Jerzy Kamionowski

W stronę Seboulisy – poezja Audre Lorde wobec czarnej tradycji

„Snatch'd from Afric's fancy'd happy seat"
Phyllis Wheatley

W wydanej w 1981 roku w opracowaniu Erlene Stetson przełomowej antologii BLACK SISTER: POETRY BY BLACK AMERICAN WOMEN, 1746-1980 prezentującej twórczość czarnych poetek amerykańskich w perspektywie historycznej znajduje się co prawda kilka tekstów poetyckich Audre Lorde, ale w krytycznym wprowadzeniu do kolejnych etapów rozwoju tej twórczości autorka BLACK UNICORN nie jest eksponowana, ustępując miejsca takim poetkom tej samej generacji jak Nikki Giovanni czy Sonia Sanchez. Zamysłem Stetson było pokazanie poezji czarnych kobiet jako żywej ciągłości, stanowiącej „złożoną całość, którą można analizować pod względem stylu, struktury oraz spójnej tradycji"[1]. Owa spójność jest gwarantowana, co warto podkreślić, nie poprzez narzucanie przez przeszłość teraźniejszości gotowych wzorców tematycznych czy stylistycznych, ale poprzez dialog, który teraźniejszość prowadzi z przeszłością, przekształcając istniejące wzorce tak, by służyły nowym potrzebom. W tym właśnie świetle poezja Audre Lorde, choć być może ustępująca pod względem wartości artystycznej czy siły politycznego przekazu spuściźnie Giovanni i Sanchez, jawi się jako zjawisko niezwykle ciekawe.

Audre Lorde sama siebie określała wielokrotnie jako „czarną lesbijkę, matkę, wojowniczkę, poetkę". Takie samookreślenie podkreśla jej społeczną marginalizację, gdyż w żaden sposób nie da się pogodzić z obiegowymi wizerunkami kobiet, ale równocześnie stanowi magiczną

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

formułę stwarzającą pozycję mówienia i działania w białym patriarchalnym świecie – odrzucona i zmarginalizowana przekształca pozycję outsiderki w pozycję wolności i siły. Ten gest wywrotowego heroizmu umożliwia poszerzenie sfery wolności, gdyż tutaj nie obowiązują społeczne reguły zakreślające ramy dyskursu: z pozycji ousiderki można mówić co się chce i jak się chce. Potwierdzenie, że było ją słychać, 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, mówiącej językiem, który ma dotrzeć do wszystkich ludzi"[2].

Niewątpliwie na takie uniwersalizowanie przesłania Lorde wpływ miała jej działalność polityczno-społeczna. Pisarka była aktywistką ruchu na rzecz promowania kultury afroamerykańskiej, współzakładała wydawnictwo Kitchen Table: Women of Color Press publikujące twórczość kolorowych kobiet, powołała do życia organizację kobiecą Sisterhood in Support of Sisters in South Africa, której celem było wspieranie czarnych kobiet w Afryce Południowej, 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 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 z solidarności z innymi czarnymi kobietami.

Audre Lorde ze względu na swoje kilkupoziomowe outsiderstwo, jak mało kto, była świadoma różnic między ludźmi, pisząc o tym wprost w autobiograficznej książce ZAMI: A NEW SPELLING OF MY NAME:

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

> „Bycie kobietami nie wystarczyło. Byłyśmy różne. Bycie lesbijkami nie wystarczyło. Byłyśmy różne. Bycie czarnymi nie wystarczyło. Byliśmy różni. Bycie czarnymi kobietami nie wystarczyło. Byłyśmy różne. Bycie czarnymi lesbami nie wystarczyło. Byłyśmy różne"[3].

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"[4]. 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, wojowniczka) dochodzącymi do głosu w konkretnych interakcjach społecznych i wpływającymi na siebie nawzajem. W efekcie takiego wzajemnego oddziaływania tożsamości cząstkowych wytworzona zostaje nowa jakość, którą Keating określa za Victorem Turnerem mianem „tożsamości granicznej" (*treshold identity*), będącej wypadkową tożsamości etnicznej, seksualnej oraz tej związanej z płcią kulturową (*gender*). Kosztem takiej odmowy zbyt łatwej identyfikacji może być poczucie wyobcowania i swoiste wykorzenienie. Wydaje się, że właśnie za pomocą twórczości poetyckiej udało się Lorde odnaleźć miejsce przynależności, i choć to może brzmieć paradoksalnie, nazwiemy je źródłem, w którym dokonuje się integracja.

Proponuję przyjrzeć się twórczości Audre Lorde w kontekście tradycji poezji czarnych kobiet z uwzględnieniem jej stosunku do tradycji kultury dominującej (tj. białej czy europejskiej). Zgodzić się tu wypada ze Stetson, która swoją decyzję wyodrębnienia twórczości czarnych poetek jako osobnej kategorii historycznoliterackiej i estetycznej uzasadnia tym, że ich pisarstwo często jest w ujęciach ogólnych pomijane czy lekceważone, tak jakby „tylko poezja białych poetów i poetek oraz czarnych poetów [mężczyzn] zasługiwała na uwagę badaczy, a twórczość czarnych kobiet [...] [byłaby] mniej istotną odmianą «czarnej» poezji lub poezji «kobiecej»"[5]. Nietrudno zauważyć, że w związku z takimi uwikłaniami literackimi i kulturowymi, twórczość czarnych poetek jest niejako naznaczona tożsamościową granicznością.

Robert A. Bone'a i Northrope Frye opisujący rozwój literatury czarnej (Bone) i kanadyjskiej (Frye) traktują je jako subkultury literackie[6],

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

gdyż funkcjonują one w stałym kontakcie z kulturą dominującą (białą, europejską, francuską), wchodząc z nią w różnorakie interakcje i zależności. Dostrzegają oni tu pewną regularność – ich zdaniem każda literacka subkultura przechodzi przez trzy fazy: 1) długi etap naśladowania i podporządkowania się tradycji dominującej; 2) etap protestu i buntu przeciw krępującym „obcym" standardom oraz 3) etap poszukiwania czy wypracowywania własnej – odrębnej i niezależnej – tożsamości. Jak podkreśla Elaine Showalter korzystająca z teorii Bone'a i Frye'a dla opisu tradycji prozy kobiecej w Anglii[7], etapów tych nie należy jednak traktować jako sztywnych kategorii – częściowo na siebie zachodzą, więc jakakolwiek chronologia byłaby zaledwie orientacyjna; co więcej, w twórczości jednej pisarki można dostrzec cechy dwóch, a nawet trzech faz, a zatem nie mamy tu do czynienia z podziałem ścisłym i precyzyjnym.

Poetycka twórczość czarnych kobiet niemal od zarania towarzyszy rozwojowi literatury i świadomości amerykańskiej – pierwszy tekst poetycki, który wyszedł spod czarnego pióra, został napisany przez szesnastoletnią Lucy Terry w roku 1746: BARS FIGHT, AUGUST 28, 1746 to narracyjny poemat opisujący zwycięski najazd Indian na białą osadę. W roku 1773 ukazuje się w Anglii (sic!) zbiór wierszy POEMS ON VARIOUS SUBJECTS, RELIGIOUS AND MORAL autorstwa Phillis Wheatley, wybitnie uzdolnionej językowo czarnej niewolnicy kształconej przez właścicieli (jednak dzieje jej życia pokazują, że miejsce czarnej kobiety w ówczesnej Ameryce nie było, mimo wybitnego talentu, w literackim establishmencie – zmarła w wieku trzydziestu jeden lat w ubóstwie i zapomnieniu).

Poezja Phillis Wheatley może służyć za dobrą ilustrację tez Bone'a i Frye'a – jest ona bowiem w dużym stopniu naśladownictwem panujących wzorców doskonałości poetyckiej zarówno pod względem elegancji stylu, jak również wersyfikacji i poniekąd tematyki. Jej wiersze dotyczą tematów według osiemnastowiecznych norm dla poezji odpowiednich (np. ON RECOLLECTION, IMAGINATION), często mają formę apostrofy do osobistości wysoko postawionych (np. TO THE RIGHT HONORABLE WILLIAM, EARL OF DARTMOUTH, HIS MAJESTY'S PRINCIPAL SECRETARY OF STATE OF NORTH AMERICA, & C, TO THE KING'S MOST EXCELLENT MAJESTY. 1768), często wiersz rozpoczyna inwokacja do muz. Wheatley chętnie posługuje się też innymi elementami ówczesnej konwencji poetyckiej: pisze pentametrem jambicznym, stosuje kuplety

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

i personifikację. Słowem, zdaje się pilnie przestrzegać neoklasycystycznych zasad dykcji poetyckiej wypracowanych przez Alexandra Pope'a.

Jednak przy bliższym wejrzeniu okazuje się, co podkreśla Stetson, że Wheatley nie uprawia pogardzanego przez Pope'a niewolniczego naśladownictwa (*servile imitation*). Przy pomocy obowiązującej konwencji poruszała też kwestie delikatnie mówiąc drażliwe: pisała na przykład o położeniu kobiet i dzieci – poruszała temat cierpienia, choroby, śmierci; z jednej strony zdawała się akceptować strukturę społeczną swoich czasów sławiąc króla czy „rozumiejąc" pozycję właścicieli niewolników (*America*), z drugiej, życząc królowi Jerzemu, by przez długie lata korona mu z głowy nie spadła („Your subjects hope, dread Sire-/The crown upon your brows may flourish long") i wypowiadając inne magiczne formuły zarezerwowane na takie okazje, sugeruje mu podjęcie decyzji o zniesieniu niewolnictwa („And may each clime with equal gladness see / A monarch's smile can set his subjects free!")[8]. Czerpiąc ze skarbca kultury europejskiej, a konkretnie z grecko-rzymskiej mitologii, jak również z tradycji kultury chrześcijańskiej, Wheatley dotyka kwestii dla kultury amerykańskiej niewygodnych – jak pisze Stetson, „religijna retoryka pozwalała Wheatley w poezji na bezpośredniość, na którą nigdy nie mogłaby sobie pozwolić w życiu", a „chrześcijańska zasada miłości była tak istotnym elementem myślenia Wheatley, że sprzeniewierzenie się jej pozwalało poetce delikatnie pouczać nawet białych chrześcijan"[9] – jak w wierszu On Being Brought from Africa to America:

> Some view our sable race with scornful eye,
> „Their colour is a diabolic die."
> Remember, Christians, Negroes, black as Cain,
> May be refin'd, and join the angelic train.[10]

Co wydaje się istotne z punktu widzenia naszych rozważań, asymilacja kulturowa Wheatley nie oznaczała bynajmniej utraty poczucia wspólnoty z czarnymi mieszkańcami Ameryki ani zerwania więzi z Afryką. Właściwie cała jej poezja przesiąknięta jest świadomością afrykańskiego pochodzenia, co dobitnie akcentuje wiersz To the Right Honourable William, w którym Wheatley, posługując się własnym przykładem (została przywieziona do Ameryki statkiem w wieku ośmiu lat), kontrastuje afrykańską wolność z obecnym zniewoleniem, wyrażając ból oderwania od miejsca pochodzenia, a jednocześnie mitologizując

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

dom: „I, young in life, by seeming cruel fate / Was snatch'd from Afric's fancy'd happy seat"[11]. W efekcie podczas lektury poezji Wheatley stajemy się świadkami narodzin nowej kategorii tożsamości, gdyż – parafrazując słowa Michaela Fischera[12] bycie Afroamerykanką to nie to samo, co bycie Afrykanką w Ameryce.

Dla głębszego zrozumienia poezji czarnych kobiet drugiej połowy dwudziestego wieku – w naszym wypadku Audre Lorde – warto poświęcić nieco uwagi Frances E.W. Harper, poetce dziewiętnastowiecznej, której twórczość również dotyka kwestii tożsamości, daje wywrotowy ogląd rzeczywistości kulturowej i społecznej, w jakiej przyszło jej żyć oraz stanowi przykład posługiwania się ambiwalencją jako skuteczną strategią pisania. W swojej twórczości Harper doprowadza do, jak to ujmuje Stetson, „napięcia między uprzejmym wiktoriańskim stylem a społeczno-polityczną tematyką"[13] dotyczącą takich kwestii jak niewolnictwo, cnoty i wartości chrześcijańskie oraz prawa kobiet.

Harper, która była też nauczycielką i wygłaszała mowy przeciwko instytucji niewolnictwa, również w swojej poezji zwracała się, inaczej niż Wheatley, bezpośrednio do wyzyskiwanych i zmarginalizowanych. Podobnie jednak jak autorka POEMS ON VARIOUS SUBJECTS, w swych atakach na niewolnictwo odwołuje się do nauki chrześcijańskiej i cnoty miłosierdzia – robi to jednak nieraz w sposób ostry i bezkompromisowy, za pomocą sarkazmu demaskując obłudę i hipokryzję:

> And yet within our favoured land,
> Where Christian churches rise,
> The dark-browed sons of Africa
> Are hated and despised.[14]

Harper poruszała też w kontekście niewolnictwa problem braku solidarności między białymi i czarnymi kobietami, dostrzegając w strukturze patriarchalnej efektywny mechanizm społeczny upodrzędniający ludzi według kryteriów rasowych i płciowych:

> Weep not, oh, my well-sheltered sisters,
> Weep not for the Negro alone,
> But weep for your sons who must gather
> The crops which their fathers have sown.[15]

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

Wyraźnie dydaktyczny charakter tej poezji, jej prostota i bezpośredniość oraz odwoływanie się do chrześcijaństwa w sferze wartości i metaforyki (np. posługiwanie się przypowieściami biblijnymi w IDYLLS OF THE BIBLE, porównanie wyzwolonych z niewolnictwa do dzieci Izraela w wierszu DELIVERANCE czy aluzja do odkupicielskiej mocy Chrystusa w THE BURDEN OF ALL) miały służyć ułatwieniu kontaktu z adresatem, który mógł być analfabetą, ale potrafił doskonale „odczytać" biblijne metafory. Jednak BIBLIA dostarczyła Harper również materiału do tworzenia nowego wizerunku kobiet. Będąc w zasadzie orędowniczką domowych cnót kobiecych, takich jak pobożność, poświęcenie i praca dla dobra rodziny, ta polityczna działaczka i poetka przywołuje z BIBLII postaci kobiet zbuntowanych, których zresztą tam nie brakuje, dość wymienić Deborę, Esterę, Miriam, Sarę czy wreszcie Wasti z biblijnej KSIĘGI ESTERY.

Królowa Wasti – tytułowa bohaterka wiersza Harper – odmawia podporządkowania się woli króla Aswerusa (chciał ją zmusić, by publicznie odsłoniła swoją piękną twarz), zostaje odrzucona dla przykładu, by pokazać innym kobietom dokąd prowadzi nieposłuszeństwo, ale z godnością przyjmuje karę, nie poddaje się. Wiersz ten według Stetson w metaforyczny sposób mówi o „prawie kobiet do buntowania się przeciwko niesprawiedliwym prawom narzucanym przez władzę"[16], ale równocześnie jest pierwszym wierszem czarnej poetki, który tworzy wizerunek zbuntowanej i silnej bohaterki „w tradycji afrykańskich kobiet wojowniczek"[17]. Późniejsze autorki, takie jak Anne Spencer, Gwendolyn Brooks czy Margaret Walker chętnie odwołują się do tego wizerunku w swojej twórczości. Walker wzbogaca go o jeszcze inny wymiar – zbiór FOR MY PEOPLE z 1942 roku zawiera wizerunki kobiet banitek, które pokazane są jako źródła wiedzy i mądrości. Taką postacią jest Marie Le Veau, królowa hoodoo z Nowego Orleanu oraz Molly Means i Kissie Lee – czarownice, których potęga zasadza się na mocy słów. Jak zobaczymy te aspekty kobiecej mocy są również eksponowane w wierszach Lorde.

Nietrudno dostrzec w tej poezji oznaki buntu i protestu przeciwko krępującym regułom i standardom kultury dominującej. Protest ten osiągnął swoje apogeum w latach sześćdziesiątych, które obudziły wielkie nadzieje na prawdziwe równouprawnienie zarówno czarnych, jak i kobiet, a potem przyniosły rozczarowanie i rozgoryczenie – zabójstwo

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

Martina Luthera Kinga i Malcolma X. Uczucia te znalazły swój wyraz w najbardziej skrajnej formie w nurcie określanym mianem „poezji nienawiści" (*poetry of hate*) utożsamianym głównie z konfrontacyjną twórczością Imamu Amiri Baraki (właśc. LeRoi Jones). W podobnym tonie protestu i prowokacji brzmią też nierzadko teksty czarnych poetek tego okresu, których „nie satysfakcjonują metafory buntu Harper" i które „same stają się buntowniczkami"[18]. Nikki Giovanni pisze w wierszu REVOLUTIONARY DREAMS z 1970 roku:

> if i dreamed natural
> dreams of being natural
> women doing what a woman
> does when she's natural
> i would have a revolution[19]

W wierszu FOR SAUNDRA z tomu BLACK JUDGEMENT (1968) mówi wprost o zbrojnej konfrontacji:

> it occured to me
> maybe i shouldn't write
> at all
> but clean my gun
> and check my kerosene supply[20]

Koniec lat sześćdziesiątych i następna dekada poprzedniego wieku to jednak w przypadku czarnych poetek nie tylko gniew, wściekłość i furia podyktowane jaskrawą niesprawiedliwością w sferze politycznej i społecznej. Jest to też okres intensywnego budowania tożsamości niezależnej od wzorców białej kultury patriarchalnej. Odbywa się to poprzez odkrycie afrykańskich korzeni, a co za tym idzie odrzucenie strategii asymilacji czy integracji na rzecz podkreślenia niezależności i różnicy. W eseju PLAYING IN THE DARK, Toni Morrison stawia tezę, że dominująca kultura amerykańska konstruowała w literaturze czarną tożsamość jako negatywny punkt odniesienia dla tożsamości białej[21]. Zrozumiałe zatem, że idea wspólnoty i porządku w kontekście wydarzeń z lat sześćdziesiątych budzi nieufność, a nawet gniew. Sonia Sanchez przedstawia ten okres narzuconej koegzystencji pisząc:

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

i vomited up the waters
that had separated me
from Dahomey and Arabia
and Timbuktoo and Muhammad
and Asia and Allah [22]

Podróż do źródeł, czy też powrót do domu, z którego została fizycznie uprowadzona Phillis Wheatley, nie oznacza oczywiście powrotu w sensie przestrzennego przemieszczenia. Chodzi tu raczej o odzyskanie-wypracowanie nowych sposobów autoekspresji. Dokonuje się ona poprzez elementy czarnej kultury – pisząc o poezji Giovanni jako reprezentatywnej dla tego okresu, Stetson podkreśla, że czerpie ona pełnymi garściami z charakterystycznych elementów czarnej kultury takich jak jazz, blues, „afrykańskie rytmy perkusyjne [...] oraz symbole i wizerunki wywodzące się z czarnej kultury i rytuałów"; przy tym poezja jej korzysta z „czarnej mowy [...] ustnej tradycji kultury afrykańskiej i afroamerykańskiej"[23]. Widać zatem wyraźnie, że etapy buntu i protestu oraz wypracowania własnej tożsamości są od siebie zależne i nakładają się na siebie: zauważamy jednoczesną negację kultury dominującej oraz afirmację odzyskanej kultury własnej.

Poezja Audre Lorde może służyć za dobrą ilustrację procesu przechodzenia od negacji do afirmacji i celebracji w czarnej kulturze, co intuicyjnie wcześnie uchwycił 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"[24]. Jednak w wydanym pięć lat później tomiku FROM A LAND WHERE OTHER PEOPLE LIVE znajdują się wiersze mówiące wprost o społecznej niesprawiedliwości i politycznej opresji. 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 pouded into mortar in churches

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

[...]
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 [25]

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"[26] w celu pełnego zaangażowania czytelnika. Ładunek gniewu zawarty w wierszu udziela się czytającemu, przy jednoczesnym poruszeniu pokładów współczucia. W rezultacie dochodzi do zadzierzgnięcia czysto ludzkiej solidarności, a gniew staje się zrozumiały i naturalny.

Następny tomik New York Head Shop and Museum (1974) to, jak pisze Irma McClaurin Allen, „odyseja po gnijącym mieście", a przy tym „najbardziej polityczne i retoryczne"[27] 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, S.J. pisze, że jej wiersze powinno się czytać „w świetle migającej jarzeniówki", a ich „szarozielona rozwlekłość [...] odsłania świat, który być może chciałby sfilmować Sam Peckhinpah"; w efekcie „cała ta brzydota [...]

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

działa paraliżująco" i powoduje raczej „pełną rezygnacji zgodę czytelnika na brudny kibel niż wybuch gniewu"[28]. Wydaje się jednak, iż mimo trafności diagnozy, recenzent zdaje się nie dostrzegać zawartych *implicite* w tych tekstach intencji – patrząc z dzisiejszej perspektywy można zauważyć, że Lorde, niczym czarny Wergiliusz, pokazuje czytelniczkom piekło, po to by wyprowadzić je na światło. Nawet metaforyka w niektórych tekstach 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 [29]

Słychać w tych nawiązujących do SKOWYTU Ginsberga wersach rezygnację i wyczerpanie, ale czy mamy je automatycznie odbierać jako, jak chce Sandra M. Gilbert, „puste i retoryczne"[30]? Być może rzeczywiście bardziej przekonujące są wiersze reportażowe, w których podmiot liryczny mówi wprost, bez metafor, a które w efekcie końcowym dają się odczytać jako metafory – jak w CABLES TO RAGE, na pozór po prostu 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
> 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. [31]

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

CABLES TO RAGE mówi w gorzki sposób za pomocą okruchów 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 opresji"[32]. Podobnie „pełen groteskowych tyranii wspólnego życia"[33] jest wiersz MOVING OUT OR THE END OF COOPERATIVE LIVING ze zbioru FROM A LAND WHERE OTHER PEOPLE LIVE, 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 [34]

NEW YORK HEAD SHOP AND MUSEUM podobnie jak nominowany do nagrody National Book Award zbiór FROM A LAND WHERE OTHER PEOPLE LIVE zostały opublikowane przez prowadzone przez Dudleya Randalla wydawnictwo Broadside z Detroit, wydające wyłącznie czarną poezję. Zawierają one najbardziej radykalne, a zarazem najbliższe klimatowi czarnej poezji tamtych czasów wiersze Lorde. Swoistą cezurę w rozwoju literackim poetki stanowi przystanek w połowie lat siedemdziesiątych, gdy ukazał się nakładem ogólnokrajowego wydawnictwa Norton zbiór COAL, będący kompilacją wybranych tekstów z dwóch pierwszych tomików THE FIRST CITIES i CABLES TO RAGE. Nie oceniając decyzji poetki o wyjściu z katakumb, warto zauważyć, że w konsekwencji Lorde zaistniała po raz pierwszy w szerszej świadomości czytelniczej Ameryki jako poetka o wiele łagodniejsza od czarnych radykałów i o wiele bardziej „udomowiona" niż była wtedy w rzeczywistości.

Oznacza to jednak również, że Lorde wybrała, inaczej niż Wheatley pisząca dla możnych tego świata i Harper mówiąca do maluczkich, mówienie ponad podziałami, wierząc w moc słowa poetyckiego jako narzędzia wzajemnego zrozumienia. Swoistym apelem o wysłuchanie, a równocześnie manifestacją siły twórczej poetki i wiary w mówienie wprost – jakby na wzór I, TOO Langstona Hughes'a – jest wiersz COAL.

Przynależność rasowa wraz z umiejętnością posługiwania się językiem poezji są tu przedstawione jako źródło wewnętrznej siły, która

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

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. [35]

Lorde dotyka w wierszu niezwykle istotnej dla siebie jako czarnej poetki kwestii: napięcia między przemilczeniem a wypowiedzeniem. Milczenie sprawia, że słowa stają się niebezpieczne („Pewne słowa / budzą we mnie diablicę"), pełne jadu („pewne słowa żyją w moim gardle / mnożąc się jak żmije"), natomiast wypowiadanie jest wyjściem na światło, manifestacją życia i energii – porównanie słów do „młodych wróbli przebijających skorupę". Wiersz kończy się afirmacją słowa i komunikacji, ale też 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. [36]

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 prawzór stanowi czarna kobiecość, której poszukiwaniu i celebrowaniu poświęciła poetka tom The Black Unicorn (1978). Dla McClaurin-Allen tom ten jest sygnałem, że „Lorde wyzwoliła się z wielkomiejskiego więzienia i odzyskała swe wiano – ziemię, kulturę oraz lud afrykański"[37], za którymi tęskniła Phillis Wheatley, zdając sobie sprawę, że są utracone na zawsze.

Nie jest jednak tak, że wątek ten stanowi zupełne novum w twórczości Lorde. Już w zbiorze From a Land Where Other People Live pojawiają się zapowiadające go wiersze – czytamy bowiem w Prologue:

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

through my lips come the voices
of the ghosts of our ancestors
living and moving among us
Here my heart's voice as it darkens
pulling old rhythms out of the earth[38]

Lorde konstruuje swoje poetyckie „ja" jako medium, przez którego usta mówią moce pradawne, „duchy [...] przodków". Godna podkreślenia jest opozycja między językiem mówionym i pisanym: zarówno w COAL, jak w PROLOGUE 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 [39]

Prezentowany fragment 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 tym kontekście THE BLACK UNICORN okazuje się być świadomym i konsekwentnym rozwinięciem tego wątku twórczości Lorde. Zbiór należy postrzegać jako powrót do / budowanie domu oraz odzyskanie / stworzenie Matki. W tym drugim aspekcie jest THE BLACK

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

UNICORN również zabiegiem autoterapeutycznym, aktem uwolnienia się Lorde od własnej biologicznej matki[40] – jest to wprawdzie wątek zasługujący na osobne omówienie, tu jednak wystarczy nadmienić, że matka poetki była Mulatką odcinającą się od swoich czarnych korzeni. Uwaga ta pozwala lepiej zrozumieć fragmenty takie jak ten z wiersza PROLOGUE, w którym podmiot liryczny wyznaje: „when I was a child / whatever my mother would mean survival / made her try to beat me whiter every day"[41], albo ten pochodzący z FROM THE HOUSE OF YEMANJÁ, w którym najpierw dowiadujemy się, że „My mother had two faces and a frying pot / where she cooked her daughters / into girls", by usłyszeć:

> I bear two women upon my back
> one dark and rich and hidden
> in the ivory hungers of the other
> mother
> pale as a witch [42]

Czarna tożsamość nie jawi się zatem Lorde jako coś naturalnego i prostego, a raczej jako wybór wymagający świadomego wysiłku, by przedrzeć się przez „wybieloną ambicję" matki, ambicję, która „still forks throughout my words"[43] (PROLOGUE). W tym świetle inkantacyjna apostrofa „Mother I need / Mother I need / mother I need your blackness now"[44] (FROM THE HOUSE OF YEMANJÁ) nie powinna być odczytywana w sposób dosłownie autobiograficzny, jak czyni to Joan Martin[45]. 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"[46]. Przy czym, w celu podkreślenia złożoności zagadnienia, Keating odwołuje się do odczytania wiersza przez Chinosole, i sugeruje, że poprzez jednoczesne wpisanie „zachodnioafrykańskiej «czerni» i amerykańskiej «bieli» w swoje ciało / tekst"[47] Lorde rozpoznaje swoją tożsamość kulturową jako graniczną (w terminologii Chinosole „mestiza cultural identity"). Nie należy jednak, jak się wydaje, rozumieć tej uwagi jako sugestii, że istnieje jakościowa równowaga między kulturową czernią i bielą w przypadku Lorde. Antynomia powierzchni i głębi, którą chętnie posługuje się poetka, rozstrzyga tę kwestię bezdyskusyjnie na korzyść czerni. Warto też zauważyć, że ów „powrót" do domu

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

i wybór czerni dokonuje się w dużym stopniu niejako w imię matki, co zapowiadał boleśnie autobiograficzny wiersz BLACK MOTHER WOMAN z tomu FROM A LAND WHERE OTHER PEOPLE LIVE, w którym czytamy: „look mother / I Am / a dark temple where **your true spirit** rises"[48] (podkr. moje).

Koniecznie trzeba też zauważyć, że Keating mówi o „odkryciu-stworzeniu tożsamości etnicznej" albo, w innym miejscu, o „»powrocie» do stworzonej [*invented*] etnicznej przeszłości"[49], przez co podkreślony zostaje zamysł (auto)kreacji. Problem wydaje się jednak być nieco szerszy: w przypadku Lorde powrót do / zbudowanie domu oznacza też, jak już wcześniej wspomniałem, odzyskanie / odkrycie Matki, czy szerzej tożsamości płci kulturowej i seksualnej. Dla 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 właśnie odkrycia / 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[50].

Wśród mitów (re)konstruowanych dwa szczególnie przyciągają uwagę feministycznych krytyczek i pisarek – są to matriarchalny mit Wielkiej Bogini oraz mit czarownicy (albo 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 tych mitów w jeden. W tomie tym Lorde odwołuje się do mitologii swojego „rodzinnego" Dahomeju, przywołując imiona różnych *orisha* – bóstw z mitologicznego panteonu ludu Joruba. Najczęściej przywoływaną postacią jest Seboulisa, która – jak wyjaśnia w glossie sama poetka – jest boginią z Abomeju, stolicy starożytnego królestwa Dan (potem: Dahomej), „Matką nas wszystkich"; czasem znana też jako Sogbo (stwórczyni świata), ale przy tym jest lokalną odmianą Mawu-Lisa, bóstwa podwójnego i androgynicznego, gdzie Mawu jest matką względnie siostrą bliźniaczką Lisa. To właśnie Seboulisa jest w prywatnej mitologii Lorde odnalezioną Pramatką: „It was in Abomey [...] / [...] where I found my mother / Seboulisa"[51] (DAHOMEY). W 125TH STREET AND ABOMEY liryczne „ja", zwracając się do niej, niczym w nawiązaniu do użytej

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

w tytule niniejszego tekstu linijki z wiersza Wheatley, przejmująco mówi o bólu rozdzielenia (przy tym są to wersy bardzo intymne, gdyż Lorde z powodu raka piersi musiała poddać się mastektomii):

> Seboulisa mother goddess with one breast
> eaten away by worms of sorrow and loss
> see me now
> your severed daughter [52]

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"[53]. W ten sposób uzupełnia ona – jakby (re)konstruując jej początek – tradycję zapoczątkowaną w poezji amerykańskich czarnych kobiet przez Harper, a potem pielęgnowaną przez Spencer, Brooks i Walker, polegającą na przywoływaniu w pozytywnym sensie postaci kobiet zbuntowanych i silnych. Siła Czarnej Kobiety Lorde bierze się z zakorzenienia w prehistorii / mitologii oraz umiejętności korzystania z mocy słów. Klarowny przykład znajdujemy w wierszu A WOMAN SPEAKS:

> 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. [54]

Pod tym względem Lorde także nawiązuje do tradycji afrykańskich. Jak informuje nas Trinh T. Minh-ha, odwołania te „traktują mowę jako dar od Boga/Bogini i moc stwórczą. W Fulfulde słowo oznaczające mówę (*haala*) ma konotację z «udzielać mocy», a dalej, przez rozwinięcie, z «sprawiać, że się staje»"[55]. Warto też przypomnieć, że moc indywidualna jest u Lorde emanacją mocy zbiorowej, przy czym poetka przywołuje jedynie zbiorowość kobiecą. W CONIAGUI WOMEN czytamy, że

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

„Kobiety Coniagui / noszą ciało jak wojnę", a wiersz KOBIETY Z DAN TAŃCZĄ Z MIECZAMI W DŁONIACH, BY PRZYWOŁAĆ CZAS, GDY BYŁY WOJOWNICZKAMI mówi o tym, jak prawdziwa moc łączy się z afirmacją życia i budzeniem nadziei.

Takie ujęcie wydaje się bliskie sposobowi myślenia o twórczej mocy czarnych kobiet Alice Walker, która w słynnym eseju IN SEARCH OF OUR MOTHERS' GARDENS[56] jako jej przejawy traktuje nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, literaturę, ale ogrodnictwo, tkactwo czy śpiew. Są to przy tym dziedziny związane z anonimowością. W tym kontekście warto przytoczyć uwagę Keating, że w pierwszej części THE BLACK UNICORN Lorde definiuje się za pomocą odwołań do mitologii Afryki Zachodniej jako „czarna poetka-wojowniczka", by przejść do tworzenia zbiorowości kobiet składającej się z „bogiń ludu Joruba (...), Amazonek ze starożytnego Dahomeju, kobiet z rodziny, przyjaciółek, kochanek oraz «matek sióstr córek / dziewczynek», którymi nigdy nie była"[57].

Audre Lorde w swojej poezji odkrywa źródła własnej złożonej tożsamości i mocy twórczej. Jej odnalezienie się w kobiecych postaciach z mitologii Afryki Zachodniej nie oznacza jednak, co może wydawać się paradoksalne, zamknięcia w ograniczonej przestrzeni czarnego mitu. Keating pokazuje, jak wiele ma wspólnego ta Sister Outsider z kobiecością odkrywaną / kreowaną w poezji dwu innych naznaczonych graniczną tożsamością pisarek: Pauli Gunn Allen i Glorii Anzaldúi. Sister Outsider, „czarna lesbijka, matka, wojowniczka, poetka" – wydaje się być odmianą archetypowej Dzikiej Kobiety, o której Clarissa Pinkola Estés 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 jezyku 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[58].

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

Poezja Audre Lorde pozwala w efekcie, poprzez eksponowanie różnicy, pokonać pokusę zbyt łatwego dzielenia ludzi według tradycyjnych, opartych często na parach antynomicznych kryteriów i wypracowywać, jak to ujmuje Donna J. Haraway, „modele solidarności między ludźmi [...] zbudowane na przyjaźni, pracy, częściowo wspólnych celach, nieujawnionym zbiorowym bólu, nieuniknioności śmierci i upartej nadziei"[59]. Pod warunkiem, oczywiście, że Sister Outsider zostanie wysłuchana.

---

1 Erlene Stetson, *Preface*, in: *„Black Sister: Poetry by Black American Women, 1746-1980"*, ed. Erlene Stetson, Indiana University Press: Bloomington 1981, s. XIII.

2 www.lambda.net/~maximum/lorde.html

3 Audre Lorde, *Zami: A New Spelling of My Name*, Crossing Press: Freedom, CA, 1982, s. 226.

4 AnaLouise Keating, *Women Reading Women Writing: Self-Invention in Paula Gunn Allen, Gloria Anzaldua and Audre Lorde*, Temple University Press: Philadelphia 1996, s. 4.

5 Erlene Stetson, *Preface*, op. cit., s. XIII.

6 Robert A. Bone, *The Negro Novel in America*, New York 1958 oraz Northrope Frye, *Conclusion to "A Literary History of Canada"*, in: „The Stubborn Structure", Ithaca 1970.

7 Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London 1979, s. 13.

8 „Twoi poddani życzą Ci, O! Straszny Panie/ By czekało Cię jeszcze długie panowanie"; „Niech każdy Twój kraj z równą radością zobaczy / Jak nas tu wolnymi czyni uśmiech monarszy", w: *Black Sister: Poetry by Black American Women, 1746-1980*, ed. Erlene Stetson, op. cit., s. xviii.

9 Erlene Stetson, *Eighteenth- and Nineteenth-Century Poets*, in: op. cit., s. 5.

10 „Niektórzy patrzą na nas nieprzychylnym okiem / «Ich kolor świadczy, że Szatan im Bogiem. / O, Chrześcijanie! Czarni jak Kain Murzyni / oczyszczeni, aniołom będą podobnymi", w: *Black Sister: Poetry by Black American Women, 1746-1980*, op. cit., s. 5.

11 „Mnie, dziecko, chyba los okrutny i niesprawiedliwy / Wyrwał z afrykańskiej szczęśliwej krainy", op.cit., s. xxiii.

12 Michael Fischer, *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, w: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford and George E. Marcus, University of California Press: Berkeley 1986.

13 Erlene Stetson, *Preface*, op. cit., s. XIV.

14 „A jednak w naszym ukochanym kraju / Gdzie tyle kościołów się znajdzie / Synów Afryki o licach czarnych / Nienawidzi się lub się nimi gardzi", in: op. cit., s. 6.

15 „Nie płaczcie, o, moje bezpieczne siostry / Nie płaczcie tylko nad losem Murzynów / Lecz płaczcie, bo plony z pola obsianego / przez ojców, zbierane będą przez synów", w: op. cit., s. 7.

16 Erlene Stetson, *Eighteenth- and Nineteenth-Century Poets*, in: op. cit., s. 8.

17 Ibid., s. XIV.

18 Ibid.

19 „gdybym śniła naturalne / sny o byciu naturalnymi / kobietami robiącymi to, co robi / kobieta, gdy jest naturalna / wywołałabym rewolucję", op. cit., s. 51.

20 „przyszło mi na myśl / może nie powinnam wcale / pisać / ale wyczyścić broń / i sprawdzić zapas nafty", ibid.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

[21] Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press: Cambridge, Mass. 1992.

[22] „zwymiotowałam wody / które oddzielały mnie / od Dahomeju i Arabii / i Timbuktu i Mahometa / i Azji i Allaha", cyt. za: Helen Vendler, *Broadsides*, in: *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets*, Cambridge, Mass. 1980, s. 318.

[23] Erlene Stetson, *Twentieth-Century Poets*, in: op. cit., s. 52.

[24] Cyt. za: Irma McClaurin-Allen, *Audre Lorde*, in: *Dictionary of Literary Biography, Vol 41: Afro-American Poets Since 1955*, ed. Trudier Harris and Thadious M. Davis, Gale Research Company: Detroit, Mich. 1985, s. 219.

[25] „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, ze tylko czarne dzieci z Birmingham / zostaną starte w moździerzu 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-Penh / zlały się z Bedford-Stuyvesant i Hazelhurst w stanie Mississippi / nawiedzając moje nowojorskie wynajęte mieszkanie 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", w: Audre Lorde, *The Collected Poems of Audre Lorde*, W. W. Norton & Company: New York and London 1997, s. 63-64.

[26] Helen Vedler, *False Poets and Real Poets*, „New York Times Book Review" September 7, 1975, s. 8.

[27] Irma McClaurin-Allen, op. cit., s. 219.

[28] Cyt za: *Contemporary Literary Criticism, Vol. 18*, ed. Sharon R. Gunton, Gale Research Company: Detroit, Mich. 1981, s. 309.

[29] „ukrywam się za czynszówkami i przejściami podziemnymi w jarzeniowych alejach / przyglądając się jak płomienie kroczą ulicami ołtarza imperium / sunąc wściekle żyłami kloaki ofiarnej" („New York City 1970"), in: Audre Lorde, op.cit., s. 102.

[30] Sandra M.Gilbert, *On the Edge of the Estate*, „Poetry", Vol.CXXIX, No. 5, February 1977, s. 298.

[31] „Była tam niechciana staruszka, która mieszkała w głębi korytarza / Yente, która przesiadywała całymi dniami we wspólnej kuchni / popłakując, ponieważ jej dzieci każą jej mieszkać ze schwartze / 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 nóżki / 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 przytyłam na nieświeżej kukurydzy z kolby / i duszonych kurzych nóżkach, 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" (*Cables To Rage or I've Been Talking on This Street Corner a Hell of a Long Time*), in: Audre Lorde, op. cit., s. 115.

[32] Helen Vendler, op. cit., s. 8.

[33] Helen Vendler, *Broadsides*, op. cit., s. 320.

[34] „tak się cieszę że się wyprowadzam / z tego więzienia czarnych i białych twarzy / napadających na siebie nawzajem przy pomocy połączonej opresji / konkurujących o to kto zapłaci najwyższą cenę za ten przywilej", w: Audre Lorde, op. cit., s. 74.

[35] „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 diablicę", ibid., s. 163.

[36] „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", ibid.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01

[37] Irma McClaurin-Allen, op. cit., s. 221.

[38] „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", Audre Lorde, op. cit., s. 96.

[39] „Niecierpliwe legendy przemawiają poprzez moje ciało / zmieniając warstwy tej ziemi / rozrastając się / stanę się sobą / inkantacją / ciemnymi wielokształtnymi krzykliwymi postaciami / skaczącymi wprzód i w tył po pustych kartkach / a Matka Yemonja unosi piersi by zacząć mój poród", op. cit., s. 90.

[40] Pisze o tym AnaLouise Keating w rozdziale *Inscribing „Black", Becoming ... Afrekete: Audre Lorde's Interactional Self-Naming*, op. cit.

[41] „ czymkolwiek było to co moja matka uważała za warunek przetrwania / kazało jej codziennie bić mnie na białe jabłko", Audre Lorde, op. cit., s. 97.

[42] „Moja matka miała dwie twarze i patelnię / w której jej smażyła córki / aż stawały się dziewczętami / [...] / „Noszę na plecach dwie kobiety / jedną ciemną, bogatą, ukrytą / wśród pożądań z kości słoniowej tej drugiej / matki / bladej jak czarownica", ibid., s. 235.

[43] „wciąż wyziera spoza moich słów", ibid., s. 97.

[44] „Matko potrzebuję / Matko potrzebuję / Matko potrzebuję teraz twej czerni", ibid., s. 235.

[45] Joan Martin, *The Unicorn is Black: Audre Lorde in Retrospect*, in: „Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation", ed. Mari Evans, Doubleday: New York 1984, s. 283.

[46] AnaLouise Keating, op. cit., s. 152.

[47] Ibid.

[48] „spójrz matko / jestem / ciemną świątynią gdzie wznosi się twój prawdziwy duch", op. cit., s. 68.

[49] Ibid., s. 150

[50] Dobrym wprowadzeniem w tę problematykę jest Kazimiery Szczuki, *Mit i teoria*, w: *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*, Wydawnictwo eFKa: Kraków 2001.

[51] „To w Abomeju [...]/ odnalazłam swoją matkę / Seboulisę", Audre Lorde, op. cit., s. 239.

[52] „Sebouliso matko bogini z jedną piersią / zjedzoną przez robaki smutku i utraty / dostrzeż mnie / twą odciętą córkę", ibid., s. 241.

[53] Maggie Humm, *Myth Criticism*, in: *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf: London 1994, s. 68.

[54] „Jestem kobietą / od dawna / strzeżcie się mego uśmiechu / Jestem zdradliwa dzięki starej magii / i nowej wściekłości księżyca / dzięki obiecanym / wam wspaniałym przyszłościom / Jestem kobietą / i nie jestem biała", Audre Lorde, op. cit., s. 234.

[55] Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1989, s. 127.

[56] Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens*, in: *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, The Women's Press: London 1984. Po raz pierwszy esej ukazał się w „Ms.", May 1974.

[57] AnaLouise Keating, op. cit., s. 56.

[58] Clarissa Pinkola Estés, *Biegnąca z wilkami: archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. Agnieszka Cioch, Zysk i S-ka: Poznań 2001, s. 18.

[59] Donna J. Haraway, *Race: Universal Donors in a Vampire Culture*, in: *Modest_Witness@Second_Millenium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, Routledge: New York and London 1997, s. 265.

Zdigitalizowano i udostępniono w ramach projektu pn.
Rozbudowa otwartych zasobów naukowych Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku – kontynuacja,
dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki" Ministra Edukacji i Nauki
na podstawie umowy BIBL/SP/0040/2023/01