

## MIT, OBRZĘD I DUCHOWOŚĆ AFRYKI W CZARNYCH SŁOWACH ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ

EWA JANION  
UNIwersytet Warszawski

**Abstract** – Myth, Ritual and Spirituality of African people in Anna Świrszczyńska's "Black Words". The paper provides an analysis of poem collection entitled "Black words. Negro stylizations" published by Polish poet Anna Świrszczyńska (Swir) in 1967. It studies the ways in which the African subjects are constructed, mostly in the aspect of their relations to the non-human beings: animals, monsters, plants and personalized natural phenomena. It is argued that Świrszczyńska refers to indigenous beliefs (animism, totemism, fetishism, magic) in order to question Western anthropocentrism and propose alternative perspectives, emphasizing fierce and unconscious human motivations. In the poems the radical otherness of black Africans is highlighted, but nonetheless the collection expresses a sense of solidarity, especially with black women and elderly people.

**Keywords:** myth; ritual; Anna Świrszczyńska; Polish poetry; Sub-Saharan Africa.

Wydany w 1967 roku tom Anny Świrszczyńskiej warto rozpatrywać w kontekstach prądów intelektualnych tej dekady: popularności idei panafrorykanizmu i ruchu *négritude* oraz optymizmu, jaki towarzyszył procesowi dekolonizacji Afryki. Poszukując inspiracji temu, odnajdziemy teksty kultury afrykańskiej, zwłaszcza ludową twórczość ustną: pieśni i bajki, które ukazywały się w Polsce w latach 60. w kilku antologiach oraz w prasie, przede wszystkim w miesięcznikach „Afryka” i „Kontynenty”. „Czarne słowa” wpisują się zatem w nurt afirmacji różnicy, rewaloryzacji odmienności rasowej i płciowej oraz poszukiwania alternatywnych modeli antropologicznych i kulturowych.

Oryginalność ujęcia tematu przez Świrszczyńską polega na naśladowaniu stylu tradycyjnej kultury afrykańskiej i utożsamieniu podmiotu mówiącego z mieszkańcami Afryki Subsaharyjskiej (i czasem też z afrykańskimi zwierzętami). Tak skomponowany tekst tworzy złudzenie pozbawionego dystansu i oceny bezpośredniego kontaktu z obcą, odległą kulturą. Bezkompromisowe przyjęcie optyki Afrykańczyków i Afrykanek zdecydowanie odróżnia ten tom od „kanonicznych” przedstawień Czarnego Kontynentu, przyjmujących punkt widzenia zewnętrznego obserwatora oraz realizujących różne warianty europocentrycznego „antropologicznego spojrzenia”. Wyłaniający się z tomu obraz Afryki pozostaje odmienny od

obecnych w literaturze polskiej wcześniejszych ujęć: naiwnych i nieracjonalnych dzikusów z „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza, Tuwimowskiego Bambo, tańczących wesoło ludożerców Kornela Makuszyńskiego czy też ich groźnej wersji znanej z „Króla Maciusia I” Janusza Korczaka.<sup>1</sup>

W „Czarnych słowach” Świrszczyńska skonstruowała szczególną wizję afrykańskiej duchowości i obrzędowości. Obrazy poetyckie skupiają się na rdzennych wierzeniach, jakby sprzed doświadczenia kolonializmu, zupełnie nieobecnego w tomie. Zmarginalizowane są również wpływy, jakie na kultury Afryki miały religie monoteistyczne: Chrześcijaństwo i Islam. Brak jakichkolwiek odniesień do kultury Zachodu. Jednocześnie wizja Świrszczyńskiej jest synkretyczna: pozbawiono ją elementów charakterystycznych dla poszczególnych grup etnicznych czy imion bóstw z licznych afrykańskich panteonów. Czytelnik nie znajdzie konkretów, które pozwoliłyby rozpoznać specyficzne ludy, obrzędy czy mity. W proponowanej przez Świrszczyńską poetyckiej wizji afrykańskości obecne są natomiast ogólne formy typowe dla tradycyjnych wierzeń takie jak animizm, totemizm czy fetysyzm. Afrykańskość konstruowana jest za pomocą elementarnych wyznaczników odróżniających kultury Afryki od kultur Zachodu, nie na konkretnych treściach.

Zarazem cykl wierszy pozostaje bliski ważnym tematom podejmowanym przez poetkę w innych tomach, zwłaszcza doświadczeniu ciała, kobiecości czy problematyce społecznej. To otwiera pytanie o status „Czarnych słów”: na ile, podobnie jak wiele sympatyzujących z Afrykanami tekstów dekady lat 60., są one próbą zwrócenia uwagi na głos dyskryminowanej, podporządkowanej imperialnej przemocy mniejszości, a na ile kultura Afryki zostaje tu zawłaszczona i staje się narzędziem do wyrażenia poglądów autorki. Otwarta pozostaje także kwestia politycznych konsekwencji zabiegów stylizacyjnych – znaczeń praktyki naśladowania języka mniejszości i ukrywania się za maską obcości kulturowej.

Z jednej strony bowiem, naśladowując formy ludowej twórczości ustnej, poetka wydobywa jej wartości estetyczne i nadaje jej status literatury pięknej. Jednakże taka nobilitacja w oczach Zachodu przenosi te utwory z pierwotnego kontekstu rytuału i pozbawia znaczeń, które im oryginalnie przypisywano. Znaczenia te są nierozzerwalnie związane z doświadczeniem Czarnych Afrykańczyków. Transfer tych treści w obręb kultury polskiej musi

<sup>1</sup> Zastanawiające, że popularne w ubiegłym wieku literackie portrety Czarnych mieszkańców Afryki często pochodzą z tekstów kierowanych do dzieci i młodzieży. Według Błażeja Popławskiego, spośród lubianych przez młodych odbiorców w PRL-u polskich tekstów literackich o Afryce stereotypom i uproszczeniom wymyka się jedynie *Tomek na Czarnym Łądzie* Alfreda Szklarskiego <http://afryka.org/afryka-widziana-z-peerelu--1---tomek/> (06.08.2019).

wiązać się z redukcją. Główną zasadą tego przeniesienia Świrszczyńska uczyniła przedstawienie radykalnej obcości, bez wpisywania jej w ramy narracji, wyjaśniania ani opatrywania komentarzem. Dzięki takiej strategii wymiar poznawczy tekstów zostaje niejako zawieszony, a ewentualne antropologiczne rekonstrukcje pozostawia się czytelnikowi.

„Czarne słowa” wyrażają uczestnictwo w kulturze, w której mit nie stanowi osobnej sfery fantastycznych opowiadań, ale podstawową zasadę wyjaśniającą funkcjonowanie rzeczywistości. Osoby mówiące w wierszach rozumują i działają zgodnie z kategoriami myślenia mitycznego, postrzegają siebie jako jeden z elementów świata przyrody.<sup>2</sup> W utworach poświęconych obrzędowi ważne miejsce zajmują zwierzęta i ich relacje z ludźmi. Powracającymi tematami są ludzko-zwierzęce hybrydy, ludzie zamieniający się w zwierzęta, zwierzęta o ludzkim statusie i projekty ludzko-zwierzęcych wspólnot. Animizm i antropomorfizm afrykańskich stylizacji skłaniają do odczytywania tomu jako praktyki zmierzającej do destabilizacji antropocentrycznego paradygmatu różnicy między zwierzętami i ludźmi oraz do zaproponowania alternatywnej wizji, akcentującej ich wzajemne powiązania. Służą temu również z jednej strony rewaloryzacja zwierzęcości i kojarzenie jej ze sferą duchową, a z drugiej wysunięcie na pierwszy plan często marginalizowanych aspektów bycia człowiekiem: cielesności, podświadomości czy instynktów.

Spośród dwudziestu czterech wierszy, w dziewięciu pojawiają się zwierzęta – przeważnie są to gatunki występujące w Afryce: hiena, szakal, struś, żyrafa czy lampart. W obrębie metaforyki pojawiają się również wąż i bawół, nie brakuje także zwierząt fantastycznych i monstualnych: wilkołaka i ptaka śmierci. Odmienny od zachodniego model relacji człowiek-zwierzę zostaje ujęty w wierszu zatytułowanym „Sumienie”, będącym projekcją myśli Afrykanina-zabójcy zwierzęcia. Nieokreślenie jego gatunku sprawia, że nabiera ono cech reprezentanta całego świata zwierzęcego.

Zabiłem zwierzę  
pod baobabem.  
Zakopałem jego skórę  
pod baobabem.  
Zakopałem jego zęby  
pod baobabem.  
Zakopałem jego oczy  
pod baobabem.  
(Świrszczyńska 1967, s. 12)

<sup>2</sup> Wybrane cechy myślenia mitycznego rekonstruuje na podstawie: Campbell J., Moyers B. (2007); Eliade M. (1993); Frazer J.G. (2012).

Pojawiające się w utworze monumentalne afrykańskie drzewo, zajmujące ważne miejsce w tradycyjnych wierzeniach, sugeruje rytualne znaczenie zabójstwa. Podobną funkcję ma warstwa brzmieniowa utworu, tj. rytm i powtórzenia oraz wspomniana praktyka zakopywania-grzebania. Wyliczenie części ciała z jednej strony podkreśla jego materialność, a z drugiej podkreśla fragmentaryczność czy rozkład. Zarazem skóra, zęby i oczy mogą wskazywać na potęgę zwierzęcia.

Sumienie zostaje opisane jako powrót części ciała zabitego zwierzęcia, które zwracają się bezpośrednio do podmiotu utworu i stają się instancją mówiącą w wierszu. Noc, jako czas szczególny, stwarza możliwość kontaktu z umarłymi.

Jego skóra przyszła do mnie nocą.  
To Ty zabiłeś mnie  
pod baobabem.  
Jego zęby przyszły do mnie nocą.  
To Ty zabiłeś mnie  
pod baobabem.  
Jego oczy przyszły do mnie nocą.  
To Ty zabiłeś mnie  
pod baobabem.  
(Świrszczyńska 1967, s. 12)

Zawarta w utworze wizja duchowości jest odmienna od obrazu znanego z kultury Zachodu: zwierzę i mężczyzna tworzą wspólnotę komunikacji, zniesiona jest dzieląca ich binarna różnica ontologiczna, odmiennie jest również ujęcie materialności i sfery duchowej. Paralela dwóch strof wiersza konstruuje głosy jako ich równoważne i równorzędne.

Wrażliwość osoby mówiącej w wierszu wyraźnie kontrastuje ze stereotypowym obrazem duchowości Czarnych, znanej np. z powieści Sienkiewicza, modelowego tekstu polskiej kultury o Afryce. „Moralność Kalego” oznacza w nim podwójne standardy, relatywizm, nieumiejętność zobiektywizowanej oceny etycznej. Odejście od wyznaczającego zasady nowoczesności myślenia naukowego nie prowadzi osoby mówiącej w wierszu Świrszczyńskiej do amoralności czy zdziecinnienia, ale do większej wrażliwości i w pewnym sensie do projektu wspólnoty i stworzenia możliwości komunikacji. Być może utwór jest również głosem sprzeciwu wobec swobodnego i bezrefleksyjnego zabijania zwierząt, tak typowego dla nowoczesności. Pozbawienie zwierzęcia życia ukazano tu jako czynność moralną, podlegającą sankcji sumienia.

Jako polemizujący z opinią, że Afrykanie są niezdolni do formułowania zobiektywizowanych zasad moralnych, można odczytywać również wiersz pt. „Śpiew magiczny”. Trzy razy powtórzona ogólna zasada religijna wyrażona w formie bezosobowej: „Kto obraził wielkiego fetysza,

ten zginie” ma zastosowanie w konkretnym przypadku osoby mówiącej w wierszu. Jej wypowiedź dotyczy rytualnego, może inscenizowanego, samobójstwa związanego z obrażeniem fetysza – przedmiotu sakralnego, będącego w ramach tradycyjnego afrykańskiego światopoglądu zarazem obdarzoną wolą, sprawczością i duchem osobą:

Zgubiłem moją głowę, żyrafy ją podeptały.  
Nogo moja, kłuję cię,  
brzuchu mój, wydymam cię,  
głowo moja, kręcę cię.  
Kto obraził wielkiego fetysza, ten zginie.  
(Świrszczyńska 1967, s. 14)

Notabene, właśnie wielki fetysz pojawia się w 39 rozdziale powieści Sienkiewicza. Duchowość Afrykańczyków przedstawiona jest w niej w najlepszym razie z pobłażliwością i dystansem, a jedynym dyspozytorem prawdy jest stojący po stronie zachodniej racjonalności narrator. To europejska optyka nadaje sens działaniom Afrykańczyków lub im go odbiera, a polski nastolatek ochoczo stawia się w pozycji pośrednika między bóstwem a spotkaną grupą etniczną;

Król opowiadał o tym fetyszu, że spadł niedawno z księżycy, że był biały i że miał ogon. Staś oznajmił, że to on właśnie wysłał go na rozkaz dobrego Mzimu i mówiąc tak nie rozminął się bynajmniej z prawdą, gdyż pokazało się, że „wielki fetysz” był po prostu jednym z latawców puszczonech z Góry Lindego. (Sienkiewicz 1973, s. 304)

Świrszczyńska świadomie przedstawia odmienną perspektywę. Efektem tej strategii jest niejednoznaczność utworu: wyrwana z rytualnego kontekstu wypowiedź otwiera możliwości różnych odczytań. Zachodnia wiedza o świecie i aparat pojęciowy okazują się niewystarczające, aby opisać przedstawione w wierszu praktyki: pozostaje niejasne, czy mamy do czynienia z samobójstwem, czy raczej z aktem magii; na ile rytualne czynności są metaforą, a na ile faktycznie się wydarzają – i jak rozumie je osoba mówiąca w wierszu.

Samookaleczanie czy też zadawanie sobie śmierci w kontekście rytuału nie jest aktem prywatnym czy osobistym, ale raczej bezosobowym wypełnieniem obowiązku wynikającego z religijnej zasady. Zwracanie się podmiotu do części własnego ciała niejako z pozycji zewnętrznej wyraża zarazem jego dezintegrację, oddzielenie od materialności, być może w ramach praktyk transowych czy ekstatycznych. Artykułowane czynności (przekłuwanie, palenie, topienie) są dla ciała destrukcyjne, towarzyszą im afrykańskie zwierzęta, a zagubione organy, poszukiwane są przez groźne postaci z kręgu etnicznych wierzeń. Dezintegracji wewnętrznej towarzyszy

poczucie zależności od świata zewnętrznego: zwierzęcego i duchowego. W tym ujęciu podmiot nie jest kategoryzowany osobno, ale stanowi współzależną część większej, nierzadko wrogiej mu całości.

Przypisywanie stanów wewnętrznych elementom ciała może być naśladowaniem tekstów kultury afrykańskiej. W eposie „Lutnia Gasira” niepokój i nerwowe oczekiwanie głównego bohatera są wyrażone przez rozbicie cielesnej integralności. Nieobecność serca i gryzienie go przez szakala okazują się sposobem opisanego wewnętrznego konfliktu, skądinąd bliskiego antropologicznym rozważaniom Freuda dotyczącym ambiwalencji synowskich uczuć: Gasiro oczekuje śmierci starego ojca, aby przejąć po nim władzę.

Serce Gasira gryzł szakal. Gasiro rozmawiał co dzień ze swoim sercem:

- Kiedy umrze Nganamba? Kiedy królem będzie Gasiro? [...]

Serce jego było jednak nieobecne. Serce jego wsłuchiwało się w oddech Nganamby. Jego serce było pełne narzekania i bólu. (Frobenius, Gelber 1959, s. 14)

„Sumienie” i „Śpiew magiczny” przedstawiają więź między ludźmi i zwierzętami cechującą tradycyjne kultury. W pierwszym wierszu zabicie zwierzęcia nie uchodzi bezkarnie: zwierzę pełni ważną funkcję w rytuale, gdyż nie zostało uznane za istotę niższą, gorszą czy osobną od człowieka, ale stanowi potężną instancję, która ma realny wpływ na ludzkie życie i z którą zawiązuje się szczególne przymierze. W drugim zwierzę zagraża człowiekowi lub też ma moc wymierzania sprawiedliwości.

Wizja antropologiczna Freuda blisko koresponduje z treścią stylizacji i pozwala wydobyć ich uniwersalizujące znaczenia. Wyraźnie obecny w tomie totemizm opiera się na zwierzęcym tabu, którego najbardziej podstawową zasadę stanowi, obok zakazu kazirodztwa, zakaz zabijania zwierzęcia totemicznego. Zarazem wg. Freuda tabu dotyczy największych podświadomych pragnień i dlatego budzi w człowieku wewnętrzny konflikt. W tym ujęciu wiersze Świrszczyńskiej przedstawiają zderzenie jednostki z uniwersalnym, koniecznym i niewytłumaczalnym zakazem oraz poczucie winy po jego złamaniu – a zatem pierwsze, najbardziej podstawowe wymiary moralności i sumienia, będące, w teorii wiedeńskiego lekarza, początkiem i źródłem kolejnych ograniczeń kulturowych.

Poczucie winy ma dwa źródła – pisze Freud w „Kulturze jako źródle cierpienia” – jednym z nich jest lęk przed autorytetem, drugim lęk przed własnym super-ego. Efektem dynamiki ego i super-ego jest masochistyczna potrzeba kary – takiej, jaką wymierza sobie osoba mówiąca w wierszu Świrszczyńskiej. Wyszczególnienie części ciała, wątek pojawiający się w kilku utworach tomu, może odnosić się z jednej strony do psychoanalitycznej teorii rozbicia jedności podmiotu, jego konfliktów wewnętrznych i

kompleksów, a z drugiej do zdestabilizowanego przez Freuda przekonania o jasnych granicach, osobności i autonomii „ja”.

Poczucie winy, srogość „nad-ja” jest zatem tym samym, co surowość sumienia, jest przyznanym „nad-ja” postrzeżeniem, że oto jest w ten sposób nadzorowane, to ocena napięcia istniejącego między jego dążeniami a wymogami „nad-ja”; leżący u podstaw tego całego stosunku lęk przed ową instancją krytyczną, potrzeba kary, jest jednym z przejawów popędów „ja”, które pod wpływem sadystycznego „nad-ja” stało się masochistyczne, to znaczy wykorzystuje część obecnego w nim popędu niszczenia skierowanego do wewnątrz do erotycznego związania się z „nad-ja”. (Freud 1998, s. 220)

Wątki bliskie psychoanalizie pojawiają się także w innych wierszach. Autorytet zwierzęcia jest tematem utworu o tytule „Raj lampartów”. Zwierzę zostaje utożsamione z ojcem, a więc z figurą siły i władzy. Podmiot wiersza zabił ojca-lamparta i z tego powodu po własnej śmierci nie będzie mógł wstąpić do lamparciego raju. Złamał tabu, a zatem musi przejść przez rytuał oczyszczenia, który pozwoli odbudować międzygatunkową więź:

Zabiłem ciebie, ojczy lamparcie,  
ja, który po śmierci stanę się także lampartem.  
Biada mi.  
(Świrszczyńska 1967, s. 25)

Określenie tożsamości ojca przez afrykańskie zwierzę także można odczytywać jako znak praktyk totemicznych, zgodnie z którymi zwierzę jest przodkiem klanu, którego członkowie po śmierci przybiorą jego postać. Przodek może wcielić się w zwierzę, jak również dusza zwierzęcia może wejść w ciało człowieka. Co więcej, zwierzę jest w tym ujęciu świętością. Status ludzi-zwierząt w wierszu Świrszczyńskiej nie jest zatem precyzyjnie dookreślony, pozostaje jednak hybrydyczny, przekraczający granice zachodniego paradygmatu.

Utożsamienie ojca ze zwierzęciem totemicznym jest ważnym wątkiem dzieła Freuda, gdyż tworzy spójność między dwoma pierwotnymi zakazami: zabójstwa zwierzęcia i kazirodztwa. W „Totemie i tabu” Freud argumentuje, że chłopiec, tak jak mężczyźni w elementarnych kulturach, dostrzega swoje głębokie powinowactwo ze światem zwierząt, jednocześnie odczuwając przed nim lęk (Freud 1993, s. 126-131). Zwierzę totemiczne staje się substytutem ojca: pokusa jego zabicia oraz poczucie winy po tym czynie są wyrazem ambiwalencji uczuć, którym towarzyszy całkowite utożsamienie się podmiotu ze zwierzęciem. U podstaw pragnienia zabójstwa leży więc kompleks Edypa. Charakterystyka myślenia totemicznego staje się u Freuda kluczem do zrozumienia dzisiejszego położenia człowieka, a poczucie winy i bunt synów wobec ojców stanowią w tym ujęciu ogólną zasadę funkcjonowania kultur. Tę uniwersalność afrykańskiej kultury i jej zdolność

do wytłumaczenia kondycji nowoczesnego człowieka wydobywa również Świrszczyńska.

W wykreowanym przez poetkę świecie świat duchowy, czy to wewnętrzny czy zlokalizowany poza podmiotem, często przybiera wymiar zwierzęcy: zwierzę wraca jako sumienie, współuczestniczy w religijnym rytuale, także zaświaty należą do zwierząt. W wierszu „Zwycięski wojownik umiera” spotkanie ze śmiercią przedstawione jest jako taniec, który wedle afrykańskich tradycji stanowi konieczny element obrzędów, pozwala na przekroczenie sfery doczesnej oraz ustanawia kontakt z bogami i duchami przodków. Osoba mówiąca w wierszu naśladuje taniec mitycznych zwierząt i roślin i tym samym nadaje mu transgresyjny charakter. Umieranie jest więc procesem łączenia się z wymiarem pozaludzkim: roślinnym, zwierzęcym i światem zjawisk atmosferycznych, które razem budują niematerialny wymiar egzystencji.

Ja tańczę jak ptak ognia,  
ja tańczę jak ptak błyskawicy.  
śmierć idzie do mnie.

Ja tańczę jak wąż tęczy,  
ja tańczę jak drzewo słońca,  
śmierć idzie do mnie.  
(Świrszczyńska 1967, s. 17)

W „Czarnych słowach” poetka zbliża do siebie wymiar ludzki i zwierzęcy, natomiast obraz płci jest w tej liryce silnie spolaryzowany: światy kobiet i mężczyzn są od siebie oddzielone, inne są również ich atrybuty. Kobiety kojarzone są z życiodajnymi siłami, mężczyźni z agresją i destrukcją. Dwukrotnie w tomie pojawia się wątek ojcobójstwa. W utworze pt. „Zabiłem ojca mojego szakala” osobą mówiącą w wierszu jest mężczyzna zabity (i zjedzony) przez swojego ojca, a następnie wskrzeszony przez matkę.

Ojcowie zostają zatem utożsamieni z groźnymi dla człowieka drapieżnikami: lampartem i szakalem. Figura szakala w mitologiach nabiera ponurych znaczeń. Jako mężczyznę-szakala przedstawiano staroegipskiego boga śmierci, Anubisa, a jedną z prerogatyw tego bóstwa było zjadanie ludzkich ciał. Również wątek ojca zjadającego syna (i jego powrotu do życia) znajduje swoje realizacje w mitologiach, także w micie o Chronosie-Saturnie. Jednak u Świrszczyńskiej akcent w utworze położony jest na sprawczość kobiety, jej umiejętność dawania i wskrzeszania życia oraz na trwanie jej rytualnego tańca i śpiewu – wskazują na to powtórzenia czasowników w czasie niedokonanym:

Moja matka czarownica,  
mój ojciec szakal.  
Moja matka mnie urodziła,



mój ojciec mnie zjadł.

Matka zebrała moje kości,  
matka liczyła moje kości.

Liczyła moje kości,  
śpiewała.  
Liczyła moje kości,  
tańczyła.

Liczyła moje kości,  
liczyła moje kości,  
aż ja ożyłem.  
Aż ja ożyłem i zabiłem ojca mojego szakala.

Matka tańczyła.  
(Świrszczyńska 1967, s. 21)

Także w tym wierszu wyeksponowane jest rytualne, transgresyjne znaczenie tańca. Zgodnie z zasadami magii sympatycznej część jest powiązana z całością, a analogiczne lub pozostające ze sobą w kontakcie elementy zawsze na siebie oddziałują. Dlatego działania matki polegają na zbieraniu i liczeniu kości syna: w przedstawionym światopoglądzie wymiary materialny i duchowy nie są sobie przeciwstawione, ale przenikają się. Co zastanawiające, w tomie Świrszczyńskiej magia stanowi domenę kobiet i jest polem ich autonomicznych, niezależnych i skutecznych działań w radykalnie patriarchalnej afrykańskiej kulturze.

Doświadczenie stawania się zwierzęciem przez kobietę opisuje wiersz „Poślubiłam wilkołaka”. Kontekstem do wiersza może być kongijska bajka „Wilkołak”, która ukazała się po polsku w antologii afrykańskich bajek w 1959 r. Bohaterka bajki zostaje zmuszona do małżeństwa z wilkołakiem: człowiekiem, który na noc zamienia się w ludożerną hienę lub – z perspektywy leśnych zwierząt, która również pojawia się w bajce – na dzień zmienia się w mężczyznę. Kulturowy obraz hieny w Afryce – jak i w Europie – jest zdecydowanie negatywny: padlinożerne, nocne, agresywne i żyjące w matriarchatach zwierzę jest symbolem zła i okrucieństwa. I choć kobieta w bajce nie jest szczęśliwa i z pomocą starej wiedźmy udaje jej się uciec od męża, aby wrócić do wioski, w trakcie małżeństwa śpiewa m. in. taką piosenkę:

Spójrz, dziki zwierz mnie poślubił  
hia malombe, hia malombe,  
a jam jest jego młodą żoną.  
Spójrz, krwawy zwierz mnie pochwycił  
hia malombe, hia malombe,  
i to jest moje szczęście.  
(Frobenius, Gelber 1959, s. 163)

Kobiecy głos w wierszu Świrszczyńskiej jest bliski temu z kongijskiej bajki. Rozbudowany zostaje wątek dwoistości doświadczenia relacji z wilkołakiem: przerażenia i szczęścia. Świrszczyńska wydobywa także zestawienie miłości i antropofagii, które kwestionuje jasny podział na ludzkie i nie-ludzkie. Kanibalizm jest znakiem radykalnej obcości, podkreśla zwierzęce oblicze wilkołaka i wyklucza go ze wspólnoty ludzi. Zarazem w wierszu jest zestawiony z miłością – po freudowsku stając się figurą seksualnej rozkoszy i spełnienia. Potworność wilkołaka jest destrukcyjna i zarazem upragniona, budzi przerażenie, ale staje się też źródłem kobiecej siły. Tym samym powraca tu wątek masochistycznych pragnień, obecny już w „Śpiewie magicznym”:

Zaślubiłam wilkołaka,  
zaślubiłam wilkołaka.  
Moje ciało porasta sierścią,  
krzyczę ze szczęścia.  
(Świrszczyńska 1967, s. 9)

Porastanie sierścią jest znakiem transgresji: stawania się zwierzęciem, ale również przekroczenia pewnego modelu kobiecości. Podmiotka wiersza porasta sierścią wbrew zachodniemu tabu kobiecego owłosienia – łączącego się w kulturze z męskością, agresją czy właśnie zwierzęcością, ale również seksualnością i dojrzałością płciową. Wobec kulturowego nakazu gładkiej skóry, symbolizującej niewinność i czystość, zwierzęca sierść jest metonimią ekstazy. Choć zatem tradycyjne kultury Afryki często przewidują możliwość transformacji człowieka w zwierzę, tutaj afrykańska duchowość przede wszystkim dostarcza języka do opisanie przyjemności seksualnej (czarnej) kobiety.

Ważne miejsce w tomie zajmuje temat jedzenia i zjadania: najadania się do syta lub cierpienia głodu, jak również doświadczenie bycia zjadanym. Postaci z wierszy są zjadane przez zwierzęta, potwory, swoich ojców i wrogów. Zjadanie i stawanie się pokarmem jawią się jako elementarne, zwyczajne praktyki, w najbardziej podstawowym, fizycznym wymiarze budują ciągłość między jednostką a światem zewnętrznym, zwłaszcza innymi żyjącymi istotami. Bycie ogniwem łańcucha pokarmowego jest tu ważnym wymiarem egzystencji. Zarazem wspólnota jedzenia i stawania się jedzeniem stanowi rytuał, misterium współ-bycia w świecie.

Niejedzenie oznacza głód i śmierć, a zjadanie łączy się z doznawaniem przyjemności, również seksualnej. Centralnym miejscem ludzkiego ciała jest w tomie Świrszczyńskiej brzuch – jest on obdarzony sprawczością i autonomią, w brzuchu niczym w naczyniu zlokalizowane są ludzkie stany emocjonalne. W ten sposób wypowiada się podmiotka wiersza „Taniec miłosny”:

W moim brzuchu jest szczęście.  
Moje włosy się śmieją,  
mężczyzna idzie do mnie.  
(Świrszczyńska 1967, s. 27)

Również seksualność nie stanowi w utworach ani sfery tabu, ani domeny przeżyć duchowych, lecz porównywana jest do jedzenia. W „Wieczornej pieśni żony rybaka” kobieta zostaje zestawiona z mięsem ryb, całe jej istnienie wyznacza „mięśność”. Podstawowym wymiarem egzystencji jest materialność, fizjologiczność, którą człowiek dzieli z innymi gatunkami i która decyduje o przynależności do kategorii istot żywych.

Jednocześnie zjedanie drugiej osoby jest znakiem jej całkowitego zdominowania, pokonania i unicestwienia. Kobieta i dzieci z wiersza „Opowieść o pustym koszu” zostają zjedzone przez ptaka śmierci. Instancjami mówiącymi są tu – oprócz głosu opowiadacza – mąż, ptak i pusty kosz. Kobieta i dzieci, wypędzone przez męża i kolejno zjedzone przez ptaka, nie wypowiadają żadnych słów, jedynie milcząco doświadczają zapowiedzianego kobiecie losu. Tytułowy pusty kosz jest obrazem pustki i nieobecności, które stają się główną figurą utworu. Nieco bajkowa historia zastanawia brakiem dokładniejszego opisu motywacji i uczuć postaci, jak również komentarza czy tradycyjnego pouczenia dla odbiorcy. Czytana jako świadectwo informacji o kulturze, z której pochodzi, „Opowieść” byłaby obrazem nie tylko patriarchalnej hierarchii społecznej, w której życie kobiety całkowicie zależy od męża, ale też niemej zgody człowieka na wszystko, co przyniesie los, nawet na śmierć. Powrót pustego kosza staje się też sposobem mówienia o położeniu kobiet i dzieci w radykalnie patriarchalnej rzeczywistości. Utwór wpisuje się w tym samym w ważny dla tomu wątek: Świrszczyńska z jednej strony zwraca uwagę na los czarnej kobiety w Afryce Subsaharyjskiej, a z drugiej wiersz może być czytany jak bajka czy przypowieść opisująca uniwersalne kobiece doświadczenie.

Mężczyzna wypędził kobietę.  
– Weź do kosza swoje dzieci.

Kobieta idzie lasem,  
niesie w koszu dzieci.  
Ptak śmierci mówi do niej:  
– Zjem twoje dzieci, kobieto.

Kobieta idzie lasem,  
ona nie ma już dzieci.  
Ptak śmierci rzekł:  
– Zjem cię, kobieto.

Pusty kosz wrócił do wsi,  
Kosz powiedział do mężczyzny:

– Nie ma już kobiety  
ani dzieci.  
(Świrszczyńska 1967, s. 19)

Również uniwersalizującą wymowę ma wiersz o zakochanej hienie. Hiena, na ogół postrzegana jednoznacznie negatywnie, została tu uszlachetniona i wyrwana ze stereotypu zmaskulinizowanego, agresywnego zwierzęcia. Tak jak wcześniej szakal, hiena jest też znakiem obcości – gatunek gorącego klimatu przypomina o egzotycznym wymiarze utworu. Jednocześnie jednak dobrze znana poetyka bajki ezopowej buduje obraz powinowactwa kultur i wskazuje na podobieństwo bajkowych treści w różnych częściach globu.

Wątek radykalnego patriarchatu, akceptacji okrutnego losu i jedzenia jako aktu ostatecznego zdominowania i unicestwienia pojawia się także w utrzymanym w tomie męskiej rezygnacji zamykającym tom wierszu „To jest walka ostatnia”, przedstawiającym głosy mężczyzn ruszających do bitwy skazanej na klęskę. Polecenie zabójstwa zależnych członków rodziny przywołuje historie znane też z zachodniej kultury. Niezgoda na poddanie się i niewolę jest jednocześnie spełnieniem elementarnej zasady porządku patriarchalnego, w którym mężczyźni dysponują życiem kobiet i dzieci.

Modlitewne prośby skierowane do ciał niebieskich funkcjonują w tomie jako element myślenia animistycznego, ale zarazem rysują związek z transcendencją, podobnie jak motyw patrzenia w niebo, w tekstach tomu budujący wzniosłość momentu narodzin i śmierci. Siła bawołów oznacza już tylko odważne stawienie czoła śmierci, być może łączy się z obecną w poezji Świrszczyńskiej mitologią krów: zwierząt boskich, silnych i wytrwałych.

Gwiazdo poranna, daj nam siłę bawołów.  
To jest walka ostatnia.  
Zabijcie żony,  
zabijcie dzieci,  
zabijcie matki.  
Umrzemy, patrząc w niebo,  
oni jutro zjedzą nasze serca.  
Oni zjedzą nasze serca,  
nie znajdą w nich lęku.  
(Świrszczyńska 1967, s. 30)

W świecie „Czarnych słów” bycie zjedzonym, czyli całkowicie unicestwionym, bywa losem zarówno kobiet, jak i mężczyzn, a cierpienie jest losem wszystkich. Świrszczyńska ukazuje radykalną patriarchalność afrykańskich kultur, jednocześnie jednak wyraźnie akcentuje wyłączone obszary sprawczości i autonomii kobiet, takie jak magia, kobieca przyjemność seksualna czy wreszcie zdolność do rodzenia i uczucia macierzyńskie. Aż dwa spośród utworów dotyczą dzieciobójstwa. W obu zarysowana została ekstremalna sytuacja, a konstrukcja tekstów, w których

głos należy do dzieciobójczynie, zmusza do przyjęcia jej punktu widzenia. Przestrzeń mitu i radykalnej obcości kulturowej otwiera więc możliwość przedstawienia odmiennej perspektywy i staje się sposobem mówienia na tematy źle widziane, czy też zupełnie marginalizowane.

„Czarne słowa” konstruuja oryginalny, wieloznaczny i złożony obraz duchowości Afrykańczyków, daleki od stereotypowych, uproszczonych ujęć, które kształtowały polski obraz kultur ludzi zamieszkujących ziemie na południe od Sahary. Świrszczyńska rezygnuje z takich strategii opisywania rdzennych wierzeń, które nadawałyby prawomocność nowoczesnej perspektywie – jest odwrotnie: afrykańskie stylizacje służą jej do zakwestionowania podstawowych kategorii zachodniej kultury. Elementy myślenia mitycznego i radykalna obcość pozwalają przedstawić alternatywną wizję człowieczeństwa, w której nowoczesna racjonalność i obiektywność zostaje zastąpiona przez wrażliwość i poczucie jedności człowieka ze światem roślin, zwierząt i nieożywionych sił natury.

Prezentowany obraz daleki jest także od utopijnej, naiwnej sielanki znanej z debiutanckiego tomu poetki (Świrszczyńska 1936, s. 10, 22).<sup>3</sup> Afrykańska maska służy do przedstawiania człowieka w sytuacjach ekstremalnych: w szczególności ekstazy, śmierci, głodu i zabójstwa których znakiem jest wielokrotnie powracający w tomie motyw kobiecego krzyku. Świrszczyńska rewaloryzuje materialność i seksualność, ale zarazem wydobywa marginalizowane przez nowoczesne kultury elementarne pragnienia i instynkty – w tym pragnienie samozniszczenia i zadawania śmierci.

W tomie kreowany jest typ podmiotowości targany konfliktami i pozbawiony spójności wewnętrznej. Wyrazem tego braku jest dystans mówiącego „ja” do ciała, ulegającego w tym ujęciu fragmentaryzacji. Jednak postaci z wierszy nawet w sytuacjach krańcowych akceptują swoje położenie i współdziałają z pozaludzkim światem zewnętrznym. Dezintegracji wewnętrznej towarzyszy bowiem ujmowane na wiele sposobów pokrewieństwo człowieka i innych istot żywych. Ciągłe i płynne transformacje między ludźmi, zwierzętami i potworami skłaniają do alternatywnych ujęć kategorii człowieczeństwa.

Osoby mówiące w wierszach należą do nieuprzywilejowanych mniejszości: Czarni, kobiety i starcy nie wyznaczają uniwersalnego paradygmatu człowieczeństwa, ale często są sytuowani na jego marginesach. Oddając głos zwierzętom, dzieciobójczyniom czy starej, czarnej kobiecie, poetka rozbija hegemonię kartezyjskiego męskiego podmiotu. Mit kwestionuje scjentyzm i tworzy przestrzeń dla odmiennych racjonalności,

<sup>3</sup> „Kołysanka” i „Sielanka” w późniejszych zbiorach pierwszy z utworów nosi tytuł „Kołysanka egzotyczna”.

zwierzęcości i potworności, a tym samym daje narzędzia do przekroczenia typowych dla Zachodu sposobów myślenia o człowieku. Zarazem konstrukcja podmiotu w utworach zakłada empatyczną lekturę i buduje solidarność z czarnymi mieszkańcami Afryki oraz nadaje ich kulturze cechy uniwersalne i ogólnoludzkie. „Czarne słowa” pozostają jednak awangardowym eksperymentem. Cieleśność, patriarchy, wojna i relacje ze zwierzętami to tematy, które Świrszczyńska opisze w swoich następnych tomach poetyckich zdecydowanie odmiennym językiem.

**Bionote:** Ewa Róża Janion holds a PhD in Cultural Studies. She is a post-doctoral fellow at the Faculty of “Artes Liberales” at the University of Warsaw. Her research focuses mainly on the Modernist literature and its recent gender and queer interpretations. Her other fields of interest are digital humanities and minority cultures.

**Author’s address:** [ewajanion@gmail.com](mailto:ewajanion@gmail.com)

## Bibliografia

- Campbell J. and Moyers B. 1988, *The Power of Myth*, Flowers B. S. (ed.), Doubleday, New York; tł. Kania I. 2007, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, Znak, Kraków.
- Eliade M. 1993, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Frazer J.G. 2012, *Złota gałąź: studia z magii i religii, Vis-à-vis Etiuda*, Kraków.
- Freud S. 1913, *Totem und Tabu*, Hugo Heller & Cie, Leipzig und Wien; tł. Prokopiuk J. i Poręba M. 1993, *Totem i tabu*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Freud S. 1930, *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien; tł. Ochocki A., Poręba M. i Reszke R., *Kultura jako źródło cierpień*, w Reszke R. (opr.) 1998, *Pisma społeczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa, t. IV.
- Frobenius L. i Gelber A. 1959, *Bajki murzyńskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Popławski B. 2011, *Afryka widziana z peerelu (1): Tomek*, <http://afryka.org/afryka-widziana-z-peerelu--1---tomek/> (06.08.2019).
- Sienkiewicz H. 1973, *W pustyni i w puszczy*, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa.
- Świrszczyńska A. 1936, *Wiersza i proza*, nakładem autora, Warszawa.
- Świrszczyńska A. 1967, *Czarne słowa. Stylizacje murzyńskie*, Wyd. Literackie, Kraków.