

## Literackie początki Ameryki jako zjawisko postkolonialne

### 1.

Historia Ameryki, pierwszej kolonii, która uzyskała niepodległość, często uznawana jest przez Amerykanów za wzór dla innych młodych narodów, tymczasem wielce pożyteczna nauka płynie ze studiowania historii Ameryki w świetle doświadczeń skolonizowanych narodów, które zdobyły niepodległość znacznie później. Jednak niewielu specjalistów od historii literatury pokusiło się dotychczas o retrospektywną interpretację uwzględniającą ten punkt widzenia. W niniejszym eseju postaram się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu wykrytalizowanie się bogatej literatury narodowej w okresie tak zwanego Amerykańskiego Renesansu, przypadającego na połowę dziewiętnastego wieku, wpisuje się w teoretyczną formułę, opisującą nowe literatury postkolonialne. Piszę te słowa jako amerykańista z wykształcenia, który zainteresował się literaturą anglojęzyczną tworzoną na całym świecie. Ta literatura i jej krytyczna systematyzacja – frapujące same w sobie – skłoniły mnie do przemyślenia szeregu poglądów typowo amerykańistycznych.

Jeżeli moje stanowisko kogoś zaskakuje – a przypuszczam, że tak jest – nie mam większych wątpliwości, dlaczego tak się dzieje. Niewiedza i źle pojmowane zasady zniechęcają amerykańistów do szukania analogii między literackimi początkami Ameryki oraz, powiedzmy, Kanady albo Australii, nie wspominając o Indiach Zachodnich i zachodniej Afryce. Większość amerykańistów wie bardzo niewiele o tych literaturach, ja sam posiadam o nich wiedzę najwyżej podstawową. Co do błędnych zasad, to nawet uczeni będący na bakier z liberalizmem muszą nabrać podejrzeń, że jest jakaś hipokryzja w ukazywaniu Ameryki w dobie ekspansjonizmu raczej jako potęgi postkolonialnej aniżeli proto-imperialnej; takie jej przedstawienie wydaje się bowiem tuszować amerykański interwencjonizm w sprawach międzynarodowych. Mój artykuł tym bardziej może wzbudzić zastrzeżenia, zważywszy, jak łatwo przejść od myślenia o Ameryce jako o pierwszym nowym narodzie do pochwały tegoż narodu jako wzoru dla innych nowych nacji. Przyznaję, że taki projekt komparatystyczny niesie ryzyko zamazania różnicy między dwiema kategoriami podmiotu kolonialnego: osadnikiem europejskim i rdzennym mieszkańcem.

Badania historii literatury amerykańskiej skupiają się na tekstach amerykańskich, skutkiem czego obecność elementów międzynarodowych (przede wszyst-

kim europejskich) pośród tematów godnych rozważenia została ograniczona do minimum. Zarówno kosmopolityczni erudyci, jak i amerykańscy, których wiedza niezmiernie rzadko wykracza poza historię literatury amerykańskiej, zawężają pole widzenia. Na przykład w opisie rozwoju poezji amerykańskiej według Harolda Blooma, wpływy zewnętrzne zanikają wraz z pojawieniem się Emersona; otóż Bloom wyraźnie rozgranicza historię literatury brytyjskiej i amerykańskiej, mimo że powinien zdawać sobie sprawę, iż jeszcze w dwudziestym wieku, nie wspominając o okresie wcześniejszym, „sztandarowi” poeci amerykańscy czytali angielskich mistrzów chętniej i uważniej aniżeli siebie nawzajem. Wprawdzie od dawna ukazywały się porównawcze monografie na przykład Emersona i Carlyle’a, Fuller i Goethego itp., lecz badanie wpływów pozwala odkryć tylko niewielką niszę w rozbudowanej strukturze i pokazać ducha epoki lub pomniejsze wpływy – taki materiał pasowałby raczej na wstęp do monumentalnego, wielowątkowego opracowania.

Z pozoru nie ma nic dziwnego ani niewłaściwego w tym, że studia nad literaturą amerykańską koncentrują się na Ameryce, przecież wszystkie historie literatur narodowych zawężają horyzont w podobny sposób. Jednak historyczny opis literatury amerykańskiej posiada pewną szczególną cechę, mianowicie ograniczenie zainteresowań do problematyki narodowej wynika tu z przekonania o wyjątkowości kultury amerykańskiej. Innymi słowy, wyznacznikiem statusu pisarza jest kryterium świadomości narodowej, z jednej strony obojętne wobec przenikania się elementów „rdzennych” i „obcych”, a z drugiej umacniające arbitralne reguły selekcji autorów do kanonu (np. Hawthorne – tak, Longfellow – nie). Taki kierunek istnieje w badaniach nad literaturą amerykańską, odkąd zostały uznane za dyscyplinę naukową w latach 1920; ton historiografii literackiej nadały prace z naczelną tezą o jednolitej tradycji literatury amerykańskiej, pióra D. H. Lawrence’a, Williama Carlosa Williamsa, Lewisa Mumforda i Vernona L. Parringtona. *American Renaissance* F. O. Matthiessena nadal uchodzi za dzieło przełomowe między innymi z tego względu, że była to ostatnia ważna książka w epoce krytycznoliterackiej, w której tak silnie zaznaczyło się uznanie dla intertekstów anglo-amerykańskich – wszak w twórczości pięciu autorów omówionych przez Matthiessena pobrzmiewa retoryka Szekspira, Milona, poezji i prozy metafizycznej, neoklasycyzmu i romantyzmu. Po teorii Matthiessena nastąpił czas opisów genezy literatury amerykańskiej, które zakładały, że jednorodność kanonu wynika z mitów wyjątkowości Ameryki, takich jak dziedzictwo purytańskie i niewinność Adama, odwoływały się do gatunków uznanych za artefakty narodowe – jeremiady, relacji z porwania, romansu – i akcentowały ciągłość tradycji: po Edwardsie był Emerson, po Emersonie Whitman, po Whitmanie Stevens itd. Za sprawą tak nakreślonej wizji rozwoju literackiego rosła naukowa ranga historii literatury. Uboczną, aczkolwiek brzemienną, konsekwencją uprzywilejowania jednych tekstów i motywów kosztem innych było narzucanie literaturze coraz bardziej sztywnych ram.

Stworzyliśmy w Ameryce hermetyczną krytykę literacką. Wszystko zaczyna się, gdy jako studenci literatury snadnie zapominamy o tym, że żaden autor Amerykańskiego Renesansu, z wyjątkiem Thoreau, który jako pisarz tak wiele zawdzięczał Emersonowi, nie stworzył oryginalnego stylu wyłącznie pod wpływem literatury narodowej, albo że jedynym śladem uznania któregośkolwiek kanonicznego pisarza Renesansu za literata światowego formatu przez jemu współczesnych jest esej Melville'a o Hawthorne. Z nawyku kojarzymy Hawthorne'a z Melville'em, ale nigdy na przykład z George Eliot, chociaż żadne kanoniczne dzieło Melville'a nie realizuje artystycznego planu Hawthorne'a wierniej aniżeli *Adam Bede* wobec *Szkarłatnej litery*. Ze studentów stajemy się nauczycielami, zachowując ów porządek estetyczny na kursach z Amerykańskiego Renesansu.

Dzisiaj jesteśmy już przygotowani do rewizji dość zaściankowych poglądów o literaturze. Feministyczna i afroamerykańska krytyka kanonu ustalonego w latach 1920-1960 wywołała poważną dyskusję o instrumentach klasyfikacji literackiej i o genealogii tekstów. Pojawiły się ujęcia transatlantyckie, takie jak analiza permutacji Eshu w *The Signifying Monkey* Henry'ego Louisa Gatesa, albo omówienie obrazu społeczności euroamerykańskiej w utworach pisarek dziewiętnastowiecznych w książce *The Madwoman in the Attic* Sandry Gilbert i Susan Gubar, która to publikacja dała impuls feministycznej krytyce poezji Emily Dickinson. Kilku amerykańistów – ich śladem podążają już kolejni – zajęło się tematem związków angielsko-amerykańskich albo europejsko-amerykańskich: Jonathan Arac (*Commissioned Spirits*), Leon Chai (*The Romantic Foundations of the American Renaissance*), Nicolaus Mills (*American and English Fiction in the Nineteenth Century*), Larry Reynolds (*European Revolutions and the American Literary Renaissance*), Robert Weisbuch (*Atlantic Double-Cross*) i William Spengemann (*A Mirror for Americanists*). Powstały nowatorskie monografie – *James Fenimore Cooper: The American Scott* George'a Dekkera oraz *Adrift in the World* Jeffrey Rubin-Dorsky'ego o Washingtonie Irvingu.

Wymienione opracowania nie zaowocowały jednak zmianą kierunku badań amerykańistycznych. W dydaktyce oraz krytyce, nie wspominając o osobistych poglądach amerykańistów, dominuje przekonanie, że – cytując Spengemanna – „właściwa ocena literatury amerykańskiej zakłada oddzielenie jej od literatury reszty świata”<sup>1</sup>. Spengemann widocznie wierzy, że rzecz ma się podobnie we wszystkich epokach historiografii literatury amerykańskiej. Niewykluczone, że ma rację; ja wszakże ograniczam się w tym artykule do początkowego okresu literatury narodowej nie tylko dlatego, że poznałem go dogłębniej niż inne, ale również z tego względu, że szufladkowanie zjawisk z tej epoki zdarza się o wiele częściej niż ma to miejsce w przypadku modernizmu albo wczesnego okresu kolonialnego. Nadal zastanawiamy się nad tym, jak Hawthorne interpretował spuściznę purytańską, a nie nad tym, jakie wnioski wyciągał z powieści Scotta, podkreślamy wpływ Emersona i Poe'go na prozodyczne eksperymenty Whitmana, zapominając o znaczeniu poetyckich dokonań Keatsa i Tennysona

w tej mierze. Sporo wiemy o stosunkach między autorami powieści dla kobiet w Ameryce, zdecydowanie mniej o ich opiniach na temat Dickensa oraz innych brytyjskich pisarzach i pisarkach tworzących literaturę sentymentalną. Wizja nakreślona w typowym artykule albo monografii o literaturze amerykańskiej dziewiętnastego wieku bywa do tego stopnia autoteliczna, że nie znajduje uzasadnienia w tekstach, poza utworami, w których nacjonalizm kulturalny jest najsilniej zaznaczony. Przyczyną takiego stanu rzeczy nie jest przywiązanie literaturoznawców do koncepcji wyjątkowego charakteru Ameryki, lecz istnienie różnych zastrzeżeń dotyczących klasyfikowania pisarzy. Efektem zaś jest utopijne przeświadczenie krytyków o autonomii wczesnej literatury narodowej i o wyjątkowości Ameryki. Taka wiara wydaje się o tyle groźna, że narzuca nam – lub naszym słuchaczom – zawężoną i fałszywą perspektywę. Znamienne, iż pomimo wyrafinowanej metodologii Nowy Historycyzm, naświetlający ideologiczną dwulicowość klasycznych tekstów Amerykańskiego Renesansu (godzenie ostentacyjnego radykalizmu z rzeczywistym centryzmem), w istocie nie podważył przekonania, że układają się one w cykl o duchu narodu.

Przyznaję, że ja też przyczyniłem się do scentralizowania badań amerykańskich, ale przynajmniej teraz staram się na nowo przemyśleć początki literatury narodowej. Nie twierdzę, iż Amerykański Renesans nie miał miejsca; chcę natomiast wykazać, że w celu lepszego zrozumienia osiągnięć literackich tego okresu i bardziej gruntownego poznania narodowej tradycji literackiej, warto postawić pytanie, w jakim stopniu ta tradycja wyrosła z „kultury ludzi podbitych, dążących do pokonania swoich władców w granicach psychologicznych ustanowionych przez tychże władców”, jak ujmuje to Ashis Nandy mówiąc o klimacie intelektualnym w kolonialnych Indiach<sup>2</sup>. Jeśli chce się zmienić perspektywę postrzegania pierwszej połowy dziewiętnastego wieku z kolonialnej na postkolonialną, należy przenieść uwagę z władzy politycznej/militarnej na władzę kulturową, która staje się celem oporu. O ile doświadczeń trzynastu kolonii amerykańskich nie da się porównać z polityczną/militarną dominacją w kolonialnych Indiach, o tyle kolonizacja kulturowa – efekt rzekomo przyjaznego reżimu imperialnego – miała w tej epoce niebagatelne znaczenie i objawiła się w różnych dziedzinach życia, począwszy od epistemologii i estetyki, a na dietetyce skończywszy.

## 2.

W mniemaniu badaczy Amerykańskiego Renesansu zagadnienie kulturowej zależności pisarzy odgrywało rolę najwyższej drugorzędnej. Naukowe eksplikacje dziedzictwa purytańskiego pokazywały, iż korzenie własnej kultury były na tyle wczesne i głębokie, że jej rozkwit pozostawał kwestią czasu, a zatem problem kulturowego przenikania się Ameryki ze Starym Światem schodził na dalszy plan. Dlatego też zależność postkolonialna jawiła się jako wirus obecny w juveniliach wielkich pisarzy sprzed wojny secesyjnej. Przy-



puszczam, że my, nauczyciele literatury amerykańskiej dziewiętnastego wieku, układaliśmy listy lektur, traktując pobłażliwie słowa niegdysiejszego brytyjskiego recenzenta Sydneya Smitha („Na obydwu półkulach świata – kto czyta amerykańskie książki?”) i nie zastanawiając się nad nieprzyjemnym wydźwiękiem tego komentarza o stanie literatury amerykańskiej.

Henry T. Tuckerman, autor *America and Her Commentators* (1864), monumentalnej i gruntownej rozprawy poświęconej kształtowaniu się transatlantycznych poglądów o Ameryce, uważa opinię Smitha za „bezczelną i pozbawioną sensu”: „W historii, poezji, nauce, krytyce literackiej, biografistyce, debatach politycznych i etycznych, relacjach podróżniczych, opisach obyczajów, roman-sach, amerykańskie modele są świadectwem geniuszu i kultury narodu”<sup>3</sup>. Przy wszystkich swoich nieugiętych przekonaniach, Tuckerman podważa własny projekt. O ile Tuckerman wyraża swój patriotyzm, snując wizję rodzącej się kultury Ameryki, o tyle przyznaje się do obawy, że „nie istnieje drugi równie ludny kraj, którego mieszkańcy tak często oceniani byłiby *en masse*”<sup>4</sup>. Jego teza, jakoby Amerykanie przestali być zwyczajnymi konsumentami kultury, jest ryzykowna i nieprzekonująca. „Statystyki sprzedaży książek oraz kultura indywidualna Amerykanów pokazują, że dzieła największych mistrzów literatury brytyjskiej z lepszym skutkiem karmią umysły Amerykanów aniżeli Anglików” – pisze. Tuckerman dowolnie traktuje statystykę (do roku 1876 na dziesięć książek importowanych przypadała jedna eksportowana) i błędnie ocenia mentalność konsumenta: otóż „dystans nieodzowny dla zachwytu” oraz ogólne wykształcenie Amerykanów rzekomo sprawiły, iż „Szekspir i Milton, Bacon i Wordsworth, Byron i Scott, byli i nadal są szerzej znani, i bardziej doceniani po tej stronie Atlantyku, i tutaj lepiej zadomowili się w życiu intelektualnym”<sup>5</sup>. Innymi słowy, o kulturowej autonomii Ameryki ma świadczyć fakt, że więcej egzemplarzy klasyki literatury angielskiej trafia do rąk czytelników w Ameryce aniżeli w Anglii. Książka Tuckermana jawi się skądinąd jako *vademecum* dla wykształconego importera książek.

Tuckerman nie dostrzega związku między „zachwytem” amerykańskich czytelników nad książkami angielskimi a własnym przeświadczeniem, że nie powinno się ulegać urokowi Ameryki, o jakiej opowiadają zagraniczni podróżnicy. Jednak sam fakt powstania jego książki świadczy o potędze autorytetu literatury europejskiej, która w istocie stworzyła nowy dyskurs Ameryki. Z tym dyskursem pisarze amerykańscy musieli się zmierzyć. Wprawdzie w ostatnim półwieczu pisarstwo podróżnicze było tematem licznych rozpraw naukowych, a niektóre teksty reprezentujące tę odmianę piśmiennictwa są powszechnie znane (mam na myśli rzecz jasna *O demokracji w Ameryce* Alexisa de Tocqueville’a), lecz rolę tej formy „okcydentalnego” pisarstwa widać w pełniejszym świetle dopiero uwzględniając najnowsze badania dyskursu kolonialnego. W okresie, który nazywamy naszym literackim renesansem, zagraniczni (przede wszystkim angielscy) obserwatorzy kojarzyli Amerykę – pomimo dostrzegalnych symptomów zmiany tej percepcji – z „innym”, czymś niewyraźnym, egzotycznym,

barbarzyńskim i pozbawionym klarownej struktury; zupełnie ignorowali fakt, że Amerykanie zbudowali nowoczesne prawo i silną gospodarkę, że nie istniała żadna bariera rasowa między Anglikami i elitami amerykańskimi, i że oni sami – podróżnicy europejscy – mieli świadomość, iż *ci* rdzenni mieszkańcy chcieli i mogli na wszystkie wątpliwości odpowiedzieć w języku europejskim. Wrażliwość Amerykanów na opinie Europejczyków była wręcz przysłowiowa; niektórzy podróżnicy przyznawali nawet, że z tego powodu powściągali swoją szczerość. Dziewiętnastowieczni Amerykanie często odnosili wrażenie, iż w oczach przybyszów ich kraj, pomimo osiągnięć, jawił się jako potęga o drugorzędnym znaczeniu. Pewien polityk skarżył się brytyjskiemu geologowi Charlesowi Lyellowi: „stawiacie nas na równi z republikami południowoamerykańskimi; wasi ambasadorowie przyjeżdżają do Waszyngtonu z Meksyku albo Brazylii, a urząd sprawowany w Ameryce jest szczeblem w karierze, którą najlepiej zakończyć na jakimś prowincjonalnym dworze niemieckim”<sup>6</sup>.

Amerykanie przy każdej okazji wypatrywali oznak, że Europejczycy patrzyli na nich z pobłażaniem. Przybysze widzieli poważne braki w ogładzie Amerykanów (w *Domestic Manners of the Americans* Frances Trollope uznała uparte poprawianie obyczajów za największą ich przywarę). Uwagi dziewiętnastowiecznych podróżników o amerykańskim nawyku żucia tytoniu i spluwania przypominają opis praktyki defekacji w Indiach z książki V. S. Naipaula *An Area of Darkness*. Podróżnicy europejscy pisali, że Amerykanie dobrze kalkulują (ten przejaw amerykańskiego materializmu traktowano z lekką pogardą), zarazem uznawali ich za istoty nieracjonalne, które wprawdzie posiadały pewne osiągnięcia w dziedzinie prawa, ale miały kulturę wyzutą z filozoficznej głębi, a państwo zbudowane po partacku. Wzorem Sydneya Smitha, nie liczyli się z głosem Ameryki w debatach o kulturze („Jeśli oceniać umysł narodu amerykańskiego w oparciu o legislację, trzeba powiedzieć, że jest zaiste wielki. ... Jeśli natomiast o narodzie ma świadczyć literatura, to w ogóle brak mu umysłu”<sup>7</sup>). Zaprzeczali nawet istnieniu języka amerykańskiego; Rudyard Kipling pisał, że „Amerykanin nie posiada języka”, tylko „dialekt, slang, akcent, odmiany prowincjonalne itd”<sup>8</sup>.

Europejscy podróżnicy często czuli się rozczarowani Ameryką; wspominali, iż na początku podróży mieli nieomal utopijną nadzieję, że poznają prawa rządzące powstaniem nowego narodu, ale docierając do różnych miejsc widzieli tylko kulturowe popłuczyny. Charles Dickens w *Notatkach z podróży do Ameryki* nie mówi otwarcie o swoim rozczarowaniu Ameryką, tylko od czasu do czasu sugeruje, że coś mu się tam nie podobało, osiągając efekt nawarstwienia wątpliwości. Zrazu Dickens wiele sobie obiecuje po Ameryce, odbywszy bardzo udaną wizytę w Bostonie, jednak później traci dobry humor, gdy obserwuje slumsy Nowego Jorku albo hałaśliwych mieszkańców Waszyngtonu, i gdy jedzie na wyczerpującą wyprawę do interioru. Jego opis podróży rzeką Ohio na pokładzie parowca poniekąd zapowiada Conrada. Dickens mówi o przygnębiających pustkowiach („Całymi milami nie zakłóca tych pustkowi

żaden ślad ludzkiego życia, żaden odcisk ludzkiej stopy”), czuje odrazę na widok polany, którą ktoś wyrąbał w lesie, żeby postawić prymitywną chatę i zdobyć ziemię pod uprawę („Stoi w rogu ubożuchnego poletka pszenicy, gdzie pełno wielkich, brzydkich kikutów pni, przypominających wkopane w ziemię kloce rzeźnicze”), odwraca wzrok od złowieszczych konarów drzew, wyzierających z nurtu rzeki („ich zbiegłe ramiona sterczą ze środka prądu i jak gdyby usiłują pochwycić statek i wciągnąć go pod wodę”)<sup>9</sup>. Trudno nie zauważyć analogii między tym fragmentem zapisów Dickensa a dziennikiem Conrada z wyprawy do Konga. Fantasmagoria staje się bardziej intensywna w powieści *Martin Chuzzlewit*, będącej swoistym odpowiednikiem *Jądra ciemności*:

Posuwali się naprzód wśród rozległych pustkowi. Drzewa rosły bujnym gąszczem na brzegach, płynęły z prądem i wyciągały powykręcane ramiona z głębi rzeki, ześlizgiwały się z obrzeża pól rosnąc, pól gnijąc w błotnistej wodzie. Posuwali się naprzód nużącym dniem i melancholijną nocą, pod prażącym słońcem, we mgle i oparach wieczoru. Posuwali się naprzód, aż powrót zaczął im się wydawać niepodobieństwem, a ponowne znalezienie się w domu beznadziejnym snem<sup>10</sup>.

Dickens i Tocqueville – każdy na swój sposób – uważali Amerykę za kraj przyszłości, ale pogląd Tocqueville’a, iż Ameryka zainicjowała demokryzację nowoczesnego społeczeństwa, zachodzącą również w Europie, był mniej typowy aniżeli ocena, jaką Ameryce wystawił Dickens, widząc w niej młody, rozgorączkowany naród, wciąż wielce niedojrzały. Zatem nic dziwnego, że Tuckerman z uznaniem mówi o Tocqueville’u, krytykuje zaś Dickensa za „powierzchnowość i drobne złośliwości”. Jednak nawet Tocqueville zdradzał okcydentalne poczucie wyższości, gdy swobodnie uogólniał wnioski. „Niezależnie od wieku, pozycji i poziomu umysłowego Amerykanie nieustannie się stowarzyszają”; „Amerykanie posługują się ideami ogólnymi znacznie częściej niż Anglicy i robią to z większym upodobaniem”; „Jednym z podstawowych motywów postępowania wszystkich Amerykanów okazuje się więc zwykle miłość do pieniędzy, co upodabnia do siebie ich namiętności i rychło nuży obserwatora”<sup>11</sup>. Celnę obserwację Tocqueville’a nie powinny przyćmić aroganckiej retoryki znaczonej imperialnymi uogólnieniami. Michel Foucault mógłby nabrać podejrzeń, czy aby Tocqueville’a nie stawia się w pozycji autorytetu tytułem rekompensaty za indywidualną bezsilność na płaszczyźnie wizji społeczno-historycznej. Tak czy inaczej, imperialne generalizacje od zarania służą „wyrażaniu” rdzennych mieszkańców, jak wykazał między innymi Albert Memmi<sup>12</sup>.

### 3.

Portrety Amerykanów w dziewiętnastowiecznych relacjach Europejczyków z podróży do Ameryki w niczym nie przypominały literackich wizerunków Afrykanów albo Azjatów – taka miara po prostu nie pasowała do osób najczęściej

o pochodzeniu anglosaskim, energicznych i przedsiębiorczych, budujących gospodarczą i militarną potęgę, zapalonych do nauki pomimo wad w obyciu. Wszakże cywilizacja Ameryki miała znamiona barbarzyńskie, albowiem rzeczywistość kształtowała się tam na pograniczu, a arystokracja (jak napisał Francis Grund w *Aristocracy in America*) składała się z żalosnych eurofilów. Kultura bazowała na przekazach ustnych; poza nielicznymi wyjątkami, które podróżnicy mogli policzyć na palcach, przedstawiciele kultury literackiej w zasadzie nie istnieli, a do rangi literatów najbliższym było dziennikarstwo, mającym zresztą bardzo niskie notowania. O ile amerykański przedsiębiorca nie przejmował się tym niepocholebny m portretem, o tyle ambitny pisarz czuł się wobec autora zza Atlantyku jak Kaliban przed Prosperem.

W takich warunkach Walt Whitman poszukiwał nowego głosu poezji amerykańskiej w *Żdźbłach trawy*. W przedmowie do wydania z roku 1855 poeta kreśli wizję Ameryki będącej spokojnym świadkiem „powolnych narodzin” trupa europejskiej tradycji „w komnatach służących za jadalnię i sypialnię”<sup>13</sup>. Ponieważ z jednej strony Whitman przyjmuje tu pozę bierności, a z drugiej jego tekst uchodzi powszechnie za kluczowy dla narracji o sukcesie amerykańskiej niepodległości literackiej, potrzeba pewnego wysiłku woli, by dostrzec, że poeta w istocie nadał groteskowy wymiar eurocentrycznemu tropowi *translatio studii*, wedle którego sztuka i nauka przywędrowały do Nowego Świata ze Starego, tropowi uwypuklającemu, gdy pojawiła się taka konieczność, wysiłki kolonizacji, a w późnym okresie kolonialnym także hegemonię arystokracji. Podobne figury przewijają się w poezji Whitmana: w „Song of the Exposition” z 1871 r. poeta donośnym głosem żąda od Muzy, aby „porzuciła Grecję i Jonię”, „wystawiła tablice »Przeniesiono« i »Do wynajęcia« na zaśnieżonych skałach Parnasu”, i wyobraża sobie, jak Muza kroczy w rytm „stukotu maszyn i przenikliwego dźwięku gwizdka parowego”, „Nie zniechęcą jej ... rynny, gazometry, sztuczne nawozy. / Zadowolona, uśmiecha się, chce tu zostać. / ... umieszczona pośród kuchennych sprzętów!”<sup>14</sup> Wyrachowanie i pretensjonalność, będące jednocześnie oznaką i skazą obyczajów Starego Świata, stają się wyrazistsze w świetle odwróconego tropu Prospero-Kaliban, obecnego we współczesnej literaturze Indii Zachodnich. Występuje on między innymi w autobiograficznym eseju George’a Lamminga *The Pleasures of Exile* i adaptacji *Burzy* autorstwa Aimé Césaire’a. Podobny charakter ma inwersja tropu Cruzoe-Piętaszek w sztuce Dereka Walcotta *Pantomime*. Przytoczone fragmenty poezji Whitmana ilustrują „kalibanizację” tropu *translatio studii*. Poeta popiera nieustanną walkę Ameryki o niezależność od punktu widzenia Starego Świata, nie tylko w sferze figur retorycznych, ale także w obszarze figuracji społecznych, takich jak „barbarzyński” stereotyp Amerykanów. Warto zastanowić się nad umotywowaniem tej walki. My, amerykaniści, rzadko wnikamy w historię motywu *translatio studii*, zakładając, że w Ameryce zupełnie stracił on na znaczeniu na początku dziewiętnastego wieku. Zwykliśmy sądzić, że Kaliban zawdzięcza status bohatera intelektualistom z Trzeciego Świata, zwłaszcza z Karaibów, którzy „promując” tę



szekspirowską postać wyrażali sprzeciw wobec eurocentryzmu, charakteryzującego zarówno Amerykę, jak i wcześniejsze potęgi imperialne. Wszakże wpływowy zachodnioindyjski pisarz, lansujący Kalibana jako „nasz symbol”, nieśmiało przyznał, iż Kaliban kojarzony był z Jankesami nim zadomowił się w kanonie za sprawą twórców z Ameryki Łacińskiej<sup>15</sup>. Dodajmy, że w pewnej angielskiej recenzji Whitman został przyrównany do „Kalibana, który zrzuca z pleców ciężki pień i zasiada do pisania wiersza”<sup>16</sup>.

Odniesienia do postaci Kalibana pozwalają dostrzec pokrewieństwa między nowym Whitmanowskim konceptem *translatio studii* a strategiami współczesnego pisarstwa postkolonialnego. *Żdźbła trawy* to projekt o ogromnej skali, który nagina i łamie tradycję epicką<sup>17</sup>. Przepisywanie *translatio studii* znamionuje syndrom sprzeciwu-uległości, wywołujący u artystów i uczonych reakcje zabarwione nutą hipokryzji. Whitman chciał albo wymazać mit Starego Świata, albo ujrzeć jego odrodzenie („Jam jest Brahmin, jam Saturnus”<sup>18</sup>). Krytyk, który uprzywilejowuje narrację o narodowej odrębności, siłą rzeczy uznaje pierwszą postawę za bardziej „autentyczną” lub „postępową”; tymczasem te dwa wektory dały unikalną wypadkową – oto bowiem „imperialny” model epicki zarazem decydował o sile tekstu i stanowił cel oporu.

Skojarzenia poniekąd analogiczne wywołuje postać Skórzanej Pończochy z cyklu powieści Jamesa Fenimore Coopera. Spośród wszystkich amerykańskich bohaterów literackich mówiących dialektem tylko Huckleberry Finn może się równać z Nattym Bumppo. Ten drugi nie jest bohaterem rdzennym *sensu stricte*, ale posiada rysy „rzeczywistych” postaci z pogranicza; Cooper przypisuje Natty’emu cechy obecne w motywie wędrowni, jaką główny bohater odbywa z towarzyszem, zazwyczaj prześmiesznym i używającym dialektu. Ten motyw istnieje od zarania „nowoczesnej” powieści (*Don Kichot*), a spośród utworów późniejszych występuje na przykład w powieściach Waltera Scotta z cyklu „Waverley” (Henry Morton i Cuddie Headrigg w *Old Mortality*). Cooper przeprowadza inwersję, w wyniku której człowiek prosty i niewykształcony okazuje się wzorcem bohatera literackiego. Cooper musiał dojrzeć do przełomu, jakiego dokonał; niewykluczone, że wpadł na pomysł odwrócenia hierarchii obecnej u Scotta, kiedy pisał *Pionierów*. Powieść tę rozpoczął bowiem w tonacji melodramatu z Oliverem Edwardsem i sędzią Templem na pierwszym planie, na który potem wchodzi Bumppo, być może uznany przez Coopera za postać o wiele ciekawszą. Niemniej Cooper potrzebuje postaci waverleyowskiej, gwarantującej efekt mimetyczny, który to efekt Bumppo nieco podważa, ponieważ gdy mówi „przerzuca się z rejestru na rejestr”, z soczystego slangu na wzniosłe, pretensjonalne klisze<sup>19</sup>, jak zauważa Richard Bridgman. Niejako powściągając własny populizm, Cooper obsadza Bumppo w roli wasala w pierwszych czterech częściach cyklu; dopiero gdy pisarz czyni zeń bohatera ze wszech miar kompletnego w *Tropicielu zwierząt*, Bumppo przestaje być czyimś sługą.

Niemożność wyjścia spod wpływu Scotta jest symptomem „kolonizacji umysłu”. Literacka kreacja arystokratycznych podopiecznych Natty’ego, takich jak

Oliver Edwards i Duncan Uncas Middleton w *Prerii*, wyraża żenujące aspiracje klasowe Coopera, aspiracje czytelne także w znamionach dzikości u Chingachgooka, indiańskiego towarzysza Bumppo. Ale dlaczego porzucać hierarchiczny paradygmat bohatera-arystokraty i jego prostolinijnego kompana, skoro okazał się źródłem tylu interesujących innowacji? Teksty Coopera zyskują na wartości jako przemyślane, lokalne adaptacje transkontynentalnego intertekstu, a tracą jako nacechowane manieryzmem, chałupnicze historyjki albo mało oryginalne opowieści o podboju.

Do utworów Whitmana i Coopera wypada dodać *Amerykańskiego uczonego* Ralpa Waldo Emersona, „intelektualną deklarację niepodległości”, jak zwykli określać ów tekst dwudziestowieczni badacze (za Oliverem Wendellem Holmsem). Na początku Emerson formułuje credo nacjonalizmu literackiego: „Okres naszej zależności, długiego pobierania nauk u innych narodów dobiega końca”<sup>20</sup>. Jednak dopiero z zakończenia eseju dowiadujemy się, że oznakami niezależności są wartości docenione w Europie i kiełkujące w Nowym Świecie: pokora i prostota („Ta właśnie idea jest inspiracją geniuszu Goldsmitha, Burnsa, Coopera, a w czasach bardziej nam współczesnych – Goethego, Wordswortha i Carlyle’a”<sup>21</sup>) oraz szacunek dla indywidualnych upodobań, którego w zasadzie nie ma jeszcze w Ameryce („Zbyt długo wsłuchiwalismy się w dworskie muzyki Europy. Duszę amerykańskiego obywatela już teraz podejrzewa się o nieśmiałość, poczciwość i niesamodzielnosc”<sup>22</sup>). Paradoksalnie, Emerson zawstydzia rodaków, nakazując im szacunek dla samowystarczalności i życiowej prostoty oraz przypominając, że żyją w „epoce rewolucji”<sup>23</sup>. W przeciwieństwie do Tocqueville’a, nie uważa Ameryki za światową awangardę; historia narodu, tak jak wyobraża ją sobie Emerson, odzwierciedla jego własny rozwój intelektualny, w którym pewne idee pojawiły się z opóźnieniem i w którym Coleridge odcisnął wyraźniejszy ślad aniżeli którykolwiek myśliciel amerykański. Toteż temat literackiego nacjonalizmu wypada w *Uczonym amerykańskim* nader nieprzekonująco i nie trafia w swój czas. Emerson najwięcej mówi o środkach uczonego – naturze, książkach i działaniu, które poniekąd oddają charakter Nowego Świata (Emerson odrzuca edukację klasyczną oraz dyscypliny nadmiernie sformalizowane, kieruje się natomiast pragmatyzmem i empiryzmem, przy czym nie są to idee kosmopolityczne), ale nie ustalają żadnych ram kultury narodowej. Pisarz nie kładzie akcentu na odrębność kulturową przeciwstawną internacjonalizmowi w swoim ogólnym dorobku ani też w żadnym pojedynczym utworze nie czyni tego tematu wiodącym. Pamiętajmy, iż Emerson przemawiał do bodaj największych anglofilów w Ameryce; zresztą on sam był zbyt kosmopolityczny (i zbyt uczciwy), by twierdzić, że wpływy, jakim podlega uczonego, są zagadnieniem szczególnie wyłączone dla Ameryki. Dlatego też retoryka kulturowego nacjonalizmu pojawia się w minimalistycznej postaci kilku obowiązkowych zdań na początku i na końcu. Uzasadniony jest więc pogląd, że poleganie na sobie było dla Emersona czymś bliższym niż narodowa samowystarczalność.

*Amerykański uczoney* i *Przedmowa do Żdźbeł trawy* z 1855 roku stanowią dwa bieguny literackiego nacjonalizmu w kulturze wysokiej Amerykańskiego Renesansu: otóż Emerson tworzy wizję rodzącej się kultury amerykańskiej, której katalizatorami są tendencje ogólnoswiatowe, znajdujące w Ameryce żyzny grunt, z kolei Whitman, odsuwając na bok dokonania poprzedników, kreuje nowy, radykalny głos Ameryki, głos posiadający duże możliwości i równie duży potencjał dramatyczny. W obydwu przypadkach rola kluczowa przypada „Europie”, jawiącej się jako źródło konfliktów, których miarą jest to, co zapisano lub pominięto w tekście.

#### 4.

Sposób budowania modeli literackich i strategii pisarskich zależy od oczekiwań publiczności. To zagadnienie jest bardzo istotne w obecnej debacie na temat tak zwanych nowych literatur w języku angielskim, które muszą sobie odpowiedzieć na pytanie o potrzebę dostosowania zasad przedstawiania kultury narodowej do horyzontów myślowych międzynarodowej publiczności. Oto krótki fragment z początku książki Chinuy Achebe *Things Fall Apart* (1958), pierwszej powieści z Trzeciego Świata, jaka trafiła do anglojęzycznego kanonu: „Okoye wypowiedział kilka zdań, używając tylko przysłów. Plemię Ibo wysoko ceni sztukę konwersacji, a przysłowia są oliwą, z którą połyka się słowa”<sup>24</sup>. Retoryka wyjaśniająca, powszechna w anglojęzycznej literaturze afrykańskiej, nasuwa szereg pytań: Kto jest adresatem tego fragmentu? Czy Ibo nie wiedzą o opisanych tu rzeczach? A czytelnicy z plemienia Joruba i Hausa? Czy Achebe zwraca się zatem do publiczności euroamerykańskiej? (Nawiasem mówiąc, pisarz zaprzecza, ale jednocześnie przyznaje: „moi czytelnicy nie pochodzą wyłącznie z Nigerii. Każda osoba zainteresowana sprawami, o których piszę, należy do mojej publiczności”<sup>25</sup>). Achebe wyznacza przestrzeń negocjacji w obrębie dualizmu człowiek stąd – człowiek skądinąd, dlatego precyzyjnym, wręcz antropologicznym, objaśnieniom obyczajów nadaje formę przysłów, charakterystyczną dla Ibo.

W klasycznej literaturze amerykańskiej przykładem poniekąd analogicznym mógłby być następujący fragment *Białego Kubraka* Hermana Melville’a: „Powodując się jakimiś bliżej nie określonymi republikańskimi skrupułami w sprawie utworzenia w marynarce wojennej wysokich stopni oficerskich, Ameryka, jak dotąd, nie ma admirałów, chociaż w miarę jak liczba jej okrętów wojennych będzie wzrastać, mogą oni stać się niezbędni. Stanie się tak z pewnością, gdy zajdzie potrzeba użycia licznych flot. Wówczas trzeba będzie przyjąć schemat organizacyjny w rodzaju angielskiego”<sup>26</sup>.

Badacze Amerykańskiego Renesansu przyjmują, że implikowany czytelnik utworów z tego okresu jest Amerykaninem, które to założenie jest o tyle nieprawdziwe, że pisarze amerykańscy bardzo chcieli być czytani za granicą. Melville pojechał do Anglii przy okazji tamtejszego wydania *Białego Kubraka*, wprowadzał zmiany do swoich powieści (lub pozwalał to zrobić komuś innemu)

z myślą o czytelnikach angielskich. Z myślą o nich w istocie umieścił w swojej pierwszej książce pt. *Typee* przedmowę, zawierającą strategiczne odniesienia do pewnych miejsc w Anglii (Chettenham, Stonehenge, Opactwo Westminsterkie). W przytoczonym powyżej fragmencie *Białego Kubraka* stylistyczny kunszt nieco traci kolor w świetle opozycyjnej wobec autorytaryzmu postawy narratora; daje tu o sobie znać swoista pisarska przebiegłość Melville'a, który chce zafrapować czytelników będących zarówno amerykańskimi patriotami, jak i toryskimi outsiderami, to znaczy Europejczykami albo jankeskimi anglofilami. Listy i pisma krytyczne Melville'a świadczą o tym, iż dostrzegął on potrzebę stworzenia wspólnej płaszczyzny intelektualnej dla czytelników o różnych, nawet przeciwnych, postawach ideologicznych. To właśnie postkolonialna pozycja Melville'a zdecydowała o treści jego doktryny, jakoby wielki pisarz budował przesłanie dla idealnego czytelnika z ambiwalentnych znaczeń, nieczytelnych dla filistrów.

Tekstowe konsekwencje pisania dla publiczności transkontynentalnej są trudniejsze do wypunktowania aniżeli obce wpływy literackie. Rzadko zdarzają się jednoznaczne przypadki, takie jak dyplomatycznie skomponowany szkic o opowieściach europejskich podróżników o Ameryce w *The Sketch Book* Washingtona Irvinga. Zazwyczaj mamy do czynienia z wariantami tekstowymi, stawiającymi pod znakiem zapytania kwestię odpowiedzialności (czy autor wymyślił? doradził? zgodził się? niechętnie przystał na coś?), albo – przeciwnie – z autorytatywnymi opiniami (Cooper poinformował angielskiego wydawcę, że *Preria* „nie zawiera niczego obraźliwego dla angielskiego czytelnika”<sup>27</sup>), które w żaden sposób nie uzasadniają tezy, że tekst napisany wyłącznie dla amerykańskich czytelników wyglądałby inaczej. Jednak powyższe okoliczności podsuwają pewne wnioski. Po pierwsze, nawet te utwory Amerykańskiego Renesansu, które wyrastają z doświadczenia prowincji, mają fragmenty potwierdzające, iż autor brał pod uwagę czytelnika nie-amerykańskiego. Wprawdzie na początku *Waldena* Henry David Thoreau zwraca się do mieszkańców miasteczka Concord, gdzie w sali wykładowej po raz pierwszy odczytał swoje zapiski, ale już na końcu snuje refleksje o tym, „czy John, czy Jonathan pojmą to wszystko”<sup>28</sup>. Po drugie, jeśli przyjąć, że pisarzom zależało na czytelnikach tak amerykańskich, jak zagranicznych – jakiegokolwiek były rzeczywiste życzenia autorów w tym względzie – to widać w lepszym świetle pewne kłopotliwe sytuacje literackie, takie jak krytyka Whitmanowskiej konstrukcji podmiotu lirycznego w *Zdźbłach trawy*, podmiotu wypowiadającego się nie tylko w imieniu Ameryki, ale i całego świata („Salut au Monde!”), albo kulturowe implikacje długiego, ambiwalentnego opisu spotkania załóg „Pequoda” i „Samuela Enderby” w *Moby Dicku* (rozdziały 100-101)<sup>29</sup>.

James Snead pisze o powieściach Achebe, że stanowią „ryzykowną lekturę dla zachodniej publiczności z uwagi na przewrotną narrację, która burzy narodowe i rasowe iluzje”. Achebe „przedstawia normy afrykańskie [czytelnikom międzynarodowym] w sposób bezpretensjonalny”: z jednej strony z premedytacją



umieszcza w powieściowym dyskursie luki, które czytelnik wypełnia wykorzystując własną wiedzę, z drugiej zaś przypomina zachodniemu odbiorcy o jego statusie outsidera, który dał się zwieść znajomej formie narracyjnej, odwołującej się do europejskiej powieści realistycznej<sup>30</sup>. Cytowany wcześniej fragment *Things Fall Apart*, skądinąd wyglądający na wyimek z przewodnika turystycznego, zwodzi czytelnika pozorną klarownością. Jednak formuła „mamy takie powiedzenie” pojawia się w tradycji Ibo jako typowy wstęp do przysłowia, ale tej informacji odbiorca nie uzyskuje; innymi słowy, fragment ukrywa istotną treść pomimo – i za sprawą – swojej bezpośredniości. Melville stosuje podobne zabiegi narracyjne, gdy w *Moby Dicku* pisze o przenikaniu się kultur; chwali nową Amerykę, pozbawioną obciążeń w obliczu Starego Świata, lecz powstrzymuje się od szczerzej krytyki Europy.

W opisie spotkania załogi „Pequoda” z marynarzami z „Samuela Enderby” Melville nawiązuje do podszytej uprzedzeniami obserwacji, jaką często czynili angielscy podróżnicy, mianowicie, że Amerykanie byli posępnymi pracoholikami i żalowali czasu na przyjemne rozmowy o niczym. Kompozycja całego rozdziału zasadza się na grze narodowymi stereotypami. Rozmowę Ahaba z kapitanem Boomerem poprzedza z pozoru bagatelna konwersacja tego drugiego z chirurgiem „Pequoda”. Tępy i protekcyjny Anglik zostaje w niej zdemaskowany. A jednak to Ahab zachowuje się impertynentko i agresywnie do tego stopnia, że angielska jowialność (tym razem stereotyp amerykański) wydaje się dla jego postawy odpowiednią przeciwwagą. Anglika stać nawet na szczerze zaskoczenie, dyktowane dobrym humorem. W następnym rozdziale („Karafka”) Izmael staje się prześmiewcą (to ważna cecha bohatera) i z udawanym uznaniem wyraża się o całej firmie „Enderby”. Warto wspomnieć, iż owa firma jako pierwsza wysłała wielorybników na ten obszar Pacyfiku, gdzie biegła trasa „Pequoda”. Na koniec, jak gdyby w formie dygresji, Izmael napomyka o zakrapianej biesiadzie obu załóg w rejonie „koło Patagonii”<sup>31</sup>.

Komitywa Izmaela z angielskimi kolegami po fachu równoważy *ex post facto* szorstkość Ahaba, zarazem tłumaczy, dlaczego dobroduszny kapitan był zdumiony nagłym odejściem naburmuszonego Ahaba. Melville wywraca na nice stereotyp angielskiej głupoty, uporu i krótkowzroczności dwukrotnie – gdy pisze o tragedii Ahaba i gdy pisze o zabawie marynarzy – w efekcie popiera amerykański nacjonalizm kulturowy, nie powodując urazy czytelników angielskich. Melville respektował zatem cenzuralne rygory wydawnicze w Anglii. Pokornie przyjął decyzję wydawcy o usunięciu rozdziału 25 o przebiegu koronacji. Wszakże rozdziały 100-101 pozostały nietknięte.

## 5.

Obecność wątków postkolonialnych w literaturze Amerykańskiego Renesansu jest zjawiskiem wielowymiarowym i wykracza poza tematyczne ramy tego

artykułu, dlatego tylko zasygnalizuję najistotniejsze zagadnienia, które warto byłoby rozważyć.

1. *Częściowa amerykańszczenie języka angielskiego*. Jakim językiem będziemy mówić? Odpowiedź amerykańskich osadników na to pytanie nie musi przybierać tak radykalnego tonu jak wywód Ngugi'ego wa Thiong'o w *Decolonizing the Mind*, gdzie występuje postulat pisania literatury afrykańskiej w rdzennych językach<sup>32</sup>. Jednak gdyby taki postulat bardziej wyważyć (kreolizacja i neologizacja amerykańskiej angielszczyzny umożliwiają taką artykulację kultury, która wyłamuje się z językowych standardów), poparliby go z jednej strony Cooper, Emerson, Whitman i Twain, a z drugiej Amos Tutuola, Gabriel Okara i Raja Rao. Utwory tych ostatnich rzucają zupełnie nowe światło na takie kwestie, jak nierozłączność „naturalności” i „sztuczności” w poezji Whitmana albo połączenie idealizacji i karykatury w portretach Cooperowskich bohaterów mówiących dialektem. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths i Helen Tiffin piszą, że u źródeł literatur postkolonialnych leży „napięcie między oporem wobec narzuconej, wzorcowej formy języka angielskiego, a koniecznością zawłaszczenia tegoż języka i poddania go wpływom miejscowym”<sup>33</sup>. Taki dualizm to klucz do literackich początków Ameryki. We wczesnym okresie narodowym można go dostrzec w tekstach, w których bohaterowie mówiący dialektem (zawsze komiczni) kontrastują z postaciami posługującymi się standardową angielszczyzną; przykładowe pary to pułkownik Manly i jego służący Jonathan w powieści Royalla Tylera *The Contrast* oraz kapitan Ferrago i Teague O'Reagan, kolejny służący, w *Modern Chivalry* Hugh'a Henry'ego Brackenridge'a. Dialekt wywołuje narodowe zażenowanie, dlatego pojawia się w kontekstach satyrycznych. Jak stwierdza Bridgeman, „wulgarność należało wziąć w cudzysłów”<sup>34</sup>. Istnieją analogie między takim dyskursem prozy amerykańskiej a dyskursem kolokwialnych monologów dramatycznych indo-angielskiego poety Nissima Ezekeiela:

*Pragnę pokoju i wyrzekam się przemocy  
Dlaczego świat nadal walczy i walczy  
Dlaczego nikt na świecie  
Nie bierze przykładu z Mahatmy Gandhiego  
Nie rozumiem*<sup>35</sup>.

Językowa inwencja Amerykanów, przejawiająca się w neologizacji i regionalizacji – notabene uznanych przez Tocqueville'a za oplakane skutki demokracji – stworzyła pozytywną wartość estetyczną jeszcze przed Whitmanem i Thoreau. Toteż nie ma cienia parodii we wzniosłym obrazie w piątej części *Pieśni o sobie*, gdzie podmiot poddaje się władzy własnej duszy i spoczywa na „omszałych strupach wijącego się płotu”<sup>36</sup>. Mowa tu o dość szczególnej ozdobnej konstrukcji spotykanej na farmach amerykańskich, a uważanej przez Europejczyków za brzydką i marnotrawną<sup>37</sup>. Metafora „omszałych strupów” jednoznacznie wskazuje, że Whitman pragnął wydobyć wzniosłe cechy z rzeczy

zwyczajnych (w sensie pozytywnym). Rzecz jasna poeta nie wyrzekł się literackiej angielszczyzny. Przyjął pogląd, typowo postkolonialny, że należy amerykanizować język angielski, aby wykuć poetycką formę na przyszłość; zresztą Whitman twierdził, że angielszczyzna szybko przyswajała sobie obce wpływy<sup>38</sup>.

2. *Hybrydyzacja kulturowa*. W utworach Amerykańskiego Renesansu przejawia się motyw międzykulturowego kolażu: Whitman kreujący podmiot zainteresowany wszystkim, Thoreau zagłębiający się w mitografię purytańską, grecko-rzymską, indiańską i orientalną, Melville wykorzystujący różne mitologie w symbolice wieloryba oraz „Pequoda” jako globalnej wioski, Cooper eksponujący wielogłosowość, najwyraźniej w *Pionierach*, gdzie znajdujemy przedstawicieli bodaj sześciu albo siedmiu narodowości. David Simpson stwierdza, że wielojęzyczność Cooperowskiego Templetonu, gdzie każdy mieszkaniec lub przybysz mówi własnym, charakterystycznym dialektem (oczywiście wyjąwszy rodzinę Temple’ów), pokazuje pęknięcia w narodzie, który nie wyszedł jeszcze z fazy eksperymentalnej<sup>39</sup>. Inne ciekawe obserwacje mogłyby dotyczyć kreowania wielowymiarowych, symbolicznych bohaterów – płaszczyzną odniesień byłaby tu na przykład twórczość Salmana Rushdiego (Saleem Sinai z *Dzieci Północy*) albo G. V. Desani’ego (pan Hatter) – czy też strategii synkretyzmu – tu z kolei warto byłoby się odnieść do pisarstwa Wolego Soyinki, który miesza mitologię jorubańską z grecką. Uwaga Lewisa Nkosi’ego na temat wyzwania współczesnej anglojęzycznej poezji afrykańskiej trafnie opisuje projekt *Pionierów* Coopera: „podstawowe zadanie... polegało na oddaniu warunków społeczno-kulturowych, w jakich żył pisarz afrykański, tudzież heterogeniczności doświadczeń kulturowych, pośród których wytyczał własny szlak”<sup>40</sup>.

3. *Oczekiwanie, że artyści zaangażują się w walkę o wyzwolenie narodu*. Podobne zaangażowanie dowodzi, że koncepcja sztuki nie jest do końca wykrystalizowana, a postawy estetyczne są dwuznaczne. Z takiego stanu rzeczy może wynikać swoista schizofrenia. Soyinka pisze, że postkolonialny pisarz afrykański staje wobec presji, iż powinien „odsunąć na daleki plan doświadczenia, które go uformowały, i stać się trybem w maszynierii wydarzeń”<sup>41</sup>. W *Amerykańskim uczonym* Emerson ma podobny dylemat, związany z funkcjonowaniem pisarza na styku obszaru publicznego i prywatnego. Z czasem uznał prymat polityki, zabierając głos w kwestii prawa, które dotyczyło zbiegłych niewolników. Stwierdzenie Sunday Anozie, że „istnieje genetyczny konflikt między romantycznym ideałem czystej sztuki a przemożną świadomością jej społecznego znaczenia”, dobrze oddaje dylematy zarówno Soyinki, jak i Emersona, tymczasem odnosi się do nigeryjskiego poety Christophera Okigbo<sup>42</sup> – reprezentującego słynną pierwszą generację nigeryjskich pisarzy języka angielskiego i w tej grupie najbliższego ideałowi „estety” – który walczył i zginął w wojnie białafrańskiej.

4. *Konfrontacja z neokolonializmem*. Bankructwo rewolucyjnych idei groziło tym, że artysta przeciwstawi się publiczności, która z celebrą odbierała jego twórczość jako zapowiedź nowej kultury. Nieprzypadkowo w postkolonialnej Afryce wyłoniła się literatura opozycyjna. Proces powstawania takiej literatury

w kontekście postkolonialnym rzuca światło na opozycyjny podtekst pisarstwa Amerykańskiego Renesansu, skądinąd symptom porewolucyjny, i pomaga wytyczyć granice literackiej opozycyjności. Bowiem stanowisko Thoreau, indywidualisty i nieposłusznego obywatela, jest i zarazem nie jest odpowiednikiem rewolucyjnego socjalizmu Ngugi'ego.

5. „*Obce gatunki*”. Istnieją gatunki eurocentryczne, które emanują autorytetem i których naśladownictwo oznacza rezygnację z kulturowej autentyczności. Doprawdy zaskakuje zbieżność krytyki powieści realistycznej za jej podporządkowanie pojedynczym bohaterom, jaką wyrazili intelektualiści z Trzeciego Świata, i skarg dziewiętnastowiecznych pisarzy amerykańskich – począwszy od Coopera i Hawthorne'a, a skończywszy na Jamesie – jakoby powieść nie dawała się przeszczepić na grunt amerykański. Z drugiej strony, pewne gatunki wydawały się wręcz stworzone dla Ameryki i nowych światów w ogóle. Najlepszy przykład stanowią gatunki pastoralne.

6. *Gatunki pastoralne w Nowym Świecie*. Szeroko definiowany „pastoralizm”, czyli fascynacja naturą fizyczną, będącą podmiotem, symbolem, także teatrem rytuałów dojrzewania i oczyszczenia, jawił się jako domena amerykańska, dlatego płynące stąd wnioski nie podlegały zbyt dużym uogólnieniom. Jednak podobny stan rzeczy można dostrzec z jednej strony w literaturze kanadyjskiej i australijskiej, mimo że przedstawiają wizerunki natury (nie tylko z powodu różnic geograficznych) mniej łagodnie niż amerykańskie, a z drugiej w literaturze Trzeciego Świata z jej drastycznie odmiennymi wersjami pastoralizmu, stworzonymi przez białych osadników i rdzennych mieszkańców. Nacjonalizm kulturowy, na przykład w postaci *negritude*, ewokuje prekolonialny, idealny porządek. Retrospektywna pastoralizacja starożytnych struktur plemiennych znajduje odzwierciedlenie także w pisarstwie Amerykańskiego Renesansu, choćby w sentymentalnych opowieściach o czasach purytańskich i o dziedzictwie plantacji, nie wspominając o nostalgicznych fantazjach w rodzaju *Song of Hiawatha* Longfellowa. Czy nie warto zastanowić się w tym duchu nad jednoczesnym przywiązaniem Thoreau do natury i do zamierzchłej przeszłości Nowej Anglii? Wspólnym mianownikiem *Waldena* i *Szkarłatnej litery* jest poszukiwanie źródeł kultury Ameryki.

Amerykaniści, którzy stawiają znak równości między pastoralizmem i uwielbieniem natury fizycznej, tracą z pola widzenia znaczący problem, uwypuklony we współczesnych teoriach postkolonialnych, mianowicie nie odróżniają pastoralizmu jako oznaki niezależności kulturowej od pastoralizmu jako elementu neokolonializmu. W *Notes on the State of Virginia* Thomas Jefferson zawarł klasyczną dewizę amerykańskiego ideału pastoralnego, stwierdzając, iż przyszłością narodu jest agraryzm, przy czym – Amerykanie winni to wiedzieć – agrarna Ameryka godzi się na uzależnienie od fabryk europejskich. Wszakże cnota narodowa, którą Jefferson kojarzy z sielskością, z nawiązką rekompensuje przewidywane koszty. W dzisiejszej dobie Jefferson także miałby zwolenników. W jego wczesnej myśli pojawia się pewna niekonsekwencja: otóż wiara w mo-



ralną niezależność narodu nie wyklucza akceptacji zależności ekonomicznej. Leo Marx pisze w *The Machine in the Garden*, że z upływem czasu Jefferson zmienił zdanie w kwestii uprzemysłowienia Ameryki<sup>43</sup>. Marx niestety nie odczytuje sprzeczności poglądów Jeffersona jako artefaktu przynależnego późno-kolonialnemu intelektualistom. Wprawdzie naświetla europejskie źródła amerykańskiej utopii pastoralnej, lecz uznaje, że wkład Europy całkowicie stracił na znaczeniu, gdy myśl pastoralna ugruntowała się w Ameryce w połowie osiemnastego wieku. Dlatego też Marx nie zauważa, że Jefferson i Thoreau postępowali na przekór własnym intencjom, dopasowując się do ideologicznego mechanizmu, który wiązał Nowy Świat z interesami Starego. Ich wizje i propozycje przeczyły porządkowi, za którym rzekomo orędownali.

Romantycy amerykańscy rzecz jasna uczynili z fizycznej natury przewodni temat literacki (w utworach transcendentalistów była łagodna, w *Moby Dicku* i w *Szkarłatnej literze*, zwłaszcza w scenie w lesie – złowroga) i nadali wartość czemuś, co jawiło się jako kulturowa słabość. Jednak korzyści, wynikające z estetyki międzynarodowego romantyzmu oraz wizerunku Nowego Świata wykreowanego w Starym, niosły ryzyko. Oto słynny sonet pożegnalny pióra Williama Cullena Bryanta, dedykowany Thomasowi Cole'owi, który wyruszał w podróż do Europy:

*Ujrzysz światło odległego nieba:  
Atoli, Cole'u!, twoje serce w Europie  
Będzie żywym obrazem rodzinnej ziemi,  
Zapamiętanym widokiem z twych przestawnych płócien;  
Samotne jeziora – stepy karmiące bizona –  
Skały utkane girlandami – to wyniosłe strumienie –  
Niebo z pustynnym orłem, co szybuje i gwiżdże –  
Bezkresne gaje, w wiosennym rozkwicie, w jesiennym złoceniu.  
Gdziekolwiek zawitasz, zwiedzisz miejsca piękne,  
Ale inne – znaczone śladami ludzi,  
Drogami, domami, grobami, ruinami, w najgłębszych dolinach  
I na szczytach Alp, gdzie mroźne powietrze odbiera dech.  
Patrz na to wszystko, póki tży nie przestanią widoku,  
Lecz nie pozwól, by dzikie obrazy wyblakły w pamięci<sup>44</sup>.*

Bryant przyjmuje nacjonalistyczną wizję Ameryki jako narodu natury (jeziora, stepy, skały, niebo) i akcentuje przewagę Ameryki nad Europą, gdzie wszystko jest „znaczone śladami ludzi”. Wypada zgodzić się z poetą, że pejzażowe malarstwo Cole'a oddaje inność Ameryki. Podobnie jak Whitman, Bryant krytycznie patrzy na *translatio studii*, toteż nakazuje Cole'owi, by ten głosił w Europie amerykańską ewangelię estetyczną, chociaż w zakończeniu wiersza zdradza postkolonialną obawę co do silnej wiary przyjaciela. Ta usprawiedliwiona obawa pokazuje, iż Bryant i Cole, świadomie lub nie, zawsze tkwili

w orbicie wpływów europejskich. Cole i inni malarze amerykańscy znajdowali inspirację w europejskim romantycznym malarstwie krajobrazowym (sam Cole także w historycznym)<sup>45</sup>. Wiersz Bryanta, wręcz naszpikowany amerykańskimi emblematami (bizon, orzeł, nasyczone, zmienne kolory, które zachwyciły europejskich podróżników) posiada retorykę wypreparowaną z języka i form Starego Świata: wszak „stepy” to kosmopolityczny synonim „prerii”, orzeł ma za symboliczne tło „pustynię”, piękno Alp zastępuje urok wyniosłych gór amerykańskich. Ponadto, chyba nieświadomy ironicznych implikacji takiej decyzji, Bryant wybiera sonet, czyli „cywilizowany” gatunek poetycki, aby oddać przesłanie „dzikich obrazów”. Innymi słowy, wyobrażenie Ameryki, jakie Bryant/Cole, ewangelicista kultury Nowego Świata, dają Europie, to urozmaicony niuansami obraz widziany oczyma euroamerykańskich osadników.

W świetnej książce o przedstawianiu krajobrazu w malarstwie okresu rewolucyjnego Robert Lawson-Peebles nazywa podobny efekt „halucynacją wywołaną przez przesunięcie geograficzne”. Píše, iż nacjonalistyczne wizje pastoralnej Ameryki grawitowały „ku Europie, oddalając się od realiów amerykańskich. Nawet pisarze, którzy posiadali wyjątkowy dar obserwacji, opisywali rzeczywistość amerykańską w taki sposób, by odeprzeć ewentualne zarzuty Europejczyków, i w rezultacie stworzyli jakiś alternatywny, wymarzony świat”<sup>46</sup>. Bryant, nazywany wszak „amerykańskim Wordsworthem”, pokazał Amerykę tylko w znikomym stopniu „dzikszą” od tej nakreślonej trzydzieści lat wcześniej przez Coleridge’a w sonecie o „władzy wszystkich nad wszystkimi”, w którym pojawia się i sielska dolina, bez żadnych koszmarów i neuroz, i „Cnota” tańcząca w „księżycowym świetle”, i „wschodzące słońce” z „nowymi promieniami docierającymi do głębi serca”<sup>47</sup>.

Wskazując postkolonialne podłoże amerykańskich wizji pastoralnych, bynajmniej ich nie kwestionuję; wręcz przeciwnie – uważam, że jako konstrukcje mimetyczne i ideologiczne nadal posiadają spory potencjał. Niewątpliwie pastoralna tradycja może być kluczem do współczesnej świadomości ekologicznej, bardzo rozwiniętej w Ameryce pomimo rozbieżności pomiędzy doktryną i praktyką, prawem i jego realizacją. Jednak jako konstrukcja kulturowa pastoralizm niesie zagrożenie związane z mimetycznym pragnieniem, które dało mu impuls.

W autobiograficznej książce *The Enigma of Arrival* V.S. Naipaul wspomina: kiedy byłem dzieckiem, wszystkie książki, jakie przeczytałem, zostawiały ślad w krajobrazie Trynidadu, na trynidadzkiej wsi, na ulicach Port of Spain. (Udało mi się nawet dopasować Dickensa i jego Londyn do ulicznych realiów Port of Spain. Czy jego bohaterowie byli białymi Anglikami, czy też ludźmi, których znałem? Takie pytanie jest jak dywagacja, czy śni się w kolorze, czy w barwach czarno-białych. Niemniej myślę, że kazałem postaciom z Dickensa przeistoczyć się w znane mi osoby. Wprawdzie gdzieś w umyśle świeciła świadomość, że Dickens był czystej krwi Anglikiem, lecz to nie przeszkadzało mi rozpoznawać w jego prozie bohaterów wielorasowych.)<sup>48</sup>

Analogiczną projekcję znajdujemy w *Waldenie*. Otóż Thoreau sugeruje, iż podczas pierwszego lata nad stawem nie stracił entuzjazmu dlatego, że w swoich

doświadczeniach widział wymiar epicki i pastoralny. Wzorem innych romantyków, Thoreau uznawał starożytną Grecję za kolebkę kultury zachodniej, a co za tym idzie za źródło tradycji pastoralnej. Ten tok rozumowania widać w rozdziałach „Goście” i „Lektura”. Oto napotkawszy drwala, Thoreau odgrywa tę samą grę, o jakiej mówi Naipaul. W rozdziale „Stawy” nazywa okolice Waldenu swoją krainą jezior. Już w pierwszym opisie tego miejsca czytamy: „Przez pierwszy tydzień za każdym razem, gdy spoglądałem na staw, robił na mnie wrażenie górskiego oczka, hen wysoko na zboczu”<sup>49</sup>; zatem Walden jawi się jako jezioro alpejskie. Aby dusza Thoreau mogła wraz z ciałem wędrować do fizycznego miejsca, czy raczej aby staw mógł stać się tematem poważnego amerykańskiego dzieła, pisarz musi odkryć w tym skrawku prawdziwej jankeskiej ziemi cechy jakiegoś bardziej romantycznego „gdzie indziej”.

Naipaul i Thoreau ożywiają prowincjonalną codzienność, stosując środki obrazowania z repertuaru kultury metropolitalnej, co jest konsekwencją ich przynależności do określonej klasy społecznej (wykształcony pisarz, uznający kulturę europejską za miarę lokalnej wiedzy, powinien trzymać się pewnych standardów gustu). O ile w przypadku obydwóch autorów świadomość społeczna może skutkować zawężeniem pola widzenia, o tyle jednocześnie powoduje ona podwojenie pewnej wizji (na którą składają się przedmiot, nabierający wyraźniejszych kształtów, oraz autor, to znaczy potrzeby i strategie wyobraźni). Nie należy więc wytykać Thoreau i Naipaulowi fałszywej świadomości – aczkolwiek taki pogląd interpretacyjny może wydawać się uzasadniony – skoro czytając na przykład *Waldena*, zakładamy, że obecne tam motywy pastoralne wyrażają amerykańską postawę Adama, opozycyjną wobec kultury europejskiej, ale nie są uznawane za czynnik rozwoju tejże kultury.

## 6.

Proza Thoreau, mająca o wiele wyraźniejszy charakter lokalny aniżeli poezja Bryanta, zachęca do zastanowienia się nad tym, kiedy – o ile w ogóle – zakończył się okres postkolonialny w historii literatury amerykańskiej albo kiedy nastąpiła cezura, gdy „postkolonializm” przestał wносить istotne treści do analizy tekstu. Zważywszy, że literatura amerykańska to pierwsza literatura postkolonialna, odpowiedź na to pytanie pomogłaby wyznaczyć kierunki dyskusji na temat późniejszych literatur postkolonialnych, także na temat samej literatury amerykańskiej. Zaznaczmy od razu, że jednoznacznej odpowiedzi nie ma. Z jednej strony sam termin „postkolonialny” narzuca ograniczenia koncepcyjne, każąc widzieć całą rdzenną kulturę jako wytwór Starego Świata. Z drugiej zaś kultura amerykańska dopóty będzie przynajmniej „szczątkowo” postkolonialna, dopóki Amerykanie będą pod wrażeniem akcentu wykształconych Brytyjczyków albo dopóki (to przykład nieco bardziej *à propos*) książka D. H. Lawrence’a *Studies in Classic American Literature* będzie figurować wśród obowiązkowych opracowań literatury amerykańskiej. Jak na ironię, amerykaniści zaakceptowali Lawrence’owski paradygmat

romansu rozgrywającego się na tle dzikiej puszczy i odpornego na cywilizowane struktury, natomiast w ogóle nie zwrócili uwagi na fundamentalne założenie Lawrence'a, iż Ameryka jest społeczeństwem postkolonialnym z niedojrzałą kulturą, nękanym przez impulsy eskapistyczne, które zrodziły się z pragnienia ucieczki z kraju rodzinnego. Oczywiście taka diagnoza Ameryki wynika ze stanu umysłu Lawrence'a, który był marzycielem w duchu Coleridge'a i wykorzystał Amerykę, by własne marzenia zrealizować<sup>50</sup>.

Można założyć, że w chwili, gdy wyobraźnia dojrzewa do ulokowania „cywilizacji” w Ameryce, a nie po drugiej stronie Atlantyku (*vide* sonet Bryanta), następuje całkowita amerykańskizacja tonu pastoralnego; jednak różni pisarze różnie definiowali ten przełomowy czas, a zdarzali się i tacy jak Henry James, który mniemał, że podobny przełom nigdy nie miał miejsca. Innym godnym rozważenia kryterium jest dziewiętnastowieczny tzw. imperializm amerykański. Niektórzy krytycy utrzymują, iż okres postkolonialny dobiegł końca, a przynajmniej wszedł w fazę schyłkową, gdy Mark Twain w *Jankesie na dworze króla Artura* pokazał Amerykę górującą pod względem militarnym i politycznym nad archaiczną Anglią (wywracając przekonania podróżników brytyjskich z poprzedniej generacji), albo gdy Melville skontrastował przedsiębiorczość Amerykanów z dekadentckim imperializmem Hiszpanów w noweli *Benito Cereno*. Tu powstaje kluczowe pytanie o związek między amerykańskim postkolonializmem i imperializmem. W rzeczy samej taki związek istnieje. Kapitan Frederick Marryat, który jako oficer marynarki i autor powieści dla młodzieży zapisał się w historii ekspansjonizmu brytyjskiego, dowiedział się w Ameryce, że Anglia nie powinna się tak bardzo szczycić swoją potęgą imperialną, bo Ameryka też wkrótce zajmie jakieś kolonie (*A Diary in America*).

Na zakończenie jeszcze kilka słów o Cooperze i Whitmanie. Dumny i gorączkowy patriotyzm Whitmanowskiemu podmiotowi wynikał z determinacji, by przebyć całą kulę ziemską i osiągnąć swoistą rekompensatę. Cooper był podmiotem postkolonialnym pod wrażeniem fabularnych konstrukcji Scotta, był zarazem imperialistą i autorem romansów o ekspansjonizmie amerykańskim. Tropy literackie ze Starego Świata, których przejście oznaczało kulturową zależność, mogły się odrodzić w Ameryce albo gdzie indziej (Hemingway w Afryce Wschodniej) i stworzyć nowe warianty kulturowego podporządkowania. Ta nieunikniona konsekwencja postkolonializmu nie jest jedyna, ale właśnie ona najbardziej doskwiera, albowiem uzmysławia nam bezcelowość szukania sztywnej granicy między okresem postkolonialnym a erą, jaka nastąpiła później.

*przełożył Marek Paryż*

## Przypisy:

<sup>1</sup> Spengemann William C., *A Mirror for Americanists: Reflections on the Idea of American Literature*, Hanover, NH, University Press of New England 1989, s. 141.



- <sup>2</sup> Nandy Ashis, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, Delhi, Oxford University Press 1983, s. 3.
- <sup>3</sup> Tuckerman Henry T., *America and Her Commentators*, New York 1864, ss. 285-286.
- <sup>4</sup> Tuckerman, *America...*, s. 444.
- <sup>5</sup> Tuckerman, *America...*, s. 287-288.
- <sup>6</sup> Lyell Charles, *A Second Visit to the United States of North America*, vol. 1, New York 1849, s. 226.
- <sup>7</sup> Martineau Harriet, *Society in America*, vol. 2, New York, 1837, ss. 200-201.
- <sup>8</sup> Kipling Rudyard, *American Notes*, New York, Arcadia 1950, s. 24.
- <sup>9</sup> Dickens Karol, *Notatki z podróży do Ameryki*, przeł. Barbara Czerwijowska, Warszawa, PIW 1978, ss. 181-182.
- <sup>10</sup> Dickens Karol, *Marcin Chuzzlewit*, tom 1, przeł. Krystyna Czerwijowska, Warszawa: Książka i Wiedza 1951, s. 417.
- <sup>11</sup> de Tocqueville Alexis, *O Demokracji w Ameryce*, przeł. Barbara Janicka i Marcin Król, Warszawa, Fundacja Aletheia 2005, s. 406, 488, 592.
- <sup>12</sup> Memmi Albert, *The Colonizer and the Colonized*, przeł. Howard Greenfield, Boston, Beacon 1965.
- <sup>13</sup> Whitman Walt, *Leaves of Grass*, red. Harold W. Blodgett i Sculley Bradley, New York, New York University Press 1965, s. 709.
- <sup>14</sup> Whitman, *Leaves...*, s. 196, 198.
- <sup>15</sup> Retamar Roberto Fernández, *Caliban and Other Essays*, przeł. Edward Baker, Minneapolis, University of Minnesota Press 1989, s. 10.
- <sup>16</sup> Cytowane w: *Walt Whitman: A Critical Anthology*, red. Francis Murphy, Baltimore, Penguin 1970, s. 60.
- <sup>17</sup> McWilliams John P., Jr., *The American Epic: Transforming a Genre: 1770-1860*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, s. 218-237.
- <sup>18</sup> Whitman, *Leaves...*, s. 443.
- <sup>19</sup> Bridgeman Richard, *The Colloquial Style in America*, New York, Oxford University Press 1966, s. 67.
- <sup>20</sup> Emerson Ralph Waldo, *Natura. Amerykański uczyony*, przeł. Michał Filipczuk, Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa 2005, s. 51.
- <sup>21</sup> Emerson, *Natura...*, s. 65.
- <sup>22</sup> Emerson, *Natura...*, s. 66.
- <sup>23</sup> Emerson, *Natura...*, s. 64.
- <sup>24</sup> Achebe Chinua, *Things Fall Apart*, Greenwich, CT, Fawcett 1959, s. 10.
- <sup>25</sup> Egejuru Phaniel, *Towards African Literary Independence: A Dialogue with Contemporary African Writers*, Westport, Greenwood 1980, s. 17.
- <sup>26</sup> Melville Herman, *Biały Kubrak, czyli świat okrętu wojennego*, przeł. Marian L. Pisarek, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie 1974, s. 28.
- <sup>27</sup> Cooper James Fenimore, *Letters and Journals*, vol. 1, red. James Franklin Beard, Cambridge, Belknap-Harvard University Press 1960-1968, s. 166.
- <sup>28</sup> Thoreau Henry D., *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. Hanna Cieplińska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1991, s. 391.
- <sup>29</sup> Melville Herman, *Moby Dick, czyli Biały wieloryb*, tom 2, przeł. Bronisław Zieliński, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie 1999, s. 288-307.

<sup>30</sup> Snead James, *European Pedigrees/African Contagions: Nationality, Narrative, and Commonality in Tutuola, Achebe, and Reed*, W: *Nation and Narration*, red. Homi K. Bhabha, London, Routledge 1990, s. 241.

<sup>31</sup> Melville, *Moby Dick*, tom 2, s. 303.

<sup>32</sup> wa Thiong'o Ngugi, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, Currey 1986.

<sup>33</sup> Ashcroft Bill, Griffiths Gareth i Tiffin Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge 1989, s. 39.

<sup>34</sup> Bridgman, *The Colloquial Style...*, s. 7.

<sup>35</sup> Ezekiel Nissim, *Latter-Day Poems*, Delhi, Oxford University Press 1982, s. 22.

<sup>36</sup> Whitman Walt, *Pieśń o sobie*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Andrzej Szuba, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1992, s. 51.

<sup>37</sup> Mesick Jane Louise, *The English Traveler in America, 1836-1860*, New York, Columbia University Press 1922, s. 161-162.

<sup>38</sup> Warren James Perrin, *Walt Whitman's Language Experiment*, University Park, Pennsylvania State University Press 1990, s. 5-69.

<sup>39</sup> Simpson David, *The Politics of American English, 1776-1850*, New York, Oxford University Press 1986, s. 149-201.

<sup>40</sup> Nkosi Lewis, *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature*, Essex, Longman 1981, s. 151.

<sup>41</sup> Soyinka Wole, *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, red. Biodun Jcyifo, Ibadan, New Horn 1988, s. 16.

<sup>42</sup> Anozie Sunday, *Christopher Okigbo: Creative Rhetoric*, London, Evans 1972, s. 175.

<sup>43</sup> Marx Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press 1964, s. 139.

<sup>44</sup> Bryant William Cullen, *Sonnet—to an American Painter Departing for Europe*, W: *The Norton Anthology of American Literature*, red. Nina Baym i in., wyd. 3, tom 1, New York, Norton 1989, s. 893-894.

<sup>45</sup> Novak Barbara, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, New York, Oxford University Press 1980, s. 226-273.

<sup>46</sup> Lawson-Peebles Robert, *Landscape and Written Expression in Revolutionary America: The World Turned Upside Down*, Cambridge, Cambridge University Press 1988, s. 57.

<sup>47</sup> Coleridge Samuel Taylor, *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, red. Ernest Hartley Coleridge, London, Oxford University Press 1931, s. 68-69.

<sup>48</sup> Naipaul V. S., *The Enigma of Arrival: A Novel in Five Sections*, New York, Viking 1987, s. 169-170.

<sup>49</sup> Thoreau, *Walden*, s. 117.

<sup>50</sup> Cowan James C., *D. H. Lawrence's American Journey*, Cleveland, Case Western Reserve University 1970, s. 1-12, 124-128.