Wiersz „Ja też” Langstona Hughesa, emblematycznego poety Harlemskiego Renesansu, w antologii tygodnika „New

Yorker”

Jerzy Kołacz, rysunek ilustrujący włączanie się kultury afroamerykańskiej do głównego nurtu kulturalnego USA, wykonany na prośbę autora

Harlemski Renesans był jednym z najważniejszych przełomów w historii kultury amerykańskiej – momentem, gdy sztuka i literatura czarnych Amerykanów z peryferii trafiły do centrum życia kulturalnego USA. Twórczość Langstona Hughesa, pierwszego poety jazzu, ukazała Afroamerykę bez retuszu: z jej radościami i dramatami, z rytmem bluesa i jazzu, które stały się językiem wolności.

Ruch ten nie tylko zmienił oblicze literatury amerykańskiej, ale także przygotował grunt pod walkę o prawa obywatelskie i pełne uznanie kultury Afroameryki.

***

Andrzej Żurek *(Kanada)*

Kiedy dowiedziałem się, że wiersz czarnoskórego poety Langstona Hughesa – pierwszego poety jazzu – znalazł się w jubileuszowej antologii tygodnika *The New Yorker*, wydanej z okazji jego stulecia w lutym tego roku, a tym samym został wybrany spośród kilkunastu tysięcy utworów opublikowanych w tym prestiżowym piśmie od 1925 roku, od razu pomyślałem, że chodzi o *I, Too* (*Ja też*). I nie pomyliłem się , bo wybór był oczywisty.

Ja też śpiewam Amerykę.

*

Jestem ciemnoskórym bratem.

Muszę jeść w kuchni,

kiedy przychodzą goście,

ale nie przejmuję się tym,

jem z apetytem

i nabieram sił.

*

Jutro usiądę przy stole,

kiedy przyjdą goście.

Nikt jutro

nie odważy się powiedzieć:

„Jedz w kuchni”.

*

No i zobaczą,

jaki jestem piękny

i będą zawstydzeni.

*

Ja też jestem Ameryką.

Ten napisany w 1924 r. wiersz – Hughes miał wtedy 23 lata – był oczywiście metaforą, mówił o zmarginalizowaniu Afroamerykanów, o przypisaniu im drugorzędnej i służebnej roli mimo zniesienia niewolnictwa w 1865 roku. Ale wyrażał też wiarę w lepszą przyszłość – zniesienie segregacji rasowej oraz uznanie zasług czarnych Amerykanów w rozwoju kraju i jego kultury.

DŁUGA DROGA Z PERYFERII DO CENTRUM AMERYKAŃSKIEGO ŻYCIA

W 1860 r. Walt Whitman, zwany bardem Ameryki, napisał wiersz *Słyszę śpiew Ameryki* (to jeden z utworów wielkiego tomu jego poezji *Źdźbła trawy*) o ludziach różnych zawodów, dumnych Amerykanach, z zapałem wykonujących swoje prace i śpiewających radosne pieśni. Wprawdzie nie wspomniał w nim o kolorze skóry swoich bohaterów, ale okrutnym żartem byłoby stwierdzenie, że wśród radujących się budowniczych kraju byli amerykańscy Murzyni. Wiersz powstał pięć lat przed zniesieniem niewolnictwa i wtedy śpiewali jeszcze swoje *work/slave/chain songs*, które pomagały im znosić długie godziny morderczej pracy dla dobra białych panów; ich los został udokumentowany

w *slave narratives* (opowieściach niewolników).

Ale po zakończeniu wojny secesyjnej Afroamerykanie, czyli niedawni niewolnicy, też nie mieli powodów do entuzjazmu. Początkowo rząd federalny starał się poprawić warunki ich życia i przyznał im te same podstawowe prawa, które przysługiwały białym obywatelom, ale w okresie między 1877 r. a początkiem XX wieku rasiści z Południa, wśród których byli członkowie założonego w 1866 r. Ku-Klux-Klanu, zdołali przeforsować szereg prawnych uregulowań, nazwanych *Prawami Jima Crowa* (*Jim Crow Laws*), które ograniczyły prawa czarnych obywateli i zepchnęły ich do podrzędnej roli w społeczeństwie. Znowu czarni byli źle traktowani, znowu cierpieli. Oskarżenia o przestępstwo, często fałszywe, w wielu przypadkach kończyły się linczem. Booker T. Washington, najważniejszy czarny działacz społeczny tamtego okresu, nie zachęcał do stawiania czynnego oporu. Zalecał zdobywanie kwalifikacji potrzebnych dla podjęcia pracy w rzemiośle lub na roli, najlepiej we własnym gospodarstwie, i stopniową poprawę swojego losu. Nie było buntu w utworach pierwszych czarnych pisarzy; na degradujący Afroamerykanów obraz (w oczach większości białych Amerykanów czarni byli niebezpieczni, prymitywni i głupkowaci, a ich kultura ograniczała się do występów minstreli – wędrownych komików i błaznów) odpowiadali uproszczonymi opowiastkami z życia czarnych, pod hasłami: „Nie jesteśmy tacy źli”, „Są wśród nas zdolni i wartościowi ludzie” itp. Zapewne sądzili, że w taki,

pokojowy sposób torują zdolniejszym i ambitniejszym pobratymcom i sobie drogę do awansu społecznego.

Jedynym godnym uwagi czarnym poetą w okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową był Paul L. Dunbar, ale białym Amerykanom podobały się tylko jego wiersze obrazujące życie czarnych wieśniaków , napisane dialektem. Wiersze o innej tematyce i napisane literackim językiem nie wzbudziły ich zainteresowania. Odpowiadał im prosty, zadowolony z życia i niemający wyższych aspiracji czarny mieszkaniec prowincji (znał swoje miejsce w społeczeństwie). Od 1887 r. *The Atlantic*, znany miesięcznik, zamieszczał opowiadania Charlesa W. Chesnutta, czarnego pisarza (Chesnutt miał czarnych i białych przodków, ale utożsamiał się z Afroameryką). Pojawiał się w nich protest przeciwko rasizmowi i segregacji, ale bardzo stonowany. Niemniej, z obawy przed utratą czytelników, redakcja pisma długo ukrywała fakt, że autor opowiadań był Afroamerykaninem.

Roland Hayes sportretowany przez Winolda Reissa, okładka magazynu „Survey Graphic”,
Courtesy of the Schomburg Center for Research in Black Culture (ze zbiorów Schomburg Center for Research in Black Culture)

HARLEMSKI RENESANS

Harlemski Renesans (*Harlem Renaissance*), najpierw, przez kilka lat, nazywany Ruchem Nowych Murzynów (*New Negro Movement*), był okresem nagłego rozkwitu afroamerykańskiej muzyki, tańca, musicalu, mody, poezji i prozy, malarstwa i

grafiki; był okresem, w którym czarni artyści i pisarze zaczęli odnosić sukcesy, a kultura Afroameryki zaczęła być postrzegana jako część kultury amerykańskiej. Ów rozkwit kojarzony jest z Harlemem, nowojorską dzielnicą, od drugiej dekady XX wieku zamieszkaną głównie przez czarnych Amerykanów, ale rozgrywał się na znacznie większym obszarze.

Od początku pierwszej wojny światowej prawdziwi, czyli fanatyczni Amerykanie, coraz częściej przypominali czarnym Amerykanom, gdzie jest ich miejsce w społeczeństwie. Trzeba było dać nauczkę „czarnuchom" z Południa, którzy pchali się na Północ i Środkowy Zachód i zabierali białym pracę; trzeba było przywołać do porządku wracających z Europy czarnych żołnierzy – spodziewali się, że będą traktowani tak jak „tam", gdzie od innych różnili się tylko kolorem skóry. Rosły szeregi Ku-Klux-Klanu, mnożyły się akty przemocy, zlinczowano wielu czarnych, wśród nich żołnierzy. Na prześladowania czarni Amerykanie odpowiadali buntami, w starciach z policją lała się krew. W 1919 r. były one wyjątkowo gwałtowne i objęły 25 miast (tzw. *Red Summer*).

Co się staje z niespełnionym marzeniem?

*

Czy zasycha jak rodzynek w słońcu?

Czy jak ropa z wrzodu się sączy?

Czy jak gnijący ochłap cuchnie

Lub skorupieje jak stygnący lukier?

*

Może ugina się pod ciężarem,

faluje

*

A może eksploduje?

Langston Hughes, *Harlem*, 1951 r.

Ale Nowy Jork był wolny od zamieszek. Od dawna uchodził za stolicę względnej wolności i swobód dla czarnych Amerykanów. Najpierw na Północ uciekali z Południa czarni niewolnicy, później czarni szukający schronienia przed prześladowaniami i szans na lepszą pracę oraz możliwości kształcenia się. W 1909 r. z inicjatywy białych i czarnych obywateli powstała w Nowym Jorku pierwsza amerykańska organizacja praw obywatelskich – *National Association for the Advancement of Colored People*

(NAACP). W 1910 r. powstała kolejna organizacja praw obywatelskich – *National Urban League*. Głównym celem tych organizacji była walka z segregacją rasową i rasizmem; obie pomagały Afroamerykanom, szczególnie tym, którzy przybywali z Południa, znajdować pracę i mieszkanie i przystosowywać się do życia w mieście; obie zajmowały się badaniem i dokumentowaniem historii czarnych w Ameryce i rejestrowały przypadki prześladowań i lincze. W 1910 r. z inicjatywy W.E.B. Du Bois, jednego z założycieli i działaczy NAACP, powstał kwartalnik *The Crisis* – pierwsze amerykańskie pismo walczące z rasizmem, zabiegające o prawa obywatelskie dla *all people of color*, czyli ludzi ras innych niż biała, i promujące wszystkie dziedziny kultury Afroameryki.

Du Bois był uznanym uczonym, pierwszym czarnym Amerykaninem z doktoratem uzyskanym na Uniwersytecie Harvarda. Jego studia i początki działalności społecznej przypadły na lata radykalizacji nastrojów wśród czarnych Amerykanów. Oburzały go poglądy Bookera T. Washingtona, które – jak głosił – implikowały niższość czarnych. Zachęcał młodych Afroamerykanów do wszechstronnej edukacji i studiów uniwersyteckich. Wskazywanym przez niego celem była społeczna równość, pełnia praw obywatelskich dla Afroamerykanów, środkami do osiągnięcia go – protest i agitacja.

Radykalne poglądy z zaniepokojeniem przyjmowało wielu

czarnych spośród tych, którzy zaznali już awansu społecznego i zaliczali siebie do warstwy średniej społeczeństwa (prawie wyłącznie na Północy); obawiali się, że wzmożenie walki z dyskryminacją przysporzy im wrogów. Ale ruch czarnych nabrał impetu i przynosił wiele pożądanych rezultatów. Coraz silniejsze i sprawniejsze NAACP, posiadające oddziały w wielu miastach, odnosiło precedensowe zwycięstwa w sądach, broniąc czarnych obywateli. Afroamerykanie zyskiwali coraz więcej sprzymierzeńców wśród białych intelektualistów, uczonych i działaczy społecznych. Rosła liczba czarnych studentów i absolwentów wyższych uczelni, w Harlemie powstawały instytucje czarnych Amerykanów, czarni artyści zaczęli odnosić sukcesy na terenach zastrzeżonych wcześniej dla białych, co zwiastowało początek nowej, lepszej epoki.

Od maja 1921 r. na Broadwayu furorę robił musical *Shuffle Along* (powłócząc nogami, człapiąc), od A do Z dzieło czarnych Amerykanów. Zachwycały jego scenografia, libretto, żywa, radosna muzyka (jaka ironia w tytule) i wykonawcy: od tego musicalu zaczęła się kariera sceniczna Paula Robesona i Josephine Baker. *Shuffle Along* był pierwszym musicalem z muzyką jazzową. W 1923 r. *Runnin' Wild*, kolejny musical czarnych Amerykanów, odnosił sukcesy na Broadwayu. Grany w nim utwór czarnego kompozytora i pianisty Jamesa P. Johnsona *The Charleston* zapoczątkował charlestonowe szaleństwo w Ameryce i w Europie. Muzyka i taniec okazywały się skuteczną

bronią w walce z uprzedzeniami rasowymi.

Nawet ci, którzy traktowali musical jako niegodną uwagi rozrywkę, nie mogli nie zauważyć pojawienia się w życiu kulturalnym kraju czarnych artystów. W 1923 r. udanie zadebiutował czarnoskóry tenor Roland Hayes. Wkrótce występował ze znaną *Boston Symphony Orchestra*, podbijał największe sale koncertowe. Heywood Broun, dziennikarz, jeden z kronikarzy tamtej epoki, napisał po jednym z jego występów: „Byłem świadkiem cudu w Bostonie. Na widowni byli biali i czarni. Wraz z tym, jak rosły zachwyt i wzruszenie, wszyscy stawali się jednakowi".

Świat czarnych pojawił się w rosnącym obszarze zainteresowań amerykańskich pisarzy i dramaturgów. Poeta Ridgely Torrence, interesujący się teatrem, głosił, że dokładniejsze przyjrzenie się życiu czarnych Amerykanów zaowocuje nowym wielkim dramatem literackim. On i Eugene O'Neill torowali czarnym aktorom drogę na scenę. O'Neill w sztuce *All God's Chillun Got Wings* z 1923 r. przedstawił tragedię mieszanego małżeństwa, czarnego mężczyzny z białą kobietą. Wkrótce i inni dramaturdzy oraz prozaicy odchylali przed widzem i czytelnikiem grubą zasłonę z egzotyki (w najlepszym wypadku), nieufności, uprzedzeń. Okazywało się, że żyjący za nią ludzie z „czarnego" świata cieszą się, martwią, przeżywają rozterki i dramaty, doświadczają natchnienia, tworzą, mają własną, bogatą tradycję.

Tak jak biali.

Ogromną rolę w przyciągnięciu uwagi do kultury Afroameryki i utorowaniu jej drogi do głównego nurtu amerykańskiego życia i amerykańskiej kultury odegrał jazz. Traktowany początkowo przez białych, a także przez wielu czarnych z warstwy średniej społeczeństwa, jako gorszy rodzaj muzyki, bo był „taki dziki" i kojarzył się ze Storyville, nowoorleańską dzielnicą występku i burdeli, szybko podbił cały kraj i szereg krajów europejskich. Fascynacji jazzem prędko uległo wielu białych muzyków i po raz pierwszy biali Amerykanie wzorowali się na czarnych Amerykanach. Jazz był, obok ragtime'u i charlestona, nieodłączną częścią *Roaring Twenties*, szalonych lat dwudziestych, okresu powojennego prosperity, zmian w kulturze i obyczajowości i zabawy – mimo wprowadzonej w 1920 r. prohibicji – dodał im szwungu, dodał im… jazzu. Do powszechnego obiegu weszła nazwa *Jazz Age*, Epoka Jazzu, po tym jak Francis Scott Fitzgerald, jeden z najważniejszych pisarzy amerykańskich, dał zbiorowi swoich opowiadań z 1922 r. tytuł *Tales of the Jazz Age*, czyli *Opowieści z epoki jazzu*. Jazz zaczął przenikać wszystkie dziedziny kultury.

Sukcesy czarnych artystów sprawiły, że dziennikarze zajmujący się kulturą i rozrywką zainteresowali się i Harlemem, dzielnicą postrzeganą przez większość nowojorczyków jako murzyńskie getto, niebezpieczne i szpecące miasto. Jakże błędnie. Stolica

„czarnej” Ameryki – tak wówczas traktowali Harlem Afroamerykanie – była już na początku lat 1920. mekką czarnych artystów z całych Stanów Zjednoczonych i z Karaibów. Powstawały w niej organizacje czarnych Amerykanów, powstał ośrodek Schomburg prowadzący badania kultur pochodzenia afrykańskiego w Europie i w Ameryce, z dużą biblioteką, która zapraszała na wykłady, dyskusje i wystawy sztuki, powstawały inne ośrodki nauki i kultury, firmy muzyczne, kościoły czarnych Amerykanów, w Harlemie ulokowała się redakcja *Opportunity: A Journal of Negro Life*, miesięcznika polityczno-społeczno-kulturalnego, który promował twórczość młodych czarnych pisarzy. Kiedy na pierwszych stronach nowojorskich gazet pojawiły się informacje o odczytach, koncertach, wystawach w Harlemie i o lokalach oferujących ciekawą rozrywkę, biali nowojorczycy i turyści zaczęli odwiedzać tę budzącą wcześniej lęk dzielnicę.

W maju 1925 r. gazeta *New York Herald Tribune* zamieściła artykuł o przyznaniu Langstonowi Hughesowi głównej nagrody w konkursie literackim *Opportunity* za wiersz *The Weary Blues*. W tytule artykułu była nazwa *Harlem Renaissance*; prędko się przyjęła jako nazwa całego ruchu kulturalnego czarnych Amerykanów w latach 1920. Kilka miesięcy później magazyn kulturalny *The American Mercury* napisał: „Biali przypuszczają szturm na Harlem”. Oczywiście powodem tego szturmu nie była wiadomość o konkursie literackim pisma czarnych Amerykanów.

Tak się po prostu złożyło, że kiedy znawcy kultury i literatury zaczęli się interesować młodymi czarnymi pisarzami, Harlem zaczął się kojarzyć z rozrywką najwyższej klasy – występowali w nim słynni już wtedy czarni muzycy, śpiewacy i tancerze: Louis Armstrong, Duke Ellington, Bessie Smith, Paul Robeson i Josephine Baker. Pełne były sale koncertowe, nocne kluby, restauracje i lokale dancingowe, ulice tętniły życiem. „Był to okres, kiedy czarna Ameryka była w modzie" – wspominał po latach Langston Hughes w autobiografii *The Big Sea*. Hughes narzekał, że zainteresowanie kulturą Afroameryki było powierzchowne, ale to wtedy po raz pierwszy poważna prasa, znawcy literatury, muzyki i sztuki, historycy oraz wydawcy zainteresowali się bliżej kulturą Afroameryki.

Harlemski Renesans zgasł krótko po krachu na giełdzie nowojorskiej (24 października 1929 roku), który zapoczątkował Wielki Kryzys. Podupadł Harlem, Amerykanie myśleli teraz głównie o przetrwaniu. Ale ten trwający niecałą dekadę ruch był przełomowym okresem w historii Ameryki. Wprawdzie do zrównania czarnych Amerykanów w prawach obywatelskich było jeszcze bardzo daleko, ale nastąpiła wtedy zasadnicza zmiana w postrzeganiu ich kultury. Z peryferii, w dwojakim sensie, przebiła się do głównego nurtu amerykańskiej kultury i mocno ją zabarwiła.

Lenox Avenue, Harlem, Courtesy of the Schomburg Center for Research in Black Culture (ze zbiorów Schomburg Center for Research in Black Culture)

LITERATURA HARLEMSKIEGO RENESANSU

W marcu 1924 r. Carl Van Doren, biały historyk literatury, w publicznym wystąpieniu wyraził wiarę w przyszłość twórczości literackiej czarnych Amerykanów. „Długo ciemiężeni i pozbawieni praw nagromadzili pokłady emocji i są gotowi odezwać się nowym głosem, kiedy znajdą odpowiednie środki

przekazu (…) Najpierw niewolnictwo, później zaniedbania (więcej niż zaniedbania – segregacja rasowa i prześladowania – uwaga A.Ż.) skazały ich na egzystencję pełną ograniczeń. Kiedy dojdą do głosu, stworzą nowy, realistyczny obraz życia w Ameryce (…) Będą oglądali ten sam świat, który oglądają biali pisarze, ale, oskarżając go lub ciesząc się nim, zachowają w swojej twórczości uczucia, pamięć, rytm swojej rasy (…) Ameryce są teraz potrzebne kolor, muzyka, dopuszczenie do głosu radości i rozpaczy."

Dwaj czarni pisarze już wcześniej doszli do głosu. W 1922 r. nakładem znanego wydawnictwa *Harcourt, Brace & Co.* ukazał się tomik wierszy Claude'a McKaya *Harlem Shadows*. Widoczna w nich była fascynacja witalnością i spontanicznością czarnych ludzi. Rok później wydawnictwo *Boni & Liveright*, które zasłynęło publikacją utworów młodych modernistycznych poetów i prozaików (m.in. Ezry Pounda, Williama Faulknera i Ernesta Hemingwaya), wydało niezwykle oryginalną powieść Jeana Toomera *Cane* (*Trzcina cukrowa*), w której proza przetkana jest poezją, rzeczywistość – sennymi marzeniami (*Cane* jest powszechnie uważana za najlepszą powieść Harlemskiego Renesansu). Toomer był Mulatem „białym jak biali", więc poruszał się swobodnie w świecie białych i czarnych. W życiu białych zauważał nieznośną sterylność, brak emocji, spontaniczności i radości życia. Po jakimś czasie zaczęli zauważać to również biali Amerykanie:

> W pewien fioletowy wieczór szedłem cały obolały pośród świateł Dwudziestej Siódmej i Welton w dzielnicy kolorowych w Denver, żałując, że nie jestem Murzynem, czując, że najlepsze strony świata białych nie mają dla mnie dosyć ekstazy, dosyć życia, radości, ubawu, mroku, muzyki, nie mają dosyć nocy.
> — Jack Kerouac, *W drodze*, przeł. Anna Kołyszko, PIW 1993, s. 219.

W kolejnych latach znane wydawnictwa opublikowały tomiki poezji i powieści kilkanaściorga czarnych pisarzy, m.in. Langstona Hughesa, Countee Cullena – obok Hughesa najlepszego poety Harlemskiego Renesansu – Jessie R. Fauset, Zory Neale Hurston i Nelli Larsen (wśród pisarzy Harlemskiego Renesansu było kilka kobiet).

INCYDENT

Kiedy jeździłem na rowerze podczas pobytu w Baltimore

Z sercem i głową dnia każdego napełniającą się radością,

Zauważyłem, że ktoś na mnie (ktoś, kto pochodził z Baltimore)

Spogląda sobie nieustannie z lekceważeniem i ze złością.

*

Miałem lat osiem albo dziewięć i byłem przy tym bardzo mały,

Wątły, nieśmiały, a do tego sportowcem byłem bardzo marnym.

A tamten był niewiele starszy, lecz najwyraźniej bardziej śmiały,

Bo mi pokazał język, po czym powiedział do mnie: „Spadaj, czarny”.

*

Zwiedziłem wtedy całe miasto, całe ogromne Baltimore,

Bo przyjechaliśmy tam w maju, a wyjechaliśmy na święta.

Jednak ze wszystkich rzeczy, które mi się zdarzyły w Baltimore,

Tylko tę jedną rzecz, tak drobną, po tylu latach wciąż pamiętam.

*

Countee Cullen*, Incident,* 1925, przełożył W.J. Darasz

Czarni pisarze doszli do głosu dzięki solidnemu wykształceniu

(zawdzięczali je w dużej mierze białym sponsorom, fundującym stypendia uniwersyteckie dla czarnej młodzieży), dzięki czarnym mentorom, profesorom uniwersyteckim i działaczom społecznym, oraz zachęcającym ich do pisania i publikującym ich utwory pismom NAACP i *National Urban League*: kwartalnikowi *The Crisis*, istniejącemu od 1910 r., i założonemu w 1923 r. przez Charlesa S. Johnsona, czarnego socjologa z doktoratem uzyskanym na Uniwersytecie Chicago, miesięcznikowi *Opportunity: A Journal of Negro Life*; dzięki konkursom literackim *Opportunity*, dzięki poparciu zamożnych, białych miłośników literatury, wolnych od uprzedzeń rasowych, oraz – rzecz jasna – dzięki swojemu talentowi. Dodam, że był to okres gwałtownych zmian w literaturze, otwarcia na nowe tematy i głosy, więc w poszerzonym obszarze zainteresowań krytyków i wydawnictw literackich znalazła się i twórczość czarnych Amerykanów.

W 1925 r. ukazała się antologia wierszy i prozy Claude'a McKaya, Countee Cullena, Jeana Toomera, Langstona Hughesa, Zory Neale Hurston i kilkorga innych czarnych autorów i autorek tamtego okresu, zatytułowana *The New Negro. An Interpretation*. Tytuł był znamienny: „Nowy Murzyn – pisał Alain Locke, autor antologii, czarny pisarz, filozof, absolwent Uniwersytetu Harvarda – nie chce dłużej żyć na obrzeżach amerykańskiego społeczeństwa. Jest obywatelem jak inni Amerykanie; wyzwolił się ze swojej podrzędnej roli i stał się

człowiekiem o rozwiniętym poczuciu własnej godności, świadomym przysługujących mu praw jako obywatelowi amerykańskiej demokracji. Nowy Murzyn jest intelektualnie rozwinięty. Jest, dosłownie, w ruchu, migruje z Południa na Północ nie w ucieczce, ale po to, by zaznać pełnej wolności. Nowy Murzyn jest symbolem noworozbudzonej świadomości rasowej, która zrodziła się z amerykańskiego dziedzictwa i afrykańskiej przeszłości." (Określenie *Nowy Murzyn*, od którego pochodziła nazwa *New Negro Movement* / Ruch Nowych Murzynów, w połowie lat 1920. zmieniona na Harlemski Renesans, znane było już od początku lat 1920.; Locke, definiując je, przydał mu znaczenia).

Pisarze Harlemskiego Renesansu byli typowymi Nowymi Murzynami. Młodzi, pełni energii, wolni od kompleksów, chcieli zmieniać świat. Jak wszyscy Afroamerykanie zawdzięczali wiele czarnym działaczom społecznym, przywódcom ruchu praw obywatelskich, ale buntowali się przeciwko nawoływaniom Du Bois i kilku jego kolegów do przedstawiania świata czarnych wyłącznie w dobrym świetle. Wszystko, co złe, brzydkie, odrażające, należało ich zdaniem oraz zdaniem czarnych konserwatywnych krytyków przemilczać. Nawet blues i jazz, bo te nowe gatunki muzyki kojarzyły się wielu Amerykanom ze spelunkami i rozwiązłością. Tego samego spodziewali się po „swoich" pisarzach szacowni czarni obywatele, którzy zdołali się przebić do amerykańskiej klasy średniej. Du Bois, działacz

NAACP i naczelny redaktor *The Crisis*, głosił, że literatura niebędąca propagandą jest bezwartościowa (niczego konkretnego nie załatwia).

Na nawoływania do retuszowania świata czarnych w literaturze najmocniej odpowiedział Langston Hughes. W eseju *The Negro Artist and the Racial Mountain*, który opublikowało w czerwcu 1926 r. postępowe pismo *The Nation*, napisał sarkastycznie: „‹‹Och, bądźcie godni szacunku, piszcie o miłych ludziach, pokazujcie, jacy wartościowi jesteśmy›› – mówią czarni. ‹‹Bądźcie stereotypowi, nie posuwajcie się za daleko, nie burzcie naszych iluzji. Wynagrodzimy was za to›› – mówią biali". Po czym w części eseju mającej cechy manifestu ideowo-artystycznego napisał wyraźnie, o co mu chodzi: „Niech krzyk jazzbandów i przejmujący głos Bessie Smith śpiewającej bluesa wedrze się do zamkniętych uszu kolorowych (…) aż zaczną słuchać i coś zrozumieją. My, młodzi murzyńscy artyści teraz tworzący, zamierzamy wyrażać naszą odrębną, czarnoskórą osobowość bez lęków i wstydu (…) My wiemy, że jesteśmy piękni. Ale i wstrętni".

Pisarze Harlemskiego Renesansu przedstawiali świat czarnych tak, jak go postrzegali, bez propagandowych upiększeń, „zachowując w swojej twórczości uczucia, pamięć, rytm swojej rasy" – jak przewidział Carl Van Doren. „Bez lęków i wstydu", ze szczerością i odwagą, której brakowało ich poprzednikom, opisali

wszystkie warstwy społeczne „czarnej” Ameryki i wszystkie strony życia Afroamerykanów, nie stroniąc od ukazywania slumsów, prostytucji i zbrodni. W utworach, w których mieszały się radość i rozpacz, przedstawili ludzi, których – choć żyli od kilku wieków w Ameryce i stworzyli własną bogatą kulturę – Amerykanie wcześniej nie znali.

Langston Hughes, Courtesy of the Schomburg Center for Research in Black Culture (ze zbiorów Schomburg Center for Research in Black Culture)

NIEPOKORNY LANGSTON HUGHES, PIERWSZY POETA JAZZU (1902–1967)

Ze wszystkich pisarzy Harlemskiego Renesansu Hughes najodważniej i najpełniej przedstawił wcześniej nieopisaną część Ameryki – Afroamerykę. Choć wśród jego przodków byli, obok czarnych, biali Amerykanie, podkreślał swoją „czarną" tożsamość. Napisany we wczesnym okresie twórczości wiersz *Negro* rozpoczął i zakończył oświadczeniem: „Jestem Murzynem:/Czarnym jak noc/Czarnym jak głębie mojej Afryki". Twórczą energię czerpał z życia, które toczyło się wokół niego w przeludnionym, hałaśliwym Harlemie. Interesowali go zwykli, spontaniczni i emocjonalni ludzie. Jego ulubionymi poetami byli Walt Whitman i Carl Sandburg – „poeci ludu".

Początkowo wielu czarnym Amerykanom nie podobały się jego wiersze. Wydany w 1926 r. pierwszy tomik jego poezji *The Weary Blues* wzbudził protesty z powodu tematyki wierszy – dlaczego ten Hughes pisze o czarnych robotnikach, o slumsach i o jazzie? – oraz kolokwializmów. A kiedy rok później z wierszy zebranych w tomiku *Fine Clothes to the Jew* (oba tomiki ukazały się nakładem renomowanego wydawnictwa *Alfred A. Knopf*) zabiegający o dobrą opinię o swoim świecie czarni działacze społeczni, szacowni obywatele i dziennikarze-propagandyści dowiedzieli się, że Hughes dalej pokazuje Ameryce „czarną hołotę", jej językiem, i zajmuje się jazzem, oskarżyli go o

nielojalność wobec swojej rasy. O tym, jak ocenili te wiersze, świadczą dwa tytuły prasowe: „Tomik poetyckich śmieci Langstona Hughesa” w *The Pittsburgh Courier*, największej wówczas gazecie afroamerykańskiej, i „Langston Hughes – mieszkaniec rynsztoków” w *The New York Amsterdam News*, opiniotwórczym tygodniku czarnych Amerykanów. Ale Hughes miał w nosie idiosynkrazje szacownych obywateli i propagandystów.

The Weary Blues, od którego wziął nazwę pierwszy tomik jego wierszy, posiada wszystkie przyprawy, które nadały smak jego poezji: jest wyraźnie „murzyński”, jest śpiewny, są w nim żywe, sugestywne obrazy:

ZNUŻONY BLUES

Słuchałem jak Murzyn grał –

snuł senny synkopowany utwór,

kołysząc się w przód i w tył do rytmu,

daleko na Lenox Avenue którejś nocy,

gdzie z lampy gazowej blade światło się sączy.

Leniwie się kołysał…

leniwie się kołysał…

do melodii znużonego bluesa.

Hebanowymi palcami po wszystkich klawiszach –

ze starego pianina jęki bluesa wyduszał

Och, blues!

Kołysząc się na chybotliwym stołku w przód i w tył,

jak w transie smutny utwór snuł

Słodki blues!

Z głębi czarnej duszy dobyty

Blues!

Słuchałem jęków pianina i śpiewu Murzyna,

głębokim głosem pieśni o smutku przypominał:

*

„Ni mam nikogo na całem tem świecie

nikogo ni mam jeno siebie,

tseba by gembe psestać ksywić ss zalu

issmartwieniami dać se w koncu spokój”.

*

Tap, tap, tap, tap – wolno stopą podał,

zagrał kilka akordów, kilka śpiewem dodał:

*

„Mam znusonego bluesa

i nic mnie nie uraduje,

mam znusonego bluesa

i nic mnie nie uraduje –

bendem jus zase mieć bluesa,

lepij cobym jus umar”.

*

I daleko w noc wyśpiewywał te słowa,

zgasły gwiazdy i księżyc się schował.

Murzyn przestał grać i poszedł spać,

a znużony blues echem grał mu w głowie.

Spał jak kamień lub jak martwy człowiek.

*

Langston Hughes, The Weary Blues, 1923 r.

Hughes kochał muzykę Afroameryki i nasycił bluesem oraz jazzem swoje wiersze. W utworze *Lenox Avenue: Midnight* napisał: „Rytm życia / Jest rytmem jazzu”. Uważał, że tęsknotę czarnych za wolnością najlepiej wyraża ich muzyka – grana, śpiewana lub imitowana w poezji. Chłonął *slave/work* i *spiritual songs*, często stosował metrum bluesa, wielu wierszom nadał

posmak improwizacji. Pod względem tematycznym w jego twórczości można wyróżnić trzy nurty: rasowej afirmacji, rasowego protestu i bluesowo-jazzowy; w wielu utworach te nurty splatają się ze sobą. Końcówki niektórych jazzowych wierszy Hughesa są nieprzetłumaczalne, dlatego w przekładach pozostawia się je w oryginale, na przykład: „Hey, pop! / Re-bop! / Mop! / Y-e-a-h!" – z wiersza *Dream Boogie*; „Oop-pop-a-da! / Skee! Daddle-de-do! / Be-bop!" – z wiersza *Children's Rhymes*.

Żaden pisarz tamtego okresu nie oddał nastrojów „czarnej" Ameryki tak wiernie i sugestywnie jak Hughes. W wierszach, które wyrażały na przemian radość i smutek, przesyconych bluesem i jazzem, pisanych językiem prostych ludzi, stworzył nową odmianę amerykańskiej poezji. Późniejsi czarni poeci wykorzystywali – idąc jego śladem – wigor kolokwialnej mowy czarnych, a wielu czarnych i białych twórców czerpało i czerpie inspirację z bluesa i jazzu.

Hughes był jedynym czarnym pisarzem, który przetrwał lata Wielkiego Kryzysu, i pierwszym czarnym pisarzem utrzymującym się ze sprzedaży własnych utworów. Został bardem Afroameryki, zyskał miliony czytelników. Choć wiele podróżował, Harlem pozostał do końca życia jego domem. Ciągle aktywny i twórczy, pisał wiersze i opowiadania, w 1930 r. stworzył autobiograficzną powieść *Not Without Laughter*, później pisał także sztuki teatralne, libretta operowe i musicalowe oraz książki dla dzieci.

Zajął się również przekładem – przełożył *Ballady cygańskie* i dramat *Krwawe gody* Federico Garcíi Lorki oraz wiele wierszy Gabrieli Mistral. Własne życie opisał w dwóch autobiografiach: *The Big Sea* i *I Wonder As I Wander*.

Znany był z refleksu i ciętego języka. Maya Angelou, czarna poetka, we wprowadzeniu do *Not Without Laughter* napisała: „Podczas gdy ogół społeczeństwa postrzegał nas jak obywateli drugiej kategorii, niezasługujących na dobre traktowanie, Hughes dał nam silną, zdecydowaną, wspaniałą czarną kobietę, która tak zwróciła się do białych Amerykanów: …”

Sprzątam, piorę, gotuję

Pracuję całymi dniami!

Alberta. K. Johnson

Dla was Pani.

W okresie Wielkiego Kryzysu Hughes opowiadał się po stronie radykalnej lewicy i napisał szereg „socjalistycznych” i „komunistycznych” wierszy. Z tego powodu w latach 40. zainteresowało się nim FBI. Być może instytucja ta obserwowała go już wcześniej, ponieważ podczas podróży po świecie odwiedził w 1932 i 1933 r. ZSRR, a w 1937 r. Hiszpanię (nie z powodu

sympatii do Franco). W marcu 1953 r. musiał składać zeznania przed niesławną senacką komisją McCarthy'ego w związku z oskarżeniem go o prosowieckie sympatie. Wybronił się – skrótowo opisując sprawę – zaprzeczając im i tłumacząc, że w młodości jako czarny Amerykanin doświadczał wykluczenia, choć chciał brać udział w życiu i rozwoju kraju jak jego biali obywatele, i że ciągłe dyskryminowanie ludzi jego rasy znalazło wyraz w jego poezji.

Alain Locke w 1951 r. napisał: „To, że możemy dzisiaj posuwać się w miarę raźnym krokiem, a nie człapać, zawdzięczamy Harlemskiemu Renesansowi". Jestem pewien, że spośród wszystkich pisarzy tamtego okresu, którzy torowali Afroamerykanom drogę do świadomości amerykańskiego czytelnika, zarazili zdrową odwagą czarnych Amerykanów i przyczynili się do tego, że tradycje Afroameryki oraz dzieła czarnych twórców zaczęto postrzegać jako ważną część amerykańskiej kultury – Locke na pierwszym miejscu wymieniłby Langstona Hughesa.

Pod koniec lat 50. Hughes zaprzyjaźnił się z Martinem Lutherem Kingiem i stał się dla niego wielkim moralnym wsparciem. Słynne przemówienie Kinga podczas pokojowego Marszu na Waszyngton 28 sierpnia 1963 r., w którym kilkakrotnie padły słowa „I have a dream", było zainspirowane przywołanymi w tym artykule wierszami Hughesa *I, Too* (*Ja też*) i *Harlem*.

Harlem lat 20. XX wieku, Lenox Avenue, fot. ChatGPT5

***

W Polsce o literaturze Harlemskiego Renesansu napisano tylko kilka razy w periodykach literackich, znanych garstce czytelników. Nie ukazała się żadna z powieści pisarzy Harlemskiego Renesansu, nie wydano tomików poezji jego poetów, nie opublikowano też żadnej książki o tym wyjątkowym ruchu kulturalnym czarnych Amerykanów. Uniwersytet w Białymstoku wydał znakomitą, ponad dwustustronicową pracę dr Zdzisława Głębockiego na temat Harlemskiego Renesansu, zatytułowaną *Enter the New Negro: Cultural Dimensions of the Harlem Renaissance*, ale jest to praca naukowa, z setkami przypisów, wydana wyłącznie po angielsku, więc jej czytelnikami

są głównie amerykaniści i studenci amerykanistyki. Jedyną powieść o Harlemie tamtych lat, która ukazała się w Polsce, napisał Carl Van Vechten – biały miłośnik „wszystkiego, co czarne”, z jazzem na czele, wielki przyjaciel pisarzy i artystów Harlemskiego Renesansu. Był to *Raj Murzynów* (*Nigger Heaven*, Alfred A. Knopf, 1926), który ukazał się w 1931 r. nakładem warszawskiego wydawnictwa Rój. Może wreszcie polskie wydawnictwa zainteresują się Harlemskim Renesansem i literaturą tego ruchu.

Zamieszczone w artykule wiersze przetłumaczył autor, z wyjątkiem wiersza *Incydent*.

Zobacz też:

> Walt Whitman. Pozdrawiam Świat – Salut Au Monde!

> Poemat „Salut Au Monde!” Walta Whitmana