

Uniwersytet Warszawski

Wydział Orientalistyczny

Katedra Języków i Kultur Afryki



Izabela Joanna Romańczuk

**“Tożsamość kobiety we współczesnej prozie suahili
pisarek z Tanzanii”**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem:

prof. dr hab. Iwony Kraski-Szlenk

Warszawa, luty 2022

Podziękowania

Pragnę serdecznie podziękować osobom, które przyczyniły się do powstania tej pracy. Szczególne podziękowania dedykuję prof. dr hab. Iwonie Krasce-Szlenk. Dziękuję za jej zaangażowanie i wyjątkową pomoc merytoryczną, bez której nie mogłabym ukończyć pracy. Pragnę także podziękować za wszystkie inspirujące rozmowy, które motywują mnie do rozwoju i intelektualnych poszukiwań. Dziękuję również za okazaną mi cierpliwość i życzliwość.

Chciałabym także podziękować osobom tworzącym zespół pracowników Katedry Języków i Kultur Afryki. Szczególne podziękowania kieruję dla dr hab. Beaty Wójtowicz, kierowniczkii Katedry, za możliwość współpracy w przyjaznej atmosferze, a także za motywację i udzielane mi wsparcie.

Pragnę podziękować również instytucjom, które przyczyniły się do zebrania zanalizowanego materiału badawczego: Wydziałowi Orientalistycznemu za przyznanie mi środków z Dotacji dla Młodych Naukowców w 2018 roku, które umożliwiły mi przeprowadzenie badań w Instytucie Studiów Kiswahili na Uniwersytecie Dar es Salaam w Tanzanii; Sieci CENTRAL (Central European Network for Teaching and Research in Academic Liaison) oraz Programowi zintegrowanych działań na rzecz rozwoju Uniwersytetu Warszawskiego, za możliwość prowadzenia badań w Katedrze Afrykanistyki na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie.

Chciałabym serdecznie podziękować dr Lutzowi Diegnerowi za okazaną mi życzliwość i wsparcie merytoryczne podczas pobytów badawczych w Katedrze Afrykanistyki na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie. Dziękuję za jego krytyczne refleksje na temat powieści suahili i wszelkie cenne wskazówki dotyczące moich badań.

Podziękowania kieruję również do dr Ernesty Moshy za ciepłe przyjęcie mnie na Uniwersytecie Dar es Salaam w Tanzanii, oraz pomoc w dotarciu do materiałów źródłowych.

Podziękowania kieruję do mojej Rodziny i Najbliższych, którzy przez cały czas pracy nad rozprawą doktorską, okazali mi bezwarunkowe wsparcie. Szczególnie dziękuję moim przyjaciółkom: Sabine, Julii, Amel, Kaji oraz Pauli.

Mam nadzieję, że praca przyczyni się do wzbogacenia wiedzy na temat literatury suahili, a w szczególności, fascynującej współczesnej powieści pisarek tanzańskich.

SPIS TREŚCI

Wstęp	1
1.1. Cele i hipotezy badawcze.....	1
1.2. Znaczenie prowadzonych badań.....	5
1.3. Zarys rozdziałów.....	7
Rozdział pierwszy: Rozwój twórczości literackiej suahili	8
2.1. Wstęp.....	8
2.2. Zarys historii twórczości literackiej suahili do połowy XX wieku.....	9
2.3. Kształtowanie się współczesnej powieści suahili.....	15
2.4. Literatura suahili w Tanzanii.....	17
Rozdział drugi: Podstawy metodologiczne pracy	22
3.1. Wstęp.....	22
3.2. Różnica płciowa w badaniach literackich w tradycji euroamerykańskiej.....	23
3.3. Czarny feminizm, intersekcjonalizm i krytyki postkolonialne.....	26
3.4. Teorie afrykańskiego feminizmu.....	29
Rozdział trzeci: Kobieta i kobiecość w badaniach nad literaturą suahili	35
4.1. Wstęp.....	35
4.2. Reprezentacje kobiecości w tradycji ustnej oraz klasycznej poezji suahili.....	35
4.3. Seksualne i polityczne alegorie w postkolonialnej retoryce <i>ujamaa</i>	41
4.4. Badania nad twórczością literacką kobiet.....	48
4.5. Podsumowanie.....	54
Rozdział czwarty: Twórczość kobiet w latach sześćdziesiątych XX wieku	57
5.1. Analiza noweli <i>Usinisahau</i> (1966).....	57
5.2. Układ uwarunkowań realistycznych w konstrukcji tożsamości kobiecej. Analizy figur matki oraz ojca.....	58
5.3. Metafizyczna interpretacja egzystencji człowieka. Rola dyskursu filozoficzno-religijnego w konstrukcji modelowej postaci kobiecej.....	66
5.4. Podsumowanie.....	70
Rozdział piąty: Wizje emancypacji kobiet w literaturze okresu <i>ujamaa</i>	73
6.1. Wstęp.....	73

6.2. Analiza powieści <i>Shida</i> (1975).....	74
6.2.1. Charakterystyka utworu.....	74
6.2.2. Pozycja kobiety w patriarchalnej społeczności wioskowej.....	75
6.2.3. Seksualność i moralność kobiety w antymiejskim dyskursie.....	76
6.3. Analiza powieści <i>Hana hatia</i> (1975).....	82
6.3.1. Charakterystyka utworu.....	82
6.3.2. Personifikacja obłądu w narodzie - psychoza <i>femme fatale</i> jako polityczna alegoria.....	84
6.3.3. Analiza kreacji protagonistki w kontekście uniwersalnych wartości <i>utu</i>	86
6.4. Podsumowanie.....	91
Rozdział szósty: Powieść w ostatnich dekadach XX wieku.....	93
7.1. Wstęp.....	93
7.2. Zjawisko przemocy ze względu na płeć w powieściach Lucy Nyasulu.....	95
7.2.1. Analiza powieści <i>Rabeka</i> (1982).....	95
7.2.1.1. Charakterystyka utworu.....	95
7.2.1.2. Obalone mity na temat tożsamości kobiety wiejskiej.....	96
7.2.1.3. Honor (<i>heshima</i>) i wstyd (<i>aibu</i>) jako kategorie dyscyplinujące kobiety.....	103
7.2.2. Analiza powieści <i>Kupenda tena siwezi</i> (1986).....	113
7.2.2.1. Charakterystyka utworu.....	113
7.2.2.2. Kobieta jako ofiara i sprawczyni przemocy.....	115
7.3. Autonomia i mobilność kobiet w przestrzeni publicznej. Analiza dyptyku o zazdrości Zainab Mwangi.....	119
7.3.1. Charakterystyka utworów.....	119
7.3.2. <i>Ujanja wa mwanamke</i> , czyli ‘kobiecy spryt’ w powieści <i>Hiba ya wivu</i> (1984).....	121
7.3.3. Granice wolności i niezależności kobiecej w powieści <i>Wivu wa mumeo</i> (1988).....	127
7.4. Moralność w powieściach Zainab Burhani <i>Mali ya maskini</i> (1981) i <i>Mwisho wa kosa</i> (1987).....	132
7.4.1. Charakterystyka utworów.....	132
7.4.2. Obca, „biała” i <i>femme fatale</i> - konstrukcje antybohaterek.....	135

7.4.3. Moralne zobowiązania kobiety i mężczyzny w życiu małżeńskim i społecznym.....	144
7.4.4. Podsumowanie.....	150
Rozdział siódmy: Równość płci i sprawiedliwość społeczna w powieściach z XXI wieku.....	153
8.1. Wstęp.....	153
8.2. Analiza powieści <i>Kipimo cha mizani</i> (2004).....	154
8.2.1. Charakterystyka utworu.....	154
8.2.2. Wymiary (nie)sprawiedliwości – prawo zwyczajowe i korupcja w instytucjach państwowych.....	155
8.2.3. Motyw matki.....	159
8.2.4. Motyw rzeczniczki praw kobiet.....	163
8.2.5. Dyskurs moralistyczny w powieści.....	166
8.3. Analiza powieści <i>Mungu hakopeshwi</i> (2018).....	167
8.3.1. Charakterystyka utworu.....	167
8.3.2. Agresywna męskość i uległa kobiecość. Analiza dynamiki władzy i autorytetu między bohaterami.....	169
8.3.3. Krytyka dyskursu seksistowskiego w interpretacji konceptu <i>heshima</i>	175
8.3.4. Problematyka praw i obowiązków człowieka w filozoficzno-religijnym dyskursie feministycznym.....	181
Zakończenie.....	189
Bibliografia.....	192

Wstęp

1.1. Cele i hipotezy badawcze

Literatura suahili rozwija się dynamicznie i w sposób nieprzerwany od wielu wieków. Stanowi przedmiot rozlicznych opracowań i analiz literackich, a także wchodzi w obszar zainteresowań studiów interdyscyplinarnych pochyłających się nad tematyką lingwistyczną, historyczną, antropologiczną, socjologiczną, czy też filozoficzną (por. m.in. Blommaert 2014, Caplan i Topan 2004, Callaci 2017a i b, Kresse 2007, Kraska-Szlenk i Wójtowicz 2021, Mazrui 2007, Rettová 2007).

Pomimo znacznego zainteresowania literaturą suahili w środowisku akademickim, zdecydowana większość ze współczesnych tekstów prozy narracyjno-fabularnej autorstwa kobiet dotychczas nie była poddawana krytycznym analizom. Prezentowane badania stanowią próbę rozpoznania rozwoju tej marginalizowanej gałęzi twórczości suahili. Jednym z zamierzeń niniejszej rozprawy będzie przedstawienie pełniejszego obrazu współczesnego powieściopisarstwa suahili, który obejmie, a nie wykluczy pisarstwo kobiet.

W toku prowadzonych badań podjęłam się skompletowania możliwie jak najszerszego zbioru utworów prozatorskich autorstwa Tanzanek wydanych na przestrzeni niewiele ponad pięćdziesięciu lat. Za tekst prekursorski przyjąłam nowelę Naili S. Kharusi pt. *Usinisahau* 'Nie zapomnij mnie', która ukazała się w 1966 roku w naukowym czasopiśmie lingwistyczno-literackim *Kiswahili* wydawanym przez Uniwersytet Dar es Salaam.

Niemal dekadę później, w połowie lat siedemdziesiątych, drukiem ukazały się pierwsze krótsze powieści suahili, których autorkami są kobiety. W 1975 roku opublikowana została jedna z najbardziej znanych i cenionych powieści zatytułowana *Shida* 'Problem' autorstwa Ndyanao Balisidy, a także utwór pt. *Hana Hatia* 'On nie jest winny' Marthy Mvungi Mlangali. Rok później swój literacki debiut miała również Zainab Burhani, wydając kryminał pt. *Ulimbo* 'Lep na ptaki'.

Kolejnej dekada XX wieku charakteryzowała się największą ilością opublikowanych tekstów autorstwa kobiet. W latach osiemdziesiątych ukazały się trzy utwory pisarki Zainab Mwangi: *Kiu cha haki* 'Łaknienie sprawiedliwości' z 1983 roku, *Hiba ya wivu* 'Pamiętka po zazdrości' z 1984 roku, oraz *Wivu wa mumeo*

‘Zazdrość męża’ z 1988 roku, a także dwie powieści Lucy Nyasulu: *Rabeka* (imię głównej bohaterki) oraz *Kupenda tena siwezi* ‘Kochać dłużej nie mogę’, odpowiednio w 1982 i w 1986 roku. Ponadto, swoją karierę pisarki kontynuowała wspomniana już Zainab Burhani, publikując trzy powieści: *Mali ya maskini* ‘Bogactwo biednych’ w 1981 roku, *Kikulacho* ‘To co cię gryzie’ w 1985 roku, oraz *Mwisho wa kosa* ‘Koniec błędu’ w 1987 roku. Drukiem ukazał się również druga powieść Marthy M. Mlangali zatytułowana *Lwidiko* (imię głównego bohatera) w 1985 roku.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły załamanie gospodarki tanzańskiej, co miało również wpływ na rynek wydawniczy (Diegner 2018b: 33). Dopiero na początku XXI wieku drukiem ukazała się piąta powieść z dorobku Zainab Burhani pt. *Kipimo cha mizani* ‘Miara równowagi’ wydana w 2004 roku. Na początku lat dwutysięcznych ukazały się również krótkie powiastki społeczno-obyczajowe i miłosne o charakterze moralistyczno-dydaktycznym, takie jak *Ubinadam tabia* ‘Człowieczeństwo to zachowanie’ i *Farida na Faridi* (imiona bohaterki i bohatera) Ashy Shaaban Kimwana Kunemah, obie z 2003 roku, oraz *Chози la furaha* ‘Łza szczęścia’ Benedicty Magangi z 2004 roku (por. Gromov 2008: 7-9, Timammy i Swaleh 2013). Natomiast w drugiej dekadzie XXI wieku drukiem ukazał się utwór *Mungu hakopeshwi* ‘Bóg nie udziela kredyty’ z 2018 roku autorstwa młodej pisarki z Zanzibaru Zainab Alwi Baharoon, uhonorowany literacką nagrodą Mabati-Cornell Kiswahili (*Mabati-Cornell Kiswahili Prize for African Literature*) za najlepszą powieść¹.

W świetle wyżej zarysowanych danych, krytycznych refleksji dostarcza wypowiedź Eleny Bertoncini-Zúbkovej umieszczona w antologii o znamienym tytule *Vamps and Victims: Women in modern Swahili literature* („Wampy i ofiary: Kobiety we współczesnej literaturze suahili”) z 1996 roku:

¹ <https://kiswahiliprize.cornell.edu/2018-winners/>

[N]iewiele jest pisarek tworzących w suahili, a ponadto, *problemy kobiece* nie stanowią głównych zagadnień poruszanych przez tę nieliczną grupę: nie ma feministycznej literatury suahili, w każdym razie, nie powstała ona jeszcze [...] Zatem, wszystkie ważne postacie kobiece w powieściach oraz opowiadaniach suahili, zostały stworzone przez mężczyzn, z których wielu było szczerze zaniepokojonych i zainteresowanych trudnym położeniem [kobiet - IR], i wykazywało, to co moglibyśmy ująć jako ‘prawdziwe feministyczne podejście’ (Bertoncini-Zúbková 1996: 9-11).²

Powyższa wypowiedź lokuje współczesną twórczość prozatorską kobiet w obszarze swoistej subkultury, nie mającej większego wpływu na rozwój samej literatury suahili, tworzonego przez nią dyskursu odnoszącego się do sytuacji kobiet, czy też do typu dyskursu, który E. Bertoncini-Zúbková ujmuje jako *prawdziwe feministyczne podejście*. Podobnie jak ona, również inni badacze literatury suahili umniejszali znaczenie współczesnej twórczości kobiet. Nazwiska pisarek, nierzadko opatrzone zostają komentarzem „jedna z nielicznych”, a ich powieści spuentowane jako „historie z prostą fabułą, prostą symboliką i jednowymiarowymi postaciami” (Gromov 2008). Wzmianki o poszczególnych pisarkach, w większości skąpe i powierzchowne, czynią z nich oraz z ich narracji osobliwości. Tym samym są one izolowane przez akademickie praktyki literaturoznawcze i interpretacyjne, od żywej tradycji literackiej i intelektualnej suahili.

W prezentowanej rozprawie podjęłam próbę weryfikacji powyżej przytoczonych opinii i tez. Po pierwsze, prowadzenie szczegółowej analizy literackiej pozwoli mi na weryfikację spostrzeżeń Bertoncini-Zúbkovej odnoszących się do braku zainteresowania tematyką „problemów kobiecych” przez pisarki tanzańskie. Moja uwaga koncentrowała się będzie zatem na fabułach analizowanych utworów, a w szczególności na konfliktach stanowiących centrum narracji. Ponadto, zamierzam wykazać błędność tezy Bertoncini-Zúbkovej odnoszącej się do postaci kobiecych kreowanych przez pisarki - kobiety, a pisarzy - mężczyzn. Zanalizuję sposoby kreacji bohaterki w narracjach kobiet i korzystając z wtórnego materiału źródłowego porównam je do przedstawień kobiet w powieściach autorstwa mężczyzn. Stawiana hipoteza badawcza zakłada również, że w narracjach kobiet

2 Wszystkie przekłady z języka angielskiego i suahili, o ile nie zaznaczono inaczej, są moje.

odnaleźć można różnorodne opisy tożsamości kobiecych, które ewoluowały na przestrzeni kolejnych dekad XX i XXI wieku. Ponadto, pozostawały w zależności od kontekstowych uwarunkowań społeczeństwa tanzańskiego, w tym do historycznych i współczesnych prądów filozoficznych oraz kodeksów etycznych.

W przedłożonych badaniach koncentruję się przede wszystkim na przedstawieniach i społeczno-kulturowej tożsamości kobiecej w narracjach kobiet i dokonywanych w nich (re)interpretacjach, dociekając nad takimi kwestiami jak: głos i reprezentacja, ale także perspektywa. Wreszcie, interesują mnie strategie narracyjne – punkt widzenia narracyjnych głosów (narratorki, bohaterki i bohaterów) – pozycje, jakie głosy te zajmują wobec kreślonych konfliktów, oraz ich ustosunkowywanie się do obieranej w utworach pisarek problematyki.

Badania mieszczą się w obrębie zainteresowań studiów feministycznych i genderowych. Metodologia badań sięga po tradycje badawcze i analityczne wypracowane przez feministyczną krytykę literatury, wzbogacone przez teorie intersekcjonalizmu, czarnego feminizmu oraz kobietyzmu. W szczególności opieram się na teoriach feminizmu afrykańskiego, które postrzegam jako zakorzenione w postkolonialnej krytyce feministycznej,

Zmiany w sposobie myślenia o kategorii płci rozpoczęły się w latach siedemdziesiątych XX wieku. W toku wówczas prowadzonych dyskusji, feminizm uległ swoistemu rozczłonkowaniu na wiele nowych pomniejszych ruchów. Oś sporu dotyczyła zwłaszcza pojmowania tożsamości płci, feministycznego podmiotu („my, kobiety”) oraz kolektywnego doświadczenia „bycia w szczególności kobietą”. W trakcie tych dyskusji wypracowano podejście do tożsamości płci jako do konstrukcji wieloaspektowej oraz dyskursywnie tworzonej, a jako takiej - zmiennej w czasie i kontekstualnej. W moich rozważaniach opieram na tej interpretacji. Tym samym, istotne jest podejście krytyczne wobec esencjalizmu i uniwersalizmu. Płeć stanowić będzie kategorię analityczną, jednak z uwzględnieniem innych aspektów tożsamościowych, takich jak: przynależność etniczna, rasowa, klasowa, wyznaniowa oraz identyfikacja seksualna.

Prezentowane analizy (re)prezentacji kobiety w literaturze suahili wychodzą od próby szczegółowego nakreślenia kontekstu historycznego i kulturowego ludności

suahili, a także społeczno-politycznego kontekstu tanzańskiego. Z tego powodu istotne dla analizy będzie uwzględnienie stanu badań na temat literatury suahili. Wykorzystane zostaną zatem materiały źródłowe prezentujące literaturę w ujęciu historycznym, badające motywy, tematykę, a także style i gatunki w poszczególnych epokach (m.in. Bertoncini-Zúbková i in. 2009; Ohly 1972 i 1985), a także analizy rewizjonistyczne androtekstów stanowiące kanoniczne utwory suahili (m.in. Balisidya 1982, Mbughuni 1982, Momanyi 2001 i 2007, Mosha 2013a, b i 2016). Odniosę się również do piśmiennictwa poruszającego problematykę kulturowo-społecznej tożsamości kobiecej w języku, tekstach kultury i społeczeństwie suahilijskim (m.in. Askew 1999, Beck 2003, Falola i in. 1996, Mbilinyi 1972a i b, Stiles i Thompson 2015);

Inny kontekst dla przedłożonych badań stanowi intelektualna i filozoficzna tradycja społeczeństwa suahili skoncentrowana wokół zagadnień etycznych. Zawierają się w niej takie pojęcia jak: *utu*, *ubinadamu* ‘istota człowieczeństwa’ konceptualizowanego jako obowiązek moralny/ religijny, *aibu* ‘wstyd’ , ‘hańba’ które wiąże się z ideą publicznej kary oraz przeciwstawne mu pojęcie *heshima* ‘honor’ pojmowane w kategoriach nagrody za moralne zachowania jednostki (m.in. Caplan i Topan 2004, Fair 2001, Kresse 2007, McMahon 2006, Rettová 2007). Konceptje te są kluczowe dla zrozumienia kultury i społeczeństwa suahili: jego systemu wartości, norm społecznych i zachowań komunikacyjnych, a więc szerokiego pozatekstualnego kontekstu niniejszej rozprawy.

Skupię się na analizie wybranych jedenastu utworów prozy narracyjno-fabularnej, wydanych między 1966 a 2018 rokiem. Są to utwory autorstwa kobiet z Tanzanii, które w centrum swoich narracji umiejscawiają różnorodne postacie kobiece.

1.2. Znaczenie prowadzonych badań

W porównaniu do różnorodnej i wielowiekowej literatury ustnej, czy też tradycji poezji piśmiennej rozwijającej się co najmniej od XVII wieku, powieść jest zjawiskiem stosunkowo młodym w tradycji literackiej tworzonej w języku suahili. Za tekst prekursorski zwykle uznaje się utwór pt. *Uhuru wa watumwa* ‘Wyzwolenie

niewolników' Jamesa Mboteli z 1934 roku (Khamis 2005), chociaż wielu badaczy zwraca uwagę na to, iż podwaliny pod rozwój beletrystyki w języku suahili położone zostały na przełomie wieków XIX i XX, przez piśmiennictwo historyczne łączące elementy kronikarstwa z fikcją literacką (m.in. Rollins 1983).

Mimo, że twórczość prozatorska w języku suahili kobiet z Tanzanii rozwija się od stosunkowo niedawna, niezaprzeczalnie należy do wielowiekowej tradycji literackiej kobiet wywodzących się z obszaru kultury i języka suahili. Do tej tradycji należą utwory przekazywane drogą ustną, wśród których znajduje się pokaźny zbiór lirycznych pieśni zwanych *nyimbo* (l.poj. *wimbo*), a także klasyczne poematy filozoficzno-religijne *tezni* (l.poj. *utenzi*) spisywane w *ajami* (wariancie pisma arabskiego dostosowanym do zapisu języków afrykańskich). Obie tradycje doczekały się rozpoznania w antologiach i opracowaniach literatury suahili (m.in. Harries, Knappert 1979). Przedmiotem analiz była również twórczość dramaturgiczna kobiet tanzańskich i kenijskich, a w szczególności autorstwa tanzańskiej dramatopisarki, edukatorki i aktywistki społecznej Peniny Muhando Mlamy (por. m.in. Balisidya 1987; Krüger 1998; Mvangi 2009, Romańczuk 2012).

Literatury afrykańskie tworzone w językach europejskich takich jak angielski, francuski czy portugalski, od dawna znajdują się w kręgu zainteresowań badań literackich i do dzisiaj w nich pozostają. Podobnie podsumować można stan badań dotyczący twórczości kobiet z kontynentu afrykańskiego, powstającej w językach europejskich. Polskie ośrodki badawcze nie podejmują tej problematyki w wystarczającym stopniu.

Wyjątkowe w tej dziedzinie są dokonania Renaty Diaz-Szmidt, badaczki afrykańskiej literatury kobiecej w języku portugalskim i hiszpańskim (Diaz-Szmidt 2010, 2012, 2014). Należy również wyróżnić Patrycję Kozieł zajmującą się tematyką feministyczną i genderową w utworach pisarek nigeryjskich tworzących w języku hausa i w języku angielskim (Kozieł 2015, 2016). Jeżeli chodzi o literaturę suahili, wyjątkiem są moje własne badania (Romańczuk 2012, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021).

Żywię nadzieję, że przedłożone w niniejszej rozprawie analizy, opatrzone również streszczeniami materiałów źródłowych, przysłużą się do pogłębienia stanu

badań na temat współczesnej powieści suahili, a w szczególności nad nadal marginalizowaną twórczością pisarek tanzańskich. Należy dodać, że podobne całościowe opracowanie tego tematu nie powstało dotychczas nie tylko w Polsce, ale również w piśmiennictwie w języku angielskim, czy suahili.

1.3. Zarys rozdziałów

Przedłożona rozprawa składa się ze Wstępu, siedmiu rozdziałów oraz Zakończenia. Pierwszy rozdział prezentuje szkic historyczny literatury tworzonej w języku suahili stanowiąc tym samym tło dla zasadniczej części rozprawy. Rozdział drugi dotyczy wykorzystanej w pracy metodologii. W rozdziale omawiam najbardziej charakterystyczne konstrukcje tożsamości kobiecej w różnorodnych tekstach przekazywanych drogą ustną: przysłowiach, pieśniach i opowiadaniach, a także w religijno-filozoficznej poezji tenzi. Następnie przedstawiam dominujące motywy kobiety w postkolonialnej twórczości pisarzy tanzańskich. Również w tym rozdziale prezentuję dotychczasowy stan badań na temat twórczości kobiet w języku suahili.

Cztery ostatnie rozdziały stanowią szczegółową analizę zebranego materiału źródłowego współczesnych utworów pisarek tanzańskich. Analizy prowadzone są z zachowaniem ciągłości historycznej. W pierwszej kolejności omawiam tekst prekursorki prozy narracyjno-fabularnej autorstwa kobiet, tj. nowelę *Usinisahau* opublikowaną w 1966 r. Odpowiednio, w rozdziale piątym i szóstym koncentruję się na utworach ukazujących się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Rozdział siódmy poświęcony jest powieściom z dwóch ostatnich dekad obecnego wieku. Zakończenie podsumowuje wyniki badań.

Rozdział pierwszy: Rozwój twórczości literackiej suahili

2.1. Wstęp

Literatura suahili podlegała historycznym uwarunkowaniom, kształtowała się równolegle do zmieniających się czynników polityczno-społecznych na terenie Afryki Wschodniej, a w szczególności, zmieniała się wraz z rozwojem samego języka suahili. Celem niniejszego rozdziału jest prześledzenie historii tej twórczości oraz najbardziej kluczowych etapów, a także ich krótka charakterystyka.

Odwołując się do pojęcia literatury suahili, mam na myśli twórczość w języku suahili, która współcześnie postrzegana jest jako literatura regionalna, a nie narodowa (Mazrui 2007). Mimo to, jak już zasygnalizowano we Wstępie, uznałam za konieczne wprowadzenie rozgraniczenia na literaturę suahili w Tanzanii i w Kenii (Diegner 2018a, Gromov 2015).

Cofając się do czasów znacznie poprzedzających okres kolonialny, a więc do samych początków powstawania cywilizacji suahili, z jej kulturą i językiem, odwołuję się do pojęcia ludności suahilijskiej, Suahilijszyków (*Waswahili*). Warto zaznaczyć, że koncepcja tej tożsamości zarówno w przeszłości, ale również obecnie, wymykała się jasnym i kategorycznym definicjom, lub też narażona była na definicje podlegające dominującym ideologiom np. rasizmowi w czasach kolonialnych (por. m.in. Allen 1993, Arens 1975, Eastman 1971, Horton i Middleton 2000, Kraska-Szlenk 2015, Romańczuk 2015, Rzewuski 1978). Ambiwalentny stosunek do własnej tożsamości charakteryzował także ludność określającą siebie jako Suahilijszyków w zależności o kontekstu historycznego i politycznego, nieraz preferując określenie „Arabowie”, czy też wybierając bardziej lokalną wspólnotowość miejską, np. Mombasańczyków (por. Kraska-Szlenk 2015: 13, Middleton 1992: 2).

Mimo to, jak słusznie zauważa Kraska-Szlenk: „o ‘suahilijskości’ jako wyznaczniku tożsamości i czynniku spajającym całą społeczność można niewątpliwie mówić, rozumiejąc pod tym pojęciem system filozoficzno-etyczny i szeroko pojętą kulturę, a w tym literaturę” (Kraska-Szlenk 2015: 13). W ten sposób koncept ten jest odczytywany i stosowany przy omawianiu literackiego dziedzictwa suahili.

2.2. Zarys historii twórczości literackiej suahili do połowy XX wieku

Rozwój twórczości suahili związany jest z symbiotyczną relacją tekstów tworzonych i przekazywanych drogą ustną oraz tych, które początkowo zapisywane były w alfabecie arabskim. Tym samym nie jesteśmy często w stanie przeprowadzić jednoznacznego rozgraniczenia między oraturą i dziedzictwem pisemnym (por. m.in. Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 11, Kraska-Szlenk 2015: 14, Ohly 1985: 460-483). Obie te formy twórczości i przekazu historycznie funkcjonowały na wspólnej płaszczyźnie, przenikały się, wzajemnie wpływając na siebie. Znaczna część utworów zapisanych wywodzi się bezpośrednio z przekazów ustnych. Są to m.in. utwory liryczne należących do tzw. „tradycji Fumo Liongo”³, a także dziewiętnastowieczna poezja Muyaki bin Haji Al-Ghassani’ego⁴. Podobnie, twórczość pisana funkcjonowała też w przekazie ustnym (Kraska-Szlenk 2015: 16).

Do utworów tworzących zbiór literatury ustnej zaliczane są przede wszystkim popularne teksty, dostępne dla całości społeczeństwa: krótkie formy ekspresji jak przysłowia - *methali* (l.poj. *methali*) i zagadki – *vitendawili* (l.poj. *kitendawili*), oraz dłuższe formy poetyckie jak pieśni - *nyimbo* (l.poj. *wimbo*), czy też wiersze - *mashairi* (l.poj. *shairi*).

Do tego zbioru należą różnego rodzaju narracje prozą: bajki, baśnie, opowiadania, powiastki i przypowieści, zwykle określane jedynym ogólnym terminem *hadithi* (l.poj. *hadithi*)⁵. Wśród nich znajduje się szereg opowieści zarówno fikcyjnych, jak też historii legendarnych i uchodzących za prawdziwe, jak np. opowieści o sprytnym Abunuasie, czy Proroku Musie (Mojżesz). W bogatej tradycji *hadithi* odnajdujemy zarówno motywy i obrazowanie afrykańskie (jak np. postać

3 Fumo Liongo uznawany jest przez wielu badaczy kultury suahili za postać historyczną, która najprawdopodobniej żyła między XIII a XIV wiekiem. Określany jest mianem bohatera kulturowego ludności Suahili, znakomitego wodza noszącego również tytuł „króla poetów” (*shehe*). Tym samym uznaje się go za autora licznych zabytkowych utworów poetyckich. Zarówno one, jak i dzieła sławiące samego Liongo, zaliczane są wspólnie do „tradycji Fumo Liongo” (por. Głowacki i Kraska-Szlenk 2015, Harries 1962, Knappert 1979, Ohly 1967, 1972 i 1985).

4 Postać żyjąca w latach 1774-1840 w Mombasie, uznawany za mistrza tzw. „wiersza klasycznego” zwanego w suahili *shairi*. Utwory spisano dopiero czterdzieści lat po jego śmierci na podstawie przekazu ustnego. Dzięki temu przed zapomnieniem ocalało ponad 150 wierszy (por. Abdulaziz 1979, Harries 1962, Knappert 1979, Kraska-Szlenk 2015, Ohly 1972 i 1985, Mazrui 2007).

5 *Ngano* – bajka, baśń; *hekaya* – facecja, żartobliwe opowiadanie; czy też *kisa* – krótkie opowiadanie (por. m.in. Kraska-Szlenk 2015, Piotrowska 2015, Ohly 1972 i 1985).

wschodnioafrykańskiego trickstera, zająca zwanego *sungura*), jak też wpływy innych kultur basenu Oceanu Indyjskiego: motywy z literatury perskiej i arabskiej, czy też staroindyjskich bajek *Pañczatantry* (por. Bertoncini- Zúbková i in. 2009: 11-22, Kraska-Szlenk 2015: 39-50).

Suahilijskim *hadithi* zwykle przypisuje się charakter moralistyczno-dydaktyczny. Krótkie opowiadania i bajki kończą się zwykle zwięzłą nauką, przedstawioną niekiedy w formie dowcipnej puenty. Dłuższe opowieści zawierają refleksje o charakterze etycznym i filozoficznym, odwołując się do kluczowych w kulturze suahili pojęć jak *uungwana* ‘szlachetność’, ‘szlachetne urodzenie’ i *utu* ‘istota człowieczeństwa’, ‘moralność’, ‘szlachetne postępowanie’. Przykładem jest utwór o budowie szkatułkowej, zwany jako opowieść o sułtanie Darai, analizowany przez Iwonę Kraskę-Szlenk (2015, 2016 i 2021b). Jak pisze badaczka wyraża on myśl, iż „prawdziwa mądrość zawiera w sobie dobroć dla innych i szlachetne postępowanie.” (Kraska-Szlenk 2015: 47, por. także Kraska-Szlenk 2021b: 158).

Spośród licznych gatunków poetyckich suahili należy wyszczególnić pieśni potocznie zwane pod nazwą *nyimbo* (l. mn. *wimbo*), przy czym wyróżnia się spośród nich specjalne rodzaje pieśni, jak np. kołysanki *tumbuizo*, pieśni weselne *mavugo* czy też rytmiczne pieśni *gungu* należące do wspomnianej już „tradycji Fumo Liongo”. Rozpiętość tematyczna pieśni *wimbo* jest szeroka i uzależniona od okoliczności, w jakich zwykły one funkcjonować. Pieśni towarzyszyły społeczności w ważnych dla niej momentach celebrowanych kolektywnie, a także były obecne w sytuacjach bardziej intymnych i osobistych.

Największe zbiory pieśni zostały zebrane i opublikowane przez Jana Knapperta (1974, 1983, 1986, 1990a, 1990b), jednak interesowały one badaczy europejskich już od końca XIX wieku (por. m.in. Büttner 1894; Velten 1903 i 1907, Werner 1927). Pośród dorobku pieśni suahili, wyszczególnić można utwory inicjacyjne oraz okolicznościowe, wykonywane podczas specjalnych okazji takich jak: narodziny, wkraczanie w życie dorosłe, ślub (np. wspomniane już pieśni weselne *mavugo*), czy też poród. Kolejną kategorię stanowią pieśni wykonywane podczas pracy, wśród których znajdują się pieśni rybaków, żeglarzy, czy też kobiet pracujących na polu oraz matek kołyszących dzieci do snu. Wreszcie, znane są liczne

utwory o tematyce miłosnej oraz modlitewnej. Szeroka rozpiętość tematyczna pieśni wskazuje również na możliwości pełnienia przez nie różnorodnych funkcji w społeczeństwie. Jedną z nich była z pewnością funkcja edukacyjna i pedagogiczna. Za pomocą pieśni przekazywano kolektywną wiedzę dotyczącą społecznie akceptowanych norm i wartości (Balisidya 1982; Nnaemeka 1994; Ohly 1972, 1985; Romańczuk 2015). Pełniły one również rolę rozrywkową, umilając czas mężczyznom i kobietom przy pracy, czy też podczas uroczystości i spotkaniach towarzyskich.

Historia rozwoju twórczości pisemnej suahili przebiegała analogicznie do historii ludności Suahili, a w szczególności do rozwoju języka - *kiswahili* (Bertoncini-Zúbková i in. 2009, Mugane 2015, Topan 2006). Lokalne społeczności afrykańskie z pasa wybrzeża – miejsca narodzin cywilizacji i języka suahili, od co najmniej II w. n.e. utrzymywały kontakty ze światem kultur basenu Oceanu Indyjskiego. Początkowo, kontakty te opierały się na wymianie handlowej, miały charakter tymczasowy i jak ówczesna żegluga, zależały od przemiennych wiatrów monsunowych. Z czasem jednak, ludność z terenów Półwyspu Arabskiego oraz Persji, zaczęła osiedlać się wzdłuż linii wybrzeża, co też stopniowo doprowadziło do formowania się kultury i języka suahili. Wzmoczone osadnictwo Arabów z Omanu oraz ludności perskiej przypada na wiek IX n.e. Mniej więcej w tym okresie, około X w., na terenie dzisiejszej Kenii powstał język suahili, w krótkim czasie rozprzestrzeniając się wzdłuż wschodnioafrykańskiego wybrzeża oraz docierając na pobliskie wyspy (Nurse i Spear 1985, Nurse i Hinnebusch 1993).

Od początku cywilizacja suahili miała charakter synkretyczny, kształtując się pod wpływem lokalnych kultur Bantu oraz kultur muzułmańsko-arabskich. Podkreśla się, że jednym z głównych jej komponentów była religia Islamu (Allen 1993, Horton i Middleton 2000, Mazrui 2007, Middleton 1992, Mugane 2015). Przyjęcie islamu wpłynęło na rozwój piśmiennictwa oraz nowych gatunków literatury pisanej. Najwcześniej datowana literatura suahili powstawała w *ajami* – wariancie pisma arabskiego dostosowanym do języków afrykańskich. Cecha piśmienności oznaczała nie tylko znajomość pisma oraz umiejętność czytania wśród Suahilijczyków, ale

także kreowała świadomość opartą na szczególnym traktowaniu słowa zapisanego (Middleton 1992: 27).

Do wczesnej twórczości określanej również jako „Wielka Tradycja” należą poematy *tenzi*⁶ (l.poj. *utenzi*, lub też *utendi* w wariacie dialektalnym), a także kroniki - *habari* (l.poj. *habari*, w wariacie *khabari*) suahilijskich miast-państw takich jak Kilwa, Pate, Lamu czy Mombasa (por. Ohly 1985). Tradycja poematów *tenzi*, sięgająca co najmniej wieku XVII (Khamis 2005), składa się na często znacznie rozbudowane utwory⁷ o charakterze liturgicznym, epickim, filozoficzno-religijnym, czy też dydaktycznym (Harries 1962, Knappert 1979, Kraska-Szlenk 2015, Mazrui 2007, Momanyi 2007, Ohly 1972 i 1985). Utwory te w znacznej mierze odwoływały się do Islamu, poprzez inwokacje do Allaha, poruszanie wątków tematycznych dotyczących życia proroka Muhammada, postaci rzeczywistych i fikcyjnych związanych z Islamem, a także poprzez prezentowanie wartości moralnych z punktu widzenia religii. Tradycja poezji *tenzi*, której rozkwit przypada na wieki XVIII i XIX pozostawała tym samym w głównej mierze literaturą religijną oraz dydaktyczną (Knappert 1979, Mazrui 2007, Ohly 1972 i 1985). Należała do kultury wysokiej, czy też literatury elitarnej. Do tekstów podchodzono z wielkim szacunkiem i dbałością (Kraska-Szlenk 2015: 14). Ponadto, ich autorami byli również wykształceni w madrasach Suahilijszczy (w nielicznych przypadkach Suahilijki), wywodzący się z poważanych rodów muzułmańskich, a także należący do wysokiej klasy społecznej określanej jako *waungwana* (ludzie wolni, cywilizowani, honorowi, l.poj. *mwungwana*) (Gower i in. 1996, Mazrui 2007: 83, Middleton 1992, Romańczuk 2015: 57-63).

Kolejną grupą utworów piśmiennych określanymi mianem kultury wysokiej, były teksty o charakterze historycznym – obszerne objętościowo kroniki miast państw-suahili. Są to najstarsze zachowane przykłady twórczości prozatorskiej w języku suahili. Spisywane one były na przełomie XIX oraz XX wieku na podstawie przekazów ustnych. Ich oryginały uległy bowiem całkowitemu lub częściowemu

6 Poematy o charakterystycznej budowie tetrastychu, w którym pojedynczy wiersz składał się z czterech wersów i ośmiu sylab. Pierwsze trzy wersy poematu rymowały się ze sobą, natomiast w końcowym wersie występował rym powtarzający się przez cały utwór.

7 Poemat pt. *Utenzi wa Ras al-Ghul* ‘Poemat o głowie demona’ liczy prawie dwadzieścia tysięcy wersów (Kraska-Szlenk 2015: 14).

zniszczeniu (Rollins 1983). Kroniki przedstawiały fakty historyczne: genealogie ówczesnie panujących dynastii poszczególnych ośrodków politycznych i kulturalnych. Przeplatały się one z wątkami mityczno-legendarnymi i fikcją literacką. Z tego też względu uznaje się, że to kroniki stanowiły grunt, z którego w sposób naturalny rozwinęła się beletrystyka w języku suahili (Rollins 1983: 27-28, 45-46).

Istotnym utworem dla rozwoju tego gatunku, jest *Habari za Wakilindi* 'Dzieje państwa Kilindi' autorstwa Abdallaha bin Hemedi L'Ajjemy. Kronika ta, posiadająca również charakter dzieła etnograficznego, wydana została w trzech tomach pomiędzy 1895 a 1907 rokiem. Na tle innych utworów historycznych tekst ten wyróżnia się wielowątkową narracją, wartką akcją, oraz bogatym językiem. Ponadto, również w przypadku tego utworu, fikcja literacka, opowieści i legendy wplecione zostały w historię rodów panującej grupy etnicznej Shambaa. Powstanie kroniki uznawane jest za moment zwrotny dla rozwoju prozy narracyjno-fabularnej suahili (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 24-25, Ohly 1972: 63, Ohly 1983: 5-13).

Do XX wieku proza suahili reprezentowana była głównie przez piśmiennictwo historyczne, kroniki i autobiografie⁸, a także teksty etnograficzne⁹, zawarte również w dziennikach podróży zwanych *safari* (l.mn. *safari*)¹⁰. Powstawały również antologie utworów należących do tradycji ustnej, takich jak opowieści, bajki oraz baśnie. Tego rodzaju piśmiennictwo tworzone było z inicjatywy oraz przy udziale Europejczyków: misjonarzy, językoznawców, antropologów oraz

8 Najsłynniejszym tekstem jest autobiografia oraz dziennik podróży Hammeda bin Muhammeda el-Murjebi, zwanego Tippu Tipem. Spisana w 1902 roku przez Heinricha Brode, któremu Tippu Tip podyktował swoje wspomnienia, została również przetłumaczona na język angielski w 1907 roku. Stanowi ona źródło poznania ówczesnej Tanganiki, Zanzibaru i Konga u schyłku XIX wieku. Współcześnie postać autora budzi dużo kontrowersji, ze względu na jej zaangażowanie w handel niewolnikami oraz kością słoniową wywożoną z interioru (por. Ohly 1972: 63-64, Ohly 1985: 473-474, Rollins 1983: 48-50, Kraska-Szlenk 2015: 38-39).

9 W 1903 roku Carl Velten opublikował oraz przetłumaczył na język niemiecki teksty stanowiące zapis zwyczajów oraz wierzeń ludności z Bagamoyo. Znane jako *Desturi za Wasuaheli* 'Obyczaje ludności Suahili', który powstał przy współpracy z mieszkańcami Bagamoyo. Ich głównym autorem był Bwana Mtoro bin Mwinyi Bakari.

10 Spośród nich wymienić należy zbiór siedmiu relacji zgromadzonych w zbiorze pt. *Safari za Wasuaheli* 'Podróże Suahili' wydanym w 1901 roku przez wspomnianego już Carla Verltena. Publikacja ta zawiera opisy podróży Suahilijszczyków po kontynencie afrykańskim (jak np. relacja Selemana bin Mwenye Chande, czy Bwana Mtoro bin Mwenye Bakari), a także po krajach europejskich (jak dzienniki Selima bin Abakari z jego wyprawy do Europy Zachodniej, a następnie do Rosji i na Syberię (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 27-29, Kraska-Szlenk 2015: 37-38).

administratorów kolonialnych, przy czym często funkcje te sprawowała jedna osoba. Ponadto, utwory te spisywane były z myślą o odbiorcach europejskich, zasadniczo również dla celów naukowych i poznawczych.

Rozwój wyżej wymienionego piśmiennictwa prozatorskiego związany był tym samym z postępującą ekspansją kolonialną, z ewangelizacją obszarów Afryki Wschodniej, oraz standaryzacją samego języka suahili prowadzoną przez administracje kolonialne: niemiecką i brytyjską (Rollins 1983, Mhina 1975, Mugane 2015, Whiteley 1969). Przed epoką kolonializmu język suahili z wybrzeża rozprzestrzenił się głównie wzdłuż tras handlowych. Jego ekspansja związana była z handlem oraz religią. Począwszy od końca XIX wieku funkcje tę przejęły niemiecka oraz brytyjska administracja kolonialna, a także misjonarze. Proces rozprzestrzeniania języka zaczął przebiegać w sposób bardziej usystematyzowany, posiadał również znacznie szerszy zasięg społeczny (Topan 2006: 106).

Zmiany wprowadzane przez kolonializm, zarówno w sferze polityczno-społecznej jak i kulturowej, Rajmund Ohly trafnie określa „przecięciem wielowiekowych więzów kulturalnych narodów basenu Oceanu Indyjskiego” (Ohly 1972: 72 i 1985: 465). Sama standaryzacja języka suahili łączyła się nie tylko z jego ujednoczeniem, ale także z „de-arabizacją” – porzuceniem alfabetu arabskiego na rzecz zapisu łacińskiego. Usunięcie zapisu arabskiego z kolei wiązało się z potrzebą stworzenia przez Europejczyków nowych umiejętności czytania i pisania, a tym samym wykreowania nowych form literackich (Mugane 2015: 202).

Za datę kluczową uznaje się rok 1930, w którym to Międzyterytorialny Komitet Językowy za główny dialekt suahili na potrzeby administracji i nauczania przyjął dialekt miasta Zanzibar – *kiunguja*. Został on podniesiony do rangi języka standardowego i stał się również językiem literackim (Bertoncini-Zúbková i in. 2009, Mazrui 2007, Mugane 2015, Topan 2006, Whiteley 1969).

Wkrótce potem powstał utwór przez wielu uznawany za prekursora powieści suahili, zatytułowany *Uhuru wa Watumwa* ‘Wyzwolenie niewolników’. Jego autorem jest James Mbotela, a został wydany w 1934 roku. Utwór Mboteli jest opowieścią autora o jego zniewolonym przez Arabów ojcu, którego następnie wyzwalają Europejczycy. Dalsza część historii traktuje o misji chrześcijańskiej w Kenii, gdzie

też urodził się i dorastał J. Mbotela. Tytuł ten krytykowany był wielokrotnie za podtrzymywanie dominującej ówczesnie rasistowskiej ideologii kolonialnej. Autor nie przyjmuje postawy krytycznej wobec rządów zachodnioeuropejskich, a wręcz oczyszcza je z odpowiedzialności za handel niewolnikami, jednocześnie dokonuje jednoznacznie negatywnej oceny arabskiej ludności i jej roli w niewolnictwie (Mazrui 2007: 27, Topan 2006: 106-107).

Do połowy XX wieku ukazywały się głównie teksty autobiograficzne i biograficzne, opisy podróży, proza etnograficzna, a także zbiory bajek i innych narracji o charakterze baśniowym czy legendarnym. Większość z nich, z literaturoznawczego punktu widzenia, nie wyróżniała się w stosunku do zbiorów wydawanych na początku stulecia przez m.in. Carla Veltena czy innych badaczy. Ówczesny rynek wydawniczy zdominowany był przez organizacje i towarzystwa misyjne, które promowały tego typu piśmiennictwo, a ponadto literaturę religijną i moralizatorską. Publikowano również tłumaczenia tekstów europejskich na język suahili, głównie na potrzeby edukacji szkolnej (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 31).

2.3. Kształtowanie się współczesnej powieści suahili

Prominentny poeta i pisarz z ówczesnej Tanganiki Shaaban Robert (1909-1962) jest twórcą współczesnej powieści suahili. Nazywany jest również „Szekspirem Afryki Wschodniej” ze względu na pokaźną ilość opublikowanych utworów. Shaaban Robert był przede wszystkim poetą, jednak zasłynął również jako autor trzech powieści o charakterze alegorycznym i fantastycznym: *Kufikirika* ‘Kraina myśli’, z 1946 roku, wydana w 1967, *Kusadikika* ‘Kraina wiary’ z 1951 roku oraz *Adili na nduguze* ‘Adili i jego bracia’ wydana w 1952 roku. Utwory te traktują o przymiotach władzy, eksplorując jej negatywne oraz możliwe pozytywne oblicza. Poruszają także motyw walki między dobrem a złem, toczącej się w świecie, jak również rozgrywanej na poziomie duchowym jednostki. Powieści Shaabana Roberta stanowią również komentarz dotyczący rzeczywistości politycznej i społecznej autora: ówczesnej Tanganiki znajdującej się pod rządami kolonialnymi (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 37-40, Diegner 2018a: 118, Ohly 1972: 85-90, 1985: 474-475, Topan 2006: 108-110).

Kolejnym autorem uznawanym za twórcę współczesnej powieści suahili jest Muhammed Said Abdullah, który od początku lat sześćdziesiątych publikował powieści detektywistyczne. Rozwinięty w kolejnych dekadach XX wieku, ten typ powieści cieszy się znaczną popularnością do czasów obecnych. M.S. Abdullah stworzył serię utworów, których głównym bohaterem jest Bwana 'Pan' Msa¹¹: *Mzimu wa watu wa kale* 'Cmentarz przodków' (1960 r.), *Kisima cha Giningi* 'Studnia Giningi' (1968 r.), *Duniani Kuna Watu* 'Na świecie są ludzie' (1973 r.), *Siri ya Sifuri* 'Sekret liczby zero' (1974 r.), *Mwana wa Yungi Hulewa* 'Wychowanie dziecka szatana' (1976 r.) oraz *Kosa la Bwana Msa* 'Błąd Pana Msa' (1984 r.). W utworach tych widać znaczącą inspirację słynnym cyklem powieści Conana Doyle'a o Sherlocku Holmesie (Ohly 1981:477, 1985:19-20).

Powieść suahili rozwijała się w nurcie realizmu dydaktycznego. Dydaktyzm i moralizatorstwo widoczne są już w utworach S. Roberta, detektywistycznej powieści M.S. Abdullaha, a także powieści etnograficznej Muhammada Saleh Farsy pt. *Kurwa na Doto* (imiona głównych bohatererek) z 1960 roku (Khamis 2005: 93-94, Topan 2006: 108-110).

Początek lat sześćdziesiątych XX wieku to okres odzyskiwania niepodległości przez Tanganikę (1961 r.) i Zanzibar (1963 r.) oraz Kenię (1963 r.), a także tworzenie nowej państwowości po połączeniu się Tanganiki i Zanzibaru w Zjednoczoną Republikę – Tanzanię w 1964 roku. W tym okresie, literatura suahili zaczęła rozwijać się wzdłuż lokalnych trajektorii. Przebiegały one wzdłuż linii kreślonych przez różne polityki językowe Kenii i Tanzanii. W Kenii język suahili zachował status podrzędny w stosunku do języka angielskiego. W Tanzanii natomiast, po uzyskaniu niepodległości rząd prowadził konsekwentnie politykę endoglosii, podejmując próby stworzenia silnej tożsamości narodowej opartej na wspólnym języku. Suahili zyskał dominującą pozycję języka narodowego, oficjalnego, a także języka edukacji, codziennej komunikacji i literatury. W porównaniu z Tanzanią, w Kenii publikowano znacznie mniej utworów w języku suahili. Literatura suahili obrała również odrębne ścieżki tematyczne w Kenii i Tanzanii, skupiając się na lokalnych, charakterystycznych dla danego państwa

11 Imię protagonisty to akronim od inicjałów autora Muhammeda Saida Abdullaha.

zagadnieniach społeczno-politycznych (Gromov 2015: 70-71, por. także Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 48, Mazrui 2007: 28).

Proza suahili powstająca w Kenii po odzyskaniu niepodległości początkowo skupiała się na rozliczeniu z epoką kolonializmu, a także na przedstawieniu historii walki narodowyzwolenczej, a w szczególności powstania Mau Mau, jak np. w powieści P.M. Kareithi pt. *Kaburi Bila ya Msalaba. Hadithi ya vita vya Mau Mau* ‘Grób bez krzyża. Opowieść o wojnie Mau Mau’ (1969 r.), czy w *Kikulacho ni nguoni mwako*¹² ‘To co cię zjada, jest w twoim ubraniu’ (1975 r.) autorstwa Petera Ngare. Z kolei dydaktyczne powieści Kenijczyka Johna N. Somby pt. *Kuishi Kwingi ni Kuona Mengi*¹³ ‘Przeżyć wiele to wiele zobaczyć’ (1968 r.) oraz *Alipanda Upepo Akavuna Tufani* ‘Kto sieje wiatr ten zbiera burzę’ (dosł. zasiadł wiatr, zebrał burzę) z 1969 roku, prezentowały zagadnienie chrześcijańskiej moralności i filozofii (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 45, Khamis 2005: 93, Ohly 1985: 477).

2.4. Literatura suahili w Tanzanii

W Tanzanii powieść suahili przeżywała swój rozkwit w latach siedemdziesiątych XX w. (Diegner 2018a: 119). Literatura zaangażowana została w rzeczywistość społeczno-polityczną i silnie związana z dyskursem politycznym wyrażanym w koncepcji *ujamaa* (od *jamaa* oznaczającego ‘rodzinę’, ‘przynależność do rodziny’) określanej jako afrykański, bądź też narodowy socjalizm (Gromov 2015: 70). Idea *ujamaa* została opisana w słynnym dokumencie zwanym Deklaracją z Aruszy w 1967 roku przez pierwszego prezydenta Tanzanii Juliusa Nyerere. Narracje podporządkowane dominującemu wówczas projektowi politycznemu, określane są jako „literatura *ujamaa*” (Blommaert 2014: 77-82, Diegner 2018a: 127-128, Diegner 2018b: 33).

Jednym z centralnych założeń państwowej ideologii było stworzenie egalitarnego społeczeństwa tanzańskiego, wolnego od dyskryminacji na tle klasowym, płciowym, etnicznym czy religijnym (Wakota 2018: 51). Innym istotnym

12 Tytuł powieści to popularne przysłowie suahili, mówiące o tym, że krzywdy doświadczamy często od osób, które są nam najbliższe.

13 *Kuishi Kwingi ni Kuona Mengi* – to przysłowie suahili traktujące o doświadczeniu, które przychodzi do nas z wiekiem.

zamierzeniem było doprowadzenie do ekonomicznej samowystarczalności Tanzanii. Między 1967 a 1985 rokiem rząd tanzański prowadził aktywną politykę przesiedlania ludności (głównie z rozproszonych i słabo zaludnionych obszarów wiejskich) do wyznaczanych kolektywnych wiosek (suahili *vijiji vya ujamaa*, l. poj. *kijiji cha ujamaa*). Początkowo relokacja była dobrowolna, po 1973 roku stała się przymusowa. Celem projektu, przedstawianym w oficjalnym rządowym dyskursie, było zniesienie nierówności między terenami miejskimi i wiejskimi, poprawienie sytuacji gospodarczej i ekonomicznej kraju poprzez rozwój rolnictwa, a także powrót do wartości określanych mianem „tradycji afrykańskich”, takich jak wspólnotowość, kolektywizm oraz rozszerzona rodzina (Callaci 2017a, Topan 2006: 111, Wakota 2018: 50-52). U podstaw ideologicznych socjalizmu tanzańskiego znajdowała się również „mistyfikacja historii kultur afrykańskich, w której to tradycyjne życie na wsi przedstawiane było jako z natury socjalistyczne” (Blommaert 2014: 14).

Ideologia polityczna opisana w Deklaracji z Aruszy miała tym samym wymiar mocno antyurbanistyczny. Socjalizm tanzański w teorii miał skupiać się na reorganizacji i modernizacji życia wioskowego, działając w imieniu mieszkańca wioski. Rozwój wsi i rolnictwa miał również uczynić naród samowystarczalnym i niezależnym od pomocy zewnętrznej, w przeciwieństwie do kosztownej i wymagającej pożyczek urbanizacji. W dyskursie politycznym mieszkaniec wioski został podniesiony do rangi człowieka narodu i idealnego obywatela (Blommaert 2014: 4) Jednak to nie ludność wiejska była publicznością dla narodowej ikonografii, ale młode pokolenie zamieszkujące miasta oraz to, które narażone było na migrację do miast – młode pokolenie ze wsi.

W powieściach propagujących idee *ujamaa*, częstym motywem jest migracja przebiegająca na linii wieś-miasto-wieś. Popularnym przedstawieniem był kontrast pomiędzy idylliczną wsią, *kijiji cha ujamaa*, tj. kolektywizowaną wioską, a miastem opisywanym w kategoriach moralnego zepsucia, brudu, chorób i głodu, przemocy i nierówności społecznych. Fikcyjni bohaterowie, którzy decydują się na migrację ze wsi do miast przeżywają rozczarowania. Ciężkie warunki bytowe w mieście prowadzą ich do alkoholizmu, nadużywania narkotyków, przestępczości, a w przypadku postaci kobiecych, do prostytucji. Powrót bohaterów na wieś, na łono

wspólnoty i/lub rodziny, łączy się z ich zaangażowaniem w kolektywną pracę polegającą na budowaniu nowego, równościowego społeczeństwa. Przykładami takich utworów są: *Utubora Mkulima* ‘Rolnik Utubora’ (*utu bora* dosł. ‘lepsze człowieczeństwo’) Shaabana Roberta z 1968 roku, sztuka pt. *Hatia* ‘Wina’ autorstwa Peniny Muhando Mlamy z 1972 roku, *Shida* ‘Problem’ Balisidy Ndyanao z 1975 roku, a reszcie utwór *Mtu ni Utu* ‘Człowiek to człowieczeństwo’ Georga Mhiny z 1971 roku (Blommaert 2014: 91-105, Khamis 2005: 94, Ohly 1985: 477).

Prezentując rozwój powieści suahili w latach siedemdziesiątych XX wieku nie sposób nie wymienić Euphrase Kezilahabiego z Tanzanii, a także dwóch pisarzy zanzibarskich Saida Ahmeda Mohameda oraz Mohameda Suleimana Mohameda. Debiutancka powieść E. Kezilahabiego pt. *Rosa Mistika* ‘Tajemnicza Rosa’, która ukazała się w 1971 roku, a także kolejne: *Kichwamaji* ‘Szaleniec’ z 1974 roku oraz *Dunia, uwanja wa fujo* ‘Świat – arena chaosu’ z 1975 roku – mierzą się z problemami dotyczącymi młode pokolenie Tanzańczyków (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 95-97, Ohly 1981: 61-63).

Twórczość Saida A. Mohameda z końca lat siedemdziesiątych oraz osiemdziesiątych prezentuje społeczeństwo zanzibarskie z jego wewnętrznymi napięciami i konfliktami na tle klasowym i etnicznym. Pierwsze powieści tego wybitnego pisarza z Zanzibaru, jak *Asali chungu* ‘Gorzki miód’ z 1977 roku i *Dunia mti mkavu* ‘Świat to uschnięte drzewo’ z 1980 roku, stanowią rozliczenie z kolonializmem i historią rodzinnej wyspy pisarza sprzed rewolucji z 1964 roku. Z kolei utwór pt. *Utengano* ‘Separacja’ z 1980 roku przeprowadza krytykę elit władzy, jak również porusza problem patriarchalnej przemocy w rodzinie (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 152-156, por. także Traore 2008).

Akcja powieści psychologicznych Mohameda S. Mohameda: *Kiu* ‘Pragnienie’ z 1972 roku oraz *Nyota ya Rehema* ‘Przeznaczenie Rehemy’ z 1976 roku również rozgrywa się na Zanzibarze. Prezentują krytykę społeczeństwa klasowego, owładniętego niemożliwym do zaspokojenia pragnieniem pieniędzy i miłości. Narracje te skupiają się na postaciach kobiecych, omawiając pozycję kobiet w ówczesnym społeczeństwie zanzibarskim (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 146-148).

W późnych latach siedemdziesiątych oraz w latach osiemdziesiątych XX wieku w literaturze suahili w Tanzanii ukazywały się teksty krytyczne wobec rządu i prowadzonej polityki. Ukazywały przepaść między ideami *ujamaa* a rzeczywistością, eksplorując korupcję, chciwość i egoizm elit rządzących. Do tych utworów należą m.in. *Gamba la Nyoka* 'Skóra węża' Euphrase'a Kezilahabiego z 1979 roku, Giza *Limeingia* 'Nastala ciemność' Emmanuela Mbogo oraz *Njozi Iliyopotea* 'Utracona nadzieja' autorstwa Claude G.M. Mung'ong'o, obie z 1980 roku (Diegner 2018a: 127, Khamis 2005: 94, Topan 2006: 113-114).

W połowie lat osiemdziesiątych w Tanzanii nastąpiło załamanie produkcji utworów literackich. Kryzys, który przeżywała twórczość związany był ze zmianami politycznymi liberalizacją systemu i gospodarki, oraz kryzysem ekonomicznym, który nastąpił po transformacji. Pomiedzy 1985 a 1995 publikowanie stało się trudne. Tym samym ilość wydawanych utworów znacząco spadła, w szczególności dotyczyło to riwaya-dhati 'powieści elitarniej/poważnej', przeciwstawianej riwaya-pendwa 'powieści popularnej' (Diegner 2018a: 120 i 2018b: 33).

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku i w kolejnych dekadach XXI, powieść suahili rozwijała się w duchu „społecznego realizmu” (Diegner 2018a: 123). Realistyczna powieść była zaangażowana, naświetlała rzeczywistość polityczną i ekonomiczną społeczeństwa tanzańskiego, prowadząc również szerzej zakrojoną krytykę neoliberalizmu oraz nekolonializmu, a także konsekwencji procesów globalizacji. Przykład stanowią powieści Gabriela Ruhumbiki pt. *Miradi Bubu ya Wazalendo* 'Durne projekty patriotów' z 1995 roku, Janga *Sugu la Wazawa* 'Nieustające nieszczęścia mieszkańców' z 2001 roku (Khamis 2005: 94), czy też *Makuadi wa Soko Huria* 'Alfonsi wolnego rynku' Chachage S. L. Chachage z 2002 roku. Jednocześnie na arenie twórczości suahili w Tanzanii popularnością nadal cieszyły się powieści detektywistyczne rozwijane przez pisarzy takich jak Ben Mtobwa czy Elvis Musiba, określanych mianem „weteranów tego gatunku”, jako że swoje kariery pisarskie rozpoczęli w latach osiemdziesiątych (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 102, 104, 130, Gromov 2008: 7, por. także analizę dydaktyzmu w powieści detektywistycznej w: Gromov 2016).

W połowie lat osiemdziesiątych pojawił się również nowy typ powieści suahili, odchodzącej od dominującego w literaturze realizmu na rzecz eksperymentowania z formą i estetyką. Powieści E. Kezilahabi'ego jak *Nagona* (1987/1990) i *Mzingile* 'Labirynt' z 1990 roku, czy też utwory wspomnianego już S.A. Mohammeda pt. *Babu alipofufuka* 'Kiedy dziadek zmartwychwstał' z 2001 roku oraz *Dunia yao* 'Ich świat' z 2005 roku, *Ziraili na Zirani* 'Anioł Śmierci i Zirani' z 1996 roku Williama E. Mkufyi, napisane zostały w nurcie realizmu magicznego, charakteryzującego się m.in. załamaniem porządku linearnego w narracji, rozbudowaną metaforą, częstą parabolą, a także odwołaniami do świata mitów i legend. W wymienionych powieściach sny, halucynacje, świat duchów i magii miesza się z jawą, ze światem pozornie rzeczywistym i logicznym. Bardzo często powieści te oparte są również na motywie podróży znanym z tradycji ustnej (Traoré 2015, Diegner 2018a, Khamis 2005, Topan 2006). Twórczość pisarzy postmodernistycznych, jak określa ich m.in. Lutz Diegner czy też Said A. M. Khamis, czy też twórczość eksperymentalna (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 117) była krytykowana przez wielu wschodnioafrykańskich badaczy jako zbyt elitarna i trudna w odbiorze (Diegner 2018a: 122). Główny zarzut dotyczył zerwania z ugruntowanym w tradycji pisarstwa suahili paradygmatem literatury realistycznej będącej „lustrem społeczeństwa” (*kioo cha jamii*). Jak pisze Diegner odnosząc się do współczesnej literatury suahili i ambiwalentnego stosunku społeczeństwa do opisanego wyżej nurtu eksperymentalnego: „bliski związek między powieścią a społeczeństwem stanowi główne kryterium, jeśli nie warunek konieczny, do oceny wartości estetycznej dzieła” (Diegner 2018a: 122). Nurt realistyczny w literaturze suahili był bowiem, i w dalszym ciągu jest, uznawany za ten, który ma w sobie największy potencjał ze względu na wywieranie wpływu na społeczeństwo, skłanianie czytelników i czytelniczki do autorefleksji oraz krytycznej oceny rzeczywistości.

Rozdział drugi: Podstawy metodologiczne pracy

3.1. Wstęp

Feministyczna krytyka literatury, w nurcie której umiejscawiam prezentowane przeze mnie analizy, stanowi współcześnie bardzo obszerną tradycję badań literackich. Można uznać ją za manifestację myśli feministycznej, już samej w sobie złożonej i wielokierunkowej. Mimo, iż od początków, za które zwykło się przyjmować lata sześćdziesiąte XX wieku¹⁴, feministyczna krytyka literatury należała do nurtu akademickiego, to jednak pozostawała w symbiotycznej zależności do socjopolitycznych nurtów feministycznych i rezonowała na rodzące się w ich obrębie kwestie sporne.

Niewątpliwie do charakterystyki feministycznej krytyki literatury należy jej uwrażliwienie na płeć oraz zwrócenie uwagi na różnorodne konteksty: zarówno tworzone przez nią, jak i tworzone dla niej. Badania te zaproponowały odmienne podejście do procesu twórczego, koncepcji autora/autorki, narratora/narratorki i czytelnika/czytelniczki, koncentrując się na tekście i jego odbiorze. Ustanowiły również alternatywne tradycje narracyjne, jednocześnie uwypuklając i objaśniając procesy marginalizacji twórczości kobiet w literaturze oraz badaniach nad nią.

Feministyczna krytyka w swojej historii czerpała inspiracje z rozmaitych nurtów teorii literatury – psychoanalizy, strukturalizmu, dekonstrukcjonizmu, badań kulturowych, czy postkolonializmu, a także zmierzała do integracji wielu dziedzin humanistyki: filozofii, literaturoznawstwa, historii, socjologii czy psychologii (por. Burzyńska 2007a: 389-437, Eagleton 1991 i 2011, Kłosińska 2010 i 2014, Plain i Sellers 2007, Warhol 2009). Jak słusznie zauważa Krystyna Kłosińska, ze względu na jej interdyscyplinarność, ale także wewnętrzne różnice i napięcia, zdecydowanie należałoby mówić o wielości feministycznych krytyk literackich (Kłosińska 2010:14). W prezentowanej rozprawie decyduję się jednak na stosowanie liczby pojedynczej, przy jednoczesnym wyszczególnieniu poszczególnych nurtów feministycznej krytyki literatury. Dokonuję także rozróżnienia na obszary geopolityczne, w których te nurty były kształtowane.

14 Za pionierki feministycznej krytyki literatury uznaje się często brytyjską pisarkę Virginię Woolf i jej esej *A Room of One's Own* (1929), a także Simone de Beauvoir, autorkę „Drugiej płci” (1949) (por. m.in. Eagleton 1991, Moi 1995, Plain i Sellers 2007).

W niniejszym rozdziale przedstawiam euroamerykańską tradycję feministycznej krytyki literatury jedynie pokrótce, odsyłając do rozlicznych dzieł szczegółowo omawiających tę tematykę i do pokaźnych antologii tekstów teoretycznych autorstwa feministycznych krytyczek literatury (Burzyńska 2007a i b, Eagleton 1991 i 2011, Green i Kahn 2005, Humm 1994, Kłosińska 2010, Kowaleski-Wallace 2009, Moi 1995, Plain i Sellers 2007, Warhol 2009). Bardziej szczegółowo koncentruję się na wewnętrznych napięciach wewnątrz ruchu feministycznego datowanych na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte ubiegłego wieku, tj. na krytyce esencjalizmu, uniwersalizmu, a także rasizmu istniejącego w obrębie ówczesnej myśli feministycznej. Skupiam się tym samym na teoriach feministycznych, a zarazem praktykach, które wyłoniły się w wyniku tychże napięć, prezentując teorie czarnego feminizmu, kobietyzmu¹⁵ oraz afrykańskich myśli feministycznych, a także feministyczną krytykę umiejscowioną w nurcie postkolonialnym. Ze względu na wagę koncepcji różnicy dla ideologii feministycznych, przedstawiam również pokrótce rozwój teorii różnic płciowych oraz teorii gender w feminizmie, a także ich znaczenia w nurtach feministycznej krytyki literatury.

3.2. Różnica płciowa w badaniach literackich w tradycji euroamerykańskiej

Pojęcie gender rozwijało się na polu badań antropologicznych, psychologicznych i psychiatrycznych, a także socjologicznych już w pierwszej połowie XX wieku¹⁶. Jednakże to ruch feministyczny drugiej połowy XX wieku przyczynił się do jego szerokiego rozpowszechnienia i przekształcenia go w narzędzie krytyczne. Wówczas to ugruntowało się również podstawowe rozróżnienie na płć biologiczną (ang. *sex*) i płć kulturowo-społeczną (ang. *gender*), odnoszącą się do niefizjologicznych

15 Tłum. Marty Mazurek terminu *womanism* (2012: 361-372).

16 Antropolożka Margaret Mead wykazała w swoich badaniach terenowych, że role męskie i kobiece różnią się społecznie i kulturowo, nie zależą natomiast od biologii. Mead udokumentowała również arbitralność i nieuniwersalny charakter płci kulturowej. Psycholog John Money jako pierwszy wprowadził pojęcie 'ról płciowych', ale rozwinął go i spopularyzował amerykański psychiatra Robert Stoller (1954). Główny wkład Stollera polegał na odróżnieniu tożsamości seksualnej - poczucia przynależności do płci biologicznej - od *gender*; produktu socjalizacji (por. Burzyńska). W książce *Sex, Gender, and Society* (1972) brytyjska socjolog i feministka Ann Oakley zradycalizowała dotychczasowe użycie terminu gender. Interpretując porządek płci i seksualności z perspektywy krytycznej, Oakley zasugerowała, że poczucie przynależności do płci żeńskiej i męskiej nie jest automatyczne, ale jest wynikiem uczenia się (por. Burzyńska 2007b: 443-454 i Vigoya 2016)

aspektów płci, cech i/lub zachowań, ukształtowanych przez społeczeństwo i kulturę, które są definiowane jako właściwe dla mężczyzn lub kobiet (Humm 1990: 84, por. Lieske 2009: 252-253).

Kategoria gender w feminizmie była początkowo konceptualizowana jako kulturowe rozwinięcie, czy też nadbudowa płci biologicznej. Od lat osiemdziesiątych XX wieku odbywały się jednak spory dotyczące płci biologicznej a gender, toczące się wokół przypisywanego im pierwszeństwa i znaczenia. Podzieliły one feminizm na podejście esencjalistyczne i konstruktywistyczne. Pierwsze z nich uznało płęć biologiczną za podstawową oraz determinującą psychikę jednostki, jej seksualność oraz tożsamość społeczną. Natomiast drugie z wyszczególnionych wyżej podejść, tj. konstruktywistyczne, odwraca niejako porządek przyczynowo-skutkowy między płcią biologiczną a kulturową, uznając, że to gender tworzy znaczenia dla płci biologicznej i różnicy seksualnej w procesach historyczno-kulturowych¹⁷ (por. Burzyńska 2007b: 448-450, Lieske 2009: 252-253, Olson i in. 2018: 1-11, Tong 2002: 5-17; Vigoya 2016: 852-867).

Współczesne znaczenia różnicy płciowej i kategorii gender mają swoje korzenie również w spostrzeżeniu francuskiej pisarki i badaczki Simone de Beauvoir, która to w słynnym już dziele „Druga płęć”, stwierdziła, że „Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi.” (Beauvoir 2014 [1949]: 319). Beauvoir wykazała, że kategoria „kobiecości” to historycznie zmienny projekt kulturowy, który to w obrębie systemu patriarchalnego, traktowany jest jako element negatywny w społeczeństwie, jako „Inna”. Ponadto, wykazała ona, że w tradycji dyskursów zachodnioeuropejskich różnica płciowa jest konstruowana w binarne opozycje organizowane hierarchicznie: mężczyzna/kobieta, męskie/żeńskie, aktywne/pasywne, umysł/ciało, podmiot/przedmiot, racjonalne/irracjonalne, obecność/nieobecność, ja/inne (por. Postal 2009: 57-58).

Różnica płciowa stanowiła jedną z podstawowych koncepcji, na których opierała się feministyczna teoria i praktyka dążąca ostatecznie do wyjaśnienia binarnej organizacji, w której to „mężczyźni” i „kobiety” są społecznie konstytuowani i pozycjonowani w relacjach hierarchii i antagonizmu. Teorie różnic

¹⁷ Zwolenniczki tego stanowiska, jak m.in. Judith Butler (2008 [1990]) czy Joan Scott (1986) podważały w sposób radykalny zasadność różnicy między płcią biologiczną a gender.

seksualnych i płciowych organizowały również przestrzeń literackiego dyskursu. Jak słusznie zauważa Anna Burzyńska podsumowując swój wywód dotyczący rozwoju feministycznej krytyki literatury, jednym z najważniejszych zadań feminizmu była, i do dzisiaj pozostaje, „zmiana niesprawiedliwych struktur dominacji i władzy, również tych wpisanych w teksty literackie i literaturoznawcze” (Burzyńska 2007a: 424).

W tradycji euroamerykańskiej krytyka feministyczna na początku swojego rozwoju przyjęła charakter rewizjonistyczny. Badania literackie umiejscowione w tym nurcie koncentrowały się głównie na androtekstach, tj. tekstach pisanych przez mężczyzn, oraz na obecnych w nich sposobach kreacji postaci kobiecych. W obrębie rewizjonizmu przeprowadzono również krytykę kanonu literackiego, demaskując męską dominację w dyskursie teoretyczno- i krytyczno-literackim (por. m.in. Burzyńska 2007a: 403-404, Kłosińska 2010: 25-99).

Dosyć szybko jednak w historii rozwoju feministycznej krytyki literatury nastąpił zwrot w kierunku pogłębionych badań nad twórczością kobiet: wydobywaniem jej z historycznoliterackiego marginesu i zapomnienia¹⁸. Badaczki przynależące do różnych nurtów feministycznej krytyki (szkoły francuskiej i anglosaskiej) podejmowały próby odkrycia istoty, czy też specyfiki kobiecego języka i pisarstwa, skupiając się na różnicy i odmienności, a także odwołując się mocno do specyfiki kobiecego doświadczenia¹⁹, nadal jednak prezentując podejście esencjalistyczne.

18 Wyróżnia się teksty powstające w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, m.in. Mary Ellmann *Thinking about Women* (1968), Patricia Meyer Spacks *The Female Imagination* (1975), Ellen Moers *Literary Women* (1977) i Elaine Showalter *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* (1977), czy też *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) Sandry Gilbert i Susan Gubar (por. Kłosińska 2010, „Rozdział drugi. Zwrot do literatury pisanej przez kobiety i ku literackiej tradycji pisarstwa kobiecego”, s. 269-299).

19 Francuskie feministki, takie jak Julia Kristeva, Hélène Cixous i Luce Irigaray, zajmowały się różnicą płci w tekstach kobiet, na różny sposób badając manifestacje, czy też przeniesienia fizycznej cielesności kobiet na ich język i pisarstwo. Ukuta przez nich (*écriture féminine*). Amerykańska feministka i krytyczka literatury Elaine Showalter ukuła termin ginokrytyki skupiając się na specyfice kobiecego pisarstwa i analizie kobiecej tradycji literackiej (por. Burzyńska 2007a: 399- 416, Kłosińska 2010, a w tym rozdziale: „Rozdział drugi.”, s.269-299; „Rozdział trzeci. Między esencjalizmem a dekonstrukcją”, s. 299-354; „Rozdział szósty. Post-strukturalizm i dekonstrukcja na scenie pisania.”, s. 405-473).

Teorie różnic płciowych, na których opierał się feminizm drugiej fali²⁰, były mocno krytykowane przez feministki, które zwracały uwagę na ignorowanie innych, równie istotnych - kulturowych, etnicznych, rasowych czy klasowych różnic, poprzez forsowanie uniwersalnej koncepcji kobiecego doświadczenia. Rosnący nacisk na analizę różnic innych niż płeć, zaowocował ostatecznie zwróceniem baczniejszej uwagi na sposób, w jaki kobiety w tekstach, zarówno mężczyzn, jak i kobiet, zostały przemilczane ze względu na rasę i klasę.

3.3. Czarny feminizm, intersekcjonalizm i krytyki postkolonialne

Włączenie problemów klasowych, rasowych, etnicznych i narodowych, a także tożsamości seksualnej w zakres badań krytycznych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku wiązało się ze sporami w obrębie samego feminizmu, w szczególności z krytyką kobiet czarnych i kolorowych, kobiet z Globalnego Południa i kobiet homoseksualnych. Ich kontestacji podlegał podmiot feministyczny, który wyrażał tożsamość w istocie bardzo wąskiej grupy – białych, heteroseksualnych kobiet z kultury zachodnioeuropejskiej, wywodzących się z klasy średniej. Był to więc podmiot z którym nie utożsamiała się znacząca większość kobiet na świecie. Krytyka zaproponowana przez wyszczególnione grupy feministyczne koncentrowała się tym samym na tworzonej przez ruch feministyczny iluzji uniwersalnej tożsamości oraz monolitycznej koncepcji wspólnego doświadczenia (por. Tong 1998: 283-296).

Konceptualnym zakotwiczeniem myśli czarnego feminizmu w Stanach Zjednoczonych było złożone powiązanie aspektów tożsamościowych, m.in. rasy, klasy, płci i seksualności, wyrażone poprzez termin intersekcjonalność, którego ukucie przypisuje się Kimberlé Crenshaw (1989) (Crenshaw 1989, por. Cooper 2016: 385-386). Czarne feministki, takie jak Crenshaw, jak również bell hooks, Patricia Hill Collins, Audre Lorde i inne, odegrały znaczącą rolę w zrozumieniu tego, w jaki sposób pozycja Afro-Amerykanek artykułuje różne zazębiające się systemy opresji, które kształtują ich doświadczenia. Skonfrontowały one tym samym feministyczny ruch socjopolityczny i akademicki z obecnymi w nich praktykami wykluczającymi,

²⁰ Druga fala feminizmu – lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku (por. Kuźma-Markowska 2014: 97-100).

m.in. z rasizmem i homofobią. W pismach teoretycznych podkreślały one także potrzebę analizy mechanizmów ucisku w połączeniu z mechanizmami uprzywilejowania (por. m.in. Carby 1982, Collins 1990 i 1996, Combahee River Collective 1977, Crenshaw 1989, Davies 1981, hooks 1981 i 2013 [1984], King 1988, Lorde 2015 [1984]). Równoległą krytykę prowadziły myślicielki spoza zachodnioeuropejskich i północnoamerykańskich obszarów geopolitycznych. Była ona zakorzeniona w nurcie krytyki postkolonialnej²¹.

W teoretycznych pismach badaczek takich jak Chandra Tolpade Mohanty, czy Gayatri Chakravorty Spivak, prezentowana jest krytyka dyskursywnej dominacji kultur zachodnioeuropejskich w tekstach naukowych, prawnych, literaturoznawczych i literackich. Spivak w słynnym tekście *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism Author(s)* (1985) proponuje ponowne odczytanie tekstów kolonialnych. Dekonstruuje i obala rasistowskie mity odnoszące się do kobiet kolorowych, na nowo analizując m.in. powieść Charlotte Brontë pt. *Jane Eyre*. Spivak skupia się przede wszystkim na kreacji postaci Berthy Mason, kobiety pochodzącej z Indii Zachodnich, którą interpretuje w kontekście imperializmu dziewiętnastowiecznej Anglii i jej stosunku do „Innych” – kolonizowanych i podbijanych społeczeństw (Spivak 1985: 243-261).

Chandra Mohanty w eseju pt. *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (1984) wskazuje na paternalizm oraz uprzedmiotowiające strategie obecne w większości feministycznych prac etnograficznych i socjologicznych dotyczących kobiet z tzw. Trzeciego Świata. Strategie te czynią z owych kobiet bierne ofiary patriarchy, stawiając feministki w pozycji białych zbawczyń²². Mohanty odczytuje „kobietę Trzeciego Świata” jako produkt w dużej mierze bezrefleksyjnego przyjęcia przez zachodni feminizm orientalizujących nawyków myślowych. „Ta przeciętna kobieta z Trzeciego Świata”, jak pisze

21 Jednym z kluczowych dzieł krytyki postkolonialnej jest *Orientalizm* Edwarda Saïda 2003 [1978]. W pracy tej Saïd dokonuje słynnej dekonstrukcji zachodniego dyskursu na temat Orientu widocznego w historiografii, nauce i fikcji. Warto również odesłać czytelników i czytelniczki do prac Frantz Fanona np. *Wyklęty lud ziemi* 1985 [1961].

22 Taką krytykę prezentuje także wspomniana Gayatri Ch. Spivak w eseju *Can the Subaltern Speak?* (1988). Obnaża ona dyskurs kolonialny dotyczący wyzwolenia kobiet tubylczych spod opresji ich własnej, „zacofanej” kultury, jako imperialną strategię mającą na celu podporządkowanie kolonialnych społeczeństw, sposób na potwierdzenie i umocnienie białej dominacji.

Mohanty, jest definiowana jako seksualnie skrępowana, ignorantka, biedna, niewykształcona, przywiązana do tradycji oraz zorientowana na rodzinę. Jest także ofiarą mężczyzn (Mohanty 1984: 337).

Postkolonialna krytyka feministyczna wykazała tym samym imperialny charakter zachodnioeuropejskich feminizmów, których dyskurs, jak zauważa Monika Bobako (2011), „wiąże się [...] nie tylko z nieświadomą eurocentrycznością zakładanych [...] modeli emancypacji, ale także z eurocentrycznością kategorii pojęciowych, w których opisują one sytuacje kobiet w niezachodnich społeczeństwach” (Bobako 2011: 99).

Kluczowe teksty nigeryjskich badaczek, Ifi Amadiume (1987) i Oyèrónké Oyèwùmí (1997), wzbogaciły rewizjonistyczny projekt postkolonialnych feministek, krytykując uniwersalność i ponadczasowość kategorii gender w organizacji społeczeństw. W swoich pracach przekonująco dowodzą one, że role i funkcje pełnione przez jednostki w przedkolonialnych społeczeństwach nigeryjskich, odpowiednio Igbo i Yoruba, nie opierały się na płci. Przykładowo, Oyèwùmí (1997) prezentując analizę historii i języka ludności Yoruba stwierdza, że hierarchię społeczeństwo to budowało przede wszystkim na starszeństwie. Badaczka dalej wskazuje, że kategoria ‘kobiet’ oraz zachodni system patriarchalny zostały wprowadzone przez europejskich kolonizatorów. Nowy system oparty na hierarchii płci regulował małżeństwo, rozwód i ciążę, prawnie definiując podporządkowanie kobiet w stosunku do ich mężów.

Ponadto, badaczka wykazuje w swoich kolejnych publikacjach jak emancypacyjne dyskursy zachodnioeuropejskiego feminizmu ignorowały specyfikę lokalnych kontekstów kulturowych i społecznych w Afryce, przez co potępiały np. instytucję poligamii i jednoznacznie kategoryzowały ją jako opresyjną wobec kobiet. Oyèwùmí jednak zwraca uwagę na to, że ten model małżeństwa i rodziny może być instytucją zapewniającą kobietom autonomię i sprawczość, a także większą mobilność i poszerza ich możliwości uzyskiwania dochodów. Krytykując kolonialną „misję cywilizacyjną” obecną w białym feminizmie, przedstawiła mocny argument za koniecznością stworzenia koncepcji odpowiednich dla konkretnych kontekstów afrykańskich, a nie polegania na europejskich, takich jak chociażby rodzina

nuklearna (Oyěwùmí 2003, por. także krytyka epistemologii feministycznej w Oyěwùmí 2000).

Debata pomiędzy podejściem esencjalistycznym i uniwersalistycznym a intersekcjonalnym, która przetoczyła się w feminizmie drugiej fali, zwróciła niewątpliwie uwagę na to, że na nasz punkt widzenia i nasz światopogląd, wpływa nasze społeczne usytuowanie. Zdefiniowała ona również afrykańskie teorie i praktyki feministyczne.

3.4. Teorie afrykańskiego feminizmu

Afrykańskie teorie feministyczne kształtowały się w proteście przeciwko zachodnioeuropejskiej dominacji w feminizmie, a także z powodu konieczności uwzględnienia historii, kultur, społeczno-politycznych i ekonomicznych kontekstów społeczeństw afrykańskich. Młara Ogundipe-Leslie w *Re-Creating Ourselves. African Women and Critical Transformations* (1994) nakreśliła alternatywną do feminizmu koncepcję zwaną *stiwaniem* (akronim od *Social Transformations Including Women in Africa*), jak pisze „aby ominąć bojowe dyskursy, które pojawiają się za każdym razem, gdy ktoś porusza kwestię feminizmu w Afryce. [...] Ten nowy termin pozwala mi dyskutować o potrzebach współczesnych kobiet afrykańskich w tradycyjnej przestrzeni i [z użyciem - IR] strategii przewidzianych w naszych rdzennych kulturach” (Ogundipe-Leslie 1994: 229-230).

Stosunek kobiet afrykańskich do feminizmu i jego założeń był często negatywny. Wiele z prominentnych i opiniotwórczych akademikzek oraz pisarek z Afryki początkowo odrzucało ideologię feministyczną, określając ją jako obcy, czy też wrogi (imperialny czy też neokolonialny) dyskurs importowany z Zachodu. Ponadto, feminizm postrzegany był jako nieprzystający do rzeczywistości oraz doświadczeń kobiet afrykańskich. Perspektywę tę odnaleźć można w słynnej i często cytowanej wypowiedzi nigeryjskiej pisarki Buchi Emechety, w której odcina się od zachodnioeuropejskiego feminizmu, samą siebie nazywając *feministką przez małe 'f'*²³. W słowach autorki powieści, takich jak m.in. *The Joys of Motherhood* (1979),

23 „Jestem feministką przez małe 'f', kocham mężczyzn, dobrzy mężczyźni są solą tej ziemi. Kiedy Feministki przez wielkie 'F' mówią, że powinnyśmy zlikwidować małżeństwo i głoszą, że kobiety powinny żyć razem itp., ja mówię Nie. Chcę patrzeć na szczęśliwe pary małżeńskie. Jak

odnaleźć można przekonanie o zachodnioeuropejskim feminizmie jako ideologii separatystycznej, wykluczającej mężczyzn, oraz negującej instytucję małżeństwa, a tym samym, według Emechety, ideologii niezgodnej z jej kulturą. Podobne oświadczenie znaleźć można w wypowiedzi pisarki z Ghany Amy Aty Aidoo (por. Kolawole 1997: 8-12 i 2002: 93). Wiele z myślicielek kładzie nacisk na centralne znaczenie rodziny w kulturach afrykańskich, afirmując one również społeczne role kobiety jako matki i żony (Kolawole 1997 i 2002, Ogunyemi 1985).

Podobnie jak stiwanizm kreowany przez Ogundipę-Leslie, afrykańskie teorie feministyczne takie jak m.in. nego-feminizm (Nnaemeka 2004) stanowią więc próby rozrysowania alternatywnych koncepcji, którym to bliżej do czarnego i postkolonialnego feminizmu, czy też wręcz do koncepcji kobietyzmu, ukutej przez afro-amerykańską pisarkę Alice Walker w eseju *In Search of Our Mother's Gardens* (Walker 2012 [1983]: 375-388). Jest to perspektywa charakteryzowana jako krytyczna i opozycyjna do białego feminizmu drugiej fali (por. m.in. Mazurek 2012: 364). Chociaż istnieją różnice teoretyczne między kobietyzmem a czarnym feminizmem, obie myśli wyrastają z potrzeby nazwania specyficznego doświadczenia czarnych kobiet. Alice Walker kobietyzm przedstawia jako ruch zaangażowany w przetrwanie i rozwój całego społeczeństwa, mężczyzn i kobiet, a więc także jako ruch włączający mężczyzn, przeciwstawiając mu separatystyczny i ekskluzywny feminizm zachodnioeuropejski (por. prace Collins 1996 i Hudson-Weems 1997).

Niezależnie od Walker, ideę kobietyzmu rozwija Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1985) w eseju pt. *Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English*. Ta krytyczna propozycja opisująca tożsamość i doświadczenia kobiet, bliższa jest także academiczce Mary Kolawole, która nie odzegnując się całkowicie od terminu *feminizm*, przyznaje jednak, że to właśnie idea kobietyzmu zapuściła bujne korzenie na gruncie afrykańskim. Była ona bowiem w stanie objąć i opisać kolektywne doświadczenia czarnych kobiet - kobiet afrykańskich i kobiet spoza zachodnioeuropejskiej i północnoamerykańskich obszarów geopolitycznych, które łączyło doświadczenie rasizmu, kolonializmu i

nie wyjdzie, na Boga, po prostu odwołaj je.” (Emecheta 1988)

neokolonializmu (Kolawole 1997 i 2002, por. także Hudson-Weems 1997, Ogundipe-Leslie 1994: 225-226).

W ten sposób konceptualizowaną ideę afrykańskiego feminizmu ujmują również Carole Boyce Davies i Anna Graves:

Afrykański feminizm [...] uznaje wspólną walkę z afrykańskimi mężczyznami o zdjęcie jarzma obcej dominacji i europejskiego/amerykańskiego wyzysku. Nie jest antagonistyczny w stosunku do afrykańskich mężczyzn, ale rzuca im wyzwanie, by byli świadomi pewnych istotnych aspektów podporządkowania kobiet, które różnią się od uogólnionego ucisku wszystkich ludów afrykańskich [...] uznaje, że pewne nierówności i ograniczenia istniały/istnieją w tradycyjnych społeczeństwach i że kolonializm wzmocnił je, wprowadzając również inne (Boyce Davies i Graves 1986: 8-10).

To, co równie istotne dla charakterystyki afrykańskich teorii feministycznych, to ich stosunek do kategorii płci, postrzeganej jako jeden z wielu aspektów tożsamości, do których należą również rasa, religia, pochodzenie etniczne, narodowe oraz klasa. Afrykańskie teorie feministyczne są więc konceptualnie ugruntowane zarówno w krytycznej myśli postkolonialnej, jak też w podejściu interseksyjnym. Formy opresji, które czarna feministka Deborah King (1988) nazywa wielokrotnym zagrożeniem, Ogundipe-Leslie w swojej pracy metaforycznie ujmują jako sześć gór, które kobieta afrykańska dźwiga na swoich plechach. Są to: opresja z zewnątrz; tradycja - instytucje patriarchalne funkcjonujące w społecznościach afrykańskich; zacofanie, na które składa się doświadczenie kolonializmu i neokolonializmu; mężczyźni i kwestia rasowa. Szóstą i ostatnią górą, jest natomiast sama kobieta, a konkretnie trwający od wielu wieków proces internalizacji patriarchalnych i seksistowskich dyskursów przez kobiety (Ogundipe-Leslie 1994: 27-36). W afrykańskich myślach feministycznych uznaje się, że wiele poziomów opresji istotnych dla emancypacji afrykańskich kobiet musi być rozpatrywanych jednocześnie (por. m.in. Kolawole 1997 i 2002, Nnaemeka 2004, Ogunyemi 1985, Ogundipe-Leslie 1994: 207-250, Salo i Mama 2001).

Dyskursy feministyczne w Afryce łączy to, że są one zdecydowanie krytyczne wobec białego imperializmu oraz neokolonialnych praktyk. Afrykański feminizm warunkowany jest przez lokalne historie i kultury, podkreśla również specyfikę doświadczenia kobiet afrykańskich. Perspektywa ta koresponduje także ze stosunkiem afrykańskich akademikzek do badań nad literaturą i zadań afrykańskiej krytyki feministycznej.

Projekty wielu feministycznych krytyczek literatury z Afryki rozpoczynają się od budowania kanonu kobiet pisarek oraz zrewidowania ich wcześniejszego odrzucenia w zachodnioeuropejskim dyskursie historyczno- i teoretyczno-literackim. Poprzez przyjęcie podejścia rewizjonistycznego dokonały one także rozpoznania stereotypowych przedstawień kobiet w androtekstach afrykańskich, zarówno literackich jak i literaturoznawczych. Ponadto, afrykańska krytyka feministyczna zaangażowała się w studiowanie afrykańskich pisarek i rozwoju ich estetyki, oraz w badania ich w tradycji literatury ustnej (Boyce Davies i Graves 1986, Nnaemeka 1994 i 1997, Nnaf-Abbenyi 1997, Ogundipe-Leslie 1994, Straton 1994).

Najpełniej moim zdaniem afrykańską krytykę feministyczną ujmuje Carol Boyce Davies, ponieważ pozostaje ona adekwatna również w stosunku do współczesnego użycia kategorii gender jako narzędzia w badaniach literackich:

Afrykańska krytyka feministyczna jest zdecydowanie krytyką zaangażowaną, tak jak postępową afrykańską krytyką literacką zмага się z dekolonizacją, a krytyka feministyczna z polityką męskiej dominacji literackiej. Krytyka ta jest zatem zarówno krytyką tekstualną, jak i kontekstualną: tekstualną, ponieważ wskazana jest ścisła lektura tekstów przy użyciu narzędzi krytycznych literackiego establishmentu; kontekstualną, ponieważ zdaje sobie sprawę, że analiza tekstu bez uwzględnienia świata, z którym pozostaje on w materialnym związku, ma niewielką wartość społeczną (Boyce Davies 1886: 12, w: Boyce Davies).

Prowadzone przeze mnie analizy zakorzenione są w kontekstualnym podejściu prezentowanym m.in. przez Boyce Davies. Uwzględniają historyczne, kulturowe oraz społeczno-polityczne konteksty, w których rozwijała się twórczość literacka suahili w Tanzanii, tym samym rozważając oddziaływanie rzeczywistości

pozatekstualnej na narracje pisarek. Moim badaniom przyświeca teza, iż literatura nie istnieje w oderwaniu od rzeczywistości, co polska feministyczna filozofka, badaczka i krytyczka literatury Joanna Bednarek zwięźle ujmuje w twierdzeniu, iż „tekst jest podłączony do maszyn społecznych”. Dalej zaznacza: „Powiedzieć, jak Derrida, że literatura umożliwia powiedzenie wszystkiego w dowolny sposób, to nie powiedzieć nic. Znacznie bardziej interesujące jest badanie konkretnych warunków możliwości wypowiedzania, śledzenie tego, co jest w danym miejscu i czasie możliwe do powiedzenia, a co nie. I, co najciekawsze, [...] w jaki sposób coś, co wcześniej nie było możliwe do wypowiedzenia, nagle staje się możliwe” (Bednarek 2015: 48-49).

Kończąc moje rozważania metodologiczne posłużę się odpowiedzią na tytułowe pytanie eseju *Jak pisać o pisarkach?* Joanny Partyki i Julii Lewandowskiej (2016), w którym badaczki rewidują feministyczną krytykę literatury, a także jej ugruntowanie w różnicy płciowej. Tekst Partyki i Lewandowskiej pyta o to, w jaki sposób należy analizować twórczość kobiet, w szczególności dawną. Ostatecznie, wydaje się, że badaczki przyjmują pozycję równoważącą podejście kulturowe i historyczne z literaturoznawczym. Postulują przede wszystkim badania twórczości kobiet uwzględniające kontekst społeczno-kulturowy i literacki, a także użycie kategorii gender jako relacyjnej, a więc pozostającej w ścisłej zależności z innymi aspektami różnicującymi, tj. rasą, klasą, wyznaniem, przynależnością etniczną czy identyfikacją seksualną. Takie podejście metodologiczne pozwala w sposób rzetelny „opisać bierne i czynne uczestnictwo kobiet w procesie tworzenia literatury” (Partyka i Lewandowska 2016: 129).

W prezentowanej rozprawie sięgam po obie tradycje obecne w afrykańskiej krytyce feministycznej, jak i w nurtach feminizmu euroamerykańskiego, tj. po tradycję rewizjonistyczną i afirmatywną. W kolejnych rozdziałach na podstawie źródeł wtórnych oraz moich własnych analiz zaprezentuję dyskurs dotyczący kobiecości w dziedzictwie przekazów ustnych oraz religijno-filozoficznej poezji *tenzi*. Skupię się ostatecznie na analizie męskiej tradycji współczesnej powieści suahili i obecnych w nich przedstawieniach postaci kobiecych. Następnie przejdę do

omówienia dotychczasowego stanu badań na temat twórczości literackiej suahili autorstwa kobiet.

Rozdział trzeci: Kobieta i kobiecość w badaniach nad literaturą suahili

4.1. Wstęp

Od początku lat osiemdziesiątych XX wieku zaobserwować można rosnące w środowisku akademickim zainteresowanie tematyką społeczno-kulturowej tożsamości płci w tekstach literatury suahili, w szczególności literackim dyskursem na temat kobiecości. Badania skoncentrowane na tej tematyce można podzielić na dwa rodzaje: na te, które skupiają się na dominujących reprezentacjach kobiecości w oratorze, tradycji *tenzi* oraz współczesnej prozie autorstwa mężczyzn, oraz na te, które skoncentrowane są na odkrywaniu i opisywaniu twórczości literackiej kobiet. Analizy kanonicznych tekstów stanowią krytyczną refleksję nad dominującymi dyskursami płci w środowisku kulturowo-językowym suahili. Badania skoncentrowane nad twórczością kobiet odkrywają, bądź też na nowo przywołują często negowaną wcześniej sferę twórczości literackiej i dziedzictwa kulturowego. Te dwie perspektywy badawcze uzupełniają się nawzajem, tworząc bardziej kompletny obraz kobiet (jako autorek) oraz kobiecości (jej dyskursywnych reprezentacji) w literaturze suahili. W poniższej sekcji pracy, zaprezentuje analizę dyskursu kreującego normy wokół koncepcji kobiecości w dziedzictwie przekazów ustnych oraz religijno-filozoficznej poezji *tenzi*, skupiając się ostatecznie na analizie męskiej tradycji współczesnej powieści suahili. Następnie przejdę do stanu badań nad tradycją literacką autorstwa kobiet.

4.2. Reprezentacje kobiecości w tradycji ustnej oraz klasycznej poezji suahili

Tradycja, według feministycznej badaczki Młlary Ogundipe-Leslie, jest metaforycznie opisywana jako jedna z sześciu gór, którą kobiety afrykańskie dźwigają na swoich barkach (Ogundipe-Leslie 1994). Jest to ciężar, który ciągnie kobietę w dół, powodując, że znajduje się ona na niższej pozycji w hierarchii społecznej, będąc podporządkowana mężczyźnie. Pod pojęciem tradycji badaczka rozumie historię oraz przeszłość przedkolonialną odziedziczoną przez współczesne społeczeństwa afrykańskie, hierarchiczne struktury społeczne, instytucje kulturowe, systemy religijne i filozoficzne. Ukonstytuowały one asymetrię i hierarchię płci, a

jednocześnie męską dominację, która zdaje się być w większości społeczeństw afrykańskich postrzegana jako „naturalna” (Ogundipe-Leslie 1994: 33-35).

Tematyka asymetrii płci stanowi temat niezliczonych opowieści, mitów, przysłów, wierszy i pieśni w tradycjach ustnych kultur z całego świata. Odnaleźć w nich można do dzisiaj pokutujące dualistyczne koncepcje kobiecości i męskości oraz legitymizacje podporządkowania kobiety mężczyźnie (por. Beauvoir 2014 [1949]: 187-248). Nie szukając daleko, u podłoża hierarchii płci w kulturach judeochrześcijańskich znajduje się biblijny mit kreacyjny opisujący Ewę jako istotę zrodzoną z żebra Adama, która złamała boskie zasady i nakłoniła do nieposłuszeństwa mężczyznę. Również w mitach kreacyjnych społeczności Afryki Wschodniej kobieta często przedstawiana jest jako istota stworzona z części ciała mężczyzny, bądź też przez przypadek, ukazywana jako winna zniszczenia rajskiego porządku, odpowiedzialna za nieszczęścia i cierpienia, na które skazani są ludzie (Shipper 1987: 37-39). Przykładowo w micie kreacyjnym społeczności Zaramo z Tanzanii pierwszą kobietę zostaje przedstawiona jako upośledzonego mężczyznę. Powstaje ona, kiedy śpiący mężczyzna przez przypadek odcina sobie penisa (por. Shipper 1987: 38). Z kolei, w micie ludności Kulwe z Tanzanii głód na świecie spowodowała kobieta, która sprzeciwiła się boskiemu nakazowi, aby mieć jedynie jedno ziarno pszenicy dziennie (por. Shipper 1987: 39).

Mineke Shipper jest jedną z badaczek, która analizuje afrykańską literaturę ustną z perspektywy feministycznej i genderowej (Shipper 1987, 1991, 1996, 2010). Studia nad mitami kreacyjnymi oraz przysłowiami należące do dziedzictwa różnorodnych kultur afrykańskich prowadzą ją do konkluzji, że pozytywne wizerunki kobiety i kobiecości związane są z jej funkcją reprodukcyjną, a więc z sprawowaniem przez nią roli matki i opiekunki (Shipper 1987: 40, 1991: 4, 1996: 160, 2010: 16). Do wysnucia podobnych wniosków prowadzą również wstępne analizy przysłów suahili ze zbioru Alberta Schevena (1988) (Romańczuk 2018).

Przysłowie *Furaha ya mama ni watoto* ‘Szczęściem kobiety są jej dzieci’ zdaje się przyświecać również pieśniom zebranych pośród różnych społeczności zamieszkujących Tanzanię przez badaczkę i pisarkę Ndyanao Balisidyę (Balisidy 1982). Wyszczególnia ona trzy najczęściej występujące wizerunki kobiecości w

tychże utworach: matka, przedmiot męskiego pożądania, a wreszcie własność mężczyzny - dobro ekonomiczne i narzędzie służące do (re)produkcji, które przechodzi z rąk jednej rodziny do kolejnej. Zdecydowaną większość społeczeństw, których literaturę ustną analizuje Balisidya, stanowiły społeczeństwa patrylinearne. Kobieta po ślubie opuszczała swoją rodzinę, przechodziła w posiadanie mężczyzny i jego rodu, pracując w gospodarstwie domowym i na ziemi, które stanowiły jego własność. Dzieci, które rodziła, postrzegane były jako należące do rodu męża. Po śmierci męża, nie miała prawa do dziedziczenia majątku, który podobnie jak dzieci, przechodził w ręce rodziny zmarłego (por. Mbilinyi 1972a: 374 i 1972b: 66). W analizowanych przez badaczkę utworach wartość kobiety i jej pozycja w społeczeństwie jest zatem określana poprzez posiadanie męża i zdolność do rodzenia dzieci. Najważniejszą podwójną rolę tradycyjnie przypisywaną kobiecie w Tanzanii jest rola matki-żony. Takie konkluzje wysuwa także Marjorie J. Mbilinyi (Mbilinyi 1972a i 1972b). Niemożność posiadania dzieci jest bardzo często głównym przyczynkiem do rozwodu (Mbilinyi 1972a: 372).

Z rolą żony i matki związane jest również przypisanie kobietom funkcji opiekuńczej oraz pracy w domu i uprawy ziemi (Balisidya 1982, Mbilinyi 1972a i b). Podobnie jak ziemia, kobieta jest postrzegana jako wartość ekonomiczna, o którą mężczyzna powinien dbać, aby wydawała dobre plony. Myśl ta zostaje ujęta w przysłowiu suahili: *Mke ni nguo, mgomba kupalilia* 'Żona jest do ubierania, bananowiec do pielienia' (Balisidya 1982: 14, Romańczuk 2015: 66-67).

W wielu społecznościach rolniczych zamieszkujących tereny Tanzanii idealna żona opisywana jest jako uległa i posłuszna mężowi, o czym młode kobiety są instruowane w trakcie obrzędów związanych z osiągnięciem dojrzałości płciowej (Mbilinyi 1972b: 66). Wiele z pieśni inicjacyjnych skierowanych do kobiet konstruuje podwójne standardy w ocenie seksualności mężczyzn oraz kobiet, a także prezentując seksualność i cielesność kobiecą z perspektywy „męskiego spojrzenia”. Ciało kobiece ma być atrakcyjne, dzięki czemu kobieta zdobywa aprobatę mężczyzn oraz wzbudza ich pożądanie, co pozwala jej na znalezienie partnera (Balisidya 1982: 11, por. Romańczuk 2018: 32). Narracje przestrzegają jednak młode dziewczyny przed seksualnością mężczyzny, przypominając o jej konsekwencjach dla kobiety,

zwłaszcza problemie ciąży pozamałżeńskiej (Balisidya 1982: 9). W takim przypadku, napiętnowaniu i ostracyzmowi społecznemu podlega kobieta oraz nieślubne dziecko określane jako *mwanaharamu* (l.mn. *wanaharamu*) (Balisidya 1982, Romańczuk 2012: 157, 162). W ten sposób, pieśni inicjacyjne (re)konstruuja dyskurs normatywny, który dyscyplinuje kobiecą seksualność podporządkowując ją moralnej ocenie społeczeństwa.

W tradycji suahilijskich *hadithi* odnajdujemy bardzo różnorodne przedstawienia kobiet. Wiele z nich przedstawia stereotypowe opinie na temat kobiecych słabości i wad, opisując bohaterki jako osoby niewierne, skłonne do kłamstwa, a także zbyt ciekawskie. Jak zauważa Iwona Kraska-Szlenk (2021b) motyw niewiernej żony często pojawia się w krótkich historiach moralistyczno-dydaktycznych²⁴. W tego typu opowieściach kobiece antybohaterki są karane za swoją niewierność i nieposłuszeństwo wobec mężczyzn, a ostatecznie zmuszane do podporządkowania się ich patriarchalnemu autorytetowi. Dydaktyzm tych historii zorientowany jest na realizację modelu wiernej i ze wszelkich miar posłusznej mężczyźnie kobiety²⁵ (Kraska-Szlenk 2021b: 147-150).

Jednakże, w innych opowieściach suahili należących do tradycji *hadithi*, postacie kobiece kreślone są jako osoby wykazujące się znaczną mądrością i sprytem, a tym samym przedstawiane jako kobiety szlachetne i dobre. Są to bohaterki, których inteligencja i moralność, a jednocześnie poczucie sprawiedliwości, kontrastowane są z głupotą mężczyzn oraz ich nieetycznym zachowaniem. Przykład stanowi przypowieść o dziewczynie za sto krów (*Binti la ng'ombe mia*), przytoczona w zbiorze Carla Büttnera z 1894 roku, w nieco innej wersji spisanej przez C. Veltena (1898) znana jako *Wajinga watatu* 'Trzech głupców'. Tekst ten, wraz z jego tłumaczeniem na język polski znajduje się w

24 Przykłady stanowią: *Hadithi ya mwanamke dhafu* 'Historia o słabej kobiecie', *Hadithi ya kigwe* 'Historia o naszyjniku', czy *Hila za wanawake* 'Podstępny kobiet', które znajdują się w zbiorze Carla Veltena (1907).

25 Taką historią jest opowieść o młodej żonie, która wychodzi z domu bez pozwolenia swego męża, przez co staje się ofiarą nadprzyrodzonego wypadku. Kobieta zostaje po szyję uwięziona w ziemi, która nagle rozstępuje się pod nią. Ratunkiem okazuje się być wybaczenie udzielone nieposłusznej kobiecie przez jej męża. Opowieść ta również znajduje się w zbiorze Veltena z 1907 roku (Kraska-Szlenk 2021b: 149).

antologii opowieści suahilijskich zebranych przez badaczkę języka i kultury suahili Iwonę Kraszkę-Szlenk (Kraska-Szlenk 2016: 74-81).

Protagonistką krótkiej opowieści jest młoda kobieta wydana za mąż przez swego majątnego ojca w zamian za *mahari* w wysokości stu sztuk bydła – cały majątek kandydata na jej męża. W konsekwencji młoda para małżeńska cierpi wielki niedostatek. W narracji pojawia się także trzeci mężczyzna, który pragnie uwieść bohaterkę historii – młodą żonę sprzedaną za sto krów. Ofiarowuje kobiecie udziec wołowy za jej niejasną deklarację spotkania się z nim w przyszłości. Kobieta ostatecznie konfrontuje się z trzema mężczyznami i wytyka wszystkim ich głupotę oraz to z jaką łatwością wymieniają coś cennego (swoją jedyną córkę, swój cały majątek i wreszcie udziec wołowy) za coś bez wartości. Krytykuje także postępowanie swego ojca, który małżeństwo jedynej córki potraktował wyłącznie jako transakcję handlową (por. Kraska-Szlenk 2015: 49 i 2021b: 151).

Innym przykładem opowieści należącej do tradycji ustnej suahili, w których występują rozbudowane postacie mądrych i odważnych kobiet, jest wspomniana już opowieść o sultanie Darai, szczegółowo przedstawiona oraz przetłumaczona przez Iwonę Kraszkę-Szlenk (2016: 82-127 i 2021b: 153-160).

Interesujące analizy dotyczące przedstawień kobiet w opowieściach suahili prezentuje Hamza M. Njozi (1998). Badacz analizując trzy opowieści: *Usishike shauri la mwanamke* 'Nie słuchaj rad kobiety', *Wanawake watu gani?* 'Jakimi ludźmi są kobiety?' oraz *Mfalme na waziri wake* 'Król i jego minister' skupia się przede wszystkim na obecnej w nich ironii. Interesująca jest szczególnie prezentowana przez niego analiza opowieści, która jedynie pozornie przestrzega mężczyzn przed słuchaniem kobiet. W historii tej bohaterka okazuje się o wiele mądrzejsza i sprytniejsza od bohatera - swego męża, a rada, której mu udziela w istocie mogłaby ochronić ich oboje przed nieszczęśliwymi wypadkami. Mężczyzna w opowieści ślepo podąża za dekretem swojego sultana, wyrażonym w tytule: *Usishike shauri la mwanamke*, 'nie słuchaj rad kobiety'. Do końca jednak trwa w przekonaniu o słuszności owego dekretu, przez co traci swoją małżonkę (Njozi 1998: 62-64, por. Kraska-Szlenk 2016: 68-69).

Najbardziej znane i rozpowszechnione przedstawienia kobiet w klasycznych poematach *tenzi* kreślone są wzdłuż ikonografii religijnej i podporządkowane kulturowym i obyczajowym wzorcom pielęgnowanymi przez muzułmańskie społeczeństwo Suahili. Są wśród nich również poematy skomponowane przez kobiety. Do najbardziej znanych należy *Utenzi wa Mwana Kupona*, datowany na połowę XIX wieku. Jest on jedynym utworem autorstwa kobiety, który wszedł do kanonu literatury suahili. Poemat Mwana Kupony Binti Mshamu jest swoistym testamentem autorki, który skomponowała przed swoją śmiercią. Zawiera on pouczenia oraz rady, które poetka kieruje przede wszystkim do swojej córki, ale również do wszystkich wierzących kobiet wyznających Islam. Utwór przedstawia relacje między płciami w związku małżeńskim w dziewiętnastowiecznym patriarchalnym i muzułmańskim społeczeństwie *Waswahili*. Zarazem opisuje obyczaje i zwyczaje kobiet muzułmańskich o wysokiej pozycji społecznej (por. Momanyi 2007, Mulokozi 1993: 115-117 i 1999, Njozi 1990, por. także Romańczuk 2015: 75-80).

Poetka znaczną część wersów poświęciła naukom o obowiązkach kobiety w małżeństwie i odpowiednim zachowaniu żony. Dbanie o dobre samopoczucie mężczyzny, o czystość domu, a także o własny wygląd zewnętrzny, przedstawione są jako gwarancja panowania zgody i harmonii w małżeństwie. Nauki zawarte w poemacie (re)konstruuja patriarchalny paradygmat uległej kobiecości, natomiast akceptacja i podporządkowanie się mu mają prowadzić do szczęścia kobiety i jej spełnienia. W poemacie cecha uległości jest prezentowana jako cnota religijna (Momanyi 2007: 3), co wyrażone zostaje również w przekonaniu, iż bezwzględne posłuszeństwo wobec męża pozwoli kobiecie uniknąć cierpień życia pośmiertnego. Poetka przekazuje myśl, iż w dniu sądu ostatecznego mąż decyduje, czy dusza kobiety trafi po śmierci do raju. Przekonanie to, jak komentują m.in. Hamza Njozi oraz Clara Momanyi było rozpowszechnione w społeczeństwie Suahili (Njozi 1990: 62, Momanyi 2007: 11, por. również Romańczuk 2015: 75). Nie jest jednak wyrażone w wersach koranicznych, a wręcz przeciwnie. Jak dowodzi interpretatorka Koranu Asma Barlas (2019), według nauk opisanych w, każdy człowiek odpowiada za swoje uczynki indywidualnie (Barlas 2019: 169).

W jaki sposób dyskurs o męskiej seksualności i kobiecej uległości pokutuje we współczesnej literaturze szczegółowo omówiła badaczka Ernesta Mosha, skupiając się na analizie opisów typów przemocy wobec kobiet, a także na motywie gwałtu w powieściach suahili (Mosha 2013a i 2016). Według jej konkluzji autorzy często w sposób bezkrytyczny przedstawiają kobiecość, w tym jej seksualność, w kategoriach obowiązkowej uległości i podporządkowania się mężczyźnie. Prowadzi to do obwiniania ofiar przemocy i usprawiedliwiania sprawców w dyskursie literackim, co według badaczki ma znaczący wpływ na opinie i zachowanie społeczeństwa (Mosha 2013a: 158-159).

Spółeczeństwo i kultura łącząc wartość kobiety z posiadaniem przez nią męża, nakładają również odpowiedzialność na kobietę za stan związku małżeńskiego. Od kobiety często oczekuje się cierpliwego znoszenia (suah. kuvumilia) różnych sytuacji w małżeństwie, nawet tych przynoszących cierpienie. Przyczynia się to do normalizacji przemocy jako często nieodzownej cechy pożycia małżeńskiego (Mosha 2013a: 102-103).

4.3. Seksualne i polityczne alegorie w postkolonialnej retoryce *ujamaa*

W literaturze afrykańskiej powstającej w pierwszych dekadach XX wieku, sposoby przedstawienia kobiety afrykańskiej i kobiecości włączone zostały w symbolikę postkolonialnych ideologii i narodowych dyskursów politycznych. Florence Stratton przeprowadzając analizę powieści słynnych afrykańskich pisarzy, takich jak Léopold Sédar Senghor, Chinua Achebe, Okot p'Bitek, Cyprian Ekwensi czy Ngugi wa Thiong'o, śledzi w nich dominujący motyw, który nazywa motywem matki Afryki - zmitologizowanym przedstawieniem Afryki jako kobiety (Stratton 1994). Po raz pierwszy alegoria ta pojawiła się w poezji *négritude*²⁶ Léopolda Sédara Senghora w latach czterdziestych XX wieku, a dalej rozwijała się w literaturze afrykańskiej w okresie postkolonialnym. Obraz kobiecości związany został z idealizowaną wizją przedkolonialnej przeszłości i afrykańskich tradycji. Z drugiej strony, kobieta stała się również alegorią nowych narodów, a jej ciało włączone w retorykę ideologii politycznych (Nfah-Abbenyi 1997, Shipper 1987 i 1996; Stratton 1994). W znanych

²⁶ Mowa o słynnym poemacie *Femme noire* 'Czarna kobieta' opublikowanym w *Chants d'Ombre* w 1945 roku.

utworach autorstwa mężczyzn, kobieta definiowana była przez swoje ciało i seksualność, kanonizowana jako płodna matka, symbol urodzajnej ziemi, nowego narodu, bądź też stygmatyzowana jako zauroczona kulturą zachodnioeuropejską miejska kobieta „nowoczesna”, w skrajnym przypadku zdegradowana do postaci pracownicy seksualnej ujmowanej negatywnym terminem prostytutka (Stratton 1994: 51, por. także Ogundipe-Leslie 1994: 58-61).

Pozytywna reprezentacja kobiety identyfikowała ją z tradycyjną kulturą oraz z konwencjonalnymi rolami społecznymi, w których kobieta realizowała funkcję reprodukcyjną (Shipper 1996: 165, Stratton 1994: 52-53). Młara Ogundipe-Leslie określa ten typ przedstawienia „mitem *tradycyjnej* kobiety”, który fałszywie unieruchamia ją w wyobrażonym porządku czasowo-przestrzennym. Łączy się on z „mitem kobiety uległej” oraz tej, która „chce pozostać tradycyjną” (Ogundipe-Leslie 1994: 48-52). W męskiej tradycji powieści, postaci kobiece, które wprowadzają zmiany są często demonizowane. Normatywnej tożsamości kobiety towarzyszyła jej kontrowersyjna antyteza, związana z obrazem „nowoczesności”, miejskości, oraz kultury zachodnioeuropejskiej (Ogundipe-Leslie 1994, Shipper 1987 i 1996, Stratton 1994).

Według Shipper (1987), negatywne przedstawienie kobiety w tekstach pisarzy afrykańskich bazowało na stereotypowych obrazach kobiety europejskiej przedstawianej jako próżna, chciwa, leniwa i zależna od swojego męża, ale także zuchwała i seksualnie wyzwolona (Shipper 1987: 42-43). W licznych narracjach pisarzy afrykańskich, antytezą kanonizowanej kobiecości, odwróconym motywem matki Afryki jest motyw pracownicy seksualnej, który Stratton uznaje za cechę definiującą męską tradycję postkolonialnej powieści afrykańskiej (Stratton 1994: 53, por również Ogundipe-Leslie 1994: 58-59).

Wyżej nakreślone spostrzeżenia można odnieść do dyskursu na temat kobiet i kobiecości w powieści suahili. Tradycja ta, została w głównej mierze napisana przez mężczyzn, jednak kobieta stanowiła w niej temat niezwykle często podejmowany.

Analizy wizerunków kobiet w powieści suahili przeprowadziła Patricia Mbughuni (1982). Według badaczki literatura zdominowana była przez dualistyczną interpretację kobiecości, kreśloną według moralnych kategorii dobra i zła. Kobiety

przedstawiane były albo jako *femme fatale*, dla których prototypu badaczka szuka w biblijnym przedstawieniu Ewy, źródła zła na świecie i zguby mężczyzn, lub też jako kobiecości udomowione: matki-żony, które badaczka określa jako „Maryje” (Mbughuni 1982: 15).

Normatywna i udomowiona kobiecość, jak wskazuje Mbughuni, zajmowała jednak marginalne miejsce w męskich narracjach. Stanowiła jedynie „estetyczny dodatek” do bohatera męskiego, zwieńczając moralne przesłania powieści (Mbughuni 1982: 20). Sam bohater męski, na wzór biblijnego Adama, był przedstawiany często jako ofiara kobiecej manipulacji, przebiegłości i moralnego zepsucia. Porządek narracyjny zdejmował z niego odpowiedzialność za zło, które to w istocie było jego współudziałem. Rolę kozła ofiarnego pełniła bowiem postać kobieca wzorowana na archetypie kusicielki Ewy, ukazywana jako główna winna przekraczania przez mężczyznę granic moralnych oraz prawnych, a także odpowiedzialna za transgresje społeczeństwa: przestępczość i korupcję, chciwość, materializm i egoizm (Mbughuni 1982: 19).

Wyżej nakreślone dychotomiczne reprezentacje kobiecości, realizowały dydaktyczną funkcję powieści. W latach siedemdziesiątych została ona włączona w rządowy dyskurs ideologii narodowego socjalizmu tanzańskiego, który odnalazł wspólny język z ideologią patriarchalną. „Kontrolowanie seksualności kobiet”, jak pisze Callaci, „stanowiło fundament myśli nacjonalistycznej, przestrzenie konfigurowanej w dychotomii miasto-wieś.” (Callaci 2017a: 29). Stosowanie tego binarnego kodu w dyskursie kolonialnym oraz postkolonialnym opisuje również Florance Stratton. Był on ewidentny w rozporządzeniach kolonialnych regulujących obecność niezamężnych kobiet w miastach. Pozornie prawa te miały ochronić kobiety przez utratą moralności, rozumianej głównie jako ich seksualność (Stratton 1994: 15-17). Strategie kontrolujące populacje kobiet w miastach charakteryzowały również politykę wielu państw afrykańskich w okresie postkolonialnym. Obejmowały one masowe aresztowania niezamężnych kobiet i ich relokację na tereny wiejskie, jak również delegalizację wynajmu mieszkań samotnym kobietom (por. Amadiume 1987: 199; Braun 2020: 5-8, Callaci 2017a: 25-29, Obbo 1982: 10).

W postkolonialnej Tanzanii dyskurs na temat kobiet i ich seksualności został zaprzęgnięty w ideologię socjalizmu narodowego. Romantyczna ikonografia afrykańskiej wsi i negatywne obrazy miejskich kobiet budowały język narodowej moralności, który mocno koncentrował się na kobiecej seksualności. Symbolem narodowych cnót stała się kobiecość powiązana z tradycją i tanzańską wsią, realizująca funkcje reprodukcyjne i opiekuńcze, przyjmująca podwójną rolę matki-żony. Odwróconym obrazem kobiecości normatywnej stał się demonizowany obraz kobiety miejskiej, odrzucającej rodzime wzorce kulturowe i obyczajowe. Postać ta dodatkowo przedstawiana była jako stanowiąca zagrożenie dla wartości promowanych w ideologii *ujamaa*: kolektywizmu, rodziny i kulturowego autentyzmu. Spopularyzowany obraz kobiety miejskiej związany został z seksualną frywolnością i brakiem moralności. O nieprzyzwoitości świadczył również miejski ubiór kobiety: buty na wysokim obcasie, krótkie spódnice i spodnie oraz makijaż.

Dominująca retoryka na temat kobiecości w mediach publicznych i wypowiedziach polityków, jak dowodzi Callaci (2017a), była reakcją systemu patriarchalnego na zmiany zachodzące w sferze ekonomicznej, społecznej i obyczajowej. Od połowy lat sześćdziesiątych w Tanzanii mimo antymiejskiej agendy politycznej rządu tanzańskiego, zjawisko wewnętrznej migracji z terenów wiejskich do miast nasilało się. W latach siedemdziesiątych Tanzania była trzecim na świecie państwem z najszybciej postępującą urbanizacją (Callaci 2017a: 5). Znaczny procent migrantów stanowiły kobiety, dla których miasto potencjalnie oferowało wyzwolenie spod opresyjnych struktur rodzinnych, czy też ekonomicznego wykluczenia, którego doświadczały w patriarchalnych społecznościach wiejskich (Callaci 2017a: 25). Jak pisze Mbilinyi, wzrastał również odsetek kobiet wykształconych, zajmujących różnorodne pozycje na rynku pracy (Mbilinyi 1972b). Według badaczki dyskursywny „atak na krótkie spódniczki, miejskie dziewczyny i obyczaje wykształconych kobiet reprezentował po części wysiłek utrzymania [kobiet - IR] w ich tradycyjnej podporządkowanej pozycji” (Mbilinyi 1972b: 69).

Elena Bertoncini-Zúbková w antologii o kobietach w powieści suahili rozpoznaje dwa dominujące przedstawienia kobiet: ofiar – kobiet wykorzystywanych przez mężczyzn, oraz kobiet uwodzicielskich i destrukcyjnych, określanych jako

wampy (Bertoncini-Zúbková 1996: 7). W tym ostatnim przedstawieniu mieszczą się takie literackie motywy jak pracownica seksualna i *femme fatale*, przy czym granice między nimi są niezwykle płynne, do tego stopnia, iż bardzo często stapiają się one w jedno negatywne przedstawienie - kobiety pozbawionej moralności i skrupułów, postaci egoistycznej i zachłannej na dobra materialne, której ofiarami padają w głównej mierze mężczyźni. U podłoża kreacji negatywnej postaci pracownicy seksualnej i/lub *femme fatale* leży jawna oraz aktywna seksualność kobieca, ujmowana w kategoriach pejoratywnych, jednoznacznie konotowana z brakiem moralności. To co dodatkowo łączy oba przedstawienia to również kategoria miejskości. Przedstawienie kobiety jako pracownicy seksualnej w pewnym okresie zdominowało powieści suahili autorstwa mężczyzn, stając się emblematem afrykańskich metropolii oraz ucieleśnieniem przypisywanej im stereotypowo dekadencji. Motyw ten był wykorzystywany w postkolonialnym dyskursie afrykańskich ideologii nacjonalistycznych, a w tym w retorykę politycznej doktryny *ujamaa* w Tanzanii (Senkoro 1982). Pojawia się on w powieści postkolonialnej w pierwszych dekadach drugiej połowy dwudziestego wieku, w twórczości znanych i cenionych pisarzy tanzańskich jak Euphrase Kezilahabi, Said Ahmed Mohamed, Mohamed Said Mohamed czy Wiliam Mkufya (Senkoro 1982: xi-xiv).

Bertoncini dostrzega jednak różnicę w ujęciu tego motywu między powieścią popularną, a poważną. W przypadku tej ostatniej, według badaczki, autorzy próbowali niejednokrotnie uchwycić kulturowo-społeczne i ekonomiczne uwarunkowania stojące za angażowaniem się kobiet w pracę seksualną (Bertoncini-Zúbková 1996: 10). Prostyucja była przedstawiana jako konsekwencja tragicznej sytuacji ekonomicznej kobiety. Jej źródła pisarze przedstawiali również w traumatycznych doświadczeniach bohaterki z dzieciństwa, w przemocy w rodzinie i surowym wychowaniu (*Rosa Mistika*, 1971 r.). Kobieta czerpiąca korzyści materialne ze swojej cielesności była również prezentowana jako ofiara kondycji społeczeństwa i narodu: różnic klasowych i rasizmu, dekadencji miejskiego kapitalizmu ujmowanego jako mikrokosmos neokolonialnej polityki, np. *Kiu* 'Pragnienie' (1972 r.), *Nyota ya Rehema* 'Przeznaczenie Rehemy' (1976 r.), *Utengano* 'Separacja' (1980 r.) (por. analiza motywu pracownicy seksualnej w:

Senkoro 1982). Losy bohaterki często kończą się tragicznie: poprzez samobójstwo (*Rosa Mistika*) lub morderstwo (*Kiu*). Odmiana kondycji życiowej bohaterki i porzucenie pracy seksualnej, wiąże się z jej powrotem do rodzinnej wsi, ślubem oraz ciężką (*Nyota ya Rehema, Utengano*).

Rehema, bohaterka powieści Mohameda S. Mohameda pt. *Nyota ya Rehema* zostaje odtrącona przez swojego ojca Fauda – zamożnego właściciela ziemskiego o korzeniach arabskich, a także wykluczona przez jego rodzinę z podziału majątku. Bohaterka migruje do miasta podejmując pracę opiekunki do dziecka w bogatej rodzinie zanzibarskiej. Zostaje wykorzystana seksualnie przez swojego pracodawcę, a następnie podejmuje pracę w domu publicznym. Ostatecznie Rehema wraca w rodzinne strony swojej matki, próbując na nowo ułożyć swoje życie u boku Sulubu, uboższego rolnika. Ziemia i dom, na której mieszkają zostaje im odebrany przez krewnych Rehemy. Po latach ci sami krewni próbują ponownie wywłaszczyć Reheme oraz Sulubu z ich ziemi. Tym razem jednak, Sulubu zabija swoich prześladowców. Wybuch rewolucji na Zanzibarze ratuje go przez karę więzienia (Bertoncini- Zúbková i in. 2009: 146-148).

Historia bohaterki w istocie ujmuje napięcia na tle klasowym i rasowym w społeczeństwie zanzibarskim przed wybuchem rewolucji i odzyskaniem niepodległości. Eksploatacja ciała Rehemy symbolizuje wyzysk ekonomiczny niższych klas społecznych przez uprzywilejowaną klasę właścicieli ziemskich. Rozwiązanie narracji, powrót bohaterki na wieś i rozpoczęcie nowego życia u boku Sulubu i ich dziecka, a także zaangażowanie się w rewolucję, odzwierciedla sposób w jaki Mohammed S. Mohammed interpretuje przyszłości społeczeństwa zanzibarskiego. Poprawa pozycji społeczno-ekonomicznej bohaterki jest utożsamiana ze zniesieniem opresyjnych struktur feudalnych (por. Senkoro 1982: 70-71).

Podobnie w powieściach kolejnego pisarza z Zanzibaru, Saida A. Mohameda, reprezentacje kobiet oraz relacji panujących w rodzinie stanowią punkt wyjścia dla krytycznych refleksji na temat społeczeństwa i sytuacji politycznej na rodzinnej wyspie autora w czasach kolonializmu (*Asali chungu* ‘Gorzki miód’ 1977, *Dunia mti mkavu* ‘Świat to uschnięte drzewo’ 1990), oraz w okresie postniepodległościowym

(*Utengano* 'Separacja' 1980). Bohaterki powieści kreślone są jako ofiary przemocy w patriarchalnym środowisku rodzinnym. Mężczyźni, którzy są prześladowcami kobiet w powieściach Saida A. Mohameda, reprezentują również władzę polityczną o cechach tyranicznych i skorumpowanych. Wyzwalają się spod opresji poprzez ucieczkę i zemstę, lub też zabijając swoich prześladowców (*Dunia mti mkavu*).

W powieści *Utengano* rozpad struktury rodzinnej rządzonej przez tyranicznego mężczyznę i skorumpowanego polityka Bwana Maksuudi, spleciony jest z rozpadem patologicznych struktur władzy. Bunt kobiet, które są ofiarami przemocy i ekonomicznej eksploatacji Maksuudiego, splata się w narracji z odebraniem mu politycznej władzy przez społeczeństwo. Jedną z bohaterek Kazija, podczas wiecu politycznego Maksuudiego, publicznie wyjawia jego opresyjne zachowania wobec kobiet, korzystanie z usług prostytutek, przemoc wobec żony i córki, a zarazem jego nieuczciwość i skorumpowanie. Maksuudi traci swoją pozycję i zostaje wtrącony do więzienia na dwa lata.

Wiodącym wątkiem jest historia Maimuny, córki Maksuudiego, która ucieka z rodzinnego domu przed przemocą psychiczną i fizyczną stosowanej przez jej ojca. Ucieczka jest jednak częścią zemsty zaplanowanej przez Farashuu na Maksuudim, za skrzywdzenie w przeszłości jej córki Mwanasururu. Była ona pierwszą żoną Maksuudiego, z którą to bohater rozwiódł się, ograbiając ją z całego rodzinnego majątku.

Po ucieczce życie Maimuny ulega drastycznej zmianie. Aby zarobić na utrzymanie podejmuje się ona pracy seksualnej. Ostatecznie związuje się ona z ubogim i niepełnosprawnym mężczyzną o imieniu Kabi i rodzi mu dziecko. Okazuje się jednak, że Kabi jest synem Mwanasururu. Historie młodych bohaterów łączą się w doświadczeniu krzywdy wyrządzonej ich matkom przez Maksuudiego. Mimo trudnej przeszłości kontynuują oni swoją relację. Maimuna dokonuje również pojednania z Farashuu, babką Kabiego i swoją prześladowczynią.

Podobnie jak w powieści *Nyota ya Rehema*, zakończenie burzliwej historii kobiety w *Utengano* odzwierciedla polityczną wizję pisarza i jego wyobrażenie na temat przyszłości społeczeństwa oraz jego zaangażowania w walkę z ekonomiczną i politycznym uciskiem. Wyobrażenie o solidarności i wspólnej politycznej walce

opresjonowanych grup społecznych reprezentowane jest w nowych więzach rodzinnych zawiązanych między Maimuną a Kabim oraz Farashuu. Uzdrawione relacje rodzinne, w szczególności pojawienie się dziecka, symbolizują wiarę w narodziny nowego społeczeństwa i narodu operującego na zasadach egalitarnych, wolnego od dyskryminacji na tle klasowym, płciowym, etnicznym czy religijnym (por. Traoré 1999: 60- 61, 2008: 65-67). Artystyczne przedstawienie ciąży kobiecej i narodzin dziecka jako alegorii możliwej nowej przyszłości społeczeństwa pojawia się również w kolejnej powieści zatytułowanej *Giza katika Nuru* 'Ciemność w jasności' z 1988 roku (Traoré 2008: 68).

W powieściach Mohameda S. Mohameda oraz Saida A. Mohameda, historia kobiety odzwierciedla sytuację polityczną ich rodzinnej wyspy, jednocześnie zostaje spleciona z artystyczną i polityczną wizją pisarzy opisującą nowe, egalitarne społeczeństwo w socjalistycznym systemie. Opresja kobiet oraz eksploatacja ich ciał, stała się ilustracją losu społeczeństwa: jego przeszłości, ówczesnej sytuacji ekonomicznej i politycznej, a także wyobrażonej przyszłości. Nawet jeżeli postać kobieca była kreowana na aktywną uczestniczkę zmian społecznych, nadal warunkiem jej wyzwolenia było podążanie za narracjami pisanymi przez mężczyzn, a także podporządkowanie swojej cielesności i seksualności ich interpretacjom. Ramy kompozycyjne powieści kreślone są wokół ciała kobiecego, utylizowanego w seksualno-politycznej alegorii. Bohaterki z niewinnych dziewic przemieniają się w pracownice seksualne, aby następnie narodzić się na nowo u boku mężczyzn jako żony i matki. Cięża kobiety oraz rodzone przez nią dziecko symbolizować ma nowy początek, możliwą przyszłość społeczeństwa. Wykorzystanie metaforyki kobiecego ciała i jej seksualności w twórczości Mohameda S. Mohameda oraz Saida A. Mohameda stawia pytanie czy istotnie pochyłali się oni nad sytuacją kobiety w społeczeństwie, czy też ulegli pokusie artystycznego potencjału tej metaforyki?

4.4. Badania nad twórczością literacką kobiet

Podczas gdy tradycja pisemna tworzona była w przeważającej większości przez mężczyzn mających większy dostęp do nauki czytania i pisania w alfabecie arabskim (Mazrui 2007: 92; Ruete 1998: 53-58), aspekt płci nie ograniczał uczestnictwa kobiet

w sferze życia kulturalnego i społecznego, którą tworzyła literatura ustna. W różnorodnych badaniach nad dziedzictwem ustnym powstającym w języku suahili podkreśla się znaczący udział kobiet w jego rozwoju. Pełniły one role performerek, narratorek, a także nauczycielek gromadzących oraz przekazujących kolektywną wiedzę (Lihamba i in. 2007: 5-10).

Pośród zabytkowych ustnych utworów lirycznych opisywanych jako należące do tradycji kobiecej, znajdują się pieśni inicjacyjne oraz okolicznościowe związane z tematyką taką jak narodziny dziecka, osiągnięcie dojrzałości płciowej przez kobietę, czy zawarcie małżeństwa. W repertuarze kobiet znajdują się również liryczne utwory o miłości, a także kołysanki i inne pieśni poruszające kwestie macierzyństwa (Balisidya 1982, Knappert 1983 i 1986, Lihamba i in. 2007: 5-10). Ciekawym aspektem niektórych pieśni kobiet jest ich subwersywność i pełnienie przez nie podwójnej funkcji. Przykład stanowią popularne pieśni dla dzieci - kołysanki (*nyimbo za kubembeleza*), które tematycznie odnosiły się do kwestii związanych z życiem intymnym kobiety i jej sytuacją rodzinną, takich jak sekretne relacje romantyczno-miłosne między kobietą (podmiotem lirycznym) a mężczyzną, opisując brak miłości w związku małżeńskim. Ich treści mogły też stanowić krytykę instytucji aranżowanych małżeństw lub też poruszać kwestię przemocy w rodzinie (Senkoro 2005).

Poetycki list znany jako „Lament żony” lub „Lament Saady” autorstwa Saady Taji li Arifiny z końca XVIII wieku, do niedawna uważany był za najstarszy zachowany przykład pisemnej twórczości kobiet Suahili (Knappert 1979: 192-193). Jest to utwór, który krytykuje islamskie prawo rozwodowe zezwalające mężczyźnie na wniesienie pozwu rozwodowego bez podania powodów i konieczności przedstawiania świadków (Mulokozi 1993: 117-118, por. także Romańczuk 2015: 84-85).

W artykule poświęconym udziałowi kobiet w rozwoju poezji suahili w okresie klasycznym (od XVII do początku XX wieku) Mulokozi (1993) przytacza jednak znacznie więcej tekstów możliwego autorstwa kobiet. Określając płeć autora powołuje się on na stojący przy imieniu poetki tytuł *Mwana* (‘pani’, ‘królowa’, ‘dziecko’), który jak dowodzi badaczka Kelly Askew (1999) był tytułem kobiecym.

Nosiły go również kobiety sprawujące wysokie stanowiska polityczne, w przeciwieństwie do mężczyzn, którzy tytułowani byli jako: *Bwana* ‘pan’, *Sultani* ‘sułtan’, *Mfalme* ‘król’, *Diwani* ‘władca’, ‘król’ (Askew 1999: 81-85). Najstarsze teksty autorstwa kobiet, które zachowały się do dzisiaj to pochodząca z XVI i XVII wieku korespondencja polityczna władczyń suahilijskich państw-miast rozlokowanych wzdłuż linii wschodniego wybrzeża. Przykład stanowi wierszowany list władczyni Mwana Khamisi Mwinyi Mvita, datowany na wiek XVII (Mulokozi 1993: 107, por. także Ohly 1972: 24), bądź też pochodzący z 1711 roku list Fatimy binti Muhammad Mkubwa rządzącej Kilwą (Lihamba i in. 2007: 71–72).

Wśród najstarszych poematów skomponowanych przez kobiety obecnie wymienia się również datowany na wiek XVII poemat *Kisa cha Anzaruni*, zwany również *Siri li Asirari* (w suahili *Siri Sirini*) skomponowany przez Mwana Shekhe Lemba. Poemat ten opisuje walkę proroka Muhammada oraz jego towarzysza i zięcia Alego z opresyjnym królem Anzarunim. Konflikt między nimi rozgrywa się również na płaszczyźnie religijnej. Jest walką pomiędzy „sprawiedliwą” wiarą Islamu z okrutną wiarą określaną jako pogańska, która to bitwa symbolicznie uchwycona została jako wojna światła z ciemnością (Mulokozi 1993: 107-108).

Inne z utworów poetyckich należących do tradycji religijnych poematów to *Utenzi wa Fatuma* autorstwa Mwany Said Amin datowany na przełom XVIII i XIX wieku. Prezentuje on postać Fatimy, córki Proroka Muhammada oraz jego pierwszej żony Hadidży. Poemat w zmitologizowany sposób opisuje ślub Fatimy z umiłowanym kuzynem i jednym z pierwszych zwolenników Muhammada, Alim. Ślub młodych przedstawiony zostaje jako część boskiego planu oraz wola samego Proroka. Dokonuje się on w raju, poza wiedzą Fatimy i Alego. Młodzi zostają powiadomieni o decyzji Allaha przez aniołów. Obraz zaślubienia Fatimy odzwierciedla muzułmańską tradycję zawierania kontraktu małżeńskiego bez udziału kobiety, która reprezentowana jest przez ojca lub innego mężczyznę, starszego od niej w hierarchii rodzinnej. Poemat kreśli również mit o Fatimie, która stanowi wzór cnót religijnych oraz moralnych i uznawana jest za opiekunkę kobiet muzułmańskich. W poemacie Fatima zrzeka się bogactw oferowanych jej przez Allaha, prosząc jedynie, aby w dniu sądu ostatecznego mogła modlić się za

zbawienie wszystkich kobiet. Ten akt miłości i poświęcenia uczynił z niej ikonę kobiet muzułmańskich (Knappert 1979: 120-127, Mulokozi 1993: 109-111, por. także Romańczuk 2015: 72-75).

Kolejnym przykładem poematu autorstwa kobiety jest dziewiętnastowieczny utwór znany jako *Utenzi wa Masahibu* 'Poemat o nieszczęściach', którego autorką jest Mwana Bukhalasi. Jest to paraboliczna opowieść o tematyce filozoficzno-religijnej. Reprezentuje punkt widzenia, który przestrzega przed materializmem, zabieganiem jedynie o dobra doczesne, chwałę i władzę. Opowieść Mwana Bukhalasi przypomina o nietrwałości i ulotności dóbr ziemskich: majątku i sławy, zwracając uwagę na kontakt człowieka z Bogiem oraz aspekt nieśmiertelnej duszy. Zwraca uwagę na kategorie moralne takie jak sprawiedliwość i miłosierdzie. Morał poematu mówi o konieczności przeciwstawiania się złu i okrucieństwu na świecie, oraz podejmowania walki z tyranią i opresją (Allen 1971: 130-268, Mulokozi 1993: 111-115, Njozi 2003; por. także Romańczuk 2015: 80-84),

Do najbardziej znanych poematów z tradycji *tenzi* skomponowanym przez kobietę należy wspomniany już *Utenzi wa Mwana Kupona*. Poemat Mwana Kupony krytykowany był ze względu na powielanie dyskursu patriarchalnego, a więc sytuowanie kobiety na pozycji całkowicie podporządkowanej mężczyźnie, oraz kreowanie obrazu uległej i pokornej. Przykaz o uległości skierowany do kobiet, badaczka Ann Biersteker interpretuje jako podtekst o zabarwieniu emancypacyjnym, odczytując poemat jako naukę o świadomej manipulacji ideologią patriarchalną i mężczyzną w celu pozyskania przez kobietę sprawczości i władzy, choćby w ograniczonym zakresie (Biersteker 1991). Pozytywny odbiór poematu i jego popularność wynika, jak uważa m.in. Hamza M. Njoza, przede wszystkim ze skoncentrowania się podmiotu lirycznego na dobrostanie kobiety i mężczyzny w związku małżeńskim oraz opisanie sposobów na utrzymywanie harmonii i zgody w relacji (Njozi 1990: 63). Pomimo kontrowersji, a być może właśnie dzięki nim, *Utenzi wa Mwana Kupona* jest utworem, którym inspirowało się wielu poetów i poetek, tekstem wielokrotnie przywoływanym w innych utworach literatury.

Inspirację utworem *Utenzi wa Mwana Kupona* można dostrzec w dwóch poematach współczesnego pisarza Shaabana Roberta, *Utendi wa Hati* oraz *Utendi*

wa *Adili*, które zaadresował, odpowiednio, do swojej córki oraz syna. Znajdują się one w tomie poezji pt. *Pambo ya lugha* 'Piękno języka' wydanym w 1948 roku. Robert wprowadza jednak niespotykane u Mwany Kupony stwierdzenia emancypacyjne dla kobiet, w obu poematach zrównując pozycję kobiety oraz mężczyzny (Ohly 1972: 80-81). Inne współczesne przykłady tekstów poetyckich, które podejmują dialog z utworem Mwana Kupony, to wiersze Fatmy binti Athman z 1983 roku utrzymane w formie *tumbuizo*, oraz poemat pt. *Howani, mwana, howani* 'Cicho, dziecko, cicho) w stylistyce *utenzi* autorstwa Zaynab Himid Mohammed skomponowany w 1983 roku (Lihamba i in. 2007: 275-286).

W wierszu Fatmy binti Athman który rozpoczyna się słowami: „Mój mąż wyjechał do Pate”, podmiot liryczny, którym jest zamężna kobieta, przeżywa rozczarowanie i zawód miłosny spowodowany drugim ożenkiem jej męża, który odbył się bez konsultacji z nią. Utwór kończy się wyrażeniem gniewu przez podmiot liryczny i jej odejściem od męża, a nie cichą akceptacją i bezwarunkowym podporządkowaniem się woli mężczyzny – rozwiązaniem, które w takiej sytuacji mogłaby doradzić Mwana Kupona (Lihamba i in. 2007: 275-276).

Poemat Zaynab Himid Mohammed, podobnie jak XIX wieczny poemat *Utenzi wa Mwana Kupona*, jest utworem, który matka dedykuje swojej córce. Poetka opisuje w swoich wersach przebieg ciąży, a następnie dzień porodu. Poucza córkę, aby ta kierowała się w życiu swoją mądrością i własnym zdaniem. Poemat warty jest uwagi również ze względu na zawarte w nim opisy tradycyjnych leczniczych ziół stosowanych przez ciężarne kobiety (Lihamba i in. 2007: 279-280).

W powieści współczesnego pisarza z Zanzibaru Saida A. Mohameda, *Giza katika nuru* 'Ciemność w jasności' z 1988 roku, podporządkowanie kobiety mężczyźnie opisane jest poprzez intertekstualne nawiązanie do poematu Mwany Kupony. Said A. Mohamed odtwarza oryginalne wersy utworu w pieśni, którą śpiewa jedna z bohaterek o imieniu Kudura. To przywołanie pełni funkcję subwersywną. Narracja powieści kwestionuje tradycyjną uległość kobiety w małżeństwie i jej podrzędny status. Kudura jest postacią tragiczną, która mimo stosowania się do zasad Mwany Kupony, cierpi w związku małżeńskim. Ostatecznie

zostaje opuszczona przez tyranicznego męża (por. Osore 2003: 46-47, por. Osore 2015).

Jak już zasygnalizowano, często nie sposób zaklasyfikować danego utworu do literatury ustnej bądź piśmiennej, ze względu na swobodne przenikanie się tychże form. Przykład stanowi pieśń kobiet z Lamu zwana *Wimbo wa Miti* ‘Pieśń o drzewach’. Manuskrypt utworu spisany w alfabecie arabskim znajduje się w zbiorach Uniwersytetu Dar es Salaam dzięki Zaharii Maimun z Lamu. Jak relacjonuje badacz pieśni, Joseph Mbele, Zaharia Maimun nie potrafiła określić dokładnej daty powstania utworu, jednak w rozmowie z nim zaznaczyła, jest starszy niż jej prababka. Wiadomo również, iż wśród kobiet był on i w dalszym ciągu jest przekazywany drogą ustną (Mbele 1996: 73). Historia utworu świadczy o znaczącej roli kobiet zarówno w rozwoju poezji suahili, jak i ochronie zabytków literackich do czasów współczesnych. Już w latach siedemdziesiątych badacz twórczości literackiej suahili, J.W.T. Allen pisał o kobietach Suahili jako o strażniczkach i opiekunkach cennych manuskryptów, bez których pomocy wiele z dzieł nie przetrwałoby do współczesnych czasów (Allen 1968: 112-113 i 1971: 8-9).

„Pieśń o drzewach” została skomponowana w czasach wielkiej kłótni w środowisku kobiecym na wyspie Lamu. Jak zauważa Mbele, pieśń ta nosi cechy charakterystyczne gatunku popularnej opowieści - *hadithi*. Fantastyczne wydarzenia zaprezentowane w utworze dzieją się w bliżej nieokreślonym, wyobrażonym i mitycznym czasie. Ich bohaterami są rozmaite rośliny i drzewa, które zachowują się jak istoty ludzkie: krzyczą, przeklinają, wymachują mieczami, a także marszczą w złości twarze. Pod fantastycznymi postaciami ze świata flory, ukrywają się różne typy charakteru i osobowości kobiet. Przykładowo, kobieta o wybuchowym temperamencie i ciętym języku przedstawiona została jako papryczka chili. Baobab jest statecznym, wiekowym drzewem, które wprowadza głos rozsądku wśród wrzasków i nawoływań wojennych pozostałych roślin. Uzmysławia im, iż kłótnia, w którą wdały się kobiety, została spowodowana przez jedną z nich, ukrytą pod postacią dyni. Do narracji wprowadzony zostaje również *trickster* Afryki Wschodniej – zając *kitunguwe* (w standardowym suahili znany jako *sungura*), który jest postacią charakterystyczną dla gatunku *hadithi* (Mbele 1996: 79-80, por. Piotrowska 2015).

Pogłębione badania twórczości kobiet Suahili z początku XX wieku obejmują życie i twórczość zanzibarskiej pieśniarki i poetki Siti bini Saad. Jest to postać ikoniczna dla kultury suahili, zwana również matką *taarabu* - stylu muzyczno-poetyckiego, który Siti zrewolucjonizowała. (Askew 2002; Fair 1998 i 2001: 169-225, por. także Romańczuk 2010, 2021: 129, 132-133, 135). Jej biografia *Wasifu wa Siti binti Saad, mwimbaji wa Unguja* 'Biografia Siti binti Saad, pieśniarki z Zanzibaru', napisana przez wspomnianego już cenionego pisarza Shabaana Roberta, ukazała się w 1960 roku.

Wśród badań skoncentrowanych na literaturze tworzonej przez kobiety znajdują się również analizy współczesnej twórczości dramaturgicznej, między innymi takich postaci jak Penina Muhando Mlamba czy Amandina Lihamba, tworzyły od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku. Twórczość dramatopisarek, zwłaszcza Peniny Muhando Mlamy, miała charakter zaangażowany społecznie i politycznie. Artystki postrzegały bowiem rolę sztuki, w szczególności teatru, jako narzędzia do edukacji społeczeństwa oraz rozwoju jego samoświadomości kulturowej i politycznej. Istotnym tematem podejmowanym w twórczości Peniny Muhando Mlamy oraz Amandiny Lihamby jest kwestia nierówności społecznej pomiędzy mężczyznami oraz kobietami, legitymizowana poprzez tradycyjne instytucje kulturowe i społeczne, oraz analiza wyzysku i eksploatacji społeczeństw globalnego południa przez neokolonialną politykę mocarstw zachodnioeuropejskich (Balisidya 1987, Krüger 1998, Lihamba 1994 i 2004, Momanyi 1996/97; Mule 2004, Mwangi 2009, por. także Romańczuk 2012).

4.5. Podsumowanie

W powyższym rozdziale posługując się analizą tekstów literatury suahili, oraz podpierając się obecnym stanem badań historyczno-literackich, podjęłam się próby nakreślenia dyskursów konstruujących koncepcję kobiecości w kontekście języka i kultury suahili.

Mity, przysłowia oraz rytualne pieśni inicjacyjne dostarczają informacji na temat wartości dominujących w danej społeczności. Literatura odgrywała znaczącą rolę w procesie socjalizacji kobiet. Tę funkcję pełnią również teksty o znaczeniu

religijnym i filozoficznym, przekazując w skonwencjonalizowanej estetyce akceptowany światopogląd. W tradycyjnej literaturze suahili kobieta przedstawiana jest głównie ze względu na jej funkcje reprodukcyjne i opiekuńcze, a więc społeczne role matki oraz żony. Dyskurs na temat kobiecości normalizował również cechę uległości, preferując kobiecość podporządkowaną mężczyźnie. W dziedzictwie przekazów ustnych odnajdujemy również poglądy na temat kontroli kobiecej seksualności i jej cielesności.

We współczesnej literaturze suahili ideologiczny kontekst dla reprezentacji kobiecości nakreśliła retoryka ideologii *ujamaa* wraz z dualistyczną strukturą organizującą nie tylko dyskurs o płciowości i seksualności ludzkiej, ale także wtórną socjalizację postkolonialnego narodu tanzańskiego.

Postać kobieca została wpleciona w artystyczną realizację politycznych wizji pisarzy. W powieści suahili dominowały przedstawienia dychotomiczne realizujące funkcję dydaktyczną literatury. Przedstawienie kobiety jako uświęconej matki-żony stało się symbolicznym naczyniem mieszczącym w sobie postkolonialną konceptualizację nowego społeczeństwa: cnót moralnych, dziewictwa oraz reprodukcji w ramach rodziny, afrykańskiego autentyzmu, tradycji, wsi, kolektywizmu i ciężkiej pracy. To przedstawienie zostało skontrastowane z odwróconym motywem Matki Afryki, tj. demonizowaną kobiecością: wampem, *femme fatale* i/lub pracownicą seksualną, symbolizującą dekadencję i grzech, kolonialną przeszłość, negatywny wpływ zewnętrznych struktur neokolonializmu, zepsute miasto, indywidualizm oraz materializm.

Nad dychotomicznymi przedstawieniami kobiecości górowała kobiecość interpretowana w roli ofiary. Doświadczenie przemocy ze strony mężczyzny, gwałtu i brutalności zostało wpisane w tożsamość kobiecą odtworzoną w tekstach literackich takich jak *Giza katika nuru* 'Światło w ciemności' (1998) Saida A. Mohameda, *Dar es Salaam usiku* 'Dar es Salaam nocą' (1990) Bena Mtobwy, *Kwaheri Iselamagazi* 'Żegnaj Iselamagazi' (1993) Bernard Mapalala, *Ua la Faraja* 'Kwiat pocieszenia' (2004) William Mkufya (por. Mosha 2013a i b, 2016) To przedstawienie kobiety służy być może uchwyceniu rzeczywistej pozycji kobiety w patriarchalnym społeczeństwie oraz krytyki opresyjnych struktur władzy.

Jednocześnie, w powieściach tych brak reprezentacji kobiecości autonomicznych lub też wychodzących z roli ofiary.

Literatura nie tylko odzwierciedla dane społeczeństwo, ale też jest integralną częścią tego społeczeństwa, jedną z jego instytucji estetycznych, dydaktycznych i dialektycznych. Teksty literackie pokazują nam pewien preferowany porządek społeczny, a jednocześnie wszelkie idee, które się w nim nie mieszczą i które zostały z niego wykluczone. Parafrazując słowa Mineke Shipper, dominujące wartości stanowią ilustrację wartości grup dominujących (Shipper 2010: 23). Jednakże, możemy odczytywać je również w odwróconym porządku, w literaturze protestu, krytyki, w intertekstualnych nawiązaniach do narracji dominujących. Analizy tekstów autorstwa kobiet – grupy społecznej w dużym stopniu wykluczonej z tradycji pisarstwa, są koniecznym krokiem do poznania i zrozumienia oraz formułowania wniosków na temat danego społeczeństwa i jego rzeczywistości.

Dalsza część prezentowanej rozprawy przedstawia analizy powieści suahili autorstwa kobiet z Tanzanii, od momentu pojawienia się kobiety jako autorki i narratorki fikcji literackiej w 1966 roku do czasów współczesnych. Podejmując próby umiejscowienia kobiet w tradycji powieści suahili, będę jednocześnie próbowała odtworzyć możliwą odrębność narracji kobiet oraz zaprezentować artystyczne i ideologiczne wizje pisarek.

Rozdział czwarty: Twórczość kobiet w latach sześćdziesiątych XX wieku

5.1. Analiza noweli *Usinisahau* (1966)

Usinisahau 'Nie zapomnij o mnie' Naili S. Kharusi to pierwszy współczesny utwór narracyjno-fabularny w suahili autorstwa kobiety. Ze względu na wiodący motyw dwóch sióstr - skrajnych przeciwieństw charakterologicznych, porównany jest on do powieści etnograficznej Mohammada Saleh Farsy pt. *Kurwa na Doto* (imiona głównych bohaterek) z 1960 roku. Rzeczywiście, motyw ten w obu przypadkach stanowi szkielet, na którym zbudowane są fabuły tekstów. Na tym jednakże kończą się podobieństwa między tekstami.

Ramę okalającą utwór *Kurwa na Doto* stanowi przedmowa autora, w której wyraża on intencje stojące za narracją powstałej w celu „utrwalenia niektórych z naszych zwyczajów, aby nasze dzieci wiedziały, jak kiedyś żyliśmy” (Farsy cytowany : Garnier 2013: 43). To zamierzenie określa kompozycję utworu, w której historia tytułowych postaci - dwóch sióstr bliźniaczek, stanowi tło dla szczegółowych i barwnych opisów otoczenia, życia codziennego, zwyczajów oraz ceremonii mieszkańców i mieszkanki Zanzibaru. Kontrast między bohaterkami pełni, podobnie jak w baśni, funkcje moralistyczną, jednak jest podrzędny wobec roli dydaktycznej, którą w zamierzeniu autora miała spełniać jego powieść. Było nią utrwalenie doświadczenia przemijającego czasu, miejsc, ludzi oraz ich zwyczajów (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 46, 138-140, Garnier 2013: 43-45).

Usinisahau to zwarta kompozycyjnie nowela psychologiczna pozbawiona wątków epizodycznych oraz rozbudowanych opisów otoczenia. Czas oraz miejsce akcji pozostają nieokreślone. Możemy się jedynie domyślać, iż opowieść toczy się na lądzie z dostępem do morza bądź oceanu. Być może, podobnie jak w powieści M.S. Farsy, miejsce akcji stanowi wyspa Zanzibar. Nowela pozbawiona jest jednak opisów świata przedstawionego na rzecz rozbudowanej narracji o wewnętrznym świecie przeżyć i emocji narratorki, a zarazem głównej bohaterki Shadyi.

Fabuła utworu skonstruowana jest na motywie złotej bransoletki z wygrawerowanym tytułowym napisem *Usinisahau* 'Nie zapomnij o mnie'. Jest to prezent urodzinowy подарowany przez narratorkę jej młodszej siostrze Nadyi.

Zdjęcie siostry z łańcuszkiem zrobione podczas urodzin, ożywia wspomnienia Shadyi z dzieciństwa, dojrzewania, a następnie wczesnej dorosłości. Koncepcja „czasu, który przeminął”, zostaje zindywidualizowana stając się nasyconą emocjonalnie opowieścią o doświadczeniach protagonistki. Pośród wspomnień prezentowanych w toku pierwszoosobowej narracji odkryty zostaje proces kształtowania się osobowości bohaterki. Reminiscencja prowadzi również do rozliczenia z przeszłością, a także poczucia spełnienia.

Utwór *Usinisahau* jest tym samym zapisem podróży, którą odbywa narratorka. Droga Shadyi horyzontalnie skierowana jest w przeszłość i kreślona jest przez wspomnienia narratorki. Jest ona również zorientowana wertykalnie, prowadząc w świat wewnętrznych przeżyć Shadyi. Tematyką opowieści staje się konstrukcja postaci wraz z jej psychologiczną motywacją. W narrację wpleciony zostaje również dodatkowy podtekst ideologiczny – metafizyczna narracja o egzystencji człowieka. Jej pojawienie się dzieli cały tekst na dwie uzupełniające się opowieści, które budują w noweli narrację o koncepcji kobiecości. W poniższych analizach, skupię się na ich odczytaniu²⁷.

5.2. Układ uwarunkowań realistycznych w konstrukcji tożsamości kobiecej.

Analizy figur matki oraz ojca

Nowela *Usinisahau* sytuuje się na spektrum tekstów dydaktyczno-moralistycznych. Szkieletem, na którym opiera się parateza utworu jest dychotomiczne przedstawienie kobiecości: skontrastowanie ze sobą bohaterek Shadyi i Nadyi. Starsza z siostr jest dzieckiem spokojnym i nieśmiałym. Jako młoda dorosła jest osobą poważną i odpowiedzialną, ambitną oraz pracowitą, a jednocześnie niepewną swojej własnej wartości. Natomiast młodsza z siostr - Nadya, opisana zostaje jako dziewczynka wesoła i charyzmatyczna, bardzo pewna siebie, już od najmłodszych lat skupiająca na sobie uwagę otoczenia. Beztraska Nadya, w istocie nawet jako młoda dorosła osoba, nie przestaje być egocentrycznym dzieckiem, wymagającym opieki.

²⁷ Wstępnej analizie noweli dokonałam w artykule „Konstrukcje tożsamości kobiecych w twórczości prozatorskiej pisarek z Tanzanii”, który ukazał się w 2019 roku w książce pt. *Kobieta w oczach kobiet: Kobiecte (auto)narracje w perspektywie transkulturowej* pod red. J. Frużyńskiej. Przy czym prezentowane analizy są pogłębione.

Budowanie postaci kobiecych w oparciu o kontrast zwykle służy normatywizacji, a więc wyłonieniu określonych wzorców osobowych i sformułowaniu modeli idealnej postaci – „pozytywnej” reprezentacji kobiecości. Zabieg ten, jak dowodziłam w Rozdziale 3, jest sposobem na realizację funkcji dydaktycznej tekstu, ale odsłania również jego podtekst ideologiczny (por. Mbughuni 1982: 15). W noweli Naili S. Kharusi dualizm oraz kreowane w jego wyniku napięcia są dominantą określającą charakter całej kompozycji, a także podłożem dla budowy świata przedstawionego – psychiki kobiety. Motyw dychotomicznej kobiecości zostaje w narracji podporządkowany eksploracji psychologicznej motywacji bohaterki, a zarazem narratorki, Shadyi, a także, w ograniczonym stopniu, jej młodszej siostry Nadyi. Tym samym, konstrukcje postaci: cechy ich charakteru oraz temperamentu i działania podejmowane przez bohaterki zostają przedstawione jako konsekwencje procesów wychowawczych. Tematem opowieści Shadyi staje się również jej złożona relacja z siostrą Nadyą, matką oraz ojcem – postaciami, które ją ukształtowały.

Obrazy z czasów dzieciństwa prezentowane przez Shadyę, nierozzerwalnie wiążą się z ewokacją matki, na której barkach spoczywa największa odpowiedzialność za ukształtowanie tak odmiennych typów charakterów i temperamentów córek. Matka, we wspomnieniach Shadyi, kreślona jest się jako rodzic niesprawiedliwy i faworyzujący swoją młodszą córkę. Reminiscencje narratorki prezentują sceny z czasów jej dzieciństwa, w których jako dziecko uczy się również czuć odpowiedzialność za emocje Nadyi, a jednocześnie tłumić własne potrzeby. To staje się ostatecznie taktyką, którą jako dziecko przyjmuje Shadya, aby zasłużyć na uwagę i czułość matki:

Labda nikiogopa zaidi nisimuudhi mama, kwani daima nilikuwa sina hakika ya mapenzi yake, na nikichelea sana asinichukie mara ngapi nilimtamani mama anikumbatie na kunionyesha mapenzi ya dhahiri na mimi kama anavyomuonyesha Nadya, lakini sikupata (Usinisahau, s. 59).

‘Chyba bałam się, żeby nie sprawić mamie przykrości, ponieważ nigdy nie byłam pewna jej miłości do mnie, lękałam się, żeby mnie nie znienawidziła, pragnęłam,

żeby mama mnie przytuliła i pokazała mi szczerą miłość, taką samą, jaką okazywała Nadyi. To się nigdy nie wydarzyło.’

Wyraźny rozdźwięk w podejściu rodzicielki do dwóch córek przyczyniają się do osiągnięcia przez młode kobiety różnych stopni dojrzałości. Shadya wyrasta na osobę pracowitą, samodzielną, odpowiedzialną, jak również altruistyczną. Po śmierci ojca jako osiemnastoletnia kobieta, przyjmuje na siebie obowiązek opieki nad matką i siostrą:

Msiba ulikuwa kubwa sana juu yetu sote nyumbani baba alipokufa [...] ijapokuwa na miye nafsi yangu pia nikihisi ninaugua, lakini niliona huu ndiyo wakati wa kuchukua mahala pa baba yangu na kuwashughulikia mama na ndugu yangu mdogo. [...] Ijapokuwa umri wangu hapo ulikuwa ni miaka kumi na nane tu, lakini nilijihisi kuliko mtu mzima ye yote kwa dhamana nilizojitwika (Usinisahau, s. 61).

‘Kiedy ojciec umarł, w naszym domu zapanowała żałoba [...] chociaż ja również cierpiałam, wiedziałam, że oto nadszedł czas aby zająć miejsce mojego ojca i zaopiekować się matką oraz moją młodszą siostrą. [...] Chociaż miałam osiemnaście lat, poprzez obowiązki, które narzuciłam na siebie samą, czułam się jak osoba o wiele starsza.’

W przeciwieństwie do Shadyi, Nadya wyrasta na osobę egocentryczną i skupioną wyłącznie na swoich potrzebach. Spełniając wszystkie dziecięce kaprysy i zachcianki Nadyi, nie stawiając młodej dziewczynce granic oraz nie mając wobec niej żadnych oczekiwań, matka przyczynia się do zahamowania rozwoju osobowości Nadyi. Nawet jako młoda kobieta w wieku dziewiętnastu lat, w oczach matki, jak również Shadyi, prezentuje się ona jako dziecko wymagające nieustannej opieki i troski, niezdolne do samodzielnego życia:

Yeye bado ni kitoto tu kwa mama, ijapokuwa amekwisha timia miaka kumi na tisa!
Siku baada ya siku Nadya aliendelea kupoteza wakati wake kwa upuuzi nyumbani

bila ya kutamani kumsaidia mama kwa lo lote katika kazi ya nyumba. Hakuweza kuvumbua lo lote la maana la kumshughulisha akili yake... (Usinisahau, s. 63)

‘Była ona nadal dzieckiem, chociaż skończyła dziewiętnaście lat! Dzień za dniem Nadya trwonila swój czas przesiadując w domu nie czując obowiązku pomagania matce w wykonywaniu prac domowych. Nie była zdolna zająć się niczym wartościowym.’

Każda z sióstr prezentuje odmienny system wartości, który wynika z ich wczesnej socjalizacji. Poważna i ambitna Shadya jako młoda kobieta skoncentrowana jest na swoim rozwoju intelektualnym i swojej edukacji. Młodsza Nadya jest przedstawiona jako kobieta leniwa, egocentryczna, próżna, jak również uwodzicielska. Przede wszystkim jednak adoruje samą siebie. Inne podejście do miłości stanowi cechę dystynktywną Shadyi, która jest kobietą opiekuńczą, empatyczną i przede wszystkim altruistyczną.

Ta dychotomia charakterów bohaterek przejawia się także w ich podejściu do kobiecej seksualności. Z punktu widzenia Shadyi, jest ona konceptualizowana w kontekście moralności oraz społecznej odpowiedzialności. Beztroska Nadya skoncentrowana jest wyłącznie na zabawie oraz flirtowaniu z mężczyznami. Zachowanie Nady budzi niepokój w Shadyi, która po śmierci ojca sprawuje rolę opiekunki swojej siostry oraz nauczycielki, przekazując jej normy zachowania, oraz oczekiwania wobec kobiety.

Inapendeza wewe mtoto mwanamke ujione tamu ili uwape watu hamu, siyo ujirahisishe kama dagaa lililododa (Usinisahau, s. 62).

‘Podoba się [ludziom - IR], żebyś ty jako młoda kobieta chwaliła się swoją słodyczą, żeby inni ludzie pragnęli cię, a nie żebyś czyniła z siebie łatwą [zdobycz - IR], niczym zepsuta sardynka.’

Według Shadyi, kobieta powinna być atrakcyjna, wzbudzać zachwyt i pożądanie wśród ludzi. ‘Słodycz’ , czy też ‘smakowitość’ (suah. *tamu*), rozumiana jest tutaj

jako atrakcyjność fizyczna, ale także jako kulturowy koncept dziewictwa. Jednocześnie, kobieta nie może być zbyt łatwa do zdobycia, ponieważ powoduje to utratę reputacji oraz możliwości wyjścia za mąż. Ponadto, Shadya poucza również swoją młodszą siostrę odnośnie wartości, których mądra kobieta (suah. *mwanamke mwenye busara*) powinna szukać w mężczyźnie. Nie jest to piękno fizyczne, ale charakter.

Przytoczona powyżej wypowiedź Shadyi, jest jedną z silnie nacechowanych ideologicznie wypowiedzi protagonistki. Ujawnia ona punkt widzenia przyjęty w narracji, a zarazem jej ideologiczny podtekst. Postać Shadyi w swojej opowieści (re)konstruuje określony typ preferowanej kobiecości – pracowitej, empatycznej, altruistycznej i opiekuńczej, moralnej w kwestii swojej cielesności i seksualności – podporządkowującej się kulturowemu konstruktowi dziewictwa.

Na skutek wychowania kształtuje się również dynamika relacji między siostrami. W dzieciństwie nauczona przez matkę ignorować swoje emocje i stawiać potrzeby siostry ponad własne, Shadya czuje się nieustannie odpowiedzialna za Nadyę. W dorosłym życiu narratorka poświęca się, ustępując Nadyi już nie ulubioną zabawkę – jak postępowała będąc jeszcze dzieckiem - ale mężczyznę, którego planowała poślubić.

Omar, daleki kuzyn siostr chwilowo goszczący w ich domu, zakochuje się w Shadyi i przed powrotem w swoje rodzinne strony prosi ją, aby wyszła za niego za mąż. Niestety młody mężczyzna popełnia tragiczny w skutkach błąd. W oficjalnym liście do matki bohaterki, myli dwa, tak podobnie brzmiące imiona, pomyłkowo prosząc o rękę Nadyi. Młodsza z siostr skutecznie manipuluje emocjami starszej, nadużywając jej siostrzanej miłości i oddania, a także wykorzystując słabości charakteru Shadyi - jej brak wiary w siebie, aby osiągnąć zamierzony przez siebie cel i zostać żoną Omara:

Ndugu yangu ninafhamu vizuri kwamba Omar akikupenda wewe wala si mimi [...], najua nikishamtia mikononi ndiyo lazima tu atanipenda. [...] Hebu Shadya nitazame Mungu alivyoniumba. Kwa uzuri huu niliotunukiwa ndiyo lazima tu

nitamtia mkononi mwanamume ye yote nimpendaye, unasemaje? (Usinisahau, s. 68-69)

‘Siostrze, doskonale zdaję sobie sprawę z tego, że Omar kocha ciebie, a nie mnie [...] jestem przekonana, że jeśli rzucę się w jego ramiona, na pewno mnie pokocha. [...] Popatrz tylko Shadya, jaką mnie Bóg uczynił. Całe to piękno, którym zostałam obdarowana powinnam przekazać w ręce mężczyźni, którego kocham, czyż nie?’

Shadya przystaje na prośbę siostry i usuwa się w cień. Z listów napływających od Nady i Omara matka dziewcząt poznaje prawdę o tragicznej pomyłce mężczyzny. Odpowiedzialnością za nią obciąża Shadyę. Rozmowa, która następuje między matką a córką stanowi moment przełomowy w ich relacji. Shadya, broniąc się przed niesprawiedliwymi oskarżeniami matki, po raz pierwszy odsłania przed nią swoje emocje: poczucie bycia dzieckiem niekochanym i odepchniętym:

...umekwisha sahou mimi ni mkubwa na ni wajibu wangu kusamehe lo lote kwa ajili ya mdogo wangu? Si ndivyo ulivyonifunza na kunizoelesha? [...] na sasa labda hapana kubwa la kustaajabu [...] mama, ulikuwa mbali sana sikupati. Ni kweli leo labda nisingeliharibu maisha yangu, ya Omar na hata ya Nadya, ambayo nilidhamiria kuyatengeneza ingelikuwa mama umejisongeza kidogo karibu yangu (Usinisahau, s. 71-72).

‘mamo, czyżbyś już zapomniała, że to ja jestem starsza, a moim obowiązkiem jest zawsze ustępować mojej młodszej siostrze? Czyż nie tego mnie nauczyłaś i nie to mi wpoiliś? [...] więc może teraz nie ma czemu się dziwić, [...] matko, byłaś tak daleko ode mnie, nie mogłam cię uchwycić. Dzisiaj już wiem, że moje życie byłoby inne, nie zniszczyłabym życia Omara i Nady, gdybyś choć trochę się do mnie zbliżyła.’

Wyznanie Shadyi kładzie nacisk na wagę procesu wychowawczego w kształtowaniu osobowości narratorki. Zaburzona relacja z matką zostaje przedstawiona jako jedna z głównych przyczyn stojących za konstrukcją postaci: za jej charakterem, podejmowanymi w życiu wyborami, budowanymi relacjami z

innymi osobami, a wreszcie za stosunkiem bohaterki do samej siebie. Przeciwwagę dla negatywnej roli odegranej przez matkę w procesie kształtowania osobowości Shadyi stanowi autorytet ojcowski.

Postać ojca – lekarza, zajmuje szczególne miejsce we wspomnieniach narratorki. Opisany jest jako człowiek szlachetny i uczciwy, szanowany wśród lokalnej społeczności i podchodzący do swojego zawodu sumiennie. Docenia ona swoją córkę, za jej inteligencję, ambicję i pracowitość. Szkolne sukcesy odnoszone przez Shadyę spotykają się z jego zainteresowaniem. Ponadto, jako rodzic, stara się być sprawiedliwy i interweniuje w sytuacjach, w których matka nadmiernie faworyzuje młodszą córkę. Ważnym wspomnieniem narratorki z okresu dzieciństwa jest rozmowa z rodzicem, podczas której z jego ust padają słowa:

Shadya mwanangu, ninakuomba ushike papo hapo na uipende elimu. Hujui namna gani unavyonipa furaha nikuonapo unaendelea vizuri katika masomo. Mimi sina mtoto mwanaume, kwa hivyo ninakutaka wewe ushike pahala pangu nikifa. Ninataka usome ili uweze kumtazama mama na nduguyo. Wewe ndiye ninayekuamini, na si kwamba ninajuwa una busara tu, bali pia nimekuona una moyo shujaa wa kuweza kuvumilia shida zo zote maisha. Shadya ninaona fahari kuwa wewe ni mtoto wangu (Usinisahau, s. 60).

‘Shadya moje dziecko, proszę cię, trzymaj się tego, co robisz i szanuj wiedzę. Nawet nie wiesz, ile radości daje mi, gdy widzę jak świetnie radzisz sobie w szkole. Nie mam syna, dlatego chcę, żebyś to ty zajęła moje miejsce w rodzinie, kiedy umrę. Pragnę, żebyś się uczyła, żebyś mogła opiekować się swoją matką i siostrą. Wierzę w ciebie, nie tylko dlatego, że jesteś inteligentna, ale również dlatego, że masz odważne serce i możesz pokonać wszelkie trudności w życiu. Shadya, jestem dumny z tego, że jesteś moją córką.’

Interwencja ojca w rozwój intelektualny i emocjonalny narratorki, przynosi pozytywne rezultaty. Dodaje ona Shadyi pewności siebie i wiary we własne możliwości. Umacnia również wybór ścieżki zawodowej obranej przez narratorkę, która postanawia kształcić się na lekarza medycyny. Ojcowski autorytet pełni

również w narracji funkcję stabilizującą psychikę Shadyi, wprowadza równowagę w jej doświadczenia. Przytoczoną powyżej wypowiedź ojca bohaterka porównuje do hirizi ya hifadhi ‘amuletu ochronnego’ , s. 61). Ratuje on jej życie w momencie największej rozpacz i zwątpienia we własne możliwości, powstrzymując ją od popełnienia samobójstwa w dorosłym życiu. Postać ojca stanowi tym samym siłę dynamizującą protagonistkę i motyw popychający ją do działania.

Od początku narracji, dychotomiczna relacja między postaciami kobiecymi: Shadyą i Nadyą, kreślona jest wzdłuż binarnej opozycji pomiędzy figurami matki i ojca. Tożsamość protagonistki-narratorki zostaje ustanowiona nie tylko na przeciwległym biegunie w stosunku do jej siostry Nadyi, ale również w kontraście do linii kobiecej w jej rodzinie:

Mama hakuweza kuficha furaha na fahari yake wakati inapotekelea watu kuusifu uzuri wa Nadya. Hapo mama huongeza na kujibu kwa furaha kwamba Nadya amemshabihi sana bibi yake, yaani mama yake mama, [...] ambaye pia alimkuwa mashuhuri kwa uzuri wake. Hakika mimi nilimshabihi baba yangu, yaani mrefu, mwembamba na rangi iliyofifia kidogo kuliko kwa Nadya (Usinisahau s. 59).

‘Kiedy ludzie chwalili piękno Nadyi, mama nie była w stanie powstrzymać swojej radości i dumy. Mówiła wtedy, że Nadya przypomina swoją babcię, matkę naszej mamy, [...] która również znana była ze swej urody. Ja przypominałam naszego ojca, byłam tak samo wysoka, szczupła, jaśniejszej karnacji niż Nadya.’

Shadya dziedziczy po ojcu nie tylko wygląd zewnętrzny, a także zawdzięcza mu rozwój pozytywnych cech charakteru: odwagi, determinacji i ambicji, ale również pracowitości, opiekuńczości oraz altruizmu. Po śmierci ojca bohaterka zgodnie z jego wolą przejmuje funkcję mężczyzny w swojej rodzinie, czuwając nad pozostałymi kobietami: matką oraz Nadyą. Podczas gdy w ojcowskiej linii wyróżniona zostaje inteligencja oraz wiedza, w matrylinearnej linii, koncepcja kobiecości definiowana jest wyłącznie poprzez piękno zewnętrzne. Cecha atrakcyjności, którą dziedziczy Nadya, dominuje w całym jej obrazie, a także

przedstawiona zostaje jako główna przyczyna, dla której bohaterka jest faworyzowana przez matkę. Jednocześnie, w narracji podkreślone zostaje negowanie przez postać matki głównych cech osobowości Shadyi: w szczególności jej inteligencji oraz ambicji, a także lekceważenie przez matkę wartości edukacji.

Takie pozycjonowanie bohaterek w narracji, z jednej strony, rekonstruuje uproszczone koncepcje kobiecości oraz męskości, w której to ta druga powiązana zostaje z aktywnością, a także z moralnością, inteligencją i odwagą. Z drugiej strony, rekonstrukcja tożsamości Shadyi uchwycona w jej reminiscencjach wskazuje na próbę kreacji androginicznej tożsamości.

Próba samobójcza Shadyi stanowi punkt krytyczny w narracji. Przenosi ona opowieść w sferę metafizyczną, a cały świat przedstawiony nabiera cech baśniowych. Dalszy rozwój emocjonalny i intelektualny protagonistki ukazany zostaje w kontekście motywacji metafizycznej.

5.3. Metafizyczna interpretacja egzystencji człowieka. Rola dyskursu filozoficzno-religijnego w konstrukcji modelowej postaci kobiecej

Po śmierci matki Shadya próbuje popełnić samobójstwo, rzucając się w ocean. Jednak w kluczowym momencie, wspomnienie o ojcu ratuje ją przed śmiercią. Nieprzytomną bohaterkę leżącą na plaży, odnajduje starszy mężczyzna o imieniu Izaak, który zabiera ją do swojej wspaniałej posiadłości nad brzegiem oceanu.

Bwana Is-haak na mkewe Bibi Aisha walikuwa wakiishi katika kasri yao hii nzuiri na ya ajabu. [...] Nilipewa chumba kikubwa cha pekee yangu, chenye fanicha nzuri mno za asili zenye kitambaa cha mehemeli nyekundu. Madirishani mote mlining'inia mapazia ya hariri nzito [...]. Mazulia ya thamani yenye rangi za kupendeza na kushangaza moyo, yalilala kila chumba [...]. Ama mahala paliposimama jumba hili ni juu ya kilima na bahari ni chini yake (Usisahau, s. 74).

‘Pan Izaak oraz jego żona Aisha mieszkali w przepięknym i cudownym pałacu. [...] Dostałam duży pokój, cały tylko dla mnie, ze wspaniałymi antycznymi meblami okrytymi czerwonymi tkaninami. Z okien zwisały jedwabne zasłony [...]. Drogocenne dywany o

zachwycających kolorach wyściełały podłogi w pokojach. [...] Pałac ten znajdował się na wzgórzu nad oceanem.’

Baśniowy opis bogactwa i piękna pałacu uzupełnia opis jego mieszkańców: małżeństwa Izaaka i Aishy. Przedstawieni są oni jako ludzie gościnni i szczerzy, a także głęboko religijni muzułmanie. Wraz ze swoją żoną Aishą, Izaak rozpacza opiekę nad Shadyą, traktując ją niczym własne dziecko. Małżeństwo pomaga bohaterce zdać egzamin na lekarza medycyny. Podarowuje jej również w prezencie prywatną klinikę, w której Shadya może praktykować swój zawód.

Sam epizod próby samobójczej protagonistki zostaje przedstawiony jako test jej siły oraz charakteru, na co zdają się wskazywać słowa Izaaka:

Shadya mwanangu, maafu ni mtihani wa mwanadamu kwa Mola wake (...) Na ukitaka kufuzu mtihani huu basi lazima uamini mwanzo kwamba Baba Wetu haharibu bali hutengeneza tu (Usinisahau, s. 73)

‘Shadya, moje dziecko, nieszczęścia to próby zesłane na człowieka przez Boga (...) Jeśli chcesz zdać ten test pomyślnie, musisz najpierw uwierzyć, że Nasz Ojciec nie krzywdzi nas, a jedynie przygotowuje.’

W metafizycznym ujęciu prezentowanym przez Izaaka życie ludzkie jest elementem boskiego planu, który wypełnia się poza wolą człowieka. Postać ta wprowadza do narracji element dyskursu filozoficzno-religijnego. Dotychczasowe doświadczenia życiowe Shadyi zostają przedstawione jako próby zesłane przez Boga, natomiast nowy etap w życiu Shadyi zostaje ujęty w kategoriach boskiego błogosławieństwa i nagrody za pomyślne przejście wyzwań.

Shadya to osoba, która wytrwale znosi przeciwności losu. Nie żywi złości, nie mści się, jest zdolna do przebaczenia i do poświęcenia. Odznacza się także wielką skromnością, pracowitością, wytrwałością oraz empatią. Dla siebie samej bohaterka pragnie jedynie wykształcenia, jednakże po to, aby pomagać i służyć innym – zostać lekarką. To właśnie za swoją ofiarność i poświęcenie, a także za cierpliwość i wytrwałość, Shadya zostaje nagrodzona poczuciem bezpieczeństwa,

spokojem i dobrobytem, realizacją swoich marzeń i miłością. Narracja ujawnia również, że młodsza z sióstr, Nadya, nie zaznaje szczęścia, do końca życia cierpi z dala od bliskich, pozostając w relacji pozbawionej miłości.

Uwieńczeniem drogi rozwoju osobowości Shadyi staje się zamążpójście. Do narracji wprowadzona zostaje postać Nabila, syna Izaaka i Aishy. Młody mężczyzna zakochuje się w protagonistę i oświadcza się jej. Ta początkowo odmawia, zmienia jednak decyzję pod wpływem prośb matki Nabila:

...wewe pia unampenda iwapokuwa mdomoni unasema humpendi [...] Shadya usiharibu mustakabali wako kwa ajili ya jinamizi la usingizi (Usinisahau, s. 77)

‘...ty także go kochasz, chociaż twoje usta mówią co innego [...] Shadya nie zaprzepaść swojej przyszłości z powodu złego snu, który ci się przyśnił.’

Słowa Aishy mają wskazywać na nieuświadomione przez Shadyę powody odrzucenia oświadczyn. Zewnętrzna obserwatorka, figura mądrej i doświadczonej kobiety, pełni funkcję głosu rozsądku. Wnosi ona do narracji dodatkową interpretację konstrukcji psychologicznej bohaterki. Według niej Shadya nie pozwala sobie na odczuwanie pozytywnych emocji z powodu bolesnych doświadczeń z przeszłości, określonych jako „zły sen”. Starsza kobieta nakłania bohaterkę do tego, aby otworzyła się na przyszłość i pozwoliła sobie na bycie kochaną przez mężczyznę.

Jednakże, sama narratorka Shadya przekonuje siebie do przyjęcia oświadczyn Nabila w następujący sposób:

Basi hata ikiwa simpendi Nabil na siolewi yeye kwa mapenzi, lakini jee siolewi kwa ajili ya kulipa ihsani ya wazee wake? Hii ndiyo fursa ya kuwalipa wema wazee hawa wazuri, ni bora nijitoe mhangana nafsi yangu kwa kuridhi niolewe na mtoto wao (Usinisahau, s. 77-78).

‘Nawet jeśli nie Kocham Nabila i nie wyjdę za niego z miłości, to czyż nie lepiej wyjść za niego za mąż, aby odwdziżyć się jego rodzicom? To jest moja szansa,

aby zapłacić im za ich dobro. Lepiej złożyć samą siebie w ofierze i uszczęśliwić ich wychodząc za mąż za ich syna.'

Narratorka zmienia tym samym swoją wcześniejszą decyzję, kierując się pragnieniem uszczęśliwienia bliskich jej osób i chcąc odwdzińczyć się za okazaną jej miłość oraz opiekę. Zgoda Shadyi na ślub z Nabilem zostaje tym samym ujęta jako akt poświęcenia się, a nie jako podążanie za szczęściem, na co miałyby wskazywać rady udzielone przez Aishę.

Rozdźwięk między głosem starszej bohaterki, a wewnętrznym głosem Shadyi wprowadza swoistą polifonię do pierwszoosobowej narracji. Możliwym wyjaśnieniem wydaje się konsekwencja, z jaką autorka tekstu prowadzi postać Shadyi, zarazem kreując jej postać na wzór moralnych cnót. W toku prowadzonej narracji kobieta konsekwentnie poświęca swoje osobiste szczęście dla innych, a altruizm jest integralną cechą jej osobowości.

Wszelkie bezinteresowne akty poświęcenia Shadyi zostają jej wynagrodzone. Decyzja o wyjściu za mąż za Nabila pozytywnie odmienia życie protagonistki. Mężczyzna okazuje się kochającym, czułym i wspierającym partnerem, przy którym Shadya osiąga pełnię szczęścia. Związek z Nabilem staje się tym samym uwieńczeniem rozwoju postaci kobiecej i nagrodą za zaznane cierpienia. Ostatecznie, przeszłość Shadyi wydaje się być jedynie złym snem, z którego wybudza ją mężczyzna.

Narracja wraca do punktu wyjścia, kiedy dorosła Shadya zostaje wyrwana ze wspomnień przez swojego męża. Zakończenie noweli to opis dramatycznej, niemal baśniowej sceny, w której następuje przebaczenie, a także symboliczne ponowne spotkanie dwóch sióstr. Do drzwi Shadyi i Nabila puka posłaniec, który wręcza protagonistce list od jej siostry wraz z zawiniętym w koce niemowlęciem. W liście napisanym przed śmiercią Nadya prosi siostrę o przebaczenie, a także o opiekę nad jej dzieckiem, córką Salwą. Przy dziecku Shadya odnajduje złotą bransoletkę z wygrawerowanym napisem *Usinisahau*. W swoich ostatnich słowach protagonistka zwracając się do dziecka, w istocie kieruje słowa do nieobecnej już Nady: *Nadya umezaliwa tena na kwangu miye hujafa, kwani ndiyo kwanza umerejea katika*

maisha yangu ('Nadya narodziłaś się ponownie, w moim sercu nigdy nie umarłaś, wróciłaś do mojego życia', *Usinisahau*, s. 80).

Narracja Shadyi domyka się, a zarazem kończą się życiowe podróże obu sióstr. Nadya umiera daleko od rodzinnego domu, jednak symbolicznie odradza się w swojej córce powracając pod opiekę Shadyi. Dziecko symbolizuje odrodzenie relacji między dwiema siostrami, jak również nowy początek - przyszłość. Shadya udzielając przebaczenia swojej siostrze, dokonuje pojednania ze swoją przeszłością, rozpoczynając nowe życie.

5.4. Podsumowanie

Próba podsumowania dotychczasowych rozważań, może być odpowiedź na pytanie, na czym polega wyjątkowość tekstu Naili S. Kharusi, który jest utworem pionierskim zważywszy na udział kobiet-autorek w rozwoju współczesnej prozy narracyjno-fabularnej suahili.

Wyjątkowość tekstu polega na dokonaniu pogłębionej analizy psychologicznej postaci kobiecej. Dodatkowo, użycie narzędzi, takich jak pierwszoosobowa narracja oraz retrospekcja, wpływa na refleksyjny i emocjonalny charakter utworu. Świat przedstawiony zostaje w granicach „ja”, w obrębie których zanika dualistyczny podział na podmiot i przedmiot. Przedmiotem rozważań narracyjnego „ja” jest bowiem ona sama: jej psychika, doświadczenia i towarzyszące im emocje.

Narracja *Usinisahau* przenika nie tylko dwoistość koncepcji podmiotu/przedmiotu, ale także realizmu/metafizyczności. Obecny jest w niej dialog z dualistycznym obrazem świata, prezentowany w dwóch układach uwarunkowań i uzasadnień, którym podlega świat przedstawiony – tożsamość protagonistki Shadyi. Perspektywa realistyczna - motywacja psychologiczna bohaterki, w którą wnika jej autorefleksyjna opowieść, przenika się z motywacją metafizyczną. W tej drugiej, ludzka egzystencja jest interpretowana jako element boskiego planu, znajdującego się poza obszarem woli jednostki. Elementy dyskursu filozoficzno-religijnego nadają narracji pouczający charakter. Wpływają one również na sformułowanie zaleceń

właściwego postępowania oraz określenie hierarchii wartości poprzez przypisanie ich odpowiednim postaciom.

W sferze uwarunkowań realistycznych mieści się istotny element dyskursywny w narracji, a mianowicie tematyka edukacji wyższej wśród kobiet oraz ich profesjonalizacja pozwalająca im zajmować wysokie stanowiska. Jest to dialog, który pozornie toczy się gdzieś na uboczu narracji, jednakże kreacja postaci Shady jest mu podporządkowana. Kolejnym, niewątpliwym walorem utworu Naili S. Kharusi jest tym samym wykreowanie wizerunku kobiety zdeterminowanej i ambitnej, skoncentrowanej na swoim rozwoju intelektualnym i duchowym.

Konceptualizacja kobiecości reprezentowanej przez Shadyę dokonuje się jednak w narracji po pierwsze, poprzez skonstrastowanie jej z innym typem kobiecości reprezentowanej przez jej siostrę Nadyę – postać egocentryczną, próżną, leniwą i kokieterijną. Ponadto, tworzona jest w akcie deprecjacji, a następnie odrzucenia określonej figury – matki oraz wartości, które w narracji przyjmują linię matrylinearną. Shadya – postać konsekwentnie tworzona poprzez kontrast, dziedziczy swoją tożsamość w linii męskiej. Cechy jej charakteru, takie jak pracowitość, ambicja, inteligencja i odwaga, wynoszą ją ponad kobiecość. Dzięki nim zdobywa uznanie swojego ojca i zostaje mianowana jego następczynią. Dodatkowo, również empatia oraz opiekuńczość przedstawione zostają jako przymioty, które Shadya otrzymuje po swoim ojcu – lekarzu. Narracja kreuje tym samym pozytywną i wyrazistą figurę ojca – postaci androginicznej, która może stanowić autorytet dla młodych kobiet. Jest to postać kochająca, wspierająca, pełna szacunku dla ludzi i poprzez to szanowana wśród społeczności. Motyw ten obecny będzie również w twórczości kolejnych pisarek z Zanzibaru, takich jak Zainab Burhani oraz Zainab Alwi Baharoon.

W noweli *Usinisahau* obserwujemy po raz pierwszy próbę kreacji wzorca modelu idealnej postaci kobiecej oraz sformułowania określonej hierarchii wartości prezentowanej przez tę postać. W narracji obecny jest bardzo wyrazisty obraz kobiety, za którą stoi równie silna figura jej ojca. Ta kreacja może być interpretowana jako próba przełamania pewnych elementów dyskursu patriarchalnego, w szczególności tych, które deprecjonują kobiety ukazując je jako słabsze i podrzędne

wobec mężczyzn. Jednakże autorce noweli nie udaje się uniknąć odniesień do tych samych zabiegów retorycznych, które utwierdzają hierarchię między conceptami męskości i kobiecości poprzez podkreślenie wyższości wartości intelektualnych i moralnych przypisanych tej pierwszej.

Rozdział piąty: Wizje emancypacji kobiet w literaturze okresu *ujamaa*

6.1. Wstęp

Jak już wspomniałam w Rozdziale 2 i 3, literatura suahili w okresie postkolonialnym rozwijała się wzdłuż lokalnych trajektorii: tanzańskiej oraz kenijskiej. W Tanzanii narracje były zaangażowane w wiodącą wówczas narodową retorykę *ujamaa*. Poruszano zagadnienia takie jak rozliczenie z kolonializmem oraz budowanie nowego, niepodległego, egalitarnego społeczeństwa. Jednym z wiodących wówczas motywów literackich, była wewnętrzna migracja między wsią a miastem. Symbolizowała ścieżkę rozwoju świadomości oraz przekonań politycznych jednostki, propagując zarazem dominującą ówczesnie strategię politycznego rozwoju młodego narodu tanzańskiego. Istotnym przedstawieniem w literaturze była kolektywna wioska (*kijiji cha ujamaa*), w której bohater, dochodząc do kresu swojej podróży, osiągał nową społeczną tożsamość – modelowego obywatela zaangażowanego w budowanie socjalistycznego narodu.

W tej części pracy analizie poddane zostaną dwa teksty pisarek z Tanzanii, opublikowane w połowie lat siedemdziesiątych: Shida ‘Problem’ autorstwa Ndyanao Balisidy²⁸ oraz Hana *hatia* ‘On nie jest winny’ Marthy Mvungi Mlangali. W swoich rozważaniach skupię się na przedstawieniach głównych postaci kobiecych. Analizy bohaterek uwzględniać będą narracyjne odniesienia do narodowego dyskursu *ujamaa*. Umiejscawiając narracje Balisidy oraz Mlangali w dominującym wówczas porządku ideologicznym, spróbuję odpowiedzieć na pytanie dotyczące artystycznych wizji pisarek na temat postkolonialnej tożsamości kobiecej.

²⁸ Wstępnej analizy powieści *Shida* dokonałam w artykule „Konstrukcje tożsamości kobiecych w twórczości prozatorskiej pisarek z Tanzanii”, który ukazał się w 2019 roku w książce pt. *Kobieta w oczach kobiet: KobiECE (auto)narracje w perspektywie transkulturowej* pod red. J. Frużyńskiej. Przy czym prezentowane analizy są pogłębione.

6.2. Analiza powieści *Shida* (1975)

6.2.1. Charakterystyka utworu

Shida 'Problem' autorstwa Ndyanao Balisidy z 1975 roku, jest jedną z nielicznych powieści napisanych przez kobietę, która doczekała się uznania w świecie literatury. Jest to utwór, który podlegał wielu krytycznym analizom (por. m.in. Mbughuni 1978 Senkoro 1982, 1988, 2010). W większości jednak wcześniejsze interpretacje skupiają się na odczytaniu narracji budowanej wokół głównej postaci męskiej.

Fabula utworu Balisidy zbudowana jest na motywie wewnętrznej migracji młodego pokolenia Tanzańców. Powieść opisuje losy młodego Chonyi pochodzącego ze wsi, który postanawia przeprowadzić się do miasta. Wędrówka bohatera oraz jego zagubienie w przestrzeni miasta kreślą metaforę wewnętrznej podróży, której uwieńczeniem staje się rozwój politycznej świadomości mężczyzny (Senkoro 1988 i 2010: 22-23). Naiwny Chonya zmienia się pod wpływem doświadczeń migracyjnych. Dekadencja, brutalizm oraz egoizm mieszkańców metropolii Dar es Salaam kreślone w narracji zmieniają wcześniejsze wyobrażenia bohatera na temat sytuacji w jego kraju. Doświadczenia skrajnego ubóstwa oraz bezdomności prowadzą Chonyę do nadużywania alkoholu oraz narkotyków, a ostatecznie do wkroczenia na drogę przestępczości. Młody bohater trafia do więzienia za kradzież. Za namową ojca oraz starszych mężczyzn z jego rodziny, którzy odnajdują go w celi, Chonya postanawia powrócić w rodzinne strony. Dowiaduje się bowiem, że wioska, z której pochodzi została zreformowana przez rząd i przekształcona w społeczność kolektywną. W tych nowych warunkach mężczyzna dostrzega nadzieję na rozpoczęcie nowego, godnego życia. Zakończenie powieści sugestywnie opisuje propozycje rządu tanzańskiego jako remedium na wewnętrzne problemy kraju, w szczególności - likwidację ekonomicznych nierówności między ośrodkami miejskimi a wiejskimi.

Ewolucja świadomości młodego Chonyi splata się z historią tytułowej postaci kobiecej – Matiki - jego młodzieńczej miłości. Narracja nie wnika jednak równie dogłębnie w rozwój tej postaci. Pełni ona rolę epizodyczną, a jej historia umieszczona zostaje poza właściwym czasem akcji. Autorka nadaje jednak swojej bohaterce imię, które odzwierciedla rolę, jaką pełni w opowieści. *Shida* 'Problem' to

imię przyjęte przez Matikę po przeprowadzce ze wsi do miasta, dzięki czemu postać personifikuje określone idee i podążającymi za nimi zjawiska społeczne, nad którymi pochyła się narracja powieści. Dziewczyna, podobnie jak męski bohater, ostatecznie wraca do rodzinnej wioski. Poniżej, skupię się na analizie epizodów, składających się na kompletną historię rozwoju Matiki, odczytując ideologiczne podteksty stojące u podłoża narracji odnoszącej się do kwestii kobiecej.

6.2.2. Pozycja kobiety w patriarcalnej społeczności wioskowej

W pierwszej odsłonie epizodycznej opowieści o Matice w narracji nakreślona zostaje rodzina bohaterki i środowisko wioskowe, w których dorasta. W obu tych przestrzeniach narratorka lokuje przyczyny migracji młodej kobiety do miasta.

Rodzina Matiki kreślona jest jako wysoce hierarchiczna struktura patriarcalna, w której kobieta podporządkowana jest autorytetowi mężczyzny. Przywilej władzy, który ma ojciec młodej bohaterki, pozwala mu na podejmowanie kluczowych decyzji odnoszących się do życia jego córki. Po osiągnięciu dojrzałości płciowej, a zarazem zdolności reprodukcyjnych w wieku czternastu lat, bohaterka postrzegana jest przez ojca jako ciężar. Jej dojrzałość stanowi również potencjalne zagrożenie. Ewentualna ciąża pozamałżeńska wiąże się ze wstydem i hańbą nałożoną na rodzinę kobiety, a także oznacza niewykorzystaną szansę na uzyskanie przez ojca odpowiedniego *mahari* – opłaty za pannę młodą uiszczaną przez rodzinę pana młodego. Obawy ojca skutkują decyzją o zabraniu córki ze szkoły i zaaranżowania jej związku małżeńskiego:

Walipofika darasa la sita Matika alivunja ungo. [...] Baba yake Matika kila mara hakupenda kuishi na binti aliyekwisha kuwa mwali kwa kuchelea matokeo. Alipomaliza darasa la saba, Matika kama vijana wengine wengi, alitoka nafasi ya kundelea na shule. [...] Babaye, alikwisha panga na familia moja kuwa angemuoza bintiye kwa kijana ye yote na familia hiyo [...] baada ya wao kulipa mahari ya ng'ombe arobaini na mbuzi ishirini; pia kondoo saba (Shida, s. 3).

‘Kiedy [Chonya i Matika] zdali do szóstej klasy, Matika zaczęła miesiączkować. [...] Jej ojciec nie chciał mieszkać z córką, która osiągnęła dojrzałość, ze strachu

przed tym, co mogło się wydarzyć. Kiedy Matika skończyła siódmą klasę, podzieliła los wielu innych dziewczyn i straciła możliwość kontynuowania edukacji. [...] Ojciec uzgodnił z jedną z rodzin, że ożeni swoją córkę z którymkolwiek z młodych mężczyzn z tej rodziny [...], po tym jak wniosą oni majątek w wartości czterdziestu krów, dwudziestu kóz i siedmiu baranów.’

Ojciec Matiki jest mężczyzną surowym i nieuznającym sprzeciwu. Swoją autorytarną pozycję egzekwuje przemocą i uderza córkę, kiedy ta próbuje protestować przeciwko jego decyzji. Matka nie staje w obronie Matiki, ponieważ jak wskazuje narracja: „jako kobieta była bezsilna” („*akiwa mwanamke, hakuwa na la kufanya*”, *Shida*, s. 4). Postawa zajmowana przez matkę obrazuje podporządkowaną pozycję, którą zajmuje w patriarchalnej strukturze rodzinnej, a jednocześnie jej akceptację istniejącej sytuacji.

Czternastoletnia Matika buntuje się przeciwko narzucanej jej roli społecznej, podejmując decyzję o ucieczce z domu. Za wędrownką bohaterki do miasta stoi również jej sprzeciw przeciwko przedmiotowemu traktowaniu kobiet i odbierania im prawa do edukacji. Ucieczka bohaterki w narracji ujęta zostaje jako potencjalna możliwość wyzwolenia się młodej kobiety spod opresyjnych struktur patriarchalnych oraz uzyskanie ekonomicznej niezależności.

6.2.3. Seksualność i moralność kobiety w antymiejskim dyskursie

Po kilku latach od ucieczki z domu Matika wraca do rodzinnej wioski jako osoba odmieniona. Personą, którą przybiera młoda bohaterka jest Shida. Nowe imię jest świadectwem jej nowej tożsamości – nowoczesnej kobiety z miasta. Wzbudza ona podziw wśród mieszkańców wioski swoją aparycją świadczącą o materialnym dobrobycie:

Watu waliojaa pale walimuajabia bila ya kumtambua hata kidogo. Walishangaa kumuona binti msichana, mtanashati, mgeni huyu, ‘Mswahili’, aliyevaa suruali kama mwanamume; kisha amepakaa wanja kwenye nyusi zake na rangi kucha za vidole vyake. [...] Viatu alivyovaa havikuwa vimepata kutiwa machoni hapa kijijini.

[...] *Kila mmoja wao aliyaaajabia mabadiliko aliyoyafikia Matika. Kila mmoja aliuajabia ulaini na weroro wa mikono na ngozi yake* (Shida, s. 7).

‘Wszyscy zgromadzeni podziwiali [Matikę] zupełnie jej nie rozpoznając. Byli zdziwieni widząc tę młodą, dobrze ubraną kobietę, tę obcą ‘Suahilijkę’²⁹, która nosiła spodnie niczym mężczyzna; miała oczy podkreślone maskarą i pomalowane paznokcie. [...] Nikt z wioski nie widział wcześniej takich butów, jakie miała na sobie. [...] Każdy dziwił się zmianą, która zaszła w Matice. Każdy zachwycał się jej gładkimi dłońmi i delikatną skórą.’

Wygląd zewnętrzny Matiki/Shidy sugeruje, iż w mieście prowadzi ona życie łatwe, przyjemne i dostatnie. Tworzy on również wizerunek tożsamości wyemancypowanej kobiety, która samodzielnie osiągnęła dosyć wysoki status społeczny i ekonomiczny, a mimo to jej dłonie nie noszą świadectw ciężkiej pracy fizycznej.

Matika, w swojej nowej odsłonie, przyczynia się do podjęcia przez głównego bohatera decyzji o przeprowadzce do Dar es Salaam. Decyzja ta zostaje jednak podjęta głównie pod wpływem powierzchowności kobiety. Z ust samej bohaterki pada bowiem niewiele słów. Nie snuje ona barwnych opisów na temat swoich doświadczeń, jednak w rozmowie z Chonyą podkreśla swoją odmienność, a tym samym różnice między trudami życia na wsi, a przyjemnością i zadowoleniem płynącymi z mieszkania w mieście, sugerując mu, że powinien do niej dołączyć:

nimezoea maisha ya fedha na starehe [...] *Chonya huwezi kunitosheleza katika haya* (Shida, s. 9).

‘przyzwyczaiłam się do życia dostatniego i przyjemnego [...] Chonya, nie jesteś w stanie zadowolić mnie tym, co masz’.

Zwiedziony iluzją kreowaną przez Shidę oraz jej obietnicami o rozpoczęciu wspólnego życia, Chonya postanawia wyemigrować do miasta. Kobieta jednak nie

29 W tym kontekście odniesienie do tożsamości Suahili (*Mswahili*, l.mn. *Waswahili*) oznacza osobę z wybrzeża, mieszkańca i mieszkankę miasta, zajmującą wyższą pozycję społecznej niż osoba z terenów wiejskich.

pojawia się w umówionym miejscu. Persona Matiki, którą jest Shida, podobnie jak generalne wyobrażenie społeczeństwa wioskowego o dostatnim i łatwym życiu w mieście, jest jedynie ułudą, o czym przekonuje się Chonya podczas swojej tułaczki po ulicach Dar es Salaam.

W trakcie samotnej wędrówki bohater wspomina Shidę tylko raz, przedstawiając ją jako źródło swoich problemów (*Ni Shida anayenipa shida* - 'To Shida sprowadziła na mnie nieszczęście', *Shida*, s. 59). W narracji powieści persona ta symbolizuje dyskursywną pułapkę, która zwabia młodych ludzi z wiosek do tanzańskiej metropolii. W tę pułapkę wpada główny bohater – osoba uboga, niewidząca przed sobą perspektyw na przyszłość, która pragnie odmienić swoje życie. Jak się jednak okazuje, również Matika staje się ofiarą iluzji, którą sama (od)tworzyła. Chonya, spotkawszy ją w mieście, odkrywa bowiem, że jej sytuacja życiowa znacznie odbiega od tej opisywanej przez nią w czasie wizyty w rodzinnej wiosce:

Alimuona Shida. Mzuri sana kwa pambo lakini Shida malaya anayejipakatisha ovyo miguuni mwa 'naizesheni'³⁰ na watalii (Shida, s. 62).

'Zobaczył Shidę - atrakcyjną przez makijaż i ozdoby, które miała na sobie, jednak Shidę prostytutkę, siadającą na kolanach coraz to innych urzędników i turystów.'

Główny bohater odkrywa, że pod personą wykreowaną przez Matikę w rzeczywistości kryje się zubożała pracownica seksualna. Motyw ten, jak wykazano w Rozdziale 3, był intensywnie wykorzystywany w postkolonialnej literaturze w celu nakreślenia krytyki sytuacji polityczno-ekonomicznych narodów afrykańskich. W tekście Balisidy, metaforyka ciała i seksualności kobiecej zostaje również podporządkowana dyskursowi antyurbanistycznemu oraz antykapitalistycznemu.

Fabula analizowanego utworu budowana jest na dychotomicznym przedstawieniu wsi i miasta. To drugie jest miejscem demonizowanym, które doszczętnie zmienia bohaterów. Zmienia nawet ich imiona, a wraz z nimi całą ich

30 Wyraz ten oznacza 'tych, którzy skorzystali na procesie afrykanizacji' – dawnych urzędników w administracji kolonialnej, którzy po odzyskaniu niepodległości utrzymali swoje stanowiska.

tożsamość. W narracji Balisidy miasto jest miejscem zaśmieconych i cuchnących uliczek, po których: *[v]ijana chungu nzima, wake na waume, walikuwa wakizurura mjini kutafuta kazi* ‘chmary młodych ludzi – mężczyzn i kobiet, włóczy się w poszukiwaniu pracy’ (*Shida*, s. 32). Jest to także miejsce, które zmienia kobiety w: *mirija mikubwa kwa watu wote „wa juu” na „wa chini”* ‘rury służące wszystkim, zarówno tym stojącym wysoko, jak i tym, którzy są nisko’ (*Shida*, s. 32).

W powieści autorka eksponuje negatywne skutki nowego życia Matiki - praca seksualna w efekcie doprowadził ją do choroby z niedożywienia:

Shida alikuwa amebadilika sana. Tumbo [...] sasa lilionyesha ukubwa mno. Pamoja na kukonda kote, nywele zisizochanwa, ngozi isiyojaliwa na mwenyewe Shida alionekana kama mtoto aliyepigwa na chirwa ama degedege (*Shida*, s. 63-64).

‘Shida bardzo się zmieniła. Jej brzuch (...) był wielki i opuchnięty. Wychudzona, z włosami w nieładzie i wysuszoną skórą, wyglądała jak dziecko chorujące na kwasziorkor.’

Wbrew wcześniejszym nadziejom, bohaterka w mieście nie osiąga emancypacji. Cieleśność i seksualność Matiki, które wykorzystuje w celu przeżycia, zostają wyeksploatowane do cna, a ostatecznie zdewastowane przez miasto i panujący w nim hierarchiczny system kapitalistyczny, z którego korzyści czerpią jedynie bogaci i uprzywilejowani.

W tym niedostatku Matikę odnajduje ojciec. W rozmowie z nim kobieta opisuje swoją historię, jednocześnie żałując ucieczki do miasta:

Mimi baada ya kukimbia janga la kuolewa pale nyumbani [...] nilipata shida sana [...] nikatafuta kazi ya kufanya nisipate [...] kazi si kitu rahisi hapa. [...] Tukaingia katika mambo yasiyo heshima: umalaya na wizi, matokeo yake tumeyaona. Kazi ya aibu hii imeniletea kuzaa mtoto asiye baba; mtoto atakayelitwa mwanaharamu. Labda ningetulia nisingejiingiza katika kazi hii yasingenikuta haya baba; najuta. [...] Nadhani mara ya kwanza niliporudi nyumbani ningeamua kukaa huko huko

lakini nililewa... Homa yangu ya upweke na kutokuthaminiwa nilikokupata sasa kumenipevusha (Shida, s. 72).

‘Po tym jak uciekłam z domu przed małżeństwem, [...] popadłam w kłopoty, [...] bezskutecznie szukałam pracy [...] tutaj [w mieście - IR] nie jest łatwo o pracę. [...] Zaczęliśmy więc parać się zajęciami poniżającymi: prostytutką i kradzieżą, których konsekwencje widzimy. Przez tę poniżającą pracę urodzę dziecko bez ojca. Bękart. Być może gdybym była poslušna, nie zaczęłabym parać się tym zajęciem i wszystko to nigdy by się nie wydarzyło. Ojciec, żałuję. [...] Myślę, że kiedy pierwszy raz wróciłam do domu powinnam zdecydować się tam zostać, jednak byłam otumaniona... Ekscytacja wolnością doprowadziła do mojego upadku moralnego, nie doceniałam wartości tego, co miałam.’

Ernesta Mosha interpretuje powyższą wypowiedź bohaterki, jako perspektywę krytyczną wobec młodzieńczego buntu Matiki. Zdaje się bowiem, że trudności, których doświadczyła kobieta po ucieczce z domu (prostyucja, przestępczość, skrajne ubóstwo, choroba i niechciana ciąża), przedstawione zostają jako konsekwencje nieposłuszeństwa okazanego ojcu, a tym samym niedostosowania się przez bohaterkę do patriarchalnych zasad panujących w społeczeństwie (Mosha 2013a: 143). Jednakże, w mojej ocenie wypowiedź Matiki należy interpretować uwzględniając szerszy kontekst, a przede wszystkim wyznanie jej ojca, które następuje tuż po ucieczce dziewczyny z domu. Ojciec kobiety żałuje wówczas swojej agresji i przyznaje się do podjęcia błędnej decyzji w kwestii zaaranżowanego małżeństwa:

Kama akirudi binti yangu, haki tena sitamlazimisha kuolewa, wala sitampangia mume. Hili lilikuwa kosa yangu (Shida, s. 6).

‘Gdyby moja córka teraz wróciła, nie zmuszałbym jej do małżeństwa i nie wybierałbym jej męża. To była moja wina.’

Powyższa wypowiedź ojca Matiki świadczy o obecnej w narracji krytyce tradycyjnych struktur patriarchalnych dominujących w społeczeństwach wioskowych. Przyznanie się mężczyzny do błędu odsłania również negatywną ocenę określonych tradycyjnych instytucji kulturowych, takich jak aranżowane małżeństwa młodych dziewcząt. System hierarchiczny, w którym kobieta traktowana jest przedmiotowo, który odbiera jej możliwość edukacji i rozwoju, kreślony jest jako przyczyna stojąca za migracją kobiet ze wsi do miast.

Decyzja ojca Matiki o wydaniu jej za mąż podyktowana jest obawą przed zaangażowaniem się przez kobietę w kontakty seksualne określane przez mężczyznę mianem nieszczęścia (*janga*) oraz ‘moralną deprawacją’ (suah. *uhuni*) (*Shida*, s. 3). Jednakże, to właśnie przez tę decyzję i brutalną próbę jej wyegzekwowania, ojciec Matiki bezpośrednio przyczynia się do migracji młodej kobiety do miasta. Przestrzeń ta opisana jest jako miejsce ostatecznego upadku moralnego kobiety – podjęcia przez nią pracy seksualnej.

W tym antymiejskim dyskursie, pracownica seksualna Shida opisana zostaje jako ofiara panującego systemu. Tytułowym „problemem” w powieści jest w istocie kryzysowa sytuacja polityczna panująca w Tanzanii po odzyskaniu niepodległości – ogromny rozdzźwięk ekonomiczny i socjalny między terenami wiejskimi a ośrodkami urbanistycznymi. Kreuje on kontekst dla dyskursywnej pułapki, w którą wpada młoda bohaterka migrująca ze wsi do miasta w celu poprawy swojej sytuacji społecznej i ekonomicznej, a także w celu emancypacji. Narracja *Shidy* dekonstruuje tę iluzję, przeprowadzając krytykę realiów życia miejskiego. Jednym z narzędzi służących do tej dekonstrukcji staje się metafora ciała kobiecego – spustoszonego przez panujący system. Ciało i seksualność kobiety zostaje tym samym zutylizowane w politycznej alegorii, której ramy określa intelektualny dyskurs *ujamaa* – jego wydźwięk antykapitalistyczny, a jednocześnie antymiejski.

Zakończenie powieści można interpretować jako artystyczne ujęcie politycznej wizji narratorki, która przedstawia nowe społeczeństwo oraz miejsce kobiety w tymże. Matika wraz z ojcem wraca do swojej rodzinnej wioski zreformowanej według projektu rządowego na wioskę kolektywną (*kijiji cha ujamaa*). W nowym egalitarnym społeczeństwie kreślonym wzdłuż zasad

socjalistycznych, kobieta odzyskuje poczucie bezpieczeństwa, a także swoją godność jako człowieka. Tam też ma szansę na rzeczywistą emancypację, a także poprawę swojej pozycji społecznej i ekonomicznej. W przeszłości, jako samotna kobieta z dzieckiem, które nie ma ojca, określanym jako *mwanaharamu*, byłaby jednostką społecznie potępianą. W nowej, postkolonialnej rzeczywistości budowanej w retoryce *ujamaa*, zarówno kobieta, jak i jej dziecko nie podlegają wykluczeniu i zostają przyjęci do tworzącej się wspólnoty. Dopiero po urodzeniu dziecka Matika uzmysławia sobie, że jego ojcem jest Chonya. Chłopiec jest bowiem podobny do głównego bohatera. Dziecko głównych bohaterów symbolizuje początek nowego rozdziału w historii społeczeństwa.

W narodowej ideologii *ujamaa* autorka powieści dostrzega możliwość wyrównania pozycji społecznej i ekonomicznej kobiet, a tym samym ich rzeczywistą emancypację. Podobny punkt widzenia przyjmuje również narracja kolejnej z analizowanych powieści.

6.3. Analiza powieści *Hana hatia* (1975)

6.3.1. Charakterystyka utworu

Utwór *Hana hatia* 'On nie jest winny' opublikowany w 1975 roku, to drugi tekst pisarki *Marthy Mvungi Mlangali*³¹ (Bertoncini-Zúbková i in. 2009: 110). Krótka powieść, według słów wstępu jej autorki, przedstawia upadek zasad moralnych oraz wartości rodzinnych wśród pokolenia młodych Tanzańczyków (Mlangala 1975: v-vi). Fabuła utworu opiera się na rozwikłaniu tajemnicy osnutej wokół jednej z bohaterek, która początkowo określana jest jako 'bezimienna' (*Bilajina*). Główni bohaterowie, Petro i Marina, to młoda i wykształcona para małżeńska. Mężczyzna jest osobą aktywną zawodowo. Jest zaangażowany w politykę i mocno skoncentrowany na rozwoju swojej kariery. Maria zajmuje się prowadzeniem ich wspólnego domu w bogatej dzielnicy Dar es Salaam – Ostabey. Tajemnicza Bilajina zostaje znaleziona przez młodą parę w rozbitym samochodzie znajdującym się przy

31 Pierwszy z nich, napisany po angielsku i zatytułowany *Three Solid Stones*, jest zbiorem bajek i baśni ludności Hehe i Bena, społeczeństw ze środkowo-południowych terenów Tanzanii (okolice Iringi).

drodze. Pod wpływem nacisków ze strony mężczyzny, zamiast do szpitala, kobieta trafia do domu małżeństwa. Wkrótce okazuje się, że jest ona kochanką Petra, a jej prawdziwe imię to Marina.

Małżeństwo głównych bohaterów kończy się rozwodem. Peter wchodzi w formalną relację z Mariną. Nowy związek nie trwa jednak długo. W krótkim czasie kobieta zostaje ujęta przez policję i wraz z kilkoma osobami oskarżona o morderstwo ważnej osoby ze świata polityki i jednocześnie swojego byłego męża, Baltiza Lugungi. Petro zostaje posądzony o współudział oraz zamknięty w areszcie. Narracja zbudowana zostaje wokół rozwikłania zagadki morderstwa, w istocie zmierzając do oczyszczenia z zarzutów Petra – tytułowego niewinnego. Maria, była żona oskarżonego, wraz z ojcem zamordowanego Lugungi aktywnie angażuje się w śledztwo. Utwór kończy się odnalezieniem i ujęciem rzeczywistych sprawców, a tym samym osadzeniem antagonistki Mariny w więzieniu oraz odzyskaniem wolności przez Petra.

W analizowanym utworze wątek miłosny wraz z wątkiem kryminalnym stanowią krytykę postaw ekstremalnie indywidualistycznych, opartych na chciwości i żądzy władzy. Krytyka ta osadzona jest na częstym w literaturze dydaktyczno-moralistycznej motywie dualistycznej kobiecości (por. Mbughuni 1982). Dwie główne postaci kobiece o łądząco podobnych imionach: Maria oraz Marina, reprezentują skrajnie odmienne postawy moralne. Kontrast między bohaterkami uwypukla z jednej strony postawę szlachetną, a z drugiej strony typ kobiecości niemoralnej i destrukcyjnej.

Proces dyskursywnej normalizacji określonego typu kobiecości odzwierciedlanego przez protagonistkę Marię osadzony zostaje również w kontekście postkolonialnej sytuacji społeczno-ekonomicznej w Tanzanii. W poniższych analizach podejmę próbę nakreślenia alegorii tożsamości obywatelskich, które kreowane są za pomocą dwóch postaci kobiecych: Marii oraz Mariny.

6.3.2. Personifikacja obłędu w narodzie - psychoza *femme fatale* jako polityczna alegoria

Postać antagonistki Mariny zostaje zbudowana na archetypowym przedstawieniu *femme fatale*. Jest ona kobietą fałszywą i bezwzględną, wykorzystującą mężczyznę dla osiągnięcia materialnych korzyści. *Femme fatale* wprowadza chaos i bezprawie na wszystkich płaszczyznach znaczeniowych w narracji. W wątku kryminalnym jest odpowiedzialna za morderstwo, mające na celu przejęcie władzy politycznej przez jej chciwych współników. Natomiast w wątku miłosnym, niszczy strukturę rodziny, podstępem uwodząc Petra i przyczyniając się do osadzenia go w więzieniu.

Marina początkowo wprowadzona zostaje do narracji jako kochanka głównego bohatera, bezpośrednio przyczyniając się do rozpadu jego relacji małżeńskiej z Marią. Jej intrygi powodują, że mężczyzna odcina żonę od środków finansowych, a następnie wykrada jej prywatne dokumenty, w tym – świadectwa ze szkoły i poprzedniej pracy. Protagonistka Maria zostaje tym samym ubezwłasnowolniona przez swojego męża, a następnie porzucona. Marina z łatwością wślizguje się na jej dawną pozycję, przejmując jej tożsamość przy pomocy wcześniej skradzionych dokumentów.

Femme fatale rujnuje nie tylko struktury rodzinne, ale również, w szerszym kontekście, zakłóca porządek i ład w młodym, niepodległym społeczeństwie. Narracja osadza postać Mariny w samym sercu głównego wątku kryminalnego, opartego na morderstwie jednego z polityków elit władzy. Wątek trójkąta miłosnego Marii, Petra i Mariny, wraz z wątkiem kryminalnym, tworzą kombinację krytyki postaw ekstremalnie indywidualistycznych, opartych na chciwości i żądzy władzy. Rozwikłanie tajemnicy śmierci polityka Baltizy Lugungi, byłego męża Mariny, jest ściśle powiązane z ujawnieniem rzeczywistych pobudek stojących za relacją antagonistki z głównym bohaterem męskim - Petrem.

W toku narracji dowiadujemy się, że romans Mariny i Petra był jedynie elementem planu antagonistki. Uwiodła ona mężczyznę po to, aby zatrzeć ślady prowadzące do popełnionej przez nią zbrodni. Oczyszczenie bohatera z zarzutu morderstwa, prowadzi tym samym do zdjęcia z niego odpowiedzialności za zdradę w małżeństwie. W historii, którą odkrywa protagonistka Maria, jej były mąż okazuje

się jedynie ofiarą złapaną w pułapkę przez bezwzględną i interesowną *femme fatale*. Ostatecznie to kłamstwo i manipulacja, a nie szczere uczucia miłości, stanowią podwaliny relacji Mariny i Petra. To odkrycie pozwala Marii przebaczyć byłemu mężowi. W porządku narracyjnym, cała wina mężczyzny za zdradę oraz okrucieństwa wymierzone przeciwko Marii przerzucona zostaje na antagonistkę.

Ukaranie Mariny łączy się ze skazaniem jej przez sąd i osadzeniem w więzieniu. W narracji odbywa się ono również poprzez dehumanizację tej postaci: przedstawienie jej jako pozbawionej świadomości istoty, zdemoralizowanej i opanowanej przez gniew i chciwość, które prowadzą ją do szaleństwa. Kiedy protagonistka Maria odwiedza skazaną w więziennej celi, kobieta krąży po pomieszczeniu w amoku. Przyznaje się do zabójstwa Lugungi oraz innych osób, które stanęły na jej drodze. Z jej słów można jednak wywnioskować, że nie żałuje swoich czynów:

Mengi hutokea humu nchini na hayagunduliki mpaka mitambo ifyatuke. Aliyefyatua mitambo safari hii ni mimi [...] sasa hata mwenye busara alishindwa kuzibaziba pua na mdomo. Maskini mimi, ujana wangu nimeupoteza, nimeuza kwa dhahabu za damu. Maskini mimi akili zangu zimeniponza. Hata hivyo bado. Huenda tutafaulu; huenda tutawaziba wajinga hao. Uwiii...” [...] Maneno ya Marina yalikuwa kilio chake cha mwisho [...] alikuwa kichaa sasa (Hana hatia, s. 47).

‘Wiele działo się w kraju, co nie zostało odkryte, dopóki trybiki maszyny nie zostały wprowadzone w ruch. Osobą, która je poruszyła, byłam ja [...] teraz nawet ci, którzy byli świadomi, nie są w stanie dłużej zatykać nosów i zasłaniać ust [udawać, że o niczym nie wiedzą – IR]. O ja biedna, zgubiłam swoją młodość, sprzedałam ją za splamione krwią złoto. Biedna ja, moje myśli mnie zgubiły. Ale mimo tego... Może nam się uda; może powstrzymamy tych głupców. Aaaa!’ [...] Marina wydała z siebie ostatni krzyk [...] straciła rozum.’

Dehumanizacja antagonistki poprzez nadanie jej cech kobiety opętanej szaleństwem i niewykazującej skruchy, pozbawia ją możliwości obrony, a czytelników możliwości odczuwania współczucia. Marina *alistahili kupata*

aliyoyapata ‘zasłużyła na to, co ją spotkało’ (*Hana hatia*, s. 47). Narracja jednoznacznie potępiania jej postawę, odseparowując ją od „zdrowych” jednostek w społeczeństwie, takich jak Maria, czy tytułowy niewinny Petro.

W swojej wypowiedzi, Marina przyjmuje na siebie winę za zbrodnie, które popełniła i chaos, który wprowadziła na szczeblach władzy i porządku społecznego. Jej wypowiedź ujawnia jednak, że zła sytuacja polityczna panowała w państwie od dłuższego czasu. Była jednak ignorowana. Dopiero radykalne działania Mariny i jej wspólników doprowadziły do zrzucenia zasłony milczenia na temat patologicznych zachowań jednostek znajdujących się u władzy. Narracja sugeruje tym samym, iż postać Mariny powinna być odczytywana jako objaw pewnej choroby trawiącej kraj - anormalnej kondycji społeczeństwa. Utwór Marthy M. Mlangali wkracza tym samym w konwencję dyskursywną typową dla postkolonialnych narracji, w której postać kobiety staje się alegorią polityczną. Osobowość Mariny staje się narzędziem służącym do krytyki sytuacji społeczno-politycznej w Tanzanii. Antagonistka i *femme fatale* pełni w powieści rolę „kozła ofiarnego”, którego poświęcenie w ofierze i ukaranie przywraca ład etyczny i porządek prawny. Odkrycie winy Mariny i wymierzenie sprawiedliwości są zasługą protagonistki Mari, której osobowość budowana jest w kontraście do Mariny.

6.3.3. Analiza kreacji protagonistki w kontekście uniwersalnych wartości *utu*

Osobowość protagonistki Marii stanowi całkowite przeciwieństwo Mariny. Bohaterka przedstawiana jest jako postać szlachetna, współczująca, prawdomówna oraz zdolna do przebaczenia. Maria jest również osobą, która nie dba o bogactwo, co zaznaczone zostaje w jej początkowym monologu wewnętrznym:

Afadhali mimi ningeliishi Manzese au Kariakoo kuliko kukaa Ostabei³² na kuishi maisha ya aina hii. [...] Huenda ningepata shida za aina nyingine lakini ningeliendelea na kazi nikajipatia riziki yangu bila ya kulawama. Au hata

32 Manzese, Kariakoo to ubogie dzielnice Dar es Salaam. Ostabei jest willową dzielnicą usytuowaną nad oceanem, niegdyś zamieszkiwaną przez kolonialistów, a po odzyskaniu niepodległości, przez tanzańską klasę wyższą.

ningeliishi mimi mwenyewe bila ya bughudha za suruali nyumbani mwangu. [...]
Sasa mashaka mengi, ugomvi kila wakati, huzuni moja kwa moja (Hana hatia, s. 2).

‘Lepiej byłoby mi w Manzese albo Kariakoo, niż teraz w Ostabey, żyjąc tak jak żyję teraz. [...] Pewnie miałabym inne problemy, ale przynajmniej własną pracę i pieniądze, bez tych wiecznych pretensji. Żyłabym sama bez męskiego prześladowcy³³ w moim domu. [...] Teraz, same problemy, ciągle kłótnie i smutek.’

Przytoczony fragment nawiązuje do sytuacji małżeńskiej, w jakiej znalazła się bohaterka po pojawieniu się Mariny. Pozwala jednocześnie na odczytanie postawy Marii i wartości, którymi kieruje się protagonistka. W przeciwieństwie do Mariny, nie jest ona w relacji z Petrem z pobudek egoistycznych i dla korzyści materialnych. Narracja opisuje ją jako kobietę, która byłaby w stanie poświęcić materialny komfort na rzecz życia skromniejszego, jednak wolnego od przemocy psychicznej, której doświadcza w związku z Petrem.

Początkowo, tuż po rozstaniu z mężem, Maria jest załamana. Pozostawiona jest bez środków do życia i miejsca zamieszkania. Nie ma również swoich dokumentów, które pomogłyby jej w poszukiwaniu pracy. Sytuacja życiowa bohaterki odменя się, kiedy zostaje zatrudniona jako nauczycielka w jednej ze skolektywizowanych wiosek powstających z inicjatywy ówczesnego rządu socjalistycznego. Maria szybko odnajduje się w nowych warunkach zawiązując przyjaźnie i realizując się zawodowo. Wyprowadzka z miasta Dar es Salaam na wieś, oraz rozpoczęcie nowej pracy, pozwalają jej odzyskać wewnętrzny spokój i równowagę. Z kobiety poniżonej, a także ubezwłasnowolnionej przez mężczyznę, Maria zmienia się w postać aktywną i samodzielną, która odzyskuje możliwość kształtowania własnej podmiotowości. Dawna tożsamość Marii zostaje wraz z Mariną i Petrem w willi mieszczącej się w Ostabey. Nowa podmiotowość protagonistki zaangażowana zostaje w realizowanie założeń ideologii *ujamaa* oraz we współtworzenie egalitarnego społeczeństwa tanzańskiego.

33 Autorka używa zwrotu *bughudha za suruali*, co dosłownie należałoby przetłumaczyć jako: „nienawiść/wrogość spodni”.

W narracji powieści, dyskurs ideologiczny *ujamaa* oraz proponowane przez rząd rozwiązania, takie jak tworzenie równościowych i kolektywnych społeczności, oferują głównej bohaterce emancypację oraz rozwój – coś, czego nie była w stanie doświadczyć we wcześniejszej relacji, będąc całkowicie zależna od męża oraz prowadząc życie odizolowane od społeczności w strzeżonej willi w Ostabei. Mimo to, bohaterka porzuca swoje nowe życie i wraca do Dar es Salaam, aby oczyścić byłego męża Petra z zarzutu morderstwa.

Patricia Mbughuni odczytuje kreację postaci Marii przez pryzmat biblijnego archetypu Maryi, jednocześnie łącząc go z typem kobiecości „udomowionej” – szlachetnej i oddanej żony. Tym samym, działania, które podejmuje Maria w obliczu oskarżenia Petra o morderstwo, badaczka motywuje miłością protagonistki do męża (Mbughuni 1982: 20-21). Rozwód Marii z Petrem symbolizuje jednakże zmianę tożsamości bohaterki i odejście od roli kobiety „udomowionej”. Rozpoczyna on etap emancypacji Marii i prowadzi do odzyskania przez nią sprawczości oraz podmiotowości.

W zdefiniowanym przez Mbughuni stereotypowym przedstawieniu kobiety w powieści suahili, posłuszeństwo wobec mężczyzny jest przedstawiane jako cnota moralna. Jednakże, narracja Marthy M. Mlangali wyprowadza postać protagonistki Marii poza ramy kobiecości kreowanej w dyskursie patriarchalnym i dokonuje reinterpretacji kategorii moralności. Motywacją stojącą za działaniami bohaterki jest kierowanie się zasadami etycznymi powszechnie wyznawanymi we wspólnocie. Kluczem do zrozumienia postawy Marii staje się fundamentalne w kulturze suahili pojęcie *utu*, które tłumaczyć należy jako ‘istota człowieczeństwa/ moralność, dobroć’. W filozoficznym dyskursie ludności Suahili, pojęcie to semantycznie odsyła do postępowania powszechnie uznawanego za moralnie słuszne i godne człowieka (por. m.in. Kresse 2007).

W powieści *Hana hatia*, koncepcja *utu* - człowieczeństwo oraz moralność Marii definiowana jest jako prawdomówność oraz sprawiedliwość. Tłumacząc swoją decyzję o udzieleniu pomocy byłemu mężowi, Maria powołuje się na aforyzm *Utu ni kusema kweli* ‘Człowieczeństwo/ moralność to mówienie prawdy’ (*Hana hatia*, s.

53). W innym miejscu kobieta wyjaśnia swoje postępowanie koniecznością odkrycia prawdy oraz wydania na jej podstawie sprawiedliwego osądu:

Ninalo swali moja tu kwa Petro [...] Nikimaliza hilo sitamwona tena, kwani yeye ndiye aliyenipa talaka. Hata hivyo nataka akihukumiwa iwe ni kwa haki si kwa kuonewa (Hana hatia, s. 39).

‘Mam tylko jedno pytanie do Petra [...] Kiedy już je zadam, nie zobaczę go więcej, w końcu to on rozwiódł się ze mną. Chcę, żeby został osądzony zgodnie z prawem, a nie cierpiał niesłusznie.’

Szlachetne postępowanie w narracji dodatkowo określone zostaje jako zdolność do wybaczenia, zawierająca się w powiedzeniu: *Mwanadamu halipi baya kwa baya* ‘Człowiek nie odpłaca złem za zło’ (*Hana hatia* s. 45).

Motywacja głównej bohaterki do udzielenia pomocy byłemu mężowi, zdaje się wynikać z nadanych jej szlachetnych cech osobowości, a nie z bezwarunkowej miłości do mężczyzny. W procesie narracyjnym postać kobieca zostaje upodmiotowiona, zyskując również znaczną sprawczość. Wedle Mbughuni, w utworach dydaktyczno-moralistycznych wykorzystujących motyw dychotomicznych postaci kobiecych, bohaterka „pozytywna”, osadzana w roli oddanej żony i/lub matki, jest jednocześnie postacią marginalną. W narracjach kreślonych przez mężczyzn, stanowi ona jedynie „estetyczny dodatek” do bohatera męskiego, a jej rolą jest podkreślenie końcowego morału zawartego w utworze (Mbughuni 1982: 20). Kreacja ta służy normalizacji określonego typu kobiecości podporządkowanego patriarchalnej hierarchii panującej w społeczeństwie.

Fabula powieści *Hana hatia* wchodzi w tę konwencję, jednocześnie rozbijając ją i przeobrażając od środka, odwracając dyskursywny porządek płci oraz hierarchię między abstrakcyjnymi kategoriami kobiecości i męskości. W narracji bohater męski - Petro jest przedstawiany jako postać bierna, która stanowi tło dla czynów podejmowanych przez główne bohaterki. Destrukcyjna kobiecość reprezentowana przez Marinę jest elementem aktywnym, podczas gdy Petro, przedstawiany jest jako jedna z jej ofiar, całkowicie przez nią zdominowana.

Zamknięty w więzieniu, mężczyzna nadal zdany jest na działania podejmowane przez protagonistkę Marię, swoją byłą żonę.

Upodmiotowienie Marii odbywa się poprzez jej „uczłowieczenie” – charakterystykę jej postaci w kontekście znaczeń tworzonych przez koncept *utu*. Dodatkowo, człowieczeństwo i moralność Marii, a jednocześnie dehumanizacja i niemoralność antagonistki Mariny, zostają semantycznie powiązane z ideałami obywatelskimi kreowanymi w retoryce *ujamaa*.

Jak zauważa Rettová (2007), w literaturze suahili w okresie narodowego socjalizmu, pojęcie *utu* zyskało nowe znaczenia. W kontekście dyskursywnym, który zapewniała ideologia *ujamaa*, zostało ono powiązane z ideologicznymi założeniami zawartymi w Deklaracji z Aruszy, nawiązując do kreowanych w niej idei wspólnotowości i kolektywizmu, a także idei pracy na rzecz społeczeństwa. Pojęcie *utu* ‘człowieczeństwa/ moralności’ stało się tożsame z ideą *ujamaa* – wspólnoty, współpracy oraz wzajemnej pomocy (Rettová 2007: 109). W literaturze z tego okresu, modelowa postawa etyczna fikcyjnych bohaterów definiowała tożsamość nowego obywatela/ obywatelki, jednostki zaangażowanej w kolektywną pracę na rzecz budowania egalitarnego społeczeństwa.

Taką postawę zajmuje w narracji Maria, której szlachetność postępowania opisywana jest poprzez zaangażowanie bohaterki w edukację i poprawę jakości społeczeństwa wioskowego, jak również poprzez przypisanie jej osobowości cech takich jak przyzwoitość, prawdomówność i sprawiedliwość.

Upodmiotowienie głównej postaci kobiecej oraz nadanie jej sprawczości, wyróżnia narrację Marthy M. Mlangali na tle innych utworów, w których Mbughuni rozpoznaje motyw „udomowionej kobiecości” (Mbughuni 1982: 20). Przestaje ona być bowiem jedynie tłem w historii o mężczyźnie. Zastanawia jednak, dlaczego autorka nie zdecydowała się dokonać podobnej reinterpretacji motywu *femme fatale*. Gloryfikacji człowieczeństwa i moralności Marii towarzyszy dehumanizacja antagonistki Mariny – postaci egoistycznej i chciwej, bezwzględnej oraz działającej na rzecz skorumpowanych polityków. W postaci tej umieszczona zostaje koncepcja „zła” – zdrady, kłamstwa, chciwości, egoizmu i zabójstwa. Skrajny egoizm i żądza materialistyczna Mariny zagrażają tym samym ideom rodziny i wspólnoty, stanowią

antywartości w narodowym dyskursie *ujamaa*. Staje się ona „kozłem ofiarnym”, której symboliczne spalenie na stosie prowadzi do zmazania winy nie tylko niewiernego mężczyzny, ale także do ukrócenia niemoralnych zachowań panujących w społeczeństwie.

6.4. Podsumowanie

W powyższym rozdziale dokonałam analizy dwóch powieści pisarek z Tanzanii, odczytując kreacje głównych postaci kobiecych z uwzględnieniem dominujących w latach siedemdziesiątych historycznych kontekstów politycznych, kulturowych i społecznych. Jak starałam się wykazać, u podłoża narracji oraz wizerunków tożsamości kobiecych kreślonych przez Balisidyę oraz Mlangalę, znajduje się ideologiczny podtekst, budowany przez intelektualny dyskurs *ujamaa*. Kluczowe motywy literackie w twórczości tanzańskiej z okresu wczesnych lat postkolonialnych, takie jak wewnętrzna migracja, obraz kontrastu między wsią a miastem, a także utopijne przedstawienie kolektywnych wiosek, w analizowanych tekstach podlegają swoistemu upłciowieniu. Zostają one ubrane w kontekst płci, odsłaniając artystyczną wizję pisarek na temat kwestii emancypacji kobiet w ustroju *ujamaa*.

W utworze Ndyanao Balisidy młoda pracownica seksualna Matika/Shida przedstawiana jest jako ofiara wyzysku klasowego panującego w miastach, uciekająca przed ubóstwem oraz patriarchalnymi zasadami rządzącym w jej społeczności wioskowej. Jej zbawienie wyznacza powrót na łono zreformowanej egalitarnej wspólnoty. Tym samym narodowa polityka *ujamaa* kreślona jest jako potencjał emancypacyjny, dający możliwość rozwiązania kwestii nierówności płci. W powieści obecna jest również krytyka dyskryminujących kobiety praktyk kulturowych i społecznych, takich jak aranżowane małżeństwa dziewcząt, oraz odmawianie kobietom prawa do edukacji. Ważnym motywem jest również motyw nieślubnego dziecka - *mwanaharamu*, symptomu ideologii seksistowskiej, w tym podwójnych standardów opisujących seksualność kobiet i mężczyzn. W narracji Balisidy samotna matka wraz z dzieckiem otrzymują jednak szansę na bycie pełnoprawnymi członkami kolektywnej społeczności.

Wątek emancypacyjny zdaje się również definiować powieść Marthy Mvungi Mlangali. Motyw dychotomicznego przedstawienia kobiecości: kontrast między Mariną - destrukcyjną *femme fatale*, a postawą protagonistki Marii, zostaje ubrany w nowe, kontekstualne znaczenia, charakterystyczne dla literatury *ujamaa*. Jak starałam się wykazać, opozycyjne tożsamości kobiece reprezentują odmienne tożsamości społeczne, czy też obywatelskie. Jednocześnie normalizacja określonego typu kobiecości dokonuje się w oparciu o kluczowe dla kultury suahili pojęcie *utu* - 'człowieczeństwa' i 'moralności', które to z kolei, semantycznie wiąże się w narracji z etyką prawości, równości oraz kolektywnej pracy – wartości kluczowych dla narodowego socjalizmu tanzańskiego.

Rozdział szósty: Powieść w ostatnich dekadach XX wieku

7.1. Wstęp

Lata osiemdziesiąte XX wieku to dekada, którą można uznać za wyjątkowo płodną w powieść suahili autorstwa kobiet z Tanzanii. Swoje kariery rozpoczęły takie pisarki jak Zainab Mwanga oraz Lucy Nyasulu³⁴, a kontynuowały wspomniane już w Rozdziale 5, Martha Mvungi Mlangala oraz Zainab Burhani.

W niniejszym rozdziale skoncentruję się na analizie sześciu utworów trzech z wymienionych wyżej powieściopisarek. Omówione zostaną: dyptyk o zazdrości Zainab Mwangi, a także powieści Lucy Nyasulu oraz Zainab Burhani. Narracje wybranych przeze mnie utworów skupiają się na szeroko pojmowanej tematyce ról odgrywanych przez kobiety w społeczeństwie tanzańskim, oraz pozycji przez nie zajmowanych, warunkowanymi normami kulturowo-społecznymi. Utwory poruszają tematykę dyskryminacji, również tej ekonomicznej, jak też problematykę przemocy na tle płci. Rozważają one także kwestię autonomii i mobilności kobiet w przestrzeni publicznej.

Z pewnym wyjątkiem, który zostanie wykazany poniżej, wartością wspólną analizowanych utworów jest to, iż ich narracje umiejscowione zostają na tle krajobrazów miejskich. Literacki motyw miasta wraz z towarzyszącym mu portretem kobiety miejskiej, stanowi tym samym cechę łączącą powieści ukazujących się w latach siedemdziesiątych oraz osiemdziesiątych XX wieku. W przeciwieństwie jednak do utworów N. Balisidy i M. M. Mlangali omówionych w Rozdziale 5, narracje miejskie autorek z lat osiemdziesiątych pozbawione są ideologicznej podpory wcześniej zapewnianej przez koncepcje *ujamaa*. Porzucają tym samym próby kreowania wizji dotyczących emancypacji kobiet tanzańskich podporządkowanych polityczno-ideologicznemu dyskursowi *ujamaa*. W utworach, które zostaną omówione zauważyć można brak antymiejskiej symboliki związanej z tą doktryną, a tym samym brak demonizowania kobiecych tożsamości miejskich. Jak postaram się wykazać, nie oznacza to jednakże rezygnacji z krytyki samej

34 Wstępnej powieści *Rabeka* i *Kupenda tena siwezi* dokonałam w artykule „Konstrukcje tożsamości kobiecych w twórczości prozatorskiej pisarek z Tanzanii”, który ukazał się w 2019 roku w książce pt. *Kobieta w oczach kobiet: Kobiecte (auto)narracje w perspektywie transkulturowej* pod red. J. Frużyńskiej. Przy czym prezentowane analizy są pogłębione.

przestrzeni miejskiej, czy też problematyki ciała kobiecego w tej zmaskulinizowanej strefie. W analizowanych powieściach nie występuje popularny w literaturze *ujamaa* zabieg stylistyczny polegający na tworzeniu wyraźnego kontrastu między przedstawieniem wsi a przestrzenią miasta.

Cechę tę widać na przykładzie debiutanckiego utworu L. Nyasulu pt. *Rabeka*, który to zostanie poddany analizie jako pierwszy. Powieść ta wyróżnia się także na tle pozostałych, które zostaną omówione w niniejszym rozdziale. Jej fabuła koncentruje się bowiem na perypetiach życiowych i miłosnych tytułowej bohaterki Rabeki, która jest artystyczną kreacją młodej kobiety wiejskiej. W powieści L. Nyasulu obecny jest również motyw migracji ze wsi do miasta, którą odbywa główna postać kobieca. Motyw ten jest jednakże wyzuty z antymiejskiej i antykapitalistycznej symboliki, a jednocześnie idealistycznej, czy też wręcz utopijnej, wizji tanzańskiej wsi.

Analizy zacznę od przedstawienia wyżej wspomnianej powieści. Jej akcja rozgrywa się w większości w niewielkiej wiosce tanzańskiej położonej między wzgórzami. Wieś stanowi literacki krajobraz, na tle którego narratorka kreśli główną postać kobiecą, kolejne etapy jej życia kobiety i towarzyszącym im kryzysach. W powieści pojawiają się wątki do tej pory nieeksplorowane przez pisarki tanzańskie, takie jak przemoc seksualna oraz przemoc w małżeństwie. Dodatkowo powieść porusza koncepcje małżeństwa aranżowanego, towarzyszącej mu tradycji *mahari*, oraz problematykę związku poligamicznego.

Po krótkim przedstawieniu fabuły utworu, przejdę do analizy kreowanego w powieści wizerunku kobiety wiejskiej, rozpatrując go również w kontekście wprowadzonych do narracji motywów tradycyjnych instytucji kulturowych związanych z małżeństwem. Ponadto, skupię się na wątku oplatającym całą narrację, a mianowicie, przemocy i tragicznej miłości głównej bohaterki Rabeki i Soniego.

7.2. Zjawisko przemocy ze względu na płeć w powieściach Lucy Nyasulu

7.2.1. Analiza powieści *Rabeka* (1982)

7.2.1.1. Charakterystyka utworu

Powieść pt. *Rabeka* (imię głównej bohaterki) to narracja dotycząca życia i losów miłosnych młodej kobiety z wioski tanzańskiej, którą od śmierci rodziców wychowuje babcia. Na początku narracji dowiadujemy się, że rodzice protagonistki zostali zamordowani w bliżej niewyjaśnionych okolicznościach, prawdopodobnie padając ofiarami rabunku. Rabeka zostaje wydana za mąż przez swoją babkę. Jej mężem zostaje Msuko – starszy mężczyzna z wioski, który jest już w związku małżeńskim z innymi kobietami. W krótkim czasie umiera babka bohaterki. Małżeństwo Rabeki z Msuko nie trwa długo. Będąc w ciąży kobieta zostaje młodą wdową. Wyprowadza się z gospodarstwa zmarłego męża i wraca do rodzinnego domu odziedziczonego po babce.

Bohaterka wiezie życie szczęśliwe, aż do momentu, w którym jej ścieżki życia nie przecina mężczyzna o imieniu Soni. Ma on niechlubną reputację uwodziciela, kłamcy i osoby leniwej. Podczas jednego ze świąt celebrowanych w wiosce, Rabeka po raz pierwszy w życiu spożywa alkohol. Soni wykorzystuje stan odurzenia alkoholowego, w którym znajduje się kobieta i spędza noc w jej łóżku. Zajście to staje się powodem do publicznych przechwałek mężczyzny, a w konsekwencji wiadomością krążącą wśród sąsiadów Rabeki. Po tym wydarzeniu Soni wyznaje protagonistce miłość i proponuje jej związek. Rabeka po wahaniach ulega ostatecznie namowom mężczyzny. Młoda para przeprowadza się do miasta, po tym jak jedna z zazdrosnych kochanek Soniego, Ngoza, próbuje w zemście podpalić dom Rabeki, a następnie dom Soniego.

Po pewnym czasie w mieście pojawia się Ngoza. Odnajduje Soniego i ponownie nawiązuje z nim romans. Bohater zaczyna okłamywać Rabekę, nie wraca do domu i coraz częściej spożywać znaczne ilości alkoholu. Razem z Ngozą angażuje się w działalność przestępczą, w tym w przemyt kamieni szlachetnych. Zostaje złapany przez policję i zamknięty w więzieniu.

Soni zostaje skazany prawomocnym wyrokiem. Jego kochance udaje się początkowo uciec przed wymiarem sprawiedliwości. Jednak w ostatniej scenie

Rabeka oraz wuj jej męża konfrontują się z antagonistką. Główna bohaterka oskarża ją o sprowadzenie nieszczęścia na jej rodzinę. Krewny, który towarzyszy Rabece rzuca w Ngozę kamieniem i dotkliwie rani ją w głowę. Kobieta pada na ziemię nieprzytomna, a Rabeka i starszy mężczyzna oddalają się w pośpiechu.

Powieść kończy się tym samym ukaraniem antagonistki Ngozy – rozwiązłej i niebezpiecznej *femme fatale*, jak również ukaraniem głównego bohatera męskiego – kobieciarza Soniego. W rozwiązaniu narracji mężczyzna zostaje uznany winnym i pociągniętym do odpowiedzialności.

Postać Soniego stanowi pierwszy tak wyraźny przykład kreacji męskiego antagonisty w powieści kobiet tanzańskich. Życie protagonistki Rabeki opisane w powieści wyraźnie dzieli się na życie przed, skądinąd niekonsensualnym, zbliżeniem z Sonim, a życiem po nim. Przełomowym momentem w narracji jest bowiem noc, podczas której mężczyzna dopuszcza się na nieprzytomnej bohaterce aktu, który nosi znamiona przemocy seksualnej. Jednakże, należy podkreślić, iż w narracji samo zdarzenie nie zostaje jednoznacznie ujęte w tych kategoriach. Przyjęty punkt widzenia zdecydowanie bardziej koncentruje się na odpowiedzialności Rabeki, a konkretnie na jej upojeniu alkoholowym. Burzliwy związek protagonistki z Sonim, który zawiązuje się po tym wydarzeniu, zostaje przedstawiony jako konsekwencja niemoralnego zachowania Rabeki.

Dydaktyczna w swoim wymiarze powieść definiuje przede wszystkim odpowiednie z normami kulturowymi suahili zachowanie kobiece. Jak pokażę, powołuje się przy tym na jedną z kluczowych kategorii społecznych w kulturze suahili definiowanej jako *heshima* ‘honor’, ‘szacunek’, ‘reputacja’. Narracja dokonuje jednak upodmiotowienia kobiety wiejskiej burząc mity konstruowane wokół tej postaci w tekstach literatury afrykańskiej, w tym w literaturze suahili.

7.2.1.2. Obalone mity na temat tożsamości kobiety wiejskiej

Wątek małżeństwa aranżowanego młodych kobiet był podejmowany w literaturze suahili. Zwykle był i nadal jest rozpatrywany w kategoriach małżeństwa jako instytucji wzmacniającej system patriarcalny i podtrzymującej przemocy wobec kobiet. Taki literacki wizerunek małżeństwa aranżowanego młodych dziewcząt

występował m.in. we wcześniej omawianej powieści N. Balisidy M. Mattered pt. *Shida* (por. Rozdział 5). Motyw ten był również analizowany przez Ernestę Moszę (2013a i 2013b) na podstawie utworów pisarzy takich jak m.in. Ben Mtobwa (*Dar es Salaam usiku* 'Dar es Salaam nocą', 1990) czy też Shafi Adam Shafi (*Vuta N'Kuvute* 'Przyciąganie' 1999). Według badaczki, małżeństwa dzieci przedstawiane w powieściach suahili powodowane są takimi czynnikami zewnętrznymi jak ubóstwo, ochrona dziewictwa młodej kobiety, a także pragnieniem ojców do wzbogacenia się i tym samym podniesienia swojego statusu społecznego (Mosha 2013a: 140-160).

W przedstawieniach krytycznych wobec instytucji aranżowanego małżeństwa młodych dziewcząt, równolegle pojawia się krytyka patriarchalnych nadużyć tradycji *mahari* – zwyczajowej opłaty za żonę, która to przysługuje ojcu panny młodej. W tego typu narracjach *mahari* jest kreślona jako instytucja utrwalająca przemoc wobec kobiet i przyczyniająca się do ich uprzedmiotowienia. Młode bohaterki powieści są bowiem traktowane przez swoich ojców wyłącznie jako potencjalne źródło dochodu. To chęć wzbogacenia się powoduje autorytarnie wydawane decyzje patriarchów odnośnie małżeństwa ich córek, które to decyzje nie mają nic wspólnego z myślą o dobrostanie i szczęściu młodych kobiet. Dodatkowo, w literaturze suahili instytucja opłaty za żonę opisywana jest jako ta, która pozbawia kobiety możliwości odejścia od mężów w sytuacjach kryzysowych, tj. w przypadku przemocy domowej, zarówno ekonomicznej, psychicznej oraz fizycznej (Mosha 2013a: 152 -153).

Przedstawienie relacji bardzo młodej bohaterki Rabeki i Msuko, starszego mężczyzny noszącego znamienity tytuł *Mzee*³⁵, różni się znacząco od tych nakreślonych wyżej. Małżeństwo Rabeki nie zostaje narzucone przemocą i nie staje się przyczyną tragedii bohaterki, tak jak to miało miejsce chociażby we wcześniej omówionym utworze *Shida* (por. Rozdział 5).

Pozytywne przedstawienie tradycyjnego aranżowanego małżeństwa w analizowanej powieści uzyskane zostaje poprzez jednoczesne upodmiotowienie głównych postaci kobiecych - Rabeki i jej babki, oraz nadanie im sprawczości. Dzieje się to także poprzez jednoczesne pozytywne wartościowanie wizerunku

35 *Mzee* (l.mn. *wazee*) – oznacza starszego mężczyznę. Odnosi się zarówno do wieku mężczyzny, jak również określa jego pozycję społeczną i stopień w hierarchii. Jest wyrazem szacunku i poważania.

kobiety wiejskiej obecnej w tej powieści. Narracja Lucy Nyasulu obala bowiem mity dotyczące kobiet wiejskich, które jak zauważa krytyczka literatury Mólara Ogundipe-Leslie wielokrotnie powielane były, a zarazem utrwalane w różnorodnych powieściach pisarzy afrykańskich (Ogundipe-Leslie 1994: 48-56). Jednym z wyszczególnionych przez badaczkę mitów jest ten o uległej, „tradycyjnej” kobiecie wiejskiej. Jest to literackie przedstawienie ukazujące kobiety ze wsi jako podporządkowane męskiej dominacji i niekwestionujące patriarchalnych wzorców (Ogundipe-Leslie 1994: 51-52). Takie przedstawienia możemy również odnaleźć w literaturze suahili. Przykład stanowi chociażby postać matki Matiki - głównej bohaterki powieści *Shida* analizowanej w Rozdziale 5, czy też kolejna figura matki jednej z najbardziej rozpoznawalnych bohaterek w literaturze suahili, tj. Rosy Mistiki (*Rosa Mistika* 1971, E. Kezilahabi). Obie postacie są kobietami uległymi i podporządkowującymi się patriarchalnym relacjom władzy. Matka Rosy, Regina, jest jednocześnie postacią tragiczną, kobietą terroryzowaną przez agresywnego męża, który nadużywa alkoholu.

Bohaterki – kobiety wiejskie, kreowane przez Lucy Nyasulu są osobami samodzielnymi, pracowitymi, zaradnymi, przedsiębiorczymi i rozsądnymi. W analizowanej narracji małżeństwo aranżowane młodej kobiety ze starszym mężczyzną stanowi racjonalną decyzję obu bohaterek, które mają na względzie przede wszystkim swoje dobro ekonomiczne. Intencje babki co do wydania wnuczki za mąż pozbawione są egoistycznych pobudek i chęci wzbogacenia się. Ta decyzja kobiety usprawiedliwiona jest troską o jej jedyną wnuczkę i chęcią zapewnienia jej materialnego bezpieczeństwa na przyszłość.

Również sama Rabeka w wyborze przyszłego męża kieruje się przede wszystkim względem ekonomicznym. Kreowana jest nie tylko na kobietę pracowitą i zaradną, ale także osobę rozsądną i praktycznie myślącą o swojej przyszłości. Te cechy protagonistki uwypuklone zostają podczas rozmowy z babką na temat małżeństwa, która rozgrywa się na początkowych stronach powieści. Dialog między bohaterkami toczy się pod wpływem nieoczekiwanej wizyty Soniego, który również ma matrymonialne zamiary wobec młodej protagonistki. Rabeka odrzuca jednak jego zaloty, a swoją decyzję usprawiedliwia złą reputacją mężczyzny. Wśród społeczności

wioskowej Soni jest postrzegany jako uwodziciel, a przede wszystkim jako osoba leniwa. Cechy te dyskwalifikują go w oczach Rabeki, która obawia się o swoją przyszłość, a konkretnie o potencjalne życie w ubóstwie u boku mężczyzny, który stroni od pracy fizycznej i jest skłonny do zdrady (s. 14).

Jak w wielu innych społeczeństwach na świecie, tak też w kulturze i społeczeństwie suahili, tożsamość męska jest silnie definiowana przez posiadanie i zdobywanie środków materialnych do życia, a sam mężczyzna postrzegany jest jako żywiciel rodziny. Konsekwentnie, jeśli mężczyzna nie ma pracy lub działalności przynoszącej dochód i nie jest w stanie wypełniać przypisywanej mu roli płciowej jako żywiciela rodziny, jego wartość jest kwestionowana. W kulturze suahili pogląd ten odzwierciedla się w różnorodnych popularnych powiedzeniach, zwrotach i maksymach, takich jak: *Mume bila kazi si mume*, co oznacza ‘Mężczyzna bez pracy nie jest żadnym mężczyzną’, czy też: *Mume ni kazi*, ‘Mężczyzna to [jego] praca’ (Momanyi 2007: 19). Również współcześnie, młode kobiety tanzańskie używają różnorodnych popularnych powiedzeń, które opisują tożsamość mężczyzny w kategoriach jego zdolności ekonomicznych³⁶ (Omari i Senkoro 2018: 126-127).

Mzee Msuko, kandydat wybrany przez babkę Rabeki jest zamożnym mężczyzną w wieku średnim. Mimo, iż jest już żonaty z dwiema innymi kobietami, bohaterka po krótkim zastanowieniu przystaje na decyzję swojej opiekunki i zgadza się wyjść za niego za mąż. Jest to decyzja wysoce pragmatyczna, w narracji zostaje również zdefiniowana jako wyraz rozsądku i inteligencji młodej kobiety (s. 14). Przyjaźń i miłość w związku z Mzee Msuko pojawiają się po ślubie i wynikają z wzajemnego szacunku, który okazuje sobie para. Harmonia w związku zakłócana jest jedynie przez zazdrość pozostałych żon Mzee Msuko.

Babka protagonistki, starsza kobieta wiejska, jest umiejętną negocjatorką, kobietą inteligentną, która nie poddaje się bezkrytycznie tradycji, czego dowodzą przedmażeńskie rozmowy, które prowadzi z Mzee Msuko.

36 Wśród nich znajdują się takie jak: *Mwanaume gari* (‘Mężczyzna to samochód’ - powinien mieć samochód), *Mwanaume nyumba* (‘Mężczyzna to dom’- powinien mieć dom), *Mwanaume pesa/kipato/pochi* (‘Mężczyzna to pieniądze/dochód/portfel’ – powinien mieć pieniądze), *Mwanaume shamba* (‘Mężczyzna to pole/farma’ – powinien mieć pracę, własność materialną), czy *Mwanaume kutafuta* (‘Bycie mężczyzną oznacza poszukiwanie [dochodu/pracy]’) (Omari i Senkoro 2018: 133).

W rozmowie z mężczyzną babka przedstawia swoją decyzję o nieprzyjęciu zwyczajowej opłaty za żonę - *mahari*, co też ponownie przedstawione zostaje jako wyraz jej troski o przyszłość wnuczki. Bohaterka tłumaczy, że jeżeli przyjęłaby opłatę, po jej śmierci Rabeka nie mogłaby odejść z małżeństwa nawet w sytuacji przemocy. Nie miałyby bowiem kto zwrócić Mzee Msuko wcześniej wniesionej opłaty *mahari*:

Sasa kama nitaichukua mahari kesho kutwa nikifa mwanangu akipata tabu nani atamkomboa? [...] Lakini akiolewa bila mahari taabu ikimpata kwa mume mwenyewe atajua la kufanya; ataweza kutoka bila wasi wasi (Rabeka, s. 20).

‘Jeśli przyjmę *mahari* a pojutrze umrę, kto ocali moje dziecko, jeśli znajdzie się ono w tarapatach? [...] Jeśli wydam ją za mąż bez *mahari*, będzie wiedziała co robić, gdy jej mąż przysporzy jej kłopotów; będzie mogła odejść od niego nie martwiąc się o nic.’

Narracja podąża tym samym perspektywą kobiecą, krytykując tradycję *mahari* i kreśląc ją jako instytucję patriarchalną nieprzychylną kobietom i posiadającą znaczny potencjał uwiązania ich w relacji nieprzynoszącej satysfakcji, bądź przemocowej. Z perspektywy mężczyzny opłata za żonę stanowi podwójne zabezpieczenie – utrudnia kobiecie odejście z relacji, a także stanowi gwarancję otrzymania rekompensaty, tj. zwrotu *mahari* w przypadku odejścia kobiety. Taką właśnie perspektywę reprezentuje Mzee Msuko, który obawia się, że bez poniesienia opłaty za związek małżeński z Rabeką, młoda kobieta będzie mogła od niego odejść w dowolnej chwili bez podania przyczyny (s. 20).

Babka Rabeki jest jednak stanowcza w swojej decyzji. Wypowiada się przeciwko przemocy, przypominając Mzee Msuko o prawach, które przysługują kobiecie w małżeństwie. Zastrzega, że jeżeli skrzywdzi on fizycznie lub psychicznie jej wnuczkę, ona sama uzna zakończenie małżeństwa za decyzję za uprawomocnioną i ją poprze. Starsza kobieta wyznacza wyraźną granicę pomiędzy tym co jest moralnie dopuszczalne w zachowaniu mężczyzny a przemocy. Bohaterka nie obawia

się również przeciwstawienia tradycji *mahari* dobru swojej wnuczki, a tym samym prawom kobiet.

Jako jedyna z ówczesnych powieści kobiet tanzańskich, *Rabeka* porusza wątek małżeństwa poligamicznego. W literaturze afrykańskiej był on przedstawiany w dziełach takich pisarzy i pisarek z Afryki Zachodniej jak: Chinua Achebe (*Things Fall Apart*, z 1986 r.), Buchi Emecheta (*The Joys of Motherhood*, z 1979 r.) czy Ama Ata Aidoo (*Changes: A Love Story* z 1993r.), oraz w epistolarnej powieści senegalskiej autorki Mariamy Bâ *Une si longue lettre* z 1981 r., (ang. *So Long a Letter*) przetłumaczonej również na język suahili w 1994 r.

Molara Ogundipe-Leslie odnosi się krytycznie do większości przedstawień poligamii w literaturze afrykańskiej odnajdując w nich negatywny mit wielożeństwa. Zakłada on, że małżeństwo poligamiczne jest przede wszystkim instytucją opresyjną wobec kobiet, przeżytkiem hamującym postęp w społeczeństwach afrykańskich, a także dowodem na niewolniczy status kobiet afrykańskich. W swojej krytyce przedstawień motywu wielożeństwa Ogundipe-Leslie zwraca uwagę na pozytywną rolę ekonomiczną, którą może pełnić relacja poligamiczna w życiu kobiet (Ogundipe-Leslie 1994: 52-54).

Ogundipe-Leslie zdaje się przesadnie idealizować poligamię. Jej krytyczne ujęcie „mitu o wielożeństwie” - przedstawienia go w literaturze jako instytucji opresyjnej i niewolniczej - wypływa bowiem i jest konsekwencją wcześniej prowadzonej krytyki dominujących w literaturze przedstawień kobiet wiejskich - postaci zniewolonych w patriarchacie, bezsilnych, ale także ignoranckich. Z drugiej strony, jak obserwują Vuyiswa Ndabayakhe i Catherine Addison, obrona poligamii może stanowić zrozumiałą reakcję na imperialistyczny rasizm, który często stanowi podstawę wielu zachodnich opisów na temat afrykańskich zwyczajów małżeńskich (Ndabayakhe i Addison 2008: 92).

W istocie jednak w powieściach kobiet afrykańskich, relacje poligamiczne przedstawiane są jako problematyczne i konfliktowe. Przepelnione są zdradą, problemem porzucenia i brakiem satysfakcji. Często problemem staje się również zawiść i zazdrość między żonami. Jak słusznie zauważają badaczki, jedynie niewielka liczba tekstów argumentuje na rzecz tradycji poligamii, a zdecydowana

większość przedstawia ją jako instytucję, w której kobieta nie jest w stanie zaznać pełni szczęścia ani zaznać pozytywnej relacji siostrzeństwa (Ndabayakhe i Addison 2008: 94).

Również w analizowanym utworze, wielożeństwo zostaje uchwycone jako problematyczne i konfliktowe. W trakcie małżeństwa protagonistka doświadcza wielu nieprzyjemności ze strony pozostałych żon Msuko, a także ich dzieci. Zachowanie innych członków i członkiń domostwa Msuko ostatecznie skłania bohaterkę do wyprowadzki krótko po śmierci męża, co w narracji zostaje skwitowane następująco:

Mji hujenga na mwanaume, mji huvuma kwa sababu ya mwanaume. Mji bila mwanaume wakiwepo wanawake peke yake hauwi mji tena, kwa sababu nguzo inakuwa haipo (Rabeka, s. 41).

‘Domostwo buduje mężczyzna, domostwo zyskuje sławę dzięki mężczyźnie. Domostwo bez mężczyzny, pozostawione samym kobietom nie jest już domostwem, ponieważ nie ma już filaru, na którym stało.’

Z jednej strony, głos wszechwiedzącej narratorki w tym fragmencie podkreśla kulturowo-społeczną rolę mężczyzny: żywiciela i opiekuna rodziny, a także jego pozycję i autorytet w patriarchalnie ustalonej hierarchii. Z drugiej jednakże strony, powyższy fragment można rozumieć jako odwołanie do tego, że wielka rodzina z licznymi żonami i ich potomstwem zamieszkująca rozbudowane domostwo to coś, co mężczyzna tworzy dla siebie. Kiedy mężczyzna odchodzi lub umiera, nie ma już osoby, która by podtrzymywała domowe relacje, więzi między kobietami i ich potomstwem.

W analizowanej powieści Rabeka wchodzi w relację poligamiczną z przyczyn ekonomicznych oraz społecznych. W trakcie małżeństwa jej poziom życia zdecydowanie wzrasta. Jednak walory ekonomiczne słabną w obliczu konfliktów z pozostałymi żonami i ich dziećmi. Ostatecznie, to nie małżeństwo poligamiczne przynosi protagonistce i jej dziecku stan materialnego dobrostanu. Do narracji wprowadzony zostaje wątek magiczny - zbawienna w skutkach ingerencja sił

nadprzyrodzonych w życiu Rabeki. Mzee Msuko krótko po swojej śmierci objawia się bohaterce - swojej byłej żonie i prowadzi ją do ukrytego majątku. W ten sposób zabezpiecza materialnie na kolejne lata Rabekę - młodą wdowę i samotną matkę (*Rabeka*, s. 42-45). Dzięki tej ingerencji bohaterka jest w stanie opuścić gospodarstwo należące niegdyś do Mzee Msuko i nie dochodzić swoich praw do majątku pozostawionego przez zmarłego.

Rabeka przeprowadza się do domu odziedziczonego po zmarłej babce. Po śmierci męża szuka dla siebie autonomii i szczęścia, będąc nadal częścią społeczności i podporządkowując się jej zasadom. Okres ten w narracji zostaje opisany jako czas szczęśliwy w życiu bohaterki, która nie myśli o ponownym zamążpójściu i skupia się na pracy oraz wychowywaniu dziecka.

Linie demarkacyjną w jej życiu wyznacza noc, w której spożywa alkohol i w którą Soni – młody mężczyzna o reputacji uwodziciela, kłamcy i lenia, dopuszcza się na niej aktu przemocy seksualnej. Ten moment w narracji łamie przedstawione w utworze losy głównej postaci na pół, tj. na życie „przed” – naznaczone odpowiednim, moralnym zachowaniem, podporządkowaniem się kulturowo-społecznym normom, a życie „po”.

7.2.1.3. Honor (*heshima*) i wstyd (*aibu*) jako kategorie dyscyplinujące kobiety

Główna bohaterka zostaje wprowadzona do narracji jako młoda osoba, będąca w wieku nastoletnim. Osierocona przez rodziców w wieku niemowlęcym, od najmłodszych lat wychowywana jest przez babkę. Obie kobiety żyją ze sobą w zgodzie troszcząc się o siebie nawzajem i utrzymując się z pracy w swoim niewielkim gospodarstwie. Bohaterka ukazana jest jako osoba pracowita i zaradna, a także dobrze wychowana i odznaczająca się „odpowiednim”, moralnym zachowaniem w stosunku do innych. Podporządkowuje się osobom starszym i uznaje ich autorytet. Babka określa ją mianem *mtoto mpo* ‘dziecko łagodne’ /‘posłuszne’ /‘grzeczne’ oraz *mvumilivu* ‘osoba cierpliwa, wytrzymała, wytrwała’ (*Rabeka*, s. 21). Wymienione przymioty, a więc posłuszeństwo, łagodność i uległość, cierpliwość i wytrwałość, stanowią w kulturze i społeczeństwie suahili modelowe cechy kobiecości, preferowane u żony (por. Balisidya 1982, Mbilinyi

1972b: 66; Momanyi 2007: 20-24; Mosha 2013a: 158-159; por. także Rozdział 3). Nie bez znaczenia zostają one podniesione przez babkę protagonistki w trakcie przedmażeńskich negocjacji, które prowadzi ona z Mzee Msuko – mężczyzną, który zostaje pierwszym mężem Rabeki.

Przymiotnik *mvumilivu* używany jest zarówno w stosunku do mężczyzn jak i kobiet i opisuje wartości społeczne, co też w języku suahili oddaje znane przysłowie: *Mvumilivu hula mbivu* ‘Człowiek cierpliwy je ugotowane jedzenie’, które oznacza, iż człowiek cierpliwy i wytrwały ma znaczne szanse na życie w szczęściu i dobrobycie. Cierpliwość i wytrwałość, w wielu sytuacjach neutralna, często ulega jednak upłciowieniu, w szczególności w kontekście relacji małżeńskiej. Jak zaznaczyłam w Rozdziale 3, jednym z istotnych oczekiwań wobec kobiet w językowo-kulturowym środowisku suahili jest powinność żony trwania przy mężu (suah. *kuvumilia*). Kultura, religia, a także społeczeństwo suahili wymaga od kobiet znacznych pokładów cierpliwości i wytrwałości – znoszenia różnorodnych problemów pojawiających się w małżeństwie, a tym samym, to na nie nakłada większą odpowiedzialność za trwałość relacji. Internalizacja tego dyskursu przez kobiety przyczynia się do tego, że pozostają w sytuacjach przemocowych, zagrażających ich życiu i zdrowiu, a także wpływa na unormowanie zjawiska przemocy domowej w społeczeństwie (Mosha 2013a: 102-104). Jak pokażę, również w narracji konstruowanej przez Lucy Nyasulu możemy zaobserwować internalizację opisanego wyżej dyskursu przez bohaterki powieści. Jest to jednakże dostrzegalne dopiero w kolejnym etapie życia protagonistki Rabeki, tj. w trakcie jej relacji z antybohaterem Sonim.

Łagodność i spolegliwość (suah. *upole*), a więc cechy które definiują bohaterkę na początku, stanowią w kulturze i społeczeństwie suahili cnoty i wartości cenione u kobiet, świadczące o ich kulturze osobistej, manierach i odbytym wychowaniu. Od kobiety oczekuje się delikatności, a zarazem powściągliwości zarówno w zachowaniu, jak i w mowie. Stosowanie się do tych kulturowych i społecznych reguł stanowi wyraz okazywania przez kobietę szacunku osobom, z którymi wchodzi w różnorodne społeczne interakcje. Dzięki temu kobieta zachowująca się zgodnie z normami społecznymi jest niejako w zamian

„obdarowywana” szacunkiem i poważaniem. I chociaż, jak podkreśla Beck (2003) *upole* stanowi generalnie wartość cenioną w społeczeństwie suahilijskim, i to zarówno u kobiet, jak i mężczyzn, to jednak mimo wszystko zdecydowanie więcej restrykcji dotyczących różnorodnych zachowań komunikacyjnych nakłada się na kobiety (Beck 2003: 328). Jak pisze Saida Yahya-Othman:

Zakłada się, że milczenie i wyrozumiałość z jej [kobiety] strony pozwolą jej zachować godność i szacunek w społeczności. Znajduje się ona zatem w sytuacji bezsilności, nie tylko jeśli chodzi o jej działania, ale także o to, co może powiedzieć. Opanowanie przyniesie jej pochwałę ze strony większości innych kobiet w społeczności; publiczne bójki wywołają cenzurę i obwinianie, nie licząc możliwości sankcji ze strony męża (Yahya-Othman 1997: 145).

Złość i gniew to afekty nieakceptowane u kobiet, ale aprobowane u mężczyzn. Stanowią one wyraz siły i świadczą o egzekwowaniu przez nich pozycji władzy (Momanyi 2007: 24). W społeczeństwie suahilijskim to przekonanie prowadzi do usprawiedliwiania agresji mężczyzn i aktów fizycznej przemocy w związku małżeńskim (por. Mosha 2013a i b). Jak pokażę w następnej sekcji agresywne cechy mężczyzn przejawiają się również w wielu momentach narracji, m.in. podczas sytuacji, w której główna bohaterka doświadcza przemocy będąc w związku z kolejnym mężczyzną - Sonim.

W pierwszym etapie narracji, a więc przed doświadczeniem nadużycia seksualnego ze strony Soniego, charakter głównej bohaterki autorka konstruuje w oparciu o wartość *upole*. Rabece obce jest uczucie gniewu, zazdrości czy zawiści. W trakcie małżeństwa z Mzee Msuko protagonistka jest wystawiana na próbę przez wysoce nieprzychylnie jej i zazdrosne kobiety oraz ich dzieci, z którymi dzieli domostwo. Unika jednak wszelkich konfliktów, a w najbardziej newralgicznym momencie jaki następuje po śmierci jej męża, wycofuje się z wszelkiej kłótni o majątek i wyprowadza z domu dzielonego z innymi żonami.

Rabeka jest kobietą cieszącą się powszechną sympatią, a co istotne, społecznym szacunkiem określanym w języku suahili jako *heshima*, ponieważ jej charakter i zachowanie współgra z kulturowo-społecznymi normami.

Heshima ‘szacunek’, ‘honor’ jest jednym z kluczowych pojęć i kategorii społecznych w kulturze suahili. Pojęcie to niesie ze sobą szereg moralnych implikacji, łącząc się z kategoriami etycznymi, takimi jak *utu* ‘człowieczeństwo’, ‘szlachetność’ i ‘moralność’, *imani* ‘wiara’ oraz odsyła do zasad etykiety oraz *adabu* ‘dobrych manier’. Odpowiednie zachowanie w społeczeństwie suahilijskim odsyła z kolei do uprzejmości i łagodności (*upole*), co wyraża się w odpowiednim języku, w tym w formułach powitalnych i grzecznościowych. Okazywanie szacunku danej osobie (suah. *kumheshimu mtu*) w sposób odpowiedni i adekwatny do własnej pozycji społecznej (określanej przez wiek, płeć, klasę, religię oraz stopnie pokrewieństwa itp.), jest istotnym elementem składającym się na życie społeczne w kulturze suahili, jak również, ważnym elementem wychowania (Kresse 2007: 143, por. także Middleton 1992: 194).

Heshima stanowi publiczną ocenę moralności jednostki i można interpretować ją jako „nagrodę” za zachowanie zgodne z normami kulturowo-społecznymi. Jak pisze Elisabeth MacMahon: „[heshima - IR] była wyznacznikiem społecznego statusu przyznawanego przez społeczność, na który dana osoba mogła po pewnym czasie zasłużyć, dzięki swojemu zachowaniu” (MacMahon 2006: 197). Warto zwrócić również uwagę na zróżnicowanie definicji honoru i szacunku ze względu na płeć. Jak podkreślają badaczki i badacze tej kategorii społecznej, mężczyźni zawdzięczają swoją reputację odpowiedniemu wykształceniu, pobożności, uczciwości i umiejętnościom biznesowym (Middleton 1992: 138), natomiast publiczna ocena moralności kobiet w kulturze i społeczeństwie suahili opiera się uwzględnieniu takich kryteriów jak: odpowiedni ubiór, grzeczna mowa, jak również czystość seksualna (MacMahon 2006: 203, por. także Decker 2010: 92 i Middleton 1992: 114).

Heshima jako kategoria społeczna łączy się z zasadami moralnymi, normami kulturowo-społecznymi, w tym, z akceptowanymi zachowaniami komunikacyjnymi. Konsekwentnie, pojęcie to, rozumiane jako nagroda za dobre i moralne zachowanie,

odsyła do koncepcji hańby i publicznego potępienia, a także do *aibu* – wstydu. Obie te kategorie są dwiema stronami jednej monety – składnikami dyscyplinującymi jednostkę (Swartz 1988, por. także Kraska-Szlenk 2021a: 18, Romańczuk 2021: 130).

Jak starałam się wykazać, bohaterka analizowanej powieści Rabeka, opisywana jest jako kobieta, która spełnia kulturowo-społeczne normy i wzorce zachowań odpowiednie dla jej płci. W narracji opisywana jest jako osoba łagodna, spokojna i spolegliwa, a także kulturalna i dobrze wychowana. Obce jej są uczucia zazdrości i zawiści, a także afekt złości czy gniewu. Dodatkowo jest również pracowita, zaradna i rozsądna. Podporządkowanie się przez bohaterkę powszechnie uznawanym zasadom moralnym, a także normom społecznym przypisanym jej płci, jest publicznie nagradzane.

Wartość tego szacunku i wzorcowej opinii społecznej, którą cieszy się Rabeka ujawnia moment, w którym główna bohaterka publicznie traci swój honor. Sytuacja ta pokazuje również silne uwikłanie kategorii społecznej, którą jest *heshima* w dyskurs patriachalny. Utrata honoru przez Rabekę związana jest bowiem z jej doświadczeniem przemocy seksualnej. Jest to moment przełomowy w narracji i po niekonsensualnym zbliżeniu z Sonim, bohaterka przechodzi znaczną przemianę.

6.2.1.4. Mity na temat przemocy ze względu na płeć

Związek Rabeki z Mzee Msuko stanowi kontrast dla jej burzliwej i tragicznej w skutkach relacji miłosnej z młodym Sonim. W narracji, inni bohaterowie określają Soniego mianem *mhuni* ‘łajdaka’ i ‘bezwstydnika’, *mwanaume malaya* ‘męskiej prostytutki’, a także *shetani* ‘diabła’ (*Rabeka*, s. 89-90). Jest to mężczyzna, który nie wykazuje szacunku dla kobiet, z którymi się wiąże. Świadczą o tym epitety, których używa zarówno za ich plecami, jak też w ich obecności. Samego siebie przedstawia jako ofiarę ich niezrównoważenia, a także ich zazdrości i zawiści (*Rabeka*, s. 75). Protagonistka od początku odrzuca Soniego jako kandydata na męża, podając jako przyczynę jego niezwykle złą reputację (*Rabeka*, s. 14, 56). Jednakże, na zmianę decyzji Rabeki wpływają kolejno następujące po sobie zdarzenia, silnie

powiązane z postacią antybohatera Soniego. Zmieniają one losy protagonistki i negatywnie wpływają na rozwój tej postaci.

Relacji miłosnej Rabeki z Sonim od początku towarzyszy przemoc seksualna. W trakcie jednej z większych uroczystości wioskowych bohaterka spożywa znaczne ilości alkoholu. W drodze powrotnej do domu jest ledwo przytomna i nie zdaje sobie sprawy, że krok w krok za nią podąża Soni. Mężczyzna pomaga Rabece i jej dziecku wrócić do domu, następnie jednak wchodzi za nią i kładzie się z nieprzytomną bohaterką do łóżka.

Opis zajścia urywa się w tym momencie i zostaje podjęty rankiem, po przebudzeniu się protagonistki i uświadomieniu sobie obecności mężczyzny w jej łóżku. Rabeka nie pamięta swojej drogi do domu. Pozostaje jej jedynie przyjęcie wyjaśnień Soniego i jego oświadczenia o tym, że w trakcie nocy do niczego między nimi nie doszło. Bohater zarzeka się, że jego intencje były szczerze i pomógł on Rabece, ratując również jej dziecko przed jej nieodpowiedzialnym zachowaniem.

Następnego dnia usatysfakcjonowany ze swojego postępowania Soni upublicznia swoją narrację i przechwala się nocą spędzoną w łóżku Rabeki. Nie spotyka go jednak żadna forma kary w postaci wstydu czy społecznego potępienia. Kara uderza jednak natychmiast w Rabece. Bohaterka już w momencie przebudzenia czuje ogromne wyrzuty sumienia i wstyd. Akceptuje wyjaśnienia Soniego i przyjmuje na siebie całą odpowiedzialność za zdarzenie. Kolejną konsekwencją jest także utrata przez kobietę jej dobrej reputacji i społecznego poważania. Waga tego, co zrobił sprawca zostaje znacznie obniżona. Otoczenie Rabeki, a także ona sama, koncentruje się na tym, co zrobiła ona. Obwinia się, uznając aa główną przyczynę całego zajścia fakt picia przez nią alkoholu:

*Ilikuwa ndiyo siku ya kwanza Rabeka kunywa pombe. Siku ambayo alilewa na kukosa fahamu mpaka **akavamiwa na Soni**. Kama si pombe, asingekuwa na Soni, pombe ilimletea yote hayo (Rabeka, s. 88; podkreślenie własne, IR).*

‘Pierwszy raz w swoim życiu Rabeka piła piwo. To był dzień w którym upiła się i straciła świadomość i **została wykorzystana przez Soniego**. Gdyby nie piwo, nie byłoby Soniego, to alkohol sprowadził na nią całe to nieszczęście.’

W swoim doświadczeniu przemocy seksualnej Rabeka przyjmuje perspektywę, w której dostrzec można mit dotyczący gwałtu.

Na gruncie polskim nad tą problematyką pochyla się m.in. Zofia Nawrocka wyszczególniając za innymi badaczkami osiem kluczowych mitów: 1. Gwałt to zjawisko marginalne; 2. Jeśli kobieta się nie broniła i jeśli gwałcieciel nie użył siły fizycznej, to nie doszło do gwałtu; 3. Kobiety są gwałcone w niebezpiecznych miejscach i przez nieznanych mężczyzn; 4. Kobiety chcą być gwałcone. Gwałt to nic poważnego; 5. To kobiety prowokują gwałt; 6. Gwałcieciele kierują się popędem seksualnym; 7. Gwałcieciele pochodzą ze środowisk patologicznych; 8. By doszło do gwałtu, musi dojść do penetracji pochwy penisem (Nawrocka 2013: 55-61).

Ewa Hadbas (2006) zwraca uwagę na to, że za tworzenie i podtrzymywanie tych mitów odpowiedzialne są z kolei: społeczne postrzeganie płci, traktowanie kobiety jako własności mężczyzny, postrzeganie jej jako przedmiotu seksualnego, a także seksistowski język (Hadbas 2006: 39-40). Mity na temat gwałtu zwalniają sprawcę z odpowiedzialności za czyn, jednocześnie skutkując niezwykle powszechnym obwinianiem ofiary, potęgowaniem w niej wstydu, poczucia winy i strachu. W wyniku internalizacji patriarchalnego dyskursu na temat gwałtu, bardzo często dochodzi do samoobwiniania się osób doświadczających przemocy seksualnej (Nawrocka 2013: 65-66).

Problematyka mitów na temat gwałtu oraz ich dalekosiężnych konsekwencji, była także poruszana przez badaczki i badaczy z różnych obszarów kontynentu afrykańskiego. Przykład stanowić może praca Nafuki i Shino opisująca stereotypy dominujące wśród społeczności studenckiej w Namibii (2014), czy też badania dotyczące dyskursu o przemocy seksualnej na kenijskich wsiach (Tawrov i in. 2013). Z kolei Ernesta Mosha w pracy na temat literackich przedstawień przemocy wobec kobiet we współczesnych powieściach suahili pisanych przez mężczyzn, przywołuje badania dotyczące m.in. przekonań na temat gwałtu prowadzone wśród społeczności Dar es Salaam w 2008 roku. Również one ujawniają normalizację przemocy stosowanej przez mężczyzn, a także powszechność występowania mitów na temat gwałtu (Mosha 2013a: 32). Normalizacja przemocy skutkuje jednocześnie

stygmatyzacją zgwałconej kobiety. To piętno, jak konkluduje Mosha, przyczynia się do tolerowania przemocy przez kobietę, która jej doświadcza, „ze wstydu i strachu, że nawet jeśli powie o gwałcie, nikt jej nie uwierzy” (Mosha 2013a: 125, por. także Mosha 2016).

Wątek przemocy seksualnej odczytuję jako kluczowy dla analizowanej powieści *Rabeka*. Doświadczenie *de facto* gwałtu (choć to określenie nigdzie w narracji nie pada) pociąga za sobą znaczne konsekwencje fabularne. Odmienia Rabeke, negatywnie wpływając na jej dalsze losy. Początkowo protagonistka jest opisywana jako osoba przyjazna i łagodna, a także unikająca kłótni. Teraz staje się jednak skłonna do zazdrości, gniewu i agresji. Na oczach sąsiadów wdaje się w bójkę z Ngozą, kobietą zamężną, która jednak jest także w miłosnej relacji z Sonim. Ten akt zazdrości i przemocy ponownie okrywa Rabeke wstydem i sprowadza na nią powszechną hańbę. Poczucie winy za wypity alkohol, odpowiedzialność za doświadczenie aktu seksualnego, a także wstydu za swoje zachowanie w stosunku do Ngozy, zostają przedstawione jako przyczyny, dla których Rabeka postanawia ostatecznie nawiązać relację z Sonim:

Sifa yake ilikwisha kuwa mbaya; aliona heri amkubali Soni ili hata aibu ikiendelea na yeye atakuwa amefanya angalau jambo la maana ambalo huenda likampunguzia uchungu na aibu (Rabeka, s. 63).

‘Jej reputacja była zniszczona; uznała, że lepiej zrobi przystając na propozycję Soniego, nawet jeżeli poczucie wstydu będzie ją już zawsze prześladować. Być może ta decyzja zniweluje jej cierpienie i wstyd.’

Doświadczenie nadużycia seksualnego odbiera Rabece jej godność, społeczny autorytet i poważanie, a wraz z nimi jej sprawczość i decyzyjność. Protagonistka po tych wydarzeniach staje się bardziej bierna, podporządkowuje się wypadkom losu i zgadza się na relację z Sonim, mimo swojego cierpienia. Ten bohater ostatecznie nie zmienia swojego postępowania i wkrótce po wyprowadzce do miasta, po trwającym kilka miesięcy „miesiącu miodowym” zaczyna ponownie

nadużywać zaufania Rabeki. Kiedy Rabeka konfrontuje go ze swoimi podejrzeniami o zdradę, Soni co prawda ich nie potwierdza, ale także nie zaprzecza:

Ukitaka tuishi maisha mazuri na yenye furaha, ujiepushe na fitina za watu. Ziba kabisa masikio yako [...] Usijaribu kunitafuta na kutaka jua matendo yangu; wewe unijali kama mimi ninavyokujali (Rabeka, s. 95).

‘Jeśli chcesz, abyśmy żyli w szczęściu, chroń siebie przed plotkami. Zamknij swoje uszy [...] Nie próbuj mnie szukać i nie chciej znać moich czynów; szanuj mnie, tak jak ja ciebie szanuję.’

Ostatecznie, z powodu zazdrości Rabeki, między bohaterami dochodzi do kłótni, która kończy się rękoczynami. Protagonistka zostaje dotkliwie pobita przez Soniego. Postanawia opuścić go i wraca wraz z dziećmi do wioski, do swojego rodzinnego domu, którym pod jej nieobecność opiekuje się Mama Shukuru, sąsiadka i bliska przyjaciółka zmarłej babki. Soni podąża za Rabeką, aby nakłonić ją do powrotu. Ta jednak opiera się i zwraca się o pomoc do Mamy Shukuru, która sprawę kwituje następująco:

Mambo madogo madogo kama hayo si vizuri yatokee nje kila mtu ajue. Mimi sioni kwa nini bado mnazozana. Ni jambo dogo tu hili, kwa sababu ya utoto unawasumbua mnaona kama ni makubwa. Mwenzio anakuomba msamaha, na akakueleza kwamba ilikuwa na hasira tu ilimtokea mpaka akatamka hayo [...] hivyo ndivyo maisha ya mume na mke yanavyokwenda (Rabeka, s. 109).

‘Tak małe sprawy nie powinny wyjść na zewnątrz, aby każdy mógł je poznać. Nie widzę powodu, dla którego powinniście nadal się kłócić. To nic wielkiego, to błaźnina, a widzicie ją jako dużą, ponieważ sami jesteście jeszcze dziećmi. [Zwraca się do Rabeki - IR] Twój towarzysz poprosił cię o wybaczenie, i wyjaśnił ci, że przyczyną jego zachowania była złość [...] to jest codzienność, życie między mężem i żoną.’

Mama Shukuru bagatelizuje bezpośrednią przyczynę konfliktu między Rabeką a Sonim, którą jest nieuczciwe zachowanie mężczyzny i zdrady małżeńskie. Jego przemocowe zachowanie w stosunku do kobiety usprawiedliwia emocją złości. W narracji, Mama Shukuru ze względu na wiek i idące za nim doświadczenie zostaje postawiona w pozycji autorytetu. Pełni rolę mediatorki, a jej wypowiedź zostaje ostatecznie rozstrzyga cały spór między Rabeką a Sonim.

W swojej wypowiedzi kobieta marginalizuje przemoc domową przedstawiając ją jako „błahostkę”, „coś małego”, a także umiejscawia ją w sferze prywatnej przedstawiając swoją opinię na temat przemocy domowej jako kwestię, która „nie powinna wyjść na zewnątrz”, „ludzie nie powinni o niej wiedzieć”. Przekonanie, że o kwestiach rodzinnych nie powinno się opowiadać ludziom obcym wyraża również przysłowie suahilijskie: *Nyumba yasitara mambo* ‘Dom ukrywa sprawę’. W tym przypadku można zaobserwować, w jaki sposób wcześniej omówione kategorie *heshima* oraz *aibu* łączą się z kategorią *sitara* – opisującą dyskrecję i prywatność (por. Kraska-Szlenk 2021: 18, 24-27). Ujawnienie problemów rodzinnych panujących w relacji Rabeki i Soniego byłoby narażeniem się przez młodą parę na wstyd, utratę godności i szacunku. Konsekwencją milczenia na temat przemocy domowej jest jednak trwanie przez bohaterkę w niesatysfakcjonującej i krzywdzącej relacji.

Rabeka pozostaje w relacji miłosnej z wyraźnie nakreślonym antybohaterem Sonim - mężczyzną, który przysparza jej wielu zmartwień i problemów. Bohaterka tkwi w smutku i psychicznym cierpieniu do samego końca, kiedy to Soni zostaje skazany i zamknięty w więzieniu. W kluczowym momencie, tuż przed ostatnią rozprawą Soniego, Rabeka chce odejść wraz z dziećmi. Soni jednak wzbudza w niej poczucie winy za próbę opuszczenia go w tak tragicznym momencie. Wywołuje w bohaterce uczucie współczucia, a nawet litości do siebie, grożąc popełnieniem samobójstwa w wypadku jej odejścia (*Rabeka*, s. 133).

Rabeka jest kreślona jako postać kobieca odznaczająca się psychiczną siłą – jest odważna, wytrwała, inteligentna i samodzielna. Jednak ostatecznie jest postacią tragiczną, mającą za sobą wiele negatywnych i bolesnych doświadczeń, których to przyczyną są działania antybohatera Soniego. Protagonistka trwa wiernie przy swoim

prześladowcy i dopiero jego osadzenie w więzieniu, a także fizyczne ukaranie Ngozy kończy jej tragiczną narrację.

Realistyczna powieść Lucy Nyasulu odzwierciedla realia trudów życia kobiecego, przedstawiając akceptację oraz normalizowanie przemocy ze względu na płeć w społeczeństwie tanzańskim. W obrazie doświadczenia przemocy seksualnej Rabeki dostrzec można mechanizmy obwiniania ofiary przez społeczeństwo, a także samoobwiniania się kobiety. Przedstawiając krzywdzące mity na temat gwałtu powieść ukazuje patriarchalny dyskurs dotyczący seksualności kobiecej. Nie kwestionuje ona wprost złożoności relacji społecznych, a zwłaszcza patriarchalnych instytucji, które tolerują i podtrzymują przemoc wobec kobiet, jednakże przedstawia je z brutalną szczerością.

W swojej kolejnej powieści Lucy Nyasulu pozostaje przy tematyce doświadczenia przemocy ze względu na płeć, prezentując te doświadczenia z perspektywy narracji pierwszoosobowej.

7.2.2. Analiza powieści *Kupenda tena siwezi* (1986)

7.2.2.1. Charakterystyka utworu

Utwór pt. *Kupenda tena siwezi* 'Kochać dłużej nie mogę' to druga powieść pisarki Lucy Nyasulu. Akcja powieści rozgrywa się w mieście Dar es Salaam w Tanzanii. Główna bohaterka Zillani to młoda kobieta, która pracuje jako sekretarka. Mieszka wraz ze swoim bratem i jego rodziną. Samotnie wychowuje kilkuletniego syna nie otrzymując żadnej pomocy ze strony ojca dziecka, Mainemu. Początkowo bohaterka utrzymuje z nim relację miłosną, ale wkrótce zaczyna spotykać się z innym mężczyzną.

Pewnego dnia Mainemu bez słowa tłumaczenia porzuca ją i dziecko. Zillani dowiaduje się, że planuje on związać się z inną kobietą. Bohaterkę odwiedzają jej rodzice. Są rozczarowani jej stylem życia i namawiają ją do powrotu do rodzinnej wioski. Chcą, aby jak najszybciej wyszła za mąż i ustatkowała się. Syn Zillani trafia na pewien czas do dziadków, a bohaterka wyprowadza się z domu brata. Kiedy Zillani zaczyna spotykać się z innymi mężczyznami, Mainemu zaczyna ją prześladować. Nieustannie ją nachodzi, atakuje wybuchami zazdrości, stosuje wobec

niej przemoc słowną oraz fizyczną. Wbrew swojej woli bohaterka często towarzyszy mężczyźnie w jego wieczornych wędrówkach po miejskich barach.

Zillani próbuje protestować i bronić się, jednak bezskutecznie. W końcu zaczyna planować zemstę na Mainemu. Udaje się jej doprowadzić do zerwania zaręczyn Mainemu z inną kobietą, jednak niezamierzenie rujnuje także swój związek i przyczynia się do śmierci swojego narzeczonego.

Bohaterka postanawia przeprowadzić się i zmienić pracę, odkładając na później plany o ewentualnym zamążpójściu. Odrzuca możliwość powrotu do rodzinnej wioski, do domu swoich rodziców. Kiedy w jej życiu ponownie zjawia się Mainemu, protagonistka odrzuca jego oświadczenia. Powieść kończy się tytułowymi słowami, które Zillani kieruje do swojego prześladowcy.

Omawiany utwór jest stosunkowo krótki, a jego fabuła zamyka się w jednym wątku – przemocowej relacji miłosnej Zillani z Mainemu. Pod wieloma względami wyróżnia się on na tle wcześniej omówionych narracji konstruowanych przez pisarki tanzańskie poprzez przyjęcie pierwszoosobowej perspektywy narracyjnej. Po raz pierwszy z tej właśnie perspektywy zostaje przedstawiona kobieta w mieście, a także cała miejska przestrzeń. Powieść prezentuje więc nowatorskie ujęcie popularnego w literaturze suahili motywu kobiety miejskiej.

W analizowanej powieści Lucy Nyasulu wiodącym głosem narracyjnym jest główna bohaterka Zillani – młoda, niezamężna kobieta mieszkająca w mieście, samotna matka, sekretarka utrzymująca siebie oraz swoje dziecko. Prowadzona przez nią narracja stanowi zapiski doświadczeń kobiety żyjącej w społeczeństwie mocno patriarchalnym, poruszającej się w kulturze przemocy. Przemoc zostaje wpisana w codzienność Zillani, a negatywne doświadczenia z mężczyznami determinują jej opowieść. Podobnie jak w przypadku wcześniej analizowanych utworów Zainab Mwangi, portret kobiety w mieście w narracji Lucy Nyasulu powiązany zostaje z seksualnym niebezpieczeństwem oraz bezbronnością wobec przemocy. Ponadto, utwór zmusza do refleksji nie tyle nad wolnością, samodzielnością i społeczną mobilnością młodych kobiet w mieście, ile nad rolą mężczyzn w utrwalaniu kultury przemocy wobec kobiet.

7.2.2.2. Kobieta jako ofiara i sprawczyni przemocy

Analizowany utwór rozpoczyna się opisem nieprzyjemnego wieczoru relacjonowanego przez Zillani, przez co już na pierwszych kartach powieści wprowadzony zostaje wątek bezbronności kobiet wobec napastliwych zachowań seksualnych mężczyzn. Wychodząc z pracy Zillani spotyka bliskiego znajomego swojego pracodawcy, Madahe, który oferuje jej podwiezienie do domu. W trakcie jazdy uświadamia sobie, że mężczyzna nie zamierza dotrzymać danego słowa. Zamiast tego zabiera ją do domu swojego znajomego, a następnie do baru. Kobieta zostaje zwabiona w pułapkę i zmuszona do zapewniania towarzystwa mężczyźnie, który nie zważa na jej protesty.

Relacjonując ten wieczór, narratorka i protagonistka kilkakrotnie opisuje swoje uczucia gniewu i bezsilności, a swoją sytuację porównuje do zamknięcia w więzieniu. Madaha nie przymusza Zillani do pozostania z nim, nie grozi jej i nie stosuje słownej, czy też fizycznej przemocy. Jednak narratorka czuje się bezradna i ulega mężczyźnie, czując, że mężczyźni mają nad nią znaczną władzę. Znajdują się bowiem na bardziej uprzywilejowanej pozycji niż ona, ze względu na płeć oraz swoją pozycję ekonomiczną i społeczną. Zillani obawia się jawnie okazać gniew, czy też po prostu odejść, ponieważ takie stanowcze działania mogłyby zrujnować jej reputację. Siedząc w domu mężczyzny zastanawia się: *Nikiondoka kwa hasira nitakuwa nimejivunjia heshima* ‘Jeśli odejdę w złości, okryje się hańbą’ (*Kupenda...*, s. 8).

Koncepcja honoru i społecznej reputacji (*heshima*), jak wykazałam już wcześniej w tym rozdziale, determinuje odpowiednie, tj. społecznie akceptowane, zachowania jednostki. Łączy się bowiem z zasadami opisującymi dobre maniery (*adabu*), a w tym z kategorią odpowiednich zachowań komunikacyjnych, a więc z uprzejmością i łagodnością (*upole*). *Heshima* podlega również silnemu zróżnicowaniu ze względu na płeć.

Zillani w obawie przed utratą reputacji, podporządkowuje się więc normom określonym dla jej płci – jest uległa i stara się przede wszystkim nie okazać braku szacunku mężczyźnie, z którym spędza czas. W kontekście nakreślonej sytuacji zagrożenie, które kobieta odczytuje jako narażenie na szwank swojego honoru i

zrujnowanie swojej społecznej reputacji (*kujivunja heshima*), należy dodatkowo odczytywać intersekcyjnie, z uwzględnieniem nie tylko płci, ale także kategorii takich jak wiek, pozycja społeczna i ekonomiczna.

Zillani znajduje się w pozycji podporządkowanej w stosunku do starszego od niej, bogatego i wpływowego mężczyzny, który dodatkowo jest przyjacielem kierownika firmy, w której bohaterka pracuje. Powstrzymuje się przed nietaktownym i nieuprzejmym zachowaniem, ponieważ obawia się, że Madaha może oczernić ją przed jej przełożonym. Lęki Zillani zwracają również uwagę na autorytet i władzę, którą posiada głos mężczyzny nad głosem i świadectwem kobiety.

Narracja wieczoru przedstawiona przez protagonistkę wraz z opisem jej zachowań i motywacji za nimi stojącej, zwraca uwagę na wyraźnie dyscyplinującą funkcję kategorii społecznej, którą jest *heshima*. Autorytet tej kategorii rzutuje na zachowanie Zillani i na jej wybory. Woli ona bowiem ponieść wszelkie niedogodności związane z przebywaniem z mężczyzną niż obrazić go swoim zachowaniem, a tym samym utracić swoją godność.

Zillani ostatecznie udaje się uciec z pomocą właścicielki baru, do którego zostaje zabrana przez Madahę. Kobieta zna wszystkich bywalców baru, w tym Madahę i wyjawia Zillani prawdę o jego przemocowym zachowaniu w stosunku do innych klientek. Słowa życzliwej barmanki urealniają sytuację zagrożenia, w której znajduje się protagonistka. Dopiero wtedy decyduje się ona porzucić Madahę bez słowa, a tym samym okazać nieposłuszeństwo wobec autorytetu mężczyzny, który to wcześniej krępowały jej zachowanie.

Opis wieczoru i nocy przeżytej przez Zillani jest zaledwie wprowadzeniem do życia bohaterki. Dalsza narracja przedstawia doświadczenia nagabywania Zillani przez mężczyzn na ulicach miasta, a przede wszystkim nękania jej przez zazdrosnego i zaborczego byłego partnera i ojca jej dziecka, Mainemu. Mężczyzna traktuje ją jako swoją własność i stosuje wobec niej przemoc psychiczną i fizyczną.

Skala tej przemocy i okrucieństwa jest znacząca. Mainemu nachodzi Zillani w jej domu, nęka ją również w pracy. Zmusza ją do spędzania z nim czasu wieczorami oraz nocą, wożąc ją po barach i restauracjach. Kiedy Zillani próbuje protestować, Mainemu stosuje wobec niej groźby: *Leo usipovaa na kutoka nami,*

walahi nitaivunja shingo yako. Nitakupiga vibaya sana ‘Jeżeli się dzisiaj nie ubierzesz i ze mną nie wyjdiesz przekręcę ci kark. Dołożę ci tak, że się nie pozbierasz’ (*Kupenda...*, s. 34). Nie kończy się jednak na groźbach i Mainemu wielokrotnie bije Zillani w jej domu.

Kobieta podporządkowuje się swojemu agresorowi, ponieważ, jak wyjaśnia, jest on ojcem jej dziecka. Kiedy pewnego wieczoru Mainemu rzuca się na Zillani w jej domu, z tego powodu właśnie bohaterka powstrzymuje się przed wezwaniem pomocy (*Kupenda...*, s. 66). Mężczyzna grozi Zillani odebraniem jej dziecka. Tego rodzaju roszczenia nie są bezzasadne. Odwołują się one bowiem do patrylinearnych praw zwyczajowych panujących w Tanzanii, przyznających prawa mężczyznom do dziedziczenia dóbr materialnych, a także do opieki nad starszymi dziećmi, odmawiając jednocześnie tych samych praw kobietom (por. Mosha 2013a: 33, 176-178, Mbilinyi 1972a i b, Evans 2015, Ezer 2006, TAWIA 2015).

Zillani udaje się przekonać Mainemu, aby wstrzymał się z odebraniem jej dziecka do czasu kiedy ich syn trochę podrośnie (*Kupenda...*, s. 56). Niemniej jednak, cała sytuacja ujawnia kulturowe i społeczne normy oraz prawa stojące za dyskryminacją kobiet i zajmowanie przez nie podporządkowanej pozycji w stosunku do mężczyzn. Bohaterowie tacy jak Madeha, mężczyźni nagabujący Zillani na ulicach, a wreszcie jej były parter i ojciec jej dziecka Mainemu, mają społeczne i kulturowe przyzwolenie na przedmiotowe traktowanie bohaterki, a także na stosowanie wobec niej przemocy. To jak Zillani jest traktowana przez mężczyzn determinuje z kolei jej ryzykowne zachowania.

Zillani jest postacią wielowymiarową i moralnie ambiwalentną – pełni rolę zarówno ofiary, jak i pragnącej zemsty antagonistki. Nie ma ona możliwości ucieczki ani też fizycznej obrony przeciwko agresji Mainemu. Jedynym możliwym działaniem, które może podjąć w celu odzyskania sprawczości są moralne wykroczenia. Zillani ucieka się do różnych intryg i kłamstw, aby poradzić sobie z bezsilnością i złością. W tym celu wykorzystuje również mężczyzn i, śladami innych *femmes fatales*, zwodzi zakochanego w niej młodego mężczyznę, nakłaniając go do zachowań nieetycznych. Skłania go do uwiedzenia, a następnie porzucenia aktualnej narzeczonej Mainemu.

Dla Zillani jej matactwa i intrygi kończą się tragicznie, a mianowicie śmiercią jej narzeczonego. To narracyjne rozwiązanie niesie ze sobą moralizatorskie przesłanie, potępiające ostatecznie nieetyczne zachowania Zillani. Bohaterka odczuwa skruchę, doświadcza swoistej iluminacji i postanawia zmienić swoje życie. Jednakże uświadomienie sobie swoich błędów, nie prowadzi jej do podporządkowania się społeczno-kulturowym normom i oczekiwaniom wobec kobiety. Iluminacja, którą przeżywa Zillani polega na uświadomieniu sobie przez nią przemocy, której doświadczyła ze strony mężczyzn, w szczególności Mainemu, jak również na przyznaniu się przed sobą do swoich błędnych wyborów i swojej nikczemności.

Jednym z możliwych rozwiązań problemów Zillani, które zostaje zaproponowane przez jej rodziców jest porzucenie przez bohaterkę dotychczasowego stylu życia, powrót w rodzinne strony wiejskie oraz wyjście za mąż. Protagonistka opiera się jednak temu pomysłowi. Po tragicznej śmierci swojego narzeczonego Zillani postanawia przeprowadzić się i zmienić pracę, a zamążpójście odłożyć na później. Odrzuca również możliwość powrotu do Mainemu – nie decyduje się wybaczyć mężczyźnie jego agresji i przemocy w imię miłości, mimo, że wzorem innych dotychczas prezentowanych bohaterów, Mainemu zaczyna odczuwać skruchę, prosi Zillani o wybaczenie i obiecuje poprawę. Pokazując inne rozwiązania, powieść Lucy Nyasulu wskazuje tym samym na inne możliwe tożsamości kobiece, tak odmienne od tych rozrysowanych dotychczas. Zakończenie powieści wskazuje na to, iż droga, którą postanawia obrać Zillani to przede wszystkim odzyskanie spokoju. Nie odrzuca ona kategorycznie możliwości bycia w relacji z mężczyzną w przyszłości, jednak bardziej niż na mężu, zależy jej na odzyskaniu kontroli nad własnym życiem, poczucia bezpieczeństwa i stabilizacji zawodowej.

Znamienne jest również to, że w utworze Lucy Nyasulu stereotypowej demonizacji nie podlega wizerunek kobiety miejskiej ani też samej przestrzeni miasta. To nie środowisko, w którym mieszka stanowi zagrożenie dla kobiety, a wszechobecna przemoc mężczyzn wobec kobiet doświadczana zarówno w przestrzeni prywatnej – domu, jak też w przestrzeni publicznej – na ulicach miast, w restauracjach i barach, a nawet w pracy.

7.3. Autonomia i mobilność kobiet w przestrzeni publicznej. Analiza dyptyku o zazdrości Zainab Mwangi

7.3.1. Charakterystyka utworów

Miłość, ale także brak zaufania i zazdrość to emocje stanowiące główną oś, wokół której budowane są fabuły dwóch powieści Zainab Mwangi pt. *Hiba ya wivu* ‘Pamiętka po zazdrości’ z 1984 roku oraz *Wivu wa mumeo* ‘Zazdrość twojego męża’ z 1988 roku. Narracje te koncentrują się na perypetiach, których doświadcza młoda para małżeńska, a zarazem główni bohaterowie, Farida i Ihucha. Dwie powieści tworzą wspólnie historie ich małżeńskiej relacji, w dwóch odsłonach przedstawiając konsekwencje podejrzliwości, braku zaufania oraz zazdrości małżonków.

Akcja powieści *Hiba ya wivu* rozpoczyna się w momencie, w którym dreńczona wątpliwościami protagonistka Farida postanawia późną nocą zamówić taksówkę do restauracji, w której miało się odbywać spotkanie jej męża Ihuchy z partnerami biznesowymi. Kobieta jest zaniepokojona przedłużającą się nieobecnością męża i zaczyna podejrzewać go o zdradę. Kiedy jednak dociera na miejsce, okazuje się, że Ihucha mówił prawdę, a dodatkowo właśnie opuszcza miejsce spotkania kierując się do domu. Farida próbuje dotrzeć tam przed nim, niestety zamówiona przez nią taksówka, okazuje się mieć liczne usterki, które uniemożliwiają dalszą jazdę.

Młody kierowca o imieniu Ray, widząc zdenerwowanie i niepokój pasażerki, oferuje jej nocleg w swoim domu, aby mogła przemyśleć rozmowę z mężem i wyjaśnienia, które mu przedstawi. Rankiem Ray przedstawia Faridzie nietypowy sposób na uniknięcie kłopotów: upozorowanie swojego porwania. Deklaruje szczerą chęć pomocy, jak również zwrot okupu zapłaconego przez Ihuchę. Farida przystaje na jego propozycję.

Realizacja planu nie przebiega jednak do końca po myśli bohaterów. Ihucha spełnia warunki postawione przez rzekomego porywacza płacąc wymagany przez niego okup. Jednocześnie próbuje jednak odkryć tożsamość sprawcy, co nieomal mu się udaje. Z kolei taksówkarz Ray zakochuje się w Faridzie i stara się nakłonić ją do porzucenia męża. Protagonistka udaje swoje zainteresowanie obawiając się możliwej zemsty Raya i niedotrzymania przez niego warunków ich umowy. Zależy jej na

odzyskaniu niemałej sumy pieniężnej zapłaconej przez jej męża, a także na utrzymaniu całego zdarzenia w tajemnicy.

Ostatecznie bohaterka zmuszona jest wyjawić całą prawdę Ihuchy, kiedy ten przyłapuje ją z walizką wypełnioną pieniędzmi, zwróconymi przez Raya. Ihucha nie wierzy w przedstawianą mu przez żonę prawdziwą wersję wydarzeń. Oskarża Faridę o kłamstwo i romans z Rayem. Faridzie udaje się udowodnić prawdziwość swoich słów, a tym samym dowieść swojej wierności.

W kolejnej części zatytułowanej *Wivu wa mumeo* role bohaterów ulegają odwróceniu. Narracja utworu koncentruje się na następstwach działań, które podejmuje Ihucha kierując się zazdrością. Jego niepokój wzbudza częste przebywanie Faridy poza domem. Bohaterka zajmuje się szyciem ubrań dla dzieci i sprzedażą swoich wyrobów w lokalnych sklepach.

Ihucha podejmuje drastyczne kroki, których konsekwencją może być więzienie. Uzbrojony w pistolet śledzi swoją żonę. Obserwuje jak Farida wraz z przyjaciółką Khadiją wchodzi do nieznanego mu budynku. Na miejscu zjawia się również Ray, bohater z poprzedniej części, a po chwili, z budynku wychodzi Khadija. Ihucha uznaje całą sytuację za dowód na niewierność żony i postanawia się zemścić. Wchodzi do budynku mierząc z pistoletu, jednak ku jego zaskoczeniu, w środku znajduje się duża grupa kobiet. Budynek okazuje się być miejscem handlu tkaninami dostarczonymi przez Raya. Zaszokowany Ihucha upuszcza pistolet na ziemię i ucieka.

Akcja powieści zbudowana jest wokół prób Ihuchy aby uniknąć kary więzienia. Bohater nie zostaje ujęty przez policję i unika kary. Pistolet, który upuścił nie był bowiem naładowany. Małżeństwo Ihuchy z Faridą zostaje jednak narażone na rozpad przez zdradę, której dopuszcza się bohater z przyjaciółką swojej żony. Ukrywając się przed policją, Ihucha spędza noc w mieszkaniu Khadiji. Intymnej sytuacji między bohaterami przypatruje się jeden z zazdrosnych kochanków kobiety i postanawia się zemścić. Wysyła kompromitujące zdjęcia do Faridy. Kiedy ta dowiaduje się o niewierności swojego męża, postanawia od niego odejść. W wyniku małżeńskiej kłótni Farida zostaje przypadkowo zraniona przez Ihuchę i trafia do szpitala. Niestety ciąża bohaterki kończy się poronieniem. Narracja, podobnie jak w

poprzedniej części, zmierza do pozytywnego zakończenia. Skruszona Khadija prosi swoją przyjaciółkę o wybaczenie, jednocześnie deklarując wprowadzenie zmian w swoim życiu. Podobnie jak poprzednia powieść, tak też utwór *Wivu wa Mumeo* kończy się aktem wybaczenia oraz wzajemną deklaracją miłości głównych bohaterów Faridy i Ihuchy.

U podłoża wydarzeń opisanych w obu narracjach tworzących dyptyk o zazdrości w związku Faridy i Ihuchy, odnaleźć można konflikty wynikające ze społeczno-kulturowych norm oraz oczekiwań nadpisanych nad tożsamością kobiecą. Równoległe z moralizującymi rozważaniami nad tytułowym afektem, możliwe jest odczytanie rezonerskiego dyskursu odnoszącego się do kobiecości, a w szczególności do przypisanego jej marginesu autonomii oraz mobilności społeczno-ekonomicznej.

7.3.2. *Ujanja wa mwanamke*, czyli ‘kobiecy spryt’ w powieści *Hiba ya wivu* (1984)

W pierwszej części dyptyku Zainab Mwangi, głos narratorki przedstawia zazdrość odczuwaną przez protagonistkę Faridę jako symptom życiowych ograniczeń, które pojawiły się po zawarciu przez kobietę związku małżeńskiego. Dowiadujemy się, że krótko po ślubie, Farida została namówiona przez męża do porzucenia swojej dotychczasowej pracy i skoncentrowania się na prowadzeniu domu. Jej mąż Ihucha zostaje opisany jako mężczyzna aktywny zawodowo, towarzysko i społecznie. Częścią jego pracy jako przedsiębiorcy są bowiem spotkania biznesowe oraz kolacje, które przeciągają się do późnych godzin nocnych. Farida większość swoich dni oraz wieczorów spędza samotnie w domu, oczekując na powrót Ihuchy. Poczucie osamotnienia, z którym zmagają się bohaterka ukazane zostaje jako przyczynek do rodzącej się w niej frustracji i niepewności, a ostatecznie nieufności i zazdrości:

Siku nyingine ilibidi Ihucha arudi usiku kutegemeana na shughuli zake, jambo ambalo Farida hakulifurahia kwani lilimpa wasiwasi [...] kadri siku zilivyozidi kusonga mbele, mawazo yalimwelemewa Farida, na mche wa wivu ambao ulikwisha chipua, ulianza kumea taratibu ndani ya moyo wake. Hisia za kuwa mumewe

anastarehe na mabibi nje, zaidi ya kufanya biashara, zilimkosesha raha kabisa, na siku hiyo alihisi kuwa roho yake ilitaka kumtoka kutokana na fukuto kali ya wivu. Ndio maana akajitoma mjini kumsaka mumewe saa sita usiku, akamfumanie (Hiba ya wivu, s. 4-5).

‘Z powodu różnych obowiązków, Ihucha często wracał do domu nocą, co nie cieszyło Faridy i wywoływało w niej niepokój [...] dni mijały, a negatywne myśli kłębiły się w głowie Faridy, zasiane wcześniej ziarno zazdrości zaczęło powoli kielkować w jej sercu. Strach, że zamiast pracować, jej mąż spotyka się z innymi kobietami, całkowicie odebrały jej radość, tego dnia czuła, że jej serce przepełnione zazdrością chce wyskoczyć z piersi. Dlatego o północy wyruszyła w miasto, aby wysledzić męża i przyłapać na gorącym uczynku.’

Wyjście z domu w celu szpiegowania męża okazuje się być dla Faridy decyzją negatywną w skutkach. Burzliwa akcja powieści zaczyna się w momencie, w którym Farida siedząc w zepsutej taksówce Raya, tuż po tym jak odkrywa, że nie była zdradzana przez męża, uzmysławia sobie swoją tragiczną pozycję. W monologu wewnętrznym bohaterka zastanawia się nad konsekwencjami, które mogą ją spotkać po powrocie do domu, co z kolei prowadzi ją do szukania sposobów na usprawiedliwienie swojej nieobecności. Okazuje się, że to właśnie samotne przebywanie w przestrzeni publicznej późną nocą jest zachowaniem potencjalnie najbardziej niebezpiecznym dla protagonistki, a także sednem jej wszelkich późniejszych problemów:

...akimwambia Ihucha ukweli kwamba alimfuata, hata kama Ihucha angeamini ukweli huo, angekuwa katika hatari ya kuharibu ndoa yao. Mwanamume gani atakayekubali kufuatwafuatwa anakokwenda, tena usiku? Je, mwanamke huyo akionekana na watu usiku kwenye mahoteli eti anamsaka mumewe, si kuadhirika huko? Isitoshe, mume mwenyewe ni mfanyabiashara, hatulii nyumbani. Angekubali kufuatwa fuatwa mpaka linii? Ihucha asingevumilia hayo, Farida alijiambia. [...] Kwa upadne mwingine, kama Ihucha asingeyaamini maelezo yake ya ukweli, basi angemshuku kuwa alikwenda kwa mabwana wa nje, kitu ambacho kingezusha kutokuelewana kusikokuwa na mwisho mzuri. Hivyo iwapo Ihucha angeyaamini

maelezo yake au hata asingeyaamini, angekuwa hatarini tu. Aliamua kuficha ukweli (Hiba..., s. 7).

‘...jeśli powie Ihuchy prawdę o tym, że go śledziła - zakładając, że w nią uwierzy - ich związek i tak może być zagrożony. Który mężczyzna chciałby być śledzony, a zwłaszcza nocą? Kiedy ludzie przyłapią kobietę na uganianiu się za mężem nocą po restauracjach, czyż nie winią tej kobiety? Poza tym, jej mąż jest przedsiębiorcą i nie ma w zwyczaju siedzieć spokojnie w domu. Jak długo byłby w stanie godzić się być kontrolowanym? Nie, Ihucha by tego nie wytrzymał - powiedziała do siebie Farida [...]. Z drugiej strony, jeżeli Ihucha nie uwierzy w jej wyjaśnienia, może oskarżyć ją o włóczenie się z innymi mężczyznami, a to spowoduje brak porozumienia między nimi i nie skończy się dobrze. Zatem, czy Ihucha uwierzy w jej wyjaśnienia, czy nie i tak była w tarapatkach. Postanowiła więc ukryć prawdę.’

Wydaje się, że nie istnieje odpowiednie usprawiedliwienie na zachowanie Faridy, które ochroniłoby ją przed konsekwencjami – gniewem męża i jego potencjalnym odejściem ze związku. Rzeczywisty motyw, którym kierowała się protagonistka - zazdrość, nie stanowi okoliczności łagodzącej dla postępków, którego się dopuściła. Próby kontrolowania partnera mają bowiem swoje społeczne konsekwencje - publiczne potępienie zachowania kobiety. Dodatkowo, jawne przejawy zazdrości okazywane przez kobietę mogą narazić ją na niechęć i gniew mężczyzny. Farida obawia się również, że jej nocne wyjście z domu może zostać zinterpretowane przez Ihuchę jako dowód na utrzymywanie przez nią pozamałżeńskich kontaktów seksualnych – ujętych w narracji jako „włóczenie się z innymi mężczyznami”.

Monolog wewnętrzny Faridy prowadzony w mowie pozornie zależnej, wyznacza główną problematykę utworu, którą wbrew pozorom, nie jest wcale tytułowa zazdrość. Głosem swojej protagonistki narratorka rysuje konflikt, którego ramy wyznaczają normy płciowe. Istotną problematyką podejmowaną w monologu Faridy jest bowiem społeczny dyskurs na temat autonomii i mobilności kobiecej, a w szczególności na temat wyznaczonych im granic. W wypowiedzi bohaterki wyraźnie

wybrzmiewa kontrast między obostrzeniami nałożonymi na kobietę w publicznej przestrzeni miejskiej, a niczym nieskrępowaną swobodą mężczyzn.

Przedstawiona sfera publiczna, w którą w nocy i w ukryciu wkracza protagonistka, zostaje nakreślona jako przestrzeń podporządkowana androcentrycznej logice. Według niej płeć i związana z nią rola społeczna (mężczyzna jako żywiciel rodziny, osoba aktywna zawodowo) legitymizują obecność Ihuchy w owej przestrzeni, jednocześnie pozbawiając tego przywileju Faridę. W głosie protagonistki echem odbija się jednocześnie dyskurs dyscyplinujący i przestrzegający przed sankcjami czekającymi na kobietę, która przekracza normy płciowe porządkujące oraz stratyfikujące społeczną przestrzeń. Karą za transgresję okazuje się oskarżenie o niemoralność, a więc w przypadku kobiety o seksualną dostępność dla mężczyzn i o rozwiązłość. Z rozważań Faridy wyłuskać można więc społecznie dominujące przekonanie o kobietach przebywających nocą w przestrzeni publicznej.

Wszelkie wcześniej nakreślone obawy Faridy okazują się w pełni uzasadnione. Pierwszą myślą Ihuchy, który wraca późną nocą do domu i nie zastaje w nim swojej żony jest oskarżenie jej o niewierność. Kolejną przewidzianą zawczasu przez bohaterkę represją jest odebranie jej głosu. Kiedy Farida przyznaje się do zazdrości, wyjawiając swojemu mężowi rzeczywisty motyw stojący za upozorowaniem własnego porwania, Ihucha nie wierzy w jej wyjaśnienia i kolejny raz oskarża ją o zdradę małżeńską. Próbując dociec prawdy na temat (nie)wierności swojej żony, bohater powołuje na świadków postaci marginalne, które potencjalnie mogły mieć jakkolwiek styczność z Faridą w noc, kiedy wyszła z domu, aby go śledzić. W ostateczności mężczyzna zwraca się również do taksówkarza Raya żądając od niego jego wersji wydarzeń. Mimo, że wszyscy mężczyźni są dla Ihuchy zupełnie obcy, jednak to właśnie ich głosom bohater przypisuje wartość i to je uznaje za wiarygodne.

Narratorka czyni ze swojej bohaterki postać całkowicie świadomą czyhających na nią zagrożeń. Farida wie, jakie wykroczenie popełniła i zdaje sobie sprawę z możliwych konsekwencji. Od początku jest również świadoma faktu, że jej głos nie ma w istocie większej wartości. Tragizm sytuacji, w której zostaje

postawiona Farida polega na tym, że jest ona z góry osądzona przez społeczeństwo oraz swojego męża zarówno za zazdrość, jak i za przebywanie nocą w przestrzeni publicznej. Nie ma więc tym samym znaczenia, czy powie prawdę, czy też skłamię.

Farida jest bohaterką, u której można doszukać się pewnych cech wspólnych z postacią ambiwalentnego trickstera – charakterystycznej figury pojawiającej się w opowieściach ludowych wielu kultur świata, w tym w suahilijskich opowieściach przekazywanych drogą ustną (por. Rozdział 3). Trickser to postać inteligentna i sprytna, która dążąc do wyznaczonego celu ucieka się do różnych sztuczek, kłamstw i matactw, zwykle wykorzystując przy tym pozostałych bohaterów. Jak zauważa Maria Piotrowska w fabułach opowieści postaci tricktera nie spotyka żadna kara, czy też ostracyzm (Piotrowska 2015: 130).

To, co najbardziej zbliża Faridę – protagonistkę powieści *Hiba ya wivu* - do trickstera to jej spryt – *ujanja*, zręczne zwodzenie i oszukiwanie mężczyzn, a także fakt, iż mimo jej nieetycznego zachowania nie sposób uznać ją za antybohaterkę.

Kobieta od początku zwodzi zakochanego w niej taksówkarza Raya. Obiecuje mu związek, aby ten zrealizował do końca ich wspólny plan i nie wyjawiał prawdy jej mężowi. W celu ratowania swojego małżeństwa, sprytna krętaczka przedstawia Ihuchy Raya jako przypadkowo spotkanego dalekiego krewnego, który udzielił jej nocą pomocy ze względu na łączące ich pokrewieństwo. Tym kłamstwem kobieta pragnie odciąć się od wszelkich podejrzeń męża o utrzymywanie relacji romantyczno-seksualnej z Rayem. Następnie udaje jej się ponownie przekonać pomocnego taksówkarza, aby poparł jej kłamstwo o ich rzekomym pokrewieństwie.

W celu uwiarygodnienia intrygi o swoim porwaniu Farida decyduje się z pomocą Raya zgolić całą głowę. Ma to być świadectwem brutalności jej oprawców, doświadczonego przez nią poniżenia i cierpienia w trakcie niewoli. W kontekście sprytnie ukutego kłamstwa Faridy i Raya, symbol ten staje się swoją własną karykaturą, a także prześmiewczym gestem – puszczeniem oka w kierunku konceptów winy oraz kary.

Postać Faridy wymyka się sprawiedliwości, a tym samym ocenie i karze. Dzięki zręcznym manipulacjom innymi bohaterami, w szczególności Rayem, oraz swoim kłamstwom bohaterka wychodzi z całej sytuacji obronną ręką. Na jaw

wychodzi jedynie jej początkowy występki, tj. nieufność wobec męża i zazdrość, które doprowadziły ją do wyjścia nocą z domu. I to zostaje jej niezwykle łatwo wybaczone przez męża.

Humor całej narracji objawia się przede wszystkim w grotesce. Groteskowe i absurdalne zdaje się zachowanie Faridy, która zamiast wrócić nocą do domu, wybiera niezwykle rozwiązanie upozorowania swojego porwania. Protagonistka – przeciętna zamężna kobieta zajmująca się domem i żyjąca w Dar es Salaam, nagle znajduje się w centrum wartkiej akcji usianej intrygami i kłamstwami. Powieść Zainab Mwangi o zazdrosnej żonie twórczo adaptuje motywy rodem z powieści kryminalnej: porwania, śledzenia, pościgi samochodowe z bronią, oferując również krótkie wejście w miejski świat przestępczy, do którego przynależy taksówkarz Ray.

Historia triksterki Faridy ujawnia w istocie stereotypy na temat kobiet w przestrzeniach publicznych skupiające się na wyolbrzymieniu ich seksualnej rozwiązłości i niemoralności. Groteskowa narracja, łącząca w sobie tragizm i komizm, zmusza do zastanowienia się nad absurdalnym charakterem tych stereotypów. Kieruje również uwagę na to jak te krzywdzące przekonania kształtują postępowanie protagonistki. Co właściwie może zrobić kobieta z góry uznana za winną, oskarżona o niewierność i promiskuityzm? Jak ma się obronić, skoro jej głos nie jest szanowany i brany pod uwagę?

Narracja powieści od początku zwraca uwagę na pozycję kobiety w społeczeństwie oraz na podwójne standardy płci, którymi kieruje się społeczeństwo w ocenie zachowań mężczyzn i kobiet. Przyczynami kolejnych negatywnych zachowań Faridy, jej kłamstw i matactw, są w istocie kulturowe i społeczne ograniczenia nałożone na kobiecość, przede wszystkim te odnoszące się do kobiecej autonomii i mobilności, jak również stereotypowe postrzeganie kobiety jako osoby, której głos pozbawiony jest wartości.

Historia Faridy zostaje ukazana jako konsekwencja uwięzienia bohaterki w przestrzeni domowej, pozbawienia jej możliwości uczestniczenia w życiu towarzyskim i społecznym, a także odebranie jej możliwości zarobku – swobody

ekonomicznej. W drugiej części dyptyku o zazdrości kwestia ta wybrzmiewa ponownie.

7.3.3. Granice wolności i niezależności kobiecej w powieści *Wivu wa mumeo* (1988)

W kolejnej powieści Zainab Mwangi zatytułowanej *Wivu wa mumeo*, role głównych bohaterów ulegają odwróceniu i to Ihucha jest postacią, która popada w kłopoty przez zachowanie powodowane tytułowym afektem zazdrości. Jego przyczyną rozrysowaną na pierwszych stronach powieści jest aktywność zawodowa Faridy, która po urodzeniu dziecka podjęła się krawiectwa i sprzedaży swoich wyrobów w lokalnych sklepach. Praca Faridy wymaga od niej częstego przemieszczania się po ulicach miasta i wielu kontaktów z ludźmi (*Wivu...*, s. 1), z czego nie jest zadowolony jej mąż Ihucha.

Na początkowych stronach powieści wprowadzony zostaje krótki monolog wewnętrzny Ihuchy prowadzony w mowie pozornie zależnej. W jednym krótkim zdaniu – myśli Ihuchy, znajduje się aluzja do poprzedniego tekstu pt. *Hiba ya wivu*. Bohater wyjawia swoją przesłą motywację stojącą za zmuszeniem Faridy do porzucenia pracy: *Yeye alimuachisha kazi ofisini ili akae na kutulia nyumbani, na sio kuzunguka madukani!* ‘Zmusił ją do porzucenia pracy w biurze, żeby siedziała spokojnie w domu, a nie włóczyła się po sklepach!’ (*Wivu...*, s. 1). Narratorka odsłania przekonania mężczyzny dotyczące roli i obowiązków kobiety w małżeństwie, a zarazem stereotypowo przypisanego kobietom miejsca do realizacji tych obowiązków. Przekonania Ihuchy odsłaniają również potrzebę sprawowania władzy i kontroli nad kobietą.

Zwiększona niezależność ekonomiczna kobiety oraz jej obecność w przestrzeni publicznej po raz kolejny ukazana zostaje jako kwestia problematyczna dla mężczyzny. Głos narratorki jednoznacznie ujawnia swoją perspektywę oceniając postawę i przekonania Ihuchy jako negatywne, określając je jako jego ułomność i wadę (*Wivu...*, s. 1). W ciągu zdarzeń przyczynowo-skutkowych również doszukać się można jawnej krytyki poglądów reprezentowanych przez Ihuchę. Bohater popada

w obsesję kontrolowania żony i zaczyna ją szpiegować, co staje się przyczyną jego późniejszych problemów z policją.

Jednak wątkiem, który dominuje fabułę powieści *Wivu wa mumeo* staje się ten traktujący o zdradzie małżeńskiej, której dopuszcza się Ihucha kiedy ukrywa się przed policją. W wątku tym, w którym znaczącą rolę odgrywa postać Khadiji, narratorka kreśli swój punkt widzenia na temat praw kobiet do niezależności ekonomicznej i aktywności zawodowej, ale także do mobilności i przebywania w przestrzeniach publicznych. Prawa te przedstawia jako mocno uwarunkowane moralnym zachowaniem, a także odpowiednią motywacją.

Khadija kreowana jest nie tylko jako przeciwieństwo Faridy, ale ostatecznie również jako antagonistka, która dopuszcza się zdrady wobec swojej przyjaciółki uwodząc jej męża. Ten zabieg kontrastu służy uwypukleniu ideologicznej perspektywy narratorki na kwestię kulturowo-społecznej tożsamości kobiecej. Narracja dokonuje wyraźnego rozróżnienia na pozytywną i akceptowaną kobiecość – taką, która odznacza się pewnym stopniem ekonomicznej samodzielności i powiązaną z nią fizyczną mobilnością, a tożsamością negatywną – taką, której samodzielność, aktywność i mobilność przedstawiane są jako przejawy egoizmu oraz destrukcyjnej seksualności.

Khadija jest dwudziestoczteroletnią niezamężną kobietą, pracującą i utrzymującą młodszą siostrę. Narratorka przedstawia ją jako kobietę samodzielną, ceniącą swoją wolność, lubiącą spędzać czas w towarzystwie ludzi, bywającą w kinach, barach i nocnych klubach. Zostaje ona przedstawiona jako postać bardzo aktywna, mobilna i dynamiczna, nieustannie przemierzająca się ulicami miasta. Swoboda, którą cieszy się Khadija wynika również z faktu, iż nie posiada ona męża i dzieci. Jest kobietą, która utrzymuje kontakty romantyczno-seksualne z wieloma mężczyznami. Te aspekty tożsamości bohaterki, ujmowane są w kategoriach pejoratywnych. Głos narratorki w opisie Khadiji dokonuje jednoznacznej krytyki jej stylu życia, określając jej zachowanie jako lekkomyślne i nieodpowiedzialne. Jednocześnie ujawnia swoje przekonanie na temat roli kobiety w społeczeństwie, a także wartości, które powinny kształtować życie kobiece:

Uhuru aliokuwa nao ulimfanya ashawishike kwa urahisi zaidi kuyaingilia maisha hayo ya anasa. [...] Maisha ya anasa yalishmnogea mno kiasi kwamba hakupata wazo kuwa alikuwa anajiharibia bahati yake ya kumpata mume mzuri na watoto watakaomfaa pindi atakapozeeka (Wivu..., s. 3-4).

‘Wolność, którą miała, spowodowała, że Khadija z łatwością zanurzyła się w przyjemnościach i rozrywkach. [...] To beztroskie i pełne przyjemności życie jej odpowiadało, nie myślała więc o tym, że traci szansę na znalezienie dobrego męża i na posiadanie dzieci, które zajmą się nią kiedy się zestarzeje.’

Khadija zostaje przedstawiona jako całkowite przeciwieństwo swojej przyjaciółki. Farida jest kobietą zamężną i spodziewającą się dziecka, realizuje tym samym kilka ról społecznych, a zarazem jest aktywna zawodowo. Dzięki zarobionym pieniądзом Farida jest w stanie dzielić się z mężem obowiązkiem utrzymywania domu. Ponadto, pomaga finansowo starszym już rodzicom, oraz odkłada część swoich dochodów na dziecko. Są to silne argumenty, które bohaterka wymienia w dyskusji ze swoim mężem, kiedy ten próbuje skłonić ją do porzucenia pracy. Ważnym dla Faridy atutem podejmowanej przez nią aktywności jest możliwość poradzenia sobie z samotnością i nudą związaną z beczynnym siedzeniem w domu. W przedstawionej argumentacji narratorka głosem swojej bohaterki odwołuje się tym samym do przeszłych doświadczeń swoich bohaterów - do swojego wcześniejszego tekstu, w którym to przyczyną negatywnego samopoczucia i destrukcyjnych emocji Faridy, były dręcząca ją samotność i beczynność. Nadając wagę roli ekonomicznej, którą Farida współdzieli z mężem, narratorka usprawiedliwia również mobilność swojej bohaterki. Przebywanie kobiety w przestrzeni publicznej bez opieki mężczyzny zostaje przedstawione w kategorii obowiązku, a zarazem zdrowej potrzeby.

Perspektywa życiowa Faridy tożsama jest z perspektywą reprezentowaną przez głos narratorki. Zachowując ton moralizatorski i karcący wobec Khadiji, głos ten kreśli kontrast między kobietami, uprzywilejowując punkt widzenia Faridy wielokrotnie pouczającej swoją przyjaciółkę na temat jej stylu życia i możliwych, negatywnych konsekwencji:

Farida alijaribu mara kwa mara kumuasa Khadija kuhusu maisha anayoyaendesha lakini Khadija alizoea kumcheka na kumjibu: „[...] Acha niyafurahie maisha kwanza. Siku nikitaka kuolewa, kama kweli itatokea, nitachagua mmojawepo wa mwrafiki wa kiume katika orodha niliyo nayo.” Hakutambua kwamba katika orodha hiyo hakuna aliyemthamini kuwa anafaa kuwa mke bora kutokana na tabia yake (Wivu..., s. 4)

‘Farida wielokrotnie próbowała ostrzegać Khadiję przed życiem, które prowadziła, jednak ta zwykła odpowiadać ze śmiechem: „[...] Najpierw daj mi nacieszyć się życiem. Kiedy będę chciała wyjść za mąż - jeżeli rzeczywiście taki dzień nadejdzie, wybiorę kogoś ze swojej listy.” Nie zdawała sobie sprawy, że na tej liście nie było nikogo kto szanowałby ją na tyle, żeby uważać ją za kobietę odpowiednią na żonę.’

Wysoka niezależność i mobilność Khadiji podlegają moralnej ocenie nie mieszczą się bowiem w ramach zachowań dopuszczalnych dla kobiety, która zasługuje na społeczny szacunek. Autonomia, którą cieszy się Khadija jest negatywnie konotowana z seksualną rozwiązłością i zachowaniem niemoralnym. Narratorka karze więc swoją bohaterkę za transgresję przeciwko normatywnej tożsamości kobiecej.

Postać antagonistki staje się „kozłem ofiarnym”, który przyjmuje na siebie całkowitą winę za zdradę, której dopuszcza się Ihucha wobec swojej żony Faridy. Ihucha również nie dostrzega swojej odpowiedzialności, za wszelkie kłopoty obwiniając Khadiję oraz jej kochankę Rugę – autora kompromitujących go zdjęć, które zostają dostarczone Faridzie jako dowód jego niewierności (*Wivu...*, s. 57-58). W liście do swojej żony Ihucha tłumaczy się upojeniem alkoholowym, a także chwilową słabością wobec pokus diablicy (*Wivu...*, s. 68), nie pozostawiając wątpliwości, kto kryje się pod postacią kusicielki. Khadija przyjmuje na siebie winę za stosunek seksualny między nią a Ihuchą, okazuje skruchę i w liście do Faridy dokonuje aktu samopotępienia:

Ninajuta kwa nini sikuondoka kwenda Tanga na mama, nikaamua kukaa hapa kwa uhuru ambao naamini ndio ulioniponza. Ni uhuru niliokuwa nao ndio uliosababisha nitekwe na vishawishi vya anasa ambazo zimenifikisha hapa nilipo. [...] naondoka na mdogo wangu kwenda Tanga. [...] Ikijaaliwa kupata mchumba nitaolewa, nami niishi kwa heshima kama wanawake wengine. Hata nisipoolewa nitaishi maisha ya utu [...] nilikuwa kama pepo mchafu aliyepita na hatawarudieni tena katika maisha yenu. Usimuache Ihucha! (Hiba..., s. 71-72).

‘Żałuję, że nie przeprowadziłam się wcześniej do Tangi z mamą, zamiast tego zostałam tutaj z wolnością, która moim zdaniem okazała się niebezpieczna. Ta wolność, którą miałam spowodowała, że skusiły mnie przyjemności, i one doprowadziły mnie do miejsca, w którym teraz jestem. [...] wyjeżdżam z moją siostrą do Tangi. [...] Jeżeli Bóg zechce spotkam narzeczonego i wyjdę za mąż, będę prowadziła takie życie, jak inne szanujące się kobiety. Nawet jeżeli nie wyjdę za mąż, będę starać się prowadzić życie godne [...] byłam niczym zły duch, który przeszedł przez wasze życie, jednak już nie wróci ponownie. Nie zostawiaj Ihuchy!’

Niezamężna i bezdzietna kobieta zostaje stereotypowo przedstawiona jako postać egoistyczna, fałszywa i nielojalna, a także jako niebezpieczna uwodzicielka niekontrolująca swoich popędów. Konstrukcja postaci Khadijy służy uwypukleniu pozytywnego wzorca kobiecości, którego reprezentantką jest Farida - kobieta zamężna, prowadząca życie określane w liście do niej mianem godnego i moralnego. Tym samym wiodący głos w narracji nie tylko nie podważa stereotypowej konotacji kobiecej autonomii i swobody ruchu z brakiem moralności i rozbija ją seksualnością. Wręcz wokół niej kreśli ideologiczny punkt widzenia.

Zastanawia dlaczego w pierwszej części analizowanego dyptyku o zazdrości, pt. *Hiba ya wivu* humor, groteska i absurd ośmieszają te same stereotypy, które nie są kwestionowane w powieści *Wivu wa mumeo*, w której to zauważalny jest także brak humoru. Początkowo absurdalne zachowanie zazdrosnego Ihuchy szybko usuwa się na drugi plan, kiedy bohater zdradza swoją żonę z Khadidzą. Podczas kłótni z Faridą Ihucha uderza ją w brzuch w wyniku czego dochodzi do poronienia. Te impulsywne i agresywne czyny bohatera nie są w narracji tak mocno krytykowane jak beztroska i

rozwiązłość antybohaterki Khadijy. Narracja drugiej części wydaje się wpadać w pułapkę stereotypu opisującego relacje między kobietami jako nieszczerze, nastawione na rywalizację w szczególności o względy mężczyzn, a same kobiety jako niezdolne do prawdziwej przyjaźni i solidarności.

Zakończenie powieści *Wivu wa mumeo* jasno wskazuje na winę Khadijy, potępiając przede wszystkim jej swobodę, brak męża i dzieci, określając je jako sposób życia niewłaściwy dla kobiety, pozbawiający ją społecznego poważania i szacunku. Jednocześnie zauważalny jest kontrast w podejściu do autonomii obu kobiet i ich swobody uczestnictwa w życiu społecznym. Granice wolności Faridy jako kobiety sięgają dalej niż granice Khadijy ze względu na poprawnie odgrywane przez nią role płciowe. Kobiecej autonomii oraz społecznej mobilności zostają wyznaczone ramy, które pokrywają się z kategoriami moralności konotowanej z seksualnością kobiecą.

7.4. Moralność w powieściach Zainab Burhani *Mali ya maskini* (1981) i *Mwisho wa kosa* (1987)

7.4.1. Charakterystyka utworów

Mali ya maskini 'Bogactwo biednych' oraz *Mwisho wa kosa* 'Koniec błędu' to powieści realistyczne. Fabuła obu utworów osadzona jest w czasie współczesnym dla powstania powieści (lata osiemdziesiąte XX wieku) wśród członków i członkiń rodzin suahilijskich, żyjących obok siebie w bliskich sąsiedzkich społecznościach. Miejscem akcji w obu przypadkach jest jedna z miejskich aglomeracji tanzańskiego wybrzeża.

Fabuła utworu *Mali ya maskini* koncentruje się na przedstawieniu losów i perypetii nastoletniego rodzeństwa, Aliego oraz Zahary, którzy dorastają w rodzinie niezbyt zamożnej, jednak kochającej się i wzajemnie wspierającej. Mimo trudności finansowych, które przeżywają, Zahara i Ali kończą szkołę. Zahara zdobywa doskonałe wyniki na egzaminach końcowych, postanawia jednak zakończyć swoją edukację i znaleźć pracę. Chce bowiem wesprzeć finansowo swoją rodzinę.

Bohaterka otrzymuje posadę w biurze urzędnika państwowego, Selemaniego, dawnego znajomego swojego ojca. Selemani pomaga jej dostać tę posadę, jednak

jego pomoc nie jest bezinteresowna. Próbuje on uwieść Zaharę, aby została jego żoną. Kiedy młoda kobieta odrzuca zaloty Selemaniego i jego propozycje małżeństwa, mężczyzna zaczyna mścić się na niej w miejscu pracy, wykorzystując przy tym swoją pozycję władzy. Młoda bohaterka ostatecznie wychodzi za mąż za swojego rówieśnika i współpracownika Yusufa, w którym jest zakochana z wzajemnością. Historia Zahary podkreśla jednak niebezpieczeństwa czyhające na młode kobiety w miejscu pracy.

Równoległe z historią Zahary toczy się narracja dotycząca trudności przeżywanych przez jej brata Aliego. Młody mężczyzna wiąże się z Ketą, którą poznaje pewnej nocy w klubie. Relacja ta ma destrukcyjny wpływ na życie młodego mężczyzny. Keta nie odwzajemnia uczuć Aliego, bez skrępowań wykorzystuje go jednak materialnie. Bohater nieustannie pracuje, aby zaspokoić jej rosnące potrzeby finansowe. W tym celu decyduje również zająć się handlem z przemytu.

Ali nie rozstaje się z Ketą i nie przestaje jej utrzymywać, nawet po ślubie z Aminą, kobietą wybraną mu przez rodziców. Podwójne życie, które prowadzi oraz jego liczne kłamstwa wychodzą na jaw podczas tragedii. Pewnego wieczoru między Alim a Ketą dochodzi do kłótni, a następnie rękoczynów. W trakcie tego zajścia Keta dostaje poważnego urazu głowy. Trafia do szpitala w śpiączce, a Ali zostaje zatrzymany przez policję i osadzony w areszcie do czasu procesu. W tym czasie Ali jest wspierany przez swoją rodzinę oraz żonę Aminę. Kobieta mimo, iż początkowo myśli o rozwodzie, jednak ostatecznie decyduje się pozostać przy Alim. Powieść kończy się odzyskaniem wolności przez młodego bohatera. Dostaje on karę grzywny i zobowiązany jest do pokrycia kosztów leczenia Kety.

Istotnym konceptem moralnym w utworze jest skrucha, po której następuje przebaczenie. Jest to również koncepcja istotna w kolejnej analizowanej powieści Zainab Burhani zatytułowanej *Mwisho wa kosa* 'Koniec błędu'. Fabuła tego utworu ponownie oscyluje wokół perypetii życiowych młodych bohaterek i bohaterów oraz ich rodzin, połączonych więziami przyjaźni i wspólnoty sąsiedzkiej.

Kluczowy wątek w powieści tworzą dwie skontrastowane ze sobą historie głównych bohaterek, młodych kobiet Moniki oraz Muni. Powieść zaczyna się

powrotem protagonistek do rodzinnego miasta w Tanzanii, po ukończeniu studiów wyższych w Europie. Jednak, w tym momencie drogi młodych kobiet rozchodzą się.

Monika po powrocie do rodzinnego domu zdobywa dobrze płatną pracę. Oddaje się różnym przyjemnościom oferowanym przez miasto, zapominając o swoich rodzicach i rodzeństwie. Nie wspiera ich finansowo i nie pomaga w codziennych obowiązkach. Ten styl życia, a także związek Moniki z Rashidem prowadzą do kłótni młodej kobiety z jej ojcem. Rodzice Moniki oczekują, że zerwie ona znajomość z Rashidem, ponieważ jest on narzeczonym jej przyjaciółki z dzieciństwa Salamy, zgodnie z umową zawartą między ich rodzinami w czasach dzieciństwa bohaterów. Monika jednak odmawia zakończenia związku.

W wyniku kłótni z ojcem bohaterka wyprowadza się do mieszkania Rashida. Nadal prowadzi życie beztroskie, spędzając czas na rozrywkach i przyjemnościach. W pewnym momencie poznaje bogatego i wpływowego mężczyznę, Bwana Matatę. Wkrótce po tym opuszcza Rashida i przeprowadza się do nowego mieszkania wynajmowanego dla niej przez Matatę. Początkowo mężczyzna obiecuje bohaterce zamążpójście, jednak szybko porzuca ją dla innej, o wiele młodszej kobiety. Zostawia również Monikę samą ze spłatą rachunków za mieszkanie.

Te negatywne doświadczenie zmienia Monikę. Z pomocą Rashida kontaktuje się z rodzicami, aby poprosić o wybaczenie i zgodę na powrót do rodzinnego domu. Ojciec bohaterki stawia jej jednak pewne warunki: Monika musi zmienić styl życia, a także wyjść za mąż za wybranego przez rodzinę kandydata. Skruszona bohaterka przystaje na warunki ojca i wraca do rodzinnego domu.

Historia kolejnej bohaterki Muni, opowiadana jest równolegle z historią Moniki. W przeciwieństwie do Moniki, po powrocie z Europy Muna nie odwraca się od swojej rodziny i najbliższego otoczenia. Nie zmienia również swojego stylu życia, przekonań, czy zwyczajów. Bohaterka mieszka z rodzicami, znajduje pracę, a ostatecznie zgadza się wyjść za mąż za Hasaniego, kandydata wybranego przez jej rodziców. Muna nie jest jednak szczęśliwa w związku. Hasani okazuje się być mężczyzną zaborczym, a także mało inteligentnym i ignoranckim. W przeciwieństwie do Muni, nie jest osobą ciekawą świata, nie interesują go inni ludzie i nie ma większych życiowych ambicji. Hasani zaczyna zabraniać Muni spotkania

się z sąsiadkami i przyjaciółkami, a następnie zakazuje jej również składać odwiedziny rodzicom i najbliższym krewnym. Przystaje także przekazywać Munie pieniądze na prowadzenie ich małżeńskiego domu. Pewnego dnia Hasani dotkliwie bije bohaterkę. W wyniku jego przemocowego zachowania, Muna wyprowadza się do swojej rodziny. Ostatecznie jednak, po rozmowach z ojcem i innymi bliskimi krewnymi, bohaterka decyduje się przebaczyć Hasanemu, a tym samym dać kolejną szansę swojemu małżeństwu.

Jak zostało zasygnalizowane, ważnym zabiegiem narracyjnym w analizowanych utworach Zainab Burhani, staje się kontrastowanie ze sobą narracyjnych głosów (bohaterów i bohaterek) oraz postaw przez nie zajmowanych. Ten zabieg stylistyczny podobnie jak we wcześniej analizowanych powieściach pisarek tanzańskich z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pełni istotną funkcję moralistyczno-dydaktyczną (por. Rozdział 5).

W powieści *Mali ya maskini*, postać antagonistki Keti kontrastowana jest z postawą Zahary i Alamy, odpowiednio siostry i żony Aliego. W kolejnym utworze pt. *Mwisho wa kosa*, konstrukcja bohaterki Muny, stanowi w narracji silny kontrapunkt dla postaci Moniki. W dychotomicznych przedstawieniach bohaterek wybrzmiewa również temat konfliktu między tradycją a nowoczesnością, zderzenia wartości i norm kultury suahili z wpływami kultur zachodnioeuropejskich. W nakreślonych konfliktach ulokowana zostaje także kwestia społeczno-kulturowej tożsamości kobiecej.

7.4.2. Obca, „biała”, *femme fatale* - konstrukcje antybohaterek

W powieści *Mali ya maskini* jednoznacznie negatywna postać Keti tworzona jest przede wszystkim w oparciu o motyw *femme fatale*. Główne cechy, które charakteryzują bohaterkę to samolubność, chciwość i bezwzględność. Keti wchodzi w relacje romantyczno-seksualne z mężczyznami wyłącznie w celu czerpania materialnych korzyści. W narracji zostaje ona opisana jako osoba, która odpowiedzialna jest za demoralizację Aliego, w tym za podjęcie przez niego działalności przestępczej. Dodatkowo, Keti zostaje obarczona współodpowiedzialnością za krzywdę fizyczną, której doświadczyła od Aliego.

Finalna kłótnia między bohaterami, w wyniku której mężczyzna nieomal pozbawia Ketii życia, zostaje przedstawiona jako wina również jej samej, czy też jako konsekwencja jej niemoralnego postępowania w relacji z Alim. W rozrysowanym w narracji zajściu przemocy fizycznej Ali, *de facto* sprawca przemocy, zostaje tym samym przedstawiony jako ofiara kobiety, która przemocy doświadczyła.

Po tym jak Ketii trafia w śpiączce do szpitala, narracja koncentruje się na sytuacji Aliego i możliwych konsekwencjach prawnych, które go spotkają. Głos narratorki skupia się na psychicznym cierpieniu młodego bohatera, który stoi w obliczu kary więzienia za zabójstwo. Ali zmaga się z poczuciem winy oraz odczuwa skruchę, jednakże nie tyle wobec krzywdy wyrządzonej Ketii, ile wobec cierpienia, które przysporzył swojej najbliższej rodzinie oraz żonie Alامية. Bohater zastanawia się również nad swoimi przeszłymi decyzjami, które doprowadziły go do więziennej celi:

Ali, baada ya kuondoka baba yake, alikaa pale pale kama alivyomwacha na kufikiri. [...] Alijiuliza kwa nini alifanya yote yale, kwa nini alishikilia kukaa na Ketii wakati alikwisha mfahamu tabia yake na alikuwa na hakika kuwa hapana mapenzi baina yao? Ketii alihitajia mtu atakayemtumilia chake na kumtii amri zake wakati wote [...] na ingekuwa si Ali, ye yote mwingine angelifaa. [...] Na yeye Ali alitaka nini? [...] Alijiambia kuwa mwanzoni alikuwa na hamu ya kuutumia ujana wake na uhuru wake ili kuwaonyesha na kuwafahamisha wazee wake au hata kuwalazimisha wakubali kuwa sasa yeye si mtoto tena, na ana haki ya kuendesha maisha yake mbali na wao, kwa namna aliyotaka mwenyewe, bila ya kulazimkia kutii amri yao. Alijiambia kuwa alimchagua Ketii kati ya wasichana wengi, siyo kwa sababu ya uzuri wa sura au wa tabia, [...] ila kwa sababu alikuwa akionyesha kuwa ni mtu aliye huru kabisa, aliyeweza kutenda analolitaka [...] ataweza kumsaidia kuikata ile kamba iliyomfunga na wazee wake (Mali..., s. 144-145).

‘Po odejściu ojca, Ali siedział, tam gdzie go zostawili i rozmyślał. [...] Pytał sam siebie, dlaczego tak postąpił, dlaczego tkwił w relacji z Ketii, kiedy już poznał jej charakter i kiedy zdał sobie sprawę z tego, że nie ma miłości między nimi? Ketii potrzebowała mężczyzny, który by jej usługiwał i zawsze spełniał jej rozkazy [...] gdyby to nie był Ali, ktokolwiek inny by się nadał. [...] A czego chciał Ali? [...]

Powiedział do siebie, że na początku chciał wykorzystać swoją młodość i wolność, żeby uświadomić swoim rodzicom, a nawet zmusić ich do zaakceptowania tego, że nie jest już dzieckiem, że ma prawo żyć tak jak chce z dala od nich i, że nie musi się im podporządkowywać. Powiedział do siebie, że wybrał Ketę spośród innych kobiet, nie ze względu na jej piękno zewnętrzne, czy charakter. [...] ale dlatego, że sprawiała wrażenie całkowicie wolnej, takiej, która mogła robić to, co chciała [...], która pomoże mu przerwać więzy, którymi splątali go jego rodzice.'

Tragiczny w skutkach epizod relacji z Ketą, Ali ostatecznie interpretuje jako bunt młodości, potrzebę uniezależnienia się od rodziny. Monolog wewnętrzny bohatera przekazuje narracyjne rozważania nad konfliktem międzypokoleniowym: z jednej strony nad potrzebą usamodzielnienia się i wolności wyboru odczuwaną przez młodych, a z drugiej strony oczekiwaniem starszych pokoleń do podporządkowania się przez młodych tradycjom kulturowym i okazywanie posłuszeństwa wobec rodziców i osób starszych.

Całe zajście staje się również przyczynkiem do wysnucia w narracji przesłania dydaktyczno-moralistycznego podkreślającego przede wszystkim wartość rodziny i wspólnoty, a więc tytułowe *mali ya maskini* 'bogactwo biednych'. Przemiana wewnętrzna Aliego, doświadczenie skruchy i obietnica poprawy, a następnie rozpoczęcie nowego rozdziału w życiu małżeńskim po uzyskaniu przebaczenia Alamy, odbywa się kosztem demonizacji wizerunku Ketę, wpisaniem jej w jednoznacznie negatywną figurę *femme fatale*.

Cechy *femme fatale* do pewnego stopnia przypisane zostają także antagonistce Monice w powieści *Mwisho wa kosa*. Podobnie jak Keta, jest ona charakteryzowana jako osoba egocentryczna i wykorzystująca innych, a także opisana jako kobieta stojąca za demoralizacją bohatera męskiego. Po kłótni z ojcem, Monika wyprowadza się do mieszkania Rashida i mimo, iż ma dobrą pracę, żyje całkowicie na jego utrzymaniu. Rashid w powieści kreowany jest na mężczyznę uczynnego, a także uczciwego. Decyduje się jednak dokonać finansowego nadużycia w pracy. Przełożeni Rashida dowiadują się o jego działaniu i bohater traci swoje stanowisko. Wykroczenie, którego dopuszcza się Rashid zostaje przedstawione tak jakby było w głównej mierze odpowiedzialności Moniki, a konkretnie jej

wygórowanych potrzeb materialnych, koszty których w całości ponosi Rashid. Bohater obwinia Monikę, twierdząc, że: *alimfanya yeye kuwa ndiye dhamana ili apate kumtumikia zaidi kwa manufaa yake*. - '[to ona - IR] sprawiła, że czuł się w obowiązku dać jej więcej niż był w stanie' (*Mwisho...*, s. 82).

Podobnie więc jak w przypadku wyżej nakreślonej historii Aliego i Ketii, relacja Rashida z *femme fatale* Moniką zostaje przedstawiona jako ta, która destabilizuje życie prywatne, finansowe i zawodowe mężczyzny, a także ma negatywny wpływ na moralne wybory mężczyzny.

Antagonizacja Ketii oraz Moniki odbywa się również poprzez przypisanie im tożsamości obcej i nieautentycznej, wzorującej się na tożsamości zachodnioeuropejskiej. Tworzy ona kontrapunkt dla autentycznego/ pozytywnego wizerunku kobiecości bohaterki takich jak Zahara i Alama (bohaterki powieści *Mali ya masikini*), a także Muna i Salama (bohaterki *Mwisho wa kosa*).

Zarówno Ketii jak i Monika opisywane są z użyciem przymiotnika *kizungu* 'europejski, amerykański' z wyraźnie negatywnym brzmieniem, w odniesieniu do ich wyglądu i zachowania wzorowanego na białych kobietach z Europy. W utworze *Mwisho wa kosa* skrajnie egoistyczne zachowanie Moniki, okazywanie brak szacunku wobec rodziny i sąsiedzkiej wspólnoty, a momentami jawna pogarda wobec nich, określane są przez pozostałe głosy w narracji mianem *uzungu* 'europejskość', leksykalnego derywatu od rzeczownika *mzungu* 'biały/biała', 'Europejczyk/ Europejka'.

Kreacja postaci Moniki na antagonistkę tworzona jest poprzez wykluczenie jej z opisanego w utworze wspólnoty kulturowej i światopoglądowej, do której należą wszystkie pozostałe narracyjne głosy (głosy bohaterki i bohaterów, a także głos narratorki). Monika jest opisywana przede wszystkim jako *mgeni* 'obca', niezrozumiała zarówno przez rówieśników i rówieśniczki, jak i przez osoby starsze. Zabieg dystansowania się głosów narracyjnych od Moniki obserwujemy już na pierwszych stronach powieści, w rozmyślaniach jej dawnej przyjaciółki Salamy:

Alikuwa akiwaza ni jambo gani lililoweza kuubadili mwenendo wa Monika hata akawa kama ni mgeni kabisa, siyo kwake yeye tu, bali kwa watu wote mtaani, tokea wazee waliomlea mpaka vijana wenzake (Mwisho..., s. 1).

‘Zastanawiała się na tym, co też sprawiło, że Monika zmieniła się tak bardzo, do tego stopnia, że stała się kimś całkowicie obcym, nie tylko dla niej [Salamy - IR], ale dla wszystkich ludzi z sąsiedztwa, począwszy od starszych, którzy ją wychowywali, a skończywszy na jej rówieśnikach.’

Jak sugerują narracyjne głosy, od momentu powrotu z Europy Monika zmienia się nie do poznania. Przyjmuje postawę indywidualistyczną, a wręcz egoistyczną, a tym samym skrajnie odmienną od pozostałych postaci. Okazuje również brak szacunku swoim rodzicom, osobom starszym, a nawet swoim rówieśnikom.

Po przyjeździe z Europy Monika wraca do domu swoich rodziców. Dzięki swojemu wykształceniu zdobywa dobrze płatną pracę. Całą pensję przeznaczając jednak wyłącznie na siebie i swoje przyjemności. Nie wspiera finansowo swoich rodziców, którzy poświęcili się, aby ją wykształcić. Postępowanie Moniki świadczy o braku szacunku do rodziców i jest wyrazem jej niewdzięczności. Antagonistka nie pomaga również swojej rodzinie w codziennych obowiązkach, nie wspiera jej w opiece nad młodszymi dziećmi. Kiedy jej rodzice udają się na weekend poza miasto na uroczystość zaślubin swoich najbliższych krewnych, Monika ignoruje ich prośby o zaopiekowanie się rodzeństwem i swoim zwyczajem wychodzi na noc do klubu tanecznego. Następnego ranka jedna z sąsiadek, Bibi Ketu, oferuje głodnym dzieciom, a także samej Monice ugotowane przez siebie jedzenie. Antagonistka jednak ostentacyjnie i w obecności innych sąsiadów wyrzuca jedzenie na ziemię, nazywając je *uchafu* ‘brudem’, od zjedzenia którego można nabawić się choroby (Mwisho..., s. 12). Podczas kłótni z rodzicami obraża również ich, nazywając swój rodzinny dom miejscem, do którego wstyd zapraszać ludzi (Mwisho..., s. 58).

Monika jest postacią, która odrzuca swoją rodzinę, kulturę i społeczeństwo, a jednocześnie stara się przyjąć tożsamość zupełnie odmienną - wzorowaną na europejskiej. Dystansowanie się bohaterki od jej rodzimej wspólnoty i kultury widać

na poziomie używanego przez nią języka. W rozmowach z innymi postaciami Monika nieustannie porównuje życie w Tanzanii, zachowania i zwyczaje swojej rodzimej społeczności, do zachowań i zwyczajów europejskich. W tych porównaniach używa zaimka *sisi* ‘my’, aby podkreślić swoją identyfikację ze społecznością zachodnioeuropejską. (*Mwisho...*, s. 5).

W trakcie rozmów z innymi bohaterami Monika dokonuje również gloryfikacji kultur i społeczeństw zachodnioeuropejskich utożsamiając je z wysoką cywilizacją, postępem i nowoczesnością. Jednocześnie, ujawnia ona swój negatywny, a wręcz pogardliwy stosunek do rodzimej kultury i społeczności określając ją jako głupią i ignorancką (*kiupuuzi*), a także zacofaną (*nyuma*).

Głos Moniki na tle innych głosów narracyjnych zostaje całkowicie wyobcowany, a w powieści odnajdujemy jawną krytykę poglądów antagonistki i jej zachowania. Krytykę tę przedstawia m.in. Karim. Jest to bohater poboczny, którego głos staje się niemniej jednak istotnym głosem moralnego i intelektualnego autorytetu, który również może być tożsamy z głosem wszechwiedzącej narratorki.

W trakcie kolacji wyprawianej przez Bwana Selele (przyjaciela ojca Moniki), na którą zaproszeni zostają Rashid i Monika, toczy się kluczowa rozmowa między antagonistką a Karimem. Jest to młody Tanzańczyk, który na co dzień mieszka, pracuje i studiuje w jednym z bliżej nieokreślonych krajów europejskich znanym również Monice. Podczas rozmowy bohaterowie odnoszą się do istotnych konceptów kulturowych suahili takich jak: *ustaarabu* ‘cywilizacja’, *ubinadamu/ utu* ‘człowieczeństwo’, ‘moralność’, ‘szlachetność postępowania’, które wyznaczają oś ich dyskusji dotyczącą różnic kulturowych i społecznych między cywilizacjami zachodnioeuropejskimi a afrykańskimi.

Dyskusja rozpoczyna się od wygłoszenia przez Monikę nadrzędnej tezy dotyczącej wyższości społeczeństw zachodnioeuropejskich:

Watu wameendelea sana wana ustaarabu mkubwa. Sisi huku bado tuko nyuma sana
(*Mwisho wa kosa*, s. 146).

‘Społeczeństwa [zachodnie – IR] są rozwinięte, ludzie są cywilizowani. My tutaj jesteśmy nadal zacofani.’

Dla Moniki wyznacznikiem ‘cywilizacji’ i ‘wysokiej kultury’ (*ustaarabu*), a tym samym wartości społeczeństwa, jest przede wszystkim rozwój technologiczny oraz dobrobyt ekonomiczny: duże miasta z wysoką zabudową, samochody, pociągi i samoloty, a także inne dobra materialne. Głos Moniki zostaje jednak skontrastowany z głosem Karima, który to sprowadza dyskusję na temat *ustaarabu* do rozważań na temat istoty człowieczeństwa, a tym samym wartości i zasad moralnych, wiążąc te dwa pojęcia. Konceptualizacja idei *ustaarabu*, jednego z kluczowych pojęć w językowo-kulturowej rzeczywistości *Waswahili*, czy też „słowa-klucza” (Kraska-Szlenk 2021a: 18-19) była historycznie zmienna³⁷, współcześnie jednak włączana jest do szeregu pojęć budujących filozofię etyczną suahili. Jak pisze Mohamed Ahmed Saleh *mstaarabu* ‘człowiek cywilizowany’ i ‘szlachetny’, to osoba o zintegrowanej osobowości i moralności wyżej ceniąca swoją uczciwość, niż dobra materialne (Saleh 2004: 146-149).

W taki sposób *ustaarabu* definiuje Karim (z czym zgadzają się pozostali bohaterowie), według którego każdy zasługuje na miano człowieka cywilizowanego i kulturalnego, a tym samym byciem osobą wartościową i zasługującą na szacunek w społeczności, jeżeli kieruje się w życiu takimi wartościami jak: *imani* ‘wiara’, *ukarimu* hojność/ szczodrość, *utu* ‘istota człowieczeństwa’; wytrwałość,

37 Historyczne pojęcia *uungwana* ‘cywilizacja’, ‘szlachetne pochodzenie’, a następnie *ustaarabu*, były mocno uwikłane w hierarchiczną tkankę społeczną ludności *Waswahili*, konstruowaną etnicznie i klasowo (Middleton 1992, Nurse i Spears 2000: 45, Kresse 2007: 50-55). Jak zostało opisane w licznych materiałach historycznych dotyczących początków i rozwoju społeczności suahilijskiej, jej ideologię społeczną tworzyła jednoznaczna dychotomia między światem *uungwana* ‘cywilizacja’, z którym się utożsamiała, a zagrażającą jej przestrzenią *ushenzi* ‘barbarzyństwo’, usytuowaną poza kamiennymi murami suahilijskich miast-państw rozlokowanymi wzdłuż pasa wschodniego wybrzeża afrykańskiego. Jak pisze Pouwels (2000), wiek XIX charakteryzował się religijnym odrodzeniem wśród społeczeństwa Suahili, a zarazem zwiększoną arabizacją kultury suahili, do tego stopnia iż pojęcie *ustaarabu* etymologicznie odsyłające do „arabskości”, zaczęło wypierać koncepcję *uungwana* (Pouwels 2000: 251, 265, por. także Decker 2010: 94, McMahon 2006: 200). Ideologia *ustaarabu* dominowała również w czasach kolonialnych. Kultura arabsko-muzułmańska w dyskursie rasistowskim plasowała się na wyższym stopniu „rozwoju” niż jakiegokolwiek inne kultury tworzone przez społeczeństwa afrykańskie. Podkreślanie arabskich korzeni w czasach dominacji brytyjskiej w Afryce Wschodniej skutkowało społeczną nobilitacją, większą władzą i licznymi przywilejami ekonomicznymi (Fair 2001: 6, 43–46).

ustahamilivu ‘psychiczna siła’ i ‘odporność’ i *ukweli* ‘prawdomówność’, ‘szczerłość’. Są to cechy, określone w narracji jako *sifa za kibinadamu* ‘cechy człowieka’, te które definiują człowieczeństwo (*Mwisho...*, s. 149). Stosunek Moniki do, z jednej strony kultur i społeczeństw zachodnioeuropejskich, a z drugiej, do jej rodzimej kultury suahili, czy też szerzej kultur i społeczeństw afrykańskich, określony zostaje przez Karima jako „pieśń kolonizatorów, kij, którym nas [Tanzańczyków - IR] bili” (*Mwisho...*, s. 148).

W toczącej się przy stole dyskusji Karim krytycznie odnosi się do społeczeństw zachodnioeuropejskich. Przedstawia je jako społeczności, który cechuje duży indywidualizm, a także materializm, co też prowadzi do wysokiej rywalizacji między jednostkami, braku solidarności i pomocy wzajemnej, a w konsekwencji do samotności i ubóstwa duchowego:

Hapana imani, hapana kusaidiana, hapana utu, umoja wala insafu. Kila mmoja anajipigania nafsi yake tu, ila kila siku zote aweko mbele kuliko mwengine (*Mwisho...*, s. 148).

‘Nie ma tam wiary, nie ma pomocy wzajemnej, nie ma moralności, jedności ani równości. Każdy walczy o swoje, żeby być lepszym niż inny.’

Krytyka cywilizacji zachodnioeuropejskich/ społeczeństw kapitalistycznych przedstawiona przez Karima jest również wyrazem krytyki postawy zajmowanej przez Monikę – postawy skrajnie indywidualistycznej, egocentrycznej i materialistycznej, a także nastawionej na rywalizację. Wartość człowieka bohaterka określa na podstawie cech powierzchownych i niezwykle materialistycznych. Bezkrytycznie przyjmuje wyższość cywilizacyjną i kulturową społeczeństw zachodnioeuropejskich, tj. powtarza dyskurs określony w narracji jako (neo)kolonialny.

Punktem wyjścia w konstrukcji tożsamości kobiecej w analizowanych powieściach staje się obrona wartości takich jak wspólnotowość, rodzina oraz małżeństwo. W obu narracjach Zainab Burhani konstruuje tożsamości kobiece wraz

z relacjami jakie tworzą ze swoją społecznością. Ich moralność podporządkowana zostaje pozycji, którą zajmują względem norm i wartości kulturowanych przez tę społeczność. Pozytywne tożsamości kobiece to te, które podporządkowują się normom kulturowym i obyczajowym, a także uznają rodzinę i wspólnotę za wartość nadrzędną.

W kontraście do egocentrycznej i wykorzystującej innych Ketii, Zahara (*Mali ya masikini*) troszczy się i opiekuje swoimi bliskimi, w swoich działaniach kierując się również ich dobrem. Dlatego też po ukończeniu edukacji średniej Zahara, zamiast iść na studia, decyduje się podjąć pracę zarobkową, aby móc pomagać ubogim rodzicom. Podobnie kreślona jest postać Muni, bohaterki powieści *Mwisho wa kosa*. Po powrocie z Europy, Muna w przeciwieństwie do antagonistki Moniki, nie zmienia drastycznie swojego zachowania, ani też sposobu w jaki odnosi się do swoich najbliższych. W kontraście do Moniki, szanuje ona swoją rodzinę, swoją społeczność, jej kulturę i obyczajowość. Młoda bohaterka wspiera swoich najbliższych finansowo. Z altruizmu i poczucia obowiązku wobec wspólnoty, decyduje się na pracę nauczycielki ponieważ, jak tłumaczy, pragnie pomagać swojej rodzimej społeczności (*Mwisho...*, s. 33).

W powieści *Mwisho wa kosa* Monika pozostaje postacią osamotnioną w swoich poglądach, a także poniekąd ukaraną za mimikrę *Wazungu* 'Europejczyków' / 'białych' i odwrócenie się od swojej rodzimej kultury. Konflikt ideologiczny między postawą zajmowaną przez Monikę (w mniejszym stopniu przez Ketii, antybohaterkę *Mali ya maskini*) a postawą wszystkich pozostałych narracyjnych głosów zostaje rozwiązany na rzecz afirmacji rodzimej kultury suahilijskiej i jej dyskursu moralnego, również tego odnoszącego się do rodziny i małżeństwa. Taka jest rola dewaluacji głosu Moniki i wysokiego pozycjonowania głosu Karima w kluczowej dyskusji w powieści.

Wątek tradycyjnej instytucji małżeństwa aranżowanego jest istotnym punktem odniesienia w odczytaniu wizerunków kobiecości i męskości kreowanych w narracjach Zainab Burhani. W kontekście relacji małżeńskich toczy się dyskusja nad społecznie akceptowaną tożsamością kobiecą, jak również nad pozytywną męskością.

7.4.3. Moralne zobowiązania kobiety i mężczyzny w rodzinie i społeczeństwie

Dla Moniki związek pozamałżeński z Rashidem jest kolejnym świadectwem jej emancypacji i postępowości. W rozmowie ze swoimi rówieśniczkami bohaterka krytykuje instytucję małżeństwa aranżowanego stanowiącego umowę między rodzinami i przedstawia je jako *kizamani* 'przeżytek', czy też *kiupuuzi* 'głupotę'. Tej tradycyjnej instytucji kulturowej przeciwstawia związek z wyboru, wynikający z miłości, który jest dla niej znakiem cywilizacyjnego postępu i nowoczesności (*Mwisho...*, s. 55).

Związek Moniki z Rashidem jest jednak w narracji przedstawiony jednoznacznie negatywnie, jako relacja, która przekracza normy kulturowe i obyczajowe, działa destabilizująco na życie jednostek, a także na życie wspólnoty. Jest to relacja, która w oczach rodziców Moniki hańbi ich córkę, a także okrywa wstydem ich samych. Po pierwsze ze względu na fakt, że Rashid jest zaręczony z Salamą. Spotykając się z nim Monika zachowuje się tym samym niegodnie wobec swojej rówieśniczki i dawnej przyjaciółki, narażając jednocześnie na szwank więzy wspólnotowe między swoją rodziną a rodziną Salamy.

Narzeczeństwo Rashida i Salamy stanowi umowę zawartą między ich rodzinami w czasach kiedy oboje byli małymi dziećmi. Jest ono uprawomocnione w kulturze i tradycji muzułmańskiego społeczeństwa Suahili, w którym to legitymizowane relacje seksualne i miłosne między kobietą a mężczyzną to jedynie te istniejące w związku małżeńskim. Relacja Moniki z Rashidem zostaje zawiązana z pominięciem opinii i decyzji rodzin, a ostatecznie wbrew im. Monika wiążąc się z Rashidem postępuje więc wbrew swojej rodzinie, społeczności, a także wbrew dominującym normom kulturowym i religijnym przedstawionej w powieści wspólnocie muzułmańskiej.

Związek Moniki z Rashidem nie reprezentuje w narracji żadnych wartości. Jest to relacja pozbawiona uczuć miłości, przyjaźni, partnerstwa, wzajemnego szacunku. Rashid mocno uprzedmiotowia Monikę i nie traktuje jej partnersko. Postrzega ją jako kobietę piękną i interesującą jedynie ze względu na jej prezencję – nowoczesny sposób ubierania się, a także ze względu na prowadzenie przez nią rozrywkowego trybu życia. Bohater nie traktuje jej jednak poważnie, jako kobiety, z

którą chciałby związać się na stałe i z nią spędzić życie (*Mwisho...*, s. 57). Z kolei w relacji z Rashidem Monika przedstawiona zostaje jako osoba samolubna i egocentryczna, nie licząca się ze zdaniem i uczuciami Rashida. Jak zostało zaznaczone wyżej, ostatecznie wykorzystuje ona zasoby materialne bohatera, przez co obarczona zostaje winą za jego niemoralne wybory. Społecznie nieakceptowana relacja Moniki i Rashida, jest kontrastowana z tradycyjną instytucją małżeństwa aranżowanego, która w powieściach Zainab Burhani zostaje pozytywnie przewartościowana.

Związki małżeńskie bohaterów i bohaterek ze starszego pokolenia to związki tradycyjne, tj. małżeństwa aranżowane. Małżeństwa rodziców Aliego i Zahary (*Mali ya masikini*), Muniy oraz Moniki (*Mwisho wa kosa*), są przedstawione jako relacje wzorcowe ze względu na panującą w nich zgodę, harmonię i szacunek. Kluczową dla utrzymania tej równowagi zdaje się być postawa zajmowana przez bohaterów męskich występujących w roli mężów i ojców. Mzee Kadiri, ojciec Zahary i Aliego (*Mali ya maskini*), czy też Mzee Saidi, ojciec Muniy (*Mwisho wa kosa*) okazują szacunek swoim żonom oraz dzieciom, a także najbliższemu otoczeniu. Pozbawieni są również uprzedzeń seksistowskich. Swoje córki traktują tak samo jak synów, starając się zapewnić im jednakowe warunki do rozwoju i szczęśliwego życia.

W analizowanych utworach szczególnie istotna jest postawa szacunku, którą ojcowie zajmują wobec małżeństwa swoich córek. Zarówno w powieści *Mali ya masikini*, jak też *Mwisho wa kosa*, podkreślona zostaje obowiązkowa zgoda kobiety na zamążpójście. Decyzyjność kobiety przedstawiana jest jako *haki* (suah. prawo) kobiety, gwarantowane również poprzez regulacje prawne (suah. *sheria*), a także zasady religijne (suah. *dini*).

Taką postawę wobec tradycji małżeństwa aranżowanego zajmuje Mzee Kadiri, ojciec Zahary i Aliego, bohater powieści *Mali ya maskini*. Bohater ten stanowi pozytywny wzorzec rodzica, któremu zależy przede wszystkim na szczęściu swojej córki. Szanuje jej podmiotowość, nie zgadza się na traktowanie jej jako rzeczy na sprzedaż (*Mali...*, s. 93). Dlatego też jest przeciwny małżeństwu Zahary z Bwana Selemanim, swoim rówieśnikiem - mężczyzną, co prawda bogatym i posiadającym wysoką pozycję w rządzie, a jednak o wysoce wątpliwej moralności.

Pozytywnym wzorcem męskości jest również Mzee Saidi, ojciec Muny (*Mwisho wa kosa*). Jest to mężczyzna opisywany jako osoba poważana i szanowany nie tylko przez swoją rodzinę, ale także przez członków swojej wspólnoty. Świadczy o tym również fakt, iż to do niego po porady zwracają się młodszy bohaterowie, tacy jak Rashid czy Ali, postawieni w sytuacjach kryzysowych. Zapewnienie szczęścia Munie Mzee Saidi traktuje jako swój rodzicielski obowiązek:

...pia anahisi kuwa ana wajibu wa kumhami mwanawe na kumwandalia litakalomletea furaha, siyo kuhmwudhi wala kumlazimisha. [...] alishikilia palepale, kuwa hana haki ya kumtoa uamuzi wake tu bila ya kuzungumza na mkewe na kumshauri mwanawe (Mwisho..., s. 37).

‘...czuł, że jego obowiązkiem jest chronić swoją córkę i zapewnić jej to, co przyniesie jej szczęście, nie krzywdzić jej i nie zmuszać jej do niczego [...] trwał przy swoim zdaniu, że nie ma prawa podjąć decyzji [o małżeństwie Muny - IR] bez wcześniejszej rozmowy z żoną i bez poznania opinii swojej córki.’

Wzorzec pozytywnej męskości – inteligentnej, dobrej, empatycznej oraz cieszącej się społecznym autorytetem ze względu na okazywanie szacunku innym – kontrastowany jest z męskością autorytarną i seksistowską. W analizowanych powieściach ten typ tożsamości reprezentują odpowiednio Bwana Selemani (*Mali ya masikini*), Hasani - mąż Muny, oraz jego ojciec - Mzee Salimu (*Mwisho wa kosa*). Są to postacie, które w sposób autorytarny przyznają sobie szacunek i poważanie, czy to na podstawie swojego wieku czy płci, a w przypadku Bwana Selemaniego, także pozycji ekonomicznej. Stanowią silny kontrast dla wyżej nakreślonych pozytywnych wzorców tożsamości męskiej. Ojciec Hasaniego wyznaje odmienne niż Mzee Saidi poglądy na temat małżeństwa uznając zgodę młodych za nieistotną. Uważa bowiem, że obowiązkiem dzieci jest bezwarunkowe posłuszeństwo wobec ojców. Podobnie jak jego ojciec Hasani jest mężczyzną o poglądach patriarchalnych. W małżeństwie z Muną dąży do sprawowania autorytarnej i absolutnej władzy negując autonomię bohaterki i odbierając jej decyzyjność. Hasani stosuje wobec żony przemoc ekonomiczną i psychiczną, odcinając ją od finansów i nakładając

zakaz spotykania się z przyjaciółmi i rodziną. Ostatecznie wymusza na Munie posłuszeństwo przemocą fizyczną, co też skłania bohaterkę do ucieczki z małżeńskiego domu.

Krytyka postawy Hasaniego w relacji z Muną przedstawia krytykę postawy seksistowskiej, męskości autorytarnej i przemocowej, która nie uznaje podmiotowości i decyzyjności kobiet. Nie koresponduje ona jednak z krytyką samej instytucji małżeństwa aranżowanego. W analizowanej narracji, tradycja ta zostaje opisana jako taka, która jest w stanie zapewnić zarówno kobietom, jak i mężczyznom, ekonomiczne bezpieczeństwo oraz rozwój osobisty, a także szczęście i miłość. Konieczne jest jednak stosowanie się przez obie strony do zasad moralnych (*utu*) określających również relacje między członkami rodziny i reguły życia w społeczeństwie, do czego odsyła także koncepcja *heshima* – wzajemnego szacunku. Młode kobiety mają obowiązek być posłuszne wobec autorytetów swoich rodziców i mężów, ale z drugiej strony te autorytety mają obowiązek zrobić wszystko, żeby kobieta była szczęśliwa. Przedstawiony ideał małżeństwa, to takie, które zawiązuje się za obopólną zgodą kobiety i mężczyzny oraz przy akceptacji ich rodzin. Istotne jest to, że zgodę kobiety gwarantują zasady religijne i prawne.

Zainab Burhani konfrontuje nas tym samym z mitami opisującymi aranżowane małżeństwo, które przedstawiają je jako instytucję podtrzymującą patriarchalną przemoc i przeżytek, nieprzystający do współczesności. W powieści *Mwisho wa kosa* narracja dotycząca dyskryminacji kobiet w społeczeństwie kreślona jest w wątku nieszczęśliwego małżeństwa Muni i Hasaniego. Głos Mzee Saidiego, ojca Muni, po raz kolejny przyjmuje moralnego i intelektualnego autorytetu, wypowiadającego kluczowe w narracji kwestie odnoszące się do problematyki emancypacji kobiet i równości płci.

Po jednej kłótni z mężem, zrezygnowana Muna zwraca się do swojego ojca po poradę:

...wanaume wengi kati ya watu wetu wanafikiri kuwa hapana haja ya mwanamke kupata elimu. Mwanamke kazi yake kukaa nyumbani, kupika, kufua, kuzaa na kulea [...] Na akiwa ana akili nzuri, anatarajiwa aifiche, kama kwamba ni jambo la aibu

kwake. Niambie baba, watu kama hao wanamtarajia mwanamke mwenye akili nzuri afanye nini? (Mwisho..., s. 128).

‘...wielu mężczyzn w naszym społeczeństwie uważa, że kobieta nie musi się kształcić. Kobieta powinna siedzieć w domu, gotować, pracować, rodzić i wychowywać dzieci [...] Oczekuje się od niej, że będzie ukrywać swoją inteligencję, tak jakby to był powód do wstydu. Powiedz mi, ojcze, czego oczekują mężczyźni od kobiety inteligentnej?’

Mzee Saidi wyraża swoją silną opinię uznającą prawa kobiet do edukacji, pracy zarobkowej, rozwoju osobistego, a także do samostanowienia o sobie. Zjawisko dyskryminacji kobiet i jej podrzędny status w społeczeństwie osadza w kulturowych stereotypach, tworzonych również w seksistowskich interpretacjach religijnych, a także w internalizacji dyskursu patriarchalnego przez same kobiety:

...nasikitisha pia kuwa hayo yote yanafundishwa katika dini. Umuhimu na heshima ya mwanamke na uhuru wake, na mambo yote aliyoruhusiwa kufanya sawa na mwanamume [...] makosa ni ya walimu wetu, na mashehe wetu [...] itabidi waipigania – ya kujipatia haki ya kuishi binafsi, siyo kuwa chini ya vivuli vya wanaume wao. Wewe na wenzio kama wewe, na wapo wengi, ndiyo wenye jukumu hilo. Haitokuwa rahisi kubadili fikra na tabia za miaka na miaka akilini mwa watu, na sisi, kidogo kati yetu kwa sasa, tupo tayari kukusaidieni. [...] Wala usifikiri kuwa wanawake wote watakuwa upande wenu. La, wengi watakupingeni! Kwa sababu hayo ndiyo mazoea yao ya malezi (Mwisho..., s. 128).

‘...smutne, że wiara tego naucza. Znaczenia kobiety, jej godności i wolności, i tych kwestii, w których jest na równi z mężczyzną [...] to wina naszych uczonych i duchownych. [...] [Kobiety - IR] muszą walczyć o swoje prawa – o prawo do samodzielnego życia, o niepozostawanie w cieniu swoich mężów. To obowiązek twój i twoich rówieśniczek. Zmiana sposobu myślenia i panujących od wielu lat przekonań nie będzie łatwa, ale niektórzy spośród nas [mężczyzn - IR] są gotowi, aby wam pomóc. [...] Nie myśl, że wszystkie kobiety będą za wami. Nie, wiele z nich będzie wam przeciwna, ponieważ tak zostały wychowane.’

Ta rozmowa między młodą bohaterką Muną a jej ojcem Mzee Saidim jest istotnym momentem narracyjnym. Po pierwsze, jest to pionierski fragment w powieści suahili pisanej przez kobiety, w którym *explicite* wyartykułowany zostaje problem dyskryminacji kobiet w społeczeństwie i konieczność przeciwstawienia się jej. Ponadto, ta konieczność zniesienia systemu patriarchalnego (suah. *mfumo wa dume*) w przytoczonym fragmencie przedstawiona zostaje jako zjawisko międzypokoleniowe i nie tylko jako problem wyłącznie kobiet. Mzee Saidi przedstawia ją w kategorii walki społecznej, w którą angażują się i, w domyśle, powinni zaangażować się także mężczyźni.

Głos wszechwiedzącej narratorki stawia bohaterów męskich w roli autorytetów moralnych. Tak jak wcześniej, osamotniona i wyobcowana Monika z uwagą słucha inteligentnego wywodu bohatera Karima dotyczącego istoty człowieczeństwa, tak też Muna osamotniona w relacji małżeńskiej zwraca się po otuchę i naukę do swojego ojca.

Przemoc, której Muna doświadcza w relacji z Hasanim zostaje jednoznacznie potępiona. Jednak jest to krzywda wybaczalna. Nieuchronnym elementem doświadczenia ludzkiego jest nie tylko szczęście, ale także cierpienie. Te nauki przekazują młodym bohaterkom ich matki, w kluczowych momentach w narracji - przed ślubem, lub też w momencie kryzysów, które przeżywają w relacjach małżeńskich. Są to momenty, w których narratorka nadaje głosom dojrzałych postaci kobiecych role moralnych autorytetów, które przekazują swoim córkom wiedzę na temat obowiązków kobiet w małżeństwie. Podkreślają one cechę wytrwałości (*kustahamili*), znoszenie z cierpliwością przeciwności losu i konfliktów w małżeństwie, a także umiejętność przebaczenia.

Lazima ujue kuwa katika maisha mwanamke ndiye mwenye mzigo mkubwa na mzito wa kusubiri na kustahamili na kusamehe siku zote (Mwisho..., s. 234).

‘Wiedz, że na barkach kobiety spoczywa duży ciężar, każdego dnia musi ona być cierpliwa, wyrwała i zdolna do przebaczenia.’

Przebaczenie, ale także skrucha i przyznanie się do błędu, zamyka analizowane narracje Zainab Burhani, jednocześnie wieńczy osiągnięcie dojrzałości płciowej przez młode bohaterki.

7.4.4. Podsumowanie

Analiza narracji powieści *Mwisho wa kosa*, wskazuje, że narzędzi koniecznych do walki przeciwko dyskryminacji i opresji kobiet, walki o ich godność i wolność (suah. *heshima na uhuru*), a także o rozwój i poprawę życia społeczeństwa, nie zapewnią zewnętrzne dyskursy, a z pewnością nie zachodnioeuropejskie. Antybohaterka Monika odnosi porażkę łudząc się, iż stosując strategię mimikry „białej” kobiety zachodnioeuropejskiej osiągnie emancypację. Okazuje się być kobietą całkowicie zależną od mężczyzn, którzy z kolei nie traktują jej poważnie i nie okazują jej szacunku. Monika zostaje przez nich wykorzystana, a następnie porzucona. Rozczarowujące doświadczenia i poczucie samotności prowadzą do przemiany Moniki:

Monika alifikiri juu ya yale maisha yake, na ile starehe aliyokuwa akiifuatia. Aliona imekuwa kama unyoya uliopulizwa na upepe, kila anaponyoosha mkono kuukamata, humtoka na kuruka upande mwengine. Hakujiona kuwa alikuwa na furaha zaidi au pesa zaidi alipokuwa huko nje kuliko alipokuwa nyumbani. Alifikiri wale watu aliopambana nao, kina Juma na kina Matata. Wote walikuwa ni watu binafsi waliojitakia maslaha yao tu, na kuuficha ubinafsi wao katika maneno mazuri na matendo ya fahari na udanganyifu, na wako tayari kusema uwongo kwa sababu hiyo. Aliwafikiri marafiki zake na wale aliowahesabu kuwa wenzake, ambao walimgeuka na kumcheka tu mambo yalivyomwendea mrama. Zaidi alijikumbuka nafsi yake, namna alivyomtendea Rashid na kumdharau kwa vitendo vyaake, na alijiambia kuwa yeye alikuwa sawa sawa na hao wengine. Hakuona fahari kwa yale aliyoyafanya. Alijua huzuni aliyowasababisha wazee wake (Mwisho..., s. 259-260).

‘Monika pomyślała o swoim życiu, o przyjemnościach i rozrywkach, za którymi gonila. Były jak piórko fruujące na wietrze, wymykające się i uciekające przed

ręką tego, który chciał je złapać. Nie czuła, żeby miała więcej radości i więcej pieniędzy, kiedy żyła z dala od rodziny. Myślała o ludziach, z którymi walczyła, takich jak Juma czy Matata. Wszyscy byli samolubni, myśleli tylko o swoich zyskach, ale swój egoizm ukrywali za pomocą pięknych słów i bogatych gestów na pokaz, byli w tym celu gotowi na każde kłamstwo. Myślała o swoich przyjaciółach i o tych, których zaliczała do bliskich, o tych, którzy odwrócili się od niej i wysmiali ją, kiedy sprawy przybrały zły obrót. Przypomniała sobie również o tym, jak się zachowywała, jak potraktowała Rashida, jak nim wzgardziła. Powiedziała do siebie, że ona była taka sama jak tamci mężczyźni. Nie czuła się dobrze z tym, jak się zachowywała. Poznała smutek, który sprawiła swoim rodzicom.'

Bohaterka wykazuje skruchę i żal za swoje wcześniejsze postępowanie wobec ojca i matki, sąsiadów i wspólnoty. Decyduje się więc przystać na małżeństwo z mężczyzną wybranym jej przez rodziców, podporządkowując się ostatecznie normom kulturowym i społecznym.

Dyskurs prezentowany w powieści *Mwisho wa kosa* prezentuje obronę kultury rodzimej suahili, wartości takich jak wspólnota i rodzina. Narracyjne głosy argumentują, że wartości te nie stoją w sprzeczności do postępu w społeczeństwie, nie są też przeciwko równości i sprawiedliwości płciowej. Ich afirmacja, pozytywne przewartościowanie tradycji małżeństwa aranżowanego dokonuje się głosami bohaterów męskich reprezentowanych przez starsze pokolenia. Te same głosy moralnych autorytetów wypowiadają kluczowe kwestie dotyczące wagi i znaczenia emancypacji kobiet, uznania ich podmiotowości oraz decyzyjności. Ustanowienie ich w tej roli, odczytuję jako zabranie głosu narratorki w dyskusji na temat konfliktu międzypokoleniowego, a jednocześnie zajęcie pozycji ideologicznej wobec dychotomicznego przedstawienia tradycji i nowoczesności, przeszłości/przyszłości, oraz zacofania/cywilizacyjnego postępu.

W narracjach Zainab Burhani młode bohaterki takie jak Zahara (*Mali ya maskini*) oraz Muna (*Mwisho wa kosa*) zajmują właściwe moralnie postawy w obliczu kolizji między tradycyjną kulturą i jej wartościami a zmianami w tejże kulturze i społeczności. Przyjmują one różnorodne role, godząc te tradycyjnie przypisywane ich płci, takie jak rola żony i matki, z nowymi rolami w zmieniającym

się społeczeństwie. Te tożsamości kobiece są w narracji afirmowane, przede wszystkim głosami męskich autorytetów: bohaterów występujących w roli ojców i mężów. Bohaterki są wspierane i zachęcane przez rodziny do zdobywania wykształcenia, doświadczenia życiowego i do rozwoju zawodowego. Nadal jednak konieczne jest podporządkowanie się przez nie kluczowym elementom kultury, a także dostosowanie się do norm płciowych.

Wolność paradoksalnie wymaga tym samym podporządkowania się. Dotyczy to zarówno antybohaterki Moniki, jak i Muny, która ze strachu przed wyobcowaniem godzi się na małżeństwo z Hasanem:

Muna hakupata kulifikiria sana suala hilo la ndoa, na kwa hivyo alijiuliza, 'kwa nini?' Alipoona wenziwe walivyoshughulikia nalo, alijihofia asije kuwa na kasoro fulani katika akili yake au fikira zake zilozomfanya asijishughulishe sana na mambo kama hayo kama wenziwe walivyofanya. Hofu hiyo aliificha ndani ya moyo wake [...] alipoambiwa habari ya ndoa, aliona pengine wazee wake wameelewa ukosefu wake huo na kwa kutaka kuwaridhisha aliyakubali haraka (Mwisho..., s. 62-63).

‘Muna dotychczas nie zaprzętała sobie głowy myślami o ślubie, a teraz zapytała samą siebie - dlaczego? Kiedy obserwowała swoje rówieśniczki zaaferowane relacjami, bała się, że coś jest z nią nie tak, że może ma coś z głową, skoro nie interesuje się tymi kwestiami tak jak one. Ten lęk skrzętnie ukrywała [...] kiedy dowiedziała się o propozycji ślubu, pomyślała, że być może jej rodzice dostrzegli jej braki [w tym względzie - IR], zatem chcąc sprawić im przyjemność, natychmiast zgodziła się na ślub.’

Inna tożsamość kobieca, poza tą, która wpisuje się w normy i oczekiwania społeczeństwa, wydaje się być więc niemożliwa. Jednocześnie jednak narracje Zainab Burhani przeciwstawiają się dyskursowi, który traktuje normy kulturowe i społeczne oraz zasady religijne jako przeszkodę w osiągnięciu przez kobiety rozwoju osobistego i społecznego.

Rozdział siódmy: Równość płci i sprawiedliwość społeczna w powieściach z XXI wieku

8.1. Wstęp

W niniejszym rozdziale zaprezentuję analizy dwóch powieści, które ukazały się w ostatnich dekadach obecnego wieku. Odpowiednio będą to: *Kipimo cha mizani* ‘Miara równowagi’, z 2004 roku autorstwa wspomnianej już Zainab Burhani oraz *Mungu hakopeshwi* ‘Bóg nie udziela kredytu’ z 2018 roku, debiutancka powieść młodej zanzibarskiej pisarki Zainab Alwi Baharoon odznaczona doroczną nagrodą Mabati-Cornell Kiswahili za najlepszą powieść³⁸.

W prezentowanych utworach pojawia się otwarta krytyka ideologii patriarchalnej w społeczeństwie tanzańskim i w kulturze suahili. Dyskryminacja i przemoc ze względu na płeć, doświadczane przez kobiety stanowią ich główną tematykę. W powieściach, które zostaną poddane analizie, ważnym zabiegiem narracyjnym jest kontrastowanie ze sobą narracyjnych głosów postaci kobiecych. Jednakże, motyw dychotomicznego przedstawienia kobiety zostaje ujęty w inne ramy kontekstualne, które powstają w oparciu o postawy jakie zajmują bohaterki wobec dyskryminujących kobiety praktyk patriarchalnych. Zarówno w utworze *Kipimo cha mizani*, jak też *Mungu hakopeshwi*, uległa, bierna i milcząca tożsamość kobieca kontrastuje tożsamością asertywną i waleczną, a także głośno wyrażającą swoje opinie. Jednakże, te dwa przedstawienia nie tworzą wrogiej opozycji. Rozrysowanie kontrastu między bohaterkami nie polega na usytuowaniu ich w konflikcie. W obu narracjach emancypacyjne głosy bohaterek występują jako rzeczniczki kobiet. Są empatyczne, a w swoich działaniach kierują się odpowiedzialnością moralną oraz poczuciem sprawiedliwości. To też wprowadza do powieści suahili nowe jakości literackich przedstawień, nie tylko do kalejdoskopu motywów kobiet, ale także do opisów możliwych relacji między nimi, nie opartych na rywalizacji o mężczyznę, a na siostrzeństwie.

W kolejnych podrozdziałach omówię konstrukcje tych motywów i przedstawień w utworach o równości i sprawiedliwości płci, a także

³⁸ Wstępne analizy utworów ukazały się odpowiednio w artykułach: „Dyskurs u władzy, czy też władza wspierana dyskursem?...” (Romańczuk 2017: 11-22) oraz „*Kwani Mwanamke ni Nani? Si Binadamu Sisi?...*” (Romańczuk 2020: 95-116). Przy czym prezentowane analizy są pogłębione.

odpowiedzialności moralnej, zaczynając od narracji *Kipimo cha mizani*, a kończąc na utworze *Mungu hakopeszwi*.

8.2. Analiza powieści *Kipimo cha mizani* (2004)

8.2.1. Charakterystyka utworu

Kipimo cha Mizani 'Miara równowagi' to piąta i ostatnia powieść autorstwa Zainab Burhani. W narracji odnajdujemy rozważania nad ideami sprawiedliwości, a także praworządności. Tytuł utworu odsyła do tych abstrakcyjnych pojęć prezentując je pod postacią wagi (suah. *mizani* – 'waga' jako przedmiot do pomiaru, a także 'równowaga'), symbolu wymiaru sprawiedliwości, instytucji sądowych i prawa.

Symbolika powieści wskazuje również na sprawiedliwość rozumianą jako stan równowagi w społeczeństwie zapewniany poprzez ideę równości w prawie, a jednocześnie równości wobec prawa. Wreszcie, tytułowy symbol (równo)wagi, odsyła do stanu psychicznego protagonistki. Fabuła powieści stanowi bowiem zapis agresywnego procesu doprowadzenia kobiety do utraty zdrowia psychicznego, aż do całkowitego wytrącenia jej z równowagi.

Główną bohaterką jest młoda kobieta Halima, zamknięta w szpitalu dla umysłowo chorych. Jej postać owiana jest tajemnicą. Pacjentka jest milcząca, nie komunikuje się z nikim i nie wydaje z siebie żadnych dźwięków. Z powodu takiego zachowania personel medyczny uznaje ją za osobę głuchoniemą. Jej imię również nie jest znane. Niepokój budzi również to, że kobieta nie posiada karty pacjentki. Ponadto, w przeciwieństwie do pozostałych osób przebywających w szpitalu, nie bada jej główny lekarz i kierownik szpitala, doktor Juma. Otrzymuje jedynie codzienną opiekę na podstawowym poziomie: jedzenie, wodę i lekarstwa. Osobą, która zaczyna się interesować tajemniczą pacjentką jest młoda pielęgniarka Salama. Dzięki jej dociekliwości i usilnym staraniom, historia Halimy zostaje przed nami odsłonięta.

Zanim Halima trafiła do szpitala, wiodła życie spokojne i dostatnie u boku męża i trójki dzieci. Punktem zwrotnym w jej historii jest wypadek samochodowy, w którym umiera jej mąż Amini. Po tej tragedii protagonistka traci dom, majątek, a ostatecznie również swoje dzieci. Dzieje się tak na skutek usilnych starań krewnych

bohaterki: jej szwagra Umariego i szwagierki Mariyamu. Działają oni ze wsparciem dyskryminujących wdowy praw zwyczajowych, a także z pomocą prawników i sądów. Instytucje państwowe umożliwiają Umariemu i Mariyamu pozbawienie wdowy i samotnej matki praw do dziedziczenia majątku po zmarłym mężu i praw do opieki nad dziećmi. Pod wpływem tych zdarzeń Halima traci autonomię i sprawczość, a także zdrowie psychiczne.

8.2.2. Wymiary (nie)sprawiedliwości – prawo zwyczajowe i korupcja w instytucjach państwowych

Główną postacią w utworze jest młoda wdowa, co w kontekście społeczeństwa tanzańskiego nabiera szczególnego znaczenia. Zainab Burhani kieruje uwagę na aktualny problem wykluczenia i dyskryminacji kobiet owdowiałych. W społeczeństwie tanzańskim należą one do grupy wykluczonej ekonomicznie, w znacznym stopniu narażonej na ataki i nadużycia ze strony swoich najbliższych społeczności i krewnych. Problematyka dyskryminacji wdów w Tanzanii jest dobrze zbadana. Została przedstawiona w różnorodnych źródłach i materiałach pozaliterackich, na które powołuję się w moich analizach. Była również prezentowana przez środowiska i instytucje prawnicze, badaczki i aktywistki społeczne działające w lokalnych organizacjach (Evans 2015; Ezer 2006; TAWIA 2015). Motyw wdowy odsyła do problematyki i krytyki praw spadkowych stosowanych w społeczeństwie tanzańskim, a w szczególności do praw zwyczajowych, które to stanowią jeden z wiodących systemów opisujących sposoby przekazywania majątku w przypadku braku testamentu (Ezer 2006: 601, TAWIA 2015: 3).

Prawa zwyczajowe różnią się w zależności od danej społeczności, z której się wywodzą. Sytuacja opisana w analizowanej narracji niewątpliwie odsyła do praktyk grup patrylinearnych, w których dziedziczenie odbywa się w linii męskiej. Prawa te były i pozostają krytykowane przez różnorodne instytucje publiczne i państwowe, ze względu na umacnianie nierówności pomiędzy kobietami a mężczyznami. Negatywnie oddziałują na pozycję społeczną i ekonomiczną kobiet, przyczyniając

się w znacznym stopniu do ich zubożenia oraz wykluczenia ze wspólnot, w których wcześniej żyły (por. Evans 2015; Ezer 2006; TAWIA 2015).

W myśl wielu praw zwyczajowych, kobietom odmawia się całkowicie możliwości dziedziczenia majątku, a także praw do opieki nad dziećmi, co do których uważa się, że należą do rodu ojca. Raporty środowisk zaangażowanych w system dziedziczenia w Tanzanii kierują również uwagę na kryzysowe sytuacje spotykające kobiety po śmierci mężów, takie jak przymusowe ewikcje połączone z zagarnięciami całego dziedziczonego majątku (także ziemi), których dokonują krewni zmarłego, co łączy się niejednokrotnie z odebraniem kobietom dzieci. Opowieść Halimy, głównej bohaterki powieści, zbudowana jest na podstawie rzeczywistości rozpoznawanej przez szeroką grupę kobiet z Tanzanii.

Po zakończeniu żałoby po Aminim, krewni Halimy podejmują różnorodne działania w celu wypędzenia jej z małżeńskiego domu. Początkowo Umari powstrzymuje się od działań przeciwko Halimie. Mariyamu udaje się jednak zasiać niepokój w mężu i skłonić go do podjęcia konkretnych kroków prawnych w celu odebrania Halimie całego majątku. Przypomina Umariemu o możliwości ponownego zamążpójścia młodej wdowy, co też oznaczałoby przejęcie majątku zmarłego Aminiego przez obcego mężczyznę:

Watoto sasa bado wadogo. Lazima wewe sasa ndiye utakayekuwa dhamana wa watoto wake, kama baba yao mdogo. Lazima fikiri! Halima akitoka eda atakuwa na haki ya kuolewa na mtu mwingine. Ikiwa utamwachia kila kitu mikononi mwake, anaweza akampa mtu mwingine ile mali ya marehemu (Kipimo..., s. 82).

‘Dzieci są nadal małe. Jako ich stryj, to ty powinieneś sprawować nad nimi pieczę. Pomyśl tylko! Kiedy skończy się czas żałoby, Halima będzie mogła ponownie wyjść za mąż. Jeśli zostawisz wszystko w jej rękach, będzie mogła przekazać innemu mężczyźnie cały majątek zmarłego.’

Krewni Halimy reprezentują poglądy o wyłączności dziedziczenia w linii męskiej, które odbierają kobietom podmiotowość oraz niezależność ekonomiczną, a w konsekwencji i godność. Kobieta, ze względu na swoją tożsamość płciową, nie jest

traktowana jako równoprawna jednostka w społeczeństwie, a raczej jako własność i dobro ekonomiczne mężczyzny, jej męża. Ona, dzieci, a także owoce jej pracy uzyskane w trakcie małżeństwa, stają się majątkiem dziedzicznym przez rodzinę zmarłego, bądź też kolejnego męża.

Umari całkowicie pozbawia Halimę środków do życia wypędzając ją z domu, przejmując ziemię, sklep i niewielką manufakturę Aminiego. Dzieje się to również za cichym przyzwoleniem wdowy, która nie próbuje w żaden sposób przeciwstawić się agresywnym roszczeniom krewnych.

Halima posłusznie usuwa się z drogi, mimo, że jest w posiadaniu testamentu swojego męża, który zabezpiecza materialnie zarówno ją, jak i jej dzieci. Umari oraz Mariyamu zdają sobie sprawę z istnienia ostatniej woli Aminiego, dlatego też próbują podstępnie wykraść dokumenty z domu bohaterki. Kiedy ich wysiłki okazują się bezskuteczne, Mariyamu po raz kolejny interweniuje i przekonuje męża, aby udał się do sądu w celu odebrania Halimie praw do opieki nad dziećmi. Sędzia rozstrzyga sprawę na korzyść Umariego. Reprezentuje go doświadczony prawnik, który oczernia wdowę przed sędziami, prezentując ją jako nieodpowiedzialną matkę, niezdolną do samotnego wychowywania dzieci. Poza tym, Umari przechyla szalę zwycięstwa na swoją korzyść przekupując sędziów, aby ci nie wzywali Halimy do złożenia dodatkowych oświadczeń:

Hakimu mmoja alitaka Halima aletwe mbele ya mahakama ili naye aseme yake. Hakimu alikakania na kushikilia ukweli kuwa msema pweke hakosi. Hata hivyo, mwenzake alimwarifu kuwa haina haja kwani angemwona chembe baadaye ili apate sehemu yake ya mnofu kutoka kwa Umari (Kipimo..., s. 91).

‘Jeden z sędziów chciał, aby Halimę przyprowadzić przed sąd, aby mogła przedstawić swoje świadectwo. Sędzia ten nalegał, aby wysłuchać obu stron. Jednak jego współpracownik oznajmił mu, że nie ma takiej potrzeby, ponieważ później [Umari – IR] zobaczy się z nim na osobności i przekaze mu jego część [tj. łapówkę – IR].’

Halima zostaje całkowicie pozbawiona prawa do głosu przez skorumpowanych sędziów i prawników. Stoją oni po stronie kulturowo i ekonomicznie uprzywilejowanych mężczyzn, takich jak Umari. Halima jest osobą z doświadczeniem niedawno przebytej traumy, którą jest nagła śmierć bliskiej osoby, jej męża Aminiego. Do zburzenia i tak już nadkruszanej konstrukcji, którą jest równowaga psychiczna protagonistki, prowadzi pozbawienie ją praw do dzieci.

Kiedy Halima otrzymuje zawiadomienie z sądu, natychmiast udaje się do domu krewnych, aby odzyskać swoje dzieci. Walcząc z Umarim o dzieci, bohaterka posuwa się do rękoczynów. Gdy na miejsce zdarzenia przyjeżdża policja, mężczyzna przedstawia siebie jako ofiarę, a Halimę jako osobę niepoczytalną. Policja przyjmuje jego zeznania i zabiera bohaterkę do szpitala psychiatrycznego, którego dyrektorem jest dobry znajomy Umariego, doktor Juma. Krewny Halimy wykorzystuje tę okazję. Oferuje lekarzowi łapówkę w zamian za permanentne odizolowanie kobiety w szpitalu. Wolność i bezpieczeństwo bohaterki oraz jej dzieci zostają przez mężczyzn wymienione na dobra ekonomiczne.

W szpitalu psychiatrycznym, instytucji w teorii funkcjonującej na rzecz przywracania równowagi psychicznej jednostek, Halima doświadcza przemocy. Doktor Juma rozkazuje personelowi zastosowanie wobec niej brutalnych środków przymusu takich jak krępowanie całego ciała i kneblowanie ust, dożylnie podanie silnych leków uspokajających i usypiających. Te doświadczenia przyczyniają się do pogłębienia stresu i traumy głównej bohaterki. Na skutek izolacji społecznej i przemocy przeżywa załamanie nerwowe. Traci zdolność mowy i pamięć.

Przede wszystkim jednak, konstrukcja postaci Halimy jest niezwykle dynamiczna. Na skutek szeregu kryzysów i tragedii żyje w traumie, ale także podlega nieustannym przemianom,; od postaci kobiety uległej po postać asertywną, od ofiary przemocy patriarchalnej po nieobliczalną kobietę w furii, która zadaje ból i rany swojemu oprawcy. U podłoża tych dynamicznych transformacji stoi instynkt macierzyński. Zmiany dokonują się w bohaterce z powodu miłości i troski o dzieci. Bycie matką stanowi rdzeń tożsamości Halimy. W kolejnym podrozdziale dokonam analizy konstrukcji dynamicznej tożsamości protagonistki, zwracając uwagę na symbolikę jej stanów psychicznych i kondycji fizycznej.

8.2.3. Motyw matki

Na początkowym etapie rozwoju konfliktu z krewnymi Halima przyjmując postawę pasywną i uległą, nie walczy o swoje prawa. Kiedy Umari nakazuje jej opuścić dom, bohaterka wyprowadza się bez słowa sprzeciwu. W rozmowie z przyjaciółką i sąsiadką Bibi Riziki, Halima tłumaczy się troską o swoje dzieci:

Unafkiri nitaweza kwenda kortini na kushitaki? Hayo sitoyaweza. (...) La, hayo huenda yakaleta ugomvi mkubwa; na pengine watoto ndio watakaopata taabu kwa huyo baba yao mdogo. Mimi naona bora niondoke (Kipimo..., s. 88).

‘Myślisz, że mogłabym iść do sądu i ich pozwać? Nie, tego nie mogę zrobić [...] Nie, to mogłoby spowodować jeszcze większą kłótnię, a i dzieci ucierpiałyby z rąk swojego wuja. Lepiej więc, żebym odeszła.’

Główna bohaterka ze strachu przed konfliktem z krewnymi ignoruje to, że posiada prawa do dziedziczenia, których mogłaby dociekać w sądzie. Jest ona legalnie upoważniona do całego majątku po zmarłym mężu dzięki jego testamentowi. Bohaterka godzi się jednak na roszczenia Umariego, jak sama tłumaczy, z troski o swoje dzieci.

Wydarzeniem, które nagle wytrąca Halimę z równowagi jest moment, w którym wdowa dowiaduje się o decyzji sądu o odebraniu jej praw do opieki nad dziećmi. Doznaje silnego wstrząsu i bez większego namysłu udaje się do domu krewnych.

Głos narratorki opisuje Halimę jako wściekłą i/lub dziką (*mkali*) samicę lamparta (*chui*), która w furii i bez zastanowienia rzuca się na Umariego (*Kipimo...*, s. 95). Mężczyzna po tym zdarzeniu prezentuje się niczym osoba zaatakowana przez zwierzę: jego ubranie jest w strzępach, a twarz w głębokich, krwawych ranach, pozostawionych przez paznokcie Halimy – pazury lamparcicy. Ten opis zachowania protagonistki tworzy silny kontrast w stosunku do tego, w jaki sposób narracja przedstawia ją w innych sytuacjach. Animalizacja postaci i jej zachowania podkreśla siłę instynktu macierzyńskiego Halimy, jej zdolność do poświęceń i do obrony dzieci

w przypadku zagrożenia. Nadanie głównej bohaterce cech zwierzęcych, sublimuje jej tożsamość matki.

Umari umiejętnie obraca furię Halimy na swoją korzyść, stawiając siebie na miejscu ofiary agresji niepoczytalnej kobiety. Przed funkcjonariuszami policji swoją krewną przedstawia jako *mwenda wazimu* ‘wariatkę’, która *amepotea akili* ‘straciła rozum’ po śmierci męża, następnie domagając się zamknięcia jej w szpitalu psychiatrycznym. Jego głos zostaje po raz kolejny natychmiast wysłuchany, co też podkreśla rangę mężczyzn w patriarchalnym społeczeństwie. Z kolei gniewny i przepelniony bólem głos bohaterki zostaje uciszony, a jej krzyki zignorowane. Usta Halimy są w systemie patriarchalnym kneblowane przez uprzywilejowanych społecznie mężczyzn: przez Umariego, doktora Jumę, prawników i sędziów. Aby to podkreślić w narracji autorka stosuje zabieg metonimii, gdy w konsekwencji Halima dosłownie traci głos.

Przestrzeń fizyczna, w której znajduje się Halima, tj. szpital psychiatryczny, który jest jej więzieniem, koresponduje z wewnętrznym stanem przeżyć bohaterki. Jej kondycja psychiczna opisywana jest w kategoriach zamkniętego pomieszczenia, budynku bez drzwi umożliwiających wyjście („*jengo lisilokuwa na mlango wa kutokea*”, s. 7). Stan, w którym znajduje się protagonistka, metaforycznie ujmowany jest także jako stan głębokiego snu (suah. *usingizi mzito*, s. 23). Porównywana jest również do martwego i milczącego posągu:

...kwa muda mrefu alikuwa anaishi kama sanamu tu, katika dunia ya kiza na kimya, akifuata amri alizopewa bila la suala wala pingamizi yoyote. Hata hakujihisi kuwa yeye ni binadamu.(*Kipimo...*, s. 24)

‘...przez długi czas żyła niczym posąg, w ciemności i ciszy, po prostu podążając za rozkazami, bez pytań i bez sprzeciwu. Nie czuła się żywym człowiekiem.’

Odpowiednio, proces odzyskiwania świadomości i wspomnień przez Halimę porównywany jest do uchylania zasłony i wpuszczania światła do ciemnego

pomieszczenia (*Kipimo...*, s. 24), czy też do ponownego budzenia się do życia – zmartwychwstania (*Kipimo...*, s. 126).

Odzyskanie pamięci przez Halimę opisane zostaje jako wydarzenie nagłe i niespodziewane, którego bohaterka doświadcza odpoczywając w cieniu drzewa szpitalnego ogrodu. W momencie, w którym do kobiety napływają wspomnienia, mentalnie uwalnia się z zamknięcia - otwierają się symboliczne drzwi wypuszczając ją na zewnątrz:

Ghafula alikumbuka, kama mtu aliyefunguliwa mlango, na mkururo wa picha mara hii uliendelea bila ya kusita. Alishangaa na jani lake mdomoni, akasahau kabisa pale alipo na wote waliozunguka...Alikwenda mbali! (Kipimo..., s. 26).

‘Nagle przypomniała sobie, tak jak ktoś, kto otworzył drzwi, i cała seria obrazów w jednej sekundzie, przewinęła się przed jej oczami. Trwała w szoku, ze źdźbłem trawy w otwartych ustach, całkowicie zapomniała o miejscu, w którym była i o osobach, które ją otaczały....[myślami – IR] pognąła w dal!’

Odzyskanie wspomnień – symboliczne pognanie w dal, koresponduje z rzeczywistą próbą wydostania się na wolność, którą podejmuje Halima. Instykt macierzyński budzi się ponownie w bohaterce i wyrywa ją z apatii, popychając w kierunku zdecydowanych i gwałtownych działań. Kiedy protagonistka odzyskuje wspomnienia, ucieka ze szpitala:

Fikra hizo zote zilitilia nguvu ule uamuzi wake wa kutafuta njia ya kuondoka pale na kwenda kuwatafuta wanawe. Hakufikiri zaidi ya hapo, wala hakuwa na mpango fulani, ila alijuwa tu kuwa wanawe wanamhitajia. (Kipimo..., s. 130)

‘Myśli te umocniły podjętą już decyzję, wydostania się i odszukania dzieci. Nie zastanawiała się nad tym dłużej, nie miała żadnego konkretnego planu, wiedziała tylko, że dzieci jej potrzebują.’

Udaje jej się dotrzeć do domu Mariyamu oraz Umariego i zobaczyć się z dziećmi na krótką chwilę zanim ponownie zostaje zabrana do szpitala.

Wspomnienia o dzieciach przedstawiane są w narracji jako symboliczny klucz (suah. *ufunguo*), który zdolny jest otworzyć zamkniętą psychikę głównej bohaterki i przywrócić ją do równowagi psychicznej (*Kipimo...*, s. 20). Dzięki instynktowi macierzyńskiemu Halima odzyskuje głos. Po odbyciu leczenia w nowym szpitalu, pod opieką Salamy i zaprzyjaźnionego doktora Isy, wychodzi na wolność, aby połączyć się ze swoimi dziećmi. Nadal jednak nie mówi. Pewnego dnia podczas spaceru jej najmłodsze dziecko, Baraka, omal nie wpada pod samochód w trakcie zabawy. Strach o jego życie wydobywa z gardła Halimy krzyk. Po tym zdarzeniu kobieta całkowicie odzyskuje zdolność mowy.

Konstrukcja tożsamości głównej bohaterki zbudowana zostaje w oparciu o pełnioną przez nią rolę matki. Instynkt macierzyński steruje zachowaniami Halimy i odgrywa kluczową rolę w jej terapii. Uzdrowienie Halimy możliwe jest jednak przede wszystkim dzięki wsparciu i opiece, którą otrzymuje ona od Salamy. Młoda pielęgniarka nakierowuje Halimę na właściwą ścieżkę prowadzącą do odzyskania pamięci, mowy i wolności:

Huruma na uchangamfu na jitihada ya Salama ilimpa nguvu, na ile hima yake ilikuwa kama kengele iliyomwamsha katika usingizi mzito aliokuwa amelala (*Kipimo...*, s. 24).

‘Współczucie, pogoda ducha i starania Salamy, dodały [Halimie - IR] sił, a jej gorliwość były niczym dzwon, który wyrwał ją z głębokiego snu, w którym była pogrążona.’

Salamę można uznać za prekursorkę konstrukcji asertywnej i odważnej postaci kobiecej, która opowiada się przeciwko niesprawiedliwości. Relacja, którą tworzy z Halimą jest również wyjątkowym opisem idei siostrzeństwa między kobietami. W następnej sekcji skupię się na analizie nowego obrazu kobiety w powieści suahili pisarek z Tanzanii, który kreuje Zainab Burhani.

8.2.4. Motyw rzeczniczki praw kobiet

Pierwszą osobą, która poprawnie diagnozuje stan zdrowia Halimy jest Salama. Młodą pielęgniarkę niepokoi depresja kobiety, a zarazem brakiem jakichkolwiek rzetelnych informacji o pacjentce, zarówno jej danych osobowych, jak i danych na temat jej choroby. Salama zaczyna wypytywać o kobietę inne pielęgniarki, a wreszcie samego ordynatora szpitala, doktora Jumę. Pracownicy i pracownice szpitala albo nie znają odpowiedzi, albo też, tak jak doktor Juma, nie chcą ich udzielić i reagują gniewem na dociekliwość Salamy. To nie zraza młodej pielęgniarki. Salama nawiązuje kontakt z Halimą. Szuka odpowiedzi na nurtujące ją pytania u najstarszej pracownicy szpitala, Bibi Wakati, która pamięta dzień, w którym pojawiła się Halima, a także wszelkie okoliczności temu towarzyszące. Starsza pielęgniarka opowiada, jak została ona siłą przyprowadzona przez policję. Kobieta krzyczała, że nie jest chora domagając się oddania jej dzieci. Z rozkazu dyrektora szpitala Halima została zakneblowana i związana, a następnie odizolowana od pozostałych pacjentów i pacjentek.

Opowieść ta skłania Salamę do zakwestionowania choroby umysłowej u tajemniczej pacjentki. Dociekliwa pielęgniarka udaje się do biblioteki, aby samodzielnie poszukać odpowiedzi na dręczące ją pytania, których nie jest w stanie udzielić jej milcząca i apatyczna Halima. Salama dowiaduje się o koncepcji wyparcia, mechanizmu obronnego stosowanego przez psychikę w celu ochrony osobowości, co w narracji ubrane zostaje w język prosty, ale metaforyczny:

...kuna wakati ambapo mtu hupata jambo, ikiwa la kushtua, au la kumsababisha maumivu mengi [...] akili ya binadamu – inapoona kuwa maumivu hayo, au huzuni niyo ni kubwa kuliko mtu yule anavyoweza kuistahamili, basi hujabibu kumzuilia ili asiyahisi. [...] Kuna wakati mtu huzimia kwa muda, na wakati mwingine, kwa sababu fulani, akili huvuta pazia mbele ya mawazo yake mtu huyo ili asiyafikiri au kuyakumbuka. [...] kama mwanajeshi anayepewa onyo – „kuna hatari mbele!”
(Kipimo..., s. 17)

‘...czasami kiedy człowiekowi coś się przydarza, coś szokującego lub przynoszącego cierpienie [...] kiedy cierpienie, lub smutek są nie do zniesienia,

umysł stara się uniemożliwić człowiekowi odczuwanie tych emocji [...] Czasami człowiek zapada w śpiączkę, kiedy indziej umysł nakrywa myśli człowieka zasłoną, żeby nie mógł przeżywać [smutku i cierpienia – IR] i nie pamiętał ich. [...] [umysł – IR] jest jak żołnierz, który otrzymał ostrzeżenie – przed tobą niebezpieczeństwo!’

Salama konsultuje się także ze znajomym lekarzem, doktorem Isą. Oboje dochodzą do wniosku, że utrata mowy oraz pamięci przez Halimę mogła zostać spowodowana ogromnym szokiem i niedawno przeżytą traumą. Doktor Isa radzi więc Salamie, aby spróbowała pobudzić wspomnienia pacjentki przypominając jej o dzieciach. Jako terapię proponuje również pisanie (*Kipimo...*, s. 20).

Młoda pielęgniarka opiekuje się Halimią, poświęca jej swój czas i uwagę, dążąc do tego, aby odzyskała pamięć. Salama jest także głosem motywującym Halimę do pracy nad sobą i do walki o odzyskanie wolności oraz praw do dzieci. Jest ona w istocie jedynym głosem, który podkreśla prawo kobiety do samostanowienia o sobie. Walkę przeciwko przemocy i niesprawiedliwości Salama przedstawia jako obowiązek:

Usiwaachie watu wengine wakakuwekea mpaka ya nini la kufanya na vipi! Lazima wewe mwenyewe ujitapie nafsi yako! [...] Ninafikiri huo ni wajibu wako (Kipimo..., s. 5-21).

‘Nie pozwól, aby inni ludzie mówili ci co i jak masz robić. Walcz o swoje prawa! Uważam, że to twój obowiązek.’

Asertywna i świadoma swoich praw postawa Salamy tworzy przeciwwagę dla pasywnego i uległego zachowania Halimy, a także dla zdemoralizowanego otoczenia, w którym znajdują się obie bohaterki. W szpitalu panuje autorytarna władza doktora Jumi, która ustanowiona zostaje za pomocą przemocy i strachu. Doktor Juma jest także osobą skorumpowaną. Młoda pielęgniarka wykazuje się silnym poczuciem obowiązkowości i sprawiedliwości. Jej zachowaniami kieruje kodeks etyczny opisujący jej profesję pielęgniarki, a zarazem wartości moralne. Empatia i odwaga popychają ją do reagowania na niesprawiedliwość oraz przemoc.

Jako jedyna z personelu szpitalnego buntuje się przeciwko poleceniom kierownika placówki, doktora Jumy, kiedy ten nakazuje związać i zakneblować Halimę. Ponadto, Salama, niestety bezskutecznie, próbuje nakłonić inne pielęgniarki do odmowy wykonania rozkazu przełożonego.

Po tym akcie buntu, Juma składa skargę na Salamę do Rady Lekarzy przy Ministerstwie Zdrowia. Oskarża młodą pielęgniarkę o niesubordynację, obrazę autorytetu przełożonego oraz o próbę zbuntowania pozostałych pielęgniarek. W tym samym czasie Salama również zaskarża doktora Jumę opisując nadużycia, których dopuścił się wobec Halimy i zarzucając mu złamanie etyki lekarskiej.

Rozprawa sądowa tocząca się między Salamą a doktorem Jumą, jest próbą odnalezienia sprawiedliwości i równowagi. Kładąc na przeciwnych szalach racje obu stron. Rada Lekarska próbuje wydać wyważony werdykt, uznając winę obu stron nie karząc żadnej z nich. Lekarze nie chcą pozbawić Jumy prawa wykonywania zawodu, jednocześnie uznają i respektują postawę Salamy, jej zaangażowanie i poczucie obowiązku. Ostatecznie konkludując, że jest ona osobą zbyt cenną, jako pielęgniarka, aby ją stracić. Salama i Halima zostają zatem przeniesione do innego szpitala, w celu uniknięcia dalszych konfliktów z doktorem Jumą oraz z nadzieją na potencjalne ozdrowienie Halimy. Decyzję Rady trudno jednak uznać za wyważoną. Nie karząc sprawcy przemocy daje sygnał o tolerowaniu podobnych zachowań w przyszłości.

W powieści *Kipimo cha Mizani* przywrócenie równowagi i wymierzenie sprawiedliwości nie odbywa się przy udziale prawa. Prawo bowiem, a także osoby, które mają je reprezentować zawodzi bohaterkę i jej dzieci. Narracja powieści wskazuje na inne możliwe formy przeciwstawiania się niesprawiedliwości niż te praktykowane na salach sądowych. Odwołuje się do odpowiedzialności moralnej człowieka, wartości i cech takich jak empatia i współczucie, obowiązek reagowania na przemoc i krzywdę, udzielanie pomocy osobom cierpiącym i poszkodowanym, bez względu na wiek, płeć, czy ich stan psychiczny.

8.2.5. Dyskurs moralistyczny w powieści

W historii Halimy, oprócz Salamy, szczególną rolę odgrywają inne postacie, które ofiarowują protagonistce i jej dzieciom bezwarunkową pomoc. Jedną z nich jest Bakari, obcy mężczyzna, którego na swojej drodze spotyka najstarszy syn Halimy, Ali. Chłopiec ucieka z domu wujostwa przed fizyczną i psychiczną przemocą, której doświadcza od Mariyamu. Dzięki znajomości z Bakarim, dzieci Halimy odnajdują schronienie u jego przyjaciółki Bibi Rehemy, kiedy Mariyamu wypędza je z domu. Jednocześnie Bakari i Bibi Rehema próbują odnaleźć matkę dzieci. Udaje im się odszukać byłych sąsiadów Halimy oraz Selemaniego, dobrego przyjaciela zmarłego męża protagonistki. Selemani, który jest prawnikiem, angażuje się w sprawę przywrócenia Halimie praw do opieki nad dziećmi. Natomiast doktor Isa pomaga jej odzyskać równowagę psychiczną prowadząc jej terapię.

Leczenie odbywa się poprzez hipnozę, w trakcie której bohaterka powraca do traumatycznych wydarzeń z przeszłości: śmierci ukochanego męża, rozłąki z dziećmi i pozbawienia jej wolności. Ma ona możliwość przeżycia silnych emocji w bezpiecznym i wspierającym ją otoczeniu, które jej nie ocenia. Celem terapii jest przede wszystkim pozwolenie Halimie na oswojenie stresu i zmierzenie się z głębokimi lękami. Jednakże, ostatecznym zaleceniem doktora Isy, lekarza prowadzącego terapię Halimy, jest przebaczenie:

...ujaribu kusamehe. Umsamehe yule aliyekutendea hayo yote. Ninajua kuwa hilo si jambo rahisi, lakini hilyo ndiyo njia ya wewe nafsi yako kupoa na kuweza kupona (Kipimo..., s. 222).

‘...postaraj się przebaczyć. Przebacz temu, który wyrządził ci krzywdę. Wiem, że nie będzie to łatwe, jednak przebaczenie jest drogą do twojego ukojenia i uzdrowienia.’

Po wyleczeniu życie Halimy toczy się szczęśliwie, w nowym związku, który nawiązuje z prawnikiem Selemanim.

Podobnie jak w innych utworach Zainab Burhani, fabuła powieści *Kipimo cha mizani* zostaje rozwiązana w końcowym akcie przebaczenia, którego Halima udziela swoim oprawcom, Umariemu i Mariyamu. Dowiaduje się o nieszczęściach,

które ich dotknęły. Mariyamu z dnia na dzień traci pracę, a Umari zapada na ciężki reumatyzm, który uniemożliwia mu poruszanie się, a w związku z tym kontynuowanie pracy zarobkowej i utrzymywanie rodziny. Wiedziona współczuciem Halima w końcowym geście przebaczenia ofiarowuje krewnym dom, w którym mieszkała ze zmarłym mężem Aminim i dziećmi, a także połowę majątku, który został jej zapisany w testamencie.

W narracji można zaobserwować dwupoziomą konstrukcję konceptów równowagi i sprawiedliwości. Z jednej strony jest to krytyka praw zwyczajowych i ustawowych, ujawnienie korupcji w organach sądowniczych i patologii w placówkach lekarskich, odsłaniająca kolejnych warstwy kulturowej, ekonomicznej i prawnej dyskryminacji kobiet. Nad tą krytyką góruje jednak dyskurs moralistyczny, a wręcz homiletyczny ujmujący koncepty równości i sprawiedliwości w kategoriach etycznych i religijnych. Ukaranie sprawców nie czyni zadość sprawiedliwości tak rozumianej, nie prowadzi również do uzdrowienia pokrzywdzonej. Jej wewnętrzny spokój, równowagę i przywrócenie porządku w świecie zewnętrznym wprowadzają akty współczucia, miłosierdzia i przebaczenia.

8.3. Analiza powieści *Mungu hakopeshwi* (2018)

8.3.1. Charakterystyka utworu

Powieść *Mungu hakopeshwi* 'Bóg nie udziela kredytu', autorstwa młodej zanzibarskiej pisarki Zainab Alwi Baharoon, angażuje się w debatę na temat praw kobiet oraz ich pozycji wśród muzułmańskiej społeczności Suahili. Narracja powieści zwraca również szczególną uwagę na problem przemocy domowej, problematyzując zjawiska seksizmu i mizoginii, a także lokując je w konceptualnej sferze grzechu - wykroczenia nie tylko przeciwko wspólnotocie, ale także przeciwko Bogu.

Utwór jest powieścią realistyczną, której akcja rozgrywa się w mieście Zanzibar, w czasach współczesnych dla autorki. Bohaterami są członkowie zamożnej muzułmańskiej rodziny kupieckiej: małżeństwo Ahmeda bin Saida i Khadiji Binti Najash oraz czwórka ich dzieci - Said, Layla, Zahra i najmłodszy syn Saleh. Fabuła powieści koncentruje się na dramatycznej w skutkach decyzji Ahmeda o wydaniu

starszej córki Layli za mąż za młodego mężczyznę o imieniu Hafidh. Khadija, jej syn Said i młodsza córka Zahra starają się odwieść Ahmeda od tej decyzji, a tym samym uratować Laylę. Hafidh jest mężczyzną o złej reputacji, który nadużywa alkoholu i utrzymuje kontakty seksualne z wieloma kobietami. Ponadto, Layla jest zakochana w innym mężczyźnie o imieniu Hassan. Jego niski status ekonomiczny jest powodem, dla którego Ahmed odrzuca go jako kandydata na męża swojej córki.

W małżeństwie z Hafidhem Layla doświadcza przemocy psychicznej i fizycznej. Jednak mimo próśb o interwencję kierowanych do ojca, młoda bohaterka zostaje zmuszona do trwania w przemocowej relacji. Layla ginie tragicznie z rąk swojego męża, co pozostaje tajemnicą ukrywaną przez Hafidha i jego rodzinę.

Ahmed po raz kolejny próbuje zmusić do małżeństwa sw oje inne dziecko, tym razem jest to jego syna Said. Młody bohater buntuje się przeciwko ojcu i ucieka z domu wraz ze swoją sekretną miłością Farhat. Po ucieczce Saida, Ahmed bin Said znajduje pocieszenie w przyjaźni z jednym ze swoich pracowników, młodym człowiekiem, który również ma na imię Ahmed. Stopniowo zaprzyjaźnia się on z resztą rodziny Ahmeda bin Saida, a następnie zakochuje się z wzajemnością w Zahrze. Khadija postanawia tym razem uszczęśliwić swoją córkę i połączyć ją z młodym Ahmedem. Aranżuje ślub Zahry całkowicie wbrew woli swojego męża, który ponownie sprzeciwia się związkowi córki z mężczyzną o niższym statusie społecznym i ekonomicznym. Ostatecznie Zahra, z błogosławieństwem matki poślubia młodego Ahmeda.

W dniu ślubu dochodzi do konfrontacji między Ahmedem bin Saidem i matką wybranki Zahry, kobietą o imieniu Lulu. Wyznaje ona, że w młodości była w związku miłosnym z Ahmedem bin Saidem, w wyniku którego zaszła w ciążę. Mężczyzna jednak porzucił ją bez słowa i zniknął z jej życia. Lulu odsłania tym samym, że jej syn Ahmed, małżonek Zahry, jest nieślubnym dzieckiem Ahmeda bin Saida. To uniemożliwia zawarcie małżeństwa przez młodych bohaterów.

Po zwierzeniu Lulu, Ahmed bin Said doznaje nagłego zawału serca, w wyniku którego umiera. Przed śmiercią wyznaje przed zgromadzonymi swoją winę, błagając o przebaczenie. Uznaje swoją nagłą śmierć jako zapłatę za grzechy i karę boską. W swoich ostatnich słowach, bohater przywołuje bezpośrednio tytułowe

wyrażenie *Mungu hakopeshwi*, oznaczające nieuchronność osądu bożego nad życiem człowieka.

Utwór kończy się pogrzebem Ahmeda bin Saida. Podczas ceremonii Hafidh, u którego, jak się dowiadujemy zdiagnozowano AIDS, również dokonuje rachunku sumienia. Przyznaje się do znęcania się nad Laylą i do spowodowania jej śmierci. Swoją chorobę bohater, podobnie jak Ahmed, przedstawia jako karę boską, zesłaną na niego za grzechy, których się dopuścił. Fabuła powieści domyka się tym samym ukaraniem antybohaterów męskich, Ahmeda bin Saida oraz Hafidha, odpowiedzialnych za tragiczną śmierć Layli. Tytułowe wyrażenie *Mungu hakopeshwi*, odbija się echem w głosach karanych bohaterów, a następnie powtarzane jest przez głos wszechwiedzącej narratorki. Bezpośrednio odsyłając do koncepcji Boga – istoty wszechwiedzącej, wszechmocnej i sprawiedliwej, ujawnia filozoficzno-moralistyczne przesłanie powieści, w której feministyczna retoryka dotycząca praw kobiet, splata się z religijnym dyskursem. Autorka sięga również po lokalne dyskursy dotyczące moralności oraz sprawiedliwości. Odsyła tym samym do ważnych koncepcji społecznych i etycznych takich jak *utu/ubinadamu* oraz *heshima*.

Narracja Zainab A. Baharoon przede wszystkim kieruje uwagę na problematykę przemocy psychicznej i fizycznej doświadczanej przez kobiety wewnątrz ich domostw, ze strony najbliższych im mężów i ojców. Krytyce w analizowanej narracji podlega hierarchiczna struktura patriarcalna, podtrzymywana przez despotyczną i mizoginiczną tożsamość męską, którą w narracji reprezentuje postać Ahmeda bin Saida.

8.3.2. Agresywna męskość i uległa kobiecość. Analiza dynamiki władzy i autorytetu między bohaterami

W analizowanym utworze, rodzina Ahmeda bin Saida i Khadijy binti Najash jest szanowana i poważana przez muzułmańską społeczność zanzibarską, wśród której żyje. To uznanie społeczne jest konsekwencją wysokiej pozycji ekonomicznej, a mianowicie majątku uzyskanego dzięki handlowi, rodzinnej profesji przekazywanej od pokoleń z ojca na syna. Ponadto, dla zewnętrznych obserwatorów i obserwatorek, członkowie rodziny Ahmeda, jego żona oraz dzieci, prezentują się jako osoby żyjące

zgodnie z zasadami wiary, a ich zachowanie społeczne jest zgodne z normami kulturowymi (*Mungu...*, s. 5-6). Rodzina traci swój honor i społeczne poważanie w wyniku nadużyć przywileju autorytetu, których dopuszcza się patriarcha rodziny.

Ahmed bin Said wielokrotnie odwołuje się do pojęcia *heshima* - honoru i szacunku, należnego mu jako mężczyźnie i „głowie rodziny”. Wystosowywane przez siebie żądania szacunku i uznanie autorytetu bohater opiera na zajmowanej przez siebie pozycji w hierarchii rodzinnej. Podczas gdy *heshima* w kulturze suahili jest konceptualizowana jako wyznacznik odpowiedniego, moralnego zachowania danej osoby, odsyła także do koncepcji dobrych manier, w suah. *adabu*, z którymi jednostka jest zaznajamiana od najmłodszych lat. *Heshima* określa reguły właściwych zachowań społecznych w odniesieniu do osób starszych, do rodziców i do małżonków, do osób bliskich i do obcych. Zasada relacji międzyludzkich, którą opisuje *heshima* jest obustronna, tzn. jednostka traktując innych z szacunkiem, jest przez nich również obdarzana poważaniem. W kulturze suahili, każdy członek społeczności jest zobowiązany do traktowania innych z szacunkiem w sposób adekwatny do własnej pozycji społecznej. Tym samym *heshima* jest złożoną koncepcją społeczną i moralną, uwikłaną w hierarchiczną tkankę społeczną suahili, która konstruowana jest za pomocą kategorii wieku, płci, stopnia pokrewieństwa, a także pozycji ekonomicznej i pochodzenia (por. Rozdział 6).

Oczekiwania Ahmeda bin Saída co do szacunku i poważania w teorii są zasadne ze względu na zajmowaną przez niego pozycję społeczną, a także jego wiek i pełnione role płciowe. Bohater nie okazuje jednak podobnego szacunku swojej żonie ani dzieciom. Jest to mężczyzna, który stosuje przemoc werbalną i psychiczną wobec najbliższych oraz ustanawia swój autorytet za pomocą strachu i terroru. Głos narratorki przedstawia Ahmeda jako osobę impulsywną i agresywną. Uznaje się za absolutnego władcę swojej rodziny. Nie bierze pod uwagę jej zdania i nie jest w stanie znieść jakiegokolwiek sprzeciwu wobec swoich decyzji:

Mimi ndiye mwanamme wa nyumba hii, ninaamua nitakavyo mimi na hakuna mtu mwenye haki ya kuniuliza, na nyinyi ni juu yenu kutekeleza kilichoamuliwa basi!
(*Mungu...*, s. 3)

‘To ja jestem mężczyzną w tym domu i będę rządził jak mi się podoba i nikt nie ma prawa tego kwestionować, macie robić to co każe!’

Za każdym razem, gdy Khadija próbuje wypowiedzieć swoją opinię na jakiś temat, Ahmed ucisza ją i upokarza:

...usilete upuuzi wako hapa! [...] Heshima imekwenda likizo? Unajua unazungumza na nani hapa? Kachukue tambara uje ufute hapa. Hdizo ndizo kazi zenu wanawake si uniletee kidomodomo hapa (Mungu..., s. 32-33).

‘skończ z tym nonsensem! [...] Szacunek wyjechał na wczasy? Czy ty wiesz z kim rozmawiasz? Zabieraj tę szmatę i posprzątaj tutaj. To jest zadanie dla was kobiet, a ty skończ z tą paplaniną.’

Ahmed odnosi się do swojej żony w sposób lekceważący i pozbawiony szacunku również w sytuacjach, w których oferuje mu ona wsparcie i pocieszenie, na przykład kiedy przeżywa rozterki związane ze swoją pracą (s. 3). Nie okazuje jej adekwatnego szacunku, miłości i czułości. Nie docenia on swojej żony i jej starań:

Bi Khadija kila siku alitamani aisikie kauli ya Bw Ahmed akisema: ‘Yaasaalam! Chakula cha leo kitamu kweli kweli. Mungu auhifadhi mkono wako mke wangu’ [...] Lakini bahati si njema, siku hiyo bado haikufika.[...] Bi Khadija alifanya kila awezalo ili aweze kumridhi mumewe (Mungu..., s. 7).

‘Khadija każdego dnia liczyła na to, że usłyszy słowa wypowiediane przez Ahmeda: ‘Na Boga! Cóż za pyszne jedzenie. Niech Bóg dba o twoje ręce, moja żono’ [...] Na nieszczęście, ten dzień jeszcze nie nadszedł. [...] Khadija robiła wszystko, co tylko mogła, aby zadowolić swojego męża.’

Bohater jest dumny ze strachu, który wywołuje w swoich dzieciach i żonie. Interpretuje on „prawdziwą” męskość jako dążenie do dominacji i gotowość do stosowania siły fizycznej. Odgrywa stereotypowe cechy płciowe uznając ten

performans za potwierdzenie swojej tożsamości, a jednocześnie jedyny sposób, aby zasłużyć na szacunek:

...hii ilikuwa na fakhari kwake kuona watoto wake wanamuogopa mno. Hapo alijithibithishia kuwa yeye ni mwanamme kamili na baba madhubuti ambae ana msimamo wa kweli (Mungu..., s. 8).

‘...czepał dumę ze strachu, który wywoływał w swoich dzieciach. W ten sposób utwierdzał się w przekonaniu, że jest prawdziwym mężczyzną i silnym ojcem z zasadami.’

Kreacja postaci tyrana rodziny, Ahmeda bin Saida silnie kontrastuje z wizerunkiem łagodnej i czulej postaci Khadijy binti Najash. W przeciwieństwie do swojego męża, bohaterka jest kobietą szanowaną jako matka, poważaną i lubianą wśród swojej społeczności ze względu na odpowiednie zachowanie wobec innych ludzi. Narratorka opisuje ją jako kobietę urodziwą i czarującą, osobę życzliwą, sympatyczną, spokojną i łagodną, która jest przyjaciółką dla swoich dzieci (*Mungu..., s. 5*).

Khadija jest także przedstawiona jako żona uznająca autorytet swojego męża Ahmeda bin Saida. Jest wobec niego wierna, a także bezgranicznie mu posłuszna. Pokornie wypełnia małżeńskie obowiązki, aby zapewnić swojej rodzinie życie w pokoju i szczęściu, wyznając zasadę, że: *furaha na mumewe ndio furaha yake yeye na furaha ya nyumba* ‘zadowolenie jej męża jest tym, co przynosi jej szczęście i sprawia, że cała rodzina jest szczęśliwa’ (*Mungu..., s. 34*).

Konstrukcja postaci Khadijy – posłusznej i uległej żony, przywołuje motyw kobiecości z XIX-wiecznego poematu pt. *Utenzi wa Mwana Kupona*. Biorąc pod uwagę popularność nauk Mwana Kupony w kulturowym pejzażu wybrzeża Afryki Wschodniej, a w szczególności wśród jego muzułmańskiej społeczności, ukuty w poemacie model kobiecości jest istotny dla prezentowanych przeze mnie analiz.

Strofy skomponowane przez Mwana Kupona binti Mshamu stanowią zbiór moralnych i religijnych zasad, które kreują wzór kobiecości, określają ideały postępowania, normy, wartości czy nawet cechy osobowości kobiety, dzięki którym

nie tylko utrzymuje ona pomyślne relacje z mężem, ale co więcej, zapewnia sobie zbawienie w życiu pozagrobowym. Poemat wytwarza model cnotliwej muzułmańskiej żony, odznaczającej się dobrocią, skromnością i opanowaniem, a także posłuszeństwem wobec męża (por. Rozdział 2). W narracji Zainab A. Baharoon dostrzec jednak można polemikę z dyskursem religijno-moralnym kanonicznego poematu.

Po pierwsze, wskazuje na to już samo tytułowe przesłanie utworu, podkreślające równość kobiet i mężczyzn pod względem ich odpowiedzialności przed Bogiem. Neguje ono mylny pogląd o absolutnej władzy mężczyzny nad życiem kobiety, w tym jego decyzyjności o jej życiu pozagrobowym. Narracja *Mungu hakopeshwi* poddaje również krytyce model ze wszech miar uległej, pokornej i cichej kobiecości, a głos narratorki konfrontuje odbiorców z podstawową nauką zawartą w poemacie Mwana Kupony, iż posłuszeństwo jest religijną cnotą, drogą do osiągnięcia harmonii w małżeństwie i szczęścia wiecznego po śmierci.

Mimo stosowania się przez Khadiję do wzoru kobiecości określonych przez kulturę i społeczeństwo, nie udaje jej się zachować spokoju ani szczęścia w swojej rodzinie. Nieusprawiedliwione niczym agresywne zachowanie jej męża Ahmeda ostatecznie zaczyna zagrażać kondycji fizycznej bohaterki. Z powodu nieustannego stresu Khadija cierpi na wysokie ciśnienie krwi. W nagłych sytuacjach kryzysowych często mdleje i traci przytomność. W końcu stan bohaterki pogarsza się do tego stopnia, że nie może chodzić sama i zmuszona jest korzystać z wózka inwalidzkiego.

Punkt widzenia narratorki jest pełen współczucia wobec Khadiji i bardzo krytyczny wobec Ahmeda. Jego syn Said, a także córka Zahra dostrzegają przemoc, którą ojciec stosuje wobec ich matki i często są świadkami jego wyzwick i poniżania Khadiji. Z tego też względu nie są w stanie darzyć swojego ojca odpowiednim szacunkiem. Określają Ahmeda mianem okrutnego człowieka, egoisty niezasługującego na miłość i oddanie Khadiji (s. 41). Podkreślają również, że to ojciec sprowadza nieszczęście na całą ich rodzinę (s. 78, 100).

Krytyczna wobec Ahmeda bin Saida, a jednocześnie współczująca wobec Khadiji, perspektywa wspierana jest przez głos różnych postaci, zarówno przez dzieci bohaterki, jak i przez zewnętrznych obserwatorów nienależących do bliskiego

grona rodziny. Jedną z nich jest postać lekarza, który w jednej z niezwykle wymownych scen w narracji rozpoznaje Khadiję jako ofiarę przemocy domowej.

Khadija w towarzystwie swojego syna Saida opuszcza dom, aby dowiedzieć się prawdy o przysłym mężu Layli. Kiedy bohaterka zostaje skonfrontowana z reputacją Hafidha traci przytomność i zostaje przewieziona do szpitala. Ahmed nie zastając swojej żony w domu, wybucha gniewem. Dzwoni na telefon komórkowy syna i rozkazuje Khadiji natychmiast wracać. Całkowicie ignoruje on zły stan zdrowia swojej żony. Osłabiona Khadija jest tak zastraszona przez męża, że próbuje sama odpiąć się od szpitalnej aparatury i jak najszybciej wrócić do domu. Łagodna mowa pielęgniarki nie wystarcza aby przekonać bohaterkę do pozostania w szpitalu. Dopiero kiedy monitorujący jej stan zdrowia lekarz podnosi głos, Khadija jest w stanie się uspokoić. Jak wyjaśnia głos narratorki, lekarz spostrzega, że *hizo ndizo lugha ambazo amezizoea kuzisikia, sio za kubembelezwa* ‘to jest właśnie ten język, do którego [Khadija - IR] była przyzwyczajona, a nie ten łagodny i pocieszający’ (*Mungu...*, s. 65). Nakreślona w narracji scena ma ujawnić stopień manipulacji i zastraszenia Khadiji przez jej męża Ahmeda bin Saida. Podkreśla ona również okrucieństwo męża pozbawionego krzty empatii i współczucia dla chorującej żony.

Feministyczna krytyka, którą prezentuje powieść *Mungu hakopeshwi*, wybrzmiewa w eksponowaniu ucisku i przemocy, których doświadczają postacie kobiece. U podstaw tych doświadczeń leżą seksistowskie uprzedzenia wobec kobiet żywione przez mężczyzn takich jak Ahmed bin Said. Krytyka ta jest także wspierana poprzez uprzywilejowanie perspektywy bohaterek i przyznanie ich głosom moralnego autorytetu.

Fabula analizowanego utworu koncentruje się na intymnych sprawach rodziny Ahmeda bin Saida i Khadiji binti Najash, a nieomal wszystkie wydarzenia rozgrywają się za zamkniętymi drzwiami ich domostwa. To przestrzenne umiejscowienie punktu widzenia narracji – jego swoiste „udomowienie”, można interpretować jako uprzywilejowanie przez głos narratorki perspektywy postaci kobiecych. Jak wykażę w poniższej analizie są one odgrrodzone od świata zewnętrznego kodeksem rodzinnego honoru i prestiżu (*heshima*), na straży których stoi *aibu* ‘skromność’, ale także ‘wstyd’, normy zachowania: *haya* ‘skromność’ i

upole ‘łagodność’, ‘pokora’, oraz wartość *sitara* – ‘dyskrecja’ (także ‘zasłona’, ‘ukrycie’). Posiadając nieograniczony dostęp do świata rodziny Ahmeda bin Saida oraz Khadijy wszechwiedząca narratorka odsłania przed nami to, co w myśl wartości *sitara*, powinno być ukryte.

8.3.3. Krytyka dyskursu seksistowskiego w interpretacji konceptu *heshima*

Bohaterki powieści mogą poruszać się jedynie w obrębie ściśle wyznaczonej sfery prywatnej, tj. domu. Według patriarchy rodziny *mwanamke sehemu yake ndani. Amesitiriwa na kuhifadhiwa, si kila mtu mwenye haki ya kumwona* ‘miejsce kobiety jest w domu. [Powinna być – IR] ukryta i strzeżona, nie każdy mężczyzna ma prawo ją zobaczyć’ (*Mungu...*, s. 27). Khadija, ale przede wszystkim młode kobiety Layla i Zahra, nie mogą przemieszczać się bez pozwolenia Ahmeda i bez towarzystwa męskiego opiekuna Saida. Wynika to przede wszystkim z upłciowionej interpretacji koncepcji honoru, godności i prestiżu. W kulturze suahili społeczne poważanie jest wynikiem uznania moralności i szlachetności postępowania jednostki, co też w przypadku kobiet przekłada się w znacznej mierze na ocenę ich zachowań romantyczno-seksualnych, a także ocenę ich skromności i powściągliwości w mowie, gestach i ubiorze, określanej poprzez koncepcje *haya* ‘skromność’ oraz *upole* ‘łagodność’, ‘pokora’ (por. Rozdział 6).

W perspektywie reprezentowanej przez Ahmeda, honor i prestiż rodziny spoczywa na barkach kobiet i jest silnie uzależniony od ich odpowiedniego, moralnego zachowania, bycia skromną i pokorną:

...haya ni vazi lake mwanamke amepambiwa nalo. Na uzuri wa mwanamke ni yule mwenye haya zake (*Mungu...*, s. 27).

‘...skromność jest szatą, która ozdabia kobietę. Piękną kobietą jest ta, która jest skromna i pokorna.’

Wypowiedź Ahmeda zakorzeniona jest w jednym z przysłów suahili, *Uzuri wa mwanamke ni nguo* ‘Pięknem kobiety jest jej ubiór’, w którym to skromność,

pożądana u kobiety cecha charakteru, zostaje przywołana za pomocą odpowiedniego ubioru (Scheven 1981: 486, por. także Romańczuk 2018: 31-32). W muzułmańskiej kulturze suahili zalecenia odnośnie skromności i pokory odnoszą się do odpowiednich zachowań komunikacyjnych kobiety wyrażających się w gestach, postawie ciała (np. spuszczone spojrzenie), mowie oraz ubiorze. Są to zewnętrzne przejawy moralności kobiety, konotowanej z jej seksualnością. Mają chronić kobietę przed utratą dziewictwa i ciążą pozamałżeńską. Kulturowo i społecznie akceptowana seksualność kobiety może być realizowana jedynie w małżeństwie. Konsekwencją stosunków przedmałżeńskich jest wstyd i publiczna hańba, która spływa nie tylko na jednostkę nieprzestrzegającą zasad, ale także na jej rodzinę. Z tego też względu Ahmed nalega na małżeństwo swojej starszej córki Layli z Hafidhem:

Mtoto mwanamke akishafikia umri tu aozeshwe, maana akija kukawizwa atatuletea aibu ndani ya nyumba! (Mungu..., s. 33).

‘Gdy córka osiągnie odpowiedni wiek, musi zostać wydana za mąż, a jeśli się spóźnimy, przyniesie nam hańbę!’

Gdzie indziej wskazuje:

Heshima ya mwanammke kuposwa kwao kwa wazazi wake. Hiyo ndio fakhari yake na ya wazazi wake. Sio kwenda kuchezeva huko nje (Mungu..., s. 133-134).

‘O tym, że kobieta jest szanowana, świadczy to, że rodzina [mężczyzny - IR] prosi jej rodziców o jej rękę. To powód do dumy dla niej i całej rodziny. A nie to, że [inni mężczyźni- IR] zabawiają się nią na zewnątrz [tj. na ulicach, poza domem - IR].’

Surowe zasady, którymi objęte są Layla oraz Zahra, w dużym stopniu są wynikiem seksistowskich uprzedzeń Ahmeda wobec kobiet. Bohater postrzega je jako niegodne zaufania, łatwe do zmanipulowania, mniej inteligentne i niezdolne do podejmowania właściwych decyzji. Posługuje się on dyskursem seksistowskich uprzedzeń przedstawiając mowę kobiet jako nieracjonalną, bezsensowną, a nawet

niebezpieczną, określając ją jako *upuuzi* ‘nonsens’ ; *kidomodomo* ‘bełkot’ , ‘paplanina’ ; *uzushi/umbea* ‘plotki’ i *fitina* ‘intryga’ . Kładzie nacisk na zależność kobiet od mężczyzn i ich podrzędny status.

Córki są zbędnym bagażem, którego Ahmed pragnie pozbyć się jak najszybciej, nie dbając o to, gdzie „wylądaje” (*Mungu...*, s. 44). Większą wartość nadaje swojemu męskiemu potomkowi - Saidowi, obdarzając go także większymi przywilejami. Said, w przeciwieństwie do sióstr, jest traktowany podmiotowo. Ahmed postrzega syna jako swojego następcę i wprowadza go w tajniki rodzinnego biznesu. Ponadto, ojciec powierza mu funkcję strażnika honoru rodziny i nakazuje mu pilnować Layli i Zahry:

...naomba uwaangalie ndugu zako kwa macho mawili hasahasa hawa wanawake ukizingatia wapo katika umri mbaya wakipata ushawishi kidogo tu wanaweza kupotea wakaja kututia aibu (Mungu..., s. 15).

‘...proszę cię, abyś pilnował swoich sióstr, zwłaszcza ich. Są w niespokojnym wieku, jeśli zobaczą choćby najmniejszą pokusę, zgubią się i przyniosą nam hańbę.’

W seksistowskiej retoryce prezentowanej przez Ahmeda bin Saida, mężczyźni są strażnikami moralności kobiet, które pozostawione samym sobie nie potrafią dokonywać dobrych wyborów z punktu widzenia (religijnej) moralności nieuchronnie ściągając hańbę na siebie i swoje rodziny. Rozwój narracji *Mungu hakopeshwi* zmierza jednak do ujawnienia hipokryzji postaci męskich, prezentując jednocześnie krytykę podwójnych standardów w ocenie zachowań seksualnych kobiet i mężczyzn.

Ahmed bin Said zdaje sobie sprawę ze złej reputacji kandydata na męża Layli, Hafidha. Trywializuje doniesienia o jego licznych kontaktach seksualnych z wieloma partnerkami, znajdując usprawiedliwienie w płci bohatera i jego wieku:

Huo ni ujana tu, akishaoa tu atayaacha yote hayo. Wangapi wanakuwa hivyo baadae wanaacha. Ujana uwendawazimu chochote unafanya [...] hao ndiyo vijana wa kiume ndivyo wanavyokuwa (Mungu..., s. 111).

‘To tylko młodość, przestanie, jak się ożeni. Wielu zachowuje się podobnie, a potem przestają. Młodość jest szalona, robi wszystko [...] tacy właśnie są młodzi mężczyźni.’

Mimo zastrzeżeń Khadijy, Saida i Zahry. patriarcha rodziny pozostaje nieugięty w swojej decyzji o wydaniu Layli za mąż za Hafidha. Hipokryzja Ahmeda prowadzi do tragedii rodzinnej. Zmuszając swoją córkę do ślubu z nieodpowiednim mężczyzną, a następnie ignorując jej cierpienie w małżeństwie, Ahmed pośrednio przyczynia się do jej śmierci.

Ponadto, podwójne standardy moralne, którymi kieruje się bohater w ocenie zachowań mężczyzn i kobiet, zostają jednoznacznie skrytykowane w zakończeniu powieści. Niechlubna prawda na temat przeszłości Ahmeda bin Saida wychodzi na jaw i okazuje się, że ma on nieślubne dziecko z kobietą, którą porzucił w czasach młodości. Tragedią, którą po śmierci męża stara się naprawić Khadija, jest zawarcie związku małżeńskiego między przyrodnim rodzeństwem: Zahrą i nieślubnym synem Ahmeda.

Warto zwrócić uwagę, że motyw tragicznej miłości między nieświadomym niczego przyrodnim rodzeństwem odnaleźć można również w dramacie Peniny Muhando Mlamy pt. *Heshima yangu* (‘Mój honor’) z 1974 r.oku. Podobnie jak w analizowanej powieści, tak też w przywołanym dramacie, ten motyw ujawnia hipokryzję *wazee* (suah. ‘starsi mężczyźni’, ‘szanowani mężczyźni’). Zarówno Ahmed bin Said, jak i Mzee Isa, antybohater sztuki *Heshima yangu*, to postacie, które autorytet i szacunek społeczny traktują jako swój przywilej władzy, należny im ze względu na wiek, płeć i klasę. Motyw nieznanego swojej przeszłości nieślubnego dziecka, zwanego w suahili *mwanaharamu* (l. mn. *wanaharamu*), które nieświadomie zakochuje się w przyrodnim rodzeństwie, wykorzystany jest w celu krytyki patriarchalnych i seksistowskich ideologii, w szczególności podwójnych standardów w ocenie seksualności mężczyzn i kobiet (por. Romańczuk 2012: 157-162, 2021: 136-140).

Taką krytykę prezentuje także analizowana powieść. Zakończenie utworu zmierza również do rozliczenia męża Layli, Hafidha, za jego (seksualnie) niemoralne zachowanie. Karą bożą za pozamałżeńskie kontakty bohatera z kobietami, a także za zabicie swojej młodej żony, jest zarażenie AIDS (suah. UKIMWI – *Ukosefu wa Kinga Mwilini*), chorobą, która w powszechnej świadomości kojarzy się głównie jako przenoszona drogą płciową. Jak zauważa Nadine Beckmann, przedstawienie AIDS w muzułmańskiej społeczności zanzibarskiej jako kary bożej (suah. *adhabu ya Mungu*) „jest dominującym wyjaśnieniem choroby [tj. AIDS – IR] na Zanzibarze, a poczucie upadku moralnego jest przywoływane za każdym razem, gdy poruszany jest ten temat.” (Beckmann 2015: 120, por. także Mosha 2013a: 154, a także analiza dyskursu na temat HIV/AIDS we współczesnej poezji suahili w Askew 2015).

Jak wskazywałam wcześniej na łamach niniejszej rozprawy, popularny dyskurs moralny w społeczeństwie suahilijskim jest silnie sprzężony z seksualnością. Pojęcie właściwego zachowania koncentruje się na przedmałżeńskiej abstynencji oraz wierności w małżeństwie. AIDS, jako kara za promiskuityzm, w takim dyskursie stanowi narzędzie do podkreślania lokalnych norm dotyczących zarządzania seksualnością. Kieruje uwagę na ryzyko związane z angażowaniem się w pozamałżeński seks, ujmując go w ramy zachowania zagrażającego zdrowiu i życiu jednostki.

W analizowanej powieści Zainab A. Baharoon zaobserwować można religijną konceptualizację AIDS jako kary za nieetyczne zachowania seksualne. Jednakże, podczas gdy retoryka prezentowana przez głosy postaci męskich takich jak Ahmed bin Said, zwraca uwagę na konieczność regulowania wyłącznie seksualności młodych kobiet, głos narratorki i zaproponowane rozwiązania fabularne kierują uwagę na odpowiedzialność mężczyzn. Narracja problematyzuje praktyki społeczne potępiające kobiety za przekraczanie ustalonych kodów seksualnych, a jednocześnie zwalniające mężczyzn z odpowiedzialności za relacje seksualne i ich społeczne konsekwencje, takie jak chociażby stygmatyzacja samotnych matek i ich nieślubnych dzieci.

Prowadząc krytykę podwójnych standardów w ocenie zachowań seksualnych i moralności mężczyzn oraz kobiet, a także ich dalekosiężnych skutków na życie

samych kobiet, narracja Baharoon nie kwestionuje moralnego dyskursu, w którym seks pozamałżeński i promiskuityzm stanowią wykroczenie przeciwko społecznym i religijnym zasadom. Kontestacji podlega jednakże upłciowienie koncepcji *heshima* odgrywającej istotną rolę w formułowaniu tego dyskursu. Krytyczna perspektywa prezentowana w powieści dotyczy wobec tego patriarchalnych nadużyć istoty konceptualnej sfery moralności (suah. *utu/ ubinadamu*) oraz jej publicznej manifestacji - szacunku i honoru (suah. *heshima*).

Głos narratorki, a także głosy postaci kobiecych, konfrontują powierzchowną i seksistowską interpretację koncepcji *heshima*, którą to przejawia w szczególności Ahmed bin Said, następnie ujmując ją ponownie w ramy filozoficzno-religijnego dyskursu moralnego społeczności Suahili, w którym to *heshima* jest ściśle powiązana z koncepcją *utu/ ubinadamu*, a także z zasadami wiary (suah. *imani*).

Mwanamke ni nani?, Si binaadamu sisi? ‘Kim jest kobieta?’ , ‘Czy [my, kobiety – IR] nie jesteśmy ludźmi?’ (*Mungu...*, s. 34), to retoryczne pytania stawiane przez bohaterki, które kierują uwagę odbiorczyń i odbiorców na uprzedmiotowienie oraz opresję, której doświadczają kobiety w realistycznym obrazie społeczeństwa zanzibarskiego kreślonego przez Zainab A. Baharoon. Przemoc domowa, zarówno w formie znęcania się werbalnego, psychicznego, jak i fizycznego, której doświadczają, przedstawiona zostaje jako naruszenie podstawowych zasad kultury suahili oraz norm społecznych określających reguły współżycia małżeńskiego, rodzinnego i społecznego. Ponadto, jest też konceptualizowana jako grzech.

Kontestacja patriarchalnej opresji odbywa się także w ramach krytyki instytucji aranżowanego małżeństwa. Zmuszenie Layli do ślubu z Hafidhem staje się osią debaty prowadzonej w narracji Zainab A. Baharoon dotyczącej podmiotowości, decyzyjności i człowieczeństwa kobiet. Jak postaram się wykazać w kolejnej sekcji, głównym twierdzeniem, które wysuwają bohaterki, jest to, że kobiety są istotami ludzkimi i świadomymi, posiadającymi zdolność do dokonywania moralnych ocen, a jako takie, są także równe mężczyznom w oczach Boga.

8.3.4. Problematyka praw i obowiązków człowieka w filozoficzno-religijnym dyskursie feministycznym

Młoda bohaterka Zahra jest postacią najbardziej wokalną w narracji. Opisana zostaje jako przeciwieństwo swojej cichej i pokornej siostry Layli, a także matki Khadijy. Jako jedyna potrafi także przeciwstawić się Ahmedowi w ich obronie:

Hakuwa na tabia ya kuweka kitu rohoni, kila kitu alisema wazi [...] Naye ni mtu pekee ambaye aliweza kumkabili Bw. Ahmed [...] hakuwa na moyo wa kustahamili, kitu kidogo tu kilitia ghadhabu basi hapo tena ataanza kufoka kama ana wazimu. Hakujali kumfokea nani [...] pia alikuwa ni mwanamke mwenye roho ya imani anaipenda sana familia yake na zaidi ya wote ni mama yake na dada yake Layla (Mungu..., s. 70-71).

‘[Zahra – IR] nie trzymała niczego w sobie, mówiła otwarcie o tym, co myślała [...] Była jedyną osobą, która mogła sprzeciwić się Ahmedowi [...] nie była osobą opanowaną, zwykle mała rzecz potrafiła ją zezłościć, a wtedy wybuchała gniewem i zachowywała się jak wariatka [...] była także kobietą wiary, która bardzo kochała swoją rodzinę, a największym uczuciem darzyła swoją matkę i siostrę Laylę.’

Przeciwstawiając się przymusowemu małżeństwu swojej siostry Layli z Hafidhem, Zahra wypowiada się przede wszystkim w obronie człowieczeństwa kobiet, ich podmiotowości i decyzyjności, krytykując mężczyzn ze swojej rodziny za seksizm i pogardę wobec kobiet:

Hivi nyinyi wanaume mnatuchukulia vipi sisi wanawake enh? Mnataka mkituburuta tu vile mtakavyo nyinyi. Wala hamjali tunahitaji nini wala tunataka nini. Kama vile ni wanyama hatuna hisia juu ya chochote. Kila kitu mtuamulie nyinyi tu! [...] Sisi bi ni binadamu wenye mioyo na hisia kama nyinyi. [...] Mwanamke ana haki ya kuchagua mchumba kama ilivyo kwa mwanamme (Mungu..., s. 109).

‘Dlaczego wy mężczyźni tak nienawidzicie nas kobiet? Chcecie nami pomiatać. Nie obchodzi was, czego potrzebujemy i czego chcemy. Traktujecie nas jak zwierzęta, które nie mają emocji. Chcecie za nas decydować! [...] My też jesteśmy ludźmi,

mamy serca i uczucia, tak jak wy. [...] Kobieta ma prawo wybrać swojego partnera, tak jak i mężczyzna.'

Zahra stanowczo wypowiada się przeciwko aranżowanemu małżeństwu, które stanowi umowę między rodzinami młodych, a nie jest poparte decyzją, czy też zgodą kobiety i mężczyzny. Podobną opinię przedstawia także Khadija. W rozmowie z mężem odwołuje się do praktyk kulturowych i religijnych społeczeństwa Suahili, a konkretnie do prawa kobiety do posiadania ostatecznego zdania w sprawie małżeństwa, kiedy mówi: *masharti ya ndoa, mojawapo ni kupatikane idhini ya mwanamke anayetaka kuolewa* 'jednym z warunków zawarcia małżeństwa jest zgoda kobiety' (Mungu..., s. 32). Wypowiedź Khadiji zostaje jednak szybko ukrócona przez despotycznego i agresywnego Ahmeda bin Saida, który nie liczy się ze zdaniem kobiet.

Zarówno Khadija, jak i Zahra ,podnoszą ważne argumenty przeciwko pozbawieniu kobiet gwarantowanego im w społeczeństwie prawa do decyzji w kwestii zamążpójścia. Odwołują się do znaczenia i wagi związku małżeńskiego, który radykalnie zmienia życie kobiety. Zgodnie bowiem z patriarchalną tradycją, jest ona zobowiązana do opuszczenia rodzinnego domu i zamieszkania z mężem. Ze względu na wpływ jaki decyzja o małżeństwie ma na życie kobiety, musi ona być podjęta świadomie, zgodnie z potrzebami i emocjami. Argument ten przedstawiony jest najpierw przez Khadiję, gdy próbuje przekonać Ahmeda, by nie pozbawiał Layli prawa do szczęścia, ponieważ jak zauważa:

Yeye ndiye antakae kwenda kuishi na huyo mume basi kwa nini umchuguliwe wewe? [...] kosa hapa basi ukiharibu maisha yake! (Mungu..., s. 32).

'[t]o ona będzie musiała żyć ze swoim mężem, dlaczego więc chcesz decydować za nią? [...] jeśli popełnisz błąd zrujnujesz jej całe życie!'

Głos Zahry również podąża za tym tokiem rozumowania, gdy zwraca się ona do swojej siostry Layli tymi słowami:

Layla wewe ndiye anayeolewa una haki ya kuchagua mwamamme umtakea. Kwa sababu huo ndie atakaekwenda kuishi nae maisha yako yote yaliyobakia. Basi ukikosea kumchagua mume sahihi ndio umeshayaharibu maisha yako yote (Mungu..., s. 88).

‘Layla, to ty wychodzisz za mąż i masz prawo wybrać za męża mężczyznę, którego chcesz. Dlatego, że to z nim odejdiesz i zamieszkasz, zostawiając za sobą swoje dotychczasowe życie. Przez złą decyzję możesz zrujnować swoją przyszłość.’

Konceptualizację związku małżeńskiego jako konsensualnego porozumienia między stronami, widać w wypowiedziach postaci kobiecych takich jak Zahra czy Khadija, a także w toku rozwoju wątku związku Layli z Hafidhem. Małżeństwo to zostaje zawarte bez ich pełnej i świadomej zgody, co też zostaje przedstawione jako przyczyna ich nieszczęścia w relacji, a także jedna z przyczyn prowadzących Hafidha do agresywnego zachowania i stosowania przemocy wobec Layli.

Zahra podważa także seksistowską retorykę, w myśl której zachowanie godności i społecznego szacunku kobiety uzależnione jest od posłuszeństwa wobec ojca i przekazania swojej decyzyjności w jego ręce. Dyskurs ten pomija podmiotowość i autonomię kobiety. Jest to także retoryka mająca dyscyplinować kobiety i zmuszać je do uległości. Groźbą za niedostosowanie się do patriarchalnie kreślonych zasad jest utrata szacunku i poważania w oczach społeczności. W swojej wypowiedzi Zahra utożsamia tę retorykę z poglądami starszego pokolenia i opisuje instytucję aranżowanego małżeństwa jako archaiczną:

Sijui wazee wetu ni wagumu wa kufahamu, ama hawataki kufahamu! [...] Imani zao huwaambia kuwa hiyo ndio hadhi na heshima ya mwanamke, posa aipokee baba yake. Mwanamke kumchagua mchumba mwenyewe ni kashfa kubwa kwa family. Wao hutafsiri kuwa ni uhuni uliopitiliza. Lakini jambo si kweli, si kila mtu lazima afanye uhuni ndio amchague mume amtakea. [...] huu ni utawala ya kifirka tu [...] Lakini maisha hubadilika, vile walivyoishi wao tofauti na tunavyoishi sisi kwa wakati huu. Zamani wao watoto wanawake wafichwa chini ya mivungu. Hawatoki

ndani wamegeuzwa vizingiti. Basi atajua nje yupo nani? [...] Akiwa kijana ama mzee hakuna tofauti, almuradi kaolewa (Mungu..., s. 88-90).

‘Nie rozumiem dlaczego naszym rodzicom jest tak ciężko [nas - IR] zrozumieć, po prostu nie chcą zrozumieć! [...] Według ich przekonań religijnych godność i szacunek kobiety zależą od tego, czy ojciec kobiety zostanie poproszony o jej rękę. Kiedy kobieta sama wybiera sobie męża, to wtedy mówią, że to skandal, hańba i wstyd dla rodziny. Utożsamiają [jej decyzję – IR] z upadkiem moralnym. To nie prawda, nie każda kobieta traci swoją godność [zachowuje się niemoralnie - IR] gdy samodzielnie podejmuje decyzję o tym, z kim zawrzeć małżeństwo. [...] [ten sposób myślenia – IR] to tylko ideologia [...] Ale czasy się zmieniły, to jak oni żyli różni się od tego, jak my żyjemy teraz. Kiedyś córki ukrywano pod łóżkiem. Nie wychodziły [poza dom – IR] i były zwracane na progach [...]. Młody, czy stary, wiek nie miał znaczenia, byleby tylko wyszła na mąż.’

Zahra jest przeciwna małżeństwu Layli z Hafidhem, ponieważ wie, że jej starsza siostra nie kocha mężczyzny wybranego przez jej ojca. Ukochanym Layli jest Hassan, ubogi kierowca autobusu. Zostaje on jednak odrzucony przez Ahmeda bin Saida ze względu na swoją pozycję ekonomiczną i społeczną. W swojej autorytarnej decyzji o wydaniu Layli za mąż za Hafidha, który pochodzi z rodziny ekonomicznie uprzywilejowanej, Ahmed kieruje się ochroną własnej szanowanej pozycji, a także podniesieniem statusu społecznego. Majątek utożsamia bowiem z wartością człowieka. Zmuszenie Layli do małżeństwa z Hafidhem jest aktem skrajnie egoistycznym, a także transakcją handlową, której ojciec dokonuje kosztem swojej córki.

W analizowanej narracji, perspektywa Ahmeda bin Saida i wartościowanie ludzi w zależności od ich pozycji ekonomicznej podlega krytyce. W szerszym kontekście odnosi się ona do materialistycznej conceptualizacji idei szacunku i honoru, która przejawia się w dyskryminacji klasowej. Głosy postaci kobiecych wielokrotnie przypominają o nietrwałości rzeczy materialnych i zwracają uwagę na to, że miarą poważania człowieka nie jest bogactwo, ale jego postępowanie, a także wykształcenie i zgromadzona wiedza.

Heshima na mwenye mali hubebwa na mali yake, siku mali ikianguka huanguka na heshima yake. Elimu haifilisiki ila kuzidi utukufu wake, basi vipi mwenye elimu atapotezea heshima yake wakati alibeba elimu kichwani mwake. Hata akitajwa baada ya kifo chake bado huheshimiwa na kutukuzwa kwa elimu na maarifa yake (Mungu..., s. 83).

‘Ten, który jest bogaty i zawdzięcza swoją poważaną pozycję swojemu majątkowi, straci poważanie kiedy straci majątek. Wiedzy [człowiek – IR] nie może stracić, ona przynosi mu chlubę i dumę, tak więc ten, kto jest inteligentny nie może stracić poważania, ponieważ całą wiedzę gromadzi w swojej głowie. Kiedy jest wspominany po swojej śmierci, nadal jest poważany i sławiony za swoje wykształcenie i wiedzę.’

Ostatecznie nadużycia koncepcji *heshima* - autorytetu i pozycji władzy przez Ahmeda bin Saida, wynikające z jego postawy seksistowskiej i materialistycznej, przyczyniają się do rozpadu rodziny, a także przynoszą jej wstyd i hańbę w oczach wspólnoty. Po tragicznej śmierci swojej córki Lalyi, Ahmed bin Said postanawia ożenić najstarszego syna z młodą kobietą o imieniu Sifati. Zawiera umowę małżeńską z jej rodziną bez wcześniejszej zgody Saida i przypieczętowuje ją zapłatą *mahari*. Said jednak przeciwstawia się ojcu i ucieka z domu ze swoją ukochaną Farhat, kobietą ubogą, nieznaną swojego ojca.

Odpowiedzialność za złamanie małżeńskiej umowy między rodzinami spoczywa na Ahmedzie, ponieważ to on po raz kolejny postąpił nieetycznie i niezgodnie z zasadami kultury forsując małżeństwo swojego syna przemocą, bez jego świadomości i zgody. Bliscy Sifati konfrontują się z Ahmedem bin Saidem. Przypominając mu o zasadach zawierania małżeńskiej umowy między rodzinami z poszanowaniem podmiotowości i decyzyjności młodych, a głos postaci kobiecej Yahyi silnie podkreśla należny kobiecie szacunek i prawo do szczęścia. Udziela ona bohaterowi moralnej nauki o wartości kobiety w rodzinie i społeczeństwie, wartości, której Ahmed nieustannie odmawia swojej żonie i córkom:

Ikiwa familia haitambui nini thamani ya mwanamke, basi haifai kuitwa familia. Kwa sababu bila ya mwanamke hakuna familia. Mwanamke ndiye anayeiunganisha familia (Mungu..., s. 141).

‘Jeśli rodzina nie uznaje wartości kobiety, nie może nazywać się rodziną. Bez kobiety nie ma rodziny. Ona jest tą, która ją łączy.’

Niewywiązanie się z małżeńskiej umowy przez Ahmeda i jego syna prowadzi do zhańbienia Sifat i jej rodziny, a to z kolei okrywa wstydem Ahmeda i jego domostwo. Bohater orientuje się, że jego rodzina utraciła szacunek i prestiż w społeczeństwie (*Mungu...*, s. 141), jednak ta refleksja nie prowadzi go do zmiany postępowania. Kolejny raz bowiem jest przeciwny małżeństwu Zahry z ubogim Ahmedem, nieznającym swojego ojca i wychowywanym jedynie przez matkę. Tym razem jednak Khadija przeciwstawia się swojemu mężowi. O ile na początku w narracji bohaterka przedstawiana jest jako kobieta pokorna i posłuszna swojemu mężowi, a zarazem jako ta, która neguje swoje doświadczenie przemocy, w miarę rozwoju fabuły zostaje poprowadzona w kierunku rozwoju świadomości.

Khadija binti Najsash nie jest w stanie przeciwstawić się swojemu mężowi w obronie swojej córki Layli. Pierwszy akt buntu następuje po ucieczce jej najstarszego syna Saida, kiedy bohaterka uświadamia sobie, że zachowanie Ahmeda rujnuje jej rodzinę i powoduje, że traci ona swoje dzieci. Po raz pierwszy zwraca się do swojego męża z taką stanowczością i odwagą:

...sikaliza nikwambie Ahmed! [...] Imani, huruma, upendo na utii wa mwanamke usichukulie kuwa ndio udhaifu wake, ukifikiria hivyo utaangamia. [...] Mwanamke si dhaifu kama mnavyofikiria, ana uwezo wa kufanya chochote ikiwa ataamua. Basi chungu sana, mapenzi na utii wangu juu yako ni katika haki zangu juu yako kama ni mume wangu, lakini pia kumbuka kuwa nina haki juu ya watoto wangu (Mungu..., s. 137-138).

‘... słuchaj tego, co ci powiem Ahmedzie! [...] Nie bierz za słabości wiary, współczucia, miłości i posłuszeństwa kobiety, nie myśl, że te [przymioty - IR] będą

przyczyną jej zguby. [...] Kobieta nie jest słaba, tak jak myślisz, może osiągnąć wszystko, jeżeli tak postanowi. Uważaj, moja miłość i posłuszeństwo wobec ciebie to twoje prawa, ponieważ jesteś moim mężem, jednak pamiętaj, że mam także zobowiązana wobec moich dzieci.'

Khadija przeżywa kolejny szok, kiedy poznaje prawdziwą przyczynę śmierci Layli. Dowiaduje się o niej od matki Hafidha, Bibi Maimuny. Kobieta przychodzi z wizytą do domu Khadiji dręczona wyrzutami sumienia za zatajenie przed matką prawdy o śmierci jej córki, która zginęła z rąk jej syna. Po rozmowie z Bibi Maimuną, świadomość Khadiji ulega przemianie, a zmiana ta odbija się na jej postępowaniu. Dostrzega ona udział swojego męża w śmierci Layli, zarazem tragedię tą interpretuje jako bolesną lekcję dla siebie - matki, która powinna wziąć większą odpowiedzialność za życie i szczęście swoich dzieci. Kiedy więc odkrywa, że Zahre i młodego przyjaciela rodziny – Ahmeda, łączy uczucie, decyduje się wbrew woli swojego męża połączyć młodych.

Bunt bohaterki zostaje w narracji przedstawiony jest jako akt motywowany przede wszystkim matczyną miłością Khadiji i troską o dobro i szczęście jedynej pozostałej jej córki. Zostaje zarazem ujęty w ramy moralnego i rodzicielskiego obowiązku. Sprzeciwienie się woli Ahmeda bin Saida jest aktem koniecznym w obliczu przemocy i dyskryminacji, których doświadczają postacie kobiece z jego rąk.

Przemoc wobec kobiet, ich dyskryminacja i wykluczenie ulokowane zostają w konceptualnej sferze grzechu i wykroczenia przeciwko Bogu. Idea ta akcentowana jest w zakończeniu powieści, odsyłającym do tytułowego wyrażenia idiomatycznego *Mungu hakopeshwi* 'Bóg nie udziela kredytu'. Jest także egzemplifikowana w wypowiedzi Bibi Maimuny, matki Hafidha, która przedstawia Boga jako najwyższego sędziego czynów człowieka: *Watakwepa sheria ya duniani, lakini ya Mungu haikwepeki* 'Oni [mężczyźni - IR] uciekli przed prawem tego świata, ale nie mogą uciec przed prawem Boga' (*Mungu...*, s. 205).

Przesłanie utworu nie tylko podkreśla najwyższy autorytet Boga, ale także przedstawia go jako istotę współczującą i wrażliwą na niesprawiedliwość, której doświadczają kobiety. Współgra z ideologiczną pozycją zajmowaną przez głos

narratorki, który łączy perspektywę feministyczną z lokalnym dyskursem o moralności i człowieczeństwie, a także z zasadami wiary.

Podsumowując, powieść Zainab A. Baharoon jest unikalnym głosem w dyskusji na temat pozycji i praw kobiet w muzułmańskim społeczeństwie Suahili. Feministyczny dyskurs prezentowany w narracji staje się autentyczny, opisuje i odpowiada na rzeczywistość kulturową konkretnej społeczności. Powołuje się także na występujące w niej kluczowe koncepty filozoficzne i religijne. Diegeza utworu oddziela koncepcję szacunku i autorytetu (*heshima*) i dyskursu moralnego manifestowanego w koncepcji *utu/ ubinadamu* od retoryki seksistowskich uprzedzeń wobec kobiet. Podważa mizoginistyczne przekonanie o niższości kobiet wobec męskiego autorytetu, a przez to fatalistyczne zobowiązanie do ich bezwarunkowego posłuszeństwa wobec mężczyzn.

Zakończenie

W niniejszej pracy szczegółowej analizie poddane zostały współczesne utwory prozatorskie pisarek tanzańskich. Analizy prowadziłam z perspektywy feminocentrycznej. Prześledzenie kreacji bohaterek i rozwoju tych postaci w tekstach pozwoliła mi na interpretację sposobów budowania tożsamości kobiecych przez pisarki z Tanzanii. Analizy umiejscowione zostały w kontekście historycznym i kulturowym, a zarazem z uwzględnieniem zmieniających się czynników społeczno-politycznych, którym podporządkowany jest rozwój literatury suahili. Poza szczegółowym odniesieniem się do kulturowego i społecznego uniwersum suahili, powieści autorek zaprezentowano również w relacji do twórczości męskiej. Badając potencjalną odmienność pisarstwa kobiecego odniosłam ją do dziedzictwa historycznego i kulturowego literatury suahili.

Analizy pozwoliły mi na realizację założeń teoretycznych pracy, a także weryfikację wcześniej stawianych tez, które marginalizowały twórczość literacką kobiet tanzańskich. Potwierdziły słuszność zakładanej hipotezy o ewolucji przedstawień tożsamości kobiecej w dorobku pisarek. Ponadto pokazały, że narracje kobiet czerpią z tradycji intelektualnej i filozoficznej suahili.

Analizowany materiał źródłowy należy do suahilijskiej tradycji realizmu dydaktycznego. Fabuły umiejscowione są w konkretnym momencie historycznym i społeczno-politycznym w Tanzanii, za każdym razem korespondując z rzeczywistym czasem ich powstania. Odnoszą się do aktualnej tematyki społeczeństwa tanzańskiego i zanurzone są w jego rzeczywistości kulturowej i politycznej. Dorobek kobiet realizuje kluczową funkcję przypisywaną literaturze suahili - powieści są metaforycznym zwierciadłem, w którym przegląda się społeczeństwo (suah. *kioo cha jamii*, dosł. 'lustro społeczeństwa'). Biorąc pod uwagę dotychczasową marginalizację twórczości kobiet, można mieć wątpliwości czy jest to odbicie, w którym społeczność ta rzeczywiście jest gotowa się przeglądać.

Powieści pisarek z Tanzanii poruszają szereg zagadnień odnoszących się do problematyki społeczno-kulturowej tożsamości kobiecej. Koncentrują się na sytuacji kobiet w Tanzanii, zajmowanych przez nie rolach społecznych. Bohaterki przedstawiane są jako córki, matki i żony w patriarchalnych hierarchiach rodzinnych.

Autorki również przedstawiają swoje bohaterki jako młode, niezamężne kobiety, samotne matki, czy też wdowy. W swoich utworach pochylają się nad problematyką wychowania i edukacji kobiet, ich praw i obowiązków w relacjach społecznych i rodzinnych, a w tym małżeńskich. Poruszają tym samym tematykę miłości i przyjaźni, a także zazdrości i zdrady.

Inną jeszcze tematykę stanowi dyskryminacja, wykluczenie i przemoc ze względu na płeć. Utwory poruszają kwestię przemocy domowej oraz nadużyć na tle seksualnym. Te wątki i motywy pojawiają się w kontekście małżeństwa aranzowanego. W analizowanych utworach dostrzec można także krytykę małżeństwa poligamicznego oraz tradycji *mahari*. Często pojawia się postać autorytarnego ojca, noszącego cechy takie jak chciwość i egoizm. Jak wykazałam, innym wątkiem, w którym eksplorowana jest przemoc ze względu na płeć, jest także wątek migracji ze wsi do miast, charakterystyczny dla literatury z okresu *ujamaa*. Koresponduje on z omówionym przeze mnie negatywnym przedstawieniem miasta, a także z motywem pracownicy seksualnej i/lub *femme fatale*.

Prowadzone analizy prowadzą również do wniosku, że w powieści kobiet tanzańskich częstym motywem jest motyw dychotomicznej kobiecości polegający na przeciwstawianiu sobie różnych postaci kobiecych, nierzadko rywalizujących o mężczyznę. Stanowi on główny zabieg stylistyczny realizujący funkcję dydaktyczno-moralistyczną. Narracje eksplorują tożsamość pozytywną przy jednoczesnej negacji tożsamości społecznie i kulturowo nieakceptowanej. Motyw dychotomicznej kobiecości dominuje w utworach kobiet do XXI wieku mimo, że w powieściach pojawiają się nowe motywy, postacie literackie i tematy. Dopiero od niedawna motyw ten zaczyna ustępować na rzecz eksplorowania motywu siostrzeństwa.

Można też zaobserwować, że utwory pisarek w ostatnich dekadach w sposób bardziej stanowczy krytykują zjawisko dyskryminacji kobiet i przemocy, przedstawiając je jako negatywne skutki ideologii seksizmu i mizoginii oraz stereotypów na temat kobiecości. W utworach pojawiają się także śmiałe rozwiązania narracyjne. Karanie mężczyzn za stosowanie przemocy podkreśla niezgodę na przemoc. Pojawia się także nowy typ bohaterki - rzeczniczki na temat praw kobiet, postaci odważnej, stanowczej i nieobawiającej się zabierać głosu w obecności

mężczyzn. Bohaterki te nadal są kreowane w ramach nadrzędnego dyskursu filozoficznego i etycznego społeczeństwa Suahili, a więc w ramach kluczowych konceptów *utu/ ubinadamu* oraz *heshima* określających 'istotę człowieczeństwa', odpowiedzialność moralną jednostki w społeczeństwie, zasady życia we wspólnocie, a często również odpowiedzialność religijną. Głosy postaci kobiecych krytykując wykluczenie, dyskryminację i opresję, których doświadczają kobiety, pozostają w zgodzie ze swoją tożsamością kulturową i społeczną, a także tradycją intelektualną i filozoficzną suahili.

Konkludując moje analizy, można znaleźć analogię między ewolucją przedstawień kobiet w powieści suahili pisarek z Tanzanii z rewolucją samego powieściopisarstwa kobiet z tego kraju. Podobnie jak coraz bardziej autonomiczne bohaterki powieści, kobiety - tanzańskie pisarki również zdają się mówić coraz wyraźniejszym głosem w nadal mocno androcentrycznym środowisku literackim.

Mam nadzieję, że przedstawiona praca nad literackim dorobkiem pisarek z Tanzanii i społeczno-kulturową tożsamością kobiet przysłuży się do rozwoju badań w tej tematyce. Może ona stanowić preludeum do dalszych analiz porównawczych oraz badań nad dorobkiem pisarek w sąsiedniej Kenii.

Bibliografia

- Abdulaziz, Mohamed H. 1979. *Muyaka. 19th Century Swahili Popular Poetry*. Nairobi: Kenya Literature Bureau.
- Allen, James de Vere. 1993. „The problem of Swahili Identity”. W: *Swahili Origins: Swahili Culture and the Shungwaya Phenomenon*. London, Nairobi, Ohio: James Currey Publishers. s. 1–21.
- Allen, J.W.T. 1968. „The collection and preservation of manuscripts of the Swahili world”. *Swahili*, 38/ 2. s. 109-117.
- Allen, J.W.T. 1971. *Tendi. Six Examples of a Swahili classical verse form with translations and notes*. Nairobi, London, Ibadan: Heinemann.
- Amadiume, Ifi. 1987. *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*. London: Zed Books.
- Askew, Kelly M. 1999. „Female Circles and Male Lines: Gender Dynamics along The Swahili Coast”. *Africa Today*, 46/ 3-4. s. 67-102.
- Askew, Kelly M. 2015. „‘Eat squid not fish’: poetics, aesthetics, and HIV/AIDS in Tanzania”. *Journal of African Cultural Studies*, 27/3. s. 255-276.
- Balisidya, Matheru M.L. 1982. „The image of the woman in Tanzanian oral literature: a survey”. *Kiswahili*, 49/2. s. 1–33.
- Balisidya, Matheru M.L. 1987. „The construction of sex and gender roles in Penina Muhando’s works”. *Kiswahili*, 54/1. s. 34–49.
- Barlas, Asma. 2019. *Believing Women in Islam. Unreading Patriarchal Interpretations of the Qur’ān*. Austin: University of Texas Press.
- Beauvoir, Simone de. 2014 [1949]. *Druga płeć*. G. Mycielska i M. Leśniewska (przeł.), M. Środa (wstęp). Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Beck, Rose Marie. 2003. „Perceptions of gender in Swahili language and society”. W: M. Hellinger i H. Bussman (red.) *Gender Across Languages. The Linguistic Representation of Women and Men*, Vol. 3. Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins. s. 311–337.
- Beckmann, Nadine. 2015. „Pleasure and Danger. Muslim Views on Sex and Gender in Zanzibar”. W: E. Stiles i K. Thompson (red.) *Gender Lives in the Western Indian Ocean. Islam, Marriage, and Sexuality on the Swahili Coast*. Athens, Ohio: Ohio Univesrity Press. s. 117-140.

- Bednarek, Joanna. 2015. *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię?* Warszawa. Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi.
- Bertoncini-Zúbková, E., M.D. Gromov, S.A.M. Khamis i K.W. Wamitila. 2009. *Outline of Swahili Literature: Prose, Fiction and Drama*. London: E. J. Brill.
- Bertoncini-Zúbková, E. 1996. *Vamps and victims. Women in modern Swahili literature*. Köln.
- Biersteker, Ann. 1991. „Language, poetry and power: A reconsideration of ‘Utendi wa Mwana Kupona’”. W: K.W. Harrow (red.) *Faces of Islam in African Literature*. Portsmouth: Heinemann. s. 59–77.
- Blommaert, Jan. 2014. *State Ideology and Language in Tanzania*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bobako, Monika. 2011. „Płeć, rasa, seksualność w kolonialnych ekonomiach władzy”. *Nowa Krytyka*, 26-27. s. 85-112.
- Braun, Lesley Nicole. 2020. „Women and Migration”. <https://oxfordre.com/africanhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-557?rskey=uf6EJc> [dostęp online : 25.12.2020].
- Burzyńska, Anna. 2007a. „Feminizm”. W: A. Burzyńska i M. P. Markowski (red.) *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak. s. 359-389.
- Burzyńska, Anna. 2007b. „Gender i queer”. W: A. Burzyńska i M. P. Markowski (red.) *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak. s. 389-439.
- Butler, Judith. 2008 [1990]. *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*. K. Krasuska (przeł.), O. Tokarczuk (wstęp). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Büttner, Carl G. 1894. *Anthologie aus der Suaheli-Literatur*. Berlin: Emil Felber.
- Callaci, Emily. 2017a. *Street Archives and City Life: Popular Intellectuals in Postcolonial Tanzania*. Durham, London: Duke University Press.
- Callaci, Emily. 2017b. „Street Textuality: Socialism, Masculinity and Urban Belonging in Tanzania’s Pulp Fiction Publishing Industry, 1975–1985”. *Comparative Studies in Society and History*, 59/1. s. 183–210.
- Caplan, Pat. 2004. „Introduction”. W: P. Caplan i F. Topan (red.) *Swahili Modernities: Culture, Politics, and Identity on the East Coast of Africa*. Asmara: Africa World Press. s. 1-19.

- Carby, Hazel V. 2004 [1982]. „White Women Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood”. W: *Empire Strikes Back. Centre for Contemporary Cultural Studies*. London, New York: Routledge. s. 211-234.
- Collins, Patricia H. 1990. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Boston: Unwin Hyman.
- Collins, Patricia H. 1996. „What’s in a name. Womanism, black feminism, and beyond”, w: *The Black Scholar*, 26/1. s. 9–17.
- Combahee River Collective. 1977. „Combahee River Collective Statement”, <http://historyisaweapon.com/defcon1/combrivercoll.html> [dostęp online 18.12.2021].
- Cooper, Brittney. 2016. „Intersectionality”. W: L. Disch i M. Hawkesworth (red.) *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. New York: Oxford University Press. s. 385-406.
- Crenshaw, K. 1989. „Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”. *University of Chicago Legal Forum*, s. 138–167.
- Davis, Angela. 1981. *Women, Race, and Class*. New York: Random House.
- Davies, Carole Boyce. 1986. „Introduction: Feminist Consciousness and African Literary Criticism”. W: C. B. Davies i A. Graves (red.) *Ngambika. Studies of Women in African Literature*. Trenton, New Jersey: Africa World Press. s. 1-25.
- Decker, Corrie. 2010. „Reading, Writing, and Respectability: How Schoolgirls Developed Modern Literacies in Colonial Zanzibar”. *International Journal of African Historical Studies*, 43/1. s. 89–114.
- Diaz-Szmidt, Renata. 2010. *Muthiana orera, onroa vayi? Dokąd idziesz, piękna kobieto? Przemiany tożsamości kobiecej w powieściach mozambickiej pisarki Pauliny Chiziane*. Warszawa. Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego i Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW.
- Diaz-Szmidt, Renata. 2012. „Buntowniczkini z wyboru. Afrykańskie pisarki języka portugalskiego”. *Afryka*, 35. s. 73-92.

- Diaz-Szmidt, Renata. 2014. „The image of women in the novels of the first generation of Mozambican and Equato-Guinean women writers.”. I. Kraska-Szlenk, B. Wójtowicz (red.) *Current research in African Studies*. Warszawa: Dom wydawniczy Elipsa. s. 83-92.
- Diegner, Lutz. 2018a. „Postrealist, Postmodernist, Postnation? The Swahili Novel 1987–2010”. *Research in African Literatures*, 49/1. s. 117-144.
- Diegner, Lutz. 2018b. „Good-bye, Book-Welcome, App? Some observations on the current dynamics of publishing Swahili novels”. *Africa Today*, 64/4. s. 30-50.
- Eagleton, Mary (red.) 1991. *Feminist Literary Criticism*. New York: Longman Critical Readers.
- Eagleton, Mary (red.) 2011. *Feminist Literary Theory. A Reader. Third Edition*. Malden, Oxford: Wiley Blackwell.
- Emecheta, Buchi. 1988. „Feminism with a Small ‘f’ !” w: K. H. Petersen (red.) *Criticism and Ideology: Second African Writers’ Conference*. Scandinavian Institute of African Studies. s. 173-85.
- Fair, Laura. 2001. *Pastimes and Politics. Culture, Community, and Identity in Post-Abolition Zanzibar, 1890–1945*. Athens/Ohio: Ohio University Press.
- Evans, Ruth. 2015. „HIV-related Stigma, Asset Inheritance and Chronic Poverty: Vulnerability and Resilience of Widows and Caregiving Children and Youth in Tanzania and Uganda” *Progress in Development Studies*, 15/4. s. 326–342.
- Ezer, Tamar. 2006. „Inheritance Law in Tanzania: The Impoverishment of Widows and Daughters”. *The Georgetown Journal of Gender and the Law*, 7/1. s. 599-662.
- Falola, Toyin, Rebeka Gower i Steven Salm. 1996. „Swahili Women since the Nineteenth Century: Theoretical and Empirical Considerations on Gender and Identity Construction”. *Africa Today*, 43/3. s. 251–268.
- Fanon, Frantz. 1985 [1961]. *Wyklęty lud ziemi*. H. Tygielska (przeł.) Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Garnier, Xavier. 2013. *The Swahili Novel. Challenging the Idea of ‘Minor Literature’*. James Currey.
- Głowacki, Michał i Iwona Kraska-Szlenk. 2015. „Poezja miłosna w tradycji Fumo Liongo”. W: I. Kraska-Szlenk (red.) *Nipe kalamu. Odsłony dawnej literatury suahili*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa. s. 102-128.

- Green, Gayle i Kahn Coopelia (red.) 2005. *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*. London, New York: Routledge.
- Gromov, Mikhail D. 2008. „Swahili Popular Literature in Recent Years”. *Swahili Forum*, 15. s. 5-13.
- Gromov, Mikhail. 2015. „Regional or Local? On ‘Literary Trajectories’ in Recent Swahili Writing”. w: L. Diegner i F. Schulze-Engler (red.) *Habari ya English? What About Kiswahili? East Africa as a Literary and Linguistic Contact Zone*. Brill/Rodopi. s. 67–79.
- Gromov, Mikhail. 2016. „Popular, Commercial or Didactic? Some Notes on Fasihi Pendwa”. *Eastern African Literary and Cultural Studies*, 2/1-2. s. 18-24.
- Hadbas, Ewa. 2006. „Pojęcie gwałtu w kulturze patriarchalnej”. *Prawo i płęć*, nr 1/2006. s. 36-40.
- Hamed bin Muhammed el Murjebi. 1974. *Maisha ya Hamed bin Muhammed el-Murjebi yaani Tippu Tip kwa maneno yake mwenyewe*. Opracowanie i tłumaczenie: Wilfred H. Whiteley. Kampala, Nairobi, Dar es Salaam: East African Literature Bureau.
- Harries, Lyndon. 1962. *Swahili Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- hooks, bell. 1981. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- hooks, bell. 2013 [1984]. *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*. A. Majewska (przeł.) Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Horton, Mark i Middleton, John. 2000. *The Swahili: The Social Landscape of a Mercantile Society*. Oxford: Blackwell.
- Hudson-Weems, Cleona. 1997. „Africana Womanism and the Critical Need for Africana Theory and Thought”. *The Wester Journal of Black Studies*, 21/2. s. 79-84.
- Humm, Maggie. 1994. *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. London, New York: Harvester Wheatsheaf.
- Humm, Maggie. 1990. *The Dictionary of Feminist Theory*. Columbus: Ohio University Press.

- Khamis Said A.M. 2005. „Signs of New Features in the Swahili Novel”. *Research in African Literatures* 36/1. s. 91-108.
- King, Deborah. 1988. „Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology”. *Signs*, 14/1. s. 42-72.
- Kłosińska, Krystyna. 2010. *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kłosińska, Krystyna. 2014. „Feministyczna krytyka literacka.” w: Rudaś-Grodzka i in. (red.) *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca. s. 227-234.
- Knappert, Jan. 1974. „Fifteen Swahili Songs”. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 37/1. s. 124–136.
- Knappert, Jan. 1979. *Four Centuries of Swahili Verse: A Literary History and Anthology*. London: Heinemann.
- Knappert, Jan. 1983. „Swahili Songs with Double Entendre”. *Afrika und Übersee* LXVI. s. 67–76.
- Knappert, Jan. 1986. „Songs of the Swahili Women”. *Afrika und Übersee*, 69. s. 101–137.
- Knappert, Jan. 1990a. „Liongo’s wedding song in the gungu metre”. *Orientalia Lovaniensia Periodica*, 21. s. 187–194.
- Knappert, Jan. 1990b. „Swahili Songs for Children”. *Afrika und Übersee*, 73. s. 129–143.
- Kraska-Szlenk, Iwona. 2015. „Zarys historii literatury suahili do początków XX wieku”. W: I. Kraska-Szlenk (red.) *Nipe kalamu. Odślony dawnej literatury suahili*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa. s. 9-54.
- Kraska-Szlenk, Iwona. 2016. *Opowieści na werandzie. Wybór z literatury suahili XIX wieku*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Kraska-Szlenk, Iwona. 2021a. „Język suahili i kulturowe konceptualizacje – zarys problematyki”. W: I. Kraska-Szlenk i B. Wójtowicz (red.) *Język i literatura suahili: konteksty społeczno-kulturowe*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa. s. 9-30.

- Kraska-Szlenk, Iwona. 2021b. „Postacie kobiece w suahilijskich ‘opowieściach zmyślonych’ z XIX wieku”. w: I. Kraska-Szlenk i B. Wójtowicz (red.) *Język i literatura suahili: konteksty społeczno-kulturowe*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa. s. 142-163.
- Kresse, Kai. 2007. *Philosophising in Mombasa: Knowledge, Islam and Intellectual Practice on the Swahili Coast*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Krüger, Marie. 1998. „Negotiating gender identity and authority in the plays of Penina Muhando and Ari Katini Mwachofi”. *Afrikanistische Arbeitspapiere (AAP)*, 55. s. 53–71.
- Kolawole, Mary Modupe. 1997. *Womanism and African Consciousness*. Trenton, New Jersey: Africa World Press.
- Kolawole, Mary Modupe. 2002. „Transcending Incongruities: Rethinking Feminisms and the Dynamics of Identity in Africa”. *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 54. s. 92-98.
- Kowaleski-Wallace, Elisabeth (red.) 2009. *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. London, New York: Routledge.
- Kozieł, Patrycja. 2015. „Narrative strategy in Chimamanda Ngozi Adichie’s novel *Americanah*: the manifestation of migrant identity”. *Studies in African Languages and Cultures*, 49. s. 97-114.
- Kozieł, Patrycja. 2016. „The Afropolitanism and Portrayal of Nigerian Women in Chimamanda Ngozi Adichie’s Short Story Collection *The Thing Around Your Neck*”. *Hemispheres*, 31/3. s. 26-35.
- Kuźma-Markowska, Sylwia. 2014. „Druga fala”. W: Rudaś-Grodzka i in. (red.) *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca. s. 97-100.
- Lieske, Pam. 2009. „Gender”. w: E. Kowaleski-Wallace (red.) *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. London, New York: Routledge. s. 252-254.
- Lihamba, Amandina. 1994. „Theatre and Political Struggles in East Africa”. w: E. Osaghae (red.) *Between State and Civil Society in Africa*. Senegal. s. 196-217.
- Lihamba, Amandina. 2004. „Tanzania”. w: Martin Banham (red.) *A History of Theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press. s. 233-247

- Lihamba, Amandina, Fulata L. Moyo, M.M. Mulokozi, Naomi L. Shitemi i Saida Yahya-Othman (red.). 2007. *Women writing Africa: An Eastern Region*. New York: The Feminist Press in the City of New York.
- Lorde, Audre. 2015 [1984]. *Siostra outsiderka. Eseje i przemówienia*. B. Szelewa (przeł.), A. Graff (wstęp). Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Marisi, Rose. 2018. „Usawiri wa Wahusika wa Kike katika Riwaya Teule za Zainab Burhani”. *Kioo cha Lugha*, 16. s. 65-80.
- Mazrui, Alamin M. 2007. *Swahili beyond the boundaries. Literature, Language, and Identity*. Athens: Ohio University Press.
- Mazurek, Marta. 2012. „Kobietyzm”. W: A. Gajewska (red.) *Teorie Wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. s. 363-447.
- Mbele, Joseph. 1996. „Wimbo wa Miti: An Example of Swahili Women’s Poetry”. *African Languages and Cultures*, 9/1. s. 71-82.
- Mbilinyi, Marjorie J. 1972a. „The ‘New Woman’ and Traditional Norms in Tanzania”. *The Journal of Modern African Studies*, 10/1. s. 57-72.
- Mbilinyi, Marjorie J. 1972b. „The State of Women in Tanzania”. *Canadian Journal of African Studies*, 6/2. s. 371-377.
- Mbuhuni, Patricia. 1978. „The Theme of A New Society in the Kiswahili Prose Fiction”. *Kiswahili*, 48/2. s. 17-38.
- Mbughuni, Patricia. 1982. „Images of Women in Kiswahili Prose fiction”. *Kiswahili*, 49/1. s. 80-110.
- McMahon, Elisabeth. 2006. „‘A Solitary Tree Builds not’: Heshima, Community and Shifting Identity in Post-Emancipation Pemba Island”. *International Journal of African Historical Studies*, 39/2. s. 97–219.
- Mhina, George A. 1975. „Language planning in Tanzania: Focus on Kiswahili”, [dostęp online 1.01.2021]. <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000205/020586eb.pdf>
- Middleton, John. 1992. *The World of the Swahili. Mercantile Civilization*. New Haven, London: Yale University Press.
- Mohanty, Chanda T. 1984. „Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”. *Boundary 2*, 12/3 - 13/1. s. 333-358.

- Moril, Toi. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London, New York: Methuen.
- Momanyi, Clara. 1996/1997. „Nadharia ya Uchunguzi Nafsia katika Mtazamo wa Kike na Uhakiki wa Kifasihi”. *Kioo cha Lugha*, 2. s. 71-81.
- Momanyi, Clara. 2001. „Nafai ya Mwanamke katika Ushairi wa Shaaban Robert”. *Kiswahili*, 64. s. 53-65.
- Momanyi, Clara. 2007. „Patriarchal Symbolic Order: The Syllables of Power as Accentuated in Waswahili Poetry”. *Journal of Pan African Studies*, 1/8. s. 12-32.
- Mosha, Ernesta Simone. 2013a. *Discourse Analysis of Gender-based Violence in Contemporary Kiswahili Fiction: A Case Study of Selected Novels of the Past Three Decades (1975 - 2004) and Young Tanzanians' Interpretations*. (nieopublikowana praca doktorska) Nowa Zelandia, Uniwersytet Waikato. wydruk komputerowy.
- Mosha, Ernesta Simone. 2013b. „Textual Construction of Domestic Violence: Examples from Kiswahili Novels”. *Kiswahili*, 76. s. 45-61.
- Mosha, Ernesta. 2016. „Unapoteza wakati wako bure! Hakuna atakayekuamini.’ Usawiri wa Ubakaji katika Riwaya Teule za Kiswahili”. *Kiswahili*, 79/1. s. 53-69.
- Mugane, Jonh. M. 2015. *The Story of Swahili*. Athens: Ohio University Press.
- Mule, Katwiwa. 2004. „Theatre and Development: Modern East African Women Playwrights and Critique of Development”. *Kiswahili* 67. s. 49-80.
- Mulokozi, M.M..1993. „Mchango wa wanawake katika maendeleo ya ushairi wa Kiswahili katika kipindi cha urasimi (1600-1900).” w: M.M. Mulokozi, C.G. Mng’ong’o (red.) *Fasihi, Uandishaji na Uchapishaji*. Dar es Salaam. s. 106-123.
- Mulokozi, M.M.. 1999. „Utenzi wa Mwana Kupona”. w: M.M. Mulokozi. *Tenzi tatu za kale*. Dar es Salaam. s. 101-140.
- Mwana Bukhalasi, *Utendi wa Masahibu* (data manuskryptu nieznana). W: J.W.T. Allen. 1971. *Tendi*. Nairobi, London, Ibadan. s. 130–268.
- Mwana Kupona binti Mshamu. 1860. *Utenzi wa Mwana Kupona*. W: M.M. Mulokozi (red.), *Tenzi tatu za kale*. Dar es Salaam. s. 101–140.

- Mwana Said Amin. *Utenzi wa Fatuma*. (ok 1807). W: Jan Knappert (1979). s. 120–127.
- Mwangi, Avan. 2009. „Amandina Lihamba’s gendered adaptation of Sembene Ousmane’s *The Money Order*” *Research in African Literature*, 40/3. s. 149-173.
- Nafuka, Ndeyapo i Shino, Elizabeth. 2014. „Rape myths and victim blaming: A study of attitudes of university students in Namibia”. *Journal for Studies in Humanities and Social Sciences*, 3/1, 2. s. 81-98.
- Nawrocka, Zofia. 2013. *Gwałt: głos kobiet wobec społecznego tabu*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”.
- Nfah-Abbenyi, Juliana M. 1997. *Gender in African Women’s Writing: Identity, Sexuality, and Difference*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Njozi, Hamza Mustafa. 1990. „Utendi wa Mwana Kupona and Reception Aesthetics”. *Kiswahili*, 57. s. 55-65.
- Njozi, Hamza Mustafa. 1998. „Usishike shauri la mwanamke: Irony in Kiswahili folktales”. *Journal of African Cultural Studies*, 11/1. s. 59-71.
- Njozi, Hamza Mustafa. 2003. „Utendi wa Masahibu. A Parable of Truth and Justice”. *Research in African Literatures*, 34/1. s. 31-43.
- Nnaemeka, Obioma. 1994. „From Orality to Writing: African Women Writers and the (re)inscription of Womanhood”. w: *Research in African Literatures*, 25/4. s. 137-159
- Nnaemeka, Obioma (red.). 1997. *The Politics of (M)Othering: Womanhood, Indentity, and Resistance in African Literature*. London, New York: Routledge.
- Nnaemeka, Obioma. 2004. „Nego-Feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning Africa’s Way”. *Signs*, 29/2. s357– 85.
- Nurse, D. i Spear, T. 1985. *The Swahili: Reconstructing the History and Language of an African Society, 800–1500*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Nurse, D. i Hinnebusch, T. 1993. *Swahili and Sabaki: A Linguistic History*. Berkley: University of California Press.

- Obbo, Christine. 1982. *African Women: Their Struggle for Economic Independence*. London: Hutchinson University Library for Africa.
- Ogundipe-Leslie, Mólara. 1994. *Re-creating ourselves: African women & critical transformations*. Trenton, New Jersey: Africa World Press.
- Ogunyemi, Chikwenye. 1985. „Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English”. *Signs*, 11/1. s. 63-80.
- Ohly, Rajmund. 1967. „Rzecz o Liongo Fumo”. *Przegląd Orientalistyczny*, 3/63. s. 226–241.
- Ohly, Rajmund. 1972. *Literatura suahili*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ohly, Rajmund. 1981. *Agressive Prose. A Case Study in Kiswahili Prose of the Seventies*. Dar es Salaam: Institute of Kiswahili Research University of Dar es Salaam.
- Ohly, Rajmund. 1985. „Literature in Swahili”. w: W.B. Andrzejewski, S. Piłaszewicz i W. Tyloch (red.). *Literatures in African Languages: Theoretical Issues and Sample Surveys*. Warszawa: Wiedza Powszechna. s. 460–492.
- Ohly, Rajmund. 1990. *The Zanzibar challenge: Swahili prose in the years 1975-1981*. Windhoek, Namibia: African Studies of the Academy.
- Omari, Shani i F.E.M.K. Senkoro. 2018. „Imagine the Women Through Tanzanian Women’s Maxims”. *Journal of International Women’s Studies*, 19/3. s. 119-134.
- Olson i in. (red.) 2018. *Beyond Gender: An Advanced Introduction to Futures of Feminist and Sexuality Studies*. London, New York: Routledge.
- Osore, Miriam Kenyari. 2003. „Defamiliarizing Marriage in a Patriarchal Socio-Cultural Context: An Analysis of the Novels of Euphrase Kezilahabi and Said Ahmed Mohamed”. *Kiswahili* 79. s. 29-45.
- Osore, Miriam Kenyari. 2015. „Femininity and Masculinity in the Novels of Euphrase Kezilahabi and Said Ahmed Mohamed” *Kioo cha Lugha*, 13. s. 13-31.
- Oyěwùmí, Oyèrónké. 1997. *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

- Oyěwùmí, Oyèrónké. 2000. „Family Bonds/ Conceptual Binds: African Notes on Feminist Epistemologies”. *Signs*, 25/4. s. 1093-1098.
- Oyěwùmí, Oyèrónké. 2004. „The White Women’s Burden: African Women in Western Feminist Discourse”. W: O. Oyěwùmí (red.) *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Trenton, London, Nairobi: Africa World Press. s. 25-45.
- Partyka, Joanna i Lewandowska, Julia. 2016. „Jak pisać o pisarkach?” *Terminus*, t. 18, z. 2 (38). s. 117–130.
- Piotrowska, Maria. 2015. „Trickster w opowieściach ludowych suahili”. W: I. Kraska-Szlenk (red.) *Nipe kalamu. Odśłony dawnej literatury suahili*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa. s. 128-145.
- Plain, Gill i Sellers, Susan (red.) 2007. *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pouwels, Randall. 2000. „The East African Coast, c. 780 to 1900 c.e.”. w: N. Levtzion i R.Pouwels (red.). *The History of Islam in Africa*. Athens: Ohio University Press. s. 251-273.
- Putnam Tong, Rosemarie. 2002. *Mysł feministyczna. Wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Rettová, Alena. 2007. „Lidství ni utu? Ubinadamu baina ya Tamaduni”. *Swahili Forum*, 14. s. 89-134.
- Rettová, Alena. 2016. „Writing in the Swing? Neo-Realism in Post-Experimental Swahili Fiction.” *Research in African Literatures*, 47/3. s. 15–31.
- Romańczuk, Izabela. 2012. „Obalony ‘posąg kobiety’ w twórczości dramatycznej Peniny Muhando Mlamy.” w: L. Łykowska (red.) *Role społeczne płci w Afryce Subsaharyjskiej*. Warszawa: Katedra Języków i Kultur Afryki UW. s. 149-166
- Romańczuk, Izabela. 2015. „Tradycyjna twórczość literacka kobiet Suahili – tradycja ustna oraz pisemna”. w: I. Kraska-Szlenk (red.) *Nipe kalamu: Odśłony dawnej literatury suahili*. Warszawa: Katedra Języków i Kultur Afryki UW i Dom Wydawniczy Elipsa. s. 54-88.

- Romańczuk, Izabela. 2017. „Dyskurs u władzy? Czy też: władza wspierana dyskursem? Na przykładzie powieści ‘Kipimo cha mizani’ (‘Miara równowagi’) autorstwa Zainab Burhani”. w: A. Lisiecka (red.) *Między Wschodem a Zachodem, między Północą a Południem. Wybrane referaty z V. Ogólnopolskiej Interdyscyplinarnej Studencko-Doktoranckiej Konferencji Naukowej 30-31 maja 2016*. Warszawa: Wydawnictwo Campidoglio. s. 11-21.
- Romańczuk, Izabela. 2018. „Kognitywny obraz kobiety w przysłowiaach suahili”. w: J. Jurewicz (red.) *Orientaliści kognitywnie*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa. s. 29-39.
- Romańczuk, Izabela. 2019. „Konstrukcje tożsamości kobiecych w twórczości prozatorskiej pisarek z Tanzanii”. W: J. Frużyńska (red.) *Kobieta w oczach kobiet. KobiECE (auto)narracje w perspektywie transkulturowej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. s. 222-233.
- Romańczuk, Izabela. 2020. „Kwani Mwanamke ni Nani? Si Binadamu Sisi?: Women’s Rights Reclaimed in Zainab Alwi Baharoon’ s *Mungu Hakopeshwi*”. *Kiswahili*, 83. s. 95-116.
- Romańczuk, Izabela. 2021. „Dyskursy honoru, moralności w władzy na podstawie sztuki *Heshima yangu*”. W: I. Kraska-Szlenk i B. Wójtowicz (red.) *Język i literatura suahili: konteksty społeczno-kulturowe*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa. s. 128-142.
- Rollins, Jack D. 1983. *A History of Swahili Prose: From Earliest Times to the End of the Nineteenth Century*. Leiden: E.J. Brill.
- Rudaś-Grodzka, Monika i in. 2014. *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Ruete, Emily. 1998. *Memoirs of an Arabian princess from Zanzibar: an autobiography by Emily Ruete, born Salme, Princess of Oman and Zanzibar*. Zanzibar.
- Saada Taji li Arifina. Ok. 1790. Brak tytułu, jako *The Lament of a Wife*. W: Knappert, Jan. 1979. *Four Centuries of Swahili Verse: A Literary History and Anthology*. London: Heinemann. s. 192–193.
- Said, Edward W. 2003 [1978]. *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Scott, Joan Wallach. 1986. „Gender: A Useful Category of Historical Analysis”. *The American Historical Review*, 91/ 5. s. 1053-1075.

- Saleh, Mohamed Ahmed. 2004. „‘Going with the times’: Conflicting Swahili Norms and Values Today”. W: P. Caplan i F. Topan (red.) *Swahili Modernities: Culture, Politics, and Identity on the East Coast of Africa*. Asmara: Africa World Press. s. 145-157.
- Sakkos, Tiina. 2008. „Existentialism and Feminism in Kezilahabi’s Novel *Kichwamaji*”. *Swahili Forum*, 15. s. 51-61.
- Scheven, Albert. 1981. *Swahili Proverbs*. Waszyngton: University Press of America.
- Senkoro, Fikeni E.M.K. 1982. *The Prostitute in African Literature*. Dar es Salaam: Dar es Salaam University Press.
- Senkoro, Fikeni E.M.K. 1988. „Shida”. *Mulika*, Vol. 20. s. 30-41.
- Senkoro, Fikeni E.M.K. 2005. „Understanding Gender Through Genre: Oral Literature as A Vehicle for Gender Studies in East Africa”. w: E. Le Roux (red.) *Gender, Literature and Religion in Africa. Codesria Gender Series 4*. Dakar. 1–15.
- Senkoro, Fikeni E.M.K. 2010. „Kiswahili Literary Portrayal of Gender and Migration in Africa: An Alternative Perspective?” Unpublishe paper presentated at the CODESRIA 2010 Gender Symposium Theme: Gender, Migration and Socioeconomic Development in Africa, Cairo, Egypt, 24-26 November, 2010
- Shipper, Mineke. 1987. „Mother Africa on a Pedestal: The Male Heritage in African Literature and Criticism”. *African Literature Today*, 15. s. 35-53.
- Shipper, Mineke. 1991. *Source of all evil. African Proverbs and Sayings on Women*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Shipper, Mineke. 1996. „Emerging from the Shadows: Changing Patterns in Gender Matters”. w: *Research in African Literatures*, 27/1. s. 155-168.
- Shipper, Mineke. 2010. *Never Marry a Woman with Big Feet. Women in Proverbs from around the Word*. Leiden: Amsterdam University Press.
- Salo, Elaine i Mama, Amina. 2001. „Talking about Feminism in Africa”. *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 50. s. 58-63.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1985. „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”. *Critical Inquiry*, 12/1 („Race”, Writing, and Difference). s. 243-261.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003 [1988]. „Can the Subaltern Speak?” *Die Philosophin*, 14/27. s. 42-58.
- Steere, Edward. 1870. *Swahili Tales as Told by the Natives of Zanzibar*. Londyn: Bell and Daldy.
- Stratton, Florence. 1994. *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London, New York: Routledge.
- Swartz, Marc J. 1988. „Shame, culture, and status among the Swahili of Mombasa”. *Ethos*, 16/1. s. 21–51.
- Tavrow, P., Withers, M., Obbuyi, A., Omollo, V., & Wu, E. 2013. „Rape myth attitudes in rural Kenya: Toward the development of a culturally relevant attitude scale and ‘blame index’”. *Journal of Interpersonal Violence*, 28/10. s. 2156-2178.
- Timammy, Rayya i Swaleh, Amiri. 2013. „Wanawake wachukua hatua nyingine: Analyzing Women’s Identities in Kiswahili Short Stories”. *Swahili Forum*, 20. s. 102-114.
- Topan, Farouk. 2004. „From Mwana Kupona to Mwavita: representations of female status in Swahili literature”. W: P. Caplan i F. Topan (red.) *Swahili Modernities: Culture, Politics, and identity on the East Coast of Africa*. Asmara: Africa World Press. s. 213- 227.
- Topan, Farouk. 2006. „Why Does a Swahili Writer Write? Euphoria, Pain and Popular Aspirations in Swahili Literature”. *Research in Swahili Literatures*, 37/3. s.103-119.
- Traoré, Flavia Aiello. 1999. „Mabadiliko ni maumbile yenyewe: The Thematic and Stylistic Dynamism in S. A. Mohamed’s Novel Utengano”. *Afrikanistische Arbeitspapiere (AAP)*, 60. s. 59-65.
- Traoré, Flavia Aiello. 2001. „Taarab and Swahili Prose”. *Afrikanistische Arbeitspapiere (AAP)* 68, *Swahili Forum VIII*. s. 123-128.
- Traoré, Flavia Aiello. 2008. „Family and Society in Said Ahmed Mohamed’s Novels”. *Swahili Forum*, 15. s. 63-72.
- Traoré, Flavia Aiello. 2015. „Postmodernism as seen through the Swahili novel: a reading of *Babu alipofufuka* and *Dunia yao* by Said Ahmed Mohamed”. *Journal of African Cultural Studies*, 27/1. s. 20-29.
- Velten, Carl. 1901. *Safari za Wasuaheli*. Göttingen: Dandenhoed & Ruprecht.

- Velten, Carl. 1903. *Desturi za Wasuaheli*. Göttingen: Dandenhoed & Ruprecht.
- Velten, Carl. 1907. *Prosa und Poësie der Suaheli*. Berlin (publikacja autora).
- Vigoya, Mara Viveros. 2016. „Sex/Gender”. W: L. Disch i M. Hawkesworth (red.) *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. New York: Oxford University Press. s. 852-874.
- Vuyiswa, Ndabayakhe i Addison, Catherine. 2008. „Polygamy in African fiction.” *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 20/1. s. 89-104.
- Wakota, John. 2018. „Ujamaa villagazation and Gender Dynamics in Selected Tanzanian Fiction”. *Journal of African Cultural Studies*, 30/1. s. 49-64.
- Walker, Alice. 2012 [1983]. „W poszukiwaniu ogrodów naszych matek”. (tłum.) M. Mazurek w: A. Gajewska (red.) *Teorie Wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. s. 375-388.
- Warhol, Robyn R. 2009. *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Werner, Alice. 1927. „Swahili poetry”. *Journal of the Royal African Society*, 26/102. s. 101–111.
- Whiteley, W.H. 1969. *Swahili: the rise of a national language*. London: Methue.
- Yahya-Othman, Saida. 1997. „If the cap fits: Kanga names and women’s voice in Swahili society”. *Afrikanistische Arbeitspapiere (AAP)*, 51. s. 135–149.