

# Literatura i rytuał

## Elementy tradycyjne we współczesnej powieści indiańskiej<sup>1</sup>

Ewa Dzurak

„We are what we imagine” (N. Scott Momaday)

„Nie pomogło im w sądzie to, że paru wyglądało na 'prawdziwych' Indian”<sup>2</sup> – komentował James Clifford w notatkach z procesu sądowego, jaki w 1976 r. plemię Maspee z Cape Cod w Massachusetts wytoczyło miastu New Seabury. „Prawdziwych” znaczy oczywiście odpowiadających stereotypowemu obrazowi Amerykańskich Indian, jaki zapanował całkowicie w literaturze i filmie, skutecznie i na długo eliminując autentyczne głosy samych portretowanych. Ogromną lukę pomiędzy powszechnym wyobrażeniem a rzeczywistością starają się wypełnić współcześni pisarze pochodzenia indiańskiego. Ich twórczość jest poszukiwaniem tożsamości własnej i tożsamości grupy, skomplikowanej indiańskiej tożsamości, a jednocześnie jest istotnym elementem jej tworzenia i pielęgnowania. Jak pisze Zdzisław Mach, tożsamość nie jest czymś raz na zawsze danym i stałym, przeciwnie – powstaje w działaniu, w procesie wzajemnej, ciągłej wymiany i interpretacji komunikatów pomiędzy grupami i jednostkami. Tożsamość jest zjawiskiem dynamicznym, stale na nowo budowanym, tworzonym i przekształcanym w określonym kontekście kulturowym. W procesie budowania tożsamości powstają symboliczne granice między określającymi się grupami. Wyznaczają je między innymi mit, historia, język, symboliczna organizacja przestrzeni, religia, literatura i sztuka, które są nośnikami obrazu własnej grupy i obrazu grupy odrębnej, a jednocześnie przy ich pomocy określa się i definiuje istniejące między grupami różnice.<sup>3</sup> W twórczości pisarzy indiańskich wyraźnie widać poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, co to znaczy być Indianinem w drugiej połowie XX wieku. Kryteria tej odpowiedzi nie są jasne. Dominujący stereotyp, według którego licza się zewnętrzne przejawy przynależności do określonej grupy społecznej, takie jak rysy twarzy czy ubiór skutecznie je zaciemnia. Za inne wyznaczniki przynależności uważa się powszechnie: odpowiedni procent indiańskiej krwi, znajomość języka, figurowanie w plemiennym spisie czy udział w życiu ceremonialnym. Pisarze poprzez swoją twórczość zwracają szczególną uwagę na być może najważniejszy element indiańskości, jakim jest żywy stosunek do tradycji plemiennych, jej znajomość, rozumienie i przekształcanie. Poprzez wykorzystywanie w utworach literackich tradycyjnych elementów mitu, historii i rytuału twórcy aktywnie uczestniczą w tworzeniu, określaniu i tym samym trwaniu indiańskiej tożsamości.

Lektura całej serii znakomych powieści indiańskich jest godna polecenia wszystkim miłośnikom literatury, a dla antropologa stanowi szczególnie interesujący wgląd w kulturę innej grupy etnicznej. Takiej perspektywy nie dają etnograficzne opisy sporządzone przez najlepiej nawet wyszkolonych badaczy terenowych. Oczywiście literatura – a więc fikcja – nie zastąpi opisu etnograficznego. Twórca fikcji ma pełną swobodę w zonglowaniu faktami, może dowolnie przywoływać lub pomijać wydarzenia, układać je w sekwencje najlepiej służące sztuce opowiadania. Etnograf, przynajmniej teoretycznie, nie może (nie powinien) pomijać niewygodnych dla siebie faktów, czy rozmyślnie dopasowywać zebrany materiał do swoich koncepcji (mam tu na myśli zwykłą ucziwość badacza, a nie dyskutowane obecnie szeroko możliwości, czy raczej niemożliwości obiektywnego opisu obcej

kultury). Literatura, a w szczególności literatura, którą – choć jest to dla niej krzywdzącym zawężeniem – można nazwać „etniczną”, ma nad pretendującym do naukowości opisem etnograficznym tę przewagę, że wywołuje zaangażowanie emocjonalne, przywołuje kontekst społeczny i klimat zdarzeń, umożliwia zidentyfikowanie się z przeżyciem bohaterów. Uzupełnia, wzbogaca i pogłębia doświadczenie spotkania z inną kulturą przekładając abstrakcyjne procesy społeczne i historyczne na historię jednostki. Z pełnego dynamiki spotkania fikcji i rzeczywistości wyłania się w dziele literackim prawda o ludzkim losie. Indiańscy pisarze proponują model powieści przetykanej elementami ceremonializmu i zawierającej wątki zaczerpnięte z ustnej tradycji grupy plemiennych, z której wywodzi się autor. Są one wplecione w fabułę tak ciasno, że sama powieść staje się płynnie i naturalnie ostatnim ogniwem w łańcuchu przekazywanych z pokolenia na pokolenie opowieści, stawiając pisarzy w jednym szeregu z plemiennymi hajjarzami. Jak pisze o powieściach Paula Gunn Allen: „kontynuują ustną tradycję na wielu poziomach, uzupełniając ją i wzbogacając, będąc jednocześnie uzupełniane i wzbogacane przez nią”<sup>4</sup>. Najwyraźniejsze cechy powieści indiańskiej to po pierwsze, tendencja godzenia wątków tradycyjnych i współczesnych widoczna nie tylko w warstwie fabularnej, ale także w szczególnej konstrukcji powieści, a po drugie przedstawienie sytuacji konfliktu kulturowego, wprowadzenie bohaterów balansujących w osamotnieniu w pustej przestrzeni między kulturami, którzy zmagają się z przytłaczającym poczuciem obcości, tęsknią za kojącym uczuciem przynależności i poszukują własnej tożsamości.

Zapoznanie się z twórczością współczesnych pisarzy indiańskich stanowi dogodny pomost, prowadzący wprost do serca indiańskości. Pomost wiarygodny, ponieważ sami pisarze musieli budować go we własnym życiu. Już sam fakt, że będąc pisarzami indiańskimi, piszą po angielsku, a wielu wykłada na uniwersytetach, stawia ich pomiędzy tradycją, z którą wiążą ich więzy krwi i współczesnymi realiami życia w angloamerykańskim świecie, w którym istnieją zawodowo. Pytania o miejsce tradycji, o znaczenie znajomości własnej historii, o rolę rytuału w konfrontacji z rzeczywistością Stanów Zjednoczonych, o własną tożsamość, z którymi borykają się bohaterowie poszczególnych powieści, to przede wszystkim osobiste pytania autorów. Widać to wyraźnie w utworach o cechach autobiograficznych, takich jak na przykład *Droga do Deszczowej Góry*<sup>5</sup> Scotta Momadaya, wielogatunkowa opowieść autora o jego drodze do odkrywania własnej tożsamości wraz z odkrywaniem dziedzictwa kulturowego plemienia Kiowa, czy *Bajarz*<sup>6</sup> Leslie Marmon Silko – polifoniczny zapis jej doświadczeń w Laguna Pueblo.

Z licznego już dzisiaj zbioru indiańskich powieści chciałabym przedstawić bliżej dwa utwory wymienionych wcześniej autorów. Są to *Ceremony*<sup>7</sup>, powieść napisana przez Leslie Marmon Silko i *House Made of Dawn*<sup>8</sup> Scotta N. Momadaya, utwór, który w 1969 roku otrzymał nagrodę Pulitzera, otwierając w ten sposób rynek wydawniczy dla innych, dotąd nieznanych, a nie mniej utalentowanych pisarzy indiańskich. Zestawienie obu powieści jest pomimo wielu różnic usprawiedliwione istniejącymi pomie-

dzy nimi podobieństwami. Akcja obydwu toczy się na południowym-zachodzie Stanów Zjednoczonych, gdzie dawno zasiadła kultura Pueblo i Navajo współlistnieją ze światem hispanojęzycznym i anglosaskim. Bohaterami obu są młodzi mężczyźni, powracający do rodzimych stron po zakończeniu służby wojskowej na frontach drugiej wojny światowej. Protagonści, jednakowo naznaczeni piętnem obcości nie znali swych ojców, matki wcześniej zmarły, a osieroconych wychowywała dalsza rodzina. Wędrują przez powieść w poszukiwaniu własnej tożsamości. Ich droga prowadzi od niepokoju, chaosu i niewiedzy do harmonii, spokoju i wiedzy. Na nowo odnaleziona tradycja plemienna pomaga im połączyć pokaleczone osobowości. Ceremonia uzdrawiająca, odkrycie zapomnianych znaczeń zamkniętych w słowach rodzimego języka, odzyskanie kojącego poczucia przynależności i zadomowienia w konkretnym pejzażu, przywraca bohaterom nie tylko pozycję w społeczności ale i osobistą równowagę. W owej wędrówce od chaosu ku porządkowi, od dezintegracji ku pełni przełomową rolę odgrywa rytuał.

Kilka słów o fabule powieści. Tayo, bohater *Ceremonii*, po wojennych doświadczeniach w tropikalnej dżungli na wyspach Pacyfiku spędza pewien czas w szpitalu psychiatrycznym dla weteranów wojennych. Wypisany, ale nie wyleczony, wraca do Laguna Pueblo, do rodziny ciotki, która wychowywała go, nigdy jednak nie dając mu zapomnieć, jak wielki wstyd jego urodzenie, będące wynikiem przypadkowego związku matki z sezonowym robotnikiem, przyniosło całej rodzinie. Fakt, że Josiah, ukochany wuj Tayo, zmarł w czasie wojny pogłębia uczucie osamotnienia. Po długim okresie rekonwalescencji Tayo stara się pomagać w rodzinnym gospodarstwie. Niezdarne próby ponownego wejścia w rytm życia domu przerywają co chwila wypadki z innymi weteranami do barów w miasteczkach okalających rezerwat. Tradycyjna ceremonia oczyszczenia przeprowadzona nad wszystkimi byłymi żołnierzami nie odnosi oczekiwanego skutku. Starszyzna wysyła Tayo do szamana Navajo, słynącego z wprowadzania do rytuału kontrowersyjnych innowacji. Ceremonia, którą przeprowadza Betonie uśmierza niepokój i przywraca równowagę psychiczną. W życiu Tayo zaczyna się proces zdrowienia. Podejmuje on wędrówkę w poszukiwaniu zaginionego bydła, które jeszcze przed wojną zakupił i zamierzał hodować Josiah. Po drodze spotyka tajemniczą kobietę, nawiązuje niezwykle romans, wreszcie odnajduje bydło. Po powrocie do Laguna kontynuuje dzieło Josiaha. Przeszkodą są jego dawni kompani, a zwłaszcza jeden z nich imieniem Emo, który rozsiewając plotki o szaleństwie Tayo, nasyła na niego rządowe służby medyczne. Tayo ukrywa się w górach i o włos unika bezpośredniej walki. Ceremonia jego przemiany zostaje zakończona w *kiva*.

Abel, bohater *House Made of Dawn*, po odbyciu służby wojskowej przybywa do domu swego dziadka, do Jemez Pueblo. Znajomy krajobraz wywołuje wiele wspomnień z dzieciństwa, ale bohater nie umie wyrazić ich w zwykłej rozmowie ze swoim dziadkiem Franciskiem, który zajmował się jego wychowaniem po przedwczesnej śmierci matki. Abel stara się wejść w życie wioski. Bierze udział w święcie „rwania koguta”, podczas którego zostaje pokonany i upokorzony przez tajemniczego albinosa. Wieczorem tego samego dnia zabija go i skazany za morderstwo następne siedem lat spędza w więzieniu. Spotykamy go znowu w Los Angeles, gdzie przy pomocy agencji pomagającej przesiedlonym do miast Indianom, znajduje pracę w fabryce i zaprzyjaźnia się z Benem Benally z plemienia Navajo. Benally bardziej przystosowany do życia w mieście służy Ablowi pomocą. Wszystko idzie dobrze do momentu spotkania z sadystycznym policjantem Martinezem, nadużywającym swej władzy wobec Indian. Abel nie umie poradzić sobie z upokorzeniem jakiego doznał. Ucieka w alkoholizm, traci pracę i w końcu po spowodowaniu Martinezem, zostaje przez niego bestialsko zmasakrowany. Kiedy odzyskuje przytomność na plaży, doświadcza niezwykle widzenia, które jest momentem przełomowym w jego życiu. Po rekonwalescencji w szpitalu Abel razem z Benem Benally udaje się na wzgórze, gdzie odbywa się ceremonia prowadzona przez ciekawą postać indiańskiego kaznodziei. Tam Benally recytuje z pamięci kojące strofy pieśni zaczerpniętej z ceremonii Navajo, Night Chant, które zaczynają się od słów „Dom utkany ze świtu”... Abel wraca do Jemez. Czuwa przy łóżku umierającego

dziadka, którego wspomnienia dopełniają przełomu w Ablu. Po wykonaniu niezbędnych czynności przy zmarłym, dołącza do biegaczy oczekujących na pierwszy promień słońca. Biegnąc, zaczyna recytować ceremonialne słowa modlitwy.

Tak w wielkim skrócie przedstawiają się losy obu bohaterów. W ich historii pojawiają się elementy tradycji Pueblo i Navajo, z którymi nawet pobieżne zapoznanie się pogłębi sens powieści, tak by nie były traktowane wyłącznie jako powieści protestu przeciwko wydziedziczeniu Indian z ich tradycji. W postawach bohaterów zawiera się bowiem więcej niż bunt przeciwko narzuconej kulturze. Są oni także bohaterami kulturowymi rozwiązującymi prastary konflikt dobra i zła i czerpiący nauki z peregrynacji bohaterów mitycznych. Dlatego na końcu *Ceremonii* babcia Tayo mówi „wydaje mi się, że już kiedyś słyszałam te wszystkie opowieści... i tylko imiona brzmią jakoś inaczej” (s. 260).

Znaczące są już tytuły obu powieści. *Ceremonia* Silko sugeruje kluczową rolę rytuału. Autorka wyraźnie odwołuje się do natury rzeczywistości Pueblo, w której życie jednostki jest porządkowane i określone przez rytualny stosunek do podstawowych spraw życia, a podział na religijne i świeckie nie ma sensu. „Obrzędowość Pueblo należy rozumieć jako aspekt ich ogólnej koncepcji o wzajemnych zależnościach i współdziałaniu, charakteryzujących naturę wszechświata. Obrzędowa działalność jest współudziałem ludzi w zachowaniu w świecie harmonijnej równowagi, którą uważają za naturalny stan rzeczy.”<sup>10</sup> Z kolei Momaday zaczerpnął tytuł *Dom utkany ze świtu* z modlitwy otwierającej trzeciej części ceremonii Navajo – Night Chant. Modlitwa ta, czy też pieśń, cytowana potem w całości w trzeciej części powieści, kieruje uwagę czytelnika na rolę owej ceremonii.

Forma obu utworów bardzo wyraźnie nawiązuje do ustnej tradycji plemiennej. Momaday zaczyna swą powieść słowem „Dypaloh”, a kończy słowem „Qtsedaba” – tak w Jemez Pueblo tradycyjnie rozpoczyna się i kończy mityczne opowieści – wyraźnie odgraniczając je od zwykłej mowy. Zapożyczając te, akcentujące początek i koniec mitu słowa traktuje Momaday swe dzieło jako opowieść właśnie z tej kategorii. Podobnie Leslie Marmon Silko ustawia się jednoznacznie w szeregu plemiennych bajarzy poprzez umiejscowienie na początku *Ceremony* poetyckiej wypowiedzi o Kobiecie Myśli, która według mitologii grupy Keres (do której należy Silko), stworzyła świat mocą swej myśli, wymyślając, a potem nazywając wszelkie zjawiska, które pojawiały się równocześnie z wypowiedzeniem ich imienia.<sup>11</sup> Autorka wchodzi w rolę kontynuatorki opowieści o stworzeniu, czy raczej przekaziciela tej opowieści. Kolejny poemat na następnej stronie zatytułowany *Ceremonia* podkreśla żywotną rolę rytuałów i ustnych opowieści, w których zawiera się nie tylko tradycyjna wiedza, ale i przetrwanie.

„Powiem wam coś o opowieściach (powiedział)  
Nie są tylko rozrywką, nie dajcie się zwieść.  
Widzicie to wszystko, co mamy by zwalczać  
chorobę i śmierć.  
Jeżeli nie masz opowieści, nie masz niczego  
Choć ich zło jest potęgą,  
nie może stawić czoła naszym opowieściom.  
Dlatego próbują je zniszczyć,  
sprawić, by je przekreślono lub zapomniano.  
Tego właśnie by chcieli.  
Byliby zadowoleni,  
bo wtedy my bylibyśmy bezbronni.  
Pogłaskał się po brzuchu.  
Trzymam je tutaj. (powiedział)  
Tutaj, przyłóż rękę  
Widzisz, rusza się.  
Tutaj jest życie dla ludu.  
A w brzuchu tej opowieści stale rosną  
Rytuał i ceremonia.” (s. 2–3)

Powieść Silko zaczyna się i kończy o świcie, tak jak większość ceremonii. Wschód słońca to chwila przepełniona – według Navajo – mocą odradzającą.<sup>12</sup> Indianie Pueblo rozpoczynają dzień o świcie od powitania słońca i złożenia mu ofiary z ręki

kukurudzianej, pokazują też słońcu o wschodzie nowonarodzone dzieci. Opowieść Silko zatacza idealną formę koła, znak pełni i harmonii, nawiązując tym samym do idei cykliczności i wiecznego powrotu przez co nadaje wędrowce Tayo wymiar peregrynacji bohatera mitycznego. Podobnie, ujęta w ramy tradycyjnych słów powieść Momaday, zaczyna się o świcie obrazem biegnącego Abła i na końcu powraca do sceny biegu, podczas którego bohater recytuje słowa rytualnej pieśni *Dom utkany ze świtu*. Obraz biegacza jest głęboko zakorzeniony w kulturze Pueblo. Ceremonialny bieg o świcie, sygnałem dla rozpoczęcia którego jest pierwszy promień słońca wystrzelający z horyzontu, zajmuje stałe miejsce w świątecznym kalendarzu Indian Pueblo. Bieg, wyścig, który rozstrzygnął o obecnym porządku świata występuje zresztą w mitologiach różnych grup indiańskich, a biegacze-posłańcy znani są w całej Ameryce (wystarczy tu wspomnieć słynny system inkaskich *chasqui*, z którego korzystali także hiszpańscy zdobywcy). Jest to zrozumiałe, Indianie nie znali bowiem koła i nie udomowili zwierząt pociągowych, a konie przywieźli dopiero Hiszpanie. U Pueblo rytmiczny ruch biegu łączy ludzi ze światem nadprzyrodzonym, jest utożsamiony z siłą vitalną, z sercem samego życia. Pueblo organizują wyścigi w każde święto, kilka razy do roku. W Jemez Pueblo, skąd pochodzi Abel, w lutym przed rozpoczęciem prac polowych i oczyszczaniem rowów nawadniających odbywa się seria wyścigów o świcie zwanych „kick-stick races”. Biegacze kopniakami przesuwały przed sobą piłkę lub krótką, walcowaną pałkę, co ma naśladować nadprzyrodzone istoty – ludzi chmury – „katchinas”, którzy w swym wyścigu po niebie wykopami przesuwały deszczowe chmury, przynosząc w ten sposób tak upragniony przez Pueblo deszcz.<sup>15</sup> Zimą odbywa się wyścig, w którym biegnący uderza umazaną na czarno ręką biegacza, którego prześcignął, a zwycięstwo w tym biegu wróży niespotykane szczęście w polowaniu. Momaday otwiera powieść sceną biegu samotnego bohatera w pejzażu doskonałym i harmonijnym, jak w dniu stworzenia. Pisarz posługuje się wizerunkiem biegacza, by ukazać człowieka o niepewnej, rozdartej tożsamości, biegnącego ku wyborowi, odkupieniu i zmianie, a także człowieka uczestniczącego w życiu obrzędowym, pogodzonego z własną tradycją. „Abel biegł. Biegł samotnie, z początku ciężko i niezręcznie, a potem lekko i łatwo” (s. 7). Już tu, na samym początku opowieści znajdujemy zapowiedź pomyślnego zakończenia. Zapowiedź wzmacnia przytoczone kilka stron dalej wspomnienie Francisca, który przywołuje na pamięć swoje zwycięstwo w lutowym wyścigu o powodzenie w polowaniu. Obraz Abła biegnącego o świcie powraca na końcu powieści. Bohater realizuje wizję, której doznał, kiedy pobity do nieprzytomności przez Martineza ocknął się na plaży i ujrzał ubranych na biało mężczyzn biegnących w milczeniu w dal. „(...) ogarnęła go tęsknota i poczucie samotności, bo nagle ujrzał istotny sens ich biegu, biegu starych mężczyzn w białych nogawicach, ścigających zło pośród nocy. W tym, co robili stanowili niezastąpioną jedność, wszelkie stworzenie zdawało się na nich. Perspektywa, proporcje i plan we wszechświecie istniały dzięki nim. Sens dzięki nim. Biegli z wielką godnością i spokojem, bez nadziei na cokolwiek, bez lęku, bez nienawiści czy rozpaczony tylko świadomie i z szacunkiem. Zło istniało. Szeroko rozpełzło się wśród nocy. Muszą wyjść mu na spotkanie, muszą dokonać rozrachunku i podzielić świat” (s. 96).

W przełomowej dla przemiany bohatera wizji zawarł autor podstawowy element widzenia świata w kulturze Pueblo, jakim jest zasada dwoistości, zasada współistnienia dopełniających się elementów, zasada realizowana na wszystkich poziomach – od kosmicznej równowagi dobra i zła do elementów organizacji społecznej i życia codziennego. Idealnym stanem o jaki modlą się Pueblo i jaki pragną osiągnąć poprzez liczne rytuały jest stan harmonijnego współistnienia wszystkich elementów i istot tworzących świat. „Odarte z kory drzewo, odłupany kamień, zabity jeleni czy nieprzyjaciel są elementami zakłócającymi porządek świata. Wiele rytuałów i modlitw ma na celu naprawienie zakłóceń spowodowanych przez człowieka. (...) Człowiek jest w istocie centrum nadnaturalnego świata, w którym wszystkie fragmenty są ze sobą powiązane, ale ten antropocentryczny układ nie jest wyrazem jego potęgi, tylko troski i odpowiedzialności,

dlatego większa część roku poświęcona jest rytuałom i ceremoniom chroniącym rodzaj ludzki przed radykalną zmianą okoliczności i warunków.”<sup>14</sup> Abel rozumie, że walka nie jest rozwiązaniem, pojmując, że zło przeciwko któremu występował, ma także swoje miejsce w świecie i że czynna walka z nim, zmagania wykraczające poza wyznaczone rytuałem ramy sytuują człowieka po stronie zła. Na końcu powieści, dokonawszy wyboru, Abel smaruje się popiołem, który w Jemez jest środkiem ochronnym przeciwko czarom<sup>15</sup> i ustawia się w szeregu biegaczy, czekających na słoneczny sygnał do startu, dołączając do ścigających zło ze swej wizji. Abel jest bowiem naznaczony i czary odciskają silne piętno na jego życiu. Jako dziecko został przeklęty przez wiejską czarownicę, Nikolas, która rzuciła urok na całą rodzinę Francisca, obwiniając go o porzucenie jej ciężarnej córki i jej martwego dziecka. Po powrocie do domu Abel bierze udział w „rwaniu koguta”, tradycji Jemez, której pochodzenie wyjaśnia w powieści Momaday, przytaczając legendę o świętym Jacku. Uczestniczący w nim jeźdźcy starali się wyciągnąć z ziemi zagrzebanego po szyję koguta i próbując go sobie wyrwać rozrywali płaka na strzępy. Podczas tego święta Abel spotyka się z tajemniczym albinosem, który okłada go bez litości kogutem, narażając na upokorzenie. Postać albinosa, przez jego narzucającą się białość, niesie pokusę interpretowania go jako symbolu białego człowieka, z którego nadejściem wiąże się tragedia tubylców amerykańskich.

W liście do wydawnictwa Harper & Row, objaśniając znaczenie albinosa, Momaday napisał: „jest on białym człowiekiem, a raczej ‘białym’ w cudzysłowie, ale w rzeczywistości nie jest ani białym, ani człowiekiem w zwykłym sensie tego słowa. Jest wcieleniem zła, jak Moby Dick”<sup>16</sup>. Kluczem do znaczenia postaci albinosa w powieści jest doświadczenie Francisca, kiedy pracując w polu, nagle wyczuwa obecność czegoś niepokojącego, nieokreślonego, przerażającego i nieprzyjemnego. Stary człowiek nie cofa się, nie ucieka, nie boi się, nie przerywa gwałtownie pracy, spokojnie odchodzi z pola, a „ponad otwartymi ustami niemal niewidzące oczy śledziły odchodzącego starca, a pozabawione rzęs powieki załopotały bezsilnie za kolorowymi szklami” (s. 64). Abel zabija albinosa, ponieważ widzi w nim zło „bo mężczyzna zabija takiego wroga, kiedy tylko ma możliwość” (s. 95). I to morderstwo uczyniło Abła jednym z wrogów, w scenie śmierci albinosa związek pomiędzy ofiarą i jej zabójcą, związek niemal seksualny jest bardzo wyraźny – „Nagle chwycił Abła i przyciągnął do siebie. Abel usłyszał dziwne podniecenie w oddechu białego człowieka, szybki nierówny oddech w ucho i poczuł sine drżące usta na swym ciele, poczuł nawet łuski ust i gorący oślizły koniec języka, wijący się w agonii” (s. 77).

Według Pueblo zło, pojmowane jako wszelkie zaburzenia w zaplanowanej harmonii, jest nieodłącznie związane ze światem, istnieje od samego początku, a jego uosobieniem są czarownicy, swoim działaniem na opak zaburzający doskonałość stworzenia. Jak pisze Parsons – „Dla Pueblo czary i brak moralności czy zbrodnia są niemal synonimami.”<sup>17</sup>

Zasadę harmonijnego współistnienia przeciwstawnych, ale dopełniających się elementów, wpajaną mu wcześniej przez Josiaha, zaczyna rozumieć Tayo po swoim powrocie do Laguna. Obserwując z bólem i przerażeniem suszę, która wypala resztki pożytkłej trawy, wspomina marsz w kolumnie jenieckiej, w tropikalnej dżungli na wyspie Pacyfiku. Wyczerpany upiornym marszem, niosąc rannego brata, którego zaognione rany otwierały się we wszechobecnej wilgoci, zrozpaczony Tayo przeklął deszcz. „Przeklął deszcz tak długo aż słowa stały się modlitwą (...) Pragnął, by słowa przywołały bezchmurne, błękitne niebo, rozpalone do białości letnim słońcem i przyparte do rozciągającego się szeroko, pustego horyzontu.” (s. 12) Wspominając ową chwilę Tayo, dręczony wyrzutami sumienia i poczuciem winy, przypomina sobie słowa Josiaha, o tym, że nie ma rzeczy wyjątknie dobrych lub złych, wszystko bowiem ma swoje określone miejsce i uzasadnienie. Utrzymanie równowagi w świecie nie jest rzeczą łatwą, bowiem jak wyjaśnił Ku’oosh, mędrzec z Laguna – „świat jest bardzo kruchy”. W słowie, jakie wybrał, by wyrazić „kruchłość”, zawierały się zawilości procesu stawiania się i moc właściwa pączęynom utkanym w poprzek ścięzek na piaszkowych wzgórzach, na których codziennie wczesnym rankiem, igrają

promienie słońca, wplecione w każdą pajęczą nić. Wyjaśnienie kruchości i zagmatwania zajęło dużo czasu, bo żadne słowo nie istnieje samodzielnie, a powód do wybrania każdego słowa też musiał być wyjaśniony opowieścią o tym, dlaczego tak właśnie ma być. Na tym polega odpowiedzialność istoty ludzkiej, mówił stary Ku'oosh, opowieść stojąca za każdym słowem musi zostać opowiedziana, żeby nie było żadnej pomyłki w znaczeniu tego, co zostało powiedziane, a to wymaga wielkiej miłości i cierpliwości." (s. 35) Fragment ten mówi wyraźnie o ogromnej mocy tworzenia, mocy sprawczej, zawartej w słowie; jest to temat sam w sobie w obu powieściach, który wymagałby osobnego opracowania. Gary Witherspoon napisał: „Język w obrzędzie Navajo ma moc wykonawczą, nie opisową. Język rytuału nie opisuje jak się rzeczy mają, określa jakie będą. Język rytuału nie jest słaby, lecz potężny. Przekazuje, wymusza, organizuje, przekształca i przywraca. Rozprasza zło, odwraca chaos, neutralizuje ból, pokonuje lęk, eliminuje chorobę, łagodzi niepokój i przywraca porządek, zdrowie i powodzenie.”<sup>18</sup> Znajac twórczą, ale i niszczycielską moc słowa, Tayo swej nieostrożnej modlitwie przypisuje winę za wyniszczającą suszę. Dopiero Betonie, Navajo, do którego Tayo został wysłany, wyjaśnia mu, że prawdziwą przyczyną nieszczęścia są czary, zło wymyślone i wyśpiewane przez czarowników podczas czarnego konkursu przed wiekami. Mówiąc to, przestrzega go jednocześnie przed przyjmowaniem postawy bezsilnej ofiary zrzucającej z siebie odpowiedzialność i winięcej za wszystko białych zdobywców. Zło bowiem istnieje od samego początku i zostało przyniesione na świat przez pierwsze istoty, które według wierzeń Navajo i Pueblo wyłoniły się z ziemi. W tym świetle Tayo zaczyna inaczej postrzegać szych współtowarzyszy weteranów, a w szczególności rozumie, że Emo z upiornym upodobaniem bawiący się ludzkimi zębami, wybitymi z ust martwego Japończyka, i upajający się opowieściami o wojnie, zniszczeniu i śmierci, stanął po stronie wrogów życia, po stronie destrukcji i zła. Tayo zaczyna też inaczej oceniać swe tak trudne do uniesienia brzemie świadka ogromu i bezsensu wojennych zniszczeń.

Aby doprowadzić proces uzdrowienia do końca, samo rozumienie nie wystarczy, niezbędna jest moc czerpana z tradycyjnej ceremonii, którą Betonie przeprowadza w górach. Jest to fragment rytuału Navajo zwany Mountaintop Way, który leczy między innymi zaburzenia psychiczne i skutki szoku. Betonie, objaśniając sytuację, przytacza mit o człowieku, który zauroczony przez kojota, zapomniał, kim jest. Wezwani na pomoc Ludzie Niedźwiedzie, zdolni ukońc nadwątłony umysł, powoli i ostrożnie doprowadzili bohatera mitu do stanu normalności. W rytuale zawiera się wiara w sakralną, uzdrawiającą moc niedźwiedzia, którą personifikuje pomocnik szamana, w trakcie obrzędu naśladujący niedźwiedzia. Głównym celem większości rytuałów Navajo jest przywrócenie, zapewnienie sobie lub wyblaganie stanu „hozho”. „Hozho” oznacza wszystko co dobre, piękne, harmonijne, uporządkowane, szczęśliwe i zdrowe. Odnosi się to zarówno do człowieka, jak i do jego otoczenia. Pojęcie zdrowia dla Navajo, zawiera w sobie bowiem nie tylko prawidłowe funkcjonowanie organizmu na poziomie fizjologicznym, ale także właściwy stosunek do otoczenia i środowiska naturalnego. Formuła „S'ah Naaghani Bik'eh Hozho” wyraża cel i życzenia każdego Navajo i oznacza życie długie, wypełnione harmonijnym szczęściem w idealnym środowisku.

Według Navajo choroba występuje wtedy, kiedy normalna równowaga w świecie jednostki została zaburzona, a ów idealny porządek zakłócony. Zadaniem obrzędu jest jego przywrócenie poprzez odtworzenie w micie i pieśni, modlitwie i dramacie sytuacji stworzenia i umieszczenie pacjenta w odtworzonym świecie wypełnionym mocą bóstw.<sup>19</sup> Nieodłącznym elementem rytuału jest intonowana pieśń nasycona sprawczą mocą słowa i „suchy obraz” usypywany przez prowadzącego ceremonię na ziemi ze sproszkowanych minerałów, roślin i piasku w różnych kolorach. Powstawaniu malowidła towarzyszy śpiewna recytacja odpowiedniego fragmentu mitu. Nad wypełnionym symbolami i postaciami mitologicznymi, symetrycznym zwykle obrazem szaman odprawia modlitwę, która napełnia wizerunek mocą bóstw. Pacjent, zwykle identyfikowany z jedną z przedstawionych postaci, siada na środku obrazu, a szaman intonując

odpowiednie modlitwy z przebogatego repertuaru dotyka jednocześnie różnych odpowiadających sobie fragmentów obrazu i ciała pacjenta, przelewając w niego uzdrawiającą moc, zamkniętą w malowidle. Po skończonej ceremonii obraz zostaje zamazany, a materiał z którego został wykonany, troskliwie zebrany i zwrócony naturze. W obrazie usypanym przez Betonie dla Tayo jest biała kukurydza – symbol życia, tęcza – symbol komunikacji ze światem nadprzyrodzonym, góry, oznaczające siedziby istot nadprzyrodzonych, ofiarne pałeczki i obręcze, przejście przez które symbolizuje powtórne narodziny, czyli powrót do stanu oczekiwanego. Oszołomiony napięciem wywołanym przeżyciem ceremonii, Tayo śni sen, wskazujący mu dalszą drogę. Również dla Abła doświadczenie fragmentu innej ceremonii Navajo, Night Chant, stało się doświadczeniem przełomowym. Cała ceremonia Night Chant trwa zwykle dziewięć dni i składa się z wielu elementów. Po pierwszych czterech dniach, które służą oczyszczeniu pacjenta za pomocą ofiar i odpowiednich pieśni budzą się istoty nadprzyrodzone i przybywają wprost na suche obrazy wypełniając wizerunek swoją mocą. Celem tej ceremonii jest, z jednej strony przyzywanie dobra, a z drugiej, odegnanie zła – dlatego każda jej część może zostać scharakteryzowana jako odrzucająca lub przyciągająca, oczyszczająca lub uświęcająca. Jednak dla zachowania równowagi każda część zawiera oba elementy. Napięcie powstałe między elementami, stanowi główną zasadę organizującą ceremonię.<sup>20</sup> Najważniejszymi istotami nadprzyrodzonymi, uczestniczącymi w Night Chant, są Changing Woman – ziemia, i Talking God – istota utożsamiana ze światłem słońca, a przez to ze słońcem. Ostatecznym celem pacjenta jest szukanie błogosławieństwa wyrażonego w trudnej do przetłumaczenia formule – „saa nagaai bike hozhon” (In old age wandering in a trail of beauty), czyli „obyś żył długo w harmonii ze światem, wędrując po ścieżce piękna”<sup>21</sup>

Modlitwa, przytoczona w trzeciej części powieści Momadaya, zaczyna się inwokacją do bóstw, żyjących w Domu ze Świtu, a po złożeniu naleźnego im holdu przechodzi w błaganie o przywrócenie ciała i umysłowi stanu harmonii.

Betonie ostrzegał: „Jedna czy dziesięć nocy już nie wystarczy. Ceremonia nie jest jeszcze skończona (...) Teraz wszystko zależy od ciebie. Nie pozwól, by cię zatrzymali. Nie pozwól im skończyć z tym światem.” (s. 152) Tayo i Abel mają przed sobą jeszcze długą drogę. Abel wraca do Jemez, by dopełnić czuwania przy łożu śmierci swego dziadka. Przedśmiertne wspomnienia Franciscaca leczą okaleczoną pamięć Abła. Francisco, wspominając kolejne, znaczące wydarzenia i inicjacje w swoim życiu przelewa własne doświadczenie na wnuka, pomaga mu wiele rzeczy zrozumieć i znaleźć oparcie w kontynuacji tradycji. Francisco wspomina swe wyprawy z wnukami na skraj measy, mające utrwalić w chłopcach zarys skał i wszelkie znaczące punkty wschodów słońca wyznaczające czas świąt w roku obrzędowym. Kolejne wspomnienia dotyczą ważnych wydarzeń w życiu młodego Franciscaca i jego dochodzenia do wieku męskiego; tym samym przekazuje własną dojrzałość zagubionemu wnukowi. Po śmierci dziadka Abel wykonuje przy zmarłym przepisane ceremoniałem czynności i o świcie dołącza do szeregu biegaczy. Ceremonia będąca wędrowką po własną tożsamość i przemiana jaką ona ze sobą niesie zostaje dokonana.

Tayo ma przed sobą znacznie dłuższą drogę. Śniąc zrozumiał, że musi odnaleźć łaciate bydło, które zakupił Josiah i kontynuować jego plan wyhodowania stada, wytrzymałego na kaprysy pogody i zdolnego przetrzymać długie okresy suszy. Wskazówki szamana kierują Tayo na właściwy szlak. Odnajduje bydło i napotyka na swej drodze niezwykłą kobietę imieniem Ts'eh. Romans z nią jest kolejnym metafizycznym doświadczeniem bohatera. Dzięki niej Tayo odnawia związek ze swoją ziemią, bowiem gdy „czuł jej ciało, było ciepłe jak piasek i nie mógł wyzuć, gdzie kończyło się jej ciało, a zaczynał piasek.” (s. 222) Spowita w błękity i zbierająca ziola w górach Ts'eh jest najwyraźniej istotą nadprzyrodzoną, wcieleniem ziemi i błogosławieństwa deszczu. Wraz z uzdrowieniem Tayo kończy się susza, ale nie oznacza to jeszcze zakończenia ceremonii. Podczas gdy Tayo ze swą mityczną kochanką przebywa w górach, Emo, jego główny adwersarz, rozsiewa plotki o szaleństwie byłego kompana i nasyła na niego rządowe i wojskowe służby medyczne.

Ich ekipy szybko dają za wygraną w trudnym terenie, ale dawni kompani ścigają Tayo i o włoś zaledwie udaje mu się uniknąć konfrontacji – „Czarna magia niemal zakończyła opowieść zgodnie ze swym planem. Tayo o mało nie wbił śrubokrętu w czaszkę Emo, tak jak zaplanowali czarownicy (...) Ich śmiertelność rytuał jesiennego przesilenia byłby dokonany” (s. 253). Wcześniej Silko przytacza kolejny mit o tym jak Arrowbooby obserwując po prostu misteria czarowników udaremnił ich zaklęcia. „Coś jest nie tak – powiedział Ck'o'yo – Czary nie działają, jeżeli ktoś nas obserwuje” (s. 247). Scena ta rozgrywa się na terenie opuszczonej kopalni uranu, skąd pobierano materiał do budowy pierwszej bomby atomowej, a której pierwszy, próbny wybuch miał miejsce kilkaset kilometrów na południe od Laguna. Nie ulegając pokusie czynnej konfrontacji, Tayo dokonał wyboru i ceremonia jego powrotu została zakończona. Ostatni jej akcent odbywa się w *kiva*, podziemnej świątyni Pueblo, gdzie Tayo opowiada starszyźnie plemiennej o swojej wędrówce.

Mitologiczne elementy nadają wędrówce obu bohaterów wymiar kosmiczny. Ich kondycja nie mieści się w ramach społecznej sytuacji weteranów wojennych, powracających po wojnie do rezerwatów i często bez nadziei borykających się z alkoholizmem i podwójnym odrzuceniem – sam w sobie ogromny problem społeczny. W opuszczonej kopalni uranu, skąd pochodzi przynosząca śmierć ludziom i tradycjom broń, Tayo zrozumiał dwoisty podział świata, na tych, którzy tworzą i na tych, którzy niszczą, podział wznoszący się ponad różnice rasowe i kulturowe.

„Jak właściwie każda powieść – pisze Owens – napisana przez Amerykańskiego Indianina, *Ceremonia* opisuje wędrówkę ku domowi i tożsamości. Niektórzy bohaterowie zbyt wiele zapomnieli, by ich wędrówka mogła się zakończyć pomyślnie; dla tych, którzy odnieśli sukces kluczem jest pamięć.”<sup>22</sup> Abel i Tayo odnajdują swoją pamięć, a ich wędrówka staje się wzorem dla innych, tak jak mityczne wędrówki bohaterów były wzorem dla nich.

W konstrukcji powieści autorzy wyraźnie pragnęli jak najbardziej zbliżyć się do formy opowieści ustnej. Powieść Momadaya składa się z czterech części, cztery to liczba święta dla Navajo – w każdej bowiem modlitwie, w każdym tekście dopiero cztery razy powtórzono pytanie czy prośba odnosi pożądany skutek. W ramach kolejnych części rozdziały oznaczone są datami, pod którymi opisane są wydarzenia terażniejsze, z licznymi dygresjami rozgałęziającymi się w przeszłość, tak jak swobodna ustna

opowieść. Tekst modlitwy z Night Chant przytoczony w całości w trzeciej części, pochodzi z zapisu badacza kultury Navajo. Momaday wprowadza do fabuły postać indiańskiego kaznodziei, Tomasah, który w swych kazaniach rozpatruje znaczenie tradycji i słowa, ustnego przekazu w życiu współczesnym, i którego można uznać za głos samego autora.

Leslie Silko znacznie wyraźniej wykorzystuje ustną tradycję Pueblo, znaną jej tak dobrze z Laguna. Fragmenty prozy przeplata wierszowanymi mitami, w których jak w zwierciadle odbija się fabuła powieści. Na przykład po fragmencie prozy, mówiącym o tym, jak Tayo przeklął deszcz, następuje mit o Kobiecie Trzciny, którą strofowała ostro Matka Kukurydza za lenistwo i nieustanne kapienie w rzece. Kobieta Trzcina odeszła z poczuciem krzywdy, a wraz z nią dobrodziejstwa deszczu. Poprzez całą powieść przewijają się kolejne fragmenty mitu o odejściu Matki Kukurydzy zagniewanej na ludzi, którzy ulegając złym wpływom oddawali się czarnej magii i zapomnieli składać należne jej ofiary. Mit, podany w fragmentach i przecinający w nieprzypadkowych miejscach tekst powieści, opowiada o kolejnych próbach i staraniach, podejmowanych przez ludzi w celu przebłagania jej i nakłonienia do powrotu. Mit ten splata się nierozdzielnie z losami Tayo i jest ilustracją jego wędrówki. Przy okazji ceremonii szaman recytuje dla Tayo mit o człowieku leczonym przez niedźwiedzie, a wcześniej Tayo wysłuchuje długiej opowieści wyjaśniającej pochodzenie czarów. Ten fragment o źródłach i początkach czarnej magii i zła, jakie wniosła ona do świata, jest pięknym przykładem przetworzenia, uwspółcześnienia mitu, a tym samym tkwiących w tradycji możliwości rozwoju i przemiany.

Powieści autorstwa pisarzy pochodzenia indiańskiego są aktem określenia się na drodze poszukiwań własnej tożsamości i tożsamości grupy, a jednocześnie są tekstami symbolicznymi, które wzbogacając i zmieniając tradycję stają się jej częścią i mogą służyć innym w niełatwym procesie samookreślenia. Warto też zauważyć, że problemy zawarte we współczesnej literaturze indiańskiej dotyczą nie tylko amerykańskich Indian. Odnoszą się do wszystkich poszukujących swojej tożsamości, poczucia przynależności i wspólnoty wyrastającego z przeżycia wspólnej historii, z takiego samego rozumienia symbolicznego kodu, z dzielenia podobnej wizji świata. „Myślę, że literatura indiańska – pisze Allen – jest użyteczna dla każdego, kto próbuje przejść z jednego świata do innego. A w Ameryce to z całą pewnością dwie trzecie nas wszystkich.”<sup>23</sup>

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Przez współczesną powieść indiańską rozumiem utwory napisane przez pisarzy pochodzenia indiańskiego po drugiej wojnie światowej. Używam terminów „powieść indiańska” i Indianie, ponieważ wydaje mi się, że są one lepiej zakorzenione w literaturze polskiej niż stosowane w piśmiennictwie amerykańskim określenie Native American. Przetłumaczone dosłownie na język polski – jako „Tubylczy, rodzimi, rdzowici czy rdzenni Amerykanie” wydaje się sztuczne, wartościujące i nie pozabawione konotacji paternalistycznych jakich amerykański termin z sobą nie niesie. Sami Indianie utożsamiają się z plemieniem, z którego pochodzą, a nie z ogólnym określeniem pomyłkowo tubylcom amerykańskim nadanym przez Kolumba i nie wprowadzającym między poszczególnymi grupami żadnego rozróżnienia.

<sup>2</sup> James Clifford, *Identity in Mashpee*, (w:) *Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988, s. 285

<sup>3</sup> Porównaj: Zdzisław Mach, *Symbols, Conflict and Identity. Essays on Political Anthropology*, State University of New York, 1993

<sup>4</sup> Paula Gunn Allen, *Sacred Hoop*, Beacon Press, Boston, 1992, s. 79

<sup>5</sup> Scott N. Momaday – pisarz Kiowa, tłumaczony na język polski. Jego powieść *Dom utkany ze świtu*, o której będzie mowa dalej, została wydana w Polsce w 1976 roku, a autobiograficzne dzieło *Imiona* w roku 1982. *Droga do Deszczowej Góry* jest wielogatunkowym wspomnieniem zawierającym elementy mityczne i historyczne tradycji Kiowa.

<sup>6</sup> Leslie Marmon Silko pochodzi z Laguna Pueblo. Jej pierwszą powieścią była *Ceremony*, o której dalej. Wydała też autobiograficzny zbiór wspomnień przeplatanych zasłyszonymi opowieściami i własnymi opowiadaniem *Storyteller* (1981).

<sup>7</sup> Silko napisała *Ceremony* podczas dwuletniego pobytu na Alasce. Powieść wydana przez wydawnictwo Viking z Nowego Jorku, ukazała się w 1977 r.

<sup>8</sup> Powieść *House Made of Dawn* ukazała się w 1968 roku wydana przez Harper & Row, New York.

<sup>9</sup> *Kiva* to podziemna świątynia Pueblo, zwykle w kształcie koła lub prostokąta, do której wchodzi się przy użyciu drabiny; wewnątrz odbywają się obrzędy zamaskowanych bóstw.

<sup>10</sup> Edward Dozier, *The Pueblo Indians of North America*, Holt, Reinchart and Winston, 1970, s. 200

<sup>11</sup> Anthony Purley, *Keres Pueblo Concepts of Deity*, „American Indian Culture and Research Journal”, vol. 1, nr 1, 1974, s. 29

<sup>12</sup> Gladys Reichard, *Navajo Religion: A Study of Symbolism*, New York: Bollingen Foundation, 1950, s. 47

<sup>13</sup> Elsie Clawe Parsons, *Jemez Pueblo*, Yale University Press, 1925, s. 77

<sup>14</sup> Hamilton A. Tyler, *Pueblo Gods and Myths*, University of Oklahoma Press, 1964, op. cit., s. 260

<sup>15</sup> Parsons, *Jemez Pueblo*, s. 123

<sup>16</sup> Za Louis Owens, *Other Destinies. Understanding the American Indian Novel*, University of Oklahoma Press: Norman and London, 1992, s. 102

<sup>17</sup> Parsons, *Jemez Pueblo*, op. cit., s. 63

<sup>18</sup> G. Witherspoon, *Language and Art in the Navajo Universe*, The University of Michigan Press, 1977, s. 34

<sup>19</sup> G. Witherspoon, op. cit., s. 25

<sup>20</sup> John Bierhorst, *Four Masterworks of American Indian Literature*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1974

<sup>21</sup> Por. Bierhorst, op. cit. i Witherspoon, op. cit.

<sup>22</sup> Owens, *Understanding*, s. 191

<sup>23</sup> Laura Coltelli, *Winged Words. American Indian Writers Speak*, University of Nebraska Press, 1990, s. 12