

Zdzisław Głębocki  
Kolegium Literaturoznawstwa  
Wydział Filologiczny  
Uniwersytet w Białymstoku  
e-mail: glebocki@uwb.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-5472-2875

## „Czym jest dla mnie Afryka?” Renesans harlemowski w poszukiwaniu tożsamości

Ludność murzyńska stanowiła nieodłączną część amerykańskiej rzeczywistości od początków XVII wieku, lecz bytowała na peryferiach głównego nurtu życia społecznego i kulturowego kraju. Na początku XX wieku widoczne są oznaki budzącej się świadomości rasowej tej grupy, a wraz z nią bujnie rozwijającego się życia kulturalnego i artystycznego określanego mianem renesansu harlemowskiego. Ta jakościowa transformacja była w znaczącej mierze skutkiem migracji Afroamerykanów z rolniczego południa Stanów Zjednoczonych do przemysłowych aglomeracji północy. Wraz ze zmianą miejsca zamieszkania tradycyjna społeczność wiejska przekształcała się w społeczność wielkomiejską. Rozpoczął się skomplikowany proces integracji, a miejscem, gdzie przejawiało się to najjaskrawiej, była dzielnica Nowego Jorku – Harlem<sup>1</sup>.

Spółeczny i intelektualny ferment towarzyszący procesom migracyjnym, a szczególnie kulturotwórcza rola metropolii i aktywność Afroamerykanów tej miary co William Edward Burghardt Du Bois, Alain Locke i Marcus Garvey, zaczął przyciągać do Harlemu młodych ambitnych artystów z innych regionów kraju, jak i z obszaru Karaibów. Dzielnica powoli stawała się symbolem formujących się nowatorskich idei związanych z tzw. Nowym Murzynem, a Harlem okrzyknięto „Mekką” i „kulturową stolicą czarnej Ameryki”.

<sup>1</sup> *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, red. A. Locke, New York 1992.

Na scenę wstępowało drugie pokolenie wyrażające się nie tylko aktywnością polityczną, społeczną czy intelektualną, lecz także artystyczną. Poprzez swoją działalność i twórczość czarni intelektualiści i artyści przekonywali, że nie utracili swojej kulturowej tożsamości w dominującej kulturze białych, podkreślając jednocześnie potrzebę dalszego jej pogłębiania poprzez poszukiwanie swoich afrykańskich korzeni. Słowa Arthura Schomburga, że „Amerykański Murzyn musi najpierw odtworzyć swoją przeszłość, aby stworzyć przyszłość”<sup>2</sup>, stały się mottem wielu artystów renesansu. Dlatego też nie zaskakuje fakt, że wśród bogatej spuścizny intelektualnej i pośród licznych dzieł, zarówno literackich, jak i z dziedziny sztuk wizualnych, tematyka związana z rasą i jej historią jest silnie zaznaczona. Czarni intelektualiści i artyści zdawali sobie sprawę z głębokiej potrzeby zrewidowania swego miejsca w rzeczywistości amerykańskiej, co miało prowadzić do intelektualnej i artystycznej integralności. Widzieli wielką konieczność budowania tożsamości Nowego Murzyna, tożsamości odmiennej od obowiązujących w poprzednim okresie stereotypowych, głównie negatywnych wyobrażeń. Byli przekonani, że pomimo doświadczanych przez wieki cierpień i utraty istotnych elementów składowych pierwotnej kultury, Afroamerykanie nadal mogą szczyć się niezwykle bogactwem historii sięgającej znacznie dalej i głębiej niż tylko amerykańskie doświadczenia niewolnictwa, rasizmu i segregacji, a obejmującej także zamierzchłą przeszłość afrykańską, historię bogatą, z której należy być dumnym i która może stanowić fundament budowania nowej afroamerykańskiej tożsamości.

W wierszu *Heritage (Dziedzictwo)* opublikowanym w debiutanckim tomie *Colour* (1925), Countee Cullen pyta: „Czym jest dla mnie Afryka?”. Pytanie to było stawiane przez intelektualistów, działaczy społecznych i wielu afroamerykańskich artystów, stając się ważną metaforą nadającą ton procesom kształtującym tożsamość grupową i działaniom artystycznym. Pytanie to będzie też wątkiem scalającym omawianą tematykę w niniejszym artykule. Prześledzę w nim, z konieczności wyrywkowo, poszukiwania tożsamości zarówno etnicznej, jak i artystycznej w wybranych utworach literackich renesansu harlemowskiego, w których zaznaczały się koncepcje i związki z kontynentem przodków – Afryką. Jako uzupełnienie dyskusji przedstawię także kilka przykładów afrykańskich inspiracji w sztukach wizualnych, lecz z wielkim żalem pominię całą sferę wpływów afrykańskich na muzykę afroamerykańską – począwszy od pieśni pracy, poprzez spirituals, gospel,

---

<sup>2</sup> A.A. Schomburg, *The Negro Digs Up His Past*, w: *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, s. 231–37. Wszystkie przekłady, przy których nie wskazano tłumacza, pochodzą od autora artykułu.

blues, ragtime, rhythm and blues, soul, jazz i wreszcie rap. A są to wpływy ogromne: „call-and-response” [„zawołanie i odpowiedź”], synkopacja, improwizacja i wpływy rytmiczne, aby wymienić tylko kilka.

Jak więc Afroamerykanie od kilku wieków zamieszkujący kontynent amerykański wyobrażali sobie Afrykę, kontynent, z którego pochodzili ich przodkowie, obszar odległy geograficznie i w konsekwencji odłączenia od pierwotnych źródeł, obcy także kulturowo? Historyk James Meriwether dostrzega, że popularne wyobrażenia Afryki ulegały modyfikacjom pod wpływem zarówno zmian zachodzących na „ciemnym kontynencie”, jak i w samych Stanach Zjednoczonych<sup>3</sup>. Według niego jedno jest pewne: XIX-wieczny obraz kontynentu był w przeważającej mierze negatywny i odzwierciedlał zarówno powszechne opinie i panujące stereotypy o Afryce jako o zacofanym i dzikim kontynencie, co było też odbiciem ówczesnie panującego eurocentrycznego podejścia do obcych kultur określanych jako „prymitywne” i „dzikie”. Pomimo tego Afryka nadal była istotnym źródłem symboliki i wyobrażeń dla Afroamerykanów, a religia stanowiła ważną ostoję dla pro-afrykańskich sentymentów. Odniesienia w Starym Testamencie do Egiptu i Etiopii (symbolicznie reprezentujących Afrykę) inspirowały i dawały Afroamerykanom nadzieję oraz poczucie godności w nieludzkich czasach niewolnictwa, a także w latach późniejszych<sup>4</sup>. Do dziś liczne afroamerykańskie kongregacje noszą w swoich nazwach określenie „Etiopia”.

Na przełomie XIX i XX wieku wyobrażenia o Afryce i jej miejscu w budzeniu się świadomości rasowej i kształtowaniu tożsamości tej grupy ulegały stopniowym przeobrażeniom. Jeden z bodźców w tworzeniu bardziej pozytywnych obrazów stanowiło „zbiorowe zapotrzebowanie na bohaterów i posiadanie ojczyzny”<sup>5</sup>. Przypomnijmy, że był to okres wzrostu idei tworzenia państw narodowych i ruchów nacjonalistycznych oraz odkryć geograficznych, a także rozwijających się badań archeologicznych i antropologicznych. W rezultacie narastało przekonanie, że Afryka była kolebką wielkich cywilizacji i bogatych kultur, które mogą mieć także swój wkład w kulturę Afroamerykanów i pośrednio także w główny nurt kultury amerykańskiej. Afryka odgrywała także ważną rolę w „odbudowie szacunku do czarnej rasy w oczach świata”<sup>6</sup>. Obraz Afryki, według Michela Faitha musiał być uprosz-

---

<sup>3</sup> J.H. Meriwether, *Proudly We Can Be Africans: Black Americans and Africa, 1935–1961*, Chapel Hill 2002.

<sup>4</sup> E. Ullendorff, *Ethiopia and the Bible*, London 1989, s. 5–14.

<sup>5</sup> J.S. Holloway, *What is America To Me? Defining Black Life Through The Motherland*, „Reviews in American History” 2002, vol. 31, issue 1, s. 96, 97.

<sup>6</sup> *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, s. 14.

czony, symboliczny i panafrykański, łączący elementy egipskie i zachodnioafrykańskie z powodu ubogiej wiedzy o kontynencie<sup>7</sup>. Dlatego też etiopskie i egipskie „ojczyzny” jawią się jako symbole reprezentujące czarny kontynent jako całość.

Faith konkluduje, że egipskie i etiopskie dziedzictwo było „wyraźnie sfabrykowane”, ale według niego odegrało istotną rolę w tworzeniu mitu założycielskiego tej mniejszości poprzez symboliczne połączenie „nieprzystających do siebie sprzeczności i wykluczających się tożsamości”<sup>8</sup>. „Afryka” funkcjonowała więc jako symbol i metafora odległego kontynentu, jako nieostry koncept i raczej jako fantazja niż autentyczny odnośnik do konkretnego geograficznego obszaru i jego dziedzictwa kulturowego. Z tej perspektywy zarówno elementy geograficzne, jak i kulturowe nieuchronnie ulegają deformacji. W efekcie, jak zauważa John Cullen Gruesser w *Black on Black: Twentieth-Century African American Writing about Africa* (2000), etiopizm „odnosi się raczej do całego kontynentu afrykańskiego niż do któregoś z regionów wschodniej Afryki”<sup>9</sup>.

Mimo tych wyraźnych sprzeczności, Afryka i jej „etiopskie” odniesienia stały się kluczową metaforą dla artystów renesansu harlemowskiego. Jako przykład może posłużyć rzeźba z brązu Mety Fuller *The Awakening of Ethiopia* [Przebudzenie Etiopii] (1914), która przedstawia stojącą kobietę w egipskim nakryciu głowy, owiniętą w bandaże mumii od bioder w dół i symbolizuje budzenie się Afroamerykanów po wiekach uśpienia. Należy zaznaczyć, że motyw „przebudzenia” pojawia się często w wizualnych pracach artystów renesansu.

Dla wielu intelektualistów i działaczy społecznych, szczególnie dla Marcusa Garvey’a, Afryka nie była „sfabrykowaną” ideą, jak twierdzi powyżej cytowany Faith, lecz podstawową ideologiczną kategorią, na bazie której zbudował ideologię swego ruchu Back-to-Africa [Powrót do Afryki], a także figurą retoryczną dominującą w dyskursie jego przemówień i pism. Urodzony na Jamajce, gdzie zaczynał swoją działalność polityczną tworząc organizację UNIA (Universal Negro Improvement Association), wkrótce przenosi się do Harlemu i odnajduje tam tłumy pragnące słuchać jego pełnych pasji, przepełnionych dumą z własnej rasy, przemówień, w których głosił jej rychłe

---

<sup>7</sup> M. Faith, *The Syncopated Africa: Constructions of Origins in the Harlem Renaissance (Literature, Music, Visual Arts)*, w: *Temples for Tomorrow. Looking Back at the Harlem Renaissance*, red. G. Fabre, M. Faith, Bloomington, 2001, s. 54.

<sup>8</sup> Tamże, s. 57.

<sup>9</sup> J.C. Gruesser, *Black on Black: Twentieth-Century African American Writing about Africa*, Lexington 2000, s. 1.

wybawienie: „Bądźcie dumni ze swojej rasy tak jak Wasi praojcowie. Mamy piękną historię którą zadziwimy świat”<sup>10</sup>. Swoje idee rozpowszechniał także poprzez publikacje, głównie w czasopismach swojej organizacji: dwutygodnik „The Negro World” i dziennik „Negro Times” adresowane nie tylko do Afroamerykanów zamieszkałych w Stanach Zjednoczonych, lecz także do światowej diaspory czarnej rasy. Jak podsumowywała gazeta „The Amsterdam News” w 1927 roku, gdy z powodu nadużyć finansowych krótkotrwała kariera Garvey’a została nagle przerwana wyrokiem skazującym, a następnie wydaleniem ze Stanów Zjednoczonych: „[Garvey – dop. Z.G.] wzniesił dumę czarnej rasy. W świecie, w którym czarni są pogardzani, on uczył, aby podziwiali i wysławiali wszystko co czarne [...]. Lgnęli do niego, gdyż słyszał bicie ich serca”<sup>11</sup>.

W swojej autobiografii *Dusk of Dawn* [Zmierzch Świtu] William Edward Burghardt Du Bois, afroamerykański intelektualista i pisarz, podobnie jak Coontee Cullen zadaje pytanie: „Czym jest dla mnie Afryka?”, w odpowiedzi na które przyznaje, że jego związki z Czarnym Kontynentem są wyobrażeniami i raczej wytworami intelektu:

Żyjąc w otoczeniu mojej matki, wchłaniałem wzory kultury, które wcale nie były afrykańskie, lecz holenderskie i pochodzące z Nowej Anglii [...]. Moja afrykańska tożsamość była sprawą mojej późniejszej edukacji [...]. Ale w dużej mierze była też kształtowana przez moją osobowość<sup>12</sup>.

Dla Langstona Hughesa Afryka i Ameryka były „nierowiązwalnymi opozycjami” [„unsolvable oppositions”]. Czy możliwe jest bycie równocześnie Amerykaninem i Afroamerykaninem? Czy można pogodzić „Ja też śpiewam Amerykę” z „Ja jestem Murzynem”? Hughes miał wyraźny problem ze swoją tożsamością, czuł się obco w obu rzeczywistościach<sup>13</sup>. Zdawał sobie sprawę, że Afryka była dla niego i jego współbraci odległym lądem, a jednocześnie miał świadomość, że pełne uczestnictwo w Amerykańskim Śnie jest nieosiągalne<sup>14</sup>. *Fragment Afroamerykański* jest wyrazem tęsknoty za dzie-

<sup>10</sup> *Philosophy and Opinions of Marcus Garvey*, t. 1, red. A.J. Garvey, New York 1923, s. 7.

<sup>11</sup> „The Amsterdam News”, 30.11.1927, s. 20.

<sup>12</sup> W.E.B. Du Bois, *Dusk of Dawn. An Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*, Oxford 2007, s. 58.

<sup>13</sup> Problematyka „podwójnej świadomości” (*double consciousness*) i „spolaryzowanych zobowiązań” (*polar commitments*) była rozważana między innymi przez Williama E.B. DuBoisa i Paula Gilroya.

<sup>14</sup> R. Smith, *Langston Hughes: Evolution of the Poetic Persona*, w: *The Harlem Renaissance Re-Examined*, red. V.A. Kramer and R.A. Russ, Troy 1997, s. 270.

dzictwem, tożsamością i więzami społecznymi<sup>15</sup>. Podmiot liryczny (Hughes?) czuje się oddzielony od Afryki fizycznie i przestrzennie – kontynent jest odległy w sensie geograficznym, ale także w sensie kulturowym i duchowym, może więc być doświadczany jedynie „poprzez jakąś nieprzebraną mgłę” [„through some vast mist”]. Kontakt z Afryką jest w pewnym sensie odzyskiwany poprzez edukację i muzykę, ale to tylko substytut, który uniemożliwia prawdziwą duchową łączność z ziemią przodków, a podmiot liryczny doświadcza historii jako tworu sztucznego i ograniczonego. Okazuje się, że posiadana wiedza nie pozwala na odkodowanie elementów afrykańskiej kultury: „Słyszę tę pieśń / Nie rozumiem jej” [„There comes this song / I do not understand”]. „Ja” liryczne zdaje sobie sprawę, że nie istnieje prosta metoda odtworzenia zanikłej tożsamości. Amerykańskie doświadczenie: wyrwanie z pierwotnej społeczności, transport przez Atlantyk i lata niewolnictwa skutkują alienacją i bezpowrotnym odcięciem od kulturowych korzeni przodków. Jak konkluduje Edward James Smethurst w *The New Red Negro: The Literary Left and African American Poetry, 1930–1946*: „ogniwo łączące pomiędzy Afrykanami i Afroamerykanami [...] zostało zerwane [...] i nie może już być odtworzone”<sup>16</sup>.

Wiersz *Proem* ze zbioru *The Weary Blues* (1926) przedstawia dylemat pojawiający się w toczonych dyskusjach artystów, którzy najpierw muszą zaakceptować swoją tragiczną historię, aby móc czerpać energię z głębokich pokładów doświadczeń swojej rasy:

Jestem Murzynem:  
Czarnym jak czarna jest noc,  
Czarnym jak czeluście mojej Afryki.

Byłem niewolnikiem:  
Cezar kazał mi myć swoje progi.  
Czyściłem buty Waszyngtona.

Byłem robotnikiem:  
Pod moimi rękami rosły piramidy.  
Mieszałem zaprawę murarską  
Na budynek Woolwortha.

<sup>15</sup> Jeff Westover widzi obraz Afryki prezentowany przez Hughesa jako zamierzoną fikcję i psychologiczną kompensację swojej alienacji. Uważa, że jest on „wyrazem utopijnej nadziei na autentyczną jedność [czarnej – dop. Z.G.] diaspory” („expression of a utopian hope for genuine diasporan unity”) [J. Westover, *Africa/America. Fragmentation and Diaspora in the Work of Langston Hughes*, „Callaloo” 2002, Vol. 25 (4), s. 1234].

<sup>16</sup> E.J. Smethurst, *The New Red Negro: The Literary Left and African American Poetry, 1930–1946*, New York 1999, s. 98.

Byłem śpiewakiem:  
Przez całą drogę z Afryki do Georgii  
Śpiewałem pieśni smutku.  
Stworzyłem ragtime.

Byłem ofiarą:  
Belgowie obcinali mi dłonie w Kongo.  
Oni wciąż linczują mnie w Missisipi.

Jestem Murzynem:  
Czarnym jak czarna jest noc.  
Czarnym jak czeluście mojej Afryki<sup>17</sup>.

Hughes opisuje swoje osobiste poszukiwania Afryki także w autobiograficznym *Wielkim morzu* (*The Big Sea*, 1940)<sup>18</sup>, gdzie zdaje relację z swojej podróży na Czarny Kontynent w 1923 roku, w czasie której doświadcza Afryki bezpośrednio<sup>19</sup>. Pisze: „Byłem tylko amerykańskim Murzynem, który kochał aurę Afryki i afrykańskie rytmy, lecz nie byłem Afryką. Byłem Chicago i Kansas City i Broadwayem i Harlemem”<sup>20</sup>. Można zastanawiać się, dlaczego Hughes odczuwał brak autentycznego kulturowego związku z Afryką. Odpowiedzią wydaje się jego „amerykańskość”, która odcięła go od etnicznych korzeni – „był tylko amerykańskim Murzynem” [podkr. – Z.G.]. Kiedy kieruje następujące słowa do Afrykanów Zachodniego Wybrzeża: „Nasze problemy w Ameryce są podobne do Waszych” i „Ja też jestem Murzynem”, słyszy dość sarkastyczną reakcję: „Śmiali się tylko, kiwali głowami i mówili: «Ty biały człowiek! Ty biały człowiek!»”. „Miedziano-brązowa skóra i proste czarne włosy” Hughesa w ich oczach charakteryzowały „białego człowieka”<sup>21</sup>. Kulturowo i rasowo był „obcym” na Czarnym Lądzie<sup>22</sup>. Jeden z Afrykanów z plemienia Kru z Liberii tak to ujął:

<sup>17</sup> L. Hughes, *Murzyn*, przeł. A. Lizakowski, <http://www.zeszytypoetyckie.pl/poezja/56-lang-ston-hughes-1902-1967-prezentacja> [dostęp 19.05.2019].

<sup>18</sup> Kilka lat po ukazaniu się w Stanach Zjednoczonych autobiografia Hughesa *The Big Sea* została opublikowana w Polsce pod tytułem *Wielkie morze* przez wydawnictwo Czytelnik (1949), w tłumaczeniu Juliusza Kydryńskiego.

<sup>19</sup> Hughes i Du Bois byli nielicznymi wśród znanych literatów i intelektualistów epoki, którzy mieli możliwość podróżowania i opisywania Afryki. Ciekawostką może być fakt, że Dubois pod koniec swego długiego i aktywnego życia opuścił Stany Zjednoczone na stałe i osiadł w Ghanie, gdzie zmarł w 1963 roku.

<sup>20</sup> L. Hughes, *The Big Sea*, New York 1940, s. 325.

<sup>21</sup> Tamże s. 96.

<sup>22</sup> Zarówno w życiu jak i w twórczości Hughesa dylematy związane z tożsamością i rasą są wszechobecne. Urodzony w mieszanym rasowo związku i wychowany w środowisku ignorującym czarną kulturę i tożsamość zmagając się z tematem „tragicznego Mulata” (*tragic mulatto*). W pierwszym wersie wiersza *Mulatto* krzyczy: „Jestem twoim synem, biały człowieku” („I am

Tutaj, powiedział, na Zachodnim Wybrzeżu, nie ma zbyt wielu kolorowych – ludzi o mieszanej krwi – są to obcy kolorowi, którzy przybywają tutaj głównie jako misjonarze, aby nas czegoś uczyć myśląc, że nic nie wiemy. Lub przybywają z Indii Zachodnich jako urzędnicy i administratorzy kolonialnych rządów, aby wprowadzać w życie prawa białego człowieka. I dlatego Afrykanie nazywają ich wszystkich „białymi”<sup>23</sup>.

Pomimo odepchnięcia, którego doświadczył, Hughes utożsamiał się z mieszkańcami Afryki i pisał o nich jako „my”, „moi współbracia”, a o kontynencie – „nasz kontynent”, włączając siebie jako pełnoprawnego potomka. Czuł się częścią wielkiej czarnej diaspory – Czarnego Atlantyku, jak to określa Paul Gilroy<sup>24</sup>. W ciągu całej swojej kariery wielokrotnie udawał solidarność z kontynentem przodków poprzez szeroką działalność wspierającą afrykańskie ruchy wyzwolenicze i propagując idee panafrkańskie<sup>25</sup>. Dawało mu to poczucie przynależności, dziedzictwa i dumy. We wczesnym wierszu Hughesa *The Negro Speaks of Rivers* (*Murzyn mówi o rzekach*, 1926), demonstrującym jego nierozłączną jedność z Afryką, po raz kolejny słyszymy whitmanowskie „Ja”. Jak zauważa Fahamisha Brown:

Hughes wymienia nazwy rzek związanych z dziedzictwem afroamerykańskim, aby przywołać mistyczne poczucie odwiecznej obecności przemawiającego „ja”. Od początków historii pisanej „Eufkrat” poprzez swoją wielkość imperium i cywilizacji, „Nil” ze swoimi piramidami; poprzez niewolnictwo i wolność, „Mississippi” – głos proklamuje jego obecność i wiedzę<sup>26</sup>.

*Murzyn mówi o rzekach*

Znam rzeki:

Znam rzeki odwieczne jak świat, starsze niż bieg ludzkiej krwi w żyłach ludzi.

---

your son, white man!”). Szczegółowo o tym pisze Claudia Durst Johnson *Race in the Poetry of Langston Hughes* wydana w 2013 roku.

<sup>23</sup> L. Hughes, *The Big Sea*, s. 96.

<sup>24</sup> Konceptyjne ramy Czarnego Atlantyku zaprezentowane przez Paula Gilroya w *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), geograficznie lokalizują się w trójkącie pomiędzy Północną Ameryką, Afryką i Europą. Główny argument autora opiera się na przesądzeniu, że Czarny Atlantyk odegrał istotną rolę w wymiarach zarówno ekonomicznych i kulturowych.

<sup>25</sup> Zarówno długoletnia przyjaźń z Prezydentem Nigerii Nnamdi Azikiwe, przedstawiona w Obiwu, *The Pan-African Brotherhood of Langston Hughes and Nnamdi Azikiwe* (2007), jak i liczne projekty wspierające (np. African-American Committee for Gifts of Art And Literature to Ghana), o których dowiadujemy się z wydanych w 2016 roku listów Hughesa, są przykładem jego ścisłych związków z Afryką.

<sup>26</sup> F. Brown, *Performing the Word: African American Poetry as Vernacular Culture*, New Brunswick, N.J. 1999, s. 68.



Moja dusza nabrała głębi takiej, jak głębia tych rzek.  
 Kąpałem się w Eufracie, gdy świty były młode.  
 Stawiałem szalas nad brzegiem Konga i jego szum kołysał mnie do snu.  
 Spoglądałem na Nil i wznosiłem górujące nad nim piramidy.  
 Słyszałem śpiew Missisipi, gdy Abe Lincoln wyruszał do Nowego  
 Orleanu, i widziałem, jak jej błotnista pierś o zachodzie przemienia się cała  
 [w złoto.

Znam rzeki:  
 Odwieczne, mroczne rzeki.  
 Moja dusza nabrała głębi takiej, jak głębia tych rzek<sup>27</sup>.



Aaron Douglas, *The Negro Speaks of Rivers* (for Langston Hughes), 1941

Podobnie jak Hughes, wielu artystów renesansu harlemowskiego czerpało ożywczą energię – zarówno jako komponent tożsamości jak i artystycznej metaforyki – z bogactwa afrykańskich źródeł: „romantycznej ojczyzny czarnego Amerykanina”<sup>28</sup>. Także Zora Neale Hurston mierzyła się z podobnymi dylematami. Zarówno jej szerokie badania antropologiczne nad czarnym folklorem<sup>29</sup>, jak też powieści i opowiadania były wyrazem poszukiwania tożsamości rasowej, a tematyka afrykańska powracała w nich wielokrotnie. Sławny fragment z powieści *Their Eyes Were Watching God* [Ich oczy oglądają

<sup>27</sup> L. Hughes, *Murzyn mówi o rzekach*, przeł. S. Barańczak, w: *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*, przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 140.

<sup>28</sup> R.K. Barksdale, *Langston Hughes: The Poet and His Critics*, Chicago 1977, s. 17.

<sup>29</sup> Hurston prowadziła badania etnograficzne koncentrujące się na lokalnych kulturach afrykańskiej diaspory [zob. J. Frydman, *Zora Neale Hurston, Biographical Criticism, and African Diasporic Vernacular Culture*, „Melus”, Vol. 34 (4), s. 99–11].

Boga] (1937) przedstawia ojczyznę w kategoriach symbolicznych: „Jeżeli nigdy Cię nie zobaczę na Ziemi, spotkamy się w Afryce” [„If I never see you no’ mo’ on earth, Ah’ll meet you in Africa”]<sup>30</sup>. Mimo że Afryka „jest tak daleko”, miejsce to materializuje się w wymiarze wyobrażeń, w konstrukcie tak charakterystycznym dla afroamerykańskiego artysty.

Temat tożsamości i dziedzictwa kulturowego jest wszechobecny w tak zwanym harlemowskim numerze czasopisma „The Survey Graphic” (Marth 1925) – pierwszym tak rozległym i popularnym opracowaniu tematyki afroamerykańskiej. W poszukiwaniu nowej tradycji w sztukach pięknych Alain Locke, wydawca i siła napędowa numeru, zwraca się ku Afryce jako źródle inspiracji. W artykule *The Art of the Ancestors* [Sztuka przodków], który zostanie rozszerzony i wydany w antologii *The New Negro* [Nowy Murzyn] (1925) pod tytułem *The Legacy of the Ancestral Arts* [Dziedzictwo sztuki przodków], nie tylko omawia znaczenie sztuki afrykańskiej w rozwoju europejskiej sztuki modernistycznej, lecz także wyraża nadzieję, że sztuka ta stanie się stymulatorem „sztuk plastycznych” Afroamerykanów i wprowadzi nową, od dawna oczekiwaną estetykę.

*The New Negro*, zbiór opowiadań, wierszy, esejów i ilustracji jest kolejnym krokiem w tworzeniu sztuk plastycznych jako dziedziny w kulturze afroamerykańskiej, która do tej pory opierała się głównie na przekazie ustnym. Locke podkreślał potrzebę tworzenia nowej tradycji opartej już nie na fantazjach egipsko-etiopskich, lecz na dogłębnej etnograficznej analizie sztuki zachodniej Afryki, skąd w większości pochodzili niewolnicy transportowani do Ameryki. W *The New Negro* po raz pierwszy zaprezentowano w tak reprezentatywnej formie fotografie przedstawiające zachodnio-afrykańskie rzeźby i maski rytualne z kolekcji Fundacji Barnes, Muzeum Tervuren, Berlińskiego Muzeum Etnologicznego i Muzeum Frankfurckiego. Pojawiają się one w całym tomie, ale głównie w rozdziale *The Negro Digs up his Past* [Murzyn odkopuje swoją przeszłość], a także ilustrują wspomniany wyżej artykuł *The Legacy of the Ancestral Arts*. Są to w większości fotografie, które poprzednio ukazywały się w *The Survey Graphic*, ale zamieszczone zostały też nowe, na przykład rzeźba z Konga [s. 263] lub rzeźba z brązu z Beninu [s. 265], przedstawiająca głowę o wyraźnych rysach negroidalnych udekorowaną nakryciem głowy i naszyjnikami. Według Hutchinsona dowodzi to odejścia od „egzotycznego prymitywizmu który dominował w kręgach paryskich i nowojorskiego kręgu skupionego wokół Stieglitza”<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Z. N. Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, Urbana 1976, s. 231.

<sup>31</sup> G. Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge Mass. 1997, s. 399.

Odkrycie sztuki afrykańskiej przez artystów afroamerykańskich zawdzięczało wiele rosnącemu zainteresowaniu świata artystycznego Europy sztuką plemienną, szczególnie afrykańską. Krytycy i awangardowi artyści poszukiwali nowych form ekspresji. Braque i Picasso kolekcjonowali sztukę afrykańską i byli pod silnym jej wpływem. Przykładem może być obraz „Panny z Avignon” (1907) Picassa, gdzie twarze kobiet są inspirowane maskami afrykańskimi.

W przypadku sztuki wizualnej Afroamerykanów nie chodziło o przemijającą modę na afrykańskie motywy (np. maski umieszczane w martwych naturach), lecz o długotrwałe oddziaływanie kształtujące estetykę przyszlých prac. Uznając za możliwe, że „wrażliwy artystyczny umysł amerykańskiego Murzyna stymulowany kulturową dumą i ciekawością otrzyma od afrykańskiej sztuki głęboką i ożywczą inspirację”<sup>32</sup>, Locke propagował afrykańsko-amerykańską szkołę sztuki wraz z jej niepowtarzalną estetyką: „My powinniśmy i musimy mieć szkołę czarnej sztuki, lokalną i rasowo wyrazistą tradycję”<sup>33</sup>. Jeżeli afroamerykański artysta podąży w kierunku nakreślonym przez Locke’a, będzie zdolny stworzyć sztukę, która przyniesie nowy wymiar Czarnej Ameryki i jej kulturowej tożsamości, a tym samym stanie się „artystą amerykańskiego życia” [„artist of American life”]<sup>34</sup>. Jednak musi być jednocześnie świadomy niebezpieczeństw „amerykanizacji”:

górną na drodze każdej prawdziwej czarnej sztuki w Ameryce jest to dążenie wśród naszej rasy do bycia białym, pragnienie wiania rasowej indywidualności do formy amerykańskiej standaryzacji, aby być mniej czarnym, a bardziej amerykańskim.

[„the mountain in the way of any true Negro art in America – this urge within the race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible”]<sup>35</sup>.

Artystą, który ucieleśnił aspiracje Locke’a i który mierzył się z ostrzeżeniami Hughesa był Aaron Douglas – najbardziej uznany artysta renesansu harlemowskiego. Zdawał sobie sprawę, że jako czarny twórca jedynie idąc artystyczną drogą wytyczoną przez teoretyczne założenia Locke’a może osiągnąć integralność i niezależność artystyczną.

<sup>32</sup> A. Locke, *The Legacy of Ancestral Arts*, w: *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, New York 1992, s. 256.

<sup>33</sup> Tamże, s. 266.

<sup>34</sup> Tamże, s. 258.

<sup>35</sup> L. Hughes, *The Negro Artist and the Racial Mountain*, „The Nation” 1926, Vol. 122, 23 June, s. 663.



Aaron Douglas *The New Negro, Rebirth* (s. 56) i *Sahdji* (s. 112)

Czarna ekspresja w sztuce, co widać w pracach Douglasa, łączy w sobie estetykę modernistyczną, odległą od wiktoriańskich upodobań sztuki amerykańskiej tego okresu, z afrykańską sztuką plemienną. Jego ilustracje odzwierciedlają wpływy Art Déco i Art Nouveau, szczególnie widoczne w motywach graficznych.

Konkludując, możemy stwierdzić, że twórczość Douglasa, Hughesa, Hurston, a w pewnym sensie także estetyczne i etniczne rozważania Locke'a oraz działalność Garvey'a, podobnie jak wielu innych artystów, intelektualistów i działaczy społecznych tego okresu, czerpała inspirację z Afryki, budując jednocześnie elementy tożsamości rasowej Nowego Murzyna. Mimo że w wielu przypadkach była to wyimaginowana przestrzeń, jednak symbolicznie oferowała poczucie przynależności, dziedzictwa i dumy. Osiągnięcia renesansu harlemowskiego w literaturze, sztukach wizualnych i muzyce stały się wzorem oraz inspiracją dla przyszłych pokoleń Afroamerykanów, a także zwiastunem rodzącej się afroamerykańskiej estetyki, która w pełni rozkwitła w latach 60. i 70. XX wieku. Również idee polityczne zrodzone podczas renesansu odbiły się silnym echem w całej czarnej diasporze począwszy od Karaibów, gdzie rozwinął się ruch rastafariański wyrosły z idei Marcusa Garveya, poprzez fracuskojęzyczną „négritude” i ruchy panafrykańskie.

Wracając do postawionego przez Countee Cullena pytania i parafrazując je: „Czym była Afryka dla czarnych twórców renesansu harlemowskiego?”, możemy odpowiedzieć: była jego sednem – odrodzeniem bogatej afrykańskiej kultury w kontekście amerykańskim. Często w sposób abstrakcyjny i metaforyczny, Afryka weszła na trwałe w kulturowy krwioobieg afro-amerykańskiej mniejszości i w szerszy krąg kultury Ameryki i świata.

## Bibliografia

- Barksdale Richard K. (1977), *Langston Hughes: The Poet and His Critics*, Chicago: American Library Association.
- Brown Fahamisha (1999), *Performing the Word: African American Poetry as Vernacular Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Du Bois William Edward Burghardt (2007), *Dusk of Dawn. An Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*, Oxford: Oxford University Press.
- Faith Michel (2001), *The Syncopated Africa: Constructions of Origins in the Harlem Renaissance (Literature, Music, Visual Arts)*, w: *Temples for Tomorrow. Looking Back at the Harlem Renaissance*, eds. G. Fabre, M. Faith, Bloomington: Indiana University Press, s. 51–72.
- Frydman Jason (2009), *Zora Neale Hurston, Biographical Criticism, and African Diasporic Vernacular Culture*, „Melus”, Vol. 34 (4), s. 99–118.
- Garvey Amy Jacques [ed.], (1923), *Philosophy and Opinions of Marcus Garvey*, t. 1, New York: Universal Publishing House New York City.
- Gilroy Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gruesser Cullen (2000), *Black on Black: Twentieth-Century African American Writing about Africa*, Lexington: University Press of Kentucky.
- Holloway Jonathan Scott (2002), *What is America To Me? Defining Black Life Through The Motherland*, „Reviews in American History”, Vol. 31, (1), s. 93–100.
- Hughes Langston (1926), *The Negro Artist and the Racial Mountain*, „The Nation”, Vol. 122, 23 June, s. 692–694.
- Hughes Langston (1940), *The Big Sea*, New York: Alfred A. Knopf.
- Hughes Langston (2016), *Letters from Langston: From the Harlem Renaissance to the Red Scare and Beyond*, Berkeley: University of California Press.
- Hurston Zora Neale (1976), *Their Eyes Were Watching God*, 1937, Urbana: University of Illinois Press.
- Hutchinson George (1997), *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge: Harvard University Press.
- Johnson Claudia Durst (2013), *Race in the Poetry of Langston Hughes*, London: Greenhaven Press.
- Locke Alain (1992), *The Legacy of Ancestral Arts*, w: *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, ed. A. Locke, New York: Atheneum, s. 254–267.

- Meriwether James H. (2002), *Proudly We Can Be Africans: Black Americans and Africa, 1935–1961*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Obiwu (2007), *The Pan-African Brotherhood of Langston Hughes and Nnamdi Azikiwe*, „Dialectical Anthropology”, Vol. 31, (1/3), s. 143–165.
- Schomburg Arthur A. (1992), *The Negro Digs Up His Past*, w: *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, ed. A. Locke, New York: Atheneum, s. 231–37.
- Smethurst Edward James (1999), *The New Red Negro: The Literary Left and African American Poetry, 1930–1946*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Smith Raymond (1997), *Langston Hughes: Evolution of the Poetic Persona*, w: *The Harlem Renaissance Re-Examined*, eds. V.A. Kramer, R.A. Russ, Troy: Whitson Publishing Company, s. 259–273.
- Ullendorff Edward (1989), *Ethiopia and the Bible*, London: British Academy and the Museums, s. 5–14.
- Westover Jeff (2002), *Africa/America. Fragmentation and Diaspora in the Work of Langston Hughes*, „Callaloo”, Vol. 25 (4), s. 1207–1223.

## “What is Africa to Me?”: Harlem Renaissance Searches for Identity

### Abstract

The article addresses the question of African inspirations in the works of African-American artists. In the poem *Heritage* Countee Cullen asks: “What is Africa to me?”. The question was also formulated by African-American intellectuals, social activists, and artists, in particular those associated with the Harlem Renaissance, becoming an important metaphor in formulating racial and artistic identity. The article traces this quest in selected literary works which echo the Dark Continent and supplements the discussion with examples of visual arts from this period inspired by Africa.

**Keywords:** Harlem Renaissance, New Negro, African-American identity, literature, visual arts