego świata / z ładunkiem Czarnej Złota” i słyszy „płacz / nowonarodzonych dzieci wyrzucanych / za burtę”<sup>132</sup>. W poemacie Sanchez skonfrontowanie się z historią przodków poprzez doznania psychosomatyczne okazuje się prowadzić do śmierci „europejskiej Amerykanki o czarnej twarzy” i narodzin nowej tożsamości o silnym poczuciu identyfikacji rasowej i kulturowej.

Występujący w przytoczonym we wcześniejszym cytacie motyw wymiotowania wód oddzielających „ja” liryczne od Afryki ma oczywisty związek z metaforą drugich narodzin. Jednak 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*

<sup>130</sup> oryg. „my name was / without honor / and i became a / stranger at my birthright”, ibidem.

<sup>131</sup> oryg. „bodies without hands, laughter without mouths. / then faces crawling on the walls / like giant spiders”, ibidem, s. 33.

<sup>132</sup> oryg. „the stench / of the good ship *Jesus* / sailing to the new world / with Black Gold”; „the cries of / newborn babies thrown / overboard”, ibidem, s. 36.

*this woman with razor blades between  
her teeth.*

*Sing me my history O earth mother*

(...)

*for i want to rediscover me. the secret of me  
the river of me. the morning ease of me.*

*i want my body to carry my words like aqueducts.*

*i want to make the world my diary*

*and speak rivers*<sup>133</sup>.

W lekturze powyższego fragmentu przykuwa uwagę ściśle połączenie motywów ziemi i wody w postaci rzeki. Jeanne Veal Gabbin wskazuje na powinowactwo skierowanej do Matki-Ziemi inwokacji w poemacie Sanchez z praktykowanymi w obrzędach religijnych ludu Joruba rytualnymi wezwaniami bóstw zwanych Orisza. Odwołując się do Jungowskiej koncepcji nieświadomości zbiorowej, badaczka podkreśla, że w ten sposób „poetka ujawnia bliski związek między żeńskimi bóstwami rzecznyymi (...) a Ziemią, w której rozpoznają one *ashe* – czystą siłę, moc sprawczą wydarzeń”<sup>134</sup>. Najważniejszą spośród tych bogiń jest Oszun (utożsamiana z „rzeką” i „silną wodą”), która, jak informuje nas Diedre L. Bádédjò w oparciu o badania ustnej literatury ludu Joruba, posiada dwoistą naturę: „Ponieważ woda karmi i podtrzymuje życie, a jednocześnie jest dynamiczna i ma potężną moc, wizerunek Oszun jako «silnej wody» wskazuje na jej rolę matki i wojowniczkę”<sup>135</sup>. W swoim życiodajnym aspekcie ma ona zdolność obdarzania potomstwem, ale też pocieszania bezpłodnych kobiet – w ten sposób, jak podkreśla Bádédjò, „Oszun ma udział we wspólnej [dla wszystkich kobiet] więzi macierzyństwa, a poprzez jej rozszerzenie – w związkach siostrzanych, wokół których kobiety tworzą ęgbę czyli społeczność”<sup>136</sup>. W związku z tym badaczka wysuwa tezę, że współczesne koncepcje czarnego feminizmu, takie jak kobietyzm Walker czy „orygi-

<sup>133</sup> tł. „Przyjdź przyspieszyć moje narodziny matko ziemio / powiedz mi jak się stałam, jak zostałam / kobietą z brzytwami między / zębami / zaśpiewaj mi moją historię O matko ziemio / (...) / bo chcę na nowo odkryć siebie. tajemnicę siebie / rzekę siebie. swobodę poranną siebie. / chcę żeby ciało poniosło moje słowa jak akwedukty. / chcę uczynić ze świata mój dziennik / i wypowiadać rzeki”, ibidem, s. 23.

<sup>134</sup> J. V. Gabbin, *The Southern Imagination of Sonia Sanchez*, [w:] *Southern Women Writers: The New Generation*, red. T. B. Inge, The University of Alabama Press: Tuscaloosa & London 1994, s. 192.

<sup>135</sup> D. L. Bádédjò, *The Goddess Òsun as a Paradigm for African Feminist Criticism*, „SAGE”, Vol. VI, No. 1 (Summer 1989), s. 30.

<sup>136</sup> Ibidem, s. 28.



nalny feminizm” Filominy Steady, zakorzenione są w afrykańskich tradycjach opiewania żeńskiej mocy, której symbol stanowi postać Oszun. Jednocześnie bogini ta czasem przedstawiana jest, jak pisze Robert Farris Thompson, „jako wizerunek wojowniczych zdolności i potęgi, wywijająca zabójczym mieczem, gotowa (...) zniszczyć ludzi niemoralnych wzbudzających jej gniew, a więc ujawnia właściwości żywo kontrastujące z jej słodyczą, miłością i spokojem”<sup>137</sup>. Oba te przeciwstawne, a równocześnie uzupełniające się aspekty bogini Oszun, mają ogromne znaczenie dla transformacji bohaterki poematu, której drugie narodziny są w rzeczywistości odrodzeniem się w afrykańskiej – u swego źródła – mocy kobiecości. W *Blues Book* mamy do czynienia, jak to ujęła De Lancey, z połączeniem „afrocentrycznej kobietystycznej perspektywy z osobistymi wyznaniem narratorki, która odbywa podróż od koncentracji na samej sobie ku (...) wspólności”<sup>138</sup>.

Przyswojona przez podmiot ponadjednostkowa pierwotna kobieca moc stanowi w poemacie Sanchez podstawę aktu przemiany. Pomimo że Matka-Ziemia, której nadejściu towarzyszy dźwięk dzwonek, co stanowi nawiązanie do ukazania się Mahometowi Allacha, powołuje bohaterkę wiersza do jej prawdziwego życia słowami: „rodzisz się / CZARNA DZIEWCZYNO”<sup>139</sup>, 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>140</sup>.

<sup>137</sup> R. F. Thompson, cyt. za: J. V. Gabbin, op. cit., s. 192.

<sup>138</sup> F. E. De Lancey, *Sonia Sanchez's Blues Book for Blue Black Magical Women and sister Souljah's The Coldest Winter Ever: Progressive Phases Amid Modernist Shadows and Post-Modernist Acts*, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 6, No. 1 (Fall 2000), s. 171.

<sup>139</sup> oryg. „you are born / BLACK GIRL”, S. Sanchez, *A Blues Book...*, s. 24.

<sup>140</sup> 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”, ibidem, s. 39.



Powyższy cytat, opisujący moment drugich narodzin czy „narodzin w prawdzie”, stanowi skondensowane podsumowanie podróży w poszukiwaniu własnej kulturowej tożsamości, podróży, 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 uruchamia proces symbolicznych narodzin młodej kobiety, odzyskującej świadomość siebie jako emanacji energii bogini Oszun. 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 w momencie dotknięcia ziemi czołem w geście wykonywanym w czasie mużłmańskiej modlitwy.

Bogini Maat bierze swoje imię od nazwy przyjętego w starożytnym Egipcie etycznego systemu, którego jest personifikacją. Jak przypomina Maulana Karenga, Maat, będąc „słowem wieloznacznym, (...) w najprostszym sensie oznacza «prawość w świecie»”<sup>141</sup>. Warto przy tym pamiętać, że „prawość” była podstawowym wymogiem moralnym zalecanym przez Elijaha Muhammada jego zwolennikom w książce *Message to the Blackman in America*<sup>142</sup>. Chociaż Sanchez ewidentnie eksponuje ten związek, pojęcia Maat – jak sugerują słowa „niezmienna w swojej / miłości Czarnego ja” – nie należy rozumieć w kontekście *Blues Book* zbyt wąsko. Adisa A. Alkebulan nazywa Maat „podstawą afrykańskiej duchowości”<sup>143</sup> i podkreśla, że „nie umarła ona wraz ze śmiercią cywilizacji Kemetu”<sup>144</sup>. Jak dowodzi cytowany przez Alkebulana Molefi K. Asante, koncepcja Maat jako zasady etycznej i duchowej stanowi źródło wielu rytuałów i koncepcji filozoficznych w całej czarnej Afryce. Jako przykłady manifestacji obecności Maat, Asante przytacza tak odległe od siebie geograficznie zjawiska, jak rozmowy prowadzone przez niewidomego mędrca Ogotemmeli z plemienia Dogonów (obecnie Mali), poezję ustną Zulusów z Afryki Południowej, system przepowiadania przyszłości Ifa ludu Joruba z Nige-

<sup>141</sup> M. Karenga, *Nommo, Kawaida, and Communicative Practice: Bringing Good into the World*, [w:] *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, red. R. L. Jackson II i E. B. Richardson, Routledge: New York and London 2003, s. 11.

<sup>142</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 97.

<sup>143</sup> A. A. Alkebulan, *The Spiritual Essence of African American Rhetoric*, [w:] *Understanding African American Rhetoric...*, s. 24.

<sup>144</sup> *Ibidem*, s. 26.

rii, teksty zapisane systemem ideogramów Nsibidi z Afryki Zachodniej oraz formuły wypowiedane przez media spirytystyczne w języku Shona, używanym przede wszystkim w Zimbabwe i Mozambiku<sup>145</sup>. W późniejszej swojej książce Asante dowodzi tezy, że zasady Maat występują również w różnorodnych formach ekspresji kulturowej u ludów stanowiących afrykańską diasporę w Brazylii, na Haiti, Jamajce, Kubie oraz w Stanach Zjednoczonych<sup>146</sup>. Maat jest zatem ideą zarówno afrocentryczną, jak i panafrykańską. Przywołując ją, Sanchez wykonuje gest spajający całą czarnoskórą wspólnotę. Przy tym raz jeszcze należy podkreślić, że w ujęciu poetki, Maat, poprzez związki z Matką-Ziemią i Oszun, jest zasadą etyczną wypływającą ze specyficznie kobiecych źródeł.

Innym bardzo istotnym aspektem oddziaływania Maat dla Sanchez jako poetki rewolucyjnej jest to, że – jak pisze Karenga – pozostawanie w harmonii z Maat stanowi według zasad staroegipskiej retoryki niezbędny warunek funkcjonowania *medu nefer*, czyli „dobrej mowy”, w znaczeniu zarówno mowy „dobrej moralnie”, jak i „estetycznie pięknej”<sup>147</sup>. Następujące potem części poematu propagują ideologię Nation of Islam, a adresowane są wprost do młodych Afroamerykanek, a zatem świadczą o dążeniu do wykorzystania estetyki dla celów etycznych i dydaktycznych.

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 nierozdzielnie związaną z islamem w wersji Elijaha Muhammada. Tym samym Sanchez swoim poematem wpisuje się w tradycję kreowania utopijnych mitów dotyczących czarnoskórych Amerykanów, mitów pozostających w opozycji do dominującej kultury euroamerykańskiej. Jednocześnie mit ten przesycony jest elementami specyficznie kobiecymi, co każe postrześć poemat Sanchez w kontekście czarnego feminizmu.

Lektura wierszy Soni Sanchez, pochodzących ze zbiorów opublikowanych do połowy lat siedemdziesiątych, a więc w dekadzie Ruchu Czarnej Sztuki, pozwala widzieć w niej poetkę „dzikiej strefy”. Spora część jej twórczości z tego okresu stanowi modelowy przykład czarnej poezji rewolucyjnej, tak jak definiowana ona była przez koncepcję Czarnej Estetyki. Uderzającą cechą większości tych wierszy jest ich jawny dydaktyzm, którego cel stanowi chęć wpływania na społeczną rzeczywistość afroamerykańskiej zbiorowości. Jednak jednoznacznemu zaangażowaniu ideolo-

145 Ibidem.

146 M. K. Asante, *The Afrocentric Idea*, Temple University Press: Philadelphia 1998, s. 198.

147 M. Karenga, op. cit., s. 11.

gicznemu poetki towarzyszą – nieliczne co prawda – wiersze wyrażające poczucie samotności i zwątpienia, w których dochodzi do głosu „kobieta samotna / wśród tego zgiełku”, eksplorująca obszar doświadczeń osobistych. Trudno byłoby znaleźć podobny ton w twórczości liderów czarnej rewolucji w poezji, takich jak Baraka czy Madhubuti. Jeszcze bardziej nieortodoksyjne są elementy feministyczne, od początku obecne w poezji Sanchez, które w okresie tym osiągają punkt kulminacyjny w tomie *A Blues Book for Blue Black Magical Women*. Fakt, że idą one w parze z rozpowszechnianiem wśród kobiet duchowego i moralnego przesłania Elijaha Muhammada, czyni te wiersze zjawiskiem całkowicie unikalnym, niemieszczącym się w istniejących ówczesnie kategoriach.

## II

Wyczerpanie artystycznego oraz ideologicznego potencjału napędzającego literackie przedsięwzięcia należące do nurtu Ruchu Czarnej Sztuki, w połowie lat siedemdziesiątych spowodowało również wyhamowanie aktywności poetyckiej Soni Sanchez. Autorka *Home Coming*, która opublikowała w latach 1969-1974 aż pięć tomików wierszy (wliczając adresowany do dzieci zbiorek *It's a New Day*), dopiero dziesięć lat później wydała drukiem następną książkę poetycką – zawierającą wyłącznie nowe utwory zbiór zatytułowany *homegirls & handgrenades*. Dekada ta stanowi zatem w dorobku Sanchez naturalną cezurę, po której nastąpił czas mniej intensywnego, aczkolwiek regularnego publikowania zbiorów wierszy – do roku 1998 ukazało się kolejnych pięć tytułów (od tego momentu Sanchez nie wydała nowej książki poetyckiej). Zawartość kolejnych tomików – *homegirls & handgrenades* (1984), *Under a Soprano Sky* (1987), *Wounded in the House of a Friend* (1995), *Does Your House Have Lions?* (1997) oraz *Like the Singing Coming off the Drums* (1998) – pozwala postawić tezę, że milczenie poetki po zaniku rewolucyjnego fermentu poetyckiego przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych potrzebne jej było w celu dokonania ważnych przewartościowań w sferze własnych pryncypiów artystycznych.

Nie oznacza to jednak jakiegoś radykalnego zerwania z postawą z okresu Black Arts Movement – Sanchez pozostała pisarką politycznie zaangażowaną i pełną wiary w to, że zadaniem poezji jest zmieniać świat na lepszy i sprawiedliwszy dla wszystkich ludzi. W tym sensie podążyła ona internacjonalistycznym śladem Baraki, choć inaczej niż autor *Hard Facts*, nie zastąpiła po prostu ideologii czarnego nacjonalizmu ideologią marksistowsko-leninowsko-maoistowską. W przypadku Sanchez na plan pierwszy wysuwają się kwestie dotyczące czarnych kobiet – ich doświadczenia historycznego i współczesnego, ich cierpienia i woli przetrwania, ich postrzegania świata i chęci zmieniania go, ich mądrości i zaangażowania. Owo feministyczne zorientowanie poetki jest jednak stale i konsekwentnie uzupełniane uwagą, którą poświęca ona w swojej twórczości sytuacji społecznej i ekonomicznej czarnych mężczyzn, wykazując się dużą empatią i zrozumieniem ich położenia. Znacznie większą rolę

niż wcześniej odgrywają też wiersze dotyczące doświadczeń osobistych autorki zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej, z których wyłania się jej własny sposób postrzegania rzeczywistości polityczno-społecznej, łączący punkt widzenia jednostki oraz kobiety o afrykańskim pochodzeniu. Na ten aspekt twórczości Sanchez zwraca uwagę Kalamu Ya Salaam, który dostrzega jej umiejętność przetwarzania surogatu tego, co prywatne, w literaturę o przesłaniu politycznym: „Żaden inny poeta [afroamerykański] wywodzący się z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie zdołał w tak mistrzowski sposób udokumentować swojego publicznego i osobistego rozwoju w wierszach o tak fundamentalnej uczciwości (...) i wiele wnoszącej głębi”<sup>1</sup>. Zatem mimo zmiany akcentów w twórczości Sanchez, można śmiało mówić o ewolucyjnej ciągłości, służącej pogłębieniu kobiecej świadomości.

Ciągłość ta, jak twierdzi Joyce Ann Joyce, opiera się także na niektórych formalnych wyznacznikach poezji autorki *Does Your House Have Lions?* Badaczka dowodzi, że „styl i zawartość poezji Sanchez mają swoje źródło w afrykańskiej tradycji ustnego przekazu”<sup>2</sup>. Mimo wyraźnych różnic między utworami powstałymi w okresie Ruchu Czarnej Sztuki a późniejszymi wierszami poetki, z których dwie najbardziej uderzające to rezygnacja z agresywnej grafiki tekstu oraz niemal całkowite zarzucenie posługiwania się wulgaryzmami, pozostaje ona konsekwentnie związana z kultywowaną przez Czarną Estetykę, lecz afrykańską z pochodzenia, tradycją poezji ustnej. Joyce wskazuje przede wszystkim na wywodzącą się z tej tradycji społeczną funkcję poezji jako ważnego spoiwa zbiorowej tożsamości, a także na dbałość, by komunikacja między artystą (griotem) a publicznością odbywała się przy pomocy naturalnej żywej mowy. Konieczne jednak należy raz jeszcze podkreślić, że w przypadku autorki *Under a Soprano Sky* niebagatelny jest fakt, że ta ustna tradycja podtrzymywana jest przez *głos kobiecy*, co sytuje jej wypowiedzi poetyckie jeszcze mocniej w obrębie „dzikiej strefy”.

Jak już wspomniano, przeorientowanie twórczości Sanchez na problematykę kobiecą i prywatną kosztem poezji bezpośrednio rewolucyjnej i wprost zaangażowanej politycznie (choć w okresie tu omawianym powstawały również ważne utwory należące do tej kategorii), nie dokonało się nagle ani niespodziewanie. Był to dłuższy proces, którego załączki – jak pokazuje poprzedni rozdział – obecne były w jej poezji od samego początku. Widać to wyraźnie w opublikowanym w 1978 roku wyborze

<sup>1</sup> K. Ya Salaam, op. cit., s. 330.

<sup>2</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 113.

wierszy z wcześniejszych zbiorów, zatytułowanym *I've Been A Woman: New and Selected Poems*, w którym poetka zamieściła niemal wyłącznie wiersze osobiste oraz traktujące o tematyce kobiecej, nie zamieszczając wcale tekstów konfrontacyjnych i prowokacyjnych, tak przecież charakterystycznych dla jej praktyki poetyckiej, służącej czarnej rewolucji we wczesnych zbiorach. Równie ważna wydaje się tu także selekcja fragmentów poematu *A Blues Book for Blue Black Magical Women*. Znika całkowicie karkołomne połączenie feminizmu z nacjonalistyczną islamską ideologią. Wśród opublikowanych w tym wyborze części poematu nie znalazły się ani jakiegokolwiek odniesienia do Nation of Islam, ani peany na cześć Elijaha Muhammada, choć stanowiły one istotną część pełnej wersji *A Blues Book...*, przez co rozwój bohaterki lirycznej wiersza jawi się po prostu jako dojrzewanie do kobiecej świadomości, a nie droga do przebudzenia w Allachu. Zawierający mocno okrojoną zawartość zbiorów z czasu Black Arts Movement wybór wierszy Sanchez z 1978 roku nie miał zatem w zamyśle autorki stanowić reprezentatywnego zestawu dokumentującego jej rewolucyjny okres twórczości; jego rolą było raczej eksponowanie jej tożsamości czarnej kobiety-pisarki, niezależnej od dominujących w rewolucyjnych kręgach ideologii. Dowodzi tego zresztą trafny i wiele mówiący tytuł wyboru – *I've Been A Woman* można przetłumaczyć jako „byłam i jestem kobietą”. Co więcej, kończący tomik wiersz „Kwa mama zetu waliotuzaa” (jeden z wcześniej niepublikowanych wierszy w zbiorze), widziany z późniejszej perspektywy czasowej, wydaje się być tekstem programowym, przygotowującym grunt pod rodzący się właśnie kolejny etap twórczości poetki.

„Kwa mama zetu waliotuzaa”, co oznacza w języku suahili: „naszym matkom, które nas zrodziły”, stanowi hołd złożony przez poetkę postaci Shirley Graham DuBois, pisarki i aktywistki na rzecz równouprawnienia Afroamerykanów, która zmarła w 1977 roku w Pekinie, dokąd udała się z nadzieją wyleczenia raka piersi – Sanchez czyni aluzję do choroby, która zabiła DuBois, wspominając, że została ona „schwyta w zasadzkę bólu w / pokojach wzdętych stuleciem raka”<sup>3</sup>. Określenie „schwyta w zasadzkę bólu”, sugerujące nagłe unieruchomienie i pełną cierpienia śmierć, służy poetce jako metafora uwięzienia w materialnym i fizycznym wymiarze świata, któremu podlega ludzkie ciało. Jednak akcent położony zostaje na ocalenie – w tekście natychmiast pojawia się bowiem „drew-

<sup>3</sup> oryg. „ambushed by pain in / rooms bloated with a century of cancer”, S. Sanchez, „Kwa mama zetu waliotuzaa”, *I've Been A Woman: New and Selected Poems*, Third World Press: Chicago 1978, s. 99.



niana trumna queequega”<sup>4</sup>, dzięki której uratował się z morskiej topieli Iszmael w powieści Hermana Melville’a *Moby Dick*. Z pewnością znaczący jest tu również fakt, że ciemnoskóry Queequeg – dzikus i kanibal, mimo że nie był Afrykaninem, reprezentuje odmienny od euroamerykańskiego, niechrześcijański system wartości. Śmierć w wierszu Sanchez zostaje określona metaforycznie jako „Drzwi godziny piątej na zawsze zmieniające czas”<sup>5</sup>. W konsekwencji jest ona wprawdzie wydarzeniem ostatecznym i nieodwracalnym („na zawsze” zmieniającym czas), ale jednocześnie jawi się podmiotowi jako „drzwi” lub „brama nowego życia”<sup>6</sup>, umożliwiające przejście na inny, duchowy poziom istnienia, który skojarzony zostaje z samym sercem Afryki:

*mother. i call out to you  
traveling up the congo. i am preparing a place for you:  
nite made of female rain  
i am ready to sing her song  
prepare a place for her  
she comes to you out of turquoise pain*<sup>7</sup>.

Śmierć związana jest tutaj z ideą powrotu, podróżowaniem w górę rzeki Kongo w kierunku źródła, miejsca pochodzenia, a zatem domu albo raczej matczynego łona. Takie odczytanie umożliwia pojawiająca się w powyższym cytacie metafora „nocy stworzonej z kobiecego deszczu” – ciemność i woda przywołują na myśl warunki, w których przebywamy w stadium życia płodowego. Trop ten zostaje natychmiast wzmocniony przez poczynioną przez podmiot obietnicę zaśpiewania piosenki, kojarzącej się w tym kontekście z kołysanką. Również stwierdzenie z ostatniego wersu przytoczonego fragmentu, mówiące o tym, że zmarła „przychodzi do was z turkusowego bólu”, sprzyja takiej interpretacji, gdyż łączy przyście lub pojawienie się bohaterki wiersza z bólem porodowym. Można powiedzieć, że śmierć w wierszu Sanchez przedstawiona została jako forma odrodzenia się, uwolnienia i zjednoczenia z kobiecymi żywiołami (woda i ciemność), co zresztą znajduje wsparcie w dwu innych stwier-

<sup>4</sup> oryg. „queequeg’s wooden bier”, ibidem.

<sup>5</sup> oryg. „a five o’clock door forever changing time”, ibidem.

<sup>6</sup> oryg. „archway of new life”, ibidem, s. 101.

<sup>7</sup> tł. „matko. wołam do ciebie / z podróży w górę kongo. przygotowuję miejsce dla ciebie: / noc z kobiecego deszczu / jestem gotowa zaśpiewać jej pieśń / przygotować dla niej miejsce / ona przychodzi do ciebie z turkusowego bólu”, ibidem, s. 99.



dzeniach, występujących w tekście „Kwa mama zetu waliotuzaa”: „śmierć i życie to jedno” oraz „w środku śmierci są narodziny”<sup>8</sup>. Sanchez tworzy wizję, w której wyzwolona z ograniczeń świata fizycznego Shirley Graham DuBois może teraz kontynuować swoją duchową wędrówkę: „już uwolniona od bólu, niech kroczy / rozjaśniona pomarańczowymi uśmiechami, niech kroczy / tak jak dawno temu, niech kroczy”<sup>9</sup>.

Shirley Graham DuBois, jako autorka książek dotyczących historycznie ważnych Afroamerykanów (wśród jej prac są między innymi biografie jej męża W. E. B. DuBoisa, Bookera T. Washingtona, Fredericka Douglassa i Philis Wheatley) oraz przywódców krajów afrykańskich (Kwame Nkrumaha, Juliusa Nyerere i Gamala Abdela Nadera), przyczyniła się do podnoszenia kulturowej i politycznej świadomości radykalnie myślących uczestników Black Arts Movement. Sanchez podkreśla tę publiczną rolę bohaterki wiersza, kładąc równocześnie nacisk na fakt, że DuBois, współtworząc mit afrykańskiej świetności, pomogła też jej pokoleniu we wczesnych latach siedemdziesiątych – gdy Sanchez uczyła w Amherst w stanie Massachusetts – w odnalezieniu jego tożsamości i poczucia dumy z własnej przeszłości:

*in those days when amherst fertilized by  
black myths rerouted the Nile.  
you became the word. (shirley, graham, du bois  
you were the dance  
pyramidal sister.  
you told us in what egypt our feet  
were chained  
you. trained in the world's studio  
painted the day with palaces  
and before you marched the breadth  
of our ancestors*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> oryg. „death and life are one”; „at the center of death is birth”, ibidem, s. 99-100.

<sup>9</sup> oryg. „no longer full of pain, may she walk / bright with orange smiles, may she walk / as it was long ago, may she walk”, ibidem, s. 99.

<sup>10</sup> tł. „w tamte dni gdy amherst zapłodniony / czarnymi mitami zmienił bieg nilu. / ty stałaś się słowem. (shirley, graham, du bois / ty byłaś tańcem siostró piramid. / opowiedziałaś nam w jakim Egipcie skuto łańcuchami / nasze stopy / wyćwiczona w pracowni świata / malowałaś ten dzień pałacami / a przed tobą maszerował oddech / naszych przodków”, ibidem, s. 100.

Odejscie Shirley Graham DuBois jest wydarzeniem tak wielkiej wagi, że poetka oczekuje zakłócenia porządku natury: „jej śmierć domaga się odwrócenia pływów morza”<sup>11</sup>. Dlatego zwraca się do Olokun, zachodnioafrykańskiej bogini mórz i oceanu<sup>12</sup>, polecając bohaterkę wiersza jej opiece:

*olokun.*

*a bearer of roots is walking inside  
of you.  
prepare the morning nets to receive her*<sup>13</sup>.

Złożywszy hołd DuBois jako nauczycielce i inspiratorce całego pokolenia Afroamerykanek, słowem – postaci publicznej – Sanchez mówi o niej jako o swojej prywatnej przewodniczce i mistrzyni, dzięki której nauczyła się dostrzegać piękno i nie odczuwać strachu: „dzięki niej wiem czym jest piękno / (...) dzięki niej nie znam strachu”<sup>14</sup>. Można zaryzykować tezę, że „Kwa mama zetu waliotuzaa” stanowi ważny krok naprzód w rozwoju świadomości feministycznej Soni Sanchez, dokumentując moment, gdy porzuciła ona męski autorytet Elijaha Muhammada na rzecz poszukiwania siły i inspiracji u wybitnej czarnej kobiety.

Każdy zbiorek z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – z wyjątkiem *Does your house have lions?*, który jest elegijnym cyklem dotyczącym śmierci brata – zawiera przynajmniej jeden wiersz będący peanem na cześć ważnej, z punktu widzenia poetki, murzyńskiej pisarki lub działaczki polityczno-społecznej. W tomiku *homegirls & handgrenades* znajduje się poemat prozą zatytułowany „From a Black Feminist Conference. Reflections on Margaret Walker: Poet”. Już sam tytuł umieszcza bohaterkę wiersza w kontekście feministycznym. Sanchez przedstawia Margaret Walker, poetkę starszego pokolenia, jako źródło kobiecej siły, mądrości i optymizmu. Poetycki opis jej wejścia do sali konferencyjnej, w której ma przemawiać i recytować swoje wiersze, podkreśla emanującą z niej charyzmę:

<sup>11</sup> oryg. „her death demands a capsizing of tides”, ibidem.

<sup>12</sup> Według *Słownika mitologii i religii Czarnej Afryki* S. Piłaszewicza Olokun to „pan morza” (s. 146) w panteonie ludu Joruba w Afryce Zachodniej – jest zatem bóstwem męskim. Przypis autorki do wiersza wyraźnie jednak mówi, że Sanchez traktuje Olokuna jako boginię.

<sup>13</sup> tł. „olokun. / nosicielka korzeni kroczy wewnątrz / Ciebie / przygotuj poranne sieci by ją przyjąć”, S. Sanchez, „Kwa mama zetu waliotuzaa”, *I've Been A Woman...*, s. 101.

<sup>14</sup> oryg. „i know beauty because of her / (...) i know not fear because of her”, ibidem.

(...) *margaret walker walks her red clay mississippi walk into a room full of feminists. a strong gust of a woman. raining warm honeysuckle kisses and smiles. and i fold myself into her and hear a primordial black song sailing down the guinea coast*<sup>15</sup>.

Jednak najważniejszy w tym wierszu-uhonorowaniu wielkiej osobowości wydaje się być podkreślany kilkakrotnie w tekście przez Sanchez ponadindywidualny charakter tej postaci, mimo że pojawia się tu ona jako osoba fizyczna i w precyzyjnie określonych okolicznościach (na konferencji feministycznej, odbywającej się w Chicago w sobotnie popołudnie w październiku 1977 roku). Sanchez postrzega ją jako łączniczkę między obecnym momentem historycznym a przeszłością, rozumianą tu wyraźnie jako głębokie pokłady afrykańskiej nieświadomości zbiorowej, by odwołać się do jungowskiej terminologii. W tej archetypowej przestrzeni zdaje się istnieć wieczna organiczna harmonia między tym, co kobiece, a tym, co rasowe: „jest wokół niej jakieś echo. / rymów czarnych ludzi. / kobiety celebrującej siebie i lud”; „ona stoi ponad stuleciami, gdy mówi. / (...) kobieca pamięć wyrzucona na ląd z innego wybrzeża”<sup>16</sup>. W rezultacie jej słowa uzyskują wymiar ponadjednostkowy – jako poetka obdarzona paraeliotowskim „zmysłem historycznym” jest Walker medium przekazującym prastarą prawdę swoich przodków pokoleniom współczesnym: „słowa dojrzewają jej na wargach jak owoce granatów”; „ta czarna poetka. usuwająca fałszywe zasłony, chrzci nas sylabami. kobiecymi słowami”<sup>17</sup>. Głębia wyłaniającego się z jej twórczości przesłania (w swój tekst Sanchez wmontowała akapit wyjęty z najsłynniejszego poematu Walker „For My People”; zresztą konstrukcja składającego się z wyraźnie graficznie wyodrębnionych krótkich akapitów tekstu Sanchez jest ewidentnie wzorowana na poemacie Walker) pozwala autorce *homegirls & handgrenades* uwewnętrznić je i – powtarzając je sobie w pamięci – zawołać: „słuchajcie jak nuuuuuucą nasze matki”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> tł. „margaret walker wkracza swoim krokiem z czerwonej gliny mississippi do sali pełnej feministek. silny powiew kobiety. niosący deszcz ciepłych pocałunków i uśmiechów z kapyrfolium. / a ja wtulam się w nią i słyszę pierwotną czarną pieśń żeglującą wzdłuż zatoki gwinejskiej”; S. Sanchez, „From a Black Feminist Conference. Reflections on Margaret Walker: Poet”, *homegirls & handgrenades*, Thunder’s Mouth Press: New York 1984, s. 60.

<sup>16</sup> oryg. „there is an echo about her. of black people rhyming. of a woman celebrating herself and a people”; „she stands over centuries as she talks. (...) a feminine memory washed up from another shore”, *ibidem*.

<sup>17</sup> oryg. „words ripen on her mouth like pomegranates”; „this black woman poet. removing false veils, baptizes us with syllables. woman words”, *ibidem*.

<sup>18</sup> oryg. „listen to our mothers hummmmming”, *ibidem*, s. 61.

Innym tekstem należącym do tej samej kategorii napisanych prozą poematów-peanów na cześć wybitnych kobiet jest „For Mildred Scott Olmstead” z tomiku *Under a Soprano Sky (Pod sopranowym niebem)*. Tym razem poetka posłużyła się formą mowy publicznej, mającej na celu podkreślenie znaczenia i przypomnienie tej stosunkowo mało znanej postaci. Mająca w momencie publikacji wiersza dziewięćdziesiąt siedem lat, Mildred Scott Olmstead, była dawną sufrażystką oraz członkinią i aktywistką kilku organizacji pokojowych i wolnościowych. Najważniejsza z nich to Women’s International League for Peace and Freedom, w której filadelfijskim oddziale Olmstead przez wiele lat piastowała wysokie funkcje, awansując do rangi narodowego sekretarza administracyjnego na całe Stany Zjednoczone. Sanchez opiewa w niej postać, która przeżyła życie, uparcie dążąc do wyznaczonego celu, a równocześnie wokół tego celu jednocząc innych: „Zgromadzyliśmy się tu dzisiaj, by uhonorować kobietę, która zawsze wiedziała, że życie nie jest celem samym w sobie”<sup>19</sup>. Sanchez podkreśla w przypadku Olmstead jej oddanie ideom pokoju i sprawiedliwości, ale co najważniejsze – opiewa w niej pragmatyczną realistkę w podejmowanych działaniach przeciw wojnie (poetka przypomina jej aktywność w antywojennym ruchu Jane Addams w czasie pierwszej wojny światowej oraz popieranie prezydenta Woodrowa Wilsona w jego dążeniu do utworzenia Ligi Narodów), a zarazem wizjonerkę, wierzącą w możliwość istnienia lepszego świata:

*And she has seen the impending death of imperialism.*

*She has seen countries plunged into misery, howling with people abused and abusing all that is sacred in life.*

*And she has called out against the altering of the rhythm of human life*<sup>20</sup>.

Sanchez honoruje Mildred Scott Olmstead również jako pionierkę współczesnego światowego ruchu ekologicznego: „Robiła (...) piko-

<sup>19</sup> oryg. „We are gathered here tonight to honor a woman who has known that life is not an end in itself”; S. Sanchez, „For Mildred Scott Olmstead”, *Under a Soprano Sky*, Africa World Press: Trenton, New Jersey 1987, s. 89.

<sup>20</sup> tł. „I widziała nadciągającą śmierć imperializmu. / Widziała kraje wrzucone w odmętę nędzy, pełne skowytu ludzi skrzywdzonych i krzywdzących wszystko, co w życiu święte. / I nawoływała, by przeciwstawić się zmianie rytmu ludzkiego życia”, ibidem.

wanę każdego dnia, doszywając nowe siostry, oddychające na zielono na całym świecie”, a także jako buntowniczkę wobec dotyczących kobiet stereotypów: „Złamała stereotyp, który świat narzucił kobietom”<sup>21</sup>. W ten sposób poetka podkreśla związek między feminizmem a ruchami pokojowymi i proekologicznymi – przesłanie o konieczności ich łączenia powraca wielokrotnie w twórczości autorki *Under a Soprano Sky*.

Niezwykle ważne wydaje się też w obu komentowanych powyżej tekstach Sanchez, że ich autorka stara się wytworzyć pozytywne ponadpokoleniowe więzi między czarnymi kobietami. Stanowi to wyraźne odejście od typowej dla pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki praktyki odcinania się od pokolenia rodziców i dziadków. W wierszach poświęconych postaciom powszechnie znanych Afroamerykanek starszej generacji interesują one poetkę przede wszystkim jako wyrazicielki prawdy, mądrości i uczuć szeroko pojętej czarnej zbiorowości. Ich twórczość muzyczna czy literacka skupia w sobie pozaintelektualne i, jak się wydaje, niemożliwe do zwerbalizowania doświadczenie duchowe społeczności czarnych Amerykanów. W wierszu „A Poem for Ella Fitzgerald” z tomiku *Like the Singing Coming off the Drums* Sanchez pisze o słynnej pieśniarce w następujący sposób: „stała się świętą / tysiąc kazań ukrytych w jej kościach / gdy wzniosła je w symfonicznym drzeniu / wnosząc nasze westchnienia do swojego krwiobiegu”<sup>22</sup>. W pochodzącym z tego samego zbioru wierszu zatytułowanym „For Sister Gwen Brooks”, autorka również posłużyła się słowem „święta” w odniesieniu do tej wybitnej poetki: „bo ona jest świętą / niszczącą słowa / od miasta do miasta / abyśmy żyli i / oddychali i uśmiechali się i / oddychali i kochali (...)”<sup>23</sup>.

Użycie epitetu „święta” wyraźnie sugeruje, że Sanchez traktuje obie artystki jako nosicielki wywodzących się z doświadczenia bólu i miłości czarnych wartości duchowych. W ten sposób poetka pozostaje w obrębie dyskursu czarnych kobiet, którego najistotniejszą cechą według Dorothy L. Pennington stanowi to, że jest on „historycznie zakorzeniony w religii i duchowości”, w związku z czym „dla Afroamerykanek duchowość jest

<sup>21</sup> oryg. „She (...) quilted each day with new sisters breathing green breaths from around the world”; „She has broken the stereotype that the world set up for women”, ibidem.

<sup>22</sup> oryg. „she became holy / a thousand sermons / concealed in her bones / as she raised them in a / symphonic shudder / carrying our sighs into / her bloodstream”; S. Sanchez, „A Poem for Ella Fitzgerald”, *Like the Singing Coming off the Drums*, Beacon Press: Boston 1998 s. 106.

<sup>23</sup> oryg. „for she is a holy one / restringing her words / from city to city / so that we live and / breathe and smile and / breathe and love (...)”, eadem, „For Sister Gwen Brooks”, ibidem, s. 133.

archetypową epistemologią<sup>24</sup>. W tym przypadku „duchowość” należy rozumieć, jak się wydaje, zgodnie z przywołaną przez Pennington definicją Flory Wilson Bridges. Według badaczki stanowi ona „metodę i sposób, za pomocą których to, co ostatecznie rzeczywiste (...) dotyka głębszych warstw ludzkiej osobowości, przekształca ją i sprawia, że dąży ona do udziału w tworzeniu prawdziwych więzi zbiorowych<sup>25</sup>. Koniecznie należy zauważyć, że Bridges nie zajmuje się ustaleniem źródła pochodzenia tak rozumianej duchowości, choć przytoczone wyżej, użyte przez nią sformułowania, sugerują, że pojmować ją należy jako emanację porządku poza- i ponadludzkiego. Pennington z kolei odwołuje się do poświęconego zagadnieniom duchowości afroamerykańskich kobiet zbioru esejów autorstwa Susan L. Taylor, która dopuszcza możliwość, że „z jednej strony duch mógłby być (...) jakąś wyższą, nieantropomorficzną siłą, a z drugiej wewnętrzną ludzką mocą<sup>26</sup>”.

Wydaje się, że w przypadku poezji Sanchez, mimo że pierwiastek nadprzyrodzony jest tu obecny choćby przez odwołania do bóstw afrykańskich lub niezwiązanego z konkretnym wyznaniem Boga, jej feministyczna orientacja sytuuje ją poza kontekstem religijnym *sensu stricto*. Wymienione dotąd wiersze poświęcone postaciom wybitnych Afroamerykanek kładą akcent na ich wysiłek budowania międzyludzkich więzi opartych na genderowej i rasowej solidarności, a nie na ich funkcjonowanie w sferze transcendentalnej.

Podobnego przykładu dostarcza wiersz „A Love Song for Spelman” ze zbioru *Wounded in the House of a Friend*. Dedykowany został dwóm postaciom związanym z najstarszym żeńskim college’em dla Afroamerykanek – Spelman College w Atlancie w stanie Georgia: Johnnetcie B. Cole – pierwszej w historii tej instytucji kobiecie, która w 1987 roku na dziesięć lat objęła stanowisko rektora uczelni oraz Camille Cosby, która wraz z mężem Billem Cosbym (słynną postacią telewizyjną), przekazali z tej okazji uczelni darowiznę w wysokości 20 milionów dolarów, najwyższą w dziejach afroamerykańskich placówek edukacyjnych. Sanchez rozśławia Cole i Cosby za ich determinację w służbie swojej zbiorowości oraz tworzenie więzi między przeszłością i przyszłością, więzi będącej gwarancją kulturowego i fizycznego przetrwania:

<sup>24</sup> D. L. Pennington, *The Discourse of African American Women: A Case for Extended Paradigms*, [w:] *Understanding African American Rhetoric...*, s. 293.

<sup>25</sup> F. W. Bridges, *Resurrection Song – African American Spirituality*, Orbis Books: Maryknoll, New York 2001, s. 2.

<sup>26</sup> D. L. Pennington, op. cit., s. 300.



*These two women. These Spelman women. Shaping their passion, involving themselves in work that brings life to the middle of our stomachs – call out to our ancestors to us and our children yet to be born<sup>27</sup>.*

Bohaterki wiersza ukazane zostają jako strażniczki czarnej duchowości – określone zostają mianem „wyświęconych kapłanek” i „wyświęconych wojowniczek”<sup>28</sup>, strzegących przetrwania czarnej pieśni, jednoczącej całą afrykańską diasporę (Brazylię, stany Południa, miasta Północy) z macierzą (Kongo). Posłużenie się porównaniem ich do Amazonek wskazuje na silne przekonanie Sanchez, że niezależne od porządku patriarchalnego niezależne kobiety-wojowniczkki odgrywają kluczową rolę w budowaniu poczucia czarnej jedności:

*Amazon women planting our songs  
(...)  
Our songs from farms and cotton fields, from sugar  
Plantations and slums.  
Our songs from urban and suburban roads.  
Our songs from Alabama to Georgia, Brazil, and Harlem,  
Washington, D.C., and the Congo.  
Miracle songs.  
Our songs clotting our blood when we bled<sup>29</sup>.*

Tekst wiersza mówi wyraźnie o tym, że takie wartości jak wolność, niezależność, duma i wiara w lepszą przyszłość, mimo że stanowią często rezultat konsekwentnego działania wybitnych jednostek, jednocześnie wymagają wspólnego wysiłku podejmowanego przez kilka pokoleń. Sanchez wspomina w wierszu o początkach Spelman College w 1881 roku (kiedy to w podziemiach kościoła baptystów w Atlancie podjęło edukację jedenaście Murzynek), posługując się pierwszą osobą liczby mnogiej:

<sup>27</sup> tł. „Te dwie kobiety. Te kobiety ze Spelman. Kształtujące swoją / pasję, angażujące się w pracę, która wnosi życie / wprost do brzucha – wołają do naszych / przodków do nas i naszych jeszcze nie narodzonych dzieci”, S. Sanchez, „A Love Song for Spelman”, *Wounded in the House of a Friend*, Beacon Press: Boston 1995, s. 27.

<sup>28</sup> oryg. „ordained priests”; „ordained warriors”, ibidem, s. 25.

<sup>29</sup> „Amazonki sadzące nasze pieśni / (...) Nasze pieśni z gospodarstw i pól bawełny, / plantacji cukru i slumsów. / Nasze pieśni z miejskich i podmiejskich dróg. / Nasze pieśni od Alabamy do Georgii, Brazylii i Harlemu / Waszyngtonu i Kongo. / Magiczne pieśni. / Nasze pieśni, które tamowały krew, gdy krwawiliśmy”, ibidem.



„Jedenaście kobiet w każdym wieku / (...) / przyszłyśmy do tej piwnicy zaręczone z marzeniami. / I wróciłyśmy do życia. / Przyszłyśmy z nieludzkiego stanu”<sup>30</sup>. W swoich utworach poetyckich Sanchez często kładzie nacisk na konieczność podejmowania przez Afroamerykanki działań zbiorowych w celu zmiany *status quo* świata opartego na wyzysku i marginalizacji wszelkich mniejszości. W wierszu „On the Occasion of *Essence*’s Twenty-fifth Anniversary”, napisanym z okazji dwudziestej piątej rocznicy wydawania adresowanego do Afroamerykanek i kultuwującego ich różnorodność miesięcznika „*Essence*”, autorka podkreśla potrzebę solidarności kobiecej (używa zwrotu „we women” – „my kobiety”) w walce z dyskryminacją ekonomiczną, kulturową, rasizmem, seksizmem, homofobią i militarystką. Jako jednostka deklaruje gotowość wzięcia czynnego udziału w tej walce: „Daję wam moją pięść wzniesioną przeciwko tej szaleńczej / wibracji śmierci pod koniec dwudziestego wieku”<sup>31</sup>. Warto tu nadmienić, że zaciśnięta czarna pięść była w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych symbolem Black Power Movement, co sugeruje wiarę poetki w możliwość kontynuowania tamtej rewolucji.

Innym tekstem celebrującym kobiecą energię, użytą w celu podtrzymywania ponadpokoleniowej tożsamości czarnych Amerykanek oraz sprzeciwiania się niszczeniu wartości duchowych i stosowaniu przemocy wobec bezbronnych i słabszych, jest wiersz „SweetHoneyInTheRock”, napisany na cześć żeńskiej wokalne grupy gospel, noszącej taką nazwę. O jej członkiniach poetka mówi: „siostry, które pozwoliły nam zajrzeć w korytarze naszych narodzin”<sup>32</sup> oraz: „Amazonki w tamburynowym śmiechu / (...) śpiewające w szkle / w węglu w płomieniach w pyłe uwalniające nas / od oczu które unikają Boga / od dłoni które biją kobiety i dzieci (...)”<sup>33</sup>. W drugiej części wiersza powtarza się „wykrzykiwane” w gospelowym stylu („Pytam. Pytam. Pyyyyyytam”) przez podmiot pytanie: „kim są te kobiety nazywające siebie / *sweethoneyintherock?*”<sup>34</sup>,

<sup>30</sup> oryg. „Eleven women of all ages / (...) / we came to the basement betrothed to dreams. / And came to life again/ We came from being not human beings”, ibidem, s. 23.

<sup>31</sup> oryg. „I give you my fist raised against this mad / vibration of death at the end of the twentieth century”, S. Sanchez, „On the Occasion of *Essence*’s Twenty-fifth Anniversary”, *Wounded in the House...*, s. 18.

<sup>32</sup> oryg. „sisters who made us look down the corridors of our birth”, eadem, „SweetHoney-InTheRock”, ibidem, s. 35.

<sup>33</sup> oryg. „Amazons in tambourine laughter / (...) singing in glass / in coal in flames in dust moving us / from eyes that circumvent God / from hands that beat women and children (...)”, ibidem, s. 36.

<sup>34</sup> oryg. „i Say. i Say. i Sayyyyyyy”; „who are these women who call themselves / *sweethoneyintherock?*”, ibidem, s. 37.

domagające się od porwanego temperaturą emocjonalną odbiorcy udzielenia odpowiedzi w rodzaju: są one przewodniczkami do lepszego, sprawiedliwszego świata! – nazwa grupy stanowi bowiem cytata z biblijnego Psalmu 81; w wersecie 17 jest mowa o krainie szczęśliwości, gdzie Jahwe syciłby lud Izraela „miodem z opoki”, gdyby ten go posłuchał i żył według jego przykazań.

Wiersze dotyczące wybitnych Afroamerykanek oraz stworzonych przez kobiety instytucji promujących poprzez sztukę i edukację takie wartości jak wolność, równość i szacunek dla odmienności, stanowią ważny fragment dorobku poetyckiego Sanchez z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W tym samym okresie powstało jednak także kilka ważnych utworów traktujących o kobietach nikomu nieznanym, anonimowych postaciach spotkanych przypadkowo w codziennych sytuacjach. Kobiety te przedstawione zostały przez autorkę jako źródła prostych, a jednocześnie niezwykle ważnych prawd o życiu i świecie.

Jedną z nich jest osiemdziesięcioletnia kobieta z narracyjnego poematu prozą „Just Don't Never Give Up on Love”, która przysiadła się do pisarki usiłującej na ławce w parku napisać recenzję i zwierzyła się jej, jak w życiu poszukiwała miłości. Opowiedziała jej, jak będąc młodą i piękną dziewczyną, wyszła za mąż za bardzo przystojnego mężczyznę o jasnym kolorze skóry, który „wyglądał jak słońce”<sup>35</sup>, ale okazało się, że nie jest on zdolny do bliskości i miłości. O tym doświadczeniu stara kobieta mówi: „myślę że przychodzi czas że każda kobieta musi odwiedzić rzeźnię. Moje odwiedziny trwały pięć lat”<sup>36</sup>. W odruchu ratowania siebie przed emocjonalną pustką ucieka od niego i znajduje prawdziwe uczucie u mężczyzny, który akceptuje ją taką, jaką jest naprawdę. Jednak drugi mąż umiera niespodziewanie i przedwcześnie, pozostawiając po sobie w jej życiu puste miejsce. Początkowo niezadowolona, że stara kobieta przeszkadza jej pisać recenzję, pisarka jest teraz do głębi poruszona: „I płakałam. Nad sobą. Nad tą kobietą mówiącą o miłości. Nad wszystkimi kobietami”<sup>37</sup>. Kobiety obejmują się na pożegnanie. Sanchez zdaje się tu mówić nie tylko, że bez względu na różnice wieku i wykształcenia, Afroamerykanki mają wspólny obszar emocjonalnych przeżyć,

<sup>35</sup> oryg. „looked like the sun”, S. Sanchez, „Just Don't Never Give Up on Love”, *homegirls...*, s. 10.

<sup>36</sup> oryg. „I 'spoze there is a time all womens has to visit the slaughter house. My visit lasted five years”, *ibidem*, s. 11.

<sup>37</sup> oryg. „And I cried. For myself. For this woman talkin' about love. For all the women (...)", *ibidem*, s. 12.

które zbliżają je do siebie nawzajem, ale też sugerować, że stare kobiety, dzięki swoim doświadczeniom, mogą oferować młodszym szersze i głębsze spojrzenie na życie. Jak zauważa Joyce, „stara kobieta, znająca w pełni życie, co wynika z jej osobistych doświadczeń, staje się symbolem czarnej kobiecości”<sup>38</sup>. W ten sposób Sanchez wpisuje się do grona pisarek afroamerykańskich świadomie tworzących mit jedności czarnych kobiet.

Z kolei w utworze o tytule piosenki dla najmłodszych dzieci „Bluebirdbluebirdthrumywindow”, pochodzącym także ze zbioru *homegirls & handgrenades*, opisane zostało przypadkowe spotkanie pisarki w toalecie dworcowej z bezdomną żebraczką, która prosi ją o nalanie jej z kranu do miseczki trochę wody. Część wody żebraczka wypija, a resztką myje sobie stopy – „Stopy trędownatej. Spękane. Pokryte wrzodami. Łuszczyły się od brudu i ze starości”<sup>39</sup>. Użyte tu określenia podane w formie równoważników zdań zdają się podkreślać, że są to stopy kogoś, kto przeszedł bardzo długą drogę z osiemnastowiecznych plantacji na Południu do współczesnych wielkich miast Północy, takich jak wymieniona w tekście z nazwy Filadelfia. Bezdomna kobieta nie jest zatem postrzegana jako jednostka. Stanowi raczej krańcowy przykład ekonomicznej, rasowej i genderowej dyskryminacji czarnych kobiet – dlatego poetka zwraca się bezpośrednio do czytelnika słowami:

*You've seen her. You know you have. She sits on cardboard at Broad and Columbia in front of Zavelle's. Four coats layer her body. Towels are wrapped with a rope around her feet to keep them warm. A plastic bag full of her belongings stands in formation next to her. She's anywhere between 40 and 70 years old. (...)*

*You've seen her. You know you have. The old woman walking her ulcerated legs down Market street; the old harridan mumbling pieces of a dead dream as she examines garbage can after garbage can. (...)*

*You've seen her. You know you have. Sitting in the lower chambers of the garage. Guarding the entering and exiting cars. Old black goddess of our American civilization at its peak*<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 117.

<sup>39</sup> oryg. „A leper's feet. Cracked. Ulcerated. Peeling with dirt and age”, S. Sanchez, „Bluebirdbluebirdthrumywindow”, *homegirls...*, s. 40.

<sup>40</sup> tł. „Widziałeś ją. Wiesz, że tak. Siedzi na kartonie na skrzyżowaniu Broad i Columbii, tuż przed Zavelle. Przykryta warstwą czterech kurtek. Jej stopy zawinięte w ręczniki związane sznurkiem, żeby było ciepło. Obok niej stoi na baczność plastikowa torba wypełniona jej majątkiem. Kobieta ma jakieś 40 do 70 lat. (...) Widziałeś ją. Wiesz, że tak. Starą kobietę

Jednocześnie Sanchez dąży do skonfrontowania odbiorcy z faktem, że ma jednak do czynienia z konkretną osobą, której nie da się tak po prostu zredukować do kategorii „bezdomnej żebraczki” – jednego z elementów składowych wielkomięjskiego krajobrazu. Narratorka zastanawia się w myślach nad jej sytuacją rodzinną i nad kobiecymi rolami, które być może w życiu odgrywała:

*Whose mother are you? Whose daughter were you for so many years? What grandchild is standing still in your eyes? What is your name, old black woman of bathrooms and streets?*

(...)

*She was once somebody's mama. (...) She was once someone's child toddling through the playgrounds of America in tune to bluebird-bluebird thru my window, bluebirdbluebird thru my window*<sup>41</sup>.

Te refleksje narratorki biorą się stąd, że kloszardka prosi ją o pieniądze, określając siebie mianem jej starszej siostry i starej matki („yo' ole sister”; „yo' old mother”). Otrzymawszy pięciodolarowy banknot, żebraczka dzieli się z nią swoją życiową mądrością, wynikającą, jak w omawianym wcześniej utworze Sanchez, z własnego bolesnego doświadczenia: „Nigdy nie przesypiaj życia, dziewczyno. Bo kiedy śpisz, świat pełnie naprzód. Cały czas miej oczy otwarte”<sup>42</sup>.

W „Bluebirdbluebirdthru my window” po raz kolejny Sanchez używa głosu i uważnie słucha, co mają do powiedzenia czarne kobiety, zmarginalizowane w społeczeństwie amerykańskim ze względu na wiek, sytuację rodzinną czy brak środków do życia. W ten sposób rzetelnie wypełnia rolę poetki „dzikiej strefy”, dopuszczającej do dyskursu kobiety kulturowo skazane na milczenie. Kolejną z nich jest „wielka i krzykliwa przyjaciółka

---

idącą na owrzodziałych stopach wzdłuż Market Street, starą jędzę mruczącą pod nosem fragmenty martwego marzenia, gdy przegrzebuje jeden kosz po drugim. (...) Widzieliście ją. Wiecie, że tak. Jak siedzi na najniższym poziomie garaży. Jak pilnuje wjeżdżających i wyjeżdżających samochodów. Czarna bogini naszej amerykańskiej cywilizacji u szczytu doskonałości”, ibidem, s. 39-40.

<sup>41</sup> tł. „Czyją jesteś matką? Czyją byłaś córką przez tyle lat? Jaka wnuczka stoi ci ciągle w oczach? Jak masz na imię, stara czarna kobieto z szaletów i ulic? (...) Niedgdyś była czyjąś babcią. (...) Była kiedyś czyimś dzieckiem dokazującym na placach zabaw Ameryki na melodię niebieski ptaszek wleciał mi przez okno, niebieski ptaszek wleciał mi przez okno”, ibidem, s. 40-41.

<sup>42</sup> oryg. „Don't never go to sleep on the world, girl. Whiles you sleeping the world scrambles on. Keep yo' eyes open all the time”, ibidem.

domu. która zaskakiwała nas przekleństwami i piciem. byciem sobą<sup>43</sup>, o przydomku „mama Dixon”, która pojawia się jako wspomnienie z dzieciństwa w utworze „style no. 1”, opisującym doświadczenie słownej napaści seksualnej na ulicy przez nieznanego mężczyznę. Narratorka, która pada tu ofiarą werbalnej przemocy, potrafi obronić się przed napastnikiem dzięki umiejętności posługiwania się kwieciste wulgarnym, ale też specyficznym dowcipnym językiem, zapożyczonym z repertuaru mamy Dixon. Dlatego może o sobie powiedzieć: „Pochodzę w prostej linii z pokoleń szorstkich bab<sup>44</sup>”.

Stwierdzenia tego nie należy jednak traktować wyłącznie jako metafory. W napisanym w formie listu do nieżyjącej babci poemacie prozą, zatytułowanym „Dear Mama”, Sanchez wspomina ją jako źródło miłości i tolerancji umożliwiające małej Soni przeżycie we wrogim duchowo świecie, który, występując w tym tekście pod postacią macochy, nie akceptował jej inności: „przesiadywałam całe dni, gdy jakaś kobieta wyrzaśkiwała rymy o niechcianych dzieciach (...). Moje życie wypływa z ciebie, Babciu<sup>45</sup>”. Babcia i odwiedzające ją w sobotnie popołudnia w domu przyjaciółki stają się w oczach poetki szeregiem istot, które są źródłem mocy, trwałym punktem odniesienia niezależnych czarnych kobiet oraz ucieleśnieniem wielopokoleniowej siły i woli przetrwania:

*And history began once again. I received it and let it circulate in my blood. I learned on those Saturday afternoons about women rooted in themselves in dark America, discharging their pain without ever stopping. I learned about women fighting men back (...)*<sup>46</sup>.

Z takich wczesnych doświadczeń aprobaty i miłości z jednej strony, oraz z opowieści o konieczności walki o siebie i niezgody na poniżenie z drugiej, wyprowadza Sanchez całą swoją poetycką tożsamość. Najistotniejszym celem tak pojmowanej twórczości jest podtrzymywanie postaw

<sup>43</sup> oryg. „big loud friend of the family. who stunned us with her curses and liquor. being herself”; S. Sanchez, „style no. 1”, *Under a Soprano Sky...*, s. 91.

<sup>44</sup> oryg. „i come from a long line of rough mamas”, ibidem.

<sup>45</sup> oryg. „I sat for days while some woman raved in rhymes about unwanted children (...) My life flows from you Mama”; S. Sanchez, „Dear Mama”, *Under a Soprano Sky...*, s. 55.

<sup>46</sup> tł. „I znów zaczęła się historia. Przyjęłam ją i pozwołam jej krążyć w mojej krwi. W te sobotnie popołudnia dowiedziałam się o kobietach zakorzenionych w sobie w ciemnej Ameryce, bez przerwy wyrzucających z siebie ból. Dowiedziałam się o kobietach stawiających czoło mężczyznom (...)", ibidem, s. 54.

afirmatywnych, wspomaganie bezbronnych i słabszych oraz wypowiedzianie prawdy czarnego doświadczenia, spychanej dotąd w sferę milczenia:

*My first real poem was about you Mama (...). My first real poem recited an alphabet of spit splattering a white bus driver's face after he tried to push cousin Lucille off a bus and she left Birmingham under the cover of darkness. Forever. My first real poem was about your (...) arms holding me up against death.*

*My life flows from you Mama. My style comes from a long line of Louises who picked me up in the nite to keep me from wetting the bed. A long line of Sarahs who fed me and my sister and fourteen other children from watery soups and beans and a lot of imagination. A long line of Lizzies who made me understand love. Sharing. Holding a child up to the stars. Holding your tribe in the grip of love. A long line of Black people holding each other up against silence<sup>47</sup>.*

John D. Williams odkrywa w wierszach Sanchez, poświęconych postaciom Afroamerykanek o tak różnej pozycji społecznej i drodze życiowej, „ból kobiet, radość kobiet, kobiecy smutek i głębię. Głos [Sanchez] jest brzemienny głosami innych kobiet, a czytelnikom (...) radzę uważnie słuchać”<sup>48</sup>.

Wprawdzie wiersze i utwory napisane poetycką prozą, dotyczące bolesnych doświadczeń czarnych Amerykanek, stanowią ważną część każdego zbioru Sanchez od momentu opublikowania *I've Been A Woman*, jednak zauważyć należy ich szczególnie silną obecność w tomiku *Wounded in the House of a Friend* (*Skrzywdzona w domu przyjaciela*). Joyce Ann Joyce podkreśla, że wprawdzie Sanchez „atakuje zło w jego wszy-

<sup>47</sup> tł. „Mój pierwszy prawdziwy wiersz był o tobie, Babciu (...). Mój pierwszy prawdziwy wiersz recytował alfabet śliny rozbryzganej na twarzy białego kierowcy po tym, jak próbował wypchnąć kuzynkę Lucille z autobusu, a ona opuściła Birmingham pod osłoną ciemności. Na zawsze. Mój pierwszy wiersz był o twoich ramionach, chroniących mnie przed śmiercią. Moje życie wypływa od ciebie, Babciu. Mój styl wywodzi się od wielu pokoleń Luiz, które podnosiły mnie nocą, żebym nie zmoczyła łóżeczka. Z wielu pokoleń Sar, które wykarmiły mnie, moją siostrę i czternaścioro innych dzieci wodnistymi zupami, fasolą i dużą porcją wyobraźni. Z wielu pokoleń Liz, które nauczyły mnie rozumieć miłość. Dzielenie się z innymi. Wznoszenie dziecka aż pod gwiazdy. Trzymanie swego plemienia w uścisku miłości. Wiele czarnych pokoleń wspierających się w obliczu milczenia”, ibidem, s. 55-56.

<sup>48</sup> J. D. Williams, *The Pain of Women, the Joy of Women, the Sadness and Depth of Women*, „Callaloo”, *Women Poets: A Special Issue*, No 5 (February 1979), s. 147.



kich formach – uzależnienia od narkotyków, wyzysku, biedy i innych (...) – to w tomiku tym skupia się na traktowaniu kobiet przez czarnych mężczyzn, na bezbronności kobiet oraz na tym, jak mogą się skutecznie bronić przed wyzyskiem i złym traktowaniem ze strony mężczyzn<sup>49</sup>. Jeden z zawartych w nim wierszy, zatytułowany „Introduction of Toni Morrison, and Others, on the Occasion of the Publication of Her Book Rac-ing Justice, En-gendering Power”, dotyczy bardzo głośnej w 1991 roku sprawy oskarżenia o werbalne molestowanie seksualne nominowanego na stanowisko sędziego Sądu Najwyższego, drugiego w historii Afroamerykanina, Clarence’a Thomasa, przez jego wcześniejszą pracownicę Anitę Hill. Oskarżenia odebrane zostały przez zwolenników Thomasa jako zdrada własnej grupy etnicznej i interesu wszystkich Afroamerykanów, gdyż skierowane były przeciwko jednemu z bardzo nielicznych czarnych mężczyzn, mających szansę na objęcie wysokiego stanowiska w państwie. Ostatecznie Thomas został nominowany przez senat niewielką większością głosów. Wiersz Sanchez dotyczy nierównowagi między pozycją zeznającej Afroamerykanki a mającym silną polityczną pozycję i instytucjonalne wsparcie prawnikiem. Tekst ma charakter parodii mowy obrończej, wygłaszanej, jak można odgadnąć z niektórych aluzji, przez prezydenta George’a Busha, desygnującego Thomasa do Sądu Najwyższego. Motywem przewodnim mowy jest nieświadomy i niejako „naturalny” seksizm wymieszany z rasizmem, charakterystyczny, jak sugeruje Sanchez, dla życia publicznego w Stanach Zjednoczonych w owym czasie. W tekście tym znajdziemy między innymi taki fragment:

*(...) I mean she wasn't raped or nothing  
so what's her problem? (...)  
(...) After all, doesn't  
she know she's Black and female and unmarried  
and in need of a job protection advancement verification?  
I. We. The men. The country. The world. Have never  
Heard of a sexually harassed Black woman I don't  
Care how smart she thinks she is; I mean she's  
Only a Black woman. Anyone know who's her mama?<sup>50</sup>*

<sup>49</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 148.

<sup>50</sup> tłum. „nie została zgwałcona czy coś / więc w czym problem? (...) / A poza tym, czy ona / nie wie że jest czarną niezamężną kobietą / i potrzebuje prawa do ochrony miejsca pracy? / Ja. My. Mężczyźni. ten kraj. Ten świat. Nigdy nie / słyszeliśmy o seksualnym napastowaniu czarnej kobiety Nie / obchodzi mnie że ona uważa się za bystrą; No bo ona jest / Tylko



Wiersz Sanchez dotyczy zjawiska podwójnej dyskryminacji, występującej w społeczeństwie zdominowanym przez białych mężczyzn, która jest udziałem czarnych kobiet – ze względu na rasę oraz ze względu na płeć. Yanick St. Jean i Joe R. Feagin określają to zjawisko mianem „genderowego rasizmu” (*gendered racism*), który sprowadza się do często występującego w praktyce społecznej negatywnego traktowania i postrzegania czarnych kobiet, jak podkreślają badacze – zarówno na poziomie jednostkowym, jak i instytucjonalnym<sup>51</sup>. „Genderowy rasizm” wydaje się być odpowiedzialny za głęboki podział istniejący wśród Afroamerykanów między obiema płciami, powodując niekompatybilność ich doświadczeń oraz wiążącą się z tym dyskryminację czarnych kobiet przez mężczyzn. W omawianym tu wierszu, „genderowy rasizm” staje się szczególnie wyrazisty we fragmencie prezentującym litanię stereotypów dotyczących Anity Hill, która przez wielu publicznie wypowiadających się czarnych mężczyzn postrzegana była jako „głupia czarna baba która spieszy szansę / na sukces wszystkich starających się czarnych mężczyzn”<sup>52</sup>. Sanchez parodiuje ich agresywny sposób myślenia:

(...) *She is evidently put  
up to this by those „special interests” people  
or she must be crazy or jealous or deranged or  
a scorned lover or jealous or a lesbian or insane  
or disturbed or a hater of lighter-complexioned women  
or jealous. (...)*<sup>53</sup>

W zbiorze *Wounded in the House of a Friend*, Sanchez – jak pamiętamy, również autorka sztuk teatralnych – kilkakrotnie posługuje się formą monologu dramatycznego, niejako pozwalając mówić „bezpośrednio” kobietom będącym ofiarami „genderowego rasizmu”, którego efektem jest między innymi niedopuszczanie Afroamerykanek z niższych warstw

---

czarną kobietą. Czy ktoś wie, kim była jej babcia?”, S. Sanchez, „Introduction of Toni Morrison, and Others, on the Occasion of the Publication of Her Book *Race-ing Justice, En-gendering Power*”, *Wounded in the House...*, s. 55.

<sup>51</sup> Y. Saint Jean i J. R. Feagin, *Double Burden: Black Women and Everyday Racism*, M. E. Sharpe: Armonk, New York 1998, s. 15-16.

<sup>52</sup> oryg. „dumb Black female screwing it up / for all Black males trying to succeed”, S. Sanchez, „Introduction of Toni Morrison...”, *Wounded in the House...*, s. 55.

<sup>53</sup> tł. „(...) Bez wątpienia została do tego / namówiona przez tych ludzi «specjalnej troski» / albo jest szalona albo zazdrosna albo nienormalna albo / jest odrzuconą kochanką albo jest zazdrosna albo to lesbijka albo stuknięta / albo niezrównoważona albo nienawidzi kobiet o jaśniejszej karnacji / albo zazdrosna (...)”, ibidem.

społecznych do publicznej sfery dyskursu. Kalamu Ya Salaam, próbując znaleźć wspólną formułę dla tego typu wierszy Sanchez, stwierdza, że ich autorka „mówi językami”<sup>54</sup>. Oryginalnie w znaczeniu biblijnym mówienie językami opisuje dar glosolalii, czyli głoszenia słowa bożego w stanie ekstazy za pomocą nieznanymi bądź niezrozumiałymi języków. Badacz używa tego określenia w odniesieniu do utworów, w których Sanchez niejako „wciela się” w postać mówiącą w tekście. Powołując się na omówiony we wstępie model solipsystyczny Wernera, warto podkreślić, że z punktu widzenia reguł dyskursu ustalanych jednostronnie przez grupę dominującą, dialekt czarnych kobiet jest w istotnym sensie *nieznany* i *niezrozumiały*. Dopuszczenie do głosu kobiet skazanych na milczenie i w tym sensie społecznie nieistniejących, odbywa się w zbiorze Sanchez świadomie i konsekwentnie.

Dobrym przykładem jest pokazana w telewizji bohaterka wiersza „Like” – dziewczyna pozornie dobrowolnie pozwalająca wykorzystywać się seksualnie przez znanego aktora, gdyż występuje on w filmach „na takim wielkim ekranie / większym niż samo życie” – mówi: „chcę mieć coś do powiedzenia / wśród tego całego niewypowiedzianego życia”<sup>55</sup>. Publiczne uprawianie seksu oralnego w dyskotecie z kimś znanym z ekranu jest dla niej jedynym sposobem zaistnienia w sferze dyskursu – tylko w ten sposób może wzbudzić zainteresowanie. Inny wiersz to monolog matki, która będąc na głodzie narkotykowym, w zamian za heroinę pozwala przez tydzień wykorzystywać seksualnie swoją siedmioletnią córeczkę. Sanchez w brutalny, a jednocześnie głęboko przejmujący sposób uświadamia odbiorcy skalę zniszczeń w sferze emocjonalnej i więziotwórczej, powodowanych przez narkotyki, gdy matka-narkomanka mówi: „spojrzałam na niego i na / towar który trzymał w / rękę i wicie nie pamiętałam / twarzy mojej córeczki”<sup>56</sup>. Równie szokujący jest wiersz „Love Song No. 3”, napisany techniką strumienia świadomości, w którym narracja bieżących zdarzeń przeplata się ze wspomnieniami z przeszłości. Słyszymy w nim głos babci, próbującej jakoś pomóc swojej uzależnionej od narkotyków wnuczce w uwolnieniu się od nałogu. Zamartwiająca się jej losem stara kobieta rozważa z początku wyrzucenie dziewczyny z domu, myśląc jednocześnie: „jak / mogę ją wyrzucić tak jak jej matka

<sup>54</sup> K. Ya Salaam, op. cit., s. 300.

<sup>55</sup> oryg. „on the / big screen / bigger than life”; „i need to have my say / among all the unsaid / lives”, S. Sanchez, „Like”, *Wounded in the House...*, s. 68.

<sup>56</sup> oryg. „i looked at him and the / stuff he wuz holding in his / hand and you know i cdn't / remember my baby's name”; eadem, „Poem for Some Women”, *ibidem*, s. 72.

/ kiedy ona ma 16 lat<sup>57</sup>, a w końcu decyduje się zredukować jej dostęp do pieniędzy („nie dostaniesz więcej pieniędzy<sup>58</sup>”), starając się przekonać ją, że „te pieniądze z ubezpieczenia zostawione / przez twoją mamę to twoje zabezpieczenie, twoja przyszłość<sup>59</sup>”, co wywołuje we wnuczce atak furii, w wyniku którego zabija babcię młotkiem. Skrajnie emocjonalny w końcówce wiersza monolog babci, błagającej wnuczkę o litość i wzywającej na pomoc Jezusa, kontrastuje z chłodną rzeczowością relacji ofiary gwałtu we własnym domu z wiersza „Eyewitness: Case No. 3456”:

*i was raped at 3 o'clock one morning. i was sleeping in my bedroom in the back part of my house. And i awakened with a hand on my mouth and a knife at my throat. i tried to scream but the screams choked on his hand. He started to talk. He said he would kill me if i screamed. Began to move his knife across my body, making little nicks. Said he would make me less a woman if he cut off my breasts and i began to pray called on my Gods to help me survive the night and he scraped my skin with the knife, as if he was trying to remove the color from me<sup>60</sup>.*

Tytuł wiersza podkreśla, że z punktu widzenia prawa to przypadek jeden z wielu, ale fakt, że tekst ma formę intymnego zeznania ofiary gwałtu (cytuje ona też, co mówił napastnik), sprawia, iż trudno odbiorcy zachować w stosunku do opisanego tu zdarzenia emocjonalny dystans. Tym bardziej, że gwałt jest tu pokazany jako jeszcze jeden przejaw „genderowego rasizmu”, a zarazem rezultat głęboko zakorzenionego czarnego mizoginizmu (z cech językowych fragmentów wypowiedzi napastnika wynika, że jest on Murzynem) oraz pogardy dla czarnych kobiet (gest „jakby” usuwania nożem koloru skóry ofiary).

We wszystkich przytoczonych powyżej tekstach udaje się Sanchez osiągnąć duży stopień autentyzmu wypowiedzi kobiet będących ofiarami

<sup>57</sup> oryg. „how / can i put her out the way her mama did / when she 16 years old”, eadem, „Love Song No. 3”, *Wounded in the House...*, s. 44.

<sup>58</sup> oryg. „you ain't gitting no mo money”, ibidem, s. 49.

<sup>59</sup> oryg. „this insurance money your mama / left is you security. yo future”, ibidem.

<sup>60</sup> tł. „zostałam zgwałcona o 3 nad ranem. spałam w sypialni z tyłu domu. obudziłam się z dłonią na ustach i nożem na gardle. próbowałam krzyczeć, ale jego dłoń zdusiła krzyk. Zaczął mówić. Powiedział, że mnie zabije, jeśli będę krzyzczeć. Zaczął przesuwać nóż po moim ciele, robiąc drobne nacięcia. Powiedział, że będę mniej kobietą, kiedy obetnie mi piersi i zaczęłam się modlić wzywać moich Bogów, żeby pomogli mi przeżyć tę noc, a on pocierał nożem po mojej skórze, jakby próbował zdrapać ze mnie kolor”, S. Sanchez, „Eyewitness: Case No. 3456”, *Wounded in the House...*, s. 69.

różnych form przemocy. W ten sposób autorka *Wounded in the House of a Friend* wprowadza do publicznego dyskursu ich doświadczenia spychane najczęściej w sferę milczenia. Podkreślenia tu jednak wymaga, że pisarka nie idealizuje stosunków panujących w społeczności afroamerykańskiej, eksponując problemy bolesne i wstydlive, stanowiące w dużej mierze tematy tabu. Tytuł całego zbioru zaczerpnięty został w formie nieco zniekształconego cytatu z Księgi Zachariasza (Zach. 13. 6.). Zmieniając liczbę mnogą (w Biblii jest: „Tak mnie pobito w domu moich najmilszych”) na pojedynczą („in the house of a friend” – znaczy dosłownie: „w domu przyjaciela / przyjaciółki”), Sanchez akcentuje wagę kwestii okrucieństwa i bólu doświadczanego w relacjach interpersonalnych, przede wszystkim z mężczyznami, przez czarne kobiety. Tekst tytułowy dotyczy nielojalności i kłamstwa w małżeństwie z wyższej klasy afroamerykańskiej społeczności oraz wzajemnej manipulacji seksem przez partnerów. Surowa szczerść tego napisanego w formie dialogów i monologów dramatycznych utworu, połączona z kolokwialnym, a miejscami dosadnym, językiem sprawiają, że czytając „Wounded in the House of a Friend” czujemy się jakbyśmy podsłuchiwali i podglądali małżonków, co przypomina celowe naruszanie granic intymności i prywatności, charakterystyczne dla poetyckiej szkoły wyznania.

Wywiady udzielane przez Sanchez w ciągu całej jej literackiej kariery oraz prywatne rozmowy z pisarką, na które powołują się w swoich tekstach poświęconych jej twórczości Houston Baker, James Spady, Frenzella E. De Lancey i Joyce Ann Joyce, wyraźnie świadczą, że autorka *Wounded in the House of a Friend* żywi głębokie przekonanie, iż „narkomania, złe traktowanie dzieci, przestępczość wewnątrz czarnej społeczności, nienawiść skierowana na samych siebie oraz psychiczne i fizyczne znęcanie się nad kobietami”<sup>61</sup> – wszystkie te negatywne zjawiska niszczące Afroamerykanów jako zbiorowość, mają swoje uwarunkowania historyczne, ekonomiczne i społeczne. Dlatego Joyce akcentuje konieczność odczytywania intencji poruszających te problemy utworów Sanchez w kategoriach „potępienia niewolnictwa i jego efektów”<sup>62</sup>. Jednak, jak dowodzą omawiane dotąd w tym rozdziale teksty, poetka kieruje szczególną uwagę na kwestie związane ze specyficznym doświadczeniem czarnych kobiet. Do najbardziej przejmujących przykładów jej sprawności w „mówieniu językami” należy fragment wiersza „A Love Song for Spelman”, konfrontujący odbiorcę z głosem niewolnicy, której zostaje odebrana córka:

<sup>61</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 150.

<sup>62</sup> Ibidem.

*Listen: They made me give her up. My last child.  
He came and took her and i screamed,  
called out to Shango and Damballah and Olukun and Jesus  
and Massa to jest let me hold on to her a whilst longer.  
Just a few mo days til her eyes got usta seein  
without me. But they took her anyways. They took her  
whilst i wuz praying on my knees (...)*<sup>63</sup>

Bardzo istotne dla siły oddziaływania zacytowanego powyżej fragmentu jest charakterystyczne dla wielu wierszy Sanchez posługiwanie się przez poetkę zaimkiem „ja” w taki sposób, by wyznaczenie w pierwszej osobie liczby pojedynczej mogło być równocześnie odbierane jako wypowiedź afroamerykańskiego podmiotu zbiorowego. Jak podkreśla Lauren Frances, ważność takiego szczególnego traktowania „ja” osobowego jako nosiciela i wyraziciela prawdy o doświadczeniu grupowym w praktyce dyskursywnej społeczności afroamerykańskiej została podkreślona przez Bernice Johnson Reagon w wywiadzie udzielonym Billowi Moyersowi<sup>64</sup>. Niestety, Frances podaje jako przykłady wyłącznie te wiersze Sanchez, w których „mówią” czarni mężczyźni, nie zwracając zupełnie uwagi, że najciekawszą egzemplifikację tego zjawiska stanowią teksty, w których słuchamy głosów kobiet.

Jednym z nich jest wiersz noszący tytuł „Improvisation”, który jednocześnie stanowi wyrazisty przykład wspomnianej w rozdziale poświęconym zagadnieniu Czarnej Estetyki strategii poetyckiej, określonej przez Stephena Hendersona terminem „destrukcja tekstu”. „Improvisation” może posłużyć jako doskonała ilustracja umiejętności wykorzystania przez Sanchez idiomu jazzowego w celu uzyskania oryginalnego rytmu wiersza. Tekst ten ma swoje źródło we wspólnym muzyczno-słownym występie Soni Sanchez i perkusjonisty Khana Jamala w znanym filadelfijskim centrum sztuki The Painted Bride. Jak wspomina poetka, Jamal zaproponował, by wspólnie improwizowali. Tekst „Improvisation” to transkrypcja werbalnej improwizacji Sanchez – jego forma ustna chronologicznie poprzedza formę graficzną. Akcentująca to „odwrócenie”

<sup>63</sup> tł. „Słuchajcie: Zmusili mnie, bym ją oddała. Moje ostatnie dziecko. / Przyszedł i wziął ją, a ja krzyczałam, / prosiłam Shango, Damballah, Olukun i Jezusa / i Pana, żeby pozwolili mi tylko potrzymać ją chwilę dłużej. / Tylko kilka dni, aż jej oczy będą już widzieć / beze mnie. Ale i tak ją zabrali. Zabrali ją, / kiedy modliłam się na kolanach (...)”, S. Sanchez, „A Love Song for Spelman”, *Wounded in the House...*, s. 27.

<sup>64</sup> L. Frances, *Sonia Sanchez's Common Cause: Grounding with the Brothers*, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 1. No. 1 (Fall 1995), s. 59.

Joyce konkluduje, że „wzorując się na tradycji skandowania-opowiadania praktykowanej przez afrykańskiego poetę, przeżywa ona [Sanchez] ponownie doświadczenie czarnych ludzi zabranych z Afryki przez Atlantyk do krainy ucisku”<sup>65</sup>. W ten sposób „Improvisation” spełnia podstawowe według Isidore Okpewho kryterium przynależności do kategorii afrykańskiej poezji oralnej, w której „wiersz ustny komponowany jest nie dla potrzeb występu, lecz w trakcie występu”<sup>66</sup>. Z kolei De Lancey kładzie nacisk na zakorzenienie wiersza Sanchez w przynajmniej trzech tekstach literackich, dotyczących potworności doświadczenia transportu w ładowniach statków do Ameryki – wiersza „Middle Passage” Roberta Haydena<sup>67</sup>, powieści *Middle Passage* Charlesa Johnsona oraz fragmentów odnoszących się do horroru tej podróży w *Umiłowanej* Toni Morrison. Badaczka dostrzega jednak oryginalność podejścia autorki „Improvisation”, pisze bowiem, że „tworząc swoją poetycką wizję z elementów bluesowo-jazzowych, Sanchez porusza kwestię odpowiedniej formy dla wyrażenia kolektywnego psychicznego żalu tysięcy Afrykanów z diaspory, szczególnie Afroamerykanów”<sup>68</sup>. De Lancey postrzega posłużenie się przez poetkę medium jazzowym jako posunięcie

zarówno oryginalne, jak i naturalne, gdyż skoro blues i jazz są klasycznymi formami afroamerykańskiej sztuki, dlaczego nie założyć, że nadają się one szczególnie do opowiedzenia tej historii? (...) W efekcie, posłużenie się przez Sanchez tymi formami stwarza możliwość nowego spojrzenia na psychologiczne konsekwencje przekroczenia Atlantyku, które są, jak to określa Morrison, niewyraźalne. To właśnie niewyraźalność udaje się Sanchez oddać w wierszu „Improvisation”<sup>69</sup>.

Zadziwiające, że pomijaną przez obie badaczki cechą tego pięciostronicowego wiersza, który wykorzystuje zaledwie około sześćdziesięciu słów odwzorowujących niejako styl śpiewania scatem (czyli dźwię-

<sup>65</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 155.

<sup>66</sup> I. Okpewho, op. cit., s. 68.

<sup>67</sup> Porównanie poematów Haydena i Sanchez przeprowadzam w tekście: „Voyage through Death to Life Upon These Shores”. *The Middle Passage and its Poetic Representations in Robert Hayden’s „Middle Passage” and Sonia Sanchez’s „Improvisation”*, [w:] *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. red. G. Moroz i J. Sztachelska, Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne 2010, s. 49-57.

<sup>68</sup> F. E. De Lancey, *The Language of Soul Beneath Skin: Sonia Sanchez’s Jazz and Blues Improvisations*, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 2., No. 1 (Fall 1996), s. 73.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 75.



konaśladowczego śpiewu „bez słów”, przez co słowa użyte przez poetkę nabierają dodatkowej wagi i znaczenia), jest eksponowanie przez Sanchez kobiecego doświadczenia. Nie dąży ona zatem do stworzenia uniwersalnej wersji przeżyć i doświadczeń przewiezionych przez ocean Afrykanów. Oczywiście niektóre z nich są siłą rzeczy wspólne – do nich należą choćby obsesyjnie powtarzane w tekście: „najgorsza była podróż przez ocean”<sup>70</sup>, „najgorsze było ładowanie nas na statki”<sup>71</sup> oraz „najgorsze było stanie na bloku aukcyjnym”<sup>72</sup>. Ale kilka innych fragmentów wyraźnie wskazuje na szczególne zainteresowanie Sanchez losem i przeżyciami transportowanych kobiet:

*it was the raping that was bad  
it was the raping that was bad  
it was the raping  
it was the raping  
it was the raping that was bad  
(...)  
Don't don't don't don't don't don't don't don't  
don't don't touch me  
don't don't don't don't touch me  
don't don't don't don't don't don't don't touch me  
please please please please please  
ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah hhhhhhhhhhh  
ahhhhhhhhhh Olukun Ayo Olukun  
(...)  
It was the giving birth that was bad  
It was the giving birth that was bad  
Every nine months, every nine months  
Every nine months, every nine months  
Every nine months, every nine months<sup>73</sup>.*

<sup>70</sup> oryg. „it was the coming across the ocean that was bad”, S. Sanchez, „Improvisation”, *Wounded in the House...*, s. 75.

<sup>71</sup> oryg. „it was the packing of all of us in ships that was bad”, ibidem, s. 76.

<sup>72</sup> oryg. „it was the standing on auction blocks that was bad”, ibidem, s. 77.

<sup>73</sup> tł. „najgorsze były gwałty / najgorsze były gwałty / gwałty / gwałty / najgorsze były gwałty / Nie nie nie nie nie nie nie / nie nie dotykaj mnie / nie nie nie nie dotykaj mnie / nie nie nie nie nie nie dotykaj mnie / proszę proszę proszę proszę / ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah hhhhhhhhhhh / ahhhhhhhhhhh Olukun Ayo Olukun / (...) / Najgorsze było rodzenie / Najgorsze było rodzenie / Co dziewięć miesięcy, co dziewięć miesięcy / Co dziewięć miesięcy, co dziewięć miesięcy / Co dziewięć miesięcy, co dziewięć miesięcy”, ibidem.



Poetka uwypukla w ten sposób horror doświadczeń czarnych kobiet, zdefiniowanych w dyskursie władzy jako obiekty seksualne oraz reproduktorki, i tak traktowanych na statkach niewolniczych i plantacjach przez białych właścicieli. Szczególnie istotne w przytoczonym powyżej cytacie wydaje się połączenie motywu regularnych porodów, odbywających się w najkrótszych z możliwych odstępach czasu, z gwałtem. Dlatego nie sposób zgodzić się z Joyce, dostrzegającą w wierszu wyłącznie gloryfikację Afrykanek jako „pra-przodkiń, które dały życie silnej linii afrykańskiego ludu”<sup>74</sup>. Wprawdzie tekst jako całość dotyczy częściowo kwestii fizycznego i psychicznego przetrwania w nieludzkich warunkach („byłam będę byłam jestem”<sup>75</sup>), ale w omawianym tu fragmencie Sanchez kładzie nacisk przede wszystkim na związek między niewolnictwem a seksualną przemocą wobec kobiet. Warto w tym kontekście przytoczyć urywek z powieści *Umiłowana* Toni Morrison, w którym niewolnica Sethe dowiaduje się, że „jej mama i Nan były razem na morzu. Obie były wiele razy gwałcone przez załogę”. W swojej skierowanej do Sethe opowieści, Nan podkreśla, że „Twoja mama porzuciła wszystkie dzieci prócz ciebie. To, które miała od marynarzy, zostawiła na wyspie. Inne, od innych białych, też rzuciła. Nie dawała im imion, rzucała”<sup>76</sup>. Sethe dowiaduje się też, że nie została porzucona przez matkę dlatego, że została spółdzona przez Afrykanina, po którym otrzymała imię, podczas gdy zostawione przez jej matkę dzieci były owocem gwałtu. Dlatego właśnie Sanchez mówi, że „rodzenie było złe” – pochodzące z gwałtu dzieci są tu jednoznacznie potomstwem białych ciemniejących. Sanchez zdaje się podkreślać w ten sposób specyfikę kobiecych przeżyć w czasach niewolnictwa, wykraczającą poza sferę doświadczeń wspólnych dla całej afroamerykańskiej zbiorowości.

W „Improvisation” mamy ponownie do czynienia z częstym u Sanchez utożsamieniem się mówiącego podmiotu ze zbiorowością, z której się wywodzi, zdefiniowaną w kategoriach historycznych, rasowych i genderowych. Autorka wyraźnie stara się zatrzeć lub przynajmniej zniwelować granicę między tym, co osobiste, a tym, co grupowe. Widać to wyraźnie również w wierszu „Love Conversation”, w którym słyszymy głos ludzko podobny do głosu gwałconej niewolnicy w „Improvisation”. Monolog ten zawiera między innymi taki fragment:

<sup>74</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 155.

<sup>75</sup> oryg. „I am I shall be I was I am”, S. Sanchez, „Improvisation”, *Wounded in the House...*, s. 77.

<sup>76</sup> T. Morrison, *Umiłowana*, przeł. R. Gorczyńska, Świat Książki: Warszawa 1996, s. 83-84.

*and i call on my Gods  
to help me through the nite  
oya olukun oya olukun oya  
sistah. I want ya to  
know that i'm i'm i'm i'm  
I ammmmm here  
(...)  
i ammmmmmm  
hiv positive but i ammmm  
still. woman. lover. mother.  
sistah. artist. organizer. activist<sup>77</sup>.*

Analogicznie do wiersza „Improvisation”, w którym Sanchez „staje się” niewolnicą transportowaną w ładowni statku przez Atlantyk, w „Love Conversation” poetka „wciela się” w postać zarażonej AIDS czarnej artystki i aktywistki, jak gdyby w geście solidarności z kobietami będącymi ofiarami tej choroby. W ten sposób, przywołując i przeżywając w swoich tekstach przerażające doświadczenia czarnych kobiet w przeszłości i w czasach współczesnych, Sanchez zdaje się sugerować, że są to w rzeczywistości doświadczenia grupowe, a nie jednostkowe. Zatem nie należy ich postrzegać w kategoriach zdarzeń losowych czy błędów życiowych, lecz jako rezultat różnorodnych procesów historycznych, ekonomicznych i społecznych. W konsekwencji poetka dąży usilnie do przekonania swoich odbiorców, że „niewolnica” czy „ofiara AIDS” nie powinny być traktowane jako kategorie stygmatyzujące i wykluczające. To właśnie dlatego mówiąca w „Love Conversation” postać zdefiniowana jest przez przywołanie szeregu pełnionych przez nią pozytywnych kobiecych ról społecznych, co dalekie jest od stereotypu ofiary AIDS – prostytutki czy narkomanki.

W dorobku Sanchez można też wyodrębnić dosyć liczną grupę tekstów, w których autorka porusza problemy dotyczące całej czarnej zbiorowości w Ameryce, odwołując się do osobistych doświadczeń i bliskich sobie osób. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tematem ciągle powracającym w jej twórczości było wyniszczające społeczność afroamerykańską uzależnienie od narkotyków. Jak już wspomniano

<sup>77</sup> tł. „i wzywam swoich Bogów / żeby pomogli przetrwać noc / oya olukun oya olukun oya / siostrzo. Chcę żebyś / wiedziała że ja ja ja / Ja jestem tu / (...) ja jestem / zarażona hiv ale jestem / wciąż. kobietą. kochanką. matką. / siostrą. artystką. organizatorką. aktywistką”, S. Sanchez, „Love Conversation”, *Like the Singing Coming...*, s. 116.

w poprzednim rozdziale, zdaniem poetki jest ono efektem świadomej polityki państwa wobec pozbawionych jakichkolwiek sensownych perspektyw mieszkańców czarnych gett. W taki właśnie sposób mówi ona o problemie narkomanii w opowiadaniach poetyckich „Norma”, „Bubba” i „After Saturday Night Comes Sunday”, pochodzących ze zbioru *home-girls & handgranades*. Przy tym są to teksty odwołujące się do prywatnych przeżyć samej autorki – pierwszy dotyczy postaci koleżanki z klasy poetki w George Washington High School w Harlemie (szkoła zostaje wymieniona z nazwy w tekście); drugi stanowi wspomnienie o koledze z podwórka, z którym poetka dorastała na ulicach Harlemu; trzeci przywołuje epizod z życia Sanchez, kiedy była żoną uzależnionego od narkotyków poety Etheridge’a Knighta.

Tytułowa Norma z pierwszego z wymienionych powyżej tekstów to dziewczyna obdarzona wybitnymi zdolnościami matematycznymi i talentem do nauki języków obcych, ale należąca do grupy uczniów zawsze zajmujących miejsca z tyłu klasy. Jej swobodny i czasem arogancki styl bycia maskuje wrażliwość i emocjonalną kruchość, stanowiąc, jak się wydaje, ważny warunek akceptacji przez grupę. W tekście przywołane zostają dwie sytuacje, w których ujawnia się pełnia możliwości intelektualnych Normy. Pierwsza to moment, kiedy pan Castor, nauczyciel matematyki, nie potrafi wytłumaczyć narratorki Soni (samej poetce) zasad rozwiązywania zadanych jako praca domowa równań (narratorka jednoznacznie daje do zrozumienia, że sam ich rozwiązać nie umie). Norma w przystępny sposób tłumaczy zagadnienie, ale robi to nie tylko po to, by pomóc bezradnej koleżance, ale też po to, by poniżyć nauczyciela. W drugim opisanym w tekście zdarzeniu Norma próbuje nawiązać rozmowę z nauczycielką francuskiego w jej ojczystym języku, zadając pytanie o jej kalectwo, co powoduje wybuch gniewu pani LeFevebre. W odpowiedzi Norma demonstracyjnie opuszcza klasę, mówiąc przy wyjściu: „Chciałam tylko porozmawiać z panią w pani języku, żeby nie czuła się pani taka samotna. Tam za biurkiem zawsze wygląda pani tak samotnie. Ale pierdol się, stara suko. Jeśli o mnie chodzi, możesz iść prosto do piekła. Razem ze swoim garbem”<sup>78</sup>. Z przywołanych przez poetkę epizodów jasno wynika, że Norma wymagała szczególnych zabiegów wychowawczych ze strony nauczycieli, ale też specjalnej uwagi, umożliwiającej jej rozwijanie swoich talentów. Tymczasem nie otrzymała

<sup>78</sup> oryg. „I just wanted to talk to you in your own language so you wouldn't be so lonely. You always look so lonely up there behind your desk. But screw you, you old bitch. You can go straight to hell for all I care. Hunchback and all”, eadem, „Norma”, *homegirls...*, s. 20-21.

ani jednego, ani drugiego, gdyż ewidentnie nikogo nie obchodziła jako córka pochodzącej z Południa rodziny mieszkającej w Harlemie. Jej losy potoczyły się banalnie – po zajściu w ciążę została wydalona ze szkoły, a potem były następne nieplanowane ciążę i uzależnienie od narkotyków, pozwalających oderwać się od beznadziei życia w getcie. W drugiej części opowiadania poetka spotyka ją po kilku latach na ulicy: „Jej głos był jak zatęchła muzyka w barach. Stała przede mną. Norma. Ciężkie powieki. Kobieta z czworgiem dzieci, ścieżki nakłuc wzdłuż nóg i ramion. (...) Z językiem odrętwiałym z powodu (...) dragów, uśmiechnęła się z zakłopotaniem i przedstawiła mnie swoim dziewczynom”<sup>79</sup>. Zniszczona przez nałóg Norma gratuluje Soni, że udało się jej dostać na studia w Hunter College, na co poetka odpowiada: „Też powinnaś była pójść, Normo. Ty byłaś geniuszem. Talentem językowym. Mózgiem. My tylko uczyliśmy się i mieliśmy dobre stopnie. Ty jedna wszystko rozumiałaś”<sup>80</sup>. Fakt, że poetka ma całkowitą rację, niczego w sytuacji Normy nie zmienia, nikogo bowiem nie interesował matematyczny geniusz i zdolności językowe czarnej dziewczyny z Harlemu. Dlatego zdaniem poetki jej nadzieje związane z przyszłością córek („Norma przewidywała, że im się uda. Nie będą jak ich matka”<sup>81</sup>) najprawdopodobniej się nie spełnią. Opłakując jednostkowy los Normy, Sanchez wyraża żal z powodu straconego potencjału całej afroamerykańskiej społeczności.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w tekście zatytułowanym „Bubba”, dotyczącym, jak to ujęła Lauren Frances, „talentu zmarnowanego w warunkach pustyni kulturowej, w jakich żyją czarni mężczyźni w Ameryce”<sup>82</sup>. W latach szkolnych Bubba był „czarny jak pantera. Jego zęby lśniły jak diamenty, gdy uśmiechał się do nas (...)”<sup>83</sup>. W okresie tym był kimś więcej niż tylko kolegą z podwórka Sanchez, był jej bratnią duszą. W opowieści o nim pojawia się epizod, gdy odbijając wraz z poetką piłkę o ścianę stacji benzynowej, wiedząc, że ma do czynienia z marzycielką chodzącą z głową w chmurach, która „całe lata chodziła

<sup>79</sup> oryg. „Her voice was like stale music in barrooms. There she stood. Norma. Eyelids heavy. Woman of four children, with tracks running on her legs and arms. (...) Tongue-tied by (...) drugs, she smiled a funny smile and introduced me to her girls”, *ibidem*, s. 21.

<sup>80</sup> oryg. „You should have gone too, Norma. You were the genius. The linguist. You were the brain. We just studied and had good grades. You were the one who understood it all”, *ibidem*.

<sup>81</sup> oryg. „Norma predicted that they would make it. They wouldn't be like their mother”, *ibidem*.

<sup>82</sup> L. Frances, *op. cit.*, s. 63.

<sup>83</sup> oryg. „Black as a panther. Whose teeth shone like diamonds while he smiled at us (...)”, S. Sanchez, „Bubba”, *homegirls...*, s. 55.

pełna głosów”<sup>84</sup>, zwierza jej się ze swojej skrywanej przed innymi tajemnicy, dotyczącej głęboko przeżywanego duchowego kontaktu z naturą, co czyni go spadkobiercą afrykańskich wierzeń:

*“I hear voices all the time. (...) I talk to the few trees we have here in Harlem”.*

*“When I was real small,” he continued, “I used to think that the moon belonged to me, that it came out only for me, that it followed me everywhere I went. And I used to, when it got dark there in North Carolina, I used to run around to the backyard and wait for the moon to appear. And when she came out I would dance a wild dance”<sup>85</sup>.*

Jednak dorastając w warunkach beznadziejnej codzienności harlemskiego getta, Bubba gubi gdzieś po drodze swoje duchowe inklinacje. Spotkany przypadkowo po kilku latach na ulicy przez studiującą wtedy poetkę, jest już innym człowiekiem – Sanchez przedstawia go w lapidarny sposób, mówiąc: „To był Bubba (...). W brudnym kombinezonie. Z dwójkiem dzieci domagających się jedzenia. Z żoną w kolejnej ciąży. W tej samej starej dzielnicy”<sup>86</sup>. Ich spotkanie uświadamia poetce, jak bardzo ich drogi się rozeszły, choć dawniej na poziomie wrażliwości łączyło ich tak wiele. Ona wraca do college’u, w którym wciąż poszukuje swego miejsca w świecie, studiując „trochę socjologii. Psychologii. Historii. Chemii”<sup>87</sup>, a Bubba „odszedł zmęczonym krokiem do baru na rogu i wszedł do środka”<sup>88</sup>. Ponowne spotkanie między nimi ma miejsce już po ukończeniu studiów przez Sanchez, kiedy to poetka znajduje go siedzącego na ławce w parku, „jak kiwaniem głowy odmierza dzień. Lata”<sup>89</sup>. Gdy zachodzi słońce, a na niebie pojawia się księżyc, Sanchez usiłuje skłonić Bubbę do wspomnień i przypomnienia sobie dawnego siebie, chłopaka żyjącego

<sup>84</sup> oryg. „walked with voices for years”, ibidem.

<sup>85</sup> tł. „– Cały czas słyszę głosy. (...) Rozmawiam z tymi kilkoma drzewami, jakie mamy tutaj w Harlemie. – Kiedy byłem naprawdę mały – ciągnął – myślałem, że księżyc należy do mnie, że wschodzi tylko dla mnie, że podąży za mną dokądkolwiek idę. I miałem w zwyczaju, kiedy robiło się ciemno tam w Karolinie Północnej, miałem w zwyczaju biegać wokół podwórka i czekać, aż pojawi się księżyc. I kiedy już wszedł, tańczyłem dziki taniec”, ibidem, s. 56.

<sup>86</sup> oryg. „It was Bubba. (...) Of greasy overalls. Of two children screaming for food. Of a wife pregnant with another. Of the same old neighborhood”, ibidem, s. 56-57.

<sup>87</sup> oryg. „a little Sociology. Psychology. History. Chemistry”, ibidem, s. 57.

<sup>88</sup> oryg. „walked his tired footsteps to the corner bar and went inside”, ibidem.

<sup>89</sup> oryg. „nodding out the day. The years”, ibidem.

w świecie wyobraźni. Jednak Bubba zbyt długo przebywał w realnym świecie getta, by taki powrót w przeszłość był możliwy. Szybko podnosi się z ławki „z ostatnim oddechem umierającego”<sup>90</sup> i prosi poetkę o kilka dolarów na narkotyki, dające mu kojące zapomnienie. Później jeszcze poetka dowiaduje się od kogoś, że Bubba zginął, spadając z dachu w 1957 roku.

Sanchez ma świadomość, że identycznego lub przynajmniej bardzo podobnego losu uniknęła w zasadzie przypadkiem. Będąc niemal chorobliwie nieśmiałą nastolatką, izolowała się od rówieśników czytając książki i w ten sposób próbując uciec od otaczającej ją ponurej rzeczywistości: „zerwałam wszystkie znajomości w sąsiedztwie. Każdej nocy nurzałam się w słowach, aby przebić się przez kurtynę Harlemu (...)”<sup>91</sup>. Jednak jednocześnie zdaje sobie ona sprawę ze sztuczności i hermetyczności świata, do którego trafiła: „odmaszerowałam do Hunter College w zapach Park Avenue; (...) odmaszerowałam do Prousta i rzeczy niezapamiętanych; czytałam teksty socjologiczne, które przypominały nam, nielicznym czarnym, że jesteśmy aberracją w tym świecie”<sup>92</sup>. Dlatego pod koniec utworu wprost deklaruje, że będzie mówić w imieniu tych, którzy nie otrzymali prawa głosu w solipsystycznej – jak utrzymuje Werner – kulturze Ameryki, potwierdzając w ten sposób ambicję bycia poetką „dzikiej strefy”: „Póki mam dłonie, które piszą; póki mam oczy, które widzą; póki słyszę twoje imię na tle ciszy; (...) nie pozwolę temu krajowi zasnąć snem niewinnych”<sup>93</sup>.

Najbardziej osobistym utworem Sanchez dotyczącym problemu narkotyków z omawianego w tym rozdziale okresu jest inne opowiadanie poetyckie, zatytułowane „After Saturday Night Comes Sunday”. Tekst ten dotyczy momentu w życiu rodzinnym poetki, gdy jej drugi mąż, Etheridge Knight, ponownie zaczął brać kokainę po próbie uwolnienia się od nałogu. Tym razem jednak, pomimo umieszczenia w tekście charakterystycznych szczegółów dotyczących życia bohaterki opowiadania, pozwalających identyfikować ją jako samą autorkę (Sandy mieszka wraz z uzależnionym mężem w Indianapolis, jest matką bliźniąt i mocno się

<sup>90</sup> oryg. „with the last breath of a dying man”, ibidem, s. 58.

<sup>91</sup> oryg. „I severed all relationships on my block. Each night I drenched myself with words so I could burst through the curtain of Harlem (...)”, ibidem, s. 56.

<sup>92</sup> oryg. „I marched off to Hunter College and the aroma of Park Avenue; (...) I marched off to Proust and things unremembered; (...) I read sociology texts that reminded us few Blacks that we were the aberrations in the world”, ibidem, s. 55.

<sup>93</sup> oryg. „As long as I have hands that write; as long as I have eyes that see; as long as I can bear your name against silence; (...) I will not let the country settle into the sleep of the innocent”, ibidem, s. 57-58.



jąka w chwilach emocjonalnego napięcia), Sanchez zdecydowała się nie nadawać jej własnego imienia. Zatem, mimo że można uznać „After Saturday Night...” za tekst *quasi*-autobiograficzny, oparty na intymnych szczegółach z życia samej autorki, Sanchez wyraźnie stara się nie przekraczać pewnych granic prywatności, jak można przypuszczać, aby nie być posądzoną o epatowanie odbiorców własnym nieszczęściem<sup>94</sup>.

Sanchez koncentruje się w tym utworze nie tylko na materialnych skutkach uzależnienia (mąż Sandy, Winston, wpędza ich w długi, wypisując czeki regulujące należności za kokainę), lecz również na emocjonalnych kosztach ponoszonych przez Sandy, która mimo wszystko kocha swojego męża i usilnie próbuje mu pomóc w ostatecznym zerwaniu z narkotykami. Punkt kulminacyjny opowiadania stanowi moment, gdy Winston, poruszony jej lękiem i rozpaczą, wyrzuca znajdujące się w domu narkotyki do kanalizacji. Uszczęśliwiona jego zwycięstwem Sandy chce się z nim kochać, ale okazuje się, że – jak mówi Winston – „towar zabija chęć na TO”<sup>95</sup>. Jego fizyczne dolegliwości nie kończą się zresztą na impotencji. Po kilku godzinach robi mu się tak zimno, że nie wystarczy okrycie go kilkoma kocami, więc Sandy „rozebrała się, weszła pod kołdrę i ocierała się o niego. Była przestraszona. Zaczęła nucić piosenkę Billie Holiday”<sup>96</sup>. Zmęczona Sandy zasypia głęboko, a w tym czasie Winston zabiera pieniądze z jej portmonetki i wychodzi z domu. Obudzona płaczem dziecka w sąsiednim pokoju, Sandy

*opened the door and went out on the porch, and she remembered the lights were on and that she wuz naked. But she stood fo a moment looking out at the flat/Indianapolis/street and she stood and let the late/nite/air touch her body and she turned and went inside*<sup>97</sup>.

Jak się wydaje, kończący utwór obraz nagiej Sandy stojącej nocą przed domem na pustej ulicy podkreśla w zamysle autorki głębię samotności nie tylko bohaterki utworu, ale każdej Afroamerykanki mającej męża

<sup>94</sup> Zarzut psychicznego ekshibicjonizmu spotykał często poetów należących do nurtu tzw. poezji zwierzenia.

<sup>95</sup> oryg. „this stuff kills any desire for THAT!”, S. Sanchez, „After Saturday Night Comes Sunday”, *homegirls...*, s. 33.

<sup>96</sup> oryg. „took off her clothes and got under the covers wid him and rubbed her body against him. She wuz scared. She started to sing a Billie Holiday song”, *ibidem*, s. 35.

<sup>97</sup> tł. „otworzyła drzwi i wyszła na ganek i przypomniała sobie, że światła są zapalone i że jest naga. Ale stała tak przez chwilę, wpatrując się w płaską/ulicę/Indianapolis i stała tak pozwalając by nocne/powietrze dotknęło jej ciała, a potem odwróciła się i weszła do środka”, *ibidem*.



biorącego narkotyki. Nie ma w tej zamykającej scenie wściekłości, lecz pogodzenie z sytuacją – bohaterka Sanchez wie, że narkotyki stanowią dla czarnych mężczyzn sposób na ucieczkę od prawdy ich beznadziejnej egzystencji w świecie, w którym są pozbawieni szans na rzeczywistą poprawę swojego położenia. Tak też postrzega własne uzależnienie Winston:

*I mean it has to do now wid me and all my friends who are still on junk. You see I got out of the joint and looked around and saw those brothers who are my friends and still on the stuff and I cried inside. I cried inside. I cried long tears for some beautiful dudes who didn't know how the man had 'em by they balls. Baby I felt so sorry for them that (...) I got high wid 'em*<sup>98</sup>.

Z uwagi na jawnie autobiograficzny charakter tekstu można potraktować wyznanie Winstona jako wypowiedź wzorowaną na tym, co mówił Etheridge Knight. Utrzymywał on mianowicie, że narkotyki pojawiły się w jego życiu w momencie, gdy zrozumiał w połowie lat czterdziestych, że bez dobrego wykształcenia, które nie było dla niego jako Murzyna z biednej rodziny ze stanu Mississippi dostępne, nie ma przed sobą żadnych perspektyw<sup>99</sup>. „After Saturday Night Comes Sunday” stanowi jeszcze jeden przykład sposobu, w jaki Sanchez spożytkowuje swoje prywatne doświadczenia, aby wyrazić szerszą prawdę dotyczącą wielu mieszkańców czarnych gett.

W omówionych powyżej tekstach Sanchez zdaje się podkreślać, że problem narkotyków w czarnych gettach dotyczy nie tylko Afroamerykanów, ale też całego społeczeństwa amerykańskiego – dwa teksty traktują przecież o zmarnowanych wskutek dyskryminacji społecznej i rasowej szansach życiowych dwojga 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 utworów, w których nie mamy do czynienia z potępieniem, lecz zrozumieniem i współczuciem dla ofiar nałogu. To właśnie takie nacechowane autobiograficznie teksty Sanchez, Kalamu Ya Salaam

<sup>98</sup> tł. „To ma dużo wspólnego ze mną i moimi przyjaciółmi, którzy ciągle ćpają. Wiesz, przestałem brać i rozejrzałem się, i zobaczyłem braci, którzy są moimi przyjaciółmi i ciągle biorą i zapłakalem w środku. Wypłakiwałem gorące łzy za tych pięknych palantów, którzy nie wiedzą, że białas trzyma ich za jaja. Małeńka, tak im współczułem (...), że przyćpałem razem z nimi”, ibidem, s. 29.

<sup>99</sup> zob. Sh. Lumpkin, *Etheridge Knight*, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 41: *Afro-American Poets...*, s. 202.

określa mianem *neo-slave narratives*, mając na myśli utwory wyrastające z dziewiętnastowiecznej tradycji tzw. relacji niewolników<sup>100</sup> (*slave narratives*) i stawiające przed sobą podobne zadania. Badacz nie podaje wprawdzie żadnych tytułów jako przykładów, ale trudno nie włączyć do tej kategorii takich utworów jak „Norma”, „Bubba” i „After Saturday Night Comes Sunday”, skoro stwierdza:

W relacjach niewolników przedstawienie życia jednostki lub rodziny służyło jako ilustracja zła, jakim było niewolnictwo oraz jako dowód konieczności przeprowadzenia abolicji. Dążyły one wytrwale do stworzenia warunków dla psychologicznej i fizycznej wolności. W podobny sposób Sanchez mówi na temat społecznych warunków, w jakich żyją współcześni Afroamerykanie, tak aby pomóc im osiągnąć wolność psychologiczną, a tam gdzie to konieczne, również wolność fizyczną<sup>101</sup>.

Nie znaczy to, że jedynie utwory zaliczające się do dosyć wąskiej w gruncie rzeczy kategorii *neo-slave narratives* wyrastają ze ściśle prywatnych doświadczeń i przeżyć, które poetka stara się pokazać jako doświadczenie uniwersalne Afroamerykanów. Dążenie do wykorzystania materiału autobiograficznego w podobnym celu wydaje się leżeć u podstaw całej twórczości autorki *I've Been a Woman*. Zapytana przez Joyce Ann Joyce, „dlaczego podejmuje tak duże ryzyko i pisze o sprawach tak głęboko osobistych”, poetka odpowiada, że „jej celem jest sprawić, żeby czarni [Amerykanie], a także ludzie tworzący szersze grupy społeczne, zrozumieli, iż to, co przydarza się jej, przydarza się także im. (...) Dla Sanchez to, co osobiste jest jednocześnie uniwersalne i polityczne”<sup>102</sup>. Uwaga ta staje się kluczem do zrozumienia intencji stojących za bolesnymi wierszami dotyczącymi śmierci brata poetki na AIDS w 1981 roku: przejmującej elegii „A poem for my brother” z tomu *Under a Soprano Sky* (1987), a także całego elegijnego cyklu wierszy poświęconych temu wydarzeniu, składających się na zbiór z 1997 roku zatytułowany *Does Your House Have Lions?*

W „A poem for my brother” Sanchez podkreśla emocjonalną bliskość istniejącą między nią a bratem, która prowadzi do współodczuwania fizycznego bólu i cierpienia. Wiersz ten rozpoczyna się od obrazu złożonej gorączką poetki, której ciało doświadcza symptomów choroby brata

<sup>100</sup> K. Ya Salaam, op. cit., s. 299.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 124.

(w jego przypadku gorączka bez wyraźnej przyczyny była, obok kaszlu, utrzymującym się objawem zakażenia wirusem), co odczytać należy jako symboliczną oznakę solidaryzowania się z nim jako ofiarą pandemii:

*The day you died  
A fever starched my bones.  
within the slurred  
sheets, I hoarded my legs  
while you rowed out among the boulevards*<sup>103</sup>.

W ten sposób podmiot wiersza (sama poetka) staje się w jakimś stopniu również „zakażona”, choćby w tym sensie, że nie odwraca się od brata, który był homoseksualistą i narkomanem, co w tekście nie zostaje wyrażone wprost, lecz subtelnie zasygnalizowane przez takie zwroty jak „falliczne łodygi” („*phallic stems*”), dostrzeżone przez poetkę obserwującą rozkwitające pąki, „balansując żyłami” („*balancing your veins*”) oraz „oko głodu” („*the eye of hunger*”) <sup>104</sup> [podkr. moje]. Jego śmierć rodzi w Sanchez strach, poczucie bezradności, a także prowadzi do wspomnień dotyczących przeżywanego w dzieciństwie niepokoju: „zastanawiam się, co teraz zrobić. / boję się. / pamiętam dzieciństwo które płakało / po zgaszeniu światel”<sup>105</sup>. Wydawałoby się zatem, że elegia „A poem for my brother” to wiersz intymny, będący przykładem głęboko osobistego oplakiwania bliskiej osoby, która, mimo fizycznego odejścia z ludzkiego świata, żyć będzie dzięki mocy siostrzanej miłości i sile poetyckiego języka:

*you in the crow's rain  
rusting amid ribs  
my mouth spills your birth  
i have named you prince (...)*<sup>106</sup>

Jednak tak jednoznaczne potraktowanie wiersza Sanchez jako po prostu zapisu intymnego cierpienia poetki po stracie brata wydaje się nie w pełni uprawnione, gdy uwzględnimy budowę tekstu. Elegia Sanchez

<sup>103</sup> tł. „W dniu gdy umarłeś /gorączka usztywniła moje kości. / wewnątrz szeleszczących / prześcieradeł, mobilizowałam moje nogi / gdy ty wiosłowałeś ku ujściu między bulwarami”, S. Sanchez, „A poem for my brother”, *Under a Soprano Sky...*, s. 9.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> oryg. „i wonder what to do now. / i am afraid. / i remember a childhood that cried / after extinguished lights”, ibidem.

<sup>106</sup> tł. „ty w deszczu wrony / rdzewiejący pośród żeber / moje usta rodzą cię / nazwałam cię księciem (...)”, ibidem, s. 10.

składa się z sześciu części, zatytułowanych kolejno: „1. death” („śmierć”), „2. recovery (a)”, „3. recovery (b)” („odzyskanie sił”), „4. wake” („czuwanie”), „5. burial” („pogrzeb”) oraz „6. (on) (the) (road) again.” („znow w drodze”). W metaforyczny sposób dokumentują one proces przezwyciężania cierpienia i przechodzenia przez kolejne stadia żałoby, aż po całkowite zaakceptowanie rzeczywistości i ponowne przyjęcie roli, jak to określiła Francis, „wojownika uzbrojonego w nommo [tj. magiczną moc słowa]”<sup>107</sup>, czyli poetki zaangażowanej, ruszającej w trasę, by czytać publiczności swoje utwory. A zatem nie tylko przeżycie bólu utraty i dojście do ładu ze światem są w tym wierszu ważne, lecz też fakt, że umożliwiły one głębszy kontakt z ludźmi, których dotyczyć mogą podobne doświadczenia. Kończące wiersz wersy: „O, odzyskam swój puls / stłumiony przez szelest głosek / i pójdę śladem jednorazowych marzeń”<sup>108</sup>, sugerują wyraźnie, że poetka chce powrócić do pełnienia funkcji przekaziciela prawdy o czarnym doświadczeniu.

Intencja odgrywania takiej właśnie roli została wyrażona przez Sanchez wprost w dedykacji poprzedzającej opublikowany w formie osobnej książki cykl elegijny *Does Your House Have Lions?* Oprócz jednej z bliskich przyjaciółek poetki, wymienionej jedynie z imienia, adresatkami zbioru są „siostry, które straciły braci z powodu AIDS” („sisters who have lost their brothers to AIDS”). Cykl ma formę psychodramy, w której „słyszemy” kolejno głosy: siostry, brata, ojca, macochy poetki (matki brata) i afrykańskich przodków. Z monologów tych wyłania się historia rodziny, w której uzależnienie od narkotyków, homoseksualna orientacja i przedwczesna śmierć brata okazują się ceną za fizyczne przetrwanie w obcym kulturowo świecie dwudziestowiecznego kapitalizmu, który zostaje określony jako „kraj mężczyzn / w którym dolary napinają im żyły”<sup>109</sup>. Opuszczenie domu i wybór subkultury gejowskiej oraz uzależnienie od narkotyków przedstawione tu zostają jako zdarzenia mające miejsce w atmosferze konfliktu z wiecznie zapracowanym i nieobecnym ojcem-kobieciarzem: „ojcze, gardzę tobą za porzucenie mnie / dla ciotek i matek”<sup>110</sup>. Dlatego

<sup>107</sup> L. Frances, op. cit., s. 56. O kategorii „nommo” w rytuałach, sztuce i życiu codziennym ludów Afryki Zachodniej pisze m.in. J. Jahn, *NOMMO – The Magic Power of the Word*, [w:] idem, *Muntu: The New African Culture*, trans. by M. Grene, Grove Press: New York 1961, s. 121-155; zob. też: M. Karenga, *Nommo, Kawaida...*, s. 3-22.

<sup>108</sup> oryg. „O i will gather my pulse / muffled by sibilants / and follow disposable dreams”, eadem, „A poem for my brother”, *Under a Soprano Shy...*, s. 10.

<sup>109</sup> oryg. „a country of men / where dollars pump their veins”, S. Sanchez, *Does Your House Have Lions?*, Beacon Press: Boston 1997, s. 21.

<sup>110</sup> oryg. „father, i despise you for abandoning me / to aunts and mothers”, ibidem, s. 13.

wyprowadzenie się brata pokazane jest jako antyteza migracji z początku XX wieku, gdy Murzyni przynosili się z Południa na Północ w poszukiwaniu „pracy, wolności, życia”<sup>111</sup>. W jego wypadku chodziło o to, by emocjonalnie zranić ojca, będącego produktem czarnej kultury macho („znowu zgiąć serce ojca / (...) / wreszcie odpłacić za porzucenie”)<sup>112</sup>. Zemsta zranionego syna przybiera postać pędu ku samounicestwieniu:

*first he auctioned off his legs, eyes.  
heart. in rooms of specific pain.  
he specialized in generalize  
learned newyorkese and all profane.  
enslaved his body to cocaine  
denied his father's signature  
damned his sister's overture*<sup>113</sup>.

Posłużenie się przez Sanchez zwrotem „wystawił na aukcję” każe myśleć o autodestrukcyjnym postępowaniu brata w kontekście niewolnictwa – na tzw. blokach aukcyjnych wystawiano na sprzedaż niewolników przywiezionych w transporcie z Afryki. Kontekst ten zostaje wzmocniony, gdy mowa o tym, że brat „ciało uczynił niewolnikiem kokainy”. Z drugiej strony ważny wydaje się także indywidualny wymiar jego samotności i rozpacz, których miarą staje się odrzucenie wszystkiego, co niepowtarzalne w jego rodzinie – osiągnięć ojca (choćby jako perkusisty jazzowego) oraz drogi ku niezależności obranej przez siostrę (Sonia jako pierwsza zdobyła wyższe wykształcenie).

Jednak śmiertelna choroba brata okazuje się też jedyną okazją, by członkowie rodziny zaczęli mówić o swoich uczuciach oraz wzajemnych relacjach. W przeplatających się w utworze monologach siostry, brata, ojca i matki/macochy dochodzi do wyrażenia wielu skrywanych wcześniej uczuć, do odnalezienia przez członków rodziny Soni Sanchez prawdy o sobie. Na przykład ojciec zaczyna się postrzegać jako produkt konkretnej sytuacji rasowej i społecznej, kiedy mówi o sobie: „stałem się mężczyzną wydestylowanym / skamieliną mężczyzny początku XX wieku / speł-

<sup>111</sup> oryg. „jobs, freedom, life”, ibidem, s. 3.

<sup>112</sup> oryg. „to bend a father's heart again / (...) / to repay desertion at last”, ibidem.

<sup>113</sup> tł. „najpierw wystawił na aukcję swoje nogi, oczy. / serce. w pokojach szczególnego bólu. / wyszkolił się w uogólnieniach/ nauczył się po nowojorsku i każdej formy bluźnierstwa. / ciało uczynił niewolnikiem kokainy / zaprzeczył genom swojego ojca / przeklął gest siostry”, ibidem.

nionym przez sprawy z kobietami”<sup>114</sup>. Dlatego, pomimo że był nieobecny w dzieciństwie syna, wyraża głęboką prawdę, wyznając: „nie chciałem cię zostawić synu”<sup>115</sup>. W czwartej, a zarazem ostatniej części cyklu zatytułowanej „Family voices, Ancestors’ voices” („Głosy rodziny, głosy przodków”), rodzinne pojednanie zostaje rozszerzone również na wcześniejsze pokolenia, gdy głos jednego z afrykańskich przodków mówi:

*it is necessary to remember the sea  
never forget how it leaps out of nowhere  
it is necessary to remember the sea  
holding your ancestors in a nightmare  
of waves (...)  
is there no anguish no balm of Gilead for the dead?  
is there no amulet for the coming dread?*<sup>116</sup>

Sanchez, podobnie jak w wierszu „Improvisation” oraz omawianym w poprzednim rozdziale poemacie *A Blues Book for Blue Black Magical Women*, wskazuje na transport niewolników przez Atlantyk jako na najbardziej traumatyczne doświadczenie historyczne nie tylko swoich afrykańskich przodków, ale też ich amerykańskich potomków. W świetle powtórnego stwierdzenia: „koniecznie trzeba pamiętać morze”, zadane w kończących fragment wersach retoryczne pytania – w formie przywołania biblijnej skargi Jeremiasza (Jer 8, 22) na los swego narodu oraz nadanie jej afrykańskiego kontekstu poprzez utożsamienie balsamu z Gileadu z amuletem chroniącym przed nieszczęściem – wskazują na intencję Sanchez, by spokoju i ukojenia szukać w prawdzie przeszłości. Odejście brata ze świata żywych pokazane jest jako podróż ze współczesnego Babilonu, jakim jawi się poetce współczesna Ameryka, ku duchowej harmonii Wschodu, jako rodzaj zmartwychwstania lub reinkarnacji – tuż przed śmiercią brat mówi: „ubierz mnie na biało / w biel mojego przodka / biel Sai Baby / biel mojego poranka / biel mojego ducha”<sup>117</sup>, by

<sup>114</sup> oryg. „[i] became man distilled / early twentieth-century black man fossilled / fulfilled by women things”, ibidem, s. 28.

<sup>115</sup> oryg. „i did not want to leave you son”, ibidem, s. 30.

<sup>116</sup> tł. „koniecznie trzeba pamiętać morze / nigdy nie zapominać jak burzy się falą znikąd / koniecznie trzeba pamiętać morze / tulić przodków w koszmarze / fal (...) / czy nie ma udręki, nie ma balsamu z Gileadu dla umarłych? nie ma amuletu przeciw nadchodzącemu przerażeniu?”, ibidem, s. 51.

<sup>117</sup> oryg. „dress me in white / of my ancestor’s white / of Sai Baba’s white / of my morning white / of my spirit’s white”, ibidem, s. 63.



dodać w chwilę potem już w języku wolof: „*mangi dem*” („odchodzę”)<sup>118</sup> oraz odpowiedzieć na wezwanie przodków wołających „*kai fi African*” („przyjdź tu, Afrykaninie”)<sup>119</sup> trzykrotnym powtórzeniem „*mangi nyo*” („przychodzę”)<sup>120</sup>. W interpretacji Sanchez osobiste cierpienie, jakie spotkało jej brata i całą rodzinę, stanowi w gruncie rzeczy emanację nieszczęścia, które dotknęło wszystkich Afroamerykanów, wyodrębniając ich jako osobną, skazaną na milczenie i niepamięć grupę kulturową. Takie utwory jak *Does Your House Have Lions?* stawiają przed sobą zadanie przerwania zmywu milczenia zarówno w wymiarze życia jednej rodziny, jak i całej afroamerykańskiej zbiorowości.

*Does Your House Have Lions?* pod przynajmniej jeszcze jednym względem stanowi bezprecedensowy przykład poezji „dzikiej strefy”. Składające się na poemat monologi członków rodziny oraz głosy przodków przywodzą na myśl tragedię grecką. Również wielce znaczący wydaje się być wybór wersyfikacyjnego kształtu cyklu, który napisany jest konsekwentnie w formie *rhyme royal*, siedmiowersowych zwrotek o regularnym kunsztownym rymie, prawdopodobnie adaptowanej ze średnio-wiecznej poezji francuskiej i wprowadzonej do poezji angielskiej w XIV wieku przez Geoffreya Chaucera. Poemat ten jest równocześnie, o czym już wspomniano, cyklem elegijnym, a zatem utworem nawiązującym do europejskiej tradycji poezji żałobnej. Jak zauważa badaczka formy elegijnej w historii poezji amerykańskiej, Agata Preis-Smith, po drugiej wojnie światowej elegia amerykańska, przybierająca najczęściej postać krótkiego wiersza lirycznego, wyraźnie „podejmuje próbę zmiany monokulturowej i homoerotycznej orientacji wielkiego paradygmatu europejskiego”<sup>121</sup>, dopuszczając do głosu inne, w tym etniczne (np. afroamerykańskie) doświadczenia straty osoby bliskiej. Badaczka podkreśla również dającą się zauważyć w tym okresie stopniowo rosnącą „feminizację” gatunku, która wyraża się poprzez „opisywanie nie tylko typowo męskiej, ale też kobiecej żałoby, jak również poprzez koncentrowanie się bardziej na modelu psychologicznej inkluzji straty niż pomijaniu jej w procesie pokonywania traumy oddzielenia”<sup>122</sup>. W rezultacie, jak konkluduje Preis-Smith:

<sup>118</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>119</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>120</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>121</sup> A. Preis-Smith, *Inventions of Farewell: American Elegiac Poetry from the Puritan to Modern Times*, University of Warsaw Institute of English Studies: Warszawa 1995, s. 11.

<sup>122</sup> Ibidem.



To kobietom najczęściej udaje się skutecznie przekraczać kulturowe i psychologiczne bariery śródziemnomorskiego paradygmatu elegii poprzez tchnięcie w elegijne hołdy inaczej postrzeganego doświadczenia żałoby. Tym samym, jeśli nawet nie zrywają całkowicie z tradycyjnie męską mitologią żalu, to przynajmniej zadają jej kłam<sup>123</sup>.

Również zabiegi poetyckie Sanchez można postrzegać w tym duchu, gdyż wymusza ona na *stricte* europejskich dawnych tradycjach literackich, by otwarty się na doświadczenia Innego, dokonując tym samym tematycznego rozszerzenia pola dyskursu. Jednocześnie jako czarna pisarka nie jest Sanchez „pozbawiona możliwości czerpania ożywczych soków z kultury” realnie „alternatywnej w stosunku do modelu zachodniego”<sup>124</sup>.

Jak istotne jest poszerzanie przestrzeni języka o dyskursy wywodzące się z dialektów zdolnych wypowiedzieć doświadczenie Innego, mówi też pośrednio wiersz „elegy (for MOVE and Philadelphia)”, pokazujący sytuację, w której inność, wypchnięta poza język, ale asertywnie nierezygnująca ze swojej obecności, staje się obiektem brutalnej przemocy ze strony strażników prawa i porządku. Wiersz dotyczy pacyfikacji w Filadelfii (13 maja 1985 roku) siedziby afroamerykańskiej organizacji MOVE, głoszącej powrót do natury. W ataku na noszących dredy członków organizacji policja użyła, za zgodą burmistrza, ładunków wybuchowych zrzuconych z helikoptera. Mimo że wybuchł pożar, gaszenie go wstrzymano na czterdzieści pięć minut – w efekcie zginęła grupa mężczyzn, kobiet i dzieci. Przeprowadzone dochodzenie pokazało, że użyto przesadnych środków, a ci, którzy przeżyli, otrzymali od miasta znaczące odszkodowania. Sanchez bezpośrednio łączy w tym tekście fizyczną przemoc skierowaną przeciw ludziom, wiodącym styl życia alternatywny w stosunku do obowiązującego, 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 girl hurry on down to osage st  
they're roasting in the fire  
smell the dreadlocks and blk/skins  
roasting in the fire*

<sup>123</sup> Ibidem, s. 194.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 195.

*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>125</sup>.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że ton tej elegii nie jest tak jednoznacznie namaszczony jak w przypadku wcześniejszego „A poem for my brother” i późniejszego cyklu *Does Your House Have Lions?* Sanchez, stając po stronie członków rodzin i przyjaciół zabitych członków MOVE, na plan pierwszy wysuwa oskarżenie nie tyle lokalnych władz, ile całego opartego na hipokryzji rasistowskiego systemu amerykańskiej władzy. Brutalną akcją policji przedstawia w formie sprzeniewierzenia się podstawowym amerykańskim wartościom, takim jak wolność osobista i prawo dążenia do szczęścia, zagwarantowanym w Deklaracji Niepodległości ogłoszonej niemal dwieście lat wcześniej właśnie w Filadelfii, co nadaje pacyfikacji MOVE wymiar symboliczny: „policja przychodzi jak bliźniacze pory suszy i powodzi / przeczesując miasto w poszukiwaniu wolności życia i / dążenia do szczęścia”<sup>126</sup>. Posłużenie się cytatem z Deklaracji Niepodległości nadaje elegii ironicznego nacechowania, które przechodzi w sarkazm, gdy Sanchez w dalszej części wiersza posługuje się stylizacją na język biblijny i wykorzystuje formę kazania, by zadać w kulminacyjnym momencie dwa retoryczne pytania:

*who anointeth this city with napalm? (i say)  
who giveth this city in holy infanticide?*<sup>127</sup>

<sup>125</sup> tł. „chodź dziewczyno spiesz się na osage street // smażą się tam w ogniu // poczuć zapach dredów i czarnej/skóry // smażących się w ogniu // chodźcie newsmeni i tvmeni / spieszcie się na osage street a // kiedy już uśpicie chloroformem to miasto // i pozszywacie swoje słowa // spieszcie się do centrum po azył // w tawernach i korporacjach // a krew jeszcze nie wyschła”, S. Sanchez, „elegy (for MOVE and Philadelphia)”, *Under a Soprano Sky...*, s. 12.

<sup>126</sup> oryg. „and the police come like twin seasons of drought and flood / they are combing the city for lifelibrary and / the pursuit of happiness”, ibidem, s. 13.

<sup>127</sup> tł. „kto namaszcza to miasto napalmem? (pytam) / kto poddaje to miasto w stanie świętego dzieciobójstwa?”, ibidem.

Joyce dopatruje się w „elegy (for MOVE and Philadelphia)” obecności mechanizmów polemicznych, charakterystycznych dla, jak to określa, „African lampoon tradition”<sup>128</sup> – afrykańskiej tradycji wykpiwania, użytych przez poetkę w celu ośmieszania, a zarazem parodiowania dyskursywnych sposobów manipulowania faktami i kontrolowania rzeczywistości przez rządzących Ameryką, „przekonanych o własnej nieomyślności, którzy niszczą ludzi tylko dlatego, że inaczej wyglądają i inaczej postępują”<sup>129</sup>. Jednak do tego spostrzeżenia badaczki warto dodać pewną obserwację. Niezwykle ważne jest w przywołanym powyżej cytacie umieszczenie w nawiasie i na marginesie głównego tekstu wtrącenia „pytam” („i say”). Stanowi ono zarazem charakterystyczny zabieg stosowany przez czarnych kaznodziejów, jak i element poetyki bluesowej. W wierszu Sanchez w ten sposób zaznaczona zostaje obecność dyskursywnie zmarginalizowanego podmiotu wypowiadającego swoją prawdę i krytycznie nastawionego do oficjalnego przekazu.

Jak pokazuje przykład „elegy (for MOVE and Philadelphia)”, w okresie tym Sanchez niezmiennie pozostawała 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 utworów, należących do tej kategorii, oprócz omówionej powyżej elegii, zaliczyć wypada: „Poem for July 4, 1994” i „Bullet Holes of Resistance” ze zbioru *Wounded in the House of a Friend*, „Reflections After the June 12th March for Disarmament” i „MIA’s (missing in action and other atlantas)” z tomu *homegirls & handgranades*, oraz „3X3...”, wchodzący w skład zbioru *Under a Soprano Sky*. Stanowią one dobrą ilustrację przedefiniowania przez Sanchez rozumienia istoty poezji rewolucyjnej. Ich polityczny interwencjonizm i perswazyjny charakter nie ograniczają się, jak to miało miejsce w okresie Ruchu Czarnej Sztuki, do walki z białym rasizmem w Stanach Zjednoczonych. Teraz Sanchez mówi o dyskryminacji, zniewoleniu, opresji i wyzysku w kontekście białej dominacji na całym świecie, których ofiarami padają ludzie ekonomicznie i politycznie upośledzeni ze względu na kolor skóry, przynależność etniczną, przynależność do niskiej klasy społecznej, wiek, orientację seksualną oraz wyznanie.

Składający się z trzech części wiersz „3X3...” – każda z nich jest krótkim monologiem: dziewczyny z Hiroszimy („shigeko: a hirosshima mai-

<sup>128</sup> J. A. Joyce, *Ijala: Sonia Sanchez...*, s. 139.

<sup>129</sup> Ibidem.

den speaks”), czarnego mężczyzny („Carl: a Black man Speaks”) oraz samej poetki („the poet: speaks after silence”) – raz jeszcze pokazuje jak ostra jest u Sanchez świadomość, w czym imieniu mówi oraz rozumienie, że jej głos stanowi przerwanie milczenia, o czym wprost komunikuje tytuł jej monologu:

*i am going among neutral clouds unpunctured  
i am going among men unpolished  
i am going to museums unadorned  
i am going home<sup>130</sup>.*

Dom, o którym tu mowa, to przestrzeń doświadczeń egzystencjalnych zwykłych ludzi, którzy, jak Shigeko z Hiroshimy, „byli wśród zorganizowanej śmierci” oraz „byli pod wybielonym nieboskłonem który zrzucił srebro”<sup>131</sup>, albo – jak Afroamerykanin Carl – „przychodzą z omijanych ulic”; „przychodzą z obojętności / (...) / z nienawiści / (...) / z piekła”<sup>132</sup>. Podmiot mówiący, który w tym wierszu podobnie jak w całej twórczości Sanchez 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>133</sup>*

W wierszu „Poem for July 4, 1994” Sanchez wykorzystuje okazję dwieście osiemnastej rocznicy podpisania Deklaracji Niepodległości, by apelować o poczucie wspólnoty ponad wszelkimi istniejącymi w Ameryce podziałami, antagonizującymi różne grupy przeciwko innym:

<sup>130</sup> tł. „idę wśród obojętnych chmur nieprzedziurawiona / idę wśród ludzi nieokrzesa / idę do muzeów nieelegancka / idę do domu”, S. Sanchez, „3X3 the poet: speaks after silence”, *Under a Soprano Sky...*, s. 35.

<sup>131</sup> oryg. „have been amid organized death”; „have been under bleached skies that dropped silver”, ibidem, s. 33.

<sup>132</sup> oryg. „come from walking streets that are detoured”, „come from indifference (...) from hate (...) from hell”, ibidem, s. 34.

<sup>133</sup> tł. „przyszłam do was dzisiaj z głębin / niewolnictwa / z białych rąk zdzierających czarną skórę z / ameryki”, S. Sanchez, „Reflections After the June 12th March for Disarmament”, *homegirls...*, s. 65.

*This is the time for you and me.  
African American. Whites. Latinos.  
Gays. Asians. Jews. Native  
Americans. Lesbians. Muslims.  
All of us must finally bury  
the elitism of race superiority  
the elitism of sexual superiority  
the elitism of economic superiority  
the elitism of religious superiority*<sup>134</sup>.

Poetka jednak czyni również użytek z faktu, że dokument stworzony przez Ojców Założycieli stanowił nie tylko miarę aspiracji niepodległościowych samych Amerykanów, ale w istocie był apelem skierowanym do całej ludzkości. Sanchez, traktując Deklarację Niepodległości jako projekt polityczny sprawiedliwego społeczeństwa, a nie utopię, domaga się realizacji podstawowych jego postulatów nie tylko w Ameryce, ale też w wymienionych w wierszu takich regionach świata jak Bośnia, Salwador czy Rwanda, po to, by nie powtórzyły się: Hiroszima, Auschwitz, Wounded Knee i Middle Passage. Poetka stara się zaszczerpieć odbiorcy wiarę w siłę wspólnych działań („jeśli *my ludzie* będziemy pracować, organizować się, stawiać opór / współpracować na rzecz pokoju, rasowej, społecznej / i seksualnej sprawiedliwości / będzie lepiej / będzie lepiej”<sup>135</sup>), zdolnych do przekształcenia świata w miejsce, które „pozwała nam szanować / urodzenie każdego z nas”<sup>136</sup>.

Również o wiele wcześniejszy wiersz „Reflections After the June 12th March for Disarmament” ma postać żarliwej mowy, w której podmiot z zaangażowaniem godnym murzyńskiego kaznodziei pokazuje wyzysk, eksploatację i niszczenie pewnych kategorii ludzi i całej naszej planety, prowadzone w interesie bardzo wąskiej grupy, opętanej żądzą zysku i ideą postępu za każdą cenę. Tu niewolnictwo we wszelkich jego postaciach historycznych i współczesnych jawi się jako nieodłączny element

<sup>134</sup> tł. „To czas dla ciebie i dla mnie. / Afroamerykanie. Biali. Latynosi. / Geje. Azjaci. Żydzi. Rdzenni / Amerykanie. Lesbijki. / Muzułmanie. / Wszyscy musimy wreszcie pogrzebać / elitaryzm wyższości rasowej / elitaryzm wyższości seksualnej / elitaryzm wyższości ekonomicznej / elitaryzm wyższości religijnej”, eadem, „Poem for July 4, 1994”, *Wounded in the House...*, s. 60-61.

<sup>135</sup> oryg. „if we the people work, organize, resist, / come together for peace, racial, social / and sexual justice / it'll get better / it'll get better”, ibidem, s. 62.

<sup>136</sup> oryg. „allows us to respect / each other's birth”, ibidem, s. 61.

imperializmu, kapitalizmu i chciwości zachodniej cywilizacji. 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>137</sup>

Sanchez nie stała się jednak tym samym poetką naiwnego optymizmu, snująca utopijne wizje w oderwaniu od rzeczywistości, choć niewątpliwie wiara w możliwość uczynienia świata lepszym miejscem jest motorem napędowym jej twórczości. Poezji rewolucyjnej z tego okresu przyświeca cel łączenia wykluczonych, pozbawionych praw politycznych i dyskursywnych, zepchniętych na margines w ramach „koniecznych” kosztów ekonomicznego postępu. Taki chyba sens należy przypisać zestawieniu w wierszu „MIA’s” obrazów ubóstwa i braku perspektyw czarnych dzieci z Atlanty w czasach neokonserwatyizmu Ronalda Reagana, przemocy i kłamstw apartheidu w kontekście zamordowania przez policję w RPA uwięzionego działacza praw obywatelskich, Stephena

<sup>137</sup> 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 obecnie / rozsądku, 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 (...)”, S. Sanchez, „Reflections After the June 12th March for Disarmament”, *homegirls...*, s. 67.

Biko, oraz walki prowadzonej w Salwadorze przeciw popieranej przez Stany Zjednoczone dyktaturze. Sanchez argumentuje, 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>138</sup>.*

Warto zauważyć, że w wierszu tym mocno zostało podkreślone prawo wyrażania własnej 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 sua-hili i po hiszpańsku: „yebo madola / yebo bafazi”<sup>139</sup> („chodźcie mężczyźni, chodźcie kobiety”) oraz „quiero ser libre / pues libre naci”<sup>140</sup> („Chcę być wolny, bo urodziłem się wolny”). Pełnią one funkcję poszerzania obszaru języka o „dialekty” (by powrócić do terminologii Wenera), którym nie nadano waloru ważności dyskursu, ponieważ wyrażają doświadczenia z punktu widzenia języka dominującego niezasługujące na usłyszenie; są „nieważne,” gdyż zagrażają *status quo*. Wiersz kończy się pełną determinacji deklaracją dążenia do uzyskania wolności, która, mimo że złożona w pierwszej osobie liczby pojedynczej („chcę być wolna”<sup>141</sup>), w kontek-

<sup>138</sup> 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 / zasypanych gradem kul o poranku. / niech wszędzie pojawi się nasz głos”, eadem, „MIAs (missing in action and other atlantas)”, ibidem, s. 76.

<sup>139</sup> Ibidem, s. 74, 76.

<sup>140</sup> Ibidem, s. 75, 76.

<sup>141</sup> oryg. „i want to be free”, ibidem, s. 77.



ście całego utworu pokazuje zbieżność wolnościowych aspiracji indywidualnych i grupowych wśród czarnych mieszkańców Atlanty i Johannesburga, a także wśród biedoty w Salwadorze. Jednocześnie wers ten podkreśla łączność istniejącą między opresyjną współczesnością a systemem niewolniczym panującym na amerykańskim Południu, gdyż nawiązuje do wersu kończącego poemat „Runagate, Runagate” Roberta Haydena, dotyczącego nadziei i lęków niewolnika zbiegłego z plantacji: „Mean mean mean to be free” („Dążę dążę dążę do wolności”).

Z wierszy takich jak omówione powyżej przebija oddanie poetki idei pisania poezji adresowanej już nie tylko do Afroamerykanów, ale do całego „wyklętego ludu ziemi”, łaknącego prawdy i inspiracji w dążeniu do wolności. W utworze „Bullet Holes of Resistance”, mającym formę czynionych na gorąco zapisków z dziennika prowadzonego podczas wizyty na festiwalu poetyckim w Nikaragui w 1987 roku, Sanchez wyraża raz jeszcze swą niezłomną wiarę w misję poezji politycznie zaangażowanej:

*They came. Listened. Nodded their heads in agreement with the message and the beauty. Poetry for people! Poetry for the children! Poetry for the country to live on amid attacks from Contras and other hidden enemies. They clapped and embraced our work as their own. And we were one. For a while. In between bullets and hunger<sup>142</sup>.*

Jak w całej swojej twórczości, również w tym utworze Sanchez kładzie główny nacisk na potencjalnie jednoczącą siłę poezji, zdolnej dawać nadzieję masom żyjącym w kraju zniszczonym niemal doszczętnie ciągnącą się latami wojną domową. Nie powinno jednak umknąć uwadze odbiorcy, że w „Bullet Holes of Resistance” autorka nie tylko opowiada się po stronie nikaraguańskiego ludu, utożsamianego przez nią z sandinistami, ale jednocześnie występuje przeciwko amerykańskiemu imperializmowi przejawiającemu się w działaniach rządu Stanów Zjednoczonych w tym kraju, takich jak zbrojenie partyzantki Contras przez CIA i embargo gospodarcze nałożone na Nikaraguę przez prezydenta Reagana. We fragmencie z dziennika datowanym na 17 stycznia czytamy:

<sup>142</sup> tł. „Przyszli. Słuchali. Kiwali głowami na znak zgody z tym, co mówiono i z pięknem. Poezja dla ludu! Poezja dla dzieci! Poezja dla kraju, który ma żyć wśród ataków ze strony Contras i innych ukrytych wrogów. Bili brawo i przyjęli nasze dzieło jako swoje. I staliśmy się jednym. Na chwilę. Pośród kul i głodu”, S. Sanchez, „Bullet Holes of Resistance”, *Wounded in the House...*, s. 38.

*Nothing had prepared me for the emotion i felt as i traveled up and down those roads, as i counted the bullet holes piercing a land full of resistance. And our bus hugged the road as if it were afraid of falling into a great wide hole. (Ah, America. You will bring them to their knees. Starve them out, huh???)*<sup>143</sup>

W ten sposób Sanchez, podobnie jak Amiri Baraka po okresie zaangażowania w czarny nacjonalizm, będący nieodłącznym elementem Black Arts Movement, przechodzi na pozycje polityczne, które można określić mianem „trzecioświatowego socjalizmu”. Postawa ta związana jest z rewolucyjną retoryką wymierzoną przeciwko Ameryce, będącej już nie tylko „ciemnizniczką” czarnych mas na obszarze Stanów Zjednoczonych, ale potęgą imperialną zainteresowaną utrzymaniem swojej pozycji w świecie środkami politycznymi, gospodarczymi i militarnymi. Podkreślić jednak należy, że Sanchez wkłada energię twórczą przede wszystkim w budowanie świadomości wspólnoty i solidarności wyzyskiwanych i represjonowanych mas we wszystkich zakątkach globu.

Zawartość zbiorów opublikowanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia pokazuje Sanchez jako poetkę o silnej świadomości politycznej wartości czarnej kobiecości. Utwory wchodzące w skład kolejnych tomów – od nowych wierszy z *I've Been a Woman* po *Like the Singing Coming off the Drums* – uświadamiają odbiorcom, jak konsekwentnie potrafi ona łączyć w organiczną całość prezentację doświadczenia Afroamerykanek jako grupy rasowej i genderowej z eksploracją prywatnych doświadczeń i przeżyć na płaszczyźnie osobistej i publicznej, wykorzystując je do formułowania prawd i postulatów o charakterze polityczno-społecznym. Jak pokazują wiersze rewolucyjne z tego okresu, jej afirmacja czarnej kobiecości staje się źródłem siły w dążeniu do przekształcenia świata w lepsze miejsce do życia dla wyzyskiwanego i marginalizowanego „wyklętego ludu ziemi”. W ten sposób Sanchez chce być kontynuatorką pracy wcześniejszych pokoleń czarnych kobiet, takich jak jej babcia i jej przyjaciółki oraz takich jak Margaret Walker, Shirley Graham DuBois czy Mildred Scott Olmstead. Feministyczne przeorientowanie jej twórczości nie oznacza zerwania

<sup>143</sup> tł. „Nic mnie nie przygotowało na uczucia, których doświadczałam, podróżując tamtymi drogami, gdy liczyłam ślady po kulach dziurawiących ziemię pełną oporu. Nasz autobus trzymał się kurczowo drogi, jakby w obawie, że wpadnie w wielką szeroką dziurę. (Ach, Ameryko. Rzucisz ich na kolana. Weźmiesz ich głodem, co???)”, ibidem, s. 39.

z rewolucyjnymi ideami cechującymi wiersze z okresu Ruchu Czarnej Sztuki, lecz swoiste rozszerzenie zainteresowań na innych mieszkańców „dzikiej strefy”, do których Sanchez adresuje swoją twórczość i których głosami chce mówić.

## ROZDZIAŁ IV



## NIKKI GIOVANNI – PERMANENTNA EWOLUCJA

Istnieją co najmniej trzy powody, dla których twórczość Nikki Giovanni zasługuje na czytelniczną uwagę i krytyczne omówienie. Pierwszy z nich to miejsce autorki *Black Judgement* wśród poetów czarnego buntu lat sześćdziesiątych i jej późniejsze odejście w stronę prywatności. Druga przyczyna, pozostająca w związku z poprzednią, to występowanie w poezji Giovanni wątków dotyczących pozycji i wzajemnych relacji czarnych kobiet oraz wskazywanie ich specyficznych wartości i określenie własnej tożsamości. Trzecim powodem jest ogromna popularność poetki i wynikająca stąd jej obecność w życiu kulturalnym i świadomości społeczności afroamerykańskiej<sup>1</sup>. Ich wspólnym mianownikiem, jak się wydaje, jest napięcie między tym, co publiczne, a tym, co osobiste, między ja-rewolucyjnym a ja-prywatnym, między *theatrum* wydarzeń historycznych, politycznych i społecznych a przestrzenią doświadczeń intymnych – dzieciństwem, domem, ciałem.

Urodzona w 1943 roku w Knoxville w stanie Tennessee, Giovanni funkcjonuje w amerykańskim obiegu literackim jako poetka popularna, co stawia ją w bardzo specyficznej pozycji artystycznej, gdyż, jak zauważa Ronald Wallace, „poeta w Ameryce (...) jest zazwyczaj skazany albo na szeroką publiczność, ale pogardę poważnego czytelnika (Edgar Guest, Rod McKuen, Nikki Giovanni), albo na aplauz krytyki i lekceważenie ze strony szerokiej publiczności (Wallace Stevens, John Berryman, Maxine Kumin)”<sup>2</sup>. Rzeczywiście, autorka *Re: Creation* nie jest twórczynią wybitną w tym sensie, w jakim posługując się kryteriami krytyki akademickiej byłibyśmy skłonni użyć tego określenia w odniesieniu do tak różnych

---

<sup>1</sup> Virginia C. Fowler podkreśla, że „umiejętność Giovanni do pisania o życiu, jakiego doświadczamy spowodowała, że jej tomiki są bez przerwy wznawiane (...) a ona sama jest najchętniej czytana spośród naszych [tj. amerykańskich] żyjących poetów”, V. C. Fowler, *Nikki Giovanni*, Twayne Publishers: New York 1992, s. 20.

<sup>2</sup> R. Wallace, *God Be With the Clown: Humor in American Poetry*, University of Missouri Press: Columbia 1984, s. 107.

poetów dwudziestowiecznych, jak W. H. Auden, Robert Frost, LeRoi Jones czy Anne Sexton. Jej wierszy nie cechuje ani maestria warsztatowa przejawiająca się w warstwie językowej, czy posługiwanie się konsekrowanymi tradycją gatunkami, ani głębia filozoficzna i intelektualna pozwalająca w uniwersalny sposób mówić o kondycji człowieka w świecie, ani konsekwentne zastosowanie odniesień do mitów, archetypów i symboli otwierających „tu i teraz” na ponadczasowe „zawsze”. Najogólniej rzecz ujmując, jest to poezja łącząca rewolucyjny bunt i protest przeciwko rasizmowi i seksizmowi z osobistym wyznaniem, pisana językiem prostym i klarownym, gdyż komunikatywność i bezpośredni kontakt z czytelnikiem stanowią w hierarchii poetki jedne z głównych cnót. Stąd niewielkie zainteresowanie badaczy jej dziełem, co stanowi kontrast dla popularności poetki, wyrażającej się między innymi liczbą sprzedanych zbiorków i ilością wznowień<sup>3</sup>.

Michele Wallace określiła Giovanni mianem „nacjonalistycznego Roda McKuena”<sup>4</sup>. Jednak porównanie to nie wydaje się trafne. Jak argumentuje William J. Harris, w przeciwieństwie do McKuena tworzącego wiersze banalne pod względem treści, języka i formy, Giovanni „reaгуje na skomplikowanie współczesnego świata jako złożona jednostka”<sup>5</sup>. Pozwala to badaczowi uznać ją za „dobrą poetkę popularną” i sugerować porównywanie jej raczej z Langstonem Hughesem, który jego zdaniem również nie doczekał się należytej uwagi ze strony krytyki. Podobnie jak ten wybitny poeta afroamerykański, Giovanni powinna być postrzegana jako poetka swego ludu, biorąc pod uwagę jej artystyczne zainteresowanie życiem czarnej zbiorowości. Zresztą sama zdefiniowała swoją poezję jako „the culture of a people”<sup>6</sup> („kulturę ludu, narodu”), mając na myśli czarnych Amerykanów. Potwierdzeniem wybitności Giovanni w tej sferze literatury było przyznanie jej dwóch prestiżowych nagród dla poetów popularnych – The Langston Hughes Medal for Outstanding Poe-

<sup>3</sup> Od tomu *My House* (1972) począwszy, Giovanni publikuje w dużym wydawnictwie William Morrow, a jej tomiki dostępne są w ciągłej sprzedaży. William Morrow wydał też dwa pierwsze zbiory poetki: *Black Feeling, Black Talk* (1968) i *Black Judgement* (1969) jako jeden tom, natomiast w skład zbioru *The Women and the Men* (1975) weszła większość wierszy z tomu *Re: Creation* (1970).

<sup>4</sup> M. Wallace, *Black Macho...*, s. 166.

<sup>5</sup> W. J. Harris, *Sweet Soft Essence of Possibility: The Poetry of Nikki Giovanni*, [w:] *Black Women Writers...*, s. 219.

<sup>6</sup> N. Giovanni, *Gemini: An Extended Autobiographical Statement on My First Twenty-Five Years of Being A Black Poet*, Penguin Books: Harmondsworth 1985 (1971), s. 95.



try w 1996 oraz The Chicago Public Library Foundation's Carl Sandburg Literary Award w 2007 roku za całokształt twórczości.

Masową popularność Giovanni zawdzięcza nie tylko temu, że jej wiersze przemawiają do rzesz ludzi, którzy dostrzegają w nich zapis swoich myśli, doświadczeń i przeżyć. Poetka niemal przez całą swoją karierę artystyczną utrzymywała intensywny kontakt z publicznością, krzewiąc poezję jako „kulturę ludu”. Wielokrotnie występowała w poświęconym czarnej kulturze programie telewizyjnym „Soul!”, recytując swoje wiersze. Jeszcze ważniejsze były jej publiczne prezentacje poezji, połączone z rozmowami z publicznością i opowiadaniem anegdot dotyczących osobistych doświadczeń. Spotkania te, których liczba dochodziła w latach siedemdziesiątych nawet do dwustu rocznie, przyciągały tłumy. Margaret McDowell pisze, że poprzez te ustne prezentacje poezji „Giovanni odnawia tradycję barda, wieszczka czy świadka, który śpiewa i skanduje, by powiadamiać ludzi, by odrzucić tyranię oraz by zjednoczyć publiczność w jedną społeczność”<sup>7</sup>. Tym celom również służyło nagranie przez poetkę sześciu płyt długogrających z recytacjami swoich wierszy z muzycznym akompaniamentem. Pierwsza z nich, wydana w 1971 roku *The Truth is on Its Way*, na której towarzyszy Giovanni zespół i słynny chór gospel New York Community Choir pod dyrekcją Benny'ego Diggsa, odniosła ogromny sukces komercyjny, docierając na wysokie miejsca na listach przebojów. Jednak prawdziwym celem i motywacją tego przedsięwzięcia było rozszerzenie kręgu odbiorców na ludzi starszego pokolenia, zdaniem poetki lekceważonych przez czarnych młodych-gniewnych twórców: „Chciałam czegoś, czego mogłaby słuchać moja babcia, a wiedziałam, że jeśli byłby w tym gospel, słuchałaby. Bardzo mnie ucieszył odzew u ludzi starszych, którzy zwykle czują, że czarni poeci nienawidzą ich samych i wszystkiego, co sobą reprezentują”<sup>8</sup>. Równie ważny jest fakt, że Giovanni regularnie publikowała też książki dla dzieci.

Uderzająca jest tu zbieżność z rolą poety zaprojektowaną przez Ruch Czarnej Sztuki, który domagał się od artysty, by niósł swą twórczość tam, gdzie jest jego lud: do Harlemu, Watts, Filadelfii, Chicago i na rolnicze Południe. Jednak czarny nacjonalizm nie ogranicza Giovanni. Alex Batman, przyglądający się z perspektywy końca lat siedemdziesiątych całości jej twórczości, zauważa, że „centralny w poezji Giovanni jest polityczny

<sup>7</sup> M. B. McDowell, *Groundwork for a More Comprehensive Criticism of Nikki Giovanni*, [w:] *Belief vs. Theory in Black American...*, s. 153.

<sup>8</sup> P. Bailey, *Nikki Giovanni: I Am Black, Female, Polite...*, „Ebony”, Vol. XXII, No. 4, Feb. 1972, s. 52.

aktywizm, aktywizm godny uwagi ze względu na indywidualizm swoich założeń i ewolucję w ich zastosowaniu. Na przestrzeni lat przeszła od bezpośredniej wojowniczości ku bardziej powściągliwej, choć potencjalnie wciąż wybuchowej, retoryce<sup>9</sup>. Właśnie ze względu na „niewierność” rewolucji była wielokrotnie publicznie krytykowana i atakowana przez strażników czarnego nacjonalizmu kulturowego.

Efektom tej niezależnej i indywidualistycznej postawy było niezamieszczenie jej wierszy w przygotowanej w 1983 roku przez Barakę i jego żonę antologii twórczości Afroamerykanek – *Confirmation: An Anthology of African American Women*. Oficjalnym powodem podanym w formie przypisu było odwiedzenie przez poetkę w 1982 roku RPA, bojkotowanej przez organizacje walczące z apartheidem, z którymi identyfikował się Baraka. Fowler utrzymuje, że jedyna wizyta Giovanni w RPA miała miejsce w 1973 roku i była podyktowana koniecznością przesiadek lotniczych w drodze do Swazilandu, Lesoto i Botswany, gdzie poetka wygłaszała wykłady z ramienia United States Information Agency. Prawdą jest jednak, że Giovanni odmawiała w tym okresie podpisania petycji żądającej bojkotu RPA oraz krytykowała wpisywanie na czarną listę artystów, którzy w tym kraju występowali, zarówno tych słynnych, jak Ray Charles i Tina Turner, jak i mniej znanych<sup>10</sup>.

Popularności w czarnych kręgach radykalnych nie przysporzyło również poetce przyjęcie w 1974 wraz z siedmioma innymi laureatkami konkursu czasopisma „Ladies’ Home Journal” tytułu Kobiety Roku, szczególnie że uroczystość wręczenia nagród zawierała w programie odśpiewanie hymnu Stanów Zjednoczonych, co, jak pisze Jeanne Noble, „oznaczało dla młodych rewolucjonistów, że łączyła ona siły z tymi dokładnie ludźmi, których często uważała za wrogów”<sup>11</sup>. Zresztą już wcześniej Giovanni została oskarżona przez Hildę-Njoki McElroy o przyjmowanie „zaszczytów i nagród od nieprzyjaciół”<sup>12</sup>. W tym kontekście warto wspomnieć, że w 2002 roku poetka jako pierwsza otrzymała nagrodę The Rosa Parks Woman of Courage Award, przyznawanej kobietom wnoszącym ważny wkład w życie społeczności afroamerykańskiej. Również warto pamiętać, że pierwszym spośród wielu honorowych doktoratów, którymi uhonoro-

<sup>9</sup> A. Batman, „Nikki Giovanni”, [w:] *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 5: *American Poets since World War II*, red. D. J. Greiner, Gale Research Company: Detroit 1980, s. 286.

<sup>10</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 19, 160.

<sup>11</sup> J. Noble, *Beautiful, Also, Are the Souls of My Black Sisters: A History of the Black Woman in America*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1978, s. 197.

<sup>12</sup> H.-N. McElroy, *A Dialogue*, „Black World”, Vol. XXIII, No. 2 (Dec. 1973), s. 51.

wano poetkę od roku 1974, był doktorat przyznany jej przez Wilberforce University w stanie Ohio, najstarszą afroamerykańską uczelnię wyższą.

Niezależność poglądów i postawy od początku cechowała Giovanni zarówno w jej funkcjonowaniu na forum publicznym, jak i w życiu prywatnym. Tę postawę w jakiejś mierze przejęła poetka od swojej babci ze strony matki, Louvenii Watson (członkini oddziału NAACP w Knoxville w stanie Tennessee oraz miejscowej organizacji czarnych kobiet), która broniła własnych praw, przez co zmuszona została do nocnej ucieczki wraz z rodziną przed linczem ze stanu Georgia. Radykalna, a zarazem niezależna postawa autorki *Black Judgement*, ujawniła się w charakterystyczny sposób już w roku 1965, kiedy to Giovanni doprowadziła do założenia w Fisk University, gdzie studiowała, oddziału ściśle związanej z ruchem Black Power separatystycznej organizacji SNCC, ale nie zgodziła się na zaproszenie na campus jej lidera, Stokely Carmichaela, wiedząc, że może to doprowadzić do walk z policją i zamieszek. Do najważniejszych przedsięwzięć Giovanni na rzecz czarnej zbiorowości należy też zorganizowanie w czerwcu 1967 roku pierwszego festiwalu czarnej sztuki w Cincinnati, którego celem było nie tylko promowanie czarnego teatru i talentów aktorskich, ale też współpraca z renomowaną białą grupą dramatyczną na rzecz wzbogacania miejscowego życia kulturalnego, co w czasach rosnącego separatyzmu w środowisku młodych afroamerykańskich artystów było posunięciem bezprecedensowym. Inną próbą wzbogacenia życia publicznego o głos czarnych Amerykanów było współzałożenie, współfinansowanie i ścisła współpraca z czasopismem „Encore American & Worldwide News”, którego cel określono jako „uzupełnianie” informacji w mediach o te istotne z czarnej perspektywy. Oddanie sprawie jednoczenia Amerykanów bez względu na kolor skóry znalazło też wyraz w mowie wygłoszonej przez Giovanni 17 kwietnia 2007 roku podczas uroczystości upamiętnienia ofiar masakry w Virginia Polytechnic, gdzie poetka prowadzi kursy kreatywnego pisania. Indywidualność Giovanni dochodziła też do głosu wielokrotnie w jej życiu prywatnym. Dość wymienić wyprowadzenie się z domu do babci w wieku czternastu lat, aby nie być już świadkiem nieustannych kłótni rodziców, relegowanie po pierwszym semestrze z Fisk za niesubordynację (bez zgody dziekana poetka pojechała w czasie ferii zimowych odwiedzić dziadków), decyzję o posiadaniu dziecka bez wychodzenia za mąż, czy wycofanie się z intensywnego życia publicznego i przeprowadzkę z Nowego Jorku do Cincinnati w 1978 roku po wylewie ojca, by zaopiekować się rodzicami.

Ten pozytywny niepokój, który charakteryzuje całą karierę publiczną i życie osobiste Nikki Giovanni, znajduje też, jak się wydaje, odzwierciedlenie w jej twórczości poetyckiej, nieidącej na żadne ideologiczne, intelektualne czy środowiskowe kompromisy. Ta uwielbiana przez szeroką publiczność, atakowana przez czarnych doktrynerów, pomijana przez krytykę akademicką poetka, mówi w nich zawsze w sposób niezależny, własnym głosem z „dzikiej strefy”.

# I

Dwoma pierwszymi tomikami – *Black Feeling, Black Talk (Czarne uczucie, czarna mowa)* (1968) i *Black Judgement (Czarny osąd)* (1969) zdobyła Giovanni miejsce w szeregu poetów rewolucyjnych i była skwapliwie zestawiana z innymi piewcami konfrontacji z rasistowską Ameryką. A. Russell Brooks umieszcza ją wśród dziewięciorga poetów, znajdujących się na pierwszej linii frontu poezji rewolucyjnej<sup>1</sup>. Niechętni im krytycy dyskredytowali ich twórczość, stwierdzając autorytarnie, że czarni poeci nowej fali nie potrafią nic innego, tylko „krzyczeć, drzeć się i wrzeszczeć”<sup>2</sup>.

R. Roderick Palmer omawia wiersze Giovanni obok tekstów Hakiego R. Madhubutiego i Soni Sanchez, pisząc z aprobatą o ich „okrzykach wojennych” i stwierdzając, że „ich poezja upowszechnia założenia Czarnej Estetyki, ożywia czarne wartości i wyraża naturalnego ducha czarnych ludzi w taki sposób, aby bezpieczeństwo, szacunek i równość stały się fundamentem czarnego życia”<sup>3</sup>. Palmer koncentruje się na tekstach będących w jego mniemaniu ekspresją nastrojów owego czasu, poszukując dla nich wspólnego mianownika w logice momentu historycznego. Wybrane przez niego fragmenty mają potwierdzić założenie, że heglowski „duch dziejów” wyraża poprzez tych poetów konieczność rewolucyjnej przemiany. W konkluzji krytyk stwierdza, że spośród trzech autorów analizowanych wierszy, Giovanni jest „prawdopodobnie najbardziej polemiczna, najbardziej zapalczą; to poetka najbardziej niecierpliwie domagająca się zmian, tak bardzo, że opowiada się za otwartą przemocą”<sup>4</sup>. Jednak bliższe przyjrzenie się zarówno zawartości zbiorów z tego okresu, jak też poszczególnym tekstom, prowadzi do konstatacji, że „rewolucyjne” tomiki czytano bardzo selektywnie, a konkretne wiersze powierzachowanie.

Palmer wybiera jako przykład na poparcie swojej tezy między innymi jeden z najgłośniejszych tekstów Giovanni „The True Import of the Pre-

---

<sup>1</sup> A. R. Brooks, *The Motifs of Dynamic Change in Black Revolutionary Poetry*, „CLA Journal”, Vol. 15, No. 1, s. 7.

<sup>2</sup> J. H. Griffin, cyt. za: R. R. Palmer, op. cit., s. 136.

<sup>3</sup> R. R. Palmer, op. cit., s. 136.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 144.

sent Dialogue, Black vs. Negro (For Peppe Who Will Ultimately Judge Our Efforts)”, co należałoby przełożyć jako „Prawdziwy wydzwięk obecnego dialogu: Czarny przeciwko Murzynowi (Dla Peppiego, który ostatecznie osądzi nasze wysiłki)”<sup>5</sup>. Obłądnie gorączkowy, szczerkający rytm porwanych wersów, z powtarzającym się zwrotem „Czy potrafisz zabić” („Can you kill”), zdaje się naśladować brzmienie krótkich serii z karabinu maszynowego, krzyk dowódcy mający wywołać agresję lub szamotaninę walki wręcz na śmierć i życie. Jednocześnie można go odczytać jako niemal modelowy przykład poezji inspirowanej muzyką jazzową – ma szybkie be-bopowe tempo, a powtarzające się słowa i wersy oraz przetwarzanie idei odpowiadają improwizacji wokół tematu przewodniego. Badacze poezji Giovanni podkreślają jednomyślnie, że jej wiersze mają jednoznacznie ustny charakter, wpisując się w oralną tradycję czarnej literatury; warto więc byłoby usłyszeć tekst „The True Import” odczytany głośno na jednym oddechu. Jednak dysponując tekstem drukowanym, możemy poddać go nieco dokładniejszej analizie.

Otwarcie wiersza ma za zadanie oszołomić i zaszokować odbiorcę:

*Nigger  
Can you kill  
Can you kill  
Can a nigger kill  
Can a nigger kill a honkie  
Can a nigger kill the Man  
Can you kill nigger  
Huh? Nigger can you  
Kill*<sup>6</sup>.

Początek wskazuje, że wiersz stanowi odpowiedź na postulat sformułowany przez guru czarnej poezji rewolucyjnej, Amiri Barakę, który pisał: „Chcemy wierszy które zabijają. / Wierszy skrytobójców, Wierszy

<sup>5</sup> Peppe to kilkuletni siostrzeniec poetki, który zarówno w „The True Import”, jak i w „A Litany for Peppe” staje się dla Giovanni przedstawicielem młodego pokolenia.

<sup>6</sup> tł. „Czarnuchu / Czy potrafisz zabić / Czy potrafisz zabić / Czy czarnuch potrafi zabić / Czy czarnuch potrafi zabić białasa / Czy czarnuch potrafi zabić Człowieka / Czy potrafisz zabić czarnuchu / Co? Czarnuchu czy potrafisz / zabić”, N. Giovanni, „The True Import of Present Dialogue, Black vs Negro”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, William Morrow: New York 1970, s. 19. Pisany wielką literą „The Man” („Człowiek”) to jedno z performatywnych kolokwialnych określeń, odnoszących się do rządu lub wszelkiej władzy.

które strzelają / ze spluw (...)”<sup>7</sup>. Zwracając się bezpośrednio do czarnego odbiorcy, podmiot zdaje się domagać od niego rewolucyjnej deklaracji i dowodu oddania sprawie w postaci natychmiastowego zapewnienia, że jest on gotów zabić „białasa”. Tu mówca przechodzi do wyliczenia konkretnych aktów przemocy wymaganych od żołnierza rewolucji:

*Do you know how to draw blood  
Can you poison  
Can you stab-a-Jew  
Can you kill huh? nigger  
Can you kill  
Can you run a protestant down with your  
'68 El Dorado  
(that's all they are good for anyway)  
Can you kill  
Can you piss on a blond head  
Can you cut it off  
Can you kill<sup>8</sup>.*

Czarny odbiorca zostaje tu skonfrontowany z okrucieństwem i przemocą, na które musi się zdobyć w walce ze zniechęconym wrogiem. Co jednak wydaje się ważne, przemoc zakłada anonimowość wroga/ofiary – to nie konkretni ludzie, ale raczej kategorie: „Żyd”, „protestant”, „głowa blond”. Podobnie odbiorca nie ma rysów indywidualnych, gdyż mieści się w kategorii „nigger”, co, jak pokazuje następny fragment, jest dla Afroamerykanina ograniczeniem ze względu na historyczne konotacje polityczno-społeczne, jakie ta kategoria zawiera:

*A nigger can die  
We ain't got to prove we can die  
We got to prove we can kill  
They sent us to kill  
Japan and Africa*

<sup>7</sup> oryg. „We want ‘poems that kill.’ / Assassin poems, Poems that shoot / guns (...)”, LeRoi Jones, *Black Art*, [w:] idem, *Black Magic...*, s. 116.

<sup>8</sup> tł. „Czy wiesz jak ranić do krwi / Czy potrafisz otruć / Czy potrafisz Żyda-dźgnąć / Czy potrafisz przejechać protestanta swoim / '68 El Dorado / (do tego się tylko nadają) / Czy potrafisz zabić / Czy potrafisz naszczać na blond łeb / Czy potrafisz go obciąć / Czy potrafisz zabić”, N. Giovanni, „The True Import...”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 19-20.



*We policed europe  
Can you kill<sup>9</sup>.*

Użycie czasów gramatycznych w powyższym fragmencie wskazuje, że kategoria „nigger” należy do przeszłości. Co więcej, przywołanie służby czarnoskórych żołnierzy w armii amerykańskiej podczas drugiej wojny światowej podkreśla, że „nigger” jest produktem kultury dominującej, narzuconym przez białą Amerykę – „wysyłali nas, żebyśmy zabijali” i ginęli w *ich* imieniu. Dlatego teraz musimy udowodnić, sugeruje podmiot mówiący, że sami potrafimy zabić/zabijać: „We got to prove we can kill” [podkr. moje]; jednak na to pytanie odpowiedzieć musi sobie każdy sam, stąd powracające „Can you kill” [podkr. moje], które w następnych kilku wersach zostaje rozwinięte na nowo:

*Can you kill a white man  
Can you kill the nigger  
in you  
Can you make your nigger mind  
die<sup>10</sup>.*

Podmiot mówiący wskazuje tu, że zarówno „biały człowiek”, jak i „czarnuch”, których należy zabić, znajdują się „w tobie”. „Umysł czarnucha” jest czymś w rodzaju kulturowego oprogramowania zniewalającego jednostkę, narzucającego jej ograniczenia i uniemożliwiającego swobodę wyboru, co potwierdza dalszych kilka wersów:

*Can you kill your nigger mind  
And free your black hands to  
strangle  
Can you kill  
Can a nigger kill  
Can you shoot straight and  
Fire for good measure  
Can you splatter their brains in the street*

<sup>9</sup> tł. „Czarnuch potrafi umrzeć / Nie musimy udowadniać że potrafimy umrzeć / Musimy udowodnić że potrafimy zabijać / Wysyłali nas żebyśmy zabijali / Japonia i Afryka / Pilnowaliśmy porządku w europie / Czy potrafisz zabić”, ibidem, s. 20.

<sup>10</sup> tł. „Czy potrafisz zabić białego człowieka / Czy potrafisz zabić czarnucha / w sobie / Czy potrafisz zmusić swój umysł czarnucha / by zdechł?”, ibidem.

*Can you kill them  
Can you lure them to bed to kill them*<sup>11</sup>.

Jak się okazuje, zabicie „umysłu czarnucha” oznaczałoby równoczesne oswobodzenie „czarnych rąk / by dusiły” oraz umożliwienie dokonywania innych aktów przemocy i terroru. Wiersz Giovanni zdaje się sugerować w tym miejscu, że prawdziwa wolność (tj. wolność od uwewnętrznionej i historycznie zdeterminowanej pozycji w społeczeństwie) sprawiłaby, że terror stałby się możliwy, ale niekonieczny, stałby się wyborem. Równocześnie jednak oznaczałoby to skonfrontowanie każdego z osobna z pytaniem: „czy potrafisz *ich* zabijać”? I właśnie tego rodzaju wolność jest, zdaniem Giovanni, paląco potrzebna, o czym świadczy zakończenie wiersza:

*We kill In Viet Nam  
for them  
We kill for UN & NATO & SEATO & US  
And ever ywhere for all alphabet but  
BLACK  
Can we learn to kill WHITE for BLACK  
Learn to kill niggers  
Learn to be Black men*<sup>12</sup>.

Chodzi tu bowiem o zabijanie symboliczne, osiągnięcie poczucia siły wynikającego z odrębności oraz niezależności rasowej, politycznej i kulturowej. Zatem wiersz Giovanni jest nie tyle wezwaniem do walki i terroru, co głosem w dyskusji o tożsamości czarnoskórych Amerykanów w rasistowskim państwie oraz o jednostce jako adresacie ideologii rewolucyjnej.

Nie może być żadnych wątpliwości, że w przypadku „The True Import of Present Dialogue, Black vs. Negro” mamy do czynienia z wyraźną ideologiczną deklaracją – tym wierszem Giovanni opowiada się za czar-

<sup>11</sup> tł. „Czy potrafisz zabić swój umysł czarnucha / I wyzwolić swe czarne ręce by /dusiły / Czy potrafisz zabić / Czy czarnuch potrafi zabić / Czy potrafisz strzelać prosto / Trafić prosto w cel / Czy potrafisz rozwalać ich mózgi na ulicy / Czy potrafisz ich zabić / Czy potrafisz zwabić ich do łóżka by zabić”, ibidem.

<sup>12</sup> tł. „Zabijamy w Wietnamie / dla nich / Zabijaliśmy dla ONZ & NATO & SEATO & USA / Wszędzie na rzecz całego alfabetu tylko nie dla / CZERNI / Czy potrafimy nauczyć się zabijać BIAŁE na rzecz CZARNEGO / Nauczyć się zabijać czarnuchów / Nauczyć się być Czarnymi ludźmi”, ibidem.

nym separatyzmem, całkowitym zerwaniem na wszystkich poziomach z kulturą białej Ameryki oraz określeniem własnej tożsamości nie tyle w opozycji do niej, ile w sposób całkowicie niezależny. W tytule wiersza użyte zostały dwa określenia, które należy przetłumaczyć jako „Czarny” (*Black*) i „Murzyn” (*Negro*), z których drugie nie zostaje ani razu użyte w wierszu; powtarza się za to określenie „Czarnuch” (*Nigger*). Wszystkie trzy były używane w latach sześćdziesiątych w odniesieniu do różnych typów czarnoskórych Amerykanów. Jak ujęła to Sahar Webster Fabio:

Pozbądźcie się Murzyna, a znajdziecie czarnucha i potencjalnego Czarnego człowieka; pozbądźcie się Czarnego człowieka, a znajdziecie czarnucha i pozostałości z Murzyna. Murzyn jest psychologicznym, socjologicznym i ekonomicznym wytworem służącym usprawiedliwieniu *status quo* w Ameryce. Czarnuch to rezultat napięcia wywołanego przez Czarnego człowieka usiłującego stać się Murzynem, by przetrwać w rasistowskim kraju. Określenie „Czarny” wyraża indywidualność i duszę każdego w Ameryce, kto ma choć jedną kroplę czarnej krwi, kto nie wypiera się siebie<sup>13</sup>.

Jak widać, hierarchia ta układa się nieco inaczej niż podpowiada nam wycucie językowe polszczyzny: w latach sześćdziesiątych słowo „Murzyn” (a nie „czarnuch”) stało się pogardliwym określeniem, choć w czasach Renesansu Harlemskiego wyrażało ono dumę rasową poprzez ideę tzw. Nowego Murzyna (*New Negro*), Afroamerykanina, który swoim talentem i wytrwałą pracą dorównuje białym i staje się czarnoskórym członkiem klasy średniej. Murzyn dąży do integracji, chce stać się obywatelem, przyjmuje białe reguły gry, a tym samym zaprzecza swojej czarnej tożsamości kulturowej. Już na początku XX wieku W. E. B. DuBois pisał o „podwójnej świadomości” Murzyna amerykańskiego, która przekłada się na konflikt tożsamości. Lekarstwem miała być dla jednych pełna asymilacja, dla innych separatyzm i czarny nacjonalizm. W latach sześćdziesiątych, w związku z radykalizacją postaw wśród Afroamerykanów, idea separatyzmu zdobywa coraz więcej zwolenników. Kimberley W. Benston podkreśla, że Malcolm X utrzymywał, że „tak zwany «Murzyn»” odcina się od swojej przeszłości, gdyż „może [on] mieć jedynie historię «Murzyna» – ograniczający i upokarzający spadek po niewolnictwie”<sup>14</sup>; a wraz z historią traci ziemię, z której pochodzi, język i kulturę – słowem,

<sup>13</sup> S. W. Fabio, *Who Speaks Negro? What Is Black?*, „Negro Digest”, Vol. 17, No. 9-10 (1968), s. 33.

<sup>14</sup> K. W. Benston, op. cit., s. 34.

swoją tożsamość grupową i, w konsekwencji, indywidualną. W tym kontekście „czarnuch” jest w stosunku do Murzyna małym krokiem naprzód, natomiast „Czarny człowiek” („Black man”) – zakorzeniony w afrykańskiej przeszłości „wyzwolony” (*freedman*), będąc tożsamością pożądaną i zaprzeczeniem „obywatela” (*citizen*), stanowi wyzwanie i nadzieję dla całej czarnoskórej społeczności w Ameryce.

Za propagowanie Czarnej Tożsamości odpowiedzialni są między innymi poeci – Paul Breman oświadcza: „Nie ma już w Stanach czegoś takiego jak poezja murzyńska (...). Jest za to czarny wiersz – i są czarni poeci”<sup>15</sup>, a Ihab Hassan opisuje tę poezję jako „żywiolową, jak też rewolucyjną, bardziej świadomą swojego pochodzenia niż kiedykolwiek przedtem, bardziej oddaną misji wyjścia z zamknięcia w podwójnej świadomości Czarnych w białej Ameryce”<sup>16</sup>.

Jednak Giovanni interesuje się nie tylko propagowaniem tej idei, ale też kwestią, jak wobec niej odnajduje się jednostka z jej prawem do dokonywania indywidualnych wyborów. W kontekście rozważań o „The True Import” Virginia C. Fowler zauważa, że „dla Giovanni logiczną kwestią postawioną przez rewolucyjną walkę było pytanie o jednostkową gotowość do zabijania”<sup>17</sup>. Badaczka przytacza wypowiedź poetki dotyczącą tego problemu: „Wkurzało mnie to ciągłe gadanie o gotowości, by umrzeć za swoje prawa (...). To nie najtrudniejsze. Trudniej zabić w imię swoich praw”<sup>18</sup>. Giovanni wraca do tej kwestii w kontekście zamordowania Martina Luthera Kinga w utworze „Reflections on April 4, 1968” z tomu *Black Judgement*:

*What can I, a poor Black woman, do to destroy america? This is a question, with appropriate variations, being asked in every Black heart. There is one answer – I can kill. There is one compromise – I can protect those who kill. There is one cop-out – I can encourage others to kill. There are no other ways*<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> P. Breman, *Poetry into the 'Sixties'*, [w:] *The Black American Writer*, Vol. II: *Poetry and Drama*, red. C. W. E. Bigsby, Penguin Books: Baltimore, Maryland, 1969, s. 99.

<sup>16</sup> I. Hassan, *Contemporary American Literature 1945-1972: An Introduction*, Frederick Ungar Publishing Company: New York 1973, s. 134.

<sup>17</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 32.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> tł. „Co mogę zrobić ja, biedna Czarna kobieta, by zniszczyć amerykę? To pytanie, choć różnie sformułowane, pojawia się teraz w każdym Czarnym sercu. Jest jedna odpowiedź – mogę zabić. Jest jeden kompromis – mogę chronić tych, którzy zabijają. Jest jeden wykręt – mogę zachęcać innych do zabijania. Nie ma innych możliwości”, N. Giovanni, „Reflections on April 4, 1968”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 54.

Ten poemat prozą, w którym, jak celnie zauważa C. E. W. Bigsby, „rozpad struktury poetyckiej idzie w parze z rozpadem wszystkiego z wyjątkiem prozaicznej potrzeby sięgnięcia po przemoc”<sup>20</sup>, zdaje się wyrażać bezsilną rozpacz w konfrontacji z tak potwornym i bezsensownym wydarzeniem, jak zabójstwo Kinga, określone w tekście jako „wypowiedzenie wojny” Afroamerykanom przez rząd: „Zabójstwo Martina Luthera Kinga to akt wojny. / Prezydent Johnson, wasz miły niekandydat, wypowiedział / wojnę czarnym ludziom”<sup>21</sup>. Giovanni rozpatruje w wierszu możliwość świadomego współdziałania rządu i sił porządkowych w przeprowadzeniu zamachu, domagając się w ten sposób od nich przekonujących odpowiedzi na wszelkie niejasności:

*How can one hundred and fifty policemen allow a man to be shot?  
Police were seen coming from the direction of the shots. And there  
was no conspiracy? Just as there was no violent reaction to his death.  
And no city official regretted his death but only that it occurred in  
Memphis. We heard similar statements from Dallas – this country  
has too many large Southern cities*<sup>22</sup>.

Posłużenie się przez poetkę w cytowanym powyżej fragmencie dwoma pytaniami retorycznymi oraz sugerowanie analogii między zabójstwem Kinga i Johna F. Kennedy’ego, może prowadzić do postawienia Giovanni zarzutu rozpowszechniania spiskowej teorii dziejów, według której za wszelkimi tragicznymi zdarzeniami historycznymi czają się czyjeś nieujawnione interesy – w tym przypadku rządu Stanów Zjednoczonych, stojącego na straży rasistowskiego porządku i prawa. Jednakże nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, na ile mamy tu do czynienia z zaprezentowaniem przez autorkę własnego poglądu na kwestię udziału policji w zamordowaniu przywódcy Civil Rights Movement, a na ile przedstawia ona powszechne wśród Afroamerykanów przekonanie, że tak właśnie było. Zbudowany na wzór mowy pogrzebowej, choć pozbawiony

<sup>20</sup> C. W. E. Bigsby, op. cit., s. 295.

<sup>21</sup> oryg. „The assassination of Martin Luther King is an act of war. / President Johnson, your friendly uncandidate, has declared / war on Black people”, N. Giovanni, „Reflections on April 4, 1968”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 54.

<sup>22</sup> tł. „Jak to możliwe, żeby stu pięćdziesięciu policjantów dopuściło do zastrzelenia człowieka? Widziano, jak policjanci biegli od strony, z której padły strzały. I nie było spisku? Tak jak nie było ostrej reakcji tłumu na jego śmierć. I żaden urzędnik miejski nie wyraził żalu, że go zabili, tylko że stało się to w Memphis. Podobne komentarze słyszeliśmy już w Dallas – ten kraj ma za dużo wielkich miast na Południu”, ibidem.

elementu bezpośredniego oddawania czci Kingowi, tekst „Reflections on April 4, 1968” stanowi świadectwo, że siłą poezji Giovanni od początku jej drogi poetyckiej była umiejętność wyrażania nastrojów i poglądów swojej zbiorowości. Taki też sens należy przypisać zamykającemu wiersz fragmentowi, który – pozornie wpisując się w sposób myślenia Kinga, pokładającego nadzieję w sile moralnej i niezłomności Afroamerykanów oraz nagradzającej za lata cierpienia Opatrzności – wyraża rosnące wśród nich przekonanie, że zabójstwo zwolennika pokojowych form protestu każe zrewidować jego poglądy i z pomocą boską sięgnąć po inne, w domyśle – bardziej radykalne – środki:

*America has called itself the promised land – and themselves God’s Chosen people. This is where we come in, Black people. God’s chosen people have always had to suffer – to endure – to overcome. We have suffered and America has been rewarded. This is a foul equation. We must now seek our reward. God will not love us unless we share with others our suffering. Precious Lord – Take Our Hands – Lead Us On*<sup>23</sup>.

Warto też nadmienić w tym miejscu, że kończące wiersz słowa stanowią celowo zmodyfikowany cytat z pieśni gospel „Precious Lord, take my hand” autorstwa Thomasa A. Dorseya, która była ulubionym hymnem Kinga, śpiewanym częstokroć na wiecach ruchu praw obywatelskich oraz zagranym na jego pogrzebie<sup>24</sup>. Oryginalne słowa kończące każdą zwrotkę tej pieśni brzmią: „Precious Lord, take my hand, lead me home” („Dobry Panie, weź mnie za rękę, zaprowadź mnie do domu”), a zatem zawierają charakterystyczny dla pieśni spirituals i gospel motyw powrotu do domu i odnalezienia w śmierci wieczystej przystani, znajdującej się na końcu drogi życia naznaczonej bólem i cierpieniem. Giovanni nie tylko zmieniła liczbę pojedynczą na mnogą („Dobry Panie, weź *nas* za rękę” – podkr. moje), podkreślając konieczność zjednoczenia się Afroamerykanów w obliczu przemocy, której szokującym wyrazem było zabójstwo

<sup>23</sup> tł. „Ameryka nazwała siebie ziemią obiecaną – ludem wybranym przez Boga. I tu wkraczamy my, czarni. Lud wybrany przez Boga zawsze musiał cierpieć – wytrwać – pokonać przeciwności. Cierpieliśmy a Ameryka została nagrodzona. To fałszywe równanie. Sami musimy szukać nagrody. Bóg nie będzie nas kochał, jeśli nie podzielimy się naszym cierpieniem z innymi. Dobry Panie – Weź nas za rękę – Prowadź nas”, ibidem, s. 55.

<sup>24</sup> King tuż przed śmiercią poprosił, by ta pieśń zabrzmiała na jego ceremonii żałobnej, zob. T. Branch, *At Canaan’s Edge: America in the King Years, 1965-68*, Simon & Schuster: New York 2006, s. 766.



Kinga, ale też zastąpiła motyw powrotu do domu ideą marszu ku lepszemu przyszłości („Prowadź nas”). Marsz ten, w kontekście stwierdzenia, że „Bóg nie będzie nas kochał, jeśli nie podzielimy się naszym cierpieniem z innymi” (w domyśle: białymi Amerykanami), ma być marszem ku wolności, którą należy zdobyć wszelkimi dostępnymi środkami – jeśli to konieczne, z przemocą włącznie. Paradoksem dostrzeganym przez Giovanni w kontekście śmierci Kinga jest bowiem to, że być może tylko posłużenie się przemocą przez czarną zbiorowość może zagwarantować pokój w Ameryce – traktuje o tym krótki wiersz „The Funeral of Martin Luther King, Jr.”:

*His headstone said  
FREE AT LAST, FREE AT LAST  
But death is a slave's freedom  
We seek the freedom of free men  
And the construction of a world  
Where Martin Luther King could have lived  
And preached non-violence<sup>25</sup>.*

Trudno o bardziej bezpośrednio wyrażenie przekonania, że Ameryka drugiej połowy lat sześćdziesiątych nie była krajem, w którym w dążeniu do wolności możliwe stałoby się wyrzeknięcie się przemocy. Giovanni konstatuje jednak ten fakt z wyczuwalnym smutkiem, emocjonalnie będąc po stronie filozofii oporu Kinga.

Podobnie rzecz się ma w przypadku kilku innych wierszy z tego zbioru: podmiot kilkakrotnie stwierdza, że oparta na przemocy rewolucja społeczna stała się w Ameryce koniecznością, gdyż biały rasizm nie pozostawia już żadnego wyboru. Na przykład w wierszu „Records”, będącym próbą utrwalenia „uczucia wstydu / że my Czarni / jeszcze nie popełniliśmy / ważnego zamachu”<sup>26</sup>, przesłanie zawiera się w powtarzanych niczym mantra słowach, tak jakby podmiot mówiący usiłował przekonać samego siebie:

<sup>25</sup> tł. „Jego nagrobek mówił / WRESZCIE WOLNY, WRESZCIE WOLNY / Lecz śmierć jest wolnością niewolnika / My szukamy wolności ludzi wolnych / i takiego świata / w którym Martin Luther King mógł żyć / I głosić niestosowanie przemocy”, N. Giovanni, „The Funeral of Martin Luther King, Jr.”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 56.

<sup>26</sup> oryg. „the feeling of shame / that we Black people / haven't yet committed a / major assassination”, eadem, „Records”, *ibidem*, s. 66-67.



*this country must be  
destroyed  
if we are to live  
must be destroyed if we are to live  
must be destroyed if we are to live<sup>27</sup>.*

Z kolei w wierszu „A Litany for Peppe”, podobnie jak „The True Import”, dedykowanym kilkuletniemu siostrzeńcowi poetki (gdyż to o jego przyszłość trwa walka), uliczne protesty i zamieszki, określone przez podmiot mianem „buntu”, również przedstawione są jako reakcja na przemoc wymierzoną w Afroamerykanów:

*They had a rebellion in Washington this year  
Because white people killed Martin Luther King  
Even the cherry blossoms wouldn't appear*

*Black Power and a sweet Black Peace*

*Just about 200 white people died  
Because they conspired to kill Martin Luther King  
(...)  
We're having our spring sale  
200 honkies for one non-violent<sup>28</sup>.*

Co więcej, użyte w tym wierszu stwierdzenia jednoznacznie wskazują na odpowiedzialność zbiorową białej Ameryki za zabójstwo Kinga. A zatem, jak sugeruje Giovanni, zamach ten był wyraźnym sygnałem stosunku białej większości do dążenia przez Afroamerykanów do równości drogą pokojową. Uderza też silny kontrast między sarkastycznym stwierdzeniem o „wiosennej wyprzedaży” a pełnym lirycznego tragizmu wersem próbującym uchwycić skalę żałoby po śmierci Kinga („nawet wiśnie nie zakwitły”), co pokazuje głębię emocjonalnego zaangażowania podmiotu w wydarzenia będące tematem wiersza. O ile jednak morderstwo

<sup>27</sup> tł. „ten kraj musi zostać / zniszczony / jeśli my mamy żyć / musi zostać zniszczony jeśli my mamy żyć / ibidem.

<sup>28</sup> tł. „W Waszyngtonie mieli bunt w tym roku / Ponieważ biali zabili Martina Luthera Kinga / Nawet wiśnie nie zakwitły / Czarna Siła i słodki Czarny Pokój / Około 200 białych zginęło / Ponieważ spiskowali żeby zabić Martina Luthera Kinga / (...) / Mamy teraz wiosenną wyprzedaż / 200 białasów za jednego przeciwnika przemocy”, N. Giovanni, „A Litany for Peppe”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 57.

przywódcy ruchu praw obywatelskich sprawiło, że życie samo uległo na chwilę zatrzymaniu, co pokazuje głębię rozpaczliwego „ja”, to śmierć ofiar zamieszek budzi reakcję cyniczną, tak jakby podmiot zabraniał sobie okazania współczucia wobec ofiar tej tragedii. Giovanni sugeruje, że wraz z morderstwem Kinga nastąpił moment, w którym o uczuciach dla wroga należy zapomnieć, a – jak to zostało sformułowane w „Reflections” – cierpieniem należy się z nim „podzielić”. Rewolucja okazuje się jedynym możliwym „moim darem miłości”<sup>29</sup>. W efekcie rewolucyjna indoktrynacja dokonuje się poprzez pełne gorzkiej ironii odwołania do Ośmiu Błogosławieństw z Kazania na Górze:

*Blessed be machine guns in Black hands  
All power to grenades that destroy our oppressor  
Peace Peace, Black Peace at all costs  
(...)  
Blessed is he who kills  
For he shall control this earth*<sup>30</sup>.

Szczególny ładunek emocjonalny zawiera inny wiersz ze zbioru *Black Judgement* – „The Great Pax White” – oparty na ironicznych odwołaniach do Biblii, w którym Giovanni posłużyła się charakterystyczną dla pieśni *spirituals* formą *call & response*, opartą na dialogu między intonującym pieśń kaznodzieją a kongregacją. Powtarzające się przez cały tekst dwa stanowiące refren wersy („pokoju, ucisz się”; „czyż wstydu nie mają?”; „nie, oni wstydu nie mają”<sup>31</sup>) stanowią komentarz do przedstawionej w wierszu historii judeochrześcijańskiego świata jako historii rasizmu, przemocy i nienawiści. Początek stanowi parafraza Ewangelii według św. Jana:

*In the beginning was the word  
And the word was  
Death  
And the word was nigger*

<sup>29</sup> oryg. „My gift of love”, *ibidem*.

<sup>30</sup> tł. „Błogosławione karabiny maszynowe w Czarnych rękach / Niech moc będzie z granatami które niszczą naszego ciemność / Pokój Pokój, Czarny Pokój za wszelką cenę / (...) / Błogosławiony ten który zabija / Bo on posiadzie ziemię”, *ibidem*, s. 58.

<sup>31</sup> oryg. „peace be still”; „ain’t they got no shame”; „nah, they ain’t got no shame”, N. Giovanni, „The Great Pax White”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 60-62.

*And the word was death to all niggers  
And the word was death to all life  
And the word was death to all<sup>32</sup>.*

Wiersz zawiera wiele odniesień do historycznych oraz religijno-mitologicznych przykładów przemocy, okrucieństwa, hipokryzji, zepsucia i bezwstydu moralnego cywilizacji Zachodu: Noe niezabierający na arkę jednoróżców, Piotr wyrzekający się jakichkolwiek związków z czarnym (sic!) Chrystusem, Rzymianie, którzy „wymordowali Kartagińczyków / na wspaniałej Via Appia”; „wymordowali Maurów / żeby ich ucywilizować”<sup>33</sup>, bigoteria Thomasa Jeffersona i jego rasistowski stosunek do czarnych niewolników, the Morton Salt Company, która zamieniła żonę Lota w swój „produkt”, a także ekonomiczne motywy kryjące się za eksterminacją Żydów i wojną w Wietnamie:

*And they barbequed six million  
To raise the price of beef  
And crossed the 16th parallel  
To control the price of rice<sup>34</sup>.*

Poprzez wyliczenie tych faktów, mitów i plotek Giovanni argumentuje, że przemoc wobec innych ras oraz ucisk Innego zawsze stanowiły immanentną cechę cywilizacji Zachodu, która popełniała swoje okrucieństwa i zbrodnie „W imię boga / o białym pochodzeniu”<sup>35</sup>. W ten sposób poetka wskazuje na rolę chrześcijaństwa jako siły dostarczającej moralnego usprawiedliwienia zbrodni przeciwko ludzkości i samemu życiu. W „Great Pax Whitie” to Ameryka, „gdzie wojna stała się pokojem / ludobójstwo patriotyzmem / A honor szczęśliwym niewolnikiem”<sup>36</sup>, stanowi kwintesencję zaprezentowanej w wierszu cywilizacji śmierci. Okrucieństwo i hipokryzja białych osiągają swoje apogeum w XX wieku,

<sup>32</sup> tł. „Na początku było słowo / A słowo to brzmiało / Śmierć / A słowo to brzmiało czarnuch / A słowo to brzmiało śmierć wszystkim czarnuchom / A słowo to brzmiało śmierć wszelkiemu życiu / A słowo to brzmiało śmierć wszystkiemu”, ibidem, s. 60.

<sup>33</sup> oryg. „killed the Carthaginians / in the great appian way” oraz „killed the Moors / to civilize the nation”, ibidem.

<sup>34</sup> tł. „I usmażyli sześć milionów / żeby podnieść cenę wołowiny / I przekroczyli 16 równoleżnik / żeby kontrolować cenę ryżu”, ibidem, s. 62.

<sup>35</sup> oryg. „In the name of god / Whose genesis was white”, ibidem, s. 61.

<sup>36</sup> oryg. „where war became peace / and genocide patriotism / and honor is a happy slave”, ibidem.

a szczególnie w latach sześćdziesiątych, gdy następuje eskalacja rasistowskiego terroru, przejawiająca się serią zabójstw politycznych: Johna F. Kennedy'ego, który został zabity „jak czarnuch”, Malcolma X i Martina Luthera Kinga:

*So the great white prince  
Was shot like a nigger in texas  
And our Black shining prince was murdered  
like that thug in his cathedral  
While our nigger in memphis  
Was shot like their prince in dallas*<sup>37</sup>.

Posługując się spostrzeżeniami Ralpha Ellisona dotyczącymi istoty bluesa, można zauważyć, że w wierszu tym chodzi o „sprawienie, by bolesne szczegóły (...) brutalnych doświadczeń trwały żywe w cierpiącej świadomości (...), ale też o to, by je przekroczyć; jednakże nie poprzez filozoficzne pocieszenie, lecz poprzez wyciśnięcie z nich tragicznego, ale też niemal komicznego liryzmu”<sup>38</sup>. Dla Ellisona blues jest formą ściśle osobistą – „autobiograficzną kroniką osobistego nieszczęścia”<sup>39</sup>, podczas gdy w wierszu Giovanni wyraża ból całej zbiorowości. Fowler podkreśla, że „The Great Pax Whitie” jest nie tyle sformułowaniem myśli, co ekspresją uczuć czarnoskórej zbiorowości, a jego cel „zdaje się leżeć w oddziaływaniu na odbiorcę, we wzbudzeniu w czytelniku (lub słuchaczu) oczyszczającego gniewu”<sup>40</sup> oraz w sprawieniu, by jednostkowy czarny odbiorca poczuł się częścią wspólnoty. Ten cel osiągnięty został poprzez posłużenie się w tekście formą *call & response* oraz poprzez konsekwentne używanie zaimka „my” oznaczającego podmiot zbiorowy, przy jednoczesnym oznaczeniu w całym wierszu białych ciemniejszych zaimkiem „oni”, co można uznać za retoryczną strategię mieszczącą się w klasycznej kategorii *páthos*, czyli bezpośrednim oddziaływaniu na emocje odbiorcy za pomocą środków artystycznych. Interpretację akcentującą efekt *katharsis* uzasadnia koniec wiersza:

<sup>37</sup> tł. „Więc wielki biały książę / Został zastrzelony jak czarnuch w texasie / A nasz Czarny promieniejący książę został zamordowany / jak tamten zbir w swojej katedrze / A nasz czarnuch w memphis / został zastrzelony jak ich książę w dallas”, *ibidem*, s. 62.

<sup>38</sup> R. Ellison, *Shadow and Act*, Vintage Books: New York 1972 (1964), s. 78.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>40</sup> V. C. Fowler, *op. cit.*, s. 41.

*And my lord  
ain't we never gonna see the light  
The rumblings of this peace must be stilled  
be stilled be still*

*ahh Black people  
ain't we got no pride?<sup>41</sup>*

Kończące wiersz pytanie, będące jasnym przykładem kategorii *éthos*, czyli odwołania się do woli odbiorcy, zadane w 1969 roku, gdy ukazał się zbiór, z którego „The Great Pax Whitie” pochodzi, jest prowokacyjnie retoryczne. Odczytane w kontekście innych wierszy z tego tomu, zamykające tekst wersy mogą być sparafrazowane w następujący sposób: po pierwsze – jeśli zamierzamy „ujrzeć światło”, musimy sami po nie sięgnąć; a po drugie – czy zamierzamy udawać, że nie wiemy, jak to zrobić.

Tytuł wiersza odwołuje się do *Pax Romana*, czyli pokoju zaprowadzonego siłą, stąd stwierdzenie, że „pomruki tego pokoju muszą zostać uciszone”. Oznacza to wezwanie do położenia kresu opartemu na rasizmie i przemocy amerykańskiemu *status quo*, który, o czym mowa w wierszu, opiera się na demokracji zbudowanej na niewolnictwie. Znowu rewolucja okazuje się jedynym sensownym rozwiązaniem.

Niektóre wiersze rewolucyjne pochodzące z obu wczesnych tomów zdają się przesadnie przechylać w stronę publicystyki i gorącego zapisu bieżących wydarzeń społecznych i politycznych. Teksty takie jak „Records”, „Love Poem (For Real)”, „Concerning One Responsible Negro with Too Much Power”, „From a Logical Point of View”, „Ugly Honkies, or The Election Game and How to Win It”, czy szczególnie nieudany „Of Liberation”, który brzmi jak parodia poezji zaangażowanej, posługują się agresywną retoryką rewolucyjną, pełnym hasel i sloganów językiem gazet i napisów na murach. Wiersze te nie szczędzą też obraźliwych (czasem nawet wulgarnych) słów dla abstrakcyjnych przeciwników ideologicznych oraz negatywnych postaci życia publicznego – między innymi takich jak prezydenci Johnson i Nixon, gubernator stanu Alabama, George Wallace, czy dyrektor People’s Settlement w Wilmington w stanie Delaware, gdzie poetka pracowała – „smieszny [sic!] Murzyn”<sup>42</sup>, będący

<sup>41</sup> tł. „O Panie / czyż nigdy nie ujrzemy światła / Pomruki tego pokoju muszą zostać uciszone / zostać uciszone ucichnąć / ooooh Czarni ludzie / czyż nie mamy dumy?”, N. Giovanni, „The Great Pax Whitie”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 62.

<sup>42</sup> oryg. „a funni negro”, eadem, „Wilmington Delaware”, *ibidem*, s. 2.

w oczach Giovanni przykładem pełnej asymilacji i kolaboracji z białymi. W tekście zdemaskowane i napiętnowane zostają układy z wielkim biznesem, a szczególnie z korporacją DuPont, produkującą w owym czasie napalm dla potrzeb armii amerykańskiej w Wietnamie. Posługiwanie się bezpardonową krytyką i inwektywami w stosunku do białych polityków rządzących krajem oraz piętnowanie Afroamerykanów akceptujących białe reguły gry społecznej, bardzo przypominają podobne zabiegi występujące w wierszach Baraki i Madhubutiego z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Zdaje się to świadczyć o świadomych staraniach autorki *Black Judgement*, by w jakimś stopniu upodobnić swoją twórczość do wzorcowej poezji rewolucyjnej, wychodzącej spod piór liderów Ruchu Czarnej Sztuki w literaturze. Podobnie należy postrzegać obecność antysemitycznych i homofobicznych stwierdzeń, które można znaleźć w kilku jej wierszach – w tej materii również mamy do czynienia z naśladowaniem uchodzącej za bezkompromisową postawy Baraki<sup>43</sup>.

Tego typu wiersze – dodajmy, że najmniej udane poetycko, będące, jak to metaforycznie ujął Bigsby, „katalogiem zdrady i śmierci”<sup>44</sup>, są jednak dobrym zapisem chwili oraz panujących w czarnej społeczności nastrojów. Stanowią one próbę niemal fotograficznego zarejestrowania konkretnych wydarzeń oraz klimatu wynikającej z poczucia poniżenia i nienawiści wobec rasistowskiej białej Ameryki. W wywiadzie udzielonym w roku 1988 sama Giovanni zwraca uwagę na „fotograficzny” charakter swojej wczesnej poezji, kontrastując ją z późniejszymi wierszami, mającymi w jej intencji budzić skojarzenia z malarstwem: „Niczym fotograf próbowałam schwytać dany moment, ponieważ jako ludzie nie mieliśmy głosu. A w tamtym okresie nie było zbyt wielu osób, które mogłyby wyjaśnić, co czuliśmy (...)”<sup>45</sup>. Wypowiedź ta zdaje się świadczyć, że jako czarna poetka, Giovanni miała świadomość mówienia głosem z „dzikiej strefy” – zapisywania doświadczeń i uczuć mas skazanych przez system na nieobecność w dyskursie. W wierszach Giovanni często dochodzi do wyciągania wniosków natury ideologicznej nie tylko z analizy ogólnej sytuacji polityczno-społecznej, jak w przykładach przedstawionych

<sup>43</sup> James E. Smethurst stwierdza, że pod względem antysemityzmu, homofobii oraz mizoginizmu czarna poezja rewolucyjna nie różniła się zbyt od amerykańskiej, konserwatywnej obyczajowo, normy w tamtym okresie, zob. J. E. Smethurst, op. cit., s. 84-85. Fakty i mity dotyczące wzajemnych relacji żydowsko-afroamerykańskich w drugiej połowie lat sześćdziesiątych są tematem artykułów składających się na książkę *Black Anti-Semitism and Jewish Racism*, Schocken Books: New York 1970.

<sup>44</sup> C. W. E. Bigsby, op. cit., s. 295.

<sup>45</sup> cyt. za: V. C. Fowler, op. cit., s. 21.



powyżej, ale też z doświadczeń osobistych. Tekst „Black Power (For All the Beautiful Black Panthers East)” to przykład takiego wiersza – reporterskiego zdjęcia, tekstu, który stanowi zapis konkretnej i, jak należy przyjąć, dość typowej sytuacji dla panujących w tamtych czasach w Stanach Zjednoczonych stosunków rasowych:

*We were just standing there  
talking – not touching or smoking  
Pot  
When this cop told  
Tyrone  
Move along buddy – take your whores  
outa here<sup>46</sup>.*

Ten krótki fragment w sposób niezwykle skondensowany „unaocznia” czytelnikowi, na czym polegała codzienna rasowa przemoc i nękanie przez policję zwykłych ludzi, nierobiących niczego, co mogłoby, choćby potencjalnie, sprowokować interwencję stróża porządku publicznego. Najistotniejsze jest przy tym (choć niewypowiedziane wprost), że policjant zachował się tak tylko dlatego, że stojąca na chodniku grupka młodych ludzi to Afroamerykanie – gdyby byli biali, policjant nie zareagowałby w ten sposób, używając przy tym wulgarnych słów, odnoszących się do przyjaciółek Tyrone’a. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z odmianą rozpowszechnionego wśród amerykańskiej białej populacji stereotypu czarnego mężczyzny jako kryminalisty (w tym przypadku alfonsa) oraz czarnej młodej kobiety jako prostytutki. Martha C. Nussbaum pisze o „stygmatyzacji Afroamerykanów jako kryminalistów”, nazywając ją jednym z „najobrzydliwszych i najbardziej krzywdzących aspektów amerykańskiego rasizmu”<sup>47</sup>. Ta prawniczka i etyk, powołując się na obserwacje natury socjologicznej i osobiste doświadczenia intelektualistów afroamerykańskich, takich jak Cornel West i Brent Staples, pisze o „ból i izolacji”, doświadczanych na co dzień przez Murzynów w Stanach Zjednoczonych w wyniku „automatycznego w społeczeń-

<sup>46</sup> tł. „Po prostu staliśmy tam / rozmawiając – nie dotykając się ani nie paląc / trawki / Kiedy ten glina powiedział do / Tyrone’a / Ruszaj stąd koleś – zabieraj stąd swoje / kurwy”, N. Giovanni, „Black Power (For All the Beautiful Black Panthers East)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 37.

<sup>47</sup> M. C. Nussbaum, *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*, Princeton University Press: Princeton and Oxford 2004, s. 289.



stwie postrzegania czarnego mężczyzny jako kryminalisty<sup>48</sup>. Nussbaum jednak nie poprzestaje na tej konstatacji, stwierdzając: „Historycznie ta stygmatyzacja łączyła się z najpoważniejszymi krzywdami: linczami, niesprawiedliwymi procesami sądowymi, dyskryminacją na rynku pracy<sup>49</sup>.”

Ta migawka z życia codziennego Murzynów amerykańskich w wielkim mieście końca lat sześćdziesiątych doprowadza Giovanni także do nieco innego wniosku. Przedstawiona sytuacja mówi bowiem o wynikającym z takich zdarzeń poparciu przeciętnych młodych Afroamerykanów, bez ideologicznej identyfikacji, dla związanych z ruchem Black Power radykalnych organizacji, do jakich niewątpliwie zaliczyć należy Black Panther Party for Self-Defence (stąd dedykacja w podtytule) – paramilitarną partię powołaną w celu obrony zwykłych czarnych obywateli przed nadużyciami prawa przez policję<sup>50</sup>. Poetka wprowadza to uliczne zajście za pomocą formuły będącej bezpośrednim zwrotem do czytelnika: „Lecz cała ta rzecz to cud – rozumiesz?”<sup>51</sup>. Dlaczego „cała ta rzecz to cud”, wyjaśnia się w dalszej części wiersza, kiedy po tym jak policjant wypowiedział agresywne słowa, „skoczył na niego / nie wiadomo skąd / ten niesamowity pomruk<sup>52</sup>.”

Zauważyć w tym miejscu trzeba interesujący kontrast, który pojawia się w tekście. Z jednej strony, choć nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, czy zdarzenie miało miejsce naprawdę, użyte w wierszu kolokwializmy i wulgaryzmy bardzo je uprawdopodobniają. Z drugiej strony, przytoczone powyżej trzy wersy sytuują zdarzenie w sferze wielkomiejskich mitów. A zatem dla przesłania wiersza liczy się zarówno jednostkowość przedstawionego zdarzenia, jak i jego typowość, umożliwiającą budowanie legendy o nadprzyrodzonej niemal mocy związanej z działalnością Czarnych Panter na ulicach murzyńskich gett. Mamy więc do czynienia w „Black Power...” z mitem czasu rewolucji. Skrajnie metonimiczny charakter fragmentu dotyczącego reakcji policjanta na samą obecność grupki młodych Afroamerykanów zderzony zostaje przez Giovanni z całkowicie zmetaforyzowaną reakcją na jego agresywne słowa, co jedynie pozwala nam się domyślać, czym był ów „niesamowity pomruk” oraz co oznacza sformułowanie „rzucił się na niego”, czyli co się stało naprawdę.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> zob. Th. Draper, *The Black Panthers*, [w:] idem, *The Rediscovery...*, s. 97-117.

<sup>51</sup> oryg. „But the whole thing is a miracle – See?”, N. Giovanni, „Black Power (For All the Beautiful...)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 37.

<sup>52</sup> oryg. „this tremendous growl / From out of nowhere / Pounced on him”, ibidem.

Przez swoją powtarzalność i podobieństwo do wielu innych wierszy autorstwa poetów czarnej rewolucji, a w szczególności Madhubutiego, lektura wierszy Giovanni z omawianych dwóch tomów pozwala zadać pytania sformułowane przez Artura P. Davisa (choć badacz ten nie wspomina nic o samej Giovanni) w konkluzji jego dywagacji o „poetyckiej” nienawiści końca lat sześćdziesiątych: „Jak rzeczywista jest nienawiść wyrażona w tych wierszach? W jakim stopniu ta jadowita poezja jest poza lub konwencją? Ile w tym trzymania się «linii partyjnej»?”<sup>53</sup>.

Davis, stawiając te pytania w konkluzji właśnie, sugeruje, że „poetycka” nienawiść to konwencja wynikająca z kurczowego trzymania się linii partyjnej. W przypadku Giovanni trudno się na to zgodzić – tu uzasadnieniem wierszy jednoznacznie wspierających działania konfrontacyjne i odwetowe jest sytuacja polityczna, która każe spieszyć się, gdyż fala represji narasta – widać to wyraźnie w potraktowaniu czarnych przywódców. W pochodzącym jeszcze sprzed zabójstwa Kinga wierszu „Poem (No Name No. 3)” czytamy:

*If you hear properly  
negroes  
Tomorrow is too late to properly arm yourself  
See can you do an improper job now  
See can you do now something, anything, but move now  
negro  
If the Black Revolution passes you bye it's for damned  
sure  
the whi-te reaction to it won't*<sup>54</sup>.

Innym argumentem przeciwko trafności tezy Davisa w odniesieniu do poezji Giovanni jest występowanie w tych samych zbiorach wierszy inaczej pokazujących rewolucję. Mam tu na myśli teksty w konsekwentny sposób poruszające kwestię wpływu rewolucji na jednostkę, na jej

<sup>53</sup> A. P. Davis, *The New Poetry of Black Hate*, [w:] *Modern Black Poets: A Collection of Critical Essays*, red. D. B. Gibson, Prentice-Hall, Inc.: Englewood Cliffs, New Jersey, 1973, s. 155-156.

<sup>54</sup> tł. „Jeśli słyszycie jak należy / czarnuchy / Jutro to za późno żeby się uzbroić jak należy / Pomyślcie czy nie możecie zrobić czegoś jak nie należy / Pomyślcie czy nie możecie zrobić teraz czegoś, czegokolwiek, ale rusz się już teraz / czarnuchu / Jeśli Czarna Rewolucja cię ominie, z cholerną / pewnością / bia-ła reakcja nie”, N. Giovanni, „Poem (No Name No. 3)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 25.

poglądy, uczucia, wolność życiowych wyborów, prawo do prywatności i intymności.

Otwierający zbiór *Black Feeling, Black Talk* wiersz „Detroit Conference of Unity and Art (For HRB)”, dedykowany jednemu z liderów czarnej rewolucji, H. Rapowi Brownowi, traktuje o potrzebie bezpośredniego ludzkiego kontaktu. Tytułowa konferencja poświęcona była „możliwości bycia Czarnym / I nieuniknionej konieczności / Rewolucji”, uczestnicy dyskutowali o „Czarnych przywódcach / I / Czarnej Miłości”, a także o „Kobietach / I Czarnych Mężczyznach”<sup>55</sup>, a zatem o kwestiach niezwykle istotnych z punktu widzenia potrzeby chwili, dotyczących bowiem nowej czarnej tożsamości. Jednak poruszana problematyka uderza swoją abstrakcyjnością, ogólnikowością i intelektualnym nastawieniem, co zostaje podkreślone przez wyrażony z nieco lekceważącym dystansem komentarz: „Bez wątplenia wiele ważnych / Rezolucji / Zostało przegłosowanych / Gdy wspinaliśmy się po drabinie Malcolma”<sup>56</sup>. Ton lekceważenia znajduje wytlumaczenie w ostatniej zwrotce:

*But the most  
Valid of them  
All was that  
Rap chose me*<sup>57</sup>.

Wyrażone w tym autobiograficznym wierszu stanowisko spowodowało sporo krytyki pod adresem autorki. Nawet tak dbający o wyważanie swoich sądów badacz jak William J. Harris stwierdza, że poetka aspirująca do miana wieszczki, a za taką uważał on Giovanni, „powinna była zajmować się sprawami rewolucji, a nie własnym życiem miłosnym”<sup>58</sup>. Przeciwny sąd wyraża Fowler, dla której „Detroit Conference” stanowi klarowny wyraz hierarchii wartości i konsekwentnie wyrażanej w całej twórczości filozofii życiowej poetki, gdzie „jednostka ma pierwszeństwo przed ideologią”<sup>59</sup>. Wypada zauważyć, że opinie te nie muszą znosić się wzajemnie, jeśli zgodzimy się, że wiersz – w sposób świadomy lub nie

<sup>55</sup> oryg. „possibility of Blackness / And the inevitability of / Revolution”; „Black leaders/ And / Black Love”; „Women / And Black Men”, eadem, „Detroit Conference for Unity and Art (For HRB)”, ibidem, s. 3.

<sup>56</sup> oryg. „No doubt many important / Resolutions / Were passed / As we climbed Malcolm’s ladder”, ibidem.

<sup>57</sup> tł. „Ale najbardziej / Istotne w tym/ Wszystkim było to że / Rap wybrał mnie”, ibidem.

<sup>58</sup> W. J. Harris, op. cit., s. 222.

<sup>59</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 28.

– broni prawa jednostki (szczególnie młodej, autorka miała dwadzieścia pięć lat!) do niedojrzałości.

Podobne przesłanie zawarte jest w słabiutkim skądinąd „You Came, Too”, traktującym o odnalezieniu miłości w rewolucyjnym, jak należy się domyślać, tłumie, a także w drugim wierszu dotyczącym tej samej konferencji („Our Detroit Conference”). Wiersz ten opisuje spotkanie z Hakim R. Madhubutim (tj. Donem L. Lee – jest mu zresztą dedykowany), na którego starannie wypracowanym rewolucyjnym obliczu zagościł uśmiech, dopiero gdy doszło do wymiany zachowawczych sprawności. Do tej kategorii zalicza się też dedykowany założycielowi najważniejszego w owym czasie dla rozwoju czarnej poezji wydawnictwa The Broadside Press „Poem (For Dudley Randall)”, którego poetka spotyka w towarzystwie „Czarnej / Rewolucjonistki / Która ciąga go na spotkania / Ale nigdy nie jest w stanie / powiedzieć / Kocham cię”<sup>60</sup>. Przewijający się przez cały zbiorek temat znajduje swoją kulminację w żartobliwym wierszu „Seduction”, w którym zaabsorbowany nieustannym prowadzeniem politycznego monologu rewolucjonista nie zauważa, że właśnie został rozebrany przez spragnioną seksu kochankę; dopiero wtedy orientuje się w sytuacji i mówi: „Nikki, / czy to nie jest działanie kontrrewolucyjne...?”<sup>61</sup>. Teksty te podkreślają potrzebę bezpośrednich i bliskich kontaktów między jednostkami, sugerując jednocześnie, że w rewolucyjnym ferworze trudno o jej zaspokojenie, gdyż są to czasy, w których „nie ma miejsca na uczucie”<sup>62</sup>. Jednocześnie da się w nich usłyszeć satyryczny ton, pokazujący dystans poetki do powagi towarzyszącej rewolucji i debatowaniu o niej, przy równoczesnym płytkim jej pojmowaniu. Szczególnie wyrazisty jest on w „Seduction”, ale pojawia się też w kilku innych wierszach. W „Black Separatism” czarny separatyzm zmienia się w separację małżeńską, w „A Historical Footnote to Consider Only When All Else Fails” podmiot stwierdza, że należy koniecznie przejść do „istotnych tematów / Naszego czasu / Jak Bunt / minispódniczek”<sup>63</sup>, monolog w „The Dance Committee” rozpoczyna się słowami: „Jestem przykładowym Murzynem / Siedzę w strefie dla kolorowych z Fanonem w rękę / (żeby pokazać że

<sup>60</sup> oryg. „Revolutionary / Black woman / Who drags him / to meetings / But never quite / Gets around to / saying / I love you”, N. Giovanni, „Poem (For Dudley Randall)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 9.

<sup>61</sup> oryg. „Nikki, / isn't this counterrevolutionary...?”, eadem, „Seduction”, *ibidem*, s. 38.

<sup>62</sup> oryg. „there is no place for emotion”, eadem, „Letter to a Bourgeois Friend”, *ibidem*, s. 31.

<sup>63</sup> oryg. „the true issues of / Our time / like the mini-skirt / Rebellion”, eadem, „A Historical Footnote to Consider Only When All Else Fails”, *ibidem*, s. 16.

walczyć)<sup>64</sup>. Z kolei w wierszu „Cultural Awareness” znajdujemy ironiczny przytyk do wyznawców doktryny Kawaidy oraz członków i sympatyków Nation of Islam, którzy „stosują się do nauk / szlachetnego / maulana / elijaha el shabazza / i nie mają wcale nic wspólnego z wieprzowiną”<sup>65</sup>.

W tomie *Black Judgement* (1969) poruszone zostają też inne aspekty konfliktu między surową powagą czasu rewolucji a potrzebą bardziej swobodnego życia. Przykładowo, „Poem for Black Boys (With Special Love to James)” traktuje o wpływie rewolucyjnej ideologii na kształtowanie wśród czarnoskórych chłopców pozytywnego wizerunku mężczyzny i rzekomej konieczności przygotowywania ich do walki i stosowania przemocy. Z kolei wiersz „For Saundra” dotyczy ciśnienia, jakiemu poddawana jest poezja w czasach ideologicznej mobilizacji – pierwsze wersy mówią wprost o narzuconych przez nią ograniczeniach wolności twórczej: „chciałam napisać / wiersz / z rymami / ale rewolucja nie daje / się be-boppować”<sup>66</sup>. Podobnie niemożliwe okazuje się napisanie wierszy inspirowanych naturą – „wiersza o pięknym zielonym drzewie” („a beautiful green tree poem”) i „wiersza o wielkim błękitnym niebie” („a big blue sky poem”), co doprowadza podmiot mówiący do zimnej konstatacji:

*it occurred to me  
maybe i shouldn't write  
at all  
but clean my gun  
and check my kerosene supply*<sup>67</sup>.

Podczas lektury wszystkich kolejno następujących po sobie wierszy z tomu wydaje się przez chwilę, że antidotum na twarde wymogi czasu rewolucji stanowić mogą wspomnienia z dzieciństwa, że poetka znajduje w nich bezpieczną enklawę prywatności. Dwa niemal sielankowe teksty „Nikki-Rosa” i „Knoxville, Tennessee” w pastelowych barwach odmalowują świat dzieciństwa. W pierwszym z tych tekstów dokonuje Giovanni niezrozumiałej dla białych, jak mówi wprost „ja” liryczne, apoteozy czar-

<sup>64</sup> oryg. „I am the token negro / I sit in the colored section with Fanon in hand / (to demonstrate my militancy)”, eadem, „The Dance Committee”, ibidem, s. 43.

<sup>65</sup> oryg. „followed the teachings / of the honorable maulana elijah el shabazz / and do not have anything at all / to do with pork”, eadem, „Cultural Awareness”, ibidem, s. 87.

<sup>66</sup> oryg. „i wanted to write / a poem / that rhymes / but revolution doesn't lend / itself to be-bopping”, eadem, „For Saundra”, ibidem, s. 88-89.

<sup>67</sup> tł. „przyszło mi na myśl / może nie powinnam wcale / pisać / ale wyczyścić broń / i sprawdzić zapas nafty”, ibidem.

nej rodziny. Poetka zderza w tym tekście zewnętrzny (i w dodatku biały) punkt widzenia – reprezentowany przez jej wyimaginowanych „biografów” – na funkcjonowanie rodziny afroamerykańskiej z prawdą własnego doświadczenia:

*childhood remembrances are always a drag  
if you're Black  
you always remember things like living in Woodlawn  
with no inside toilet  
(...)  
they never talk about how happy you were to have  
your mother  
all to yourself and  
how good the water felt when you got your bath  
from one of those  
big tubs that folk in Chicago barbecue in*<sup>68</sup>.

Czytając ten wiersz, trzeba koniecznie zdawać sobie sprawę, że stanowi on w dużym stopniu polemikę z rozpowszechnionym w tamtym okresie postrzeganiem czarnych rodzin jako siedlisk patologii społecznej, które było rezultatem konkluzji tzw. raportu Moynihana, socjologicznego studium rodziny afroamerykańskiej, opublikowanego w 1965 roku pod tytułem *The Negro Family: The Case for National Action*. Moynihan w wyniku gruntownej analizy (przedstawionej w formie wykresów) warunków życia społeczności afroamerykańskiej, doszedł do wniosku, iż czarne dzieci uczą się w domu, że dorośli nie kończą szkół, w wyniku braku wykształcenia nie zdobywają pracy oraz że nie przestrzegają prawa, a mężczyźni – często fizycznie nieobecni – nie zajmują się swoimi dziećmi. Autor raportu stawia w związku z tym tezę, że życie rodzinne murzyńskiej zbiorowości to „splot patologii zdolnej do powielania się bez aktywnej pomocy ze strony białego świata”<sup>69</sup>, co w konsekwencji utrudnia lub zgoła uniemożliwia osiągnięcie ekonomicznej, a także politycznej,

<sup>68</sup> tł. „wspomnienia z dzieciństwa są zawsze czymś przykrym / jeśli jest się Czarnym / zawsze musisz pamiętać że mieszkałaś w Woodlawn / w domu z wychodkiem / (...) / nikt nigdy nie powie jak byłaś szczęśliwa / że mama / była dla ciebie i / jak przyjemnie było zanurzyć się w wodzie / podczas kąpieli w takiej / dużej wannie w jakiej robią grilla w chicago”, N. Giovanni, „Nikki-Rosa”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 58.

<sup>69</sup> D. P. Moynihan, *The Negro Family: The Case for National Action*, [w:] *The Moynihan Report and the Politics of Controversy*, red. L. Rainwater i W. L. Yancey, The M.I.T. Press: Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1967, s.47-93.



równości. Raport wywołał sporo kontrowersji i protestów wśród Afroamerykanów, uważających, że tezy i konkluzje w nim zawarte są z gruntu rasistowskie. Sama Giovanni na swoich spotkaniach z publicznością zwykle poprzedza odczytanie tekstu „Nikki-Rosa” krótkim wstępem opisującym jej oburzenie po ukazaniu się raportu Moynihana<sup>70</sup>.

Zatem otwierające wiersz stwierdzenie, że „wspomnienia z dzieciństwa są zawsze czymś przykrym / jeśli jest się Czarnym” jest wyrazem ironii, gdyż odnosi się do wniosków z przeprowadzanych przez białych obserwacji i badań socjologicznych, które koncentrują się na „obiektywnych” i „namacalnych” faktach, takich jak brak toalety w domu czy kąpiele w deszczówce. W rezultacie dochodzi do niemożności komunikowania swoich osobistych doświadczeń przez podmiot wiersza („i mimo że pamiętasz / biografowie tego nie rozumieją”<sup>71</sup>), co każe je uznać za doświadczenia przynależące do „dzikiej strefy”, czyli niemieszczące się w „ogólnoamerykańskiej” sferze dyskursywnej. Giovanni stawia tu tezę, że biały obserwator, czy nawet badacz życia Afroamerykanów – ponieważ funkcjonuje w innym wymiarze kultury z gruntu „solipsystycznej” (by przywołać określenie Wenera) – nigdy tak naprawdę nie zrozumie realiów czarnego życia:

*your father's pain as he sells his stock  
and another dream goes  
And though you're poor it isn't poverty that  
concerns you  
and though they fought a lot  
it isn't your father's drinking that makes any difference  
but only that everybody is together (...)*<sup>72</sup>.

Wiersz Giovanni odsyła jednocześnie do dwóch porządków: prywatnego i zbiorowego. Na pierwszym poziomie wiersz ten ma być w zamierzeniu zapisem doświadczeń bardzo osobistych, by nie powiedzieć: intymnych, dotyczących życia rodzinnego samej poetki. Cel ten ujawniają zarówno tytuł „Nikki-Rosa”, będący domowym przezwiskiem

<sup>70</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 159.

<sup>71</sup> oryg. „and even though you remember / your biographers never understand”, N. Giovanni, „Nikki-Rosa”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 58.

<sup>72</sup> tł. „ból twojego ojca / kiedy musi sprzedać akcje / i ulatuje kolejne marzenie / I chociaż jesteście biedni to nie bieda / cię martwi / i chociaż się ciągle kłócili / nie o picie ojca tu chodzi / ale że wszyscy są razem (...)”, ibidem.



autorki, nadanym jej we wczesnym dzieciństwie przez starszą siostrę, jak i przywołanie obrazu domu w Woodlawn (przedmieścia Cincinnati), do którego rodzina Giovannich przeniosła się, kiedy ojciec poetki otrzymał w tamtejszej szkole posadę. Zatem wymienione w wierszu: brak kanalizacji, kłopoty finansowe, problemy z alkoholem ojca, kłótnie rodziców, kąpiele w blaszanej wannie, radosne obchody urodzin i świąt należy uznać za rzeczywiste codzienne problemy i drobne radości zapamiętane z tamtych czasów. Z tego względu można – za Margaret Walker – określić „Nikki-Rosę” mianem „wiersza-podpisu”<sup>73</sup>. Na poziomie, by się tak wyrazić, „zbiorowym” dochodzi w tekście Giovanni do rozciągnięcia doświadczenia jednej rodziny na całą czarną zbiorowość (pod tym względem wiersz ten bardzo przypomina „good times” Lucille Clifton, opublikowany w tym samym roku<sup>74</sup>), a w rezultacie do afirmacji czarnej rodziny:

*(...) they never understand  
Black love is Black wealth and they'll  
Probably talk about my hard childhood  
And never understand that  
all the while I was quite happy*<sup>75</sup>.

Warto przy tym zwrócić uwagę, iż przywołanie szczegółów prywatnego życia pozwala na spojrzenie na przesłanie „Nikki-Rosy” w kontekście poezji konfesyjnej w celu dostrzeżenia znamiennej różnicy. Rodzinne wiersze Roberta Lowella, Sylvii Plath czy Ann Sexton są z gruntu obrazoburcze i dążą do odsłonięcia całej skrywanej wstydlivej prawdy o destrukcyjnych relacjach między najbliższymi. U Giovanni również chodzi o wyrażenie zatajonej prawdy, o której znający raport Moynihana biali Amerykanie niczego nie wiedzą, lecz inaczej niż u poetów należących do nurtu wyznania, doprowadza to do zbudowania przez poetkę pozytywnego wizerunku rodziny jako źródła obecnego poczucia czarnej tożsamości i siły.

Wiersz „Knoxville, Tennessee” również należy do kategorii tych tekstów w omawianych tu dwóch tomikach Giovanni, które – jak to wyraża

<sup>73</sup> *A Poetic Equation: Conversations Between Nikki Giovanni and Margaret Walker*, Howard University Press: Washington D. C., 1983 (1974), s. 53.

<sup>74</sup> L. Clifton, „Good times”, *Good Times: Poems*, Random House: New York 1969, s. 10.

<sup>75</sup> tł. „(...) nie rozumieją że / Czarnym bogactwem jest Czarna miłość i pewnie / dlatego mówią o moim trudnym dzieciństwie / I nie rozumieją że / cały czas byłam całkowicie szczęśliwa”, N. Giovanni, „Nikki-Rosa”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 59.

Paula Giddings – „przeczyły stereotypowi gniewnej bojowniczką”<sup>76</sup>. W tym przypadku kontrast między wydarzeniami mającymi miejsce na scenie polityczno-społecznej w czasie, gdy wiersz został napisany, a sielisko-anielskim obrazem dzieciństwa, który oddziałuje na odbiorcę tym silniej, że przekazany jest językiem dziecka, wydaje się jeszcze większy:

*I always like summer  
best  
you can eat fresh corn  
from daddy's garden  
and okra  
and greens  
(...)  
and homemade ice-cream  
at the church picnic  
and listen to  
gospel music  
outside  
at the church  
(...)  
and go to the mountains with  
your grandmother  
and go barefooted  
and be warm  
all the time  
not only when you go to bed  
and sleep*<sup>77</sup>.

Posłużenie się naiwnym językiem dziecka i niezwykle prostym, a przy tym impresywnym, obrazowaniem, pozwala poetce wytworzyć atmosferę bezpieczeństwa i miłości dla ludzi i miejsc z dzieciństwa, dzięki czemu

<sup>76</sup> P. Giddings, *Taking a Chance on Feeling*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980. A Critical Evaluation*, red. M. Evans, Anchor Books: New York 1984, s. 212.

<sup>77</sup> tł. „Najbardziej lubię / lato / można wtedy jeść świeżą kukurydzę / z ogrodu taty / i okrę / i zieleninę / (...) / i lody domowej roboty / na parafialnym pikniku / i słuchać / pieśni gospel / przy / kościele / i pojechać w góry z / babcią / i chodzić na bosaka / i czuć ciepło / cały czas / nie tylko w łóżku podczas / snu”, N. Giovanni, „Knoxville, Tennessee”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 65.

wiersz, jak to wyraziła Martha Cook, „wykracza poza kwestie aktualne”<sup>78</sup> związane z białą przemocą i czarną rewolucją. Właśnie z tego powodu badaczka uznaje „Knoxville, Tennessee” za jeden z najlepszych wierszy Giovanni, osadzonych w „domowej krainie przeszłości”<sup>79</sup>. Do tej kategorii można też z pewnością zakwalifikować wiersz „Poem (For BMC No. 2)” z tomu *Black Feeling, Black Talk...* Podobnie jak „Knoxville, Tennessee” i „Nikki-Rosa” stanowi on wspomnienie łagodnego klimatu dzieciństwa, który trwa w pamięci pomimo – a może z powodu – otaczającej nienawiści, brutalności i przemocy:

*There were fields where once we walked  
Among the clover and crab grass and those  
Funny little things that look like cotton candy*<sup>80</sup>.

Jednak kolejny autobiograficzny wiersz „Adulthood”, opowiadający najpierw o chaosie i poczuciu bezcelowości w okresie dojrzewania, potem wspominający o idealizmie wczesnych lat w college’u („i zaczęłam wierzyć że wszyscy ludzie dobrej woli mogą połączyć / wysiłki i zwyciężyć bez rozlewu krwi”<sup>81</sup>), stanowi coś w rodzaju przebudzenia w rzeczywistym świecie, pełnym przemocy i ucisku wobec Afroamerykanów. Z nowego punktu widzenia podmiot zwycięstwo „bez rozlewu krwi” wydaje się zupełnie niemożliwe. W szokującym monotonnym wyliczeniu wymienionych zostaje osiemnaście nazwisk zamordowanych, aresztowanych i zmuszonych do emigracji z kraju działaczy politycznych, których aktywność postrzegana była przez poetkę jako korzystna dla czarnej społeczności w Stanach Zjednoczonych lub dla ludów kolorowych w zamieszkiwanych przez nie częściach świata, takich jak Kongo i Wietnam. Warto przy tym odnotować obecność na tej liście braci Kennedych:

*And hammarskjöld was killed  
And lumumba was killed  
And diem was killed*

<sup>78</sup> M. Cook, *Nikki Giovanni: Place and Sense of Place in Her Poetry*, [w:] *Southern Women Writers...*, s. 289.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> tł. „Były tam pola po których chodziliśmy / Wśród koniczyny i chwastów i tych / Zabawnych roślinek co wyglądają jak wata cukrowa”, N. Giovanni, „Poem (For BMC No. 2)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 10.

<sup>81</sup> oryg. „and began to believe all good people could get / together and win without bloodshed”, eadem, „Adulthood”, ibidem, s. 69.

*And kennedy was killed*  
*And malcolm was killed*  
*And evers was killed*  
*And schwerner, chaney and goodman were killed*  
*And liuzzo was killed*  
*And stokely fled the country*  
*And le roi was arrested*  
*And rap was arrested*  
*And pollard, thompson and cooper were killed*  
*And king was killed*  
*And kennedy was killed*<sup>82</sup>.

Przytoczony powyżej urywek wiersza koresponduje z fragmentem „Love Poem (For Real)” z wcześniejszego zbioru, który rozpoczyna się od poruszającego emocjonalnie swoim sarkazmem stwierdzenia:

*it's hard to love*  
*people*  
*who will die soon*

*the sixties have been one*  
*long funeral day*  
*the flag flew at half-mast*  
*so frequently*  
*seeing it up*  
*i wondered what was wrong*<sup>83</sup>.

Powracanie tego tematu w obu zbiorach pokazuje z jednej strony, jak bardzo poetka stara się uzmysłowić swoim odbiorcom nienormalność sytuacji, w której przemoc polityczna stała się zjawiskiem tak codziennym, że łatwo do niego przywyknąć, a z drugiej, by powtórzyć raz jeszcze i pokazać, że zamieszki w gettach wielkich miast stanowiły

<sup>82</sup> tł. „I zabito hammarskjölda / I zabito lumumbę / I zabito diema / I zabito kennedy’ego / I zabito malcolma / I zabito eversa / I zabito schwernera, chaneya i goodmana / I zabito liuzzo / I stokely uciekł z kraju / I aresztowano le roia / I aresztowano rapa / I zabito pollarda, thompsona i coopera / I zabito kinga / I zabito kennedy’ego”, ibidem.

<sup>83</sup> tł. „trudno jest kochać / ludzi / którzy szybko odejdą / lata sześćdziesiąte były jak / długi pogrzeb / flaga powiewała w połowie masztu/ tak często / że kiedy ją wciągano na szczyt / zastanawiałam się co jest nie tak”, N. Giovanni, „Love Poem (For Real)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 33.

jedynie odpowiedź na terror białego systemu państwowego. Na marginesie warto zauważyć, że inne czarne poetki tego samego pokolenia – np. Jayne Cortez i Audre Lorde – również dokumentują w swoich wierszach przerażenie skalą przemocy w życiu społecznym i politycznym Stanów Zjednoczonych lat sześćdziesiątych; pierwsza z nich posłużyła się nawet w postaci tytułu zbioru wierszy formułą *Festivals and Funerals* (1971) (*Festiwale i pogrzeby*) – bliską określeniu „jeden / długi pogrzeb”, użytą przez Giovanni w cytowanym wyżej fragmencie. Przerażenie to należy uznać za charakterystyczny rys poezji kobiet spod znaku Czarnej Estetyki. W twórczości ich kolegów z Baraką na czele mamy raczej do czynienia z fascynacją przemocą skierowaną przeciwko białemu porządkowi, przedstawianą jako wyraz Czarnej Siły oraz realizację pragnień wszystkich rewolucyjnie nastawionych Afroamerykanów.

Jak podkreśla Fowler, wiersz „Adulthood” znajduje się dokładnie w środku zbioru, co pozwala jej postawić tezę, że wejście w dorosłość połączone z utratą złudzeń dotyczących Ameryki stanowi centralny motyw zbioru<sup>84</sup>. Uznając to spostrzeżenie za trafne, warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że dorastanie w burzliwych czasach wiąże się ściśle w tekście Giovanni ze zdefiniowaniem siebie jako kobiety oraz wyborem jednej z możliwych, choć statystycznie rzadkich, ról życiowych – roli poetki rewolucyjnej. W wierszu tym po raz pierwszy w twórczości Giovanni pojawia się wyrażona wprost świadomość genderowa oraz, mówiąc trochę na wyrost, feministyczna – pośrednio mowa tu bowiem także o tym, że dla zdecydowanej większości Afroamerykanek czarna rewolucja nie przewidywała żadnych pozytywnych ról, a stanie się poetką zaangażowaną było jedynie aktem indywidualnego wyboru:

*and i sometimes wonder why i didn't become a  
debutante  
sitting on porches, going to church all the time,  
wondering  
is my eye make-up straight  
or a withdrawn discoursing on the stars and moon  
instead of a for real Black person who must now feel  
and inflict  
pain*<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 37.

<sup>85</sup> tł. „i czasem zastanawiam się dlaczego nie zostałam / damulką / co siedzi na ganku i cały czas chodzi do kościoła / zastanawiając się / czy ma dobrze zrobiony makijaż / albo dziewcz-

Interesujące wydaje się, że Giovanni przedstawia tu bycie kobietą jako odseparowanie od rzeczywistości politycznej i rasowej, zaś zaangażowanie w tę rzeczywistość jako odmowę przyjęcia standardowych ról przewidzianych dla jej płci przez społeczeństwo. Taka dojrzałość, polegająca na chęci zdefiniowania własnej tożsamości, jest przy tym równoznaczna ze staniem się „osobą”, co jednocześnie utożsamione zostaje ze zdolnością nie tylko do odczuwania, ale też zadawania bólu. W świetle całego wiersza, jak również całego zbioru, oznacza to aktywne zaangażowanie w rewolucyjną walkę o zmianę *status quo*. Wydaje się to ważne, gdyż sugeruje gotowość podjęcia odpowiedzialności za własne czyny. Trudno nie zgodzić się z Fowler, że „Adulthood” i inne wiersze ze zbioru *Black Judgement*, traktujące o zniszczeniu „ideałów symbolizowanych przez Kinga i Kennedy’ego”, przedstawiają je równocześnie jako „koniec dzieciństwa – własnego poetki, jak też całego narodu”<sup>86</sup>.

Przedostatni w zbiorze wiersz „My Poem”, którego tytuł wyraźnie podkreśla, że mamy do czynienia z wypowiedzią osobistą, a nie tekstem podporządkowanym wyznawanej ideologii, dotyczy bezpośrednio napięcia między tym, co jednostkowe, a publiczną rolą poetki rewolucyjnej:

*i am 25 years old  
black female poet  
wrote a poem asking  
nigger can you kill  
(...)  
if i hate all black  
people  
and all negroes  
it won't stop  
the revolution*<sup>87</sup>.

Wiersz oglądany całościowo mówi o rewolucji jako o potężnej sile, która manifestuje swoją obecność niezależnie od losów i decyzji jedno-

---

czyną wycofaną co myśli o księżycu i gwiazdach / zamiast kimś na serio czarnym kto teraz musi odczuwać / i zadawać / ból”, N. Giovanni, „Adulthood”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 70.

<sup>86</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 36.

<sup>87</sup> tł. „jestem 25 letnią / czarną poetką / napisałam wiersz pytając / czarnuchu czy potrafisz zabić / (...) / jeśli znienawidzę wszystkich czarnych / ludzi / i wszystkich czarnuchów / nie zatrzyma to / rewolucji”, N. Giovanni, „My Poem”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 95.

stek. W ten sposób Giovanni wpisuje się w romantyczną tradycję poezji rewolucyjnej z jej wiarą w przekraczającą jednostkowy horyzont, a zarazem zgodną z logiką dziejów nieuchronność przemiany porządku polityczno-społecznego. Jednak romantyczna teleologia rewolucji prowadzi w „My Poem” do zupełnie innej konkluzji niż na przykład w archetypowej dla tej odmiany poezji „Odzie do wiatru zachodniego” – u Shelleya poeta pragnie całkowicie oddać się w służbę potężnej mocy przemiany, Giovanni natomiast zdaje się występować w obronie prawa poety do niesłużenia rewolucji: „rewolucja / jest na ulicy / (...) / nawet jeśli nigdy niczego / nie zrobię / będzie szła naprzód”<sup>88</sup>.

Wydawać by się mogło, że celem Giovanni jest pokazanie czytelnikom, że prawo to przysługuje poecie, czy w ogóle jednostce, po prostu w imię indywidualnej integralności i prywatności. Jednak zdaniem Fowler łączy się to szczególnie z zainteresowaniem Giovanni kobiecą tożsamością w czasach rewolucyjnych – wiersz zaczyna się od zdefiniowania się przez podmiot mówiący do czytelnika jako „czarna poetka” („*black female poet*” – podkr. moje), a nie od inkluzywnego „poet”, co stanowi wyraźne i intencjonalne podkreślenie płci „ja” lirycznego. Badaczka podkreśla, że „odmowa Giovanni bycia kontrolowaną przez przywódców Ruchu Czarnej Sztuki i Ruchu Czarnej Siły była odmową bycia kontrolowaną przez mężczyzn, do których oba te ruchy zdawały się należeć”<sup>89</sup>. Na poparcie tej tezy można przywołać tekst publicystyczny autorstwa Giovanni, zatytułowany „Black Poems, Poseurs and Power”, który ukazał się w „Negro Digest” w tym samym roku, co tomik *Black Judgement*, a potem wszedł do zbioru esejów poetki *Gemini*. W tekście tym autorka „My Poem” ostro atakuje i piętnuje nacjonalistów kulturowych związanych z Karengą i Baraką za ich skrajnie maskulinistyczny i militarystyczny styl uprawiania polityki i działalności społecznej, co zdaniem autorki zniechęca wielu Afroamerykanów do udzielania im swego poparcia. Szczególnie uderzający jest zdaniem Giovanni niemal endemiczny seksizm Kawaidy i pokrewnych organizacji, który poetka opisuje w sposób następujący: „czasem wygląda na to, że jedyną rzeczą, na której zależy kulturalistom [tj. kulturowym nacjonalistom] jest przekonanie siebie i różnych społeczności, że są oni awangardą Czarnej Rewolucji. Uczynili oni z czar-

<sup>88</sup> oryg. „the revolution / is in the streets/ (...) / if i never do / anything / it will go on”, ibidem, s. 96.

<sup>89</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 46.



nych kobiet nowych żydów, podczas gdy sami pozostają tymi samymi starymi czarnuchami. Należy się nam coś lepszego”<sup>90</sup>.

Zatem już wtedy można doszukać się w twórczości Giovanni rodzącej się świadomości i postawy feministycznej. Taka teza wydaje się tym bardziej uzasadniona, że trzy inne wiersze z drugiej części *Black Judgment* również taką świadomość wyrażają, w dodatku w znacznie wyraźniejszy sposób niż „My Poem”. Są to „Dreams”, „Woman Poem” oraz „Beautiful Black Men”; ten ostatni zdecydowałem się umieścić w tej kategorii ze względu na fakt, że poprzedza on bezpośrednio „Woman Poem”, stanowiąc dla niego coś w rodzaju wstępu lub tekstu komplementarnego, pozwalającego odczytywać go w innym świetle.

Świadomość, jak bardzo przynależność rasowa oraz płęć kulturowa wpływają na wybór i przebieg drogi życiowej młodej Afroamerykanki, wyraziła Giovanni w wierszu „Dreams”, który można też potraktować jako osobiste wyznanie poetki. Podobnie jak „Adulthood”, wiersz ten kontrastuje marzenia wieku dorastania ze zrozumieniem, a nawet zaakceptowaniem ograniczeń w ich realizacji, co wiąże się z dorosłością i większym poczuciem realizmu. Jednak mamy tu do czynienia również z silną identyfikacją z kobiecością, która przedstawiona została dwuznacznie – pozornie jako umiejętność rezygnacji z aspiracji i akceptacja niezbyt nęcącej rzeczywistości, a na głębszym poziomie jako prawdziwa niezależność.

Wiersz składa się z łatwych do wyodrębnienia dwóch części. Pierwsza z nich dotyczy marzeń okresu dojrzewania:

*in my younger years  
before I learned  
black people aren't  
suppose to dream  
i wanted to be a raelet  
and say “dr o wn d in my youn tears”  
or “tal kin bout tal kin bout”  
or marjorie hendricks and grind  
all up against the mic  
and scream*

<sup>90</sup> N. Giovanni, „Black Poems, Poseurs and Power”, *The Prosaic Soul of Nikki Giovanni*, Peennial: New York 2003, s. 140.

*“baaaaaaby nightandday  
baaaaaaby nightandday”<sup>91</sup>.*

W tej części wiersza Giovanni wyznaje, że w czasach niewinnej i naiwnej młodości („zanim nauczyłam się / że czarni ludzie nie / powinni marzyć”) bardzo chciała zostać gwiazdą muzycznej sceny, jak członkinie wokalne grupy The Raelettes, a szczególnie jak jedna z nich – Marjorie Hendricks. Jednak w marzeniu to już zostało wpisane pewne ograniczenie – The Raelettes występowały jako grupa wspomagająca i towarzysząca prawdziwej gwiazdzie, Rayowi Charlesowi, a zatem pełniąc wobec mistrza rolę służebną. Identyfikowanie się podmiotu mówiącego z Hendricks, której Charles czasem oddawał na parę minut scenę i mikrofon na krótki występ solowy, wskazuje na silną potrzebę ekspresji własnego indywidualizmu. W świetle tego faktu druga część wiersza, mówiąca z pozoru o całkowitej rezygnacji z tych marzeń, okazuje się dosyć dwuznaczna:

*then as i grew and matured  
i became more sensible  
and decided i would  
settle down  
and just become  
a sweet inspiration<sup>92</sup>.*

Odczytany w sposób dosłowny, fragment ten mówi o pogodzeniu się podmiotu z koniecznością odgrywania roli „słodkiej inspiracji”, czyli swego rodzaju muzy – roli w patriarchalizmie niejako zarezerwowanej dla kobiet znaczących coś w życiu mężczyzn, szczególnie artystów. Tak właśnie jego przesłanie odczytuje Fowler, gdy pisze, że „ostatni wers tego wiersza pokazuje dojrzałość (...) jako akceptację bardziej biernej roli w życiu”<sup>93</sup> kobiety. Można w tej kwestii zaryzykować stwierdzenie, że konstatacja badaczki jest błędna. Wspomniana wcześniej dwuznaczność zacytowanej powyżej w całości drugiej części wiersza polega na tym,

<sup>91</sup> tł. „w młodości / zanim dowiedziałam się / że czarni nie / powinni marzyć / chciałam być raeletką / i śpiewać «to pięć się we łzach» / lub «mó wię o mó wię o» / albo być marjorie hendricks i wyginać / się przed mikrofonem / i krzyczeć «dzień-i-noc maaaaała dzień-i-noc maaaaała»”, eadem, „Dreams”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 74.

<sup>92</sup> tł. „gdy dorosłam i dojrzałam / przybyło mi rozsądku / zdecydowałam że / ustatkuję się / i stanę się po prostu / słodką inspiracją”, ibidem.

<sup>93</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 44.

że The Sweet Inspirations to – podobnie jak specjalizujące się w bluesie The Raelettes – wspomagający innych artystów zespół wokalny, ale najściślej współpracujący z Arethą Franklin, ówczesną gwiazdą muzyki gospel. Wydaje się, że po pierwsze – odrębność uprawianych przez nie stylów muzycznych oraz po drugie – powiązanie każdej z grup z konkretnymi wykonawcami, mają istotne znaczenie dla zrozumienia przesłania „Dreams”. W odniesieniu do pierwszej z tych dwóch różnic warto zauważyć, że o ile blues kojarzony jest często z gorzką akceptacją społecznej rzeczywistości, której zmienić się nie da, jeśli nie po prostu z rezygnacją, to muzyka gospel, będąc żywiołową afirmacją doświadczenia o charakterze z gruntu religijnym, stanowi wyraz wiary i nadziei na zmianę. Co do drugiej różnicy, zauważyć wypada, że wykonawców tych różni nie tylko styl i gatunek uprawianej muzyki, ale również płeć. A zatem dojrzałość w wierszu została powiązana z przejściem od wspierania w karierze mężczyzn (Ray Charles) do współtworzenia sukcesu kobiet (Aretha Franklin), co w dodatku – poprzez konotacje z gospel – staje się obietnicą zmiany na lepsze. Warto też odnotować, że współpraca z Franklin nie przeszkodziła zespołowi The Sweet Inspirations w rozwijaniu własnej kariery, a może nawet w niej pomogła – w 1968 roku wydał on swoją drugą płytę długogrającą, zatytułowaną *Songs of Faith and Inspiration*, która okazała się sporym sukcesem komercyjnym. Zatem przesłanie wiersza wydaje się być przewrotne. Stanie się „słodką inspiracją” nie oznacza wobec tego bierności, ale raczej stanie się świadomą siebie kobietą-artystką. Jeśli przyjmiemy ten tok myślenia o przesłaniu „Dreams”, użyte w wierszu zwroty: „dorosłam i dojrzałam”, „przybyło mi rozsądku” oraz „zdecydowałam że / ustatkuję się”, w kontekście końca wspierania mężczyzn na rzecz współpracy z kobietami, zabrzmiały jednocześnie ironicznie i niezwykle poważnie. Co więcej, trzymając się odczytywania „Dreams” jako osobistego wyznania samej autorki, wiersz ten potraktować można jako autorefleksję na temat miejsca Giovanni w obrębie zdominowanego przez mężczyzn Ruchu Czarnej Sztuki. Dobrze z początku dopasowana do jego norm i wymogów poetka, już od następnego zbiorku zaczyna, metaforycznie rzecz ujmując, karierę solową, niezależną od dyktatu rzeczników poezji rewolucyjnej.

Zupełnie odmienny charakter ma drugi z wierszy bezpośrednio mówiących o czarnej kobiecie, umieszczony przez poetkę również w drugiej części tomu *Black Judgement*, „Woman Poem”. Tym razem nie mamy do czynienia z wierszem będącym osobistym wyznaniem, ale z boleśnie ironicznym i gorzkim w wydźwięku portretem statystycznej czarnej

kobiety, cierpiącej z powodu biedy i samotności, której „całe życie / wiąże się / z nieszczęściem”<sup>94</sup>. Giovanni w skondensowany i błyskotliwy sposób przedstawia zamknięcie Afroamerykanek w dwubiegunowym stereotypie:

*it's a sex object if you're pretty  
and no love  
or love and no sex if you're fat  
get back fat black woman be a mother  
grandmother strong thing but not a woman  
gameswoman romantic woman love needer  
man seeker dick eater sweat getter  
fuck needing love seeking woman*<sup>95</sup>.

W sposób oczywisty źródłem tych stereotypów jest męskie postrzeżenie kobiet, klasyfikujące je jako predestynowane do pełnienia ról rodzinnych i opiekuńczych – matki lub babki, w których miłość pozbawiona jest swojego aspektu seksualnego, bądź jako obiekty seksualne, przeznaczone do realizowania swojej kobiecości wyłącznie w kontaktach erotycznych z mężczyznami, kiedy miłość przybiera wyłącznie fizyczną postać („rżnięcia potrzebująca miłości szukająca kobieta”). O tym, do której kategorii trafia dana kobieta, decyduje jej ciało: „przedmiot pożądania jeśli jesteś ładna”; „miłość bez seksu jeśli jesteś gruba”. Nie bez znaczenia wydaje się przy tym również fakt, że jest to fragment wzmocniony w wymowie dzięki zastosowaniu przez poetkę techniki rapowej, charakterystycznej w owym czasie dla poezji H. Rapa Browna (którego przydomek wziął się od nazwy tej techniki podawania tekstu) – jednego z głównych głosów Ruchu Czarnej Sztuki. Można więc zakładać, że Giovanni wskazuje na młodych rewolucjonistów jako na tych, którzy stworzyli i podtrzymują stereotypy dotyczące czarnych kobiet. Mamy tu zatem do czynienia z czarnym seksizmem, w dodatku – co gorsza – powielanym i wzmacnianym przez młode pokolenie Afroamerykanów.

<sup>94</sup> oryg. „whole life / is tied up / to unhappiness”, N. Giovanni, „Woman Poem”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 78.

<sup>95</sup> tł. „przedmiot pożądania jeśli jesteś ładna / ale nie miłość / albo miłość bez seksu jeśli jesteś gruba / idź na swoje miejsce gruba czarna kobieto bądź matką / babką czymś silnym ale nie kobietą / flirtując romantyczką miłości potrzebującą / mężczyzny szukającą fiuta pozerającą w kość dającą / rżnięcia potrzebującą za miłością gonącą kobietą”, *ibidem*.

Giovanni dowodzi w tekście „Woman Poem”, że tak zdefiniowana czarna kobieta pozbawiona zostaje możliwości nawiązywania pozytywnych kontaktów międzyludzkich, również z innymi kobietami znajdującymi się w identycznej sytuacji. Poetka zwraca uwagę na brak nie tylko solidarności między nimi, ale też empatii:

*(...) smiles are only something we give  
to properly dressed social workers  
not each other<sup>96</sup>.*

W kilku urywkach wiersza pojawiają się niezwykle bolesne w swoim wydźwięku, by nie powiedzieć brutalne, sformułowania, charakteryzujące położenie życiowe i emocjonalne czarnej kobiety:

*joy is finding a pregnant roach  
and squashing it  
not finding someone to hold<sup>97</sup>.*

Analizując sytuację psychologiczną czarnych kobiet, Giovanni kładzie nacisk na dwa jej aspekty, mające autodestrukcyjne konsekwencje. Pierwszym z nich jest skierowana na siebie nienawiść:

*how dare you care  
about me  
you ain't got no good sense  
cause i ain't shit you must be lower  
than that to care<sup>98</sup>.*

Nienawiść ta idzie w parze z zaniedbywaniem siebie i swojego otoczenia oraz budowaniem fałszywego wizerunku własnej osoby:

*it's a filthy house  
with yesterday's watermelon*

<sup>96</sup> tł. „(...) uśmiechy to coś czym obdarzamy / dobrze ubranych pracowników opieki społecznej / a nie siebie nawzajem”, ibidem, s. 79.

<sup>97</sup> tł. „radość to znaleźć karalucha w ciąży / i rozgnieść go / a nie przytulić się do kogoś”, ibidem.

<sup>98</sup> tł. „jak śmiesz mnie / chcieć / chyba rozumu ci brak / nie jestem byle czym więc ty musisz być / nikim by mnie chcieć”, ibidem.

*and monday's tears  
cause true ladies don't  
know how to clean*<sup>99</sup>.

Zawartość „Woman Poem” stanowi dowód świadomości poetki w kwestii położenia czarnych kobiet w świecie zdominowanym przez seksizm. W tym sensie mamy tu do czynienia z zapowiedzią późniejszych zainteresowań Giovanni ich sytuacją psychologiczną i pozycją społeczną. Ten napisany z pasją, uczuciowym zaangażowaniem oraz głęboką znajomością tematu wiersz może być potraktowany jako przykład rodzącego się feminizmu autorki *Re: Creation*, który w dużej mierze zasada się na zainteresowaniu sferą prywatnych doświadczeń kobiet.

Tekstem komplementarnym, stanowiącym rodzaj wstępu do „Woman Poem”, jest wiersz „Beautiful Black Men”, w tym kontekście ironiczny pean na cześć seksapilu i energii życiowej czarnych mężczyzn – głównie kojarzonych z estetyczną rewolucją gwiazd estrady, choć jego podtytuł brzmi: „z komplementami i przeprosinami dla wszystkich nie wymienionych z nazwiska”, co sugeruje znacznie szersze odniesienia. Podmiotem mówiącym w wierszu jest młoda czarna kobieta, wyrażająca bezkrytyczny podziw i uwielbienie dla mężczyzn, których obserwuje („piękni piękni jak nie z tego świata / czarni mężczyźni / noszący afro / idą ulicą”<sup>100</sup>). Ukazani w migawkowej formie, są oni zajęci zwykłymi codziennymi czynnościami, niczym postaci wyjęte z 15. części „Song of Myself” Whitmana, a patrząca na nich kobieta kładzie nacisk na ich seksualną atrakcyjność: noszą bowiem „ognistoczerwone, limonkowe, ceglastopomarańczowe / królewskoblękitne ciasne ciasne spodnie co ściskają / to co ja lubię ściskać”<sup>101</sup>.

W rezultacie stanowią oni „stare niebezpieczeństwo / ale całkiem nową przyjemność”<sup>102</sup>. W tych dwóch wersach udało się Giovanni w lapidarny sposób ująć różnicę między tradycyjnym postrzeganiem przez Afoamerykanki mężczyzn jako uwodzicieli, których należy się strzec, a nowym punktem widzenia, z którego oni sami stają się przed-

<sup>99</sup> tł. „zapuszczony dom / z wczorajszym arbuzem / i poniedziałkowymi łzami / bo prawdziwe damy nie / wiedzą co to sprzątanie”, ibidem.

<sup>100</sup> oryg. „beautiful beautiful beautiful outasight / black men / with they afros / walking down the street”, N. Giovanni, „Beautiful Black Men”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 77.

<sup>101</sup> oryg. „fire red, lime green, burnt orange / royal blue tight tight pants that hug / what i like to hug”, ibidem.

<sup>102</sup> oryg. „the same ol danger / but a brand new pleasure”, ibidem.



miotami pożądania. Co jednak jeszcze ważniejsze, są oni przy tym „new breed men” – nowym gatunkiem czarnych mężczyzn, świadomych swojej atrakcyjności i ją eksponujących. W ten sposób Giovanni dokonuje rewizji zjawiska, określonego przez Michele Wallace mianem „mitologii, która otacza amerykańskiego czarnego mężczyznę”<sup>103</sup>. Mitologia ta, zdaniem badaczki, zasadza się na prześladowaniu czarnych mężczyzn – jako przykłady przytacza ona między innymi: obrazy linczów, powieszonych lub płynących z nurtem Mississippi okaleczonych zwłok, dyskryminację ekonomiczną (czyścibut, windziarz, bezrobotny) i marginalizację społeczną (narkoman, bezdomny, pijak), przemoc instytucjonalną (bycie ofiarą strażników więziennych), bycie mięsem armatnim „w każdej amerykańskiej wojnie”<sup>104</sup>. Wallace powołuje się między innymi na badania Roberta Staplesa, który postrzega tę kwestię w podobny sposób, wskazując na społeczną „impotencję” Afroamerykanina<sup>105</sup>. Można wobec tego przyjąć, że wizerunek czarnego mężczyzny jako ofiary białego rasizmu, kogoś przezeń definiowanego, a więc pozostającego w pozycji bierności, był szeroko rozpowszechniony. Wiersz „Beautiful Black Men” traktuje o nowym gatunku mężczyzn, którzy poprzez strój i zachowanie definiują sami siebie w sposób całkowicie niezależny od kulturowego mainstreamu. Mówiąca w wierszu, obserwująca ich młoda kobieta w widoku tym znajduje przyjemność estetyczną, ale też zmysłową oraz obietnicę przyjemności seksualnej. Jest ona zatem kobietą należącą do czasu rewolucji seksualnej, wprost wyrażającą swoje hedonistyczne pragnienia i pożądanie, w dodatku w sposób bardzo spontaniczny: „wrzeszczę i tupię i wołam / o więcej pięknych pięknych pięknych / czarnych mężczyzn”<sup>106</sup>.

Widać teraz wyraźnie, że wiersz ten zarówno odnosi się do nowego wizerunku czarnego mężczyzny, jak i staje się ekspresją nowej dynamicznej czarnej kobiecości. Kobiecość ta, jak sugeruje tekst, zasadza się na indywidualnej wolności do wyrażania swoich prywatnych potrzeb. Domaga się ona również ekspresji poprzez język – wiersz zaczyna się od słów: „chcę coś muszę coś powiedzieć”<sup>107</sup>. Mówiąca w wierszu młoda kobieta dąży wprost do wyrażenia swoich doświadczeń i pragnień poprzez wypowiedź publiczną, przyznając sobie tym samym prawo do

<sup>103</sup> M. Wallace, *Black Macho...*, s. 15.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>106</sup> oryg. „i scream and stamp and shout / for more beautiful beautiful beautiful / black men”, ibidem.

<sup>107</sup> oryg. „i wanta say just gotta say something”, ibidem.



uczestnictwa w dyskursie. Mamy tu zatem do czynienia ze świadomością feministyczną, gdyż mocniejszy nacisk w wierszu położony jest na gender niż na przynależność rasową podmiotu.

Z przeprowadzonej w tym rozdziale analizy i interpretacji wierszy składających się na dwa omawiane tu zbiory Giovanni – *Black Feeling*, *Black Talk* i *Black Judgement* wynika, że choć poetka daje w nich wyraz konieczności szybkiego doprowadzenia do zmian systemu społecznego, politycznego i ekonomicznego, szczególnie w kontekście stosunków rasowych, nie pozostaje ona bezkrytyczną piewczynią czarnej rewolucji. Inaczej niż jej czarni bracia po piórze, najaktywniej współtworzący główny nurt Ruchu Czarnej Sztuki, tacy jak Baraka czy Madhubuti, zdawała ona sobie sprawę z poważnych ograniczeń i konsekwencji, jakie niosła ze sobą fundamentalistyczna postawa rewolucyjna. W rezultacie obok wierszy politycznie zaangażowanych *sensu stricto*, o częstokroć publicystycznej zawartości i polemicznym tonie, będących wzorcowymi przykładami realizacji postulatów Czarnej Estetyki, znajdziemy bez trudu teksty stanowiące coś w rodzaju pęknięć czy wyłomów w rewolucyjnej barykadzie. Pęknięcia te są efektem dążenia poetki do prowadzenia dialogu z mocno zuniformizowanym przez wymogi czasów rewolucji kształtem kolektywnego doświadczenia Afroamerykanów, dialogu prowadzonego z pozycji prywatności oraz doświadczenia indywidualnego, czasem intymnego. Za ważny aspekt tego zjawiska uznać należy obecność w *Black Judgement* pierwszych wierszy w dorobku autorki wyrażających jej świadomość genderową, a nawet postawę, którą można już uznać za feministyczną.

Wszystko to stanowi wyraz pluralistycznej postawy Giovanni jako piszącej poezję świadomej swej wartości młodej kobiety, sprzeciwiającej się już pod koniec lat sześćdziesiątych rewolucyjnemu solipsyzmowi Ruchu Czarnej Sztuki. Dlatego zamykający drugi tom poetki wiersz „Black Judgements (Of bullshit niggerish ways)” można uznać za wyraz gniewu skierowanego przeciw wszystkim tym – obojętne, czy reprezentującym postawę umiarkowaną, czy rewolucyjne ekstremum – którzy próbują zamknąć ją w stworzonych przez siebie dla niej rolach, niszczących ją jako jednostkę i kobietę zarazem:

*You  
with your bullshit niggerish ways  
want to destroy me*

*You want to preach  
responsible revolution  
along with progressive  
procreation*

*Your desires will not be honored  
this season<sup>108</sup>.*

Eksplorowanie różnych przestrzeni prywatności wraz z koncentrowaniem się na rolach kulturowych i doświadczeniach osobistych afroamerykańskich kobiet zdominują zawartość kolejnych tomików poetki. Tym zagadnieniom poświęcony jest następujący rozdział.

---

<sup>108</sup> tł. „Ty / ze swoimi bzdurnymi sposobikami czarnucha / chcesz mnie zniszczyć / Ty chcesz głosić / odpowiedzialną rewolucję / wraz z postępową / prokreacją / Twoje żądze nie ziszczą się / w tym sezonie”, N. Giovanni, „Black Judgements (Of bullshit niggerish ways)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, s. 98.

## II

Uderzającą cechą zawartości wszystkich czterech zbiorów poetyckich Nikki Giovanni z lat siedemdziesiątych – począwszy od *Re: Creation (Re: Kreacja)* (1970) poprzez *My House (Mój dom)* (1972), *The Women and the Men (Kobiety i mężczyźni)* (1975), po *Cotton Candy on a Rainy Day (Wata cukrowa w deszczowy dzień)* (1978) – jest niemal całkowity brak wierszy o charakterze bezpośrednio politycznym i rewolucyjnym, tak jak te kwestie postrzegane były w obrębie Czarnej Estetyki. O ile wydaje się to łatwe do zrozumienia w przypadku dwóch ostatnich z wymienionych powyżej tomików, które powstały w czasie rozpadu oraz wkrótce po upadku Ruchu Czarnej Sztuki, to dwa pierwsze zbiory zdają się ten upadek zapowiadać poprzez przejście od ortodoksyjnie pojmowanej – nawet jeśli takie określenie uznamy za trochę przesadzone w przypadku autorki *Black Judgement* – czarnej rewolucji na pozycję indywidualistyczną i prywatną, przy jednoczesnym silnym podkreśleniu, że jest to spojrzenie kobiety. Pod tym względem Giovanni powinna być traktowana jako pionierka – jej starsi koledzy, reprezentujący na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych radykalną postawę czarnych rewolucjonistów, niejednokrotnie później również zmienili swoje poglądy. Za najbardziej spektakularne „odejścia” uznać należy porzucenie kulturowego nacjonalizmu na rzecz marksizmu przez Amiri Barakę, przejście Juliana Bonda, współzałożyciela skrajnej organizacji Students Nonviolent Coordinating Committee, do umiarkowanej National Association for the Advancement of Colored People oraz nawrócenie się Eldridge’a Cleavera na chrześcijaństwo i porzucenie lewackiej Black Panther Party for Self-Defence. Jednak w przypadku autorki *Re: Creation* mamy do czynienia nie ze zmianą postawy ideologicznej, lecz z zupełnym odrzuceniem ideologii na rzecz bycia sobą, a zatem z wyborem prywatności i indywidualizmu. Choć równocześnie Martha Cook zauważa jej „rosnące zainteresowanie tematami feministycznymi”<sup>1</sup>, William J. Harris podkreśla, że „duża część wartości Nikki Giovanni jako poetki bierze się z jej upartego dążenia, by być sobą (...) Inaczej niż Madhubuti nie jest ona doktrynerką, nie posiada

---

<sup>1</sup> M. Cook, op. cit., s. 284.

systemu, do którego podłączałyby wszystkie swoje doświadczenia<sup>2</sup>. W świetle tych uwag obojga badaczy, można zaryzykować twierdzenie, że w poezji Giovanni w tym okresie mamy do czynienia z praktyką kobiecyzmu, tak jak to pojęcie zostało przedstawione w rozdziale dotyczącym czarnego feminizmu.

Margaret B. McDowell stwierdza, że u Giovanni odrzucenie nacisków, by pisać „użyteczną poezję polityczną było (...) znakiem jej integralności [oraz] jej rozwoju”<sup>3</sup>. Badaczka wprawdzie nie wyjaśnia, co dokładnie ma na myśli, jednak biorąc pod uwagę tematyczną zawartość zbiorów *Re: Creation, My House* i *The Women and the Men*, można domniemywać, że chodzi jej przede wszystkim o uwagę, jaką poetka poświęca w nich relacji między byciem jednostką a tożsamością czarnych kobiet i własną kobiecością, której stała się świadoma w o wiele większym niż wcześniej stopniu. Wydaje się, że spojrzenie to było skutkiem doświadczeń osobistych – w sierpniu 1969 roku poetka urodziła syna, ale zdecydowała się nie zawierać małżeństwa i nie ujawniać publicznie, kto jest jego ojcem. Co więcej, jak oświadczyła w rozmowie z Peterem Baileym, zdecydowała się mieć dziecko, gdyż chciała mieć dziecko, a nie wyszła za mąż, gdyż była niezależna finansowo<sup>4</sup>. Jest to jeden z wielu przykładów demonstrowania przez Giovanni swojej autonomii i wolności od zewnętrznych nacisków oraz od powszechnie przyjętych standardów i norm postępowania, ale również dowód na to, że poetka zawsze starała się żyć i postępować wyłącznie w zgodzie z własnymi przekonaniem, a w kwestii możliwości prawdziwego wzajemnego zrozumienia i partnerstwa mężczyzn i kobiet pozostawała dalece sceptyczna:

Gdy masz już dwadzieścia pięć lub trzydzieści lat, mówisz, że może mężczyźni i kobiety nie są przeznaczeni do życia ze sobą. Może chodzi im o coś zupełnie innego, gdy spotykają się w porze rozmnażania i wydają na świat piękne bezużyteczne zwierzęta [sic!] (...). [A]le życie razem wymaga zbyt wielu gier. A intymność pozostaje zarezerwowana dla najlepszych przyjaciół i przyjaciółek (...) Facet i dziewczyna są nierozłączni dopóki się nie pobiorą; potem on spędza czas ze swoimi przyjaciółmi, a ona ze swoimi

<sup>2</sup> W. J. Harris, op. cit., s. 219.

<sup>3</sup> M. B. McDowell, op. cit., s. 151.

<sup>4</sup> Giovanni w wielu wywiadach daje wyraz swojej niechęci do instytucji małżeństwa. O swoim własnym, samotnym macierzyństwie powiedziała: „Chciałam mieć dziecko i stać mnie było na dziecko. Nie wyszłam za mąż, bo *nie chciałam* wyjść za mąż i stać mnie było, żeby nie wychodzić za mąż”, P. Bailey, op. cit., s. 56.

albo samotnie w domu. I nie ma powodu, by myśleć, że on kłamie, gdy mówi, że ją kocha. (...) Po prostu ona nie jest jego drugą połową. (...) Co nie znaczy, że nie ma ani jednego mężczyzny czy ani jednej kobiety, którzy nie potrafiliby sprawić, by małżeństwo – tj. dom – działało poprawnie albo nawet dawało szczęście, ale zdarza się to tak rzadko<sup>5</sup>.

Cytat ten jest dodatkowo ważny o tyle, że pochodzi z eseju „Gemini – A Prolonged Autobiographical Statement on Why”, w którym autorka podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego została pisarką. Wynika z tego, że w jej rozumieniu istnieje ścisły związek między pisanem poezji a przyglądaniem się kondycji ludzkiej w jej prywatnym, by nie powiedzieć – intymnym wymiarze, a w szczególności, co sugeruje powyższy cytat, zajmowanie się poczuciem samotności i życiowego rozczarowania. W dużej mierze w tę stronę skierowana jest poetycka uwaga Giovanni w tomikach z lat siedemdziesiątych, przy czym można tu zauważyć rosnący pesymizm autorki, którego kulminacją jest zapis poczucia stagnacji i swoistej bezradności wobec życia w wierszach z *Cotton Candy on a Rainy Day*.

Należy przy tym zauważyć, iż bardzo ważnym składnikiem tematycznym tych zbiorów są wiersze dotyczące czarnej kobiecości w jej wymiarze prywatnym i publicznym – znajdziemy tu sporo wierszy, w których Giovanni porusza kwestię własnej tożsamości w kontekście genderowym i rasowym, a także przedstawia pozytywne wizerunki czarnych kobiet, odwołując się do znanych postaci, takich jak słynne śpiewaczki muzyki gospel i bluesa, ale też anonimowych postaci – głównie starszych kobiet. Z wierszy tych bije mocne przekonanie o skrajnej odrębności czarnych kobiet jako grupy społecznej, która jest z jednej strony ofiarą rasistowskiego i patriarchalnego systemu, a z drugiej – stanowi ucieleśnienie siły, niezależności i niedostępnej dla innych mądrości życiowej. W ten sposób Giovanni przedstawia czarne kobiety w cytowanym już powyżej eseju:

My Czarne kobiety jesteśmy jedyną grupą na Zachodzie (...), która sama kształtuje własną tożsamość. Sądzę, że to podświadome, ale przykładamy do siebie własne normy i myślę, że nie możemy sobie pozwolić na inną postawę. Cokolwiek sprawiło, że zwróciłyśmy się do wewnątrz, my tak właśnie postąpiłyśmy. Patrzymy, jak świat usiłuje nas rozerwać na strzępy. Ale to nam nie grozi. (...)

<sup>5</sup> N. Giovanni, *Gemini: An Extended Autobiographical...*, s. 137.

My Czarne kobiety w sposób oczywisty nie doceniałyśmy naszej siły. (...) Główną kwestią, którą musimy rozstrzygnąć, jest pytanie: co stanowi istotę bycia kobietą? Gdy już sobie na to pytanie odpowiemy, wszystko inne trafi na swoje miejsce<sup>6</sup>.

W jakiejś mierze wiele tekstów poetyckich Giovanni z tego okresu stanowi rozwinięcie ogólnych tez, lapidarnie ujętych w powyższym cytacie, a dotyczących czarnych kobiet, choć prawie nigdy teksty te nie są aż tak optymistyczne. Już sama liczba wierszy w zbiorach z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych dotyczących własnej kobiecości, a także postaci różnych innych kobiet, sprawia, że wysuwają się one na plan pierwszy. Stanowią one ponad jedną trzecią zawartości *Re: Creation* oraz ważną część *My House* i należą do najlepszych wierszy tomu. Z kolei w zbiorze *The Women and the Men*, będącym połączeniem wybranych tekstów z *Re: Creation* oraz dziewiętnastu nowych utworów, mają one dwudziestopięcioprocentowy udział wśród tych ostatnich. Omawiając twórczość autorki *My House* jako przykład poezji „dzikiej strefy”, należy bezwzględnie poświęcić im nieco uwagi, zastanawiając się przy tym, w jakim stopniu można tę poezję sklasyfikować jako feministyczną.

Jak wspomniałem powyżej, rzadko kiedy wiersze Giovanni dotyczące kobiet i kobiecości można uznać za jednoznacznie optymistyczne. Niemniej jednak w dorobku poetki znajduje się kilka takich tekstów, których pozytywna energia związana z kobiecością jest uderzająca.

Należy do nich wiersz „*Revolutionary Dreams*”, w którym podmiot mówiący kontrastuje własną świadomość z przeszłości, kiedy to fakt bycia kobietą nie odgrywał żadnej roli w myśleniu o sobie i działaniu, z chwilą obecną, gdy tożsamość genderowa staje się pierwszoplanowa. Dawniej, wyznaje podmiot,

*i used to dream militant  
dreams of taking  
over america to show  
these white folks how it should be  
done  
i used to dream radical dreams  
of blowing everyone away with my perceptive powers  
of correct analysis*

<sup>6</sup> Ibidem, s. 145.

*i even used to think i'd be the one  
to stop the riot and negotiate the peace<sup>7</sup>.*

Użycie w oryginale formy gramatycznej „used to” oznacza, że wszystkie przedstawione w tej części wiersza rewolucyjne marzenia i sny o potędze należą bezsprzecznie do przeszłości, a podmiot patrzy na nie z dystansem. Lekko ironiczny ton tego fragmentu sugeruje, że z dzisiejszego punktu widzenia wydają się one podmiotowi nacechowane romantycznym maksymalizmem, a przy tym młodzieńczo naiwne (np. „marzenia o przejęciu / ameryki”; „jak to należy / robić”; „będę kimś kto / zatrzyma zamieszki i wynegocjuje pokój”). Stanowią zatem wyraz wizji, która obecnie wydaje się podmiotowi w jakiś sposób w swym braku realizmu fałszywa. Zostaje ona zastąpiona przez „marzenia naturalne”, ściśle związane z genderową tożsamością „ja” mówiącego w wierszu:

*then i awoke and dug  
that if i dreamed natural  
dreams of being a natural  
woman doing what a woman  
does when she's natural  
i would have a revolution<sup>8</sup>.*

Skoro skontrastowane z „bojowymi marzeniami” „marzenia naturalne” są tak ściśle związane z byciem „naturalną kobietą”, oznacza to, że według podmiotu wcześniejsze ambicje zaistnienia w roli przywódczej na forum publicznym w rewolucyjnej działalności politycznej były próbą wejścia w rolę zdefiniowaną w społeczeństwie patriarchalnym jako męska. W tym sensie te marzenia okazały się mało realistyczne, a ich porzucenie wiąże się z przebudzeniem i zrozumieniem („ocknęłam się i pojęłam”). Czy nie jest to jednak zrozumienie, a zarazem akceptacja ograniczeń narzucanych kobietom przez kulturę fallogocentryczną? Wtedy przesłanie wiersza byłoby wybitnie antyfeministyczne, gdyż

<sup>7</sup> tł. „dawniej snułam bojowe / marzenia o przejęciu / ameryki by pokazać / tym wszystkim białym jak to należy / robić / dawniej snułam radykalne marzenia że porażę wszystkich siłą mojej percepcji / że przeprowadzę właściwą analizę / dawniej nawet myślałam że będę kimś kto / zatrzyma zamieszki i wynegocjuje pokój”, N. Giovanni, „Revolutionary Dreams”, *Re: Creation*, Broadside Press: Detroit 1970, s. 20.

<sup>8</sup> tł. „Potem ocknęłam się i pojęłam / że gdybym snuła naturalne marzenia / o byciu naturalną / kobietą postępującą tak jak postępuje kobieta / gdy jest naturalna / wywołałabym rewolucję”, *ibidem*.



mówiłoby o konieczności pogodzenia się z niedostępnością ról publicznych dla kobiet.

Jednak wydaje się, że nie jest tak w przypadku „*Revolutionary Dreams*”. Końcówka wiersza wyraźnie sugeruje, że rewolucja wynikająca z bycia „naturalną kobietą”, dążącą do realizacji własnych marzeń i potrzeb, ma większą wartość niż próba odgrywania sztucznej roli w obrębie rewolucji zdefiniowanej przez mężczyzn, gdzie nie ma tak naprawdę miejsca dla kobiet jako grupy ani jako jednostek. Nieprzypadkowo wiersz nie mówi nic na temat tego, co właściwie oznaczają „naturalne marzenia” i co taka „naturalna kobieta” w swoim życiu robi oraz jaką funkcję pełni w społeczeństwie. Jak utrzymuje Fowler, „wiersz pozostawia bez definicji określenie «naturalna kobieta», ponieważ jego znaczenie musi mu być nadane przez każdą poszczególną jednostkę<sup>9</sup>”. Wobec tego określenie „naturalna” w odniesieniu do kobiety oznacza tyle, co „wsłuchana w siebie i swoje potrzeby”, co z kolei oznacza, że cechą „naturalnych marzeń” jest to, iż pochodzą one od samej jednostki, a nie od społeczeństwa i kultury, w której ta jednostka żyje. Z tego punktu widzenia jednostkowa wolność kobiet marginalizowanych jako grupa wydaje się paradoksalnie przynajmniej potencjalnie większa niż wolność mężczyzn skazanych na jedną z wielu dostępnych im – i często z pozoru bardzo atrakcyjnych – ról.

Ważne jest przy tym, że „*Revolutionary Dreams*” nawiązuje do popularnego w owym czasie przeboju Arethy Franklin – piosenki autorstwa duetu Carole King i Gerry Goffin „(You Make Me Feel Like A) Natural Woman”. Bez wątpienia aluzja do niej była bardzo czytelna dla odbiorców wiersza Giovanni, co z pewnością umożliwiała im dostrzeżenie uderzającej różnicy między nimi: w piosence „ja” czuje się jak kobieta naturalna, gdyż miłość odpowiedniego mężczyzny taką ją uczyniła („you make me feel like a natural woman”), w wierszu natomiast mowa jest o *byciu* naturalną kobietą („being a natural / woman”), co oznacza pełną niezależność i pewność swojego statusu ontologicznego. Giovanni kładzie zatem nacisk na konieczność samookreślenia każdej kobiety, co w niesprzyjających warunkach panującej powszechnie kultury patriarchalnej postrzega jako akt rewolucyjny.

Trzeba przy tym powiedzieć wyraźnie, że wiersz ma charakter autobiograficzny, a podmiot mówiący można uznać za identyczny z „ja” autorskim, co jest zresztą cechą charakterystyczną niemal całej twórczo-

<sup>9</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 50.

ści poetyckiej autorki *Re: Creation*. Jak celnie zauważył Harris, „rzeczą najbardziej uderzającą w poezji Giovanni jest to, że stworzyła ona czarujący podmiot «Nikki Giovanni». Podmiot ten jest uczciwy, dociekliwy, złożony, pożądlivy, a przede wszystkim indywidualistyczny i czarująco egoistyczny. Jest to (...) osiągnięcie mające mniej wspólnego z poziomem języka niż ze stworzeniem postaci”<sup>10</sup>. Zatem czytając jej wiersze, powinniśmy pamiętać, że ważnym ich elementem jest szczerść i bezpośredniość komunikowanych treści, związanych z jednostkowym odbieraniem świata przez samą poetkę, do tego stopnia, że, jak sama stwierdza w rozmowie z Margaret Walker, „chętnie ujawniam własną *głupotę* [sic!] [w swoich utworach], bo nie sądzę, że nieomylnść jest czymś, z czego należy być dumną”<sup>11</sup>. Zatem Giovanni, która nie ma ambicji bycia poetką głęboką intelektualnie i doskonałą artystycznie, dzieli się z czytelnikami również swoją niedoskonałością i ograniczeniami. Chce mówić wprawdzie jako kobieta, ale wyłącznie we własnym imieniu i wypowiadać się przede wszystkim o swoich doświadczeniach i obserwacjach.

Z tego właśnie punktu widzenia mówi Giovanni w zbiorach z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych o tożsamości czarnej kobiety. Dominująca w nich osobista perspektywa została symbolicznie zapowiedziana przez umieszczenie na początku zbiorku *Re: Creation* wiersza-dedykacji dla niespełna rocznego synka:

*to tommy who:  
eats chocolate cookies and lamb chops  
climbs stairs and cries when i change his diaper  
lets me hold him only on his schedule  
defined my nature  
and gave me a new name (mommy)  
which supersedes all others  
controls my life  
and makes me glad  
that he does*<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> W. J. Harris, op. cit., s. 226.

<sup>11</sup> *A Poetic Equation: Conversations...*, s. 57.

<sup>12</sup> tł. „dla tommy’ego który: / je czekoladowe ciasteczka i kotlety jagnięce / wspina się na krzesła i płacze kiedy mu zmieniam pieluchę / pozwala mi przytulać się tylko kiedy on tego chce / określił moją naturę / i nadał mi nowe imię (mama) / które zastępuje wszystkie inne / kontroluje moje życie / i sprawia, że jestem wdzięczna / że to robi”, N. Giovanni, *Re: Creation...*, s. 3.

Uderzające wydaje się, że w tym wypadku poetka pozwala swojemu dziecku zdefiniować „moją naturę”, co oznacza, że to syn czyni ją „kobietą naturalną”. Pochopne byłoby jednak twierdzenie, że nie ma to wobec tego nic wspólnego z postulowanym w „*Revolutionary Dreams*” samookreśleniem i niepozwalaniem innym, by nas zdefiniowali. Jeśli nawet zaprzecza sama sobie, to przyjmijmy, że czyni to całkowicie świadomie, a same sprzeczności w pełni akceptuje. Wydaje się, że poetka mówi tu o macierzyństwie jako o swoim osobistym wyborze prywatnej, a zarazem *stricte* kobiecej, tożsamości. Tak naprawdę bowiem, decydując się na dziecko, sama sobie nadała to „nowe imię (mama) / które zastępuje wszystkie inne”.

Jak podkreśla Fowler, „wiersz ten przedstawia macierzyństwo jako siłę wyzwalającą, a nie niszczącą i ograniczającą, jaką często stawała się w dziełach białych pisarek tego okresu”<sup>13</sup>. Obserwacja ta jest przy tym zgodna z twierdzeniem Mary Burgher, piszącej o wizerunkach czarnego macierzyństwa, że na tle funkcjonujących „mitów rasowych i seksualnych (...) czarne autorki autobiografii konsekwentnie przedstawiają macierzyństwo jako rolę twórczą i umożliwiającą samospełnienie”<sup>14</sup>. Badaczka podkreśla przy tym, że w twórczości czarnych pisarek zauważyć należy szerokie rozumienie macierzyństwa, jawiącego się jako

kulturowa siła, która nie polega tylko na prokreacji, rozmnażaniu się czy podtrzymywaniu liczebności własnej rasy. (...) Dowodzi ono, że jako jednostki podchodzimy w sposób twórczy do każdego zadania stojącego przed nami. Oznacza ono porządkowanie wszechświata – czy jakiegokolwiek dostępnego nam jego części – zgodnie z naszą osobistą koncepcją piękna oraz przekazywanie tej koncepcji wraz z szacunkiem dla owej siły naszym spadkobiercom<sup>15</sup>.

Wydaje się, że Nikki Giovanni podobnie rozumie własne macierzyństwo. W rzeczywistości bowiem bardzo niewiele miejsca poświęca poetka w swoich utworach byciu matką małego dziecka – nie ma ani jednego wiersza w całości na ten temat. Z pewnością rozumiała dobrze, że, jak to ujęła Adrienne Rich, „macierzyństwo w znaczeniu intensywnej wzajemnej relacji z poszczególnym dzieckiem lub dziećmi jest jedną stroną

<sup>13</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 49.

<sup>14</sup> M. Burgher, *Images of Self and Race in the Autobiographies of Black Women*, [w:] *Sturdy Black Bridges: Visions of Black Women in Literature*, Anchor Press / Doubleday: Garden City, New York 1979, s. 115.

<sup>15</sup> Ibidem.

kobiecego doświadczenia; nie jest tożsamością na całe życie<sup>16</sup>. Chodzi raczej o to, że umieszczając wiersz dedykowany Tommy’emu jako motto całego zbioru, w dodatku zbioru rozpoczynającego nowy etap jej twórczości, poetka podkreśla swój kreatywny potencjał i gotowość „porządkowania wszechświata” z perspektywy kobiecej.

Takim manifestem kobiecej kreatywności jest pełen afirmatywnej energii wiersz „Ego Tripping (there may be a reason why)”, w którym poetka mówi zarówno w imieniu własnym, jak i całej zbiorowości czarnych kobiet. Znajdujemy tutaj pełną gloryfikację archetypowej kobiecości jako pierwotnej i niezależnej siły twórczej w dziejach świata – a trzeba pamiętać, że Carl Gustav Jung utrzymywał, że wszelka twórczość ma charakter kobiecy:

*I was born in the congo  
I walked to the fertile crescent and built  
the sphinx  
I designed a pyramid so tough that a star  
that only glows every one hundred years falls  
into the center giving divine perfect light  
I am bad<sup>17</sup>.*

Poprzez ciąg stwierdzeń o charakterze hiperbolicznym wiersz ten ustanawia archetypową czarną kobietę jako stwórczynię świata zarówno w jego przyrodniczym pięknie i różnorodności („Rozgrzałam się, więc zesłałam na Europę epokę lodowcową”; „łzy wywołane bólami porodowymi / stworzyły nil”; „spojrzałam na lasy i wypaliłam / w ich miejscu saharę”<sup>18</sup>), jak i w wymiarze kulturowym i cywilizacyjnym – oprócz nawiązań do cywilizacji egipskiej na początku wiersza, jego tekst obfituje w takie oznajmienia jak: „usiadłam na tronie / i piłam nektar z Allachem”; „dałam mojemu synowi hanibalowi słonia / a na dzień matki dostałam Rzym”; „mój syn noe zbudował nową / arkę”; „zmieniłam się w siebie i stałam się / jezusem”; „przeziębłam się i wydmuchałam / nos dając ropę światu

<sup>16</sup> A. Rich, *Zrodzone z kobiety: Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizelińska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000 (1986), s. 77.

<sup>17</sup> tł. „Urodziłam się w Kongo / zawędrowałam do żywego łuku i postawiłam / sfinks / wymyśliłam piramidę tak doskonałą że gwiazda / która świeci raz na sto lat wpada / do środka rzucając boskie doskonałe światło / Jestem zła”, N. Giovanni, „Ego Tripping (there may be a reason why)”, *Re: Creation...*, s. 37.

<sup>18</sup> oryg. „I got hot and sent an ice age to europe”; „the tears from my birth pains / created the Nile”; „I gazed on the forest and burned / out the sahara desert”, *ibidem*.

arabskiemu<sup>19</sup>. Dodatkowo uwypuklają one zdolność czarnej kobiety do stwarzania samej siebie i definiowania własnej tożsamości.

Wiersz Giovanni jest trawestacją najsłynniejszego utworu Langstona Hughesa „Murzyn mówi o rzekach” („The Negro Speaks of Rivers”), traktującego o obecności czarnego człowieka w historii świata od czasów starożytnego Egiptu po Stany Zjednoczone okresu prezydentury Lincoln. Przy tym „Ego Tripping...”; podobnie jak wiersz poety Renesansu Harlemskiego, jak to ujęła McDowell, „wypływa z tradycji ludowej – niewiarygodnych opowieści i zabawnych przechwałek, w których przesada narasta wraz z rozwijaniem się historii lub pieśni”<sup>20</sup>. Nieco precyzyjniej tekst ten klasyfikuje Harris, pisząc, że „wiersz ten należy do gatunku *toast*, czarnej formy, w której bohater ustanawia swoje zalety poprzez przechwalanie się nimi”<sup>21</sup>, przy czym nieprzypadkowo badacz używa w funkcji podmiotu rzeczownika rodzaju męskiego. Skoro tak, należy skonstatować, że Giovanni udało się osiągnąć w „Ego Tripping...” coś jeszcze – mianowicie w wirtuozerski sposób dokonała ona wprowadzenia kobiecego głosu w ramy czarnego dyskursu, będącego obszarem męskiej dominacji. Eka-terini Georgoudaki postrzega nawet ten wiersz jako „napisaną w tradycji stworzonej przez Whitmana «Pieśń o sobie» Czarnej Amerykanki”<sup>22</sup>. Można powiedzieć, przywołując termin Wernera, że w ten sposób dokonała ona jego „rozszerzenia” o niedostępną mężczyznom archetypową samoświadomość czarnej kobiety. W ostatniej zwrotce czytamy:

*I am so perfect so divine so ethereal so surreal  
I cannot be comprehended  
except by my permission  
I mean... I... can fly  
Like a bird in the sky...<sup>23</sup>*

<sup>19</sup> oryg. „I sat on the throne / drinking nectar with allah”; „I gave my son hannibal an elephant / He gave me rome for mother's day”; „My son noah built new / ark”; „I turned myself into myself and was / jesus”; „I caught a cold and blew / My nose giving oil to the arab world”, ibidem.

<sup>20</sup> M. B. McDowell, op. cit., s. 148.

<sup>21</sup> W. J. Harris, op. cit., s. 227.

<sup>22</sup> E. Georgoudaki, *Nikki Giovanni: The Poet as Explorer of Outer and Inner Space*, [w:] *Women, Creators of Culture*, red. E. Georgoudaki i D. Pastourmatzi, Hellenic Association of American Studies: Thessaloniki 1997, s. 165.

<sup>23</sup> tł. „Jestem tak doskonała tak boska tak eteryczna tak surrealistyczna / że nie do pojęcia / chyba że za moim pozwoleniem / to znaczy... Ja... mogę latać tak / Jak na niebie ptak...”, N. Giovanni, „Ego Tripping...”, *Re: Creation...*, s. 37.

O identyfikacji z takim rodzajem niezależnej i silnej kobiecości mówi wiersz „Poem for Flora”. Jego bohaterką jest mała dziewczynka, „czarna i brzydka z krótkimi / prostowanymi włosami”, która w szkółce niedzielnej uczy się, że „bóg nie jest ani na północy / ani na południu wschodzie czy zachodzie / i nie ma koloru skóry”. Jednak „zapamiętała że / Saba była czarna i piękna”, co pozwalało jej utożsamiać się z biblijną piękną oraz mądrą królową i stwarzać pozytywny wizerunek siebie: „i myślała / też chcę / taka być”<sup>24</sup>.

Bardziej osobistym, by tak rzec, odpowiednikiem celebracji kobiecości dokonanej w „Ego Tripping” jest wiersz „My Tower”, będący przekonującą w swej lirycznej sile próbą uchwycenia tajemnicy porodu:

*i have borne a nation on my heart  
and my strength shall not be my undoing  
cause this castle didn't crumble  
and losing my pearl made me gain  
and the dove flew with the olive branch by harriet's route  
to my breast and nestled close and said "you are mine"  
and i was full and complete while emptying my wombs  
and the sea ebbed ohhhhhhhhh  
what a pretty little baby*<sup>25</sup>.

Subtelne aluzje do *Czterech kwartetów* („my strength shall not be my undoing”) i *Ziemi jałowej* („this castle didn't crumble”) T. S. Eliota wyraźnie wskazują na intencję poetki, by uwypuklić związek między porodem/macierzyństwem a działaniem kulturotwórczym, jakim jest pisanie poezji. Warto jednak dostrzec, że posłużenie się przez Giovanni formami przeczącymi w Eliotowskich kryptocytatach kładzie nacisk na tworzenie i afirmację życia, a nie na rozpad, kres i krach, jak u wielkiego modernisty. Dodatkowo wątek początku, a zarazem kontynuacji życia, podkreślony

<sup>24</sup> oryg. „colored and ugly with short / straightened hair”; „god was neither north / nor south east or west / with no color”; „all / she remembered was that / Sheba was Black and comely”; „and she would think / i want to be / like that”, eadem, „Poem for Flora”, ibidem, s. 42.

<sup>25</sup> tł. „noszę na sercu naród / a moja siła nie będzie moją zgubą / bo ten zamek nie popadł w ruinę / a utrata perły sprawiła że tylko zyskałam / i gołębicą przyleciała z gałązką oliwną trasą harriet / do mojej piersi i przytuliła się do mnie i rzekła «jesteś moja» / a ja byłam pełna i cała gdy opróżniło się moje łono / a morze w odpływie jęknęło ohhhhhhhhh / jakie piękne niemowlę”, eadem, „My Tower”, *My House*, William Morrow and Company: New York 1972, s. 45.



został poprzez przywołanie biblijnego obrazu gołębia z gałązką oliwną, lecącego „trasą harriet”, co z kolei stanowi aluzję do organizowanych przez Harriet Tubman, czarną działaczkę abolicjonistyczną, sieci przetrzutowych dla niewolników chcących przedostać się na gwarantującą im wolność Północ. W tym ujęciu poród staje się z jednej strony doświadczeniem bardzo intymnym, a zarazem czymś więcej niż doświadczenie konkretnej kobiety – ma on być gwarantem przetrwania narodu („noszę na sercu naród”), podobnie jak poezja w rozumieniu autorki tomu *My House*, z którego wiersz pochodzi.

Prawo do definiowania samej siebie i poszukiwania indywidualnej tożsamości staje się tematem wiersza „The Wonder Woman (A New Dream – for Stevie Wonder)”. Jednak w tym przypadku poetka zwraca uwagę czytelnika na fakt, że poszukiwania takie są często zależne od wymogów chwili, podyktowane są warunkami zewnętrznymi: „sny mają sposób / by przewracać się z boku na bok / bez przerwy a czasu / stawiają żądania byśmy snuli / realne marzenia”<sup>26</sup>. Odwołując się do omawianego w poprzednim rozdziale wiersza „Dreams” z tomu *Black Judgement*, podmiot zauważa:

*(...) for example  
i wanted to be  
a sweet inspiration in my dreams  
of my people but the times  
require that i give  
myself willingly and become  
a wonder woman*<sup>27</sup>.

Ironia zawarta w zwrocie „cud kobieta” jest tu uderzająca. W kontekście dedykowania wiersza piosenkarzowi soulowemu Steviemu Wonderowi, występującemu w owym czasie z żeńską grupą Wonderlove, zwrot ten może komunikować, że jako samotna matka Giovanni czuła się redukowana przez patriarchalne społeczeństwo do roli podrzędnej – w kuriozalnej recenzji zbioru *My House* strażnik nacjonalizmu w czarnej poezji Kalamu Ya Salaam wysnuwa wniosek, że tematyka kobieca i ton zawar-

<sup>26</sup> oryg. „dreams have a way / of tossing and turning themselves / around and the times / make requirements that we dream / real dreams”, eadem, „The Wonder Woman (A New Dream – for Stevie Wonder)”, ibidem, s. 28.

<sup>27</sup> tł. „(...) na przykład / chciałam być / słodką inspiracją w marzeniach / o moim ludzie ale czasy / wymagają żebym poświęciła / się dobrowolnie i stała się / cud kobietą”, ibidem.



tych w nim utworów wskazują, że „Nikki chciała wyjść za mąż”<sup>28</sup>. Epitetowi „cudowna” możemy zatem w świetle innych wierszy poetki przypisać ironiczne znaczenie: sugeruje on bowiem bierną cierpliwość i bezradność, którą słychać na przykład w polskim określeniu „święta kobieta”, które trudno byłoby uznać za cechy charakteryzujące samą Giovanni lub podmiot jej wierszy, będący, jak już podkreślałem, w zasadzie tożsamy z „ja” autorskim. Zakończenie wiersza można też potraktować jako odmowę przyjęcia takiej stereotypowej kobiecej roli – wprawdzie „czasy [tego] wymagają”, ale stałoby to w sprzeczności z niezależnością wiernej sobie „kobiety naturalnej”.

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, od zbiorku *Re: Creation* począwszy, Nikki Giovanni była wielokrotnie atakowana za, jak to przedstawiał Salaam, odejście od tematyki „kolektywnego doświadczenia ucisku”, po to, by „śpiewać bluesa” o sprawach osobistych<sup>29</sup>. Analizując recepcję poezji Giovanni w tym okresie przez krytyków literackich, McDowell wyodrębnia cztery negatywne stereotypy, w których częstokroć zamykano autorkę *The Women and the Men*. Według ustaleń badaczki systematycznie postrzegano ją:

jako kobietę płaczącą za kochankiem, którego nie potrafiła zatrzymać, jako matkę porzuconą z dzieckiem – sfrustrowaną i pełną urazów, tęskniącą za powrotem swego mężczyzny (...), jako kobietę frywolną – żartującą, śmiejącą się i bawiącą się dobrze, podczas gdy należało zająć się poważnymi kwestiami dotyczącymi rasy i rewolucji, oraz jako nadmiernie ambitną kobietę sukcesu, która wybrała kompromisy po to, by wszystkich zadowolić i sprawić im przyjemność, w celu zdobycia popularności, bogactwa i uznania<sup>30</sup>.

Warto przy tym zauważyć, że stereotypy te dotyczą nie twórczości poetki, lecz jej samej jako kobiety – McDowell podkreśla, że krytycy „rzadko atakowali konkretne wiersze lub ich fragmenty; byli po prostu przeciwni nowej orientacji ideologicznej Giovanni”<sup>31</sup>, choć należałoby raczej powiedzieć: odejściu od ideologii na rzecz indywidualizmu. Warto podkreślić, że krytycy tacy jak Kalamu Ya Salaam stworzyli te stereotypy na temat poetki i utrzymywali je w obiegu, podczas gdy temat zamyka-

<sup>28</sup> K. Ya Salaam, *MY HOUSE / poems by Nikki Giovanni LIKE A RIPPLE ON A POND / record by Nikki Giovanni*, „Black World”, Vol. XXIII, No. 9 (1974), s. 65.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>30</sup> M. B. McDowell, op. cit., s. 148.

<sup>31</sup> Ibidem.

nia kobiet w gotowych kategoriach stał się jednym z ważniejszych wątków twórczości Giovanni. Pojawia się on w wielu wierszach, lecz w najbardziej bezpośredni sposób potraktowany został w „Poem for a Lady Whose Voice I Like” i „Categories”.

Pierwszy z tych wierszy pochodzi z tomu *Re: Creation* i stanowi przykład świadomości Giovanni dotyczącej kwestii pomniejszania talentu oraz osiągnięć niezależnych i twórczych kobiet przez mężczyzn, którzy próbują zawsze je kontrolować. „Poem for a Lady Whose Voice I Like” poświęcony jest postaci popularnej śpiewaczki jazzowo-rewiowej i hollywoodzkiej, aktorki Leny Horne, która wystąpiła w 1938 roku w musicalu *The Duke is Tops* jako „Wenus z brązu”. Giovanni zamieściła na jej temat w *Gemini* esej „A Spiritual View of Lena Horne”, co wskazuje na to, że fascynowała ona pisarkę jako ikona popkultury i kobieta. Można przypuszczać, że poetka zaczynała dostrzegać analogię między wtlaczaniem Horne w gotowe schematy przez krytyków muzycznych i filmowych a swoją własną sytuacją poetki o rosnącej popularności, która coraz częściej była atakowana za niezależność postawy i poglądów – przywoływana powyżej recenzja Salaama stanowi wyraźny tego przykład. W ten sposób z jednostkowego przypadku udaje się Giovanni wyprowadzić uogólnienie dotyczące traktowania kobiet w patriarchalnym świecie. Mówiący w wierszu mężczyzna usiłuje odebrać kobiecie poczucie własnej wartości, kwestionując jej talent i przypisując jej karierę innym czynnikom:

*so he said: you ain't got no talent  
if you didn't have a face  
you wouldn't be nobody*

*so she said: god created heaven and earth  
and all that's Black within them*

(...)

*so he said: if the white folks hadn't been under  
yo skirt and been giving you the big play  
you'd a had to come on uptown like everybody  
else<sup>32</sup>.*

<sup>32</sup> tł. „więc powiedział / nie masz za grosz talentu / gdyby nie śliczna buzia / byłabyś nikim / więc powiedziała: bóg stworzył niebo i ziemię / i wszystko co Czarne / (...) / więc powiedział: gdybyś nie trzymała białych pod / spódnicą i nie dawali ci dużych ról / musiałabyś śpiewać w getcie jak wszyscy / inni”, N. Giovanni, „Poem for a Lady Whose Voice I Like”, *Re: Creation...*, s. 45. Zwrot „come on uptown” można przetłumaczyć jako „śpiewać w get-

Forma wiersza uwypukla przy tym swoistą dyskursywną niekompatybilność doświadczeń kobiety i stworzonych dla niej męskich kategorii – nie ma tu mowy o jakimkolwiek porozumieniu czy dialogu, gdyż męskie definicje narzucane są z uprzywilejowanej pozycji siły. W efekcie wiersz przybiera postać dwóch paralelnych monologów. Mając świadomość, że nie ma dla niej tu miejsca jako aktywnej uczestniczki dyskursu, kobieta odpowiada z początku jakby nie na temat, by w końcu ironicznie wyrazić za pomocą przywołania biblijnego mitu o stworzeniu kobiety oskarżenie kultury fallogocentrycznej o spychanie kobiet na podrzędne pozycje:

*so she replied: then he took a big Black greasy rib  
from adam and said we will call this woeman<sup>33</sup>.*

Posłużenie się przykładem z Biblii oraz użycie przez Jahwe zaimka „my”, sugerującego, że Adam otrzymuje od niego pozycję definiującego, świadczą o tym, że Giovanni chce pokazać marginalizowanie kobiet jako cechę całej kultury wywodzącej się z chrześcijaństwa. Jednocześnie zniekształcenie w pisowni słowa *woman* („kobieta”) tak, że przybiera formę *woeman* („kobieda”; od angielskiego rzeczownika *woe* – żałość, niedola, biada), podkreśla fałsz tej tożsamości. Dlatego w końcówce wiersza Giovanni raz jeszcze podkreśla konieczność samookreślenia się przez kobiety jako jednostki w celu przetrwania w patriarchalnym świecie:

*so he said: you pretty full of yourself ain't chu*

*so she replied: show me someone not full of herself  
and i'll show you a hungry person<sup>34</sup>.*

O prawie do jednostkowości i destrukcyjnym oddziaływaniu wszelkich gotowych kategorii, w których kobiety są zamykane, traktuje wiersz „Categories” z tomu *My House*. W utworze tym poetka przechodzi od perspektywy bardzo osobistej – na początku mówi o podwójnym zamknię-

cie”, gdyż Horne była śpiewaczką, a Harlem, gdzie mieściły się czarne kluby bluesowe i jazzowe, położony jest w górnej części Nowego Jorku, określanej jako „uptown”.

<sup>33</sup> tł. „więc odpowiedziała: a potem wziął duże tłuste czarne żebro / od adama i rzekł nazwiemy je kobieda”, ibidem.

<sup>34</sup> tł. „jesteś pełna siebie, co? / więc odpowiedziała: pokaż mi taką co nie jest pełna siebie / a pokażę ci osobę głodną”, ibidem.

ciu w rolach samotnej matki i sławnej postaci publicznej – ku kwestii ogólniejszej: kategoryzowania kobiet według kryterium rasowego:

*and sometimes on rainy nights you see  
an old white woman who maybe you'd really care about  
except that you're a young Black woman  
whose job it is to kill maim or seriously  
make her question  
the validity of her existence  
(...)  
and you think  
if she weren't such an aggressive bitch she would see  
that if you weren't such a Black one  
there would be a relationship<sup>35</sup>.*

Wiersz jako całość traktuje o powszechnej tendencji do postrzegania innych ludzi na zasadzie szufladkowania ich i umieszczania w istniejących już ciasnych kategoriach, co uniemożliwia zobaczenie w nich jednostek, a także spojrzenie z ich osobistej perspektywy. W rezultacie wyeliminowana zostaje jakakolwiek możliwość empatii, bez której trudno o zbudowanie znaczących więzi międzyludzkich – zarówno w sferze prywatnej, jak i społecznej. Fowler mówi wprost, że w wierszu Giovanni „empatia jest główną ofiarą kategorii”<sup>36</sup>. Trzeba jednak podkreślić, że w zacytowanym powyżej fragmencie, będącym co więcej najbardziej rozbudowanym w wierszu przykładem niszczącego oddziaływania kategorii, ich ofiarą pada możliwość wzajemnego zrozumienia kobiet. Poetka zwraca uwagę odbiorcy na fakt, że funkcjonujące w społeczeństwie amerykańskim silnie uwewnętrzzone przez jednostki stereotypy rasowe biorą górę nad poczuciem kobiecej solidarności. W ten sposób już na wstępie zostaje wyeliminowana szansa na stworzenie wspólnego frontu przez kobiety jako grupę wielopłaszczyznowo marginalizowaną w kulturze fallogocentrycznej. Oznacza to również, że Giovanni daje tu pośrednio wyraz prze-

<sup>35</sup> tł. „czasem w późny deszczowy wieczór widzisz / starą białą kobietę o którą byś się może zatroszczyła / tylko że jesteś młodą czarną kobietą / która ma zabić okaleczyć lub kazać jej / poważnie przemyśleć / sens własnego istnienia / (...) / myślisz więc / gdyby nie była taką agresywną suką zrozumiałaby / że gdybyś nie była taka sama tyle że czarna / mogłybyście się lepiej poznać”, N. Giovanni, „Categories”, *My House...*, s. 29-30.

<sup>36</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 65.

świadczeniu o tym, że to patriarchalne społeczeństwo dyktuje poszczególnym kobietom, jak powinny postrzegać siebie nawzajem.

Bezsilność kobiet wobec patriarchalnych reguł gry społecznej jest tematem wiersza „All I Gotta Do”, który został szczegółowo zanalizowany przez Suzanne Juhasz w celu pokazania feministycznej świadomości autorki. Badaczka stawia tezę, że tekst Giovanni mówi o „frustracji wynikającej z istnienia przepaści między jej indywidualnymi potrzebami a środkami (lub ich brakiem) przeznaczonymi przez społeczeństwo do ich zaspokojenia”<sup>37</sup>. Reguły funkcjonowania kobiet w takiej zbiorowości zostają rozpoznane przez podmiot/autorkę już na samym początku wiersza:

*all i gotta do  
is sit and wait  
sit and wait  
and its gonna find  
me  
all i gotta do  
is sit and wait  
if i can learn  
how*

—

*what i need to do  
is sit and wait  
cause i'm a woman*<sup>38</sup>.

Wprawdzie, jak widać, reguły te są niezwykle proste i jasne („muszę tylko / siedzieć i czekać”), jednak bohaterka wiersza zastanawia się, czy potrafi przyjąć oczekiwaną od niej postawę całkowitej bierności („jeśli nauczę się / jak”). Takie zawahanie sugeruje, że nie jest to dla niej – czy dla kobiet w ogóle – postawa spontaniczna, charakterystyczna dla ich płci, ale rola genderowa przydzielona bez żadnej konsultacji – Juhasz pisze o „*nienaturalnych* regułach społecznych skierowanych przeciwko

<sup>37</sup> S. Juhasz, „A Sweet Inspiration... of My People”: *The Poetry of Gwendolyn Brooks and Nikki Giovanni*, [w:] eadem, *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women. A New Tradition*, Octagon/Farrar, Straus and Giroux: New York 1976, s. 161.

<sup>38</sup> tł. „muszę tylko / siedzieć i czekać / siedzieć i czekać / a to mnie / znajdzie / muszę tylko / siedzieć i czekać / jeśli nauczę się / jak / potrzebuję tylko / siedzieć i czekać / bo jestem kobietą”, N. Giovanni, „All I Gotta Do”, *Re: Creation...*, s. 25.

naturalnej kobiecie”<sup>39</sup>, nawiązując tym samym do wiersza „Revolutionary Dreams”.

Za przestrzeganie tych reguł poprzez odpowiednie zachowanie bohaterka spodziewa się nagrody, której otrzymanie nie zależy jednak od niej samej („to mnie / znajdzie”; „dostanę moje”). Ponadto nagroda umieszczona zostaje w bliżej niezdefiniowanej przyszłości. Jest to o tyle ważne, że w trzeciej zwrotce pojawia się inna osoba; choć nie jest to powiedziane wprost, bez wątplenia mowa o mężczyźnie, któremu regularne otrzymywanie nagrody – tak to przynajmniej widzi bohaterka – zdaje się nie nastrożać żadnych trudności: „ty dostajesz swoje” (podkr. moje). Wygląda na to, że samo bycie mężczyzną jest w patriarchyzmie nagradzane, podczas gdy kobieta musi na nagrodę zasłużyć.

W wyniku rosnącej frustracji („chcę mojego / wezmę moje / bo muszę je dostać / bo potrzebuję je dostać”<sup>40</sup>), zniecierpliwiona bohaterka decyduje się na działanie, które nie przynosi pożądanego rezultatu: „poprosiłam o dostawę / ale tego nie mieli (...) / poszłam na róg / ale tego nie mieli”<sup>41</sup>. Jednak jest to działanie pozorne, gdyż oznacza ono domaganie się od społeczeństwa czegoś, czego ono wcale nie posiada. Przy tym oba podjęte przez bohaterkę działania polegają na próbie nabycia *tego* – wprawdzie nigdzie w wierszu nie jest powiedziane, czym jest owo „to”, jednak można założyć, że ma ono ścisły związek z tożsamością, która, jak dowcipnie i z ironią sugeruje Giovanni, okazuje się nie być przedmiotem jasnych reguł gry rynkowej i nie poddaje się prawu popytu i podaży.

Pokazuje to swoistą bezradność „ja” mówiącego w wierszu, która skazuje ją na dalsze bierne czekanie. Juhasz konkluduje, że w przedstawionej tu patriarchalnej grze *to* „może przyjść lub nie, a mówiąca w wierszu nic w tej sprawie nie może zrobić. (...) Im mniej w tej sprawie czyni, tym bardziej możliwa staje się oczekiwana nagroda”<sup>42</sup>. Nie sposób się z takim wnioskiem zgodzić do końca – ostatnia zwrotka wiersza pokazuje, że chociaż bohaterka przyswoiła sobie postawę bierności („znam tylko / siedzenie i czekanie / czekanie i siedzenie / bo jestem kobietą”<sup>43</sup>), to nagroda

<sup>39</sup> S. Juhasz, op. cit., s. 161.

<sup>40</sup> oryg. „i want mine / and i'm gonna get it / cause i gotta get it / cause I need to get it”, N. Giovanni, „All I Gotta Do”, *Re: Creation...*, s. 25.

<sup>41</sup> oryg. „asked for a delivery / but they didn't have it (...) / walked to the corner / but they didn't have it”, *ibidem*.

<sup>42</sup> S. Juhasz, op. cit., s. 164.

<sup>43</sup> oryg. „all i know / is sitting and waiting / waiting and sitting / cause i'm a woman”, N. Giovanni, „All I Gotta Do”, *Re: Creation...*, s. 26.



okazuje się być tak samo odległa jak na początku wiersza, kiedy miała jeszcze wątpliwości, czy potrafi nauczyć się pasywności:

*all i know  
is sitting and waiting  
cause i gotta wait  
wait for it to find  
me<sup>44</sup>.*

Wiersz „All I Gotta Do” należy traktować jako gorzkie w swojej wymowie oskarżenie kultury fallogocentrycznej o narzucanie kobietom fałszywej tożsamości i obiecywanie im w zamian za jej zaakceptowanie nagrody, która i tak nie istnieje. Juhasz trafia w sedno pisząc, że w wierszu Giovanni „kobieta równa się czekanie”<sup>45</sup>. Oznacza to, że jest nie jednostką, lecz produktem społeczeństwa patriarchalnego, co wpisuje diagnozę autorki wiersza w feministyczny nurt myślenia wyrażony w formule Simone de Beauvoir: „Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi”<sup>46</sup>; ponieważ „w społeczeństwie ludzkim nic nie jest naturalne (...) kobieta (...) jest przede wszystkim wytworem cywilizacji”<sup>47</sup>. Za całkowite nieporozumienie należy uznać oskarżenie Giovanni przez Michelle Wallace na podstawie „All I Gotta Do” o propagowanie wśród Afroamerykanek postawy bierności i akceptacji tak skonstruowanej kobiecości<sup>48</sup>.

Zamykanie kobiet jako jednostek w ciasnych kategoriach dotyczy również postaci publicznych, takich jak czarne śpiewaczki bluesowe i piosenkarki – bohaterkami konkretnych tekstów Giovanni są wymieniona już Lena Horne, a także Diana Ross, Dionne Warwick, Nina Simone i Aretha Franklin. W tekstach tych konsekwentnie przewija się temat prawa do prywatności i prawa do podejmowania własnych decyzji życiowych i artystycznych. Wydaje się, że teksty Giovanni stanowią rodzaj reakcji na jednowymiarowe i instrumentalne traktowanie czarnych artystek przez ich własną społeczność.

Najpełniej widać tę postawę poetki w wierszu „Poem for Aretha” (chodzi tu o Arethę Franklin). Podmiot mówiący już na samym początku

<sup>44</sup> tł. „znam tylko / siedzenie i czekanie / bo muszę czekać / czekać aż to / mnie znajdzie”, ibidem.

<sup>45</sup> S. Juhasz, op. cit., s. 164.

<sup>46</sup> S. de Beauvoir, *Druga płęć*, t. 2, przeł. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1972, s. 11.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 577.

<sup>48</sup> M. Wallace, *Black Macho...*, s. 169.



uzasadnia cel jego napisania: „bo nikt nie zajmuje się arethą – matką czworga dzieci – zmuszoną jechać w trasę”<sup>49</sup>. Już samo takie stwierdzenie w kontekście innych tekstów poetyckich o podobnej tematyce z tego okresu brzmi jak prowokacja, a wiersz w dalszej części koncentruje się na presji, jakiej poddana jest śpiewaczka, ponieważ stała się ikoną czarnej muzyki („aretha to był bunt to była przywódczyni”<sup>50</sup>). Giovanni łamie tabu dotyczące społecznej funkcji czarnego muzyka. Pokazuje bowiem, że będąc legendą za życia, jako kobieta i osoba Franklin stała się zakładniczką czarnej zbiorowości, która jest nieumiarkowana w swoich oczekiwaniach – poetka idzie daleko w oskarżaniu Afroamerykanów o kulturowy kanibalizm, gdy mówi: „pożeramy artystów jakby miał być głód”<sup>51</sup>. Podkreśla w tym miejscu istnienie pewnego schematu życia czarnej śpiewaczki, polegającego na konsekwentnym przeplataniu się ogromnej, graniczącej wręcz z kultem, popularności z samotnością i doświadczaniem pasma nieszczęść w życiu osobistym. Jeanne Noble napisała, że Dinah Washington „żyła na tragiczną nutę «kobiety poniżanej» wcześniejszych pieśniarek bluesowych”<sup>52</sup>. To samo można powiedzieć o karierze i życiu uzależnionej od narkotyków Billie Holiday. Giovanni przywołuje te dwa nazwiska, by uzmysłowić czytelnikowi istnienie tego wyniszczającego czarne artystki schematu i domagać się jego przerwania:

*aretha doesn't have to relive billie holiday's life doesn't have to relive dinah washington's death but who will stop the pattern*<sup>53</sup>.

Giovanni po wirtuozersku wykorzystuje w wierszu tytuły i cytaty z piosenek z repertuaru Arethy Franklin w celu uzmysłowienia czytelnikom, jak wielki wpływ miała jej twórczość sceniczna na innych afroamerykańskich muzyków. Jak wielu innych poetów w tym okresie składa w ten sposób hołd wielkiej artystce i wielkiej postaci publicznej. Jednak robi to również po to, by w swoim niepokornym stylu myślenia o czarnej sztuce i artystkach powiedzieć wprost:

<sup>49</sup> oryg. „cause nobody deals with aretha – a mother with four / children – having to hit the road”, N. Giovanni, „Poem for Aretha”, *Re: Creation...*, s. 17.

<sup>50</sup> oryg. „aretha was the riot was the leader”, *ibidem*, s. 19.

<sup>51</sup> oryg. „we eat up artists like there's going to be a famine”, *ibidem*, s. 18.

<sup>52</sup> J. Noble, *op. cit.*, s. 229.

<sup>53</sup> tł. „aretha nie musi powtarzać życia billie holiday nie musi / powtarzać śmierci dinah washington ale kto / położy temu kres”, N. Giovanni, „Poem for Aretha”, *Re: Creation...*, s. 18.

*she's more important than her music – if they must be  
separated –  
and they should be separated when she has to pass out  
before  
anyone recognizes she needs  
a rest (...) <sup>54</sup>.*

Z jednej strony „Poem for Aretha” ma oczywisty kontekst autobiograficzny – dość przypomnieć odejście Giovanni od ortodoksyjnie rozumianej tematyki rewolucyjnej z jej pierwszych dwóch zbiorów, za co była ostro atakowana, oraz jej decyzję o posiadaniu dziecka bez wychodzenia za mąż. Z drugiej strony stanowisko przedstawione w wierszu wiąże się również ze szczególnym rozumieniem przez Giovanni własnej roli poetki w czarnej społeczności, co z kolei znajduje wyraz w wykorzystaniu bluesa i innych form muzycznych w jej twórczości, jak również w uczynieniu muzyki nie tylko prywatnym źródłem inspiracji, ale też tematem wielu wierszy. Co więcej, jak zauważa Angela Y. Davis, „jakakolwiek próba (...) głębszego zrozumienia ewolucji kobiecej świadomości w czarnej społeczności wymaga poważnego przyjrzenia się muzyce (...), którą one [tj. czarne kobiety] tworzyły”<sup>55</sup>.

Lektura pełnej zawartości zbiorów Giovanni z lat siedemdziesiątych prowadzi do wniosku, że poetka wykazywała głębokie zainteresowanie kobietami i ich doświadczeniami, próbując w ten sposób zrozumieć też samą siebie. W sporej ilości utworów autorki *The Women and the Men* powraca temat ról, w których kobiety występują na forum publicznym. Są to czasem role wybrane przez nie same, ale krępujące wolność osobistą i utrudniające samorealizację w życiu prywatnym (wiersze o śpiewaczkach), a niekiedy role odbierane przez poetkę jako absurdalne, jak bycie druhną na czyimś ślubie w wierszu „Rituals”<sup>56</sup>, czy odgrywanie „kobiety nowoczesnej” w „Master Charge Blues”<sup>57</sup>. Z kolei mający formę czterowersowej wariacji bluesowej „Poem for Unwed Mothers” w żartobliwy, ale przez to nie mniej prowokacyjny sposób, podważa sztywne patriarchalne wyobrażenia dotyczące niezamężnych matek: „co było dobre dla

<sup>54</sup> tł. „jest ważniejsza niż jej muzyka – jeśli muszą być / rozdzielone – / a powinny być rozdzielone skoro musi zasłać / zanim / ktokolwiek zauważy że potrzebuje odpocząć”, ibidem.

<sup>55</sup> A. Y. Davis, *Black Women and Music...*, s. 217.

<sup>56</sup> N. Giovanni, „Rituals”, *My House...*, s. 13.

<sup>57</sup> Eadem, „Master Charge Blues”, *Re: Creation...*, s. 28.

dziewicy maryi / jest dość dobre i dla mnie<sup>58</sup>. Również w wierszu „Toy Poem” poetka podkreśla, jak ważne jest dla kobiet, by nie dać się zaszufłakować, nie dać się zamienić w nakręcaną lalkę:

*if they put you in a wind up toy would you spin out liberated  
woman  
would you spin out a feminist (...)  
women have a different reality from men<sup>59</sup>.*

Podobnie jak w omówionym już późniejszym wierszu „Categories”, również tutaj ujawnia się dylemat polegający na rozdarciu między przynależnością rasową a genderową, którą uzasadniałby fakt, że „kobiety żyją w innej rzeczywistości niż mężczyźni”. Poetka pyta bowiem: „czy wkręciłabyś się w ramiona Czarnego mężczyzny / czy w uścisk białych kobiet<sup>60</sup>. Użycie zwrotu „uścisk białych kobiet” wskazuje, że zdaniem Giovanni biały feminizm wydaje się równie niebezpieczny, co inne ograniczające czarną kobietę kategorie społeczne. Na tym etapie, podobnie zresztą jak w „Categories”, solidarność genderowa z białymi kobietami okazuje się całkowicie niemożliwa; w związku z tym gest pójścia w „ramiona Czarnego mężczyzny” wydaje się poetce pozornie lepszy, gdyż obiecuje szczęście osobiste, co nie oznacza, że nie zdaje sobie ona sprawy z kosztów takiego wyboru: „zrozumiałabym ucisk ze strony czarnych mężczyzn / to by przynajmniej znaczyło że ktoś kogo kocham / ma władzę<sup>61</sup>. Nie sposób nie odnotować ironii zawartej w tym stwierdzeniu.

W rezultacie najważniejsze dla Giovanni okazują się związki między czarnymi kobietami, często przybierające postać związków międzypokoleniowych – obojętne, czy w obrębie rodziny, czy poza nią. W wielu wierszach Giovanni starsze kobiety pokazane są jako ucieleśnienie doświadczenia, siły i mądrości życiowej, którymi mogą się z młodą poetką podzielić. Nie oznacza to jednak, że młode Afroamerykanki zawsze gotowe są przyjąć ich przekaz. Giovanni daleka jest w tym względzie od fałszywego

<sup>58</sup> oryg. „it was good for the virgin mary / its good enough for me”, eadem, „Poem for Unwed Mothers”, ibidem, s. 34.

<sup>59</sup> tł. „gdyby zamknęli cię wewnątrz nakręcanej zabawki czy wykręciłabyś wyzwoloną / kobietę / czy wykręciłabyś feministkę (...) / kobiety żyją w innej rzeczywistości niż mężczyźni”, eadem, „Toy Poem”, ibidem, s. 40.

<sup>60</sup> oryg. „would you spin into the arms of a Black man / or the clutch of white women”, ibidem.

<sup>61</sup> oryg. „i could really dig being oppressed by Black men / cause that would mean at least someone i love / is in power”, N. Giovanni, „Oppression”, *Re: Creation...*, s. 39.

idealizmu. Nie stara się na siłę dowartościowywać czarnych kobiet. Interesuje ją raczej pytanie, jakie są dla siebie nawzajem. Jednak należy się zgodzić z tezą Fowler, że w wierszach Giovanni spotkania ze starszymi kobietami są „prawie mistyczne, a z pewnością wielce znaczące”<sup>62</sup>.

W wierszu „Legacies” pokazana jest sytuacja, w której babcia, dumna ze swojej umiejętności pieczenia bułek, chce, aby wnuczka również nauczyła się, jak to się robi („«chcę żeby ty nauczyła się robić bułki» powiedziała z dumą / stara kobieta”<sup>63</sup>). Warto podkreślić, że babka postrzega tę czynność jako część ważnego dziedzictwa czarnych kobiet, o czym świadczy użycie zwrotu „powiedziała z dumą” oraz posłużenie się czasownikiem *learn* (nauczyć się) a nie *teach* (nauczyć kogoś), co zakłada czynną postawę wnuczki. Jednak

*(...) the little girl didn't want  
to learn how because she knew  
even if she couldn't say it that  
that would mean when the old one died she would be less  
dependent on her spirit*<sup>64</sup>.

Zatem dziewczynka odrzuca duchowy związek z babką, a tym samym ze spuścizną wcześniejszych pokoleń czarnych kobiet, symbolizowaną przez umiejętność wypieku bułek. Trzeba przy tym pamiętać, że wypiekanie bułek mieści się w kategorii twórczości czarnych kobiet, tak jak to rozumie Alice Walker w eseju „In Search of Our Mothers’ Gardens”, omówionym już w rozdziale dotyczącym czarnego feminizmu. Jest to zatem coś więcej niż banalna czynność codzienna, gdyż niesie ze sobą pozytywną wartość dla kobiecej tożsamości, której przyjęcia wnuczka tak bardzo się obawia. W rezultacie porozumienie między przedstawicielkami dwóch różnych pokoleń okazuje się niemożliwe, co, jak konstatuje z wyczuwalnym smutkiem „ja” autorskie, wynika z nieumiejętności komunikacji i stanowi zjawisko powszechne: „żadna z nich nigdy nie / powiedziała co ma na myśli / jak sądzę nikt tego nigdy nie robi”<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 53.

<sup>63</sup> oryg. „«i want chu to learn how to make rolls» said the old / woman proudly”, N. Giovanni, „Legacies”, *My House...*, s. 5.

<sup>64</sup> tł. „(...) dziewczynka nie chciała / się uczyć bo wiedziała / nawet jeśli nie umiała tego powiedzieć że / to by znaczyło że kiedy stara umrze / ona będzie mniej / zależna od jej ducha”, ibidem.

<sup>65</sup> oryg. „neither of them ever / said what they meant / and i guess nobody ever does”, ibidem.

Wiersz „Conversation” opisuje spotkanie gdzieś na prowincji młodej poetki z Nowego Jorku i starszej kobiety, która spędza czas siedząc na ganku w bujanym fotelu, żując tabakę, rozmawiając z przechodniami, chodząc do kościoła i patrząc na księżyc i gwiazdy. Poetce wydaje się, że takie życie jest jałowe, ponieważ nie prowadzi do poznania świata, więc traktuje staruszkę z wyższością. Jednak, gdy okazuje się, że jedyne gwiazdy, jakie ostatnio widziała poetka, to gwiazdy estrady występujące w Madison Square Garden, stara kobieta mówi:

*“i ain’t gonna tell you” she said and turned her head  
 “ain’t gonna tell me what” i asked  
 “what you asking me you gotta live to be seventy-nine  
 fore you could understand anyhow”  
 (...)  
 she clapped her hands and smiled  
 “you been here before”  
 and i said “yes ma’am but would you tell me just one thing  
 what did i learn”  
 and she spat out her juice  
 “honey if you don’t know how can i”  
 (...)  
 “tell you this” she said  
 “keep yo dress up and yo pants down and you’ll be all  
 right”  
 and i said impatiently “old lady you got it all wrong”  
 “honey ain’t never been wrong yet  
 you better get back to the city cause you one of them  
 technical niggers and you’ll have problems here”<sup>66</sup>.*

Stara kobieta w oczywisty sposób żartuje z poetki, choć przy tym próbuje sprowokować ją do przemyślenia kwestii młodzieńczego zadu-

<sup>66</sup> tł. „«nie powiem ci» rzekła i odwróciła głowę / «nie powie mi pani czego», spytałam / «żeby się dowiedzieć musisz przeżyć siedemdziesiąt dziewięć lat / zanim zrozumiesz to o co mnie pytasz» / (...) / klasnęła w dłonie i uśmiechnęła się / «byłaś tu już» / więc powiedziałam «tak psze pani ale proszę wymienić jedną rzecz / której się tu nauczyłam» / splunęła / «kochanie jeśli sama nie wiesz skąd ja mam wiedzieć» / (...) / «powiem ci coś» powiedziała / «podciągaj sukienkę i opuszczaj majtki a wszystko będzie dobrze» / powiedziała zniecierpliwiona «staruszeko wszystko ci się pomieszało» / «kochanie jeszcze nigdy się nie pomyliłam / lepiej wracaj do miasta bo jesteś jednym z tych / technicznych czarnuchów i tu napatasz sobie biedy», N. Giovanni, „Conversation”, *My House...*, s. 12.

fania w możliwość określenia własnej tożsamości całkowicie niezależnie od warunków zewnętrznych, bez rzetelnego zrozumienia tych warunków. Młoda kobieta z pokolenia „technicznych czarnuchów”, uczestników rewolucji obyczajowej, nie docenia siły oddziaływania stereotypów funkcjonujących w męskiej z gruntu kulturze amerykańskiej, które zamykają ją w roli obiektu seksualnego. Pod tym względem, jak sugeruje staruszka, nic się nie zmieniło. Tym samym Giovanni zdaje się podkreślać konieczność korzystania z doświadczeń starszych pokoleń, po to aby wyzwolenie kobiet stało się realnie możliwe. W innym wierszu, opisującym przypadkowe spotkanie w windzie dwóch kobiet z różnych pokoleń, padają stwierdzenia mówiące o tym niemal wprost: „można popełnić wiele nowych / (...) / błędów więc nie ma / powodu powtarzać tych / starych”<sup>67</sup>.

Sytuacja przedstawiona w „Alabama Poem” jest pozornie niemal identyczna jak ta z wiersza „Conversation”. Jednak wędrująca wiejską drogą w stanie Alabama studentka najpierw spotyka mężczyznę o bogatym doświadczeniu życiowym (mówi on: „dziewczyno! Moje ręce widziały / więcej niż wszystkie / książki jakie mają / w tuskegee”<sup>68</sup>), który mija ją jednak, by pójść swoją drogą. Dopiero wtedy spotyka starą kobietę kiwającą się na krześle, która woła do niej: „siostró (...) / moje stopy / widziały więcej niż kiedykolwiek przeczytają / twoje oczy”<sup>69</sup>. Mimo że w pierwszym odruchu studentka przechodzi obok, po chwilowym zastanowieniu wraca, by usłyszeć: „jesteś studentką w instytucie? / lepiej podejdź tu i przyjrzyj się / tym stopom / zetnę sobie odcisk / jak tylko wstanę”<sup>70</sup>. Tak nawiązany kontakt obywateli się bez zbędnych słów: „spojrzałam na nią / zaśmiała się ze mnie / gdyby drzewa chciały mówić / co też by mi powiedziały”<sup>71</sup>. Ostatnie dwa wersy są powtórzeniem wersów otwierających wiersz. Przy pomocy tej klamry uwypuklone zostaje znaczenie metafory starych ludzi jako drzew dla przesłania tekstu. Występująca we wszystkich kulturach i niezwykle bogata symbolika drzewa łączy

<sup>67</sup> oryg. „there are so many new mistakes / (...) / that can be made it shouldn't be / necessary to repeat the old / ones”, eadem, „For a Lady of Pleasure Now Retired”, *The Women and the Men*, William Morrow: New York 1975.

<sup>68</sup> oryg. „girl! my hands seen / more than all / them books they got / at tuskegee”, eadem, „Alabama Poem”, *Re: Creation...*, s. 33.

<sup>69</sup> oryg. „sista (...) / my feet / seen more than yo eyes / ever gonna read”, *ibidem*.

<sup>70</sup> oryg. „you a student at the institute? / better come here and study / these feet / i'm gonna cut a bunion off / soon's i gets up”, *ibidem*.

<sup>71</sup> oryg. „i looked at her / she laughed at me / if trees would talk / wonder what they'd tell me”, *ibidem*.



je między innymi z długowiecznością, siłą życiową, wiedzą i prawdą<sup>72</sup>, co zostało podkreślone w „Alabama Poem”. Przy czym wiedza i prawda, o których tu mowa, wynikają z doświadczenia życiowego, przez co mają wartość większą niż wiedza książkowa i zdobywane przez studentkę wykształcenie. Jednak zasadnicze znaczenie ma tu fakt, że drzewo może przy tym być symbolem męskim lub żeńskim. Rozłożyste drzewo owocowe często traktowane jest jako kobiece i matczyne, a cień, który oferuje wędrowcowi, skłania do zatrzymania się i odpoczynku. W wierszu Giovanni studentka wraca „pod drzewo” nie tylko po to, żeby odpocząć, ale by coś ważnego usłyszeć. Ponieważ stopy pozostającej w jednym miejscu starej kobiety kojarzą się z zakorzeniem, ziemią i wodą (również symbolicznie związanymi z kobiecością), a dłonie mijanego na drodze starca z gałęziami, a więc ruchem i powietrzem (żywołami męskimi), wyraźnie chodzi tu o podkreślenie istotności związków matrylinearnych – studentka usłyszy prawdę dotyczącą kobiecego doświadczenia. Zatem spotkanie ze starą kobietą na Południu ma, jak to określiła Cook, „żywotne znaczenie dla kogoś, kto poszukuje wiedzy”<sup>73</sup>.

Autorka *My House* niejednokrotnie wraca do myśli, że Afroamerykanki mogą i powinny czerpać siłę i inspirację od starszych kobiet. W wierszu „For Gwendolyn Brooks”, nazywa poetkę poprzedniego pokolenia „czystym strumieniem”:

*pure spring fountain  
of love knowledge  
for those who find  
and dare drink  
of it*<sup>74</sup>.

Wykorzystując pospolite znaczenie rzeczownika *brook* („potok”) i ponownie odwołując się do symboliki wody i ziemi, Giovanni konstatuje, że mądrość zawarta w poezji Brooks stanowi kwintesencję doświadczenia czarnych kobiet: „potoki mają początek w kondensacji chmur / (...) / zebraniu esencji ziemi”<sup>75</sup>. Z kolei wiersz „Poem (For Anna Hedge-

<sup>72</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna: Warszawa 1990, s. 70-74.

<sup>73</sup> M. Cook, op. cit., s. 290.

<sup>74</sup> tł. „czysty strumień źródło / miłości wiedzy / dla tych którzy je odnajdą / i odważą się z niego / pić”, N. Giovanni, „For Gwendolyn Brooks”, *Re: Creation...*, s. 12.

<sup>75</sup> oryg. „brooks start with cloud condensation / (...) / in collecting the earth's essence”, *ibidem*.



*man and Alfreda Duster*)” dedykowany jest dwóm wiekowym już – jak wynika z treści – kobietom, które „zrodziły i wykarmiły / moją Czerń”<sup>76</sup>. Wiersz „The Women Gather” przedstawia oplakujące zmarłego kobiety jako ostoję kontynuacji i afirmacji życia nawet w obliczu zdarzenia tak tragicznego, jak śmierć młodego człowieka zamordowanego we własnym domu oraz innych wymienionych w tekście przygnębiających zjawisk współczesnego świata:

*the women gather  
with cloth and ointment  
their busy hands bowing to laws that decree  
willows shall stand swaying but unbroken  
against even the determined wind of death*<sup>77</sup>.

Wydaje się, że zbieranie się kobiet w celu odprawiania „starożytnych rytuałów” („ancient rituals”), podobnie jak szukanie u siebie wzajemnie wsparcia, siły do życia, inspiracji oraz prawdy, służą Giovanni przede wszystkim podkreśleniu potrzeby budowania pozytywnych więzi między Afroamerykankami, tworzenia wspólnoty czarnych kobiet. Według Niny Auerbach istnienie społeczności kobiet w ogóle związane jest ściśle z „poszerzaniem się świadomości kulturowej, co ostatecznie przybiera formę (...) mitu, który idzie pod prąd oficjalnych kulturowych przedstawień kobiecego podporządkowania, uległości i spełnienia w świecie pełnym ograniczeń”<sup>78</sup>.

Jednak w zbiorach *The Women and the Men* oraz *Cotton Candy on a Rainy Day* motyw kobiecości jako źródła własnej pozytywnej tożsamości oraz przedstawianie starszych kobiet jako skarbnic mądrości i ważnych wartości, takich jak miłość i empatia, zostaje niemal całkowicie wyparty przez refleksję nad kobiecością w kontekście niespełnionych marzeń, samotności oraz fizycznego starzenia. Wyłaniający się z nich wizerunek czarnych kobiet jest pełen rezygnacji i pogodzenia z losem, jeśli nie wprost pesymistyczny. Są to przy tym wiersze poruszające, w których zaledwie trzydziestokilkuletnia Giovanni, w dodatku

<sup>76</sup> oryg. „birthed and nursed / my Blackness”, N. Giovanni, „Poem (For Anna Hedgeman and Alfreda Duster)”, *My House...*, s. 53.

<sup>77</sup> tł. „kobiety zbierają się / z prześcieradłami i olejkami / ich zajęte dłonie uległe wobec praw które mówią / że wierzby stać będą rozkoltysane lecz niezłamane / nawet podczas wściekłego wiatru śmierci”, eadem, „The Women Gather”, *The Women and the Men...*, bn.

<sup>78</sup> N. Auerbach, *Communities of Women*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1978, s. 8.

prowadząca intensywne życie popularnej postaci publicznej, potrafi pisać o kobiecej starości w sposób empatyczny i przekonujący. Elizabeth Jane-way zauważa, że eksplorowanie „życia pozbawionego władzy, znanego czarnym kobietom”, przy jednoczesnym ukazywaniu kobiet jako „dumnych ze swej energii i zdolności przetrwania”<sup>79</sup>, łączy poetkę z takimi pisarkami jak Toni Morrison i Toni Cade Bambara.

W wierszu „Each Sunday” poetka kontrastuje rzeczywistość wypełnioną codziennymi obowiązkami i drobnymi czynnościami, których wykonywanie tradycyjnie należy do kobiet, z utraconymi w ten sposób młodzieńczymi marzeniami o samospelnieniu w sferze publicznej:

*i wonder did she dream  
while baking cold-water cornbread  
of being a great reporter churning  
all the facts together and creating  
the truth  
did she think while patching the torn pants  
and mending the socks of her men of standing  
arms outstretched before a great world  
body offering her solution for peace  
what did she feel wringing the neck  
of Sunday's chicken breaking the beans  
of her stifled life<sup>80</sup>.*

Od tomu *My House* począwszy, Giovanni wielokrotnie przywołuje w swoich wierszach czynności wypełniające codzienną egzystencję kobiet, czynności polegające najogólniej mówiąc na zapewnianiu sobie i innym możliwości fizycznego i emocjonalnego przetrwania. W większości przypadków ich wykonywanie nie niesie przyjemności czy choćby satysfakcji z wykonanych obowiązków. Ukazane są raczej jako konieczność, jako czynności automatyczne albo odpersonalizowane, jak w wier-

<sup>79</sup> E. Janeway, *Women's Literature*, [w:] *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, red. D. Hoffman, The Belknap Press: Cambridge, Massachusetts and London, England, 1982, s. 383.

<sup>80</sup> tł. „zastanawiam się czy marzyła / piekąc chleb z mąki kukurydzianej / o byciu wielką reporterką która łączy / ze sobą fakty i dochodzi / prawdy / czy myślała latając rozdarte spodnie / i cerując skarpetki swoich mężczyzn o tym że stoi / z rozpostartymi ramionami przed wielką światową / komisją podając sposób na pokojowe rozwiązanie / co czuła ukęcąc szyć / niedzielnego kurczaka / huskając fasolę / na temat swojego dusznego życia”, N. Giovanni, „Each Sunday”, *The Women and the Men...*

szu noszącym znaczący tytuł „[Untitled]”, w którym pojawia się ich przykładowa lista:

(...)	<i>baby</i>	
	<i>clothes</i>	<i>to be washed</i>
	<i>food</i>	<i>to be cooked</i>
	<i>lullabies</i>	<i>to be sung</i>
	<i>smiles</i>	<i>to be glowed</i>
	<i>hair</i>	<i>to be plaited</i>
	<i>ribbons</i>	<i>to be bowed</i>
	<i>coffee</i>	<i>to be drunk</i>
	<i>books</i>	<i>to be read</i>
	<i>tears</i>	<i>to be cried</i>
	<i>loneliness</i>	<i>to be borne</i> <sup>81</sup> .

Określone są one tutaj mianem czynności, z których składa się „prawdziwy świat” („the real world”), a ich cierpliwe wykonywanie świadczy o tym, że „jesteś silną kobietą” („you are a strong woman”). Jolanta Brach-Czaina nazywa te niezauważalne, bez przerwy powtarzające się i niemające końca czynności „krząctwem”. Wypełnia ono w dużej mierze każde ludzkie życie, choć bezsprzecznie szczególnie życie kobiet, kulturowo uwikłanych w dbanie o rodzinę i dom. Brach-Czaina pisze o „krząctwie” w następujący sposób:

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim<sup>82</sup>.

Nadanie wierszowi przez Giovanni tytułu „[Bez tytułu]” wydaje się w kontekście jego zawartości wielce znaczące, podkreśla on bowiem nieistotność tych koniecznych dla funkcjonowania czynności, które sytuują życie kobiet w sferze określonej przez Brach-Czainę mianem egzy-

<sup>81</sup> tł. „(...) dziecięce / ubranka do prania / jedzenie do ugotowania / kołysanki do zaśpiewania / uśmiechy do obdarzania / włosy do zaplecenia / wstążki do związania / kawa do wypicia / książki do czytania / łzy do wypłakania / samotność do znoszenia”, eadem, „[Untitled]”, *My House...*, s. 27.

<sup>82</sup> J. Brach-Czaina, *Krząctwo*, [w:] eadem, *Szczeliny istnienia*, eFKA: Kraków 1999, s. 55.

stencjalnego tła zdarzeń **niezwykłych**. Są one w ujęciu poetki tożsame z „samotnością do znoszenia” i, jak widać było w wierszu „Each Sunday”, uniemożliwiają samospełnienie w sferach innych **niż** domowa.

Wyjątek od reguły stanowi wiersz „My House”, w którym **właśnie** sfera domowa staje się obszarem, gdzie **możliwe** staje się dążenie do realizacji indywidualnych potrzeb i uzyskanie poczucia **osobistego** spełnienia i szczęścia:

*i mean it's my house  
and i want to fry pork chops  
and bake sweet potatoes  
and call them yams  
cause i run the kitchen  
(...)  
i spent all winter in  
carpet stores gathering  
patches so i could make  
a quilt  
does this really sound  
like a silly poem  
i mean i want to keep you  
warm<sup>83</sup>.*

Poprzez podkreślenie indywidualnej woli oddania się stereotypowo kobiecym zajęciom, takim jak gotowanie, szycie i dbanie o mężczyznę, podmiot wiersza paradoksalnie akcentuje swoją pełną **niezależność**. Powracające kilkakrotnie w tekście pytanie: „czy **to** brzmi jak jakiś głupi wiersz”, sugeruje, że Giovanni pisze z **pełną świadomością**, że **idzie tu pod prąd** wszelkich oczekiwań. Wbrew naciskom strażników czystości czarnej rewolucji podkreśla, że w swojej twórczości („to **mój dom**”) zamierza mówić wyłącznie to, co naprawdę myśli – **właśnie** czerpanie satysfakcji z życia prywatnego będzie „nazywać / rewolucją” („call / it revolution”). Z kolei, inaczej niż białe feministki, nie **traktuje** sfery domowej **wyłącznie** jako obszaru eksploatacji kobiet. W ten sposób wpisuje się w tradycję

<sup>83</sup> tł. „no bo to mój dom / i chcę smażyć schabowe / i piec słodkie ziemniaki / i nazywać je batatami / bo to ja rządę w kuchni / (...) / spędziłam całą zimę / w sklepach z materiałami zbierając / skrawki żeby zrobić / pikowankę / czy to brzmi naprawdę jak głupi wiersz / no bo chcę żeby ci było / ciepło”, N. Giovanni, „My House”, *My House...*, s. 67-68.

literatury czarnych kobiet, w której dom stanowi dominujący symbol. Jak pisze Erlene Stetson:

Dom reprezentuje historyczne poszukiwanie przez czarne kobiety własnej przestrzeni domowej – poza domem niewolnictwa, wspólnym domem niewoli, domem patriarchy. Dom ucieleśnia szukanie przez kobiety miejsca i przynależności oraz pełnej i kompletnej tożsamości. (...) W dodatku dom jest symbolem miejsca – nieba, bezpiecznego schronienia, serca, kobiecej sfery, ziemskiego mieszkania, ogniska domowego – oraz regionu – Afryki, Indii Zachodnich, Ameryki, Azji, Północy i Południa<sup>84</sup>.

Tytuł wiersza, podobnie jak całego zbioru, dobitnie podkreśla intencję poetki, by określić swoje własne miejsce jako jednostki. Dom stanowi przecież przestrzeń najbardziej prywatną, którą kształtujemy zgodnie z własnymi potrzebami, dążąc do uzyskania poczucia bezpieczeństwa, wygody i niezależności od otaczającego nas świata. W kontekście cytatu ze Stetson na uwagę zasługuje fakt, że trzy znakomite wiersze dotyczące Afryki („Africa I”, „Africa II” i „They Clapped”) poetka umieściła w części drugiej zbioru, która otrzymała osobny tytuł „The Rooms Outside”, sugerujący, że decyzją autorki Afryka, w pierwszym wierszu tryptyku nazwana matką, umieszczona została na zewnątrz przestrzeni postrzeganej jako *mój dom*. Tym samym trudno je analizować, inaczej niż wiersze na ten sam temat autorstwa Soni Sanchez i Audre Lorde, w kategoriach – by raz jeszcze posłużyć się określeniem Cook – „feministycznych tematów”<sup>85</sup>.

„Krząctwo”, czyli upływająca na drobiazgach codzienność czarnych kobiet, stanowi częsty motyw występujący w wierszach Giovanni z tego okresu. Nie znajdziemy w nich jednak optymizmu i siły znanej z „My House”. Wyrażają one emocjonalną pustkę samotnego życia wypełnionego rutynowymi czynnościami, a pozbawionego satysfakcjonujących związków uczuciowych:

<sup>84</sup> E. Stetson, *Preface*, [w:] *Black Sister: Poetry by Black American Women, 1746-1980*, red. E. Stetson, Indiana University Press: Bloomington 1981, s. XXII.

<sup>85</sup> Ponieważ jednak związek tych wierszy z problematyką niniejszej pracy nie jest zbyt ścisły, ograniczę się do tej dygresji, mimo że zasługują one na dokładniejszą refleksję. Piśzę o nich w tekście *Afryka utracona, Afryka odzyskana: poszukiwanie źródeł tożsamości czarnych Amerykanów w poezji Soni Sanchez i Nikki Giovanni*, [w:] *Semantic Relations in Language and Culture*, red. K. Bogacki i H. Miatliuk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku: Białystok 2006, s. 395-403.

*she didn't like to think in abstracts  
 sadness happiness taking giving all abstracts  
 she much preferred waxing the furniture  
 cleaning the shelves putting the plates away  
 something concrete to put her hands on  
 a job well done in a specific time span  
 (...)  
 she lived on the edge of an emotional abyss  
 or perhaps she lived in the well of a void  
 there were always things she wanted  
 like arms to hold her  
 (...)  
 someone to touch<sup>86</sup>.*

Podobnie jest w wierszu „Life Cycles”, traktującym o życiu kobiety tkwiącej w cichej desperacji w nieudanym związku z mężczyzną, z którym nie znajduje ona uczuciowej ani seksualnej satysfakcji:

*life to her was some dark  
 dirty secret that  
 like some unwanted child  
 too late for an abortion  
 was to be borne  
 alone*

*she had so many private habits  
 she would masturbate sometimes  
 she always picked her nose when upset  
 she liked to sit with silence  
 in the dark  
 sadness is not an unusual state  
 for the black woman<sup>87</sup>.*

<sup>86</sup> tł. „nie lubiła myśleć abstrakcyjnie / smutek radość branie dawanie same abstrakcje / o wiele bardziej wolała woskować meble / ścierać półki odkładać talerze na miejsce / coś konkretnego dla rąk / dobrze wykonana praca w określonym czasie / (...) / żyła na skraju emocjonalnej przepaści / a może w studni wypełnionej próżnią / zawsze było coś czego chciała / by objęły ją jakieś ramiona / by kogoś dotknąć”, N. Giovanni, „Introspection”, *Cotton Candy on a Rainy Day*, Quill: New York 1978, s. 24.

<sup>87</sup> tł. „życie było dla niej jakąś ciemną / brudną tajemnicą która / jak niechciane dziecko / za duże na aborcję / ma być noszone / w samotności / miała tyle przyzwycajeń / czasem się

Metafora życia jako niechcianego dziecka, dla którego za późno na aborcję, lokuje sytuację przedstawioną w wierszu w sferze doświadczeń specyficznie kobiecych, do których mężczyźni nie mają tak naprawdę dostępu. Stwierdzenie, że „życie dla niej było jakąś ciemną / brudną tajemnicą” (podkr. moje) sugeruje umiejscowienie tego doświadczenia w obrębie „dzikiej strefy”, standardowo spychanej w obszar milczenia. Perspektywa zostaje jeszcze bardziej zawężona, kiedy wprost postawiona zostaje diagnoza, że „smutek to nic niezwykłego / dla czarnej kobiety”. W ten sposób Giovanni zdaje się podkreślać, że chce mówić nie o kobietach w ogóle, lecz o czarnych kobietach i ich doświadczeniach, choć z wiersza „Crutches” wynika, że poetka ma też świadomość wspólnoty doświadczeń kobiet jako grupy marginalizowanej i skazanej na niewyrażanie swoich prawdziwych potrzeb, chęci, ambicji i tęsknot:

*women aren't allowed to need  
so they develop rituals  
since we all know working hands idle  
the devil  
women aren't supposed to be strong  
so they develop social smiles  
and secret drinking problems  
and female lovers whom they never touch  
except in dreams<sup>88</sup>.*

Wypełnianie życia rytuałami „krząctwa” oraz udawanie przed światem, że jest się kimś innym, to w ujęciu autorki *The Women and the Men* działania kompensujące kulturowo zadekretowany brak możliwości używania kobiecej siły („od kobiet nikt nie oczekuje siły”). Warto zauważyć, że wśród tych zakazanych w patriarchy tęsknot jest też potrzeba intymnej bliskości z innymi kobietami, choć motywy lesbijskie w innych wierszach Giovanni nie występują. Wszystkie wiersze traktujące o miłości i seksie lub częściej – mówiące o wynikającej z ich braku samotności czarnej kobiety, dotyczą związków heteroseksualnych, wobec których poetka,

---

onanizowała / zawsze dłużyła w nosie gdy się martwiła / lubiła siedzieć w ciszy / w ciemności / smutek to nic niezwykłego / dla czarnej kobiety”, eadem, „Life Cycles”, ibidem, s. 52.

<sup>88</sup> tł. „kobietom nie wolno mieć potrzeb / więc tworzą rytuały / bo wszystkie wiemy że praca sprawia że diabeł / jest bezczynny / od kobiet nikt nie oczekuje siły / więc uczą się uśmiechać publicznie / i pić w samotności / i mieć kochanki których nigdy nie dotykają / chyba że we śnie”, eadem, „Crutches”, ibidem, s. 32.



o czym była już mowa, pozostaje wielce sceptyczna. W wielu wierszach należących do tej kategorii uderza fizyczna lub duchowa nieobecność męzczyzny, który najwyraźniej żyje w odrębnym od kobiecego świecie.

We wstępie do zbioru *Cotton Candy on a Rainy Day* Paula Gidding podkreśla nasilanie się introspektywnego wymiaru poezji Giovanni w latach siedemdziesiątych<sup>89</sup>. Zdaniem badaczki wiersze poetki, poczynając od zbioru *My House*, coraz częściej dotyczą „samotności, poczucia osobistej pustki i miłości, która nie tyle jest nieodwzajemniona, ile, co jeszcze gorsze, błędnie rozumiana i chybiona”. Giddings w nasilającej się melancholii w wierszach poetki i ich rosnącym pesymizmie dopatruje się większej dojrzałości Giovanni. Można się z tym twierdzeniem zgodzić, jeżeli dojrzałość oznacza rozszerzenie perspektywy widzenia spraw kobiet o nowe obszary ich osobistych doświadczeń. Szczególnie że mowa o poetce deklarującej w wyznaniu zawartym w wierszu „Cotton Candy on a Rainy Day”, które można uznać za odautorskie: „z malarzami łączę mnie pragnienie / by namalować trójwymiarowy obraz / na jednowymiarowej powierzchni”<sup>90</sup>.

Z pewnością wiersze Giovanni dotyczące własnego starzenia się stanowią rozszerzenie perspektywy. Pełne młodzieńczej energii i optymizmu dotyczącego siły kobiecości wiersze, takie jak „Revolutionary Dreams” czy „Ego Tripping”, nie stają się przez to nieważne lub przedawnione. Użytkują jednak dopełnienie w postaci tekstów mówiących o innych wymiarach, jeszcze bardziej osobistych i prywatnych, bycia kobietą.

W wierszu „Cotton Candy on a Rainy Day” mówiące kobiecie „ja”, zauważywszy, że ciało ulega nagłym zmianom („łamię mi się / paznokcie” – „my nails / keep breaking”; „Różne rzeczy wyskakują mi / na twarzy” – „Things keep popping out / on my face”), reaguje strachem i paniką, co podkreślone zostaje użyciem trybu rozkazującego w zwrocie bezpośrednio skierowanym do wpisane go w wiersz adresata:

*Don't look now  
I'm fading away  
Into the gray of my mornings  
Or the blues of every night*<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> P. Gidding, *Introduction: A Woman of the Seventies*, [w:] N. Giovanni, *Cotton Candy...*, s. 15.

<sup>90</sup> oryg. „I share with the painters the desire / To put a three-dimensional picture / On a one-dimensional surface”, N. Giovanni, „Cotton Candy on a Rainy Day”, *Cotton Candy...*, s. 23.

<sup>91</sup> tł. „Nie patrz / znikam odchodzę / w szarość moich poranków / lub conocnego bluesa”, *ibidem*, s. 21.

Przedstawione jako stopniowe gaśnięcie i początek odchodzenia w zapomnienie, pierwsze oznaki starości idą w parze z chęcią usunięcia się w cień, „W szarość moich poranków / Lub conocnego bluesa”. Oznacza to osunięcie się podmiotu z publicznej w prywatną sferę życia, skoro tak bardzo pragnie, by nikt na nią nie patrzył. Podkreślić należy, że wiąże się to nie ze starzeniem w ogóle, lecz ze starzeniem kobiecym, gdyż, jak dowodzi John Berger, w fallogocentrycznej kulturze Zachodu spojrzenie jest zawsze męskie<sup>92</sup>. W tym sensie starość w wierszu jest przedstawiona jako tożsama z utratą fizycznej atrakcyjności i wejściem w szarą strefę niewidzialności, zaludnioną przez stare kobiety, niebędące już przedmiotami kontemplacji i pożądania.

W innych wierszach podejmujących temat własnej przyszłej starości również pojawia się temat zaniku cech indywidualnych. Powraca w nich motyw upodabniania się do innych kobiet w rodzinie. W „Once a Lady Told Me” Giovanni wyobraża sobie własną starość jako przejęcie przyzwyczajęń, zachowań i dziwactw swojej matki i prababki:

*like my mother and her grandmother before  
i paddle around the house  
in soft-soled shoes  
chasing ghosts from corners  
with incense  
they are such a disturbance my ghosts  
they break my bric-a-brac and make  
me forget to turn my heating stove<sup>93</sup>.*

Z kolei w wierszu „The Life I Led” poetka koncentruje się na zapisanym w jej ciele, a odziedziczonym po wcześniejszych pokoleniach kobiet, wzorcu fizycznego starzenia się:

*i know my upper arms will grow  
flabby it's true  
of all the women in my family<sup>94</sup>.*

<sup>92</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia* (rozdz. 3), przeł. M. Bryl, Rebis: Poznań 1997, s. 45-64.

<sup>93</sup> tł. „jak moja matka a przed nią babka / szwędam się po domu / w miękkich pantoflach / kadzidelkiem wyganiając duchy / z zakamarków / moje duchy tylko przeszkadzają / tłuką bibeloty sprawiają że / zapominam włączyć ogrzewanie”, N. Giovanni, „Once a Lady Told Me”, *The Women and the Men...*

<sup>94</sup> tł. „wiem że moje ramiona / sflaczeją tak już jest / u wszystkich kobiet w mojej rodzinie”, eadem, „The Life I Led” ibidem.

Dalej w wierszu poetka wylicza przyszłe zmiany, które najprawdopodobniej zajdą w jej ciele, ale nie słycać tu rozpacz czy zgorzknienia. Ton jest rzeczowy i spokojny, akceptujący naturalną kolej rzeczy:

*i know that the purple veins  
like dead fish in the Seine  
will dot my legs one day  
and my hands will wither while  
my hair turns grayish white i know that  
my teeth will move when  
my lips smile  
and a flutter of hair will appear  
below my nose<sup>95</sup>.*

Ekaterini Georgoudaki zauważa w postawie Giovanni „jej determinację jako kobiety, by kontrolować swe ciało i życie prywatne”, porównywalną z „jej determinacją, by kontrolować swoją sztukę”<sup>96</sup>. Widać tę determinację w tekście, gdy pojawia się cień niepewności, dotyczącej przyszłej kondycji fizycznej własnego ciała („wolałabym pozostać szczupła i silna / starzeć się jak dobre wino”<sup>97</sup>) i staje się ona gwarantem optymizmu i nadziei: „mam nadzieję umrzeć / ogrzana / życiem jakie starałam się / wieść”<sup>98</sup>.

W jakimś sensie w „The Life I Led” starość jest nawet oczekiwana jako dopełnienie życia jednostki, zgoda na przyjęcie nowej kobiecej roli – funkcji babci: „będę niecierpliwie oczekiwała wnuków”<sup>99</sup>. Z kolei w wierszu „The December of My Springs” mowa o starości jako momencie uwolnienia się od uciążliwych ról i kobiecych obowiązków w wymiarze społecznym, ale też o pozbyciu się balastu seksualności:

*i long for the days  
i shall somehow have  
free from children and dinners  
and people I have grown stale with*

<sup>95</sup> tł. „wiem że purpurowe żyłki / jak martwe ryby w Sekwanie / któregoś dnia pojawią się na moich nogach / dłonie zwiędną / włosy już robią się szaro-białe wiem że / zęby będą się ruszać gdy / wargi się uśmiechną / a meszek pojawi się / pod nosem”, ibidem.

<sup>96</sup> E. Georgoudaki, op. cit., s. 158.

<sup>97</sup> oryg. „i'd very much prefer staying firm and slim / to grow old like a vintage wine”, N. Giovanni „The Life I Led”, *The Women and the Men...*

<sup>98</sup> oryg. „i hope i die / warmed / by the life that i tried / to live”, ibidem.

<sup>99</sup> oryg. „i will look forward to grandchildren”, ibidem.

*this time I think I'll face love  
with my heart instead of my glands*<sup>100</sup>.

Można oczywiście zastanawiać się, w jakim stopniu taki optymistyczny w gruncie rzeczy ton wierszy o starości wynika z faktu, że poetka jej jeszcze nie doświadczyła. Wprawdzie Giovanni podkreśla w wywiadach, że podobnie jak większość twórców literatury nie pisze z własnego doświadczenia, lecz z empatii, to jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż w wierszach dotyczących tematu starości to nie wystarczy, gdyż, jak pisze Ryszard Przybylski: „Cierpienie starego człowieka przybiera (...) często postać, wobec której myśl postronnego obserwatora jest bezsilna”<sup>101</sup>. Prowadzi to do wniosku, że u Giovanni nie tyle chodzi o samo zjawisko starości i intymne formy jej doświadczania, ile o eksplorację również tego obszaru kobiecości jako kategorii kulturowej oraz o budowanie silnych związków i poczucia wspólnoty między kobietami.

Eugene B. Redmond określa proces rosnącej samoświadomości poetki mianem „rytuału przejścia ku kobiecości”<sup>102</sup>. Wnikliwa lektura zawartości zbiorów poetyckich Giovanni z lat siedemdziesiątych – *Re: Creation* (1970), *My House* (1972), *The Women and the Men* (1975), *Cotton Candy on a Rainy Day* (1978) – pokazuje, że poetka dąży w nich konsekwentnie do eksploracji tożsamości Afroamerykanek, wyraża chęć scalania zbiorowości czarnych kobiet oraz kładzie nacisk na indywidualny punkt widzenia. Claudia Tate podkreśla ważność tej kobiecej, a zarazem bardzo osobistej perspektywy, pisząc, że w tym okresie „uwaga [Giovanni] skupia się na związkach ludzkich pokazanych z punktu widzenia matki, kochanki, kobiety”<sup>103</sup>.

Jak pokazała przeprowadzona powyżej analiza ważnych i charakterystycznych dla twórczości Giovanni wierszy z tego okresu, stała się ona mocno świadoma siebie jako czarnej kobiety, podlegającej dyskryminacji ze względu na rasę i płeć. Doprowadziło to poetkę do głębokiego zrozumienia sytuacji Afroamerykanek jako grupy etniczno-genderowej, ale też jako jednostek. Tym samym poszukiwanie siebie w obszarze czarnej

<sup>100</sup> tł. „Tęsknię do dni / które jakoś dostanę / wolnych od dzieci i obiadów / i ludzi którzy mi spowszednieli / tym razem doświadczę miłości / sercem a nie gruczołami”, N. Giovanni, „The December of My Springs”, *The Women and the Men...*

<sup>101</sup> R. Przybylski, *Baśń zimowa: Esej o starości*, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 1998, s. 11.

<sup>102</sup> E. B. Redmond, *Festivals and Funerals: Black Poetry of the 1960s and 1970s*, [w:] idem, *Drumvoices: the Mission of African-American Poetry. A Critical History*, Anchor Books: Garden City, New York 1976, s. 363.

<sup>103</sup> C. Tate, *Nikki Giovanni*, [w:] eadem, *Black Women Writers at Work...*, s. 60.

kobiecości, a także pozytywne waloryzowanie różnorodnych aspektów kobiecego doświadczenia, przy równoczesnej rosnącej świadomości ograniczeń i cierpienia w relacjach publicznych i prywatnych, wynikających z bycia czarną kobietą, **sytuuje** tę poezję w nurcie kobietyzmu, akcentującego przecież w grupowości jednostkowość i indywidualizm. Jej źródłem jest bowiem miłość Giovanni do Afroamerykanek, dążenie do ich zrozumienia oraz utożsamianie się z nimi. Wszystkie jej poetyckie działania są po to, by rewolucyjne marzenia kobiety naturalnej miały szansę się spełnić.

### III

Nikki Giovanni zamknęła lata siedemdziesiąte pesymistycznymi wierszami, składającymi się na tom *Cotton Candy on a Rainy Day*. Do głosu doszły doświadczenia zmęczenia intensywnym tempem życia poetki popularnej, kłopoty rodzinne, konfrontacja z pierwszymi oznakami starzenia się oraz rozczarowanie fiaskiem ideałów, którym hołdowała jeszcze na początku dekady. Przejawiający się w ten sposób kryzys świadomości samej siebie zarówno jako jednostki, jak i poetki aspirującej do wyrażania prawdy doświadczenia czarnych kobiet poprzez skupienie się na uważnej analizie sfery własnej prywatności, nie doprowadził jednak autorki *Re: Creation* do całkowitego odrzucenia wcześniejszych zainteresowań artystycznych, dotyczących stosunków genderowych i rasowych panujących w Stanach Zjednoczonych, lecz do ich weryfikacji i rozszerzenia. Oznacza to, że wejście Giovanni w dojrzały okres twórczości nie pociągnęło za sobą istotnej zmiany tematyki jej pisarstwa. W wydanych w ciągu ostatnich trzech dekad tomikach *Those Who Ride The Night Winds* (*Ci którzy dosiadają wiatrów nocy*) (1983), *Blues: For All the Changes* (*Blues: Na cześć wszystkich zmian*) (1999), *Quilting the Black-Eyed Pea* (*Pikowanki z fasolnikiem*) (2002), *Acolytes* (*Akolici*) (2007), *Bicycles: Love Poems* (*Rowery: wiersze miłosne*) (2009) oraz w wyborze wierszy zatytułowanym *Love Poems* (*Wiersze miłosne*) (1997), zawierającym kilka tekstów wcześniej niepublikowanych, poetka nadal eksploruje obszary prywatny i publiczny z jednostkowej perspektywy czarnej kobiety. Trzeba przy tym zaznaczyć, że wyrażany w tych zbiorach indywidualny punkt widzenia jednocześnie ma wyraźne na celu budowanie przekazu służącego społeczności afroamerykańskiej, co sprawia, że Giovanni pozostaje poetką swojej dyskryminowanej pod wieloma względami zbiorowości. W tym sensie należy jej postawę artystyczną wywodzić z koncepcji roli poety, sformułowanej w manifestach Czarnej Estetyki, jednak z przypomnieniem i wyraźnym podkreśleniem faktu, że Giovanni nigdy nie podporządkowała się preskryptywnym definicjom i wąskiemu rozumieniu tej postawy. Co więcej, nadal identyfikuje się ona głównie z czarnymi kobietami, rozszerzając ramy czarnego dyskursu o ich sposób postrzegania rzeczywistości społecznej oraz wzbogacając go poprzez stałe odnie-

sienia do ich wkładu zarówno w przetrwanie w warunkach rasistowskiej opresji, jak i wkładu w czarną spuściznę kulturową. Mamy tu zatem do czynienia z konsekwentnym trzymaniem się i rozwinięciem przez poetkę postawy kobietystycznej, wypracowanej w latach siedemdziesiątych, która na tym etapie twórczości manifestuje się przede wszystkim przez stale obecny w tych zbiorach motyw wyrobu patchworkowych kołder i narzut (tzw. *quilting*) oraz powtarzające się odniesienia kulinarne.

W zbiorach, na których skupia się ten rozdział, ma miejsce integracja i ściśle przeplatanie się problematyki publicznej dotyczącej Afroamerykanów z tematyką prywatną, akcentującą specyfikę i wagę doświadczenia i wysiłku na rzecz zbiorowości, podejmowanego przez samą Giovanni oraz inne czarne kobiety. Rozdział ten koncentruje się na rozumieniu przez autorkę *Quilting the Black-Eyed Pea* swojej roli jako poetki, na tekstach poświęconych wybitnym Afroamerykankom i Afroamerykanom, a także afroamerykańskiej historii, oraz na wierszach traktujących o czarnej kuchni i szyciu kołder i narzut, czyli czynnościach stanowiących wkład zwykłych czarnych kobiet w biologiczne i psychologiczne przetrwanie ich zbiorowości. Pamięć zdarzeń historycznych i trzymanie ręki na pulsie współczesności, przywoływanie konkretnych postaci z dziedzin polityki, działalności społecznej i sztuki, odniesienia kulinarne w formie zamieszczania w tekście przepisów, opisów przygotowywania potraw oraz jedzenia ich, tworzą wspólnie właśnie patchworkową całość, której funkcja jest zarazem praktyczna, jak i *stricte* artystyczna. Tytuły kolejnych zbiorów, wzięte razem, tę cechę twórczości Giovanni podkreślają. Wydaje się też, że elementem scalającym, nicią używaną przez poetkę do zszywania kawałków w ową patchworkową całość, jest blues. Jednak nie blues rozumiany jako forma, ale bezkompromisowe mówienie swojej prawdy. Inaczej niż niektóre wcześniejsze teksty Giovanni, żaden wiersz z tego okresu nie ma tradycyjnej rytmicznej formy bluesa, natomiast motto zbioru *Blues: For All the Changes* stanowi cytat z wypowiedzi śpiewaczki Alberty Hunter, która mówi wprost: „Blues to mówienie prawdy”<sup>1</sup>.

Warto w tym kontekście przed przejściem do analizy zawartości tematycznej omawianych tu zbiorów poświęcić kilka uwag zagadnieniu nowej formy wiersza, która pojawia się w *Those Who Ride The Night Winds*, by już na dobre – z pewnymi modyfikacjami – zakorzenić się w twórczości Giovanni. Poruszające tę kwestię Virginia C. Fowler, Margaret B. McDo-

<sup>1</sup> oryg. „The blues is about truth-telling”, cyt. z wypowiedzi Alberty Hunter na temat bluesa, N. Giovanni, *Blues: For All the Changes*, William Morrow and Company: New York 1999, s. IX.



well i Mozella G. Mitchell używają określenia „nowa forma bezwersowa” („new lineless form”), akcentując fakt, że wiele tekstów w zbiorze *Those Who Ride The Night Winds* ma graficzną formę prozy – strona zadrukowana jest w całości od lewego do prawego marginesu; a jednak nie jest to proza, przynajmniej w intencji autorki. Wszystkie takie teksty poroździelane są nieregularnie rozmieszczonymi wielokropkami (najczęściej występującymi w miejscach, gdzie występowałyby znaki interpunkcyjne), nazywanymi przez Fowler „elipsami”, co wskazywałoby na pominięcie jakichś wyrazów. McDowell przypuszcza, że Giovanni poszukuje „mostu pomiędzy wolnością prozy a bardziej precyzyjną strukturą poezji”<sup>2</sup>, sugerując przy tym, że taka luźniejsza i mniej zdyscyplinowana forma świadczy o tym, że poetka „odchodzi od kładzenia nacisku na ustny charakter”<sup>3</sup> swojego przekazu. Inaczej rzecz postrzega Mitchell, której nowa forma wiersza Giovanni przywodzi na myśl „komunikację telegraficzną”, jakby tekst tworzony był „na gorąco” i płynął „prosto z głowy autorki”<sup>4</sup>, co podkreśla jego improwizacyjny charakter i każe go interpretować jako zapis przekazu ustnego. Z kolei Fowler kładzie nacisk na fakt, że teksty te, czytane przez Giovanni w czasie spotkań z publicznością, „wydają się nie mniej ustne”<sup>5</sup> niż jej pozostałe wiersze. Dzieje się tak dlatego, że teksty drukowane w formie „bezwersowej” zdaniem badaczki „równie dobrze chwytają rytm (...) mowy” oraz stosują środki charakterystyczne dla „języka mówionego przeciwstawionego pisanemu”<sup>6</sup>. Interesujące, że tekst „Lorraine Hansberry: An Emotional View” ukazał się pierwotnie jako esej; włączając go do zbioru i nadając mu „formę bezwersową”, Giovanni podkreśliła jego walory rytmiczne i uczyniła zeń tekst ustny o wyraźnym charakterze improwizacyjnym. Co wydaje się jednak najważniejsze w kontekście poruszanej w tym rozdziale tematyki, Fowler zauważa, że w zbiorze *Those Who Ride The Night Winds* „[z]arówno pod względem wizualnym, jak i częstokroć tematycznym, nowa bezwersowa forma Giovanni jest w istocie patchworkowa” oraz że jej „improwizacyjna jakość (...) może być postrzegana jako analogiczna do jazzu”<sup>7</sup>, sytuując poezję w sferze wzajemnego oddziaływania najważniejszych form afroamery-

<sup>2</sup> M. B. McDowell, op. cit., s. 158.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> M. G. Mitchell, „Nikki Giovanni”, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 41: *Afro-American Poets Since 1955*, red. T. Harris i Th. M. Davis, Gale Research Company: Detroit 1985, s. 150.

<sup>5</sup> V. C. Fowler, op. cit., s. 108.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 111.

kańskiej artystycznej ekspresji. Należy przy tym dodać, że w późniejszych zbiorach, mających zawsze w podtytułach słowo „wiersze” („poems”), pojawia się spora liczba utworów pisanych po prostu prozą, a podtytuł *Quilting the Black-Eyed Pea* brzmi: „poems and not quite poems” („wiersze oraz nie całkiem wiersze”). Zatem uwaga badaczki wydaje się trafna i przekonująca: improwizacyjna patchworkowość formalna i tematyczna staje się wyróżnikiem twórczości Giovanni od wczesnych lat osiemdziesiątych do dziś.

Zaznaczająca się wyraźnie w wierszach Giovanni w drugiej połowie lat siedemdziesiątych świadomość nieodwracalności zmian oraz przemijania i nietrwałości życia, która przejawia się pod postacią dominującego minorowego nastroju utworów z tego okresu, a także w formie mało budujących konkluzji dotyczących indywidualnego istnienia w świecie, zostaje przewyżczona już w kolejnym zbiorze. Wprawdzie nie dałoby się wybronić tezy, że tomik *Those Who Ride The Night Winds* tchnie optymizmem i nadzieją, ale pojawia się w nim świadomość, że – jak celnie ujęła to Fowler – „nie wszystkie ideały rozpadły się, nie wszystkie nadzieje uległy zniszczeniu”<sup>8</sup>. W wierszu-wstępie zatytułowanym „Preface”, który otwiera zbiór i poprzedza jego właściwą zawartość, autorka kieruje uwagę czytelnika na nieuchronną obecność zmiany w porządku natury, pierwotnego przecież w stosunku do porządku ludzkiego, a zatem nadrzędnego i w paradoksalny sposób niezmiennego:

*Nature is a patient teacher...She slowly changes...winter to summer...by proper use...of spring and fall...That's kind...of nature... Humans fear...sudden change...Hurricanes...Volcanoes...Earthquakes...Tornadoes...all are generally perceived...as aberrant... Blizzards in winter...Electrical storms...in summer...are a part of the season...But change...both gradual...and violent...is a necessary ingredient...with Life...<sup>9</sup>*

Biorąc pod uwagę przeszłość Giovanni jako radykalnej poetki czarnej rewolucji, nie sposób jednocześnie nie odczytywać przytoczonego powy-

<sup>8</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>9</sup> tł. „Natura to cierpliwa nauczycielka...Przemienia powoli...zimę w lato...dobrze wykorzystując...wiosnę i jesień...To miło...ze strony natury...Ludzie boją się...nagłych zmian...Huraganów...Wulkanów...Trzęsień ziemi...Tornad...Wszystkie odbieramy...jako aberrację...Zamiecie zimą...Burze z piorunami latem...są częścią tych pór roku...Ale zmiana...stopniowa i naga...jest koniecznym składnikiem...Życia...”, N. Giovanni, „Preface”, *Those Who Ride The Night Wind*, Quill William Morrow: New York 1983, s. 7.

żej fragmentu również jako swoistej refleksji na temat działań rewolucyjnych. O ile wydają się one być wpisane w porządek „naturalny” ludzkich dziejów i niekiedy stają się koniecznością, zdaniem poetki nie mogą być stanem trwałym, nawet jeżeli ich uzasadnienie i cele zmieniają się, jak w przypadku postawy i twórczości Amiri Baraki – rzecznika permanentnej rewolucji. Zatem z jednej strony Giovanni nie kwestionuje potrzeby rewolucyjnego zrywu w czasach, kiedy wymaga tego sytuacja społeczna i moment dziejowy, jednak z drugiej strony podkreśla wagę dogłębnie ludzkiej potrzeby tworzenia i odnajdywania punktów trwałych w nieustannie zmieniającej się rzeczywistości. Właśnie ta potrzeba wysuwa się na plan pierwszy we wszystkich zbiorach, począwszy od *Those Who Ride The Night Winds*.

W tekście zatytułowanym „About A Poem” ze zbioru esejów *Sacred Cows...And Other Edibles* (1988) Giovanni stawia tezę, że jedną z najważniejszych zmian, jakie dokonały się w zbiorowości afroamerykańskiej od lat sześćdziesiątych, jest wykształcenie się świadomości, że „przemoc nie działa”<sup>10</sup>. W przeprowadzonym tu wywodzie poetka oskarża czarnych radykalnych liderów z lat sześćdziesiątych o to, że „odwrócili się plecami od tych, którzy nas wyzwolili – starych mężczyzn i kobiet pracujących w polu; młodych par zakładających domy; ludzi, którzy upierali się, by być w miejscach, gdzie nie chciano czarnych (...)”<sup>11</sup> oraz od wielu innych przeciętnych ludzi, których codzienna praca, szacunek dla siebie nawzajem oraz zwykła przyzwoitość przyniosły wiele pozytywnych zmian dla czarnej społeczności. Giovanni podkreśla także wagę codzienności jako probierza wolności, wskazując na kolejny błąd czarnej rewolucji: „Chcieliśmy, żeby wolność była czymś o wiele więcej niż płaceniem rachunków na koniec miesiąca; patrzeniem, jak dzieci dorastają i idą na studia; pójściem na emeryturę po dwudziestu latach pracy w tym samym miejscu”<sup>12</sup>. Wiersze ze zbiorów, którym poświęcony jest niniejszy rozdział, stanowią konsekwentne ugruntowywanie tego sposobu patrzenia na życie. Inaczej niż we wcześniejszych tomikach, gdzie konfrontacji z „krzątanią”, by przywołać raz jeszcze określenie Brach-Czainy, towarzyszyło poczucie zniechęcenia, tutaj w powtarzalności i banalności doświadczeń dnia codziennego, w zanurzeniu się w fizjologicznym płynie rzeczywistości, odnajduje Giovanni jedyną pewną i dostępną nam trwałość i sens istnienia. Fakt, że poetka koncentruje się niemal wyłącznie na życiu Afroame-

<sup>10</sup> Eadem, „About A Poem”, *The Prosaic Soul...*, s. 265.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 269.

rykanów, a więc grupy historycznie pozbawionej swobodnego dostępu do gwarantów poczucia trwałości, takich jak filozofia, sztuka czy polityka, oferowanych swoim pełnoprawnym członkom przez białą kulturę dominującą, sprawia, że dokonuje się tu afirmacja codzienności jako wysiłku osiągnięcia wspólnych i indywidualnych celów, tworzenia międzyludzkich więzi i podtrzymywania wartości. Giovanni uświadamia czytelnikom, że nie da się jednak dążyć do tego wszystkiego metodami rewolucyjnymi, uciekającymi się do przemocy, dlatego jej bohaterami są w tym samym stopniu powszechnie znane postaci publiczne, co przeciętni ludzie. Warto zauważyć, że nawet przypominając postać przywódcy paramilitarnych Czarnych Panter, Hueya Newtona, poetka kładzie teraz nacisk nie na ideologiczny radykalizm i konfrontacyjny język organizacji, czy spektakularne akty zbrojne, lecz na działania służące Afroamerykanom jako zbiorowości:

*And good work was done...breakfast programs...schools...voter registrations...hospitals...a major elected...a governor confirmed...the arts and literature extolled...a newspaper with all the truth you need to grow not all the news they want you to know...*<sup>13</sup>

Położenie akcentu wyłącznie na „pozytywistyczne” działania Newtona, wynikające z dziesięciopunktowego programu Czarnych Panter, z pominięciem akcji quasi-terrorystycznych podejmowanych przez tę organizację, wiąże się z aktualną postawą samej Giovanni. Poetka silnie identyfikuje się z misją służenia ludziom, również poprzez pisanie poezji. Wśród wierszy pochodzących z sześciu branych tu pod uwagę zbiorów znajdziemy co najmniej kilka takich, które pozwalają zrozumieć podstawowe założenia filozofii twórczej autorki *Blues: For All the Changes*. Stanowią one klarownie zwerbalizowany wyraz jej intencji, dla kogo chce pisać oraz przez kogo pragnie być rozumiana i ceniona. W wierszu zatytułowanym „Lorraine Hansberry: An Emotional View”, poświęconym postaci słynnej afroamerykańskiej dramatopisarki Lorraine Hansberry, autorki ważnej sztuki *A Raisin in the Sun* (*Rodzynek w słońcu*), Giovanni snuje interesujące refleksje dotyczące istoty własnego pisarstwa, choć podaje je w formie spostrzeżeń uogólnionych. Refleksje te wyprowadza z porów-

<sup>13</sup> tł. „Wykonano dobrą robotę...programy dożywiania...szkoły...rejestracja wyborców...szpitale...wybór burmistrza...zatwierdzenie gubernatora...wspieranie sztuki i literatury...w gazecie prawda która rozwija na miejscu newsa co świat podbija...”, N. Giovanni, „Free Huey”, *Bicycles: Love Poems*, William Morrow: New York 2009, s. 62.

niania pisarza z bukmacherem, posługując się grą słów – w angielszczyźnie bukmacher to „bookmaker”, co w dosłownym tłumaczeniu znaczy „twórca książki”:

*It's intriguing to me that „bookmaker” is a gambling...an underworld...term somehow associated with that which is both illegal...and dirty...Bookmakers...and those who play with them...are dreamers...are betting on a break...a lucky streak...that something will come...their way – something good...something clean...something wonderful... We who make books...we who write our dreams...confess our fears...and witness our times are not so far from the root...the dirt...the heart of the matter<sup>14</sup>.*

Warto podkreślić obecne w przytoczonym fragmencie pozytywne waloryzowanie pisarstwa porównanego do nielegalnej gry, jako aktywności odbywającej się w świecie podziemnym, wydobywającej na światło dzienne to, co ukryte – zarówno na poziomie intymnym („sny”, „lęki”), jak i publicznym (bycie świadkiem swego czasu), z zamiarem osiągnięcia czegoś „dobrego” i „czystego”. Giovanni kładzie nacisk na wartość dotarcia do „korzenia...brudu...sedna sprawy”, co może być rozumiane jako równoznaczne z eksploracją obszaru „dzikiej strefy”. Taka interpretacja wydaje się tym bardziej uprawniona, że dalej w wierszu mowa o gotowości poetki do zejścia w rejony metaforycznie określone mianem kasyna, „gdzie nie znasz języka...a co dopiero reguł gry”<sup>15</sup>, co wydaje jej się konieczne przy pisaniu, gdyż, jak żartobliwie podkreśla autorka, reguły gry literackiej nie powinny przypominać tenisa, w którym „sety się liczy na punkty”<sup>16</sup>. Pozornie akceptując regułę dotyczącą uprawiania pisarstwa, że dopiero czas określi jego wartość, Giovanni nieprzypadkowo przypomina jednocześnie, że czas wielokrotnie w przeszłości działał przeciwko Afroamerykanom: „Małej Lindzie Brown powiedziano...

<sup>14</sup> tł. „Intryguje mnie, że «bukmacher» to słowo ze świata hazardu...podziemia...powiązane z tym co jest jednocześnie nielegalne...i brudne...Bukmacherzy...oraz ci którzy obstawiają u nich...to marzyciele... stawiający na fuksa...na łut szczęścia...że coś pójdzie po ich myśli – coś dobrego, coś czystego, coś cudownego...My którzy tworzymy książki...którzy spisujemy nasze marzenia...wyznajemy nasze lęki...jesteśmy świadkami naszych czasów...nie jesteśmy tak daleko od korzeni...gleby...sedna sprawy”, eadem, „Lorraine Hansberry: An Emotional View”, *Those Who Ride...*, s. 13.

<sup>15</sup> oryg. „where you don't even know the language...let alone the rules of the game”, ibidem, s. 14.

<sup>16</sup> oryg. „sets can be measured by points”, ibidem.



że w jej szkole nastąpi desegregacja...«najszybciej jak się da»...i dwadzieścia pięć lat później...wciąż się to...nie stało<sup>17</sup>, co pozwala jej stwierdzić z sarkazmem: „Szkoda że niewolnictwo...nie postępowało w takim tempie jak...wyswobodzenie nas<sup>18</sup>. Dlatego sprzeciwia się białemu dyktatorowi w zakresie wartościowania czarnej literatury: „Nie tylko Europejczycy...dyktują czas...część czasu...będzie też należeć...do mnie<sup>19</sup>, przypominając, że to między innymi Hansberry „Umożliwiła...nam...zajrzeć...nieco...głębiej<sup>20</sup>”.

W świetle zawartości wiersza-eseju o autorce słynnej sztuki *Rodzynek w słońcu* (1959) zagładanie głębiej oznacza ciągle dla Giovanni bez wątpienia przede wszystkim uprawianie poezji koncentrującej się na kwestiach rasowych i maksymalnie wierne wyrażanie prawd dotyczących czarnego doświadczenia, jeszcze pół wieku temu zepchniętego na margines lub całkowicie usuniętego z dyskursu dominującego w Ameryce. W tekście „I Am in Mexico” poetka wspomina śmierć swojej matki oraz moment, kiedy zdiagnozowano u niej samej nowotwór, by w kontekście konfrontacji ze sprawami ostatecznymi złożyć deklarację dotyczącą swojej roli poetki afroamerykańskiej, korzystającej z wywalzonego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dostępu do wypowiedzi na forum publicznym:

*(...) I only wanted to be a voice. Coming as I do from a voiceless people, a people who were denied freedom, a language, an education; coming as I do from a people who had only a song with which to tell our own story and a poem with which to dream...I wanted to be a voice<sup>21</sup>.*

Fragment ten uzmysławia nam, jak głęboka jest w rzeczywistości świadomość poetki konieczności bycia głosem z „dzikiej strefy” i mówienia tym samym zawsze w kontekście życia zbiorowości, której „odmó-

<sup>17</sup> oryg. „Little Linda Brown was told...her school would be desegregated...«with all deliberate speed»...and twenty-five years later...this is still...untrue”, ibidem.

<sup>18</sup> oryg. „I wish we had been enslaved...at the same rate we were being set...free”, ibidem.

<sup>19</sup> oryg. „the Europeans aren't the only ones...who keep time...some of the time is going...to be my time...too”, ibidem, s. 15.

<sup>20</sup> oryg. „made it...possible for all of us...to look...a little...deeper”, ibidem.

<sup>21</sup> tł. „Chciałam tylko być głosem. Ponieważ pochodzę z ludu pozbawionego głosu, ludu, któremu odmówiono wolności, języka, wykształcenia; ponieważ pochodzę z ludu, który miał tylko pieśń, by opowiedzieć swoją historię oraz wiersz, by marzyć...Chciałam być głosem”, N. Giovanni, „I Am in Mexico”, *Acolytes: Poems*, William Morrow: New York 2007, s. 38.

wiono wolności, języka, wykształcenia” i która wypracowała własne sposoby wyrażania swego doświadczenia – zarówno opresji i bólu, jak i radości istnienia i afirmacji życia. Zauważyć też należy, że użycie przedimka nieokreślonego „a” przed słowem *voice* (głos) dowodzi rozumienia swojej poezji przez Giovanni jako jednego z wielu głosów opartych na indywidualnym „słownictwie”, które składa się na bogactwo grupowego „dialektu”, by przywołać wprowadzone we wstępie terminy Wenera. Zatem autorka *Acolytes* nie uzurpuje sobie roli reprezentantki wszystkich Afroamerykanów, lecz postrzega siebie jedynie jako wyrazicielkę jakiegoś wycinka czarnego doświadczenia w Ameryce.

W wierszu „I Am a Mirror”, pochodzącym z ostatniego jak dotąd zbioru *Bicycles*, poetka określa siebie mianem „lustra”, które celowo odbija – a zatem powtarza i zwielokrotnia zarazem – różne strategie przetrwania oraz duchowe piękno jej przodków, wśród których wymienia członków własnej rodziny oraz licytowanych na aukcji i transportowanych przez Atlantyk niewolników. Tekst kończy się podkreśleniem związku między autorką a ludem, którego jest częścią, związku opartego na wzajemnej miłości: „Odbijam siłę / Mego ludu / I to wystarczy / Bym była kochana”<sup>22</sup>. Czysta prostota i bezpośredniość tego wyznania przywodzi na myśl cytowane już słowa Baraki z *In Our Terribleness*, wyrażające poczucie nierozzerwalnej więzi jednoczącej poetkę z ludem: „Kocham was czarni ludzie / Ponieważ kocham swoje / Ja / A wy jesteście mną powiększonym / Na tle niebios”<sup>23</sup>. Jednym z najważniejszych zadań pisarza jest jej zdaniem, by dać wyraz uznania, szacunku i podziwu dla zwykłych ludzi – „rozpoznać jak ważni są ludzie”<sup>24</sup>, jak stwierdza w wierszu „Serious Poems” z tomu *Acolytes*.

Jednak w przypadku Giovanni mamy do czynienia z dużo konkretniejszym zidentyfikowaniem adresatów jej przekazu poetyckiego niż u Baraki, dla którego w czasach dyktatu ideologicznego zasad Czarnej Estetyki, „Lud” stanowił kategorię dosyć abstrakcyjną. W tekście-manifeście „A Higher Level of Poetry” poetka, dając młodym adeptom sztuki poetyckiej radę, by przede wszystkim umieli sobie odpowiedzieć na pyta-

<sup>22</sup> oryg. „I reflect the strengths / Of my people / And for that alone / I am loved”, eadem, „I Am a Mirror”, *Bicycles...*, s. 48.

<sup>23</sup> oryg. „I love you black people / Because I love my / Self / And you are that self, thrown big / Against the heavens”, I. A. Baraka (LeRoi Jones) and Fundi (Billy Abernathy), *In Our Terribleness (Some elements of meaning in black style)*, Bobbs-Merrill Company: Indianapolis and New York 1970, bn.

<sup>24</sup> oryg. „to (...) recognize the importance of the people”, N. Giovanni, „Serious Poems”, *Acolytes...*, s. 101.



nie, dla kogo piszą i do kogo kierują swoją twórczość („Wiedz dla kogo piszesz i do kogo się zwracasz”<sup>25</sup>), wyjaśnia, jaka grupa stanowi w istocie adresata jej własnych poetyckich wypowiedzi:

*I know I write for my Grandmother and the women of The Garden Club and the women of The Book Club and the women of The Missionary Society and the women who are the Usher Board and the women who cook for the Special Sundays and the women who cleaned the pastor's house when his wife was in the hospital and all the women who picketed Rich's Department Store and all the women who sacrificed to send money to Montgomery and especially all the women who cried when Emmett's body was raised from the river and all the women who decried THIS could not and should not happen again*<sup>26</sup>.

A zatem fakt podkreślenia przez Giovanni, że zwraca się ona do przeciętnych Afroamerykanek i pisze przede wszystkim dla nich, oznacza nie tylko jej silną identyfikację z tą grupą, ale także głęboki szacunek dla wysiłku podejmowanego przez liczne anonimowe czarne kobiety, którego celem jest polepszenie warunków życia zbiorowości. To na ich zdolności upartego trwania oraz organizowania się wokół wymienionych w przytoczonym cytacie inicjatyw, które można określić mianem pracy u podstaw, oraz na ich finansowym wspieraniu działań Ruchu Praw Obywatelskich, udziale w pokojowych protestach i solidarności w cierpieniu, zasadza się – według autorki – siła całej wspólnoty. Intencją Giovanni jest o tym przypominać, by rola czarnych kobiet nie była pomniejszana oraz by dać im samym należne im poczucie wartości i mocy. W wywiadzie udzielonym Arlene Elder, poetka mówi o tym, że wprawdzie będący ucieleśnieniem epoki charyzmatyczni liderzy, tacy jak Martin Luther King czy John F. Kennedy, inspirują ludzi i przewodzą im, ale „to starsze panie, które powiedziały «będę szła», stworzyły siłę Martina Luthera

<sup>25</sup> oryg. „Know who you are writing for and to”, *ibidem*, s. 103.

<sup>26</sup> tł. „Ja wiem, że piszę dla swojej Babcji i kobiet z Klubu Ogrodnika i kobiet z klubu Czytelnika i kobiet z Towarzystwa Misyjnego i kobiet z Zarządu Usher i kobiet, które gotują na Wspólne Niedziele i kobiet, które sprzątały w domu pastora, kiedy jego żona trafiła do szpitala i wszystkich kobiet, które pikietowały dom towarowy Richa i wszystkich kobiet, które odejmowały sobie od ust żeby wysłać pieniądze do Montgomery, a szczególnie dla kobiet, które płakały, kiedy wyłowiono z rzeki ciało Emmetta i kobiet, które postanowiły, że TO nie powinno i nie może się więcej zdarzyć”, *ibidem*.

Kinga<sup>27</sup>. Podobnie w przypadku jej samej – o ile Giovanni bez wątpienia wierzy, że dzięki swej charyzmie ma zdolność inspirowania i przewodzenia, to wie również, że jej własna siła stanowi emanację zbiorowej mocy czarnych kobiet.

O swoim podziwie dla odwagi Afroamerykanów domagających się pełnych praw obywatelskich i ich cierpliwej konsekwencji w działaniu, a także o swojej niechęci dla tych, którzy traktowali ich z agresywną pogardą, Giovanni mówi w wierszu „Art Sanctuary”. Przyjęcie przez nią perspektywy „osoby uciekającej” („a person running”) przed „ścigającym tłumem” („the mob chasing”), czy „osoby wysmiewanej” („the person laughed at”)<sup>28</sup> przez większość, pozwala poetce złożyć swoim odbiorcom propozycję sztuki jako przestrzeni *sacrum*, w której obrębie możliwe jest wzniesienie się na wyższy poziom ludzkiej wrażliwości i wiedzy o realiach społecznych:

*I always admired the men and women who sat down  
for their rights  
And held in disdain the men and women who spat  
on them  
(...)  
Art offers Sanctuary to everyone willing  
to open their hearts as well as their eyes<sup>29</sup>.*

Giovanni, która bardzo wcześnie w swojej karierze literackiej porzuciła postawę doktrynerską, charakterystyczną dla wielu artystów i krytyków związanych z Black Arts Movement, pozostaje do dziś w fundamentalny sposób wierna podstawowym ideałom uprawiania sztuki zaangażowanej społecznie i politycznie. Po pierwsze, jak widać z cytowanych powyżej fragmentów, podtrzymuje ona nierozzerwalną więź ze swoją zbiorowością, odrzucając paradygmat artysty wyalienowanego. Po drugie, ciągle hołduje przekonaniu, że poezja powinna być również sposobem podnoszenia świadomości oraz formą interwencji w tkankę zda-

<sup>27</sup> A. Elder, „A MELUS Interview: Nikki Giovanni”, „MELUS”, Vol. 9, No. 3 (1982), s. 70.

<sup>28</sup> N. Giovanni, „Art Sanctuary”, *Quilting the Black-Eyed Pea*, William Morrow: New York 2002, s. 87.

<sup>29</sup> tł. „Zawsze podziwiałam mężczyzn i kobiety którzy usiedli / w obronie swoich praw / I lekce sobie ważyli mężczyzn i kobiety którzy pluli / na nich / (...) / Sztuka daje Azyl wszystkim którzy mają wolę / otworzyć serca a także oczy”, ibidem.

rzeń publicznych, w tym sensie, że musi podejmować zadanie dociekania i rozpowszechniania prawdy:

*Poems have serious business to do  
They need to bring down presidents who  
Start wars they themselves wouldn't go to  
They need to expose lies about chemical weapons  
They need to raise real questions about who flew the planes  
Into the world trade center towers<sup>30</sup>.*

Zdaniem Giovanni podejmowanie przez poezję zadania zabierania głosu i zajmowania stanowiska w kwestii polityki rządowej jest ciągle aktualne, gdyż według niej oficjalny dyskurs tworzy nieprawdziwy obraz wydarzeń (aluzja do wojny przeciwko Irakowi rozpoczętej przez administrację George'a W. Busha) lub utrudnia dotarcie do prawdy poprzez unikanie niewygodnych tematów, związanych z wieloletnią polityką zagraniczną Stanów Zjednoczonych wobec krajów Trzeciego Świata (przywołanie ataku terrorystycznego na World Trade Center). W rezultacie to przed poezją ponownie staje zadanie, by „ujawnić kłamstwa” i „zadać rzeczywiste pytania”, co przywołuje na myśl podobną postawę wyrażoną przez W. H. Audena w wierszu „September 1, 1939”, w którym podmiot-poeta mówi: „Mam tylko głos, I tym głosem / Mam się przebijać przez kłamstwo”<sup>31</sup>. Jednocześnie umieszczenie tak rozumianego mówienia prawdy wśród obowiązków poezji jest w dużej mierze zbieżne z koncepcjami poezji zaangażowanej Baraki, których praktyczną ilustracją stanowi jego poemat „Somebody Blew Up America”, napisany jako reakcja na tragedię 11 września. Niedaleko też Giovanni w tej materii do stanowiska Noama Chomsky'ego, który uważa, że amerykańskie media od lat systematycznie stosują autocenzurę, deformując w ten sposób rzeczywisty, a niewygodny dla rządzących, obraz wydarzeń<sup>32</sup>. Z punktu widzenia skrajnie lewicowych (jak na amerykańskie warunki) intelektualistów, reakcja władz i mediów na poemat Baraki wydaje się argumentem

<sup>30</sup> tł. „Wiersze mają poważną robotę do zrobienia / Muszą obalać prezydentów którzy / Wszczynają wojny na które sami by nie poszli / Muszą ujawnić kłamstwa o broni chemicznej / Muszą zadać rzeczywiste pytania o to kto wbił samoloty / W wieże World Trade Center”, ibidem, s. 101.

<sup>31</sup> oryg. „All I have is a voice to undo a folded lie”, W. H. Auden, „1 września 1939”, [w:] idem, *44 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak: Kraków 1994.

<sup>32</sup> zob. N. Chomsky, *Politics*, [w:] idem, *Language and Responsibility*, The Harvester Press: Hassocks, Sussex, 1979, s. 3-42.

na rzecz tezy Chomsky’ego<sup>33</sup>. Mimo że nie cechuje jej bezkompromisowy radykalizm Baraki, Giovanni do dziś nie zapomina o ideologicznym posłannictwie pisania poezji jako raportu z „dzikiej strefy” dyskursu, co można uznać za dziedzictwo po rewolucyjnej koncepcji sztuki z czasów Black Arts Movement.

Wśród utworów wchodzących w skład omawianych tu zbiorów znajduje się spora ilość tekstów „publicystycznych”, odnoszących się do konkretnych kwestii i wydarzeń historycznych, społecznych i politycznych, zazwyczaj związanych w mniej lub bardziej ścisły sposób z problematyką rasową oraz obecnością Afroamerykanów – jako grupy oraz jednostek (szczególnie tych rozpoznawalnych jako wybitne indywidualności) – w życiu publicznym Stanów Zjednoczonych. W większości przypadków teksty te nacechowane są ideologicznie i nasycone dydaktyzmem, tak jakby ich podstawową funkcją było z jednej strony odświeżanie pamięci lub edukowanie czytelników, a z drugiej – promowanie i upowszechnianie aprobowanych przez poetkę postaw i wartości, co ma prowadzić w sumie do budowania ich poczucia dumy rasowej oraz świadomości przynależności społecznej i kulturowej – jednak w przypadku Giovanni nie tylko w rozumieniu zaznaczenia odrębności, ale też w sensie współuczestnictwa w życiu narodu amerykańskiego.

Kiedy poetka mówi o wybitnych Afroamerykanach ze świata polityki, muzyki, literatury czy sportu, bez wyjątku wyraża z jednej strony podziw dla nich jako jednostek, które osiągnęły niezwykle dużo w swoich dziedzinach, ale z drugiej – i to okazuje się znacznie dla niej ważniejsze – podkreśla ich wkład w budowanie grupowego poczucia wartości i tworzenie pozytywnej tożsamości. Tak jest w przypadku wszystkich przywoływanych rozpoznawalnych postaci publicznych; wśród nich można wskazać na przykład: przywódców i działaczy polityczno-społecznych – Martina Luthera Kinga („Visible Ink”<sup>34</sup>, „In the Spirit of Martin”<sup>35</sup>, „Love Luther”<sup>36</sup>), Malcolma X („Visible Ink”), Rosy Parks („Harvest”<sup>37</sup>, „Rosa Parks”<sup>38</sup>, „A Seamstress of Montgomery”<sup>39</sup>), Betty Shabazz („And How

<sup>33</sup> Piszę o tym na początku artykułu *LeRoi Jones / Amiri Baraka: Kaliban w płaszczu Prospera*, [w:] *Czarno na białym...*, s. 29-31.

<sup>34</sup> N. Giovanni, „Visible Ink”, *Blues: For All the Changes...*, s. 15.

<sup>35</sup> Eadem, „In the Spirit of Martin”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 12.

<sup>36</sup> Eadem, „Love Luther”, *Bicycles...*, s. 86.

<sup>37</sup> Eadem, „Harvest”, *Those Who Ride...*, s. 39-41.

<sup>38</sup> Eadem, „Rosa Parks”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 8.

<sup>39</sup> Eadem, „A Seamstress of Montgomery”, *Acolytes...*, s. 11.

Could I Live On<sup>40</sup>) i Mary McLeod Bethune („The First Dream<sup>41</sup>); pieśniarek Arethy Franklin („Another Aretha Poem<sup>42</sup>) i Niny Simone („A Prayer for Nina<sup>43</sup>, „Howl<sup>44</sup>); rapera Tupaca Shakura („All Eyez on You<sup>45</sup>, „Reading Lesson<sup>46</sup>); pisarek i pisarzy – Phillis Wheatley („Linkage<sup>47</sup>), Lorraine Hansberry („Lorraine Hansberry: An Emotional View<sup>48</sup>, „A Rap for Lorraine<sup>49</sup>), Gwendolyn Brooks („Here’s to Gwen<sup>50</sup>, „Remembering Gwen<sup>51</sup>), Jamesa Baldwina („Making James Baldwin<sup>52</sup>), June Jordan („A Song for June Jordan<sup>53</sup>, „Missing June Jordan<sup>54</sup>) i Mari Evans („Today: For Mari Evans<sup>55</sup>); oraz pierwszego czarnego zawodnika w zawodowej lidze baseballowej – Jacka Robinsona („Stealing Home<sup>56</sup>). Nietrudno zauważyć, że większość tych wierszy dotyczy kobiet związanych mniej lub bardziej bezpośrednio z aktywnością na rzecz równości i wolności rasowej i genderowej w latach sześćdziesiątych. Służy to podkreśleniu ich roli w przemianach społecznych dokonanych w ciągu ostatnich czterech dekad.

Jednak najbardziej poruszający wydaje się być wiersz „Linkage”, dotyczący osiemnastowiecznej czarnoskórej poetki Phyllis Wheatley. Jego początek zachęca nas do empatii i przyjęcia perspektywy małej ciemnoskórej dziewczynki, przywiezionej do Ameryki jako niewolnica:

*What would a little girl think...boarding a big...at least to her  
...ship...setting sail on a big...to everybody...ocean<sup>57</sup>.*

40 Eadem, „And How Could I Live On”, *Blues: For All the Changes...*, s. 17-18.

41 Eadem, „The First Dream”, *Acolytes...*, s. 82.

42 Eadem, „Another Aretha Poem”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 36.

43 Eadem, „A Prayer for Nina”, *Acolytes...*, s. 5.

44 Eadem, „Howl”, *ibidem*, s. 6-7.

45 Eadem, „All Eyez on You”, *Love Poems*, William Morrow: New York 1997, s. 62-64.

46 Eadem, „Reading Lesson”, *Blues: For All the Changes...*, s. 49.

47 Eadem, „Linkage”, *Those Who Ride...*, s. 25-27.

48 Eadem, „Lorraine Hansberry: An Emotional View”, *ibidem*, s. 13-15.

49 Eadem, „A Rap for Lorraine”, *Blues: For All the Changes...*, s. 11.

50 Eadem, „Here’s to Gwen”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 30.

51 Eadem, „Remembering Gwen”, *Acolytes...*, s. 52.

52 Eadem, „Making James Baldwin”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 73.

53 Eadem, „A Song for June Jordan”, *ibidem*, s. 58-59.

54 Eadem, „Missing June Jordan”, *ibidem*, s. 60-61.

55 Eadem, „Today: For Mari Evans”, *Acolytes...*, s. 42-43.

56 Eadem, „Stealing Home”, *Blues: For All the Changes...*, s. 32-33.

57 tł. „Co myślałaby mała dziewczynka...wchodząca na pokład dużego...przynajmniej / dla niej...statku...wyruszającego na duży...dla każdego...ocean”, eadem, „Linkage”, *Those Who Ride...*, s. 25.

Tę prośbę o empatię zderza Giovanni z przywołaniem typowych krytycznych sądów, kierowanych pod adresem Wheatley, a dotyczących jej pozornej nieświadomości własnej tożsamości kulturowej:

*The critics...from a safe seat in the balcony...disdain her performance...reject her reality...ignore her truths...How could she...they ask...thank God she was brought...and bought...in this Land...How dare she...they decried...cheer George Washington his victory...Why couldn't she...they want to know...be more like...more like...more like...The record sticks...Phillis was her own precedent...her own image...her only ancestor (...) We know nothing of the Life...we who judge others...of the conditions...we create...and expect others to live with (...)*<sup>58</sup>.

Tym, którzy z pozycji nowej czarnej świadomości dyskredytują Wheatley jako poetkę z powodu jej wpisującej się w ideały Oświecenia – zarówno pod względem formy, jak treści – poezji, Giovanni przypomina:

*...It cannot be unusual...that one gene...from all the billions upon...billions...remembered clitorectomies...infibulations...women beaten...children hungry...garbage heaping...open sewers...men laughing...at it all...It cannot be unusual...that the dark...dusky...murky world...of druggery...drums...witch doctors...incantations...MAGIC...was willingly shed...for the Enlighthouse (...)*<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> tł. „Krytycy...z bezpiecznego miejsca na balkonie...lekceważą jej / występ...odrzucają jej rzeczywistość...ignorują jej prawdy...Jak / mogła...pytają...dziękować Bogu za to że została tu przywieziona...i kupiona...w tym Kraju...Jak śmiała ...potępiali...wivatować na cześć zwycięstwa Jerzego Waszyngtona...Dlaczego nie mogła...chcą wiedzieć...być bardziej jak...bardziej jak...bardziej jak...Płyta się zacięła...Phillis była sama dla siebie precedensem...własnym obrazem...swoim jedynym przodkiem (...) Nie wiemy niczego o Życiu...my którzy oceniamy innych...o warunkach...jakie stwarzamy...innym do życia”, ibidem s. 26.

<sup>59</sup> tł. „...To nie może być niezwykle...że jeden gen...spośród wszystkich miliardów / i...miliardów pamiętał kliteroktomie...infibulacje / ...kobiety bite...dzieci głodne...stosy śmieci / ...otwarte ścieki...mężczyzn śmiejących się... z tego wszystkiego... To nie może być / niezwykle...że ten ciemny...mroczny...ponury świat...środków odurzających...bębnów...czarowników...inkantacji...MAGII / ...został chętnie odrzucony...na rzecz Oświecenia (...)”, ibidem.



Autorka wiersza odczarowuje w ten sposób Afrykę chętnie idealizowaną przez separatystycznych radykałów, takich jak Lee / Madhubuti, czy poetkę czarnego mitu, Audre Lorde, i przedstawianą jako sielska kraina czarnej szczęśliwości. Giovanni ma tu odwagę przypomnieć o ciemnych stronach Czarnego Łądu: głodzie, biedzie, złych warunkach sanitarnych, przemocy wobec kobiet, przesądach. W tym kontekście naiwne i bezkrytyczne przyjęcie przez Wheatley oficjalnej ideologii oświeceniowej wydaje się z punktu widzenia poetki zrozumiałe.

Wiersz ten jako całość dotyczy w gruncie rzeczy zмовy milczenia większości, która dla własnej wygody i pozoru bezpieczeństwa zawsze zwraca się przeciwko jednostce – atakując ją wprost bądź odwracając się od niej plecami. W „Linkages” Giovanni pokazuje też związki między niewolnictwem w przeszłości a niewolniczą pracą kobiet i dziecięcą prostytutką we współczesnej Ameryce. Chodzi tu jednak również o związek między Wheatley a samą autorką oraz wszystkimi, którzy mają odwagę występować przeciwko hipokryzji większości w obronie praw jednostki – to ich właśnie określa Giovanni mianem „tych, którzy dosiadają wiatru nocy”.

O „Linkages” oraz takich wierszach ze zbioru *Those Who Ride the Night Winds*, jak „Lorraine Hansberry”, „This Is Not for John Lennon”, „Mirrors” (dotyczący skandalu wokół lesbizmu tenisistki Billie Jean King), „The Poem on the Assassination of Robert F. Kennedy”, czy dedykowanym Rosie Parks utworowi „Harvest”, Ekaterini Georgoudaki pisze:

w tych tekstach, w których broni ona [Giovanni] prawa jednostki do bycia sobą i do postępowania w zgodzie z własnymi wartościami, do otwartego protestu przeciw moralnemu złu i do buntowania się przeciw zepsutej władzy, słyszymy echa Thoreau, Emersona i innych (...) <sup>60</sup>.

W ten sposób badaczka umieszcza poezję Giovanni z lat osiemdziesiątych w tradycji amerykańskiego indywidualizmu, mającego swój początek w myśli transcendentalistów. Stosowanie pisowni zaimka angielskiego „I” („Ja”) z wielkiej litery, nowa uderzająca forma graficzna i eseistyczny charakter tych wierszy dodatkowo uprawomocniają taką klasyfikację. W rezultacie Giovanni dokonuje wpisania własnego „Ja” w szeregi tych, którzy, jak Thoreau, „słucha[ją]...innego bębna...rat-

<sup>60</sup> E. Georgoudaki, op. cit., s. 165.



tat-tat-Pa- / Ram...”<sup>61</sup>, co może być odczytywane jako wsłuchiwanie się w przedwerbalne dźwięki dochodzące z „dzikiej strefy”, gdzie jest miejsce na własne unikatowe doświadczenie, niepoddane jeszcze presji reguł dyskursu i uniwersalizującego języka kultury dominującej.

Wyraźnie obecne wśród tekstów ze zbiorów od *Those Who Ride The Night Winds* do *Bicycles* są wiersze dotyczące wydarzeń o znaczeniu historycznym, zarówno takich, które miały miejsce w przeszłości, jak i zdarzeń bieżących. Te należące do pierwszej grupy tematycznej przypominają o traumie, opresji i dyskryminacji, jakich doznawali Afroamerykanie w historii. Te z drugiej kategorii dotyczą kwestii społecznych i politycznych, mających miejsce tu i teraz, które zdaniem Giovanni domagają się komentarza i refleksji.

Trzeba jednak podkreślić, że teksty dotyczące doznanych krzywd i upokorzeń nie mają charakteru martyrologicznego ani cierpiętniczego wydzwięku. Nie pokazują one bowiem Murzynów amerykańskich jako ofiar systemu, lecz koncentrują się raczej na ich woli przetrwania i uzyskania pełni praw i wolności obywatelskich. Wśród poruszanych w nich tematów jest transportowanie niewolników przez Atlantyk – tzw. Middle Passage („Quilting the Black-Eyed Pea”<sup>62</sup>, „The Storyteller’s Silence”<sup>63</sup>), funkcjonowanie systemu nielegalnego przetrzymywania niewolników z Południa na Północ – tzw. *Underground Railroad* („One More Boxcar”<sup>64</sup>, „We Gather”<sup>65</sup>, „Underground Railroad”<sup>66</sup>), kwestie dyskryminacji rasowej i desegregacji w armii Stanów Zjednoczonych („Not Just Truman’s Baby”<sup>67</sup>) oraz liczne powracające odniesienia w wielu tekstach do wymienionych powyżej, jak również innych wydarzeń, takich jak przełamanie segregacji w szkołach (tzw. sprawa Brown vs Board of Education), zabójstwo Emmetta Tilla i bojkot autobusów w Montgomery w stanie Alabama. Wielokrotnie, niemal obsesyjnie, przypominając te wydarzenia, Giovanni korzysta z wolności do „przerywania naszego Milczenia”<sup>68</sup>, wywalczonej przez bohaterki i bohaterów jej wierszy oraz afroamerykańskie masy. Ciągłe praktykowanie wolności, by „opowiadać naszą

<sup>61</sup> oryg. „listen[...]...to a different drum...rat-tat-tat-Pa- / Rum...”, N. Giovanni, „The Drum”, *Those Who Ride...*, s. 30.

<sup>62</sup> Eadem, „Quilting the Black-Eyed Pea”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 1-4.

<sup>63</sup> Eadem, „The Storyteller’s Silence”, *Acolytes...*, s. 19-21.

<sup>64</sup> Eadem, „One More Boxcar”, *Blues: For All the Changes...*, s. 24.

<sup>65</sup> Eadem, „We Gather”, *Acolytes...*, s. 2.

<sup>66</sup> Eadem, „Underground Railroad”, *ibidem*, s. 22.

<sup>67</sup> Eadem, „Not Just Truman’s Baby”, *Blues: For All the Changes...*, s. 22-23.

<sup>68</sup> oryg. „to break our Silence”, eadem, „The Storyteller’s Silence”, *Acolytes...*, s. 21.

historię<sup>69</sup>, stanowi zarazem akt afirmatywny i dydaktyczny, i jest jej nieustannym potwierdzeniem.

Utworki należące do drugiej grupy mają często jednocześnie charakter publicystyczny i interwencyjny. Tak jest w przypadku tekstu w formie listu do Susan Smith, morderczynie dwojga własnych dzieci, która, mimo próby grania na rasistowskich stereotypach (twierdziła, że dzieci zostały porwane w samochodzie skradzionym jej przez czarnego mężczyznę), zasługuje na współczucie jako ofiara systemu („Susan Smith”<sup>70</sup>). W napisanym w kontekście zabójstwa Tupaca Shakura wierszu „Reading Lesson” mamy do czynienia z agresywnym atakiem na C. Delores Tucker, konserwatywną działaczkę wywodzącą się z ruchu praw obywatelskich, prowadzącą długoletnią kampanię przeciwko *gangsta rap*. Jak za dawnych czasów Giovanni piętnuje jej postawę, korzystając z poetyki tekstów należących do tej odmiany rapu, przypominającej zaczepne i wulgarne *dozens* – wiersz kończy się wersem, który mógłby pochodzić z tekstu Shakura lub innych wykonawców z tego gatunku: „C Delores Tucker...fuck her fuck her fuck her”<sup>71</sup>. Z kolei „The President’s Penis”<sup>72</sup>, odnoszący się do tzw. „afery rozporkowej” Billa Clintona, pokpiwa z żenujących i farsowych zdarzeń na szczytach władzy. W tomiku *Blues: For All the Changes* jest też kilka wierszy, w których przewija się temat szkodliwych dla środowiska i mieszkańców praktyk firmy deweloperskiej z Christiansburg w stanie Wirginia, gdzie poetka mieszka.

W tej samej kategorii mieszczą się dwa wiersze dotyczące aktów przemocy z bronią w ręku, które miały miejsce w Blacksburg w stanie Wirginia: otwierający tomik *Bicycles* wiersz „Blacksburg Under Siege: 21 August 2006” oraz zamykający go „We Are Virginia Tech”, wzywający do jedności w żałobie i bólu po masakrze w Virginia Polytechnic Institute & State University, gdzie Giovanni jest na stałe zatrudniona<sup>73</sup>. Cechą charakterystyczną obu tekstów jest nieukrywana bezradność poetki w jej (a zarazem naszych) próbach zrozumienia okrucieństwa i bestialstwa, które spowodowały obie tragedie. Przy tym w drugim wierszu autorka umieszcza tę tragedię w kontekście śmierci dzieci na AIDS w Afryce,

<sup>69</sup> oryg. „to tell our story”, ibidem.

<sup>70</sup> N. Giovanni, „Susan Smith”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 80-81.

<sup>71</sup> tł. „C. Dolores Tucker... w łeb ją jeb jeb jeb jeb”, eadem, „Reading Lesson”, *Blues: For All the Changes...*, s. 49.

<sup>72</sup> Eadem, „The President’s Penis”, ibidem, s. 27.

<sup>73</sup> Zabójca trzydziestu dwóch osób był jej studentem.

wykorzystywania dzieci jako żołnierzy w wojnie w Ugandzie<sup>74</sup>, dzieci pozbawionych dostępu do pitnej wody w Meksyku, irackich nastolatków chroniących się przed amerykańskimi bombami oraz zabijania słoni w celu pozyskania kości słoniowej, sytuując swój punkt widzenia bez wyjątku po stronie ofiar. Jak zdaje się sugerować Giovanni, wspólnym mianownikiem wszystkich wymienionych potworności jest to, że z jednej strony są one nie do ogarnięcia emocjonalnie, ale z drugiej, że można im tak naprawdę zapobiec.

Konieczność podjęcia prób zrozumienia w celu zapobieżenia podobnym zdarzeniom pojawia się w czterech tekstach traktujących o tragedii 11 września, pochodzących ze zbioru *Quilting the Black-Eyed Pea*: „Desperate Acts”, „9:11:01 He Blew It”, „The Self-Evident Poem” i „Have Dinner with Me”. Pierwszy z nich zaczyna się od konstatacji: „Nie jest łatwo zrozumieć / Dlaczego rozgniewani ludzie popełniają / Desperackie czyny / (...) / W jaki sposób niektóre marzenia stają się / Koszmarami”<sup>75</sup>, by zakończyć się oskarżycielską konkluzją: „Łatwo odpowiedzieć siłą / Lecz trudno zrozumieć”<sup>76</sup>. Bezradność i błędy prezydenta George’a W. Busha (w „9:11:01 He Blew It”<sup>77</sup>, zwanego pogardliwie „Małym Bushem”), myślenie odwetowe i jego krótkowzroczność polityczna zostają wypunktowane w dwu kolejnych utworach. Mówi o tym bezpośrednio fragment z „The Self-Evident Poem”:

*And you’ve just got to feel sorry for white folks who still do not understand this is another century and we just can’t keep bombing the same people over and over again because we don’t want to admit the craziness is home grown*<sup>78</sup>.

Warto zauważyć podobieństwo między zwrotem „to szaleństwo jest domowego chowu” a słynnymi słowami Malcolma X, które padły jako komentarz do zabójstwa prezydenta Kennedy’ego: „chickens came home

<sup>74</sup> Problemowi temu został poświęcony film *Invisible Children: Rough Cut*, nakręcony wspólnie przez Jasona Russella, Bobby’ego Baileya i Larena Poole’a w 2003 r.

<sup>75</sup> oryg. „It’s not easy to understand / Why angry men commit / Desperate acts / (...) / How some dreams become / Nightmares”, N. Giovanni, „Desperate Acts”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 45.

<sup>76</sup> oryg. „It’s easy to strike back / But hard to understand”, ibidem.

<sup>77</sup> Podtytuł wiersza można przetłumaczyć jako „zawalił sprawę”.

<sup>78</sup> tł. „Trzeba współczuć białym ludziom którzy wciąż nie rozumieją że to już następne stulecie i nie możemy ciągle bombardować tych samych ludzi bo nie chcemy przyznać że to szaleństwo jest domowego chowu”, ibidem, s. 50.

to roost”, czyli „sami sobie tego piwa nawarzyliśmy”. Mimo że Giovanni nie idzie śladem Toni Morrison, która w elegii „The Dead of September 11” postanawia „odsunąć na bok wszystko, co wiem na temat narodów, wojen”<sup>79</sup>, i nie zostawia czytelnikowi wątpliwości, że stoi na stanowisku jawnie antyrządowym, w „Have Dinner with Me”, podobnie jak noblistka, poświęca uwagę ofiarom przybyłym do Nowego Jorku z różnych stron świata za chlebem. Nie przeprowadza też frontального ataku na Amerykę, jak czyni to Baraka w „Somebody Blew Up America”<sup>80</sup>, ponieważ inaczej niż dawny lider Black Arts Movement silnie się z nią identyfikuje. Poetka, która niegdyś pytała, co ona – „biedna Czarna kobieta” – może zrobić, by „zniszczyć amerykę”<sup>81</sup>, w roku 2002 mówi w wierszu „My America”:

*Not a bad country...neither the best nor the worst...just a place we call home...and we open that door...to the tired and the poor...to the huddled masses yearning...to be free...to those in need...because we need...to be needed*

(...)

*Not a bad country in fact...most likely...the best possible hope...of human beings...to exemplify differences that: can share prosperity...can tolerate choices...can respect individuals...can teach us all...to love<sup>82</sup>.*

Zatem niegdysiejszy bezkompromisowy radykalizm Giovanni ze zbioru *Black Judgement* już na trwale ustąpił miejsca postawie wyraźnie integrystycznej. Wiersz „My America” pojawia się zaraz po czterech utworach dotyczących zamachu terrorystycznego na World Trade Center

<sup>79</sup> oryg. „set aside all I know or believe about nations, wars”, T. Morrison, *The Dead of September 11*, [www.legacy-project.org](http://www.legacy-project.org) (dostęp: 30.06.2008).

<sup>80</sup> Porównuję elegię Morrison z poematem Baraki w tekście „Who Do the Saying”? – (Mis) Reading America in Toni Morrison’s „The Dead of September 11” and Amiri Baraka’s „Somebody Blew Up America”, [w:] (Mis) Reading America. American Dreams, Fictions and Illusions, red. J. Durczak and P. Frelik, Universitas: Kraków 2011, s. 195-213.

<sup>81</sup> N. Giovanni, „Reflections on April 4, 1968”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement...*, 1970.

<sup>82</sup> tł. „Nie taki zły kraj...ani najlepszy ani najgorszy...po prostu miejsce które nazywamy domem...i otwieramy drzwi...przed zmęczonymi i biednymi...przed stłoczonymi masami tęskniącymi za wolnością...przed tymi w potrzebie...bo potrzebujemy...być potrzebni (...) Naprawdę nie taki zły kraj...najpewniej...najlepsza z możliwych nadziei...ludzkich...przykład różnic które mogą dzielić się dobrobytem...tolerować różne wybory...szanować jednostki...uczyć nas wszystkich...kochać”, eadem, „My America”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 53.

i wraz z nimi stanowi wyodrębnioną w zbiorze grupę tematyczną, stając się w ten sposób rodzajem podsumowania. Warto w związku z tym nadmienić, że prywatne odczucia Giovanni, dotyczące Ameryki w kontekście wydarzeń z 11 września 2001 roku, wydają się reprezentatywne dla większości Afroamerykanów. Badania socjologiczne przeprowadzone przez Roxannę Harlow i Lauren Dundes oraz inne źródła, które autorki cytują w swojej pracy, świadczą o bardzo krytycznym stosunku tej grupy rasowej do polityki Stanów Zjednoczonych wobec krajów Trzeciego Świata, niemal powszechnym odrzuceniu postawy „bezwarunkowej lojalności” wobec państwa i rządu oraz niechęci do demonstrowania patriotyzmu. Jako rodzaj konkluzji Harlow i Dundes cytują zdanie z konferencyjnego wystąpienia Cedrica Herringa, który stawia tezę, że postawa Afroamerykanów może wyrażać „wysiłek, by pozostać lojalnymi w stosunku do Stanów Zjednoczonych (...) przy jednoczesnym domaganiu się sprawiedliwości społecznej”<sup>83</sup>. Taka właśnie wydaje się być postawa Giovanni w kwestiach politycznych i społecznych, wyrażona w analizowanych tu zbiorach.

Jak wcześniej zasygnalizowano, autorka *Blues: For All the Changes* tworzy patchworkową całość z wierszy o tematyce społecznej i politycznej, jak również tych dotyczących cenionych przez nią postaci ważnych dla afroamerykańskiej zbiorowości. W wierszu zatytułowanym „Quilts” Giovanni wyraża prośbę, żeby sama została włączona w to patchworkowe dzieło:

*When I am frayed and stained and drizzled at the end  
Please someone cut a square and put me in a quilt  
That I might keep some child warm*<sup>84</sup>.

Za prośbą tą kryje się nadzieja poetki, że swoją twórczością zasłużyła na to, że jej wiersze okażą się równie ważne dla młodego pokolenia, co poezja Wheatley, Brooks i Jordan, ale także przekonanie, że mają one również znaczenie praktyczne. Jednocześnie, posługując się metaforą zszywanej z kawałków narzuty, Giovanni świadomie sytuuje swoją poe-

<sup>83</sup> R. Harlow, L. Dundes, „United” *We Stand: Responses to the September 11 Attacks in Black and White*, „Sociological Perspectives” 47.4 (2004), s. 459.

<sup>84</sup> tł. „Kiedy będę już postrzępiona, poplamiona i poszarpana na brzegach / Proszę niech ktoś wytnie ze mnie łatę i wszyje w pikowaną / Bym mogła ogrzać jakieś dziecko”, N. Giovanni, „Quilts”, *Acolytes...*, s. 30.

zję w sferze aktywności czarnych kobiet, które tradycyjnie zajmowały się wyrobem takiego rękodzieła.

W wierszu „Hands: For Mother’s Day” poetka snuje refleksje nad patchworkową kołdrą jako symbolem oddającym istotę życia i kulturowego funkcjonowania czarnych Amerykanek w obrębie kultury dominującej:

*Some people think a quilt is a blanket stretched across a Lincoln bed...or from frames on a wall...a quaint museum piece (...)  
Quilts are our mosaics...Michelle-Angelo’s contribution to beauty...  
We weave a quilt with dry, rough hands...Quilts are the way our lives are lived...We survive on patches...scraps...the leftovers from a materially richer culture...the throwaways from those with emotional options... We do the far more difficult job of taking that which nobody wants and not only loving it...not only seeing its worth...but making it lovable...and intrinsically worthwhile<sup>85</sup>.*

Patchworkowe narzuty są tu pokazane przez poetkę jako wytwór pracy spracowanych czarnych kobiecych rąk, tych samych rąk, które również „plait hair...knead bread...spank bottoms...wring in anguish...shake the air in exasperation...wipe tears, sweat, and pain from faces...”<sup>86</sup>, a zatem jako należące do sfery codzienności. Równocześnie Giovanni pokazuje je w tym wierszu nie tyle jako przedmioty o praktycznym zastosowaniu („koc rozłożony na łóżku”), czy artefakty mające wartość historyczną jako produkty dawnej kultury ludowej („staroświecki eksponat muzealny”), ile dzieła sztuki („nasze mozaiki...wkład (...) w tworzenie piękna”). Wykonywane są one przez anonimowe zwykle czarne kobiety, określone w tekście mianem Michelle-Angelo. Nawiązująca swoim imieniem do Michała Anioła postać Michelle-Angelo przywołuje na myśl Judith Shakespeare, fikcyjną siostrę najsłynniejszego dramaturga, stwo-

<sup>85</sup> tł. „Niekórzy myślą, że pikowanka to taki koc rozłożony na łóżku typu lincoln...albo rozciągnięty pomiędzy ramami na ścianie...albo staroświecki eksponat muzealny (...) Pikowanki to nasze mozaiki...wkład Michelle-Angelo w tworzenie piękna...Tkamy narzuty naszymi suchymi, szorstkimi dłońmi...Pikowanki to obraz naszego życia...Udaje się nam przetrwać dzięki łaatom...skrawkom...resztkom zostawionym przez materialnie bogatszą kulturę...dzięki temu co odrzucają ci którzy mają emocjonalny wybór...My mamy o wiele trudniejsze zadanie...trzeba wziąć to czego nikt nie chce i nie tylko to pokochać...nie tylko dostrzec tego wartość...lecz sprawić że staje się piękne...i samo w sobie drogie sercu”, eadem, „Hands: For Mother’s Day”, *Those Who Ride...*, s. 17.

<sup>86</sup> tł. „splatają włosy...zagniatąją chleb...dają klapsa...załamują się w rozpacz...wygrażają w powietrzu ze złości...ocierają łzy, pot i ból z twarzy”, ibidem, s. 16.



rzoną przez Virginię Woolf w książce *Własny pokój* w celu postawienia tezy, że nieobecność wybitnych pisarek w dziejach literatury nie jest wynikiem braku wśród kobiet talentu, ale rezultatem dyskryminujących mechanizmów patriarchy. O ile jednak u Woolf nie pozostał nawet najmniejszy ślad kobiecego talentu, którego istnienia możemy się jedynie domyślać, u Giovanni patchworkowe narzuty stanowią materialny dowód jego istnienia. Istotna różnica między Judith Shakespeare a Michelle-An-gelo polega na tym, że pierwsza nie miała żadnych szans wyrazić swojego geniuszu w formach artystycznych należących do obszaru tak zwanej sztuki wysokiej, zarezerwowanej w dawnych czasach dla mężczyzn, natomiast talent, wyobraźnia i wrażliwość drugiej znalazły ekspresję w formie spoza tej sfery. Giovanni prezentuje w ten sposób myślenie zbieżne z poglądami Alice Walker, sformułowanymi w eseju „In Search of Our Mothers’ Gardens”, omówionym w rozdziale o czarnym feminizmie. Bez wątplenia zatem można sklasyfikować postawę artystyczną autorki *Quilting the Black-Eyed Pea* jako kobietystyczną.

W ten sposób poetka umieszcza siebie jako artystkę nie tylko w afroamerykańskiej żeńskiej tradycji literackiej, ale też w bardzo szerokim kontinuum twórczości z „dzikiej strefy”, gdyż zgodnie z obserwacją Floris Barnett Cash, „głosy czarnych kobiet są wszyte w ich tkaniny”<sup>87</sup>. Cash przywołuje też poparte wnikliwymi badaniami twierdzenie Bettiny Aptheker, która utrzymuje, że ozdobne wyszywanie tkanin przez czarne kobiety powinno być traktowane na równi z pisaniem poezji jako dwie formy interpretowania rzeczywistości z ich własnej perspektywy<sup>88</sup>.

Z tego punktu widzenia twórczość Giovanni z omawianego tu okresu wydaje się być, zgodnie z intencją autorki, zacieśnieniem jej poczucia więzi z kobietami odsuniętymi od oficjalnego dyskursu, często analfabatkami lub półanalfabatkami, dla których wyszywanie stanowiło jedyną dostępną formę publicznej wypowiedzi i wyrażenia swoich poglądów. Warto wspomnieć w tym miejscu o dwóch artystkach igły, by uświadomić sobie powinowactwo istniejące między ich artystycznymi narzutami i kilimami a poezją Giovanni.

Najsłynniejszymi afroamerykańskimi autorkami pikowanek są Elizabeth Keckley i Harriet Powers. O obu można powiedzieć, że – podobnie jak Giovanni – wzbogaciły własną sztuką czarną kulturę, łącząc świadomość jej estetycznej specyfiki i funkcji służebnej wobec potrzeb zbioro-

<sup>87</sup> F. B. Cash, *Kinship and Quilting: An Examination of an African-American Tradition*, „The Journal of Negro History”, Vol. 80, No. 1 (1995), s. 30.

<sup>88</sup> Ibidem.



wości z wrażliwością na doświadczenie dyskryminacji i opresji rasowej, ale też wyrażając w swojej twórczości szacunek dla wartości, które można określić mianem ogóln amerykańskich. Keckley była przez trzydzieści lat niewolnicą, by po uzyskaniu wolności pracować przez cztery lata w Białym Domu jako modystka i krawcowa Mary Todd Lincoln, żony prezydenta<sup>89</sup>. Dziełem jej rąk jest pikowanka uszyta z jedwabnych skrawków pochodzących z sukien jej pracodawczyni. W centrum tej narzuty znajduje się orzeł niosący gałązkę oliwną, amerykańska flaga oraz przykuwające uwagę wyszyte czerwoną nicią słowo „LIBERTY” („wolność”)<sup>90</sup>. Niewątpliwie zastosowanie takiej właśnie ikonografii dla przedstawienia idei wolności wiąże się ściśle z bliskimi kontaktami autorki z rodziną prezydencką, jednak użycie słowa „wolność” przez niedawną niewolnicę miało z pewnością również swoją wagę zarówno w wymiarze bardzo osobistym dla samej Keckley, jak i publicznym dla jej grupy rasowej. Nie sposób nie zauważyć obecności w wierszu „Hands: For Mother’s Day” zdania, że „Niekórzy myślą, że pikowanka to taki koc rozłożony na łóżku lincolna”. Pospolite łóżko typu lincoln wzięło swoją prestiżową nazwę od niezwykle ozdobnego łoża, zakupionego przez Mary Todd Lincoln do pokoju gościnnego w Białym Domu, znanego odtąd jako „the Lincoln Bed”. Używając nazwy tego typu łóżka w tekście dotyczącym patchworkowych narzut, Giovanni czyni jednocześnie czytelną aluzję do pikowanki Keckley, sygnalizując tym samym, że jako poetka czuje się w jakimś stopniu jej spadkobierczynią. Z kolei najbardziej znanymi dziełami Powers są narzuty przedstawiające sceny biblijne, wśród których znajduje się obraz rajskiego ogrodu otoczonego płotem. Cuesta Benberry podkreśla, że ogrodzenie starannie utrzymanego ogrodu oznaczało dla Afroamerykanów wyodrębnienie własnego skrawka piękna z otaczającej ją przestrzeni ucisku i brzydoty<sup>91</sup>. W ten sposób biblijny rajski ogród staje się wyrazem potrzeby prywatności. Z drugiej strony, jak zauważa Rosalind Jeffries, płot na narzucie Powers ukazany jest z lotu ptaka, przez co „mocno kojarzy się z torem kolejowym”, będąc dla współczesnych artystce odbiorców czytelną aluzją do tzw. kolei podziemnej (*Under-*

<sup>89</sup> Elizabeth Keckley jest również autorką autobiografii *Behind the Scenes Or, Thirty Years a Slave and Four Years in the White House*.

<sup>90</sup> O historii powstania narzuty Keckley pisze Susan Wildemuth w artykule *Elizabeth Keckley & the Mary Todd Lincoln Quilt*, „Quilter’s World Magazine”, Vol. 31, No. 1 (2009), [www.quilters-world.com/webbonuses/pdfs/elizabeth\\_keckley\\_mary.pdf](http://www.quilters-world.com/webbonuses/pdfs/elizabeth_keckley_mary.pdf) (dostęp: 1.02.2010). Na stronie znajduje się też fotografia dzieła Keckley.

<sup>91</sup> C. Benberry, *African-American Quilts: Paradigms of Black Diversity*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism...*, s. 297.

*ground Railroad*) – tajnego systemu przerzutowego zbiegłych niewolników na Północ<sup>92</sup>. Taka interpretacja kładzie nacisk na fakt, że pikowanki miały nie tylko znaczenie praktyczne, ale „funkcjonowały również w sferze symbolicznej”, co podkreśla Marek Gołębiowski, pisząc: „przed wojną secesyjną *quilt* wywieszona przed domem, jeśli zawierała wśród barw kolor czarny, oznaczała bezpieczny dom na szlaku «kolei podziemnej»”<sup>93</sup>. Trzeba jednak odnotować, że czerwone i niebieskie sztachety w płocie z narzuty Powers korespondują z kolorami flagi Stanów Zjednoczonych, przedstawiając tym samym wolność jako wartość amerykańską. Z tej perspektywy narzuta Powers może być postrzegana jako odpowiednik poezji Giovanni, gdzie pamięć o bolesnych doświadczeniach Murzynów amerykańskich łączy się z szacunkiem i akceptacją dla Ameryki rozumianej jako własny kraj. Warto też przytoczyć w tym kontekście uwagę Gladys-Marie Fry, że Powers chętnie przedstawiała postacie biblijnych bohaterów, którzy „z powodzeniem stawiali czoła przytłaczającym przeciwnościom – Noego, Mojżesza, Jonasza i Hioba”<sup>94</sup>.

Należy przy tym zauważyć, że patchworkowe narzuty są w wierszu „Hands: For Mother’s Day” traktowane przez Giovanni nie tylko jako charakterystyczna forma ekspresji artystycznego potencjału czarnych kobiet, ale także jako dowód zdolności przystosowania się Afroamerykanek do istniejących niesprzyjających warunków społecznych i kulturowych: „Udaje się nam przetrwać dzięki łatom...skrawkom...resztkom zostawionym przez materialnie bogatszą kulturę”. Poetka kładzie silny nacisk na to, że *quilting* to sztuka biorąca się z braku, z konieczności polegania na dostępnych mizernych zasobach, ale także z determinacji, afirmacji zapobiegliwości i swoistego heroizmu przetrwania.

Zszywane z kawałków zużytych i niepotrzebnych materiałów narzuty i kołdry stają się również znakami emocjonalnego wsparcia, poczucia bezpieczeństwa i wyrazem miłości. Widać to wyraźnie w wierszu „The Wrong Kitchen”, poruszającym poetyckim wspomnieniu z dzieciństwa, będącym swoistą rewizją arkadyjskiego niemal obrazu dorastania z wiersza „Nikki-Rosa”:

<sup>92</sup> R. Jeffries, cyt. za: *ibidem*, s. 296.

<sup>93</sup> M. Gołębiowski, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 2004, s. 46.

<sup>94</sup> G.-M. Fry, *Harriet Powers: Portrait of an African American Quilter*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism...*, s. 300.

*The arguments the slaps the chairs  
banging against the wall  
the pleas to please stop  
would disappear under quilts aired  
in fresh air*<sup>95</sup>.

Można zatem powiedzieć, że Giovanni świadomie wykorzystuje fakt, że wyrabiane przez czarne kobiety narzuty i kołdry są z jednej strony przedmiotami pełniącymi funkcję praktyczną i emocjonalną, a z drugiej niejednokrotnie stają się oryginalnie skomponowanymi i precyzyjnie wykonanymi dziełami sztuki. W tym kontekście warto przytoczyć tytuł jednej z trzech przełomowych wystaw patchworkowych narzut, jakie miały miejsce pod koniec lat siedemdziesiątych – ekspozycja zorganizowana w 1977 roku przez Rolanda Freemana, prezentująca narzuty ze stanu Mississippi, nosiła tytuł „More than Just Something to Keep you Warm” („Coś więcej niż ciepłe przykrycie”)<sup>96</sup>. Podobnie podchodzi do tematu Giovanni – doceniając utylitarne zastosowanie narzut, wielokrotnie podkreśla ich wartość emocjonalną i symboliczną, szczególnie dla czarnych kobiet. W utworze zatytułowanym „What We Miss: A Eulogy”, mającym – zgodnie z podtytułem – formę mowy upamiętniającej między innymi wartościowe zjawiska, które bezpowrotnie odeszły w przeszłość, poetka wymienia tęsknotę za grupowym szyciem narzut („Tęsknimy za (...) wspólnym szyciem kołder”<sup>97</sup>), dającym uczestniczącym w nim czarnym kobietom nie tylko okazję do bycia razem, ale także poczucie przynależności do wspólnoty kulturowej<sup>98</sup>.

Takie spotkania kobiet przy szyciu narzut owocowały niekiedy w historii aktywnością polityczno-społeczną. Cash podaje, że przed wojną secesyjną zarówno czarne, jak i białe kobiety z Północy „używały swoich umiejętności wyrobu narzut i kołder w celu wspierania moralnych, politycznych i reformatorskich działań”<sup>99</sup>. Sprzedawały dzieła swoich rąk na targach i bazarach, aby „pozyskać fundusze na *Underground Railroad*, wydawanie prasy abolicjonistycznej oraz na działalność kobiecych orga-

<sup>95</sup> tł. „Sprzeczki, policzki, krzesła / uderzające o ścianę / prośby proszę przestań / znikają pod kołdrami wietrzonymi / na świeżym powietrzu”, N. Giovanni, „The Wrong Kitchen”, *Blues: For All the Changes...*, s. 3.

<sup>96</sup> C. Benberry, op. cit., s. 291.

<sup>97</sup> oryg. „We miss (...) the quilting bee”, N. Giovanni, „What We Miss: A Eulogy”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 10.

<sup>98</sup> Wagę tej funkcji *quilting bee* podkreśla również M. Gołębiowski, op. cit., s. 45-46.

<sup>99</sup> F. B. Cash, op. cit., s. 32.

nizacji sprzeciwiających się niewolnictwu”<sup>100</sup>. Podobne zjawisko występowało w latach sześćdziesiątych XX wieku, gdy członkinie The Freedom Quilting Bee, organizacji założonej w celu ocalenia niemal zapomnianej sztuki *quiltingu*, czynnie włączyły się w działania Ruchu Praw Obywatelskich, między innymi wspierając finansowo wiejskie kobiety z najbardziej ekonomicznie zaniedbanych regionów Ameryki<sup>101</sup>.

Równie ważne wydaje się, że szycie narzut często interpretowane jest w pracach im poświęconych jako kontynuacja lub nawiązywanie do tradycji afrykańskich, choć znawczynie tematu wspominają o obecności wpływów euroamerykańskich (np. walijskich oraz północnoangielskich<sup>102</sup>) oraz indiańskich<sup>103</sup>. Przykładowo Fry podkreśla, że pikowanki Powers mają „zauważalne korzenie w kulturze afrykańskiej”, a zastosowana w nich technika aplikacji łączy je z „tradycyjnymi gobelinami wytwarzanymi przez lud Fon w dawnym Abomeju”<sup>104</sup>. Natomiast Cash uważa, że Powers „pracowała twórczo w obrębie tradycji amerykańskiej, jednak zachowując elementy swojego afrykańskiego dziedzictwa”<sup>105</sup>. W ten sposób artystka dokonywała symbolicznej integracji obu kultur. W wierszu Giovanni zatytułowanym „Symphony of the Sphinx” podkreślony został pozytywny wpływ afrykańskiej przeszłości na wrastanie dziewczynki w amerykańską teraźniejszość, co reprezentuje metafora nauki liczenia:

*I have to remember Africa each night as I lay me down to sleep  
The patchwork quilt my Great-Grandmother patched one patch two patches  
three patches more I learned to count by those patches I learned  
my numbers by those patches (...) I learned my patience by those  
patches that clove to each other to keep me warm*<sup>106</sup>.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>102</sup> C. Benberry, op. cit., s. 292.

<sup>103</sup> M. S. Wahlman, *African Symbolism in Afro-American Quilts*, „African Arts”, Vol. 20, No. 1 (November 1986), s. 68.

<sup>104</sup> G.-M. Fry, op. cit., s. 300.

<sup>105</sup> F. B. Cash, op. cit., s. 34.

<sup>106</sup> tł. „Muszę pamiętać o Afryce każdej nocy gdy kładę się spać Patchworkowa kołdra którą moja Prababcia szyła jeden skrawek dwa skrawki trzy skrawki i więcej Nauczyłam się liczb na tych skrawkach (...) Nauczyłam się cierpliwości na tych skrawkach które przywierały do siebie by mnie ogrzać”, N. Giovanni, „Symphony of the Sphinx”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 20.

Afrykański ślad odcisnięty w patchworkowym charakterze twórczości Giovanni z omawianych tu zbiorów wiąże się również ze wspomnianym na początku tego rozdziału, sygnalizowanym przez Fowlera improwizacyjno-jazzowym nacechowaniu formalnym tej poezji. Jak utrzymuje Maude Southwell Wahlman, „poprzez improwizację [pikowanki] podtrzymują afrykańskie zasady urozmaiconego wzornictwa, asymetrii i zaskakujących rytmów (...), podobnych do tych dostrzegalnych w innych dziedzinach sztuki afroamerykańskiej, takich jak (...) jazz (...)”<sup>107</sup>. Zgodnie z takim nastawieniem afrykańskie formalne korzenie *quiltingu* afroamerykańskiego nie ograniczają w jakimkolwiek sensie tematyki narracyjnych pikowanek. Świat na nich przedstawiony może być zarówno produktem wyobraźni, jak też być inspirowany „wiejską czarną kulturą Południa czy popularną kulturą amerykańską kształtowaną przez telewizję, ilustrowane magazyny lub reklamy”<sup>108</sup>. Podobne wpływy kultury masowej nietrudno dostrzec w wierszach Giovanni.

Widoczna w sztuce wytwarzania patchworkowych narzut „jazzowa” otwartość na różnorakie wpływy etniczne oraz swobodne mieszanie tradycyjnego dziedzictwa ludowego z elementami zaczerpniętymi ze współczesnej kultury popularnej znajduje również wyraz w ekлекtycznym charakterze afroamerykańskiej kuchni. W zbiorach, których zawartością zajmuje się ten rozdział, znajduje się sporo wierszy, gdzie pojawia się motyw przygotowywania i spożywania posiłków. Giovanni wyraźnie sugeruje, że *quilting*, czarna muzyka i czarna kuchnia stanowią fundament przetrwania w sensie biologicznym, ale też w znaczeniu przechowania przez czarnych Amerykanów własnej tożsamości i odrębności.

Wszystkie trzy rodzaje afroamerykańskiej twórczości z jej zmysłem improwizacji zostają ściśle ze sobą splecione w na wpół gorzkim, na wpół żartobliwym wierszu „Quilting the Black-Eyed Pea”, porównującym możliwą w przyszłości wyprawę na Marsa do Middle Passage. Oba doświadczenia w jej ujęciu łączy zarówno ogrom pokonanej przestrzeni, jak i całkowita obcość środowiska, w którym kończy się wyprawa. Przypominając, że przodkowie współczesnych Afroamerykanów doświadczyli takiej podróży „na inną planetę”, Giovanni mówi, że specjaliści z NASA powinni dowiedzieć się od czarnych Amerykanów, jak sobie poradzić z tak wielkim strachem przed nieznanym oraz poczuciem osamotnienia i wyobcowania. Powinni ich też spytać: „Skąd wiedzieliście, że jesteście ludźmi kiedy wszystko wokół mówiło wam, że nie jesteście... Jak odna-

<sup>107</sup> M. S. Wahlman, op. cit., s. 69.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 70.

leżliście pewność w zderzeniu z nieprawdopodobnym, by uczynić świat, do którego przybyliście, własnym<sup>109</sup>. Poetka daje na te pytania odpowiedź w imieniu swojej zbiorowości, wskazując na fundamentalną rolę muzyki i jedzenia jako podstawy przetrwania w każdych warunkach:

(...) *you will need a song...take some Billie Holiday for the sad days and Charlie Parker for the happy ones but always keep at least one good Spiritual for comfort... You will need a slice or two of meatloaf and if you can manage it some fried chicken in a shoebox with a nice moist lemon pound cake...a bottle of beer because no one should go that far without a beer*<sup>110</sup>.

Billie Holiday i Charlie Parker to wybitne postaci ze świata jazzu, ale też kwintesencja melancholii z jednej strony i żywiołowej spontaniczności z drugiej. Wraz z pieśnią spiritual obejmują pełne spektrum czarnej muzycznej ekspresji. Uderza przy tym, że Giovanni nie przywołuje przykładów pieśni i muzyki afrykańskiej, którą przywieźli do Nowego Świata niewolnicy, ale odwołuje się do twórczości bardziej współczesnej, choć zakorzenionej w dawnych tradycjach. Muzyka, której wspólnym mianownikiem jest blues, stanowi w tym ujęciu pokarm dla duszy. Poetka niejednokrotnie zaciera granicę między muzyką a jedzeniem. Przykładowo w wierszu „Boiled Blues” mówi najpierw „Lubię bluesa duszonego z dodatkiem kilku łez”<sup>111</sup>, by potem sparafrazować wybitnego poetę bluesowego Langstona Hughesa, dodając: „Ale jadłam dobrze i rosłam”<sup>112</sup>.

Jednak przytoczony fragment pokazuje, że równie ważne dla przetrwania w nieznanym otoczeniu jest jedzenie w sensie dosłownym – niewyszukane, kaloryczne i przede wszystkim swojskie; jedzenie znane z domu. Osobnego krótkiego komentarza wymaga użyty przez Giovanni zwrot „smażony kurczak w pudełku na buty”. W *The Black Family Dinner Quilt Cookbook*, szczególnej czarnej książce kucharskiej, ilustrowanej

<sup>109</sup> oryg. „How were you able to decide you were human even when everything said you were not...How did you find the comfort in the face of the improbable to make the world you came to your world”, N. Giovanni, „Quilting the Black-Eyed Pea”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 4.

<sup>110</sup> tł. „(...) będzie wam potrzebna pieśń...weźcie Billie Holiday na smutne dni a Charlie Parkera na dni wesołe ale zawsze trzeba mieć w zanadru przynajmniej jeden dobry spiritual na ukojenie...Będziecie potrzebować plastra lub dwóch klopsa a jeśli się da smażonego kurczaka w pudełku na buty oraz kawałek dobrego wilgotnego ciasta cytrynowego...butelkę piwa, bo nie należy jechać tak daleko bez piwa”, ibidem, s. 4.

<sup>111</sup> oryg. „I like my blues boiled with a few tears”, N. Giovanni, „Boiled Blues”, *Bicycles...*, s. 83.

<sup>112</sup> oryg. „But I ate well and grew”, ibidem, s. 85.



zdjęciami pikowanek oraz przeplatającej przepisy kulinarne z łączącymi się z jedzeniem zdarzeniami dotyczącymi postaci aktywistek i aktywistów działających na rzecz poprawy bytu Afroamerykanów, przytoczona zostaje anegdota o dr Dorothy I. Height, przewodniczącej organizacji National Council of Negro Women. Anonimowa osoba wspomina, że kiedy dr Height po raz pierwszy przyjechała na Południe z Nowego Jorku, musiała zjeść przygotowany dla niej posiłek „wprost z pudełka na buty”, gdyż reguły segregacji uniemożliwiały pójście do przydworkowej restauracji. W ten sposób działaczka pożywiła się w sposób „typowy” dla czarnych poddanych prawom Jima Crowa: „Tak właśnie robiło wielu Murzynów, kiedy podróżowali na Południu i wiedzieli, że będą potrzebowali coś zjeść”<sup>113</sup>. Zatem Giovanni proponuje posłużyć się podczas wyprawy na Marsa sposobem prostym, a zarazem dobrze sprawdzonym w podróży we wrogim i nieludzkim otoczeniu.

Odnotować można również fakt uderzającego, choć zapewne przypadkowego, podobieństwa między strukturą zbiorów Giovanni a *The Black Family Dinner Quilt Cookbook*, o której Sally Bishop Shigley pisze, że stanowi ona „miejsce, w którym spotykają się przepisy, pikowanki, wspomnienia i wiedza o właściwym odżywianiu”, a to „przypomina nam, że możliwości, nadzieje i poczucie siły tworzą patchwork składający się z umysłu, ciała, serca i rozumu, co z kolei tworzy kobiecą całość”<sup>114</sup>. Wydaje się, że dokładnie taki sam jest cel przyświecający Giovanni: dać swoim, jak pamiętamy, precyzyjnie zidentyfikowanym czytelniczkom, poczucie przynależności grupowej, w której świadomość rasowa i genderowa zostają wyraźnie wyeksponowane. Przy czym jest to przynależność w swojej inkluzywności niemal mityczna, gdyż nie występuje tu żaden rodzaj dyskryminacji kobiet ze względu na wiek, wykształcenie czy klasę społeczną.

Giovanni zamieszcza w swoich wierszach odniesienia kulinarne z pełną świadomością ich wspólnototwórczego charakteru. Świadczy o tym wymownie zamieszczona przez nią w utworze „Redfish, Eels, and Heidi”, w którym poetka mówi dużo o swoich upodobaniach smakowych, własna interpretacja znanej powszechnie ludowej opowieści o zupie z kamienia:

<sup>113</sup> D. I. Height & the National Council of Negro Women, *The Black Family Dinner Quilt Cookbook: Health Conscious Recipes & Food Memories*, Wimmer Companies: Memphis, Tennessee, 1993, s. 18.

<sup>114</sup> S. B. Shigley, *Empathy, Energy, and Eating: Politics and Power in The Black Family Dinner Quilt Cookbook*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism...*, s. 315.

*And then there was Stone Soup. Everybody liked to read that story as if the old beggars got away with something but I always thought they showed the village how to share. The stone started to boil when they asked for a few potatoes, then a couple of turnips, then maybe a piece of meat if some was available and just a little bit of milk and by golly if we had some bread this would be a feast! And everyone was happy. Which when we allow our better selves to emerge is always the case<sup>115</sup>.*

Zaznaczone przez Giovanni celowe przesunięcie akcentu z rozpowszechnionego przekonania, że żebracy gotujący zupę z kamienia oszukali mieszkańców wioski, na sugestię, że dali oni mieszkańcom okazję do wspólnego gotowania oraz wspólnego cieszenia się jego wynikiem, wskazuje na intencję autorki, by postrzegać gotowanie jako symbol nie tylko dzielenia się samym jedzeniem, ale także mądrością. Takie połączenie ma skutkować tym, że „pozwalamy ujawnić się lepszej części naszej natury”.

W wielu utworach z tego okresu pojawiają się wyliczenia potraw przyrządzanych i spożywanych wspólnie z rodziną i przyjaciółmi przy różnych specjalnych okazjach, jak i bez okazji oraz przepisy na konkretne dania. Tak jest w sporej ilości tekstów odnoszących się do prywatnych doświadczeń poetki – przykładowo: „The Faith of a Mustard Seed”, „Truth-telling”, „Be My Baby”, „Sunday”, „The Things We Love About Winter” (ze zbioru *Blues: For All the Changes*); „I Always Think of Meatloaf”, „Blackberry Cobbler”, „Redfish, Eels, and Heidi” (ze zbioru *Quilting the Black-Eyed Pea*); „My Grandmother”, „The Old Ladies Give a Party”, „The Most Wonderful Soup in the World”, „Indulge”, „The Best Ever Midnight Snack” (w zbiorze *Acolytes*); „So Enchanted With You”, „No Translations”, „Twirling” (w zbiorze *Bicycles*). Zarówno liczba tych tekstów, jak i ich zawartość, świadczą o istotności tematu jedzenia dla Giovanni jako poetki popularnej, a przy tym akcentującej własną przynależność oraz świadomość rasową i genderową. Nie miałyby sensu szczegółowe omawianie ich wszystkich. Warto jednak zaznaczyć fakt, że utwory te odsyłają do afroamerykańskiego zjawiska kulturowego, określanego mianem

<sup>115</sup> tł. „I przyszła pora na zupę z kamienia. Wszyscy odczytywali tę opowieść jako historię o starych żebrakach, którym coś się upiekło, ale ja zawsze uważałam, że nauczyli oni wioskę, jak się należy dzielić. Kamień zaczynał wrzeć, kiedy prosili o kilka ziemniaków, potem o kilka rzep, może o trochę mięsa, jeśli jakieś było, o odrobinę mleka i, o rety, jeszcze tylko chleb i będzie uczta! Wszyscy byli zadowoleni. Tak jest zawsze, kiedy pozwalamy ujawnić się lepszej części naszej natury”, N. Giovanni, „Redfish, Eels, and Heidi”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 106.

*heritage food*, czyli „jedzenia-dziedzictwa” o korzeniach afrykańskich, uzupełnionego kuchnią Południa oraz tradycjami indiańskimi, karaibskimi i francuskimi<sup>116</sup>. Kwintesencję „heritage food” stanowi *soul food*, określone przez Lauren Swann jako „jadło przygotowane z uczuciem i dbałością”<sup>117</sup>, co oznacza, że jest ono tyleż „jadłem z duszą”, co „jadłem dla duszy”. Znamienny jest w tym kontekście tytuł wydanej w 1968 roku książki kucharskiej autorstwa Ruth Gaskins: *Every Good Negro Cook Starts with Two Basic Ingredients: A Good Heart and a Light Hand* (Każdy dobry murzyński kucharz posiada dwa podstawowe składniki: dobre serce i lekką rękę). Zatem ważne są tu dobre chęci, emocjonalne zaangażowanie oraz zmysł improwizacji, a nie wyłącznie profesjonalne umiejętności ze sfery *nouvelle cuisine*, służące zaspokojeniu potrzeb podniebienia najbardziej wybrednego smakosza-klienta. Swann tak pisze o *soul food*:

Jako niewolnikom Afroamerykanom nie wolno było uczyć się czytać i pisać, więc gotowali nie z przepisów, ale „z wiedzenia”, mocno wierząc w esencję *soul food*. Niewolnicy nie mieli żadnego wyboru, ani żadnej kontroli nad własnym życiem, więc gotowanie stawało się sposobem wyrażania uczuć, dzielenia się miłością oraz żywienia rodziny i przyjaciół. Posiłki to był czas dzielenia się uczuciami szczęścia i smutku. (...) ponieważ niewolnicy kontrolowali swoje gotowanie, stanowiło ono dla nich jedną z niewielu prawdziwych przyjemności, sposób, by poczuć się wolnymi<sup>118</sup>.

Z pozoru przynależące bez reszty do sfery prywatnej, gotowanie i jedzenie przyrządzonych posiłków nabierało w ten sposób jednocześnie znaczenia politycznego, wyznaczając obszar wolności i oporu w obrębie kulinarnej dzikiej strefy. Nietrudno tu dostrzec analogię z pisaniem poezji przez Giovanni i inne czarne poetki, niegodzące się na kompromis z „białymi” regułami uprawiania sztuki wysokiej. Takie metaforyczne nacechowanie gotowania i spożywania *soul food* przez Afroamerykanów nie powinno dziwić, gdyż nie stanowi w rzeczywistości wyjątku. Charles Camp, badając rolę jedzenia w kulturze amerykańskiej, dowodzi tezy, że „zwykli ludzie rozumieją symboliczne i kulturowe aspekty jedzenia i wykorzystują to w codziennych wzajemnych relacjach”<sup>119</sup>. Lektura

<sup>116</sup> L. Swann, *History of Soul Food*, [w:] D. I. Height & the National Council of Negro Women, *The Black Family Dinner...*, s. 200.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> cyt. za: S. B. Shigley, op. cit., s. 316.

etnicznej książki kucharskiej, takiej jak *The Black Family Dinner Quilt Cookbook*, pozwala nabrać przekonania, że świadomość taka jest szczególnie wyraźna w przypadku dyskryminowanej mniejszości.

Utwory Giovanni mogą być potraktowane jako dobra egzemplifikacja tej tezy. Z tym, że u autorki *Acolytes* nacisk zostaje wyraźnie położony na rolę kobiet w przekazywaniu i podtrzymywaniu symbolicznego dziedzictwa zawartego w jedzeniu i gotowaniu. Lektura jej utworów traktujących o jedzeniu, podobnie jak tych o robieniu narzut, lepiej nam uświadamia, w jaki sposób zwykle kobiety wykorzystywały i wykorzystują, jak to ujęła Shigley, „dostępne im dyskursy, by wypowiadać się w sposób głęboki i efektywny”<sup>120</sup>. Giovanni nie oddziela afroamerykańskiego dziedzictwa kulinarnego od prywatnej rodzinnej spuścizny w tej dziedzinie, ale przekaz dokonuje się u niej zawsze po linii matrylinearnej. Dobrego przykładu dostarcza tekst „I Always Think of Meatloaf”, w którym poetka opisuje drobiazgowo sztukę pieczenia klopsa, odwołując się zarówno do wspomnień z dzieciństwa, jak i do własnych obecnych doświadczeń:

*I wanted Meatloaf. I always think of Meatloaf when I want a comfort food.*

*My Grandmother did not like Meatloaf so it became an elegant presentation when she cooked it. In her day, even to my remembrance, you could go to the butcher and purchase a piece of round steak. The butcher would grind it for you on the spot and Grandmother always had a couple of pork chops ground with it. (...)*

*The meat is cold so your hand will get cold while you mix so be sure to keep a little running water on warm to get the color back in your fingers. When the egg and beef are well mixed but not overtly so, add your spices (...), onions and peppers. I cheat (...) and go to the freezer department of my local supermarket and purchase frozen peppers in a bag. I sauté them in olive oil while I do my egg and meat mixing. I add them to the bowl just before the spices. I still turn it by hand, however<sup>121</sup>.*

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> tł. „Chciałam zjeść klopsa. Zawsze myślę o klopsie, kiedy chcę zjeść coś na dobre samopoczucie. / Moja Babcia nie lubiła klopsa, więc kiedy go piekła, robiła z tego eleganckie przedstawienie. W jej czasach, nawet za mojej pamięci, można było pójść do rzeźnika i kupić porcję steku. Rzeźnik miał mięso na miejscu, a Babcia zawsze jeszcze prosiła

Wszystkim kolejnym wyliczonym w tekście czynnościami służącym przygotowaniu mięsa na klops i właściwego sposobu upieczenia go patronuje zamykające utwór zdanie: „Nauczyła mnie tego moja Babcia”<sup>122</sup>. W tekście „I Always Think of Meatloaf” uderza również brak zainteresowania autorki snuciem filozoficznych refleksji nad „mięśnością”, które, jak dowodzi Brach-Czaina, mogą stać się udziałem osoby wiedzącej, co to znaczy „dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w rękę. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami”<sup>123</sup>. Według Brach-Czainy kontakt z mięsem może prowadzić ku zgłębianiu istoty „faktów elementarnych”<sup>124</sup> bez ich uwznioślenia, takich jak śmierć, zabijanie i cierpienie. Jej esej „Metafizyka mięsa” jest użytecznym kontekstem negatywnym dla rozumienia utworu Giovanni w tym sensie, że pozwala nam uświadomić sobie fakt, że autorka „I Always Think of Meatloaf” traktuje przygotowywanie tej mięsnej potrawy jako rytuał miłości – zarówno babci do wnuczki w przeszłości, jak i wnuczki do nieżyjącej już babci teraz. Klops służy przecież utwierdzeniu się w poczuciu bezpieczeństwa – określony zostaje mianem dania „na dobre samopoczucie”, ale owo bezpieczeństwo zdaje się pochodzić nie tyle z samej potrawy, ile z odziedziczonego po babci sposobu jego przygotowania. Ważny też wydaje się fakt, że dziedziczenie tradycji kulinarnej nie oznacza jej niewolniczego powtarzania – wizyta w supermarkecie po mrożone papryki nie stanowi zdrady babcinego dziedzictwa, lecz dostosowanie go do panujących współcześnie warunków i zwyczajów, przez co dowiedzione zostaje, że jest to dziedzictwo naprawdę żywe. Jak stwierdza Shigley, „*soul food* i przepisy odziedziczone” stanowią wraz z „dzisiejszymi daniami (...) niezbędne komponenty «kanonu» kuchni afroamerykańskiej”<sup>125</sup>.

Innym znaczącym elementem kulinarnej tradycji *soul food*, wywołującej się, jak już nadmieniono, z czasów niewolnictwa, jest to, że wiele potraw powstawało z resztek i odpadków z białej kuchni. Jak podkreśla Swann, „niewolnicy gotowali całym swoim sercem, robiąc co można przy

---

o zmielenie dwóch porcji schabu. / Mięso jest zimne i marzną ręce podczas mieszania, więc najlepiej mieć odkręconą ciepłą wodę, żeby palce odzyskały kolor. Kiedy już jajko i wołowina są dobrze wymieszane, dodaj przyprawy (...), cebulę i paprykę. Ja sama oszukuję – idę do działu mrozonek w lokalnym supermarkecie i kupuję torebkę mrożonej papryki. Papryki smażyć na oliwie z oliwek w czasie, kiedy mieszam jajko i mięso. Dodaję je do salaterki tuż przed przyprawami. Mieszam wszystko rękami”, N. Giovanni, „I Always Think of Meatloaf”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 16-17.

122 oryg. „My Gandmother taught me that”, ibidem, s. 18.

123 J. Brach-Czaina, *Metafizyka mięsa*, [w:] eadem, *Szczeliny istnienia...*, s. 161.

124 Ibidem, s. 162.

125 S. B. Shigley, op. cit., s. 317.

niewielkiej dostępności składników<sup>126</sup>. Powraca tu temat istoty czarnego funkcjonowania w Ameryce, poruszony już przy omawianiu motywu patchworkowych narzut w wierszu „Hands: For Mother’s Day”. Zdaniem Giovanni polega ono na afirmacji przetrwania poprzez przekształcenie doświadczenia niedostatku i braku w doświadczenie dbałości i miłości, na wzięciu tego, „czego nikt nie chce” i zrobienia wysiłku, by „nie tylko to pokochać...nie tylko dostrzec tego wartość...lecz sprawić że staje się piękne...i samo w sobie drogie sercu.”<sup>127</sup> Przemiana resztek w ekspresję miłości stanowi temat utworu „The Most Wonderful Soup in the World”, którego początek podkreśla znaczenie zupy w afroamerykańskiej diecie: „Tam skąd pochodzę zupa jest święta...to danie bogów...najwspanialsza rzecz do jedzenia na ziemi...bo tak trudno ją zrobić”<sup>128</sup>. Poetka na wplół żartobliwie informuje nas, że „kluczem do tej zupy jest odwaga”<sup>129</sup>, gdyż zupa ta nie powstaje z gotowego przepisu, ale ma być efektem improwizacji, ma zostać ugotowana intuicyjnie, „na wycucie”, jak na prawdziwe *soul food* przystało. Składnikami brany pod uwagę (z pewnością z zachowaniem reguły „dobrego serca i lekkiej ręki”) są gromadzone w słojach „resztki” („leftovers”). Poetka wymienia je starannie:

*I would keep a little snippet of whatever we ate. At first it was potatoes (...) Then it was a bit of the roast, a bit of the chicken, a snippet of the pork chops. There were green things: green beans, greens, okra because I eat okra at least once a week, asparagus. My jar was filling up. There were squashes: zucchini, yellow squash, the squash with the neck. Eggplant, turnips, parsnips. We looked around at the end of the month and the jar was almost full. Let’s make soup we said almost simultaneously<sup>130</sup>.*

<sup>126</sup> L. Swann, op. cit., s. 204.

<sup>127</sup> N. Giovanni, „Hands: For Mother’s Day”, *Those Who Ride...*, s. 17.

<sup>128</sup> oryg. „Soup, where I come from, is sacred...the food of the gods...the most wonderful thing on Earth to eat because it is so hard to make”, eadem, „The Most Wonderful Soup in the World”, *Acolytes...*, s. 87.

<sup>129</sup> oryg. „[t]he key to this soup is courage”, ibidem, s. 89.

<sup>130</sup> tł. „Przechowywałam odrobinę wszystkiego, co jadłyśmy. Najpierw ziemniaki. Potem kawałek pieczeni, kawałek kurczaka, odrobina schabu. Były też warzywa: fasolka szparagowa, zielenina, okra, bo okrę jem przynajmniej raz w tygodniu, szparagi. Mój słoć napelniał się. Były tam też dyniowate: cukinia, patison, kabaczek. Bakłażan, rzepa, pasternak. Gdy zajrzałyśmy pod koniec miesiąca, słoć był niemal pełen. Ugotujemy zupe, powiedziałyśmy niemal chórem”, ibidem, s. 88.



Uderzająca jest różnica takiego podejścia do gotowania w stosunku do praktyki „materialnie bogatszej kultury”, ujawniająca jego korzenie w otrzymanej w spadku po czasach niewolnictwa dewizie, by nic się nie marnowało. Warto też odnotować kolektywny charakter gotowania zupy w utworze Giovanni oraz fakt, że w przedsięwzięciu tym biorą udział same kobiety – w tekście wymienione zostają: nieżyjąca babcia oraz matka i siostra poetki. W charakterystyczny dla Giovanni sposób świadomość rasowa zostaje tu ponownie nierozzerwalnie spleciona ze świadomością genderową o kobietystycznej proveniencji.

Mogłoby się wydawać, że pisząc o kobietach przyrządzających jedzenie, poetka odsyła je do kuchni, tym samym redukując je do stereotypowej roli kucharek-żywicielki rodziny, z której zostały w jakimś stopniu wyzwolone przez ruch feministyczny. Byłby to jednak pochopny sposób myślenia, w dodatku jednostronnie postrzegający stosunek feminizmu do tradycyjnych ról kobiecych. Zajmująca się motywami kulinarnymi w pisarstwie kobiet feministyczna badaczka Susan J. Leonardi nazywa gotowanie „niemal prototypową aktywnością kobiecą”<sup>131</sup> nie po to, by ugruntowywać obiegowe stereotypy, lecz w celu pokazania, jak ta dziedzina może przyczynić się do budowania żeńskiej wspólnoty i poczucia siły. Podobnie rzecz postrzega Harriet Blodgett, która zauważa, że „od lat sześćdziesiątych feminizm znacząco wpłynął na przedstawienia jedzenia [w literaturze]”, co zdaniem badaczki przejawia się w tym, że „wzniesił ostre protesty przeciwko tradycyjnej roli kobiety jako dostarczycielki pożywienia, ale też bezpośrednio i pośrednio wychwalał jej zdolność karmienia”<sup>132</sup>; przy czym „karmienie” należy rozumieć zarazem w znaczeniu dosłownym, jak i metaforycznym. Ta druga optyka dominuje bezsprzecznie w obrębie czarnego feminizmu i literaturze tworzonej przez Afroamerykanki.

Autorka *Blues: For All the Changes* chętnie podkreśla za pomocą motywu gotowania niezwykle ważną rolę kobiet w funkcjonowaniu afroamerykańskiej zbiorowości oraz afirmuje ich zdolność karmienia w sensie fizycznym, ale przede wszystkim psychologicznym. Bowiernie w tekstach Giovanni, gotując i karmiąc, kobiety oferują nie tylko jedzenie, lecz poczucie ponadpokoleniowej tożsamości i fizjologiczną pamięć o włas-

<sup>131</sup> S. J. Leonardi, *Recipes for Reading: Pasta Salad, Lobster à la Riseholme, and Key Lime Pie*, [w:] *Cooking by the Book: Food in Literature and Culture*, red. M. A. Schofield, Bowling Green State University Popular Press: Bowling Green, Ohio, 1989, s. 131.

<sup>132</sup> H. Blodgett, *Mimesis and Metaphor: Food Imagery in International Twentieth-Century Women's Writing*, „*Papers on Language & Literature*”, Vol. 40, Issue 3 (2004), s. 263.

nych korzeniach. W utworze „Symphony of the Sphinx” częśćka wiedzy o tym, czym jest Afryka, zostaje przyswojona poprzez smak okry, stanowiącej stały składnik domowej diety:

*Those bits of ham or roast beef or the skin of baked chicken and onions and carrots and cabbage and cloves of garlic and church and club and cabaret and salt and okra to bind the stew*

*If it wouldn't be for okra maybe Africa wouldn't mean the same thing*<sup>133</sup>.

Wtrącenie słów „kościół i klub i kabaret” w listę składników domowej potrawy przygotowanej z resztek, wyraźnie wskazuje na świadome traktowanie jedzenia przez autorkę jako elementu mocno łączącego wspólnotę na poziomie duchowym i symbolicznym. Podobnie znaczące wydaje się podkreślenie roli okry, czyli ketmii jadalnej, w przygotowywanym daniu. To pochodzące z Afryki warzywo cechuje śluzowata kleistość, korzystnie wpływająca na spójność potraw oraz na trawienie. Wyeksponowanie jego kulinarnej funkcji w tekście można interpretować jako intencję Giovanni, by podstawowy składnik afrykańskiej diety postrzegany był w roli spajającej czarną zbiorowość.

W wyrażonej w utworze „The Faith of a Mustard Seed” refleksji nad czarną rewolucją z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych również pojawia się metaforyka kulinarna. Służy ona pokazaniu braku prawdziwej wspólnotowości w działaniach radykałów, według Giovanni niepotrzebnie odwracających się od tradycji i marginalizujących kobiety:

*I like my generation for trying to hold these truths self-evident. I like us for using the weapons we had. I like us for holding on and even now we continue to share what we hope and know what we wish.*

<sup>133</sup> tł. „Tamte skrawki szynki lub pieczeni wołowej albo skóra pieczonego kurczaka i cebula i marchew i kapusta i ząbki czosnku i kościół i klub i kabaret i sól i okra na zlepienie potrawy. / Gdyby nie okra może Afryka nie miałaby tego samego znaczenia”, N. Giovanni, „Symphony of the Sphinx”, *Quilting the Black-Eyed Pea...*, s. 19-20.

*And if we just could have found a way to keep the barbecue warm, the chitterlings cleaned and frozen, the pork steaks pounded and the beer on ice we might have gone just that much further. (...)*<sup>134</sup>

Fragment ten dowodzi, że w rozumieniu Giovanni jedzenie niesie ze sobą pewien potencjał ideologiczny i polityczny dla Afroamerykanów. Przy tym poetka wyraźnie zaznacza jego antydoktrynerski charakter. Jedzenie w jej intencji ma wyraźnie za zadanie zacieranie sztywnych podziałów i jednoznacznie ustalonych kategorii. Ma ono zbliżać, a nie tylko jednoczyć ludzi.

Taki stosunek do kwestii jedzenia ma niebagatelne znaczenie dla ambicji autorki *Quilting the Black-Eyed Pea* zbliżania do siebie czarnych kobiet o różnej pozycji społecznej i wykształceniu. Sama Giovanni, wchodząc ze swoją poezją do kuchni, włączając w swoje teksty przepisy na potrawy „odziedziczone”, wyraziście pokazuje, że obecność w kuchni kobiety wykształconej, a zarazem pisarki, nie stanowi żadnego anachronizmu i jest tak samo na miejscu, jak postulowane przez feminizm wyjście gospodyni domowej z kuchni i wejście do sfery publicznej. Można to zatem odczytywać jako gest sprzeciwiający się binarnym opozycjom nakazującym wybieranie jednego z biegunów, a w konsekwencji przeciwstawiającym sobie kobiety. O podobnej potrzebie przekraczania granic wyznaczanych przez sztywne reguły patriarchalnej gry i odrzucenia zbyt jednoznacznych usytuowań kobiet w języku pisze Patricia Yeager, sugerująca wyjście poza opozycję: milczenie – akceptacja norm patriarchalnych<sup>135</sup>. Badaczka kładzie nacisk na możliwość posłużenia się „radosnym językiem”, wolnym od przymusu wpasowania się w zadekretowane siłą tradycji kategorie. Giovanni, mówiąc radosnym językiem kuchni, zaciera pozornie oczywiste granice między kobietami, tworząc przestrzeń porozumienia i wolności.

Ethel Morgan Smith podkreśla, że poezja Giovanni jest tak samo głęboko zakorzeniona w kulturze afroamerykańskiej jak jedzenie. Badaczka pisze, że „jedzenie stanowi praktykę życia rodzinnego i ekspresji uczuć.

<sup>134</sup> tł. „Lubię moje pokolenie za to, że starało się uważać te prawdy za oczywiste. Lubię nas za to, że używaliśmy dostępnej nam broni. Lubię nas za wytrwałość, bo nawet teraz ciągle dzielimy się swoją nadzieją i wiemy, czego pragniemy. / A gdybyśmy wtedy tylko umieli znaleźć sposób na to, żeby barbecue było ciepłe, flaki wyczyszczone i zamrożone, steki utłuczone a piwo schłodzone, moglibyśmy zająć o wiele dalej (...), eadem, „The Faith of a Mustard Seed”, *Blues: For All the Changes...*, s. 13-14.

<sup>135</sup> P. Yeager, „Honey-Mad Women”, *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*, Columbia University Press: New York 1988, s. 1-33.

Jedzenie mówi o tolerancji oraz o tym, jak odnosimy się do siebie nawzajem, a jednocześnie do samych siebie<sup>136</sup>. Na podobny aspekt jedzenia wskazuje Mary Anne Schofield, traktująca je jako „metaforyczną matrycę, język, który dostarcza nam sposobu, by stawić czoła niepewności (...) życia”<sup>137</sup>. Dla Giovanni jedzenie i poezja wydają się być nierozłącznie związane, gdyż stanowią wyraz czarnej kobiecej tożsamości i kreatywności. W wierszu „Paint Me Like I Am” poetka mówi o poezji jako językowej odmianie *soul food*, jako czymś, czego potrzebują wszyscy czarni Amerykanie, co się im jako ludziom po prostu należy i dzięki czemu mogą stać się kimś więcej: „Potrzebujemy pokarmu dla Duszy / Potrzebujemy poezji...Zasługujemy na poezję / Jesteśmy to sobie winni, aby stwarzać siebie ciągle od nowa”<sup>138</sup>.

W sześciu kolejnych zbiorach od *Those Who Ride The Night Winds* z 1983 roku do *Bicycles* z 2009, ich autorce udało się stworzyć patchworkową w swym charakterze całość poetycką, której głównymi, wzajemnie przeplatającymi się, wątkami są: wspomnienia o wybitnych Afroamerykanach i Afroamerykanach, przywoływanie ważnych wydarzeń społecznych i politycznych (zarówno tych historycznych, jak i współczesnych) oraz motywy wyrobu pikowanek i motywy kulinarne. Dzieliąc się wyrażanymi wprost osobistymi poglądami i koncentrując się w wielu wierszach na prywatnych doświadczeniach, Giovanni pozostaje poetką o rewolucyjnym rodowodzie, w głębokim sensie zaangażowaną w sprawy publiczne dotyczące własnej zbiorowości oraz afirmującą jej pozytywną tożsamość, która wyrasta z gotowości wzajemnego wsparcia. Autorka *Blues: For All the Changes* przedstawia owo wsparcie posługując się głównie metaforyką szycia kołder i narzut oraz przyrządzania potraw należących do kategorii *soul food*. W rezultacie wydobywa na powierzchnię dyskursu wagę obecności, aktywności i kreatywności czarnych kobiet, często dyskryminowanych i marginalizowanych, pozostając w ten sposób jedną z nich, a przy tym stając się wyrazicielką ich prawdy. Ta z gruntu kobietystyczna postawa potwierdza, że Nikki Giovanni mówi autentycznym głosem z „dzikiej strefy”.

<sup>136</sup> E. M. Smith, *Quilting the Black-Eyed Pea: Poems and Not Quite Poems by Nikki Giovanni*, „African American Review”, Vol. 38, No. 1 (2004), s. 174.

<sup>137</sup> M. A. Schofield, *Introduction*, [w:] *Cooking by the Book...*, s. 1.

<sup>138</sup> oryg. „We need food for the Soul / We need poetry...We deserve poetry / We owe it to ourselves to re-create ourselves”, N. Giovanni, „Paint Me Like I Am”, *Acolytes...*, s. 35.



# ROZDZIAŁ V





## AUDRE LORDE – W SŁUŻBIE AFREKETE

Spośród poetek wywodzących się z Ruchu Czarnej Sztuki Audre Lorde wydaje się pisarką najbardziej świadomą własnej odrębności i przynależności do językowej „dzikiej strefy”. Autorka *The Black Unicorn (Czarny jednorożec)* (1978) sama siebie określała wielokrotnie mianem czarnej lesbijki, matki, wojowniczk, poetki i feministki, wskazując tym samym na współzależności istniejące między tożsamościami uznawanymi standardowo za ściśle prywatne albo jawnie publiczne. Takie samookreślenie służy też podkreśleniu jej społecznej marginalizacji, gdyż w żaden sposób nie da się pogodzić z obiegowymi wizerunkami kobiet, ale równocześnie stanowi magiczną formułę ustanawiającą odrębną pozycję mówienia i działania w białym patriarchalnym świecie – odrzucona i zmarginalizowana, przekształca pozycję outsiderki w pozycję wolności i siły. Ten gest wyrotowego heroizmu umożliwia poszerzenie sfery wolności, gdyż tutaj nie obowiązują społeczne reguły zakreślające ramy dyskursu: z pozycji outsiderki można mówić, co się chce i jak się chce. Potwierdzenie, że było ją słyhać, mogą stanowić słowa gubernatora Mario Cuomo, który ogłaszając w 1991 roku Audre Lorde Poetką Laureatką stanu Nowy Jork, powiedział: „Jej wyobraźnia przesiąknięta jest ostrym poczuciem niesprawiedliwości rasowej i okrucieństwa, uprzedzeń seksualnych (...) Mówi przeciwko nim w imieniu poniżonej części ludzkości (...) głosem elokwentnej outsiderki, posługującej się językiem, który ma dotrzeć do wszystkich ludzi”<sup>1</sup>.

Audre Lorde ze względu na swoje kilkupoziomowe outsiderstwo jak mało kto była świadoma subtelnych różnic między ludźmi, pisząc o tym wprost w wyraźnie autobiograficznej książce *Zami: A New Spelling of My Name (Zami: nowa pisownia mojego imienia)*:

Bycie kobietami nie wystarczyło. Różniłyśmy się między sobą.  
Bycie lesbijkami nie wystarczyło. Różniłyśmy się między sobą.  
Bycie czarnymi nie wystarczyło. Różniłyśmy się między sobą.

<sup>1</sup> *About Lorde*, w: <http://alp.org/about/lorde> (dostęp: 7.09.2009).

Bycie czarnymi kobietami nie wystarczyło. Różniłyśmy się między sobą. Bycie czarnymi lesbiami nie wystarczyło. Różniłyśmy się między sobą<sup>2</sup>.

Jak zauważa AnaLouise Keating, „Lorde podkreśla, że bez względu na to, jak precyzyjnie zakreślone nie byłyby granice tożsamości, nie połączą one ludzi automatycznie w autoafirmujące się społeczności”<sup>3</sup>. Wynika stąd jednak potrzeba poszukiwania związków między ludźmi poprzez eksponowanie tych różnic, doprowadzanie do porozumienia poprzez ich przywoływanie, a nie zatajanie. Zintegrowana tożsamość jednostkowa również stanowi efekt kompromisu i negocjacji między tożsamościami cząstkowymi (czarna, lesbijka, poetka, wojowniczką, feministka), dochodzącymi do głosu w konkretnych interakcjach społecznych i wpływającymi na siebie nawzajem. W efekcie wzajemnego oddziaływania na siebie tożsamości cząstkowych wytworzona zostaje nowa jakość, którą Keating, zainspirowana antropologicznymi pracami Victora Turnera, określa mianem „tożsamości granicznej” (*threshold identity*)<sup>4</sup>. Tuner wprowadza termin „ludzie graniczni” w odniesieniu do jednostek lub grup, niedających się łatwo zdefiniować, gdyż „prześlizgują się przez sieć kategorii klasyfikacji, które normalnie umieszczają wszelkie indywidualne stany i pozycje w przestrzeni kultury”<sup>5</sup>. W przypadku Lorde owa tożsamość graniczna stanowi wypadkową tożsamości rasowej, etnicznej, seksualnej oraz tej związanej z płcią kulturową (gender), a zarazem jest równoznaczna z odmową akceptacji esencjalizmu, lokującego jednostkę w jednej dominującej kategorii. Kosztem takiej odmowy zbyt łatwej identyfikacji może być poczucie tożsamościowego relatywizmu, które skutkować musi świadomością wyobcowania i swoistego wykorzenia. Wydaje się jednak, że właśnie za pomocą twórczości literackiej, będącej wyrazem nieustannego dialogu między tożsamościami cząstkowymi, udało się Lorde odnaleźć miejsce przynależności w „dzikiej strefie”. W związku z tym, choć może to zabrzmieć paradoksalnie, „dziką strefę” należy uznać za przestrzeń, w której zachowana zostaje jednostkowość, a zarazem dokonuje się integracja różnych tożsamości.

<sup>2</sup> A. Lorde, *Zami: A New Spelling of My Name*, Crossing Press: Freedom, California, 1982, s. 226.

<sup>3</sup> A. Keating, *Women Reading Women Writing: Self-Invention in Paula Gunn Allen, Gloria Anzaldua and Audre Lorde*, Temple University Press: Philadelphia 1996, s. 4.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 1-17.

<sup>5</sup> V. Tuner, cyt. za: ibidem, s. 2.

W książce *The Cancer Journals (Dzienniki na temat raka)* (1980) pisarka opisuje siebie zarówno w kategoriach polifonicznego „współistnienia [wielu] głosów”<sup>6</sup> wewnętrznych, jak i przynależności do „kontinuum kobiet”<sup>7</sup>, co daje jej jednocześnie poczucie skrajnej odrębności i bycia razem w grupie. Podkreśla także swoiste sprzężenie zwrotne istniejące między wewnętrznym imperatywem, by funkcjonować jako outsiderka w obrębie jakiegokolwiek organizmu zbiorowego, a koniecznością bycia częścią grupy w celu przetrwania w warunkach wielowymiarowej dyskryminacji: „Jestem definiowana jako Inna w każdej grupie, której jestem częścią. (...) Jednak bez społeczności z pewnością nie ma mowy o wyzwoleniu, o przyszłości, a mówić można jedynie o najbardziej kruchym i tymczasowym zawieszeniu broni między mną a moją opresją”<sup>8</sup>. Jako rewolucjonistka przekonana o konieczności współdziałania wszelkich wykluczonych i zmarginalizowanych, a równocześnie jednostka broniąca swojego prawa do prywatności i wieloaspektowej inności, Lorde postrzegana była między innymi jako „wściekła outsiderka w obrębie feminizmu”<sup>9</sup>, łamiąca jedność kobiet jako grupy represjonowanej poprzez wskazywanie na rasizm istniejący wewnątrz ruchu.

W przypadku Lorde kwestia napięcia między odrębnością a przynależnością nie pojawia się jedynie jako przedmiot intelektualnej refleksji czy temat twórczości. Życie osobiste pisarki było nieustannym pasmem konfrontacji z własną innością oraz potrzebą istnienia i działania w obrębie jakiejś szerszej wspólnoty – rasowej, ideologicznej czy seksualnej.

Audrey<sup>10</sup> Geraldine Lorde urodziła się w roku 1924 w Harlemie w rodzinie imigrantów z Grenady w Indiach Zachodnich. Jej rodzice ciągle marzyli o powrocie na Karaiby, nigdy nie czując się w Ameryce jak w domu, lecz uniemożliwiała im to sytuacja ekonomiczna. Z wypowiedzi Lorde w wywiadach, biografii De Veaux oraz fragmentów z jej „biomiotografii” *Zami: A New Spelling of My Name*, wynika, że zaszczepiali oni córkom poczucie odrębności i wyższości w stosunku do innych czarnych grup etnicznych przy jednoczesnym całkowitym milczeniu na temat

6 A. Lorde, *The Cancer Journals*, Spinsters / Aunt Lute: San Francisco 1980, s. 31.

7 Ibidem, s. 17.

8 Ibidem, s. 12-13.

9 A. De Veaux, *Warrior Poet: A Biography of Audre Lorde*, W. W. Norton & Co.: New York 2004, s. 247.

10 Lorde usunęła literę „y” z imienia jeszcze w szkole, gdyż nie odpowiadało jej, że wystaje ona w dół poniżej linii, a także dlatego, że podobała jej się „równość AUDRELORDE”, A. Lorde, *Zami...*, s. 24. Ta dziecinnie motywowana decyzja zdaje się jednak wskazywać na wewnętrzną potrzebę samookreślenia.

własnych doświadczeń z rasizmem i dyskryminacją, a nawet zaprzeczaniu oczywistym faktom w tej materii<sup>11</sup>. W domu rodzinnym nie rozmawiano nawet na temat ukrytego i jawnego rasizmu doświadczanego przez Audre w dwu katolickich szkołach, do których uczęszczała na początku nauki, zarówno ze strony innych uczniów, jak i uczących tam zakonnic. Dopiero w szkole średniej Hunter High School Lorde znalazła się w sprzyjającej jej atmosferze – w towarzystwie kilku innych zbuntowanych i artystycznie wrażliwych dziewcząt, wśród których była też Diane Di Prima, późniejsza poetka i krytyczka, a także redaktorka debiutanckiego tomiku Lorde *The First Cities (Pierwsze miasta)* (1968).

W okresie dzieciństwa rozwinął się dosyć specyficzny stosunek Lorde do języka. Nie dość, że zaczęła mówić bardzo późno, bo dopiero w wieku pięciu lat, to stało się to dopiero wtedy, kiedy matka nauczyła ją czytać. W dodatku jako dziewczynka bardzo polubiła poezję i traktowała ją jako sposób wyrażania swoich myśli i uczuć – na zadane jej pytanie często odpowiadała cytatem z wiersza, który w jej przekonaniu wyrażał dokładnie to, co sama chciałaby powiedzieć. W szkole średniej pojawiły się pierwsze próby poetyckie, z czym wiążą się szczególne okoliczności jej debiutu w druku. Próbowała zamieścić w szkolnym piśmie artystyczno-literackim swój miłosny wiersz, ale został on odrzucony jako zbyt sentymentalny. Nie dowierając negatywnej opinii nauczycielki, Lorde wysłała wiersz do popularnego czasopisma dla nastolatków „Seventeen”, gdzie został on opublikowany, a młoda autorka otrzymała honorarium.

Szkoła średnia to również czas pierwszych lesbijskich fascynacji – poetka mówi w wywiadach o swojej przyjaźni z Genevieve jako o swoim pierwszym związku z kobietą, choć związek ten nigdy nie przybrał charakteru seksualnego, czego Lorde po latach żałowała. Przyjaźń z Genevieve i okoliczności jej samobójstwa popełnionego w wieku piętnastu lat zostały szczegółowo opisane w *Zami*; temat miłości do Gennie pojawia się też w kilku wierszach omawianych w pierwszym rozdziale poświęconym twórczości Lorde. Roczny pobyt na studiach w Meksyku w roku 1954 wiązał się też ze wzmocnieniem identyfikacji lesbijskiej poprzez nawiązanie intensywnych kontaktów ze środowiskiem homoseksualnym. Jednak Lorde wchodziła też stale w relacje heteroseksualne, a w roku 1962 po ukończeniu bibliotekoznawstwa w Hunter College i Columbia University wyszła za mąż za białego prawnika, z którym miała dwoje dzieci – córkę

<sup>11</sup> Przykładowo Lorde przywołuje w *Zami* wspomnienie, że kiedy została opluta na ulicy przez białego przechodnia, jej matka wyjaśniła jej, że niektórzy „ludzie z niższych klas” nie rozumieją, że nie należy płuć pod wiatr, ibidem, s. 17-18.

Elizabeth i syna Jonathana. Wypowiedzi Lorde na ten temat i prezentacja tej kwestii przez De Veaux mówią z jednej strony o dużej niepewności co do identyfikacji seksualnej poetki, a z drugiej o jej wyraźnym nadawaniu wyższej wartości tożsamości lesbijskiej i poczuciu silnej więzi – nie tylko erotycznej, ale też ideologicznej – z kobietami. Momentem rozstrzygającym okazał się rok 1968, kiedy Lorde w ramach grantu otrzymanego od National Endowment for the Arts przebywała w charakterze poetki-rezydentki w niewielkim Tougaloo College w stanie Mississippi. Tam poznała Frances Clayton, swoją przyszłą wieloletnią partnerkę, co kazało jej podjąć decyzję o rozwodzie i wejściu w stały, aczkolwiek otwarty, związek lesbijski, który trwał przez kolejnych dwadzieścia jeden lat.

Jak podkreśla Lorde, był to też rok decydujący o jej przyszłej karierze literackiej. Pobyt na głębokim Południu oraz zabójstwa Martina Luthera Kinga i Roberta Kennedy’ego rozwiały ostatecznie iluzje dotyczące szans na prawdziwą równość rasową w Ameryce oraz wyostrzyły jej świadomość polityczną. Jednocześnie warsztaty poetyckie prowadzone dla czarnych studentów sprawiły, że nabrała przekonania o konieczności pisania poezji zorientowanej dydaktycznie i nacechowanej ideologicznie, ale też mocno osadzonej w doświadczeniu osobistym, co znalazło wyraz w zawartości jej wszystkich zbiorów, choć akcenty są w nich różnie rozłożone. Oryginalne połączenie wątków prywatnych i publicznych, pozwalających przekonująco mówić o dyskryminacji rasowej i genderowej, przyczyniło się do nominowania jej trzeciego tomiku poetyckiego *From a Land Where Other People Live (Z ziemi gdzie mieszkają inni ludzie)* (1973) do prestiżowej nagrody National Book Award w roku 1974 oraz przyznania jej rok później jednego z najważniejszych wyróżnień dla czarnych poetów – nagrody Broadside Poets Award, przyznawanej przez czarne wydawnictwo Broadside Press, za jej najbardziej ideologiczny w treści i gniewny w tonie zbiór *New York Head Shop and Museum (Nowojorski Head Shop i Muzeum)* (1974).

Te sukcesy zainteresowały twórczością poetki, związanej wtedy przez Broadside Press z czarnym obiegiem wydawniczym, znacznie większe wydawnictwo Norton, które w roku 1976 wydało wybór poezji z wcześniejszych zbiorów Lorde, zatytułowany *Coal (Węgiel)* i stało się wydawcą wszystkich następných jej tomów<sup>12</sup>. W ten sposób ich autorka uzyskała dostęp do o wiele szerszej publiczności czytelniczej. Warto zauważyć

<sup>12</sup> Wyjątkiem był zbiorek *Between Our Selves*, który ukazał się nakładem Eidolon Press, zawierający jedynie siedem wierszy (wszystkie one weszły w skład kolejnego tomu *The Black Unicorn*).



w związku z tym, że nagrody i wyróżnienia, które otrzymała w późniejszym etapie kariery literackiej, nie ograniczają się do nagród przyznawanych w kręgach czarnego życia literackiego: w roku 1987 za wybitne osiągnięcia literackie przyznano jej Borough of Manhattan President's Award, a w 1991 została wyróżniona Walt Whitman Citation of Merit, co wiąże się ze sprawowaniem funkcji Poety Laureata stanu Nowy Jork. Pisarka otrzymała też nagrodę Publishing Triangle's Bill Whitehead Award za całokształt twórczości, przyznaną pisarkom i pisarzom homoseksualnym, a w roku 2001 ustanowiono coroczną nagrodę imienia Audre Lorde w kategorii poezji lesbijskiej – The Audre Lorde Award for Lesbian Poetry.

Dorobek poetycki Lorde składa się z ośmiu zbiorów wierszy oraz trzech tomów zawierających wiersze wybrane, wśród których znajdują się również teksty wcześniej niepublikowane. Można jednak zauważyć przesunięcie po roku 1976 energii pisarskiej Lorde ku formom eseistyczno-publicystycznym, obejmującym zarówno jej wystąpienia ideologiczne, kluczowe dla kształtowania się i ugruntowywania czarnej myśli feministycznej (często sytuujące się w opozycji do białego akademickiego feminizmu), jak i książki autobiograficzne. Do pierwszej kategorii należy zbiór esejów i wystąpień publicznych *Sister Outsider (Siostra outsiderka)* (1984), a do drugiej biomitografia *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), a także dwie pozycje dokumentujące wieloletni proces walki z chorobą nowotworową i jej konsekwencjami: *The Cancer Journals* (1980) dotyczy raka piersi i mastektomii, natomiast *Burst of Light (Wybuch światła)* (1988) opisuje doświadczenie przez pisarkę raka wątroby, prowadzącego do śmierci w 1992 roku<sup>13</sup>. Podkreślenia wymaga fakt, że we wszystkich tych książkach położony został nacisk na współzależności między sferą doświadczeń intymnych a „instytucjonalną” opresją i dyskryminacją rasową, genderową i seksualną.

Twórczość literacka Lorde wiązała się też ściśle z jej działalnością polityczno-społeczną. Pisarka była aktywistką ruchu na rzecz promowania kultury afroamerykańskiej, współzakładała wydawnictwo Kitchen Table: Women of Color Press, publikujące twórczość kolorowych kobiet,

<sup>13</sup> Temat choroby nowotworowej jest zaskakująco nieobecny w twórczości poetyckiej Lorde. Wprawdzie Stephanie Hartman w swoim artykule *Reading the Scar in Breast Cancer Poetry* doszukuje się zakodowanych aluzji do raka piersi w kilku wierszach, które jednocześnie uznaje za „kluczowe do zrozumienia eksperymentalnego i postmodernistycznego wymiaru jej [późnej] poezji” (172), to jednak przeprowadzane przez badaczkę interpretacje nie wydają się być zbyt przekonujące.

była redaktorką lesbijskiego periodyku „Chrysalis”, powołała do życia organizację kobiecą Sisterhood in Support of Sisters in South Africa, której celem było wspieranie czarnych kobiet w RPA, występowała od 1979 roku jako mówczyni podczas marszów na rzecz praw dla mniejszości seksualnych, organizowała pomoc dla ofiar huraganu Hugo w St. Croix, gdzie osiedliła się pod koniec życia, wreszcie występowała z odczytami na konferencjach naukowych, jak również brała udział w spotkaniach ze studentami; sama zresztą była przez wiele lat nauczycielką akademicką – najpierw w John Jay College of Criminal Justice, potem w Hunter College w Nowym Jorku. Jednak nawet ta działalność pozaliteracka Lorde pokazuje, że pisarka daleka była od ambicji wypracowania jakiejś postoświeceniowej metanarracji, służącej zbliżeniu zmarginalizowanych pod hasłem „pokrzywdzeni wszystkich krajów łączcie się”. Angażowała się bowiem nie w tworzenie systemu rozwiązań, lecz w konkretne sprawy, zawsze występując przede wszystkim we własnym imieniu, służąc innym pomocą, a nie narzucając swoje przekonania. Motywacje do tych działań, podobnie jak do pisania, zdawała się czerpać nie tylko z solidarności z czarnymi kobietami, ale też innymi marginalizowanymi grupami i jednostkami.

Lorde wyraziła swoje *credo* poetki z „dzikiej strefy” w jednym z wywiadów, mówiąc:

Wszyscy poeci są ludźmi, a to, kim jesteśmy, wyraża się poprzez ludzkie uczucia wynikające z naszych osobistych doświadczeń. Czarne doświadczenie w tym kraju jest czymś zupełnie unikalnym. Ale również moje własne doświadczenie jest całkowicie niepowtarzalne gdziekolwiek indziej. I można to powiedzieć o wszystkich poetach. Próbujemy skupić się na tych rzeczach wynikających z naszego życia, które wyrażają jakąś głębszą prawdę, trafiającą do ludzi o różnych doświadczeniach. W przypadku ludzi poddanych uciskowi – i jest tak w przypadku kobiet, choć zaczęło się to od czarnych poetów – zdolność mówienia z własnego doświadczenia i postrzeganie dążenia do definiowania samych siebie jako czegoś słusznego wiąże się z ludzkim problemem uświadomienia sobie, że musimy znaleźć własną tożsamość (bo jeśli nie zrobimy tego, ktoś inny to zrobi ku naszej zgubie). Ale jeśli jesteś członkiem grupy poddanej uciskowi, lepiej się tego szybko naucz, bo w prze-

ciwnym razie możesz się już niczego więcej nie nauczyć, gdyż nie przetrwasz (...) <sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> K. M. Hammond, *Audre Lorde: Interview*, [w:] *Conversations with Audre Lorde*, red. J. W. Hall, University Press of Mississippi: Jackson 2004, s. 26.

# I

W latach 1968–1976, czyli w czasach dynamicznej aktywności Ruchu Czarnej Sztuki i dominacji skodyfikowanych w ramach Czarnej Estetyki zasad uprawiania sztuki przez afroamerykańskich twórców, Audre Lorde opublikowała pięć zbiorów poetyckich oraz jeden wybór wierszy. Pozwala to traktować ten okres w karierze poetyckiej pisarki jako czas intensywnego skoncentrowania się na poezji jako sposobie komunikacji z czarnymi odbiorcami, co harmonizuje z postulatami i praktyką Black Arts Movement, akcentującymi prymat poezji wśród rodzajów literackich z jej wywodzącym się z murzyńskiej muzyki potencjałem wyrażania ducha i kultury czarnej zbiorowości. Oznacza to, że Lorde należy sytuować w obrębie Ruchu nie tylko ze względów chronologicznych, ale również z przyczyn wspólnej filozofii uprawiania poezji w celu stymulowania sposobu myślenia służącego kulturowym przemianom i afirmacji czarnych wartości. Równocześnie zauważyć wypada, że takie umiejscowienie poetki jako jeszcze jednej przedstawicielki nurtu związanego z czarną rewolucją okazałoby się wielce problematyczne – poprzez swoje wiersze eksplorujące różne obszary prywatności i intymności oraz wiersze nacechowane feministycznie, Audre Lorde w znacznie większym stopniu niż Sonia Sanchez i Nikki Giovanni pozostaje na obrzeżach głównego nurtu czarnej poezji końca lat sześćdziesiątych i pierwszej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku. Paradoksalnie jednak, poprzez swoją na wskroś oryginalną postawę twórczą i ideologiczną oraz tematykę wierszy, autorka *From a Land Where Other People Live* może być postrzegana jako twórczyni jak najbardziej rewolucyjna, jeśli przez rewolucyjność rozumieć będziemy konsekwentne działanie na rzecz wpływania na myślenie odbiorców w taki sposób, aby ich postawy wobec ludzi (w tym samych siebie) i świata dały rezultat w postaci rzeczywistych zmian stosunków społecznych, umożliwiających urzeczywistnienie ideału pluralizmu postaw, przekonań i stylów życia. Warto przyjrzeć się zawartości wszystkich pięciu zbiorów Lorde, opublikowanych w okresie dominacji Czarnej Estetyki, pod kątem interakcji elementów charakterystycznych dla poezji czarnej rewolucji z treściami feministycznymi oraz z silnie związaną z homoseksualną orientacją ich autorki tematyką osobistą.

W pochodzącym ze zbioru *Sister Outsider* i będącym swoistym manifestem poetyckim Lorde eseju zatytułowanym „Poetry is Not a Luxury”, autorka wyklada swoje artystyczne *credo*, uzasadniając pisanie poezji w następujący sposób:

Zatem dla kobiet poezja nie jest luksusem. To warunek konieczny naszego istnienia. Stwarza ona jakość światła, w którym ujawniają się nasze nadzieje i marzenia dotyczące przetrwania i zmiany, najpierw zamieniane na język, potem na ideę, potem na konkretne działanie. Poezja stanowi sposób nazywania nienazwanego, aby mogło być pomyślane. Najodleglejsze horyzonty naszych nadziei i lęków są wybrukowane naszymi wierszami, które zostały wycięte ze skały doświadczeń naszego codziennego życia<sup>1</sup>.

Uderzające w powyższym cytacie jest przede wszystkim podkreślenie przez Lorde, że poezja stanowi narzędzie umożliwiające dokonywanie zmian na lepsze w realnym świecie, wiara, że funkcjonuje ona jako instrument zmieniający wizję w konkret, a także konsekwentne posługiwanie się pierwszą osobą liczby mnogiej w celu podkreślenia pro wspólnotowości działań poetyckich. W rezultacie nie sposób nie zauważyć, że stanowisko Lorde jest zbieżne z koncepcją czarnej poezji propagowaną przez Karengę, postulującego, by była ona przede wszystkim funkcjonalna, kolektywna i angażująca. Jednocześnie jednak ujawnia się fundamentalna różnica między nimi, taka mianowicie, że Lorde mówi w imieniu kobiet (przypuszczalnie czarnych, przypuszczalnie lesbijek) chcących aktywnie zmieniać społeczno-polityczne i kulturowe warunki swojego istnienia, podczas gdy dla Karengi tego typu aktywność z definicji jest dla kobiet niedostępna.

Poezja Lorde w całości przeniknięta jest świadomością przynależności pisarki do różnych zbiorowości mniejszościowych oraz determinacją, by te przynależności pielęgnować i wzmacniać więzi między ludźmi do nich należącymi, przy jednoczesnym skłanianiu ich do rozszerzenia własnych doświadczeń i otwarcia na inność. Postawa taka jednocześnie zbliża Lorde do głównego nurtu Ruchu Czarnej Sztuki, jak i oddziela ją od niego. Niewątpliwie tym, co łączy twórczość autorki *The New York Head Shop and Museum* z twórczością poetów tego okresu, takich jak Baraka, Madhubuti, Sanchez i Giovanni jest uwaga, jaką nieustannie poświęca ona kwestiom marginalizowania, represjonowania i podporządkowywa-

<sup>1</sup> A. Lorde, „Poetry Is Not a Luxury”, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, The Crossing Press: Trumansburg, New York 1984, s. 37.

nia mniejszości przez funkcjonujące w Ameryce opresyjne mechanizmy kultury dominującej. Inną cechą wspólną wierszy Lorde i poetyki czarnej poezji rewolucyjnej tego okresu jest traktowanie poezji jako środka komunikacji publicznej, co wiąże się ściśle z położeniem nacisku na przekaz ustny, z wyraźnie wyeksponowanym głosem mówiącego „ja”, będącego częścią określonej zbiorowości, a nie jednostką wyalienowaną ze społeczeństwa. Jednak mimo tych uderzających i niezmiernie ważnych zbieżności, postawa artystyczna i ideologiczna Lorde nie mieści się bez reszty w sztywnych ramach wymogów Black Arts Movement, akcentujących fundamentalny prymat przynależności rasowej nad innymi formami identyfikacji z grupą, takimi jak na przykład świadomość bycia (czarną) kobietą, czy utożsamianie się z kulturą (czarnych) lesbijek.

W eseju „Learning from the 60s” Lorde wspomina lata sześćdziesiąte jako

czas obietnicy i ekscytacji, ale (...) także czas izolacji i wewnętrznej frustracji (...) Musiałam albo wybierać pomiędzy różnymi aspektami mojej tożsamości albo je odrzucać, w przeciwnym razie moja twórczość i moje bycie czarną byłyby nie do przyjęcia. Jako czarna lesbijka, a zarazem matka pozostająca w międzyrasowym związku, miałam zagwarantowane, że jakaś część mnie zazwyczaj będzie obrażać wygodne uprzedzenia większości na temat tego, kim powinienam być<sup>2</sup>.

W eseju tym Lorde zajmuje się między innymi kwestią, w jak dużym stopniu sztywne i kategoryczne definiowanie czarnej tożsamości w latach sześćdziesiątych nie tylko spychało na margines, w jeszcze „dzikszą strefę”, inne formy represjonowanej inności (np. pozostałe grupy etniczne, czarne kobiety, gejów i lesbijki oraz niepełnosprawnych), ale też skutkowało zużywaniem energii na zwalczanie ich zamiast budowania kanałów porozumienia i współpracy. Pisarka tłumaczy ten mechanizm wykluczania dziedzictwem afroamerykańskiej zbiorowości funkcjonującej w warunkach narzuconych jej przez rasistowski system: „historycznie rzecz biorąc, pojęcie różnicy było używane wobec nas w sposób tak okrutny, że jako grupa etniczna nauczyliśmy się niechęci, by tolerować jakiegokolwiek odstępstwa od tego, co zostało zewnętrżnie zdefiniowane jako bycie czarnym”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Eadem, „Learning from the 60s”, *ibidem*, s. 137.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 136.

Jednak w tym samym tekście pisarka wyraża również przekonanie, że pomimo wszystkich ograniczeń związanych z wąskim definiowaniem czarnej tożsamości, to właśnie w latach sześćdziesiątych narodziła się bezkompromisowa determinacja w dążeniu do przekształcania świata na lepszy w duchu szacunku dla inności. Zdaniem Lorde ta nowa rewolucyjna jakość wiąże się bezpośrednio z postacią Malcolma X jako lidera, który odważył się wyjść poza zakłęty krąg ideologicznych ram czarnego dyskursu, chociażby poprzez fakt, na co kładzie nacisk autorka eseju, że po opuszczeniu Nation of Islam „zmienił i rozszerzył swoje poglądy dotyczące roli kobiet w społeczeństwie i rewolucji” oraz zaczął mówić „z rosnącym szacunkiem o tym, co łączyło go z Martinem Lutherem Kingiem, którego polityka niestosowania przemocy wydawała się stać w opozycji do jego własnej”<sup>4</sup>. Lorde podkreśla zatem wartość wysiłku w dążeniu do poznania inności jako wartości oraz uwzględnienia i wykorzystania jej potencjału w projekcie rewolucyjnym.

Wyrażony w tak analityczny sposób stosunek Lorde do czarnej rewolucji lat sześćdziesiątych ujawnia, że jej rewolucyjna, by tak rzec, świadomość polega w swej istocie na zachowaniu niezależności i autonomii w stosunku do poglądów zgodnych z partyjną linią, wszem i wobec głoszonych przez poetów-piewców czarnej ideologii, takich jak Baraka czy Karenga. W rezultacie Lorde nigdy nie stanęła w szeregu apologetów i propagatorów czarnej rewolucji, zakładającej stosowanie, by posłużyć się słowami Malcolma X, „wszelkich koniecznych środków”, z przemocą włącznie, co przecież zdarzyło się w pewnym stopniu i przez pewien czas obu wcześniej omawianym poetkom – Giovanni i Sanchez. Jej nieakceptowana w dyskursie wypracowanym przez Ruch Czarnej Sztuki postawa wyrażania doświadczenia odrębności, budowania nieusankcjonowanych ideologicznie więzów międzyludzkiej solidarności oraz sceptycyzm dotyczący stosowania sztywnych kategorii w relacjach osobistych i społecznych, zepchnęły ją na pozycję marginalną w obrębie Black Arts Movement. Jednocześnie analiza wierszy Lorde z tego okresu pozwala zauważyć alternatywne (w stosunku do odgórnie zadekretowanych) sposoby wyrażania sprzeciwu, oporu i buntu wobec opresyjnej do wszelkich mniejszości amerykańskiej rzeczywistości społeczno-kulturowej.

Najbardziej rzucającymi się w oczy cechami odróżniającymi poezję Lorde od wierszy innych czarnych poetek i poetów tego okresu są przede wszystkim: niezwykle rzadkie posługiwanie się przez nią językiem wiel-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 135.



komiejskiego getta, tzw. czarną mową, oraz niewykorzystywanie w sensie brzmieniowym i kompozycyjnym idiomu bluesowego i jazzowego, a jak pamiętamy, obie cechy należały nie tylko do najbardziej typowych wyznaczników „prawdziwie” czarnego tekstu poetyckiego, ale także ich występowanie stanowiło warunek jego pozytywnego wartościowania przez czarną krytykę. Próżno też szukać wśród wierszy autorki *Cables to Rage (Depesze do wściekłości)* (1970) tekstów sławiących politycznych liderów czarnej rewolucji, z wyjątkiem dedykowanego Kingowi wiersza zatytułowanego „Rites of passage” i przywołania postaci Malcolma X w wierszu „Equinox”; nie znajdziemy również ani jednego wiersza, którego bohaterką bądź bohaterem byłaby postać z czarnej muzycznej sceny, w wierszach innych twórców związanych z Black Arts Movement pokazywana zwykle jako posiadający cechy mityczne kulturowy i duchowy przewodnik. Gloria T. Hull lapidarnie podsumowuje niewystępowanie tych obowiązkowych komponentów czarnego wiersza w twórczości poetki, pisząc, że „własna poezja Lorde to w gruncie rzeczy tradycyjna odmiana modernistycznego wiersza wolnego – utkana niejednoznacznościami (...) W efekcie ta, którą słyszymy jak tupie nogą, gdy mówi jak jest, nie brzmi w naszych uszach jak Zora, Bessie, czy, spośród naszych współczesnych, Sonia lub Nikki, Pat lub June”<sup>5</sup>.

Jednak w zbiorach, których zawartości poświęcony jest niniejszy rozdział, znaleźć można całkiem niemałą liczbę ważnych wierszy dotyczących tematu czarnej rewolucji. Większość z nich pojawia się w zbiorze *New York Head Shop and Museum*, który uznać wypada za najbliższy poetyce Black Arts Movement tom poezji Lorde, a tym samym za najbardziej gniewny zestaw wierszy poetki. Również wcześniejsze zbiory, od debiutanckiego *The First Cities* począwszy, zawierają teksty, które nawet jeśli nie stanowią bezpośredniego wyrazu rewolucyjnego ducha, domagają się odczytywania w tym kontekście – chodzi tu choćby o omawiane w dalszej części tego rozdziału wiersze dotyczące pozornie jedynie doświadczenia macierzyństwa, zwykle postrzegane po prostu jako wyraz feministycznej ideologii Lorde, w obrębie której mieści się celowa afirmacja doświadczeń typowo kobiecych. Również odnotowania wart jest fakt, że w sporej porcji wierszy, tematycznie z czarną rewolucją niezwiązanych, pojawiają się metafory ewokujące klimat niepokoju i zagrożenia, towarzyszący czasowi społecznych przemian i prób, kiedy „symbole na dziś / są krwawe

<sup>5</sup> G. T. Hull, *Living on the Line: Audre Lorde and Our Dead Behind Us*, [w:] *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*, red. Ch. A. Wallace, Rutgers University Press: New Brunswick 1989, s. 169.

i nieustępliwe<sup>6</sup>. Najbardziej spektakularnymi przykładami są powtarzające się w wielu wierszach metafory przywołujące obrazy ognia i burzy. W wierszu „Spring people” występują one w symbiotycznym związku z motywem wiosny jako momentu odrodzenia i metamorfozy: „przyszliśmy / jak nowe gromy uderzające w ziemię / (...) / Z dala od pokoju półprawd / (...) / przyszliśmy w dotyku ognia<sup>7</sup>”. Ogień w różnych postaciach (np. jako błyskawica i słońce) staje się w wierszach Lorde figurą afroamerykańskiej współczesności – zgodnie z pojawiającym się w wierszu „Summer oracle” stwierdzeniem, że „teraz obrazem jest ogień<sup>8</sup>”. Również będący wspomnieniem-zapisem pobytu w Meksyku wiersz zatytułowany „Oaxaca” cały przepełniony jest złowieszczą atmosferą nadciągającej burzy, którą tworzą przewijające się w tekście zwroty, takie jak powtórzony dwukrotnie „Lecz spada błyskawica” oraz „nadciągający grom”, „burza już znana” i „oko gromu / pęka z rozbłyskiem<sup>9</sup>”. W tekstach poetyckich Lorde ogień i burza mają przy tym niejednoznaczne konotacje – raz są one pozytywne, innym razem negatywne. Wprawdzie mówiący w tych wierszach żeński podmiot liryczny dąży do wyrwania się z „zamkniętych miast fałszu<sup>10</sup>”, aby osiągnąć stan absolutu poprzez stanie się „jednym z czarną ziemią / ogniem<sup>11</sup>” i zobaczyć „wschodzące czerniejące słońce<sup>12</sup>”, to jednak marzy jednocześnie o „bezpieczeństwie od błyskawicy<sup>13</sup>”, gdyż boi się, że może zacząć mówić „w językach fałszywego gromu<sup>14</sup>”, skoro czas, w którym funkcjonuje, to „niedbały sezon mocy<sup>15</sup>”. Oczywiście można argumentować, że ponieważ wiele z tych wierszy powstało o wiele wcześniej niż wskazują daty publikacji zbiorów Lorde, nie mają one zgoła nic wspólnego z czarną rewolucją. Jednak warto wziąć pod uwagę, że ich autorka właśnie te teksty włączyła do swoich zbiorów z końca lat sześćdziesiątych, być może wybierając je ze względu na ich niespokojną metaforę.

<sup>6</sup> oryg. „the symbols for now / are bloody and unrelenting”, A. Lorde, „Conclusion”, *The Collected Poems of Audre Lorde*, W. W. Norton & Co.: New York and London 1997, s. 85.

<sup>7</sup> oryg. „we came / like new thunders beating the earth / (...) / Away from the peace of half-truths / (...) / we came in the touch of fire”, eadem, „Spring people”, *ibidem*, s. 33.

<sup>8</sup> oryg. „now the image is fire”, eadem, „Summer oracle”, *ibidem*, s. 30.

<sup>9</sup> oryg. „But the lightning comes”; „the brewing thunder”; „the storm is known”; „the thunder’s eye / can crack with a flash”, eadem, „Oaxaca”, *ibidem*, s. 19.

<sup>10</sup> oryg. „the latched cities of falsehood”, eadem, „Generation”, *ibidem*, s. 17.

<sup>11</sup> oryg. „at once with the black earth / fire”, eadem, „Dreams bite”, *ibidem*, s. 55.

<sup>12</sup> oryg. „a rising blackening sun”, eadem, „The woman thing”, *ibidem*, s. 47.

<sup>13</sup> oryg. „safety from lightning”, eadem, „Song”, *ibidem*, s. 32.

<sup>14</sup> oryg. „in tongues of false thunder”, eadem, „Echo”, *ibidem*, s. 18.

<sup>15</sup> oryg. „a careless season of power”, eadem, „Generation”, *ibidem*, s. 17.

O ile zatem w dwu otwierających twórczość tomikach trudno byłoby wskazać wiersze jednoznacznie rewolucyjne według kryteriów Czarnej Estetyki, w kolejnych zbiorach Lorde zdecydowanie wyraźnie zauważalna jest tendencja postępującej radykalizacji przekazu i tonu, a także zbliżenie się do pozycji rewolucyjnych podobnych do przyjętych przez innych czarnych poetów tego okresu, choć – co raz jeszcze podkreślić należy – nigdy nie dochodzi do całkowitej identyfikacji ich autorki z usankcjonowanym przez ideologów Ruchu rozumieniem uprawiania poezji wyłącznie jako narzędzia czarnej rewolucji. Znamienny pod tym względem jest wiersz „For Each of You”, otwierający zbiór *From a Land Where Other People Live*:

*Be who you are and will be  
learn to cherish  
that boisterous Black Angel that drives you  
up one day and down another  
protecting the place where your power rises  
running like hot blood  
from the same source  
as your pain*<sup>16</sup>.

Ważną cechą powyższego fragmentu jest to, że podmiot, który – podobnie jak w przypadku znacznej większości afroamerykańskiej poezji tego okresu – należy traktować jako tożsamy z „ja” autorskim, posługuje się formą apostrofy. Wybór takiej formy jednoznacznie oddziela autorkę od tej grupy, gdyż nie używa ona formy „my”, tak rozpowszechnionej w poezji pisanej pod dyktando zasad Czarnej Estetyki. Wpisani w wiersz odbiorcy, do których zwraca się w drugiej osobie, to, jak się wydaje, nie po prostu przeciętni Afroamerykanie, lecz poeci młodego pokolenia, którzy żyjąc w momencie transformacji decydują, kim będą w przyszłości – zarówno ci sceptyczni wobec czarnej rewolucji, jak i jej radykalnie nastawieni uczestnicy i współtwórcy. Już w pierwszym wersie poetka, mówiąc: „Bądź kim jesteś i kim będziesz”, przekonuje, by przede wszystkim akceptowali siebie bezwarunkowo. Co więcej, tytuł wiersza akcentuje intencję Lorde, by mówić do każdego z nich z osobna,

<sup>16</sup> tł. „Bądź kim jesteś i kim będziesz / naucz się cenić / tego rozbrykanego Czarnego Anioła który ciągnie cię / raz w górę raz w dół / osłaniając miejsce z którego pochodzi twoja moc / płynąca jak gorąca krew / z tego samego źródła / co twój ból”, eadem, „For Each of You”, ibidem, s. 59.

by nawiązać z nimi komunikację indywidualną, lekceważoną w okresie przyznawania prymatu wyższym – ponadjednostkowym – koniecznościom i celom. W związku z tym poetka nie tyle apeluje do odbiorców, lecz namawia każdego z nich, by jako jednostki nauczyli się „cenić / tego rozbrykanego Czarnego Anioła który ciągnie cię / raz w górę raz w dół”, co oznacza przekonywanie odbiorców, by otworzyli się na pełnię nieprzewidywalnego do końca doświadczenia, a nie selekcjonowali je zgodnie z obowiązującymi doktrynami.

„For Each of You” stanowi przykład gry z konwencją poetycką liryki apelu, często występującą w poezji spod znaku Czarnej Estetyki (polskiemu czytelnikowi dobrze znaną pod postacią „Przesłania Pana Cogito” Zbigniewa Herberta), w której zwykle stawia się w imperatywnej formie kategoryczne wymagania wobec adresata, dotyczące godnej postawy i słusznego postępowania, często zakładające poświęcenie siebie wyższej sprawie. W zbudowanym ze zdań rozkazujących wierszu Lorde maksymalistyczne rozkazy liryki apelu zastąpione zostają przez rady rozsądne, sugerujące mądre dbanie o siebie (np. nawiązujące do wiersza „I, Too” Langstona Hughesa słowa: „Gdy jesteś głodny / naucz się jeść / pokarm który cię wzmacnia”<sup>17</sup>) i przykładanie właściwej miary do rzeczywistości, w której się żyje („Pamiętaj że nasze słońce / nie jest gwiazdą zasługującą na największą uwagę / jedynie najbliższą”<sup>18</sup>). Pojawia się też prośba do odbiorcy, by nie ulegał pokusie przyjęcia prostych i jasnych wyborów ideologicznych, co stanowi wyraźne zdystansowanie się poetki wobec praktyki artystycznej Ruchu Czarnej Sztuki: „Nie staraj się wyznawać wygodnych poglądów / nawet jeśli są prawe / nigdy nie będziesz w stanie obronić swego miasta / gdy krzyczysz”<sup>19</sup>.

Jednak czarna poezja ma być w przekonaniu Lorde działaniem świadomym swojego celu. Jej zadaniem jest afirmacja bycia czarnym poprzez mówienie z dumą o przeszłości i przekazywanie młodszym pokoleniom zarówno prawdy historycznej, jak i mitycznej, których połączenie stanie się implikowanym warunkiem odnalezienia pełnej tożsamości przez Afroamerykanów. Mimo tej zbieżności z dyrektywami Czarnej Estetyki, postulującymi utylitarne traktowanie sztuki, u Lorde przełamana zostaje praktyka propagowania męskiego paradygmatu czarnej kultury, poprzez

<sup>17</sup> oryg. „When you are hungry / learn to eat / whatever sustains you”, ibidem.

<sup>18</sup> oryg. „Remember our sun / is not the most noteworthy star / only the nearest”, ibidem, s. 60.

<sup>19</sup> oryg. „Do not pretend to convenient beliefs / even when they are righteous / you will never be able to defend your city / while shouting”, ibidem.

podkreślenie roli matki, którą to rolę, jak zobaczymy później w tym rozdziale, sama poetka przyjmuje nader chętnie:

*Speak proudly to your children  
where ever you may find them  
tell them  
you are the offspring of slaves  
and your mother was  
a princess  
in darkness*<sup>20</sup>.

Specyfikę i oryginalność postawy artystycznej oraz samej poezji Audre Lorde intuicyjnie uchwycił już na samym początku jej drogi twórczej Dudley Randall, który pisząc o jej debiutanckim tomiku *The First Cities* z 1968 roku, zauważa, że inaczej niż większość czarnych poetów tamtych czasów, Lorde „nie macha czarną flagą, choć czerń u niej jest, w samych kościach”<sup>21</sup>. Zwrócił w ten sposób uwagę na fakt, że brak wśród jej wczesnych wierszy tekstów otwarcie politycznych i manifestujących poglądy społeczne nie powinien być powodem do dyskredytowania poetki jako niedostatecznie zaangażowanej. Jednak w wydanym pięć lat później tomiku *From a Land Where Other People Live* znajdują się już wiersze mówiące wprost o społecznej niesprawiedliwości i politycznej przemocy. W dodatku ton jest gniewny i bezkompromisowy, jak w wierszu „Equinox”, traktującym o utraconych złudzeniach i nadziejach, zniszczonych przez rasistowski, militarystyczny świat:

*The year my daughter was born  
DuBois died in Accra while I  
marched into Washington  
to a death knell of dreaming  
which 250,000 others mistook for hope  
believing only Birmingham's black children  
were being pounded into mortar in churches  
(...)*

<sup>20</sup> tł. „Mów z godnością do swoich dzieci / gdziekolwiek je spotkasz / powiedz im / jesteście potomkami niewolników / a wasza matka była księżniczką / w ciemności”, ibidem.

<sup>21</sup> D. Randall, cyt. za: I. McClaurin-Allen, „Audre Lorde”, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 41: *Afro-American...*, s. 219.

*and on the following Sunday my borrowed radio announced  
that Malcolm was shot dead  
and I ran to reread  
all that he had written  
because death was becoming such an excellent measure  
of prophecy  
As I read his words the dark mangled children  
came streaming out of the atlas  
Hanoi Angola Guinea-Bissau Mozambique Pnam-Phen  
merged into Bedford-Stuyvesant and Hazelhurst Mississippi  
haunting my New York tenement that terribly bright summer  
while Detroit and Watts and San Francisco were burning  
I lay awake in stifling Broadway nights afraid  
for whoever was growing in my belly<sup>22</sup>.*

Warto zwrócić uwagę, jak umiejętnie Lorde łączy sferę prywatną z wydarzeniami w skali społecznej i globalnej, angażując odbiorcę na poziomie intelektualnej refleksji, krytycznego i analitycznego oglądu okrutnych wydarzeń oraz na poziomie reakcji czysto emocjonalnych. Widać tu też dużą sprawność w posługiwaniu się kondensacją, skrótem i „efektem kumulacji”<sup>23</sup> w celu pełnego zaangażowania czytelnika. Ładunek gniewu zawarty w wierszu udziela się czytającemu, ponieważ tekst porusza w odbiorcy pokłady współczucia. W rezultacie dochodzi do zadzierzgnięcia czysto ludzkiej solidarności, a sam gniew staje się zrozumiały i naturalny. Podobnie jak dedykowany pamięci Kinga wiersz „Rites of passage” z wcześniejszego zbioru, „Equinox” to tekst mówiący o momencie przebudzenia, pełnego zdania sobie sprawy ze skali ucisku,

<sup>22</sup> tł. „W roku, w którym urodziła się moja córka / Du Bois umarł w Akrze a ja / maszerowałam do Waszyngtonu / w rytm dzwonu wybijającego śmierć snu / który 250 000 innych pomyliło z nadzieją / wierząc, że tylko czarne dzieci z Birmingham / zostaną starte na proch w kościołach / (...) / w następną niedzielę moje pożyczone radio podało wiadomość / że Malcolm został zastrzelony / pobiegłam przeczytać ponownie / wszystko co napisał / ponieważ śmierć stawała się tak doskonałą miarą / proroctwa / Gdy czytałam jego słowa okaleczone ciemnoskóre dzieci / wyskakiwały tłumnie z atlasu / Hanoi Angola Gwinea-Bissau Mozambik Phnom-Phen / zwały się z Bedford-Stuyvesant i Hazelhurst w stanie Mississippi i nawiedzając moje nowojorskie wynajęte mieszkankie tego straszliwie jasnego lata / gdy Detroit i Watts i San Francisco płonęły / leżałam nie śpiąc w duszne noce na Broadwayu i bałam się / o tego kogoś kto rozwijał się w moim brzuchu”, A. Lorde, „Equinox”, *The Collected Poems...*, s. 63-64.

<sup>23</sup> H. Vendler, *False Poets and Real Poets*, „New York Times Book Review” (September 7, 1975), s. 8.



jakiej poddani są ludzie o ciemnym kolorze skóry zarówno w Ameryce, jak i na całym świecie. W ten sposób dokonuje się w twórczości Lorde swoisty *rite de passage* – przejście ku połączeniu inspirującej wizji Kinga („wzrastamy poprzez sen”<sup>24</sup>) z konfrontacyjną strategią czynnego oporu, kojarzoną z Malcolmem X.

Najpełniejszy wyraz zrozumienia Lorde dla konieczności stosowania przemocy jako niezbędnego środka służącego złamaniu dyskryminacji rasowej w Ameryce stanowi wiersz „New York City 1970”, otwierający zbiór *New York Head Shop and Museum*:

*I have come to believe in death and renewal by fire.  
Past questioning the necessities of blood  
or why it must be mine or my children's time  
that will see the grim city quake to be reborn perhaps  
blackened again but this time with a sense of purpose;  
tired of the past tense forever (...)*<sup>25</sup>

Podmiot tego wiersza wyraźnie podkreśla, że wiara w „odnowę przez ogień” stanowi rezultat doświadczenia („zaczęłam wierzyć”), a nie bezkrytycznej akceptacji ideologii siły, głoszonej przez czarnych radykałów przynajmniej od połowy lat sześćdziesiątych. Napięcie uzyskane w tym fragmencie przez użycie takich słów i zwrotów jak, z jednej strony, „śmierć”, „ogień”, „konieczności krwi”, „ponure miasto”, „drży”, a z drugiej „odnowa”, „czas (...) dzieci”, „odrodzi się”, „poczucie celu”, osadza wiersz Lorde w tradycji apokaliptycznej, w której katastroficznemu obrazowaniu towarzyszy wiara w teleologię zniszczenia, prowadzącego nieuchronnie do lepszego porządku w przyszłości. Lorde nawiązuje do biblijnego Nowego Jeruzalem z Apokalipsy według św. Jana, gdy używa metafory miasta „znowu poczerniałego”, wyłaniającego się ze zgliszcz starego porządku, symbolizowanego przez zapożyczone ze „Skowytu” Allena Ginsberga miasto-Molocha, które domaga się ofiary z krwi nowego pokolenia. Jednak u Lorde, w przeciwieństwie do poematu bitnika, wyrażona

<sup>24</sup> oryg. „we are growing through dream”, A. Lorde, „Rites of passage”, *The Collected Poems...*, s. 29.

<sup>25</sup> tł. „Zaczęłam wierzyć w śmierć i odnowę przez ogień. / Przestałam pytać o konieczność krwi / lub czemu to musi być moja krew lub czas moich dzieci / gdy ujrzymy jak ponure miasto drży zanim się odrodzi być może / znów poczerniałe lecz tym razem z wytyczonym celem; / na zawsze zmęczona czasem przeszłym”, eadem, „New York City 1970”, *ibidem*, s. 101.



zostaje zgoda na tę ofiarę, lecz po to jedynie, by nowe czarne pokolenie zahartowało się niczym stal:

*I submit my children also to its death throes and agony  
 (...)  
 to the harshness and growing cold and brutalizations  
 which if survived  
 will teach them strength or an understanding of how  
 strength is gotten  
 and will not be forgotten. It will be their city then:  
 I submit them  
 Loving them above all others save myself  
 To the fire to the rage to the ritual scarifications  
 To be tried as new steel is tried<sup>26</sup>.*

Z drugiej strony wtrącenia takich słów jak „być może” (w cytowanym wcześniej fragmencie) oraz „jeżeli” (w powyższym cytacie) sugerują niepewność, czy jest to rzeczywiście właściwy kierunek. Szczególnie istotne okazują się te wahania w kontekście całego zbioru *New York Head Shop and Museum*.

Jak celnie zauważa Irma McClaurin-Allen, tomik ten to „tułaczka po gnijącym mieście”, a przy tym „najbardziej polityczne i retoryczne”<sup>27</sup> dzieło Lorde. Zbiór zawiera sporo wierszy prezentujących scenki z życia Nowego Jorku, eksponujących przemoc, brutalność, brud, hałas, degenerację i dehumanizację. Nowy Jork urasta w tych wierszach do przestrzennego symbolu straconych nadziei, staje się polem napięć i konfliktów (szczególnie na tle rasowym). Czytając te wiersze, ma się uczucie zamknięcia bez szansy wyjścia, co wywołuje klaustrofobiczny strach. Niezbyt przychylnie nastawiony do poezji Lorde recenzent Michael T. Siconolfi pisze, że jej wiersze powinno się czytać „w świetle migającej jarzeniówki”, a ich „szarozielona rozwlekłość (...) odsłania świat, który być może chciałby sfilmować Sam Peckinpah”; w efekcie „cała ta brzydota (...) działa paraliżująco” i powoduje raczej „pełną rezygnacji zgodę

<sup>26</sup> tł. „Oddają też moje dzieci grymasom śmierci i agonii / (...) / surowości i rosnącemu zimnu i brutalności / które jeżeli dadzą się przeżyć / nauczą je siły lub zrozumienia jak zdobyć siłę / i o niej nie zapomnieć. Wtedy to będzie ich miasto: / Oddaje je / Kochając je ponad wszystkich oprócz siebie / Ogniovi wściekłości rytualnych skaryfikacji / By przeszły próbę niczym nowa stal”, ibidem.

<sup>27</sup> I. McClaurin-Allen, op. cit., s. 219.

czytelnika na brudny kibel niż wybuch gniewu”<sup>28</sup>. Wydaje się jednak, iż recenzent zdaje się nie dostrzegać zawartych *implicite* w tych tekstach intencji – patrząc z dzisiejszej perspektywy można zauważyć, że Lorde, niczym czarny Wergiliusz, pokazuje czytelnikom piekło, po to by wyprowadzić ich na światło. Metaforyka użyta w „New York City 1970” ma wzbudzać infernalne asocjacje:

*I hide behind tenements and subways in fluorescent alleys  
watching as flames walk the streets of an empire's altar  
raging through the veins of the sacrificial stenchpot*<sup>29</sup>.

Czasem słyhać w tych jawnie nawiązujących do Ginsberga wersach rezygnację i wyczerpanie, ale czy mamy je automatycznie odbierać jako, jak chce Sandra M. Gilbert, „puste i retoryczne”<sup>30</sup>? Wydaje się, że na to pytanie należy udzielić odpowiedzi przeczącej. Lorde pisze o Nowym Jorku i współczesnej sobie Ameryce jako o świecie tak zepsutym, pozbawionym piękna i jakiegokolwiek sensownej przyszłości dla czarnych mieszkańców, że trudno uniknąć po lekturze tych wierszy konkluzji, że nie ma innego wyjścia i rewolucja ze swoją niszczyielską siłą oczyszczania wydaje się jedynym sensownym rozwiązaniem, choć akceptowanym przez autorkę nie bez oporu.

Gilbert wyraża pogląd, że „w swoim najlepszym wydaniu (...) Lorde jest zaskakująco liryczna i smutna, jakby pełna nie tylko nostalgii za mniej pozbawioną złudzeń przeszłością, ale też tęsknoty za jakąś świetlaną przyszłością, której, jak się obawia, nigdy nie zobaczy”<sup>31</sup>. Takie stwierdzenie badaczki pozwala przypuszczać, że za „puste i retoryczne” uznaje ona wiersze dotyczące teraźniejszości, a w szczególności te, których wyróżniającą cechą stanowi publicystyczny charakter, wyraźnie wyodrębniający je spośród bardziej refleksyjnych utworów Lorde. Przy tym inaczej niż w cytowanych powyżej tekstach, których ton określić można jako namaszczony, tragiczny i epicki, w wierszach publicystycznych i reportażowych poetka często posługuje się ironią, czasem przechodzącą w sar-

<sup>28</sup> M. T. Siconolfi, cyt. za: *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 18, red. Sh. R. Gunton, Gale Research Company: Detroit, Mich., 1981, s. 309.

<sup>29</sup> tł. „ukrywam się za czynszówkami i przejściami podziemnymi w jarzeniowych alejach / przyglądając się jak płomienie kroczą ulicami ołtarza imperium / sunąc wściekle żyłami kloaki ofiarnej”, A. Lorde, „New York City 1970”, *The Collected Poems...*, s. 102.

<sup>30</sup> S. M. Gilbert, *On the Edge of the Estate*, „Poetry”, Vol. CXXIX, No. 5 (February 1977), s. 298.

<sup>31</sup> Ibidem.

kazm. Najjaskrawszy przykład tej tendencji w twórczości Lorde stanowią takie wiersze jak: „The American Cancer Society Or There Is More Than One Way To Skin A Coon”, „Monkeyman”, „Cables to Rage” i „Moving Out”.

Już sam tytuł pierwszego z nich prowokuje – „coon” to jeszcze jedno pogardliwe określenie w odniesieniu do Afroamerykanina, a zwrot „to skin a coon” oznacza dosłownie „obedrzeć ze skóry czarnucha”, czyli w tym przypadku nie tylko zniszczyć fizycznie, ale przede wszystkim pozbawić go własnej tożsamości. Jednocześnie odzieranie ze skóry wywołuje skojarzenia z linczem. Lorde mówi o tym, że formy niszczenia zmieniły się w stosunku do czasów jawnych linczów na znacznie bardziej subtelne – rakiem toczącym społeczność czarnych gett jest teraz konsumpcjonizm wynikający z małej stabilizacji, zjawisko służące interesom wielkiego białego biznesu. W rezultacie Afroamerykanie, stając się konsumentami supermarketowych dóbr, otrzymują pozorną równość stylu życia, co jednak nie przekłada się na osiągnięcia:

*Even though all astronauts are white  
Perhaps Black People can develop  
Some of those human attributes  
Requiring  
Dried dog food frozen coffee instant oatmeal  
Depilatories deodorants detergents  
And other assorted plastic<sup>32</sup>.*

W ten, jakby podszyty sardonicznym uśmiechem, dosadny sposób, autorka podkreśla, że w rzeczywistości Murzynom wciąż nie przysługuje w Ameryce połowy lat siedemdziesiątych w pełni ludzki status, gdyż prawo do konsumpcji to nie to samo, co pełne prawa obywatelskie i równość w sferze dostępu do edukacji, służby zdrowia, rynku pracy, mieszkań, dochodów, bezpieczeństwa, ochrony przez prawo itd. Nabywanie „depilatorów dezodorantów detergentów” – by zacytować wers oparty na lekkiej rytmicznie i wpadającej w ucho aliteracji, która przez moment przywołuje na myśl reklamowe strategie, służące zachęcaniu do kupna

<sup>32</sup> tł. „Chociaż wszyscy astronauta są biali / Być może Czarni Ludzie mogą wykształcić w sobie / Pewne cechy ludzkie / Wymagające / Suchej karmy dla psów mrożonej kawy błyskawicznych płatków owsianych / Depilatorów dezodorantów detergentów / I innych produktów z plastiku wysokiej jakości”, A. Lorde, „The American Cancer Society Or There Is More Than One Way To Skin A Coon”, *The Collected Poems...*, s. 107.

chemicznej i plastikowej tandety – nie sprawi przecież, że wśród czarnej populacji pojawią się astronauty.

W wierszu „Monkeyman” („Małpizson”) Lorde podejmuje tę samą problematykę, z tą jednak różnicą, że interesuje ją tym razem rozpoznanie, jaki wpływ ma słuchanie podszeptów rynku na indywidualną, ale też grupową świadomość własnej odrębności Afroamerykanów. Podmiot wiersza zaczyna od rozpoznania intymności relacji między sobą jako jednostką a głosem, który dyktuje jej zachowanie i sposób postrzegania samej siebie: „Ktoś obcy jest przyczepiony do mojego kręgosłupa”, co prowadzi do „zanieczyszczenia” świadomości poprzez przejęcie jego języka i systemu wartości: „miesza mi język srając swoimi symbolami / między moje słowa”<sup>33</sup>. Obecność Małpizsona jest natrętna, a nawet agresywna, kiedy usiłuje on sterować podmiotem wiersza:

*he tugs at my short hairs  
trying to make me look  
into shop windows  
trying to make me buy  
wigs and girdles and polyutherane pillows  
and whenever  
I walk through Harlem  
he whispers– “be careful–  
“our nigger will get us!”<sup>34</sup>.*

Małpizson w wierszu Lorde jest czymś w rodzaju uwewnętrznego rasowego superego, kontrolującego i tresującego w dyskretny sposób w sztuce niechęci do własnego ciała i wyglądu, pożądania wszelkiej sztuczności oraz nieufności wobec własnej rasy. Jednak nie można go odczytywać jako białego nadzorcy, o czym świadczy szeptała przez niego przestroga: „nasz czarnuch dopadnie nas!”. To raczej głos stworzonego przez białych dla własnych potrzeb Murzyna, w pełni zintegrowanego i utożsamiającego się z wartościami białej Ameryki. Tekst Lorde sugeruje, że wchodząc w przestrzeń publiczną jego obecności doświadcza od wewnątrz każda Afroamerykanka i każdy Afroamerykanin: „Codzien-

<sup>33</sup> oryg. „There is a strange man attached to my backbone”; „he confuses my tongue by shitting his symbols / into my words”, eadem, „Monkeyman”, ibidem, s. 135.

<sup>34</sup> tł. „szarpie mnie za włoski / próbując mnie zmusić żebym wpatrywała się / w okna wystaw / próbując mnie zmusić żebym kupowała / peruki i podwiązki i poliuretanowe poduszki / i zawsze kiedy / idę przez Harlem / szepce – «bądź ostrożna / nasz czarnuch dopadnie nas!»”, ibidem.

nie wychodzę z domu / z jego dziwnym ciężarem na plecach<sup>35</sup>. Jedynym sposobem stawienia mu oporu wydaje się skonfrontowanie się wprost z jego realnością, a nie udawanie, że nie istnieje i nie szepce bez przerwy. Kończące wiersz lapidarne wyznanie („udawałam / że go nie słyszę”<sup>36</sup>), poprzez swą strukturę gramatyczną wskazuje na przewyżczenie przez podmiot lęku przed konfrontacją z realną obecnością Małpiszona i efektami jego działań. W ten sposób wiersz Lorde dąży do złamania tabu dotyczącego tej cenzurującej siły zaszczeplonej w każdej czarnej świadomości, umożliwiając czytelniczkom i czytelnikom uczynienie pierwszego kroku ku aktowi swoistego egzorcyzmu, prowadzącego do uwolnienia świadomości. Tak autorka „Monkeyman” pojmuję funkcjonalność poezji – ma ona przede wszystkim pomagać żyć i przetrwać we wrogim rasi-stowskim świecie.

Z kolei przykładem tekstów ujawniających paraliżująco smutną prawdę o beznadziei życia w świecie o głęboko zaszczeplonej nienawiści na tle rasowym są wiersze reportażowe Lorde. Mimo że podmiot liryczny również mówi w nich wprost, bez metafor, w efekcie końcowym dają się one odczytać jako metafory – jak w „Cables to Rage or I’ve Been Talking on This Street Corner a Hell of a Long Time”, autobiograficznym wspomnieniu czasów, gdy poetka mieszkała na Brooklynie „w umeblowanym pokoju z udogodnieniami kuchennymi”:

*and there was an old thrown-away mama who lived down the hall  
a yente who sat all day long in our common kitchen  
weeping because her children made her live with a schwartze  
and while she wept she drank up all my Cream Soda  
every day before I came home.  
Then she sat and watched me watching my chicken feet stewing  
on the Fridays when I got paid  
and she taught me to boil old corn in the husk  
to make it taste green and fresh.  
There were not many pleasures in that winter  
and I loved Cream Soda  
there were not many people in that winter  
and I came to hate this old woman.  
That winter I got fat on stale corn on the cob  
and chicken foot stew and the day before Christmas*

<sup>35</sup> oryg. „Every day I walk out of my house / with his curious weight on my back”, ibidem.

<sup>36</sup> oryg. „I used to pretend / I did not hear him”, ibidem.

*having no presents to wrap  
I poured two ounces of Nux Vomica into a bottle of Cream Soda  
and listened to the old lady puke all night long*<sup>37</sup>.

„Cables to Rage...” mówi w gorzki sposób za pomocą przywołanych okruczeń życia o wymuszonej integracji, koegzystowaniu wbrew woli, skazaniu na współistnienie i wynikającej z tego paraliżującej niechęci i zimnej nienawiści, rodzących uczucia urazy, wstydu i winy, stając się „parabolą wzajemnej niechęci i dyskryminacji”<sup>38</sup>. Wydaje się, że konfrontowanie się Lorde z takimi między innymi sytuacjami oraz wyrażone poprzez ironiczne rozdrażnienie w podtytule „Cables to Rage...” (w tłumaczeniu: „Mówię na rogu tej ulicy od piekielnie długiego czasu”) zwątpienie w siłę swojej perswazji, skoro jej głos ma tak bardzo ograniczony zasięg, skłaniają poetkę do wzięcia pod uwagę opcji rewolucyjnej.

Podobnie „pełen groteskowych tyranii wspólnego życia”<sup>39</sup> jest wiersz „Moving Out or The End of Cooperative Living”, w którym uczucie goryczy i poczucie beznadziei zostają niby to osłodzone, a tak naprawdę pogłębione, realną szansą na przeprowadzkę, a w konsekwencji separację:

*I am so glad to be moving  
away from this prison for black and white faces  
assaulting each other with our joint oppression  
competing for who pays the highest price for this privilege*<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> tł. „Była tam niechciana staruszka, która mieszkała w głębi korytarza / Yente, która przesiadywała całymi dniami we wspólnej kuchni / płacząc, ponieważ jej dzieci każą jej mieszkać ze schwartzę / a gdy tak płakała wypijała całą moją Cream Sodę / codziennie zanim wróciłam do domu / Potem siedziała i przyglądała się jak przyglądam się jak duszą się moje kurze łapy / w piątki gdy dostawałam wypłatę / nauczyła mnie gotować starą kukurydzę w kolbie / żeby smakowała jak świeża / Nie było tamtej zimy wiele przyjemności / a ja uwielbiałam Cream Sodę / Tamtej zimy nie było zbyt wielu ludzi / Zaczęłam nienawidzić tej staruszki / Tamtej zimy przytęłam na nieświeżej kukurydzy / i duszonych kurzych łapach, a w dzień przed Bożym Narodzeniem / nie mając prezentów do zapakowania / wlałam dwie uncje Nux Vomica do butelki Cream Sody / i całą noc słuchałam jak staruszka rzyga”, A. Lorde, „Cables to Rage or I’ve Been Talking on This Street Corner a Hell of a Long Time”, *The Collected Poems...*, s. 115.

<sup>38</sup> H. Vendler, op. cit., s. 8.

<sup>39</sup> Eadem, „Broadsides”, *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets*, Cambridge, Mass., 1980, s. 320.

<sup>40</sup> tł. „tak się cieszę że się wyprowadzam / z tego więzienia czarnych i białych twarzy / atakujących siebie wzajemną niechęcią / konkurujących o to kto zapłaci najwyższą cenę za ten przywilej”, A. Lorde, „Moving Out or The End of Cooperative Living”, *The Collected Poems...*, s. 74.



Mimo wynikającego z przeprowadzki „rozstania”, które porównane zostało do wyjścia z więzienia, nie można tu jednak mówić o wyjściu na wolność. Gorzki ton wiersza nie pozostawia złudzeń, że tu kończy się obopólna niechęć, a zatem zmiana jest niekompletna, niedokończona.

Chociaż Lorde podziela fundamentalne założenie Czarnej Estetyki, że sztuka zawsze musi „służyć zmianie”, to w wielu swoich wierszach z lat 1968–1976 wyraźnie dystansuje się wobec zadekretowanych w obrębie Black Arts Movement artystycznych strategii wyrażania potrzeby tych zmian. Można to ująć w kategoriach przeciwstawienia poezji pustej retoryce, co ujawnia się poprzez obecną w wielu wierszach nieufność poetki wobec narzuconego poetom czarnej rewolucji obowiązującego ich języka i ciasnych dogmatów ideologii. Sceptycyzm Lorde, dotyczący dominującego dyskursu rewolucji, który jest niczym innym jak jeszcze jedną formą języka władzy, spychającego alternatywne sposoby mówienia o konieczności zmian w niebyt dzikiej strefy, znajduje wyraz w wierszu „A Sewerplant Grows in Harlem Or I’m A Stranger Here Myself When Does the Next Swan Leave”. Tytuł wiersza zdaje się nawiązywać do bestsellerowej powieści Betty Smith *A Tree Grows in Brooklyn* i jej filmowej wersji w reżyserii Elii Kazana, powieściowego manifestu egzystencjalizmu – *Obcego Alberta Camusa* – oraz, jako odległe echo, do powieści Jamesa Baldwina *Powiedz mi jak dawno odszedł pociąg*. Zjadliwa ironia zawarta w tym zestawieniu komunikuje przede wszystkim sprzeciw wobec stereotypowo amerykańskiego optymizmu powieści Smith, który wydaje się fałszywy z punktu widzenia mieszkanki Harlemu oraz wobec postawy Wuja Toma, pojawiającej się w powieści Baldwina. Nieprzypadkowo wpleciona pomiędzy nie aluzja do dzieła Camusa służy podkreśleniu wyobcowania podmiotu z powojennej amerykańskiej rzeczywistości i poczucia zagubienia wśród sprzecznych ideologii. Nie chodzi tu bowiem wyłącznie o odrzucenie postawy dążenia do integracji i kulturowej asymilacji propagowanej na różne sposoby przez Smith i Baldwina, choć zostają one zakwestionowane przez autorkę niejako *a priori*. Lorde zdaje się wyrażać podobną rezerwę w stosunku do postawy separatystycznej, charakteryzującej czarną rewolucję – użyty w tytule zwrot: „Kiedy odlatuje następny łabędź”, sugeruje, że dyskurs czarnej rewolucji to już tylko łabędzi śpiew po nadziejach rozbudzonych w latach sześćdziesiątych. Dlatego Lorde używa standardowego języka poezji czarnej rewolucji, by odsłonić jego własne ograniczenia:



*How is the word made flesh made steel made shit  
by ramming it into No Exit like a homemade bomb  
until it explodes  
smearing itself  
made real  
against our already filthy windows  
or by flushing it out in a verbal fountain?<sup>41</sup>*

Znajdujemy w tym fragmencie typowy dla poezji Ruchu Czarnej Sztuki problem dotyczący konieczności zniesienia bariery między językiem a rzeczywistością rzeczy i czynów – kwestię tę, jako kluczową dla twórczości rewolucyjnej, mocno wyodrębnił Baraka w wierszu „Black Art”. W odpowiedzi na postawione w pierwszym wersie pytanie, jak to uczynić, pojawiają się dwie alternatywne możliwości: albo słowo poezji zostanie potraktowane dosłownie jak broń („bomba domowej roboty”), albo przynajmniej uwolnione zostanie od swoich estetycznych zobowiązań („werbalna fontanna”). W tym kontekście interesujące jest użycie przez Lorde zwrotu „No Exit”, który dosłownie oznacza „Wyjścia nie ma”, co uzasadniałoby desperacki akt przemocy – rzucenie bomby w celu wydostania się z pułapki narzuconych Afroamerykanom ról ograniczających ich wolność. Jednak zwrot ten jest równocześnie angielskim tytułem najsłynniejszej sztuki Sartre’a *Huis Clos* (w polskim przekładzie „Przy drzwiach zamkniętych”), co wskazuje na intencję Lorde, by skrytykować charakterystyczny dla Black Arts Movement antyintelektualizm, który przejawia się między innymi właśnie poprzez utylitarne potraktowanie języka wyłącznie jako narzędzia walki. Konfrontacyjny dyskurs separatyzmu zostaje zdemaskowany – w ostatecznym rozrachunku zwrócony jest przeciwko tym, którzy używają języka w sposób skrajnie utylitarny, gdyż w takim przypadku uniemożliwia on i tak już utrudnione przez rasizm klarowne postrzeganie rzeczywistości: „ekspłduje / rozbryzgując się (...) / na naszych już i tak brudnych oknach”. Drugi człon alternatywy – „uwolnienie” poezji od presji euroamerykańskich norm – pokazany zostaje przez Lorde jako utopijny i naiwny zarazem, gdyż może mieć całym realne konsekwencje praktyczne:

<sup>41</sup> tł. „Jak słowo staje się ciałem staje się stalą staje się gównem / gdy ciska się je w Wyjścia nie ma jak bombę domowej roboty / aż eksploduje / rozbryzgując się / nagle realne / na naszych już i tak brudnych oknach / lub gdy spuszcza się je w werbalnej fontannie?”, eadem, „A Sewerplant Grows in Harlem Or I’m A Stranger Here Myself When Does the Next Swan Leave”, ibidem, s. 109.

*Meanwhile the editorial They--  
who are no less powerful--  
prepare to smother the actual Us  
with a processed flow of all our shit  
non-verbal<sup>42</sup>.*

Jak się wydaje, zdaniem Lorde publikowanie gniewnej czarnej poezji przez duże wydawnictwa sprawujące realną władzę nad rynkiem („Oni – redaktorzy”) przynosi im samym zyski, ale w konsekwencji przyczynia się nie tylko do literackiego, ale także do kulturowego i społecznego wyrzucenia Afroamerykanów poza nawias, kiedy kontrolerzy dyskursu „przygotowują zalanie realnych Nas / przetworzonym spustem całego naszego gówna / niewerbalnie”. Warto przy tym podkreślić, że posłużenie się przez Lorde słowem „gówno” w odniesieniu do poezji czarnej rewolucji nie pełni funkcji wartościującej. Stanowi ono aluzję do typowego dla tej poetyki, nonszalanckiego posługiwania się wulgaryzmami, ale jednocześnie przykład na wynikające z tego sflacyzowanie przekazu. Skrajnie ekspresyjna i epatująca wulgaryzmami poetyka krzyku wydaje się Lorde utrudniać, a nawet uniemożliwiać porozumienie i komunikację: „Czy wstałeś kiedyś w nocy / (...) / Tylko po to, by odkryć, że wszystkie uszy śpią / lub są odurzone być może snami o słowach / ponieważ gdy wrzeszczysz do ich wnętrza raz za razem / nic się nie porusza<sup>43</sup>. W wersach tych wyraża się niewiara autorki w stosunku do wysiłków wytworzenia w zbiorowości więzów przy pomocy jednego obowiązującego rodzaju języka. Przestrzega ona, że taka homogenizacja przekazu prowadzi wyłącznie do stępienia zdolności krytycznego myślenia u odbiorcy: „umysł do którego dotarłeś to nie jest sprawny umysł<sup>44</sup>”.

Drugim tekstem poza „A Sewerplant Grows in Harlem...”, w którym Lorde ostentacyjnie posłużyła się wielkomięskim czarnym językiem pokolenia młodych radykałów, jest wiersz „Hard Love Rock #II”. Poetka w wirtuozerski sposób wykorzystuje demonstracyjnie „szpanerską” czarną mowę w celu wyeksponowania związku między kontrolą dys-

<sup>42</sup> tł. „W międzyczasie Oni (wydawcy i redaktorzy) – / którzy nie są pozbawieni podobnej mocy – / przygotowują zalanie realnych Nas / przetworzonym spustem całego naszego gówna / niewerbalnie”, ibidem.

<sup>43</sup> oryg. „Have you ever risen at night / (...) / Only to find all ears asleep / or drugged perhaps by a dream of words / because as you scream into them over and over / nothing stirs”, ibidem.

<sup>44</sup> oryg. „the mind you have reached is not a working mind”, ibidem.

kursu a władzą. Wiersz ma formę rapowanego monologu czarnej siostry, którego adresatem jest czarny brat-rewolucjonista:

*Listen brother love you  
love you love you dig me  
a different coloured grave  
we are both lying  
side by side in the same place  
where you put me  
down  
deeper still  
(...)  
Black is  
not beautiful baby  
beautiful baby beautiful  
lets do it again  
It is*

*not  
being screwed twice  
at the same time  
from on top  
as well as  
from my side<sup>45</sup>.*

Monolog ten podejmuje temat identyczny jak ten z wiersza Soni Sanchez „Memorial III – rev pimps”: traktuje o seksualnym wykorzystywaniu i podporządkowaniu kobiet w organizacjach ruchu związanego z ideologią Black Power. Inaczej jednak niż u Sanchez, gdzie poetka zwraca się do czarnych sióstr, rewolucyjny dialekt (w rozumieniu Wenera) nie służy w wierszu Lorde budowaniu płaszczyzny porozumienia, lecz wyeksponowaniu kontrastu między pełną energią wypowiedzią a rzeczywistym

<sup>45</sup> tł. „Słuchaj bracie kocham cię / kocham cię kocham cię/ zgłębiaj mnie wykop mi / grób w innym kolorze / oboje leżymy (łżemy) / obok siebie w tym samym miejscu / gdzie mnie złożyłeś (poniżyłeś) / jeszcze głębiej / (...) / Czarne nie / jest piękne kotku / piękny kotku piękne / zrobmy to jeszcze raz / To nie znaczy / być zerżniętą dwa razy / równocześnie / z góry / jak też / z boku”, A. Lorde, „Hard Love Rock #II”, ibidem, s. 125. Nie sposób oddać w przekładzie złożonej gry znaczeń, wynikającej z posłużenia się przez Lorde semantycznymi różnicami standardowej i czarnej angielszczyzny. Zostają one wyjaśnione w komentarzu do wiersza.

uwieżeniem żeńskiego podmiotu w dyskursie męskiej władzy. Wprawdzie zarówno czarna kobieta, jak i jej brat-rewolucjonista leżą pozornie „obok siebie w tym samym miejscu”, co podkreśla wspólnotę bycia dyskryminowanymi ze względu na rasę, to jednak w chwilę później pojawia się doprecyzowanie, że brat złożył ją w miejscu określonym jako „grób w innym kolorze”, który znajduje się „jeszcze głębiej”, a to z kolei akcentuje różnicę ze względu na płeć. W ten sposób Lorde sugeruje, że czarne kobiety aktywnie włączając się do walki o równość rasową, padają ofiarą podwójnej dyskryminacji: opresji ze strony białego systemu oraz seksizmu ze strony swoich czarnych braci w walce – jak mówi dosadnie podmiot wiersza, są one „zerżnięte dwa razy / (...) z góry / jak też / z boku”. Lorde demonstruje w ten sposób, że radykalna retoryka tak naprawdę nie służy wolności, gdyż wykorzystywana jest w celu podporządkowania kobiet.

Według Amitai F. Avi-Ram, „Hard Love Rock #II” dostarcza również znakomitego przykładu posługiwania się przez Lorde *apokoinu*, czyli konstrukcją składniową pokrewną zeugmie, w której jedno słowo należy jednocześnie do dwóch niezależnych członów syntaktycznych zdania. Avi-Ram, a za nią Rudnitsky, dowodzą, że *apokoinu* jest jednym z ulubionych chwytów poetyckich Lorde, stając się czymś więcej niż tylko ozdobnikiem, a mianowicie „systematyczną metodą dzielenia wersów”<sup>46</sup> przez poetkę, która najczęściej łączy go z przerzutnią. Mimo że praca niniejsza nie zajmuje się formalnymi aspektami twórczości omawianych tu autorek, kwestia zastosowania przez Lorde *apokoinu* w tym akurat wierszu domaga się komentarza. Dzięki zręcznemu posłużeniu się *apokoinu* w połączeniu z przerzutnią, poetce udaje się konsekwentnie zaskakiwać odbiorcę. Efekt zaskoczenia polega na tym, że kilkakrotnie w tekście „Hard Love Rock #II” po ustanowieniu jakiegoś znaczenia w jednym wersie, zostaje ono zakwestionowane w następnym.

Pierwszym przykładem tego zabiegu są wersy otwierające wiersz, które brzmią: „Słuchaj bracie kocham cię / kocham cię kocham cię / zgłębiaj mnie wykop mi [oryg. „dig me”] / grób w innym kolorze”. Ta wzorowana na muzyce pop ekspresja bezkrytycznego uwielbienia dla czarnego brata zostaje wsparta kolokwialnym zwrotem „dig me”, który, jak podkreśla Avi-Ram<sup>47</sup>, w czarnym slangu w tamtych czasach oznaczać mógł erotyczną propozycję oddania mu się przez żeński podmiot,

<sup>46</sup> A. F. Avi-Ram, *Apo Koinou in Audre Lorde and the Moderns: Defining the Differences*, „Callaloo”, Vol. 9, No. 26 (Winter 1986), s. 199.

<sup>47</sup> Ibidem.

przyjęcia przez mówiącą postawy biernej, wiernopoddanej. Jednocześnie, użyte w innym kontekście, słowo *dig* oznacza w tym samym slangu „rozumieć”<sup>48</sup>. Zatem „*dig me*” znaczyłoby tyle, co „zrozum mnie”, a więc byłoby apelem o dostrzeżenie różnicy, czyli o zauważenie podmiotowości mówiącej, która pragnie czynnie zakomunikować swoją odmienną niedostrzeganą dotąd przez adresata-mężczyznę, określając siebie mianem „grobu w innym kolorze”, co sugeruje dyskursywny niebyt ze względu na różnicę płci. Tymczasem Lorde z prowokacyjnym humorem niszczy te możliwości – trzeci wers przywraca standardowe znaczenie słowa *dig* w angielszczyźnie („kopać”), a w rezultacie otrzymujemy niby-prośbę: „wykop mi / grób w innym kolorze”. Podobnie w wersie następnym użyte zostało przez autorkę słowo „*lying*”, które może oznaczać „leżymy” bądź „kłamiemy” – pierwsze odsyła do „*dig*” w rozumieniu „kopać”, podczas gdy drugie do „*dig*” w znaczeniu „rozumieć”. Kolejne wersy, wskutek rozbudowania semantycznego pola dotyczącego stosunków przestrzennych (wyrazy takie jak: „*obok*”, „*miejsce*”, „*gdzie*”, „*złożyć / poniżyć*”, „*głębiej*”), zdają się definitywnie rozstrzygać ambiwalencję znaczeniową na korzyść rozumienia pierwszego z możliwych znaczeń czasownika „*lying*”. Jednak po uważniejszym wczytaniu się w tekst, rozstrzygnięcie to okazuje się być w jakiejś przynajmniej mierze pozorne. Można przecież równie dobrze okłamywać się lub oszukiwać wzajemnie, przebywając „*obok siebie w tym samym miejscu*” (też w sensie metaforycznym – np. w hierarchii społecznej budowanej w oparciu o kategorię rasy). Tym bardziej, że dosłowne znaczenie następnego wersu („*where you put me*”, znaczącego: „*gdzie mnie złożyłeś*”) zostaje zmodyfikowane przez dodanie jednowyrazowego wersu „*down*”, pozornie wyłącznie kładącego mocniejszy nacisk na akt składania do grobu, jednak równocześnie tworzącego nowe znaczenie – czasownik złożony „*put somebody down*” ma też znaczenie „*poniżyć*”.

Avi-Ram nie zajmuje się wprawdzie tak szczegółowym rozbiorem semantycznym „*Hard Love Rock #II*”, ale jej ogólna obserwacja na temat konsekwencji zastosowania *apokooinu* w tym tekście Lorde jest zdecydowanie warta przytoczenia:

W każdym przypadku ujawnienie mniej oczywistego znaczenia – raz fizycznego aspektu martwej metafory, innym razem metaforycznego użycia obrazu fizycznego (takiego jak „*bycie zerżniętą*”)

<sup>48</sup> Słowo *dig* w tym znaczeniu pochodzi od *deg, dega*, co w języku wolof oznacza „rozumieć, doceniać, zwracać na coś uwagę”, J. E. Holloway i W. K. Vass, *Africanisms in Contemporary...*, s. 140.

– uzmysławia istnienie kontinuum związków między sferą prywatną a polityczną, między relacjami seksualnymi a relacjami władzy, między intymnym spotkaniem mężczyzny i kobiety a określającą je strukturą władzy, gdzie dominują mężczyźni i męskie prawa i zasady<sup>49</sup>.

Wiersz „Hard Love Rock #II” stanowi zatem lekcję podejrzliwości i ostrożności w stosunku do dominującego dyskursu, ucząc nieufności do znaczeń już pozornie ustalonych, a w efekcie służących często maskowaniu strategii kontroli, która stara się wyglądać na „tak naturalną jak język, tak rozsądną jak zdanie”<sup>50</sup>. Przy tym niedwuznacznie chodzi tu o dyskurs męskiej władzy charakterystyczny dla ruchu Black Power i jego artystycznego ramienia w postaci Black Arts Movement. Lorde przeprowadza swoją krytykę z pozycji manipulowanej przez ten dyskurs kobiecości.

Zaznaczając się w wielu wierszach Lorde z tego okresu perspektywa kobieca poważnie modyfikuje ideologiczne zaangażowanie w projekt czarnej rewolucji, zawsze nakazując poetce zachowanie ostrożnego dystansu przynajmniej w stosunku do stosowanych powszechnie strategii językowych, zamykających czarne kobiety w rolach podporządkowania. Perspektywę tę można uznać za reprezentatywną dla czarnego feminizmu, który, nie unikając konfrontacji z rasizmem wpisany w amerykańską rzeczywistość społeczną lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, dąży równocześnie do wyrazistego artykułowania pozycji dyskursywnej Afroamerykanek. Zaznacza się ona szczególnie wyraźnie w tych wierszach z omawianych tutaj zbiorów, w których podmiot mówi jako matka – spośród wcześniej zacytowanych tekstów z sytuacją taką mamy do czynienia w „Rites of Passage”, „Equinox” i „New York City 1970”, a nawet w pewnym sensie w „For Each of You”, a zatem w wierszach fundamentalnych dla rozpatrywania związków Lorde z czarną rewolucją. Jako zdeklarowana feministka, świadoma dyskryminacji kobiet w dyskursie Black Power, protestuje ona przeciwko temu zjawisku, zwracając się do czarnych mężczyzn: „Gdy wbijas mnie na / pal wąsko zdefiniowanej przez siebie czerni / (...) / oplakuj (...) własne zapożyczone wizje”<sup>51</sup>. W odczytaniu autorki *The First Cities* koncepcja bycia czarnym prezentowana przez maskulinistycznie zorientowany ruch Black Power wymaga poszerzenia

<sup>49</sup> A. F. Avi-Ram, op. cit., s. 200.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> oryg. „When you impale me / upon your lance of narrow blackness / (...) / mourn (...) your own borrowed visions”, A. Lorde, „Between Ourselves”, *The Collected Poems...*, s. 224.



o doświadczenia kobiece, aby wizja przyszłości była pełna, a nie bezkrytycznie powielana, „zapożyczona”. Właśnie wiersze, w których mówiący podmiot występuje w roli matki, stanowią przykład świadomego dążenia Lorde do takiego poszerzenia, stanowiąc jej oryginalny wkład w praktykę czarnego feminizmu.

Jednak wiersze te nie tworzą jednorodnej grupy. Z pewnością można podzielić je na dwie kategorie, wyodrębniając z jednej strony takie, w których rolę matki należy traktować dosłownie – są to teksty adresowane do syna i córki poetki, a z drugiej strony takie, w których „matka” to metafora pozycji dyskursywnej, umożliwiającej poetce dzielenie się z młodszym pokoleniem wiedzą i doświadczeniem. Łączy je fakt, że w obu przypadkach, właśnie wskutek posłużenia się figurą matki, Lorde udaje się przyznać sobie wystarczający autorytet, by wyrażać troskę i odpowiedzialność za młodsze pokolenia. Jest to przy tym – co oczywiste, ale równocześnie warte podkreślenia – autorytet kobiecy, dla którego nie zarezerwowano miejsca w obrębie ruchu Black Power.

Jak wspomniano w rozdziale dotyczącym czarnego feminizmu, architekci czarnej rewolucji kulturowej i pisarze wprowadzający ich projekt w życie, przyznali kobietom wyłącznie pozycje hierarchicznie podrzędne i podporządkowane męskiemu autorytetowi, występującemu w roli mędrców. Wśród przynależnych czarnym kobietom ról eksponowana jest rola matki – biologicznej dawczyni życia oraz tej, która zajmuje się dziećmi, dbając o ich emocjonalny i fizyczny rozwój, a także o przekazanie im czarnych wartości w duchu Kawaidy. Jednak, jak podkreśla Baraka w cytowanym już wcześniej eseju „Black Woman”, to „Czarni Ojcowie”<sup>52</sup> decydują o tym, jakie wartości *ich* żony przekażą *ich* dzieciom. W tym kontekście wiersze Lorde, eksponujące całkowicie niezależny moralny i kulturowy autorytet matki, mogą być uznane za wyzwanie rzucone miłośnicwiemu panującemu w Ruchu Czarnej Sztuki fallogocentryzmowi.

Charakterystyczne dla wierszy Lorde, traktujących zarówno o fizycznym, jak i metaforycznym byciu matką, jest odejście od dominujących schematów i postrzeganie dzieci nie tylko jako tych, którym należy się rodzicielska miłość, opieka, uwaga i wsparcie, ale także uznanie ich za osobne i niezależne podmioty. Matczyny autorytet w wierszach Lorde jest na tyle silny, że nie wymaga bezwzględności posłuszeństwa i odwoływania się do zadekretowanych hierarchii – w tym sensie można go nawet uznać za samokwestionujący. W świetle przekonań dominujących

<sup>52</sup> A. Baraka (LeRoi Jones), „Black Woman”, [w:] idem, *Raise Race Rays Raze...*, s. 151.

w czarnej polityce i sztuce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, domagających się – szczególnie od kobiet i dzieci – bezwzględного podporządkowania męskim wartościom i normom, wiersze Lorde, propagujące szacunek dla indywidualnej podmiotowości dziecka i eksponujące postawę niezależnej kobiecości, jawią się jako fundamentalnie polemiczne z ortodoksyjnym myśleniem i nietolerancją na inność.

Nawet wiersze traktujące o tak intymnych doświadczeniach osobistych jak ciąża i zajmowanie się małym dzieckiem, w swojej warstwie refleksyjnej dotyczą kwestii niezależności jako warunku realizacji indywidualnego, a zarazem po prostu ludzkiego, potencjału każdej jednostki. Wyrazistych przykładów tego zjawiska dostarczają wiersze takie jak „What My Child Learns of the Sea” i „Now that I Am Forever with Child”, które w tomiku *The First Cities* występują kolejno po sobie, oraz „As I Grow Up Again” ze zbioru *From a Land Where Other People Live*.

Pierwszy z nich mówi o relacji matka-dziecko z punktu widzenia poznawania przez dziecko otaczającego świata, w którego tajemnice matka – ze swoją popartą doświadczeniem wiedzą o nim – ma za zadanie wprowadzić córkę:

*What my child learns of the sea  
Of the summer thunder  
Of the bewildering riddle that hides in the vortex of spring  
She will learn in my twilight  
And childlike  
Revise every autumn*<sup>53</sup>.

Powyższy fragment mówi w gruncie rzeczy o tym, że związane ze zjawiskami naturalnymi i fundamentalnymi zarazem, najgłębsze tajemnice, dotyczące istoty świata, w którym żyjemy, reprezentowane w tekście przez „morze”, „letni grzmot” i „wir wiosny”, są w swej istocie niekomunikowalne. Matka odkrywa na samym początku drogi życiowej swojej córki, że jej dziecko („my child” – podkr. moje) doświadczy „zdumiewającej zagadki” niezależnie od niej. Użyte przez Lorde słowo „twilight”, które oznaczać może zarówno „zierzch”, jak i „schylek”, sugeruje nieważność wyjaśniającej obecności matki w procesie uczenia się świata. Co

<sup>53</sup> tł. „To czego moja córka uczy się o morzu / O letnim grzmocie / O zdumiewającej zagadce która skrywa się w wirze wiosny / Opanuje w czas mego zmerchu / I jak to dziecko / Przemysli każdej jesieni”, A. Lorde, „What My Child Learns of the Sea”, *The Collected Poems...*, s. 7.

więcej, wiedza ta przyjdzie niegotowa i stanie się przedmiotem wielokrotnej reinterpretacji – córka „jak to dziecko / przemyśli [ją] każdej jesieni”. Dlatego bardziej niż „krew / Lub mleko które dałam”<sup>54</sup>, potrzebne jest ze strony matki otwarcie na zmianę będącą podstawą procesu indywiduacji dziecka oraz akceptacja jego prawa do formułowania własnych odczuć na temat świata. Dlatego mówi ona:

*One day a strange girl will step  
To the back of a mirror  
Cutting my ropes  
Of sea and thunder and sun.  
Of the way she will taste her autumns  
Toast-brittle, or warmer than sleep  
And the words she will use for winter  
I stand already condemned*<sup>55</sup>.

Antycypowana niezależność córki, przejawiająca się odcięciem lin, co ma wyraźny związek z przecięciem pępowiny, gwarantujących, jak się matce wydaje, bezpieczeństwo, powoduje, że na samym początku życia dziecka matka uświadamia sobie, że „Już sto[i] skazana”. Ważne też wydaje się to, że Lorde nie stara się idealizować relacji między matką a córką. Podobnie rzecz się ma z doświadczeniem ciąży, które staje się tematem wiersza „Now that I Am Forever with Child”. Wspomnienie czasu ciąży przedstawione tu zostało jako wspomnienie komfortowej dla matki zależności rozwijającego się płodu od niej samej:

*How the days went  
While you were blooming within me  
I remember each upon each--  
The swelling changed planes of my body--  
And how you first fluttered, then jumped  
And I thought it was my heart*<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> oryg. „blood / Or the milk I have given”, ibidem.

<sup>55</sup> tł. „Pewnego dnia nieznana dziewczynka wyjdzie / Na tyły lustra / Odcinając moje liny / Morza grzmotu i słońca. / Sposobu w jaki posmakuje swoich jesieni / szorstkich jak tost lub cieplejszych niż sen / I słowa których użyje na zimę / Już stoję skazana”, ibidem.

<sup>56</sup> tł. „Jak mijały dni / Gdy rozkwitałaś wewnątrz mnie / Pamiętam jeden po drugim-- / Kształt mego ciała się zmieniał pod wpływem pęcznienia-- / I jak najpierw drżałaś, potem kopałaś / a ja myślałam że to moje serce”, eadem, „Now that I Am Forever with Child”, ibidem, s. 8.

Dojrzewanie płodu określone zostaje przez będącą podmiotem mówiącym w wierszu matkę mianem *rozkwitania* „wewnątrz mnie”, które spowodowało oczekiwaną zmianę proporcji ciała. Procesy te mają wyraźnie pozytywne konotacje, gdyż towarzyszy im ogromna koncentracja i ekscytacja („Jak mijały dni / (...) / Pamiętam jeden po drugim”). Jednak następne wersy ujawniają fakt, że procesom tym towarzyszyła również fałszywa interpretacja doznań płynących z ciała: „jak najpierw drżałaś, potem kopałaś / A ja myślałam, że to moje serce”. Dalej następuje wyliczenie wyobrażonych zmian zachodzących w rozwijającym się płodzie; krótkość wersów i przerzutnia dobrze oddają zarówno nakładanie się wzajemnie kolejnych etapów, jak i niecierpliwość matki: „Myślałam / Teraz formują się / jej dłonie, skręcają się / jej włosy / Teraz tworzą się zęby / Teraz kicha”<sup>57</sup>. W przeciwieństwie do tych prostych obserwacji ciężarnej, sam akt porodu zostaje z kolei przedstawiony jako doświadczenie niemal mistyczne, pozwalające poczuć kosmiczny związek z naturą: „Potem nasionko otworzyło się / Urodziłam cię pewnego ranka tuż przed wiosną – / (...) / Moje nogi stały się kolumnami pomiędzy którymi / sunął nowy świat”<sup>58</sup>. Jednak kończące wiersz wersy unicestwiają iluzję wiecznej harmonii i wyjątkowości własnego doświadczenia, gdyż wydawszy dziecko na świat, matka doświadcza już tylko postępującego procesu oddzielenia: „Od tamtej pory / Potrafię tylko odróżnić / Jedną nić wśród biegnących godzin / Ciebie (...) płynącą przez zmieniające się ja / Ku sobie samej”<sup>59</sup>. Nie słyhać tu jednak rozczarowania, a wyłącznie kobiece doświadczenie ciąży i porodu nie zostaje zdeprecjonowane – jeśli nawet doszukiwać się w tych wersach ironii, to jest ona bardzo łagodna. Lorde chodzi raczej o podkreślenie, że macierzyństwo nie jest doświadczeniem jednorodnym, że ma swoje różne etapy, których przejście wymaga gotowości na przyjęcie zmian i stopniowej rezygnacji z poczucia własnej wyjątkowości na rzecz odkrycia i akceptacji potrzeb dziecka.

Pogodzenie się z byciem zbędną czy nawet odrzuconą jako matka w procesie kształtowania się osobowości swojego dziecka zostaje pokazane jako element własnego dojrzewania w wierszu „As I Grow Up Again”. Tekst ten traktuje o przekraczaniu psychologicznych barier włas-

<sup>57</sup> oryg. „I thought / Now her hands / Are formed, and her hair / Has started to curl / Now her teeth are done / Now she sneezes”, ibidem.

<sup>58</sup> oryg. „Then the seed opened. / I bore you one morning just before spring – / (...) / My legs were towers between which / A new world was passing”, ibidem.

<sup>59</sup> oryg. „From then / I can only distinguish / One thread within running hours / You... flowing through selves / Toward you”, ibidem.

nego dzieciństwa, każących wierzyć, że nasze własne sposoby radzenia sobie ze światem są najlepsze, jeśli nie jedyne, dzięki obserwacji zabaw kilkuletniego chłopca:

*At play within my childhood  
my son works hard  
learning  
the doors that do not open easily  
and which clocks will not work  
he toys with anger like a young cat  
testing its edges  
slashing through the discarded box  
where I laid my childish dreams to rest  
and brought him brown and wriggling  
to his own house.*

*He learns there through my error  
winning with secrets  
I do not need to know<sup>60</sup>.*

W wierszu tym Lorde ponownie mówi o potrzebie przekroczenia własnych ograniczeń w trakcie towarzyszenia dziecku w procesie dorastania oraz o swoim pragnieniu dania mu swobody w poszukiwaniu osobistych dróg rozwoju. Jak sugeruje przytoczony powyżej fragment, poszukiwanie to polega z jednej strony na wysiłkach syna poetki, by wykształcić umiejętność radzenia sobie z otaczającą rzeczywistością; przy czym sukces tych starań powiązany jest z elementami buntu i agresji, skierowanymi przeciwko ograniczającym go „dziecięcym marzeniom” matki. Z drugiej strony warunkowane jest ono świadomą decyzją matki, by pozwolić synowi przejść od etapu zabawy „wewnątrz mojego dzieciństwa”, przenosząc go do „jego własnego domu”. Kończące wiersz wersy podkreślają nieadekwatność rozwiązań proponowanych przez starsze pokolenie (chłopiec „uczy się tam na moich błędach”), a równocześnie

<sup>60</sup> tł. „Pograżony w zabawie wewnątrz mojego dzieciństwa / mój synek ciężko pracuje / ucząc się / o drzwiach które nie otwierają się łatwo / i które zegary nie chodzą / bawi się własną złością jak młode kocię / testując jej krawędzie / przecina niepotrzebne pudełko / gdzie na wieczność złożyłam moje dziecięce marzenia i przyprowadziłam go ciemnoskórego i kręcącego się / do jego własnego domu. / On uczy się tam na moich błędach / wygrywając dzięki tajemnicom, / których znać nie muszę”, eadem, „As I Grow Up Again”, ibidem, s. 69.

stanowią wyraz ulgi, że w niemożliwy do zrozumienia dla matki sposób sukces dziecka w radzeniu sobie z rzeczywistością nie zależy od niej. Fakt, że odnosi on zwycięstwo „dzięki tajemnicom / których znać nie muszę”, podkreśla międzypokoleniową różnicę i nieprzydatność gotowych schematów myślenia zarówno dla dzieci, jak i ich rodziców. Rolą rodzica jest zatem uważne i nieinwazyjne asystowanie dziecku w rozwoju.

Jak już wcześniej wspominałem, wiersze Lorde, takie jak trzy omówione powyżej, traktujące o rodzicielstwie towarzyszącym, promującym różnicę jako warunek prawdziwej bliskości, można odczytywać zarówno jako teksty dotyczące doświadczeń osobistych, jak i teksty polemiczne w stosunku do sztywnych reguł definiujących jedność i przynależność obowiązujących w obszarze dyskursu Black Power. Wydaje się też, że nie mamy tu do czynienia z alternatywnym przeciwstawieniem, zmuszającym do opowiedzenia się za którąś z tych opcji. Spojrzenie na nie jako na możliwości komplementarne i wzajemnie warunkujące się umożliwia dostrzeżenie charakterystycznego dla Lorde, a równocześnie dla feminizmu, nierozdzielania tego, co prywatne, od tego, co publiczne. W przypadku Lorde bycie biologicznie matką zdaje się w późniejszych zbiorach otwierać możliwość wypowiedzania się jako matka o sprawach dotyczących afroamerykańskiej zbiorowości oraz występowania w roli matki na forum publicznym. W rezultacie biologiczna funkcja, tradycyjnie zamykająca kobietę fizycznie w sferze domowej, a dyskursywnie w „dzikiej strefie”, zostaje przez poetkę wykorzystana jako podstawa kobiecego autorytetu, umożliwiającego posługiwanie się w oglądzie spraw publicznych głosem innym niż męski.

Postawa ta w najbardziej spektakularny sposób dochodzi do głosu w wierszach takich jak „To My Daughter The Junkie On A Train”, „Dear Toni Instead of Letter of Congratulation Upon Your Book and Your Daughter Whom You Say You Are Raising To Be a Correct Little Sister” oraz „Blackstudies”. W tekstach tych Lorde dzieli się swoimi refleksjami na temat publicznych zobowiązań kobiety dojrzałej i wykształconej wobec ludzi młodych, dorastających fizycznie, kształtujących się społecznie i nabierających świadomości kulturowej.

Początek wiersza „To My Daughter The Junkie On a Train” ustanawia relację rodzicielską między mówiącą a młodym pokoleniem, a jednocześnie wyraża niepokój spowodowany poczuciem bezradności i brakiem realnego wpływu na los „dzieci których nie zrodziłyśmy”: „Dzieci których nie zrodziłyśmy / dręczą nas stając się / sobą / boleśnie ostre



i nieuniknione / jak igła w naszym ciele”<sup>61</sup>. Lorde stawia diagnozę, że bezradność ta jest wynikiem atomizacji panującej powszechnie w społeczeństwie amerykańskim, która skutkuje takimi patologiami jak narkomania: „Wracam metrem do domu ze szkolnego zebrania / umysłów oddanych na śmierć / lub do ostatniej kropli krwi / własnej prywatnej walce / osuwa się koło mnie / długonoga dziewczyna z herą w mózgu”<sup>62</sup>. Lorde ujawnia w ten sposób dramatyczny kontrast między instytucjonalnymi wysiłkami (zebranie rodziców), które, ze względu na dominującą i powszechnie uwewnętrznioną ideologię indywidualizmu, nie pozwalają skutecznie rozwiązać realnych problemów dotyczących młodzieży („długonoga dziewczyna z herą w mózgu”). Poetka konfrontuje czytelnika z osobistym wymiarem problemu narkomanii, posługując się nacechowaną czułością apostrofą do nieznannej dziewczyny:

*Little girl on the nod  
if we are measured by the dreams we avoid  
then you are the nightmare  
of all sleeping mothers  
(...)  
My corrupt concern will not replace  
what you once needed  
but I am locked into my own addictions  
and offer you my help, one eye  
out  
for my station*<sup>63</sup>.

Lorde udaje się przekonująco pokazać mechanizm, który sprawia, że prawdziwa pomoc nie będzie możliwa, dopóki zależy ona jedynie od woli jednostki – podmiot przyznaje bowiem: „Jestem zamknięta we własnych uzależnieniach”. W ten sposób poetka przyjmuje na siebie część odpo-

<sup>61</sup> oryg. „Children we have not borne / bedevil us by becoming / themselves / painfully sharp and unavoidable / like a needle in our flesh”, eadem, „To My Daughter The Junkie On a Train”, ibidem, s. 103.

<sup>62</sup> oryg. „Coming home on the subway from a PTA meeting / of minds committed like murder / or suicide / to their own private struggle / a long-legged girl with a horse in her brain / slumps down beside me”, ibidem.

<sup>63</sup> tł. „Dziewczynko na skinienie / jeśli mówią coś o nas sny których unikamy / ty jesteś koszmarem / wszystkich śpiących matek / (...) / Moja zepsuta uwaga nie zastąpi / tego czego niegdyś potrzebowałaś / lecz jestem zamknięta we własnych uzależnieniach / i oferuję ci pomoc, zerkając / dyskretnie / czy to już moja stacja”, ibidem.

wiedzialności za sytuację dziewczyny – określa swoje zainteresowanie narkomanką mianem „zepsutej uwagi”, zepsutej, gdyż w rzeczywistości jest już na nią za późno. Podkreśla także, że sama doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że jej propozycja pomocy jest jedynie na poły szczerą – wyznaje przecież, że jednocześnie jej uwaga skupiona jest na tym, żeby nie przegapić swojej stacji. Warto zauważyć, że wyodrębnienie przyimka „out” jako osobnego wersu, wskazuje na desperacką potrzebę uwolnienia się od sytuacji przerastającej emocjonalne możliwości podmiotu. Dlatego skierowana do dziewczyny propozycja wsparcia wydaje się nie więcej niż gestem obliczonym zaledwie na zachowanie własnego pozytywnego wizerunku – towarzyszy jej ze strony narkomanki „potworny mechaniczny śmiech / z mojej porażki”<sup>64</sup>, który ujawnia prawdę o tym, że odium społeczne sprawia, że matki zmuszone są odrzucać swoje uzależnione dzieci, zamiast wspólnie im pomóc: „w całym wagonie / kobiety odwracają wzrok / gdy matki które stały się bezużyteczne / przeklinają swoje ćpające dzieci”<sup>65</sup>.

W tym kontekście decyzja Lorde, by w „To My Daughter The Junkie On A Train” mówić z pozycji matki, oznacza, po pierwsze, akt solidarności z matkami dzieci uzależnionych, które z tego względu są społecznie marginalizowane, a po drugie, stanowi wyraz przekonania, że w obrębie społeczności afroamerykańskiej, gdzie trudno liczyć na wsparcie instytucji, każdy powinien czuć się odpowiedzialny za pozostałych. Podkreślić przy tym wypada, że wybierając dla siebie rolę matki świadomej problemu, poetka odwołuje się do poczucia wspólnoty doświadczeń wszystkich czarnych kobiet, widząc w nich nie tylko ofiary współczesnych mechanizmów społecznych, ale też dostrzegając w nich grupę potencjalnie zdolną do zmiany negatywnego stanu rzeczy.

W wierszu „Dear Toni...” Lorde ustala warunki matczynej uwagi, pojętej jako troska sprzyjająca rozwojowi. Uwaga taka wynika nie tylko z miłości matki do córki, ale też poczucia wspólnoty między matkami, świadomie wychowującymi swoje potomstwo na „poprawne siostrzyczki”. Wiersz ma formę monologu: poetka zwraca się do swojej przyjaciółki Toni w sprawie niezmiernej wagi – wychowania dzieci na politycznie świadome, a jednocześnie niezależne jednostki. Wybór monologu, który zostaje wygłoszony, jak podkreśla tytuł, „zamiast listu”, wskazuje na zamiar Lorde, by temat upublicznić – list, w odróżnieniu od

<sup>64</sup> oryg. „a terrible technicolor laughter / at my failure”, ibidem, s. 103-104.

<sup>65</sup> oryg. „up and down across the aisle / women avert their eyes / as the mothers who became useless / curse their children who became junk”, ibidem, s. 104.

mowy w postaci opublikowanego wiersza, jest kanałem komunikacyjnym akcentującym prywatność. Więzy, by rzec metaforycznie, horyzontalnej między matkami (w tekście pojawia się kilkakrotnie zaimek „nasz” – „nasze córki”, „nasze dziewczynki” oraz deklaracja podmiotu: „jestem twoją siostrą”<sup>66</sup>) towarzyszy więź wertykalna – transgeneracyjna łączność duchowa pokoleń, pozwalająca na postrzeganie własnej jednostkowości w kontekście rozwoju i przemiany. Pozwala to na pozostawienie córkom przestrzeni wolności w procesie dojrzewania, co widać wyraźnie w retorycznym pytaniu skierowanym do przyjaciółki:

*were you making another self to rediscover  
in a new house and a new name  
in a new place in a river of blood  
or were you putting the past together  
pooling everything learned  
into a new and continuous woman  
divorced  
from the old shit we share  
and shared and sharing need not share again?*<sup>67</sup>

Orde wyraża również sceptycyzm w kwestii czarnej poprawności politycznej, charakterystycznej dla wszelkich przedsięwzięć związanych z utożsamianiem się z Black Power, co jej zdaniem potencjalnie grozi zastąpieniem wymiaru ludzkiego przez indoktrynację. Podobne ryzyko niesie ze sobą wychowywanie córki na „poprawną siostrzyczkę” – poetka stwierdza bowiem: „Wiem (...) / że nasze nauczanie polega na podtrzymywaniu wiary / w niewielkim stopniu w poprawność / bardziej w same siebie – / Historia może zmienić / sens dawnych pozorów i zwycięstw / ale nie bólu, siostró, nigdy nie bólu”<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> oryg. „I am your sister”, eadem, „Dear Toni Instead of Letter of Congratulation Upon Your Book and Your Daughter Whom You Say You Are Raising To Be a Correct Little Sister”, ibidem, s. 93.

<sup>67</sup> tł. „czy tworzyłaś jeszcze jedno ja do odkrycia / w nowym domu z nowym imieniem / w nowym miejscu w rzece krwi / czy składałaś przeszłość w jedną całość / zbierając całe doświadczenie / w nową ale ciągłą kobietę / rozwiedzioną ze starymi bzdurami w które wierzymy / wierzyliśmy i wierzyć więcej nie potrzebujemy?”, ibidem.

<sup>68</sup> oryg. „I know (...) / that our teaching means keeping trust / with less and less correctness / only with ourselves – / History may alter / old pretenses and victories / but not the pain my sister never the pain”, ibidem, s. 94-95.

Pod tym względem podejście Lorde stanowi zaprzeczenie idei rozpo-  
wszechnianej w ramach Ruchu Czarnej Sztuki, która głośiła konieczność  
całkowitej rezygnacji z tego, co jednostkowe, na rzecz tego, co wspólno-  
towe. Natomiast w jej poezji i esejach zaufanie do siebie stanowi konse-  
kwentnie artykułowany punkt wyjścia i podstawę budowania wspólnoty  
opartej na pozytywnym wartościowaniu różnicy (w wierszu „Dear Toni...”  
chodzi o różnicę pokoleniową). Dlatego pojawiająca się tu pozytywna  
wizja przyszłości nie jest wizją kulturowej uniformizacji, lecz duchowej  
i intelektualnej niezależności pokolenia córek:

*Our daughters will explore the old countries  
As curious visitors to our season  
Using their own myths to keep themselves sharp.  
(...)  
for we are landscapes, Toni  
printed upon them as surely  
as water etches feather on stone.  
Our girls will grow into their own  
Black Women  
finding their own contradictions  
that they will come to love  
as I love you<sup>69</sup>.*

Warto przy tym zauważyć, że niezależność ta nie oznacza odrzuce-  
nia „matek”, gdyż ich wpływ, mimo że dyskretny i subtelny, okazuje się  
stanowczy i nieusuwalny jak działanie zjawisk naturalnych. Zatem rolą  
matek nie jest narzucanie „córkom” gotowej tożsamości; są one raczej po  
to, by dzięki ich trwałej obecności „córki” były w stanie same siebie zde-  
finiować, by zmieniły się w „niezależne / Czarne Kobiety”.

Motyw brania odpowiedzialności za młode pokolenie przy równo-  
czesnym przyznaniu mu prawa do samookreślenia dzięki odrzuceniu  
lub zakwestionowaniu prawd oferowanych przez „matki”, pojawia się też,  
choć w nieco zmodyfikowanej formie, w wierszu „Blackstudies”, zamyka-  
jącym zbiór *New York Head Shop and Museum*. W tekście tym rola matki

<sup>69</sup> tł. „Nasze córki będą zgłębiać dawne kraje / Jako ciekawscy goście naszego czasu / Używa-  
jąc swoich własnych mitów by zachować ostrość widzenia / (...) / bo jesteśmy krajobra-  
zami, Toni / jesteśmy w nich odbite tak pewnie / jak piórko odcisnięte w kamieniu przez  
wodę. / Nasze dziewczynki wyrosną na niezależne / Czarne Kobiety / odnajdując własne  
sprzeczności / które w końcu pokochają / jak ja kocham ciebie”, ibidem, s. 93, 95.

nakłada się na rolę wykładowczynie, wprowadzającej swoich studentów w wiedzę o historii i kulturze Afroamerykanów. Role te modyfikują się wzajemnie i uzupełniają – odpowiedzialności wykładowczynie za przekazanie wiedzy („Siedzę wybierając głos / w jakim moje dzieci usłyszą moje modły”<sup>70</sup>) towarzyszy matczyna u swych podstaw świadomość ograniczonego wpływu i konieczności usunięcia się z drogi „dzieci” poszukujących własnej prawdy, zgodnej z „celami” ich pokolenia:

*they will follow the black roads out of my hands  
unencumbered by the weight of remembered sorrows  
they will use my legends to shape their own language  
(...)  
measuring the distance between my hungers  
and their own purpose.  
I am afraid  
They will discard my most ancient nightmares  
Where the fallen gods became demon  
Instead of dust*<sup>71</sup>.

„Blackstudies” w dużym stopniu powtarza wątki i refleksje opisane już powyżej przy omówieniu wierszy „To My Daughter The Junkie On A Train” i „Dear Toni...”, dotyczące przyznania „dzieciom” wolności w definiowaniu siebie i świata. Jednak wprowadza przy tym jedną znamioną modyfikację: mówi o towarzyszącym wykładowczynie-matce poczuciu niepewności i lęku o młode „nieodpowiedzialne” pokolenie – wiersz kończy się pytaniem: „Z czego wyrzeźbią sobie broń / Co będą uprawiać żeby się wyżywić”<sup>72</sup>. Interesujące jest też dobrze widoczne w przywołanym powyżej cytacie uruchomienie przez Lorde serii kontrastów: „moje legendy” – „ich własny język”, „mój głód” – „ich własne cele”, „koszmary” i „demony” – „proch”. Ujawniają one akceptację podmiotu dla oddemonizowania jej wersji przeszłości i uzgodnienia jej ze współczesnością należącą do studentów-„dzieci”. Poetka mówi też z dystansem

<sup>70</sup> oryg. „I sit choosing the voice / in which my children hear my prayers”, eadem, „Blackstudies”, ibidem, s. 154.

<sup>71</sup> tł. „pójdą czarnymi drogami wprost z moich rąk / nieobarczeni ciężarem zapamiętanych smutków / wykorzystają moje legendy by nadać kształt własnemu językowi / (...) / mierząc odległość między moim głodem / a ich własnymi celami. / Boję się / Że odrzucą moje najstarsze koszmary / Gdzie upadli bogowie stali się demonami / zamiast prochem”, ibidem.

<sup>72</sup> oryg. „What shall they carve for weapons / What shall they grow for food”, ibidem, s. 157.

i ironią o tym, że jej autorytet nie zależy od tego, czy studenci bezkrytycznie przyjmą głoszone przez nią prawdy – parodiując ich „pokręcony język”, stwierdza, że istotą jej wpływu jest budzenie w wychowankach krytycznego stosunku do świata, co przejawia się nie tyle w opanowaniu przez nich podanych przez nią odpowiedzi, ale w zdolności zadawania pytań:

*My students wait outside my door  
 (...) begging in their garbled language  
 beyond judgement or understanding  
 “oh speak to us now mother for soon  
 we will not need you  
 only your memory  
 teaching us questions”<sup>73</sup>.*

W podsumowaniu omówienia tego wątku twórczości poetyckiej Lorde warto podkreślić, że występując w roli matki, przyznaje ona sobie ważną społecznie funkcję dla afroamerykańskiej zbiorowości. Dzieli się swoimi osobistymi doświadczeniami, a przy okazji definiuje, na czym polega dobra opieka rodzicielska, która dotyczyć powinna zarówno własnych dzieci, jak i młodych pokoleń. Podejmując się zadania pouczania i zwracania się z apelem do innych czarnych kobiet w ważnych kwestiach, przyjmuje postawę pokrewną czarnemu kaznodziei, czyli przyznaje sobie miejsce w dyskursie tradycyjnie kobietom niedostępne. Tym samym, koncentrując się na istotnych aspektach (zarówno negatywnych, jak i pozytywnych), dotyczących rasy i płci kulturowej, tworzy podwaliny pod projekt czarnego feminizmu, który z jednej strony akcentuje niezależność, dumę i siłę czarnej kobiety, a z drugiej koncentruje się na kwestiach dotyczących jej społecznego i kulturowego funkcjonowania.

Lorde należy do nielicznej grupy „odważnych wizjonerek”<sup>74</sup> wymienionych przez Lisę Gail Collins, które mimo niesprzyjających warunków, już w latach sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych aktywnie uczestniczyły w walce z rasizmem i seksizmem, łącząc idee ruchu Black Power z ideologią feministyczną. Obecne w jej wierszach pozytywne wartościowanie doświadczenia ciąży i macierzyństwa, a także chęć

<sup>73</sup> tł. „Moi studenci czekają za drzwiami / (...) błagając w swym pokręconym języku / nie oceniając ani nie rozumiejąc / «och mów do nas matko bo wkrótce / nie będziemy już potrzebować ciebie / tylko twojej pamięci / uczącej nas pytań””, ibidem.

<sup>74</sup> L. G. Collins, *The Art of Transformation...*, s. 274.



występowania w roli matki, są w jej twórczości wyraźnymi sygnałami gloryfikacji kobiecości, a równocześnie kością niezgody z białym ruchem feministycznym, w owym czasie niechętnie odnoszącym się do wszelkich tradycyjnych ról kobiecych.

Wśród wierszy zawartych w tomach opublikowanych w okresie Black Arts Movement, pokrywającym się z czasem dynamicznej ekspansji feminizmu drugiej fali w Stanach Zjednoczonych, znaleźć można kilka bezpośrednio dotyczących relacji Lorde jako czarnej kobiety z białym feminizmem. Cztery spośród nich – „Revolution Is One Form Of Social Change”, „Now”, „Naturally”, „Song For A Thin Sister” oraz „Who Said It Was Simple” – zasługują na krótki przynajmniej komentarz.

Pierwszy z nich rozpoczyna się od zdania-tezy: „Kiedy Pan zajmuje się / definiowaniem czarnuchów/ nie ma znaczenia / za bardzo / odcień / twojej skóry”<sup>75</sup>, w którym Lorde konfrontuje odbiorcę z trzema przynajmniej ważnymi aspektami każdej formy dyskryminacji. Po pierwsze, nawet zdawałoby się tak trwałe i niepodważalne kategorie jak kategorie rasowe, nie są w sposób „naturalny” podstawą ucisku lub represji, lecz muszą być świadomie wybrane jako negatywnie naznaczające przez kontrolującego dyskurs, a więc zajmującego się „definiowaniem czarnuchów”. Tym samym autorka podkreśla, że wszelkie formy dyskryminacji mają charakter społeczny. Po drugie, decyzja kontrolującego dyskursu jest arbitralna i dlatego granice takich kategorii są nieostre – zależą wyłącznie od jego aktualnych potrzeb (właśnie z tej przyczyny odcień nie ma większego znaczenia). Po trzecie wreszcie, w konsekwencji każdy, włącznie z czytającą/czytającym wiersz, może się w tej kategorii „czarnucha” zmieścić – „nie ma znaczenia / (...) / odcień / twojej skóry” (podkr. moje). Jednocześnie Lorde jasno wskazuje, kto jest właścicielem dyskursu. Kontekst nie pozostawia wątpliwości, że jest nim biały mężczyzna, posiadający rzeczywistą władzę w sensie politycznym i ekonomicznym, określony mianem „the man” („mężczyzna”, „człowiek”, czyli „Pan” – słowo standardowo używane w tym znaczeniu w czarnej angielszczyźnie). Reguły jego solipsystycznych (by przywołać termin Wernera) gier dyskursywnych, umożliwiających definiowanie, a tym samym nadzór i eksploatację, wymagają nieustannego sytuowania wszelkiej inności w obszarze „dzikiej strefy”. Dlatego:

<sup>75</sup> oryg. „When the man is busy / making niggers / it doesn't matter / much / what shade / you are”, A. Lorde, „Revolution Is One Form Of Social Change”, *The Collected Poems...*, s. 139.

*If he runs out of one  
particular color  
he can always switch  
to size  
and when he's finished  
off the big ones  
he'll just change  
to sex  
which is  
after all  
where it all began*<sup>76</sup>.

W przedstawionym powyżej, na pozór absurdalnym, procesie arbitralnego naznaczania, gdzie jedna kategoria stygmatyzująca może zostać dowolnie zastąpiona przez inną według wolnej woli „Pana”, Lorde dokonuje znamiennej redukcji – identyfikuje seksizm jako podstawę wszelkiej dyskryminacji. W ten sposób poetka zbliża się do stanowiska feministycznego, wskazującego na seksizm jako pierwotną formę wszelkich społecznych opresji, od której pozostałe są pochodnymi. Warto jednak uwzględnić również inną możliwość: jeśli zwrot „definiowanie czarnuchów” odczytywać jako kategorię ogólną, konkluzja wiersza wskazuje na intencję Lorde, by podkreślić komplementarność seksizmu i rasizmu w opresji czarnych kobiet<sup>77</sup>.

W wierszu zatytułowanym „Now”, Lorde, przy pomocy otwierających tekst wyskandowanych haseł, łączy w jedną całość poczucie siły wynikającej z identyfikacji genderowej z jednej strony oraz identyfikacji rasowej z drugiej, nadając jej uniwersalnie ludzki charakter. Wykrzyknienia te byłyby nie więcej niż sloganami, gdyby nie natychmiastowe wprowadzenie przez poetkę perspektywy osobistej i posłużenie się zabiegiem według Avi-Ram, „charakterystycznym dla głosu Lorde: wyzwalającą asertywnością dzięki prostemu pod względem stylu językowi”<sup>78</sup>. W kończących utwór trzech wersach perspektywa ta zostaje poszerzona w ten sposób, że Lorde po whitmanowsku otwiera ją na odbiorcę, wzywając go do zaangażowanego osobistego współdziałania:

<sup>76</sup> tł. „Jeśli skończy się mu jeden / konkretny kolor / zawsze może przestawić się / na rozmiar / a kiedy skończy / z dużymi / przetrzuci się / na płec / bo tak / w ogóle / od tego się wszystko zaczęło”, ibidem.

<sup>77</sup> Patrz szczególnie rozważania Elizabeth V. Spelman w rozdziale o czarnym feminizmie.

<sup>78</sup> A. F. Avi-Ram, op. cit., s. 201.

*Woman power  
is  
Black power  
is  
Human power  
is  
always feeling  
my heart beats  
as my eyes open  
as my hands move  
as my mouth speaks*

*I am  
are you*

*ready*<sup>79</sup>.

Podkreślić warto wyraźną obecność w „Now” „afirmatywnego gniewu”<sup>80</sup>, którego źródłem jest poczucie własnej ludzkiej godności, a nie ideologiczne założenia i przyjęte doktryny. Wierna tej perspektywie pozostaje Lorde również w wierszach poświęconych ciału, co stanowi kolejny punkt wspólny z literaturą zorientowaną feministycznie. W sąsiadujących ze sobą w zbiorze *New York Head Shop and Museum* wierszach „Naturally” i „Song For A Thin Sister” poetka porusza kwestię zależności wizerunku ciała czarnej kobiety od obowiązujących w kulturze dominującej norm i wzorców. W pierwszym z nich z właściwym sobie, ale też typowym dla poetyki bluesowej, poczuciem humoru i dystansem, Lorde mówi o nieprzystawalności propagowanego przez ideę „czarne jest piękne” „naturalnego” wyglądu do rzeczywistości: „Skoro Naturalnie Czarne jest Naturalnie Piękne / Muszę być dumna / i, naturalnie, / Czarna i / Piękna / ja która zawsze byłam ciut / żółtawa / i przeciętna / chociaż dumna / już przedtem”<sup>81</sup>. Poetka sugeruje zatem nie tylko zachowanie trzeźwego dystansu do rozpowszechnianego ideału urody czarnej

<sup>79</sup> tł. „Kobiet moc / to / Czarna moc / to / Ludzka moc / to / stałe poczucie / że moje serce bije / gdy otwieram oczy / gdy poruszam rękami / gdy mówią moje usta / Jestem / gotowa / a ty”, A. Lorde, „Now”, *The Collected Poems...*, s. 121.

<sup>80</sup> S. M. Gilbert, op. cit., s. 298.

<sup>81</sup> oryg. „Since Naturally Black is Naturally Beautiful / I must be proud / and, naturally, / Black and / Beautiful / who always was a trifle / yellow / and plain / though proud / before”, A. Lorde, „Naturally”, *The Collected Poems...*, s. 136.

kobiety, ale także mówi o czerpaniu poczucia dumy ze źródeł innych niż narzucane z zewnątrz kategorie, jako o warunku „naturalnej” niezależności. Niezależność i duma dochodzą w pełni do głosu w końcówce wiersza:

*But I've bought my can of  
Natural Hair Spray—  
made and marketed in Watts—  
still thinking more  
Proud Beautiful Black Women  
Could better make and use  
Black bread*<sup>82</sup>.

To czarny chleb – metafora rzeczywistości, a nie „Naturalny Lakier do Włosów”, umożliwiający łatwe uzyskanie fryzury afro, stanowi podstawę siły i płynącej z niej dumy z bycia równocześnie jednostką i czarną kobietą. Zafałszowanym wizerunkom doskonałości wmawianym powszechnie Afroamerykankom poświęcony jest również wiersz „Song For A Thin Sister”, który kończy się następująco: „gdy robiłam się / czarna i gruba / byłam całkiem pewna / że bycie chudą jest zabawne / lub śmieszne / ale zawsze / białe”<sup>83</sup>. Bycie szczupłą jako miernik fizycznego ideału kobiecej atrakcyjności seksualnej zostaje zdemaskowany, zgodnie z duchem cytowanej już w rozdziale o czarnym feminizmie wypowiedzi Bernice Reagon, jako narzucona z zewnątrz norma „obcej kultury”. W wierszu „For My Singing Sister” Lorde zwraca się do młodych Afroamerykanek przyjmujących białe normy jako własne: „cieszcie się swoją siostrą / z koszmaru / (...) / grubą czarną czarownicą”<sup>84</sup>.

Mimo dzielonego przez Lorde z białą literaturą zorientowaną feministycznie zainteresowania kwestiami kobiecego autorytetu oraz przywłaszczenia kobiecego ciała przez dyskurs kultury dominującej, właśnie kwestie rasowe jako w białym feminizmie „nieobecne” i opisany wcześniej rasizm panujący wewnątrz Ruchu Wyzwolenia Kobiet, każą jej dystansować się do głównego nurtu amerykańskiego feminizmu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Mówi o tym wiersz „Who Said It

<sup>82</sup> tł. „Ale kupiłam sobie opakowanie / Naturalnego Lakieru do Włosów – wyprodukowanego i reklamowanego w Watts – / ciągle myśląc że bardziej / Dumne Piękne Czarne Kobiety / zrobiłyby lepiej piekąc i jedząc / Czarny chleb”, ibidem.

<sup>83</sup> oryg. „growing up / black and fat / I was so sure / that skinny was funny / or silly / but always / white”, eadem, „Song For A Thin Sister”, ibidem, s. 137.

<sup>84</sup> oryg. „Cherish your nightmare / sister / (...) / the fat black witch”, eadem, „For My Singing Sister”, ibidem, s. 134.

Was Simple”, wprost podejmujący problem często doświadczanego przez czarne feministki konfliktu lojalności:

*Sitting in Nedicks  
the women rally before they march  
discussing the problematic girls  
they hire to make them free.  
An almost white counterman passes  
a waiting brother to serve them first  
and the ladies neither notice nor reject  
the slighter pleasures of their slavery.  
But I who am bound by my mirror  
as well as my bed  
see causes in colour  
as well as sex*

*and sit here wondering  
which me will survive  
all these liberations<sup>85</sup>.*

Zamykające wiersz pytanie: „która ja przetrwam / wszystkie te wyzwolenia”, stanowi podkreślenie przez Lorde faktu, że jako czarna lesbijka („ja która przynależę przez lustro / jak też łóżko”) posiada ona tożsamość niemieszczącą się w pełni w istniejących kategoriach, którymi posługuje się ruch feministyczny. Tożsamość ta każe jej dostrzegać źródło bycia dyskryminowaną przez dyskurs Ruchu Wyzwolenia Kobiet „w kolorze / jak też seksie” – określenie „problematiczne dziewczyny” prawdopodobnie odnosi się do lesbijek, co wskazuje na homofobię wewnątrz ruchu, podczas gdy postać czarnego kelnera ujawnia istnienie nieświadomego albo lepiej – przezroczytego – rasizmu. W tym kontekście wielce znaczący okazuje się rym „free” – „slavery”, z subtelną ironią łączący działania na rzecz wolności z uprzedmiotowieniem inności.

<sup>85</sup> tł. „Siedząc w Nedicks / kobiety zwołują wiec przed marszem / dyskutują o problematycznych dziewczynach / które wynajmują aby je wyzwolić. / Obok przechodzi niemal biały brat / kelner najpierw dla nich / panie ani nie zauważają ani nie odrzucają / mniejszych przyjemności własnego niewolnictwa. / Lecz ja która przynależę przez lustro / jak też łóżko / widzę przyczyny w kolorze / jak też seksie / i siedzę sobie rozmyślając / która ja przetrwam / wszystkie te wyzwolenia”, eadem, „Who Said It Was Simple”, ibidem, s. 92.

W „Who Said It Was Simple”, podobnie jak kilku innych wierszach, Lorde mówi o tym, że nawet grupy marginalizowane (tu: kobiety aktywne w Women’s Liberation Movement) w automatyczny i nieświadomy sposób przejmują kategorie negatywnego oceniania, co prowadzi do odrzucenia wszelkiej inności. Jednak poetka nie poprzestaje na tej konstatacji, lecz idzie dalej – mówi mianowicie, że odrzucając inność, odrzucamy niewygodną lub niechcianą część siebie samych. Traktuje o tym wiersz „The Brown Menace Or Poem To The Survival of Roaches”, w którym podmiot mówi:

*Call me  
your deepest urge  
toward survival  
call me  
and my brothers and sisters  
in the sharp smell of your refusal  
call me  
roach and presumptuous  
nightmare on your white pillow  
your itch to destroy  
the indestructible part of yourself<sup>86</sup>.*

Lorde, zwracając się do odbiorcy z pozycji absolutnej inności, w przejmujący sposób konfrontuje czytelnika z możliwością, że to, czego w sobie nienawidzi i co boi się ujawnić, jest w istocie swej nieusuwalne i stanowi „część ciebie”. Użyte w zacytowanym fragmencie wyrażenia: „najgłębsze pragnienie”, „ostra woń”, „koszmar”, „poduszka”, „chęćka” („itch” oznacza też „swędzenie”) wyraźnie podkreślają intymny i podświadomościowy związek między oficjalnym „ja” odbiorcy a jego odrzuconymi aspektami. Sytuują tym samym inność poza oficjalnym dyskursem symbolizowanym przez biel poduszki, sugerującą zarówno narzuconą sobie niewinność, jak i nadrzędność wartości białej kultury przy rozstrzyganiu, które części siebie muszą zostać zepchnięte do „dzikiej strefy”. W „The Brown Menace” Lorde udaje się mówić precyzyjnie i ogólnie zarazem, gdyż inność pod-

<sup>86</sup> tł. „Nazwij mnie / swoim najgłębszym pragnieniem / przetrwania / nazwij mnie / oraz moich braci i moje siostry / w ostrej woni twojego odrzucenia / nazwij mnie / karaluchem i bezczelnym koszmarem na twojej białej poduszce / twoją chętką by zniszczyć / niezniszczalną część siebie”, eadem, „The Brown Menace Or Poem To The Survival of Roaches”, ibidem, s. 149.



miotu – „karaluch i bezczelny koszmar”, nie jest jasno zdefiniowana. Zależnie od konkretnego odbiorcy może stać się czarną kobietą z jej punktem widzenia w białym ruchu feministycznym, lesbijką wśród kobiet heteroseksualnych, czy czernią ignorowaną przez Afroamerykanów z klasy średniej, bojących się konfrontacji z tym, co łączy ich z masami.

W „The Brown Menace” Lorde mówi o inności zepchniętej w strefę milczenia i nieistnienia w sposób okrutnie szczery, by nie powiedzieć – bezwzględny. Powtarzając kilkakrotnie zaczepne w swoim wydzwisku wezwanie „nazwij mnie” (*call me* może też być rozumiane jako „wezwij mnie”), Lorde prowokuje niejako odbiorcę do konfrontacji ze swoimi najgłębiej ukrytymi lękami, a tym samym do zaakceptowania ich jako niezbędnych składników własnej tożsamości. Temat marginalizowania i niewypowiadania inności pojawia się w jednym z najpiękniejszych wierszy Lorde „A Trip On The Staten Island Ferry”, będącym poetyckim listem do syna poetki, Jonno. Urzeka on swoją liryczną siłą oddziaływania i refleksyjnością tak bardzo, że wart jest przytoczenia niemal w całości:

*Dear Jonno  
there are pigeons who nest  
on the Staten Island Ferry  
and raise their young  
between the moving decks  
and never touch  
ashore.*

*Every voyage is a journey.  
(...)  
there are still  
secrets  
in the streets  
even I have not discovered  
who knows  
if the old men  
who shine shoes on the Staten Island Ferry  
carry their world  
in a box slung across their shoulders  
if they share their lunch  
with birds  
flying back and forth*

*upon an endless journey  
if they ever find their way  
back home*<sup>87</sup>.

Zarówno gołębie, jak i staruszkowie stają się w tekście Lorde figurami inności i niedopasowania. Wiersz poświęcony jest kwestii dosłownej i metaforycznej bezdomności, oznaczającej tu niemieszczanie się w istniejących stabilnych kategoriach. W tekście konsekwentnie używane są słowa i zwroty odnoszące się do bycia w ruchu, sytuacji niezakorzenia: „ruchomy pokład”, „nigdy nie dotykają / lądu”, „rejs”, „noszą swój świat”, „ptaki / latające tam i z powrotem”, „niekończąca się podróż”, które kontrastują ze słowami ewokującymi poczucie trwałości i bezpieczeństwa: „gnieźdzą się”, „wychowują młode”, „swój świat” oraz „do domu”. Wiersz Lorde jest jednak nie tyle wyrazem tęsknoty za stabilnością, ile zaproszeniem odbiorcy do eksploracji regionów nieznanych powszechnie, których „nawet ja nie odkryłam”, obszarów z reguły pomijanych jako mało ważne. Kuszą one swoimi tajemnicami („tajemnice / ulic”) i obiecują poszerzenie własnej perspektywy o nową wiedzę na temat świata i ludzi („któż to wie / czy (...”). Inność i niedopasowanie stwarza zatem warunki innego, czyli, zdaniem Lorde, uważniejszego i głębszego oglądu rzeczywistości.

Tautologiczna myśl, że „każdy rejs jest podróżą”, pozornie odnosząca się do codziennego regularnego kursowania promu na Staten Island, w istocie swą zwraca uwagę na istnienie tuż obok nas światów niespenetrowanych i nieodkrytych, które kuszą, by je poznać. Takie nastawienie do rzeczywistości zbliża postawę Lorde do koncepcji „podróży po światach” (*world-travelling*), sformułowanej przez Marię Lugones. Kategoria „świata” w rozumieniu filozofki nie musi odnosić się do „konstrukcji całego społeczeństwa. Może być konstrukcją małej części danego społeczeństwa. [«Świat»] może być zamieszkały zaledwie przez kilka osób. Niektóre «światy» są większe niż inne”<sup>88</sup>. Ważną cechą takiej podróży po światach stanowi jej nieinwazyjność – celem podróży nie jest podbicie lub

<sup>87</sup> tł. „Drogi Jonno, / są gołębie które gnieźdzą się / na promie na Staten Island / i wychowują młode / między ruchomymi pokładami / i nigdy nie dotykają / lądu. / Każdy rejs jest podróżą. / (...) / zawsze są / tajemnice / ulic których / nawet ja nie odkryłam / któż to wie / czy starzy mężczyźni / czyszczący buty na promie na Staten Island / noszą swój świat / w przewieszonym przez ramię pudełku / czy dzielą się jedzeniem / z ptakami / latającymi tam i z powrotem / w niekończącej się podróży / czy kiedyś znajdą drogę / powrotną do domu”, eadem, „A Trip On The Staten Island Ferry”, *ibidem*, s. 119.

<sup>88</sup> M. Lugones, *Playfulness, „World”-Travelling, and Loving Perception*, „Hypatia”, Vol. 2, No. 2 (Summer 1987), s. 10.

kolonizacja obcej przestrzeni, lecz jej przyjazne rozpoznanie jako pozytywnie obcej; Lugones przywołuje Hegla, pisząc, że zgadza się z nim, iż „samopoznanie wymaga obecności innych podmiotów”, ale sprzeciwia się jego tezie, że „wymaga ono napięcia i wrogości”<sup>89</sup>. W jej rozumieniu to owe światy mają moc transformacyjną: „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»”<sup>90</sup>. Lugones podsumowuje ten wątek, stwierdzając:

Powodem, dla którego sądzę, że podróżowanie do czyjegos „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*<sup>91</sup>.

Należy podkreślić, że celem takich wzajemnych wizyt w „obcych” światach nie jest też, by posłużyć się określeniem Ruth Ginzberg, „turystyka ontologiczna”<sup>92</sup>, której cechą dystynktywną byłoby posługiwanie się „aroganckim okiem”<sup>93</sup> jako narzędziem poznania obcego przecież świata. Lugones podkreśla, że „gdy uczymy się podróżować po naszych wzajemnych «światach», uczymy się kochać się wzajemnie”<sup>94</sup>. W rezultacie rekomendowany przez Lugones tryb doświadczania życia okazuje się z gruntu antyhomogeniczny, będąc wedle jej własnych słów „twórczym, bogatym, wzbogacającym oraz, po spełnieniu pewnych warunków, miłosnym sposobem bycia i życia”<sup>95</sup>.

Właśnie do takiej podróży po mikroświatach, usytuowanych w „dzikiej strefie” dyskursu, na przybliżonych powyżej zasadach namawia również w swoich wierszach Lorde. Owe „światy”, których istnienie i w których istnienie stanowi od samego początku niezmiernie ważny temat poezji autorki *The First Cities*, to przestrzenie prywatności, wiążące się z najintymniejszymi doświadczeniami fizycznymi i emocjonalnymi

<sup>89</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>92</sup> R. Ginzberg, *Audre Lorde's (Nonessentialist) Lesbian Eros*, „Hypatia”, Vol. 7, No. 4 (Autumn 1992), s. 84.

<sup>93</sup> Ibidem. Kategoria „aroganckiego oka” została wprowadzona do refleksji feministycznej przez Marilyn Frye w jej książce *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, The Crossing Press: Freedom, California, 1983.

<sup>94</sup> M. Lugones, op. cit., s. 4.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 3.

poetki: „świat” relacji lesbijskich oraz zapamiętany z dzieciństwa „świat” rodzinnego domu.

Od debiutanckiego zbioru począwszy, wszystkie tomiki Lorde zawierają wiersze, które można sklasyfikować jako poezję miłosną, gdyż w bardziej lub mniej otwarty sposób traktują o związkach z kobietami. Często stanowią one zapis chwil cielesnej bliskości i seksualnego spełnienia, zwykle dokonany językiem silnie zmetaforyzowanym, nieodwołującym się wprost do anatomicznych i fizjologicznych szczegółów, chociaż można znaleźć też niewielkie odstępstwa od tej reguły. Należą do nich przede wszystkim dwa utwory: „Love Poem”, będący najshynniejszym „lesbijskim” wierszem Lorde, którego jawność tematyczna spowodowała, że nie mógł się on ukazać w tomie *From a Land Where Other People Live*<sup>96</sup>, oraz „On a Night of the Full Moon”. Pierwszy z nich zawiera taki oto fragment:

*Speak earth and bless me with what is richest  
(...)  
And I knew when I entered her I was  
high wind in her forests hollow  
fingers whispering sound  
honey flowed  
from the split cup  
impaled on a lance of tongues  
on the tips of her breasts on her navel  
and my breath  
howling into her entrances  
through lungs of pain*<sup>97</sup>.

W wierszu tym ciało kochanki staje się przestrzenią otwierającą się i dzielącą się swoimi bogactwami, która nie jest jednak zdobywana i kolonizowana. Zwrot „gdy w nią weszłam” nie sygnalizuje początku procesu podporządkowania sobie partnerki, gdyż słowa użyte w pierwszym werście wykluczają taką możliwość – podmiot zwraca się w podniosły sposób do ziemi z prośbą o najcenniejsze dary, przy czym przez „ziemię” należy

<sup>96</sup> *An Interview: Audre Lorde and Adrienne Rich*, [w:] A. Lorde, *Sister Outsider...*, s. 99.

<sup>97</sup> tł. „Mów do mnie mową ziemi i błogosław mnie tym co najbogatsze / (...) / Gdy w nią weszłam wiedziałam że jestem / wiejącym górą wiatrem w zagłębieniu jej lasów / szepczącymi palcami / płynął miód / z rozwartego naczynia / zgłębianego lancetem języków / na sutki jej piersi na jej pępek / na mój oddech / skowyczący w jej wejścia / poprzez płuca bólu”, eadem, „Love Poem”, *The Collected Poems...*, s. 127.

rozumieć ciało partnerki, które zostaje w ten sposób wpisane w porządek natury. Nie mamy tu jednak do czynienia ze stosunkiem podmiot-przedmiot, charakterystycznym dla przedstawiania relacji człowieka z naturą i mężczyzny z kobietą w dyskursie dominującym – mówiąca w wierszu sama ulega transformacji, stając się „wiatrem w zagłębieniu jej lasów”. Można zastanawiać się za Helen Vendler, czy użyta w „Love Poem” metaforyka nie świadczy o tym, że „Lorde nie znalazła jeszcze (...) sposobu przekształcania uczuć w oryginalne symboliczne ekwiwalenty”<sup>98</sup>, jednak rozstrzygnięcie takich kwestii nie stanowi celu tej pracy. W prowadzonym tutaj wywodzie ważne jest, że pokazana w ten sposób erotyczna relacja między kobietami oznacza spełnienie przez nią kryterium nieinwazyjności, podstawowego warunku podróżowania po światach, stawianego przez Lugones. Właśnie owa nieinwazyjność, sygnalizowana przez „oczekującą dłoń” (a nie np. błędzącą, jak w słynnym erotyku Donne’a), sprawia, że w wierszu „On a Night of the Full Moon” mówiące tu żeńskie „ja” podkreśla bliskość między sobą a kochanką za pomocą niemal dziecięcego języka radosnej rejestracji bogactwa doznań zmysłowych:

*The curve of your body  
fits my waiting hand  
your flesh warm as sunlight  
your lips quick as young birds  
between your thighs the sweet  
sharp taste of limes*<sup>99</sup>.

W wierszach erotycznych Lorde przestrzeń nieinwazyjnej bliskości pojawia się w sytuacjach, w których na plan pierwszy wysuwają się zmysły dotyku i smaku, przy niemal całkowitym pominięciu dominującego w męskiej erotyce wzroku. W tej grupie utworów częstymi motywami są noc i księżyc, ograniczające ważność wrażeń wzrokowych oraz tworzące klimat intymności i bezpieczeństwa, a na poziomie symbolicznym ściśle związane z kobiecością. W cytowanym powyżej tekście miłosny akt między partnerkami ma miejsce, jak podkreśla jego tytuł, „w nocy przy pełni księżyca”, a w wierszu „Nightstone” koniec nocy kładzie kres miłos-

<sup>98</sup> H. Vendler, *False Poets...*, s. 9.

<sup>99</sup> tł. „Kągłość twojego ciała / pasuje do mojej oczekującej dłoni / twoje ciało ciepłe jak światło słońca / twoje wargi prędkie jak młode ptaszki / między twoimi udami słodki / ostry smak limonek”, A. Lorde, „On a Night of the Full Moon”, *The Collected Poems...*, s. 53.

nym uniesieniom: „zapach twojego ciała ulatuje / W poranek”<sup>100</sup>. Z kolei w „Gemini” nocne pieszczoty z kochanką każą żeńskiemu podmiotowi wiersza wyznać: „Przebudziłam się do księżycy (...) / I myśląc o świeżo wypowiedzianym słowie / Uczynionej obietnicy / Przedarłam się przez krzyk nocy szukając drogi ucieczki”<sup>101</sup>. Natomiast w „Pirouette” doświadczanie nocą seksualnej czułości ukazane zostaje jako podróż wyznaczająca szlak ku domowi: „Twoje dłonie czytające z moich warg / Drogię przez niepewną noc / By stopy doprowadziły nas do domu”<sup>102</sup>. Jednak, jak dowiadujemy się z dalszego ciągu wiersza, droga ta prowadzi do miejsca, które zostaje określone mianem „Krainy, gdzie wszyscy kochankowie są niemi”<sup>103</sup>, co sygnalizuje niewypowiedzalność doświadczeń kochanek w ramach przyjętego heteroseksualnego dyskursu miłosnego. Podobny motyw pojawia się w „Suspension”, tekście dotyczącym trudności wyznania uczucia miłości do innej kobiety, który zaczyna się od słów: „Weszliśmy w ciszę”<sup>104</sup>.

W swoim krótkim komentarzu na temat „Love Poem”, Estella Lauter podkreśla, że tekst ten stanowi „punkt zwrotny dla rozumienia własnej siły przez Lorde”, po czym lokalizuje tę siłę w „chęci jawnego mówienia o uczuciach, które narażają ją na ataki zarówno w obrębie kultury dominującej, jak i jej własnej [tj. afroamerykańskiej]”<sup>105</sup>. Trudno w pełni zgodzić się z badaczką, gdyż chęć ową widać nie tylko w „Love Poem”, ale również w pozostałych powyżej cytowanych wierszach, które pochodzą z wcześniejszych tomów. Sama autorka w rozmowie z Adrienne Rich stwierdza: „nie zamierzam zrobić z siebie jeszcze większej ofiary przez danie moim wrogom do ręki broni w postaci milczenia. Otwarte bycie lesbijką w czarnej społeczności nie jest łatwe, ale ukrywanie się jest jeszcze trudniejsze”<sup>106</sup>.

Jednak, zgodnie z wyrażoną w *Zami* i zacytowaną już we wstępie do części poświęconej poezji Lorde obserwacją pisarki, że „Bycie lesbijkami

<sup>100</sup> oryg. „the scent of your body withers / Into morning”, eadem, „Nightstone”, ibidem, s. 14.

<sup>101</sup> oryg. „I wakened to the moon (...) / And thinking a new word spoken / Some promise made / Broke through the screaming night and seeking a gateway out”, eadem, „Gemini”, ibidem, s. 12.

<sup>102</sup> oryg. „Your hands reading over my lips for / Some road through uncertain night / For your feet to examine home”, eadem, „Pirouette”, ibidem, s. 16.

<sup>103</sup> oryg. „A land where all lovers are mute”, ibidem.

<sup>104</sup> oryg. „We entered silence”, eadem, „Suspension”, ibidem, s. 26.

<sup>105</sup> E. Lauter, *Re-visioning Creativity: Audre Lordé's Refiguration of Eros as the Black Mother Within*, [w:] *Writing the Woman Artist: Essays of Poetics, Politics, and Portraiture*, red. S. W. Jones, University of Pennsylvania Press: Philadelphia 1991, s. 402-403.

<sup>106</sup> *An Interview: Audre Lorde...*, s. 99.



nie wystarczyło. Różniłyśmy się między sobą”, również w jej wierszach dochodzi do głosu świadomość istniejących różnic, mimo tej samej orientacji seksualnej. Najwyrazistszego przykładu dla zilustrowania świadomości wagi różnicy w kontakcie między jednostkami, które łączą jakieś istotne podobieństwo, dostarcza wiersz „Bridge Through My Windows”, gdzie czytamy:

*We are both of us shorelines  
A left country where time suffices  
And the right land  
Where pearls roll into earth and spring up day.  
Joined our bodies have passage into one  
Without a merging  
(...)  
And while the we conspires to make secret its two eyes  
We search each other's shore for some crossing home<sup>107</sup>.*

Fragment ten znakomicie ilustruje charakterystyczne dla całej twórczości Lorde zjawisko poświęcania uwagi kwestii różnicy w podobieństwie / podobieństwa w różnicy. Obiecujący jedność i akcentujący podobieństwo zaimbek „my” zostaje poddany przez poetkę rozszczepieniu, które ujawnia, że jednocześnie zaimbek ten maskuje różnicę: „owo «my» knuje by utajnić (...)”. Warto też nie przeoczyć tego, co ma być ukryte – tu tekst angielski okazuje się nieprzetłumaczalny, gdyż jego autorka posłużyła się homofonem, niemającym odpowiednika w polszczyźnie: „two eyes” w formie ortograficznej znaczy jedynie „dwoje oczu”, ale fonetycznie brzmi tak samo jak „dwoje ja” (podkr. moje), co stanowi ilustrację faktu spychania różnicy w sferę tego, co ma być niedostrzegane.

Lorde wykorzystuje lesbijski akt seksualny (we fragmencie poprzedzającym przytoczony cytat zwraca się do partnerki „siostró”) jako okazję do eksploracji różnicy w podobieństwie. Najpierw w wierszu zostaje podkreślone silne podobieństwo między podmiotami aktu: „Obie jesteśmy liniami brzegowymi”, ale już w następnym wersie pojawia się rozróżnienie na „krajną po lewej” i „ład po prawej”. W świetle koncepcji Lugones taka przestrzenna metafora może być z powodzeniem odczytywana jako

<sup>107</sup> tł. „Obie jesteśmy liniami brzegowymi / Krajną po lewej gdzie czasu wystarczy / I łądem po prawej / gdzie perły wpadają w głąb ziemi i wypuszczają dzień. / Połączone nasze ciała znają przejście ku jedności / Bez stopienia się / (...) / A gdy owo «my» knuje by utajnić swoje podwójne oczy-ja / Wzajemnie szukamy swoich brzegów by znaleźć przeprawę do domu”, A. Lorde, „Bridge Through My Windows”, *The Collected Poems...*, s. 9.

zachęta do podróży po swoich wzajemnych „światach”. Podobieństwo upodobań seksualnych sprawia, że są to wprawdzie światy sąsiadujące ze sobą, ale nie identyczne: „Połączone nasze ciała znają przejście ku jedności / Bez stopienia się”. Ostatni wers („Wzajemnie szukamy swoich brzegów by znaleźć przeprawę do domu”) podkreśla wagę rozpoznania inności drugiego podmiotu w procesie określania, kim się jest samemu. W tym miejscu warto przytoczyć myśl Lugones, że celem podróży jest doświadczenie „jak to jest być nimi i co to znaczy być nami z ich perspektywy”<sup>108</sup> oraz przywołaną we wstępie do tej części pracy koncepcją „tożsamości granicznej” Victora Turnera. Zatem w „Bridge Through My Windows”, podobnie jak w innych wierszach Lorde dotyczących doświadczeń lesbijskich, kontakt erotyczny pokazany jest jako ważny element definiowania siebie i budowania wzajemnych relacji z innym.

Jednak wśród wierszy Lorde traktujących o relacjach lesbijskich nie brakuje również i takich, w których aspekt miłości erotycznej w ogóle nie występuje lub jest mocno zmarginalizowany. Są to na ogół wiersze poświęcone wspomnieniom dawnych przyjaźni i wspólnej przeszłości – na przykład „Return”, „Generation”, „The Fallen”, „Times Change And We Change With Them Or We Seem To Have Lost Touch With Each Other”, „Anniversary”, „Martha” oraz cztery wiersze z cyklu „Memorial”. Często nostalgiczny nastrój i tęsknota za przyjaciółkami z młodości idzie w nich w parze z refleksjami na temat choroby, bólu, cierpienia, śmierci i wiążącym się z nimi poczuciem straty.

Szczególnie przejmująco jest ta tematyka poruszona w wierszach z cyklu „Memorial” oraz w poemacie „Martha”. „Memorial II” jest pierwszym z nich, gdyż otwiera debiutancki tomik Lorde. Jak cały ten cykl, dotyczy Genevieve – przyjaciółki poetki z lat dorostania, która w wieku piętnastu lat odebrała sobie życie<sup>109</sup>. Sagri Dhairyam zauważa, że umieszczenie tego akurat wiersza jako otwierającego pierwszą książkę poetycką Lorde ma na celu zwrócenie uwagi na fakt, że mamy do czynienia z „upamiętnieniem, które od początku jest wtórne, lamentem wyrażającym fiasco prób upamiętniania przeszłości w sposób ustalony i monumentalny”, tak jakby „opłakiwanie ciągle się zmieniało”<sup>110</sup>, mimo że cały cykl dotyczy jednego konkretnego zdarzenia. Kolejne trzy części poświęconego

<sup>108</sup> M. Lugones, op. cit., s. 17.

<sup>109</sup> Historię przyjaźni z Genevieve oraz okoliczności jej samobójczej śmierci Lorde przedstawia w szczególności w *Zami*.

<sup>110</sup> S. Dhairyam, „Artifacts for Survival”: *Remapping the Contours of Poetry with Audre Lorde*, „Feminist Studies”, Vol. 18, No. 2 (Summer 1992), s. 249.

pamięci o Genevieve cyklu ukazały się w późniejszych tomach: „Memorial IV” i „Memorial III” w *New York Head Shop and Museum*, a „Memorial I” wśród tekstów niezamieszczonych we wcześniejszych zbiorach, w wyborze poezji Lorde zatytułowanym *Coal*. Śmierć Genevieve, będąca też śmiercią przyjaciela, staje się zatem tematem stale obecnym wśród osobistych wierszy autorki *The First Cities*.

W cyklu uderza obsesyjny charakter obecności Genevieve w pamięci Lorde. W „Memorial II” poetka patrzy na świat i siebie oczyma zmarłej przyjaciółki, która pojawia się „W moim lustrze tego poranka / Wpatrując się jak głodny ptak / Zza moich oczu”<sup>111</sup>; w „Memorial IV” mówi, że „w wieczornej prognozie pogody / (...) słyszałam / echa twojego imienia / przeliterowanego wspak”<sup>112</sup>; w „Memorial III” stajemy się świadkami desperackiego poszukiwania budki telefonicznej, gdyż „Muszę zadzwonić do ciebie / która nie mówiłaś w mojej głowie / od ponad roku”<sup>113</sup>. Powtarzające się ze strony Lorde prośby o kontakt skierowane do Genevieve, podkreślają skalę jej poczucia bliskości i miłości między nimi oraz niepewność, czy uczucia te były odwzajemnione, skoro przyjaciółka odebrała sobie życie. Zupełnie inny pod tym względem jest „Memorial I”, w którym panuje łagodny ton i nastrój spokojnego smutku: „Jeśli przyjdiesz tak cicho / jak wietrzyk wśród drzew / zobaczysz co ja widzę / usłyszysz smutku śpiew”<sup>114</sup>. Jak widać, tu jednak również powraca temat współodczuwania jako podstawy głębokiej relacji między przyjaciółkami. W żadnym z czterech wierszy cyklu nie zostaje poruszona kwestia relacji seksualnej między nimi, tak jakby w przeciwieństwie do silnie odczuwanego smutku i tęsknoty nie dawała ona podstaw do trwałej więzi – trudno wynioskować, czy omawiane wcześniej wiersze erotyczne Lorde dotyczą jednego czy wielu związków oraz czy były to związki względnie stałe.

Poemat „Martha” ze zbioru *Cables to Rage...* to również tekst mówiący o śmierci osoby bliskiej – tym razem przyjaciółki z lat dojrzałych poetki (przywołanie w tekście zabójstwa Roberta Kennedy’ego pozwala na datowanie śmierci Marthy na rok 1968). Tym razem jednak mamy do czynienia z towarzyszeniem tytułowej bohaterce w umieraniu. Wiersz wydaje

<sup>111</sup> oryg. „In my mirror this morning / Peering out like a hungry bird / From behind my eyes”, A. Lorde, „Memorial II”, *The Collected Poems...*, s. 3.

<sup>112</sup> oryg. „in tonight’s weather report / (...) I heard / echoes of your name / spelled backward”, eadem, „Memorial IV”, *ibidem*, s. 126.

<sup>113</sup> oryg. „I must call you / who has not spoken inside my head / for over a year”, eadem, „Memorial III”, *ibidem*, s. 132.

<sup>114</sup> oryg. „If you come as softly / as wind within the trees / you may hear what I hear / see what sorrow sees”, eadem, „Memorial I”, *ibidem*, s. 206.

się być czymś w rodzaju prywatnego dziennika autorki, dokumentującej kolejne stadia rozwoju choroby nowotworowej u Marthy – otwierający wers brzmi: „Marto oto katalog dni”<sup>115</sup>. Szczególnego dramatyzmu dodaje tu fakt, że podzielone na cztery części zapiski dokonywane są w formie bezpośrednich zwrotów skierowanych do umierającej, tak jakby dopiero uzewnętrznienie myśli pozwalało Lorde na zracjonalizowanie doświadczenia przekraczającego jej wytrzymałość emocjonalną.

W pierwszej części wiersza utrata nadziei miesza się z jej nieoczekiwanym powrotem, aby znowu ustąpić miejsca lękowi („Pierwszego dnia byłaś martwa / (...) / Ósmego dnia / przestraszyłaś lekarzy / odzywając się do nich ze swego miejsca śmierci / by zapewnić nas że ciągle próbujesz”<sup>116</sup>; „Dzisiaj miałaś serię ataków / o których powiedzieli że to tymczasowe pogorszenie”<sup>117</sup>). Banalne codzienne zajęcia w świecie zewnętrznym, takie jak wynajęcie domu, wyjazd do Providence, powrót do Nowego Jorku, wygłoszenie wykładu, pisanie na maszynie, pokazane są jako pozwalające utrzymać psychiczną równowagę w konfrontacji ze światem oddziały onkologicznego nie tylko poetce, ale też Marcie słuchającej relacji z tych wydarzeń. Podobną funkcję pełnią przywoływane w tekście wspomnienia wspólnej przeszłości – uczęszczanie do tej samej szkoły i odwiedzanie przyjaciół mają stać się kotwicą trzymającą Martę przy życiu. Druga część składa się z zapisanych urywków z trzech rozmów przy łóżku umierającej, które pokazują postępujący proces słabnięcia pod wpływem bólu zdolności umysłowych, świadomości i umiejętności kojarzenia faktów przez Martę, która zapomina imiona najbliższych jej osób, prosi o pomoc w ucieczce ze szpitala do domu oraz robi rasistowskie komentarze na temat nocnej pielęgniarki i samej Lorde. Część ta kończy się zapewnieniem o miłości, które jest pozbawione sentymentalizmu, będąc wyrazem rzeczowych uczuć, a nie próbą budzenia fałszywej nadziei:

*(...) yes Martha  
we have loved each other and yes I hope  
we still can  
no Martha I do not know if we shall ever  
sleep in each other's arms again*<sup>118</sup>.

<sup>115</sup> oryg. „Martha this is the catalog of days”, eadem, „Martha”, *ibidem*, s. 37.

<sup>116</sup> oryg. „On the first day you were dead / (...) / On the eighth day / you startled the doctors / speaking from your deathplace / to reassure us that you were trying”, *ibidem*.

<sup>117</sup> oryg. „Tonight you started seizures / which they say is a temporary relapse”, *ibidem*, s. 41.

<sup>118</sup> tł. „tak Marto / Kochaliśmy się wzajemnie i tak mam nadzieję / że wciąż potrafimy się kochać / nie Marto nie wiem czy będziemy jeszcze / spać w swoich ramionach”, *ibidem*, s. 42.

Część trzecia zaczyna się od przeniesienia Marty do pomieszczenia gospodarczego, „bo twoje krzyki / przeszkadzają innym pacjentom”<sup>119</sup>, gdzie na drzwiach pojawia się wywieszka: „TU LEŻĘ JA MARTA NIE ZAPOMNIJCIE O MNIE”<sup>120</sup>. Ten wydrukowany majuskułą napis staje się równocześnie apelem Marty do jej przyjaciółek, a wiersz Lorde dowodem jego skuteczności. Część ta doprowadza też czytelnika do końca nadziei: „Śmierć jest słowem które można teraz wypowiedzieć / ból jest śmiertelny / *UMIERAM umieram na miłość boską czy ktoś może / zawołać lekarza*”<sup>121</sup>. Część czwarta mówi w stoicki sposób o śmierci przyjaciółki: „Nie zbliżysz się bardziej do śmierci niż teraz Marto / nie da się bardziej przeżyć swego życia”<sup>122</sup>, sytuując w ten sposób jej odejście w porządku ludzkich doświadczeń.

Wiersz „Martha” jako zapis dokumentujący proces umierania przyjaciółki staje się świadectwem bliskości i czułości. Poetka uczy się ich na nowo, podróżując, by ująć to w kategoriach Lugones, po świecie choroby, bólu oraz rozpadu ciała i świadomości. Bycie przy umierającej, choć nie ma znaczenia w sensie pragmatycznym, pokazane jest jako akt okazania skali miłości dla drugiej osoby, ale jednocześnie jako doświadczenie formujące w konfrontacji z innością własne „ja” autorki.

Wiersze lesbijskie Lorde, a w szczególności cztery teksty tworzące cykl „Memorial” oraz poemat „Martha”, ze względu na ich demonstracyjną wręcz autobiograficzność, można postrzegać jako świadome nawiązanie Lorde do poetyki i praktyki tak zwanego nurtu „poezji zwierzenia” w literaturze amerykańskiej (Confessional School of Poetry), którego głównymi przedstawicielami są Robert Lowell, Anne Sexton i Sylvia Plath. Twórcy poezji zwierzenia nie stanowią formalnej grupy poetyckiej (brak manifestu, periodyku czy wspólnych wystąpień, jak na przykład w przypadku poetów spod znaku Beat Generation) – określenie to przyjęło się w refleksji krytycznej w funkcji porządkującej. Obejmuje ono grupę poetów, którzy od drugiej połowy lat pięćdziesiątych uprawiali twórczość w dużej mierze ukierunkowaną introspektywnie, dotyczącą ich przeżyć i doświadczeń bardzo osobistych, często wręcz intymnych.

<sup>119</sup> oryg. „because your screaming / disturbs the other patients”, ibidem.

<sup>120</sup> oryg. „I'M MARTHA HERE DO NOT FORGET ME”, ibidem.

<sup>121</sup> oryg. „Death is a word that you can say now / pain is mortal / *I AM dying dying for god's sake won't someone please / get me a doctor (...)*”, ibidem, s. 43.

<sup>122</sup> oryg. „You cannot get closer to death than this Martha / the nearest you've come to living yourself”, ibidem, s. 44.



Tematyką poezji zwierzenia są nierzadko wątki rodzinne i sprawy osobiste (stąd pewna hermetyczność, a nawet solipsyzm wielu utworów). Przyjęta przez twórców strategia wyznania wprowadza czytelnika w ich prywatny świat, pełen lęków, niepokoju, złości, bólu i poczucia alienacji – uczuć wywołanych brakiem rodzinnego ciepła i zrozumienia oraz presji, jakiej poddana jest jednostka przez instytucje społeczne, a także będących rezultatem skłonności do załamania psychicznych i depresji. Zatem zamiast ucieczki mamy tu, jak się wydaje, eksponowanie osobowości, konfrontację z emocjami.

Nie jest jednak poezja zwierzenia jakąś prostą formą uczuciowego ekshibicjonizmu. Wydaje się być bardziej próbą – to prawda, że podejmowaną w skali indywidualnej tylko – przywrócenia jednostce znaczenia wśród anonimowości i bezduszości współczesnego świata<sup>123</sup>. Świadczy również o intencji postrzegania indywidualnego istnienia jako zdolnego do wyswobodzenia się przy pomocy autorefleksji (czasem za cenę autodestrukcji) spod ograniczających wolność jednostki determinizmów – w skali psychicznej i społecznej.

Poezja zwierzenia wydaje się przykładem liryki osobistej zainteresowanej przekroczeniem własnych ograniczeń poprzez świadome eksploatowanie napięcia między prawdą doświadczenia a autokreacją. W tym właśnie tkwi największa trudność czytania tego rodzaju poezji. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z gestem zrzucenia maski, wyjścia z roli, co ma sprzyjać maksymalnej subiektywizacji wypowiedzi (oto zostajemy skonfrontowani z osobistym wyznaniem, konfesją), z drugiej, mimo że czytelnik musi w tej sytuacji uznać, że wchodzi w sferę intymnych przeżyć twórcy, powinien wziąć je w cudzysłów i nie stawiać znaku równości między przeżyciami wypowiedzianymi w tekście a tymi w rzeczywistości doświadczanymi przez autora; innymi słowy powinien pamiętać o nieidentyczności twórcy i podmiotu lirycznego utworu, bądź co bądź bytu fikcyjnego. Jednak w przypadku poezji afroamerykańskiej z okresu Black Arts Movement, w tym twórczości Lorde, programowo odrzucającej autonomię sztuki wobec rzeczywistości społecznej i historycznej, należy raczej przyjąć prymat „ja” autorskiego nad „ja” lirycznym.

Wpływ poezji zwierzenia na twórczość Lorde widać jeszcze wyraźniej w wierszach dotyczących jej traumatycznych przeżyć z okresu dzieciństwa, a w szczególności traktujących o trudnej relacji z matką. Wiele sytuacji przywołanych w tekstach poruszających tę osobistą tematykę zostało

<sup>123</sup> W kontekście amerykańskim jest też z pewnością reakcją na duszną i zakłamaną atmosferę maccartyzmu.



dokładnie opisanych w autobiografii pisarki *Zami* oraz biografii autorstwa De Veaux, co daje pewne podstawy, by traktować je jako zdarzenia rzeczywiste, choć pamiętać należy, że sama Lorde użyła wobec swojej książki określenia „biomitografia”, zaznaczając jej potencjał mitotwórczy. Jednak intencja poetki, by odbyć podróż do świata własnego dzieciństwa, a przy okazji niejako zabrać tam ze sobą czytelnika, wydaje się bezsporna.

Jednym z najbardziej traumatycznych przeżyć Lorde z okresu wczesnej edukacji było uczęszczanie do katolickiej szkoły prowadzonej przez zakonnicę. W *Zami* Lorde pisze, że dyrektor placówki publicznie ubolewał, że jego szkoła upadła tak nisko, że musi przyjmować Murzynów. W rezultacie wczesne lata szkolne Lorde upłynęły w warunkach ścisłej religijnej dyscypliny, której towarzyszył jawny bądź zakamuflowany rasizm. Temat ten pojawia się w wierszu „Release Time”, w którym czytamy:

*I came to their white  
terror first  
the nuns with their ghostly motives  
hidden in black  
motionless  
yet always upon us before we sinned  
always knowing  
and smiling  
sadly*<sup>124</sup>.

Lorde podkreśla związek rasizmu („biały terror”) z prewencyjnym karaniem afroamerykańskich uczniów przez zakonnicę, których skierowane do dzieci uśmiechy były wyłącznie smutne. Poetka dokonuje przy tym znamiennego odwrócenia ról, kiedy pisze o zakonnicach „ze swoimi upiornymi motywacjami / ukrytymi w czerni”. Warto bowiem zauważyć, że zwrot ten może oznaczać, że zakonnicę chętnie poczuwały się do misji tropienia grzesznych pokus u czarnych uczniów, łącząc kolor ich skóry z barwą zła, ale również, że pod swoimi czarnymi habitami ukrywały „upiorne motywacje”. W efekcie, ich motywowany religijnie rasizm zostaje zdemaskowany jako zło, co dodatkowo zostaje podkreślone dalej

<sup>124</sup> tł. „Najpierw zetknęłam się z / białym terrorem / zakonnicę ze swoimi upiornymi motywacjami / ukrytymi w czerni / bez ruchu / jednak zawsze rzucały się na nas zanim zgrzeszyliśmy / zawsze wiedziały / i uśmiechały się / ze smutkiem”, A. Lorde, „Release Time”, *The Collected Poems...*, s. 138.

w tekście, gdy czytamy, że „diabeł (...) przychodzi / ubrany na biało / na nasze codzienne ukrzyżowania”<sup>125</sup>.

Jednak najbardziej przejmujące w tej grupie są wiersze dotyczące relacji z matką: „Progress Report”, „Prologue”, „Ballad From Childhood”, i „Black Mother Woman”. W tekstach tych Lorde mówi o swoim dzieciństwie z punktu widzenia dorosłej córki, która sama jest już matką dwojga dzieci. Ich zawartość świadczy o tym, że Lorde podejmuje świadomy wysiłek egzorcyzmowania swoich traumatycznych przeżyć, które doprowadziły do ostatecznego wyprowadzenia się nastoletniej poetki z „piekła zwanego domem”<sup>126</sup> ze względu na przyszłość swojej córki i syna. W „Progress Report” pojawia się fragment, który łączy bunt okresu dojrzewania córki poetki z jej własnym desperackim aktem sięgnięcia po wolność w przeszłości. Fragment ten zdaje się sugerować, że jawne mówienie o tym bolesnym i wstydlwym dla rodziny wydarzeniu może pomóc córce w procesie indywidualizacji:

*I cannot recognize  
the currents where you swim and dart  
through my loving  
upstream to your final place of birth  
but you never tire of hearing  
how I crept out of my mother's house  
at dawn, with an olive suitcase  
crammed with books and fraudulent letter  
and an unplayed guitar*<sup>127</sup>.

„Progress Report” i pozostałe trzy wiersze można zatem postrzegać jako zabieg terapeutyczny, polegający na wyartykułowaniu swoich bolesnych doświadczeń i przeżyć, co jest charakterystyczne dla poezji zwierzenia. Przy tym ważnym elementem „Prologue” i „Black Mother Woman” jest dążenie Lorde do zrozumienia okrucieństwa własnej matki wobec dorastającej córki.

<sup>125</sup> oryg. „the devil (...) comes / white robed / to our daily crucifixions”, ibidem.

<sup>126</sup> A. Lorde, *Zami...*, s. 83.

<sup>127</sup> tł. „Nie umiem rozpoznać / prądów w których płyniesz i przebijasz się / przez moją miłość / w górę rzeki do ostatecznego miejsca narodzin / Lecz nigdy nie męczy cię słuchanie / jak wykradłam się z domu mojej matki / o świcie, z oliwkową walizką / wypchaną książkami, ze sfalszowanym listem / i nieużywaną gitarą”, eadem, „Progress Report”, *The Collected Poems...*, s. 65.

Lorde świadomie nawiązuje do nurtu poezji zwierzenia – tekst „Prologue” zawiera dwa fragmenty mówiące o tym bezpośrednio. Wiersz ten rozpoczyna się bowiem od stwierdzenia: „Nawiedzana przez wiersze zaczynające się od ja / szukam tych których kocham a którzy są głusi / na wszystko co nie niszczy / ani nie przeklina starych sposobów nie służących nam”<sup>128</sup>, a dalej zawiera jeszcze fragment mówiący o tym, że napisanie go jest równoznaczne ze złamaniem rodzinnego tabu: „Moja matka radzi sobie / (...) / Chociaż będzie czytać to co piszę ze wstydem / lub gniewem / niewiele rozumiejąc / moje dzieci nie potrzebują powtarzać mojej przeszłości”<sup>129</sup>. Lorde podkreśla też swoją determinację, by ujawnić całą prawdę, mimo utrudniających mówienie stereotypowych ról narzuconych jej w dominującym dyskursie, stwierdzając twardo: „Mówię nie dbając o oskarżenia / że jestem za bardzo albo za mało kobietą / że jestem zbyt czarna albo zbyt biała / albo za bardzo sobą”<sup>130</sup>. Wymienione na początku wiersza przeklinanie „dawnych sposobów” dotyczy konsekwentnego zaprzeczania przez rodziców poetki faktowi, że Afroamerykanie są ofiarami rasizmu, co wiąże się z odrzuceniem czarnych wartości i strategii przetrwania oraz przekazywaniem Lorde i jej siostrom białych reguł społecznego funkcjonowania. W rezultacie domowe wychowanie zamienia się w tresurę, która na zawsze pozostawiła ślad w myśleniu poetki:

*Yet when I was a child  
whatever my mother thought would mean survival  
made her try to beat me whiter every day  
and even now the colour of her bleached ambition  
still forks throughout my words*<sup>131</sup>.

Czarna tożsamość nie jawi się zatem Lorde jako coś naturalnego i prostego, a raczej jako wybór wymagający świadomego wysiłku, by przeдрzeć się przez „wybieloną ambicję” matki, ambicję, która „wciąż wyziera

<sup>128</sup> oryg. „Haunted by poems beginning with I / seek out those whom I love who are deaf / to whatever does not destroy / or curse the old ways that did not serve us”, eadem, „Prologue”, ibidem, s. 96.

<sup>129</sup> oryg. „My mother survives now / (...) / Although she will read what I write with embarrassment / or anger / and a small understanding / my children do not need to relive my past”, ibidem, s. 98.

<sup>130</sup> oryg. „I speak without concern for the accusations / that I am too much or too little woman / that I am too black or too white / or too much myself”, ibidem, s. 96.

<sup>131</sup> tł. „Lecz kiedy byłam mała / cokolwiek moja matka uważała za służące przetrwaniu / kazało jej bić mnie codziennie na białą / i nawet teraz kolor jej wybielonej ambicji / wciąż wyziera spoza moich słów”, ibidem, s. 97.

spoza moich słów”. Przemoc fizyczna stosowana przez matkę poetki jako jej zdaniem jedyny skuteczny sposób na zaszczepienie córce bezkrytycznej akceptacji dla rasistowskich norm, powraca w wierszu „Ballad From Childhood”, tekście tym bardziej poruszającym, że napisanym prostym językiem dziecka: „Mamo proszę nie bij mnie! / Ja śnieg pokocham dla ciebie! / nie chcę nasion ani drzew / lód radosny wzbudzi śmiech / liście tylko kłopot sprawiłyby”<sup>132</sup>.

Jednak inaczej niż w wielu wierszach klasyfikowanych jako przykłady poezji zwierzenia, u Lorde droga nie prowadzi ku autodestrukcji – nawet w gorzkim i boleśnie szczerym „Prologue” poetka stwierdza: „ale przetrwałam”<sup>133</sup>. W podejmującym tę samą problematykę – i zaczynającym się od słów skierowanych do matki: „nie pamiętam cię delikatnej”<sup>134</sup> – wierszu „Black Mother Woman”, dochodzi do aktu afirmacji własnej tożsamości rasowej niejako w imię matki:

*But I have peeled away your anger  
down to the core of love  
and look mother  
I Am  
a dark temple where you true spirit rises  
beautiful  
and tough as chestnut  
stanchion against your nightmare of weakness*<sup>135</sup>.

Dzięki tej afirmacji, polegającej na doszukaniu się pod warstwami gniewu „jądra miłości”, dochodzi po pierwsze do wyrażenia w wer-sie brzmiącym „Ja Jestem” bezwarunkowej akceptacji siebie, a po dru-gie do oswobodzenia ducha/duszy matki poprzez niemal metafizyczny gest córki, w którego wyniku dochodzi do wybaczenia, polegającego na symbolicznym przewyciężeniu doznanego w dzieciństwie matczynego okrucieństwa i na duchowym zjednoczeniu – słowa „piękna / i mocna

<sup>132</sup> oryg. „Please mommy do not beat me so! / yes I will learn to love the snow! / yes I want neither seed nor tree! / the ice is quite enough for me! / who knows what trouble-leaves might grow!”, A. Lorde, „Ballad From Childhood”, *The Collected Poems...*, s. 142.

<sup>133</sup> oryg. „but I survived”, eadem, „Prologue”, *ibidem*, s. 97.

<sup>134</sup> oryg. „I cannot recall you gentle”, eadem, „Black Mother Woman”, *ibidem*, s. 68.

<sup>135</sup> tł. „Ale zdarłam twój gniew / do samego jądra miłości / i spójrz mamó / Ja Jestem / ciemną świątynią gdzie wznosi się twoja prawdziwa dusza / piękna / i mocna jak belka z kasztanowego / drewna stawiająca opór twojemu koszmarowi słabości”, *ibidem*.

jak belka z kasztanowego drewna” odnoszą się zarówno do „Ja Jestem”, jak i „twoja prawdziwa dusza”.

Jak można się było przekonać na podstawie przeprowadzanych dotychczas analiz i interpretacji, przekraczanie wszelkich barier milczenia, pokonywanie licznych przeszkód w postaci agresji, gniewu, dyskryminacji i wykluczania oraz budowanie związków między ludźmi opartych na solidarności, której źródłem jest rozpoznanie różnic między nimi, to cechy poezji Lorde, które stanowią o jej oryginalności i sile, szczególnie w kontekście założeń Czarnej Estetyki i praktyk Ruchu Czarnej Sztuki. Jako czarna poetka, lesbijka i feministka zarazem, autorka *Cables to Rage* stanowi znakomity przykład głosu z „dzikiej strefy”, marginalizowanego przez reguły dyskursu dominującego pod względem rasowym, genderowym i seksualnym, a jednak domagającego się uwagi.

Swoistym żądaniem wysłuchania, a równocześnie manifestacją siły twórczej poetki i wiary w mówienie wprost – jakby na wzór „I, Too” Langstona Hughesa – jest wiersz „Coal”, który można uznać za poetycki manifest Lorde. Jest to jeden z jej trzech tekstów zamieszczonych w antologii Hendersona *The New Black Poetry*. Jak zaznacza Sagri Dhairyam, „włączenie go do antologii Hendersona nie zaskakuje, gdyż tom ten był jednym z literackich manifestów ruchu Black Power, wzywającego Afroamerykanów do odkrycia i świętowania swojej niezwykłości (...). Nie małą rolę w sukcesie «Coal» odegrała jego widoczna pozytywna waloryzacja ideologii ruchu”<sup>136</sup>. Wiersz zaczyna się od pozornie bezwzględnej akceptacji prymatu kategorii rasowej nad innymi wyznacznikami tożsamości mówiącego podmiotu: „Ja / To jest totalna czerń, wypowiedana / z wnętrza ziemi”<sup>137</sup>. Jednak natychmiast następuje znamieny zwrot, gdyż trzeci wers narusza kategorię jednoznaczność poprzedzającego go stwierdzenia: „Są różne rodzaje otwarcia”<sup>138</sup> – to oszczędnie domagające się uznania dla pluralistycznego modelu komunikacji. Tym bardziej, że następne wersy dotyczą kwestii zamieniania ekspresji jednostkowego doświadczenia na formy dostosowane do potrzeb języka grup mających władzę: „Jak dźwięk wchodzi w słowo, zabarwiony / przez tego kto płaci za mówienie”<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> S. Dhairyam, op. cit., s. 231.

<sup>137</sup> oryg. „I / Is the total black, being spoken / From the earth's inside”, A. Lorde, „Coal”, *The Collected Poems...*, s. 6.

<sup>138</sup> oryg. „There are many kinds of open”, ibidem.

<sup>139</sup> oryg. „How a sound comes into a word, coloured / By who pays what for speaking”, ibidem.

Wielojęzyczność rozumiana jako dopuszczenie do głosu wyrażających różnice dyskursów wraz z umiejętnością posługiwania się pluralistycznym językiem poezji są tu przedstawione jako źródło wewnętrznej siły, która może być spożytkowana na wiele sposobów, stąd spokojne, wyważone i tym groźniej brzmiące wersy:

*Some words live in my throat  
breeding like adders. Others know sun  
seeking like gypsies over my tongue  
to explode through my lips  
like young sparrows bursting from shell.  
Some words  
bedevil me<sup>140</sup>.*

Lorde dotyka w wierszu niezwykle istotnej dla siebie jako lesbijki, feministki i czarnej poetki kwestii: napięcia między przemilczeniem a wypowiedzeniem. Milczenie sprawia, że słowa stają się niebezpieczne („Pewne słowa / budzą we mnie diabolicę”), pełne jadu („pewne słowa żyją w moim gardle / mnożąc się jak żmije”), natomiast wypowiedzanie jest wyjściem na światło, manifestacją życia i energii – stąd porównanie słów do „młodych wróbli przebijających skorupę”. Wiersz kończy się afirmacją słowa i komunikacji jako formy miłości idącej w parze ze stanowczym żądaniem wysłuchania:

*Love is a word, another kind of open.  
As the diamond comes into a knot of flame  
I am black because I come from the earth's inside  
Now take my word for jewel in the open light<sup>141</sup>.*

Warto zwrócić uwagę na dwukrotne występowanie słowa *open* („otwarte”) w tym krótkim fragmencie, a trzykrotne w całym wierszu. W dodatku mowa tu o miłości utożsamionej ze słowem jako „innym rodzajem otwartego”, co w kontekście naszej wiedzy o homoseksualności

<sup>140</sup> tł. „Pewne słowa żyją w moim gardle / mnożąc się jak żmije. Inne znają słońce / szukając, jak Cyganie, sposobu, / by wybuchnąć przez moje wargi / podobne do młodych wróbli przebijających skorupę. / Pewne słowa budzą / we mnie diabolicę”, ibidem.

<sup>141</sup> tł. „Miłość jest słowem, innym rodzajem otwarcia. / Jak diament wchodzący w węzeł ognia / Jestem czarna ponieważ przychodzę z wnętrza ziemi / weź moje słowo za brylant w świetle dnia”, ibidem.



autorki nabiera dodatkowego, bogatszego znaczenia. Miłość zmieniona w słowo, jeśli zostanie przyjęta przez adresata/adresatkę, zmienia się w klejnot, ale tylko w „otwartym świetle”. Wszystko to sugeruje potrzebę pełnej otwartości komunikacji różnych „innych” aspektów własnej tożsamości i nieredukowanie jej do kategorii czerni, jak często czynili ideolodzy Black Arts Movement.

W rezultacie w „Coal” Lorde konstruuje wizerunek czarnej poetki jako figury mocy i mądrości, postaci pełnej, zdolnej pomieścić w sobie antynomie, posługującej się językiem jako najcenniejszym darem lub bronią, mającej aspekt niszczący i tworzący oraz potrafiącej robić z nich użytek. Jej prawnik stanowi nieesencjonalistyczna czarna kobiecość, ujawniająca się pod postacią afrykańskich bóstw żeńskich oraz współczesnych kobiet, której poszukiwaniu i celebrowaniu poświęciła poetka kolejne tomy w swoim poetyckim dorobku: *The Black Unicorn*, *Chosen Poems: Old and New*, *Our Dead Behind Us* oraz *The Marvelous Arithmetics of Distance*. Kolejna część niniejszej pracy zajmuje się zagadnieniem kontynuowania i przetwarzania przez Lorde ustalonej w jej pierwszych czterech zbiorach relacji między tożsamością rasową, genderową i seksualną.



## II

Od stanowiącego naturalną cezurę w karierze poetyckiej Lorde roku 1976, kiedy wydawnictwo Norton wydało wybór jej wierszy zatytułowany *Coal*, do dnia przedwczesnej śmierci poetki w 1992, ukazały się zaledwie trzy zbiory jej autorstwa: *Between Our Selves (Pomiędzy naszymi własnymi ja)* (1976), *The Black Unicorn (Czarny jednorożec)* (1978) oraz *Our Dead Behind Us (Nasi umarli za nami)* (1986). Mimo że jest to jednocześnie okres, w którym Lorde publikuje dużo tekstów prozatorskich o charakterze ideologicznym i autobiograficznym o kluczowym znaczeniu dla rozwoju czarnego feminizmu, błędem byłoby uznać jej dorobek poetycki tego czasu za rzecz dla pisarstwa drugoplanową. Po pierwsze, w obu przypadkach mamy do czynienia ze zbiorami bardzo obszernymi jak na książki poetyckie – *The Black Unicorn* w dodatku zawiera wszystkie wiersze z poprzedzającego go, niewielkiego objętościowo, tomiku *Between Our Selves* z 1976 roku. Po drugie, oba tomy znajdują dopełnienie w postaci wcześniej niepublikowanych wierszy, dodanych do kolejnego wyboru poezji Lorde *Chosen Poems: Old and New (Wiersze wybrane: nowe i stare)* (1982) oraz wydanym już pośmiertnie zbiorze *The Marvelous Arithmetics of Distance (Cudowna arytmetyka odległości)* (1993). Po trzecie wreszcie, to właśnie wiersze wydają się zawierać najbardziej skondensowany wyraz postawy Lorde wobec świata, podczas gdy proza autobiograficzna i eseje mogą być postrzegane jako komentarze tę postawę objaśniające.

Uważny ogląd zawartości tych zbiorów pozwala utrzymać tezę o ścisłym współwystępowaniu w poezji autorki *The Black Unicorn* wątków prywatnych i publicznych – obok kolejnych wierszy poruszających kwestie głęboko osobiste występują teksty-nośniki czarnej kobiecej tożsamości, krzewiące czarny feminizm oraz wiersze publicystyczne i interwencyjne, wprost poruszające kwestie polityczne i społeczne. Oczywiście ich precyzyjne oddzielenie i przypisanie do sztywnych kategorii nie miałyby sensu. Wątki te współistnieją i przenikają się wzajemnie w całej twórczości Lorde, występując często w obrębie jednego tekstu, co stanowi dodatkowy powód, dla którego należy traktować je jako komplementarne. Z jednej strony można zatem mówić o konsekwencji poetki, upar-

cie eksplorującej obszary unikatowe dla doświadczenia czarnych kobiet w ogóle oraz siebie jako posiadaczki tożsamości granicznej w szczególności, określane w tej pracy mianem dyskursywnej „dzikiej strefy”. Jednak, co wydaje się być jeszcze ważniejsze, autorka *Our Dead Behind Us* w zbiorach opublikowanych po roku 1976 dokonuje istotnego zabiegu wyprowadzenia swojego poczucia rasowej i genderowej integralności ze źródeł pozaamerykańskich, a tym samym rozszerzenia ram języka służącego wyrażaniu czarnej tożsamości i prawdy czarnego doświadczenia oraz tego, co jednostkowe i prywatne, poprzez wprowadzenie w mechanizm dyskursu odniesień do mitologii Dahomeju oraz do walki z rasizmem i seksizmem w różnych miejscach na świecie – głównie z apartheidem w Afryce Południowej. To właśnie one stanowią kontekst, w którym Lorde mówi o solidarności, przyjaźni i miłości między kobietami, o swoim poczuciu identyfikacji z kobietami kolorowymi, o kobietach i mężczyznach jako ofiarach przemocy rasowej, etnicznej, politycznej i seksualnej, o kobietach jako liderkach politycznych, ale też bohaterkach codziennego przetrwania w nieludzkich warunkach, o kobietach jako strażniczkach życia, prawdy i międzyludzkich więzi.

Podobnie jak w przypadku omawianych wcześniej poetek – Nikki Giovanni i Soni Sanchez, w wierszach Lorde z tego okresu dostrzec możemy zarówno rys rewolucyjny, niepozostawiający wątpliwości, że jest to twórczość wywodząca się z radykalizmu Czarnej Sztuki, jak również charakterystyczny dla poezji czarnych kobiet sceptycyzm dotyczący definiowania własnej tożsamości wyłącznie poprzez kategorie rasowej/kulturowej przynależności, jak chciał to widzieć Baraka i inni liderzy Black Arts Movement. Jednak u Lorde świadomość różnicy, stanowiąca jądro przekazu poetyckiego afroamerykańskich pisarek debiutujących pod koniec lat sześćdziesiątych, wydaje się być nie tyle dużo ostrzejsza, ile wyrażana *explicit*.

O poczuciu braku jednoznacznej przynależności grupowej i tożsamościowej mówi wiersz „Between Ourselves” ze zbioru *Between Our Selves*. Różnica w zapisie ortograficznym między tytułem zbioru a wierszem „tytułowym” służy nie tylko podkreśleniu wagi napięcia między tym, co wspólnotowe a jednostkowym, ale też niemożności ich rozdzielenia – przy słowie *ourselves* pisany łącznie tytuł znaczy „Między nami”, podczas gdy zapis rozłączny należy przetłumaczyć jako „Pomiędzy naszymi własnymi ja”. Podmiot wiersza, jak niemal zawsze u Lorde będący emanacją „ja” autorskiego, rozpoczyna od konstatacji własnego wyobcowania wśród ludzi pozornie należących do tej samej kategorii tożsamościowej:

*Once when I walked into a room  
 my eyes would seek out the one or two black faces  
 for contact or reassurance or a sign  
 I was not alone  
 now walking into rooms full of black faces  
 that would destroy me for any difference  
 where shall my eyes look?  
 Once it was easy to know  
 who were my people<sup>1</sup>.*

Chociaż potrzeba przynależności do grupy i czytelnego „znaku / że nie jestem sama” została jednoznacznie podkreślona we fragmencie otwierającym wiersz, to jednocześnie uświadamia ona podmiotowi całą złożoność relacji między jednostką a grupą. Początkowe wersy odwołują się wyraźnie do uczestnictwa poetki w sesjach feministycznych w przeszłości, gdzie ciemny kolor skóry był równocześnie znakiem innego doświadczenia, niereprezentowanego dotychczas w przestrzeni publicznej. W drugiej przywołanej powyżej sytuacji znakiem przynależności do mniejszości jest, jak się można domyślać, tożsamość płciowa i/lub seksualna, obie represjonowane przez dominującą „teraz” w dyskursie kategorię rasy, której strażnicy „zniszczyliby mnie z powodu jakiegokolwiek różnicy”. Jak często w wierszach Lorde, o czym była już mowa w poprzednim rozdziale, słowo *eye* zostało tu użyte nie tylko w swoim dosłownym znaczeniu („oko”), ale jako homofon zaimka *I* („ja”). Występując w liczbie mnogiej podkreśla ono złożoność tożsamości podmiotu, uwypukla jej wieloaspektowość. Jednocześnie poprzez swoje znaczenie dosłowne wskazuje, że tożsamość jest czymś więcej niż to widać *gołym okiem*. W wierszu Lorde kolor skóry, stanowiący *na pierwszy rzut oka* kategorię jednoczącą, okazuje się niewystarczającym warunkiem poczucia wspólnotowości. Tym bardziej, że już u progu wejścia w historię stosunków rasowych, czyli na samym początku transatlantyckiego handlu niewolnikami, czarna kobieta – prababka mówiącej w wierszu współczesnej Afro-

<sup>1</sup> tł. „Kiedyś gdy wchodziłam do sali / moje oczy wylapywały jedną lub dwie czarne twarze / w poszukiwaniu kontaktu albo wsparcia albo tylko znaku / że nie jestem sama / teraz gdy wchodzę do sal pełnych czarnych twarzy / które zniszczyłyby mnie za jakąkolwiek inność / gdzie mają patrzeć moje oczy? / Kiedyś łatwo było rozpoznać / swoich”, A. Lorde, „Between Ourselves”, *The Collected Poems...*, s. 223.

amerykanki – została zdradzona przez swojego czarnego „brata”, który sprzedał ją białym handlarzom z Europy:

*Under the sun of the shores of Elmina  
a black man sold the woman who carried  
my grandmother in her belly  
he was paid with bright yellow coin  
that shone in the evening sun<sup>2</sup>.*

Kładąc nacisk na fakt, że nawet ciężarne kobiety sprzedawane były jako niewolnice w forcie Elmina na wybrzeżu Ghany przez kontrolujących handel od strony lądu mężczyzn z plemienia Akan, Lorde wskazuje na uprzedmiotowienie czarnych kobiet, które stawały się jedynie towarem wymienianym na imitującą złoto monetę. Podkreśla równocześnie związek między tym odległym w czasie zdarzeniem a jego psychologicznymi konsekwencjami dla niej samej jako potomkini wywiezionej z Afryki prababki, mówiąc: „Gdy oczyma wyobraźni widzę tego brata / (...) / i kiedykolwiek próbuję spożywać / słowa łatwej czerni niczym zbawienie / smakuję kolor / pierwszej zdrady dokonanej na mojej babce<sup>3</sup>”. Właśnie prawda o kobiecym doświadczeniu w czasach handlu niewolnikami powoduje, że przyjęcie czarnej ideologii wywodzącej się z ruchu Black Power, podkreślającej wyłącznie jednoczącą siłę definiowanej kategorii rasy, staje się niemożliwe, gdyż wymagałoby od mówiącej w wierszu podjęcia decyzji o świadomej amnezji.

Nie chodzi przy tym o odwet na winowajcy w postaci rytuału pozwalającego na dokonanie choćby symbolicznej zemsty, gdyż podmiot mówi: „Nie gwizdź jego imienia przy świątyni Szopony<sup>4</sup>”. Jak wyjaśnia sama poetka w glosariuszu, takie gwizdanie imienia przy świątyni Szopony, boga władającego ospą wietrzną, oznaczałoby próbę ściągnięcia tej strasznej choroby na tego, kto nosi owo imię. Zatem powstrzymanie się od gwizdania oznacza przebaczenie, wynikające z akceptacji zachodnioafrykańskiej wiary, że to Oriszala/Obatała, będący jak na ironię budzącym

<sup>2</sup> tł. „Pod słońcem wybrzeży Elminy / czarny mężczyzna sprzedał kobietę która nosiła / w brzuchu moja babkę / otrzymał za nią jasnożółtą monetę / która błyszczała w wieczornym słońcu”, ibidem.

<sup>3</sup> oryg. „When I see that brother behind my eyes / (...) / and whenever I try to eat / the words of easy blackness as salvation / I taste the color / of my grandmother's first betrayal”, ibidem, s. 323-324.

<sup>4</sup> oryg. „I do not whistle his name at the shrine of Shopona”, ibidem, s. 324.



respekt i grozę Bogiem Bieli, nadaje formę „kształtom jakie nosimy”<sup>5</sup>, co determinuje nasze ludzkie zachowania. Jednak przebaczenie nie jest równoznaczne z wymazaniem bolesnej prawdy z pamięci, szczególnie gdyby miało to stać się podstawą budowania pozytywnych więzi grupowych, gdyż taka próba musiałaby być skazana na niepowodzenie. Stąd dwukrotnie powtórzone w wierszu stwierdzenie: „Nie wierzę / że nasze potrzeby i braki / sprawiły że nasze kłamstwa stały się / święte”<sup>6</sup>.

Jak się wydaje, w zamyśle poetki tworzenie więzi grupowej odbywać się może jedynie poprzez uniknięcie kłamstwa lub niedopowiedzenia, co oznacza według niej rozpoznanie złożoności tożsamości jednostkowej, która jest zawsze oparta na aprobacie różnicy. Dlatego punktem wyjścia w określeniu siebie wobec zbioru jednostek, scalanego za pomocą takich kategorii jak rasa, płeć, klasa społeczna, wiek, zdrowie czy orientacja seksualna, jest podkreślenie wszelkich indywidualnych różnic. Dopiero w warunkach nierepresjonowania różnicy możliwa jest wolna i swobodna decyzja o akcesie wieloaspektowego „ja” do zbioru definiującego się za pomocą uwypuklenia tylko jednego spośród dostępnych aspektów. Taką kategorię jednoczącą, a zarazem wysuwającą na pierwszy plan różnorodność, odnajduje Lorde również w mitologii Afryki Zachodniej. Proponuje ona przyjęcie, że jeśli cokolwiek może łączyć wszystkich Amerykanów mających afrykańskie korzenie, to niech to będzie wiara, że

*(...) we are all children of Eshu  
god of chance and the unpredictable  
and we each wear many changes  
inside of our skin*<sup>7</sup>.

Zatem to nie homogenizująca kategoria koloru „naszej skóry” (podkr. moje), będąca podstawą uproszczonej ideologii czarnej jedności, ma stanowić w wierszu Lorde element spajający Afroamerykanów, lecz świadomość „wielu zmian / pod skórą”. Dzięki przyjęciu takiego pluralistycznego modelu zbiorowości, sama poetka również znajduje dla siebie miejsce wewnątrz grupy, definiując się jako „córka Eszu” („Eshu’s daughter”), nawołująca, by „przestać zabijać innego / w nas samych

<sup>5</sup> oryg. „shapes we all wear”, ibidem.

<sup>6</sup> oryg. „I do not believe / our wants / have made all our lies / holy”, ibidem.

<sup>7</sup> tł. „wszyscy jesteśmy dziećmi Eszu / boga przypadku i tego co nieprzewidywalne / i każde z nas nosi wiele zmian / pod skórą”, ibidem, s. 225.

/ ja którego nienawidzimy / w innych<sup>8</sup>. Ponurą alternatywę dla uznania wszelkiej inności stanowi według Lorde perspektywa popadnięcia w czarny solipsyzm, porównany w wierszu do zbiorowego samobójstwa metodą praktykowaną w regionie Ife w Nigerii, a polegającego na podskoku wzwyż i uderzeniu głową o ziemię – ofiary tej metody odebrania sobie życia grzebane są jedynie przez wymienionych w tekście „kapłanów Eshidale”<sup>9</sup>.

Jednak droga do wypracowania sobie tak otwartego na inność pluralistycznego podejścia nie była w przypadku Lorde prosta i pozbawiona bolesnych doświadczeń. Kilka wierszy o niezwykłym ładunku uczuciowym pochodzących głównie ze zbioru *The Black Unicorn* dowodzi, że wymagała ona przede wszystkim przezwycięzenia negatywnego dziedzictwa domu rodzinnego, a w szczególności emocjonalnego wyzwolenia się spod niszczącego wpływu własnej matki.

Wiersz „From the House of Yemanjá” z drugiego etapu twórczości stanowi najbardziej wyrazisty przykład zmagania się poetki z własną przeszłością, pamięcią o dzieciństwie – czasie, kiedy czuła się odrzucana przez swoją matkę. Zatem tekst ten należy postrzegać jako kontynuację osobistych zmagania, które mocno doszły do głosu już w omawianych w poprzednim rozdziale wierszach, takich jak „Black Mother Woman”, „Ballad From Childhood” i „Prologue”, stanowiących świadome nawiązanie przez autorkę do poetyckiego nurtu zwierzenia. Podobnie jak w tamtych utworach, tu również mowa o domowej przemocy psychicznej, tresurze, wygórowanych wymaganiach i poczuciu odrzucenia:

*My mother had two faces and a frying pot  
where she cooked up her daughters  
into girls  
before she fixed our dinner.  
My mother had two faces  
and a broken pot  
where she hid out a perfect daughter  
who was not me  
I am the sun and moon and forever hungry  
for her eyes<sup>10</sup>.*

<sup>8</sup> oryg. „stop killing / the other / in ourselves / the self that we hate / in others”, ibidem.

<sup>9</sup> oryg. „Eshidale’s priests”, ibidem.

<sup>10</sup> tł. „Moja matka miała dwie twarze i rondel / w którym zanim podała obiad / gotowała córki / aż stawały się dziewczynkami. / Moja matka miała dwie twarze / i piękny garnek

Podmiot wiersza, który w świetle wiedzy na temat dzieciństwa Lorde zawartej w *Zami* i biografii autorstwa Alexis De Veaux, można identyfikować z „ja” autorskim, posługuje się metaforą gotowania, by uchwycić specyfikę okrucieństwa doświadczanego w dzieciństwie ze strony matki. Jako czynność należąca do podstawowych obowiązków gospodyni domowej, gotowanie ma ścisły związek z dbaniem o członków rodziny, przez co stanowi ważny, jeśli nie najważniejszy, wyznacznik określający w tradycyjnej rodzinie wartość kobiety jako żony i matki. Można je być może nawet uznać za symboliczny wyraz miłości. W wierszu Lorde metafora gotowania służy uzmysłowieniu czytającym, że to, co są skłonni uznawać za wyraz troski i miłości, może być formą bezwzględnej przemocy psychicznej. Co więcej, „gotowanie” córek „aż stawały się dziewczynkami” jest tu pokazane jako czynność z punktu widzenia matki ważniejsza niż przyrządzenie obiadu, na co wskazuje ich chronologiczne uporządkowanie w tekście. W ten sposób dowiadujemy się o nadrzędności wychowywania nad okazywaniem miłości i troski w domu rodzinnym poetki. „Gotowanie” córek jako metoda wychowawcza, której celem było, aby stały się, jeśli nie „smaczne” to przynajmniej „jadalne” czy „do przełknięcia”, a zatem aby biernie zaakceptowały opresyjny charakter otaczającej je rzeczywistości (tj. dały się pożreć) i zapomniały o własnej podmiotowości, staje się przy tym figurą psychologicznego kanibalizmu.

Poetka wydobywa też na powierzchnię nieprzystawalność wyobrażeń matki na jej temat do własnego wewnętrznego poczucia, kim jest: schowana w „pękniętym garnku” „doskonała córka” stanowi ideał, do którego realne dziecko w oczach matki nigdy nie było w stanie dorosnąć. Fakt, że garnek ten jest pęknięty, sugeruje skazę matczynych uczuć, gdyż kojarzyć się on może z uszkodzonym sercem – jest w nim miejsce jedynie na córkę zmyśloną, „ugotowaną” według własnego przepisu i zgodnie z własnymi wyobrazeniami. Tymczasem córka realna rozpoznaje w sobie piękno wynikające z harmonii i konieczności współistnienia przeciwieństw („Ja jestem słońcem i księżycem”), których nie dostrzega matka skupiona na własnych wyobrażeniach – stąd oznajmienie, że pozostaje „na zawsze głodna / jej oczu”. Ten brak akceptacji ze strony matki ma dla córki poważne konsekwencje w dalszym życiu:

*I bear two women upon my back  
one dark and rich and hidden*

---

/ w którym ukrywała doskonałą córkę / która nie była mną / Ja jestem słońcem i księżycem na zawsze głodna / jej oczu”, eadem, „From the House of Yemanjá”, ibidem, s. 235.

*in the ivory hungers of the other  
mother  
pale as a witch*<sup>11</sup>.

Matka Lorde – Mulatka odcinająca się od swoich czarnych korzeni, poddawała córkę represjom, których głównym powodem był odziedziczony po ojcu bardzo ciemny kolor skóry dziewczynki. W konsekwencji w życiu dorosłym poetka doświadcza swoistego rozdzielenia świadomości, przedstawionego pod postacią dwóch kobiet, które dźwiga na plecach, a wiążącego się ściśle z trudnością jasnego określenia własnej tożsamości rasowej. Jej czarne „ja”, mające postać „ciemnej i bogatej” kobiety, pozostaje w ukryciu, uwięzione w „pragnieniach z kości słoniowej tej drugiej”, która skojarzona zostaje z jej własną, „bladą jak czarownica”, matką. Porównanie to odsyła nas na powrót do wywodzącego się jakby ze świata okrutnych baśni motywu „gotowania” córki, koniecznego zdaniem matki-czarownicy do przetrwania w świecie pełnym rasowej dyskryminacji i przemocy. W rezultacie „From the House of Yemanjá”, podobnie jak pozostałe wiersze napisane w poetyce nurtu zwierzenia, okazuje się być przede wszystkim zabiegiem autoterapeutycznym, aktem uwolnienia się Lorde od własnej biologicznej matki<sup>12</sup> i bezwarunkowego zaakceptowania czarnego aspektu swojej tożsamości.

W tym świetle inkantacyjna apostrofa „Matko potrzebuję / Matko potrzebuję / Matko potrzebuję teraz twej czerni / jak sierpniowa ziemia potrzebuje deszczu”<sup>13</sup>, stanowiąca kulminacyjny punkt tekstu, nie powinna być odczytywana wyłącznie w sposób dosłownie autobiograficzny, jak czyni to Joan Martin<sup>14</sup>. Znacznie ciekawsza wydaje się być interpretacja proponowana przez Keating, która pisze, że „czerpiąc z mitów Afryki Zachodniej, Lorde dokonuje rekonstrukcji innej matki, mitycznej matczynej postaci, której czerń umożliwia jej odkrycie-stworzenie własnej «czarnej» tożsamości etnicznej”<sup>15</sup>. Przy czym, w celu podkreślenia złożoności zagadnienia, Keating odwołuje się do odczyta-

<sup>11</sup> tł. „Noszę na plecach dwie kobiety / jedną ciemną i mocną ukrytą / w pragnieniach z kości słoniowej tej drugiej / matki / bladej jak czarownica”, ibidem.

<sup>12</sup> Pisze o tym AnaLouise Keating w rozdziale „Inscribing «Black», Becoming (...) Afrekete: Audre Lorde’s Interactional Self-Naming”, *Women Reading Women Writing...*

<sup>13</sup> oryg. „Mother I need / Mother I need / mother I need your blackness now / as the august earth needs rain”, A. Lorde, „From the House of Yemanjá”, *The Collected Poems...*, s. 235.

<sup>14</sup> J. Martin, *The Unicorn is Black: Audre Lorde in Retrospect*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980...*, s. 283.

<sup>15</sup> A. Keating, op. cit., s. 152.

nia wiersza przez Chinosole, zgadzając się z twierdzeniem badaczki, że poprzez jednoczesne wpisanie „zachodnioafrykańskiej «czerni» i amerykańskiej «bieli» w swoje ciało / tekst”<sup>16</sup>, podmiot / Lorde „musi zaakceptować oba aspekty samej siebie oraz rozpoznać w sobie konflikt, którego rozwiązać nie można”<sup>17</sup>. Nie należy jednak, jak się wydaje, rozumieć tej uwagi jako sugestii, że w myśleniu Lorde istnieje jakościowa równowaga między kulturą czernią a bielą. Antynomia powierzchni i głębi, którą chętnie posługuje się poetka, rozstrzyga tę kwestię bezdyskusyjnie na korzyść czerni.

Konieczne trzeba też zauważyć, że ów „powrót” do domu i wybór czerni dokonuje się w dużym stopniu również w imię matki biologicznej, podobnie jak w cytowanym w poprzednim rozdziale, boleśnie autobiograficznym wierszu „Black Mother Woman”, w którym czytamy: „spójrz matko / jestem / ciemną świątynią gdzie wznosi się *twój prawdziwy duch*”<sup>18</sup> (podkr. moje). „From the House of Yemanjá” kończy się powtórzeniem motywu koniecznej współzależności przeciwieństw:

*I am  
the sun and moon and forever hungry  
the sharpened edge  
where day and night shall meet  
and not be  
one*<sup>19</sup>.

Fragment ten dobitnie świadczy o tym, że Lorde wprawdzie rozpoznaje swoją tożsamość kulturą jako graniczną (w terminologii Chinosole „*mestiza cultural identity*”), jednak dokonuje równocześnie afirmacji swoich afrykańskich korzeni. Warto zacytować w tym miejscu Chinosole, która zwraca uwagę na to, że

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Chinosole, *Audre Lorde and Matrilineal Diaspora: „moving history beyond nightmare into structures for the future...”*, [w:] *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 1990, s. 390.

<sup>18</sup> oryg. „look mother / I Am / a dark temple where *your true spirit rises*”, A. Lorde, „Black Mother Woman”, *The Collected Poems...*, s. 68.

<sup>19</sup> tł. „Ja jestem /słońcem i księżycem i na zawsze głodna / naostrzoną krawędzią / gdzie spotkają się dzień i noc / nie stając się / jednym”, eadem, „From the House of Yemanjá”, ibidem, s. 235-236.

mówiąca wyłania się pod koniec wiersza jako zasada „jedności w różnicy”, a implikowaną *oriszą* [tj. bóstwem z mitycznego panteonu ludu Joruba] słońca, księżyca i nieprzeciwstawnego dualizmu jest [bóstwo o imieniu] Mawulisa. Zatem nie można powiedzieć, że pierwsza i ostatnia zwrotka po prostu odnoszą się do dwoistości, lecz że (...) reprezentują przesunięcie od różnicy opartej na konflikcie ku różnicy niezagrażającej. To właśnie owo rozdzielenie stanowi o sile jedności. Różnica, która z początku jest źródłem lęku, staje się podstawą samoakceptacji (...) <sup>20</sup>.

Jak wyjaśnia glosariusz imion afrykańskich używanych w wierszach Lorde, zamieszczony w zbiorze *The Black Unicorn*, Mawulisa jest w panteonie bóstw Dahomeju androgynicznym bóstwem podwójnym, w którym jednak przewagę ma pierwiastek żeński. Bowiem Mawu to Stworzycielka Wszechświata, a Lisa jest pojmowany jako jej pierwszy syn albo brat bliźniak. Mawulisa jest przy tym bóstwem przeciwieństw – wschodu i zachodu, nocy i dnia, księżyca i słońca. Odpowiednikiem Mawulisy wśród oriszów jest Yemanjá – matka ich wszystkich <sup>21</sup>. Można stąd wyprowadzić wniosek, że Lorde świadomie podkreśla związek istniejący między własną tożsamością graniczną a wierzeniami kraju swoich przodków, odnajdując w tej korespondencji poczucie równowagi i harmonii. W rezultacie uwolnienie się od matki na poziomie psychologicznym staje się równoznaczne z odzyskaniem Matki na poziomie kulturowym.

Temat domowej opresji doświadczanej w dzieciństwie nie staje się wprawdzie wątkiem dominującym, ale jest stale obecny w wierszach Lorde z tego okresu. „Wściekłość mojej matki” <sup>22</sup> ma przy tym, jak konsekwentnie powtarza poetka w wielu miejscach, przyczyny w odrzuceniu przez nią własnej tożsamości rasowej, co – jak mogliśmy zobaczyć już w omawianych wcześniej wierszach poruszających ten problem – prowadzi do narzucania córce białych reguł myślenia i norm postępowania, które sprawiają, że poetka wyznaje: „Żyłam w lęku przed potężną czernią” <sup>23</sup>. W konsekwencji ten lęk zmienia się w wyuczoną zależność według wzoru bodziec–reakcja, którą precyzyjnie oddaje dwuwiers gra-

<sup>20</sup> Chinosole, op. cit., s. 390.

<sup>21</sup> A. Lorde, „A Glossary of African names Used in the Poems”, *The Collected Poems...*, s. 331.

<sup>22</sup> oryg. „my mother’s furies”, eadem, „Sister, Morning Is A Time For Miracles”, *ibidem*, s. 347.

<sup>23</sup> oryg. „I lived in fear of potent blackness”, eadem, „Outside”, *ibidem*, s. 279.



ficznie wyodrębniony ze stychicznego wiersza „Pathways: From Mother to Mother”: „Gdziekolwiek ona nosiła kość słoniową / ja noszę ból”<sup>24</sup>.

Z kolei w wierszu „Outside” cichym współnikiem domowej opresji okazuje się też być ojciec, godzący się na milczenie w kwestii rasizmu (w wywiadach i w biomitografii *Zami* Lorde wielokrotnie mówi o nieobecności tego tematu w domowych rozmowach i o własnej dziecięcej, całkowitej nieświadomości w tej materii; wspomina o tym również De Veaux<sup>25</sup>). Milczenie to, fałszując rzeczywistość, na długo zablokowało proces kształtowania się osobowości, jednak, paradoksalnie, równocześnie przyczyniło się do późniejszej determinacji poetki w dążeniu do samodzielnego zdefiniowania własnego „ja”: „oboje mnie nazaczyli / swoją ślepą i potworną miłością / teraz pożądam własnego imienia”<sup>26</sup>. Świadoma uwięzienia przez rodziców w „kanionach ich potężnego milczenia”<sup>27</sup>, poetka mówi ze spokojem o swojej strategii uwolnienia się:

*I seek my own shapes now  
for they never spoke of me  
except as theirs  
and the pieces I stumble and fall over  
I still record as proof  
that I am beautiful*<sup>28</sup>.

Wydaje się zasadne, aby interpretować wyrażenie „moje własne kształty”, których podmiot wiersza szuka, poprzez ich związek z *czarnymi* (choć nie jest to powiedziane wprost) częstkami siebie, „o które się potykam i przewracam”, a które potraktowane zostają jako dowód własnego wewnętrznego piękna. Poszukiwanie to prowadzi Lorde do odkrycia w *The Black Unicorn* tropu w postaci zachodnioafrykańskiej mitologii, pozwalającej osiągnąć stan scalenia tego, co głęboko indywidualne, z tym, co kulturowe. Jest to zatem podróż do źródeł własnej tożsamości. Dla Irmy McClaurin-Allen tom ten jest czytelnym sygnałem, że „Lorde

<sup>24</sup> oryg. „Wherever she wore ivory / I wear pain”, eadem, „Pathways: From Mother to Mother”, *ibidem*, s. 289.

<sup>25</sup> A. De Veaux, *op. cit.*, s. 24.

<sup>26</sup> oryg. „they have both marked me / with their blind and terrible love / and I am lustful now for my own name”, A. Lorde, „Outside”, *The Collected Poems...*, s. 279-280.

<sup>27</sup> oryg. „the canyons of their mighty silences”, *ibidem*, s. 280.

<sup>28</sup> tł. „szukam teraz własnych kształtów / bo nigdy nie mówili o mnie / inaczej niż jako o swojej własności / a kawałki, o które się potykam i przewracam / zaliczam do dowodów / że jestem piękna”, *ibidem*.

wyzwoliła się z wielkowiejskiego więzienia i odzyskała swe wiano – ziemię, kulturę oraz lud afrykański<sup>29</sup>, za którymi niegdyś tęskniła Phillis Wheatley, zdając sobie sprawę, że są utracone na zawsze.

Jednak wątek ten nie stanowi zupełnego *novum* w twórczości Lorde. Już w zbiorze *From a Land Where Other People Live* pojawiają się wiersze zapowiadające go – czytamy bowiem w „Prologue”:

*through my lips come the voices  
of the ghosts of our ancestors  
living and moving among us  
Hear my heart's voice as it darkens  
pulling old rhythms out of the earth*<sup>30</sup>.

Lorde konstruuje swoje poetyckie „ja” jako medium, przez którego usta mówią moce pradawne, „duchy (...) przodków”. Godna podkreślenia jest opozycja między językiem mówionym a pisanym: zarówno w „Prologue”, jak i innych wierszach, gdzie pojawia się ta antynomia, wybór pada na ten pierwszy, co jest podkreśleniem wpisywania się poetki w typowo afrykańską tradycję ustną, która akcentuje magiczny wymiar mowy, eksponując prewerbalne elementy komunikacji („stare rytmy z wnętrza ziemi”). W konsekwencji przekaz staje się ponadjednostkowy, a mówiąca – niczym szamanka podczas transu – rozwija w pełni moc swego głosu poprzez stopienie się z podmiotowością zbiorowości, co zostaje dobitnie wyrażone w wierszu „The Winds of Orisha”:

*Impatient legends speak through my flesh  
changing this earths formation  
spreading  
I will become myself  
an incantation  
dark raucous many-shaped characters  
leaping back and forth across bland pages  
and Mother Yemonja raises her breasts to begin my labour*<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> I. McClaurin-Allen, op. cit., s. 221.

<sup>30</sup> tł. „przez moje wargi przychodzą głosy / duchów naszych przodków / żyjących i poruszających się wśród nas / Oto głos mego serca ciemnieje / ciągnąc stare rytmy z wnętrza ziemi”, A. Lorde, „Prologue”, *The Collected Poems...*, s. 96.

<sup>31</sup> tł. „Niecierpliwe legendy przemawiają poprzez moje ciało / zmieniając warstwy tej ziemi / rozrastając się / stanę się sobą / inkantacją / ciemnymi wielokształtnymi krzykliwymi

Fragment powyższy dotyczy swoistego *rite de passage*, podczas którego dochodzi do czegoś, co w buddyzmie zen określane jest jako pozbycie się złudzenia ego, a w rezultacie prowadzi do uświadomienia sobie – poprzez dotarcie do źródła mocy – własnej doskonałości. Źródłem owej mocy okazuje się tu rdzenna kultura afrykańska. Co więcej, moc ta jest specyficznie kobieca, symbolizowana w „The Winds of Orisha” przez Matkę Yemonję i określenie energii twórczej za pomocą metafory porodu.

W świetle powyższych uwag wiersze z *The Black Unicorn* i *Our Dead Behind Us*, wykorzystujące postaci bóstw i czerpiące motywy z mitologii Afryki Zachodniej, okazują się być świadomym i konsekwentnym rozwinięciem tego wątku twórczości Lorde. Należy je postrzegać jako powrót do / budowanie domu oraz odzyskanie/stworzenie Matki. W tym miejscu warto odwołać się do spostrzeżeń Keating, która mówi o „odkryciu-stworzeniu tożsamości etnicznej” albo, w innym miejscu, o „«powrocie» do stworzonej etnicznej przeszłości”<sup>32</sup>, przez co podkreślony zostaje zamysł (auto)kreacji. Problem wydaje się jednak być nieco szerszy: w przypadku Lorde powrót do / zbudowanie domu oznacza też, jak wspomniano powyżej, odzyskanie/odkrycie Matki, czy szerzej: tożsamości płci kulturowej i seksualnej. Do tego celu w przypadku Lorde, ale też wielu innych pisarek z kręgu feministycznego, nieocenione okazują się odwołania do mitologii. Mity w ich rękach stają się z jednej strony narzędziami dekonstrukcji czy reinterpretacji kultury patriarchalnej, z drugiej służą odkrywaniu/konstrukcji kultury alternatywnej, odwołującej się do kobiecych wartości, wśród których relacja między matką a córką zajmuje poczesne miejsce. W użyciu pozytywnym czy afirmatywnym mity mają służyć (od)tworzeniu kobiecych genealogii<sup>33</sup>.

Od lat czterdziestych dwudziestego wieku poetki amerykańskie zaczęły w sposób bezpośredni lub pośredni wykorzystywać w swojej twórczości mity z intencją przedefiniowania pozycji, jaką zajmują kobiety w kulturze i historii. Jako przykłady posłużyć mogą takie pionierskie dzieła jak: cykl *Trilogy* (1944-1946) autorstwa H. D., w którym modernistka zestawia ze sobą mit i historię, posługując się archaiczną symboliką odradzania się życia; tom *Beast in View* (1944) Muriel Rukey-

---

postaciami / skaczącymi wprzód i w tył po pustych kartkach / a Matka Yemonja unosi piersi by zacząć mój poród”, eadem, „The Winds of Orisha”, ibidem, s. 90.

<sup>32</sup> A. Keating, op. cit., s. 150.

<sup>33</sup> Dobrym wprowadzeniem w tę problematykę jest tekst Kazimierzy Szczuki *Mit i teoria*, [w:] eadem, *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*, Wydawnictwo eFKa: Kraków 2001.

ser, w którym poetka przygląda się dwuznacznościom kobiecości w kulturze patriarchalnej; wiersze Louise Bogan, w których w nieortodoksyjny sposób przedstawione zostały postaci Meduzy i Kasandry; oraz wiersze Margaret Walker z jej najbardziej znanego tomu *For My People* (1942), w których pojawiają się bohaterki-wiedźmy. Jak to ujęła Maggie Humm: „w powojennej twórczości kobiety wykorzystywały mityczne symbole, by przeciwstawić się tradycyjnym ideom kobiecości”<sup>34</sup>.

Zainteresowanie mitami, które posłużyło raczej przewyciężaniu niż powielaniu ugruntowanych literackich wzorców mitologicznych, przybrało na sile w latach sześćdziesiątych, gdy, jak się wydaje, większość poetek amerykańskich zwróciła się ku mitom z zamiarem rzucenia wyzwania dominującym wizerunkom kobiet i obalenia koncepcji kobiecości rozpowszechnionej w zdecydowanie męskiej kulturze. Gdy Adrienne Rich wspomina o „księdze z mitami (...) w których / nie pojawiają się nasze imiona” i żąda „wraku a nie opowieści o wraku / rzeczy samej a nie mitu”<sup>35</sup>, wyraża w ten sposób potrzebę piszących kobiet, szczególnie feministek, skoncentrowania się na „mitotwórstwie rewizjonistycznym”, by posłużyć się określeniem Alicii Ostriker. Badaczka wyjaśnia ten termin następująco:

W każdym przypadku, gdy poetka posługuje się figurą lub opowieścią wcześniej przyswojoną i zdefiniowaną przez kulturę, poetka ta posługuje się mitem, co powoduje jednocześnie, że potencjalnie może dojść do rewizji mitu: że figura lub opowieść może zostać przystosowana do odmiennych celów, stara karafka może zostać napełniona młodym winem, początkowo po to, by ugasić pragnienie samej poetki, lecz w ostateczności, aby zmiana kulturowa stała się możliwa<sup>36</sup>.

Ważne, aby nie przeoczyć w wyjaśnieniu Ostriker subtelnego związku między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Postulowany projekt zmiany kulturowej wywodzi się z indywidualnego niezadowolenia z istniejącego stanu rzeczy oraz z osobistego przekonania, że tzw. archetypy

<sup>34</sup> M. Humm, *Myth Criticism*, [w:] eadem, *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf: London 1994, s. 54.

<sup>35</sup> oryg. „book of myths... in which / our names do not appear”; „the wreck and not the story of the wreck / the thing itself and not the myth”, A. Rich, *Diving into the Wreck*, [w:] *The Norton Anthology of Literature by Women*, red. S. M. Gilbert i S. Gubar, W. W. Norton & Company: New York and London 1996, s. 1961.

<sup>36</sup> A. Ostriker, *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*, [w:] *The New Feminist Criticism...*, s. 317.

kobiecości są niewystarczające lub wprost fałszywe; w rezultacie przyczyniają się one do wspierania porządku patriarchalnego.

Trudno byłoby zaprzeczyć, że chociaż kobiece postaci w zachodniej mitologii są wnikliwie opisywane i rekonstruowane zarówno w literaturze (oraz ogólnie w sztuce), jak i krytyce, ich analizy i interpretacje przeprowadzane są na ogół z męskiego punktu widzenia. Bohaterki z Biblii i mitologii grecko-rzymskiej oraz postaci w nich zakorzenione można umieścić w dwóch fundamentalnych kategoriach wywodzących się z binarnej opozycji pozytywne–negatywne: są one albo anielskie (czyli cnotliwe i bierne) jak Ifigenia, Maria, Kopciuszek czy Ofelia, albo potworne (charakteryzuje je ich „zła” seksualność) jak Pandora, Medea, Meduza, Ewa, siostry Kopciuszka czy Gertruda. Książka Dorothy Dinnerstein *The Mermaid and the Minotaur* podejmuje temat, w jaki sposób, poprzez stały kontakt z takimi negatywnymi wizerunkami w ciągu całego procesu wychowania i edukacji, kobiety jako jednostki przyswajają sobie te patriarchalne archetypy. Feministyczne mitotwórstwo rewizjonistyczne dąży do ujawnienia „prawdziwej” natury owych archetypów jako produktów kultury, a zatem tworców, które należy interpretować i dekonstruować. Jest to stanowisko przeciwstawne rozumieniu jungowskiemu, które traktuje archetypy jako emanacje prawd absolutnych, sytuujących się poza jednostkowym rozumieniem i kontrolą, w wyniku czego są one niemodyfikowalne.

Feministyczne mitotwórczynie i pisarki, które wierzą, że mity kultury zachodniej – szczególnie te należące do tradycji grecko-rzymskiej i biblijnej – utrzymują kobiety w podrzędnej pozycji w kulturze i społeczeństwie poprzez fałszowanie ich doświadczeń psychologicznych, zainwestowały ogromnie dużo energii intelektualnej i artystycznej w zadanie ponownego odczytania i zreinterpretowania mitologicznego i literackiego kanonu. Efektem tego wysiłku jest kilka komplementarnych zjawisk, stanowiących wyzwanie dla kultury patriarchalnej wyrażającej się poprzez mity. Trzy spośród nich należy wymienić w celu umieszczenia poezji Audre Lorde w kontekście reinterpretacji i reewaluacji mitów przez feministki kulturowe.

Pierwsze z tych zjawisk wiąże się z tezą z całą mocą sformułowaną w pierwszej części książki Mary Daly *Gyn/Ecology* (1978), że, jak to ujęła Humm, „chrześcijaństwo wchłonęło religie czczące bóstwa żeńskie i przekształciło ich symbole w nową mitologię odartą z żeńskiej mocy”<sup>37</sup>. Drugie zjawisko to uwaga, jaką feministyczne badaczki poświęcają mitom

<sup>37</sup> M. Humm, op. cit., s. 65.

„niewłaściwym” lub marginalnym z punktu widzenia akademickiego establishmentu – głównie tym, które zdradzają fascynację wizerunkami potworności, buntu i szaleństwa w kontekście męskiej przemocy (za dobitny przykład może posłużyć Meduza występująca w wierszach Louise Bogan, Sylwii Plath, Rachel DuPlessis, i Ann Stanford – dwie ostatnie poetki kładą nacisk na fakt, że została ona zgwałcona przez Posejdona). Trzecie zjawisko polega na poszukiwaniu „zakazanej” kobiecej energii i siły zawartej w mitach matriarchalnych oraz tych dotyczących związku matki z córką – szczególnie w opowieści o Demeter i Korze.

Zatem, feministyczne zadanie dotyczące mitów jest dwojakiego rodzaju. Polega ono, po pierwsze – na odrzuceniu gotowej tożsamości narzucanej kobietom w kulturze patriarchalnej, a jednocześnie na stworzeniu nowej pozytywnej identyfikacji, która mogłaby być afirmatywna dla kobiet jako klasy i jako jednostek. Chociaż, jak naszkicowano powyżej, tożsamość wpajana kobietom jawi się jako problem uniwersalny w obrębie kultury patriarchalnej, to jednak sytuacja czarnych kobiet w Ameryce pod tym względem zawsze była szczególnie zła, ponieważ w ich przypadku kulturowe definiowanie odbywało się przy ścisłej współpracy mizoginizmu z rasizmem, co spowodowało, by przywołać już cytowany ironiczny komentarz Hortense J. Spillers, że Afroamerykanka to „przestrzeń pomieszanych tożsamości, miejsce, w którym spotykają się nadwyżki i niedostatki inwestycji w narodowy skarbiec retorycznego bogactwa”<sup>38</sup>.

Dlatego z punktu widzenia Lorde działania białych feministek kulturowych były niewystarczające, chociaż zbieżne z jej własnymi konstatacjami, dotyczącymi miejsca bóstw żeńskich w „afrykańskich mitach / legendach / religii” oraz „prawdziwej natury dawnej kobiecej mocy”<sup>39</sup>. W liście otwartym do Mary Daly, napisanym po przeczytaniu książki *Gyn/Ecology*, która ukazała się w tym samym roku co *The Black Unicorn*, Lorde zwraca uwagę na nieobecność pozytywnych przykładów kobiecej energii, wywiedzionych ze źródeł afrykańskich w książce białej badaczki oraz na fakt, że kobiety spoza euroamerykańskiego kręgu kulturowego przedstawione są przez Daly wyłącznie jako ofiary i sprawczynie przemocy wobec innych kobiet (Lorde chodzi z pewnością o rozdziały poświęcone hinduskiej ceremonii sati, krępowaniu stóp w Chinach i kastracji kobiet w niektórych regionach Afryki). W związku z tym poetka pyta retorycznie: „Dlaczego jej [tj. Daly] wizerunki bogiń są wyłącznie białe, zachodnioeuropejskie, judeochrześcijańskie? Gdzie

<sup>38</sup> H. J. Spillers, op. cit., s. 384.

<sup>39</sup> A. Lorde, „An Open Letter to Mary Daly”, *Sister Outsider...*, s. 67.



były Afrekete, Yemanje, Oyo i Mawulisa? Gdzie były wojownicze boginie kultu Vodun, Amazonki Dahomeju oraz wojowniczkę Dan?”<sup>40</sup>. Ich pominięcie przez Daly każe Lorde wyrazić zarzut, że jej własna „historia i (...) mityczny rodowód” zostały „zniekształcone przez nieobecność jakichkolwiek wizerunków moich silnych przodków / matek”<sup>41</sup>. Z punktu widzenia autorki listu ich pominięcie świadczy o uwewnętrznionym rasizmie wśród białych feministek, gdyż odrzucenie „dziedzictwa (...) kobiet spoza Europy” jest równoznaczne z brakiem zainteresowania „rzeczywistymi związkami między nami wszystkimi”<sup>42</sup>.

Linda Alcoff również pozostaje krytyczna w stosunku do realizowanego przez Daly projektu rekonstruowania kobiecej kultury, postrzegając go jako niebezpiecznie esencjonalistyczny ze względu na koncentrowanie się niemal wyłącznie na dziedzictwie białych kobiet<sup>43</sup>. Badaczka postrzega Lorde jako pionierkę nurtu rzucającego wyzwanie zarówno tradycyjnym badaniom akademickim, jak i białemu feminizmowi kulturowemu końca lat siedemdziesiątych poprzez wykorzystywanie mitów spoza tradycji grecko-rzymskiej. Do nurtu tego zaliczyć należy zarówno częste odniesienia do mitologii różnych regionów Afryki w twórczości czarnych feministek, jak i prace z zakresu antropologii kultury, jak książka Marthy Weigle *Spiders and Spinners* (1982), z zawartymi tam odniesieniami do mitów Indian amerykańskich.

W tym miejscu odnotować należy sceptycyzm Brendy Carr, dotyczący umieszczenia Lorde przez Alcoff na przeciwnym biegunie w stosunku do praktyk i koncepcji feminizmu kulturowego, gdyż zdaniem badaczki w istocie poszukiwanie źródeł kobiecej mocy wśród żeńskich oriszów Afryki Zachodniej implikuje istnienie „jakiejs esencjalnej czarnej kobiecej tożsamości”<sup>44</sup>. Wprawdzie nie sposób odmówić spostrzeżeniu Carr częściowej racji, to jednak wydaje się, że samej Lorde chodzi raczej o roz-

40 Ibidem.

41 Ibidem.

42 Ibidem, s. 68. Warto tu wspomnieć o *quasi*-religijnych praktykach i warsztatach, zakorzenionych w tradycyjnych wierzeniach Afryki Zachodniej, akcentujących pozytywną siłę oddziaływania bóstw żeńskich na współczesne Afroamerykanki, prowadzonych w latach siedemdziesiątych przez Luisah Teish i Robin Pearson. Pisze o tym Sabrina Sojourner w artykule *From the House of Yemanja: The Goddess Heritage of Black Women*.

43 L. Alcoff, *Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: The Identity Crisis In Feminist Theory*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, Vol. 13, No. 3 (1988), s. 411.

44 B. Carr, „A Woman Speaks... I Am Woman and Not White”: *Politics of Voice, Tactical Essentialism, and Cultural Intervention in Audre Lordé's Activist Poetics and Practice*, [w:] *Race-ing Representation: Voice, History, and Sexuality*, red. K. Myrsiades, L. Myrsiades, Rowan & Littlefield: Lynham, Maryland, 1998, s. 123.

szerzenie pola dyskursu feminizmu kulturowego o głosy z „dzikiej strefy”, artykułujące istnienie „nieeuropejskich źródeł kobiecej siły i mocy”<sup>45</sup>, gdyż w obecnym stanie rzeczy nie funkcjonują one na równych prawach, lecz są „warte uwagi jedynie jako dekoracja”<sup>46</sup>. Celem takiego rozszerzenia byłby zatem swoisty feministyczny język uniwersalny, mieszczący w sobie i będący w stanie wyrazić istniejącą wśród kobiet różnorodność, a w rezultacie fundamentalnie nieesencjonalistyczny.

Poezja Lorde stanowi wyrazisty przykład negacji wzorców narzucających Afroamerykankom przez kulturę dominującą i buntu przeciwko nim, przy jednoczesnej afirmacji i celebracji niezależnej czarnej kobiecości, która definiuje się w sposób wolny i niezależny. Pod tym względem Lorde wpisuje się w istniejący od dawna w poezji czarnych kobiet nurt oporu przeciwko białej i męskiej supremacji. Przykłady tego nurtu nie są liczne, lecz mimo swojej jednostkowości wydają się być na tyle ważne, że warto tu o nich wspomnieć jako o istotnym kontekście dla dokonani poetyckich Lorde.

Nie powinno dziwić, że po podjętych przez Phyllis Wheatley próbach spełnienia oczekiwań i żądań otwarcie wrogiej kultury, wiele czarnych poetek dążyło uparcie do stworzenia dla siebie pozytywnej tożsamości, nawet jeśli odbywało się to w obrębie dominującej białej tradycji. Za przykład może posłużyć twórczość dziewiętnastowiecznej poetki Frances E. W. Harper, która posłużyła się w sposób niekonwencjonalny Biblią jako źródłem dla nowej tożsamości czarnej kobiety. W swoich wierszach Harper często koncentruje się na biblijnych postaciach kobiet silnych i/lub zbuntowanych: Deborze, Esterze, Miriam, Sarze oraz, co najważniejsze, Waszti. Królowa Waszti była pierwszą żoną króla perskiego Ahasverusa, która odmówiła podporządkowania się jego woli, gdy ten, chcąc pochwalić się jej urodą, zażądał od niej, by odsłoniła publicznie twarz. Za nieposłuszeństwo została oddalona. Decyzja króla podyktowana została tym, by zniechęcić inne kobiety do nieposłuszeństwa i za pomocą strachu zmusić je do uległości, ale Waszti przyjęła swoją karę z godnością i siłą, co zaskoczyło króla i jego doradców. Według Erlene Stetson „Vashti” Harper jest wierszem, który mówi w metaforyczny sposób o „prawie kobiet do buntu przeciwko niesprawiedliwym prawom stanowionym przez rządzących”<sup>47</sup>, a jednocześnie pierwszym wierszem

<sup>45</sup> A. Lorde, „An Open Letter to Mary Daly”, *Sister Outsider...*, s. 68.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>47</sup> E. Stetson, *Eighteenth- and Nineteenth-Century Poets*, [w:] *Black Sister: Poetry by Black American Women, 1746-1980*, red. E. Stetson, Indiana University Press: Bloomington 1981, s. 8.

autorstwa czarnej poetki, w którym pojawia się pozytywny wizerunek kobiety silnej i zbuntowanej, jakby zaczerpniętej z „tradycji afrykańskich wojowniczek”<sup>48</sup>. Późniejsze czarne poetki – na przykład Anne Spencer, Gwendolyn Brooks i wymieniana już wcześniej Margaret Walker – chętnie wykorzystują ten wizerunek w swoich wierszach. Najbardziej oryginalne wydaje się podejście Walker, która wzbogaca go o nową jakość – w zbiorze *For My People* pojawia się kilka postaci kobiet odrzuconych, a przy tym posiadających wielką wiedzę i mądrość: Marie Le Veau, Molly Means i Kissie Lee to wiedźmy, których siła ma swoje źródło w ich zdolności posługiwania się słowem. Właśnie te aspekty kobiecej mocy – opór wobec opresyjnej władzy opartej na rasizmie i seksizmie, wiara w moc słowa poetyckiego i jego zdolność zmiany rzeczywistości oraz czerpanie z tradycji Amazonek z Dahomeju – stają się pierwszoplanowe w omawianych tu wierszach Audre Lorde.

Wśród mitów (re)konstruowanych dwa szczególnie przyciągają uwagę feministycznych krytyczek i pisarek – są to matriarchalny mit Wielkiej Bogini oraz mit czarownicy albo raczej wiedźmy, czyli tej, która wie – źródła mądrości i siły, a w związku z tym postaci groźnej i niebezpiecznej. W *The Black Unicorn* dochodzi do swoistego połączenia obu mitów. W tomie tym Lorde odwołuje się do mitologii swojego „rodzinnego” Dahomeju, wykorzystując imiona różnych orisza. Najczęściej przywoływana postać to Seboulista, która – jak wyjaśnia w głosie sama poetka – jest boginią z Abomeju, stolicy starożytnego królestwa Dan (potem: Dahomej), „Matką nas wszystkich”; czasem znana też jako Sogbo (stworczyni świata), ale przy tym – lokalna odmiana Mawulisa. To właśnie Seboulista stała się w prywatnej mitologii Lorde odnalezioną Pramatką: „To w Abomeju (...) / odnalazłam swoją matkę / Seboulistę”<sup>49</sup>. W „125<sup>th</sup> Street and Abomey” liryczne „ja”, zwracając się do niej, niczym w nawiązaniu do poruszającego wersu z wiersza Wheatley („Mnie, dziecko, chyba los okrutny i niesprawiedliwy / Wyrwał z afrykańskiej szczęśliwej krainy”<sup>50</sup>), przejmująco mówi o bólu rozdzielenia (przy tym są to wersy bardzo intymne, gdyż Lorde z powodu raka piersi musiała poddać się mastektomii):

<sup>48</sup> Eadem, *Preface*, [w:] *Black Sister...*, s. XIV.

<sup>49</sup> oryg. „It was in Abomey (...) / (...) where I found my mother / Seboulista”, A. Lorde, „Dahomey”, *The Collected Poems...*, s. 239.

<sup>50</sup> oryg. „I, young in life, by seeming cruel fate / Was snatch'd from Afric's fancy'd happy seat”, Ph. Wheatley, „To the Right Honourable William, Earl of Dartmouth, His Majesty's Principal Secretary of State for North America, &c”, cyt. za: E. Stetson, *Introduction*, [w:] *Black Sister...*, s. XXIII.

*Seboulisa mother goddess with one breast  
eaten away by worms of sorrow and loss  
see me now  
your severed daughter*<sup>51</sup>.

W ten sposób Afryka zostaje, jak wcześniej w poezji Margaret Walker, silnie skojarzona z kobiecością. Jak zauważa Maggie Humm, Lorde „wykorzystuje mitologiczne analogie, by zrozumieć gniewne chtoniczne moce prehistorycznych bóstw żeńskich”<sup>52</sup>. W ten sposób uzupełnia ona – jakby (re)konstruuując jej początek – tradycję zapoczątkowaną w poezji amerykańskich czarnych kobiet przez Harper, a potem pielęgnowaną przez Spencer, Brooks i Walker, polegającą na przywoływaniu postaci kobiet zbuntowanych i silnych. Siła Czarnej Kobiety Lorde bierze się z zakorzenienia w prehistorii / mitologii oraz umiejętności korzystania z mocy słów. W wierszu „125<sup>th</sup> Street and Abomey” poetka zwraca się do Seboulisy z prośbą o obdarzenie jej siłą języka, umożliwiającą przetrwanie w amerykańskiej opresyjnej rzeczywistości porównanej do zimy: „daj mi kobiecą moc / języka w tę zimną porę roku”<sup>53</sup>. Jak zawsze u Lorde moc języka pozostaje w nierozzerwalnym związku z byciem kobietą odnajdującą się w ciągłości matrylinearnych duchowych pokrewieństw.

W wierszu „Dahomey” podmiot podkreśla swoją lingwistyczną wolność i giętkość w posługiwaniu się językiem:

*Bearing two drums on my head I speak  
whatever language is needed  
to sharpen the knives of my tongue*<sup>54</sup>.

Metaforę dwóch bębnow (instrumentów używanych w celu komunikacji), warunkującą swobodę wyboru języka jako broni oraz siłę wypowiedzi, można rozumieć jako aluzję zarówno do podwójnego czarnego dziedzictwa poetki (głębokie dahomejskie korzenie i karaibskie pocho-

<sup>51</sup> tł. „Sebouliso matko bogini z jedną piersią / zjedzoną przez robaki smutku i utraty / dostrzeż mnie / twą odciętą córkę”, A. Lorde, „125<sup>th</sup> Street and Abomey”, *The Collected Poems...*, s. 241.

<sup>52</sup> M. Humm, op. cit., s. 68.

<sup>53</sup> oryg. „give me the woman strength / of tongue in this cold season”, A. Lorde, „125<sup>th</sup> Street and Abomey”, *The Collected Poems...*, s. 241.

<sup>54</sup> tł. „Niosąc dwa bębny na głowie używam / mowy jaka jest potrzebna / by naostrzyć noże mojego języka”, eadem, „Dahomey”, *ibidem*, s. 239.

dzenie rodziców), jak i do jej ostro odczuwanej genderowo-rasowej tożsamości. Druga możliwość wydaje się być bliższa intencjom Lorde, gdyż poetka ponownie akcentuje *kobiecie* praźródła swojej *czarnej* mowy:

*Thunder is a woman with braided hair  
spelling the fas of Shango  
(...)  
the snake is aware although sleeping  
under my blood  
since I am a woman whether or not  
you are against me  
I will braid my hair*<sup>55</sup>.

Fragment ten zawiera aluzję do bogini Afrekete, córki Mawu / Seboulisy. Nie jest ona ani razu wymieniona z imienia w *The Black Unicorn* ani wyszczególniona w zamykającym zbiór glosariuszu<sup>56</sup>. Jest zatem ukrytą obecnością, a zarazem boginią, z którą identyfikuje się poetka, rozpoznająca w Seboulisie swą afrykańską pramatkę. Jej ukrycie przez Lorde uzasadnia fakt, że – jak podaje Keating – postać Afrekete została w późniejszej religii Joruba / Makumba zastąpiona przez boga-trickstera Eszu-Elegbarę. Keating wskazuje, powołując się na słowa Lorde z rozmowy z Judy Grahn na temat mitologicznych postaci w jej twórczości, że „jedynie w pierwotnych «najdawniejszych religiach bogów burzy» Afrekete występowała pod postacią żeńską”<sup>57</sup>. Wymieniony w tekście Szango jest właśnie bogiem grzmotów, błyskawic, wojny i polityki, a interpretująca jego *fas* (czyli święte pismo) „kobieta ze splecionymi włosami” to ziemską emanacją Afrekete, kapłanka odprawiająca obrzędy kultu Szango, zwana Alagba. Lorde, wpisując swoją twórczość poetycką w tradycję związaną z władającym burzami Szango i deklarując niezależność językową wyrażoną metaforycznie poprzez motyw splatania włosów, podkreśla swój związek duchowy właśnie z Afrekete.

<sup>55</sup> tł. „Piorun to kobieta o splecionych włosach / odczytująca święte pismo Szango / (...) / wąż jest świadomy choć śpi / pod moją krwią / ponieważ jestem kobietą czy jesteś czy też nie / przeciwko mnie / będę splatała włosy”, ibidem, s. 239-240.

<sup>56</sup> Afrekete nie figuruje również w pracach Stanisława Piłaszewicza, takich jak *Afrykańska księga rodzaju czy Słownik mitologii i religii Czarnej Afryki*.

<sup>57</sup> A. Keating, *Making „Our Shattered Faces Whole”: The Black Goddess and Audre Lorde’s Revision of Patriarchal Myth*, „Frontiers: A Journal of Women Studies”, Vol. 13, No. 1 (1992), s. 26.

Jak pamiętamy, w wierszu „Between Ourselves” Lorde określa Afroamerykanów i innych członków afrykańskiej diaspory, powstałej w wyniku rozwoju systemu niewolnictwa w obu Amerykach, mianem „dzieci Eszu”. Boskiego trickstera Eszu-Elegbarę Henry Louis Gates Jr. uznaje za centralną figurę łączącą całą diasporę w sferze języka i przewijającą się w jej całej tradycji literatury ustnej. Jak podaje badacz, ten boski przewrotny manipulator języka znany jest jako „Eszu-Elegbara w Nigerii i jako Legba wśród ludu Fon w Beninie. Jego odpowiedniki w Nowym Świecie to między innymi Exú w Brazylii, Eshu-Elegua na Kubie, Papa Legba (...) na Haiti oraz Papa La Bas w kulcie Hoodoo w Stanach Zjednoczonych”<sup>58</sup>. W Afryce Zachodniej Eszu jest „boskim lingwistą”, tym, który mówi wszystkimi językami, tym, który interpretuje alfabet Mawu dla potrzeb ludzi i pozostałych bogów”<sup>59</sup>. Gates zwraca też uwagę na silnie maskulinistyczny charakter przedstawień Eszu:

Często przedstawiany jako zagorzały kopulator, będący w posiadaniu ogromnego penisa, z lingwistycznego punktu widzenia jest Eszu ostatecznym łącznikiem, spajającym prawdę z rozumieniem, *sacrum* z *profanum*, tekst z interpretacją, jest słowem (jak posiłkowy czasownik *to be*) łączącym podmiot z orzeczeniem. Spaja on gramatykę przepowiadania przyszłości z jej strukturami retorycznymi. W mitologii Joruba Eszu porusza się kulejąc właśnie ze względu na swą funkcję mediacyjną: jego nogi są różnej długości, ponieważ jedna jest zakotwiczona w krainie bogów, podczas gdy druga spoczywa w tym, czyli naszym, ludzkim, świecie<sup>60</sup>.

Przez jednoznaczłą samoidentyfikację z Afrekete, będącą starszym niż Eszu przedstawieniem boskiego manipulatora języka, figury, która „posługuje się słowami, by naruszyć granice”, Lorde przyznaje sobie prawo posiadania „językowego autorytetu tradycyjnie kojarzonego z męskością”<sup>61</sup>, stając się, by posłużyć się określeniem Spillers, „kobietą z potencjałem do «nazywania»”<sup>62</sup>. Jednocześnie ten wyzwalający potencjał kobiecej mocy językowej, „odnaleziony” u samych prapoczątków mitów Afryki Zachodniej, każe poetce nadać cechy żeńskie uderzająco

<sup>58</sup> H. L. Gates, Jr., *A Myth of Origins: Esu-Elegbara and the Signifying Monkey*, [w:] idem, *The Signifying Monkey...*, s. 5.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>61</sup> A. Keating, *Women Reading Women Writing...*, s. 166.

<sup>62</sup> H. J. Spillers, op. cit., s. 404.



fallicznemu, co podkreśla Gates, bóstwu – w rezultacie Eszu wyłania się jako orisza genderowo niejednoznaczny, w którego postaci spotykają się różnice. Takie zniesienie binarnej opozycji między tym, co męskie, a tym, co żeńskie pozwala Lorde nie tyle skonstruować figurę androgynicznej pełni zakorzenioną w mitologii kraju jej przodków, ile stworzyć gwarancję dostępu do przestrzeni dyskursywnej, a tym samym do swobodnej i równoprawnej ekspresji językowej dla doświadczenia świata przez czarne kobiety. Widziana w tym świetle, Afrekete może być uznana za patronkę „dzikiej strefy”.

Pełny wyraz mocy językowej czarnej kobiety znajdujemy w pobrzmiwającej groźbą autodefinicji kończącej wiersz „A Woman Speaks”. Margaret Kissam Morris podkreśla też, że ponieważ występująca w tytule kobieta dopiero na końcu wiersza zostaje „zidentyfikowana jako kobieta kolorowa, kobieta kolorowa staje się podmiotem reprezentatywnym i normą”<sup>63</sup>:

*I have been woman  
for a long time  
beware my smile  
I am treacherous with old magic  
and the moon's new fury  
with all your wide futures  
promised  
I am  
woman  
and not white*<sup>64</sup>.

Pod tym względem Lorde także nawiązuje do tradycji afrykańskich. Jak informuje nas Trinh T. Minh-ha, tradycje te „traktują mowę jako dar od Boga/Bogini i moc stwórczą. W fulfulde słowo oznaczające mowę (*haala*) ma konotację z «udzielać mocy», a dalej, przez rozwinięcie, z «sprawiać, że się staje»<sup>65</sup>. Dochodzi tu zatem do odzyskania prawa do

<sup>63</sup> M. K. Morris, *Audre Lorde: Textual Authority and the Embodied Self*, „Frontiers: A Journal of Women's Studies”, Vol. 23, No. 1 (2002), s. 177.

<sup>64</sup> tł. „Jestem kobietą / od dawna / strzeżcie się mego uśmiechu / Jestem zdradliwa dzięki starej magii / i nowej wściekłości księżycy / dzięki obiecany / wam wspaniałym przyszłościom / Jestem kobietą / i nie jestem biała”, A. Lorde, „A Woman Speaks”, *The Collected Poems...*, s. 234.

<sup>65</sup> T. T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1989, s. 127.

wypowiedzi oraz kontroli nad mową, których pozbawione zostały grupy dyskryminowane. Warto też przypomnieć, że moc indywidualna ściśle związana z ekspresją werbalną, jest u Lorde także emanacją mocy zbiorowej, przy czym w wierszach wyrastających na gruncie zachodnioafrykańskich mitów i legend poetka przywołuje jedynie zbiorowość kobiet. W „A Woman Speaks” mówi ona o celowym nawiązywaniu poczucia wspólnoty z kobietami z mitycznej przeszłości, gdy wspomina o poszukiwaniu swoich „siostr / czarownic w Dahomeju”<sup>66</sup>. Z wersów otwierających „Coniagui Women” dowiadujemy się, że „Kobiety Coniagui / noszą ciało jak wojnę”, a cały wiersz dotyczy ich niezależności od świata mężczyzn – zarówno w obszarze seksualności, jak i w sferze języka, gdyż karmią synów „milczeniem”<sup>67</sup>, odwracając tym samym znaczenie patriarchalnej normy uciszania i niedopuszczania do głosu kobiet. Z kolei wiersz „The Women of Dan Dance with Swords in Their Hands to Mark the Time When They Were Warriors” traktuje o tym, jak prawdziwa kobieca moc łączy się z autoafirmacją biorącą się z odwagi mówienia wprost oraz o podejmowaniu działań zgodnych z własnym wewnętrznym kompasem. W wierszu tym Lorde odrzuca postawę skrytego, maskowanego milczeniem oporu jako w istocie autodestrukcyjną: „Nie przychodzę jak tajny wojownik / z mieczem wyjętym z pochwy w ustach / ukrytym z tyłu języka / tnącym mi gardło we wstęgi”<sup>68</sup>. Zamiast tego wybiera otwartą konfrontację („Przychodzę jako kobieta / ciemnoskóra i otwarta”<sup>69</sup>), wzorując się na kobietach z plemienia Dan, które „tańczą z mieczami w dłoniach, by przywołać czas, gdy były wojowniczkami”.

Takie ujęcie wydaje się warte krótkiego komentarza w kontekście myślenia Alice Walker o twórczym potencjale czarnych kobiet. Pisarka ta w konstytutywnym dla kobietyzmu eseju „In Search of Our Mothers’ Gardens”<sup>70</sup> jako przejawy tego potencjału traktuje nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, literaturę, ale ogrodnictwo, tkactwo czy śpiew, które mogą być postrzegane jako jedyne dostępne dawniej sposoby ekspresji i znaki oporu wobec dyktatu kultury dominującej, w ogóle niedopusz-

<sup>66</sup> oryg. „sisters / witches in Dahomey”, A. Lorde, „A Woman Speaks”, *The Collected Poems...*, s. 234.

<sup>67</sup> oryg. „wear their flesh like war”; „silence”, eadem, „Coniagui Women”, *ibidem*, s. 237.

<sup>68</sup> oryg. „I do not come like a secret warrior / with an unsheathed sword in my mouth / hidden behind my tongue / slicing my throat to ribbons”, eadem, „The Women of Dan Dance with Swords in Their Hands to Mark the Time When They Were Warriors”, *ibidem*, s. 242.

<sup>69</sup> oryg. „I come as a woman / dark and open”, *ibidem*.

<sup>70</sup> A. Walker, *In Search of Our Mothers’ Gardens*, [w:] eadem, *In Search of Our Mothers’ Gardens...*

czającej czarnych kobiet do głosu, a tym samym kwestionującej ich kreatywność. Należy podkreślić, że były to dziedziny związane w przeszłości z anonimowością, wynikającą z „instytucjonalnego” skazania Afroameerykanek na milczenie w warunkach powszechnie panującego rasizmu i seksizmu.

Zatem milczenie czarnych kobiet nie musi być utożsamiane z ich nieobecnością w dyskursie lub nieistnieniem w przestrzeni społeczno-kulturowej. Jak pokazują przeprowadzone przez badaczki feministyczne analizy zjawiska milczenia Afroamerykanek jako jednostek należących do podwójnie dyskryminowanej grupy, było ono i nadal bywa często wykorzystywane w charakterze maski ochronnej. W tym sensie „milczeć” nie znaczy bynajmniej po prostu akceptować normy kultury dominującej, lecz coś zupełnie innego – chronić swój wewnętrzny świat przed okrucieństwem i niesprawiedliwością świata zewnętrznego, „przekraczać ograniczenia związane z dyskryminacją rasową, klasową i genderową”<sup>71</sup>.

Patricia Hill Collins argumentuje, że w obrębie sięgającej wstecz do czasów niewolnictwa „tradycji samodzielnego definiowania własnej świadomości” przez czarne kobiety, mające niezwykle ograniczony dostęp do jakichkolwiek środków sprzeciwu (w tym przede wszystkim dyskursywnych), „milczenie nie może być interpretowane jako podporządkowanie się”<sup>72</sup>. Badaczka podaje interesujące przykłady, kiedy milczenie jest nie tyle przymusem, ile wyborem strategii oporu, związanym z zachowaniem wolności w postaci integralności psychicznej i poczucia godności ludzkiej wewnątrz szczelnie zamkniętych granic „ukrytej prywatnej przestrzeni świadomości (...)”<sup>73</sup>. Według Collins zjawisko „ukrywania samodzielnie wypracowanego stanowiska przed wścibskimi oczami grup dominujących”<sup>74</sup> nie należy do rzadkości wśród czarnych kobiet świadomych złożoności własnej tożsamości, poddanej różnorodnym formom dyskryminacji i represji. Darlene Clark Hine jeszcze przed Collins podkreślała wagę mimikry – by zapożyczyć termin od Luce Irigaray – praktykowanej przez czarne kobiety, co pozwoliło jej mówić o „kulturze udawania” (*the culture of dissemblance*, co można też tłumaczyć jako „kultura przemilczania” lub „kultura ukrywania”), umożliwiającej czarnym kobietom zachowanie poczucia kontroli nad własnym życiem. Według Hine, warunki funkcjonowania w społeczeństwie amerykańskim, które

<sup>71</sup> P. H. Collins, op. cit., s. 93.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 91.

badaczka charakteryzuje za pomocą takich określeń, jak „rasowe animozje, klasowe napięcia, zróżnicowanie ról płciowych i (...) ekonomiczne rozwarstwienie”<sup>75</sup>, spowodowały, że czarne kobiety „rozwinęły i przyswoiły swoisty kult ukrywania się, kulturę udawania, aby chronić (...) wewnętrzne aspekty własnego życia”<sup>76</sup>. W tym celu wypracowały na swój użytek mechanizm mimikry, która polega na odgrywaniu roli przydzielonej przez kulturę dominującą przy pełnej świadomości jej sztuczności i nieprzystawalności do stanu realnego. Taka celowo przybrana i delegowana na zewnątrz postać, zgodna ze stereotypowym wizerunkiem funkcjonującym w rasistowskim fallogocentrycznym społeczeństwie, ma za zadanie chronić prawdziwe „ja” i bronić do niego dostępu. Hine wyjaśnia, że „dynamika ukrywania” zasadza się na „stworzeniu pozoru jawności lub otwartości w kwestii własnej osoby i swoich uczuć, podczas gdy w rzeczywistości pozostaje się kimś nieprzeniknionym”<sup>77</sup>. Trudno nie zauważyć, że taka forma społecznej i kulturowej „niewidzialności”, stanowi interesującą reinterpretację koncepcji „podwójnej świadomości” DuBoisa – zjawisko, które dla autora *The Souls of Black Folk* było przekleństwem amerykańskiego Murzyna, przeniesione na grunt rasowo-genderowy może być użyte jako celowa strategia ochronna.

Na jeszcze inny aspekt milczenia zwraca uwagę Trinh T. Minh-ha, przesuwając akcent z prywatnego milczenia, będącego częścią kultury udawania, na milczenie grupowe czy może raczej wspólnotowe:

Milczenie jako odmowa brania udziału w obowiązującej opowieści czasem okazuje się wyposażać nas w środki umożliwiające bycie usłyszanyymi. Wtedy staje się ono głosem, sposobem wyrażania i odpowiedzią, rządzącymi się własnymi prawami. Jednak bez milczenia innych, moje milczenie nie jest słyszalne, znika niezauważone. Wtedy oznacza ono wyłącznie jeden głos mniej albo o punkt więcej dla uciszających<sup>78</sup>.

Proponowana przez Trinh T. Minh-ha strategia zbiorowego milczenia jako forma wymownej wypowiedzi bywa z pewnością skuteczna w niektórych sytuacjach publicznych, kiedy istnieją podstawy, by sądzić,

<sup>75</sup> D. C. Hine, *Rape and the Inner Lives of Black Women in the Middle West: Preliminary Thoughts on the Culture of Dissemblance*, [w:] *Unequal Sisters: A Multicultural Reader in U.S. Women's History*, red. E. C. DuBois i V. L. Ruiz, Routledge: New York 1990, s. 294.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> T. T. Minh-ha, op. cit., s. 83.

że spełnione są warunki, by milczenie zostało usłyszane. Jednak można przypuszczać, że w amerykańskiej rzeczywistości społecznej bardziej prawdopodobny wydaje się scenariusz, że milczenie to „o punkt więcej dla uciszających”. Przy takim założeniu strategiczne milczenie czarnych kobiet wprawdzie ciągle służyłoby ochronie własnej przestrzeni wewnętrznej, będącej w istocie „dziką strefą” języka obowiązującego w danej kulturze, ale jednocześnie uniemożliwiłoby udział w dyskursie decydującym o ostatecznym kształcie tego języka, a zatem poszerzenie obszaru kultury o doświadczenia dzikiej strefy.

To właśnie Lorde podkreśla niebezpieczeństwo zawarte w praktykowaniu mimikry ukrywania i przemilczania. Zwraca ona uwagę na fakt, że poprzez „obserwację” Afroamerykanki „zapoznają się z językiem i zachowaniem ciemniejszy, czasem nawet naśladując je w zamian za iluzję ochrony”<sup>79</sup>. Jednak dopiero przerwanie milczenia stwarza szansę na przejście ze stanu solipsyzmu do stanu pożądanego pluralizmu. Lorde poświęca sporo miejsca problemowi milczenia zarówno w *Zami*, jak i w kilku esejach z tomu *Sister Outsider*. Punktem wyjścia dla jej rozważań w tej kwestii jest, jak to zwykle bywa u autorki *Our Dead Behind Us*, doświadczenie osobiste, a konkretnie odmowa jej matki, by rozmawiać z własnymi dziećmi o swoim doświadczeniu rasizmu. W wywiadzie udzielonym Adrienne Rich Lorde wspomina o wadze biegłego rozumienia „komunikatów niewerbalnych, pozajęzykowych”<sup>80</sup> dla przetrwania w amerykańskiej rzeczywistości, której to umiejętności nauczyła ją matka. Uznając tę zdolność za absolutnie podstawową, a wręcz niezbędną w przypadku Afroamerykanów, poetka zdecydowała jednocześnie, że nie chce mieć „nic wspólnego z tym, jak ona [tj. matka] używała języka”<sup>81</sup>, czyli stosować przemilczeń domagających się rozumienia przez domysły. W esej „Eye to Eye: Black Women, Hatred, and Anger” Lorde wnikliwie zauważa, że oprócz funkcji ochronnej, gwarantującej przetrwanie (a jest ono „największym darem miłości”<sup>82</sup>, jaki czarne matki mogą dać swoim dzieciom), przemilczenia jej własnej matki miały na nią wpływ destrukcyjny, gdyż „uczyły (...) izolowania się, wściekłości, podejrziwości, smutku i odrzucania siebie”<sup>83</sup>. Ta ambiwalencja poja-

<sup>79</sup> A. Lorde, „Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference”, *Sister Outsider...*, s. 114.

<sup>80</sup> *An Interview: Audre Lorde...*, s. 83.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> A. Lorde, „Eye to Eye: Black Women, Hatred, and Anger”, *Sister Outsider...*, s. 150.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 149.

wia się w pochodzącym z tomu *The Marvellous Arithmetics of Distance* wierszu „Legacy–Hers”, będącym pożegnaniem z matką, która odeszła. Z jednej strony bowiem poetka wyznaje, że patrząc z perspektywy czasu odczuwa potrzebę zweryfikowania swojego dawnego, jednoznacznie negatywnego, stosunku do rad i przemilczeń matki („Muszę przemyśleć ponownie / wszystkie słowa matki”; „mądrość Grenady / przeciw której niegdyś toczyłam świętą wojnę”<sup>84</sup>), a z drugiej pozostaje w niej na zawsze gorzka świadomość, że „mądrość” ta nie podpowiadała jej jak żyć, lecz uczyła jak umierać („Uczę się jak umierać / z wielu twoich przykładów”<sup>85</sup>). Można zatem powiedzieć, że przejawiające się w zaprzeczeniu możliwości mówienia wprost na temat rasizmu destrukcyjne milczenie matki i uświadomienie sobie, że „moje własne milczenie nie chroniło mnie”<sup>86</sup>, stało się dla pisarki impulsem, by mówić głośno i potwierdzić w ten sposób wagę autoafirmacji w języku oraz działaniu.

Ideę mówienia głośno i wprost wyklada Lorde w sposób najpełniejszy w eseju „The Transformation of Silence into Language and Action”, rozpoczynającym się od stanowczego stwierdzenia: „Wielokrotnie dochodziłam do wniosku, że to, co najważniejsze dla mnie, musi zostać wypowiedziane, przybrać postać słowną i że muszę się tym dzielić, nawet za cenę ryzyka, że mogę zostać (...) źle zrozumiana”<sup>87</sup>. Zdaniem Lorde jest to rzecz tak ważna, gdyż „ostatecznym milczeniem jest śmierć”<sup>88</sup>. Mimo że z przetwarzaniem milczenia w mowę i działanie łączy się lęk przed „obnażeniem siebie”<sup>89</sup>, poetka postrzega to jako rodzaj zobowiązania wobec grup, do których należą jej różne „ja”. Oznacza to, że Lorde chce dać przykład czarnym kobietom, że mogą i powinny przełamać *narzucone sobie* milczenie, tym bardziej, że tylko pozornie są to decyzje jednostkowe, gdyż jej zdaniem „tyrania milczenia”<sup>90</sup> jest w istocie mechanizmem systemu języka zdominowanego przez, używając określenia Craiga Wernera, „euroamerykańskich mężczyzn”<sup>91</sup>, kontrolujących gospodarkę, politykę oraz dyskurs. Istotą przekazu Lorde w tej kwestii jest stwierdze-

<sup>84</sup> oryg. „I must reasses / all my mother’s words”, „that Grenada wisdom / upon which I first made holy war”, A. Lorde, „Legacy–Hers”, *The Collected Poems...*, s. 424.

<sup>85</sup> oryg. „I learn how to die / from your many examples”, *ibidem*.

<sup>86</sup> A. Lorde, „The Transformation of Silence into Language and Action”, *Sister Outsider...*, s. 41.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>91</sup> C. Werner, *op. cit.*, s. 49.



nie, że kiedy dyskryminowane jednostki automatycznie i bezkrytycznie przyjmują reguły dyskursu kultury dominującej, skazują siebie jak również swoją społeczność na nieobecność w języku, a tym samym społeczne nieistnienie lub, by posłużyć się metaforą Ralpa Ellisona, „niewidzialność”.

O tych współzależnościach traktuje w poruszający sposób żarliwy i skupiony zarazem wiersz „A Litany for Survival”, mający formę modlitwy, w której poetka nie zwraca się do żadnego bóstwa jak w tradycyjnych litaniach, lecz stara się natchnąć nadzieją i wolą przetrwania wszystkich zmarginalizowanych, wykluczonych, dyskryminowanych i represjonowanych, „tych z nas którzy żyją na linii brzegowej”<sup>92</sup>. To oni stają się tematem, adresatem, a równocześnie w rudymenarnym sensie podmiotem tego wiersza. Jako czarna lesbijka, Lorde czuje się jedną z nich, stąd posłużenie się przez nią w wierszu zaimkiem „my”, kiedy zwraca się do naznaczonych strachem i zepchniętych w milczenie ofiar różnych form przemocy:

*For those of us  
who were imprinted with fear  
(...)  
learning to be afraid with our mother's milk  
for by this weapon  
this illusion of some safety to be found  
the heavy-footed hoped to silence us  
For all of us  
this instant and this triumph  
We were never meant to survive.*

*And when the sun rises we are afraid  
(...)  
and when we speak we are afraid  
our words will not be heard  
nor welcomed  
but when we are silent  
we are still afraid.*

<sup>92</sup> oryg. „those of us who live at the shoreline”, A. Lorde, „A Litany for Survival”, *The Collected Poems...*, s. 255.

*So it is better to speak  
remembering  
we were never meant to survive*<sup>93</sup>.

Zatem osobiste doświadczenie tyranii milczenia w rodzinnym domu pozwala Lorde precyzyjnie wskazać niebezpieczeństwo płynące z uprawiania mimikry milczenia jako strategii grupowego przetrwania. Cheryl Clarke określa „przerwanie milczenia” przez poetkę mianem „głównego tropu oporu”<sup>94</sup>, a mówienie uznaje za „podstawowy trop wyzwolenia”<sup>95</sup>. W rezultacie Lorde postrzega język jako formę działania, w przeciwieństwie do zaniechania aktywności przez niemówienie, odrzucając dyskretny dyktat uwewnętrznionej kontroli zewnętrznej. Temat ten pojawia się w wierszu „A Meeting of Minds”, wskazującym na nieuświadomiony lub nawet podświadomościowy mechanizm owej kontroli:

*In a dream  
she is not allowed  
dreaming  
the agent of control is  
a zoning bee  
her lips are wired to explode  
at the slightest conversation  
she stands in a crystal  
all around  
other women are chatting  
the walls are written in honey  
in the dream  
she is not allowed  
to kiss her own mother  
the agent of control*

<sup>93</sup> tł. „Tym z nas / którzy zostali naznaczeni strachem / (...) / wysali lęk z mlekiem matki / bo tą bronią / złudzeniem możliwego bezpieczeństwa / tamci w ciężkich butach chcieli nas uciszyć / Nam wszystkim / ten moment i to zwycięstwo / Mieliśmy nie przetrwać. / Gdy wschodzi słońce boimy się / (...) / i kiedy mówimy boimy się / że nasze słowa nie zostaną usłyszane / że będą niechciane / lecz gdy milczymy / wciąż boimy się. / Więc lepiej mówić / pamiętając / że mieliśmy nie przetrwać”, ibidem, s. 255-256.

<sup>94</sup> Ch. Clarke, „After Mecca”: *Women Poets and the Black Arts Movement*, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey and London 2005, s. 142.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 140.

*is a white pencil  
that writes  
alone*<sup>96</sup>.

W wierszu powtarza się dwukrotnie zwrot „nie wolno jej”, choć z początku nie dowiadujemy się, kto lub co jest źródłem tego zakazu. Zatem władza za nim stojąca nie chce być odsłonięta i zidentyfikowana – zostaje nazwany jedynie wykonawca rozkazu: „kontrolę sprawuje / strefowy krąg” tworzony przez „inne kobiety”, których zadaniem, jak się wydaje, jest pilnować, by wszelka inność pozostawała na zewnątrz, a tym samym, aby strefy dyskursu pozostawały szczelnie od siebie odseparowane<sup>97</sup>. Wskazuje na to ścisłe połączenie motywu niemożności nawiązania komunikacji werbalnej przy jednoczesnym przemożnym jej pragnieniu („jej usta są zasznurowane by wybuchnąć / przy najmniejszej próbie rozmowy”; „wokół / inne kobiety plotkują”) z motywem uwięzienia w przezroczystej pułapce („stoi w kryształach”), której lepkość uniemożliwia ucieczkę („ściany zapisane są miodem”). Niesprecyzowany zakaz śnienia z początku wiersza pod koniec nagle się ukonkretnia w stwierdzeniu, że „nie wolno jej / pocałować własnej matki”, które zawiera w sobie co najmniej potrójne znaczenie, przy czym posłużenie się przez Lorde motywem snu oraz zawartość tego snu wprowadzają kontekst psychoanalityczny. Stwierdzenie to może dotyczyć lęku samej poetki przed pojednaniem z własną matką, represji, jakiej poddane są związki homoerotyczne w kulturze dominującej lub pragnienia włączenia się w przestrzeń dyskursywną innych kobiet. Interesujące jest przy tym, że wiersz nie identyfikuje precyzyjnie plotkujących kobiet, co umożliwia odczytanie niemożności wejścia w ich krąg przez uwięzioną postać jako wyobcowanie zarówno na gruncie rasowym (kobiety te mogą być białe), jak i seksualnym (mogą być wyłącznie heteroseksualne).

<sup>96</sup> tł. „We śnie / nie wolno jej / śnić / kontrolę sprawuje / strefowy krąg / jej usta są zasznurowane by wybuchnąć / przy najmniejszej próbie rozmowy / ona stoi w kryształach / wokół / inne kobiety plotkują / ściany zapisane są miodem / w tym śnie / nie wolno jej / pocałować własnej matki / kontrolę sprawuje / biały ołówek / który pisze / samotnie”; A. Lorde, „A Meeting of Minds”, *The Collected Poems...*, s. 387.

<sup>97</sup> Wyrażenie „a zoning bee” fonetycznie przypomina „a sewing bee”, oznaczające zgromadzenie kobiet, które spotykają się, by poplotkować przy szyciu. Z kolei samo słowo „zoning” kojarzy się z praktyką dzielenia amerykańskich miast na „strefy” – m.in. według kryterium rasowego, czego rezultatem było między innymi wyodrębnienie się w przestrzeni miejskiej czarnych gett. Oba wyrażenia łączy temat inkluzji bądź odrzucenia przez grupę.

Równie ważne jest wyraźne podkreślenie przez Lorde związku między tym, co językowe, a tym, co erotyczne, polegającego na wzajemnym przenikaniu się oraz uzupełnieniu tych sfer doświadczenia. W „A Meeting of Minds” pozostają one silnie zrepresjonowane i zepchnięte w strefę tabu przez „biały ołówek / który pisze / samotnie” (podkr. moje), a tym samym wytwarza solipsystyczny obszar języka, gdzie wstępu nie mają prawdy i doświadczenia Innego. Warto też zaznaczyć, że biel ołówka przywodzi na myśl zarówno dyskryminację rasową, jak i genderową. Pierwsza zasadza się w narzucaniu białych norm komunikacji językowej, czyli zmuszaniu czarnych uczestników dyskursu do posługiwania się „białym ołówkiem”, który przejmuje kontrolę nad werbalizacją ich własnego doświadczenia, stając się w rezultacie *cudzym* pismem. Drugi rodzaj ucisku zostaje zaznaczony przez skojarzenie bieli ołówka z koncepcją „białego atramentu”<sup>98</sup>, którym – jak proponuje przyjąć Hélèn Cixous – zapisywane były prawdy z „dzikiego obszaru” kobiecości, prawdy konsekwentnie i systematycznie uciszane, tłumione oraz marginalizowane przez język dominujący, stąd nieczytelne, ponieważ niewidzialne. Jednak Lorde w znaczący sposób rozszerza rozumienie metafory francuskiej badaczki, sugerując, że biel ołówka, maskująca się jako neutralna, a zarazem obiektywna i naturalna, sama staje się przezroczyta i niedostrzegalna jako figura fallogocentrycznej władzy nad regułami dyskursu i kształtem języka. Twórczyni koncepcji *écriture féminine* postuluje wobec tego posługiwanie się przez kobiety stylem pisania rewolucyjnego, wymykającego się wszelkiemu uporządkowaniu i dyscyplinie. Gloria Hull zdaje się iść tym tropem, kiedy stwierdza, że w „A Meeting of Minds” Lorde „włożyła w kobiecą dłoń kolorowe pióro, dając jej tym samym prawo ustalenia własnych praw i reguł [tj. niefallogocentrycznych, białych czy zachodnich sposobów] posługiwania się językiem”<sup>99</sup>. Jednak należy też podkreślić, że autorka *The Black Unicorn* wyraźnie uwypukla ustny u swych źródeł charakter własnej twórczości poetyckiej – stąd akcent pada w wierszu na łączność powstającą między śnieniem, całowaniem i mówieniem.

Motyw braku kontroli nad językiem, którym poetka usiłuje zapisać własne doświadczenie pojawia się kilkakrotnie w jej twórczości z tego okresu. Najbardziej wyrazistych przykładów dostarczają dwa wiersze z tomu *Our Dead Behind Us*. W pierwszym z nich, zatytułowanym „To the Poet Who Happens to Be Black and the Black Poet Who Happens to Be a Woman”, Lorde/podmiot mówi o sobie: „Urodziłam się z brzucha

<sup>98</sup> H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie”, nr 4/5/6, 1993.

<sup>99</sup> G. Hull, *Living on the Line...*, s. 151.

Czerni / pomiędzy konkretnymi udami mojej matki”<sup>100</sup>, a tym samym ujawnia dyskryminujący charakter wszelkich teorii poezji obiektywnej i neutralnej, uznających tożsamość rasową i genderową, ale także jednostkowość autora, za kategorie przypadkowe i nieistotne dla przekazu. W konkluzji wiersza stwierdza: „Nie pamiętam słów mojego pierwszego wiersza / ale pamiętam obietnicę / daną mojemu pióru / że nigdy go nie zostawię / leżącego-kłamiącego / w cudzej krwi”<sup>101</sup>, przy czym zwraca uwagę dwuznaczność imiesłowu „lying”, który pochodzi od czasownika „lie”, znaczącego zarówno „leżeć”, jak i „kłamać”. Zatem zostawić pióro leżące „w cudzej krwi”, czyli pisać z pominięciem świadomości własnej inności w obszarze solipsystycznej kultury, jest tym samym, co fałszowanie swojego doświadczenia Innego. Z kolei w wierszu „Learning to Write” Lorde ironizuje, pytając retorycznie z udanym niedowierzaniem: „Czy alfabet odpowiada / za książkę / w której został zapisany / (...)?”<sup>102</sup>, wskazując w ten sposób na kontrolę sprawowaną przez język i mechanizmy dyskursywne nad przekazem płynącym pozornie od samego twórcy.

Sposobem na uwolnienie się od represjonującej i cenzurującej obecności „alfabetu”, przez który należy rozumieć ściśle i uporządkowane reguły „uniwersalnego” języka dyktującego przekaz i decydującego o jego formie, okazuje się być, jak już wspomniano, odzyskanie afrykańskich mitów jako źródła duchowej i językowej mocy. Mity te, nieobecne w euroamerykańskim kanonie mitologicznym, stanowią z dominującego punktu widzenia „dziki obszar”, który – nieskolonizowany przez zachodnią/białą wyobraźnię i literaturę – istnieje jako terytorium całkowicie niedostępne dla białych mężczyzn i kobiet. Tym samym, włączając je w swój system poetyckich odniesień, Lorde podejmuje się nie tylko zadania odzyskania zepchniętego w niepamięć dziedzictwa kulturowego Afroamerykanek, ale też rozszerzenia ram dyskursu (przynajmniej na przyczółkach literackim i feministycznym), wykorzystując w ten sposób pierwotną różnicę w celu tworzenia pluralistycznych więzi. Wcześniej była mowa, że wiersze eksplorujące przestrzeń mitu, zawarte w tomie *The Black Unicorn*, pokazują, iż siłą tę poetka czerpie od bogiń z zachodnio-

<sup>100</sup> oryg. „I was born in the gut of Blackness / from between my mother’s particular thighs”, A. Lorde, „To the Poet Who Happens to Be Black and the Black Poet Who Happens to Be a Woman”, *The Collected Poems...*, s. 359.

<sup>101</sup> oryg. „I cannot recall the words of my first poem / but I remember a promise / I made my pen / never to leave it / lying / in somebody else’s blood”, *ibidem*, s. 360.

<sup>102</sup> oryg. „Is the alphabet responsible / for the book / in which it is written / (...)?” A. Lorde, „Learning to Write”, *The Collected Poems...*, s. 402.

afrykańskiego panteonu przede wszystkim dla siebie, by uwolnić się od prywatnych i społecznych form opresji, której doświadcza osobiście.

Znamienną modyfikację tej prywatnej postawy przynosi wiersz „Call”, zamykający tom *Our Dead Behind Us*. W tekście tym poetka obwieszcza nadejście Aido Hwedo – Tęczowego Węża, symbolizującego, jak wyjaśnia przypis, wszystkie zapomniane starożytne bóstwa, którym należy się cześć. Przywołanie Aido Hwedo („który nie może zostać / niewypowiedziany”<sup>103</sup>) dokonuje się w imię stworzenia i podtrzymania silnej duchowej więzi między czarnymi kobietami:

*We are learning by heart  
what has never been taught  
you are my given fire-tongued  
Oya Seboulisa Mawu Afrekete*<sup>104</sup>.

Jednak nie o oddanie czci boginiom afrykańskim tu chodzi. Lorde podkreśla w wierszu, że czarnych kobiet „nie uczono” nie tylko *ich* mitologii, ale również spychano w niebyt zapomnienia i nieistnienia ich własne życie. Jak stwierdza Sagri Dhairyam:

Wiersz ten wzywa nas do kultywowania naszych własnych przedstawień zapomnianej historii, do czczenia bezimiennych ofiar ucisku, osób i bóstw, które są „naszymi umarłymi”; wzywa nas w istocie, abyśmy pamiętali „brzemień naszej historii” i pisząc zmieniali owe aporie dyskursu, które pozwalają, by ucisk powtarzał się w innych kontekstach<sup>105</sup>.

W tekście przywołane zostają nie tylko postaci współczesnych bohaterów czarnej zbiorowości: Rosa Parks, Fannie Lou Hamer, Assata Shakur, Yaa Asantewa i Winnie Mandela, które użyczają poetce głosu i „wypełniają śpiewem / moje gardło”<sup>106</sup>, ale także postaci zapomniane, których imion nikt nie zna ani nie pamięta: „nasze siostry / stracone na rzecz łagodnej ciszy smutku / na rzecz twardego życia i siekier i porodów”<sup>107</sup>. Pod tym względem „Call” przypomina słynny i głęboko poruszający

<sup>103</sup> oryg. „who must not go / unspoken”, eadem, „Call”, *ibidem*, s. 418.

<sup>104</sup> tł. „Uczymy się na pamięć / tego co nigdy nie było nauczone / jesteś darowaną mi i obdarzoną ognistym językiem / Oya Seboulisą Mawu Afrekete”, *ibidem*.

<sup>105</sup> S. Dhairyam, *op. cit.*, s. 247.

<sup>106</sup> oryg. „are singing / in my throat”, A. Lorde, „Call”, *The Collected Poems...*, s. 419.

<sup>107</sup> oryg. „our sisters / lost to the soft hush of sorrow / to hardness and hatchets and childbirth”, *ibidem*.



wiersz Lucille Clifton „at the cemetery, walnut grove plantation, south carolina, 1989”, w którym poetka, zwiedzając plantację w Karolinie Południowej, uświadamia sobie najpierw, że przewodnik w ogóle nie wymienia imion niewolników, a potem dowiaduje się, że imiona pracujących na plantacji niewolnic nie są nawet ujęte w spisie „dobytku”. Wiersz Lorde wyraża tę samą bolesną świadomość istnienia brakujących imion – nie da się wprawdzie ich odnaleźć, ale już samo zaznaczenie poczucia ich braku pełni funkcję jednoczącą i spajającą anonimową zbiorowość czarnych kobiet.

Poprzez pisanie poezji nawiązującej do mitów i legend afrykańskich, Lorde odkrywa inny „Ciemny Kontynent”<sup>108</sup>, a tym samym dociera do źródeł złożonej tożsamości i mocy twórczej czarnych kobiet, przy okazji dokonując ironicznego – poprzez konotacje z „Czarnym Lądem” jako rasistowskim synonimem Afryki – wzbogacenia znaczenia terminu pochodzącego z programowego eseju Cixous, dotyczącego źródeł pisarstwa kobiecego. Jej odnalezienie się jako część zbiorowości w kobiecych postaciach z mitologii Afryki Zachodniej nie oznacza jednak, co może wydawać się zaskakujące, zamknięcia w ograniczonej przestrzeni czarnego mitu. W wierszu „Dream/Songs from the Moon of Beulah Land I-V” poetka wprost podejmuje temat niebezpieczeństwa bycia zaszulakowaną jako „afrykańska siostra” przez akademicką krytykę feministyczną, głuchą na tożsamościowe niuansy i subtelną obecność różnic:

*You say I am  
sound as a drum  
but that's very hard to be  
as you cover your ears  
with academic parchment  
be careful  
you might rip the cover  
with your sharp nails  
and then I will not sound at all<sup>109</sup>.*

<sup>108</sup> H. Cixous, op. cit.

<sup>109</sup> tł. „mówisz że jestem / mocna i głośna jak bęben / ale trudno taką być / gdy zakrywasz uszy / akademickim pergaminem / bądź ostrożna / możesz rozerwać powierzchnię / ostrymi paznokciami / a wtedy już wcale nie wydam dźwięku”, A. Lorde, „Dream/Songs from the Moon of Beulah Land I-V”, *The Collected Poems...*, s. 294.

W swojej książce zatytułowanej *Women Reading Women Writing* Keating pokazuje, jak wiele ma wspólnego ta Siostra Outsiderka z kobiecością odkrywaną/kreowaną w poezji dwu innych naznaczonych graniczną tożsamością poetek: Pauli Gunn Allen i Glorii Anzaldú. Siostra Outsiderka, „czarna lesbijka, matka, wojownicza, poetka” – wydaje się być odmianą archetypowej Dzikiej Kobiety, o której Clarissa Pinkola Estés, psychoanalityczka oddana sprawie upowszechniania świadomości dotyczącej bogactwa różnic etnicznych i kulturowych, pisze:

Po hiszpańsku nazywam ją *Río Abajo Río* (Rzeka Pod Rzeką); *La Mujer Grande* (Wielka Kobieta); *Luz del abismo* (Światło z Otchłani); *La Loba* (Kobieta-Wilk); albo *La Huesera* (Zbierająca Kości).

Język węgierski określa ją jako *Ö, Erdöben* (Pani z Lasów) oraz *Rozsomák* (Rosomak). W języku Nawahów jest to *Na'ashjé'ii Asdzáá* (Kobieta-Pająk), która snuje nici przeznaczenia ludzi, zwierząt, roślin i skał. W Gwatemali pomiędzy innymi imionami ma także i to: *Humana del Niebla* (Utkana z Mgły) – kobieta żyjąca wiecznie. W języku japońskim to *Amaterasu Omikami* – Duch Niosący Światłość i Świadomość. W Tybecie nazywają ją *Dakini* – energia tańca, która kobietom daje zdolność jasnego patrzenia na świat<sup>110</sup>.

W tym kontekście warto przytoczyć jeszcze jedno spostrzeżenie Keating: że w pierwszej części *The Black Unicorn* Lorde definiuje się za pomocą odwołań do mitologii Afryki Zachodniej jako „czarna poetka-wojownicza”, by w dalszej części zbioru przejść do tworzenia zbiorowości kobiet składającej się nie tylko z „bogiń ludu Joruba (...), Amazońki ze starożytnego Dahomeju”, ale również „kobiet z rodziny, przyjaciółek, kochanek oraz «matek siostr córek / dziewczynek», którymi nigdy nie była”<sup>111</sup>. Oznacza to, że matrylinearne w ujęciu Lorde w swej istocie kulturowa genealogia Afroamerykanek daje według poetki podstawy do głębokiej duchowej więzi nie tylko między czarnymi kobietami. Kwestia ta łączy się z homoseksualną częścią tożsamości poetki, wchodząc jednocześnie w interakcję z teorią lesbijskiego feminizmu Adrienne Rich.

W jednym ze swoich najbardziej znanych esejów „The Uses of the Erotic”, Lorde dokonuje aktu odkrycia pierwiastka „erotycznego” jako ponadrasowego kobiecego źródła mocy i wiedzy o sobie i świecie,

<sup>110</sup> C. P. Estés, *Biegająca z wilkami: archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Zysk i S-ka: Poznań 2001, s. 18.

<sup>111</sup> A. Keating, *Women Reading Women Writing...*, s. 56.

akcentując związek swojej koncepcji z pierwotnym starożytnym znaczeniem Erosa, który „zrodzony z Chaosu, ucieleśnia kreatywną siłę i harmonię”<sup>112</sup>. Ważne jest podkreślenie faktu, że chociaż Lorde nie redukuje znaczenia „erotycznego” do sfery doznań seksualnych, stanowią one dosyć istotny aspekt jej koncepcji. Z „erotycznego” wynika tu „dzielenie się radością – fizyczną, emocjonalną, psychiczną lub intelektualną”, które „stwarza pomiędzy dzielącymi się most stający się podstawą zrozumienia tego, co nie jest im wspólne, tym samym zmniejszając potencjalne niebezpieczeństwa wynikające z różnic między nimi”<sup>113</sup>. Prezentowana przez Lorde koncepcja „erotycznego” jawi się jako metafizyczna tęsknota za prawdziwą jednością kobiet; prawdziwą, czyli nieopartą wyłącznie na cechach anatomicznych, których istnienie przysłania fakt wielorakich różnic. Należy wyraźnie zaznaczyć, że autorka mówi w swoim tekście o Erosie gynocentrycznym, a nawet „zdecydowanie lesbijskim”<sup>114</sup>, którego stłumienie, jak podkreśla Ginzberg, według Lorde „wspomagało proces poddawania kobiet uciskowi”<sup>115</sup>.

Pod tym względem teoria Lorde wydaje się częściowo zbieżna z koncepcją „kontinuum lesbijskiego” zaproponowaną przez Adrienne Rich, choć w przeciwieństwie do twórczyni tej koncepcji autorka *Our Dead Behind Us* nie deseksualizuje lesbijek. Rich podkreśla bowiem, że termin ten dotyczy

całej gamy – [występujących] zarówno w życiu każdej kobiety, jak i w przebiegu historii – doświadczeń identyfikacji z innymi kobietami, a nie po prostu, że jakaś kobieta miała lub świadomie pragnęła mieć genitalno-seksualne doświadczenia z inną kobietą. Jeśli rozszerzymy je tak, by obejmowały wiele innych form intensywnych kontaktów między kobietami, włączając w to dzielenie się bogatym życiem wewnętrznym, organizowanie się przeciw męskiej tyranii, dawanie i otrzymywanie wsparcia w sprawach praktycznych i politycznych (...) – zaczynamy zdawać sobie sprawę z rozmiarów kobiecej historii i psychologii, które były niedostępne z powodu ograniczonego, klinicznego definiowania „lesbizmu”<sup>116</sup>.

<sup>112</sup> A. Lorde, „The Uses of the Erotic: The Erotic as Power”, *Sister Outsider...*, s. 55.

<sup>113</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>114</sup> R. Ginzberg, op. cit., s. 73.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>116</sup> A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, [w:] *Feminist Literary Theory*, red. M. Eagleton, Blackwell Publishers: Oxford 1997, s. 26.

Koncepcja Rich, która w zasadzie proponuje przyjąć, że w sensie kulturowym wszystkie kobiety są lesbijkami, pozwala na zniesienie dycho-  
tomii dzielącej kobiety w patriarchalnym społeczeństwie na lesbijki i nie-  
lesbijki, stwarzając szerokie pole do ukonstytuowania się wspólnoty opar-  
tej na solidarności i jednoczących działaniach. Tak właśnie postrzega tę  
kwestię Lorde, kiedy pisze w swojej biomitografii *Zami*: „wokół zawsze  
były czarne lesby [w oryginale *dyke* – jedno ze słów „odzyskanych”, pier-  
wotnie używanych jako wyraz pogardy] – w znaczeniu kobiet silnych,  
zorientowanych na inne kobiety, które prędzej by umarły niż same się  
tak nazwały. Należała do nich moja matka”<sup>117</sup>. Ginzberg zwraca uwagę, że  
perspektywa lesbijska w koncepcji „erotycznego” Lorde stanowi „zdol-  
ność epistemiczną i ontologiczną, a nie zaangażowanie mistyczne czy  
hedonistyczne lub aktywność genitalną”<sup>118</sup>. Co wydaje się równie ważne  
według badaczki, jest to perspektywa z gruntu nieesencjonalistyczna,  
a zatem stwarzająca szansę na uruchomienie pluralistycznych mechani-  
zmów dyskursywnych.

Wiele wierszy w omawianych w tym rozdziale zbiorach dotyczy  
związków interpersonalnych poetki z innymi kobietami. Są to przy tym  
zarówno związki uczuciowe i erotyczne, jak i relacje oparte na ideolo-  
gicznej wspólnocie przekonań politycznych, zaangażowaniu w kwestie  
społeczne, ale też swoistej wspólnocie doświadczania dyskryminacji,  
cierpienia, a nawet śmierci. Wprawdzie spora część tekstów w *The Black  
Unicorn, Our Dead Behind Us* i *The Marvellous Arithmetics of Distance*  
to wiersze prywatne, koncentrujące się zarówno na relacjach emocjonal-  
nych (np. „Journeystones”, składający się ze skondensowanych mikro-  
portretów dziesięciu przyjaciółek poetki), jak i na doznaniach duchowo-  
seksualnych z różnymi partnerkami (najlepszymi tekstami wśród tych  
erotyków są „Fog Report”, „Recreation”, „Woman”, „Artisan”), to nie  
wnoszą one niczego nowego w stosunku do wierszy poświęconych rela-  
cjom lesbijskim omówionych w poprzednim rozdziale. Jedyne, co należy  
tu podkreślić, to wyraźne dążenie poetki do, jak to ujęła Sahar E. Chinn  
w kontekście *Zami*, „przeorientowania i uwolnienia lesbijskiej seksual-  
ności od wizualności”<sup>119</sup>, która stanowi dominujący sposób przedsta-  
wiania relacji erotycznych w maskulinistycznej kulturze. W pozostałej części  
prowadzonej tu analizy poezji Lorde uwaga zostanie skupiona na teks-

<sup>117</sup> A. Lorde, *Zami...*, 1982, s. 13.

<sup>118</sup> R. Ginzberg, op. cit., s. 87.

<sup>119</sup> S. E. Chinn, *Audre Lorde and the Power of Touch*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies”, Vol. 9, No. 2, s. 183.

tach dotyczących poczucia więzi w cierpieniu z kobietami jako ofiarami przemocy.

Wprawdzie niejednokrotnie w debacie toczącej się w obozie czarnego feminizmu zwracano uwagę, by pisarki nie sprowadzały wizerunku czarnej kobiety do roli ofiary (mówiła też o tym Sonia Sanchez), to w przypadku twórczości Lorde taki redukcjonizm nie zachodzi. Jak widzieliśmy dotąd, jej poezja wielokrotnie podejmuje wysiłek, by wzbudzać w czarnych czytelniczkach poczucie godności i siły, wyzwalając je spod niszczącego działania stereotypów dotyczących czarnej kobiecości. Jednak koncentrowanie się wyłącznie na upowszechnianiu pozytywnego wizerunku oznaczałoby cenzurowanie doświadczeń kobiet żyjących w „dzikiej strefie”. Dlatego tak ważne wydają się nie tylko teksty afirmatywne, dostarczające bogatej w składniki odżywcze gleby do identyfikacji kulturowej, ale również wiersze skupiające uwagę na ekstremalnych doświadczeniach przemocy i dyskryminacji. W tekstach należących do tej drugiej kategorii Lorde znowu konsekwentnie i świadomie narusza niewidzialne, aczkolwiek realnie istniejące granice, blokujące doświadczeniom z „dzikiej strefy” dostęp do dyskursu głównego nurtu.

Chętnie przyjmowana przez poetkę pozycja odszczepienca domagającego się usłyszenia wywodzi się z intensywnego doznawania poczucia solidarności i więzi z kobietami spoza rodziny, a tym samym odmowy odgrywania standardowych społecznych ról kobiecych. Jak podkreśla w wierszu „Scar”:

*I have no sister no mother no children  
left  
only a tideless ocean of moonlit women  
in all shades of loving  
learning a dance of open and closing  
learning a dance of electrical tenderness  
no father no mother would teach them*<sup>120</sup>.

Zwrot „ocean kobiet rozświetlonych księżycem” wydaje się być metaforycznym ekwiwalentem ukutego przez Jill Johnston, a spopu-

<sup>120</sup> tł. „Nie mam już / siostry matki dzieci / tylko pozbawiony pływów ocean kobiet skąpanych w świetle księżycy / we wszystkich odcieniach kochania / uczących się tańca otwarcia i zamknięcia / uczących się tańca elektryzującej czułości / której nie nauczyliby ich ani ojciec ani matka”, A. Lorde, „Scar”, *The Collected Poems...*, s. 271.

laryzowanego przez Bonnie Zimmerman, terminu „naród lesbijski”<sup>121</sup>, odnoszącego się do zbiorowości istniejącej i funkcjonującej niezależnie od zgodnych z normą struktur społecznych, a także poza nimi. Jak pisze Anna Wilson, odnalezienie własnego miejsca w lesbijskiej społeczności to „opuszczenie kultury, z której się pochodzi” (*the culture of origin*), a zarazem

wejście w nowy rodzaj formacji społecznej, usytuowanej na zewnątrz heteroseksualnego społeczeństwa i historii. Społeczność, do której wchodzi poszukująca lesbijska, odzwierciedla potrzeby jej nowej tożsamości, a nie korzenie kulturowe. (...) W lesbijskim samostwarzaniu się znajdujemy silne elementy ahistoryczne i utopijne. Wyobraźnia lesbijska koncentruje się na przyszłości, na tym czego „nigdy dotąd nie było”, podczas gdy przeszłość może być wypełniona mitycznymi pramatkami (...) <sup>122</sup>.

O ile źródła czarnej kobiecej wspólnoty są w poezji Lorde jednoznacznie usytuowane w mitycznej przeszłości, której symboliczne upostaciowienie stanowią Mawu, Seboulista i Afrekete, to nie ma podstaw, by mówić tu o ahistoryczności czy utopijności, jeśli rozumieć pod tymi terminami oderwanie od rzeczywistości polityczno-społecznej. W przypadku twórczości autorki *Our Dead Behind Us* na równi ze starożytnymi boginiami zostają postawione aktywistki polityczne, takie jak Winnie Mandela i Assata Shakur, które z jednej strony mają być źródłem siły, identyfikacji oraz inspiracją dla czarnych kobiet, a z drugiej do tej wspólnoty należą na równych prawach. Sama poetka chętnie podkreśla swój emocjonalny i osobisty związek z nimi, mówiąc „moja umiłowana”<sup>123</sup> o Afrekete, „moja siostra na uchodźstwie”<sup>124</sup> o Mandeli, „moja siostra wojowniczką”<sup>125</sup> o Shakur. Ich imiona, podobnie jak nieznanie imię tej, „która czyści toalety na kapitole”<sup>126</sup> oraz innych anonimowych czarnych kobiet są jak „oliwki, sól, piasek”<sup>127</sup>, a zatem jak zwyczajne i absolutnie

<sup>121</sup> zob. J. Johnston, *Lesbian Nation: The Feminist Solution* oraz B. Zimmerman, *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction, 1969-1989*.

<sup>122</sup> A. Wilson, *Audre Lorde and the African-American Tradition: When the Family is Not Enough*, [w:] *Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*, red. S. Munt, Columbia University Press: New York 1992, s. 80.

<sup>123</sup> oryg. „my beloved”, A. Lorde, „Today Is Not the Day”, *The Collected Poems...*, s. 471.

<sup>124</sup> oryg. „my sister in exile”, eadem, „On My Way Out I Passed Over You and the Verrazano Bridge”, *ibidem*, s. 404.

<sup>125</sup> oryg. „my sister warrior”, eadem, „For Assata”, *ibidem*, s. 252.

<sup>126</sup> oryg. „who scrubs the capitol toilets”, eadem, „Call”, *ibidem*, s. 417.

<sup>127</sup> oryg. „olives, salt, sand”, eadem, „The Evening News”, *ibidem*, s. 337.



podstawowe składniki rzeczywistości, bez których świat nie istniałby. W wierszu „The Evening News”, wywodząca się z ludu Winnie Mandela przywołana zostaje jako przywódczyni walki przeciw apartheidowi, który w ujęciu Lorde staje się symbolem opresji czarnych zarówno w Afryce Południowej, jak i Ameryce:

*Winnie Mandela I am feeling your face  
with pain of my crippled fingers  
our children are escaping their births  
in the streets of Soweto and Brooklyn*<sup>128</sup>.

W wersach tych ponownie słyszymy Lorde w roli Matki zatroskanej o młode pokolenie, padające ofiarą przemocy i opresji w dwu oddalonych od siebie – lecz jedynie w sensie geograficznym – miejscach na świecie. Tym razem jednak poetka kładzie nacisk na rasistowską instytucjonalną przemoc wobec kobiet, pytając retorycznie: „ile kości naszych sióstr i córek / bieje w ukryciu / których imion nigdy nie wymówiono”<sup>129</sup>. Jednak przypominanie o bezimiennych ofiarach idzie u Lorde w parze z przekonaniem, że walka jest możliwa i warta podjęcia. Stąd gloryfikacja kobiet symbolizujących opór i niezłomność w walce: Winnie Mandeli w Afryce Południowej, a Assaty Shakur w Stanach Zjednoczonych.

W wierszu „For Assata” Lorde wyraża podziw i wsparcie dla aresztowanej członkini lewackich Czarnych Panter. Shakur została oskarżona o czynny udział z bronią w rękę w kilku akcjach terrorystycznych przeprowadzonych przez tę organizację, a także o zabicie policjanta w trakcie strzelaniny, jaka wywiązała się podczas jednej z nich. Lorde zupełnie pomija oficjalną wersję powodów osadzenia terrorystki w więzieniu w New Brunswick, dzieląc się z czytelnikiem jedynie sposobem postrzegania Shakur z perspektywy „dzikiej strefy”. Interesujące jest także, że Lorde traktuje Shakur nie tyle jako rewolucjonistkę walczącą o równość społeczną i polityczną Afroamerykanów jako grupy rasowej, a zarazem klasy ekonomicznej, ale przede wszystkim jako bojowniczkę o równość czarnych kobiet:

<sup>128</sup> tł. „Winnie Mandela dotykam twojej twarzy / bólem moich kalekich palców / nasze dzieci uciekają od narodzin / na ulicach Soweto i Brooklynu”, ibidem.

<sup>129</sup> oryg. „how many of our sisters’ and daughters’ bones / whiten in secret / whose names have never been spoken”, ibidem.

*I dream of your freedom  
as my victory  
and the victory of all dark women  
who forego the vanities of silence*<sup>130</sup>.

Czarne Pantery nie były organizacją specjalnie wyczuloną na prawa kobiet, Lorde dokonuje zatem rodzaju ideologicznego przywłaszczenia: Shakur zostaje przedstawiona jako ofiara aparatu represji, którego dyskryminującej siły doświadczają na co dzień „wszystkie kobiety o ciemnej skórze”. Dlatego wyjście Shakur na wolność byłoby, jak utrzymuje poetka, ich zwycięstwem grupowym. W „For Assata” ponownie powraca temat milczenia, tak jakby według Lorde przemoc była czasami usprawiedliwiona jako jedyny sposób na jego przerwanie i wdarcie się siłą w dyskurs kontrolowany przez władzę dyktującą niekwestionowane obiektywne prawa i zasady komunikacji. Jest to myślenie charakterystyczne dla czarnego radykalizmu politycznego i artystycznego końca lat sześćdziesiątych, którego najlepszy przykład stanowi wiersz Baraki „Black People!”.

Warto też zauważyć, że w wierszu „For Assata” autorka posłużyła się również typowym zabiegiem stosowanym w tworzeniu literackich wizerunków bohaterów czarnej rewolucji w okresie Ruchu Czarnej Sztuki: przedstawienie postaci Assaty Shakur ma zauważalny rys hagiograficzny, gdyż zostaje ona porównana do Yaa Asantewy – królowej Aszanti, która w 1900 roku stanęła na czele powstania swego ludu przeciwko brytyjskim kolonizatorom. Zatem Lorde wpisuje Shakur, a tym samym inne czarne bojowniczkę o wolność i prawdę, w afrykańską tradycję historyczną walki z potężnym białym ciemiężcą. Jednak jeszcze jedną przywołaną w wierszu „siostrą wojowniczką” jest Joanna D’Arc – przejawia się tak intencja poetki rozszerzenia kręgu odniesień poza wąski kontekst rasowy, co z kolei wydaje się zgodne z jej ideą budowania więzów poprzez wydobywanie i zaakceptowanie różnic, a to już posunięcie z punktu widzenia czarnego radykalizmu mocno nieortodoksyjne. Wiersz kończy się obrazem Joanny D’Arc i Yaa Asantewy, obejmujących się w głębi więziennej celi Shakur.

Podobny motyw bliskości cielesnej i siostrzaństwa w obliczu opresji występuje w wierszu „Sisters in Arms”, poruszającym temat bezradności poetki wobec cierpienia jej południowoafrykańskiej kochanki, której dorastająca córka została zabita przez policję podczas czarnego

<sup>130</sup> tł. „Marzę o twojej wolności / jako moim zwycięstwie / i zwycięstwie wszystkich ciemnoskórych kobiet / które odmawiają sobie luksusu ciszy”, A. Lorde, „For Assata”, *The Collected Poems...*, s. 252.

powstania. Początek wiersza od razu konfrontuje czytających z brutalną być może świadomością, że prywatność, nawet w formie cielesnej intymności, nie chroni przed przemocą cechującą rzeczywistość zewnętrzną – w tym przypadku przed polityczną przemocą na tle rasowym:

*The edge of our bed was a wide grid  
where your fifteen-year-old daughter was hanging  
gut sprung on police wheels<sup>131</sup>.*

Lorde nie stara się przekonywać, że seksualna i duchowa bliskość dwóch czarnych kobiet zdolna jest wytworzyć przestrzeń bezpieczeństwa lub przynajmniej zapomnienia o okrucieństwie świata, zdefiniowanego przez interesy ekonomiczne i politykę. Poetka koncentruje się na własnej niemocy i bezsilności, gdy mówi o tym, że w panujących warunkach nie może uczestniczyć w życiu kochanki na poziomie czysto ludzkim – poprzez udział w jej rytuałach pożegnania i żałoby, poprzez pomoc w odbudowaniu jej nędznego domu ani poprzez zemstę w postaci podłożenia miny przy stacji kolejowej:

*I could not return with you to bury the body  
reconstruct your nightly cardboards  
against the seeping Transvaal cold  
I could not plant the other limpet mine  
against the wall at the railroad station  
nor carry either of your souls back from the river  
in a calabash upon my head<sup>132</sup>.*

Nie mamy tu zatem do czynienia z lesbizmem potraktowanym jako etos przeradzający się w skuteczną formę eskapizmu. Przedstawiony w wierszu Lorde lesbijski związek nie funkcjonuje w jakiejś paramitycznej krainie szczęśliwości i erotycznych spełnień, ale w realnym świecie niszczonego przez polityczny konflikt i rasizm, w którym jedyne, co

<sup>131</sup> tł. „Krawędzią naszego łóżka była szeroka siatka / na której zawieszona była twoja piętnastoletnia córka / trzewia rozciągnięte na policyjnych kołach”, eadem, „Sisters in Arms”, ibidem, s. 357.

<sup>132</sup> tł. „Nie mogłam powrócić z tobą by pogrzebać ciało / odbudować wasze kartonowe nocne schronienie / odgradzające od sączącego się zimna Transwalu / Nie mogłam podłożyć jeszcze jednej miny dywersyjnej / pod ścianą stacji kolejowej / ani przenieść z powrotem z rzeki którejs z waszych dusz / w tykwie na głowie”, ibidem.

poetka może zrobić dla swojej partnerki, to umożliwić jej wyjazd do innego regionu jej kraju:

*so I bought you a ticket to Durban  
on my American Express  
and we lay together  
in the first light of a new season*<sup>133</sup>.

Sagri Dhairyam wyraża opinię, że „Sisters in Arms” to wiersz, który jest „zaangażowanym w sprawę zwróceniem uwagi na trwanie w Afryce Południowej rasizmu po cichu sankcjonowanego przez nastawioną na konsumpcję gospodarkę Stanów Zjednoczonych, a jednocześnie lirykiem miłosnym celebrującym siłę, jaką daje erotyczna [w sensie Lorde’owskim] więź między kobietami”<sup>134</sup>. Oczywiście w jakiejś mierze tak jest, ale rzecz wydaje się być bardziej złożona. W przytoczonym powyżej fragmencie wiersza Lorde można bowiem dopatrywać się ironii, wynikającej z faktu, że jedynym sposobem dania realnej pomocy kochance jest posłużenie się kartą kredytową, symbolizującą tu przecież zarazem przywileje wynikające z bycia Amerykanką. Zatem, by powrócić do cytatu przytoczonego we wstępie do części o twórczości Lorde, „bycie lesbijkami nie wystarczyło, różniłyśmy się”. To właśnie cała jaskrawość świadomości tej nieredukowalnej w panujących warunkach politycznych różnicy staje się „brzaskiem nowego sezonu” – ostre światło dnia zdaje się tu kończyć nocne złudzenia, że bycie kochankami wystarczy, by dać odpór bezwzględnemu światu. Jednocześnie jednak nawiązanie tej intymnej relacji sprawia, że poetka zyskuje większą świadomość dotyczącą sytuacji politycznej w Afryce Południowej, która staje się teraz „twoim krajem” (podkr. moje), oraz manipulacji informacyjnej na ten temat, panującej w wysokonakładowej prasie w Stanach Zjednoczonych<sup>135</sup>: „*New York Times* wreszcie wspomina o twoim kraju / artykuł na pół strony / o pierwszym białym południowoafrykaninie zabitym podczas «zamieszek»”<sup>136</sup>. Świadomość ta powoduje, że poetka pozostaje fizycznie daleko od świata

<sup>133</sup> tł. „Kupiłam ci bilet do Durbanu / płacąc American Express / i leżałyśmy razem / w pierwszym brzasku nowego sezonu”, ibidem.

<sup>134</sup> S. Dhairyam, op. cit., s. 244.

<sup>135</sup> zob. N. Chomsky, op. cit., s. 3-42.

<sup>136</sup> oryg. „the *New York Times* finally mentions your country / a half-page story / of the first white south african killed in the «unrest»”, A. Lorde, „Sisters in Arms”, *The Collected Poems...*, s. 357.

nieprzedstawionego w mediach amerykańskich głównego nurtu, które piszą o białej ofierze „zamieszek”, a milczą na temat

(...) *Black children massacred at Sebokeng  
six-year-olds imprisoned for threatening the state  
(...)Thabo Sibeko, first grader, in his own blood  
on his grandmother's parlor floor  
Joyce, nine, trying to crawl to him  
shitting through her navel  
(...) a three-week-old infant, nameless  
lost under the burned beds of Tembisa*<sup>137</sup>.

W wierszu „Sisters in Arms” miłość, seksualna bliskość i walka zostają przez Lorde zespolone w niedającą się rozdzielić całość. Poetka określa siebie i swoją południowoafrykańską partnerkę mianem „dwóch czarnych kobiet dotykających naszego płomienia”<sup>138</sup>. Erotyczne zbliżenie między nimi staje się „ostatnim rytuałem uzdrawiania”<sup>139</sup>, który prowadzi do marzenia o wspólnej walce: „Kiedyś przyjedziesz do *mojego* kraju / i będziemy walczyć ramię przy ramieniu?”<sup>140</sup>. Podobnie jak w wierszu „For Assata”, gdzie rewolucyjna inspiracja pochodziła od Yaa Asantewy, tu patronką oporu i walki staje się Mmanthatisi – przywódczyni powstania ludu Tlokwa (Sotho) na terenie obecnej Afryki Południowej, na początku dziewiętnastego wieku. Zatem w przeciwieństwie do prywatnych wierszy o tematyce lesbijskiej z pierwszego okresu twórczości, w „Sisters in Arms” pojawia się wyraźny wątek czarnego lesbizmu rewolucyjnego, jako politycznego siostrzeństwa w miłości i walce. Dzięki umieszczeniu w tkance wiersza publicystycznych w swojej poetyce, skondensowanych obrazów przemocy i śmierci, Lorde udaje się uniknąć utopijnego eskapizmu i kreowania fałszywego poczucia bezpieczeństwa w lesbijskiej Arkadii.

W dorobku Lorde z drugiego okresu twórczości znajduje się sporo wierszy lub fragmentów, które – podobnie jak ten cytowany powyżej

<sup>137</sup> tł. „czarnych dzieci zmasakrowanych w Sebokeng / sześciolatek aresztowanych za zagrożenie państwu / (...) Thabo Sibeko, pierwszoklasiście we własnej krwi / na podłodze w salonie swojej babci / dziewięcioletniej Joyce, czołgającej się ku niemu / z kałem wypływającym przez pępek / (...) trzytygodniowym niemowlęciu bez imienia / które zginęło pod płonącymi łóżkami w Tembisa”, ibidem.

<sup>138</sup> oryg. „two Black women touching our flame”, ibidem.

<sup>139</sup> oryg. „the last ritual of healing”, ibidem.

<sup>140</sup> oryg. „Someday you will come to *my* country / and we will fight side by side?”, ibidem, s. 358.

z tekstu „Sisters in Arms” – zaliczyć należy do kategorii publicystycznych. Dotyczą one przede wszystkim różnych przypadków i form przemocy, wynikających z ugruntowanych praktyk rasistowskich i/lub seksistowskich oraz bieżących interesów politycznych i ekonomicznych Zachodu, a mają miejsce w Stanach Zjednoczonych i krajach tzw. Trzeciego Świata. Są to wiersze dotyczące zarówno zdarzeń jednostkowych (czasem znanych i opisanych przez historyków i media, a czasem anonimowych), jak i przemocy na skalę masową, takiej jak wojna, zbrojna interwencja czy stan wyjątkowy. Stają się one wstrząsającym dokumentem bezwzględności i okrucieństwa cywilizowanego świata wobec wszelkiego typu wykluczonych i naznaczonych biedą, których nie chronią żadne prawa ani wartości etyczne.

Najsłynniejszym spośród utworów publicystycznych Lorde jest wiersz „Power”. Można go również uznać za tekst w tej kategorii najważniejszy, gdyż zawiera refleksję nad istotą pisania poezji publicystycznej, której zawsze grozi oskarżenie o popadnięcie w polityczną retoryczność. Już na samym początku wiersza poetka dokonuje świadomego rozróżnienia między poezją a retoryką, co wydaje się warte uwagi, choćby w kontekście przytoczonej w poprzednim rozdziale negatywnej uwagi Gilbert o „retoryczności” wierszy autorki *New York Head Shop and Museum*. Wiersz ten pojawia się w dwóch zbiorach poetki. Po raz pierwszy opublikowany został w książce *Between Ourselves* z 1976 roku, ale również wszedł w skład – podobnie jak wszystkie pozostałe wiersze tomiku – o dwa lata późniejszego zbioru *The Black Unicorn*, co jest ważne o tyle, że autorka dokonała w późniejszej wersji drobnej zmiany, która wydaje się istotna z punktu widzenia interpretacji tego tekstu. Wersy otwierające wersję poprawioną brzmią:

*The difference between poetry and rhetoric  
is being  
ready to kill  
yourself  
instead of your children*<sup>141</sup>.

W pierwotnej wersji wers trzeci powyższego cytatu był częścią drugiego, tak że zwrotka ta składała się z czterech wersów, a nie pięciu. Z decyzji Lorde o nowym podziale wiersza w celu wyeksponowania słów

<sup>141</sup> tł. „Różnica między poezją a retoryką / polega na tym że jest się / gotowym zabić / siebie / a nie swoje dzieci”, A. Lorde, „Power”, *The Collected Poems...*, s. 319.



„że jest się” (dosł. „na byciu”) Lexi Rudnitsky wyciąga wniosek, że w ten sposób podkreśla ona, że „różnica między poezją a retoryką jest różnicą egzystencjalną: poezja związana jest z istnieniem, a retoryka z nieistnieniem”, a w przypadku autorki *Between Ourselves* „akt bycia oparty jest na wolności”<sup>142</sup>. Wnioskowanie badaczki znajduje wsparcie we fragmencie z eseju Lorde „The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House”, w którym poetka pisze między innymi o budowaniu współzależności między jednostkami w oparciu o eksponowanie różnicy jako podstawy „wolności, która pozwala *ja* być, ale nie po to, by zostało użyte, tylko po to, by było twórcze. Jest to różnica między biernym *być* [*be*], a czynnym *byciem* [*being*”<sup>143</sup>. Co więcej, jak się wydaje, różnica ta ma dla Lorde fundamentalne konsekwencje etyczne. Współtworząca sferę „być” retoryka jako akt biernego podporządkowania się sile języka/dyskursu dominującego, usuwając wybór poprzez odwołanie się do wyższego autorytetu, zwalnia od odpowiedzialności i czyni gotowość do „zabicia (...) dzieci” usprawiedliwioną, o czym mówi choćby biblijna historia ofiary Abrahama. Czynne bycie, przeciwnie, domaga się od jednostki przyjęcia postawy, jak to określa Lorde, „twórczej” – tutaj w sensie zakwestionowania na własne ryzyko wszelkich autorytetów i stawienia im oporu, co może oznaczać konieczność gotowości na własną śmierć (niekoniecznie w sensie biologicznym, ale na przykład społecznym, co potwierdza dalszy ciąg wiersza „Power”). Dylemat ten ujawnia się w pełni we fragmencie, w którym podmiot mówi: „Jestem schwytna w pułapkę na pustyni świeżych ran postrzałowych”<sup>144</sup>, co poprzez biblijne odwołanie, jak zauważa Rudnitsky, sugeruje „zawieszenie wolności”<sup>145</sup>. Następujące tuż potem, pominięte przez badaczkę, wyznanie podmiotu („moje usta rozdzielają się na suche wargi”<sup>146</sup>), potwierdza ten trop interpretacyjny, konkretyzując jednocześnie, że chodzi tu o ograniczenie wolności mówienia prawdy, w tym wypadku w poezji. Dalszy ciąg wiersza dostarcza wyjaśnienia, że ograniczenie takie dokonuje się ze względu na to, co orzeka majestat prawa, który tożsamy jest z „bielą / pustyni gdzie zbłądziłam / bez

<sup>142</sup> L. Rudnitsky, *The „Power” and „Sequels” of Audre Lorde’s Syntactical Strategies*, „Callaloo”, Vol. 26, No. 2 (Spring 2003), s. 479.

<sup>143</sup> A. Lorde, „The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House”, *Sister Outsider...*, s. 111.

<sup>144</sup> oryg. „I am trapped on a desert of raw gunshot wounds”, eadem, „Power”, *The Collected Poems...*, s. 319.

<sup>145</sup> L. Rudnitsky, op. cit., s. 480.

<sup>146</sup> oryg. „my mouth splits into dry lips”, A. Lorde, „Power”, *The Collected Poems...*, s. 319.

metafor i magii<sup>147</sup>. Poezja zostaje zatem przeciwstawiona retoryce przez Lorde nie tylko na gruncie ontologicznym, ale także – by nie rzec: przede wszystkim – etycznym.

Pominięcie takiej możliwości może prowadzić do interpretacji ewidentnie sprzecznych z intencjami samej poetki. W skądinąd spójnej i wnikliwej analizie tekstu „Power” Thomas Dilworth traktuje wspomnianą w wierszu gotowość, żeby „zabić siebie” w duchu eliotowskim, jako akt depersonalizacji, gest oddania własnego ego we władzę tego, co obiektywne, a zatem hierarchicznie nadrzędne:

Poezja nie jest po prostu wyrażaniem siebie; ona istnieje sama dla siebie jako piękny przedmiot, dzięki estetycznie znaczącym związkom i relacjom. Antytezą poezji jest retoryka, czyli utylitarny język, który nie istnieje bezinteresownie ze względu na własne piękno, ale przede wszystkim jako ekspresja woli mówiącego lub sposób oddziaływania na słuchającego<sup>148</sup>.

Odczytanie początku „Power”, jakie proponuje Dilworth, ignoruje nie tylko fakt dzielenia przez Lorde podstawowych założeń i celów uprawiania poezji z Ruchem Czarnej Sztuki (tzn. funkcjonalność, kolektywność i zaangażowanie), ale również dalszy ciąg wiersza oraz wypowiedzi autorki na temat genezy tekstu i jej filozofii twórczej. Wiersz dotyczy konkretnego zdarzenia – uniewinnienia przez ławę przysięgłych policjanta, który zastrzelił dziesięcioletniego czarnego chłopca, Clifforda Glovera. Lorde uwypukla rasistowski charakter czynu policjanta, kładąc nacisk na fakt, że istniejące na to dowody zupełnie nie wpłynęły na werdykt:

*A policeman who shot down a ten year old in Queens  
stood over the boy with his cop shoes in childish blood  
and a voice said “Die you little motherfucker” and  
there are tapes to prove it. At his trial  
this policeman said in his own defense  
“I didn’t notice the size nor nothing else  
only the color”. And  
there are tapes to prove that, too<sup>149</sup>.*

<sup>147</sup> oryg. „the whiteness / of the desert where I am lost / without imagery or magic”; ibidem.

<sup>148</sup> Th. Dilworth, *Lorde’s POWER*, „Explicator”, Vol. 57, No. 1 (1998), s. 54.

<sup>149</sup> tł. „Policjant, który zastrzelił dziesięcioletka w Queens / stał nad chłopcem w swoich butach gliny w dziecięcej krwi / a jakiś głos powiedział: «Zdychaj mały skurwysynu» i / są na dowód taśmy. Na procesie / powiedział na swoją obronę / «Nie zauważyłem wzrostu

Lorde posługuje się przy tym rzeczowym językiem dziennikarskiego raportu interwencyjnego (włącznie z wplataniem w wersy wiersza cytatów z taśm odtwarzanych w sądzie), kontrastującym z silną metaforycznością poprzedzającego fragmentu. Użycie powtórzenia („na dowód tego są taśmy”) jest przy tym chwytem służącym przekonaniu czytelnika, że sprawiedliwości nie stało się zadość, gdyż rasizm okazał się dobrym usprawiedliwieniem policyjnej pomyłki. Lorde interesuje przy tym najbardziej postawa i rola jedynej czarnej kobiety zasiadającej w ławie przysięgłych. Zdaniem poetki jej głos za uniewinnieniem stanowi jeszcze jeden rezultat psychologicznego warunkowania w rasistowskim społeczeństwie:

*Today that 37 year old white man  
with 13 years of police forcing  
was set free  
by eleven white men who said they were satisfied  
justice had been done  
and one Black Woman who said  
“They convinced me” meaning  
they had dragged her 4’10” Black Woman’s frame  
over the hot coals  
of four centuries of white male approval  
until she let go the first real power she ever had  
and lined her own womb with cement  
to make a graveyard for our children<sup>150</sup>.*

Słowa „Przekonali mnie” stanowią dowód zwycięstwa retoryki, potęgi oddziaływania dominującego dyskursu władzy, maskującego się jako uniwersalny i obiektywny język prawa. Wiersz Lorde stanowi wobec tego akt poetyckiego oporu, wypowiedź z „dzikiej strefy” oficjalnie niedopuszczonej do głosu. Sama poetka w wywiadzie udzielonym Claudii

---

ani niczego więcej / tylko kolor». I / na dowód tego też są taśmy”, A. Lorde, „Power”, *The Collected Poems...*, s. 319.

<sup>150</sup> tł. „Dzisiaj ten 37-letni biały mężczyzna / 13 lat służby w policji / został uniewinniony / przez jedenastu białych mężczyzn, którzy powiedzieli że są usatysfakcjonowani / że sprawiedliwości stało się zadość / i jedną Czarną Kobietę, która powiedziała / «Przekonali mnie», mając na myśli / że przeciągnęli jej drobne ciało Czarnej Kobiety / przez gorące węgle / czterech wieków aprobaty białych mężczyzn / aż wypuściła z ręki swą pierwszą realną władzę / i zalała łożo betonem / by przygotować cmentarz dla własnych dzieci”, *ibidem*, s. 319-320.

Tate zaznacza przy tym, że wiersz ten powstał jako spontaniczny wyraz jej słusznego gniewu:

[W] dniu, w którym usłyszałam przez radio, że O'Shea został uniewinniony, jechałam akurat przez miasto na 88 ulicy i musiałam stanąć. Jakaś furia we mnie rosła – poczerwieniało niebo. Zrobiło mi się niedobrze. Czułam, że za chwilę rozbiję samochód albo kogoś rozjadę. Dlatego zatrzymałam się. Wyciągnęłam swój dziennik, żeby wyrzucić z siebie tę furię (...) Te wyrażone wtedy uczucia zamieniły się w wiersz. Tak właśnie powstał „Power”<sup>151</sup>.

„Power” można zatem uznać za wyrazisty przykład poezji interwencyjnej w rozumieniu Czarnej Estetyki. Jerome Brooks podkreśla, że w wierszu tym Lorde dowodzi swojej „zdolności, by poddać to zdarzenie nieustępliwej analizie klinicznej”, która prowadzi do wejrzenia w jego „ludzki wymiar, co jest (...) ostatecznym uzasadnieniem sztuki”<sup>152</sup>. W cytowanym powyżej wywiadzie Lorde wyjaśnia podstawy swojego rozumienia sensu pisanie poezji:

Kwestie społecznego protestu i sztuki są dla mnie nierozzerwalnie ze sobą związane. Nie jest to opozycja albo-albo. Sztuka dla sztuki dla mnie w rzeczywistości nie istnieje. Zawsze musiałam mówić głośno o tym, co uważałam za złe. Kochałam poezję i kochałam słowa. Ale piękno musiało służyć zmianie mego życia, inaczej bym zginęła. Gdybym nie mogła upublicznić bólu i w ten sposób przetworzyć go, ten ból z pewnością zabiłby mnie. Tak się zaczyna protest społeczny<sup>153</sup>.

Postać Clifforda Glovera, która pojawia się jeszcze w dwu innych wierszach („The Same Death Over and Over or Lullabies Are for Children” i „A Woman/Dirge for Wasted Children”), staje się w ujęciu Lorde symbolem rzeczywistej miary przemocy wobec mieszkańców czarnych gett, gdzie nawet życie dziecka nie jest w istocie chronione prawem. Jak mówi poetka, „to małe śmierci w rynsztoku / pozbawiają nas wszystkich człowieczeństwa”<sup>154</sup>, zmieniając Amerykanów w ludzi biernie akceptują-

<sup>151</sup> C. Tate, *Audre Lorde*, [w:] *Black Women Writers at Work...*, s. 111-112.

<sup>152</sup> J. Brooks, *In the Name of the Father: The Poetry of Audre Lorde*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980...*, s. 271.

<sup>153</sup> C. Tate, *Audre Lorde...*, s. 108.

<sup>154</sup> oryg. „it's the small deaths in the gutter / that are unmaking us all”, A. Lorde, „The Same Death Over and Over or Lullabies Are for Children”, *The Collected Poems...*, s. 282.

cych dyskryminację rasową i jej nierzadko tragiczne konsekwencje jako stan naturalny, w ludzi, którymi – jak starają się udawać sami przed sobą – nie są. Wiersz „The Same Death Over and Over” zawiera fragmenty dialogu, w którym poetka nie jest w stanie porozumieć się ze swoją białą interlokutorką nierozumiejącą rasistowskiego tła tragedii. W rezultacie tylko poetka słyszy swoją „najgorszą kołysankę”<sup>155</sup>, podczas gdy biali pozostają na nią głusi.

Jakby w celu podkreślenia, że zastrzelony przez policjanta dziesięcioletni jest w gruncie rzeczy jedynie kolejną ofiarą niezmiennych rasistowskich postaw, głęboko zakorzenionych w amerykańskiej rzeczywistości społecznej, w wierszu „Afterimages” Lorde przypomina zabójstwo Emmetta Tilla, pochodzącego z Chicago czternastolatka, zamordowanego bestialsko w roku 1955 w stanie Mississippi za to, że zagwiżdżał na białą kobietę. Poetka w skondensowanym naturalistycznym wyliczeniu wymienia liczne okaleczenia wyłowionego z rzeki ciała chłopca, konfrontując czytelnika z fizyczną stroną tej zbrodni, przez co nie pozwala zredukować jej do postaci abstrakcyjnego zdarzenia jedynie o znaczeniu historycznym, które przyczyniło się do rozwoju aktywności ruchu praw obywatelskich. Dla zrozumienia intencji poetki, by tej zbrodni poświęcić wiersz, ważny też wydaje się fakt, że obaj oprawcy i mordercy Emmetta Tilla zostali uniewinnieni z powodu braku dowodów. Mimo że po wyroku przyznali się do popełnienia zbrodni, procesu nie wznowiono i nigdy nie ponieśli kary, podobnie jak nowojorski policjant, który zastrzelił Clifforda Glovera. Lorde zadaje w wierszu również pytanie dotyczące wieloletniego milczenia białej kobiety, na którą gwizdnął chłopiec, a której honoru broniono w tak perwersyjny sposób, uznając je za znak biernej akceptacji czynu przez białą Amerykę. Zadanie opłakiwania i upamiętnienia czarnych ofiar przypada zatem wyłącznie samej poetce, która mówi:

*I learned to be at home with children's blood  
with savored violence  
with pictures of black broken flesh  
used, crumpled, and discarded  
lying amid the sidewalk refuse  
like a raped woman's face*<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> oryg. „my worst lullaby”, ibidem.

<sup>156</sup> tł. „Nauczyłam się żyć normalnie z krwią dzieci / ze smakiem przemocy / ze zdjęciami okaleczonych czarnych ciał / wykorzystanych, zmiażdżonych i porzuconych / leżących

Jednak Lorde w swoich publicystycznych wierszach dotyczących niewinnych ofiar rasistowskiej przemocy skupia uwagę nie tylko na dzieciach. Użycie porównania „jak twarz zgwałconej kobiety” w funkcji skondensowanej figury ucieleśniającej brutalną przemoc, wskazuje na kobiety jako jej najczęstsze ofiary. Wiersz „For the Record” poświęcony jest pamięci Eleonor Bumpurs, starej mieszkanki Bronxu z zaburzeniami psychicznymi, którą zastrzelili w 1984 roku przeprowadzający eksmisję policjanci. Poetka nie tylko wskazuje na groteskowy charakter źle przygotowanej eksmisji, podczas której policjant zastrzelił mocno otyłą szczerbatą Murzynkę, usiłującą bronić się przy pomocy noża kuchennego przed wyrzuceniem na bruk, ale też podkreśla brak szacunku dla jej zwłok: „nieśli jej ciało z domu / w sukience rozerwanej na wysokości bioder / nieprzykryte / wśród lokatorów i dzieci z sąsiedztwa”<sup>157</sup>. Lorde stara się w ten sposób dowieść rasistowskiego charakteru zdarzenia poprzez pokazanie, że Bumpurs od początku była pozbawiona należącego traktowania, a nawet nadać mu wydzwięk polityczny, łącząc śmierć Bumpurs z zabójstwem premier Indiry Gandhi, które miało miejsce następnego dnia. Staje się to dla poetki okazją do wezwania wszystkich „kolorowych dziewczyn”<sup>158</sup> do jedności i solidarności w akcie żałoby, połączonym z niezgodą na odbieranie statusu ludzkiego czarnym, ubogim, starym i chorym kobietom.

Zastrzelenie Bumpurs przywołane też zostaje w kontekście przemocy i tortur w Soweto w wierszu „Party Time”, na początku którego pojawia się kilka migawek dotyczących popełnionych policyjnych okrucieństw: „pogięte igły w białe pod paznokcie dziecka / szwy po drucie kolczastym na zakrwawionej głowie / (...) zięć Lillian powłóczy nogami / ścięgną Achillesa rozszarpane przez psy policyjne”<sup>159</sup>. Jak się wydaje, znowu zamysłem Lorde jest wskazanie na jakościową odpowiedniość różnych rodzajów dyskryminacji i przemocy w systemach, które tylko pozornie dzieli tak wiele – w kontekście wyliczonych w wierszu okaleczeń podczas policyjnych przesłuchań w RPA, zastrzelenie Bumpurs przez policjantów, w Nowym Jorku nabiera charakteru ponurego znaku pogardy dla życia

---

wśród ulicznych śmieci / jak twarz zgwałconej kobiety”, A. Lorde, „Afterimages”, *The Collected Poems...*, s. 341.

157 oryg. „they carried her body out of the house / dress torn up around her waist / uncovered / past tenants and the neighborhood children”, eadem, „For the Record”, *ibidem*, s. 411.

158 oryg. „the colored girls”, *ibidem*.

159 oryg. „bent needles under the child’s fingernail / barbed stitches through the bleeding scalp / (...) / Lillian’s son-in-law drags his feet / achilles tendons shredded by police dogs”, A. Lorde, „Party Time”, *The Collected Poems...*, s. 430.



czarnych, biednych i bezbronnych, życia zredukowanego do poziomu biologicznego, które zostaje pozbawione etycznej i prawnej ochrony.

W poezji Lorde niemal obsesyjnie powracają migawkowe obrazy brutalnych aktów przemocy wobec bezbronnych kobiet oraz ich cierpienia. W tym ujęciu przemoc wydaje się być zawsze rezultatem ideologii białej supremacji. W wierszu „East Berlin” poetka odnotowuje uliczne zabójstwo na tle rasowym „Afro-Niemki skopanej na śmierć / przez skinheadów na Alexanderplatz”<sup>160</sup>. W „Soho Cinema” przywołuje ból matki, której „syn został przybity bagnietem do drzwi w Santiago de Chile”<sup>161</sup> oraz matki, która bezradnie obserwuje „muchy tse-tse oblepiające nos jej córki”<sup>162</sup>. W „Holographs” w kontekście polityki apartheidu w RPA w stosunku do czarnej większości poetka zwraca się do czytelnika wprost z pytaniem: „jak to jest / grzebać to dziecko które karmiłaś przez rok / ważące mniej niż kiedy się urodziło”<sup>163</sup>. Z kolei we wzorowanym na choreopoemacie-sztuce Ntozake Shange *for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf* i dedykowanym ofiarom domowej przemocy wierszu „Need: A Choral Of Black Women’s Voices”, Lorde skupia się na maltretowaniu kobiet przez mężczyzn w czarnych gettach, zauważając, że takie śmiertelne pobicie policja zwykle klasyfikuje jako „zbrodnię namiętności / a nie zbrodnię nienawiści”<sup>164</sup>. W „Need” Lorde udziela głosu dwóm ofiarom przemocy: Patricii Cowan – aktorce zabitej młotkiem podczas próby przez autora sztuki oraz Bobbie Jean Graham, którą śmiertelnie pobił jej chłopak. Mówią one rzeczowo o banalności i zwyczajności własnej śmierci: „Rozbił mi głowę młotkiem”<sup>165</sup> – stwierdza beznamyślnie Cowan, a Graham informuje językiem raportu koronera: „umarłam od uszkodzeń wątroby / i z powodu męskiego obcasa / odcisniętego na mojej klatce piersiowej”<sup>166</sup>. Sama autorka traktuje te zabójstwa jako jeszcze jeden skutek rasizmu, kiedy w wywiadzie udzielonym Karli M. Hammond mówi, że jeżeli czarni Amerykanie nie powstrzymają się

<sup>160</sup> oryg. „Afro-German woman stomped to death / by skinheads in Alexanderplatz”, eadem, „East Berlin”, *ibidem*, s. 465.

<sup>161</sup> oryg. „her son bayoneted to the door in Santiago de Chile”, eadem, „Soho Cinema”, *ibidem*, s. 372.

<sup>162</sup> oryg. „tsetse flies crusting her daughter’s nose”, *ibidem*.

<sup>163</sup> oryg. „how does it feel / to bury this baby you nursed for a year / weighing less than when she was born?”, A. Lorde, „Holographs”, *The Collected Poems...*, s. 408.

<sup>164</sup> oryg. „a crime of passion / not a crime of hatred”, eadem, „Need: A Choral Of Black Women’s Voices”, *ibidem*, s. 350.

<sup>165</sup> oryg. „He put a hammer trough my head”, *ibidem*, s. 349.

<sup>166</sup> oryg. „I ... died / of a lacerated liver / and a man’s heel / imprinted upon my chest”, *ibidem*, s. 350.

od powtarzania „błędów białej Ameryki”, będą „naśladować opresyjne zachowania amerykańskich białych mężczyzn”<sup>167</sup>.

Wiersze publicystyczne Lorde należą do kategorii poezji politycznej i społecznie zaangażowanej, w której nie ma miejsca na ideologiczną neutralność. Ich zawartość treściowa wyraźnie świadczy, że zdaniem poetki poszukiwanie obiektywnego dystansu i równowagi między różnymi punktami widzenia to luksus, na jaki nie można sobie pozwolić w kontekście potworności generowanych przez ideologię i politykę białej supremacji. Ich forma wskazuje na dążenie do zachowania maksymalnej komunikatywności i bezpośredniości przekazu poprzez selektywne posługiwanie się konkretem – sama poetka wyłożyła swoją twórczą strategię w tym zakresie w formule: „ty który słyszysz powiedz innym / że dla krwi nie ma metafory”<sup>168</sup>. Postawa autorki *Our Dead Behind Us* zakłada, że alternatywą dla tak pojętego mówienia wprost byłoby milczenie, a zatem unikanie przez poezję konfrontacji ze współczesnością doświadczaną przez ludzi zepchniętych na margines, głównie z powodów ekonomicznych i rasowych. Celem poetki jest bycie świadkiem zaangażowanym po stronie ofiar oraz ujawnianie prawdy ludzi zepchniętych w sferę przymusowego milczenia w usankcjonowanej przez władzę dyskursywnej przestrzeni publicznej, a zatem większości mieszkańców Ziemi. Mary K. DeShazer podkreśla, że „Lorde jest szczególnie zdeterminowana, by mówić na temat oraz w imieniu pozbawionych głosu”<sup>169</sup>.

Jak się wydaje, ludzi tych można umieścić w kategorii *homo sacer*, którą posługuje się Giorgio Agamben w odniesieniu do „życia, które można zabić, ale którego nie można złożyć w ofierze”<sup>170</sup>. Oznacza to zarówno wykluczenie ze sfer *sacrum* i *profanum*, jak i ciągłe wystawienie na przemoc<sup>171</sup>, co z kolei skazuje ich na istnienie w potencjalnej przynajmniej *conditio inhumana*. Wprawdzie Agamben wskazuje na obóz koncentracyjny jako miejsce, w którym taka kondycja nieludzka realizowana jest w sposób absolutny<sup>172</sup>, ale dodaje, że „obecnie (...) demokratyczno-kapitalistyczny projekt wyeliminowania klas biednych poprzez rozwój

<sup>167</sup> K. M. Hammond, op. cit., s. 28.

<sup>168</sup> oryg. „you who hear tell the others / there is no metaphor for blood”, A. Lorde, „Za Ki Tan Ke Parlay Lot”, *The Collected Poems...*, s. 338.

<sup>169</sup> M. K. DeShazer, *Inspiring Women: Reimagining the Muse*, Pergamon: New York 1986, s. 356.

<sup>170</sup> G. Agamben, *Homo Sacer: Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Sawa, Prószyński i S-ka: Warszawa 2008, s. 158.

<sup>171</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>172</sup> Ibidem, s. 227.

ekonomiczny, nie tylko powieliła w swym obrębie lud wykluczonych, ale też przekształcała w nagie życie całą ludność trzeciego świata”<sup>173</sup>.

Należałoby jedynie dodać, że z zawartości tematycznej wierszy Lorde wynika, iż zdaniem poetki przekształcenie takie dokonuje się szczególnie sprawnie i skutecznie w przypadku, gdy projekt ten realizowany jest środkami militarnymi. Najbardziej wyrazistego przykładu na poparcie tej tezy dostarcza wiersz „Equal Opportunity”, w którym poetka koncentruje się na amerykańskiej interwencji zbrojnej w Grenadzie za prezydentury Reagana w roku 1983. Powodem interwencji była komunistyczna orientacja rządu ludowego przywódcy Maurice’a Bishopa i jego bliska współpraca polityczna, militarna i gospodarcza z Kubą i Związkiem Radzieckim. Lorde pokazuje w swoim wierszu wkroczenie wojsk Stanów Zjednoczonych do Grenady, po pierwsze, jako akt politycznej przemocy (w jej wyniku wielu mieszkańców wyspy poniosło śmierć), a po drugie, jako koniec ludowej demokracji, która położyła kres biedzie i dała Grenadyjczykom dostęp do edukacji i opieki zdrowotnej oraz poprawę infrastruktury – np. darmowy transport publiczny:

*The baby’s father buried without his legs  
burned bones in piles along the road  
“any Cubans around here, girl? any guns?”  
singed tree-ferns curl and jerk in the mortar rhythms  
strumming up from shore uphill a tree explodes  
showering the house with scraps of leaves  
the sweetish smell of unseen rotting flesh.*

*For a while there was almost enough  
water enough rice enough quinine  
the child tugs at her waistband  
but she does not move quickly  
she has heard how nervous these green men are  
with their grenades and sweaty helmets  
who offer cigarettes and chocolate but no bread  
free batteries and herpes but no doctors  
no free buses to the St. Georges market  
no reading lessons in the brilliant afternoons  
bodies strewn along Telescope Beach*

173 Ibidem, s. 246.

*these soldiers say are foreigners  
but she has seen the charred bits of familiar cloth  
and knows what to say to any invader  
with an M-16 rifle held ready  
while searching her cooking shed  
overturning the empty pots with his apologetic grin  
Imelda steps forward  
The child pressing against her knees  
“no guns, man, no guns here. we glad you come. you carry  
water?”<sup>174</sup>.*

DeShazer dostrzega w wierszach z tomu *Our Dead Behind Us* połączenie wypracowanej już wcześniej przez ich autorkę postawy poetki-wojowniczkki z rolą korespondentki wojennej<sup>175</sup>. Rzeczywiście można dostrzec pewne podobieństwo między reporterskimi ujęciami przemocy wobec niemych ofiar u Lorde a zapisem okrucieństw wojny domowej w Salwadorze, zawartym w zbiorze *The Country Between Us (Kraj pomiędzy nami)* (1981) Carolyn Forché, która przebywała tam w roli obserwatorki z ramienia Amnesty International, a pisanie wierszy o tej tematyce traktowała jako obowiązek świadka<sup>176</sup>. Jednak Lorde odrzuca suchą reporterską rejestrację zdarzeń, charakterystyczną dla skrajnie oszczędnych emocjonalnie wierszy Forché, zawsze patrząc na ten inny świat nie tyle okiem obserwatora z zewnątrz, ile z perspektywy samych ofiar bądź

<sup>174</sup> tł. „Ojciec tego niemowlęcia pochowany bez nóg / spalone kości wzdłuż drogi / «są tu jacyś Kubańscy, dziewczyno? jakaś broń?» / nadpalone paprocie drzewiaste skręcą się i podrygują w rytmach mózdzierza / dudniących od strony wybrzeża po stoku eksploduje drzewo / zasypując dom kawałkami liści / słodkawy zapach niewidocznego rozkładającego się ciała. / Przez chwilę niemal wystarczyło / wody / wystarczyło ryżu / wystarczyło chininy / dziecko szarpie ją za pasek sukienki / lecz ona nie porusza się szybko / słyszała jak nerwowi są ci zieloni mężczyźni / z granatami i w spoconych hełmach / którzy przynoszą papierosy i czekoladę ale nie chleb / darmowe baterie i opryszkę ale nie lekarzy / nie autobusy za darmo na rynek w St. George / nie naukę czytania w cudowne popołudnia / ciała którymi zasłana jest plaża w Telescope / mówią żołnierze to cudzoziemcy / ale widziała nadpalone kawałki znajomego materiału / i wie co powiedzieć każdemu na jeżdżcy / celującemu w nią z karabinu M-16 / w czasie przeszukiwania szopy w której gotuje / wywracającym puste garnki z przepaszającym krzywym uśmiechem / Imelda robi krok naprzód / z dzieckiem przytulającym się jej do kolan / «nie ma broni, człowieku, nie ma broni tu, miło nam że przyszliście, macie / wodę?»”, A. Lorde, „Equal Opportunity”, *The Collected Poems...*, s. 370.

<sup>175</sup> M. K. DeShazer, op. cit., s. 356.

<sup>176</sup> J. Durczak, *Poezja kobiet po roku 1960*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Salska, Universitas: Kraków 2003, s. 433.

kogoś, kto się z nimi utożsamia. Również inaczej niż Forché, autorka „Sisters in Arms” nie jest dokumentalistką uważającą, że „wiersz może być jedynym dowodem na to, że jakieś wydarzenie w ogóle miało miejsce”<sup>177</sup>. Nie o zbieranie dowodów czy rejestrację na własne oczy widzianego w określonym miejscu horroru wojny jej chodzi, lecz o przypominanie, że przemoc wobec wykluczonych odbywa się nieustannie w wielu miejscach na świecie równocześnie. W wierszu „On My Way Out I Passed Over You and the Verazzano Bridge” wymienione zostają niemal jednym tchem między innymi Zimbabwe, Czad, Azania, Salwador, Chile, Pretoria oraz schronisko dla kobiet w Nowym Jorku i Filadelfia. Wskazanie przez poetkę zglobalizowania opresji nie przynosi przy tym efektu rozproszenia w uogólnieniach, ale podkreśla ścisły związek między jej pojedynczymi przypadkami. Sama poetka wyjaśnia swoje intencje mówiąc: „Zawsze musimy pamiętać, że nie mamy do czynienia z pojedynczą opresją. Nie powinniśmy zajmować się horrorami [tego świata] w izolacji. Zbombardowali dom w Filadelfii. Zabili mężczyzn, kobiety i dzieci. Spłonęło sześćdziesiąt domów. Trzystu czarnych mieszkańców bez dachu nad głową. Soweto w Stanach Zjednoczonych”<sup>178</sup>. Dlatego konieczne jest jej zdaniem podnoszenie świadomości czytelników poprzez wskazywanie na „związek między Afryką Południową a Grenadą (...) i Filadelfią (...)”<sup>179</sup>, a tym samym budzenie poczucia solidarności z wykluczonymi. W tym sensie poezja Lorde może być uznana za pisarstwo rewolucyjne w znaczeniu, jakie obecnie nadaje temu terminowi Baraka<sup>180</sup>.

Mimo że w zbiorach *Between Our Selves*, *Black Unicorn*, *Our Dead Behind Us* i *The Marvelous Arithmetics of Distance* oraz w kilku wierszach z tomu *Chosen Poems: Old and New* ich autorka demonstruje konsekwentnie postawę ideologicznego zaangażowania w kwestie polityczne i rasowe, czyni to nie z pozycji abstrakcyjnego i pseudouniwersalnego czarnego podmiotu, co było przyjętą praktyką Ruchu Czarnej Sztuki. Lorde dba o to, żeby jej poezja zakotwiczona była w osobistym doświadczeniu czarnej lesbijki, dzięki czemu uzyskuje prawo mówienia z punktu widzenia i w imieniu czarnych kobiet dyskryminowanych pod względem

<sup>177</sup> cyt. za: J. Durczak, *ibidem*.

<sup>178</sup> J. Mirikitani, P. G. Allen, Ch. Moraga, A. Lorde, *Against Apartheid* (a Poetry Reading), „Feminist Studies”, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), s. 440.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Na podstawie rozmowy z Amiri Baraką po jego występie 21 listopada 2009 roku podczas „Zbiegu Poetyckiego Na Dziko” w ramach festiwalu Ars Cameralis w Katowicach.

rasowym, genderowym i seksualnym. W tym sensie można mówić o ciągłości jej poetyckiej postawy.

Warto też jednak podkreślić głębsze w tym okresie eksplorowanie sfer prywatnej i politycznej w poezji Lorde, która konsekwentnie sprzeciwia się tyranii milczenia. Bez względu na to, czy mówi o traumatycznych doświadczeniach własnego dzieciństwa i represjach doznawanych przez lata w rodzinnym domu przede wszystkim ze strony matki, czy o masowej – podyktowanej interesem ekonomicznym i politycznym Stanów Zjednoczonych – przemocy przeciwko ludziom marginalizowanym przez nędzę i przynależność rasową w wielu zakątkach świata, wyraża postawę solidarności i identyfikacji ze wszystkimi pozbawionymi głosu i wykluczonymi ze sfery dyskursu. Jej odkrycie/stworzenie podwalin afroamerykańskiej kobiecej tożsamości w mitologii ludów Afryki Zachodniej oraz tworzenie silnych związków między czarnymi kobietami poprzez budowanie i pielęgnowanie lesbijskiej wspólnoty politycznej, stanowią istotne elementy rozszerzania ram języka kultury dominującej o doświadczenia „dzikiej strefy”.



## PODSUMOWANIE

Poezja czarnych kobiet debiutujących jako autorki zbiorów pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, a zatem w szczytowym okresie aktywności Ruchu Czarnej Sztuki, przejawiającej się między innymi sporą ilością wystąpień programowych, ideologicznych i teoretycznych, stanowi zjawisko szczególne. Wchodzą one bowiem na literackie forum publiczne w sytuacji silnego zaakcentowania służebnej roli afroamerykańskiej poezji czy sztuki w ogóle wobec „czarnej rewolucji” i powiązanych z nią kwestii politycznych, społecznych i kulturowych. Ich twórczość przygotowuje również grunt pod narodziny i rozwój czarnego feminizmu, a następnie rozwija się w interakcji z jego koncepcjami. Przy tym, akceptacji dla obowiązków publicznych literatury towarzyszy uwaga poświęcana doświadczeniom prywatnym i intymnym – własnym oraz innych czarnych kobiet. Jak podkreśla Cherise A. Pollard:

W czasach Ruchu Czarnej Sztuki poetki poszerzały granice czarnej estetyki. Wyartykułowały frustrację tego okresu. Czarne autorki poezji powinny być postrzegane jako kobiety broniące swoich przyczółków w zdominowanym przez mężczyzn retorycznym krajobrazie. Ich pióra zakreśliły nowe terytorium dla przyszłych pokoleń piszących kobiet: są artystkami, które poradziły sobie z seksizmem ruchów Black Arts i Black Power. Nikki Giovanni, Sonia Sanchez i im współczesne przygotowały grunt do tego, by feministyczne głosy zostały usłyszane<sup>1</sup>.

Uwagi te można odnieść w większym bądź mniejszym stopniu nie tylko do Giovanni i Sanchez, ale również do takich poetek jak: Lucille Clifton, Jane Cortez, Mari Evans, June Jordan, Audre Lorde, Pat Parker, Carolyn Rodgers i innych. Radykalny i separatystyczny duch czasu ich debiutów wymagał, by wiersze stanowiły aktywny element dekretowa-

---

<sup>1</sup> Ch. A. Pollard, *Sexual Subversions, Political Inversions: Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement*, [w:] *New Thoughts on the Black Arts...*, s. 183.

nego przez przywódców ruchu wspólnego wysiłku uwolnienia się czarnych Amerykanów od białych wartości, norm i praktyk, czy to w sferze życia zbiorowego, czy na polu sztuki, literatury oraz poezji. Jednocześnie ich twórczość wyraźnie świadczy, że od samego debiutu zdają sobie sprawę z niepełnej przynależności do Ruchu Czarnej Sztuki, będącego na poły emanacją ideologii Black Power. Identyfikując się z dążeniem do pełnej i całkowicie niezależnej od białych wzorców i norm krytycznego wartościowania artystycznej ekspresji afroamerykańskiego doświadczenia, sytuują się częściowo poza głównym nurtem zjawiska określanego mianem „czarnej poezji rewolucyjnej”. Jak się wydaje, przyczyn tej odrębności należy dopatrywać się w braku miejsca na wyrażanie zarówno doświadczeń prywatnych, jak i specyficznie kobiecych w koncepcji czarnej sztuki, skodyfikowanej w postaci reguł Czarnej Estetyki, kładących nacisk na obowiązek eksplorowania w sztuce uniwersalnego „czarnego doświadczenia”.

Owa postawa niepełnej przynależności oraz wyraźnego zniecierpliwienia marginalizowaniem „czarnych sióstr” przez liderów wszystkich niemal afroamerykańskich organizacji, przybiera na sile wraz ze wzrostem aktywności i oddziaływania feminizmu drugiej fali w Stanach Zjednoczonych. Dalszej intensyfikacji nabiera wraz z narodzinami nurtu czarnego feminizmu w połowie lat siedemdziesiątych wskutek rozczarowania „niewypowiedzianym rasizmem”, powszechnie obecnym, według czarnych działaczek, wśród białych feministek.

Obecna w wielu tekstach poetek tego pokolenia literackiego świadomość własnej odrębności, niezrozumianej przez potencjalnych sojuszników i sojuszniczki, oraz związanych z nią frustracji, niepokoju i gniewu, ale też dumy, autoafirmacji i poczucia mocy, nigdzie chyba nie doszła tak wyraziście do głosu, jak w wierszu Audre Lorde „The Black Unicorn”:

*The black unicorn is greedy  
The black unicorn is impatient  
The black unicorn was mistaken  
for a shadow  
or symbol  
and taken  
through a cold country  
where mist painted mockeries  
of my fury  
It is not on her lap where the horn rests*

*but deep in her moonpit  
growing*

*The black unicorn is restless  
the black unicorn is unrelenting  
the black unicorn is not  
free<sup>2</sup>.*

Znajdujemy w tej wypowiedzi poetyckiej Lorde jaskrawą świadomość bycia czarną kobietą, wyrzuconą przez kulturę dominującą poza terytorium *polis*, w sferę bytów hybrydowych, oraz towarzyszącą jej niezgodę na uwięzienie w sztywnych kategoriach mityczno-symbolicznych obcej kultury. Jednocześnie świadomość ta ma charakter złożony – słysząc w niej ściśle współbrzmienie tożsamości zbiorowej Afroamerykanek z osobistym uczuciem gniewu samej autorki. Ucieleśniający w wierszu Lorde czarną kobietę jako kategorię, a zarazem jednostkę, „czarny jednorożec” jawi się jako paradoksalny twór zrodzony z odwróconych znaków białej kultury. Podejmując grę z tym, co funkcjonuje w fallogocentrycznej kulturze Zachodu jako „naturalna” opozycja: męskie-żeńskie, białe-czarne, duchowe-cielesne i mityczne-polityczne, czarny jednorożec domaga się prawa do definiowania siebie. To prawo jawi się równocześnie jako warunek wolności od wąskich kategorii rasowych, genderowych i seksualnych.

Lektura wierszy Sanchez, Giovanni, Lorde i innych czarnych autorek związanych z Ruchem Czarnej Sztuki, doprowadziła mnie do wniosku, że warunkiem zrozumienia twórczości poetyckiej Afroamerykanek debiutujących pod koniec lat sześćdziesiątych jest uchwycenie charakteru jej odrębności jako wypowiedzi pewnej grupy, do której można zaliczyć poszczególne pisarki. Wśród funkcjonujących w badaniach nad literaturą afroamerykańską teorii, najbardziej przydatna do tego celu wydaje mi się koncepcja „dzikiej strefy” adaptowana przez Craiga Wernera z tez i obserwacji dotyczących pisarstwa kobiet, poczynionych przez Elaine Showalter w jej artykule „Feminist Criticism in the Wilderness”, należą-

<sup>2</sup> tł. „Czarny jednorożec jest zachłanny. / Czarny jednorożec jest niecierpliwy. / Czarnego jednorożca pomyłono / z cieniem / albo symbolem / i zabrano do zimnego kraju / gdzie mgiełka malowała kpiny / z mojej furii. / To nie na jej kolanach spoczywa róg / lecz głęboko w księżycowej jamie / rośnie. / Czarny jednorożec jest niespokojny / czarny jednorożec jest nieubłagany / czarny jednorożec nie jest / wolny”, A. Lorde, „The Black Unicorn”, *The Collected Poems...*, s. 233.

cym do ścisłego kanonu literaturoznawczej refleksji feministycznej. Jako czarne kobiety poetki te należą do obu kategorii równocześnie, w żadnej nie mieszczą się w pełni.

Koncepcja „dzikiej strefy” w ujęciu zarówno Showalter, jak i Wenera podkreśla, że niektóre doświadczenia grup i jednostek marginalizowanych w danej kulturze (np. ze względu na płeć, rasę, klasę, orientację seksualną, wiek, stan zdrowia, niskie dochody itd.) nie znajdują wyrazu w „uniwersalnym” języku tej kultury jako niezgodne z doświadczeniem dominującym, gdyż nie zostają nawet dopuszczone do udziału w toczącej się interakcji dyskursów „uprawnionych”. W wyniku reguł publicznego dyskursu, narzuconych z góry we własnym interesie przez grupę sprawującą władzę białych heteroseksualnych mężczyzn z wyższych klas społecznych, grupy takie można określić mianem „skazanych na milczenie”. Ich prawdy, spostrzeżenia i refleksje wynikające z „innych” doświadczeń nie znajdują odbicia w dominującym dyskursie. Doświadczenia nietożsame z doświadczeniem dominującym traktowane są jako nieistotne, trywialne bądź nawet śmieszne, a w efekcie zostają represjonowane, zignorowane lub wyśmiane. W rezultacie grupa dominująca sprawuje władzę również nad formami werbalnej ekspresji doświadczenia, decydując, które wypowiedzi oraz dotyczące jakich doświadczeń spełniają warunki pozwalające im na wejście do dyskursu. Pozbawione dostatecznej siły grupy marginalizowane nie mają wyjścia i muszą się tym dyskryminującym regułom podporządkować. Jak dowodzą oboje badacze oraz inni dzielący ich konstatacje, z punktu widzenia grup „skazanych na milczenie” w rzeczywistości amerykańskiej nie ma zatem mowy o dyskursywnej wolności, a całość kultury ma charakter solipsystyczny, mimo starań zachowania pozorów modelu pluralistycznego.

Równocześnie wskutek masowych działań skutkujących stopniowym powiększaniem zakresu wolności, praw i swobód politycznych, społecznych, obywatelskich i kulturowych, w latach sześćdziesiątych XX wieku doszło w Stanach Zjednoczonych do swego rodzaju poluzowania sztywnych reguł i norm dyskursu w obszarach dotyczących rasy i płci, w wyniku czego stały się lepiej słyszalne „alternatywne” wobec oficjalnego prawdy doświadczenia i sposoby ich wyrażania. Posługujący się w sposób typowy dla strategii „zanurzenia” – by użyć terminu Roberta Stepto – własnym czarnym „dialektem”, pozwalającym zachować integralność w kulturze amerykańskiej, Ruch Czarnej Sztuki wywalczył sobie miejsce w przestrzeni dyskursu oficjalnego, dokonując tym samym jego rozszerzenia.

Z tego rozszerzenia początkowo skorzystały również poetki działające i publikujące w ramach Black Arts Movement. Jednak szybko się okazało, że ich doświadczenia spychane są na margines literatury służącej czarnej rewolucji, która pozostawała pod wpływem silnie maskulinistycznej ideologii czarnego nacjonalizmu. Ich pozycja dyskursywna powieliała schemat „dzikiej strefy” w obrębie kultury afroamerykańskiej. Staranne i wnikliwe badanie twórczości poetyckiej, usytuowanej w ten sposób we wzajemnej interakcji „dialektów” grupowych, powoduje konieczność uzupełnienia tez i obserwacji Showalter i Wernera o teorie dotyczące nie tylko relacji literatury afroamerykańskiej z solipsystyczną kulturą dominującą, lecz również wzajemnych relacji równorzędności, władzy i podporządkowania wśród pozycji zmarginalizowanych. Narzędziem umożliwiającym zasygnalizowanie tego problemu są: „teoria punktu widzenia” Nancy Hartsock oraz stanowiąca jej rozwinięcie i przeformułowanie „teoria usytuowanej wiedzy” Donny J. Haraway. Obie kwestionują jakiegokolwiek uniwersalizujące punkty widzenia, traktując je jako uzurpacje władzy, zainteresowanej marginalizowaniem i podporządkowywaniem grup mających doświadczenia „niezgodne z normą”. Haraway wskazuje jednak na fakt, że pozycje marginalizowane również walczą między sobą o dominację, spychając grupy relatywnie słabsze w obszar „dzikiej strefy”. „Teoria usytuowanej wiedzy” została wykorzystana przez Elbę Barkley Brown do wprowadzenia kategorii rasy i klasy społecznej w refleksji na temat relacyjnych stosunków między kobietami przynależącymi do różnych grup, problematyzując feministyczne twierdzenie o wspólnym interesie i jedności wszystkich kobiet. Na ich bazie wysnute mogą być wnioski odnoszące się do stosunków genderowych wewnątrz dyskryminowanej pod względem rasowym afroamerykańskiej zbiorowości, które znalazły odzwierciedlenie w teorii i praktyce Ruchu Czarnej Sztuki.

Stawiająca sobie za cel zrozumienie zjawiska analiza i interpretacja twórczości poetyckiej pisarek afroamerykańskich interesującego nas tu pokolenia literackiego musi zatem uwzględniać relacje ich pisarstwa z koncepcją czarnej literatury, wyrażoną w sposób pełny w skodyfikowanej formie Czarnej Estetyki oraz z feminizmem drugiej fali, wraz z jego założeniami i celami. Istota tych relacji polega na przejęciu przez czarne poetki wielu założeń ideologicznych i programowych obu ruchów, przy jednoczesnym zachowaniu sceptycyzmu w stosunku do niektórych ich praktycznych zastosowań.

W tekstach programowych i artykułach krytycznych przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Amiri Baraka i młodszy przedsta-

wiciele literaturoznawstwa afroamerykańskiego ideologicznie związani z Black Arts Movement, sformułowali zestaw postulatów i założeń dotyczących istoty oraz zasad funkcjonowania czarnej literatury. Najważniejsze poruszane przez nich kwestie dotyczyły jak najdalej posuniętego oddzielenia pisarstwa afroamerykańskiego od tradycji estetycznej i artystycznej sztuki wysokiej białego Zachodu, co znajduje odbicie w przywiązywaniu dużej wagi do społecznych zobowiązań i publicznego funkcjonowania czarnej sztuki (w tym poezji), w definiowaniu roli pisarza w relacji do afroamerykańskiej zbiorowości oraz w podkreślaniu związków między prawdziwie czarną literaturą a czarnym językiem i czarną muzyką.

Nie ma wątpliwości, że afroamerykańskie poetki debiutujące w drugiej połowie lat sześćdziesiątych artystycznie i ideologicznie wywodzą się z Ruchu Czarnej Sztuki, akceptując tezy programowe Czarnej Estetyki, co znajduje wyraz w treściowej i formalnej zawartości ich zbiorów. Są jak najdalej od trzymania się zasad poetyki integracyjnej i jednoznacznie opowiadają się swoją twórczością za koncepcją poezji, która musi być przede wszystkim funkcjonalna, kolektywna i angażująca, a w ten sposób wspierająca czarną rewolucję. Zakorzenia i zobowiązania ich poezji mają przede wszystkim charakter społeczny i polityczny, i służą całej afroamerykańskiej zbiorowości. W związku z tym świadomie wybierają one rolę poety „pośród innych”, o czytelnym kulturowym rodowodzie, utożsamiającego się z własną grupą, zaangażowanego w pełni w sprawy swojej społeczności, przyjmującego postawę duchowego i moralnego przewodnika, a jednocześnie czerpiącego mądrość bezpośrednio od czarnego ludu. Czarna zbiorowość jest jedynym adresatem ich poezji. W wierszach tych dochodzi do głosu ambicja nie tylko uczestnictwa w przemianach, ale też aktywnego wpływania na życie społeczne i polityczne oraz na kształt kultury w Stanach Zjednoczonych. Realizowania w praktyce takiej postawy przez czarne poetki dowodzi przestrzeganie przez nie zasady komunikatywności przekazu poetyckiego, który zanurzony jest we wspólnym afroamerykańskim dziedzictwie, określonym przez Hendersona terminem *Soul Field*. Efekt nasycenia swojej poezji „Czernią” osiągają one, podobnie jak ich „bracia”, poprzez odwoływanie się do specyficznego czarnego doświadczenia związanego z historycznym i współczesnym funkcjonowaniem Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych, oraz poprzez tematyczne, formalne i duchowe odniesienia do „czarnej muzyki”, a także posługiwanie się „czarną mową”.



Przy uważnej i drobiazgowej lekturze okazuje się jednak, że ich polityczne zaangażowanie w ideę Czarnej Rewolucji i ideologiczny radykalizm, związany z wcielaniem jej w życie, nie są bezwarunkowe. Już w najwcześniejszych zbiorach nietrudno znaleźć wiersze, które pokazują ich chęć odnoszenia się nie tylko do sfery publicznej, ale również doświadczeń prywatnych, osobistych i intymnych. Należy to interpretować jako intencjonalną chęć wyrażania własnych przeżyć i doświadczeń, jak również doświadczenia innych czarnych kobiet w większości funkcjonujących w sferze prywatnej, której towarzyszy świadomość, że w programie i praktyce Ruchu Czarnej Sztuki zabrakło na nie miejsca. Popierając cele Czarnej Rewolucji i akceptując założenia Czarnej Estetyki, dążą one – wbrew ówczesnej silnie zmaskulinizowanej czarnej poprawności politycznej – do uczynienia Afroamerykanek pełnoprawnymi i równymi podmiotami społecznej interakcji. Ich twórczość poetycka dąży w zauważalny sposób do nadania ważności prywatnym doświadczeniom i problemom czarnych kobiet i w ten sposób do umożliwienia im wyjścia z pozycji społecznie i kulturowo marginalnej oraz podrzędnej wobec publicznego świata mężczyzn.

Taka postawa, zakładająca, że „prywatne jest publiczne”, a zatem powinno zostać upublicznione, zbliża czarne poetki do ideologii i praktyki amerykańskiego feminizmu drugiej fali. Jednak właściwsze jest rozumienie ich twórczości jako werbalizacji doświadczeń, które współuczestniczyły w wyodrębnieniu się w połowie lat siedemdziesiątych czarnego feminizmu wraz z kobietyzmem, który stanowi jego najpełniejszy wyraz, a następnie współtworzyły ten nurt ekspresji czarnej kobiecości. Doświadczenia owe wiążą się z jednej strony z seksizmem i dyskryminacją kobiet w kręgach rewolucyjnych związanych z czarnym nacjonalizmem, a z drugiej z niejawnym rasizmem i dyskryminacją Afroamerykanek w środowisku feministycznym drugiej fali, zdominowanym przez białe kobiety z klasy średniej, co zostało zdiagnozowane i opisane przez Audre Lorde, bell hooks, Elizabeth V. Spelman i inne badaczki. Doświadczenia te można przy tym postrzegać zarówno jako zbiorowe, jak i osobiste. W twórczości czarnych poetek należących do omawianego tu pokolenia znajdujemy wiele wierszy mówiących o negatywnych aspektach życia Afroamerykanek, ale także teksty afirmujące ich rasowo-genderową tożsamość, zaszczipiające im i wzmacniające w nich poczucie godności i dumy. Do pierwszej kategorii należą przykładowo utwory mówiące o zamykaniu czarnych kobiet w stereotypowych rolach (sklasyfikowanych przez Patricię Hill Collins jako „wizerunki podporządkowujące”),

opisujące przemoc seksualną, dyskryminację ze względu na rasę, stopień atrakcyjności cielesnej, wiek czy przynależność klasową oraz traktującą o emocjonalnej pustce i samotności. Do grupy drugiej zaliczyć należy liczne wiersze poruszające temat wewnętrznej siły czarnych kobiet, ich zdolności przetrwania, umiejętności udzielania sobie wsparcia w warunkach rasistowsko-seksistowskiej opresji, duchowym i seksualnym rozwoju i autoafirmacji, a także teksty dotyczące konkretnych, powszechnie znanych lub anonimowych Afroamerykanek, których działalność i postawa warte są propagowania i naśladowania. Celem takiej poezji jest demitologizacja i demontaż stereotypów narzuconych przez sztywną praktykę społeczną, tworzenie pozytywnych wizerunków, budowanie wśród czarnych kobiet poczucia solidarności i jedności ponad podziałami istniejącymi i wzmacnianymi przez rasistowską i patriarchalną kulturę Stanów Zjednoczonych. W tworzeniu i wzmacnianiu pozytywnej tożsamości powtarza się dążenie do afirmowania różnic między kobietami jako podstawy wspólnoty i rzeczywistego siostrzaństwa. Do kategorii tekstów zorientowanych feministycznie w poezji czarnych kobiet należy też włączyć utwory intencjonalnie prezentujące „kobięcy” punkt widzenia na kwestie społeczne, polityczne i kulturowe, wiersze dotyczące osobistego rozwoju duchowego, relacji z mężczyznami, rodziny i specyficznej „kultury kobiet”, które obejmują zarówno wzajemne relacje między kobietami (również o charakterze erotycznym), sferę domową wraz z czynnościami życia codziennego, jak i obszar kobiecego mitu. Ogólnie rzecz ujmując, w poezji tej znajdują odbicie kwestie zajmujące czarną refleksję feministyczną, dotyczące relacji z normami i wartościami kultury dominującej, a także problemem języka i tożsamości.

Z badań analitycznych poezji czarnych kobiet pokolenia Black Arts Movement wysnuć należy wniosek zbieżny z konstatacjami dotyczącymi marginalizacji, a nawet dyskryminacji Afroamerykanek zarówno w Ruchu Czarnej Sztuki, jak i w Ruchu Wyzwolenia Kobiet: mimo dążenia do wzięcia czynnego udziału w aktywności tych dwóch ruchów, w obu przypadkach zostają one zepchnięte w obszar „dzikiej strefy” języka, gdyż nie wszystkie ich doświadczenia i aspiracje okazują się być do zaakceptowania przez obowiązujące reguły dyskursów czarnej rewolucji i feminizmu drugiej fali.

Taka marginalna pozycja twórczości literackiej czarnych kobiet wpływa na wybór metody badawczej, która stwarzałaby szanse na lepsze zrozumienie istoty tej poezji. Nieobecność ukrytych, skrętnie i głęboko zakodowanych znaczeń domagających się deszyfracji i erudycyjnej

obróbki przy jednoczesnym odrzuceniu językowego skomplikowania, czynią tę poezję mało atrakcyjną z punktu widzenia badacza stosującego metody analityczno-interpretacyjne spod znaku Nowej Krytyki, akcentującej konieczność skupienia się na samym tekście z pominięciem uwarunkowań biograficznych i genetyczno-historycznych utworu. Jednak to właśnie konteksty – historyczny, kulturowy, społeczny i osobisty – są dla zrozumienia wagi twórczości czarnych poetek pokolenia Black Arts Movement i ich miejsca w literaturze amerykańskiej niezwykle istotne. Takie właśnie podejście kontekstualne uważane jest za właściwe i konieczne przez większość badaczek reprezentujących czarną feministyczną krytykę literacką i teorię literatury, z Barbarą Smith na czele jako pionierką takich badań. Równocześnie nie sposób nie zgodzić się z Deborah E. McDowell, która domaga się maksymalnego zachowania wszelkich rygorów akademickiej analizy tekstu jako niezbędnego komponentu zabiegów interpretacyjnych i wartościujących. Nie mogą one jednak wykluczać, zastępować ani nawet marginalizować podejścia kontekstualnego, akcentującego zakorzenienie literatury afroamerykańskiej w materialnych warunkach egzystencji czarnej zbiorowości.

Wszystkie przedstawione pokrótce powyżej obserwacje i konstatacje prowadzą do wniosku, że poezja czarnych autorek pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki jest zjawiskiem odrębnym nie tylko w stosunku do głównego nurtu literatury amerykańskiej, ale także wobec pisarstwa „czarnego” i „feministycznego”. Gruntowna analiza dorobku poetyckiego Soni Sanchez, Nikki Giovanni i Audre Lorde pokazuje, że nie mieszczą się one bez reszty w żadnej z tych „wyrazistych” ideologicznych kategorii o sztywno ustalonych i nienegocjowalnych granicach. Poprzez łączenie tematyki rewolucyjnej, wywodzącej się z ideologii Black Power, z problematyką feministyczną, dotyczącą doświadczenia ucisku i dyskryminacji przez czarne kobiety, a także z wątkami ściśle prywatnymi związanymi z doświadczeniem osobistym i intymnym, poetki te sytuują się siłą rzeczy w językowej „dzikiej strefie”, bez względu na to, z jakiego „klarownego” punktu widzenia ich twórczość jest oglądana.

Książka ta stanowi też efekt starań, by twórczość każdej z nich postrzegać równolegle i komplementarnie: po pierwsze, jako reprezentatywną dla całej grupy oraz po drugie, jako przypadek osobny i indywidualny. Uwzględnienie w przeprowadzonych w tej pracy badaniach całości dorobku trzech autorek, obejmującego cztery dekady od momentu ich książkowych debiutów pod koniec lat sześćdziesiątych do dnia dzisiejszego, pokazuje, że takie ich usytuowanie należy traktować jako stałe.

Mimo wypalenia radykalizmu czarnej rewolucji w drugiej połowie lat siedemdziesiątych oraz ewolucji, jaką przeszedł feminizm, poetki te nigdy nie porzuciły postawy głębokiego zaangażowania w kwestie społeczne, polityczne i kulturowe, odnosząc się do nich z pozycji ludzi dyskryminowanych, represjonowanych i doświadczających ucisku, ale też budujących własną pozytywną tożsamość kulturową, afirmującą przynależność rasową, genderową czy seksualną. Dzięki obecności w tkance ich poezji odwołań do różnorodnych doświadczeń osobistych, postawy tej nie należy postrzegać jako pozycji abstrakcyjnego podmiotu zmarginalizowanego, ale zawsze jako spojrzenie jednostki, konkretnego człowieka. W ten sposób ich dorobek przyczynia się do rozszerzenia dyskursywnej przestrzeni, w której znajduje się miejsce również na sporną jedność głosów z „dzikiej strefy”.

## [Od Autora]

W książce wykorzystane zostały fragmenty moich wcześniej opublikowanych artykułów. W niektórych przypadkach zostały one przeredagowane i rozwinięte, a w niektórych pozostały w niezmienionej formie. Są to następujące teksty:

*Niepokojące muzy Sylvii Plath*, [w:] *W pałacu możliwości*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich, Trans-Humana: Białystok 2003, s. 45-67.

*W stronę Seboulisy: Audre Lorde wobec czarnej tradycji*, [w:] *W pałacu możliwości*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich, Trans-Humana: Białystok 2003, s. 86-106.

*Nikki Giovanni: Rewolucja, Ewolucja i ja*, [w:] *Piękniejszy dom od Prozy: O amerykańskiej poezji kobiecej*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich i J. Kamionowski, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku: Białystok 2005, s.131-152.

*Ruch Czarnej Sztuki – tło polityczno-społeczne i narodziny Czarnej Estetyki*, „Podteksty” 1(7)/2007 (elektroniczny periodyk humanistyczny wydawany na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu – [www.podteksty.pl](http://www.podteksty.pl)).

*BluesJazzSpiritualsPopRap: Muzyka jako inspiracja poezji afroamerykańskiej i mit muzyka-kapłana w wierszach „a / coltrane / poem” Soni Sanchez i „Poem for Aretha” Nikki Giovanni*, [w:] *Edukacja dla przyszłości*, t. IV, red. J. F. Nosowicz i M. Piekларz, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Finansów i Zarządzania w Białymstoku: Białystok 2007, s. 205-218.

*Sonia Sanchez: poetka dzikiej strefy*, [w:] *O wiele więcej Okien. O amerykańskiej poezji kobiecej*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich i J. Kamionowski, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku: Białystok 2008, s. 103-128.

*LeRoi Jones / Amiri Baraka: Kaliban w płaszczu Prospera*, [w:] *Czarno na białym. Afroamerykanie, którzy poruszyli Amerykę*, red. E. Łuczak i A. Antoszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2009, s. 29-66.

*Rewolucyjne marzenia prawdziwej kobiety: Nikki Giovanni – czarna poetka charyzmatyczna*, [w:] *Postaci charyzmatyczne w literaturze anglo- i niemieckojęzycznej*, red. G. Moroz i M. Ossowski, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej: Olecko 2009, s. 307-318.

\*\*\*

Niemal wszystkie tłumaczenia wierszy i tekstów krytycznych zostały dokonane przez autora niniejszej książki. Natomiast przekłady wcześniej istniejące stosownie oznaczono w przypisach i bibliografii poprzez podanie nazwiska tłumacza.

Cytaty z wierszy w obrębie komentarza krytycznego podawane są w przekładzie (w przypisie dolnym zamieszczony jest tekst oryginalny), natomiast cytaty wyodrębnione – w oryginale (w przypisie dolnym zamieszczone jest wtedy tłumaczenie). Decyzja, by tak postąpić, została podjęta ze względu na przekonanie, że skoro odautorskie przekłady są jedynie tłumaczeniami filologicznymi, tam, gdzie nie stanowi to dużej przeszkody w lekturze, nie powinny one zastępować tekstu oryginalnego.



# BIBLIOGRAFIA

## I. Teksty źródłowe

### A. NIKKI GIOVANNI

- *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, William Morrow: New York 1970.
- *Re: Creation*, Broadside Press: Detroit 1970.
- *My House*, William Morrow and Company: New York 1972.
- *The Women and the Men*, William Morrow: New York 1975.
- *Cotton Candy on a Rainy Day*, Quill: New York 1978.
- *Those Who Ride The Night Wind*, Quill William Morrow: New York 1983.
- *Love Poems*, William Morrow: New York 1997.
- *Blues: For All the Changes*, William Morrow and Company: New York 1999.
- *Quilting the Black-Eyed Pea: Poems and Not Quite Poems*, William Morrow: New York 2002.
- *Acolytes: Poems*, William Morrow: New York 2007.
- *Bicycles: Love Poems*, William Morrow: New York 2009.

### B. AUDRE LORDE

- *The Collected Poems of Audre Lorde*, W. W. Norton & Co.: New York and London 1997.

### C. SONIA SANCHEZ

- *Home Coming*, Broadside Press: Detroit 1969.
- *We a BaddDDD People*, Broadside Press: Detroit 1970.
- *It's a New Day (poems for young brothas and sistuhs)*, Broadside Press: Detroit 1993 (1971).
- *Love Poems*, The Third Press: New York 1973.
- *A Blues Book For Blue Black Magical Women*, Broadside Press: Detroit 1974.

- *I've Been A Woman: New and Selected Poems*, Third World Press: Chicago 1978.
- *homegirls & handgrenades*, Thunder's Mouth Press: New York 1984.
- *Under a Soprano Sky*, Africa World Press: Trenton, New Jersey, 1987.
- *Wounded in the House of a Friend*, Beacon Press: Boston 1995.
- *Does Your House Have Lions?*, Beacon Press: Boston 1997.
- *Like the Singing Coming off the Drums*, Beacon Press: Boston 1998.

## II. Teksty krytyczne

- „About Lorde”, [w:] <http://alp.org/about/lorde> (dostęp: 7.09.2009).
- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Sawa, Prószyński i S-ka: Warszawa 2008.
- Alkebulan, Adisa A., *The Spiritual Essence of African American Rhetoric*, [w:] *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, red. R. L. Jackson II i E. B. Richardson, Routledge: New York and London 2003, s. 23-40.
- Alcoff, Linda, *Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: The Identity Crisis In Feminist Theory*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, Vol. 13, No. 3 (1988), s. 405-436.
- Anderson III, T. J., *Notes to Make the Sound Come Right: Four Innovators of Jazz Poetry*, The University of Arkansas Press: Fayetteville 2004.
- Andrews, Malachi i Owens, Paul T., *Black Language*, Seymour-Smith: Los Angeles 1979 (1973).
- Andrzejczak, Krzysztof, *Długa czarna pieśń. Zarys literatury afroamerykańskiej*, Universitas: Kraków 2005.
- A Poetic Equation: Conversations Between Nikki Giovanni and Margaret Walker*, Howard University Press: Washington D. C., 1983 (1974).
- Asante, Molefi K., *The Afrocentric Idea*, Temple University Press: Philadelphia 1998.
- Auden, W. H., *44 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak: Kraków 1994.
- Auerbach, Nina, *Communities of Women*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1978.
- Avi-Ram, Amitai F., Apo Koinou in *Audre Lorde and the Moderns: Defining the Differences*, „Callaloo”, Vol. 9, No. 26 (Winter 1986), s. 193-208.
- Bádédjò, Diedre L., *The Goddess Òsun as a Paradigm for African Feminist Criticism*, „SAGE”, Vol. VI, No. 1 (Summer 1989), s. 27-32.

- Bailey, Peter, *Nikki Giovanni: I Am Black, Female, Polite...*, „Ebony”, Vol. XXII, No. 4, Feb. 1972, s. 49-56.
- Baker, Houston A., Jr., *Our Lady: Sonia Sanchez and the Writing of a Black Renaissance*, [w:] *Reading Black, Reading Feminist: Critical Anthology*, red. H. L. Gates, Jr., Meridian: New York 1990, s. 318-347.
- Baker, Houston A., Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, The University of Chicago Press: Chicago and London 1984.
- Baker, Houston A., Jr., *Generational Shifts and the Recent Criticism of Afro-American Literature*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York and London 2000, s. 179-217.
- Baldwin, James et al, *Black Anti-Semitism and Jewish Racism*, Schocken Books: New York 1970.
- Baraka, Amiri, *Four Black Revolutionary Plays*, Bobbs-Merrill: Indianapolis 1969.
- Baraka, Imamu A. (LeRoi Jones), *Raise Race Rays Raze: Essays Since 1965*, Random House: New York 1969.
- Baraka, Imamu A. (LeRoi Jones) i Fundi (Billy Abernathy), *In Our Terribleness (Some elements of meaning in black style)*, Bobbs-Merrill Company: Indianapolis and New York 1970.
- Baraka, Amiri / LeRoi Jones, *Selected Poetry of Amiri Baraka / LeRoi Jones*, William Morrow and Company: New York 1979.
- Batman, Alex, *Nikki Giovanni*, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 5: *American Poets since World War II*, red. D. J. Greiner, Gale Research Company: Detroit 1980, s. 286-289.
- Beauvoir, Simone de, *Druga płęć*, t. 2, przeł. M. Leńniewska, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1972.
- Bell, Bernard W., *The Folk Roots of Contemporary Afro-American Poetry*, Broadside Press: Detroit 1974.
- Benberry, Cuesta, *African-American Quilts: Paradigms of Black Diversity*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism*, red. J. Bobo, Blackwell Publishers: Malden, Massachusetts, Oxford, UK, 2001, s. 291-299.
- Benston, Kimberley W., *BARAKA: The Renegade and the Mask*, Yale University Press, New Haven and London 1976.
- Berger, John, *Sposoby widzenia* (rozdz. 3), przeł. M. Bryl, Rebis: Poznań 1997, s. 45-64.
- Biggsby, C. W. E., *The Second Black Renaissance*, Greenwood Press: Westport, Connecticut & London, England, 1980.

- Black Sister: Poetry by Black American Women, 1746-1980*, red. E. Stetson, Indiana University Press: Bloomington 1981.
- Black Women in White America: A Documentary History*, red. G. Lerner, Vintage Books: New York 1973.
- Blodgett, Harriet, *Mimesis and Metaphor: Food Imagery in International Twentieth-Century Women's Writing*, „Papers on Language & Literature”, Vol. 40, Issue 3 (2004), s. 260-286.
- Brach-Czaina, Jolanta, *Szczeliny istnienia*, eFKa: Kraków 1999.
- Branch, Taylor, *At Canaan's Edge: America in the King Years, 1965-68*, Simon & Schuster: New York 2006.
- Breman, Paul, *Poetry into the 'Sixties'*, [w:] *The Black American Writer*, Vol. II: *Poetry and Drama*, red. C. W. E. Bigsby, Penguin Books: Baltimore, Maryland, 1969, s. 99-109.
- Bridges, Flora Wilson, *Resurrection Song – African American Spirituality*, Orbis Books: Maryknoll, New York 2001.
- Brooks, A. Russell, *The Motifs of Dynamic Change in Black Revolutionary Poetry*, „CLA Journal”, Vol. 15, No. 1, s. 7-17.
- Brooks, Jerome, *In the Name of the Father: The Poetry of Audre Lorde*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*, red. M. Evans, Anchor Books: New York, s. 269-276.
- Brown, Elsa Barkley, *What has Happened Here: The Politics of Difference in Women's History and Feminist Politics*, [w:] *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, red. L. Nicholson, Routledge: New York 1997, s. 272-287.
- Brownmiller, Susan, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Simon and Schuster: New York 1973.
- Burgher, Mary, *Images of Self and Race in the Autobiographies of Black Women*, [w:] *Sturdy Black Bridges: Visions of Black Women in Literature*, Anchor Press / Doubleday: Garden City, New York 1979, s. 107-122.
- Carby, Hazel V., „Woman's Era”: *Rethinking Black Feminist Theory*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York & London 2000, s. 242-256.
- Carr, Brenda, „A Woman Speaks ... I Am Woman and Not White”: *Politics of Voice, Tactical Essentialism, and Cultural Intervention in Audre Lorde's Activist Poetics and Practice*, [w:] *Race-ing Representation: Voice, History, and Sexuality*, red. K. Myrsiades i L. Myrsiades, Rowan & Littlefield: Lynham, Maryland, 1998, s. 119-140.

- Cash, Floris Barnett, *Kinship and Quilting: An Examination of an African-American Tradition*, „The Journal of Negro History”, Vol. 80, No. 1 (1995), s. 30-41.
- Cavalcade: Negro American Writing From 1760 to the Present*, red. A. P. Davis, Saunders Redding, Houghton Mifflin Company: Boston 1971.
- Chinweizu, Onwuchekwa J. i Ihechukwu M., *Toward the Decolonization of African Literature*, Howard University Press: Washington D. C., 1983.
- Chernin, Kim, *Womansize: The Tyranny of Slenderness*, Women's Press: London 1983.
- Chinn, Sarah E., *Audre Lorde and the Power of Touch*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies”, Vol. 9, No. 2, s. 181-205.
- Chinosele, *Audre Lorde and Matrilineal Diaspora: „moving history beyond nightmare into structures for the future...”*, [w:] *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*, red. J. M. Braxton i A. N. McLaughlin, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 1990, s. 379-394.
- Chomsky, Noam, *Language and Responsibility*, The Harvester Press: Hassocks, Sussex, 1979, s. 3-42.
- Christian, Barbara, *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*, Pergamon Press: New York 1986.
- Cixous, Hélène, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie”, nr 4/5/6 (1993), s. 147-166.
- Clarke, Cheryl, *„After Mecca”: Women Poets and the Black Arts Movement*, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey and London 2005.
- Cleaver, Eldridge, *Soul on Ice*, McGraw-Hill Book Company: New York 1968.
- Clifton, Lucille, *Good Times: Poems*, Random House: New York 1969.
- Collins, Patricia H., *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge: New York and London 1991.
- Collins, Lisa G., *The Art of History: African American Women Artists Engage the Past*, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey and London 2002, s. 12-17.
- Collins, Lisa G. i Crawford, Margo N., *Introduction: Power to the People! The Art of Black Power*, [w:] *New Thoughts on the Black Arts Movement*, red. L. G. Collins i M. N. Crawford, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 2006, s. 1-22.
- Collins, Lisa G., *The Art of Transformation: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements*, [w:] *New Thoughts on the Black Arts Movement*, red. L. G. Collins i M. N. Crawford, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 2006, s. 273-296.

- Contemporary Literary Criticism*, red. S. R. Gunton, Vol. 18, Gale Research Company: Detroit, Mich., 1981.
- Conversations with Audre Lorde*, red. J. W. Hall, University Press of Mississippi: Jackson 2004.
- Cook, Martha, *Nikki Giovanni: Place and Sense of Place in Her Poetry*, [w:] *Southern Women Writers. The New Generation*, red. T. B. Inge, The University of Alabama Press: Tuscaloosa and London 1990, s. 279-300.
- Daly, Mary, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press: Boston 1978.
- Davis, Angela Y., *Black Women and Music: A Historical Legacy of Struggle*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism*, red. J. Bobo, Blackwell Publishers: Malden, Massachusetts and Oxford, UK, 2001, s. 217-232.
- Davis, Angela, *With My Mind on Freedom: An Autobiography*, Bantam Books: New York 1974.
- Davis, Artur P., *The New Poetry of Black Hate*, [w:] *Modern Black Poets: A Collection of Critical Essays*, red. D. B. Gibson, Prentice-Hall, Inc.: Englewood Cliffs, New Jersey, 1973, s. 147-156.
- Davis, Artur P., Brown, Sterling i Lee, Ulysses, *Introduction*, [w:] *The Negro Caravan*, red. A. P. Davis, S. Brown i U. Lee, Dryden Press: New York 1969 (1941), s. 10-16.
- Davis, Miles, *Ja, Miles*, przeł. T. Tłuczkiewicz, Wydawnictwo Łódzkie: Łódź 1993.
- De Lancey, Franzella E., *The Language of Soul Beneath Skin: Sonia Sanchez's Jazz and Blues Improvisations*, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 2, No. 1 (Fall 1996), s. 69-94.
- De Lancey, Frenzella E., *Sonia Sanchez's Blues Book for Blue Black Magical Women and sister Souljah's The Coldest Winter Ever: Progressive Phases Amid Modernist Shadows and PostModernist Acts*, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 6, No. 1 (Fall 2000), s. 147-180.
- De Man, Paul, *Semiologia a retoryka*, przeł. M. B. Fedowicz, „Pamiętnik Literacki”, LXXVII, 1986, z. 2, s. 13-32.
- DeShazer, Mary K., *Inspiring Women: Reimagining the Muse*, Pergamon: New York 1986.
- De Veaux, Alexis, *Warrior Poet: A Biography of Audre Lorde*, W. W. Norton & Co.: New York 2004.
- Dhairyam, Sagri, „Artifacts for Survival”: *Remapping the Contours of Poetry with Audre Lorde*, „Feminist Studies”, Vol. 18, No. 2 (Summer 1992), s. 229-256.



- Dilworth, Thomas, *Lorde's POWER*, „Explicator”, Vol. 57, No. 1 (1998), s. 54-57.
- Draper, Theodore, *The Rediscovery of Black Nationalism*, The Viking Press: New York 1970.
- Dinnerstein, Dorothy, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, Harper & Row: New York 1976.
- DuBois, W. E. B., *The Souls of Black Folk*, Vintage Books: New York 1990 (1903).
- Durczak, Joanna, *Treading Softly, Speaking Low: Contemporary American Poetry in the Didactic Mode*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie: Lublin 1994.
- Durczak, Joanna, *Poezja kobiet po roku 1960*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Salska, Universitas: Kraków 2003, s. 415-436.
- Durczak, Joanna, *Grupa poetycka Black Mountain*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Salska, Universitas: Kraków 2003, s. 165-178.
- Dybska, Aneta, *Nacjonalizmy Malcolma X*, [w:] *Czarno na białym: Afroamerykanie, którzy poruszyli Amerykę*, red. E. Łuczak i A. Antoszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2009, s. 142-172.
- Early, Gerald, *Ode to John Coltrane: A Jazz Musician's Influence on African American Culture*, „Antioch Review”, Vol. 57, Issue 3 (Summer 1999), s. 371-385.
- Elder, Arlene, *A MELUS Interview: Nikki Giovanni*, „MELUS”, Vol. 9, No. 3 (1982), s. 61-75.
- Ellison, Ralph, *Shadow and Act*, Vintage Books: New York 1972 (1964).
- Essien-Udom, E. U., *Black Nationalism: A Search for an Identity in America*, Dell Publishing Co.: New York 1964.
- Estés, Clarissa P., *Biegająca z wilkami: archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Zysk i S-ka: Poznań 2001.
- Fabio, Sarah W., *Who Speaks Negro? What Is Black?*, „Negro Digest”, Vol. 17, No. 9-10 (1968), s. 33-37.
- Fanon, Frantz, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1985.
- Feinstein, Sasha, *From „Alabama” to A Love Supreme: The Evolution of the John Coltrane Poem*, „The Southern Review”, Vol. 32, Issue 2 (Spring 1996), s. 315-327.
- Fine, Elsa H., *The Afro-American Artist: A Search for Identity*, Holt, Reinhart and Winston, Inc.: New York 1971, s. 198-210.

- For Malcolm: Poems on the Life and the Death of Malcolm X*, red. R. Dudley i M. Burroughs, Broadside Press: Detroit 1969.
- Fowler, Virginia C., *Nikki Giovanni*, Twayne Publishers: New York 1992.
- Frances, Lauren, *Sonia Sanchez's Common Cause: Grounding with the Brothers*, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 1, No. 1 (Fall 1995), s. 52-65.
- Frye, Gladys-Marie, *Harriet Powers: Portrait of an African American Quilter*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism*, red. J. Bobo, Blackwell Publishers: Malden, Massachusetts, Oxford, UK, 2001, s. 300-310.
- Frye, Marilyn, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Crossing Press: Freedom, California, 1983.
- Fuller, Hoyt W., *Introduction: Towards a Black Aesthetic*, [w:] *The Black Aesthetic*, red. A. Gayle, Jr., Doubleday & Company: Garden City, New York 1971, s. 3-12.
- Gabbin, Jeanne V., *The Southern Imagination of Sonia Sanchez*, [w:] *Southern Women Writers: The New Generation*, red. T. B. Inge, The University of Alabama Press: Tuscaloosa & London 1994, s. 180-203.
- Gardner, Tracey A., *Racism in Pornography and the Women's Movement*, [w:] *Take Back the Night: Women on Pornography*, red. L. Lederer, William Morrow and Company: New York 1980, s. 105-114.
- Garner, Thurmon i Calloway-Thomas, Carolyn, *African American Orality: Expanding Rhetoric*, [w:] *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, red. R. L. Jackson II i E. B. Richardson, Routledge: New York and London 2003, s. 43-56.
- Gates, Henry L., Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press: New York 1988.
- Gates, Henry L., Jr., *Criticism in the Jungle*, [w:] *Black Literature and Literary Theory*, red. H. L. Gates, Jr., Methuen: New York and London 1984, s. 1-26.
- Gayle, Addison, Jr., *Cultural Strangulation: Black Literature and the White Aesthetic*, [w:] *The Black Aesthetic*, red. A. Gayle, Jr., Doubleday & Company: Garden City, New York 1971, s. 39-46.
- Gayle, Addison, Jr., *Introduction*, [w:] *The Black Aesthetic*, red. A. Gayle, Jr., Doubleday & Company: Garden City, New York 1971, s. XV-XXIV.
- Genovese, Eugene, *Roll, Jordan, Roll: The World The Slaves Made*, Vintage Books: New York 1974.

- Georgoudaki, Ekaterini, *Nikki Giovanni: The Poet as Explorer of Outer and Inner Space*, [w:] *Women, Creators of Culture*, red. E. Georgoudaki i D. Pastourmatzi, Hellenic Association of American Studies: Thessaloniki 1997, s. 153-170.
- Gibson, Donald B., *The Politics of Literary Expression: A Study of Major Black Writers*, Greenwood Press: Westport, Connecticut, 1981, s. 3-19.
- Giddings, Paula, *Introduction: A Woman of the Seventies*, [w:] N. Giovanni, *Cotton Candy on a Rainy Day*, Quill: New York 1978, s. 11-19.
- Giddings, Paula, *Taking a Chance on Feeling*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980. A Critical Evaluation*, red. M. Evans, Anchor Books: New York 1984, s. 211-217.
- Gilbert, Sandra M., *On the Edge of the Estate*, „Poetry”, Vol. CXXIX, No. 5 (February 1977), s. 296-301.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1993.
- Ginzberg, Ruth, *Audre Lorde's (Nonessentialist) Lesbian Eros*, „Hypatia”, Vol. 7, No. 4 (Autumn 1992), s. 73-90.
- Gioia, Dana, *Can Poetry Matter?: Essays on Poetry and American Culture*, Graywolf: St. Paul, Minnesota, 2002.
- Giovanni, Nikki, *Gemini: An Extended Autobiographical Statement on My First Twenty-Five Years of Being A Black Poet*, Penguin Books: Harmondsworth 1985 (1971).
- Giovanni, Nikki, *The Prosaic Soul of Nikki Giovanni*, Perennial: New York 2003.
- Gold, Robert S., *Jazz Talk*, The Bobbs-Merrill Company Inc: Indianapolis and New York 1975.
- Goldman, Peter, *The Death and Life of Malcom X*, University of Illinois Press: Urbana 1979.
- Gołębiowski, Marek, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 2004.
- Hammond, Karla M., *Audre Lorde: Interview*, [w:] *Conversations with Audre Lorde*, red. J. W. Hall, University Press of Mississippi: Jackson 2004, s. 26-44.
- Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Association Books: London 1991, s. 183-202.
- Harlow, Roxanna i Dundes, Lauren, „United” *We Stand: Responses to the September 11 Attacks in Black and White*, „Sociological Perspectives” 47.4 (2004), s. 439-464.

- Harrington, Joseph, *Poetry and the Public: The Social Form of Modern U. S. Poetics*, Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 2002.
- Harris, William J., *Sweet Soft Essence of Possibility: The Poetry of Nikki Giovanni*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*, red. M. Evans, Anchor Books: New York 1984, s. 218-228.
- Hartman, Stephanie, *Reading the Scar in Breast Cancer Poetry*, „Feminist Studies”, Vol. 30, No. 1 (Spring 2004), s. 155-177.
- Hartsock, Nancy, *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism*, [w:] *Feminism and Methodology: Social Science Issues*, red. S. Harding, Indiana University Press: Bloomington 1987, s. 157-180.
- Hassan, Ihab, *Contemporary American Literature 1945 -1972: An Introduction*, Frederick Ungar Publishing Company: New York 1973.
- Heidegger, Martin, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. Siemek, Czytelnik: Warszawa 1978, s. 316-334.
- Height, Dorothy I. & the National Council of Negro Women, *The Black Family Dinner Quilt Cookbook: Health Conscious Recipes & Food Memories*, Wimmer Companies: Memphis, Tennessee, 1993.
- Henderson, Mae G., *Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York and London 2000, s. 348-368.
- Henderson, Stephen E., „Survival Motion”: *A Study of the Black Writer and the Black Revolution in America*, [w:] M. Cook i S. E. Henderson, *The Militant Black Writer in Africa and the United States*, The University of Wisconsin Press: Madison, Milwaukee and London 1969, s. 65-132.
- Henderson, Stephen, *Understanding the New Black Poetry: Black Speech & Black Music as Poetic References*, William Morrow: New York 1973.
- Higginbotham, Elizabeth i Weber, Lynn, *Moving Up with Kin and Community: Upward Social Mobility for Black and White Women*, [w:] *Race, Class, and Gender: An Anthology*, red. M. L. Andersen i P. H. Collins, Wadsworth/Thomson Learning: Belmont, California, 2001, s. 156-167.
- Hine, Darlene C., *Rape and the Inner Lives of Black Women in the Middle West: Preliminary Thoughts on the Culture of Dissemblance*, [w:] *Unequal Sisters: A Multicultural Reader in U.S. Women's History*, red. E. C. DuBois i V. L. Ruiz, Routledge: New York 1990, s. 292-297.

- Holloway, Joseph E. i Vass, Winifred K., *The African Heritage of American English*, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1993, s. 137-160.
- hooks, bell, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, South End Press: Boston 1981.
- hooks, bell, *Feminist Theory: From Margin to Center*, South End Press: Boston 1984.
- hooks, bell, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press: Boston 1990.
- Huggins, Nathan I., *Harlem Renaissance*, Oxford University Press: London 1971.
- Hughes, Langston, *The Negro Artist and the Racial Mountain*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York and London 2000, s. 27-30.
- Hull, Gloria T., *Black Women Poets from Wheatley to Walker*, [w:] *Sturdy Black Bridges: Visions of Black Women in Literature*, red. R. P. Bell, B. J. Parker i B. Guy-Sheftall, Anchor Books: Garden City, New York 1979, s. 69-86.
- Hull, Gloria T., *Living on the Line: Audre Lorde and Our Dead Behind Us*, [w:] *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*, red. Ch. A. Wallace, Rutgers University Press, New Brunswick, 1989, s. 150-172.
- Humm, Maggie, *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf: London 1994.
- Jahn, Janheinz, *Muntu: The New African Culture*, tłum. M. Grene, Grove Press: New York 1961.
- Janeway, Elizabeth, *Women's Literature*, [w:] *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, red. D. Hoffman, The Belknap Press: Cambridge, Massachusetts and London, England, 1982, s. 342-395.
- Jarosiński, Zbigniew, *Postacie poezji*, Wiedza Powszechna: Warszawa 1985, s. 161-247.
- Jennings, Regina B., *The Blue / Black Poetics of Sonia Sanchez*, [w:] *Language and Literature in the African American Imagination*, red. C. A. Blackshire-Belay, Greenwood Press: Westport, Connecticut, 1992, s. 119-132.
- Johnston, Jill, *Lesbian Nation: The Feminist Solution*, Simon & Schuster Books: New York 1974.
- Jones, LeRoi, *Blues People: Negro Music in White America*, William Morrow: New York 1963.
- Jones, LeRoi, *Home: Social Essays*, William Morrow: New York 1966.

- Jones, LeRoi, *Black Magic Poetry 1961-1967*, The Bobbs-Merrill Company: Indianapolis and New York 1969.
- Jones, LeRoi, *Transbluesency: The Selected Poems of Amiri Baraka / LeRoi Jones*, red. P. Vangelisti, Marsilio Publishers: New York 1995.
- Jones, Meta DuEwa, *Jazz Prosodies: Orality and Textuality*, „Callaloo”, Vol. 25, No. 1 (Winter 2002), s. 66-91.
- Joyce, Joyce A., *Warriors, Conjurers and Priests: Defining African-centered Literary Criticism*, Third World Press: Chicago 1994, s. 179-198.
- Joyce, Joyce A., *Ijala: Sonia Sanchez and the African Poetic Tradition*, Third World Press: Chicago 1996.
- Juhasz, Suzanne, *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women. A New Tradition*, Octagon/Farrar, Straus and Giroux: New York 1976, s. 144-176.
- Kamionowski, Jerzy, *Afryka utracona, Afryka odzyskana: poszukiwanie źródeł tożsamości czarnych Amerykanów w poezji Soni Sanchez i Nikki Giovanni*, [w:] *Semantic Relations in Language and Culture*, red. K. Bogacki i H. Miatliuk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku: Białystok 2006, s. 395-403.
- Kamionowski, Jerzy, *LeRoi Jones / Amiri Baraka: Kaliban w płaszczu Prospera*, [w:] *Czarno na białym: Afroamerykanie, którzy poruszyli Amerykę*, red. E. Łuczak i A. Antoszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2009, s. 29-66.
- Kamionowski, Jerzy, „Voyage Through Death to Life Upon These Shores”: *The Middle Passage and Its Poetic Representations in Robert Hayden’s „Middle Passage” and Sonia Sanchez’s „Improvisation”*, [w:] *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. red. G. Moroz i J. Sztachelska, Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne 2010, s. 49-57.
- Kamionowski, Jerzy, „Who Do the Saying”? – *(Mis)Reading America in Toni Morrison’s „The Dead of September 11” and Amiri Baraka’s „Somebody Blew Up America”*, [w:] *(Mis) Reading America. American Dreams, Fictions and Illusions*, red. J. Durczak i P. Frelik, Universitas: Kraków 2011, s. 195-213.
- Karenga, Ron, *Black Cultural Nationalism*, [w:] *The Black Aesthetic*, red. A. Gayle, Jr., Doubleday & Company: Garden City, New York 1971, s. 32-38.
- Karenga, Maulana, *Nommo, Kawaida, and Communicative Practice: Bringing Good into the World*, [w:] *Understanding African American Rhetoric:*



- Classical Origins to Contemporary Innovations*, red. R. L. Jackson II i E. B. Richardson, Routledge: New York and London 2003, s. 3-22.
- Keating, AnaLouise, *Making „Our Shattered Faces Whole”: The Black Goddess and Audre Lorde’s Revision of Patriarchal Myth*, „Frontiers: A Journal of Women Studies”, Vol. 13, No. 1 (1992), s. 20-33.
- Keating, AnaLouise, *Women Reading Women Writing: Self-Invention in Paula Gunn Allen, Gloria Anzaldua and Audre Lorde*, Temple University Press: Philadelphia 1996.
- Kelly, Susan, *Discipline and Craft: An Interview with Sonia Sanchez*, „African American Review”, Vol. 34, No. 4 (Winter 2000), s. 679-687.
- Kent, George, *Blackness and the Adventure of Western Culture*, Third World Press: Chicago 1972.
- Kochman, Thomas, *Black and White Styles in Conflict*, The University of Chicago Press: Chicago and London 1981, s. 43-62.
- Kofsky, Frank, *Black Nationalism and the Revolution in Music*, Pathfinder Press: New York 1970.
- Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna: Warszawa 1990.
- Lauter, Estella, *Re-visioning Creativity: Audre Lorde’s Refiguration of Eros as the Black Mother Within*, [w:] *Writing the Woman Artist: Essays of Poetics, Politics, and Portraiture*, red. S. W. Jones, University of Pennsylvania Press: Philadelphia 1991, s. 398-418.
- Lee, Don L., *Dynamite Voices: Black Poets of the 1960s*, Broadside Press: Detroit 1971.
- Lee, Don L. / Haki R. Madhubuti, *Groundwork: New and Selected Poems from 1966-1996*, Third World Press: Chicago 1996.
- Leonardi, Susan J., *Recipes for Reading: Pasta Salad, Lobster à la Riseholme, and Key Lime Pie*, [w:] *Cooking by the Book: Food in Literature and Culture*, red. M. A. Schofield, Bowling Green State University Popular Press: Bowling Green, Ohio, 1989, s. 126-137.
- Lerner, Gerda, *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press: Oxford and New York 1986.
- Lorde, Audre, *Zami: A New Spelling of My Name*, Crossing Press: Freedom, California, 1998 (1982).
- Lorde, Audre, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, The Crossing Press: Trumansburg, New York 1984.
- Lorde, Audre, *The Cancer Journals*, Spinsters / Aunt Lute: San Francisco 1980.
- Lugones, Maria, *Playfulness, „World”-Travelling, and Loving Perception*, „Hypatia”, Vol. 2, No. 2 (Summer 1987), s. 3-19.

- Lumpkin, Shirley, *Etheridge Knight*, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 41: *Afro-American Poets Since 1955*, red. T. Harris i Th. M. Davis, Gale Research Company: Detroit 1985, s. 202-211.
- Mackey, Nathaniel, *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press: Cambridge and New York 1993, s. 231-259.
- Manns, Wilhelmina, *Supportive Roles of Significant Others in Black Families*, [w:] *Black Families*, red. H. Pipes McAdoo, Sage Publications: Newbury Park, California, 1988, s. 270-283.
- Martin, Joan, *The Unicorn is Black: Audre Lorde in Retrospect*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*, red. M. Evans, Doubleday: New York 1984, s. 277-291.
- McClaurin-Allen, Irma, *Audre Lorde*, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol 41: *Afro-American Poets Since 1955*, red. T. Harris i Th. M. Davis, Gale Research Company: Detroit 1985, s. 217-222.
- McDowell, Deborah E., *New Directions for Black Feminist Criticism*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism*, red. J. Bobo, Blackwell: Walden, Massachusetts, Oxford, England, 2001, s. 24-37.
- McDowell, Deborah E., *Black Feminist Thinking: The „Practice” of „Theory”*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York and London 2000, s. 557-579.
- McDowell, Margaret B., *Groundwork for a More Comprehensive Criticism of Nikki Giovanni*, [w:] *Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, red. J. Weixlmann i Ch. J. Fontenot, The Penkevill Publishing Company: Greenwood, Florida, 1986, s. 135-160.
- McElroy, Hilda-Njoki, *A Dialogue*, „Black World”, Vol. XXIII, No. 2 (Dec. 1973), s. 51-52, 75-78.
- Meier, August i Rudwick, Elliott, *From Plantation to Ghetto*, Hill and Wang: New York 1970.
- Melhem, D. H., *Heroism in the New Black Poetry: Introductions & Interviews*, The University Press of Kentucky: Lexington 1990, s. 133-180.
- Minh-ha, Trinh T., *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1989.
- Mirikitani, Janice, Allen, Paula G., Moraga, Cherríe i Lorde, Audre, *Against Apartheid (a Poetry Reading)*, „Feminist Studies”, Vol. 14, No. 3 (Autumn 1988), s. 440-442.

- Mitchell, Mozella G., *Nikki Giovanni*, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 41: *Afro-American Poets Since 1955*, red. T. Harris i Th. M. Davis, Gale Research Company: Detroit 1985, s. 135-151.
- Modern Black Poets: A Collection of Critical Essays*, red. D. B. Gibson, Prentice-Hall, Inc.: Englewood Cliffs, New Jersey, 1973.
- Moi, Toril, *Sexual/Textual Practice: Feminist Literary Theory*, Methuen: London and New York 1985.
- Morris, Margaret Kissam, *Audre Lorde: Textual Authority and the Embodied Self*, „Frontiers: A Journal of Women’s Studies”, Vol. 23, No. 1 (2002), s. 168-188.
- Morrison, Toni, *What the Black Woman Thinks About Women’s Lib*, „The New York Times Magazine” (22 August 1971), s. 4-15, 63-64, 66.
- Morrison, Toni, *Umilowana*, przeł. R. Gorczyńska, Świat Książki: Warszawa 1996.
- Morrison, Toni, *The Dead of September 11*, [www.legacy-project.org](http://www.legacy-project.org) (dostęp: 30.06.2008).
- Moynihan, Daniel P., *The Negro Family: The Case for National Action*, [w:] *The Moynihan Report and the Politics of Controversy*, red. L. Rainwater i W. L. Yancey, The M.I.T. Press: Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1967, s. 1/47-78/124.
- Neal, Larry, *And Shine Swam On*, [w:] *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, red. LeRoi Jones i L. Neal, William Morrow: New York 1968, s. 638-656.
- Neal, Larry, *Any Day Now: Black Art and Black Liberation*, „Ebony”, Vol. XXIV, No. 10 (August 1969), s. 54-58, 62.
- Neal, Larry, *New Space / The Growth of Black Consciousness in the Sixties*, [w:] *The Black Seventies*, red. F. B. Barbour, Porter Sargent: Boston 1970, s. 9-32.
- Neal, Larry, *The Black Arts Movement*, [w:] *The Black Aesthetic*, red. A. Gayle, Jr., Doubleday & Company: Garden City, New York 1971, s. 272-290.
- Nielsen, Aldon L., *Black Chant: Language of African-American Postmodernism*, Cambridge University Press: Cambridge 1997.
- Noble, Jeanne, *Beautiful, Also, Are the Souls of My Black Sisters: A History of the Black Woman in America*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1978.
- Nussbaum, Martha C., *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*, Princeton University Press: Princeton and Oxford 2004.

- Okpewho, Isidore, *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1992.
- Olsen, Tillie, *Silences*, Feminist Press: New York 2003 (1978).
- Ostendorf, Berndt, *Black Literature in White America*, Harvester Press: Brighton 1982.
- Ostriker, Alicia, *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*, [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, red. E. Showalter, Pantheon Books: New York 1985, s. 314-338.
- Palmer, R. Roderick, *The Poetry of Three Revolutionists: Don L. Lee, Sonia Sanchez, and Nikki Giovanni*, [w:] *Modern Black Poets: A Collection of Critical Essays*, red. D. B. Gibson, Prentice-Hall, Inc.: Englewood Cliffs, New Jersey, 1973, s. 135-146.
- Parks, Carole A., *Self-Determination and the Black Aesthetic: The Interview With Max Roach*, „Black World”, Vol. XXIII, No. 1 (November 1973), s. 62-67.
- Pennington, Dorothy L., *The Discourse of African American Women: A Case for Extended Paradigms*, [w:] *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, red. R. L. Jackson i E. B. Richardson, Routledge: New York and London 2003, s. 293-308.
- Perkins, Eugene, *The Black Arts Movement: Its Challenge and Responsibility*, [w:] *The Black Seventies*, red. F. B. Barbour, Porter Sargent Publisher: Boston 1970, s. 85-98.
- Piłaszewicz, Stanisław, *Afrykańska księga rodzaju: mity i legendy ludów Afryki Zachodniej*, Iskry: Warszawa 1978.
- Piłaszewicz, Stanisław, *Słownik mitologii i religii Czarnej Afryki*, Wydawnictwo Akademickie Dialog: Warszawa 1996.
- Pinsky, Robert, *Democracy, Culture, and the Voice of Poetry*, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 2002.
- Pollard, Cherise A., *Sexual Subversions, Political Inversions: Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement*, [w:] *New Thoughts on the Black Arts Movement*, red. L. G. Collins i M. N. Crawford, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 2006, s. 173-186.
- Preis-Smith, Agata, *Inventions of Farewell: American Elegiac Poetry from the Puritan to Modern Times*, University of Warsaw Institute of English Studies: Warszawa 1995.
- Przybylski, Ryszard, *Baśń zimowa: Esej o starości*, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 1998.

- Randall, Dudley, *Introduction*, [w:] S. Sanchez, *We a BaddDDD People*, Broadside Press: Detroit 1970.
- Redmond, Eugene B., *Drumvoices: the Mission of African-American Poetry. A Critical History*, Anchor Books: Garden City, New York 1976, s. 294-417.
- Rich, Adrienne, *Zrodzone z kobiety: Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizelińska, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 2000 (1986).
- Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, W. W. Norton and Company: New York and London 1995, s. 275-310.
- Rich, Adrienne, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, [w:] *Feminist Literary Theory: A Reader*, red. M. Eagleton, Blackwell Publishers: Oxford 1997, s. 24-29.
- Richards, Dona M., *Let the Circle Be Unbroken: The Implications of African Spirituality in the Diaspora*, Red Sea Press: Trenton, New Jersey, 1989.
- Rickford, John R. i Rickford, Russell J., *Spoken Soul: The Story of Black English*, John Wiley & Sons: New York 2000.
- Rudnitsky, Lexi, *The „Power” and „Sequele” of Audre Lorde’s Syntactical Strategies*, „Callaloo”, Vol. 26, No. 2 (Spring 2003), s. 473-485.
- Salaam, Kalamu Y., *MY HOUSE / poems by Nikki Giovanni LIKE A RIPPLE ON A POND / record by Nikki Giovanni*, „Black World”, Vol. XXIII, No. 9 (1974), s. 64-70.
- Salaam, Kalamu Y., *Sonia Sanchez*, [w:] *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 41: *Afro-American Poets Since 1955*, red. T. Harris i Th. M. Davis, Gale Research Company: Detroit 1985, s. 295-306.
- Salska, Agnieszka, *Tradycja, innowacja i różnorodność indywidualnych talentów*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. I, red. A. Salska, Universitas: Kraków 2003, s. 305-330.
- Saunders, James R., *Sonia Sanchez’s Homegirls and Homegrenades: Recalling Toomer’s Cane*, „MELUS”, Vol. 15, No. 1 (Spring 1988), s. 73-82.
- Schmidt, Andrzej, *Historia jazzu: rodowód*, Polskie Stowarzyszenie Jazzowe Agencja Wydawnicza: Warszawa 1988.
- Schofield, Mary A., *Introduction: Cooking by the Book*, [w:] *Cooking by the Book: Food in Literature and Culture*, red. M. A. Schofield, Bowling Green State University Popular Press: Bowling Green, Ohio, 1989, s. 2-6.
- Scott, Nathan A., Jr., *Black Literature*, [w:] *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, red. D. Hoffman, The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1979, s. 287-341.

- Scott, Patricia B., *Debunking Sapphire: Toward a Non-Racist and Non-Sexist Social Science*, [w:] *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, red. G. T. Hull, P. B. Scott i B. Smith, The Feminist Press: Old Westbury, New York 1982, s. 85-92.
- Shigley, Sally B., *Empathy, Energy, and Eating: Politics and Power in The Black Family Dinner Quilt Cookbook*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism*, red. J. Bobo, Blackwell Publishers: Malden, Massachusetts, Oxford, UK, 2001, s. 311-322.
- Showalter, Elaine, *Feminist Criticism in the Wilderness*, [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, red. E. Showalter, Pantheon Books: New York 1985, s. 243-270.
- Smethurst, James E., *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, The University of South Carolina Press: Chapel Hill and London 2005.
- Smith, Barbara, *Notes For Yet Another Paper on Black Feminism, or Will the Real Enemy Please Stand Up?*, „Conditions 5: The Black Woman's Issue”, Vol. II, No. 2 (Autumn 1979), s. 123-127.
- Smith, Barbara, *Toward a Black Feminist Criticism*, [w:] *Black Feminist Cultural Criticism*, red. J. Bobo, Blackwell: Walden, Massachusetts, Oxford, England, 2001, s. 7-23.
- Smith, Ethel M., *Quilting the Black-Eyed Pea: Poems and Not Quite Poems by Nikki Giovanni*, „African American Review”, Vol. 38, No. 1 (2004), s. 173-174.
- Smith, Valerie, *Black Feminist Theory and the Representation of the „Other”*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York and London 2000, s. 369-384.
- Sollors, Werner, *Amiri Baraka / LeRoi Jones: the Quest for a „Populist Modernism”*, Columbia University Press: New York 1978.
- Sojourner, Sabrina, *From the House of Yemanjá: The Goddess Heritage of Black Women*, [w:] *The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of the Spiritual Power Within the Feminist Movement*, red. Ch. Spretnak, Doubleday: New York 1982, s. 57-63.
- Spady, James, *Black Jazz Daughter When She Is Singing: The Historical Blues Journey of Sonia Sanchez (-X)*, „BMA: The Sonia Sanchez Literary Review”, Vol. 2, No. 1 (Fall 1996), s. 1-43.
- Spellers, Regina E., *The Kink Factor: A Womanist Discourse Analysis of African American Mother/Daughter Perspectives on Negotiating Black Hair/Body Politics*, [w:] *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins*



- to *Contemporary Innovations*, red. R. L. Jackson II i E. B. Richardson, Routledge: New York and London 2003, s. 223-244.
- Spelman, Elizabeth V., *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought*, Beacon Press: Boston 1988.
- Spillers, Hortense J., *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 1997, s. 384-405.
- St. Jean, Yanick i Feagin, Joe R., *Double Burden: Black Women and Everyday Racism*, M. E. Sharpe: Armonk, New York 1998.
- Staples, Robert, *The Black Woman in America*, Nelson-Hall Publishers: Chicago 1978.
- Steinem, Gloria, *Women Voters Can't Be Trusted* (1972), [www.ms magazine.com/spring2002/steinem.asp](http://www.ms magazine.com/spring2002/steinem.asp) (dostęp: 6.01.2009).
- Stepto, Robert, *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*, University of Illinois Press: Urbana 1979.
- Stewart, James T., *The Development of the Black Revolutionary Artist*, [w:] *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, red. LeRoi Jones i L. Neal, William Morrow: New York 1968, s. 3-10.
- Swann, Lauren, *History of Soul Food*, [w:] D. I. Height & the National Council of Negro Women, *The Black Family Dinner Quilt Cookbook: Health Conscious Recipes & Food Memories*, Wimmer Companies: Memphis, Tennessee, 1993, s. 199-204.
- Szczuka, Kazimiera, *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*, Wydawnictwo eFKA: Kraków 2001.
- Tate, Claudia, *Black Women Writers at Work*, Continuum: New York 1983.
- Teish, Luisah, *A Quiet Subversion*, [w:] *Take Back the Night: Women on Pornography*, red. L. Lederer, William Morrow and Company: New York 1980, s. 115-118.
- Temples of Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*, red. G. Fabre i M. Feith, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 2001.
- The Combahee River Collective, *A Black Feminist Statement*, [w:] *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, red. G. T. Hull, P. B. Scott i B. Smith, The Feminist Press: Old Westbury, New York 1982, s. 13-22.
- The Norton Anthology of Literature by Women*, red. S. M. Gilbert i S. Gubar, W. W. Norton & Company: New York and London 1996.
- Thomas, Lorenzo, „Communicating by Horns”: *Jazz and Redemption in the Poetry of the Beats and the Black Arts Movement*, „African American Review”, Vol. 26, No. 2 (Summer 1992), s. 291-298.

- Thurston, Michael, *Making Something Happen: American Political Poetry Between the World Wars*, University of North Carolina Press: Chapel Hill 2001.
- Van Deburg, William L., *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*, The University of Chicago Press: Chicago and London 1992.
- Vendler, Helen, *False Poets and Real Poets*, „New York Times Book Review” (September 7, 1975), s. 8-10.
- Vendler, Helen, *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets*, Cambridge, Mass., 1980, s. 313-321.
- Wahlman, Maude S., *African Symbolism in Afro-American Quilts*, „African Arts”, Vol. 20, No. 1 (Nove., 1986), s. 68-76, 99.
- Walker, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, The Women's Press: London 2000 (1983).
- Walker, Alice, *Coming Apart*, [w:] *Take Back the Night: Women on Pornography*, red. L. Lederer, William Morrow and Company: New York 1980, s. 95-104.
- Wallace, Michele, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, Verso: London and New York 1990 (1978).
- Wallace, Michele, *A Black Feminist's Search for Sisterhood*, [w:] *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, red. G. T. Hull, P. B. Scott i B. Smith, The Feminist Press: Old Westbury, New York 1982, s. 5-12.
- Wallace, Ronald, *God Be With the Clown: Humor in American Poetry*, University of Missouri Press: Columbia 1984.
- Wallenstein, Barry, *Poetry and Jazz: A Twentieth Century Wedding*, „Black American Literature Forum”, Vol. 25, No. 3, s. 595-619.
- Walton, Ortiz W., *A Comparative Analysis of the African and the Western Aesthetics*, [w:] *The Black Aesthetic*, red. A. Gayle, Jr., Doubleday & Company: Garden City, New York 1971, s. 161-172.
- Washington, Mary H., *Teaching Black-Eyed Susans: An Approach to the Study of Black Women Writers*, [w:] *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, red. G. T. Hull, P. B. Scott i B. Smith, The Feminist Press: Old Westbury, New York 1982, s. 208-217.
- Watson, Steven, *The Harlem Renaissance: Hub of African-American Culture, 1920-1930*, Pantheon Books: New York 1995.
- Watts, Jerry G., *Amiri Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual*, New York University Press: New York and London 2001.

- Weigle, Martha, *Spiders and Spinsters: Women and Mythology*, University of New Mexico Press: Albuquerque 1982.
- Werner, Craig, *New Democratic Vistas*, [w:] *Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, red. J. Weixlmann i Ch. J. Fontenot, The Penkevill Publishing Company, Greenwood, Florida, 1986, s. 47-84.
- Wildemuth, Susan, *Elizabeth Keckley & the Mary Todd Lincoln Quilt*, „Quilter’s World Magazine”, Vol. 31, No. 1 (2009): [www.quilters-world.com/webbonuses/pdfs/elizabeth\\_keckley\\_mary.pdf](http://www.quilters-world.com/webbonuses/pdfs/elizabeth_keckley_mary.pdf) (dostęp: 1.02.2010).
- Williams, David, *The Poetry of Sonia Sanchez*, [w:] *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*, red. M. Evans, Anchor Books: New York 1984, s. 433-448.
- Williams, John D., *The Pain of Women, the Joy of Women, the Sadness and Depth of Women*, „Callaloo”, Women Poets: A Special Issue, No 5 (February 1979), s. 147-149.
- Williams, Sherley A., *The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry*, [w:] *Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship*, red. M. S. Harper i R. Stepto, University of Illinois Press: Urbana, Chicago and London 1979, s. 123-135.
- Williams, Sherley A., *Some Implications of Womanist Theory*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York & London 2000, s. 218-223.
- Wilson, Anna, *Audre Lorde and the African-American Tradition: When the Family is Not Enough*, [w:] *Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*, red. S. Munt, Columbia University Press: New York 1992, s. 75-94.
- Winterowd, W. R., *The Rhetoric of “Other” Literature*, Southern Illinois University Press: Carbondale and Edwardsville 1990.
- Wolfenstein, Eugene V., *The Victims of Democracy: Malcolm X and the Black Revolution*, University of California Press: Berkeley: Los Angeles and London 1981.
- Woolf, Virginia, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 1997.
- Wright, Richard, *Blueprint for Negro Writing*, [w:] *African American Literary Theory: A Reader*, red. W. Napier, New York University Press: New York and London 2000, s. 45-53.
- Wright, Richard, *White Man, Listen!*, Anchor Books: Garden City, New York 1964, s. 69-105.
- Yeager, Patricia, *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women’s Writing*, Columbia University Press: New York 1988, s. 1-33.

Zimmerman, Bonnie, *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction, 1969-1989*, Beacon Press: Boston 1990.

## INDEKS OSÓB

### A

Addams, Jane, 193  
Agamben, Giorgio, 486  
Alkebulan, Adisa A., 183  
Alcoff, Linda, 449  
Allen, Paula Gunn, 468  
Andrews, Malachi, 66  
Andrzejczak, Krzysztof, 21, 126  
Angelou, Maya, 97- 98  
Anderson III, T. J., 63  
Aptheker, Bettina, 343  
Ardener, Edwin, 12-14  
Asante, Molefi K., 183-184  
Asantewa, Yaa, 466, 474, 477  
Askia Muhammad I, 178  
Auden, W. H., 238, 332  
Auerbach, Nina, 309  
Avi-ram, Amitai F., 392-393, 408  
Ayler, Albert, 151

### B

Baartman, Saartjie, 102-103  
Bach, Jan Sebastian, 37  
Bachtin, Michaił, 115  
Bádéjò, Diedre L., 181  
Bailey, Peter, 284  
Baker, Houston A., Jr., 40, 63, 143-144,  
164, 172, 207  
Baldwin, James, 334, 388  
Bambara, Toni Cade, 77, 310  
Benberry, Cuesta, 344  
Baraka, Amiri (LeRoi Jones), 32, 34, 37,  
39, 40, 46-48, 50, 59-61, 78-81, 83,  
121-122, 124, 134, 137-138, 146-147,  
149, 152, 154, 159, 161, 185-186,

233, 240, 244, 258, 271, 273, 281,  
283, 325, 329, 332-333, 340, 372,  
374, 389, 395, 434, 474, 489,  
495

Barthes, Roland, 117  
Basie, Count, 127  
Bateson, Gregory, 18  
Batman, Alex, 239  
Beal, Frances, 77  
Beauvoir, Simone de, 76, 301  
Bell, Bernard W., 21  
Benston, Kimberley W., 60, 248  
Berger, John, 317  
Berryman, John, 238  
Bethune, Mary McLeod, 334  
Big Black, 138  
Bigsby, C. W. E., 122, 128, 250, 258  
Biko, Stephen, 231  
Bishop, Maurice, 487  
Blodgett, Harriet, 356  
Bogan, Louise, 126, 446, 448  
Bourke, Sharon, 164  
Brach-Czaina, Jolanta, 311, 354  
Breman, Paul, 249  
Bridges, Flora Wilson, 195  
Brooks, A. Russell, 243  
Brooks, Gwendolyn, 45, 61, 125-127, 142,  
164, 194, 308, 334, 341, 451-452  
Brooks, Jerome, 482  
Brown, Elsa Barkley, 25-26, 495  
Brown, James, 37  
Brown, H. Rap, 59, 262, 277  
Brown, Linda, 337  
Brown, Rita Mae, 91  
Brown, Sterling, 44-45, 62, 127, 142

Brownmiller, Susan, 109  
 Bumpurs, Eleonor, 484  
 Burgher, Mary, 290  
 Burke, Kenneth, 51-52  
 Bush, George, 203  
 Bush, George W., 332, 339

**C**

Calloway-Thomas, Carolyn, 22  
 Camp, Charles, 352  
 Camus, Albert, 388  
 Carby, Hazel V., 114  
 Carmichael, Stokely, 31, 59, 78, 241  
 Carr, Brenda, 449  
 Cash, Floris Barnett, 343, 346, 347  
 Chase, Richard, 35  
 Charles, Ray, 240, 275-276  
 Chaucer, Geoffrey, 224  
 Chestler, Phyllis, 111  
 Chinn, Sarah E., 470  
 Chinosole, 441  
 Chinweizu, Onwuchekwa Jamie, 100  
 Chodorow, Nancy, 89, 90  
 Chomsky, Noam, 332-333  
 Christian, Barbara, 105, 116  
 Cixous, Hélène, 14, 464, 467  
 Clarke, Cheryl, 462  
 Clayton, Frances, 367  
 Cleaver, Eldridge, 80-81, 143, 283  
 Clifton, Lucille, 267, 467, 491  
 Cole, Johnnetta B., 195  
 Coleman, Ornette, 40, 151  
 Collins, Lisa Gail, 75-77, 103  
 Collins, Patricia Hill, 73, 104-108, 110, 406, 457, 497  
 Coltrane, John, 37, 62, 127, 148, 151-152, 157-162, 164  
 Cook, Martha, 269, 283, 308, 313  
 Cortez, Jayne, 118, 271, 491  
 Cosby, Camille, 195  
 Cosby, Bill, 195  
 Cowan, Patricia, 485  
 Creeley, Robert, 37, 39-40  
 Cullen, Countee, 125, 127  
 Chernin, Kim, 103

**D**

Daly, Mary, 448-449  
 D'Arc, Joanna, 474  
 Davis, Angela (Angela Y. Davis), 77, 82, 83, 303  
 Davis, Arthur P., 40, 42, 261  
 Davis, Miles, 67  
 De Lancey, Franzella Elaine, 153, 155, 182, 207, 209  
 Delaney, Martin, 84  
 De Legal, Walter, 163  
 De Man, Paul, 50  
 DeShazer, Mary K., 486, 488  
 De Veaux, Alexis, 365, 367, 425, 439, 443  
 Dhairyam, Sagri, 420, 429, 466, 476  
 Dickinson, Emily, 53  
 Diggs, Benny, 239  
 Dilworth, Thomas, 480  
 Dinnerstein, Dorothy, 447  
 Di Prima, Diane, 366  
 D-Knowledge, 127  
 Donaldson, Jeff, 56  
 Donne, John, 417  
 Dorsey, Thomas A., 251  
 Douglas, Frederick, 84, 190  
 DuBois, Shirley Graham, 142, 188, 190-191, 233  
 DuBois, W. E. B., 15-16, 22, 84, 107, 190, 248, 458  
 Dumas, Henry, 156-157  
 Dunbar, Paul Laurence, 45, 65, 127, 154  
 Dundes, Lauren, 341  
 DuPlessis, Rachel, 448  
 Durczak, Joanna, 39, 139

**E**

Early, Gerald, 159  
 Eisenstein, Zillah, 92  
 Elder, Arlene, 330  
 Eliot, T. S., 43, 163, 176-177, 293  
 Ellison, Ralph, 15, 256, 461  
 Essien-Udom, E. U., 84  
 Estés, Clarissa Pinkola, 468  
 Evans, Mari, 334, 491



**F**

Fabio, Sara Webster, 164, 248  
 Fanon, Frantz, 84, 175  
 Feagin, Joe R., 204  
 Feinstein, Sasha, 160  
 Forché, Carolyn, 488-489  
 Foulcault, Michel, 117  
 Fowler, Virginia C., 237, 240, 249, 256,  
 262, 271-273, 275, 288, 290, 298,  
 305, 322-324, 348  
 Frances, Lauren, 208, 214  
 Franklin, Aretha, 102, 276, 288, 301-302,  
 334  
 Frazier, E. Franklin, 107  
 Freeman, Roland, 346  
 Friedan, Betty, 86-87, 91  
 Frost, Robert, 238  
 Fry, Gladys-Marie, 345, 347  
 Frye, Marilyn, 415  
 Fuller, Hoyt W., 33, 123

**G**

Gabbin, Jeanne Veal, 181  
 Gandhi, Indira, 484  
 Gardner, Tracey A., 109  
 Garner, Thurmon, 22  
 Garvey, Marcus, 84  
 Gates, Henry Louis, Jr., 36, 126, 454-455  
 Gayle, Addison, 34-35  
 Genovese, Eugene, 109  
 Georgoudaki, Ekaterini, 292, 318, 336  
 Gibson, Donald B., 49  
 Giddings, Paula, 268, 316  
 Gilbert, Sandra M., 383, 478  
 Gilroy, Paul, 61, 64  
 Ginsberg, Allen, 37, 381, 383  
 Ginzberg, Ruth, 415, 469-470  
 Gioia, Dana, 51  
 Glover, Clifford, 480, 482-483  
 Goffin, Gerry, 288  
 Gold, Robert S., 68  
 Goldman, Peter, 144  
 Gołębiowski, Marek, 345  
 Gordon, Milton, 56  
 Graham, Bobbie Jean, 485

Graham, Donald L., 164

Grahn, Judy, 453

Guest, Edgar, 238

**H**

Hamer, Fannie Lou, 466  
 Hammond, Karli M., 485  
 Hansberry, Lorraine, 326, 334  
 Haraway, Donna J., 23, 25, 26, 73, 495  
 Harlow, Roxanna, 341  
 Harper, Frances E. W., 101, 450, 452  
 Harper, Michael, 164  
 Harrington, Joseph, 51  
 Harris, William J., 238, 262, 283, 289, 292  
 Hartman, Stephanie, 368  
 Hartsock, Nancy, 23, 24, 73, 495  
 Hassan, Ihab, 249  
 Hayden, Robert, 43-44, 209, 232  
 H. D. (Hilda Doolittle), 445  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 243, 415  
 Heidegger, Martin, 158  
 Height, Dorothy I., 350  
 Henderson, Stephen (Stephen E. Hen-  
 derson), 34, 47, 56-59, 62-66, 146,  
 163, 208, 429, 496  
 Henderson, Mae Gwendolyn, 114-115  
 Hendricks, Marjorie, 275  
 Herbert, Zbigniew, 378  
 Herring, Cedric, 341  
 Higginbotham, Elizabeth, 90  
 Hill, Anita, 203-204  
 Hine, Darlene Clark, 457-458  
 Hofstadter, Albert, 57  
 Holiday, Billie, 102, 127, 148-149, 151,  
 217, 302, 349  
 Holloway, Joseph E., 68, 393  
 hooks, bell, 81, 84-86, 90-92, 95, 97, 107,  
 109, 497  
 Horne, Lena, 296-297, 301  
 Hughes, Langston, 21, 43, 45, 60, 62, 127,  
 167, 238, 292, 349, 378, 429  
 Hull, Gloria (Gloria T. Hull), 375, 464  
 Humm, Maggie, 446, 447, 452  
 Hunter, Alberta, 322  
 Hurston, Zora Neale, 101

**J**

Jahn, Janheinz, 117  
 Jamal, Khan, 208  
 Janeway, Elizabeth, 310  
 Jarościński, Zbigniew, 54  
 Jefferson, Thomas, 255  
 Jeffries, Rosalind, 344  
 Jennings, Regina B., 169  
 Jeune, Nicolas Huet le, 102  
 Johnson, Charles, 209  
 Johnson, Lyndon B., 257  
 Johnston, Jill, 471  
 Jones, Papa Joe, 148  
 Jordan, June, 77, 118, 334, 341, 491  
 Joyce, Joyce Ann, 128, 176-177, 187, 199,  
 202, 207, 209, 211, 219, 227  
 Juhasz, Suzanne, 299-301  
 Jung, Carl Gustav, 181, 291

**K**

Karenga, Ron, 48-49, 54-55, 78, 137,  
 183-184, 273-274  
 Kazan, Elia, 388  
 Keating, AnaLouise, 364, 440, 445, 453,  
 468  
 Keckley, Elizabeth, 343-344  
 Kelly, Susan, 123  
 Kennedy, John F., 250, 256, 269, 272, 330,  
 339  
 Kennedy, Robert, 269, 336, 367, 421  
 Kent, George, 17, 35, 125  
 King, Billie Jean, 336  
 King, Carole, 288  
 King, Martin Luther, Jr., 84, 142, 145, 146,  
 249-254, 256, 261, 272, 330-331,  
 333, 367, 374-375, 380-381  
 Knight, Etheridge, 123, 164, 175, 213, 216,  
 218  
 Kochman, Thomas, 68  
 Kofsky, Frank, 161  
 Kolodny, Annette, 116  
 Kumin, Maxine, 237

**L**

Lauter, Estella, 418

Leonardi, Susan J., 356  
 Lerner, Gerda, 15, 109  
 Lewis, R. W. B., 35  
 Lincoln, Abbey, 127  
 Lincoln, Abraham, 292  
 Lincoln, Mary Todd, 344  
 Lindsay, Vachel, 53  
 Locke, Alain, 21, 43  
 Lorca, Federico Garcia, 127  
 Lowell, Robert, 267, 423  
 Lugones, Maria, 414-415, 417, 419-420,  
 423

**M**

Mackey, Nathaniel, 159  
 Madubuike, Ihechukwu, 100  
 Madhubuti, Haki R. (Don L. Lee), 45, 59,  
 121, 124, 151, 164, 166, 167, 185,  
 243, 258, 261, 263, 281, 283, 336, 372  
 Malcolm X, 38, 76, 122, 127, 142-148, 161,  
 248, 256, 333, 339, 374-375, 381  
 Mandela, Winnie, 466, 472-473  
 Mansa Musa, 178  
 Martin, Joan, 440  
 Marx, Leo, 35  
 McClaurin Allen, Irma, 382, 443  
 McDowell, Deborah E., 114-117, 499  
 McDowell, Margaret (Margaret B. McDo-  
 well), 239, 284, 292, 295, 323  
 McElroy, Hilda-Njoki, 240  
 McKuen, Rod, 237-238  
 MacLeish, Archibald, 140  
 Melville, Herman, 189  
 Michał Anioł, 37, 342  
 Miller, James E., 35  
 Millett, Kate, 88  
 Miłosz, Czesław, 52  
 Mingus, Charles, 161  
 Minh-ha, Trinh T., 455, 458  
 Mitchell, Mozella G., 323  
 Morris, Margaret Kissam, 455  
 Morrison, Toni, 93-94, 209, 211, 3110, 340  
 Moyers, Bill, 208  
 Moynihan, Daniel Patrick, 106, 165,  
 265-266, 267

- Mphahlele, Ezekiel, 124  
 Muhammad, Elijah, 78, 84, 137, 141, 147-148, 176, 177, 180, 183-185, 188, 191
- N**  
 Naser, Gamal Abdel, 190  
 Neal, Larry, 31, 34, 38, 48, 53, 66, 145, 163  
 Newton, Huey, 326  
 Nielsen, Aldon Lynn, 128, 152  
 Nixon, Richard M., 257  
 Nkrumah, Kwame, 190  
 Noble, Jeanne, 240, 302  
 Nussbaum, Martha C., 359-360  
 Nyerere, Julius, 190
- O**  
 Okpewho, Isidore, 127-128, 209  
 Olmstead, Mildred Scott, 193, 233  
 Olsen, Tillie, 13  
 Olson, Charles, 37, 39-40  
 Ostendorf, Berndt, 65-66  
 Ostriker, Alicia, 446  
 Owens, Paul T., 66
- P**  
 Palmer, R. Roderick, 121, 243  
 Parker, Charlie, 349  
 Parker, Pat, 491  
 Parks, Rosa, 333, 336, 466  
 Pearce, Roy Harvey, 35  
 Pearson, Robin, 449  
 Pennington, Dorothy L., 194-195  
 Piłaszewicz, Stanisław, 191, 453  
 Pinsky, Robert, 50  
 Plath, Sylvia, 267, 423  
 Platon, 36, 66  
 Pollard, Cherise A., 491  
 Powers, Harriet, 343-345, 347  
 Preis-Smith, Agata, 224  
 Przybylski, Ryszard, 319  
 Puszkin, Aleksander, 126
- R**  
 Rainey, „Ma”, 62  
 Randall, Dudley, 134, 263, 379  
 Reagan, Ronald, 230, 232, 487  
 Reagon, Bernice (Bernice Johnson Reagon), 103, 105, 208, 410  
 Redmond, Eugene B., 319  
 Rich, Adrienne, 87, 290, 418, 446, 459, 468-470  
 Richards, Dona M., 169  
 Rickford, John Russell, 67  
 Rickford, Russell John, 67  
 Riley, Denise, 114  
 Ringgold, Faith, 77  
 Roach, Max, 37, 127  
 Robinson, Jack, 334  
 Rodgers, Carolyn, 118, 164, 491  
 Ross, Diana, 301  
 Rudnitsky, Lexi, 392, 479  
 Rukeyser, Muriel, 445
- S**  
 Saar, Betye, 77  
 Salaam, Kalamu Ya, 128, 187, 205, 218, 294-296  
 Salska, Agnieszka, 140  
 Sanchez, Albert, 123  
 Sandburg, Carl, 53  
 Sanders, Pharaoh, 127, 148, 152, 155-157  
 Sartre, Jean Paul, 389  
 Saunders, James Robert, 126  
 Schmidt, Andrzej, 62  
 Schofield, Mary Anne, 359  
 Scott, Nathan A., Jr., 121  
 Senghor, Leopold, 48  
 Sexton, Anne, 238, 267, 423  
 Shabazz, Betty, 333  
 Shakur, Assata, 466, 472, 473-474  
 Shakur, Tupac, 334, 338  
 Shange, Ntozake, 77, 485  
 Shelley, Percy Bysshe, 273  
 Shepp, Archie, 151, 161  
 Shigley, Sally Bishop, 350, 353, 354  
 Showalter, Elaine, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 85, 493, 494, 495  
 Siconolfi, Michael T., 382  
 Simone, Nina, 148, 301, 334

- Simons, Margaret, 88  
 Smethurst, James Edward, 32, 122, 163, 258  
 Smith, Barbara, 97, 111-114, 115, 499  
 Smith, Bessie, 102, 127  
 Smith, Betty, 388  
 Smith, Ethel Morgan, 358  
 Smith, Susan, 338  
 Smith, Valerie, 114, 117  
 Sollors, Werner, 146  
 Sojourner, Sabrina, 449  
 Spacks, Patricia Meyer, 110-111, 114  
 Spady, James, 207  
 Spelman, Elizabeth V., 87-89, 408, 497  
 Spellers, Regina E., 24, 102-103  
 Spellman, A. B., 62  
 Spencer, Anne, 451, 452  
 Spillers, Hortense J., 104-105, 448, 454  
 St. Jean, Yanick, 204  
 Stanford, Ann, 448  
 Staples, Brent, 259  
 Staples, Robert, 280  
 Steady, Filomina, 182  
 Steinem, Gloria, 92  
 Stepto, Robert, 22, 494  
 Stetson, Erlene, 117, 313, 450  
 Stevens, Wallace, 237  
 Steward, James T., 38  
 Sun Ra, 151  
 Swann, Lauren, 352, 354  
 Szeckspir, William, 36, 37, 43
- T**
- Tate, Claudia, 123, 319, 482  
 Tatum, Art, 127  
 Taylor, Cecil, 40, 151  
 Taylor, Susan L., 195  
 Teish, Luisah, 449  
 Thomas, Clarence, 203  
 Thomas, Lorenzo, 159, 163  
 Thompson, Robert Farris, 182  
 Thoreau, Henry David, 336  
 Thurston, Michael, 51  
 Till, Emmett, 337, 483  
 Tolson, Melvin B., 44
- Toomer, Jean, 126  
 Tucker, C. Dolores, 338  
 Turner, Tina, 240  
 Turner, Victor, 364, 420
- V**
- Van Deburg, William L., 55, 67  
 Vass, Winifred K., 68, 393  
 Vendler, Helen, 417
- W**
- Wahlman, Maude Southwell, 348  
 Walker, Alice, 99-103, 110-111, 114, 181, 191-192, 233, 305, 243, 456  
 Walker, Margaret, 45, 127, 142, 267, 289, 446, 451, 452  
 Wallace, George, 257  
 Wallace, Michele, 79, 83, 165, 238, 280, 301  
 Wallace, Ronald, 237  
 Wallenstein, Barry, 163  
 Walton, Ortiz W., 60  
 Ware, Celestine, 95  
 Warwick, Dionne, 301  
 Washington, Booker T., 84, 190  
 Washington, Dinah, 164, 302  
 Washington, Mary Helen, 112  
 Watson, Louvenia, 241  
 Weber, Lynn, 90  
 Weigle, Martha, 449  
 Welsh, Kariam, 169  
 Welty, Eudora, 153  
 Wergiliusz, 383  
 Werner, Craig, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 35, 85, 205, 216, 231, 266, 292, 329, 391, 407, 460, 493, 494, 495  
 West, Cornel, 259  
 Wheatley, Phyllis, 65, 101, 190, 334-336, 341, 344, 450, 451  
 Whitman, Walt, 53, 279, 292, 368  
 Williams, David, 167  
 Williams, John D., 202  
 Williams, Sherley Ann, 62, 100  
 Williams, William Carlos, 39

Wilson, Anna, 472  
Wilson, Woodrow, 193  
Winterowd, W. Ross, 50-51, 52  
Wonder, Stevie, 294  
Woolf, Virginia, 101, 343  
Wright, Richard, 40, 42, 46-47

**Y**

Yeager, Patricia, 358

**Z**

Zimmerman, Bonnie, 472

Zuckerandl, Victor, 158