

Andrzej Żurek

O HARLEMSKIM RENESANSIE I PIERWSZYM POECIE JAZZU LANGSTONIE HUGHESIE

*Ludzie, mówię wam,
przyjść na świat jest ciężko
i umierać jest nędznie –
postarajcie się więc
o odrobinę miłości pomiędzy*

Langston Hughes, *Rada*¹

Kiedy w 1993 roku afroamerykańska pisarka Toni Morrison została uhonorowana Nagrodą Nobla, nie zaskoczyło to czytelników obeznanych z literaturą światową. Już wcześniej, w roku 1986, tę nagrodę otrzymał nigeryjski pisarz Wole Soyinka, po nim, w 1992 roku, Derek Walcott, czarnoskóry pisarz z Saint Lucia na Karaibach, a w kraju noblistki do najważniejszych i najbardziej popularnych pisarzy należeli, obok niej, Maya Angelou i Alice Walker, a przed nimi, poczynając od lat czterdziestych XX wieku, Richard Wright, Ralph Ellison i James Baldwin. Ale czarni amerykańscy pisarze zyskali uznanie znawców literatury i czołowych wydawców już wcześniej: w latach dwudziestych XX wieku, w okresie Harlemskiego Renesansu, nazywanego złotą epoką kultury afroamerykańskiej. To wtedy nastąpiła zasadnicza zmiana w jej postrzeganiu, zarówno przez białych, jak i czarnych Amerykanów. Z peryferii, w dwojakim sensie, przebiła się do głównego nurtu amerykańskiego życia, mocno je zabarwiła. Od tamtego czasu łatwiej było czarnym pisarzom pozyskiwać uwagę wydawców i czytelników. (Nie znaczy to, że życie kolejnych czarnych pisarzy usłane było różami).

Z peryferii do centrum

Czarni działacze, intelektualiści, liderzy walki z rasizmem i dyskryminacją, aktywizujący czarnoskórą społeczność – mam tu na myśli liderów Afro-Ameryki w pierwszych dekadach XX wieku, z W.E.B. Du Bois na czele² – propagowali

¹ L. Hughes, *Advicc [w:] The Collected Poems of Langston Hughes*, New York 1995, s. 400. Wiersz znajduje się w części pt. *Montage of a Dream Deferred*. Na stronie 15 tej antologii w *A Chronology of the Life of Langston Hughes* zamieszczona jest informacja, że zbiór wierszy *Montage of a Dream Deferred* ukazał się w 1951 r. w nowojorskim wydawnictwie Henry Holt and Company. Nie znalazłem roku powstania wiersza.

² W.E.B. Du Bois (1868–1963) był historykiem, socjologiem, pisarzem, działaczem społecznym, pierwszym czarnym Amerykaninem, który uzyskał doktorat Uniwersytetu Harvarda.

edukację i dbali o rozwój „czarnego” piśmiennictwa. Przejęci swoją, niewątpliwie szlachetną, rolę, przypisywali określone zadania prozie i poezji czarnych twórców. Doprowadzało to do konfliktów z niektórymi pisarzami Harlemskiego Renesansu. Oto przykład takiego konfliktu. Donald C. Dickinson w *A Bio-bibliography of Langston Hughes* pisał: „Pierwsze tomiki wierszy Hughesa (*The Weary Blues*, 1926 r. i *Fine Clothes to the Jew*, 1927 r.; oba tomiki ukazały się nakładem renomowanego wydawnictwa Alfred A. Knopf – uwaga A.Ż.) zostały dobrze przyjęte przez krytyków w 1920. Jego bluesowe wiersze i pieśni dumy i protestu chwalono w czołowych pismach literackich, ale spotkały się z umiarkowanym uznaniem konserwatywnej prasy czarnych Amerykanów”³. Wiersze z tomiku *Fine Clothes to the Jew* przyjęto nawet z oburzeniem, o czym dokładniej piszę w dalszej części szkicu.

Richard K. Barksdale tak to wyjaśnia w książce *Langston Hughes, The Poet and His Critics*: „członkowie *Talented Tenth*⁴ byli przeciwni przedstawianiu w sztuce i literaturze tej części kultury czarnych Amerykanów, która była nie do zaakceptowania dla najbardziej szanowanych warstw społeczeństwa białych”⁵. „Głównym powodem niechęci do wierszy Hughesa był – pisał dalej Barksdale – jego zachwyt nad «czarnym» harlemskim kabaretem (w wierszu *Jazzonia* w tomiku *The Weary Blues* – uwaga A.Ż.) oraz zaabsorbowanie bluesem i jazzem”⁶ (w wierszach w tomikach *The Weary Blues* i *Fine Clothes to the Jew* – przyp. A.Ż.). Nawet Countée Cullen, inny znany poeta Harlemskiego Renesansu, rówieśnik Hughesa, miał mu za złe, że poświęcił uwagę jazzowi⁷. Barksdale napisał: „Hughes wyraził swój sprzeciw wobec *Talented Tenth* w eseju *The Negro Artist and the Racial Mountain* opublikowanym w «*Nation*» w 1926 roku”⁸. Napisał w nim sarkastycznie: „Och, bądźcie godni szacunku, piszcie o miłych ludziach, pokazujcie, jacy wartościowi jesteście – mówią czarni. «Bądźcie stereotypowi, nie posuwajcie się za daleko, nie burzcie naszych iluzji. Wynagrodzimy was za to» – mówią biali”⁹. I w pewnej części eseju, którą można nazwać jego manifestem ideowo-artystycznym, powiedział 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, obecnie tworzący, zamierzamy wyrażać naszą odrębną,

³ D.C. Dickinson, *A Bio-bibliography of Langston Hughes*, Archon Books, 1967, s. 113 (jeśli nie zaznaczono inaczej przekłady z języka angielskiego autorstwa Andrzeja Żurka).

⁴ *Talented Tenth* – termin ukuty w 1903 r. przez W.E.B. Du Bois, oznaczał jedną dziesiątą, czyli dziesięć procent populacji „czarnych” Amerykanów, którzy dzięki wyższemu wykształceniu i samodoskonaleniu mogli zająć znaczącą pozycję w społeczeństwie amerykańskim i tym samym być w stanie zabiegać o poprawę sytuacji społecznej czarnych Amerykanów.

⁵ R.K. Barksdale, *Langston Hughes, The Poet and His Critics*, Chicago 1977, s. 4.

⁶ Tamże, s. 16.

⁷ Tamże, s. 21 i 22.

⁸ Tamże, s. 4.

⁹ Esaj Hughesa *The Negro Artist and the Racial Mountain* opublikowano w postępowym czasopiśmie „*The Nation*” 23 czerwca 1926 r.; <http://www.hartford-hwp.com/archives/45a/360.html> (dostęp: 14.03.2022).

czarnoskórą osobowość bez lęków i wstydu [...]. My wiemy, że jesteście wspaniali. I również wstrętni¹⁰.

Hughes zdawał sobie sprawę ze znaczenia Du Bois i *Talented Tenth* w walce przeciwko segregacji rasowej, rasizmowi i w promowaniu kultury „czarnej” Ameryki. Podobnie jak inni liderzy Afro-Ameryki kładł nacisk na edukację (i sam intensywnie się kształcił), będącą warunkiem awansu społecznego czarnych Amerykanów. Zgadzał się też, że Afro-Ameryka potrzebuje liderów (dużo im zawdzięczał i prędko został jednym z nich), ale buntował się przeciwko nawoływaniu do „retuszowania” świata czarnych, przedstawiania go wyłącznie w dobrym świetle. Wszystko co złe, brzydkie i odrażające należało, zdaniem „niańczących” młodych pisarzy Du Bois i jego kolegów oraz czarnych, konserwatywnych krytyków, przemilczać. Należało także pomijać w twórczości blues i jazz, bo te nowe gatunki muzyki kojarzyły się ze spelunkami i rozwiązłością. Tego samego spodziewali się po „swoich” pisarzach szacowni czarni obywatele, którzy zdołali się przebić do amerykańskiej klasy średniej.

Nie tylko Hughes, ale i inni pisarze Harlemskiego Renesansu nie stosowali się do powyższych wskazówek. Tworzyli, odrzuciwszy krępujący sztukę gorset. Mieli w nosie, kolokwialnie mówiąc, idiosynkrazje i gusta „najbardziej szanowanych warstw” społeczeństwa białych i własnego. Zasadniczo różnili się od swych bojaźliwych poprzedników (ale bojaźliwych nie bez ważnych powodów).

Utworki literackie czarnych autorów napisane w okresie niewolnictwa (powstała wówczas tylko jedna powieść – *Clotel, or the President's Daughter*, 1853 r., jej autorem był William Wells Brown) nie odzwierciedlały losu niewolników i jedynie w kilku wierszach¹¹ pojawił się motyw buntu przeciw uciskowi. Pełniejszy i wierniejszy obraz tamtej epoki dawały opowieści i pieśni niewolników (*slave narratives* i *slave songs*), ich pamiętniki i autobiografie, w których dominowały smutek i rozpacz. Były one paliwem dla abolicjonistów – to one, obok własnych obserwacji, podsunęły Harriet Beecher Stowe, białej działaczce społecznej, pomysł napisania powieści *Chata wuja Toma*.

Szansa na rozwój twórczości literackiej czarnych Amerykanów, na przykład na kanwie opowieści niewolników, pojawiła się po zniesieniu niewolnictwa w 1865 roku. Zaczął się okres zwany Rekonstrukcją, w którym rząd federalny starał się poprawić warunki życia czarnych Amerykanów (niedawni niewolnicy stali się Amerykanami). W 1859 roku, wbrew protestom białych supremacjonistów, wśród których byli członkowie Ku Klux Klanu (ta haniebna organizacja powstała w 1865 roku, roku zakończenia wojny secesyjnej), piętnastą poprawką do konstytucji

¹⁰ Tamże.

¹¹ Panuje opinia, że w tamtym okresie w świecie niewolników amerykańskich bardziej rozwinęła się poezja. Przykładem są wiersze Brittona Hamona, Phillis Wheatley i George'a Mosesa Hortona, dobrze oceniane przez krytyków. Ostatnio taką opinię znalazłem w książce Wacława Sadkowskiego *James Baldwin* (Warszawa 1985, s. 8, 9).

Stanów Zjednoczonych przyznano wszystkim obywatelom urodzonym w Stanach Zjednoczonych, a więc i czarnym obywatelom, prawa wyborcze (tylko mężczyznom; kobietom, białym i czarnym, te prawa nie przysługiwały). Ale był to dopiero początek blisko stuletniej walki o równe traktowanie Afroamerykanów. Mimo że rząd federalny zdołał osłabić na jakiś czas Ku Klux Klan, w latach osiemdziesiątych XIX wieku pod naciskiem supremacjonistów w południowych stanach zaczęto wprowadzać segregację rasową (*Jim Crow Laws*).

Upokarzani, gnębieni, zastraszeni czarni Amerykanie myśleli głównie o przetrwaniu. Booker T. Washington (1856–1915), najważniejszy czarny działacz społeczny tamtego okresu, nie zachęcał do czynnego przeciwstawiania się supremacjonistom. Propagował edukację dla zdobycia kwalifikacji potrzebnych do podjęcia pracy w rzemiośle lub na roli, najlepiej we własnym gospodarstwie, i stopniowe poprawianie swojego bytu¹². Wierzył, że dzięki usilnej pracy i cierpliwości czarni zdobędą po jakimś czasie uznanie białych i że dzięki temu nastąpi koniec prześladowań oraz zrównanie ich w prawach. Czarni pisarze również nie buntowali się przeciwko prześladowaniom i upokorzeniom związanym z segregacją rasową. Prawie wszyscy byli na bakier z realizmem, stosowali antystereotypy, odpowiadając w ten sposób na degradujący czarnych Amerykanów obraz (w oczach większości białych Amerykanów byli niebezpieczni, prymitywni i głupkowaci, a ich kultura ograniczała się do występów minstrelów, wędrujących komików i błaznów). Reprezentowali interesy afroamerykańskiej elity, która pod koniec XIX wieku zdobywała już dla siebie miejsce w warstwie średniej amerykańskiego społeczeństwa (głównie na Północy). Ich utwory były osobliwym apelem do białych, aby uznali „lepszyc” czarnych za równych sobie lub przynajmniej lepszych od czarnego spóółstwa.

Jedynym czarnym poetą, który zdobył uznanie w okresie między zniesieniem niewolnictwa a pierwszą wojną światową, był Paul L. Dunbar. Ale odnosiło się ono tylko do napisanych dialektem *Lyrics of Lowly Life* (1896), obrazujących życie czarnych wieśniaków. Jego *Lyrics of the Hearthside* (1899), różniące się tematycznie od poprzednich wierszy i napisane literackim językiem, nie wzbudziły zainteresowania. (Oba tomiki ukazały się nakładem Dodd, Mead and Company, znanego wówczas wydawnictwa). Amerykańskim czytelnikom najwyraźniej odpowiadał prosty, zadowolony z życia i niemający wyższych aspiracji czarny wieśniak z pierwszego tomiku, znał bowiem swoje miejsce w społeczeństwie.

Za najlepszego prozaika wśród czarnych pisarzy tamtego okresu jest uważany Charles W. Chesnutt. W jego twórczości pojawiły się akcenty społeczne i protest przeciwko uprzedzeniom rasowym, bardzo jednak stonowany – aby nie urazić lub nie zniechęcić białego odbiorcy. Opowiadania Chesnutta zamieszczał od 1887 roku znakomity „The Atlantic Monthly”, ale dopiero w 1900 roku redakcja pisma odwa-

¹² Z Washingtonem spierał się przez kilkanaście lat, od końca XIX wieku, młodszy od niego Du Bois, który, podobnie jak inni liderzy Afro-Ameryki na początku XX wieku, zachęcał czarną młodzież do studiów uniwersyteckich i do promowania „czarnej” kultury oraz aktywnego przeciwstawiania się segregacji rasowej i rasizmowi.

żyła się ujawnić fakt, że cieszący się uznaniem autor jest Afroamerykaninem. Chętnie miał czarnych i białych przodków, ale identyfikował się z Afro-Ameryką.

Harlemski Renesans

Harlemski Renesans (*Harlem Renaissance*¹³) był okresem rozkwitu afroamerykańskiej muzyki, tańca, choreografii, sztuk pięknych, mody, musicalu, poezji i prozy, w którym czarni artyści i pisarze zaczęli odnosić sukcesy, a kultura Afro-Ameryki 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 (stąd jego nazwa) i będącą mekką wszelkiej maści czarnych artystów ze Stanów Zjednoczonych i z Karaibów¹⁴, ale rozgrywał się też w innych częściach Nowego Jorku i w innych amerykańskich miastach¹⁵.

Może się wydawać zaskakujące, że rozkwit kultury afroamerykańskiej nastąpił w okresie wzrostu nastrojów rasistowskich, czego odzwierciedlenie znajdziemy w tym fragmencie powieści *Wielki Gatsby*:

- Cywilizacja się kończy – wybuchnął Tom gwałtownie. – W tych sprawach jestem strasznym pesymistą. Czytałeś Goddarda *Rozwój azjatyckich imperiów*?¹⁶
- Nie znam tego – odpowiedziałem zaskoczony jego tonem.
- Świetna książka i każdy powinien ją przeczytać. Chodzi o to, że jeśli nie będziemy uważać, to biała rasa zostanie... to kolorowi wykończą białych. Jest to w tej książce naukowo dowiedzione.
- Tom robi się strasznie uczony – powiedziała Daisy z bezwiednym smutkiem. – Czyta głębokie dzieła, pełne długich wyrazów. Co to było za słowo, cośmy...
- Czytam dzieła naukowe – z naciskiem powtórzył Tom rzucając jej niecierpliwie spojrzenie. – Ten facet wszystko przemyślał. My biali, jako rasa panująca, musimy

¹³ Nazwa *Harlem Renaissance* po raz pierwszy została użyta przez „New York Herald Tribune” 7 maja 1925 r. Redakcja zatytułowała tak artykuł o przyznaniu Langstonowi Hughesowi głównej nagrody w konkursie literackim „Opportunity: A Journal of Negro Life” za wiersz *The Weary Blues*. Podają za: Z. Głębocki, *Enter the New Negro. Cultural Dimensions of the Harlem Renaissance*, Białystok 2013, s. 114. W latach dwudziestych XX wieku używano zamiennie nazw *New Negro Movement* (Ruch Nowych Murzynów), *New Negro Renaissance* (Renesans Nowych Murzynów) i – od 1925 r. – *Harlem Renaissance*.

¹⁴ W Harlemie znalazły siedzibę organizacje czarnych Amerykanów, redakcje ich pism, biblioteka Schomburg Centre for Research in Black Culture, oraz kościoły czarnej społeczności.

¹⁵ W 1923 r. utalentowany czarnoskóry tenor Roland Hayes zaczął występować z Boston Symphony Orchestra. W 1923 r. firma fonograficzna Gennett nagrała w Richmond w stanie Indiana zespół King Oliver’s Creole Jazz Band, z młodym Lousem Armstrongiem; w latach 1925–1928 firma Okeh nagrała w Chicago zespoły Louisa Armstronga Hot Five i Hot Seven; w latach 1925–1930 firma Victor nagrała w Chicago zespół Jelly’ego Rolla Mortona Red Hot Peppers. Wszystkie te nagrania stanowią klasykę jazzu nowoorleańskiego. Okeh i Victor były czołowymi firmami fonograficznymi. To tylko kilka przykładów, jak w latach dwudziestych XX wieku czarni artyści odnosili sukcesy nie tylko w Nowym Jorku i wzbogacali kulturę amerykańską.

¹⁶ W rzeczywistości tym pisarzem był Lothrop Stoddard, historyk i politolog, członek Ku Klux Klanu, autor wydanej w 1920 r. książki *The Rising Tide of Color: The Threat Against White World-Supremacy*.

mieć się na baczności, w przeciwnym razie wszystko wezmą w swoje ręce rasy kolorowe.

– Musimy je poskromić – szepnęła Daisy robiąc do słońca minę pełną okrucieństwa¹⁷.

Od 1914 do 1925 roku liczba członków Ku Klux Klanu wzrosła z kilku tysięcy do kilku milionów. Mnożyły się akty przemocy, rosła liczba ofiar linczów. Zlinczowano w tamtym okresie kilkudziesięciu czarnych obywateli, wśród nich kilku żołnierzy, którzy wrócili z frontów wojennych Europy. Na prześladowania czarni odpowiadali buntami, podczas których dochodziło do krwawych starć. W 1919 roku były one wyjątkowo gwałtowne i objęły dwadzieścia pięć wielkich miast (tzw. *Red Summer*). Te i podobne wydarzenia przywodzi na myśl wiersz Hughesa *Harlem*; może chodzić w nim także o eksplozję kreatywności czarnych Amerykanów w latach dwudziestych:

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 tylko ugina się

pod ciężarem, faluje...

*a może eksploduje?*¹⁸

Ale Nowy Jork był wolny od zamieszek. Od dawna uchodził za stolicę strefy względnej wolności i swobód dla czarnych Amerykanów (najpierw na Północ uciekali z Południa czarni niewolnicy, później czarni szukający schronienia przed uprzedzeniami i opresją oraz szans na lepsze życie – lepiej płatną pracę i możliwość kształcenia się). W 1909 roku powstała tu z inicjatywy czarnych i białych Amerykanów pierwsza amerykańska organizacja praw obywatelskich – National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). Jednym z jej założycieli był W.E.B. Du Bois. Rok później kilku czarnych i białych intelektualistów związanych z NAACP założyło „The Crisis” – pierwsze pismo poświęcone prawom obywatelskim oraz historii i kulturze Afro-Ameryki. Do tego stanu rzeczy nawiązuje Hughes w wierszu *To nie kino*:

¹⁷ F.S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa 1985, s. 21–22.

¹⁸ L. Hughes, *Harlem* [w:] *The Collected Poems of Langston Hughes*, ed. A. Rampersad, New York 1995, s. 426; nie podano tam roku powstania wiersza. Wiersz znajduje się w części zatytułowanej *Montage of a Dream Deferred*. W *A Chronology of the Life of Langston Hughes* znajduje się informacja, że zbiór wierszy *Montage of a Dream Deferred* ukazał się w 1951 r.

Obrzucili go kamieniami
bo chciał głosować,
i stłukli mu głowę pałami,
więc zaczął się do domu,
potem złapał nocny pociąg
i przekroczył linię Dixie¹⁹,
teraz mieszka na 133-ciej²⁰.

Nie zatrzymał się w Waszyngtonie,
nie zatrzymał się w Baltimorze
ani w Newarku po drodze.
Sześć pętli miał na szyi,
ale, dzięki Bogu, żyje,
a na 133-ciej nie ma Ku Klux Klanu²¹.

Ogromną rolę w spopularyzowaniu kultury Afro-Ameryki i utorowaniu jej drogi do centrum amerykańskiej kultury odegrał jazz, wynalazek czarnych muzyków. Traktowany początkowo przez wielu jako gorszy rodzaj muzyki, muzyka dołów społecznych (bo był „taki dziki” i kojarzył się ze Storyville, nowoorleańska dzielnicą występku i burdeli), szybko podbił cały kraj i szereg stolic europejskich. Fascynacji jazzem szybko uległo wielu białych muzyków – po raz pierwszy biali Amerykanie wzorowali się na czarnych współobywatelach. Jazz zaczął wywierać wpływ na wszystkie dziedziny kultury. Do powszechnego obiegu weszła nazwa *Jazz Age* – epoka jazzu, a Francis Scott Fitzgerald, jeden z najważniejszych pisarzy amerykańskich, nadał zbiorowi swoich opowiadań z 1922 roku tytuł *Tales of the Jazz Age* (*Opowieści z epoki jazzu*).

Jazz był niecodzielną częścią *Roaring Twenties* – szalonych lat dwudziestych (okresu powojennego prosperity, zmian w kulturze i obyczajowości i zabawy – mimo prohibicji, wprowadzonej w 1919 roku), dodał im szwungu, dodał im... jazzu. Podobną rolę odegrały ragtime oraz charleston, którego tańczono od 1923 roku do utworu *The Charleston* czarnego kompozytora i pianisty Jamesa P. Johnsona, zagrane po raz pierwszy w tymże roku na Broadwayu w komedii muzycznej *Runnin' Wild*. Od maja 1921 do lipca 1922 roku na Broadwayu furorę robił (miał kilkaset przedstawień!) spektakl *Shuffle Along* (*Powtórząc nogami* lub *Człapiąc*), wyjątkowe dzieło czarnych pisarzy i artystów, pierwszy musical na Broadwayu z muzyką jazzową. Zachwycały jego scenografia, libretto, żywa, radosna muzyka (jakaż ironia w tytule), a nade wszystko wykonawcy (od tego musicalu zaczęła się kariera sceniczna Paula Robesona i Josephine Baker). Czarni artyści zaczęli występować w słynnych salach koncertowych i na scenach operowych (m.in. wspomniany już

¹⁹ *Dixie, Dixieland* – określenie południowych stanów USA.

²⁰ 133 Street – popularna harlemska ulica w czasach Harlemskiego Renesansu.

²¹ L. Hughes, *Not a Movie* [w:] *The Collected Poems of Langston Hughes*, s. 396. Nie podano tam roku powstania wiersza.

Paul Robeson), a na scenach znanych teatrów pojawili się czarni aktorzy. Drogę torował im Eugene O'Neill, który w swojej sztuce *Cesarz Jones* (*The Emperor Jones*) z 1920 roku, granej z wielkim powodzeniem na Broadwayu, w głównej roli obsadził Charlesa Gilpina, czarnego aktora. „Biała” Ameryka zaczęła doceniać talenty czarnych artystów.

Ja też

Ja też śpiewam Amerykę.

Jestem ciemnoskórym bratem.
Muszę jeść w kuchni, kiedy przychodzą goście,
ale nie przejmuję się tym,
jem zdrowo 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 zawstyżeni.

Ja też jestem Ameryką²².

Sukcesy czarnych artystów oraz powtarzające się w gazetach nowojorskich informacje o ciekawych wydarzeniach artystycznych w Harlemie sprawiły, że biali nowojorczy i turyści zaczęli interesować się tą omijaną wcześniej dzielnicą. „Tłumy białych zaczęły odwiedzać Harlem” – wspominał po latach Langston Hughes w autobiografii *The Big Sea*²³. W Harlemie występowali najwięksi czarni muzycy, śpiewacy i tancerze (m.in. Louis Armstrong, Duke Ellington, Bessie Smith, Paul Robeson i Josephine Baker). Restauracje, kluby, sale dancingowe były pełne, ulice tętniły życiem. „Był to okres, kiedy czarna Ameryka była w modzie” – pisał Hughes w swojej autobiografii²⁴. Niestety, rasizm dalej miał się dobrze – na przykład do słynnego harlemskiego Cotton Club, w którym występowali czarni artyści, niechętnie wpuszczano czarnoskórych gości („They were not cordial to Negro patronage”²⁵). Pisał też Hughes w *The Big Sea*, że zainteresowanie Harlemem, i szerzej – kulturą czarnych Amerykanów było u większości białych powierzchow-

²² Tamże, s. 46, w części *Poems 1921–1930*. W *A Chronology of the Life of Langston Hughes* na stronie 9 znajduje się informacja, że Hughes napisał *I, Too* (*Ja też*) w 1924 r.

²³ L. Hughes, *The Big Sea. An Autobiography*, New York 1986, s. 224. (Pierwsze opublikowało tę autobiografię wydawnictwo Alfred A. Knopf: w 1940 r. – A.Ż.).

²⁴ Tamże, s. 223–229.

²⁵ Tamże, s. 224.

ne²⁶. Przypomnijmy jednakże, że w tamtych latach po raz pierwszy poważna prasa amerykańska, znawcy literatury, muzyki i sztuki, krytycy i wydawcy zainteresowali się bliżej Harlemem i kulturą Afro–Ameryki.

Harlemski Renesans nie trwał długo, zgasł po „czarnym czwartku”, krachu na giełdzie nowojorskiej (24 października 1929 roku), który zapoczątkował Wielki Kryzys²⁷, ale spowodował także bardzo ważną zmianę w stosunkach społecznych i w kulturze kraju – zbliżenie czarnej i białej Ameryki.

Literatura Harlemskiego Renesansu

W marcu 1924 roku podczas przyjęcia w znanym nowojorskim Civic Club, na którym biali pisarze, krytycy literaccy, znani wydawcy i redaktorzy czołowych pism spotkali się z czarnymi działaczami społecznymi, intelektualistami i pisarzami (spotkanie zainicjował Charles S. Johnson, czarny profesor uniwersytecki, naczelny redaktor „Opportunity: Journal of Negro Life”), Carl Van Doren, biały historyk literatury, krytyk i biograf powiedział:

Wierzę głęboko w przyszłość twórczości literackiej wśród Murzynów Stanów Zjednoczonych [...]. Długo ciemieni 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 na tym kontynencie [...]. Będą patrzyli na ten sam świat, na który patrzą biali poeci, powieściopisarze i dramaturdzy, ale, oskarżając go lub ciesząc się nim, zachowają w swojej twórczości uczucia, pamięć, rytm swojej rasy [...]. Ameryce są teraz potrzebne kolor, muzyka, werwa, dopuszczenie do głosu radości i rozpaczy²⁸.

Przyszłość, o której powiedział Van Doren, już się zaczęła, bowiem czarni pisarze wcześniej doszli do głosu. W 1922 roku oficyna Harcourt Brace & Co. wydała tomik wierszy Claude’a McKaya, urodzonego na Jamajce poety i prozaika, zatytułowany *Harlem Shadows* (po raz pierwszy od ukazania się w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku dwóch tomików poezji Paula Dunbara znane wydawnictwo opublikowało wiersze czarnego poety). Widoczna w nich była fascynacja spontanicznością i wi-

²⁶ Tamże, s. 223–229.

²⁷ Amerykanie nie myśleli już o rozrywce, tylko o przetrwaniu, więc Harlem zaczął popadać w ruinę. W całym kraju bankrutowały lokale rozrywkowe, teatry i kina, zbankrutowała część wydawnictw, wszechobecne było przynębienie. Ale że pisarze nie przestali pisać, muzycy grać, Harlemski Renesans trwał, zdaniem części historyków, krytyków, dziennikarzy zajmujących się kulturą, aż do połowy, a nawet do końca lat trzydziestych XX wieku. Bliższe zajęcie się tym tematem wymagałoby odrębnego szkicu.

²⁸ *Voice of experience, First Hand Account of the Dinner that Launched the Harlem Renaissance*, “Opportunity: A Journal of Negro Life”, May 1924; w części zatytułowanej: *The Younger Generation of Negro Writers (Młodsze pokolenie czarnych pisarzy)*; <https://voice-of-experience.blogspot.com/2012/05/first-hand-accounts-of-dinner-that.html> (dostęp: 17.03.2022).

Fot. źródła internetowe



Parada w Harlecie, 1920 r.

talnością Afroamerykanów. W 1923 roku oficyna Boni & Liveright, która zaślęnęła publikacją utworów młodych modernistycznych poetów i prozaików (m.in. Ezra Pounda, Williama Faulknera i Ernesta Hemingwaya), wydała powieść Jeana Toomera *Cane* (*Trzcina cukrowa*). W latach 1924–1937 znane wydawnictwa opublikowały kilkadziesiąt tomików poezji oraz prozy czarnych pisarzy: Langstona Hughesa, Countée Cullena, Georgii Douglas Johnson, Wallace’a Thurmana, Roberta Haydena, Jessie Redmon Fauset, Sterlinga Browna, Gwendolyn B. Bennett, Nelly Larsen, Rudolpha Fishera i ponownie utwory Claude’a McKaya i Jeana Toomera. Ich wiersze, opowiadania i fragmenty powieści publikowano później w antologiach literatury amerykańskiej.

Czarni pisarze doszli do głosu dzięki solidnemu wykształceniu (zawdzięczali je w dużej mierze białym sponsorom, fundującym stypendia uniwersyteckie dla czarnej młodzieży), czarnym mentorom, profesorom uniwersyteckim (obok Du Bois, najważniejszymi opiekunami i mentorami młodych czarnych pisarzy byli Charles S. Johnson i Alain Locke), a także zachęcającym ich do pisania i publikujących ich utwory pismom NAACP i National Urban League (drugiej po NAACP organizacji praw obywatelskich): „The Crisis”²⁹, „Opportunity: A Journal of Negro Life”³⁰ i „The Messenger” (innemu wpływowemu magazynowi polityczno-społeczno-literackiemu czarnych Amerykanów), konkursom literackim organizowanym przez „Opportunity”, poparciom zamożnych i wpływowych, interesujących się literaturą białych przyjaciół³¹

²⁹ Redaktorem naczelnym „The Crisis” był Du Bois.

³⁰ Redaktorem naczelnym „Opportunity” był Charles S. Johnson.

³¹ Na szczególną uwagę wśród białych Amerykanów, którzy zainteresowali się Harletem i spopularyzowali „czarną” literaturę tamtego okresu, zasłużył Carl Van Vechten. Ten bogaty, dobrze wykształcony, towarzyski, z szerokimi koneksjami w kręgach literackich i artystycznych, uznany pisarz, krytyk mu-

i, rzecz jasna, dzięki swojemu talentowi. Dodam jeszcze, że był to okres gwałtownych zmian w literaturze, otwarcia na nowe sposoby pisania, nowe tematy i obszary artystycznej eksploracji, było więc im łatwiej niż poprzednio zyskiwać uwagę wydawców.

W 1925 roku Alain Locke, czarny profesor uniwersytecki, czołowy mentor młodych czarnych pisarzy, zwany ojcem lub akuszerem Harlemskiego Renesansu, doprowadził do wydania obszernej, epokowej antologii wierszy i prozy Claude'a McKaya, Langstona Hughesa, Countée Cullena, Jamesa Weldon Johnsona, Jeana Toomera, Zory Neale Hurston i kilku innych autorów oraz – rozległych tematycznie i sięgających do wydarzeń i zjawisk z XIX wieku – esejów czołowych czarnych intelektualistów³², którą zatytułował *The New Negro. An Interpretation*³³. Tytuł tej antologii był znamienity. Młodzi, czarni pisarze byli „nowymi Murzynami” – wykształceni, odważni, pewni siebie, chętnie sięgali do źródeł „czarnej” kultury, czuli się „nowym pokoleniem” swojej grupy. Uważali się za Amerykanów, Stany Zjednoczone były również ich krajem. Nie zamierzali wrócić do Afryki, choć nawoływał do tego czarnych mieszkańców Stanów Zjednoczonych i Karaibów Marcus Garvey, przybyły z Jamajki czarny działacz społeczny, nacjonalista (planował utworzenie tam dla nich odrębnego państwa). Stawiający na cierpliwość ugodowcy ze szkoły Bookera T. Washingtona śmieszili ich i mierzili. Du Bois głoszący, że literatura niebędąca propagandą (nie służąca poprawie wizerunku i sytuacji czarnych Amerykanów – przyp. A.Ż.) jest bezwartościowa, nie znalazł u nich posłuchu. Wybrali intelektualną niezależność, byli zdecydowani przedstawiać świat takim, jakim był, czyli takim, jakim go postrzegali. Nie mieli za sobą złotego wieku „czarnej” literatury, z którego mogliby czerpać inspirację i wzory (w lepszej sytuacji byli czarni muzycy oraz artyści plastycy – w tamtym okresie sztuka Afryki zaczęła wywierać wpływ na wielu europejskich malarzy i rzeźbiarzy), ale znali literaturę amerykańską i europejską, mieli wigor, muzykalność i „rytm swojej rasy” – jak powiedział Van Doren. Inspirowały ich także pokłady akumulowanych przez kilkanaście pokoleń emocji, w których długo dominowała, wyrażana na różne sposoby, rozpacz. A wokół była żywa, fascynująca, ale prawie nieobecna w literaturze Afro-Ameryka.

Pisarze Harlemskiego Renesansu opisali „bez lęków i wstydu” wszystkie warstwy społeczne i wszystkie strony życia czarnych Amerykanów, nie stroniąc

zyczny i fotografik, był miłośnikiem jazzu, kolekcjonował utwory czarnych pisarzy i polecał je znanym wydawnictwom. Poznał Harlem od podszewki i napisał „harlemską” powieść *Nigger Heaven* (Alfred A. Knopf, 1926), w której przedstawił Afroamerykanów z elit i dolów społecznych: bogaczy, artystów, lumpów i biedaków. Tę powieść wydało w 1931 r. warszawskie Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, dając przekładowi tytuł *Raj murzynów*. Nie znalazłem informacji o wydaniu w Polsce którejś z powieści czarnych pisarzy Harlemskiego Renesansu.

³² Wśród nich były cztery napisane przez Locke'a: pierwszy, *The New Negro*, był wprowadzeniem do antologii; jeden z pozostałych poświęcił *Negro spirituals* i ich znaczeniu w kulturze. Locke miał do jazzu stosunek niejednoznaczny, ale bardziej dla niego łaskawszy niż Du Bois.

³³ *The New Negro. An Interpretation*, New York 1925.

od ukazywania slumsów, prostytucji, występku i zbrodni. Pisali ze szczerością i odwagą, której brakowało ich poprzednikom. W utworach, w których mieszały się radość i rozpacz, przedstawili ludzi, których – choć od kilku wieków mieszkali w Stanach Zjednoczonych i stworzyli własną bogatą kulturę – biali Amerykanie wcześniej nie znali.

Najlepszymi poetami Harlemskiego Renesansu byli obok Claude'a McKaya znacznie młodszy od niego Countée Cullen i Langston Hughes. Mieli sobie nawzajem wiele do zarzucenia. Cullena drażnił język Hughesa, który uważał za pochodzący prosto z ulicy, oraz zaabsorbowanie jazzem. Hughes oskarżał kolegę, zapatrzony w dziewiętnastowiecznych, angielskich poetów, o chęć bycia białym pisarzem. Ale Cullen był także, podobnie jak on, motywowany rasową („czarną”) świadomością³⁴.

Incident

Kiedy jeździłem na rowerze podczas pobytu w Baltimore
Z sercem i głową dnia każdego napelniającą 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,
Wątył, 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”.

Zwidziłem 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 pamiętam³⁵.

Za najwybitniejszą powieść Harlemskiego Renesansu uważana jest *Cane* (*Trzcina cukrowa*) Jeana Toomera. Toomer był Mulałem o bardzo jasnej karnacji, zatem poruszał się swobodnie w świecie czarnych i białych Amerykanów, poznał życie Południa i Północy. Oburzała go segregacja rasowa i dał temu wyraz w swojej twórczości. *Cane* jest trzyczęściowym modernistycznym dziełem, z wieloma nawiązaniami biblijnymi i mitologicznymi, w którym proza przeplatana jest poezją, rze-

³⁴ „Jak podał 8 grudnia 1923 r. *The Age* «Cullen stwierdził, że interesuje go poezja dla samej poezji, a nie dla celów propagandowych», ale dalej zacytował jego słowa: «Jednakże zauważyłem, że wbrew sobie jestem motywowany silnym poczuciem rasowej świadomości [...] chociaż walczę z tym, zabarwia ono moją twórczość». J.W. Johnson, *The Book of American Poetry*, s. 220. Cyt. za: Z. Głębocki, *Enter the New Negro. Cultural Dimensions of the Harlem Renaissance*, s. 148. (W bibliografii pracy Głębockiego książki J.W. Johnsona są na s. 200; tam pełny tytuł jego książki oraz miejsce i rok wydania *The Book of American Negro Poetry*, New York 1931).

³⁵ C. Cullen, *Incident*, przeł. W.J. Darasz (2021) [w:] *Antologia poezji angielskiej w wyborze i przekładzie W.J. Darasza*, <https://sites.google.com/site/apawwiprzedkiaziewjdarasz/> (dostęp: 11.03.2023). Według *African American Digital Anthology* (z internetu) *Incident* był jednym z wierszy *Color*, pierwszego tomiku wierszy Cullena wydanego w 1925 r. przez Harper and Brothers, New York and London.

świadczą chociażby te dwa tytuły prasowe: *Tomik poetyckich śmieci Langstona Hughesa* w „The Pittsburgh Courier”, największej wówczas gazecie afroamerykańskiej, i *Langston Hughes, mieszkaniec rynsztoków* w „New York Amsterdam News”³⁹, opiniotwórczym tygodniku czarnych Amerykanów.

W twórczości poetyckiej Hughesa występują trzy główne, często przeplatające się wątki tematyczne: rasowej afirmacji, rasowego protestu i bluesowo-jazzowy. Wiersz *The Weary Blues (Znużony blues)*, od którego wzięł nazwę pierwszy tomik wierszy tego poety, ma wszystkie cechy charakterystyczne jego poezji: jest wyraźnie „murzyński”, śpiewny, napisany w dużej mierze językiem zasłyszonym na ulicach i w knajpach Harlemu, przedstawiony w nim obraz jest żywy i sugestywny:

Znużony blues

Słuchałem jak Murzyn grał –
 snuł senny synkopowany utwór,
 kołysząc się w przód i w tył do rytmu,
 tam na Lenox Avenue któreś nocy,
 gdzie z lampy gazowej blade światło się sączy.
 Leniwie się kołysał...
 leniwie się kołysał...
 do melodii *Znużonego Bluesa*⁴⁰.
 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:
*„Nie mam nikogo na całym tym świecie
 nie mam nikogo, tylko siebie,
 trzeba by przestać krzywić głębę z żalu*

zdania, że wiersze przedstawiają wypaczony obraz czarnych. Czy możemy liczyć, wywodzili krytycy, na zmianę w postrzeganiu ludzi naszej rasy przez białych, kiedy mogą przeczytać o prostytutce «Ruby Brown»?» (*Ruby Brown* – wiersz Hughesa o czarnej prostytutce – przyp. A.Ż.). D.C. Dickinson, *The Bibliography of Langston Hughes*, s. 47.

³⁹ L. Hughes, *The Big Sea. An Autobiography*, s. 265, 266.

⁴⁰ W oryginale *Weary Blues* z dużych liter, czyli że jest to tytuł utworu. Utwór *Weary Blues* skomponował w 1915 r. Artie Matthews. Według Wikipedii, *Weary Blues* był raczej utworem ragtime'owym, a nie bluesowym. W dostępnych materiałach o Harlemskim Renesansie i Langstonie Hughesie nie znalazłem informacji, czy autor o tym wiedział, ale nawet jeżeli wiedział, skorzystał, jak widać, z tego tytułu, bo świetnie się nadał do bluesowego wiersza.

i z udrękami dać se wreszcie spokój”.
 Tap, tap, tap – wolno stopą podał,
 zagrał kilka akordów, kilka śpiewem dodał:
 „Mam «Znużonego Bluesa»
 i nic mnie nie uraduje,
 mam «Znużonego Bluesa»
 i nic mnie nie uraduje,
 już zawsze będę miał bluesa,
 lepiej, żeby już umarł”.

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 człowiek⁴¹.

Hughes umiłował blues i jazz, nasycił nimi swoje wiersze. Utwór *Lenox Avenue: Midnight* zaczął stwierdzeniem: „Rytm życia / jest jazzowym rytmem”⁴². W kilku artykułach wywodził, że jazz jest godnym szacunku rodzajem muzyki, polemizował ze wszystkimi, którzy uważali, że nie można go traktować na równi z muzyką poważną. Często stosował w wierszach metrum bluesa i nadawał im posmak improwizacji. Przypuszczam, że we wszystkich przekładach wierszy Hughesa niektóre fragmenty pozostają nietknięte, bo czy da się przełożyć, na przykład: „*Hey, pop! Re-bop! Mop! i Oop-pop-a-da! Skee! Daddle-de-do! Be-bop!*”⁴³.

Cenił emocję, stronił od poezji „zimnej”, wyszukanej, intelektualnej. Poetami, którzy mieli wpływ na jego twórczość, byli – jak sam mówił – Walt Whitman i Carl Sandburg. Był nowatorem; nasączenie poezji bluesem i jazzem uchodzi za największą w zakresie formy innowację literacką z okresu Harlemskiego Renesansu. Żaden pisarz nie oddał nastrojów czarnej Ameryki tak wiernie i sugestywnie jak on. Późniejsi czarni poeci wykorzystywali w ślad za nim wigor kolokwialnej mowy swoich pobratymców, wielu z nich czerpało i nadal czerpie inspirację z bluesa i jazzu. Choć wśród jego przodków byli, obok czarnych, także biali Amerykanie, Hughes nigdy nie miał wątpliwości co do swojej tożsamości. Utwór *Murzyn (Negro)* napisany w 1922 roku rozpoczął i zakończył oświadcze-

⁴¹ L. Hughes, *The Weary Blues* [w:] *The Collected Poems of Langston Hughes*, s. 50. Tam na stronie 9 w *A Chronology of the Life of Langston Hughes* znajduje się informacja, że Hughes napisał ten wiersz w 1923 r.

⁴² Tegoż, *Lenox Avenue: Midnight* [w:] *The Collected Poems of Langston Hughes*, s. 92; nie podano roku powstania lub publikacji tego wiersza. *Lenox Avenue* był jednym z wierszy tomiku *The Weary Blues* wydanego w 1926 r. przez Alfred A. Knopf, New York.

⁴³ Tegoż, *Dream Boogie* (1951) [w:] *The Harper American Literature*, Harper & Row, Publishers, Inc., 1987, s. 1721 i 1722.

niem: „Jestem Murzynem: / Czarnym jak noc / Czarnym jak głębie mojej Afryki”⁴⁴. W utworze *Murzyn mówi o rzekach* pisał o doświadczeniach z tysięcy lat i głębi duchowej czarnych ludzi:

Poznałem rzeki:
Poznałem rzeki sędziwe jak świat i starsze
niż krążenie krwi w ludzkich żyłach.

Moja dusza stała się głęboka jak rzeki.

Kąpałem się w Eufracie we wczesne poranki.
Zbudowałem sobie chatę nad Kongiem,
które kołysało mnie do snu.
Patrzyłem na Nil i wzniosłem nad nim piramidy.
Słuchałem śpiewu Missisipi, kiedy Abe Lincoln wyruszył
do Nowego Orleanu i widziałem jej błotniste łono
złocące się o zachodzie słońca.

Poznałem rzeki:
Sędziwe, mroczne rzeki.

Moja dusza stała się głęboka jak rzeki⁴⁵.

W zacytowanym wcześniej wierszu *Ja też* z 1924 roku, rozpoczynającym się wersem „Ja też śpiewam Amerykę”, poeta przypomniał o rasizmie i segregacji rasowej. Choć czarni obywatele Stanów Zjednoczonych również budowali kraj i wzbogacali jego kulturę, ciągle – mimo zniesienia niewolnictwa przed wieloma laty – pełnili w nim drugorzędną i służebną rolę („Ja” w wierszu jest podmiotem zbiorowym). Ale dalsza część wiersza jest optymistyczna, jego podmiot jawi się jako amerykański patriota; wierzy, że siła przetrwania i wytrwałość czarnych Amerykanów doprowadzi do uznania ich za pełnoprawnych obywateli i że kultura Afro-Ameryki zacznie być doceniana i postrzegana jako część kultury amerykańskiej. *Ja też* zawiera aluzję do wiersza Walta Whitmana *Słyszę śpiew Ameryki (I Hear America Singing)*. Wprawdzie Whitman nie wspomniał w nim, do jakiej rasy należą jego bohaterowie, ludzie konkretnych zawodów, wśród nich kobiety, dumni Amerykanie, z zapalem wykonujący swoje prace i śpiewający przy tym radosne pieśni, ale ponurym żartem byłoby stwierdzenie, że wśród nich byli czarni mieszkańcy kraju. Wiersz powstał w 1860 roku, jeszcze przed zniesieniem niewolnictwa, kiedy czarni śpiewali swoje *work /slave songs*.

⁴⁴ Tegoż, *Negro* [w:] *The Collected Poems of Langston Hughes*, s. 24. Wiersz znajduje się w części *Poems 1921–1930* (nie znalazłem dokładnego roku powstania wiersza).

⁴⁵ Tegoż, *The Negro Speaks of Rivers* [w:] *The Collected Poems of Langston Hughes*, s. 23. Tam na stronie 8 w *A Chronology of the Life of Langston Hughes* znajduje się informacja, że wiersz został opublikowany w 1921 r. w czasopiśmie „The Crisis”. Najprawdopodobniej to była pierwsza publikacja tego wiersza; Hughes miał wówczas 19 lat.

Hughes był pierwszym czarnym pisarzem utrzymującym się wyłącznie ze sprzedaży swoich tekstów. Pisał wiersze, opowiadania, powieści, sztuki teatralne, operowe libretta, teksty do musicali, książki dla dzieci, napisał autobiografię, której dał tytuł *The Big Sea*. W książce *I Wonder as I Wander: An Autobiographical Journey* przedstawił swoje doświadczenia z podróży po świecie w latach trzydziestych XX wieku. Zajmował się też przekładami, między innymi przetłumaczył ballady cygańskie i dramt *Krwawe gody* Federica Garcii Lorki, którego podziwiał. Był dość zamożny, dużo podróżował, ale Harlem pozostał do końca życia jego domem.

Największą popularność przyniosły mu scenki z życia wymyślonej postaci Jessego B. Semplego o przydomku Simple. Simple nie był takim „prostim” człowiekiem, jak mógłby sugerować jego przydomek. Co prawda był zwykłym robotnikiem, ale był spostrzegawczy i miał cięty język. W długiej serii, rozpoczętej w 1942 roku na łamach pisma czarnych Amerykanów „Chicago Defender”, Hughes przedstawiał czytelnikom rozważania Simplego na przeróżne tematy. Później scenki z Simplem wydano w kilku książkach⁴⁶. Na pomysł ich napisania pisarz wpadł po przypadkowym spotkaniu w harlemskiej knajpcie młodego czarnego robotnika. Zapytał go wtedy, gdzie pracuje:

- W fabryce zaopatrującej armię – usłyszał.
- A co w niej robisz?
- Korby.
- Jakiego rodzaju korby?
- Ech, człowieku, nie wiem, jakiego rodzaju korby.
- No – dopytywał się Hughes – korby do zakręcania silników samochodów, czołgów, autobusów, samolotów czy czegoś innego?
- Nie wiem, co te korby zakręcają.
- Na to dziewczyna indagowanego, poirytowana jego ignorancją, powiedziała:
- Pracujesz tam lata, no to musisz już wiedzieć, co zakręcają te korby.
- Ech, kobito – zachnął się – przeciez wiesz, że białe ludzie nie mówią czarnym, co ich korby zakręcają⁴⁷.

Hughes bywał krytykowany nie tylko przez czarnych propagandystów z elity Afro-Ameryki i przedstawicieli jej klasy średniej (zabiegających o swoje dobre imię), którzy upierali się, że czarny pisarz powinien przedstawiać Afroamerykanów wyłącznie w dobrym świetle, ale i przez część białych i czarnych krytyków i pisarzy, którzy uważali, że jego poezja – choć istotna tematycznie – jest literacko słaba. Jednym z nich był słynny czarnoskóry pisarz James Baldwin; w krytyce wierszy Hughesa posuwał się nawet do kpin. Był też Hughes krytykowany za zaangażowanie polityczne po stronie radykalnej lewicy (w okresie Wielkiego Kryzysu) i za wiersze polityczne, „radykalne

⁴⁶ Zebrano je w książkach: *Simple Speaks His Mind*, *Simple Takes a Wife* i *Simple Stakes a Claim*, a w 1961 r. wydano książkę *The Best of Simple* ze scenkami wybranymi przez autora z całego cyklu.

⁴⁷ L. Hughes, przedmowa do tegoż, *The Best of Simple*, New York 1961, s. VIII.

socjalistyczne wiersze⁴⁸. Z tego powodu zainteresowało się nim w 1940 roku FBI⁴⁹. Być może ta instytucja zainteresowała się nim już wcześniej, bowiem podczas podróży po świecie odwiedził dwukrotnie ZSRR: w 1932 i 1933 roku, w 1937 zaś Hiszpanię (i nie z sympatii do Franco). Krytykowany i inwigilowany, nie odżegnywał się od lewicowych przekonań (byłoby zresztą dziwne, gdyby czarny pisarz, zabiegający o równe prawa dla ludzi swojej rasy, opowiadał się po stronie prawicy, czy szerzej – konserwatywnej części społeczeństwa), ale pod koniec życia stwierdził: „polityka może być grobem dla poety. I tylko poezja może go przywrócić do życia”⁵⁰. Na początku lat 1940 „wrócił do starych tematów – lub, jak powiedział z ironią: «do Murzynów, natury i miłości»”⁵¹.

Ostatecznie ugruntowała się o nim opinia jako znaczącym poecie amerykańskim i najważniejszym twórcy Harlemskiego Renesansu (czy najlepszym, to sprawa indywidualnej oceny), najbardziej świadomym jego istoty. Zapisał się też Hughes w historii jako pionier poezji jazzowej.

Andrzej Żurek

Bibliografia

- Barksdale Richard K., *Langston Hughes, The Poet and His Critics*, American Library Association, Chicago 1977.
- Boynton Robert S., *The New Intellectuals*, “The Atlantic Monthly”, March 1995.
- Darasz Wiktor J., *Antologia poezji angielskiej w wyborze i przekładzie W.J. Darasza*; <https://sites.google.com/site/apawwiprzeladziejwjarasza/> (dostęp: 9.03.2023).
- Dickinson Donald C., *A Bio-bibliography of Langston Hughes, 1902–1967*, Archon Books, Hamden, Connecticut, 1967.
- Fitzgerald Francis Scott, *Wielki Gatsby*, przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1985.
- Głębocki Zdzisław, *Enter the New Negro. Cultural Dimensions of the Harlem Renaissance*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013.
- Hughes Langston, *The Best of Simple*, Hill and Wang, New York, 1961.
- Hughes Langston, *The Big Sea. An Autobiography*, Thunder’s Mouth Press, New York 1986.
- Hughes Langston, *The Negro Artist and the Racial Mountain*, “The Nation” 23 czerwca 1926 r.; <http://www.hartford-hwp.com/archives/45a/360.html> (dostęp: 14.03.2022).
- Kerouac Jack, *W drodze*, przeł. A. Kołyszko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Meltzer Milton, *Langston Hughes: A Biography*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1968.
- Painter Nell Irvin, *Creating Black Americans: African-American History and Its Meanings, 1619 to the Present*, Oxford University Press 2006.

⁴⁸ Tak nazwane są radykalne wiersze Hughesa w *The Collected Poems of Langston Hughes*, New York 1995, s. 4. Socjalistycznymi wierszami Hughesa są m.in. *Goodbye Christ, Let America Be America Again, Good Morning Revolution, Lenin, Revolution, One More “S” In the U.S.A.* Wszystkie radykalnie polityczne wiersze Hughesa powstały w latach trzydziestych XX w.; w antologii jego poezji znajdują się w części *Poems 1931–1940*, s. 133–222.

⁴⁹ *The Collected Poems of Langston Hughes*, s. 13.

⁵⁰ Tamże, s. 4.

⁵¹ Jw.

Sadkowski Waclaw, *James Baldwin*, Czytelnik, Warszawa 1985.

The Collected poems of Langston Hughes, ed. Arnold Rampersad, Vintage Classics, New York 1995.

Wintz Cary D., *Black Culture and the Harlem Renaissance*, Texas A & M University Press, 1992.

On the Harlem Renaissance and Langston Hughes, the first jazz poet

Summary

This article concerns the Harlem Renaissance, a sudden blossoming of African – American culture in the early decades of the twentieth century. Its centre was Harlem, a New York neighborhood, then a mecca for black intellectuals, artists and writers from the United States and the Caribbean. Vibrant and fascinating, “black” culture soon gained recognition and since the 1920s was viewed as an important part of American life and American culture. Special attention in the article is paid to the literature of the Harlem Renaissance. Until the beginning of the twentieth century the literature of Afro-America was poorly developed and almost unknown to “white”, and also “black” America. Then the works of a new generation of black writers, well educated and well read, drew the attention of white book lovers and respected critics, and in the 1920s many volumes of their poems and their many novels were published by prestigious publishers. In a separate part of the article the life and works of Langston Hughes, an emblematic writer of the Harlem Renaissance and a pioneer of jazz poetry, is briefly discussed.