

Ewa Łuczak

Wstęp

Toni Morrison a amerykańskie jeremiady

Gdy polskie media wrzały w maju 2012 roku po ceremonii rozdania Medali Wolności (*Medals of Freedom*), na której prezydent Barack Obama użył obraźliwego dla Polaków sformułowania „polskie obozy koncentracyjne”, niewielu z najbardziej nawet erudycyjnych komentatorów w Polsce odnotowało, że na tej samej ceremonii najwyższym odznaczeniem zostały uhonorowane dwie ikony kultury amerykańskiej: Bob Dylan i Toni Morrison. Wyróżnienie Toni Morrison obok legendarnego barda amerykańskiej muzyki, którego ballady kojarzone były z radykalną zmianą kulturową i społeczną po latach 60., potwierdziło wyjątkową pozycję pisarki w kulturze amerykańskiej XX wieku. Brak odwołania do tego wydarzenia w Polsce świadczy o dość nikłym zainteresowaniu twórczością pisarki nie tylko w szerokim odbiorze czytelnickim, ale i w kręgach literackich. Mimo regularnego pojawiania się powieści Morrison na liście lektur polskich anglistyk, chociażby z tego powodu, że jest ona jak do tej pory ostatnią amerykańską laureatką literackiej Nagrody Nobla, jej twórczość jest wciąż słabo znana. Morrison nigdy nie osiągnęła w powszechnej świadomości literackiej statusu tuzów modernistycznych, takich jak Faulkner, Hemingway czy Fitzgerald, albo autorów postmodernistycznych, jak Kurt Vonnegut czy Don DeLillo.

Przyczyn takiego stanu rzeczy można by się pewnie doszukiwać w nieświadomej niechęci polskiego czytelnika do twórczości literackiej, która porusza problematykę rasową w USA. Morrison określa się przede wszystkim jako pisarka afroamerykańska i nigdy nie ukrywała, iż rozważania rasowe stanowią oś jej twórczości.

Kwestie te są natomiast stosunkowo obce w Polsce, której populacja po II wojnie światowej została zlepiona w homogeniczną społeczność, gdzie uniwersalizm, rozumiany w oświeceniowych kategoriach jako europejski humanizm, był waloryzowany jako najwyższa cywilizacyjna wartość. Dla polskiego czytelnika problemy rasowe są nużące i niezrozumiałe, a nieustanne do nich powroty – odbierane jako dowód na amerykańską stagnację intelektualną na przełomie XX wieku. Wielka to szkoda, gdyż tak jak zmieniła się amerykańska kultura masowa po II wojnie światowej, tak zmienił się sposób myślenia o Ameryce samych Amerykanów i w tym nowym sposobie samooceny rasa właśnie zajmuje miejsce naczelne. Odsuwając w niebyt twórczość Morrison, polski czytelnik odrzuca okazję do głębszej literackiej refleksji na temat nie tylko jednej z najbardziej kreatywnych grup etnicznych w USA, lecz także tożsamości amerykańskiej naznaczonej przez rasę od zarania jej dziejów. Traci jednocześnie z oczu pisarkę, która wyznaczyła nowe standardy pisania o czerni, a także o etniczności w kraju, którego rdzeń stanowiła i stanowi różnica etniczna. To właśnie twórczość Morrison cytowana jest najczęściej jako inspiracja dla nowej generacji amerykańskich pisarzy etnicznych, którzy szturmem wdarli się do głównego nurtu literackiego po latach 90.: Louise Erdrich, Sandry Cisneros czy Junota Diaza.

Nic nie zapowiadało narodzin talentu artystycznego Morrison aż do 1970 roku, gdy pojawiła się pierwsza z jej dziesięciu powieści – *The Bluest Eye*. Książki tej nie poprzedziła publikacja opowiadań czy innych form literackich, który pozwoliłyby pisarce dojrzeć. Tę nieoczekiwaną eksplozję talentu w wieku średnim (w 1970 roku pisarka miała 39 lat) można by przyrównać do publikacji *Żdźbel trawy* [*Leaves of Grass*] w roku 1855, gdy Walt Whitman skończył 36 lat.

Do publikacji *The Bluest Eye* życie Morrison naznaczone było co prawda obecnością literatury, ale raczej w sposób odtwórczy. Morrison urodziła się w roku 1931 jako Chloe Ardelia Wofford¹ w rodzinie robotniczej w prowincjonalnym miasteczku Lorain,

¹ Niektóre źródła podają Anthony jako drugie imię pisarki, ale na jej świadectwie urodzin opublikowanym przez Johna Duvalla widnieje imię Ardelia. Nazwisko Morrison przybrała autorka po zamążpójściu w roku 1958.

Ohio, gdzie życie koncentrowało się bardziej wokół problemów przetrwania niż wokół sztuki. Zdolna dziewczyna została przyjęta na Wydział Anglistyki do Howard University, najlepszego afroamerykańskiego college'u w segregacyjnych latach 50. W roku 1954 Morrison aplikowała na studia magisterskie w prestiżowym prywatnym uniwersytecie Cornell University, gdzie napisała pracę magisterską na temat motywu alienacji w twórczości Williama Faulknera i Virginii Woolf. Gdy przez krótki czas pracowała jako asystentka na tym uniwersytecie, jednym z jej studentów był Stokely Carmichael, który dał się później poznać jako przywódca Student Nonviolent Coordinating Committee i twórca nacjonalistycznego sloganu Czarnych Panter *Black Power* (czarna siła). Po rozwodzie z Howardem Morrisonem, jamajskim architektem i wykładowcą w Cornell University, Morrison z synami, trzyletnim Howardem i trzymiesięcznym Sladem, przeniosiła się do Syracuse w stanie Nowy York, gdzie pracowała jako redaktor podręczników. To tu, prawdopodobnie by znaleźć wytchnienie od obowiązków zawodowych i rodzicielskich, zaczęła uczęszczać na nieformalne warsztaty pisarskie, gdzie zaprezentowała swoje opowiadanie zatytułowane „The Bluest Eye”. Zachęcona pozytywną reakcją kolegów, pisarka podjęła wyzwanie napisania książki. Entuzjastyczny odbiór *The Bluest Eye* zarówno przez czytelników, jak i przez krytyków zachęcił autorkę do pracy nad *Sulą* wydaną w roku 1975. Nominacja do National Book Award za *Sulę* utwierdziła Morrison w przekonaniu, że zamiast być redaktorem, sama powinna zająć się pisaniem. Po *Suli* szybko wydała bardziej obszerną *Pieśń Salomonową* (*Song of Salomon*), za którą w roku 1977 otrzymała National Book Critics Award, a następnie opublikowała zignorowaną przez krytykę *Tar Baby* (1981), i swą najważniejszą powieść *Umiłowana* (*Beloved*), która nie tylko została uchronowana Nagrodą Pulitzera w roku 1988, ale i w sposób pośredni przyczyniła się do przyznania autorce Nagrody Nobla w roku 1993. Od tej pory pisarka konsekwentnie publikuje powieści, udowadniając niejako, iż przyznane jej nagrody literackie nie były efektem politycznej poprawności i zbiegiem szczęśliwych okoliczności, takich jak moda na literaturę afroameerykańskich kobiet w latach 80. i 90. W roku 1992 pisarka wydała *Jazz*, pięć lat później *Raj* (*Paradise*), w roku 2003 *Miłość* (*Love*),

a w 2008 *Odruch serca* (*A Mercy*). Opublikowana wiosną 2012 roku powieść *Home* (*Dom*) potwierdziła wysoką formę artystyczną dojrzałej pisarki.

Główne motywy twórczości Morrison to rodzina, afroamerykańska historia i amerykańskie dziedzictwo rasowe. Pisarka chętnie przełamuje tradycyjne sposoby myślenia o rodzinie i kwestionuje bezrefleksyjne konstruowanie ról genderowych. W swych powieściach opisuje wielopokoleniowe społeczności kobiece, w których role matek, kochanek czy opiekunek często są wymieniane. Portretuje przy tym kobiety niepokorne, przekraczające granice obyczajowe i dumnie stawiające czoła przeciwnościom losu. Do historii literatury amerykańskiej szturmem wkroczyła androgyniczna Piłat z *Pieśni Salomonowej*, władca jednonoga Eva z *Suli* czy niepowstrzymująca się przed niczym w swym macierzyństwie Sethe z *Umiłowanej*. Opisany w powieściach Morrison barwny świat kobiet nie tylko zadaje kłam stereotypowi literatury i kultury afroamerykańskiej jako zdominowanej przez mężczyzn, lecz także przyznaje prymat ambitnej amerykańskiej literaturze kobiecej kojarzonej z nazwiskami Charlotte Perkins Gilman, Kate Chopin, Sylvii Plath, Zory Neale Hurston czy Alice Walker.

Historia afroamerykańska to drugi z obszarów zainteresowania pisarki. Przestrzegając przed tym, co nazywa „disneifikacją” amerykańskiej kultury, Morrison prowokuje do refleksji nad przeszłością. Jej powieści są z reguły osadzone w czasach historycznych: począwszy od *The Bluest Eye* opowiadającym o życiu Afroamerykanów w latach II wojny światowej, poprzez *Jazz*, którego akcja rozgrywa się w okresie tzw. Harlem Renaissance, *Raj* nawiązujący do historii wielkiej afroamerykańskiej migracji na początku XX wieku znanej jako Oklahoma Land Rush, *Odruch serca* sięgający do wieku XVII, po okres w życiu i mitologii afroamerykańskiej najboleśniej: czas amerykańskiego niewolnictwa tak poruszająco przedstawionego w *Umiłowanej*. Śmiało więc można nazwać pisarstwo Morrison historycznym, daleko mu jednak do tradycyjnej powieści historycznej sportretowanej tak wnikliwie przez Georę Lukácsa w *The Historical Novel*². Morri-

² Odwołuję się tu do angielskiego wydania książki Georę Lukácsa, przeł. Hannah and Stanley Mitchell, *The Historical Novel* (London: Merlin, 1962).

son konsekwentnie odrzuca główne zasady tradycyjnej powieści historycznej, takie jak wprowadzanie bohaterów historycznych kojarzonych w świadomości powszechnej z portretowaną epoką, porzucanie głębi opisywanych postaci na rzecz portretu płaskiego, który ma być służebny w stosunku do akcji i tła, ignorowanie historycznego detalu jako odwracającego uwagę od portretu całej epoki czy wreszcie linearność w zapisie narracyjnym. Morrison niejako programowo unika wielkich historycznych postaci kojarzonych z opisywanym okresem, bawi się historycznym detalem, przedkładając to, co małe, lokalne i historycznie mało znaczące, nad to, co zostało zakodowane w oficjalnej historii; wprowadza bohaterów charakteryzujących się intelektualnym i emocjonalnym bogactwem oraz swobodnie przekracza ograniczenia czasowe i przestrzenne kojarzone z tradycyjną powieścią realistyczną. Tak więc historycznemu zamysłowi pisarki bliżej jest do projektu epistemologicznego Faulknera (skojarzenie w pełni uzasadnione, o czym pisze Grażyna Branny w swym artykule) czy do narcystycznej metafikcji postmodernistów³. Użycie eksperymentu powieściopisarskiego, przy stosowaniu eleganckiego i przejrzystego języka prozy oraz naturalistycznego dialogu, nie pozwala na łatwe zaszufładkowanie twórczości Morrison. Jedni widzą w niej manifestację realizmu magicznego albo wręcz kontynuację amerykańskiego gotyku (porównaj esej Anny Krawczyk-Łaskarzewskiej), inni szukają pokrewieństwa z amerykańskim postmodernizmem. Trudność jednoznacznego opisania literackiej spuścizny Morrison najtrafniej ujął John Duvall, tytułując swą krytyczną książkę poświęconą pisarce *The Identifying Fictions of Toni Morrison: Modernist Authenticity and Postmodern Blackness*⁴.

Tytuł książki Duvalla zwraca jednocześnie uwagę na trzecie pole zainteresowań literackich pisarki, które, jak już wspominałam, może być dla polskiego czytelnika najmniej czytelne. Jest to wnikliwa analiza afroamerykańskiej tożsamości rasowej i powiązanych z nią na przestrzeni dziejów amerykańskich stosun-

³ Zob. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1980).

⁴ John Duvall, *The Identifying Fictions of Toni Morrison: Modernist Authenticity and Postmodern Blackness* (New York: Palgrave, 2000).

ków rasowych. Wiwisekcja rasowa w kulturze i społeczeństwie amerykańskim stanowiła główny obszar zainteresowania literatury afroamerykańskiej od jej zarania. W sposób oczywisty pojawia się w pierwszych narracjach niewolniczych (*slave narratives*), w powieściach z końca XIX i początku XX wieku podnoszących problem mulatoizacji (*miscegenation*), np. u Frances Harper, Nelly Larsen czy George'a Schuylera, w naturalistycznych powieściach Richarda Wrighta, Chestera Himesa czy Williama Gardniera Smitha, utworach pisarzy z tzw. generacji New Breed lat 60. i 70., takich jak John A. Williams oraz William Melvin Kelly czy w wieloznacznych powieściach Jamesa Baldwina. Jednakże Morrison traktuje problemy rasowe nieco inaczej, wzbogacając je o nutę genderową i problematyzując dwudzielny sposób myślenia o rasie. W ten sposób jej twórczość wpisuje się w nurt krytycznoliteracki kojarzony z postaciami, takimi jak Alice Walker, Audre Lorde czy bell hooks, a który Cornel West, określił terminem „nowej kulturowej polityki różnicy” (*the new cultural politics of difference*)⁵.

Projekt Morrison związany z tematyką rasową wydaje się zbieżny z projektem krytyki afroamerykańskiego feminizmu, choć sama Morrison nigdy otwarcie nie identyfikowała się z tym ruchem. Rozważania krytyczki Madhu Dubey dotyczące afroamerykańskiego feminizmu z lat 80. można by wykorzystać do opisu projektu Morrison, rewizyjnego w stosunku do artystycznych i ideologicznych zamierzeń czarnej estetyki lat 70:

Zapoczątkowując radykalną rewizję literackiej „czerni”, dyskurs czarnej estetyki koncentrował się wokół wyznaczników rasowych. Zniechęcał do literackiego zgłębiania problematyki genderowej i odmienności, które mogłyby sproblematyzować jednoznaczne pojęcie czarnego doświadczenia. To właśnie krytyka czarnego feminizmu, która wyrosła na fundamentach ruchu czarnej estetyki, pragnie zrozumieć „ożywczą rolę różnicy” w literaturze autorstwa czarnych kobiet i otworzyć ją dla czytelnika tak, aby zrestrukturyzować i uzupełnić program czarnego kulturowego nacjonalizmu⁶.

Waloryzowanie różnicy genderowej oraz odmienności w ogóle, a także kwestionowanie esencjonalistycznego myślenia o afroame-

⁵ Cornel West, „The New Cultural Politics of Difference”, [w:] *The Cultural Studies Reader*, red. Simon During (New York: Routledge, 1993), s. 203-220.

⁶ Wszystkie przekłady z języka angielskiego pochodzą od autorki wstępu.

rykańskim doświadczeniu to filozoficzne jądro twórczości pisarki. Morrison świadomie komplikuje pojęcia autentyczności afroamerykańskiej tożsamości i kultury, zestawia ze sobą odmienne postawy etyczne i kulturowe, np. w powieści *Raj* oraz w jednym ze swoich opowiadań „Recitatif” bawi się pojęciem rasy, zacierając znaki rasowe (por. eseje Branny, Pochmary oraz Warso). Trudno nie doszukać się w tych grach rasowych Morrison echa przesłania innej pisarki i prowokacyjnej krytyczki, bell hooks. W eseju zatytułowanym „Postmodernistyczna czerń”⁷ hooks wskazywała na wartość zerwania z myśleniem esencjonalistycznym, kojarzonym z ruchem czarnej estetyki, w celu poszerzania horyzontów nowej afroamerykańskiej twórczości literackiej tak, aby czerpała ona nie tylko z postmodernistycznego eksperymentu, ale także z postmodernistycznej krytyki zunifikowanego podmiotu.

Można by więc dopatrywać się w twórczości Morrison skierowanej do czytelnika afroamerykańskiego i amerykańskiego propozycji przejścia od myślenia waloryzującego etniczną jednorodność do myślenia w kategoriach postmodernistycznych, przestrzegającej przed pułapką esencjonalizmu lat 70. Gdy przyjmujemy taką interpretację powieści Morrison, jej projekt stanie się nie tylko projektem literackim, ale również edukacyjnym, co mogłoby wyjaśnić popularność twórczości pisarki w świecie akademickim: jej powieści mają prowokować do odmiennego czytania rasowej rzeczywistości. Wydaje się, że dystansując się do esencjonalistycznych nawyków myślowych, Morrison jednocześnie proponuje afroamerykańską literaturę alternatywnej mimesy. Przy całym flircie z realizmem magicznym i gotykiem, twórczość Morrison wydaje się bardzo mimetyczna: opisuje Afroamerykanów takimi, jakimi w przekonaniu pisarki są i byli zawsze – nie jako zwartą homogeniczną masę gładko wpisującą się w to, co Lawrence Hogue określił mianem rasowej tradycji (*racial tradition*)⁸, ale jako grupę otwartą na odmienność, indy-

⁷ Por. bell hooks, „Postmodernistyczna czerń”, przeł. Ewa Łuczak, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith (Kraków: Universitas, 2004), s. 429-439.

⁸ Por. W. Lawrence Hogue, *Race, Modernity, Postmodernity: A Look at the History and Literature of People of Color Since the 1960s* (New York: State Uni-

widualizm czy hybrydyczność. W ten sposób pisarka radykalnie zrywa z tradycją literackiego afroamerykańskiego naturalizmu lat 1940-1950, który waloryzował przejrzystą narrację w budowaniu świata afroamerykańskiego w oparciu o proste zasady homogeniczności oraz w opozycji do białego świata, narzucającego czarnym ich rasową przynależność. Sięgając po eksperyment pisarski, Morrison problematyzuje takie postrzeganie afroamerykańskiej kultury i piętnuje je jako przekłamujące rzeczywistość. Dla niej afroamerykańska kultura była zawsze otwarta na nieoznaczoność, niedopowiedzenie, dwuznaczność i bliski jej był duch karnawału rodem z rozważań Michaiła Bachtina. Pojawiająca się w twórczości pisarki postać trickstera to nie tylko zabieg literacki, ale i przypomnienie, jeśli nie uświadomienie czytelnikowi, że literatura afroamerykańska, podobnie jak afroamerykańska muzyka, tak naprawdę unika jasnych sformułowań, prostych etycznych osądów czy binarnego myślenia. Według pisarki literatura i muzyka afroamerykańska przesiąknięte są duchem polifoniczności, który otwiera je na współistnienie wielu rytmów i głosów.

Przy całej swej odmienności naznaczonej kulturą afroamerykańską twórczość Morrison jest jednocześnie na wskroś amerykańska. Pisałam o tym w eseju, w którym porównywałam *The House on Mango Street* Sandry Cisneros i *Umiłowaną* Morrison⁹. Mimo konsekwentnie stosowanej hermeneutyki podejrzliwości kwestionującej amerykańskie mity narodowe Morrison nigdy nie przyjmuje postawy nihilistycznej. Kontroluje swój sceptycyzm, a twórczość jej wyraża przekonanie, że wstrząs jest niezbędny do ożywienia, jeśli nie odnowienia amerykańskiej tożsamości. Ta wiara w zbawczą moc sztuki przywodzi na myśl ducha typowo amerykańskich form narracyjnych – jeremiad. Te reformujące kazania wygłaszane w XVII-wiecznej Ameryce surowo ganiły

versity of New York Press, 1996). Lawrence używa terminu *racial tradition* dla opisania tożsamości afroamerykańskiej pielęgnującej wartości kolektywne, mitologizującej przeszłość i opartej na przekonaniu o autentyczności przekazywanych form kulturowych.

⁹ Por. Ewa Łuczak „Umiłowana Toni Morrison i *The House on Mango Street* Sandry Cisneros: budowanie domu na gruzach marzenia”, [w:] *W kanonie prozy amerykańskiej. Od Nathaniela Hawthorne’a do Joyce Carol Oates*, red. Lucyna Aleksandrowicz-Pędich (Warszawa: Academica, 2007), s. 138-151.

purytańską społeczność za odejście od drogi wytyczonej przez Ojców Założycieli. I chociaż w świecie Morrison ojcowie założyciele są poddawani krytyce nie mniej niż późniejsze generacje, ich wiarę w zielone światło na przystani nowego łądu, tak obrazowo opisaną przez F.S. Fitzgeralda na zakończenie *Wielkiego Gatsby'ego*, znajdziemy również w słowach Morrison. Obsesyjnie powracający motyw domu, również w jej ostatniej powieści zatytułowanej *Dom* właśnie, przywodzi na myśl amerykański mit drogi w poszukiwaniu nowego domu, który nie tylko istnieje, ale i jest w stanie zapewnić nieznanie wcześniej bezpieczeństwo. Morrison bezlitośnie chłoscze Amerykę za jej sprzeniewierzenie się etosowi powszechnej wolności i równych szans, ponagla do porzucenia złych nawyków myślowych, wyrażając też nadzieję na moralne odnowienie Ameryki. Dzieje się tak, bo mimo intelektualnej niechęci do ojczyzny, która tak brutalnie potraktowała jej czarnoskóre dzieci, Morrison nie jest w stanie nie kochać swego kraju. Jej uczucia do Ameryki najlepiej ujęte są w słowach, których narrator *Umiłowanej* użył do poetyckiego przedstawienia mieszanych emocji jednego z niewolników, Paula D:

I podczas wszystkich tych ucieczek nie mógł opanować zdumienia na widok piękna tej krainy, która nie była jego. Ukrywał się na jej piersi, rozgrzebywał jej ziemię w poszukiwaniu czegoś do jedzenia, przytulał się do brzegów jej rzek, żeby chleptać wodę – i próbował jej nie kochać. Nocami, gdy niebo osłabione ciężarem gwiazd należało tylko do niego, wręcz się zmuszał, żeby nie kochać tej krainy. Jej cmentarzy i jej nizinnych rzek. Albo jakiegoś domu – samotnego pod koroną mydleńca, albo spętanego muła, na którego sierść padało właśnie światło. Wszystko mogło go wzruszyć, a on wszelkimi siłami próbował tego nie pokochać¹⁰.

¹⁰ Toni Morrison, *Umiłowana*, przeł. Renata Goszczyńska (Warszawa: Świat Książki, 1996), s. 337.