

Jerzy Kamionowski

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: kamion1@gazeta.pl

„Seks czarnuchów dla każdego”. Czarny intruz w przestrzeni białego dyskursu w powieści amerykańskiego mainstreamu przełomu lat 60. i 70.

W książce *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, na którą złożył się cykl wykładów z 1992 roku, Toni Morrison argumentuje na rzecz tezy, że najistotniejsze wyróżniki tematyczne „klasycznej” literatury amerykańskiej, takie jak indywidualizm, męskość, społeczne zaangażowanie, eksplorowanie problematyki etnicznej, skupianie się nad kwestią niewinności w połączeniu z przedstawieniami śmierci i piekła, stanowią w głębokim sensie odpowiedź na „ciemną, trwałą, znaczącą obecność Afrykanów”¹ w społeczeństwie i kulturze Ameryki. Aby ustanowić punkt odniesienia do rozważań będących przedmiotem tego artykułu, trzeba przytoczyć dłuższy fragment ze wstępnej części eseju Morrison. Przyszła noblistka pisze tak:

Od jakiegoś czasu rozmyślam nad prawomocnością, ale też kruchością zestawu pewnych założeń dość powszechnie akceptowanych i rozpowszechnianych w kręgach historyków literatury i krytyków jako „wiedza”. Wiedza ta utrzymuje, że tradycyjny kanon literatury amerykańskiej formował się [...] całkowicie niezależnie od czterechsetletniej obecności Afrykanów i Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych. Wiedza ta zakłada, że czarna obecność, która kształtowała życie polityczne, Konstytucję oraz całą historię tej kultury, nie zajmuje ważnego miejsca i nie wpływa znacząco na narodziny i rozwój literatury, bę-

¹ T. Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York 1992, s. 5. Wszystkie tłumaczenia, których autorstwo nie zostało wskazane, pochodzą od autora artykułu.

dającą tej kultury produktem. Co więcej, zakłada ona też, że nasza literatura narodowa stanowi emanację „amerykańskości”, która istnieje osobno od tej obecności i nie ma wobec niej żadnych zobowiązań. Wydaje się, że między badaczami literatury panuje milcząca zgoda, że skoro literatura amerykańska jest jednoznacznie domeną poglądów, geniuszu i władzy białych mężczyzn, to poglądy te, geniusz i władza pozostają bez związku z uderzającą obecnością Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych. Doszłam do wniosku, że ta milcząca zgoda w istocie dotyczy populacji [...], która stanowi jedną z najbardziej niejawnych, radykalnych sił niepokojących literaturę tego kraju. [...] Nie można dopuścić, by obecność ta sytuowana była na peryferiach naszej wyobraźni literackiej².

W ten sposób Morrison zwraca uwagę na marginalizowanie lub pomijanie czarnych postaci w refleksji krytycznej nad dziełami takich pisarzy jak Poe, Melville, James, Cather, Faulkner czy Hemingway, co prowadzi do swoistego solipsyzmu krytycznego lub co najmniej go umacnia. Postaci Afroamerykanów w książkach tych wybitnych pisarzy, bez dzieł których trudno sobie wyobrazić kanon literatury amerykańskiej, są jednak, zdaniem noblistki, kluczem do zrozumienia Białego Ideału, konstruowanego w opozycji do nich. W perspektywie historycznej widać wyraźnie, że przekazywane przez literaturę doświadczenie czarnych Amerykanów było konsekwentnie marginalizowane lub spychane w kulturowy niebyt.

Tak sformułowaną tezę Morrison warto zestawić z chronologicznie o kilka lat wcześniejszym twierdzeniem Craiga Wenera, który utrzymuje, że radykalny pod względem politycznym i estetycznym Ruch Czarnej Sztuki, który zdominował – w dodatku dość bezpardonowo – afroamerykańską literaturę na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, „postrzegany w relacji do solipsyzmu kultury dominującej [...] wyraża integralność rasową w przestrzeni dyskursywnej wcześniej dostępnej tylko tym Afroamerykanom, którzy posługiwali się językiem dominującym”³. Werner podkreśla w ten sposób, że w latach sześćdziesiątych dokonano się w czarnej literaturze zerwanie z dominującymi wcześniej tendencjami integracjonistycznymi i pójście ku literaturze wyrastającej wprost z „Form Rzeczy Nieznanych” – by posłużyć się określeniem Richarda Wrighta, będących zaprzeczeniem białych gatunków, norm i standardów, form esencjonalnie czarnych, zakorzenionych w czarnej kulturze ludowej, charakteryzujących się swoistą ekspresją, funkcjonujących poza głównym obiegiem kultury, na jej margine-

² Tamże, s. 4–5.

³ C. Werner, *New Democratic Vistas*, w: *Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, ed. J. Weixlmann, C. J. Fontenot, Greenwood, Florida 1986, s. 74.

się, w podziemiu⁴. Wright, patrząc z perspektywy końca lat pięćdziesiątych, gdy nadzieje związane z Ruchem Praw Obywatelskich były bardzo silne, postrzega tę niepisaną i nieuznaną kulturę afroamerykańskich mas jako sferę, w której, dzięki zdolności oddania emocjonalnej prawdy o ich amerykańskiej egzystencji, przechowana została esencja czarnej tożsamości. Jednocześnie jednak autor *White Man, Listen!* widzi w niej zagrożenie i poważną przeszkodę na drodze do pełnej integracji Afroamerykanów z kulturą białej Ameryki. Ów głos podziemny przemówił nagle donośnie, pełną mocą i bezwstydnie, komunikując własną czarną prawdę, wcześniej słyszalną słabo bądź wprost zepchniętą w sferę wymuszonego milczenia.

Powieść amerykańskiego mainstreamu z czułością seismografu natychmiast zareagowała na ów wstrząs, polegający na wdarciu się dotąd nieobecnego Obcego w „naszą” (tj. „białą”) przestrzeń dyskursywną. Wsparcie dla tej tezy stanowią książki wydane na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przez trzech pisarzy o ustalonej już wtedy pozycji na rynku literackim, reprezentujących nurt powieści tradycyjnej, która, w przeciwieństwie do kwitnącego w owym czasie postmodernizmu, wciąż podejmuje się zadania, by komentować rzeczywistość społeczną w sposób czytelny i zrozumiały dla „przeciętnego” czytelnika, „typowego” odbiorcy prozy, sięgającego po powieść nie w nadziei na znalezienie oznak wyczerpania, ale w celu zrozumienia otaczającego świata – coraz bardziej złożonego, nieprzejrzystego i nieczytelnego: *Planeta pana Sammlera* (1970) Saula Bellowa, *The Tenants* (1971) Bernarda Malamuda i *Przypomnij się, Króliku* (1971) Johna Updike’a.

Przy bliższym oglądzie tych trzech powieści można zaryzykować twierdzenie, że odnotowują one wspomniane wyżej „czarne” wtargnięcie w „biały dyskurs” na trzech różnych poziomach – odpowiednio: symbolicznym (Bellow), estetycznym (Malamud) oraz ideologicznym (Updike), choć oczywiście klasyfikacje te należy traktować dość umownie, gdyż granice między nimi nie są sztywno postawione i zachodzą na siebie w dużym stopniu; chodzi zatem raczej o rozumianą po Jakobsonowsku dominantę. W ten sposób niejako powieści te uzupełniają się wzajemnie. Intrygujące jest przy tym, z badawczego punktu widzenia, że wspólnym mianownikiem wszystkich trzech powieściowych reakcji na kontaminację białej kultury dominującej, jej norm oraz języka

⁴ R. Wright, *The Literature of the Negro in the United States*, w: tegoż, *White Man, Listen!*, Garden City, New York 1964, s. 83. Wright zalicza do kategorii „Form Rzeczy Nieznanych” oryginalne murzyńskie formy muzyczne, takie jak blues, jazz czy pieśni pracy, a także specyficznie czarne formy ekspresji werbalnej, takie jak opowieści ludowe, przechwałki (*boasts*), toasty oraz tzw. *dozens*, czyli będące elementem ulicznych pojedynków werbalnych krótkie rymowane wypowiedzi, mające na celu obrażenie lub sprowokowanie adwersarza. Werner umieszcza w tej kategorii również tzw. „relacje niewolników” [oryg. „slave narratives”].

okazują się strach i odrzucenie, idące w parze z nietrudną do zauważenia fascynacją czarnym jako groźnym Obcym. Oczywiście każda ze wspomnianych powieści zasługiwałaby na osobne omówienie, wsparte drobiazgową analizą formalno-treściową, lecz jednocześnie wydaje się, że jedynie w ujęciu komplementarnym i skrótowym ujawniają one istotę wielowarstwowego niepokoju białej Ameryki, spowodowanego naruszeniem linii demarkacyjnej dotychczasowego pozornie stabilnego i, zdawałoby się, „uniwersalnego” dyskursu.

Chronologicznie jako pierwsza ukazała się powieść *Planeta pana Sammlera* Bellowa, którą można uznać za jeremiadę w gorzkim tonie, ale po stoicku komentującą moralny rozpad tradycyjnego, wywodzącego się z projektu oświeceniowego humanizmu, amerykańskiego społeczeństwa w latach sześćdziesiątych XX wieku. W utworze tym jeden z obsesyjnie powracających wątków to niepokojąca pana Sammlera obecność czarnego kieszonkowca w autobusie, którym codziennie jeździ bohater. Mimo że motyw ten zajmuje stosunkowo niewiele miejsca, to jednak należy go uznać za kluczowy dla zrozumienia przesłania powieści. Teza ta wydaje się zgodna z intencjami samego autora: Daniel Fuchs, analizujący rękopisy Bellowa, podkreśla, że postać kieszonkowca nie występuje nawet w wersji powieści zaledwie trzy lata poprzedzającej jej wydanie, choć tam również pojawił się temat czarnej przemocy w przestrzeni publicznej (bohater zostaje pobity przez dwóch młodych Afroamerykanów odpowiadających stereotypowi czarnych radykałów) oraz całkowitej obojętności i apatii świadków tego zdarzenia⁵. W wersji ostatecznej Sammler już nie jest ofiarą brutalnego napadu, a jedynie świadkiem kradzieży popełnianych w autobusie, choć potem staje się obiektem niejednoznacznego gestu złodzieja, który obnaża się przed nim w przedśmionku zamieszkiwanej przez tytułowego bohatera kamienicy.

Właśnie niejednoznaczność, wynikająca w dużej mierze z bezradności poznawczej bohatera (a wraz z nim czytelnika), staje się uderzającą cechą fragmentów dotyczących kieszonkowca. Złodziej budzi niepokój nie tylko z powodu ewidentnego poczucia bezkarności i wynikającej z tego bezczelności, z jaką okrada pasażerów, uciekając się w jednym przypadku nawet do jawnej przemocy fizycznej, ale też ze względu na to, że jest nieprzenikniony i enigmatyczny, niełatwy do jednoznacznego sklasyfikowania, wymykający się kategoryzacjom.

Pod względem wyglądu i ubrania Murzyn-kieszonkowiec stanowi przeciwieństwo chuliganów z wersji wcześniejszej – dwóch szczupłych wyrost-

⁵ D. Fuchs, *Saul Bellow: vision and revision*, Durham, North Carolina 1984, s. 209–210.

ków, z których jeden miał na sobie „fioletową wiatrówkę”, a drugi „filcowy kapelusz prawie bez ronda”⁶, co bezsprzecznie definiuje ich jako przedstawicieli młodego pokolenia czarnych radykałów, przypuszczalnie pozostających pod wpływem nowej ideologii przemocy, kojarzonej – nie do końca słusznie – z postacią Malcolma X. Kieszonkowiec odstaje od tego stereotypu, będąc wręcz zaprzeczeniem prowokującego luzu młodego pokolenia Afroamerykanów. Jego wygląd kojarzy się ze stabilnością i społecznym dopasowaniem do powszechnie obowiązujących norm: kieszonkowiec jest potężny, ma „przystrzyżony wąs” i nosi się elegancko, a nawet ostentacyjnie wykwentnie. Opis został sporządzony nad wyraz skrupulatnie – narrator wylicza: płaszcz z wielbłądziej wełny, ciemnofioletowe okulary (oryginalny model Diora), oficerski kołnierzyk, wiśniowy jedwabny krawat, zapach francuskich perfum⁷. Na pierwszy rzut oka jest to Murzyn zintegrowany, należący do wyższej klasy średniej, członek afroamerykańskiej burżuazji, która ma ambicję, by ciężką pracą i zdobytym wykształceniem wywalczyć dla siebie miejsce w ramach amerykańskiej małej stabilizacji – nieprzypadkowo Sammler, obserwując niespieszną precyzję, z jaką kieszonkowiec okrada kobietę w autobusie, ma odruchowe skojarzenie z chirurgiem przeprowadzającym „operację na otwartym sercu”⁸. W rezultacie, będąc zauważalnym, złodziej staje się niemal niewidzialny. Jednak Sammler widzi też, niczym w filmowym zbliżeniu, czarną „męsk[ą] dło[ń], która zbliżyła się od tyłu, uniosła zapięcie i lekko przechyliła torebkę”, po czym przygląda się zafascynowany, jak „wypielęgnowany murzyński palec”⁹ otwiera torebkę nieświadomej niczego współpasażerki, co z kolei budzi jednoznacznie seksualne konotacje i odsyła do stereotypu czarnego gwałciela. Pozwala to Sammlerowi natychmiast zdefiniować kieszonkowca w sposób typowy dla postrzegania Afroamerykanów: zauważa bowiem w jego twarzy „zuchwały wyraz wielkiego zwierzęcia”¹⁰, a kiedy opowiada o nim córce, mówi o „afrykańskim księciu albo wielkiej afrykańskiej bestii szukającej ofiary”¹¹. W ten sposób kieszonkowiec zostaje zamknięty w siatce romantyzujących stereotypów, podkreślających dzikość, seksualną siłę i zwierzęcość Afrykanów. Kategoriami tymi objęci będą również czarni Amerykanie.

⁶ Cyt. za: D. Fuchs, *Saul Bellow: vision and revision*, s. 210.

⁷ S. Bellow, *Planeta Pana Sammlera*, przeł. L. Czyżewski, Warszawa 1999, s. 7, 14–15.

⁸ Tamże, s. 7.

⁹ Tamże, s. 14–15.

¹⁰ Tamże, s. 7.

¹¹ S. Bellow, *Planeta Pana Sammlera*, s. 20.

Stereotyp ten materializuje się w kuriozalnym akcie przemocy wobec Sammlera. Voyeurystyczne potrzeby protagonisty, manifestujące się w niemal kompulsywnym przyglądaniu się kieszonkowcowi w autobusie, zostają w prowokacyjny sposób w pełni zaspokojone przez złodzieja, gdy ten dopada Sammlera w przedsiönku jego kamienicy i obnaża się przed nim:

Murzyn otworzył rozporek i wyciągnął członka. Z wielkimi owalnymi jądrami, ukazywał się przed Sammlerem ogromny brązowoliliowy, nie obrzezany przedmiot – tuba, wąż; u grubej nasady jeżyły się metaliczne włosy; a czubek wyginał się na zewnątrz podtrzymującej, demonstrującej dłoni, przywodząc na myśl zmysłową ruchliwość trąby słonia, chociaż skóra nie była gruba ani szorstka, lecz lekko opalizująca. [...] Twarz mężczyzny nie wyrażała właściwie groźby, lecz dziwną spokojną wyższość. Przedmiot demonstrowany był z oszałamiającą pewnością siebie. Pańskością¹².

M. Gilbert Porter zauważa, że w scenie tej uderza nieposłuszenie się przez Bellowa „przedmiotem zastępczym” i rozwija to spostrzeżenie, pisząc, co następuje: „Nie ma tu Freudowskiego surogatu męskości jak nóż czy pistolet. Kieszonkowiec odsłania rzecz samą w sobie”¹³. Ethan Goffman traktuje władczą demonstrację genitaliów przez kryminalistę jako symboliczny wyraz stoczenia się Ameryki lat sześćdziesiątych do poziomu „barbarzyńskiego karnawału”¹⁴ i, jak to określa Sammler, „seksu czarnuchów dla każdego” [przeł. J.K.]¹⁵, czego emanacją są według niego: wzrost przestępczości, powszechny wśród Amerykanów (szczególnie młodych) brak odpowiedzialności za własne czyny i życie oraz wszechobecne – również wśród białych Amerykanów młodszego pokolenia – seksualne rozpasanie. Badacz sytuje akt demonstracji imponującego rozmiarem organu przez kieszonkowca jednoznacznie „poza sferą biologiczną” i sugeruje, że mamy w tym przypadku do czynienia w istocie nie tyle po prostu z pospolitym ekshibicjonizmem, ile z „naruszeniem granic porządku symbolicznego”¹⁶. Rozumiany w ten sposób czarny penis przestaje już być li tylko

¹² Tamże, s. 67–68.

¹³ M. Gilbert Porter, *Whence the Power? The Artistry and Humanity of Saul Bellow*, Columbia, Missouri 1974, s. 166.

¹⁴ E. Goffman, *Between Guilt and Affluence: The Jewish Gaze and the Black Thief in „Mr. Sammler’s Planet”*, „Contemporary Literature” 1997, nr 4, s. 709.

¹⁵ Oryginalny zwrot „sexual niggerhood for everyone” został przełożony przez Lecha Czyżewskiego jako „seksualn[e] niewolnictw[o] dla wszystkich” [s. 213], co nie oddaje jego jawnie rasistowskiego ładunku emocjonalnego ani swoistej perwersyjnej fascynacji Sammlera „dziką” i „prymitywną” seksualną swobodą młodej Ameryki czasów rewolucji seksualnej.

¹⁶ E. Goffman, *Between Guilt and Affluence*, s. 716.

narzędziem płciowym (poziom fizjologiczny), lecz staje się – niczym pastorał, berło, buława czy sędziowski albo licytacyjny młotek – „odrębnym przedmiotem komunikującym władzę”¹⁷ – *fallusem* w sensie Lacanowskim. Goffman dostrzega w nim *Das Ding* Slavoj Żižka, który, posługując się kategoriami Lacanowskimi właśnie, określa w ten sposób „niemożliwy-realny obiekt pożądania”¹⁸. Można jednak pójść nieco dalej tym psychoanalitycznym tropem i zobaczyć w akcie symbolicznego ekshibicjonizmu czarnego złodzieja chwilową uzurpację, a przez to demystyfikację pozycji Białego Ojca. Jest to bowiem moment, gdy pozornie stateczne superego, w sensie literalnym stając się *fallusem*, nagle odsłania swój stabuizowany wymiar i dotąd skrzętnie ukrywaną prawdę o sobie; tę mianowicie, że jego władza w istocie zasadza się na przemocy oraz maskowanymi bezwstydzicie i rozpasaniu, skutecznie ukrywanymi za fasadą społecznie skodyfikowanych znaków rozpoznawczych, tworzących wizerunek obywatela-filaru panującego porządku. Tym samym naruszona zostaje stabilność świata, ufundowana na dyskursie rządzonym jasnymi regułami, które – jak zauważa Frantz Fanon, posługujący się narzędziami zapożyczonymi z psychoanalizy w przełomowej dla głębokiego rozumienia podświadomościowych przesłanek funkcjonowania stosunków rasowych i polityki rasy książce *Peau noire, masques blancs* (1952) – stanowią konstrukcję abstrakcyjną i definiują Murzyna wyłącznie „na poziomie genitalnym”¹⁹. W rezultacie projekcji przez białą kulturę własnej „zrepresjonowanej fizyczności” na Murzyna, ten dosłownie „[z]ostaje zamieniony w penisa”²⁰. Czarny kieszonkowiec przez akt mimikry (w znaczeniu pokrewnym do nadanego mu przez Luce Irigaray²¹) odwraca kierunek, zdawałoby się, na zawsze usankcjonowanego wektora, i w ten sposób sytuuje sam siebie w przestrzeni wcześniej mu niedostępnej i zakazanej – nie na marginesie, lecz wewnątrz dyskursu władzy.

Karą za owo samozwańcze odwrócenie kierunku jest sprowadzenie kieszonkowca siłą do poziomu biologicznego, niemal zdegradowanie go do

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ F. Fanon, *Black Skins, White Masks*, transl. by Ch. L. Markmann, New York 1967, s. 157.

²⁰ Tamże, s. 170.

²¹ Mam tu na myśli tak doskonałe, świadome i celowe odgrywanie przez dyskryminowany podmiot narzuconej mu roli, że odgrywanie to staje się strategią oporu, w efekcie czego dochodzi do przekształcenia subordynacji w autoafirmację. Zob. L. Irigaray, *The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine*, w: tejsze, *This Sex which is not One*, przeł. C. Porter, Ithaca, New York, 1985 (1977), s. 68–85.

sfery „nagiego życia” w rozumieniu Giorgio Agambena²²: zostaje on pobity na ulicy przez zięcia Sammlera – izraelskiego fanatyka, a w ten sposób usytuowany całkowicie poza Prawem i ochroną przez fallicznego suwerena. Pobicie to należy rozumieć jako rytualne przywrócenie porządku symbolicznego opartego na tradycyjnych zasadach. Przy okazji warto zauważyć, że tym aktem przemocy kieruje logika pozostająca w zgodzie z obserwacją Wernera, że w momencie zagrożenia „grupa dominująca, sprawując swą kontrolę, może narzucić swój język [symboliczny] za pomocą środków opartych na jawnej dyskryminacji i przemocy: linczach, testach wiedzy i inteligencji, brutalności policji, dyskryminacji pod względem zatrudnienia, edukacji i warunków mieszkaniowych”²³. Publiczne pobicie czarnego złodzieja doskonale mieści się w tej kategorii.

Fakt, że kieszonkowiec nie mówi w powieści Bellowa ani słowa, przypomina o jego pochodzeniu z grupy niedopuszczonej do głosu, wyłączonej z dyskursu, skazanej na milczenie. Naruszenie przez niego białego porządku symbolicznego ma charakter ostentacyjnie niewerbalny. Nieco inaczej rzecz się ma z postaciami Afroamerykanów z powieści *Współlokatorzy* Malamuda i *Przypomnij się, Króliku* Updike’a, choć w nich również mocno zaakcentowany jest motyw naruszenia przestrzeni należącej do białych Amerykanów. W obu tych przypadkach mamy jednak do czynienia z wyzwaniem w dosłownym sensie i rudymentarnie językowym: w pierwszym tekście na gruncie estetycznym, w drugim na gruncie ideologicznym, choć – raz jeszcze podkreślę – nie są to rozróżnienia ostre; stanowią raczej próbę zidentyfikowania dominant obu utworów.

Niemal cała akcja *Współlokatorów* rozgrywa się w przeznaczonej do rozbiórki kamienicy w Nowym Jorku. Żydowski pisarz Harry Lesser nie zgadza się na wyprowadzkę, gdyż pracuje tu od dziesięciu lat nad swoją trzecią powieścią i tu chce ją skończyć. Opuszczona przez pozostałych lokatorów kamienica szybko popada w ruinę – w opisach zostają wyeksponowane powybijane szyby, cuchnąca moczem klatka schodowa, brak światła na korytarzach oraz coraz bardziej zdewastowane puste mieszkania. Do jednego z nich, należącego wcześniej do statecznego Herr Holzheimera, które zmieniło się w „prześląknętą śmiertelność dzungli”²⁴, wprowadza się nielegalnie czarny początkujący pisarz Willie Spearmint²⁵, który szuka odosobnienia, by skupić

²² Zob. G. Agamben, *Homo Sacer: Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Sawa, Warszawa 2008.

²³ C. Werner *New Democratic Vistas*, s. 62.

²⁴ B. Malamud, *The Tenants*, New York 1971, s. 12.

²⁵ Willie Spearmint to aluzja do ludowych korzeni czarnego pisarza (jako rzeczownik pospo-

się na pracy nad swoją debiutancką książką. Spearmint prosi Lessera, jako doświadczonego pisarza z dwiema publikacjami na koncie, o udzielenie mu kilku profesjonalnych rad i wskazówek. Lesser chętnie się zgadza. W rezultacie dochodzi między nimi do zażyłości, ale również rywalizacji – także na gruncie erotycznym, gdyż Lesser zakochuje się w dziewczynie Spearminta, która jest, podobnie jak on, Żydówką. W dodatku dochodzą do głosu historyczne urazy dotyczące ekonomicznej eksploatacji Afroamerykanów przez Żydów²⁶. Kombinacja tych trzech czynników doprowadza Spearminta do agresywnego antysemityzmu, którego kulminacją stają się jego paranoicznie antyżydowskie opowiadania.

Malamud, poruszając się całkowicie swobodnie między realizmem a surrealizmem na poziomie narracji, próbuje uchwycić istotę destrukcyjnego konfliktu między Żydami a Afroamerykanami pod koniec lat sześćdziesiątych i jego potencjalnymi konsekwencjami dla społeczeństwa i kultury w Ameryce. Dlatego spotkanie-zderzenie Lessera ze Spearmintem należy odczytywać jako ponadjednostkowe. Iska Alter stawia tezę, że „ta ciemna powieść eksploruje tematy utraty poczucia braterstwa [między społecznościami dyskryminowanymi pod względem rasowym – dop. J.K.], śmierci nadziei oraz ostatecznego upadku cywilizacji”, stając się „świadkiem dezintegracji, przemocy i chaosu”²⁷. Z kolei sam autor mówi o swoim dziele jako o „profetycznym ostrzeżeniu przed fanatyzmem”²⁸. Jednak tendencyjny wymiar książki Malamuda, sytuujący *Współlokatorów* w kategorii powieści interwencyjnej, jest równoważony przez jej nieskrywaną intertekstualność. Jak nietrudno zauważyć, fabuła rozwija się tu również na gruncie subtelnych (i często ironicznych) aluzji literackich. Mamy zatem do czynienia z szerokim spektrum odniesień do innych dzieł, czasem przywołanych wprost, a czasem w sposób zawoalowany. Są wśród nich między innymi: *Robinson Crusoe* Daniela Defoe, *Huckleberry Finn* i *Tajemniczy przybysz* Marka Twaina, *Król Lear* i *Burza* Szekspira czy poezja Johna Drydena²⁹. Tworzą one gmach literatury świata zachodniego, chwiejny już co prawda, lecz wciąż z jednym przynajmniej od-

lity „willie” znaczy „wieśniak, prostak”), a jednocześnie parodia nazwiska Williama Shakespeare’a – Willie podpisuje jeden ze swoich utworów jako „Blind Willie Shakespeare” (s. 219), co stanowi aluzję do nazwiska legendarnego bluesmana Blind Lemon Jeffersona.

²⁶ Zob. J. Baldwin, *Negroes are anti-Semitic because they're anti-white*, w: tegoż, *Black Anti-Semitism and Jewish Racism*, New York 1970.

²⁷ I. Alter, *The Good Man's Dilemma: Social criticism in the fiction of Bernard Malamud*, New York 1981, s. 73.

²⁸ P. Freese, *Trouble in the House of Fiction: Bernard Malamud's „The Tennants”*, w: *Self-Reflexivity in Literature*, ed. W. Huber, M. Middeke, H. Zapf, Wurtzburg 2005, s. 110.

²⁹ Tamże, s. 99–112.

danym strażnikiem na posterunku, niewyrażającym zgody na jego ostateczną rozbiórkę. Lesser tłumaczy Spearmintowi, że bez formy „nie ma porządku, a być może nawet znaczenia”, że „nie istnieje połowiczny sposób bycia dobrym pisarzem” oraz że „można zaprzeczać istnieniu uniwersalizmu, ale nie da się go obalić”³⁰. W sentencjach tych pobrzmiewa ton wysokiego modernizmu spod znaku T. S. Eliota czy jego pilnych uczniów – poetów nowokrytycznych. Być może postać Lessera pod tym względem jest ironicznym autoportretem Malamuda, który podkreślił (zaiste po Eliotowsku) w jednym z wywiadów tuż po opublikowaniu *Współlokatorów*, że „celem pisarza jest chronić cywilizację przed samozniszczeniem”³¹.

Jednocześnie, w kontekście powieściowych wydarzeń (a w szczególności zniszczenia przez Spearminta maszynopisu ukończonej wreszcie powieści Lessera), stwierdzenia te brzmią nieco jak łabędzi śpiew wysublimowanej sztuki wysokiej, skonfrontowanej z barbarzyńskim żywiołem surowego czarnego doświadczenia, wdzierającego się w elegancki dyskurs literackiego klubu dżentelmenów i burzącego jego reguły i normy. W geście sprzeciwu wobec uniwersalnych (czyli „białych”) kryteriów wartościowania „czarnej” twórczości Spearmint wykrzykuje w twarz Lesserowi swoją niezgodę na uwięzienie w białym dyskursie:

Żaden błąd skurwysyn nie może postawić się na moim miejscu [...]. Czarne nie jest białe i nigdy nie będzie. Jest raz na zawsze czarne. Nie ma w sobie nic uniwersalnego, jeśli o to Ci chodzi. Czujemy całkiem inaczej. Nie możesz pisać o czarnych, bo nie masz najmniejszego pojęcia, czym jesteśmy, ani jak odczuwamy. Nasza chemia uczuciowa jest inna niż wasza. Kapewu? I tak ma być. Piszę soulem, duszą, kiedy piszę o tym, jak czarni krzyczą, że wciąż jesteśmy niewolnikami w tym pieprzonym kraju, a nie zamierzamy być niewolnikami ani chwili dłużej. Jak możesz to zrozumieć, Lesser, skoro Twój umysł jest biały?³²

W swej agresywnej tyradzie Spearmint mówi w istocie o niemożności wyrażenia czarnego doświadczenia w obrębie białego języka literackiego z jego rygorami formalnymi, tabu tematycznym i niezachwianą, narcystyczną wiarą we własny uniwersalizm. Są to doświadczenia niekomunikowalne, gdyż nieprzekładalne na ten jedynie dozwolony język.

Dlatego wypada zgodzić się częściowo z konstatacją Freesa, że Malamud jest zainteresowany nie tyle diagnozowaniem sytuacji społecznej czy dogłębną analizą psychologiczną bohaterów, lecz „kwestiami estetycznymi,

³⁰ B. Malamud, *The Tenants*, s. 74–75.

³¹ Cyt. za: P. Freese, *Trouble in the House of Fiction*, s. 106.

³² Tamże.

czyli badaniem za pomocą powieściowych środków relacji między szukaniem doskonałej formy a społecznymi celami fikcji literackiej³³. Przy tym jednak, mimo pozorów równowagi w debacie między literaturą wysoką a programowo zaangażowaną w kwestię rasy, Malamud opowiada się po stronie tej pierwszej. Nie ma tu potrzeby konstruowania szczegółowej argumentacji; warto jedynie zauważyć, że streszczenia prozy i przytoczone fragmenty wierszy Spearminta, wzorowane na utworach takich pisarzy, jak Richard Wright, Claude Brown, Amiri Baraka czy Haki Madhubuti, brzmią – dla badacza obeznanego z poetyką afroamerykańskiej literatury spod znaku Czarnej Estetyki (jak autor niniejszego artykułu) – jak ich jednowymiarowa groteskowa parodia, co odnotowuje także Morris Dickstein w recenzji ze *Współlokatorów*. Badacz podkreśla między innymi, że rezultaty „wysiłeków literackich” Spearminta

są nie więcej niż grubo ciosanym pastiszem prozy spod znaku czarnego zwierzchnia, od Richarda Wrighta począwszy. Dowiadujemy się na przykład, że tytuły rozdziałów w jego książce pokazują rozwój od „Chłopca z głębokiego Południa” do „Czarnego pisarza”, poprzez [etapy określone jako – dop. J.K.] „Na północ”, „Noce w Harlemie”, „Więzienna edukacja” oraz krótki rozdział końcowy „Piszę dla czarnej wolności”. Sama twórczość, niemal całkowicie przytoczona w formie streszczeń, a nie cytowana, ma charakter zbliżony do pastiszu i jest mocno powierzchowna. Malamud ma tu poważny problem z tonacją. Chciałby, żeby to wszystko brzmiało dosyć śmiesznie, ale też poważnie, podczas gdy ostatecznie ani to zabawne, ani mające wiele wspólnego z rzeczywistością³⁴.

Zatem, jak sugeruje Dickstein, takie podejście do czarnej literatury, stanowiącej w dużej mierze emanację ideologii ruchu Black Power, którego symbolem była uniesiona w górę czarna pięść, a wygenerowanej przez doświadczenie przez kilkaset lat tłumionego gniewu, frustracji i rozumianej po Ellisonowsku niewidzialności (czyli historycznej nieobecności, politycznej niemocy, społecznej przezroczystości i ludzkiej próżni), wydaje się wielce kontrowersyjne przez swą estetycznie maskowaną tendencyjność. Literatura ta w prezentacji Malamuda okazuje się groteskowo śmieszna i niepoważna w swej schematyczności i uproszczeniach, ale też groźna w zapalczywości i uprzedzeniach etniczno-rasowych, i to groźna podwójnie: w wymiarze politycznym – dla obecnego porządku społecznego, oraz w wymiarze metafizycznym – dla symbolizowanego przez literaturę ładu i harmonii, gwarantów ponadczasowych wartości. Dickstein ubolewa nad tym, traktując *Współlokatorów*

³³ Tamże, s. 101.

³⁴ M. Dickstein, *Review of „The Tennants”*, w: *Critical Essays on Bernard Malamud*, ed. J. Salzberg, Boston 1987, s. 54.

jako powieść zmarnowanej szansy. Tezę tę ilustruje zestawiając Willie'go Spearminta z postacią kieszonkowca z *Planety pana Sammlera*:

Częściowo symboliczne potraktowanie czarnego mężczyzny znajduje interesującą paralelę w postaci Murzyna-kieszonkowca [...], którego Bellow przedstawia, całkiem bez ironii [...] jako żywiołową, amoralną siłę, zagrażającą „cywilizacji”, ucieleśnienie ducha barbarzyńskich czasów. Lecz apokalipsa Malamuda jest w ludzkim wymiarze zupełnie inna niż Bellowa. Podczas gdy wersja tego drugiego jest paranoidalną manipulacją stereotypami i rasowymi fantazjami, powieść Malamuda w swym najlepszym wymiarze przekonująco przedstawia złożoną ludzką interakcję. Chociaż Willie wkracza na scenę jako niewiele więcej niż prymityw [...], jego żal jest prawdziwy [...] a on sam jest artystą usiłującym zrozumieć swoje doświadczenie, dojrzeć i zmienić się³⁵.

Dickstein traktuje owo rozdarcie powieści Malamuda między wymiarami realistycznym i symbolicznym jako co najmniej warsztatową usterkę, ze szkodą odbijającą się na wartości – nie tylko artystycznej – *Współlokatorów*. Podobne zastrzeżenia zgłasza Steven G. Kellman. W opinii tego badacza problem stanowi rozszczepienie na dokumentalny realizm i ostentacyjny intertekstualizm, w konsekwencji czego „[r]ealistyczna iluzja zostaje rozbita przez aluzje literackie”³⁶. Tego typu krytyka wydaje się zasadna jedynie przy założeniu, że powieść realistyczna, by realistyczną pozostać, musi ograniczać się do werystycznego sprawozdania z rzeczywistości, które może zostać zweryfikowane przez historiografię czy dane socjologiczne. Jednak być może w przypadku *Współlokatorów* mamy do czynienia, by posłużyć się rozróżnieniem dokonany przez Malcolma Bradbury'ego dla potrzeb opisu stopnia złożoności realistycznej powieści brytyjskiej lat trzydziestych XX wieku, nie tyle z „realizmem społecznego raportu”, ile ze zjawiskiem „realizmu historii”. Bradbury stwierdza, że „skoro sama historia była surrealna, absurdalna, koszmarna i zagrażająca, identyczna stała się duża część [realistycznej] fikcji literackiej”³⁷. Na to nakłada się jeszcze oddziaływanie „literatury wyczerpania” na powieść Malamuda, które równie mocno jak koncepcje Czarnej Estetyki nadwątląło konstrukcję tego „niegdyś przyzwoitego domu, pałacu rozkoszy Lessera”³⁸. Być może zatem formalna niespójność i niekonsekwencja

³⁵ Tamże, s. 55–56.

³⁶ S. G. Kellman, *The Tennants in the House of Fiction*, w: *Critical Essays on Bernard Malamud*, s. 168.

³⁷ M. Bradbury, *The Modern British Novel*, London 1994, s. 224.

³⁸ B. Malamud, *The Tennants*, s. 6. Zwrot „pałac rozkoszy” odsyła do wiersza – wizji sennej Coleridge'a *Kubla Khan*.

gatunkowa *Współlokatorów* nie tyle dobrze opisuje, ile doskonale odzwierciedla specyfikę Ameryki tamtego czasu. W rezultacie, ujmując rzecz w pewnym uproszczeniu, można powiedzieć, że powieść Malamuda stanowi zapis niepokoju związanego z brutalnym zakwestionowaniem w Ameryce końca lat sześćdziesiątych dotychczasowego białego/universalnego porządku estetycznego, będącego, jak sugeruje autor, fundamentem euro-amerykańskiej kultury i cywilizacji Zachodu. W niepokoju tym obecne są jednak zarówno niedowierzanie, że to się dzieje naprawdę, jak i nieskutecznie maskowana przy pomocy pastiszu i groteski fascynacja czarną przemocą.

Nie inaczej rzecz się ma w przypadku *Przypomnij się, Króliku* Updike'a, gdzie również strach przed destrukcyjną siłą czarnej obecności w białej przestrzeni, symbolizowanej przez dom Królika, jest ściśle powiązany z rodzajem podziwu i podszytej grozą fascynacji. Wiele poruszonych w powieści kwestii wiąże ją z omówionymi powyżej utworami – między innymi: społeczny chaos, poczucie rozpadu znanego świata, szalejąca przestępczość, upadek obyczajów w sferze prywatnej, wrogość na tle rasowym. W kontekście niniejszych rozważań najważniejszym aspektem jest jednak jej wymiar polityczny, dotyczący naruszenia przez czarnego intruza dyskursywnej przestrzeni ideologicznej.

Bohaterem tytułowym powieści Updike'a jest Harry Angstrom, zwany Królikiem, który po okresie młodzieńczego buntu grzęźnie w koleinach amerykańskiej małej stabilizacji i problemach codzienności (matka umierająca na chorobę Parkinsona; romans żony, która wyprowadza się do kochanka), nie mogąc wydobyć się z apatii i życiowej inercji. Królik kupuje w barze za dwadzieścia dolarów młodziczką Jill – zbiegłą z bogatego domu narkomanek, którą przygarnia na poły z litości, na poły z powodów seksualnych: zamierza ją wykorzystywać w zamian za dach nad głową. Pewnego dnia pod jego nieobecność wprowadza się do jego domu znajomy Jill – Skeeter, czarny weteran wojny w Wietnamie, fanatyczny wróg białej Ameryki, zwolennik czarnego radykalizmu w polityce i poszukiwany przez policję handlarz narkotyków w jednej osobie. Skeeter staje się katalizatorem, jak to nazywa Edward P. Vargo, „zsunęcia się [życia Królika – dop. J.K.] do poziomu orgii”³⁹ w sensie zarówno metaforycznym, jak i dosłownym, tym samym „osłabiając jego kręgosłup moralny i wolę działania”⁴⁰. Jak zauważa Gordon E. Slethaug, „[Skeeter – dop. J.K.] odgrywa tym samym po prostu swoją rolę nieodpowie-

³⁹ E. P. Vargo, *Rainstorms and Fire*, Port Washington, New York 1973, s. 165

⁴⁰ G. E. Slethaug, *Rabbit Redux: „Freedom is Made of Brambles”*, w: *Critical Essays on John Updike*, ed. W. R. Macnaughton, Boston 1982, s. 247.

działnego czarnego, przydzieloną mu przez społeczeństwo⁴¹, ale przy tym demaskuje jednak również milczącą większość i konsekwencje społeczne jej obojętności i paraliżu moralnego.

Na początku powieści Królik to przeciętny Amerykanin tamtych czasów – duchowo pusty konformista w średnim wieku, ze stałą pracą, domem na przedmieściach i dorastającym synem, którego tymczasowo, pod nieobecność żony, wychowuje sam. Jego konserwatywne poglądy znajdują jednak wyraz nie w czynach (nie poruszają go zanadto ani romans żony, ani prostytucja siostry), lecz w zewnętrznej manifestacji: nalepiając amerykańską flagę na szybę samochodu Harry demonstruje lojalność wobec ojczyzny wysyłającej pierwszego człowieka na księżyc, prowadzącej wojnę w Wietnamie i targanej problemami politycznymi i społecznymi, z falą czarnych protestów oraz eskalacją kultury narkotykowej na czele. Królik, który nie deklaruje się jako rasista i czasem prowadzi pogawędki z Murzynem zatrudnionym w tej samej drukarni, wykazuje jednak odruchowe rasistowskie reakcje na nagłą obecność „niewidzialnych” dotąd czarnych w jego białym świecie. Taka postawa ujawnia się na przykład w scenie, gdy obserwuje Afroamerykanów jadących tym samym autobusem:

Harry nie ma pojęcia, dlaczego ci Murzyni muszą być tacy krzykliwi. Tuż koło niego jazgocze cała czwórka, hałas rozprzestrzenia się [...]. Są dziwną rasą. Nie tylko jeżeli chodzi o skórę, ale i sposób, w jaki są zbudowani, luźni jak lwy, dziwni też, jeżeli chodzi o to, co w głowie, jakby ich myśli miały inny kształt, były jakieś powykręcane, nawet wówczas, kiedy wcale nie są groźbą. Ten gąszcz włosów afro, złote kolczyki, kręgi hałasu, przelewające się przez autobusy, to tak, jakby z egzotycznych nasion przywleczonych przez ptaki wykiełkowały tropikalne rośliny i zaczęły zarastać ogród. Jego ogród. Królik wie, że to jego ogród i właśnie dlatego na tylnej szybie falcona nalepił miniaturę amerykańskiej flagi, chociaż Janice twierdzi, że to prowincjonalne i faszystowskie⁴².

Postrzeżenie Afroamerykanów przez Królika jest nacechowane silnie pejoratywnie – nawet określenie „jak lwy” nie zawiera podziwu, lecz po prostu odsyła do stereotypowych skojarzeń Murzynów z dzikimi zwierzętami i Afryką. Odruchowy rasizm Królika idzie jednak o wiele dalej – po pierwsze Murzyni wydają mu się *en masse* zdeformowani fizycznie i mentalnie, stanowiąc niejako karykaturę człowieczeństwa; po drugie, jednoznacznie kojarzą mu się z ekspansywnymi chwastami, zarastającymi „jego ogród”, co razem wzięte podszyte jest już poglądami faszystowskimi, ocierającymi się o kon-

⁴¹ Tamże, s. 240.

⁴² J. Updike, *Przypomnij się, Króliku*, przeł. W. Brydak, Gdańsk 1993, s. 17.

cepcje eugeniczne. Dlatego złowieszczo brzmi nieco wcześniejsza uwaga Harry'ego:

Ze dużo Murzynów w tym autobusie. Przybywa ich, to widać. Byli zawsze, Królik pamięta ulice Brewer, kiedy był małym dzieckiem – mijając czarnych wstrzymywało się oddech, chociaż nigdy nie zrobili człowiekowi nic złego, po prostu patrzyli; ale teraz ich słyszać, coraz głośniej. [...] W porządku, więcej w tym matki-natury [...]⁴³.

Wdarcie się Skeetera już nie do „ogrodu”, a wprost do domu Królika, przynosi ze sobą przyspieszoną i wymuszoną edukację białych mieszkańców. Skeeter przychodzi uzbrojony w „stertę sfatygowanych książek w miękkich kartonowych oprawach, o grzbietach wytartych i okładkach pozaginanych od częstego używania”⁴⁴. Ich obecność pokazuje, że Skeeter jest dobrze przygotowany do dyskusji również od strony teoretycznej. Są to książki historyczne i z zakresu ekonomii, dzieła Marksa, autobiografia Fredericka Douglassa, pisma W.E.B. Du Boisa, *Wyklęty lud ziemi* Frantza Fannona oraz *Soul on Ice* Eldridge'a Cleavera – żelazny zestaw służący do podnoszenia świadomości wśród czarnych radykałów, „rzeczy, od których Królika mdli”⁴⁵.

A jednak Skeeterowi udaje się doprowadzić do przemiany. Skutecznie kompromituje konserwatyzm i konformizm Królika oraz burzy jego nawyki myślenia o czarnych, organizując coś w rodzaju psychodramy połączonej z terapią szokową. Skeeter nieustannie manipuluje obecnymi, gwałci Jill i zmusza ją, by zrobiła mu fellatio na oczach Królika, siedząc przy nim masturbuje się, gdy ten czyta na głos anty-białą propagandę. Demonstruje w ten sposób pogardę dla jego patriotyzmu, a być może również próbuje wywołać u niego reakcję erotyczną, co mu się poniekąd udaje:

Skeeter fascynuje Królika, fizycznie. Lśniąca bledość języka, dłoni i podeszew, nie tykanych przez słońce. A może inny rodzaj skóry? Dłonie też się nie opalają. Szczególny rodzaj lśnienia skóry. Coś tak pięknie wytoczonego i wykończonego w twarzy odbijającej światło całą konstelacją wypolerowanych punktów; w porównaniu z nią twarze białych to bąble, nie donoszone onuce. Dziwny wdzięk gestykulacji, ruchy są szybkie i ostrożne, jak ruchy jaszczurki, wyzbyte tej tłustości ruchu ssaków. Harry'emu w jego własnym domu Skeeter wydaje się czymś w rodzaju pomysłowej elektrycznej zabawki; Harry chciałby jej dotknąć, ale boi się, że porazi go prąd⁴⁶.

⁴³ Tamże, s. 17.

⁴⁴ Tamże, s. 256.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 286.

Równocześnie groteskowo-demoniczny Skeeter – określony przez Królika mianem „pomysłowej elektrycznej zabawki” – staje się oskarżycielem i sędzią białej Ameryki, Aniołem Zagłady, czarnym Chrystusem, Mesjaszem Nowego Porządku. Jego pojawienie się i narzucona innym obecność nie stanowią po prostu emanacji społeczno-politycznej entropii. Updike zdaje się sugerować, że w pewnym sensie jest na odwrót: Skeeter, mówiąc do białych gospodarzy, „uzdrawia” – z jednej strony ujawniając lęki, obsesje i skrywaną pod fasadą przyzwoitości przemoc białej Ameryki (ostatecznie to nie on, lecz sąsiedzi Królika spalili nocą jego dom w akcie obywatelskiego odwetu), z drugiej strony redefiniując zasady uczestnictwa w debacie ideologicznej. Redefinicja ta jest trójpoziomowa: po pierwsze, Skeeter, wchodząc do domu Królika bez zaproszenia, wdziera się do dyskursywnej gry przemocą, bez pytania o zgodę; po drugie, w swoich agresywnych tyradach staje się mówiącym, a nie słuchającym, czyli odwraca podział ról w rasistowskim systemie sprawowania władzy; po trzecie wreszcie, mówi wulgarnie i niechlujnie, bez szacunku dla norm zrównoważonej i poważnej wypowiedzi w sferze publicznej. W rezultacie wzbudza niepewność i strach – jak pisze Suzanne Henning Uphaus, „czarni byli do zaakceptowania dopóki stali w tyle autobusu i milczeli, wpasowując się w ustanowiony porządek”⁴⁷, a Skeeter stanowi przeciwieństwo tego wpasowania.

Co przy tym wydaje się bardzo ważne, Updike zadbał o to, by Skeeter mówił kompetentnie. Jednak jego czarna świadomość historyczna znajduje wyraz w języku, który stoi w kontraście z kompetencjami merytorycznymi (i z wyobrażeniami o kompetentności) ze względu na swój skrajnie kolo-kwialny i nierzadko mocno wulgarny charakter – na przykład o okresie Rekonstrukcji Skeeter mówi tak:

Nie przysypiaj, frajerze, teraz będzie najciekawiej. Bo te zasańce z Południa zeszyły się z tymi zasańcami z Północy i powiedziały sobie: no to idziemy na układ. Co nam z całej tej demokracji, robimy dolarokrację. Co się będziemy tym przejmować: wolni kontra niewolnicy? Po co nam ten pryszcz? Kapitał kontra praca, w tym rzecz, no nie? Ta nieszczęsna pizda, ten kraj, to największy na świecie słoik z konfiturami, sam miód, no to zabierajmy się do niego, przyjaciele, no nie? [...] I Biuro do spraw wyzwoleńców zostało załatwione na cacy. Gubernatorów wojskowych przepędzono, a na ich miejsce przyszyły białe dupki na koniach [...], a potem Tilden został wykołegowany z prezydentury w sfalszowanych z zimną krwią wyborach, co biali przyznają w każdej książce historycznej. Sprawdź, to sam zobaczysz⁴⁸.

⁴⁷ S. H. Uphaus, *John Updike*, New York 1980, s. 83.

⁴⁸ J. Updike, *Przypomnij się, Króliku*, s. 264.

Jak pokazuje Andrzej Ceynowa w przypisach do polskiego wydania powieści, Skeeter posiada rzetelną i drobiazgową wiedzę historyczną, co powoduje, że jego ideologiczne spostrzeżenia powinny być potraktowane całkowicie poważnie. Tymczasem większość krytyków utrzymuje, że prezentowana przez Skeetera wizja historii Ameryki jest mocno uproszczona, jednowymiarowa i czarno-biała. Można wprawdzie dopuścić taką możliwość, gdyż cały dyskurs czarnej rewolucji tego okresu pełen jest haseł demagogicznych i populistycznych, ale uderzający jest u tych krytyków brak jakiegokolwiek konkretnej argumentacji, która odsłoniłaby fałsz konstatacji Skeetera. W kontekście tym prowokacyjnie i dwuznacznie brzmi powoływanie się przez niego na książki historyczne białych badaczy, gdyż znaczy ono tyle, co: „nawet oni nie są w stanie ukryć tego faktu”. Wydaje się zatem, że podejście Skeetera do historii z mocno ideologicznej, czarnej perspektywy jednocześnie ujawnia ukryty ideologiczny wymiar narracji historycznej uchodzącej za obiektywną. Naruszenie reguł dyskursu w sferze ideologii staje się w powieści Updike’a aż tak niepokojące, że musi być dziełem szaleńca pozbawionego moralności, jakim jest Skeeter.

Warto zauważyć, że w powieści Updike’a erozja moralna następuje wskutek narzucenia zebraniem, którzy „stają się typami, nic nie tracąc z wiarygodności jako jednostki”⁴⁹, reguł gry z gatunku „seksu czarnuchów dla każdego”, by raz jeszcze przywołać określenie pana Sammlera. Jednak w tym wypadku wydaje się, że intencją autora jest pokazanie, iż gra ta stanowi rewers ideologii „wolnej amerykanki”, której zwolennikiem pozostaje Królik. Atakuje on bowiem Skeetera, posługując się tą właśnie retoryką:

Ty tak mówisz, jakby jedynym celem tego kraju, od samego początku, było pognębienie Murzynów. A przecież was jest, do diabła, tylko dziesięć procent. Większość ludzi guzik obchodzi, co wy robicie. To najbardziej wolny kraj, jaki może być, zarządzajcie go, jeżeli potraficie, a jeżeli nie potraficie, to zdechnijcie, byle z wdziękiem. Ale, na Boga żywego, przestańcie błagać o darmowy bilet⁵⁰.

Zaatakowany w ten sposób przez Harry’ego, który, łącząc leseferyzm z darwinizmem społecznym, zarzuca Afroamerykanom niezdolność do korzystania z wolności i wzięcia odpowiedzialności za własny los, Skeeter odpowiada tak:

Nie masz racji, przyjacielu. Jesteś biały, ale nie masz racji. My cię fascynujemy, biały człowieku. Istniejemy w twoich snach. Jesteśmy koszmarem dla technolo-

⁴⁹ S. H. Uphaus, *John Updike*, s. 80.

⁵⁰ J. Updike, *Przypomnij się, Króliku*, s. 267.

gii. My jesteśmy tą dobrą, starą, zadowoloną z siebie przyrodą, którą poniżyliście, biorąc zakręt na zagnojoną drogę do szmalu. Jesteśmy tym, co pominęła rewolucja przemysłowa, wobec tego jesteśmy następną rewolucją, nie wiesz tego? Wiesz. To dlatego tak się mnie boisz, Króliku?⁵¹

Według Skeetera ta „następna rewolucja” trwa już w Wietnamie, gdzie niewyobrażalne dla przeciętnego Amerykanina okrucieństwo, przemoc i konieczność funkcjonowania według reguły „przetrwa najsilniejszy”, połączonej z absolutną przypadkowością, wprowadzają równość nieosiągalną w demokratycznym społeczeństwie, tworzącym – jak to ujął Królik – „najbardziej wolny kraj”. Skeeter-weteran tej wojny dzieli się ze słuchaczami tą „dobrą nowiną”:

Nam to jedyne miejsce w krainie Wuja Sama, gdzie nie ma znaczenia czarne czy białe. Były białe chłopaki, które ginęły za mnie. Armia naprawdę traktuje czarnych pierwsza klasa. Czarne ciało tak samo bierze w siebie kulę, jak każde inne; wysłali nas tam i nie myśl przypadkiem, że nie byliśmy za to wdzięczni, oczywiście, że byliśmy, bardzo staraliśmy się stopować sobą te kule, brać je w siebie, byliśmy tacy szczęśliwi, że mogliśmy umierać ramię w ramię z białym bratem⁵².

W ten sposób ideologiczne granice oficjalnego dyskursu zostają w pełni naruszone. Co znamienne jednak, w powieści Updike’a rezultat tej kontaminacji okazuje się potrzebny, wręcz uzdrawiający: „Dziwna rzecz, kiedy w domu jest Skeeter, Harry pierwszorzędnie śpi”⁵³.

Skrupulatna analiza trzech ważnych, opublikowanych w latach apogeum czarnej rewolucji w Ameryce powieści białych autorów dowodzi, że bez wątpienia stanowią one nie tylko zapis historycznego momentu, kronikę czasu czy dokument epoki, ale przede wszystkim reakcję na nagłe wtargnięcie „czarnego dialektu” w obszar „białego języka”, regulującego czy narzucającego zasady dyskursu publicznego. Bellow, Malamud i Updike oddają niepokój i fascynację białej Ameryki, wywołane postawieniem białego języka w stan zagrożenia, na kilku poziomach równocześnie: symbolicznym, estetycznym i ideologicznym. Tym samym ujawniają – świadomie lub nie – że, parafrazując zdanie Toni Morrison z książki *Playing in the Dark*, przywołanej na początku tego artykułu, skoro literatura amerykańska jako produkt języka kultury dominującej „jest jednoznacznie domeną poglądów, geniuszu i władzy białych mężczyzn”, to poglądy te, geniusz i władza zawsze pozostają

⁵¹ Tamże, s. 268.

⁵² Tamże, s. 296.

⁵³ Tamże, s. 268.

w ścisłym związku z uderzającą obecnością Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych.

“Sexual Niggerhood for Everyone”:
Black Intruder in the Space of White Discourse
in American Mainstream Novel of the 1960s and 1970s

Summary

The article describes the intrusion of the previously “invisible” black Stranger into the “white” discursive space. It further shows how this phenomenon was represented in the mainstream American novel of the 1960s and 1970s. The author analyses three works: *Mr. Sammler’s Planet* by S. Bellow, *The Tenants* by B. Malamud, and *Rabbit, Redux* by J. Updike. Here, the black intrusion into the “white language” is observed in three spheres: symbolic, aesthetic, and ideological. This contamination of white discourse causes fear and rejection, but, at the same time, it brings fascination with Afro-American – a dangerous Stranger. Eventually, the novels confirm the reflection by Toni Morrison: since American literature is unmistakably a product of the dominant culture of whites, it therefore, becomes invariably connected with Afro-American presence in the United States.

Keywords: American novel, Afro-Americans, white discourse, stranger, Samuel Bellow, Bernard Malamud, John Updike