

Przyrządzanie wizerunku Murzyna w antologii *Niam niam* Edwarda Kozikowskiego i Emila Zegadłowicza

ABSTRACT. Wojda Dorota, *Przyrządzanie wizerunku Murzyna w antologii „Niam niam” Edwarda Kozikowskiego i Emila Zegadłowicza* [Preparing the image of a black person in the anthology *Nyam nyam* by Edward Kozikowski and Emil Zegadłowicz]. „Przestrzenie Teorii” 19. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 77-94. ISBN 978-83-232-2600-0. ISSN 1644-6763.

The article presents an interpretation of texts published in 1923 as a collection of translated African poetry, which was in fact a literary mystification. The concepts of postcolonial criticism are used to analyze some racial stereotypes that have been updated by the authors of the performance and to demonstrate how they project their own ideas of regionalism and primitivism on the characters in their poems, thereby committing an act of symbolic anthropophagy.

W książce *Pegaz dęba* Julian Tuwim prezentuje czytelnikowi piosenkę dziecinną w afrykańskim narzeczu Iregwe: „Ba na ca nwia ni / U nu nwa kowe bi / Bi nu ne nu / Gi bi we zara nu...”¹. Komentuje ją tak: „Krótkie, urywane sylaby przenoszą nas od razu w śliczny, naiwny światek kwilącego Murzyniątka”. Dalej przedstawiona zostaje pieśń wojenna szczepu Luba-Lulua z Konga: „Bualu bua nzambi / wakatamba kusua / bo ha / bulo ba / yeye wakabaha muan andi...”. Następnie czytamy zaś:

Huczą w niej bębny czarnego ludu, bosc nogi utatuowanych wojowników wybija ją rytm bitwy... Prawda?

Niestety, nieprawda! [...] dopuściłem się pewnej mistyfikacji: wszystkie przytoczone urywki są modlitwą – werselem z *Ewangelii św. Jana* (III, 16): „Albowiem Bóg tak umiłował świat, że Syna swego jednorodzonego dał, aby każdy, kto weń wierzy, nie zginął, ale miał żywot wieczny”...

Objaśniając tę mistyfikację, Tuwim dowodzi, że dla odbioru znaczeń kluczowe są stereotypy związane z językiem, przynależnością rasową, narodową czy wyznaniową. Przykłady z różnych dyskursów służą poecie do ukazania, że wartość estetyczna nie tkwi w samej wypowiedzi, lecz wynika – jak będzie później dowodził Stanley Fish² – z zewnętrznych

¹ Ten i kolejne cytaty J. Tuwim, *Pegaz dęba czyli Panopticum poetyckie*, Warszawa 2008, s. 266-267.

² Zob. S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzebiński, przekład przejrzał A. Szahaj, [w:] tenże, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, wstęp do polskiego wydania R. Rorty, przedmowa A. Szahaj, Kraków 2002, s. 85.

norm regulujących, co jest w danym kontekście aprobowane jako własne, a co odrzucane jako cudze. Wzorce te wyraźnie ujawniają się w naśladowaniu obcej mowy, przyjmującym formę karykatury, parodii lub, jak pisze Tuwim, fantastyki lingwistycznej, za pośrednictwem której można zawłaszczać inność, ale także sprzeciwiać się ekspansji kulturowej.

Do utworów literackich ustanawiających taką formę należą – chociaż w *Pegazie dęba* nie zostały odnotowane – wiersze z antologii *Niam niam* Edwarda Kozikowskiego i Emila Zegadłowicza, wydanej w roku 1923 jako zbiór tłumaczeń poezji murzyńskiej, faktycznie będących jednak samodzielnym dokonaniem pisarzy z Czartaka³. W szkicu tym zamierzam przeanalizować, jak ukształtowano ten apokryf, w szczególności zaś – jak skonstruowano w nim wizerunek Murzyna, skoro wydał się on czytelnikom na tyle wiarygodny, iż przekonał ich o autentyczności przekładów. *Niam niam* – opublikowana w okresie największej popularności *l'art nègre*, w kraju, który niedawno odzyskał wolność, co więcej, wymyślona przez poetów głoszących ideę sztuki narodowej – pozwala się odczytywać zgodnie z perspektywą, wedle której, na co zwraca uwagę Ania Loomba, literatura „zarówno odzwierciedla, jak i kreuje sposoby widzenia i artykułacji kluczowe dla procesu kolonialnego”⁴. Opisane przez Tuwima naśladowanie obcych języków, zrealizowane przez Kozikowskiego i Zegadłowicza, stanowi mianowicie odmianę mimikry, określanej w studiach Homiego K. Bhabhy jako wzajemne imitowanie kultury dominującej oraz podporządkowanej⁵. Teksty z antologii są takim jego rodzajem, który polega na tworzeniu odpowiedników egzotycznej sztuki podług wyobrażeń, jakie mają o niej przedstawiciele Zachodu⁶. We wstępie do *Niam niam* pisarze zaznaczają:

Bezsprzecznie najpierwotniejszą formą poetycką jest krzyk: bólu i radości. [...] Formalnie poezje te są po prostu nieprzetłumaczalne; wnętrze ich ponure, barwy krzepnącej krwi, niesamowite, hipnotyzujące jak oczy kobry, straszne jak moczar w ostępie puszczy [...]

³ Niedługo wcześniej Blaise Cendrars opracował zbiór rzeczywistych przekładów i parafraz twórczości oralnej z kontynentu afrykańskiego *Anthologie nègre* (1921). Zob. tenże, *Antologia murzyńska*, przeł. A. Włoczeńska, posł. W. Próchnicki, Kraków 2011.

⁴ A. Loomba, *Kolonializm / Postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Poznań 2011, s. 90. Szerzej na ten temat zob. rozdział *Kolonializm i literatura*.

⁵ Zob. H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] tenże, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 79-88.

⁶ Poza klasyczną rozprawą Edwarda W. Saida (*Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005) zob. np. A. Hanson, *Kreowanie Maorysa: wynalazek kultury i jego logika*, przeł. J. Schmidt, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Warszawa 1999; P. Zajas, *Postkolonialne imaginariusium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej*, Poznań 2008.

Wszystko to wyczuwa się zaledwie poprzez wyjące podzwęki.

Tłomacze starali się wybrnąć z tej lianowej płataniny w ten sposób, iż uzmysławiali sobie, jakby to i owo wyraził MURZYN dźwiękami polskimi [...] (5)⁷.

Dzikość pierwotnej ekspresji oraz niesamowitość odmiennych realiów to stałe wątki dyskursu kolonialnego. Wydobywa je Hanna Schreiber, ukazując recepcję „sztuki prymitywnej” – Elie Faure stwierdzał, że „nie powinniśmy szukać w sztuce Murzynów czegoś więcej niż tego nieracjonalnego uczucia, które spełnia jedynie najbardziej elementarne wymogi rytmu i symetrii”, podobnie Marius de Zayas pisał o rzeźbie afrykańskiej: „jest czystym wytworem emocji dzikiej rasy, będącej ofiarą natury”⁸. Kozikowski i Zegadłowicz nie formułują aż tak sceptycznej oceny murzyńskiej poezji – choć wspominają, iż nie są nią zachwyceni, deklarują także: „nauczyła nas ona wiele, a przede wszystkim cześć dla BEZPOŚREDNIEJ KONIECZNOŚCI TWORZENIA” (6).

Bardzo ciekawa okazuje się modalność wstępu, a także samych wierszy zebranych w *Niam niam*. Dla jej objaśnienia konieczne jest uwzględnienie kontekstów antologii, zarówno tych, które dotyczą kariery negryzmu w latach dwudziestych, jak i sformułowanych poza publikacją intencji autorskich. W pracy dotyczącej krajów latynoamerykańskich Jean Franco tak opisuje tryumf idei powrotu do korzeni oraz nacjonalizmu:

Po wojnie 1914–18, hiszpańsko-amerykańscy intelektualiści w kulturze Indian i Murzynów, i w samej ziemi zaczęli szukać wartości alternatywnych do wartości kultury europejskiej [...]. Ta próba znalezienia źródeł w rodzimej kulturze związana jest z odrzuceniem [...] racjonalnych, intelektualnych i naukowych założeń, na których opierała się współczesna cywilizacja europejska⁹.

W sztuce i antropologii „odkrycie Czarnych” oznaczało skupianie na nich uwagi jako na istotach egzotycznych, związanych z naturą oraz

⁷ Cytuję za wydaniem: *Niam niam. Antologia poezji murzyńskiej*, przeł. E. Kozikowski, E. Zegadłowicz, kartę tytułową, godło Czartaka, exlibris i winiety wykonał E. Porządkowski, Wadowice 1923, przedruk Bielsko-Biała 1985. W nawiasach podaję numery stron.

⁸ E. Faure, *The Tropics*, [w:] *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, eds J. Flam, M. Deutch, Preface and Introduction J. Flam, Berkeley 2003, s. 55; M. de Zayas, *Statuary in Wood by African Savages. The Roots of Modern Art*, [w:] *Primitivism and Twentieth-Century Art...*, s. 71, cyt. za: H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, osławianie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 163, 164.

⁹ J. Franco, *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*, London 1967, s. 103, cyt. za: R.L. Jackson, *Postać Czarnego w literaturze latynoamerykańskiej*, przeł. M. Chmielewska-Szlajfer, Wrocław 1985, s. 71.

pierwotnymi kultami, pełnych dzikiej seksualności, uzdolnionych tanecznie i wokalnie. Wytwory afrykańskiej sztuki stały się taką osobliwością, że trafiły do prestiżowych sal muzealnych – w roku 1921 prezentowano je na XIII Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, a w roku 1923 w Brooklyn Museum. Okres największej popularności *l'art nègre* to połowa lat dwudziestych, którą tak podsumowuje Schreiber:

Ameryka wchodzi w erę jazzu, w 1925 roku Josephine Baker (zwana Czarną Wenus) odnosi sukces swoim *danse savage*, a filozof Alain Locke publikuje antologię *The New Negro*, będącą początkiem renesansu harlemskiego¹⁰.

O ile w Ameryce zainteresowanie kulturą murzyńską łączyło się z odkrywaniem źródeł lokalnej tożsamości, o tyle w Europie na ogół stanowiło jednak pozbawioną głębszej refleksji modę, wpływającą na funkcjonowanie negryzmu w Nowym Świecie. Kolorowi intelektualiści zaczęli go krytykować, wskazując, że lekceważy się historię kolonializmu oraz problemy społeczne czarnej ludności, do czego przyczyniają się trendy akademickie i artystyczne, wzmagające przemoc symboliczną. Rozpoznała ją na przykład w literaturze spód znaku *en negro de verdad*, przemycającej rasistowskie stereotypy w pseudomurzyńskiej formie pisarskiej. Taki fałsz demistyfikuje studium Lemuela A. Johnsona *The Devil, the Gargoyle, and the Buffoon. The Negro as Metaphor in Western Literature* (New York 1971), przywoływane przez Richarda L. Jacksona, który twierdzi, że z Murzyna uczyniono „literacką zabawkę, orfickiego błazna, idiotę bijącego w bongo [...], mówiącego «łamanym językiem»”¹¹.

Tego rodzaju stereotypizacja pojawiała się również w polskim piśarstwie, czego wyrazistym przykładem są w literaturze lat dwudziestych wiersze futurystów – Aleksandra Wata, Anatola Sterna czy Brunona Jasińskiego. Występowanie w nich elementów negryzmu łączyło się z mitem podboju, awangardowym prymitywizmem, skandalizowaniem, jak również z poszukiwaniem nowych form poetyckich¹². Egzotyzacja ta wywołała krytykę, z najmocniejszym sprzeciwem spotykając się ze strony

¹⁰ H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”...*, s. 173. Odwołując się do książki Sieglinde Lemke *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism* (New York 1998), Schreiber zaznacza, że wspomniane wydarzenia zasadniczo wpłynęły na charakter modernizmu.

¹¹ R.L. Jackson, *Postać Czarnego w literaturze latynoamerykańskiej*, s. 77.

¹² Zob. G. Gazda, *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria I, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1978, s. 380; J. Prokop, *Prymitywizm w kręgu Czartaka*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*; A. Wójtowicz, „Mówienie o Murzynach”. *Futurystyczne wizje egzotyizmu*, [w:] *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trzeźniowski, Lublin 2010, s. 254–257.

Karola Irzykowskiego, który polemizował z nią m.in. w szkicu *Futurystyczny tapir*, opublikowanym na łamach współredagowanej przez Emila Zegadłowicza „Ponowy” (1922, nr 5). Czartakowcy też odnieśli się do murzyńskich stylizacji z rezerwą, co było umotywowane konfliktem z futurystami oraz wynikało z pryncypiów ich programu artystycznego.

Zanim ukazała się antologia, jej twórcy wydali pierwszy numer „Czartaka” (1922), a Zegadłowicz opublikował zbiór ballad *Dziewanny* (1921) oraz tom wierszy *Powsinogi beskidzkie* (1923), realizując w nich projekt sztuki ludowej. Poeta sformułował go już na łamach „Ponowy”, gdzie przeciwstawił awangardowej estetyzacji myśl etyczną, zgodnie z którą twórczość cechować ma – jak czytamy w postulatycznym szkicu – „szczerłość, prostota, oszczędność środków artystycznych, trafność, żywiołowość, prymitywizm, klasyczny formizm jej wewnętrznej konstrukcji, dadaizm”, gdyż dzięki tym walorom literatura „stanowi o wielkości narodu, o osobliwości rasy – o człowieczeństwie”¹³. Z twierdzeń tych wyłania się istotna w myśleniu Zegadłowicza dialektyka regionalizmu i uniwersalizmu, wyrażona przez poetę metaforą, że Beskidy to „podstawowy teren operacyjny” czartakowców, usytuowany na „mapie kosmicznej”¹⁴. Tak pojmując sztukę, autorzy *Niam niam* uznali futurystyczne nawiązania do murzyńskich realiów za prymitywizm błędnie rozumiany, bo zaprzeczający kulturowaniu rodzimej ludowości, a ponadto wykorzystujący odmienną kulturę do ekscesu literackiego przez udziwnienie formy. Wymierzona w taką praktykę antologia stanowi szczególny performans, w którym zwrócono przeciwko *l'art nègre* jej własną broń ludyczności i prowokacji¹⁵.

Forpocztą tego wystąpienia była informacja, którą Kozikowski i Zegadłowicz podali w prasie na temat mającego się wkrótce ukazać zbioru, rzekomo przybliżająca też poezję murzyńską, już w tej zapowiedzi powiązaną z mitem kanibalizmu, przywołanym w objaśnieniach do tytułu książki. Czytamy tutaj o plemieniu Niam-Niam:

[...] żarłoki tak zwani przez sąsiadów z powodu przypisywanego im ludożerstwa, sami zaś nazywają się Sandeh [...] jest to naród murzyński, zamieszkujący w północno-środkowej Afryce przestrzeń kraju od 20 do 24 stopnia długości wsch[odniej] [północnej] i od 6 do 4 szerokości północnej [wschodniej]. Pierwsze wiadomości o tym narodzie przynieśli do Europy: Petherik (1853) i bracia Pan-

¹³ E. Zegadłowicz, *I jeszcze słów kilka*, „Ponowa” 1921, nr 1, s. 76, 78.

¹⁴ Tenże, *Słowo wstępne*, „Czartak” 1928, nr 3, s. 12. O tej dialektyce zob. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005, s. 127-129; K. Szewczyk-Haake, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądu i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Kraków 2008, s. 253.

¹⁵ Jak stwierdza Mirosław Wójcik (*Pan na Gorzeniu...*, s. 129-130), „Wzorem Skamandra, który walczył z [...] Awangardą Krakowską i futurystami orężem ironii [...], poeci spod znaku Czartaka postanowili zakpić z powierzchownej fascynacji prymitywizmem”.

cout, a za nimi Piaggia (1863) i Henglin. Schweinfurth wreszcie zbadał najdokładniej te strony w roku 1870¹⁶.

Niamici rzeczywiście istnieją – to lud negroidalny Azande, określany też Sandeh, czyli tak, jak podają twórcy antologii. *Encyclopedia Britannica* z roku 1911 informuje, że przyjęto mówić o tych Murzynach „Niam-Niam”, by zobrazować onomatopę ich kanibalistyczne nawyki, potwierdzone przez odkrywców tego ludu – Johna Pethericka, Carla Piaggia i Georga A. Schweinfurtha¹⁷. Badania nad Azande, zamieszkującego obecnie na terenie Konga, Sudanu Południowego oraz Republiki Środkowoafrykańskiej, prowadził Edward E. Evans-Pritchard, podważając prawdę doniesień o kanibalizmie¹⁸. Wedle Williama Arensa ich wiarygodność oznaczałaby, „że albo przybysze pośpiesznie nauczyli się mowy Azande, albo że niektórzy Azande mówili po angielsku, niemiecku czy włosku. A to graniczy z nieprawdopodobieństwem”¹⁹.

Trudno też przypuścić, by językiem negroidalnym władali polscy poeci, choć nie jest wykluczone, że znana im była słynna książka Schweinfurtha *Im Herzen von Afrika*, w antologii pojawiają się bowiem szczegóły, o których wspomniano w tym studium, takie jak dzida nazywana trumbaszem, yams uprawiane przez Niamitów czy obyczaj grzebania zmarłych w wydrążonych pniach drzewnych²⁰. Kozikowski i Zegadłowicz wyraźnie zadbali o autentyzm publikacji, umieszczając w niej, poza *quasi*-naukowym wstępem, objaśnienia dotyczące nazewnictwa, kultury materialnej i obrzędów Azande. Ponadto zamówili u Edwarda Porządkowskiego projekt szaty graficznej zbioru, którą tworzą, obok godła Czar-taka i exlibrisu, czcionka oraz winiety, imitujące zdobnictwo afrykańskie:

¹⁶ E. Kozikowski, E. Zegadłowicz, *O poezji murzyńskiej*, „Republika” 1923, nr 35, cyt. za: M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu...*, s. 130.

¹⁷ Zob. <http://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Niam-Niam>, dostęp 13.04.2012; J. Petherick, *Egypt, the Soudan and Central Africa*, London 1861; Carlo Piaggia's „Account of the Niam-Niam” communicated by the Marchese O. Antinori to the *Bolletino*, „Italian Geographical Society” 1868; G.A. Schweinfurth, *The Heart of Africa. Three Years' Travels and Adventures in the Unexplored Regions of Central Africa from 1868 to 1871*, transl. E.E. Feewer, Introduction W. Reade, London 1874 (pierwodruk Leipzig 1874).

¹⁸ Zob. E.E. Evans-Pritchard, *Zande Cannibalism*, [w:] tenże, *The Position of Women in Primitive Societies and Other Essays in Social Anthropology*, London 1965. Zob. ponadto tenże, *Czary, wyrocznie i magia u Azande. Wersja skrócona*, przeł. S. Szymański, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2008.

¹⁹ W. Arens, *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*, przeł. W. Pessel, wstęp i redakcja naukowa M. Radkowska-Walkowicz, Warszawa 2010, s. 124.

²⁰ Zob. G.A. Schweinfurth, *The Heart of Africa...*, vol. II, Chapter XIII: *The Niam-Niam*.

frontysepis z postacią Murzynki, *en tête*, bordiury i finaliki z geometryczną ornamentyką²¹. Wszędzie tu rozpoznać można jednak ironię, a wraz z nią mistyfikację. Sama okładka, w grubej brązowej oprawie w rozmiarze 320 × 195 mm, z napisem *NIAM NIAM. Antologia poezji murzyńskiej*, przywodzi na myśl nie tyle zbiór wierszy, ile menu. Kiedy otworzymy książkę, zobaczymy na frontysepisie karykaturę: Murzynka jakby na czymś przycupnęła, śmieje się, ma wydatne, zdeformowane kształty. Umieszczone niżej słowa NIAM NIAM sugerują, że kobieta szykuje się do smakowitego posiłku albo sama, razem z antologią, stanowić może apetyczne danie. Do wstępu wpleciono uwagi nie licujące z powagą fachowej edycji – czytamy tu na przykład, że poezje murzyńskie są „jak zapadający się słup wycia palonej pantery” (5), a w objaśnieniach znajdujemy absurdalny komentarz: „Str. 11. – «palce rąk bez czterech» = 6” (31).

Po latach Edward Kozikowski wyjąwił, że książka, ponoć jego pomysłu, została wymyślona jako rodzaj poetyckiej wolty:

[...] czuję się w obowiązku podać do publicznej wiadomości, że owa antologia powstała nie z żadnych przekładów, ale po prostu jako wytwór naszej fantazji. Jest to typowy apokryf czy *pastiche*, któremu nadaliśmy pozory autentyczności, opatrząc go nawet wstępem o charakterze naukowej dysertacji²².

Z perspektywy genologii *Niam niam* rzeczywiście określić można jako apokryf czy pastisz – stanowi ona jeden z rodzajów mistyfikacji literackiej, formy o szerokim zakresie, tak definiowanej przez Dobrosławę Świerszczyńską:

[...] jest tekstem literackim (lub paraliterackim), który w wyniku zastosowanych wobec niego zabiegów dotyczących stylu, języka, fabuły, tytułatury, adresu wydawniczego, niekiedy kwestii technicznych ma (lub może) wprowadzić w błąd odbiorcę. [...] dla stworzenia „klasycznej” mistyfikacji literackiej [...] muszą się istotnie pojawić odpowiednie sugestie kierowane do odbiorcy-czytelnika²³.

Dokonanie czartakowców należy do tej odmiany wyodrębnionych przez badaczkę upozorowań, w których za sprawą stylu i obrazowania wskazuje się, jakoby tekst miał charakter folklorystyczny, właściwy dla lokalnej kultury, czego przykładem są *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona

²¹ Jak zauważa Janusz Sowiński (*Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995, s. 221), „Grafik zastosował tu formy geometryczne, stylowo przypominające prymitywną sztukę afrykańską. Kolumnę od góry i dołu zamykają grube, czarne linie; możemy tu mówić o stosunkowo dużym zacernieniu kolumny. Trzysta numerowanych egzemplarzy odbito na szarym, zgrzebnym papierze”.

²² E. Kozikowski, *Portret Zegadłowicza bez ramy. Opowieść biograficzna na tle wspomnień osobistych*, Warszawa 1966, s. 80.

²³ D. Świerszczyńska, *Mistyfikacja literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 154.

na albo *La Guzla* Prospera Mérimée²⁴. Nawiązując do ustaleń Jewgienija Łanna²⁵, Świerszczyńska odnotowuje, że w takich stylizacjach autor kreuje postać ludowego twórcy, musi więc „znać choć w przybliżeniu wersyfikację, metrykę, regionalne słownictwo, obyczaje, wierzenia danego okresu i terenu [...], aby w jakimś stopniu zasugerować odbiorcom istnienie oryginału”²⁶. Od tej wiedzy zależy, czy pisarzowi uda się osiągnąć zamierzony efekt, czy też padnie ofiarą gry z czytelnikami. Różne są przy tym cele mistyfikacji, na przykład Mérimée chciał zakpić z popularności prymitywizmu w sztuce romantycznej, jednocześnie zaś wystawić na próbę uczonych. W pewnej mierze *La Guzla* i *Niam niam* są zatem sobie bliskie.

Uwzględniając powyższe uwagi, wypada w taki sposób przyjrzeć się wizerunkowi Murzyna w antologii, by ukazać, jakimi środkami językowymi i kompozycyjnymi go ukształtowano, a także temu, jakie były intencje autorów oraz rezultaty ich działań. Interesująca jest warstwa dźwiękowa zebranych w książce wierszy, przede wszystkim ze względu na połączenie instrumentacji głoskowej z onomatopcją i glosolalią, wyraźne w następujących przykładach: „karra-karra” (10), „naj-djang” (21), „szu-szu-szu” (26). Dzięki tej formie dokonuje się opisane przez Tuwima naśladowanie obcych języków w tym wypadku będące również aluzją do futurystycznej folkloryzacji brzmieniowej²⁷. Sam tytuł antologii *Niam niam* zawiera taki środek, podkreśla bowiem znaczenie już istniejącej onomatopei, wprowadzając aluzję do zwrotu „mniam, mniam”, a więc do jedzenia, w szczególności kanibalizmu. Fonostylistyka wierszy pozostaje w związku z ich rytmem i wersyfikacją, o których tak piszą twórcy we wprowadzeniu:

[...] rym nieistnieje – w każdym razie niezwykle rzadko – jawiąc się raczej jako współdźwięk gwary niemowlęcej; rytm zarywany, niespokojny, gorączkowy (poezja jest stanowczo objawem choroby u murzyna), to znów leniwy jak „fale zaglioniowej rzeki”, monotonny, bezprzestrzenny (5).

Pierwszy z wymienionych układów rytmizacyjnych występuje w wierszu *zaraza*: „gorzej-gorzej / szczyrzy kły / tatse-tatse – / dniu zły – / za

²⁴ W pracy Świerszczyńskiej brak odwołań do antologii czartakowców, za to wspomina o niej Henryk Markiewicz (*Mistyfikacje i fałszerstwa literackie w Polsce*, [w:] tenże, *Zabawy literackie*, wyd. II znacznie rozszerzone, Kraków 1998, s. 71-72), uznając ją za „najbardziej zabawną” mistyfikację dwudziestolecia międzywojennego, a na dowód cytując wiersz *strach*.

²⁵ Zob. J. Łann, *Litieraturnaja mistifikacyja*, Moskwa 1930.

²⁶ D. Świerszczyńska, *Mistyfikacja literacka*, s. 163.

²⁷ Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futurizmu*, Wrocław 2008, rozdział „FUJarecko mOJa – graJ – Strategie „folkloryzacji” poezji futurystycznej.

nocą dzień / oooo-oooo / pić” (13). Dominujące tutaj rymy oksytoniczne, jukstapozycje, trocheje i towarzysząca im asemantyzacja powodują, że oddany zostaje stan choroby oraz transu poetyckiego. Całość poprzedzili autorzy objaśniającą uwagę: „śpiew ten rozpoczyna taniec trzech masek / śmierć i kuglarz w skórze krokodyla –” (13). Z ekspresjonizmem formy kontrastuje w książce monotonia rytmiczna, uzyskiwana przez myślniki, powtórzenia, długie zdania, brak czasowników i rymy tautologiczne, jak w utworze *nad rzeką*:

zaglinione fale-fale-fale migocące
fale-fale-fale-fale-fale
zaglinionej długiej-długiej rzeki
– – choć dalej – daleko od spieki
– woda sama – niebo samo –
– i my sami – za górami
żółta rzeka i ty spotniała żółta niamo
(*nad rzeką*, 23).

W wierszu tym, a także w otwierającym antologię tekście *niam* występuje ciekawe użycie onomatopei, polegające na przypisaniu jej funkcji nazwy własnej: „ja-sam / ja-wódz / ja-niam” (9). Niam i Niama okazują się bohaterami murzyńskiej poezji, w której mężczyzna poluje, zabija wrogów, trudni się rzemiosłem i układa obrzędowe pieśni, kobieta jest zaś wyłącznie obiektem pożądania seksualnego:

– przecież to – syme: u-aaa-yaa
co cycków długich nosić wory – [...]
– od brzucha twego aż do gwiazd
ile much jadowitych przelecieć przez tydzień
odkąd wszystko to żyć i ssać
(*zaloty*, 20).

Sama warstwa brzmieniowa antologii poświadcza, że poetom zależało, aby jak najwierniej – w ich przekonaniu – odtworzyć koloryt lokalny Afryki, codzienność ludu Azande oraz jego mowę i sposób doświadczania świata. Dzięki temu przeciwstawili się pośrednio futurystom, którzy naśladowali inność powierzchownie, zwykle w celach czysto literackich, jak czynił to na przykład Anatol Stern: „Górą mięsa: tłustą i żarką / Wytyczała się kula olbrzymia: / **B-bla. Mmuuu-g-yg-h / eee-eem. mm**”²⁸. Jeśli tutaj mówi ktoś, kto wplata w cywilizowany język nieartykułowane

²⁸ A. Stern, *Peru*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jaroński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, BN 230 I, s. 204.

dźwięki, to w tekstach z *Niam niam* występuje postać usiłująca wypo-
wiadać się tak jak Murzyn. Tego rodzaju mimikra też jednak podlega
stereotypom, ujawniając podobieństwo do pastiszu czarnej poezji w daw-
nych koloniach, krytykowanego przez Richarda L. Jacksona:

„cro-cro-cro / pru-pru-pru” jest „malowniczym, tolerancyjnym, ośmieszeniem [...],
synkopującym murzyńskie stosowanie onomatopeistycznych bezsensów”. [...] Ci
biali poeci [...] interesowali się Murzynem jako dzieckiem natury [...], pełnym
pieśni, tańca, niezwykłego rytmu i zmysłowości. Jedyne, co zdolni byli usłyszeć,
to afrykańskie bębny i grzechotki. Jedyne, co zdolni byli dostrzec, to *ancas, nal-
gas i grupas*, czyli pozbawione zahamowań kołysanie zadkiem [...] Zwłaszcza po-
stać kolorowej kobiety została zredukowana do postaci niezbyt oddalanej od
dżungli²⁹.

Nie tylko figury brzmieniowe, ale i środki leksykalne *Niam niam* po-
twierdzają, że powyższe słowa odnieść można do wierszy Kozikowskiego
i Zegadłowicza. Bliskość natury wyrażana jest w nich przez częste odwo-
łania do świata zwierząt, rzadziej roślin, pojawiają się tu m.in. krokodyle,
słonie, pantery czy strusie, na które mężczyzna poluje, chcąc zarazem się
do nich upodobnić. Dominujące w antologii pola semantyczne wiążą się
z łowami, walką i seksem, a także ze śpiewem, tańcem oraz grą na in-
strumentach. Etos bohatera najwyraźniej określa utwór *niam*, ukazujący
patriarchalny świat Murzyna, zgodny skądinąd z ideałem Zegadłowicza;
„jedyny w Polsce Nowej typ poety – męski i zdobywczy [...] Hałastrycz-
ność, fidrygalizm, skamliczność ostawiliśmy daleko poza sobą”³⁰ – pisał
twórca *Powsinóg beskidzkich*. Taki jest Niam:

ja trwać dopóki wróg mój trwać –
ja słoń – on giez –
ze skóry jego bęben mieć
na kościach jego grać
i w bęben bić i wyć –
on umrzeć a ja żyć

(*niam*, 9).

Wojownika przedstawia się jako pana i władcę, podporządkowującego
sobie cały świat: „jeść i trawić / i śpiewać jeszcze / i tańczyć – / [...] dużo
kobiet mieć” (19). W związku z tym ważną rolę odgrywają w *Niam niam*
słowa związane z posiadaniem i towarzyszącą im hiperbola, wprowadza-
na przez nietypowy zabieg pomnażania ilości: „oonn wielki / jak ja cztery
pięć sześć siedem” (12), „zabijanie słoń / dziesięć – więcej – dużo-dużo-

²⁹ R.L. Jackson, *Postać Czarnego w literaturze latynoamerykańskiej*, s. 79.

³⁰ E. Zegadłowicz, *I jeszcze słów kilka*, s. 76.

dużo” (16)³¹. Panowanie człowieka nad rzeczywistością obrazują także zebrane w antologii przysłowia, z których wyłania się zmaskulinizowana wizja natury: „pies wyje: słonia widzi / a mężczyzna nienawidzi” (17), „struś znosi jajo / gdy mężczyźni się zbliżają” (29). Taka wizja koresponduje z ukazanymi przez poetów stosunkami rodzinnymi – Niam przecho-wuje maskę „ojca-ojca” (9), nuci potomkowi: „ssij mleko i krew / gryź – urośnij duży –” (24), a jego synowie śpiewają: „– ojciec-ojciec polować na słonie – / – ojciec też i na ludzi –” (25). O matce mówi się tutaj tylko raz i to w utworze poświęconym ojcu, gdzie wspomniana została pośród in-nych jego dóbr jako wartościowy, bo utuczony, inwentarz domowy:

– potem mu służą
słonie-konie –
– najtłustszą dziewczkę
miał: to moja matka:
tłusta i dobra:
dużo-dużo jeść
na brzuchu leżeć jeść i żuć
(*pieśń na cześć ojca zmarłego*, 16).

W tych oraz innych tekstach antologii kobieta jest biernym ciałem – tak jak na ilustracji z frontyspisu, budzi związane z jedzeniem skoja-rzenia, okazując się obiektem konsumpcji. Najwięcej powiedziano o niej w wierszach *zaloty* i *zazdrość*, choć w istocie dotyczą one męskich fanta-zji, pośród których znamienna jest wizja gwałtu:

– – przeklęty słoń co uciec przed mą dzidą –
na kłach białych jak piana piastować twoje ciało
i trąbę w brzuch
naj-djang trzy cztery pięć i jeszcze mało
(*zazdrość*, 21).

Mężczyzna wyobraża sobie wroga w postaci egzotycznego dla czło-wieka Zachodu zwierzęcia, które uprowadziło jego partnerkę, by zniewo-lić ją w akcie seksualnym³² – tego typu przedstawienia pojawiają się

³¹ Występująca w zbiorze monstrualizacja świata, przekładająca się na poetykę wier-szy, stanowi argument na rzecz tezy o ekspresjonizmie poezji, jaką tworzył Zegadłowicz w okresie przynależności do Czartaka. Zob. G. Ratajewicz, „*Powsinogi beskidzkie*” a eks-presjonizm, [w:] *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, red. Z. Andres, Rzeszów 1985, s. 65; K. Szewczyk-Haake, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądu i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, s. 22-24.

³² Zważywszy na te obrazy, trudno zgodzić się z tezą Mirosława Wójcika (*Pan na Go-rzeniu...*, s. 130), że w poezji futurystów „motyw Murzyna wiązany był [...] z erotycznym rozpasaniem, brakiem zahamowań kulturowych. Dla Zegadłowicza natomiast postulat pierwotności łączył się z ewangeliczną czystością, franciszkańską dobrocią, której nie zdo-łała jeszcze zepsuć urbanistyczna cywilizacja”.

w dyskursie białych, gdy projektują oni na obce ludy własną imaginację i wolę podboju. Tak o tym pisze Ania Loomba:

Stereotyp ten odwraca trop kolonializmu-jako-gwałtu [...]. Figura „czarnego” gwałciela, rozumiana bądź jako reakcja tubylców na imperialny gwałt, bądź jako patologia ciemniejszych ras, czy nawet jako europejski wysiłek, aby wytłuma- czyć kolonialną winę, jest spotykana wystarczająco często, by mogła być postrze- gana jako konieczna/stała cecha kolonialnego krajobrazu³³.

Badaczka ukazuje, że tego rodzaju projekcje występują w tekstach na pozór nie związanych z ekspansją kulturową, przejawiając się w łączeniu dyskryminujących opisów kobiet z metaforą agrarną, z którego wy- nika, że podporządkowywanie sobie drugiej płci mężczyzna pojmuje tak samo jak zabór i uprawę gruntu. Widać tę analogię w *Niam niam*, gdzie leksyka dotycząca ziemi współwystępuje z odniesieniami do sfery seksualnej: bohater obcuje z kobietą „na podścielisku pszenicy” (20), pod- czas gdy wróg robi to „na ugorze” (21), Syme czeka na kochanka „w gę- stwinie yams” (20), a siewca podziwia obfitość „brodawek u palmy na korzeniach –” (26).

Ostatni z cytowanych utworów, *siew*, należy do nielicznych w książce wierszy przedstawiających codzienną pracę Murzyna: zajęcia rolnicze, wyrabianie garnków czy koszyków. Brak tutaj obrazów autentycznej walki o przeżycie, jakkolwiek samo nawiązanie do takiej problematyki dokumentuje zamiar, by wprowadzić istotne dla czartakowców kwestie związku z ziemią oraz kondycji prostego człowieka³⁴. W tym punkcie roz- grywa się utajona polemika z futurystami, którzy zwracali uwagę na los robotnika, co w poezji Jasińskiego znalazło wyraz w nazwaniu proleta- riatu „purpurowymi mužynami”³⁵. Prymitywizm *Niam niam* zorientowa- ny jest inaczej³⁶ – siewca i garncarz przypominają „powsinogi” sportre- towane w *Dziewannach*, sadownika czy druciarza, by potwierdzić trop zarysowujący się w kontekście patriarchalnej wizji zapisanej w książce, a mianowicie zakamuflowanie w bohaterze antologii beskidzkiego ludu, ściślej zaś mówiąc, wyobrażeń, jakie mieli o nim poeci. W *Niam niam* czytamy: „ziarno siać: szu-szu-szu – / [...] – na prawo na lewo – i znów /

³³ A. Loomba, *Kolonializm / Postkolonializm*, s. 94-95.

³⁴ W komentarzu do trzeciego numeru „Czartaka” (1928) Grzegorz Gazda odnotowuje (*Czartak*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 126-127), iż prezentowany tu program „można nazwać polską wersją *Heimatlidung*. [...] «Wieś», «chata», «pole» w tej poezji to symbole ciągłości tradycji, tożsamości narodowej i odnalezionej harmonii życia”.

³⁵ B. Jasiński, *Pieśń o głodzie*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, oprac. B. Lentas, Gdańsk 2008, s. 88.

³⁶ Zob. M. Zięba, *Wokół ludowości w poezji Emila Zegadłowicza*, [w:] *Szkice o twórczo- ści Emila Zegadłowicza*; J. Prokop, *Prymitywizm w kręgu Czartaka*.

aż pot ociekać z czoła: fuu” (26); „garnkom nową formę nadawać naskos / to zawód mój – garncarza zwykły los” (27), a takie są słowa jednej z ballad Zegadłowicza: „czoło utar łątną połą – [...] / majster walny – haj – drutuje / garnkiem zwinnie obertuje”³⁷. Stylizacje murzyńskie i teksty o Beskidzie łączy właściwa dla czartakowców poetyka, zwłaszcza wyróżniająca lirykę Zegadłowicza rytmizacja oraz budowa zdań, powiązana z nadaniem funkcji semantycznej myślnikom. W obu wypadkach idealizuje się pracę, podkreślając jej wartość twórczą i znaczenie wysiłku wkładanego w zwykłe działania.

W zbiorze apokryfów pojawiają się realia nie pasujące do kolorytu lokalnego Afryki, na przykład łąny pszenicy. Wbrew staraniom pisarzy mało wiarygodne wydają się obrazy kultury materialnej i życia duchowego Azande, zwłaszcza jeżeli porównać je z wypowiedziami Zegadłowicza o wglądzie w tajemnicę bytu, który ponoć mają rdzenni mieszkańcy Beskidu. Z takiej perspektywy polska wieś, „obserwatorium biegu wichrów i gwiazd”³⁸, okazuje się zaskakująco podobna do murzyńskiej osady, a swojskie lasy przypominają dżunglę. Jak pisze Rómulo Lachataña-ré, „Gdziekolwiek występują czarni, znajdziecie tam również czary”³⁹. W *Niam niam* słowa te znajdują potwierdzenie w motywach rytualnych praktyk i pieśni o charakterze zaklęć: „przelewać zły ocet – / – – zadrzeć przed zemstą na drogach sąsiada / gdzie psy i kury półkolem jak trawa: / dziesięć-dziesięć – mru-ts-ts – – nie gadać” (22).

Prostota tych wierszy, rytm glosolalii oraz ewokujące niesamowitość słownictwo korespondują ze sformułowanym przez autora *Powsinóg beskidzkich* ideałem „da-dana-izmu”, rodzimej poezji ludowej⁴⁰, tak więc afrykański prymitywizm okazuje się swojskością w egzotycznym przebraniu. Co więcej, zostaje on sfingowany podług wzorców europejskiej mityzacji oraz reguł charakteryzujących poezję modernizmu. Wizja murzyńskiego bóstwa przywołuje na myśl prometejską symbolikę: „oonn wielki [...] / żarł wątrobę żywe serce wroga / – wątroba wciąż odrastała” (12), a myśl o śmierci wyrażona zostaje w młodopolskiej konwencji: „bo los dla wszystkich – zły a jeden – / na wód powierzchni narysowany ptak – ” (15)⁴¹.

³⁷ E. Zegadłowicz, *Ballada o powsinodze beskidzkim druciarzu kuternodze, o duszkach garcznych i lipowym kwieciu*, [w:] *Tenże, Wybór poezji*, wybór i wstęp I. Maciejewska, Warszawa 1987, s. 71.

³⁸ *Tenże, Słowo wstępne*, s. 9.

³⁹ Cyt. za: R.L. Jackson, *Postać Czarnego w literaturze latynoamerykańskiej*, s. 85.

⁴⁰ E. Zegadłowicz, *I jeszcze słów kilka*, s. 76.

⁴¹ Omawiając stylizacje Zegadłowicza, Grzegorz Gazda podkreśla (*Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, s. 384), że na „prymitywną sferę legend, pogańskich wierzeń, sztuki świątkarskiej i ludowych snycerzy nałożona została wcale nie prymi-

W antologii odcisnęły się ponadto ślady utrwalonego w dobie nowoczesności, choć poświadczanego już w *Burzy* Williama Shakespeare'a, stosunku ludzi Zachodu do nieznanych im sposobów ekspresji, uznawanych za mowę zdefektowaną. Stereotypom tym przeciwstawia się Lemuel A. Johnson we wspomnianym już studium, kiedy protestuje, że Murzyni posługują się w literaturze „łamanym językiem”⁴². W ten sposób mówi Niam, co stanowi efekt swoistego ukształtowania fleksji i składni. Najwyrazistszym tego przejawem jest używanie zamiast osobowych form czasownika bezokoliczników, czyli osławione „Kali mieć”, przyjmując taką postać: „koszyki pleść – to tylko my / bo trzcina znać / i piwo pić: jeden i dwa i trzy” (28). W wersach tych pojawia się kolejna niegramatyczność – zastosowanie liczebników głównych w funkcji porządkowych. Zwracają też uwagę anakoluty zbudowane z równoważników zdań i elips, prowadzące do zakłóceń logicznych: „palce rąk bez czterech – / – cicho – kołem-kołem-kołem / – a – pióra dla dziew czered” (11). Podobną rolę odgrywają inwersje, zwłaszcza jeśli tryb rozkazujący zastępują bezokoliczniki: „jaszczuro – dech nieść ojca / krokodylu – nieść dech” (16). Niejednokrotnie takie środki nakładają się na metaforę, powodując, że wiersz staje się trudny do zrozumienia: „i gwiazdy śmiać przez zęby psie i stare” (10). Zmącenie czy wręcz brak sensu wynika także z częstego użycia myślników, które pod nieobecność przecinków i kropek wprowadzają niejasne podziały zdaniowe, wzmagając dynamikę tekstu, a przede wszystkim sprawiając, że odnosi się wrażenie, jakby Murzyn nie był zdolny wypowiedzieć tego, co czuje, i zapadał w stan niemoty. Za tą formą skrywa się jednak ułomność Europejczyka, który nie toleruje odmienności językowej, dochodzi więc do wniosku, iż jest ona prymitywna⁴³.

Stylizacji na negroidalny język służą też tropy, w pierwszym rzędzie animalizacje, mające oddawać bliską relację Afrykanina z naturą, ale w gruncie rzeczy zrównujące go ze zwierzęciem, by ujawniać protekcyjną postawę białego człowieka. W antologii czytamy: „ja słoń – on giez – / ze skóry jego bęben mieć” (9). Znamienne są również porównania, które wprowadzają koloryt lokalny: „wysoki jak palma” (14), „jak jęk na pustyni wielbłąda” (20), ewokują problematykę władzy: „śpiew jak niewol-

tywna, lecz wręcz przeestetyzowana siatka świadomości artystycznej poety”. Z kolei Katarzyna Szewczyk-Haake (*Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądu i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, s. 125-130) widzi w tych formach podstawę nowoczesnego mitu, tworzonego przez ekspresjonistów.

⁴² Cyt. za R.L. Jackson, *Postać Czarnego w literaturze latynoamerykańskiej*, s. 77.

⁴³ Tak pisze o dyskryminacji językowej Edward W. Said (*Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków 2009, s. 178): „kiedy tubylec wypowiada zrozumiałe słowo, wkłada «bezczelną czarną głowę» w drzwi [...], jak gdyby tylko europejski pretekst mógł dać [mu] wystarczający powód, żeby spójnie coś powiedzieć”.

nik / dziecku służyć –” (24) albo wywołują atmosferę niesamowitości i egzotyki: „leśny strach – jak na pajęczych końcach / – z czary do czary przelewać zły ocet –” (22). Najczęstsze są w zbiorze tropy na różne sposoby odnoszące się do kanibalizmu, eksponowanego także, o czym już była mowa, przez tytuł oraz szatę graficzną książki. Nagromadzenie tego typu odwołań powielił stereotyp Murzyna-ludojada, widzącego w obcych, zwłaszcza w białych, ofiary nadające się do zjedzenia. Bóg Niam „żarł wątrobę żywe serce wroga” (12), „– ojciec [polował] na ludzi –” (25), a syn chce być do niego podobny: „zdobyć ciał dużo / i jeść dużo-dużo / mieć ojca brzuch” (16). Takie wizje kreują nadrzędny dla całego zbioru obraz jedności kulturowej i dziedziczenia dóbr w ramach wspólnoty cechującej się ekspansywną postawą wobec świata. Figura kanibalizmu skupia w sobie wszystkie wspomniane wyżej formy dominacji – nad kobietą, ziemią i językiem – przejawia się w niej bowiem projektowanie na murzyńską ludność europejskich ideologii oraz fantazmatów. W pracach demystyfikujących wyobrażenia o antropofagii William Arens, Roberto Fernández Retamar czy Stephen Slemon dowodzą, że mit ludożerstwa służył odgraniczeniu cywilizacji zachodniej od kultur uznawanych za prymitywne, wynikał zaś z przypisania im agresji najeźdźców⁴⁴.

Zbieżności między doktryną kolonializmu a wymową mistyfikacji Kozikowskiego i Zegadłowicza oraz ich programem odnowy polskiej literatury mogą prowadzić do wniosku, że był to projekt ustanowienia mocnego podmiotu na takich zasadach, jakie stosowały imperialne kraje, przy czym kryły się za nim kompleksy pisarzy reprezentujących naród, który w zbiorowej nieświadomości pragnął odreagować własne zniewolenie. Mówiąc dosadnie, Polacy, przez długi czas poddani obcej władzy, po uzyskaniu niepodległości skłonni byli przejmować od innych wzorce dominacji, do czego potrzebowali nie tylko umocnienia własnej tożsamości, ale też swojego Murzyna, przynajmniej w wyobraźni. Obsadzeni w tej roli w naszej literaturze, Azande stanowili też jednak figurę Polaków, rojących, by z podbitego ludu przeistoczyć się w kolonizatorów⁴⁵. Czytany z tą

⁴⁴ Zob. W. Arens, *Mit ludożercy...*; R. Fernández Retamar, *Kaliban i inne eseje*, przeł. H. Czarnocka, Kraków–Wrocław 1983; S. Slemon, *Bones of Contention. Post-colonial Writing and the ‘Cannibal’ Question*, [w:] *Literature and the Body*, ed. A. Purdy, Amsterdam–Atlanta 1992.

⁴⁵ W roku 1930 powstała Liga Morska i Kolonialna, mająca na celu m.in. pozyskanie terenów, z których uczyniono by polskie kolonie. W ramach realizacji tego projektu zakupiono ziemie w brazylijskim stanie Paran, gdzie załżono osiedle Morska Wola. Ponadto przy współpracy włdztwa francuskiego planowano zorganizowa akcj osadniczą, głwinnie ludności pochodzenia żydowskiego, na Madagaskarze. Komisja kierowana przez majora Mieczysława Lepeckiego złżyła pozytywny raport w sprawie kolonizacji tych ziem, a polska prasa rozpisywała się na temat przejęcia Madagaskaru. W kooperacji z Francj chciano też zyska wplywy w Gwinei oraz Francuskiej Afryce Ekwatorialnej. Zob. M. Arpad Kowalski, *Kolonie Rzeczypospolitej*, Warszawa 2005.

myślą, wiersz *pokój*, napisany wkrótce po zakończeniu pierwszej wojny światowej i niedługo przed rozpoczęciem drugiej, nabiera ironicznych znaczeń:

nie mówić o wojnie
mięsa dość przed deszczem –
dobrze spokojnie
jeść i trawić
i śpiewać jeszcze
i tańczyć –
wróg to samo:
oprzeć się o pal przed swoją bramą
(*pokój* 19).

Po analizie zgromadzonych w antologii wierszy rozwinąć można sformułowaną wcześniej tezę, że *Niam niam* stanowi performans wymierzony przeciwko pisarstwu awangardy, zwłaszcza futurystów. Otóż Koziński i Zegadłowicz dokonali swego rodzaju symbolicznej antropofagii, przejmując w obręb zbioru sygnowanego własnymi nazwiskami cudze strategie literackie, by przeprowadzić z nimi polemikę, a zarazem przetworzyć je dla zaprezentowania w praktyce postulowanych idei artystycznych⁴⁶. Skądinąd zamysł taki, realizowany przez odwołania do mitu o kanibalizmie, nie był w sztuce lat dwudziestych odosobniony. Podjęli go również, na znacznie szerszą skalę i manifestując publicznie świadomość kulturowej inkorporacji, poeci z tak zwanej brazylijskiej szkoły kanibalistycznej, skupieni wokół pisma „Revista de Antropofagia”, Geraldo Ferraz czy Menotti del Picchia. Zainspirowało ich wystąpienie Oswalda de Andrade *Manifesto Antropófago* (1928), zawierające tezę, że powinnością sztuki jest przeciwstawianie się kolonializmowi w akcie „pochłaniania świętego wroga”⁴⁷, mającym polegać na różnych formach krytycznej stylizacji. Metodą parodii posługiwali się także polscy futuryści, a czartakowcy sięgnęli po tę strategię, by walczyć z przeciwnikami ich własnym orężem. O ironio, jeśli w Brazylii za pomocą symbolicznej antropofagii obalono rasistowskie stereotypy, to w naszym kraju, też doświadczonym przez opresyjną władzę, utrwalala ona ksenofobię, czego przykładem są teksty z *Niam niam*.

Jednym z wymiarów performatywności tej książki była gra z czytelnikami, wystawianymi na próbę, czy zauważą mistyfikację oraz dyskusję

⁴⁶ O strategii „dekonstruowania gotowych języków” w pisarstwie Zegadłowicza zob. K. Szewczyk-Haake, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądu i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, s. 127.

⁴⁷ O. de Andrade, *Manifest kanibalistyczny*, przeł. G. Jankowicz, „Format P” 2009, nr 9, s. 53.

z awangardowymi twórcami. Można przypuszczać, że obrazy łańców zboża, karykatura z frontyspisu albo komizm takich na przykład wersów: „gdy mężczyzna wchodzi na mężczyznę po gwiazdach / znak to że podbiera gniazda” (29), są sygnałami prowokacji literackiej⁴⁸. Niewykluczone jest również intencjonalne zamaskowanie w postaciach Murzynów „powsinóg beskidzkich”, a raczej samych autorów, jakkolwiek wpisanie w apokryfy kolonialnej ideologii to w pewnej mierze konsekwencja dyskursu dominacji kulturowej, który odcisnął na tekstach czartakowców swoje piętno.

Wypada postawić pytanie, czy wolta Kozikowskiego i Zegadłowicza przyniosła zamierzony efekt, czy też wciągnęła poetów w przygotowaną dla innych pułapkę. Twórcy podjęli działania mające na celu, aby *Niam niam* zyskała publiczność, i to nie byle jaką, bo składającą się, jak zaznacza Henryk Markiewicz, z „luminarzy ówczesnej humanistyki”⁴⁹, m.in. Aleksandra Brücknera, Józefa Kallenbacha, Jana Nepomucena Łosia i Juliusza Kleinera. Tak wspomina te zabiegi Kozikowski: „Książkę rozesłałem nie tylko do redakcji pism, ale i do profesorów uniwersytetów, będąc ciekawy, jak też zareagują na ten apokryf i czy połapią się w naszych mistyfikatorskich zamysłach”⁵⁰. Dalej poeta ujawnia, że nadeszły listy, w których nie kwestionowano prawdziwości przekładów, a wręcz przeciwnie, chwalono ich wierność. Kleiner pisał w odpowiedzi: „Istotne, szczerze, a dzikie i barbarzyńskie tchnienie prymitywu stanowi dziwny urok *Antologii murzyńskiej*”⁵¹. Pochlebne były również wypowiedzi pojawiające się w prasie, donoszono na przykład: „zbiorek znamienity ze względu na modną dziś na zachodzie *l'art nègre*”⁵². Odbył się nawet wieczór dyskusyjny w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie, obejmujący recytacje wierszy z *Niam niam* oraz wymianę zdań na temat egzotyizmu w sztuce. Jedynie Tadeusz Sinko w szkicu *Murzyni pod Giewontem* podał w wątpliwość pracę tłumaczy, zapytując: „skądże oni umieją po murzyńsku? [...] to chyba mistyfikacja pp. Zegadłowicza i Kozikowskiego, którzy pragnęli wydrwić negromanię futurystów z *Noża w bżuhu*?”⁵³.

Komentując odbiór książki, Mirosław Wójcik odnotowuje: „Prowokacja spełniła pokładane w niej nadzieje”⁵⁴. Czy aby na pewno? Jeśli auto-

⁴⁸ O prowokowaniu jako strategii pisarskiej Zegadłowicza zob. M. Tramer, *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000; M. Tramer, *Sprawa Zegadłowicza*, [w:] tenże, *Rzeczy wstydlive, a nawet mniej ważne*, Katowice 2007.

⁴⁹ H. Markiewicz, *Mistyfikacje i fałszerstwa literackie w Polsce*, s. 72.

⁵⁰ E. Kozikowski, *Portret Zegadłowicza bez ramy...*, s. 89-90.

⁵¹ [List J. Kleinera], cyt. za: tamże, s. 90.

⁵² [Notatka M. Szykowskiego], cyt. za: M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu...*, s. 131.

⁵³ T. Sinko, *Murzyni pod Giewontem*, „Czas” 1923, nr 179, cyt. za: E. Kozikowski, *Portret Zegadłowicza bez ramy...*, s. 90-91.

⁵⁴ M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu...*, s. 130.

rzy chcieli zwieść opinię publiczną, co potwierdzałoby jej podatność na modę literacką i nieumiejętność czytania między wierszami, odnieśli sukces, bo zdanie Sinki było odosobnione. Jeśli natomiast życzyli sobie rozszyfrowania polemiki i dostrzeżenia w poezji *à la nègre* programu Czartaka, nie bardzo im się powiodło. Znaczące są słowa z listu do Kozikowskiego, w którym Zegadłowicz pisze z ironią: „*Lampka* słaba – Twój *Wymarsz* obłędem – ale *Niam niam* – ach to – to świetne! – niech żyje krytyka! Hurra!! (proszę Cię – wznieś ze mną ten okrzyk!!!)”⁵⁵. Poniekąd, tak jak Julian Tuwim, twórcy apokryfu dowiedli pośrednio, iż wagę ma nie tyle przekaz literacki, ile kontekst.

Istotniejsza okazuje się jednak inna kwestia, można mianowicie stwierdzić, że *Niam niam* to klęska idei Czartaka, gdyż opowiadając się za prawem grup etnicznych do samostanowienia i za wartością lokalnych wspólnot, polscy pisarze złamali te zasady wobec kultury afrykańskiej. Tendencyjność liryki poświęconej Beskidowi nie jest tak rażąca, poeci prezentowali w niej bowiem egzotykę w obrębie tego, co własne, a w stylizacjach murzyńskich tym bardziej miała liczyć się inność. Choć tylko imitują one tłumaczenia, przystaje do nich refleksja z postkolonialnych studiów nad przekładem. Według Lawrence’a Venutiego z jednej strony sytuują się metody translacji polegające na „udomowieniu” [*domestication*] tekstów, zatracaniu ich odmienności jako formie kolonizacji, z drugiej zaś – techniki „wyobcowania” [*foreignization*], za sprawą których próbuje się zachować wyjątkowość oryginału⁵⁶. Metodę przeciwstawiania się przemocy stanowi z kolei praktyka symbolicznej inkorporacji narzucanego dyskursu, obrazowana przez Harolda de Camposa figurą kaniibalizmu⁵⁷. Mistyfikacje czartakowców realizują strategię „udomowienia” – zawłaszczają obcość zgodnie z etnocentryczną perspektywą. Równocześnie zachodzi w nich antropofagia kulturowa, przy czym nie kontestuje ona imperializmu, lecz konkurencyjny model egzotyzacji, a co ważniejsze – w *Niam niam* pochłania się wzorce identyfikowane z „czarną” innością. Murzynka z frontyspisu mówi niejako: zostańcie ludożercami – zjedzcie mnie, będzie wam smakowało.

⁵⁵ [List E. Zegadłowicza], cyt. za: E. Kozikowski, *Portret Zegadłowicza bez ramy...*, s. 92.

⁵⁶ Zob. L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia*, przeł. M. Heydel, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009. Tu i dalej odwołuję się do artykułu Moniki Linke, *Narzędzie (de)kolonizacji – specyfika przekładu i rola tłumacza w kontekście postkolonialnym*, [w:] *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*, red. M. Buchholtz, Toruń 2009.

⁵⁷ Zob. E.R.P. Viera, *Liberating Calibans. Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ Poetics of Transcreation*, [w:] *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, eds S. Bassnett, H. Trivedi, London–New York 1999.