

Marek Paryż

N. Scott Momaday: inność jako dramat i szansa

W jednym z wywiadów N. Scott Momaday, wielce utytułowany i zasłużony pisarz z kręgu amerykańskich Indian, podchwycił myśl rozmówcy, iż jego rola jako twórcy o korzeniach etnicznych polega na pośredniczeniu między kulturami¹. Nie dziwi, że taka perspektywa spodobała się Momadayowi, bo w jego biografii znajdziemy fakty predestynujące go do funkcji artysty-pośrednika, działającego na styku kultur, których wspólne dzieje naznaczone są silnymi antagonizmami. Przypadek tego pisarza pokazuje, że we współczesnych Stanach Zjednoczonych stosunki między białymi i Indianami są bardziej złożone i wieloznaczne, niż sugeruje to uwarunkowany historycznie postkolonialny schemat myślenia o uciśnionych rdzennych mieszkańcach Ameryki. Utwory literackie, wypowiedzi w wywiadach i działania publiczne Momadaya wyrażają głęboką fascynację i wielki szacunek dla tradycji племенной – chociaż należałoby mówić raczej o tradycjach w liczbie mnogiej, bowiem pisarz poznał indiańskie dziedzictwo różnych miejsc Ameryki. Z drugiej strony Momaday skorzystał z szans, jakie stworzył Indianom amerykański system, zwłaszcza w edukacji. Toteż wydaje się stronić od radykalizmu, a język postrzega jako niezwykle tworzywo artystyczne, nie ideologiczny oręż. Jak

¹ Daniele Fiorentino, N. Scott Momaday, „The American Indian Writer as a Cultural Broker: An Interview with N. Scott Momaday”, *Studies in American Indian Literature*, Series 2, 8.4, European Writings on Native American Literature (Winter 1996), s. 67.

sam powiedział, słowa są dlań „instrumentami nieskończonych możliwości”².

Niniejszy artykuł omawia dwie książki Momadaya wydane w Polsce: *Dom utkany ze świtu* i *Imiona*. Różnią się one pod względem gatunkowym – pierwsza to fikcja, a druga to autobiografia – ale zarazem ciekawie się uzupełniają. Ich wspólnym tematem jest inność, opisana najpierw na przykładzie wymyślonego bohatera, a potem samego autora. *Imiona* uwypuklają niuanse inności, a doświadczenie to w *Domu utkanym ze świtu* zasadniczo określa dramatyczną sytuację bohatera. W utworze autobiograficznym natomiast inność jawi się jako stan w pewnym sensie odziedziczony, niezależny od osoby, której dotyczy. Z takim stanem należy się zmierzyć i spróbować dostrzec w nim konstruktywne implikacje.

Nie jest przypadkiem, że *Dom utkany ze świtu* okazał się dziełem przełomowym nie tylko w karierze Momadaya, ale też w rozwoju dwudziestowiecznej literatury Indian amerykańskich, albowiem pisarz umiejętnie łączy w tej powieści tradycyjne narracje indiańskie z nowoczesnymi formami, które wyrosły z zachodniej tradycji literackiej. W alienacji głównego bohatera widzi uniwersalne sensy, dotyczące nie tylko społecznych i historycznych, ale też psychologicznych uwarunkowań wyobcowania. Być może taki właśnie utwór, umożliwiający białym czytelnikom odniesienie się do form i motywów znajomych w świetle ich własnej tradycji narracyjnej, był potrzebny, by wprowadzić pisarstwo Indian do głównego nurtu literatury amerykańskiej. Przyczyniła się do tego znacząco nagroda Pulitzera przyznana Momadayowi za *Dom utkany ze świtu*. Akademyka znawcy tematu nierzadko widzą w tym wydarzeniu początek nowej literackiej epoki. Jadwiga Mąszewska pisze: „Od 1969 roku trwa rozkwit twórczości literackiej amerykańskich autorów pochodzenia indiańskiego. Pisząc o tym dynamicznie rozwijającym się procesie, wielu krytyków używa

² Ibidem. Wszystkie cytaty z opracowań anglojęzycznych w przekładzie autora artykułu.

słowa ‘renesans’. Jego początkiem było przyznanie [...] Pulitzera [...] N. Scottowi Momadayowi³.

Ranga dzieła literackiego nie wynika li tylko z jego walorów artystycznych, ale jest uwarunkowana przez rozmaite czynniki nieliterackie czy raczej okołoliterackie, związane z polityką wydawniczą, stanem krytyki, praktykami edukacyjnymi, systemem nagród; słowem, chodzi o instytucjonalizację literatury. Przed Momadayem byli wszak autorzy indiańscy piszący po angielsku, ale w najlepszym razie funkcjonowali na obrzeżach instytucjonalnego systemu literatury amerykańskiej, toteż ich książki nie trafiały do kanonu. Ten stan rzeczy zmienił się po Pulitzerze Momadaya, gdy pisarze indiańscy zaczęli poważnie myśleć o tym, jak wyjść z niszy i zaistnieć na szerszym rynku literackim, a wydawcy, krytycy i akademiccy literaturoznawcy przyglądać im się z rosnącą uwagą, co z kolei przełożyło się na inicjatywy wydawnicze i naukowe związane z literaturą i kulturą Indian. Patent autora *Domu utkanego ze świtu* na powieść, która przemówiła do anglosaskich odbiorców, polegał na zestrojeniu treści dotyczących specyficznej kultury z nieszablonową formą powieściową o korzeniach modernistycznych. Kenneth M. Roemer znamienne opisuje wykorzystane przez Momadaya stylistyczne warianty: „styl bywa bezpośredni jak u Hemingwaya, gęsty jak u Joyce’a albo wybrzmiewa niczym pieśni Indian Navajo⁴. W niektórych częściach książki Momaday zachował tradycyjny kształt indiańskiego przekazu słownego, ale ten rodzaj przekazu nie dominuje w całej strukturze tekstu, co skutkuje stonowaniem efektu obcości albo inaczej – egzotyczności. Swoista równowaga przejawia się również w kreacji głównego bohatera, który należy do grupy etnicznej, ale boryka się z dylematami dotyczącymi nie tylko Indian, bez względu na to, jak dojmująco je oni przeżywali.

³ Jadwiga Maszewska, „Współczesna amerykańska proza etniczna”, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. Agnieszka Salska (Kraków: Universitas, 2003), s. 634.

⁴ Kenneth M. Roemer, „N. Scott Momaday (Kiowa) b. 1943”, [w:] *The Heath Anthology of American Literature*, t. 2, red. Paul Lauter i in. (Lexington, Massachusetts – Toronto: D. C. Heath and Company, 1994), s. 2722.

Podstawowa akcja złożonej z dwóch części powieści Mo-madaya rozgrywa się w lipcu i sierpniu 1945 roku, a następnie w styczniu i lutym 1952, przy czym w obydwu tych okresach czas akcji został zawężony do kilku dni. Pierwsza część opowiada o powrocie głównego bohatera, Indianina z plemienia Kiowa o imieniu Abel, w rodzinne strony – do miasteczka Walatowa w Kanonie San Diego – po odbyciu służby wojskowej na froncie drugiej wojny światowej. Młody mężczyzna nie może przyzwyczaić się na nowo do rzeczywistości, z której został na dłużej wyizolowany. Dużo pije, uśmierzając alkoholem niepewność siebie, a gdy na krótko trzeźwieje, włóczy się bez celu po miasteczku. Mieszka razem z dziadkiem, Franciszkiem, który go wychował. Sytuacja weterana poprawia się, acz na krótko, gdy zostaje najęty do rąbania drewna przez Angelę St. John, białą kobietę posiadającą w okolicy dom. Wiele wskazuje na to, że przeżywa ona kryzys w małżeństwie. Toteż jej romans z Ablem jest kwestią czasu, ale szybko się kończy, bo Indianin musi uciekać z miasteczka, zabijwszy po ostrym sporze miejscowego albinosa. W drugiej części akcja przenosi się do Los Angeles; Abel trafia do kalifornijskiej metropolii po odsiedzeniu wyroku za morderstwo. Znajduje pracę w fabryce, wprowadza się do mieszkania znajomego, poznaje kobietę, która jest mu oddana. Przystępuje do grupy Indian Kiowa zbierających się na ceremoniach odprawianych przez Tosamaha, Kapłana Słońca. Stabilizacja nie trwa jednak długo: Abel wraca do nałogu, rzuca pracę, bo ma dość nieporozumień w fabryce, przestaje interesować się kochanką. Druga część *Domu utkanego ze świtu* relacjonuje właśnie ten krytyczny okres w życiu bohatera. Po pobycie w szpitalu, gdzie znalazł się na skutek brutalnego pobicia, Abel postanawia wrócić do Walatowa. W domu zastaje umierającego dziadka, przy którym czuwa, gdy ten dożywa swoich dni. W finałowej scenie powieści Abel przyłącza się do grupy biegaczy i podczas biegu zaczyna intonować tradycyjną pieśń o domu utkanym ze świtu. Bieg i pieśń znamionują szansę na wewnętrzne oczyszczenie, po którym może nastąpić odrodzenie się bohatera na łonie wspólnoty.

Streszczenie *Domu utkanego ze świtu*, nawet bardzo dokładne, nie odda złożoności tekstu. Podstawowa akcja tworzy zaledwie szkielet dla wielopoziomowej fabularnej i narracyjnej konstrukcji,

w której wyróżniają się fragmentaryczne retrospektywne sekwencje. Dopełniają one obraz zdarzeń, rzucają chwilowe światło na motywy postępowania bohatera, ale burzą chronologię. Momaday podaje w tytułach rozdziałówienne daty wyznaczające temporalną oś powieści, ale duża część fabuły nie mieści się w tak nakreślonych ramach. Można powiedzieć, że uporządkowany, obiektywny czas mierzony datami szybko okazuje się czymś zgoła pozornym, iluzorycznym. Tak jak moderniści Momaday podkreśla znaczenie subiektywnej percepcji czasu, który innym rytmem biegnie w Walatowa, miejscu jak gdyby zastygłym w otaczającej je przestrzeni, a innym w kalifornijskiej metropolii, gdzie następstwo wypadków zdaje się przebiegać poza kontrolą człowieka. Rzecz jasna różnice w postrzeganiu i pojmowaniu czasu są uwarunkowane przez odrębność kulturową grupy etnicznej, z której wywodzi się bohater, na tle dominującej większości, pośród której przez dłuższy okres przebywa. Pisarz istotnie kreuje ciekawy efekt podwójnego rozumienia czasu, z jednej strony nawiązując do modernizmu, a z drugiej eksponując uwarunkowania kulturowe.

Wieloznaczne ujęcie kwestii temporalnych koresponduje z niejednorodną narracją, z której wyłaniają się różne perspektywy i wybrzmiewają różne głosy. W pierwszej części dominuje narracja trzecioosobowa i w zasadzie nie znajdziemy tu żadnych zabiegów wprowadzających polifoniczność, może z wyjątkiem cytowanych *in extenso* zapisów w dzienniku oraz listów zakonnika, który w odległej przeszłości sprawował posługę w Walatowa. Wszakże od samego początku części drugiej przekaz narracyjny się komplikuje, zmienia w wielogłos. Najpierw jako narrator w pierwszej osobie objawia się Tosamah, który opowiada o swojej babce, mieszając przy tym odniesienia biblijne z elementami wierzeń indiańskich. Potem w rolę narratora wciela się Indianin Navajo Benally i relacjonuje, jak jego przyjaciel Abel radził sobie w Los Angeles. Benally to narrator empatyczny, usytuowany na przeciwnym biegunie względem Tosamaha, nie zawsze szczerego w tym, co robi, a niekiedy uciekającego się do manipulacji. W drugiej części *Domu utkanego ze świtu* bodaj najbardziej zastanawiają fragmenty adresowane do drugiej osoby liczby pojedynczej. Takie rozwiązanie narracyjne zapewne wyraża wewnętrzne rozbieżności w krytycznym dlań okresie, poprzedzającym próby

zebrania się w sobie i odkrycia sedna własnej tożsamości. Do wymienionych zwrotów w narracji dochodzą jeszcze modulacje stylistyczne w partiach oddających tradycyjną mowę Indian.

W terminologii teorii postkolonialnej istnieje pojęcie *appropriation*, które można przetłumaczyć jako „przejęcie” czy „przywłaszczenie” i które opisuje przypadki, gdy „kultura skolonizowana wykorzystuje narzędzia dominującego dyskursu, aby stawić opór jego politycznej i kulturowej kontroli”⁵. Na płaszczyźnie literackiej zjawisko to zachodzi wtedy, gdy pisarz będący przedstawicielem społeczności ongiś podbitej przez siły imperium sięga po artystyczne formy wyrazu właściwe dla kultury tegoż imperium i przerabia je w taki sposób, by pokazały istotę doświadczenia ludów skolonizowanych. Ważne jest jednak, aby sztafaż formalny, zapożyczony z kultury imperialnej i przeciwko niej skierowany, zachował rozpoznawalny kształt, bo tylko wtedy niesie wywrotowe ideologiczne implikacje o sprzężeniu kultury najeźdźców i kultury podbitych. Literackie przykłady przywłaszczenia unaczyniają jedną fundamentalną prawidłowość: kolonizacja nie oznacza wymazania kultury rdzennej, ale wywołuje w jej tkance drastyczne zmiany. Zważywszy na obecność w *Domu utkanym ze świtu* rozwiązań fabularnych i narracyjnych kojarzących się dość jednoznacznie z nowoczesną poetyką powieściową, można uznać dzieło Momadaya właśnie za przykład przywłaszczenia, tak jak jest ono definiowane w teorii postkolonialnej.

Pisarz buduje tekstową konstrukcję, która stawia pod znakiem zapytania hierarchie kultury, wyróżniające wyższe i niższe rodzaje czy to organizacji wspólnoty, czy też działalności artystycznej. Zestrzają mocno zakorzeniony, zachodni wariant literacki z typem narracji, który wyrasta z indiańskiej tradycji przekazów ustnych. Mimo takiego połączenia rdzenne formy wyrazu nie tracą swoistości; przeciwnie, jawią się tym bardziej wyraziście, że zostały wpisane w obcy im estetyczny kontekst. Takie pomieszczenie narracyjnych i stylistycznych tropów niesie ważne implikacje dla kreacji głównego bohatera, który winien rozpoznać, zrozumieć i nauczyć się szanować swoją indywidualność. Jednak znaczenie

⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies* (London – New York: Routledge, 1998), s. 19.

zabiegu przywłaszczenia w *Domu utkanym ze świtu* na tym się nie kończy. Momaday zachęca czytelnika do krytycznego namysłu nad kategoriami stanowiącymi esencję myśli zachodniej: począwszy od czasu linearnego, przez historię, postęp i naród, a skończywszy na logice przyczynowej. Znamienne, że niektóre z tych pojęć stały się przedmiotem doniosłych rewizji w epoce modernizmu. Toteż nawiązując do jej dziedzictwa, Momaday wzmacnia zakodowaną w powieści krytykę wielu podstawowych wartości kultury zachodniej.

Konstrukcja powieści Momadaya sprawia, że jej bohater niejako wymyka się próbom głębszego poznania, co można uznać za przejaw oporu tekstu wobec poznawczych pragnień czytelnika z kręgu kultury zachodniej, a takiego zakłada angielski język oryginału. Momaday podsuwa preteksty, niekiedy mocne, do spekulacji o tym, co powoduje Ablem, ale konsekwentnie unika opisów jednoznacznie naświetlających jego motywy. Nawet wpływ czynników tak obiektywnych jak okoliczności zewnętrzne nie jest łatwy do oszacowania. Pod tym względem nader znacząco wygląda w *Domu utkanym ze świtu* przedstawienie wojny, które w konwencjonalnych ujęciach literackich kładzie nacisk na to, jak wojna determinuje przyjęty przez daną postać ogląd świata tudzież poczucie własnego w nim miejsca. Otóż w powieści Momadaya wojnę ewokuje jeden zaledwie epizod, opisany na niecałych dwóch stronach, przy tym nieco absurdalny. Zatem Momaday odchodzi od utrwalonego na gruncie zarówno amerykańskim, jak i europejskim, wariantu opowieści o pogrążonym w traumie weteranie. Wojna to przestrzeń zderzenia się bohatera z obcym, pełnym przemocy światem, podobnie jak ulice Los Angeles, gdzie kilkakrotnie zostaje poturbowany.

Momadaya umieszcza epizod wojenny na marginesie fabuły być może po to, by zasugerować, że w przypadku Able wojna odegrała co najwyżej rolę katalizatora skłonności, które wcześniej w nim drzemały. Przede wszystkim chodzi o dążenie do autodestrukcji, przejawiające się w alkoholizmie. Zagubiony, osamotniony weteran stacza się w nałóg i umiera, jeśli w porę nie otrzyma pomocy – taki scenariusz znamy dobrze z prozy wojennej, ale perypetie Able tylko pozornie się weń wpisują. Bo o ile autorzy konwencjonalnych wersji motywu weterana-alkoholika podkreś-

lają związek przyczynowy między doświadczeniem wojennym i zgubnym nałogiem, o tyle Momaday takiego związku nie pokazuje. Jeśli mimo wszystko chcemy widzieć współzależność przeżyć frontowych i alkoholizmu, wynika to ze skojarzeń, jakie nasuwa zasygnalizowana konwencja, a nie z samego tekstu. Auto-destrukcyjne zachowania Abła wyrażają jego ogólną świadomość egzystencjalną, a nie pamięć traumy. Momaday stroni jednak od dywagacji psychologicznych, aby nie stworzyć pola dla innego aniżeli społeczno-historyczny zachodniego schematu interpretowania zaburzonej osobowości – psychoanalitycznego. I nie ma większego znaczenia, że działania Abła, prowadzące go do samozatrącenia, przywodzą na myśl freudowskie pragnienie śmierci.

O trudności, jaką sprawia wyjaśnienie przyczyn impasu przeżywanego przez Abła, chyba najdobitniej świadczą rozbieżności między wnioskami krytyków analizujących psychologiczną sytuację bohatera *Domu utkanego ze świtu* przez pryzmat jego etniczności – ze wszech miar pryzmat zasadniczy. Zatem Susan Berry Brill de Ramírez stawia tezę, że psychologię Abła determinuje jego mieszany rodowód, który poniekąd skazuje go na zawieszenie między światami – taki stan jest dlań naturalny. To też gdy bohater próbuje się gdzieś zakorzenić na dobre, to działa wbrew swej naturze, komplikuje sobie życie i w efekcie pogłębia impas. De Ramírez raczej sceptycznie interpretuje te epizody, które większość krytyków odczytuje jako zapowiedź zmiany na lepsze – chodzi przede wszystkim o scenę biegu zamykającą książkę. Zdaniem krytyczki, ta próba jest dla Abła bolesna, a jej rezultat wcale nie jest przesądzony⁶. Zgoła przeciwne konkluzje płyną z artykułu Roberta L. Nelsona, który podkreśla, iż u źródeł kryzysu osobowości Abła leży zerwanie związku z ziemią. Nelson szczegółowo omawia znaczenie symbolicznej wizji, jakiej w młodym wieku doświadcza Abel. Otóż widzi on orła, który chwyta węża i unosi go w powietrze, ale gad walczy i udaje mu się wyswobodzić ze szponów ptaka. Wąż spada na ziemię, a orzeł odlatuje w dal, odprowadzany wzrokiem przez Abła. Odlatują-

⁶ Susan Berry Brill de Ramírez, *Contemporary American Indian Literatures and the Oral Tradition* (Tucson: University of Arizona Press, 1999), s. 54-58.

cy ptak symbolicznie koresponduje z zerwaniem więzi z ziemią, a spadający wąż – z zachowaniem tychże. Według Nelsona orzeł i wąż są metaforami dwóch części jaźni bohatera, a nierównowaga między nimi prowadzi do zablokowania rozwoju tożsamości. To też w przypadku Abła możliwość przewyciężenia wewnętrznego kryzysu, pokonania „choroby”, zależy od tego, czy rzeczywiście zakorzeni się w miejscu, do którego wrócił⁷.

Warto zauważyć, że ważne doświadczenia kształtujące jaźń Abła mają związek nie tyle z jego cechami wewnętrznymi, ile z tym, jak postrzegają go inni. Gdziekolwiek przebywa, jest obcym, nawet w społeczności, w której dorastał, a to dlatego, że podejrzewa się go o nieprawe urodzenie: „Nie wiedział, kto był jego ojcem. Mówiono, że był to jakiś Navajo albo Sia czy Isleta. W każdym razie nie stąd. To przez niego on, jego matka i Vidal byli w pewnym sensie uważani za przybłędów i obcych”⁸. Nader wymownie brzmi opis wyjazdu bohatera na wojnę. Najpierw, gdy jeszcze jest w domu, tuż przed wyjściem do autobusu, Abel uświadamia sobie bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, jak mocno doskwiera mu samotność. Potem, już w autobusie – a jest to jego pierwsza podróż mechanicznym środkiem lokomocji – przyznaje w duchu, może nieco zdziwiony, że jednak przywiązał się do miejsca, które „znał od nie wiem kiedy”: „Dopiero kiedy już było za późno, przypomniał sobie, że przecież chciał się obejrzeć i jeszcze raz zobaczyć pola”⁹. Zapewne wyobcowanie nie jest bez związku z faktem, że Abel potrafi odnaleźć się w relacjach nacechowanych jakąś intymnością, takich jak romans z Milly, przyjaźń z Benalym, przede wszystkim zaś wspólne życie z dziadkiem, ale źle funkcjonuje w szerszych układach, w sposób nieunikniony bazujących na takiej czy innej relacji władzy. W tego rodzaju sytuacjach wcześniej czy później przypada mu rola osoby przegranej czy podporządkowanej. Tak dzieje się w fabryce, gdy nie radząc

⁷ Robert M. Nelson, „Snake and Eagle: Abel’s Disease and the Landscape of *House Made of Dawn*”, *Studies in American Indian Literatures*, Series 2, 2.1 (Fall 1989), s. 1-20.

⁸ N. Scott Momaday, *Dom utkany za świtu*, przeł. Jadwiga Milnikiel (Warszawa: Książka i Wiedza, 1977), s. 18.

⁹ *Ibidem*, s. 32.

sobie z reżimem pracy, bohater staje się obiektem ataków przełożonego, ale – co gorsza – nie inaczej rzecz się ma w grupie Indian skupionych wokół Tosamaha, którzy krzywo patrzą na Abła, bo ten wychował się w rezerwacie, co z miejsca czyni go gorszym i mniej godnym zaufania.

Bohater *Domu utkanego ze świtu* poniekąd oswaja się z rolą ofiary i uczy znosić ból obojętnie, przygotowując się na ewentualne opresje. Jednak Momaday rozwija temat opresji w sposób daleki od oczywistości. W jednym z najbardziej pamiętnych epizodów z pierwszej części książki Abel bierze udział w tradycyjnych zawodach, podczas których jadący konno mężczyźni próbują wyciągnąć za szyję koguta zakopanego w ziemi. Zwycięzca ma prawo obić tym kogutem kogo chce spośród pozostałych uczestników. Wygrywa albinos – konsekwentnie opisywany jako „biały” – który podjeżdża do Abła i zaczyna niemiłosiernie okładać go rozszalałym zwierzęciem. Momaday przełamuje tu schemat opresji rasowej: „biały”, który zadaje gwałt osadzonemu w roli ofiary Indianinowi, nie przynależy do rasy białej, a dodatkowo akt przemocy został uświęcony przez obyczaj. Równie ambiwalentne są podteksty sceny przemocy w części osadzonej w Los Angeles: bandyta o nazwisku Martinez, zatem niewątpliwie Latynos, terroryzuje Abła i Benally’ego w ciemnym zaułku i dotkliwie rani tego pierwszego w rękę.

Przełamanie schematu przedstawienia ofiary ma związek z ujęciem problematyki historycznej w *Domu utkanym ze świtu*. Momaday implikuje ważne pytanie, w jakim stopniu wydarzenia czasu współczesnego powieści są bezpośrednią konsekwencją podboju ziem indiańskich przez białych. Szukając odpowiedzi na to pytanie, krytycy nierzadko chcą widzieć w książce radykalne sensy. Na przykład Joseph L. Coulombe pisze: „[Momaday] nie tylko potępia imperializm czasów przeszłych; on wyklucza wszystkich tych, którzy są poza rdzenną populacją. Ludzie promujący literaturę indiańską [...] lubią akcentować swoją solidarność z pisarzami indiańskimi i Indianami w ogóle, ale Momaday rozdziela te dwie grupy. Jeśli jesteś tutaj – mówi – jesteś kolonizatorem”¹⁰. Wszakże na podstawie *Domu utkanego ze świtu* koncep-

¹⁰ Joseph L. Coulombe, *Reading Native American Literature* (London – New York: Routledge, 2011), s. 38.