

# Joanna Rzońca

---

## Biała forma, czarna treść : czyli problemy twórców aborygeńskich w rzeczywistości australijskiej XX i XXI wieku

---

Barbarzyńca : pismo Koła Naukowego Etnologów UJ 13(3), 31-45

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Joanna  
Rzońca

ur. w 1982 r. Ukończyła stosunki etniczne i migracje międzynarodowe (2005) na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ oraz filmoznawstwo (2005) na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Obecnie jest doktorantką (nauki humanistyczne, specjalność nauki o sztuce) WZiKS UJ, a także nauczycielką wiedzy o kulturze w IV LO w Krakowie. Obszar jej zainteresowań badawczych obejmuje problematykę tożsamości kulturowej w wieloetnicznych społeczeństwach Australii i Kanady oraz to, w jaki sposób zagadnienia tożsamościowe przedstawiane są w sztuce tych krajów – malarstwie, literaturze i filmie.

# Biała forma, czarna treść

czyli problemy twórców  
aborygeńskich w rzeczywistości  
australijskiej XX i XXI wieku

## 1. Problem pierwszy – kwestia autentyczności

**B**iali kolonizatorzy, zdobywając kolejne Nowe Światy, narzucali podbitym ludom swoje postrzeganie rzeczywistości. To inne postrzeganie zawierało się nie tylko w sposobie myślenia, ale także w materialnej formie, którą nadaje się myśli, by móc się nią podzielić z członkami swojej społeczności. Dla Europejczyków czas ma postać linearną. Ważne dla nich wydarzenia umieszczane są więc symbolicznie na osi czasu, która „przrasta” od lewej strony do prawej, co ułatwia chronologiczne porządkowanie faktów. Konsekwencją takiego systemu myślenia jest też sposób stosowania pisma. Drugą ważną sprawą jest potrzeba graficznego zapisu mowy, by nawet człowiek



oddalony od osoby piszącej w czasie i przestrzeni mógł jej myśl odczytać i z niej korzystać. Dla Europejczyków czymś naturalnym jest zapisywanie historycznych wydarzeń, wyników badań, naukowych i filozoficznych koncepcji, następnie gromadzenie tych zapisów tworzących kolektywne dobro, z którego czerpać mogą inni (umiejący posługiwać się pismem) członkowie społeczności.

Z takim postrzeganiem rzeczywistości Europejczycy wyruszyli na podbój świata. W wielu miejscach natknęli się na społeczności, które pisma nie znały, co według białych świadczyło o niskim poziomie tych kultur. Przykładem takiego lądu jest Australia, której pierwsi kolonizatorzy (Aborygeni) nie posługiwali się pismem, a co więcej – początkowo nie mogli w ogóle zrozumieć tego systemu znaków. Wiązało się to między innymi z odmiennym odczuwaniem czasu, historii, ale także przestrzeni. Porzućmy tu rozważanie, dlaczego pierwsi Australijczycy nie wypracowali żadnego graficznego zapisu mowy. Odpowiedzi na to pytanie z przyzwoitym skutkiem udzielił chociażby Jared Diamond w *Strzelbach, zarazkach, maszynach*<sup>1</sup>, przedstawiając tę kwestię w kontekście ogólnoswiatowych różnic w rozwoju poszczególnych cywilizacji.

Dla Aborygenów ważna była (i nadal jest) zbiorowa pamięć, która swą materialną formę zyskuje nie poprzez graficzny znak będący zapisem mowy, ale konkretnego człowieka, który jest jedynym możliwym przekaznikiem treści o charakterze literackim. W tym sensie tradycyjna literatura Aborygenów, przybierając formę

jedynie ustną, była nietrwała, tak jak nietrwałe jest ludzkie życie, oraz zmienna, gdyż jej kształt był całkowicie zależny od niedoskonałej pamięci człowieka. Hans Belting w *Antropologii obrazu* przywołuje afrykańskie przysłowie mówiące o tym, że gdy umiera stary człowiek, to tak jakby spłonęła cała biblioteka<sup>2</sup>. Słowa te świetnie obrazują rzeczywistość kulturową Aborygenów sprzed przybycia do Australii białych osadników.

Po roku 1788 wszystko w świecie Aborygenów uległo zmianie, do czego przez długi czas nie byli w stanie się dostosować – pod koniec XIX wieku sądzono nawet, że rdzenni Australijczycy znikną z powierzchni Ziemi. Tak się nie stało, a co więcej Aborygeni nauczyli się tworzyć, wchodząc w dyskurs białego człowieka i korzystając z jego systemu znaków. W dużej mierze przyczyniło się do tego objęcie aborygeńskich dzieci obowiązkiem szkolnym – to właśnie szkoła stała się miejscem, w którym Aborygeni zostali wtłoczeni w dyskurs białej kultury, nauczyli się odczytywać komunikaty kulturowe białych ludzi, a później tworzyć własne, ale już według nowych reguł. Początkowo zjawisko to dotyczyło sztuk plastycznych, później także literatury. I tu, w kwestii dotyczącej literackiej działalności współczesnych twórców aborygeńskich, narosło najwięcej kontrowersji. Atakowano czarnych pisarzy jakże trudnym pytaniem o autentyczność ich działalności.

Właśnie szeroko pojęta autentyczność jest jednym z podstawowych problemów współczesnych twórców aborygeńskich<sup>3</sup>, i to zarówno tych zajmujących się literaturą, jak i tworzących

<sup>1</sup> J. Diamond, *Strzelby, zarazki, maszyny*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 351–385.

<sup>2</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu*, Universitas, Kraków 2007, s. 73.

<sup>3</sup> Już samo określenie „twórca aborygeński” może budzić pewne kontrowersje na płaszczyźnie poprawności językowej. W niniejszym artykule przyjmuję, że pojęcie

„Aborygeni” jest nazwą własną rdzennych mieszkańców Australii, i w tym sensie wszystko, co jest związane z życiem i twórczością tych ludzi, może być określone przymiotnikiem „aborygeńskie”. Przymiotnik taki stosowany jest przez wielu antropologów i socjologów, których zainteresowania badawcze oscylują wokół życia codziennego i kultury Aborygenów.

na płaszczyźnie sztuk plastycznych. Obrazowo tę kwestię można przedstawić pytaniem: jak wiele czarnego musi być w czarnym, by nie zostało uznane choćby w najmniejszym stopniu za białe? Który z pisarzy, poetów czy artystów w ogóle może nazwać siebie twórcą aborygeńskim? I gdzie dopatrywać się wyznaczników jego aborygeńskości? Czy tylko w pochodzeniu, czy także w sposobie ekspresji artystycznej? Czy w ogóle w XX i XXI wieku można mówić o autentycznej sztuce Aborygenów?

Te pytania są w gruncie rzeczy pytaniami o artystyczną wiarygodność czarnych australijskich twórców. Wiadomo przecież, że sztuka dzisiejszych Aborygenów nie jest taka, jaką była w epoce przedkontaktu<sup>4</sup>, że jest tworzona i odbierana z uwzględnieniem standardów europejskich i wpisuje się w dyskurs kulturowy wypracowany przez białych. Dlaczego? Gdyż inaczej aborygeńscy twórcy skazaliby samych siebie na artystyczny niebyt – zbyt mało mają bowiem odbiorców wśród rdzennej ludności australijskiej i paradoksalnie ich twórczość skierowana jest głównie do białych. Chcąc więc zaistnieć w obrębie głównego nurtu, czarny twórca australijski, nawet jeśli nie do końca mu się to podoba, musi przynajmniej w pewnym stopniu przyjąć zasady obowiązujące w białym świecie. I tutaj właśnie rodzi się problem wspomnianej już autentyczności – czy czarna treść wlana w białą formę nadal będzie czarna?

Tę kwestię bardzo trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć. Aby choć trochę zbliżyć się do podania jakiegokolwiek odpowiedzi na tak postawione pytania, należy przyjrzeć się bliżej twórczości konkretnych artystów. Problem rozpatrywać można na co najmniej dwóch płaszczyznach – w zależności od rodzaju twórczości

danego artysty. Z jednej strony mamy artystów zajmujących się sztuką o charakterze wizualnym, z drugiej tych, dla których tworzywem jest przede wszystkim słowo. Sztuki plastyczne rdzennych mieszkańców Australii związane były zawsze z naturą, otaczającym ich światem przyrody oraz mitycznymi wydarzeniami. Tworzone przez Aborygenów wizerunki spełniały zazwyczaj religijne i magiczne funkcje, a ze względu na specyfikę ich koczowniczego trybu życia były porzucane po odegraniu swojej roli. Cechy trwałe miały jedynie malowidła naskalne, które niekiedy nawet odnawiano lub przemalowywano.

Z chwilą pojawienia się pierwszych europejskich osadników, a nieco później, pod koniec XIX wieku, także pierwszych antropologów, Aborygeni spostrzegli, że ich kultura może stać się swoistym towarem, mogącym im pomóc przetrwać w nowej rzeczywistości świata białego człowieka. O ile tradycyjna aborygeńska obrzędowość w mniejszym lub większym stopniu (w zależności od rejonu Australii) zaczęła zanikać, o tyle sztuka zdołała przetrwać, choć najczęściej w zmienionej formie. Działo się tak ze względu na jej atrakcyjność dla białych przybyszów, którzy zaczęli kupować wyroby tubylców. Zjawisko to spowodowane było dużym rozkwitem etnografii i antropologii w pierwszych dekadach XX wieku, którego echem był późniejszy rozwój tzw. etnoturystyki.

W ten sposób przetrwało malarstwo na korze, które za sprawą misjonarzy i handlarzy sztuki w latach 30. XX wieku przeżywało swój renesans. Lata 50. przyniosły rozwój handlu malowidłami na korze, a w latach 60. XX wieku można już było mówić o pewnego rodzaju „przemysle”<sup>5</sup>. Moda na aborygeńskie pamiątki malarskie wpłynęła jednak na zmianę stylu tych malowideł.

<sup>4</sup> Epoką przedkontaktu zwany jest czas poprzedzający spotkanie z białym człowiekiem, czyli okres, który kończy się wyprawami Cooka oraz przybyciem Pierwszej Floty w 1788 roku.

<sup>5</sup> M. Solińska, *Współczesna sztuka tubylców australijskich*, [w:] *Ludy i kultury Australii i Oceanii*, red. E. Pietraszek, B. Kopydłowska-Kaczorowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996, s. 19.

Artyści chcąc jak najlepiej zarobić, sugerowali się wyborem klienta i swoje następne prace kształtowali na wzór najczęściej wybieranych przez kupujących obrazów. Zaprzestawali natomiast umieszczania motywów, które były mniej popularne. Poza tym pewne elementy narzucano artystom na wprost świadomie – początkowo zakazywano na przykład przedstawiania postaci ludzkich z zaznaczonymi narządami płciowymi, a z czasem okazywało się, że to właśnie te zakazane elementy uznawane są paradoksalnie za wyznacznik etnograficznej autentyczności obrazu. Artyści więc, chcąc zwiększyć atrakcyjność swoich prac w oczach nabywców, umieszczali genitalia, i to w wyolbrzymionych rozmiarach<sup>6</sup>. Aborygeńscy artyści na różne sposoby próbowali się odnaleźć w świecie narzuconym im przez białych. Zazwyczaj było to dopasowywanie swojej twórczości do estetycznych upodobań kolonizatorów. Niekiedy jednak tradycyjne techniki nie wystarczały i Aborygeni zmuszeni byli do poszukiwania nowego medium. Tak było w przypadku malarzy z plemienia Aranda, którzy od 1936 roku zaczęli stosować akwarele i znani są jako tak zwana „szkoła akwarelistów”<sup>7</sup>.

W 1934 roku do misji Hermannsburg przybyli dwaj biali malarze, John Gardner i Rex Battarbee, którzy malowali obrazy okolicy. Zorganizowali oni wystawę swych prac, na którą przychodzili także Aborygeni. Ekspozowane obrazy zrobiły na tubylcach bardzo duże wrażenie – nie ze względu na to, że nigdy czegoś podobnego nie widzieli, ale dlatego, iż w prezentowanych pracach rozpoznawali znane sobie miejsca. Jednym z nich był urodzony w 1902 roku najsłynniejszy malarz aborygeński Albert Namatjira<sup>8</sup>, który z misją związany był od dzieciństwa. To, co zobaczył na owej wystawie, wpłynęło na jego decyzję o poświęceniu się malarstwu. Malarstwo Namatjiry utrzymane jest w europejskiej manie-



ILUSTR. TOMASZ BOHAJEDYŃ

rze realistycznej i nie ma prawie żadnych związków z tradycyjną sztuką Aborygenów, której wyróżnikiem jest symbolizm. Jego sztukę cechuje brak postaci ludzkich oraz prawie całkowity brak sylwetek zwierzęcych – Namatjira bowiem malował jedynie pejzaże. Wśród Arandów Namatjira znalazł wielu naśladowców i kontynuatorów, którzy z malowania uczynili swój zawód i dzięki jego sławie odnosili szereg sukcesów, choć może już nie tak spektakularnych. Dużą rolę odegrali tu misjonarze, którzy stali się pośrednikami w sprzedaży obrazów i dostarczali niezbędnych materiałów. W ślady Namatjiry poszli wszyscy jego synowie, a także dwóch wnuków. Za najbardziej znanych artystów z plemienia Aranda uwa-

<sup>6</sup> M. Dolińska, *op.cit.*, s. 13.

<sup>7</sup> M. Dolińska, *op.cit.*, s. 27.

<sup>8</sup> „Namatjira” to przyjęte jako nazwisko plemienne imię ojca.

za się trzech braci Pareroultja<sup>9</sup>. Innymi twórcami związanymi z misją Hermanssburg byli Richard Moketarinja, Walter Ebatarinja i Henoch Raberaba. Wszyscy oni pobierali lekcje bądź u Rekxa Battarbee'ego, bądź u Namatjiry.

Wspólną cechą malarstwa wszystkich wymienionych Arandów było przedstawianie krajobrazu okolic, w których się wychowali, czyli przede wszystkim Gór McDonneta otaczających misję Hermanssburg. U części artystów widać świadome, bądź na w pół świadome, nawiązywanie do tradycyjnej sztuki Arandów, ujawniające się przez wtapianie symbolicznych elementów w krajobraz, na przykład jako pnie drzewa czy cienie skał. Widoczne jest to choćby w twórczości Edwina i Otta Pareroultjów oraz Richarda Moketarinji. Malarstwo Arandów jest ciekawym zjawiskiem w historii sztuki australijskiej. Nie należy zapominać, że w całej Australii było dużo artystów wywodzących się z rdzennej ludności, jednak ci związani z misją Hermanssburg zdobyli największy rozgłos i uznanie. Ich twórczość jest przykładem próby artystycznego samookreślenia i odnalezienia się Aborygenów w społeczeństwie australijskim także na płaszczyźnie sztuki. Jednak wracając do kwestii autentyczności ich działalności twórczej właśnie jako twórczości „czarnej”, przyznać trzeba, że jest ona mocno dyskusyjna.

Zarzuty nieautentyczności (oczywiście na płaszczyźnie „etnograficznej”) kierowane są również do aborygeńskich pisarzy i poetów. Tutaj problem sięga o wiele głębiej, gdyż dotyczy nie tylko sporu o formę, ale także tego, czy aborygeńskiemu twórcy w ogóle wolno zapisywać swoje

utwory. Dlaczego? Twórczość literacka pierwotnych mieszkańców Australii miała charakter oratorski, przed pojawieniem się białego człowieka Aborygeni nie posługiwali się pismem. Do najwybitniejszych osiągnięć tak zwanej Literatury Tradycji Ustnej<sup>10</sup> należą eposy *Djanggawul* i *Kunapipi* – oba spisane dopiero przez etnografów – oraz zbiór aborygeńskich opowieści o charakterze mitycznym, które pisemną formę zyskały także dopiero po przybyciu białego człowieka. O współczesnej literaturze aborygeńskiej można mówić dopiero od 1961 roku<sup>11</sup>. Na fali zmian społecznych tamtego okresu część rdzennych mieszkańców Australii zaczęła walczyć o swoje prawa także piórem. Wtedy też podniesiony został wspomniany już problem zapisywania aborygeńskich utworów. O ile jednak takie zarzuty nie miały dużej siły przebicia, gdyż każdy racjonalnie myślący człowiek nie kwestionował wartości literatury czarnych twórców tylko dlatego, że miała ona postać utrwaloną na piśmie, o tyle trudniej już było poradzić sobie z innego rodzaju zastrzeżeniami, które także zaczęto w tamtym czasie wysuwać.

Podstawowym zarzutem był fakt pisania po angielsku, czyli w języku „białego najeźdźcy” – niektóre ekstremalne środowiska czarnych Australijczyków dyskryminowały takiego twórcę, który określał siebie mianem twórcy aborygeńskiego. Chociaż problem był – i nadal jest – dość poważny, wielu czarnych pisarzy i poetów nie rezygnuje jednak z pisania po angielsku, jest to bowiem dla nich jedyna możliwość zaistnienia na płaszczyźnie literackiej. Tradycyjna mowa rdzennych mieszkańców Australii obejmuje zbyt wiele dialektów i narzeczy, którymi posługuje się

<sup>9</sup> Podobnie jak Namatjira, nazwisko braci Pareroultja to plemienne imię ich ojca.

<sup>10</sup> Teresa Podemska-Abt wyróżnia kilka okresów w dziejach Aborygenów, które znacząco wpłynęły na charakter współczesnej literatury aborygeńskiej. Pierwszym z nich jest właśnie okres Literatury Tradycji

Ustnej. Patrz: T. Podemska-Abt, *Świat tubylców australijskich. Antologia literatury aborygeńskiej*, Wydawnictwo Krytyki Artystycznej Miniatura, Kraków 2003.

<sup>11</sup> A. Shoemaker, *Black Words, White Page*, ANU Press, Canberra, 2004.

stosunkowo nieliczna grupa potencjalnych odbiorców, więc pisanie tylko i wyłącznie w języku swoich przodków byłoby dla aborygeńskich literatów rodzajem twórczego samobójstwa. Wybór angielskiego jako języka literackiej wypowiedzi wiąże się dodatkowo z przyjęciem pewnego białego dyskursu kulturowego objawiającego się w formach literackich, jakie przybierają utwory aborygeńskich twórców. „Nie jest bowiem możliwe – pomimo najlepszych intencji – zachowanie »nieskażonej tożsamości«, jak gdyby w Australii nie było ostatnich dwustu lat kolonizacji”<sup>12</sup>. Powieść, dramat to formy obce aborygeńskiej tradycji, także współczesna poezja twórców aborygeńskich różni się od utworów wykonywanych przez ich przodków.

Jednak czy owa biała forma może wybielić znajdującą się w niej czarną treść? Na to pytanie aborygeńscy pisarze i poeci odpowiadają przecząco, a część z nich podkreśla to symbolicznym odrzuceniem białego nazwiska. Odejście od nazwiska „narzuconego” przez kolonizatorów jest zjawiskiem częstym w światowej literaturze postkolonialnej<sup>13</sup> i zawsze jest wyrazem poszukiwania samookreślenia twórców i zaznaczeniem wagi ich kulturowych korzeni. Tę drogę podkreślenia swej aborygeńskości wybrali na przykład Mudrooro Narogin/Nyoongah (Colin Johnson), Oodgeroo Noonuccal (Kathy Walker), Mawbana Pleregannana (Jimmy Everett).

Dla niektórych środowisk aborygeńskich zmiana nazwiska to jednak zbyt mało, by móc uważać się za aborygeńskiego twórcę, a przyjęcie białego dyskursu kulturowego jest niedopuszczalne – więc nie wśród wszystkich „swoich” czarny twórca jest dobrze postrzegany. Z drugiej strony nie potrafi, a co najważniejsze nie chce,

odnaleźć się w głównym, czyli zdominowanym przez białego człowieka, nurcie australijskiej kultury. Ten problem sytuacji czarnego pisarza w Australii podejmuje w swoim wierszu *Monopol* poetka Bobby Sykes. Przedstawia ona aborygeńskiego pisarza jako czarną lalkę odrzucaną przez środowisko rdzennej ludności za swoją nieautentyczność, a równocześnie z paternalizmem i pobłażaniem, które nie mają nic wspólnego z szacunkiem, traktowaną przez białych:

„Grupki białych nad świeczkami,  
Grają w życie i bogactwa,  
Czarna lalka puka do drzwi,  
(Wpuście ją, niech nas zabawi),  
Lalko mów; lalko bredź; lalko pleć; (...)

Grupki czarnych gdzieś w ciemnościach,  
Podejmują niewątpliwie słuszne decyzje,  
Czarna lalka puka do drzwi  
(Wpuście mnie, ja wam pomogę),  
Spływaj stąd nie czarna – czarna,  
Pomóc mogą czarni czarni. (...)<sup>14</sup>

W utworze tym Sykes uświadamia odbiorcom rozdarcie aborygeńskich twórców funkcjonujących z racji swego pochodzenia, ale też literackiej działalności, w białej i czarnej rzeczywistości. Pokazuje, jak bardzo kwestia autentyczności jest niejednoznaczna, i daje do zrozumienia, że tak naprawdę w tej kwestii nikt nie ma monopolu na rację.

## 2. Problem drugi – artystyczna jakość

Choć ten problem nie jest tak skomplikowany i wielowątkowy jak rozstrzygnięcie o opisywanej wcześniej autentyczności, jest bardzo poważ-

<sup>12</sup> Z. Białas, *Słowo o tym, jak (trudno) być pisarzem aborygeńskim*, [w:] *Wśród pustyni, buszu, lasów i ogrodów. Spotkania z kulturą Aborygenów i Papuasów*, red. K. Kujańska-Courtney, B. Kopczyńska-Jaworska, A. Nadolska-Styczyńska, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2003, s. 114.

<sup>13</sup> Zobacz: Z. Białas, *op.cit.*, s. 113–119.

<sup>14</sup> B. Sykes, *Monopoly* (przekład Z. Białas), za: Z. Białas, *op.cit.*, s. 119.

ny. W wielu przypadkach twórczej działalności Aborygenów jakość artystyczna ich wytworów pozostawia niestety wiele do życzenia. Szczególnie widoczne jest to na płaszczyźnie sztuk plastycznych – malarstwo i wyroby rękodzielnicze rdzennych mieszkańców Australii bardzo szybko uległy komercjalizacji, co spowodowało znaczne obniżenie ich walorów artystycznych. Dziś lwia część wytworów czarnych „artystów” przeznaczona jest dla potrzeb turystyki i ma tak naprawdę niewiele wspólnego z obiektami służącymi na przykład do rytualnych obrzędów, do miana których przedmioty takie często pretendują. Jak więc widać, znikoma jest także ich wartość etnograficzna. O ile wysoki poziom artystyczny dzieł Namatjiry czy braci Parero-ultja jest bezdyskusyjny, o tyle „aborygeńskie” etnoobrazki, pamiątki i ozdoby dostępne na wszelkiego rodzaju bazarach, ze sztuką przez duże „S” mają niewiele wspólnego. Problem ten jednak dotyczy nie tylko Australii, ale właściwie wszystkich państw postkolonialnych, w których dobrze rozwija się gałąź turystyczna.

Komercjalizacja sztuki ludowej nie jest w historii niczym nowym. W Europie podbudowę pod to zjawisko dała epoka romantyzmu wraz ze swoim – wybiórczym przecież – zainteresowaniem szeroko pojętą ludowością. Kolejnym krokiem w tym kierunku była estetyka przełomu XIX i XX wieku, gdy wątki ludowe znów stały się bardzo modne, a twórcy europejscy zaczęli szukać inspiracji wśród ludów pierwotnych, których maniery artystyczne często naśladowali (dobry jest tu przykład Paula Gauguina). Pierwsza połowa XX wieku przyniosła również wielki rozwój etnografii – prace Bronisława Malinowskiego czy Ruth Benedict stały się znane w środowiskach nie tylko naukowych. Wszystko to sprawiło, że zainteresowanie tak zwanymi „kulturami pierwotnymi” znacznie wzrosło, a posiadanie jakiegoś egzotycznego dzieła sztuki było bardzo pożądane. Zapanowała moda na nie do końca sprecyzowaną „etniczność”.

Te ogólnoświatowe trendy wykorzystali też twórcy aborygeńscy, którzy w białych zaczęli dostrzegać już nie tylko najeźdźców, ale też klientów. Ponieważ popyt na wyroby rękodzielnicze był duży, zwiększyć się też musiała „produkcja”, a co za tym idzie – obniżyła się jakość. Zwiększenie liczby przedmiotów do sprzedania oznaczało, że twórca mógł poświęcić mniej czasu na ich wykonanie, więc był w swej pracy mniej dokładny, jego dzieła mniej dopracowane, a często nawet niedbałe. Szybko okazało się jednak, że białemu można sprzedać prawie wszystko, pod warunkiem że się to odpowiednio przedstawi. Obecnie bardzo trudno jest odróżnić aborygeńskiego twórcę prezentującego wysoki poziom artystyczny (szczególnie jeśli jest to twórca bardzo płodny) od kogoś masowo „produkującego” pamiątkowe obrazki. Są jednak i tacy, którym udało się zaprezentować swoją twórczość w cenionych galeriach, i to nie tylko w Australii. Należą do nich między innymi Paddy Carlton, Emily Kngwarreye, Eubana Nampitjin czy Robert Thomas, którego prace podziwiać można w National Gallery of Australia.

Kwestia artystycznej jakości jest również sprawą istotną przy analizowaniu literackich utworów czarnych Australijczyków. Niestety tu także nie zawsze ma się do czynienia z twórczością najwyższych lotów. Nie jest bowiem tak, że wystarczy mieć aborygeńskie pochodzenie i poruszać w utworach ważne problemy swojej społeczności, by być dobrym poetą czy pisarzem. Utwory mające mniejsze lub większe znamiona grafomanii nie należą bynajmniej do rzadkości.

Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze po pióro sięgają często osoby mocno zaangażowane w społeczne problemy Aborygenów (takie jak emancypacja kulturowa czarnych Australijczyków, rozliczenie z trudnym okresem kolonizacji i doświadczeniami „skradzionego pokolenia”, walka o odzyskanie ziemi), które w ten sposób prowadzą polityczną bądź ekopolityczną działalność. Osoby te nie zawsze



obdarzone są literackim talentem, a żaden utwór – nawet ten zrodzony pod wpływem najwznioślejszej ideologii – nie obroni się, jeśli jest słaby warsztatowo. Uwikłanie w ideologię to zresztą dość duży problem aborygeńskich literatów, którzy nierzadko wykorzystują swoje utwory jako narzędzie propagandowe, służące celom politycznym, a dopiero w drugim rządzie zwracają uwagę na walory artystyczne. To jest pułapka, w którą wplątywali się i nadal się wplątują artyści na całym świecie: kiedy twórczość zostaje podporządkowana jakiejś konkretnej ideologii, zazwyczaj traci na tym strona estetyczna dzieła. Łatwo wówczas popaść w zbytne uproszczenia i schematy, które sprawią, że utwór niezamierzenie stanie się naiwny i groteskowy. Z trudnością tą nie poradził sobie na przykład Lionel Fogarty. W jego poemacie *Jestem Imarbara – generacja egzystencji* możemy przeczytać:

„Jestem krewnym wszelkiego stworzenia (...)  
 Świat jest moim narodem  
 Ziemia jest moją matką  
 Czarny człowiek jest z tej ziemi  
 Czerwony człowiek jest z tej ziemi  
 Żółty człowiek jest z tej ziemi  
 Ale gdzie jest dom białego obłąkanego  
 człowieka  
 On ma na myśli zadawanie gwałtu swojej  
 własnej matce ziemi (...)”<sup>15</sup>

W utworze tym pełno jest ogranych zwrotów w rodzaju „ziemia jest moją matką”, których autorowi nie udało się przedstawić w świeży, intrygujący dla czytelnika sposób, a taką przecież jako poeta miał rolę. Bardzo razi także nadzbyt uproszczony podział świata proponowany w wierszu: biały człowiek – zły, inne rasy – dobre. Od kogoś pretendującego do miana poety oczekiwać można większej finezji. Podobne „błędny”

Fogarty popełnił, pisząc *Memorandum do nas. Na szczęście Australię oddano właśnie Aborygenom*. Twórca przedstawia w tym utworze wizję rajskiej utopii, w jaką zmieni się Australia po wygnaniu z niej białego człowieka:

„W chwili obecnej w Australii nie mieszka żadna biała rasa, odesłano ich statkami w morze lub w kosmos. Z tego powodu nie trzeba było dużo czasu, aby przywrócić życiu naturalny stan. Życie zaczęło zatem kwitnąć nową miłością, marzeniami, uczynnością i szacunkiem względem siebie oraz opiekuńczością. Krainy zmieniły się w raj, rzeki, góry, gleby powstały, aby pozdrowić aborygeńską rasę. Wróciły szczęśliwe dni, w których Aborygeni polowali, respektując wzajemnie swoje plemiona. Ziemia na zawsze była wypełniona ich miłością do siebie”<sup>16</sup>.

Pomijając fakt, że Fogarty lansuje wyidealizowany, nie do końca prawdziwy obraz życia Aborygenów w okresie przedkontaktu (ich codzienność wcale nie była wtedy błogim rajem wypełnionym miłością i pokojem), retoryka jego wypowiedzi jest zbyt naiwna i opiera się na fałszywym przekonaniu, że całe zło pochodzi tylko i wyłącznie od białego człowieka. Jeśli wybaczyć można by ją było kilkunastoletniemu twórcy stawiającemu pierwsze poetyckie kroki, to już nie artyście mającemu na swoim koncie wiele publikacji. Zresztą taką naiwność i zbytnią idealizację w przedstawianiu swojej społeczności można zarzucić także twórcom o dużej renomie artystycznej, którym raz na jakiś czas zdarza się słabszy utwór (jak choćby *Nieszczęsna rasa* autorstwa Oodgeroo Noonunccal – Kathy Walker).

Kolejną trudnością, z jaką stykają się aborygeńscy pisarze i poeci, jest pisanie o wydarzeniach dramatycznych, których nie brak przecież w historii rdzennych mieszkańców Australii. Nietrudno w takiej sytuacji popaść w nadmierny

<sup>15</sup> L. Fogarty, *Jestem Imarbara – generacja egzystencji*, [w:] T. Podemska-Abt, *op.cit.*, s. 16.

<sup>16</sup> L. Fogarty, *Memorandum do nas*, [w:] T. Podemska-Abt, *op.cit.*, s. 173.

patos, który niepostrzeżenie zamienić się może w najgorszy, bo niezamierzony, rodzaj śmieszności – smutne jest to szczególnie wtedy, gdy utwór dotyka spraw naprawdę ważnych i bolesnych zarówno dla białych, jak i czarnych Australijczyków. Niestety niektórzy aborygeńscy twórcy balansują na granicy owej niechcianej groteski. Ale przyznać trzeba, że z problemem tym świetnie potrafi sobie poradzić kilkoro aborygeńskich wirtuozów słowa, takich jak Mudrooroo Nargin, Archy Weller, Erni Dingo, Bobby Sykes, Lisa Bellar. Dobrym przykładem jest tu *Rachela* autorstwa Bobby Sykes. Już na początku czeka na czytelnika mocne, sugestywne wprowadzenie przywołujące wydarzenie, które było przyczyną powstania wiersza:

„Rachela zmarła w Rezerwacie Palmowej Wyspy,  
ponieważ lekarz odmówił przybycia  
do niej w nocy.  
Odeszła: 15.02.1974 – ośmiomiesięczna”.

Po tych słowach następuje właściwa część utworu:

„Imię wybrano dla niej z Biblii  
Z tej dobrej a świętej księgi  
Która przybyła do tego kraju  
Razem z kapitanem Cookiem  
I z metalowymi siekierkami  
I z wisiorami i lusterkami  
I z pieniędzmi i karabinami  
Rachela nigdy nie spacerowała w słońcu  
Ani nie czuła świeżego podmuchu wiatru we  
włosach  
(...)  
Nazwana imieniem z Biblii  
Tej dobrej i świętej księgi  
Ludzie którzy ją przywieźli  
Powinni dokładniej ją przeczytać...”<sup>17</sup>

<sup>17</sup> B. Sykes, *Rachela*, [w:] T. Podemska-Abt, *op.cit.*, s. 143.

Poetce udało się tu uniknąć zbytniego sentymentalizmu, a jednocześnie umiejętnie połączyć wątek cierpienia całej społeczności spowodowany zdarzeniami historycznymi (kolonizacją) z wątkiem indywidualnego dramatu konkretnej osoby. Co więcej, Sykes wykazała, że pomiędzy jednym a drugim istnieje związek przyczynowo-skutkowy. Po zdobyciu Australii Europejczycy zaczęli budować na kontynencie swoją strukturę społeczną, umieszczając Aborygenów na najniższym szczeblu w hierarchii. W efekcie społeczeństwo zostało podzielone na tych, do których należy przybyć z pomocą medyczną bez względu na porę, i tych, do których spieszy się z pomocą, „kiedy ma się na to czas”. Poetka zwraca uwagę na inne oblicze rasowej segregacji – nie to rzucające się w oczy, polegające na zakazie kupna alkoholu, zakazie wstępu na baseny, do kawiarni, ale to oparte po prostu na obojętności względem cierpienia konkretnego czarnego człowieka, nawet jeśli tym człowiekiem jest niemowlę. Sykes zwraca uwagę na szczególnie rażącą obłudę kultury białych, którzy powołując się na chrześcijańską koncepcję miłości bliźniego, sami traktują ją jak pusty slogan.

Talentu i pomysłowości w posługiwaniu się słowem nie brak też innym twórcom, przedstawiającym w umiejętny, świeży sposób sprawy, o których wydawałoby się, że nie można już niczego nowego napisać. Zdolności takie z pewnością posiada Erni Dingo, którego utwory charakteryzują się oszczędnością słów (specjalizuje się w krótkich formach) i niezwykłą siłą przekazu:

„Aborygeńskie osiągnięcia  
Są jak księżycy ciemna strona –  
Choć wszyscy wiedzą, że istnieją  
Trudno jest gość o nich przekonać”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> E. Dingo, *Aboriginal achievement* (przekład własny), [w:] A. Shoemaker, *op.cit.*, s. 161.

### 3. Problem trzeci – uczciwość i artystyczna swoboda *versus* kulturowe uwikłanie

Aborygeńskich twórców dotyczy jeszcze kilka problemów, z którymi muszą się mierzyć. Choć trudno jest opisać je wszystkie w artykule sygnalizującym tylko niektóre zjawiska, jednego z nich nie sposób wszakże pominąć, gdyż jest on zbyt ważny i ma ogromny wpływ na ostateczny kształt twórczości tych artystów. Otóż pojęcie „twórca aborygeński” to nie tylko kategoria określająca etniczne pochodzenie danego artysty, ale przede wszystkim pewne kulturowe zobowiązanie wobec swojej społeczności. Od czarnych twórców australijskich oczekuje się, że będą oni w swej twórczej działalności sięgali po motywy i symbole wywodzące się z kultury ich przodków. Co znamienne, oczekiwania takie mają odbiorcy nie tylko czarni, ale także biali.

W sztuce jest tak, że każde zobowiązanie artysty wobec jakiejś społecznej, etnicznej, re-

ligijnej, politycznej czy też jakiegokolwiek innej grupy to równoczesne ograniczenie swobody artystycznej. Istnieje poważne niebezpieczeństwo „zaszufladkowania” takiego twórcy, nadania mu etykiety, poprzez którą analizowana będzie jego twórczość. Część artystów zgadza się na to, są też tacy, którzy na tym korzystają, ale dla niektórych może to być krzywdzące. Oczekiwanie, że aborygeńscy twórcy będą się odwoływać tylko do swojej tradycji i mitycznych wierzeń, oraz odczytywanie ich dzieł tylko i wyłącznie przez pryzmat pochodzenia mija się z ideą sztuki jako takiej. Znana aborygeńska pisarka i poetka Oodgeroo Noonuccal stwierdza: „Ilekoć wymienia się moje nazwisko w gazetach lub mediach, określa się mnie jako »poetkę aborygeńską«; zawsze przyczepiają mi tę etykietkę. Ale

ja nie myślę o sobie jako o »poetce aborygeńskiej«... uważam, że jestem po prostu poetką, która jest dumna z tego, że ma pochodzenie aborygeńskie”<sup>19</sup>.



ILUSTR. TOMASZ BOHAJEDYN

<sup>19</sup> L. Maligłowska, *Gdzie jesteśmy? Kim jesteśmy? – czyli o poszukiwaniu tożsamości we współczesnej poezji aborygeńskiej*, [w:] *Wśród pustyni, buszu, lasów i ogrodów*, s. 124–125.

Problem ten sięga jednak głębiej. Nie chodzi bowiem tylko o oczekiwania odbiorców, ale o postawę samych twórców, którzy chcąc sprostać stawianym im wymaganiom, wpadają w pewnego rodzaju kulturowe uwikłanie, stając się niekiedy niewolnikami własnego wizerunku. Niektórzy potrafią wybrnąć z tej trudnej sytuacji obronną ręką, ale nie wszyscy. W czym przejawia się owo uwikłanie? Głównie w tematyce dzieł. W malarstwie jest to „obowiązkowe” nawiązywanie do tradycyjnej sztuki Aborygenów poprzez korzystanie z charakterystycznych dla niej rozwiązań estetycznych. Na płaszczyźnie literatury przejawia się to koniecznością występowania w utworze przynajmniej jednego z następujących elementów: odwołania do kategorii *Dreamtime*, dramatyczne wydarzenia czasów kolonialnych, utrata kulturowej niewinności, problem „skradzionego pokolenia”, walka o ziemię, segregacja rasowa. Zaden aborygeński twórca nie potrafi uwolnić się od tych tematów. Ten fakt sam w sobie nie jest jednak zarzutem. To zrozumiałe, że artysta sięga w twórczości do osobistych doświadczeń, a tak się przecież składa, że dzieje Aborygenów pełne są społecznej niesprawiedliwości, którą wielu twórców mogło zapewne odczuć także na własnej skórze. Chodzi jednak o to, jak czarni pisarze i poeci radzą sobie z tymi elementami – czy opierają o nie swoją twórczość z „potrzeby serca”, czy też dlatego, że tego od nich, jako twórców aborygeńskich, się oczekuje?

Pierwszym z wymienionych motywów powtarzających się w czarnej australijskiej twórczości jest *Dreamtime*, czyli koncept Epoki Snu, czy też – Okresu Marzeń. W przeciwieństwie do wyobrażeń o stworzeniu świata, które różnią się od siebie w wierzeniach grup w poszczególnych częściach Australii, *Dreamtime* wydaje się

elementem wspólnym. Chociaż jest to pojęcie odwołujące się do zjawiska czasu, paradoksalnie ma charakter atemporalny, nie można go umiejscowić w żadnym konkretnym miejscu naszego (zachodniego) rozumienia czasu i chronologii. *Dreamtime* to epoka, w której przeszłość miesza się z terażniejszością, a równocześnie zawiera w sobie przyszłość: „Przeszłość, terażniejszość i przyszłość współistnieją, a odwieczny czas snu (*Dreamtime*) znajduje w przeszłości ucieleśnienie w bohaterach, zaś w terażniejszości w nowo wtajemniczonych, a jeśli łączność między przeszłością a terażniejszością nie zostanie przerwana, to znajdzie swe kolejne ucieleśnienie w przyszłości”<sup>20</sup>. Sen jest również dla Aborygenów formą komunikacji. Poprzez sen porozumiewają się oni zarówno z członkami swojej społeczności, jak i z ziemią, z którą są szczególnie związani. Motyw snu pojawia się w aborygeńskiej literaturze pod różnymi postaciami. W powieści Mudrooroo *Wild Cat Falling* sen głównego bohatera staje się dla niego kluczem do samookreślenia. Dzieło to, wydane po raz pierwszy w 1965 roku, uznawane jest za pierwszą powieść aborygeńską<sup>21</sup>. Jest to historia młodego dziesiętnastolatka półkrwi, który nie może odnaleźć się we współczesnym społeczeństwie australijskim.

Ale symbolika snu pojawia się najczęściej w odniesieniu do pojęcia Okresu Marzeń. Wspomniany wcześniej pisarz Mudrooroo wyróżnia w historii Australii dwa przełomowe wydarzenia: nadejście epoki lodowcowej oraz przybycie Europejczyków, od czego zaczęła się brytyjska kolonizacja kontynentu. Aborygeńska poetka Lisa Bellear dzieli ten ostatni okres na siedem pokoleń, na które przypada po 30 lat (co w sumie daje 210 lat kolonizacji)<sup>22</sup>. Każde pokolenie

<sup>20</sup> J.R. Lewis, *Encyklopedia snu*, Cibet, Warszawa 1998, s. 20.

<sup>21</sup> Z. Białas, *Słowo o tym, jak (trudno) być pisarzem aborygeńskim*, s. 114.

<sup>22</sup> A. Podgórnica, *Mit jest publicznym snem, a sen prywatnym mitem. O śnie, marzeniu i micie, czyli Dreamtime we współczesnej literaturze australijskiej*, [w:] *Wśród pustyni, buszu, lasów i ogrodów*, s. 109.

próbuję otrząsnąć się z tragedii utraty pewnej epoki, która trwała, zanim przybyli Brytyjczycy. Bellear w wierszu *Nieuchronność (Inevitability)* oskarża białych o odebranie Aborygenom własnie ich snów:

„Mieliśmy wizję  
Mieliśmy sny  
Marzenia  
A potem nadeszła kolonizacja”<sup>23</sup>.

Bellear podkreśla jednak, że jeszcze nie wszystko zostało stracone, że jeszcze istnieje możliwość powrotu do *Dreamtime* na drodze pełnego politycznego i społecznego równouprawnienia. Symbolicznie daje świadectwo tej nadziei już w tytule, jaki nadała zbiorowi swych poezji: *Dreaming in Urban Areas*. Takie przekonanie poetki wyraża też w wierszu *The Dream*, nawiązującym już w pierwszych słowach do słynnego przemówienia Martina Luthera Kinga, który przewodził ruchowi na rzecz równouprawnienia czarnej ludności w Stanach Zjednoczonych. Jednak w stwierdzeniu poetki: *Yes, I have a dream* jest coś więcej niż tylko wizja lepszej przyszłości Aborygenów. „Dla Bellear, Aborygenki, słowo *dream* jest nośnikiem innego zgoła znaczenia. Siła tego stwierdzenia (...) jest podwójna. Po pierwsze, poprzez intertekstualność jest to zapowiedź zmagania o równe prawa. Po drugie, jest to nawiązanie do *dreamtime* i *dreaming*, podkreślenie faktu, że siła Aborygenów leży w duchowej sferze, w zbiorowym śnie/marzeniu, w sferze niedostępnej białym”<sup>24</sup>.

Do Kinga nawiązuje też wiersz Bobby Sykes, która jednak pisząc *I too have a dream*<sup>25</sup> odnosi się do czasów przedkolonialnych. Dla Sykes Australia przed rokiem 1788 była Rajem, w którym nagle pojawił się „biały Adam” i „biała Ewa”

oraz „ich wąż”. Europejczycy przywiedli ze sobą do Australii szeroko pojęty grzech i spowodowali nie tylko utratę tożsamości Aborygenów, ale też ich pierwotnej niewinności. Ten problem porusza w swoim liryku *Zagłada (Desolation)* Jack Davis:

„Własną ziemię uczyniliście nam obcą.  
Kroczyliśmy po niej niepewnie z na wpół białym  
umysłem.

Gdzie jesteśmy?  
Kim jesteśmy?  
Ginącą rasą.  
Przed nami i za nami tylko pustynia

(...)

Dość mamy ławek w parku – naszych łóżek,  
Cieszy nas zachód słońca, zwiastun mroku.  
Najbliższa Panienko od Metylu!  
Zachowaj nas od zimna i łez.  
Ochroń przed nienawiścią  
I ześlij szybką śmierć”<sup>26</sup>.

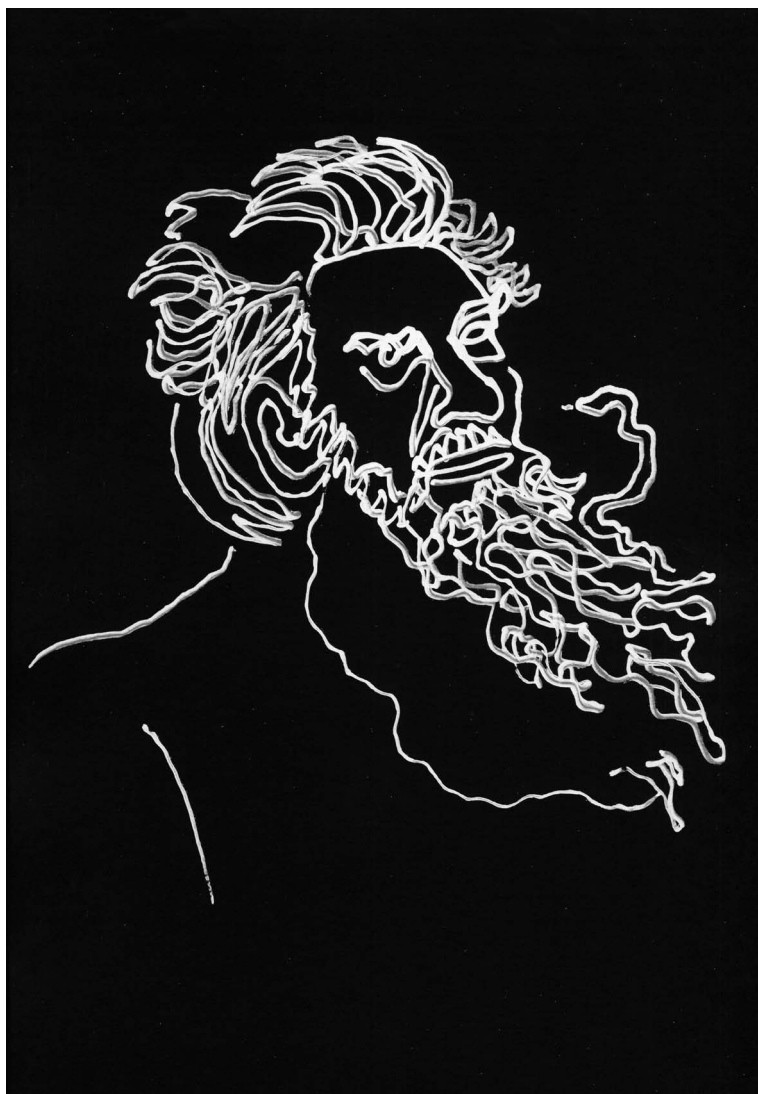
Utrata pierwotnej niewinności to kolejny temat chętnie podejmowany w aborygeńskiej literaturze. Źródeł wszelkiego rodzaju grzechów twórcy dopatrują się w wytworach cywilizacji białego człowieka. Dobitny wyraz daje temu Jennie Hargraves Nampijinpa w wierszu *Dziecko, zostaw magnetofon w spokoju*. Autorka wymienia po kolei przedmioty będące produktami zachodniej cywilizacji, od tych najbardziej niewinnych (zaczyna od magnetofonu), na alkoholu kończąc. Wiersz stylizowany jest na rodzicielskie upomnienie – oto rodzic pełen troski i obaw o przyszłość swego dziecka napomina je, by trwało przy pozytywnych wartościach, które zaoferować mu może jedynie kultura aborygeńska:

<sup>23</sup> L. Bellear za: A. Podgórnika, *op.cit.*, s. 109.

<sup>24</sup> A. Podgórnika, *op.cit.*, s. 109.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 110.

<sup>26</sup> J. Davis, *Zagłada*, [w:] L. Maligłowska, *op.cit.*, s. 122.



ILUSTR. TOMASZ BOHAJEDYN

„Zostaw rzeczy białego człowieka  
 Muzykę, grog, papierosy, wideo  
 I te wszystkie inne rzeczy też!  
 Chodź z nami świętować  
 Chodź na polowanie, chodź zatańcz  
 Chodź, żebyś znał  
 Swoją własną kulturę”<sup>27</sup>.

I tu pojawia się kwestia pewnego rodzaju uczciwości artystycznej. W większości utworów świat Aborygenów, ich kultura, wierzenia, system wartości są mocno idealizowane. Współczesna rzeczywistość jest jednak nieco inna. Przede wszystkim stereotypowy wizerunek Aborygena biegającego półnago po buszu, w którym żyje

<sup>27</sup> J. Hargraves Nampijinpa, *Dziecko, zostaw magnetofon w spokoju*, [w:] T. Podemska-Abt, *op.cit.*, s. 133.

w zgodzie ze wszystkimi żyjącymi tam istotami, jest bardzo mylący. Obecnie większość Aborygenów mieszka w miastach, a największe ich skupisko znajduje się w Sydney (około 35 tysięcy)<sup>28</sup>. Druga taka duża społeczność (około 30 tysięcy) zamieszkuje miasta i miasteczka ciągnące się wzdłuż wschodniego wybrzeża od Sydney do granicy ze stanem Queensland. Aborygeni ci prowadzą miejski tryb życia i mają problemy typowe dla mieszkańców miast, wzmocnione jednak „piętnem” swego pochodzenia. Nie zatarcili oni bowiem swej „aborygeńskości” i czują potrzebę jej zachowania, nawet gdy wpisują się w główny nurt australijskiego społeczeństwa na przykład poprzez swoją pracę. „Zazwyczaj Aborygeni prowadzący wielkomijski tryb życia nie zatarcili poczucia aborygeńskości, czują się i określają jako australijscy Aborygeni. Ich samookreślenie nie zależy też od cech fizycznych czy koloru skóry. Raczej odnosi się do wspólnych doświadczeń, posiadania wspólnych krewnych, opowieści, pochodzenia, historii, opresji, dyskryminacji i wielu innych czynników. Najczęściej aborygeńskość jest źródłem przyjemnego uczucia przynależności i dumy ze znajomości starożytnego dziedzictwa kulturowego”<sup>29</sup>.

Życie Aborygenów w miastach ma jednak także swoją ciemną stronę. Społeczność tę charakteryzuje niestety duże upośledzenie materialne, uzależnienie od opieki społecznej i innych form wsparcia oraz ogólna niezaradność życiowa. Dochodzi do tego duża płodność – w aborygeńskich rodzinach przychodzi na świat o wiele więcej dzieci niż w rodzinach białych (w latach 90. XX wieku 40% Aborygenów miało mniej niż 15 lat). Powszechne jest zjawisko nieuczęszczania do szkoły lub kończenia edukacji w 15. roku życia. Aborygeni rzadko są właścicielami domów (posia-

danie własnego domu jest charakterystyczne dla niemal wszystkich Australijczyków), a bezrobocie wśród nich wynosi około 23% (gdyby wliczyć Aborygenów zatrudnionych przy robotach publicznych, ta liczba wzrosłaby do 40%).

Problemem jest także przestępczość, szczególnie nieletnich (dość częste jest wśród nich zjawisko samobójstw w więzieniach), alkoholizm, narkomania oraz choroby i wysoka śmiertelność wśród niemowląt, co wynika z niskiego poziomu higieny. Także średnia długość życia ludności rdzennej jest znacznie niższa niż u reszty Australijczyków i wynosi dla kobiet 60 lat, a dla mężczyzn 57 lat. Złe warunki materialne, a nawet bieda, biorą się też ze specyfiki aborygeńskiej kultury i odmiennego podejścia do życia. Otóż w tradycyjnych społecznościach aborygeńskich, co w dużej mierze przeniesione zostało także do miejskich środowisk, osoba posiadająca indywidualne bogactwo nie wzbudza szacunku i jest spychana na margines grupy, a więź grupowa jest dla Aborygenów niezwykle istotna. Ta mniej atrakcyjna strona społecznej natury Aborygenów jest dla wielu twórców tematem wstydlivym. To oczywiste, gdyż łatwiej jest pamiętać o tym, co pozytywne. Są jednak i tacy artyści, którzy podejmują w utworach także i tę, trudną przecież, tematykę. Czyni to na przykład Robert Walker w wierszu *Okay, bądźmy uczciwi*:

„Okay, bądźmy uczciwi  
Nie jestem święty  
(...)  
Nie urodziłem się w niebie  
Okay, okay!  
A więc bądźmy uczciwi:  
Byłem i z tej i z tamtej strony,  
Od jedenastego roku życia

<sup>28</sup> G. Perram, *Rola spółdzielni w życiu aborygeńskich mieszkańców miast: Aborygeńska Spółdzielnia Awabakal w Newcastle*, [w:] *Wśród pustyni, buszu, lasów i ogrodów*, s. 83.

<sup>29</sup> Za: G. Perram, *op.cit.*, s. 84.

I byłem nikczemny,  
Pełen nienawiści  
I w całej okazałości niebezpieczny (...)”<sup>30</sup>.

W niektórych powieściach, wierszach i dramatach obok tematów związanych z rozliczeniem krzywd wyrządzonych przez białych znajduje się też miejsce na krytyczne spojrzenie na swoich współplemieńców. Pisarze nawołują innych Aborygenów, by zmienianie świata zacząć od siebie. Ważną kategorią jest tu poczucie własnej godności, dumy z tego, że jest się Aborygenem:

„Podnieś głowę, bądź hardy  
Pokaż im, że jesteś czarny”<sup>31</sup>.

Ta aborygeńska дума powinna towarzyszyć każdemu czarnemu Australijczykowi, niezależnie od tego, co robi i gdzie się znajduje. Dzięki poczuciu godności można wyzwolić się ze sztucznej przestrzeni miasta, pokonać paraliżujący stan zagubienia i przekonania o braku własnej wartości. Do przechodzenia przez życie z podniesioną głową nawołuje wszystkich czarnych Bobby Sykes w utworze *Pewnego dnia*. W wierszu podmiot liryczny opisuje spacer po jednej z głównych ulic „w dzielnicy Biała Willa” – poetka pisze o poczuciu obcości w białym świecie, względem którego czuje się czymś gorszym, mniej znaczącym. Stan ten zmienia się po dojrzeniu po przeciwnej stronie innego Aborygena, który gestem solidarności przywraca podmiotowi lirycznemu pewność siebie i poczucie własnej wartości:

„Po przeciwnej stronie ulicy  
Ponad głowami samochodami  
Rzucając mi spojrzenie  
Pozdrowienie zaciśniętą dłoń  
Uśmiech...

Czarny Bracie  
Byłeś majestatyczny  
Twoje iskiereki rozjaśniły ulicę  
Białej Willi  
I nie szłam już dłużej wzdłuż ulicy  
Ale Bracie  
Ja szłam teraz przed siebie!”<sup>32</sup>.

Artystyczna działalność Aborygenów jest z pewnością zjawiskiem ciekawym i jeszcze w Polsce stosunkowo mało znanym. Choć wpisuje się w nurt sztuki postkolonialnej, jej charakterystyczny kontekst kulturowy sprawia, że wykracza poza ramy tego zjawiska. Całości tej problematyki nie da się zanalizować w jednym artykule, dlatego też przedstawione tu aspekty sztuki aborygeńskiej traktować należy jedynie jako zaznaczenie pewnych problemów, a nie jako głębszą analizę. Ze względu na rozmiary tekstu wiele aspektów dotyczących współczesnej sztuki rdzennych mieszkańców Australii zostało tu pominiętych, a niektóre tylko wymieniono, co nie znaczy wcale, że są one nieistotne. Jednak chcąc zachować przejrzystość i logiczną spójność, należało dokonać pewnej selekcji informacji i przedstawić tylko te problemy, które wydają się najistotniejsze, najbardziej reprezentatywne. Selekcja ta jest oczywiście subiektywnym wyborem autorki.

<sup>30</sup> R. Walker, *Okay, bądźmy uczciwi*, [w:] T. Podemska-Abt, *op.cit.*, s. 154.

<sup>31</sup> J. Carlson, \*\*\* (*podnieś głowę*), [w:] T. Podemska-Abt, *op.cit.*, s. 127.

<sup>32</sup> B. Sykes, *Pewnego dnia*, [w:] T. Podemska-Abt, *op.cit.*, s. 144.