

Gabriela Jeleńska

Uniwersytet Warszawski

g.jelenska@uw.edu.pl

ORCID: 0009-0003-8319-4380

Przemilczane historie. Rdzenna perspektywa w poezji KARENNE WOOD

Past Silence: Indigenous Perspective in the Poems of KARENNE WOOD

DOI: 10.12775/LL.4.2024.003 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The essay attempts to introduce to Polish readers the literary work of KARENNE WOOD, an Indigenous poet of Monacan Nation, who passed away in 2019. Poetry was for WOOD another venue for self expression, next to broadly understood activism. For many years, WOOD directed the Virginia Indian Programs at the Virginia Center for the Humanities, and served as the repatriation director for the Association on American Indian Affairs. As tribal historian for the Monacan Nation, she worked on implementing changes to the school history curriculum so that it would encompass the Indigenous voice, and create space for alternative, often silenced versions of historical events. The essay examines the converging points of WOOD's activities: poems in which commonly known events from colonial history gain new meaning by changing the perspective, as well as those which altogether contest the mainstream version of history. Given the clearly pro-social tone of WOOD's work, the aim of the essay is to read her poetry through the concept of tribalography, coined by Choctaw writer LeAnne Howe. One of the assumptions of tribalography stipulates that the means to reassert Native identity and to achieve symbolic reconciliation is through constant renegotiation of the past, as well as through acknowledgment of oral tradition as an equally valid historical source.

KEYWORDS: history, tribalography, perspective, oral tradition, identity

Rdzenna poezja – język, tożsamość, polityka

Jedną z charakterystycznych cech współczesnej poezji tworzonej przez rdzennych Amerykanów jest – widoczne już przy pierwszym zetknięciu, a wraz z pogłębionymi badaniami nad tą poezją coraz wyraźniej się uobecniające – zaangażowanie poetów w sprawy polityczno-społeczne tej mniejszości oraz ich zakorzenie kulturowe. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z zabraniami przez nich głosu w sprawach dotyczących ogółu panindiańskiej zbiorowości (jak jest to np. w wierszach poświęconych stereotypowemu ostrzeganiu Indian czy szeroko pojętej aropriacji kulturowej), w kwestiach ograniczających się do doświadczenia konkretnego ludu, z którego pochodzi dany poeta, czy wypowiedzi na temat osobisty, trudno znaleźć wiersz, który byłby od tego zaangażowania wolny¹. Nawet wiersze poetów najmłodszego pokolenia, które w ramach panujących obecnie tendencji eksploruje inne aspekty swojej tożsamości niż etniczna czy kulturowa, prędzej czy później dotyczą, choćby mimochodem, czy – zdawać by się mogło – wręcz mimowolnie, tej tematyki².

Kolejną kwestią, z pozoru mniej oczywistą, którą jednakże warto mieć na względzie, odkrywając rdzenną poezję, jest język. Ogromnym paradoksem tej twórczości jest fakt, że jako potomkowie ludów, które przed przybyciem białych na kontynent amerykański nie posiadały zaawansowanej kultury pisemnej, rdzenni autorzy uczynili angielski – język najeźdźcy, który przyczynił się do systematycznego niszczenia ich kultury – narzędziem, jakim opisywali siebie. Przytłaczająca większość rdzennych autorów tworzących od połowy XIX w.,

-
- 1 Na myśl przychodzą wiersze takie jak publikowany w niemal każdej antologii *Today Was a Day Like TB* („Dzisiejszy dzień był jak gruźlica”) poetki Chrystos (Menominee), która porównuje bezsilność w obliczu zawłaszczenia indiańskich symboli przez amerykańską popkulturę do niemocy towarzyszącej atakom gruźlicy, słynny *Sure You Can Ask Me a Personal Question* („Jasne, że możesz mi zadać osobiste pytanie”) Diane Burns (Anishinaabeg), w którym autorka wylicza często zadawane jej przez białych absurdalne pytania w stylu: „czy strzelasz z łuku?”, czy *Dakota Homecoming* („Zjazd absolwentów w stanie Dakota”) Gwen Westerman (Dakota) opisujący poczucie dyskomfortu wobec nieudolnych przeprosin wystosowywanych wobec rdzennych ludów przez środowiska akademickie. Nawet wiersze z pozoru niezaangażowane, jak np. *My Father’s Song* („Pieśń mojego ojca”) Simona Ortiza (Pueblo Acoma) – scena rodzajowa przedstawiająca pracujących w polu ojca z synem, czy *The Woods* („Las”) Louise Erdrich (Anishinaabeg) – z pozoru klasyczny erotyk, są wierszami na wskroś indiańskimi poprzez ich kulturowe zakorzenie: oddanie hołdu przekazowi ustnemu jako narzędziu międzypokoleniowej transmisji kulturowej (Ortiz) oraz przywołanie postaci z mitologii czippewajskiej nie jako „folklorystycznego” ozdobnika, lecz w sposób wskazujący na nośność i obecność tej mitologii we współczesnym życiu (Erdrich).
 - 2 Dobrym przykładem takiej postawy są: Natalie Diaz (Mojave), laureatka Nagrody Pulitzera z 2021 r. za tomik *Postcolonial Love Poem* (wydany w Polsce jako *Postkolonialny wiersz miłosny* nakładem wydawnictwa Współbycie, w tłumaczeniu Joanny Mąkowskiej w 2024 r.), Tommy Pico (Kumeyaay) i jego *Nature Poem* („Poemat o naturze”) czy Smokii Sumac (Ktunaxa) z *you are enough: poems for the end of the world* („jesteś dostatecznie dobry(-ra): wiersze na koniec świata”). Tomiki tych trojga to świadectwa tworzenia się i celebrowania (homo i trans) seksualnej tożsamości, uwagę czytelnika zwraca jednak ich ukontekstowanie w kolonialnej historii i wynikających z niej traumach (Diaz), napięcie między współczesnym miejskim życiem a tęsknotą za autentycznym kontaktem z naturą (Pico) czy próba poradzenia sobie ze stygmatyzacją poprzez zwrot ku tradycyjnym rytuałom (Sumac).

wskutek przymusowej asymilacji, a niekiedy dobrowolnie, wychowała się w szkołach misyjnych, a następnie rządowych. Nawet jeśli angielski nie był ich pierwszym językiem (choć w pokoleniu urodzonym po 1940 r. jedynie Simon Ortiz wychowany był w języku keres, tylko zaś nieliczni z pozostałych pamiętają posługujących się tym językiem dziadków), był pierwszym językiem, w którym uczyli się pisać. Nieodłącznym zagadnieniem rdzennej poezji zatem, choć rzadko wyrażanym *explicite*, jest pytanie o to, jak tym językiem nawigować, jak go do celu, który twórcom przyświeca, podporządkować; jak nagiąć angielski tak, by język najeźdźcy wypowiedział się w sprawie najechanych, żeby dał głos przez lata uciszonym.

Karenne Wood – poetka zaangażowana

Karenne Wood należy do twórców, którym oba te dylematy są bliskie. Urodzona w 1960 r., uzyskała tytuł magistra sztuk pięknych na Uniwersytecie George'a Masona i doktorat z antropologii na Uniwersytecie Wirginii. Nim w 2001 r. ukazał się jej debiutancki tomik, *Markings on Earth* („Ślady na ziemi”), pracowała w Narodowym Muzeum Indian Amerykańskich. W późniejszych latach pełniła funkcję koordynatora do spraw repatriacji w Stowarzyszeniu do spraw Indian Amerykańskich (działającej nieprzerwanie od 1922 r. najstarszej organizacji non-profit na rzecz ochrony praw rdzennych Amerykanów) oraz Komisji Repatriacyjnej Krajowego Kongresu Indian Amerykańskich, aby następnie przewodniczyć Radzie do spraw Indian stanu Wirginia. Jako pierwsza w historii dyrektorka Programu Dziedzictwa Indian Wirginii niestrudzenie pracowała na rzecz zmian w podstawie programowej nauczania historii, aby korygować przekłamania dotyczące relacji między kolonizatorami a ludami rdzennymi i poszerzać rozumienie historii o perspektywę tych ostatnich. W 2019 r. Wood przegrała wieloletnią walkę z nowotworem, pozostawiając po sobie pustkę. W nocy wspomnieniowej Centrum Nauk Humanistycznych Stanu Wirginia napisało: „Pozostajemy oddani naszej pracy, choć myśl o kontynuowaniu jej bez przywództwa Karenne jest dla nas nie do wyobrażenia” (Virginia Humanities 2019)³.

Twórczość poetky Wood splata się z powyższą działalnością. Jej wiersze, nawet te najbardziej osobiste, przekraczają granice intymności, stając się głosem „w sprawie”. Zarówno *Markings on Earth*, jak i opublikowany w 2016 r., trzy lata przed śmiercią, drugi zbiór wierszy – *Weaving the Boundary* („Tkając granicę”), są liryczną kontynuacją jej aktywizmu, tworząc przestrzeń dla zapomnianych opowieści i przemilczanych historii. Dowodem na to, jak ważny jest głos Wood, niech będzie fakt, że aż sześć jej wierszy znalazło się w wydanej w 2019 r. antologii *New Poets of Native Nations*. W słowie wstępnym: „Dwadzieścioro jeden poetów na dwudziesty pierwszy wiek”, redaktorka antologii Heid E. Erdrich tak uzasadnia swój wybór: „Oto poezja nowego czasu – era dawania świadectwa, odzyskiwania głosu, era politycznego i kulturowego odro-

3 Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie cytaty z opracowań anglojęzycznych oraz z wierszy w przykładzie autorki artykułu.

dzenia – czasu, który w tej antologii przemawia wierszami silnymi i subtelnymi, historycznymi i lirycznymi, ironicznymi i poważnymi, pełnymi żalu i radości...” (Erdrich 2018 IX).

LeAnne Howe i jej trybalografia

To właśnie ten polityczno-kulturowy wymiar poezji Wood skłania do wpisania jej w koncepcję trybalografii stworzoną przez inną pisarkę, LeAnne Howe (Choctaw). Na przełomie lat 1999–2013 Howe opublikowała cztery eseje, w których stale doprecyzowywała definicję swojej idei. W tekście *The Story of America: A Tribalography* z 2002 r. tłumaczy, że trybalografia zrodziła się z przekonania, iż rdzenni pisarze „nie piszą autobiografii, wspomnień, literatury faktu ani beletrystyki, a raczej opowiadają historię, w której zawierają się przeszłość, terażniejszość i przyszłość” (Howe 2002: 42). W dalszej części eseju podkreśla, że w sensie teoretycznym trybalografia obejmuje epistemologię, która wywodzi się z „rdzennej skłonności do scalania, osiągnięcia konsensusu i symbiotycznego łączenia jednej rzeczy z drugą” (Howe 2002: 42). Założenie formalne trybalografii stanowi zatem, że tekstem dla niej emblematycznym będzie taki, który idąc śladem tradycji ustnej, akumuluje w procesie swojego powstawania wiele wątków, głosów, stylów, co przekłada się na jego wielogatkowość (trybalografia, czyli plemienne pisarstwo, rozumiane jako imitowanie przekazu ustnego)⁴.

Istotniejszym założeniem trybalografii zdaje się jednak jej wymiar etyczny. W kolejnym eseju poświęconym swojej koncepcji, *Blind Bread and the Business of Theory Making, by Embarrassed Grief* z 2008 r., Howe twierdzi, że „pisząc w duchu trybalografii, autorzy zmuszeni są mieć świadomość celu, jaki ma przyświecać ich twórczości” (Howe 2008: 338)⁵. Nietrudno zauważyć, że owo antycypowanie oraz dążenie przez rdzenne pisarstwo do uzyskania pożądanego rezultatu ma charakter aktywistyczny. Otwierając kanał dla alternatywnej perspektywy, trybalografia poddaje reinterpretacji dominującą wersję historii. „Historie to jedynie spisane opowieści – kontynuuje Howe – wersja, którą otrzymasz, zależy od punktu widzenia pisarza” (Howe 2002: 42). Zestawienie

4 Jako przykład tekstu idealnego Howe podaje *Storyteller* Leslie Marmon Silko (Pueblo Laguna), bezprecedensowe, z pozoru niespójne połączenie poezji, mitów, opowieści rodzinnych, krótkich opowiadań, anegdot z fotografią (zob. artykuł Ewy Dżurak w niniejszym numerze „Literatury Ludowej”).

5 Trybalografia jako narzędzie metodologiczne sprawdza się w analizie dzieł współczesnych, jak i dawnych. Channette Romero (2014) czyta *Miko Kings* samej Howe, odnajdując momenty, w których powieść promuje rdzenną tożsamość, a Joanna Ziarkowska (2019) analizuje powieści Washburn pod kątem uzdrawiającej, scalającej funkcji opowieści. Biorąc pod lupę przypadek swojego plemienia, Jill Doerfler (2014) (*Anishinaabeg*) z kolei zastanawia się nad wytycznymi trybalografii pomagającymi szkicować przyszłość ludności rdzennej. Ciekawym posunięciem jest sięgnięcie do trybalografii w kontekście tekstu XIX-wiecznego, jak w eseju *Gender, Literacy, and Sovereignty in Winnemucca's „Life Among the Piutes”* Leah Snider (2012) – autorka analizuje strategie nawigowania kwestii płci, wykształcenia i kulturowej odrębności podjęte przez Sarę Winnemuccę w jej w autobiografii z 1883 r., uważanej za pierwszą napisaną przez rdzenną kobietę.

obu perspektyw – zachodniej i rdzennej – przy jednoczesnym uwypukleniu etycznych różnic leżących u ich podstaw, nierzadko skutkuje „wywyższeniem” perspektywy indiańskiej (t r y b a l o grafia, czyli plemienne pisarstwo, rozumiane jako uprzywilejowanie rdzennego postrzegania rzeczywistości). W swym ideologicznym założeniu zatem trybalografia dołącza do przełomowych dla rdzennej kultury pojęć: *communitism* Jace’a Weavera (1997), słynne *survivance* Geralda Vizenora (2008) czy *intellectual sovereignty* Roberta Warriora (2008), podobnie jak one promując niezawisłość i autoreprezentację⁶.

Markings on Earth i zamiana perspektyw

Już w pierwszym tomiku Karenne Wood, *Markings on Earth*, widoczne jest dążenie autorki do – jak postuluje Howe – „czerpania z mnogości źródeł i ponownego spojrzenia na [rdzenną – G. J.] historię z wielu punktów widzenia: swojego, swoich krewnych, swoich przodków” (Howe 2008: 338). Czytelnik zauważy też dominujące wątki refleksji nad językiem, historią, znaczeniem utraty, a także wspomniane we wstępie zawieszenie wierszy między tym, co wspólne, a tym, co osobiste. Poniższe dwa przykłady znakomicie ilustrują wykorzystanie siły poetyckiego głosu do opowiedzenia o doświadczeniu zarówno zbiorowym, jak i niezwykle intymnym.

W wierszu *My Standard Response* („Moja zwyczajowa odpowiedź”) (Wood 2001: 25)⁷, śladem wspomnianego wcześniej *Sure You Can Ask Me a Personal Question* Diane Burns, Wood udziela odpowiedzi naprowadzających czytelnika na celowo nieprzytoczone, nedorzeczne pytania, świadczące o znikomej wiedzy społeczeństwa na temat różnorodności i odmienności kulturowej rdzennych narodów:

Nie zakładaliśmy pióropuszy wojennych.
Nie uganiałliśmy się za bizonami.
Nie chodziliśmy z tarczami (Wood 2001: 25)⁸.

Gdy w pewnym momencie sprowadza odpowiedzi do absurdu, czytelnik zmuszony jest skonfrontować się ze swoimi własnymi, głęboko zakorzenionymi stereotypami:

6 Według Weavera (1997) termin *communitism* („wspólnotowość”) określa starania podjęte przez rdzennych działaczy, naukowców i twórców na rzecz ich społeczności mające na celu uzdrowienie poczucia smutku i wyobcowania przez nie odczuwanego. Idące krok dalej *survivance* Vizenora (2008), zbitka słowa *survival* („przeżycie”) oraz końcówki *-ance* kojarzącej się z pozytywnymi zjawiskami, jak *endurance* („wytrwałość”) czy *resistance* („opór”), ma oznaczać aktywne przeżycie, a nie jedynie przetrwanie w ruinach plemiennej kultury. Zdaniem Warriora natomiast *intellectual sovereignty* („niezawisłość intelektualna”) to aktywne dziedziczenie i przekształcanie rdzennej kultury na potrzeby epoki ponowoczesnej.

7 Tłumaczenie Marek Maciołek.

8 “We did not wear war bonnets. / We did not chase the buffalo. / We did not carry shields”. Tłumaczenie Marek Maciołek.

Nigdy nie byliśmy Indianami z Równin.
 Próbowaliśmy trochę jeździć,
 ale ciągle spadaliśmy z naszych psów (Wood 2001: 25)⁹.

W dalszej części wiersza Wood naigrawa się z pomysłu władz lokalnych, aby miejski festyn uświetniło puszczanie przez rdzennych mieszkańców sygnałów dymnych, „żeby każdy w mieście zobaczył, że nasze plemię wciąż tu jest” (Wood 2001: 25)¹⁰.

Kto słyszał o sygnałach dymnych w lesie? Już to widzę, jak stoimy na urwisku, odpalając podpałkę do kominka. Nie paliliśmy ognisk od powstania drużyn skautowskich. I niby skąd obywatele miasta mieliby wiedzieć, że to właśnie my?

Prędzej by wezwali straż pożarną (Wood 2001: 25)¹¹.

Próba romantyzacji skutkująca zamrożeniem Indian w przeszłości zostaje przez poetkę boleśnie wyszydzona, podobnie jak nieprzyjmowanie do wiadomości, że – tak jak wszyscy inni – Indianie są nowoczesnymi ludźmi, którym nie obce są „zdobycze cywilizacji”: podpałka do grilla i duża doza zdrowego rozsądku.

Another Visit to the Cancer Specialist („Kolejna wizyta u onkologa”) to z kolei przykład wiersza intymnego. Chora na raka poetka lęka się ciemności, „gdy bogowie nocy otaczają ją trwogą” (Wood 2001: 67)¹², poranek zaś przynosi nadzieję, „zachwyca błękitem nieba [...] codziennym majestatem” (Wood 2001: 67)¹³. Ostatnia strofa, zderzająca sterylną biel gabinetu lekarskiego z barwami nocy i poranka z dwóch poprzednich strof, przynosi dobrą wiadomość: w loterii, jaką jest walka z nowotworem, tym razem wygrała pacjentka.

W tym uniwersalnym wierszu, traktującym o ogólnoludzkim doświadczeniu, trudno z pozoru doszukać się akcentu rdzennego, a co dopiero pierwiastka stanowiącego o wymowie kulturowo-politycznej. Dopiero wnikliwa lektura otwiera czytelnika na piorunujące odkrycie: bogowie nocy z pierwszej strofy są „sowami na czarnych gałęziach” (Wood 2001: 67)¹⁴, będącymi w mitologii wielu plemion zwiastunem śmierci na podobieństwo kruków i wron w kulturze europejskiej. Niebo w strofie drugiej z kolei przybiera kolor „błękitu Pendletona” (Wood 2001: 67)¹⁵, specyficznej niebieskiej kraty, opatentowanego wzoru koców

9 “We were never Plains Indians. / We tried to ride, / but we kept falling off of our dogs”. Tłumaczenie Marek Maciołek.

10 “[To] show everyone in town that our tribe was still around”. Tłumaczenie Marek Maciołek.

11 “Who ever heard of smoke signals in the forests? I imagined us upon the bluff, lighting one of those firestarter bricks. We haven’t made fire since the Boy Scouts took over. And how would the citizens know it was us? They’d probably call the fire department”. Tłumaczenie Marek Maciołek.

12 “Darkness: the night gods send your own terror back to you”.

13 Morning entrances. / The sky turns Pendleton blue – everyday grandeur”.

14 “[...] owls on black branches”.

15 “The sky turns Pendleton blue [...]”.

firmy Pendleton. To właśnie koce tej marki, celowo zakażone ospą i gruźlicą, rozdawano Indianom w ramach kolejnej strategii kolonizacji kontynentu. Nad pozytywną diagnozą zawisa zatem niepokój wywołany igraszkami rdzennymi skojarzeniami. Biorąc pod uwagę ostateczną przegraną poetki z chorobą „Kolejna wizyta u onkologa” staje się wierszem niemal proroczym.

Zarówno „Moja zwyczajowa odpowiedź”, jak i „Kolejna wizyta u onkologa”, poprzez osadzenie w rdzennym doświadczeniu, mitologii i historii, bez wątplenia spełniają założenia trybalografii, jednak dopiero cykl wierszy poświęcony postaciom, których próżno szukać w oficjalnych podręcznikach historii kolonialnej, stanowi brawurowe wpisanie się w postulatę omawianej koncepcji. Wiersze z tego cyklu noszą tytuły zawierające imiona owych postaci oraz daty wydarzeń, w których przyszło im brać udział. Wood wydobywa je z zapomnienia, przywracając należnie im miejsce w historii, każąc równocześnie czytelnikowi zastanowić się nad mechanizmami odpowiedzialnymi za pomijanie innych perspektyw przez mainstreamową wersję dziejów.

Warto jednak nadmienić, że uprzywilejowanie rdzennej perspektywy przez Wood, jak i innych twórców piszących w duchu trybalografii, nie jest tożsame z pomijaniem niewygodnych czy wstydlivych wątków i nie stanowi pretekstu do stawiania Indian wyłącznie w dobrym świetle. Wiersze *Amoroleck's Words* („Słowa Amorolecka”) oraz *Totopotami, 1654* („Wódz Totopotami, 1654”) są idealnym przykładem zaangażowania autorki w przywracanie równowagi w naszym oglądzie historii. Mimo że w obu utworach została obrana inna strategia dążąca do tego celu, odwołująca się do różnych znaczeń „pamięci”, łączy je spokojna refleksja nad położeniem, w jakim znaleźli się ich bohaterowie, oraz empatia wynikająca z jego zrozumienia.

Wood opatruje „Słowa Amorolecka” mottem – fragmentem wiersza *Left Hand Canyon* („Kanion Left Hand”) Lindy Hogan:

Nie można odebrać człowiekowi jego słów.
Są jego nawet gdy
odebrano ziemię
na której ktoś inny
postawił dom (Wood 2001: 17)¹⁶.

Wybór motta staje się to asumptem do uczynienia ze słów Amorolecka kluczowego momentu w opisywanym wydarzeniu, co skutkuje zanegowaniem

16 “You can't take a man's words. / They are his even as the land / is taken away / where another man / builds his house”. Co ciekawe, wiersz Hogan jest polemiką z utworem Williama Matthews'a pod tym samym tytułem. Autor, opisując piękno kanionu Left Hand, przemilcza słowa Lewej Ręki, wodza Arapahów (od którego imienia kanion bierze swoją nazwę): „Pamiętacie słowa Wodza Lewej Ręki? / Nieważne. Wszystko inne / zostało mu odebrane / zostawmy jego żal w spokoju” (“Remember what Chief Left Hand said? / Never mind. Everything else / was taken from him / let's leave his grief alone”; Matthews 1979: 53). W duchu trybalografii Hogan przywraca wagę słowom Lewej Ręki, bo choć pozostawia je niewypowiedzianymi, sugeruje, że słyhać je w głosie otaczającej przyrody oraz „wietrze w krwiobiegu tych co zechcą słyhać” (“Left Hand returns to speak, / wind in the blood of those / who will listen”; Hogan 1991: 32).

powszechnie znanego opisu. Między lipcem a wrześniem 1609 r. druga ekspedycja kolonistów z Jamestown pod wodzą kapitana Johna Smitha napotkała przy wodospadach Rappahannock grupę Indian Mannahock (jednego z ludów siumańskich, który zanikł w XVIII w.). Podręczniki historii kolonialnej mówią o strzałach posłanych w kierunku Anglików, na który to atak ci odpowiedzieli, raniąc tych Indian, którzy nie zdołali zbiec. Wood, orędowniczka przepisania historii, już na samym początku wiersza oferuje zaskakującą wizję tego spotkania. W duchu całkowitego zanegowania tzw. odkrycia Ameryki to nie Smith spotyka Mannahocków, lecz oni jego, i to do nich należy pierwsze wrażenie:

Musiał być z ciebie niezły widok, kapitanie Johnie Smisie
gdy podpływałeś w swoim czółenku,
twoi towarzysze z Jamestown
w kapeluszach z piórami,
pumpach, z długimi brodami, w pończoszках,
śmiesznych bucikach (Wood 2001: 17)¹⁷.

Jakby nie dość groteskowo wypadali koloniści w tym odwróconym spojrzeniu, Wood puentuje:

Mogliście się nam jawić jako,
no cóż,
niecywilizowani (Wood 2001: 17)¹⁸.

Nadrzędnym jednak celem, który wedle Howe winni mieć na względzie rdzenni twórcy, jest nie gra punktem widzenia, lecz ukazanie ścierania się wartości, o których wspominałam wyżej. Wood wypunktowuje różnice w postrzeganiu wszystkiego, poczynając od znaczenia ziemi – w przypadku ludów rdzennych miejsca ściśle związane z kulturą, w przypadku najeźdźców zaś będącego kolejnym przedmiotem eksploatacji – na rozumieniu istoty zapisu historycznego skończywszy. Kapitan Smith, poleciwszy swojemu medykowi opatrzeć Amorolecka, wypytuje rannego o znane mu krainy, próbując dowiedzieć się, gdzie mógłby znaleźć coś drogiego. Pada też pytanie o przyczyny ataku, skoro, według Smitha, intencje przybyłych nie były złe. Wood zwraca zapisanej w kronikach odpowiedzi Amorolecka jej pominięty kontekst, czytelnikowi pozostawiając decyzję, którą z wersji wydarzenia uzna za „prawdziwszą”:

Odpowiedział ci w swoim dialekcie,
w którym nikt już nie mówi.
Zapisał się jego imię. Jego słowa.

17 “You must have been a sight, Captain John Smith, / as your dugout approached / with Jamestown’s men / sporting plumed hats, / poufed knickers, beards, stockings, / funny little shoes”.

18 “You might have looked, to us, / well, / uncivilized”.

Lecz nie jego los.
Ze wszystkich słów wypowiedzianych przez nas
w roku waszego Pana 1608,
przetrwiała tylko jego odpowiedź:
„Słyszeliśmy, że jesteście ludźmi
ze świata poniżej przybyłymi
aby odebrać nam nasz” (Wood 2001: 17)¹⁹.

Kilka szczegółów w tym fragmencie wartych jest namysłu. Wood zwraca uwagę na europejską obsesję kronikarstwa, zapisy, które koncentrowały się na podaniu suchych faktów, nie biorąc pod uwagę losów czy tym bardziej emocji tych, którzy byli jedynie świadkami parcia naprzód kolonizatorów. Mimo że poetka nie komentuje tego *explicite*, stojący samotnie wers „Lecz nie jego los” dobitnie pokazuje jej hierarchię wartości. Kolejnym równie subtelnym zabiegiem jest sformułowanie „w roku waszego Pana 1608”, które nie tyle pokazuje odmienność europejskiego sposobu mierzenia czasu, ile z mocą podkreśla, że Jezus, którego życiem ów czas jest mierzony, nie jest częścią rdzennej ontologii. Ponieważ wiersz kierowany jest do kapitana Smitha i kolonistów (oraz – pośrednio – do białego czytelnika), Wood wykorzystuje ten religijny trop, puentując utwór słowami Amorolecka, w których „świat poniżej” („under the world”) – przy celowo według mnie pominiętym kontekście topograficznym – sugeruje piekło jako miejsce pochodzenia przybyszów²⁰.

Lud Mannahock Amorolecka sąsiadował z Monakanami, z których pochodzi KARENNE WOOD, oraz Pamunkejami. To właśnie ci ostatni, w dużej mierze z racji położenia, weszli w aliansę z kolonistami z Wirginii. Kolejny wiersz Wood, „Wódz Totopotami, 1654”, pochyla się nad losem przywódcy Pamunkejów, tytułowego Totopotamiego, zmobilizowanego przez kolonię Jamestown do zbrojnego ataku przeciwko konfederacji pozostałych plemion, m.in. właśnie Monakanów. Data w tytule odnosi się do wydarzenia zwanego Battle of Bloody Run (w luźnym tłumaczeniu Bitwa Krwawej Strugi), która swą nazwę zawdzięcza bezprecedensowej rzezi, tak wielkiej, że potoki spłynęły krwią.

W twórczości Wood ciekawa jest swoboda, z jaką autorka sięga do wierszy twórców nierdzennych – niejednokrotnie czerpie z nich inspirację w postaci motta, konstrukcji wiersza czy jego podwaliny ideologicznej, a niekiedy podaje jedynie nazwisko twórcy. Wróć do tego wątku podczas omawiania wierszy z drugiego tomiku, *Weaving the Boundary*, który za tytuł obiera wyimek wiersza Czesława Miłosza. W przypadku wiersza „Wódz Totopotamie, 1654” poniżej

19 “He told you in his dialect, / which no one now speaks. / You recorded his name. His words. / Not his fate. / Of all the words our people spoke / in the year of your Lord 1608, / only his answer remains: / ‘We heard that you were a people / come from under the world, / to take our world from us’”.

20 Amoroleck zapytany przez Smitha, ile zna światów, odrzekł, że zna tylko to, co znajduje się pod niebem, które go przykrywa, czyli świat Powhatanów, Monakanów i, wyżej w górach, Massawomeków (Scheel n.d.).

tytułu widnieje informacja: „za Millerem Williamsem”. Mimo że Wood nie wymienia konkretnego wiersza Williamsa, z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że ma na myśli *Of History and Hope* („O historii i nadziei”), który sam poeta wyrecytował podczas drugiej inauguracji prezydentury Billa Clintona w 1996 r. W pewnym momencie Williams pyta: „Lecz gdzieś będziemy, dlaczego i kim? / Pozbawieni głosu zmarli zadają pytanie”. Dalszą część wiersza poświęca dzieciom jako nadziei na lepszą przyszłość, kończąc go słowami: „Jeśli będziemy prawdziwie pamiętać, one [dzieci – G. J.] nie zapomną (Williams n.d.)²¹.”

A zatem Wood zdaje się rozróżniać rodzaje pamięci, sposoby pamiętania. W prawdziwej pamięci nie ma miejsca na zakłamywanie, opowiadana historia ma być wolna od przeinaczeń i przemilczeń. „Wódz Totopotami, 1654”, traktujący o takiej właśnie pamięci, jest wierszem o tyle znaczącym i niezwykle interesującym dla badacza rdzennej literatury, że wpisuje się w trend pisarstwa tubylczego, które nie wskazuje jednoznacznie na białych jako bezpośrednio winnych opisywanej sytuacji. Wódz Totopotami poległ w trakcie bitwy Bloody Run. Siły kolonizatorów zdezerterowały, pozostawiając Pamunkejów na polu walki, a ci ugięli się pod przeważającą siłą pozostałych plemion. Wiersz Wood zastaje wodza Totopotamiego „w szczerym polu bez okrycia, ze skórą popękana od słońca” (Wood 2001: 19)²². Jego bliscy przyglądają się z oddali, nie mając odwagi odebrać ciała pilnującym go żołnierzom. „Nikt z nas nie podszedł, jak gdyby nie miał krewnych”²³ – wyznaje podmiot liryczny, by zaraz dodać, że „poszlibyśmy [...] gdybyśmy samych siebie kochali mniej”²⁴ oraz że „musieliśmy myśleć o dzieciach, a jego już nic nie przywróci” (Wood 2001: 19)²⁵. W następnych wersach podmiot liryczny znajduje kolejne usprawiedliwienie: Totopotami sam się o to prosił, kolaborując z białymi, przyniósł im wstyd. Wkrótce jednak przyznaje, że to tylko preteksty; daje świadectwo zakłamywaniu, tendencji do opowiadania historii w sposób, który zatrze nasze niegodne postępowanie:

To jest wspomnienie, które niesiemy, byle oddalić myśl, że tam został
twarzą w dół wśród zwęglonych traw, zaciskając w dłoniach ziemię
(Wood 2001: 19)²⁶.

Owszem, winą za walkę z rdzenną ludnością, za rozgrywanie plemion przeciwko sobie, bezsprzecznie można obarczyć kolonizatorów. Jednak do pełnego obrazu tych wydarzeń, do prawdziwego, jak za Williamsem postuluje Wood, ich pamiętania potrzebne jest uwzględnienie postaw wszystkich biorą-

21 “If we can truly remember, they will not forget”.

22 “On a dry field without cover, his skin blistered raw in the sun”.

23 “Not one among us came, as though he had no relations”.

24 “We would have ventured out [...] if we had loved ourselves less”.

25 “We had to think of our children, and he was not coming back”.

26 “This is the memory we carried, avoiding the thought that he remained / face down among the charred grasses, holding the earth with his hands”.

cych w nich udział oraz niuansowanie, dzięki któremu obok faktów pojawi się ładunek emocjonalny.

Zaciskanie przez Totopotamiego ziemi w dłoniach potęguje przejmujący wydźwięk wiersza. Jak wiadomo, zrozumienie znaczenia ziemi jest jednym z kluczy do pojmowania tożsamości indiańskiej. Czy w pierwszym, często stereotypowym, skojarzeniu z ruchem New Age, czy wskutek wnikliwych studiów nad tubylczą ontologią, wniosek będzie podobny: kultura danego plemienia jest nierozzerwalnie związana z zamieszkiwaną przez nie ziemią. To z jej geografii rodzą się opowieści o powstaniu świata, mity czy wreszcie rozumienie samych siebie. W wierszu *What It Is* z kolejnego tomiku, *Weaving the Boundary*, Wood deklaruje coś na równi przejmującego: to, czego Indianie nie potrafią wyartykułować, nawet w wierszach (Wood też czyni to przecież jedynie pośrednio), to wstyd, że stracili ziemię:

To czego Indianie nie powiedzą
w żadnym języku: Nie potrafimy
wybaczyć samym sobie, że
straciliśmy ziemię. Straciliśmy ją (Wood 2016: 50)²⁷.

Moment, w którym umierający Totopotami chwyta kawałki ziemi i zastyga, jest zatem wzruszającą metaforą zbliżenia się, w ostatniej chwili życia, do tego, co najdroższe. Z formalnego punktu widzenia natomiast, podobnie jak w przypadku zakończenia „Słów Amorolecka”, chwila ta stanowi przesunięcie punktu ciężkości z zapisu historycznego na emocjonalny.

***Weaving the Boundary* – mit i opowieść jako historia**

Drugi tomik Wood, *Weaving the Boundary*, opiera się na motywach z *Markings on Earth*. Również tu wiersze osobiste przeplatają się z wydarzeniami historycznymi, po raz kolejny prowokując czytelnika do refleksji nad granicami intymności i wspólnotowości oraz redefinicji historii. Fakt, że tomiki dzieli 15 lat, obfitujących w doświadczenia rodzinne i zawodowe, sprawia, że te same tematy podjęte na nowo wybrzmiewają z większą siłą. W przypadku wierszy traktujących o własnych przejściach Wood ryzykuje w *Weaving* większym emocjonalnym obnażeniem. Dla przykładu, część *Hard Times* ze zbioru *Markings*, poświęcona bohaterom zmagającym się z biedą, utratą, chorobą (to z tej części pochodzi „Kolejna wizyta u onkologa”)²⁸, w *Weaving* znajduje swój odpowiednik w postaci *Heights* („Wysokość”). Zawarty w niej cykl sześciu wierszy o tym samym tytule to głęboko osobista relacja Wood z przemocowego małżeństwa, a jej intymność paradoksalnie przekłada się na jeszcze bardziej uniwersalny wydźwięk części.

27 “What Indians won’t say / in any language: We can’t / forgive ourselves because / we lost the land. Lost it”.

28 W części *Hard Times* znajduje się również wiersz „Lilie”, które w tym numerze opublikowano w przekładzie Marka Maciołka.

Podobnie rzecz ma się z wierszami o tematyce historycznej. Części *Blue Mountains* (z której pochodzą „Słowa Amorolecka” i „Wódz Totopotami, 1654”) z pierwszego zbioru w *Weaving* odpowiada *Past Silence* (użyczająca tytułu niniejszemu tekstowi), która dąży do jeszcze głębszego osadzenia czytelnika w rdzennej perspektywie. Podwójne znaczenie tytułu, który można rozumieć jednocześnie jako „przeszłe/dawne milczenie” czy moje tytułowe „przemilczane historie”, jak i „na przekór ciszy”, podkreśla cel poetki, jakim jest wydobyć rdzennego głosu. W tytułowym wierszu tej części Wood pisze:

Opowieści zrodzone są z przemilczeń. Dobrze to wiemy. To co istotne staje się
narracją; to co uznane za nieistotne zostaje pominięte. Niektórzy nazywają to historią,
która jest de facto rodzajem opowieści, z jedną różnicą: wersja zachodnia rości sobie prawo do jedynej prawdy. Nasze opowieści były inne
(Wood 2016: 52)²⁹.

W *Past Silence* znalazły się wiersze takie jak *Paquiquineo, 1570* czy *Amounte, 1617*, będące kontynuacją koncepcji przepisywania historii znanej z *Markings*. Wood idzie jednak krok dalej: „nasze opowieści”, o których mowa w cytacie powyżej, sięgają czasów „przed czasem”. Poetka burzy nasze rozumienie historii, rozpoczynając snutą w tej części opowieść wierszami o stworzeniu świata, kształtowaniu się krajobrazu czy powstawaniu plemion. Przyjęcie takiej chronologii nie tylko czyni europejską wersję historii niepełną, poślednią (co znamy już z *Markings*), lecz także – co jest ponownym ukłonem w stronę Howe – legitymizuje rdzenne opowieści i mity jako równoprawne źródło historyczne.

Owo włączenie przez Wood rdzennej ontologii stanowi podwaliny pod empatyczne zrozumienie spustoszenia, jakiego dokonali Europejczycy na rdzennej cywilizacji. Spójrzmy np. na czułość, z jaką w wierszu *In the Beginning* („Na początku”), rozpoczynającym cykl *Past Silence*, Wood traktuje Ahone’a, Wielkiego Zająca, który otoczył troską pierwszych ludzi:

Ahone, Wielki Zając, powołał do życia ziemię, wody, jelenie, ryby,
oraz ludzi, z pomocą czterech wiatrów przybyłych jako bogowie z
krawędzi ziemi. Zając bał się wypuścić ludzi w świat,
było to wciąż miejsce niebezpieczne, a oni byli nowiutcy. Trzymał ich zatem
w woreczku w pobliżu wschodzącego słońca (Wood 2016: 33)³⁰.

29 “Stories are made of silences. We know this. What matters becomes / narrative; what is thought not to / matter is excluded. Some call it history, / which is one kind of story, with this distinction: in Western manner, / the pretense to exclusive truth. We had other kinds of stories”.

30 “Ahone, the Great Hare, made the land the waters, the deer, the fish, / and the humans with the help of the four winds who came as gods from / the edges of the earth. He was afraid to let the humans into the world, because it was a dangerous place, and they were new beings. So he kept them in a bag near the rising sun”.

Wystarczy porównać ten opis z Księgą Rodzaju, z jej autorytarnym stwórcą, by zdać sobie sprawę, że kolonizatorzy, dążąc do wyparcia przez chrześcijaństwo wierzeń rdzennej ludności, pozbawili ją fundamentów tożsamościowych, a w zamian zaproponowali religię, której podwaliny etyczno-moralne stanowiły dysonans w harmonijnym postrzeganiu rzeczywistości.

Umieszczenie wierszy, w których główne role odgrywają bohaterowie mitologiczni, w części tomiku poświęconej postaciom historycznym, jest ze strony Wood posunięciem śmiałym, ważnym, a przede wszystkim niezwykle świadomym. Wpisuje się ono w obroną z góry strategię umacniania własnej tożsamości poprzez nieustanne wysuwanie na pierwszy plan rdzennego doświadczenia. Nie sposób nie zauważyć, że spełnia też wszystkie założenia trybalografii.

Mówiąc o doświadczeniu, należy wspomnieć o języku, który je kształtuje. W ostatniej części *Weaving the Boundary*, zatytułowanej *The Naming* („Nazywanie”), kulminują się wszystkie omawiane dotychczas motywy, przenikające się jednocześnie ze wspomnianym aktywizmem Wood. W 15-częściowym poemacie poetka przeprowadza nas przez różne znaczenia tytułowego nazywania, kontemplując możliwości języka pod kątem tworzenia i opisywania rzeczywistości.

The Naming rozpoczyna się historią jeszcze wcześniejszą niż ta z *Past Silence*. Tytułowe nazywanie rozpoczęło się od ruchów tektonicznych; to opowieść ziemi o niej samej dała początek temu, co znamy, większość bowiem miejsc w rdzennej topografii – płaskowyże, pasma górskie, kopce, rzeki, doliny – bierze „imiona” oraz kulturowe znaczenie od swojego ukształtowania³¹. W kolejnej części pojawia się człowiek (tu należy podkreślić, że ontologia ta zawężyła to pojęcie do ludów rdzennych): „Miłość daje ci początek, / coś narasta – / z wypowiedzianego słowa powstajesz” (Wood 2016: 58)³². Następnie staje się on częścią całego stworzenia i uczy się rozumieć język natury:

Wyczulone na słowo, nasze zmysły
są jak bramy do otaczających krajobrazów
głosów, poroża i piór,
rzek i klifów, które do nas przemówiły.
Wymieniamy możliwości
z formami, kształtami, jasnymi sieciami
znaczeń wdychanych przez skórę. Barwa nieba i szum fal
rozmawiają z nami i w nas (Wood 2016: 59)³³.

Od tego momentu to człowiek nazywa swoją rzeczywistość, a Wood działaczka pyta o atrofie znaczeń, jakiej owa rzeczywistość doznaje, gdy pojawiają się

31 Pierwsza część *The Naming* została opublikowana w tym numerze w przekładzie Marka Maciołka.

32 “Through love you begin, / and something condenses – / through utterance you come into being”.

33 “Tuned for utterance, our senses / are like gates and circled by landscapes / of voices, antlers and feather shafts, / rivers and cliffs that have spoken to us. / We exchange possibilities / with forms, textures, bright webs / of meaning inhaled through the skin. The sky’s hue and rushing of waves / talk to us and within us”.

w niej wrogo nastawieni obcy, których zamknięcie się na inne kultury unie-
możliwia im stanie się jej częścią:

Własnymi językami nadaliśmy
imiona wodom, które wciąż
o nas mówią: Shenandoah, Mississippi,
Iowa, Minnesota, Niagara,
Illinois. Czy dzieci naszego wroga
usłyszą rzeki śpiewające te imiona? (Wood 2016: 61)³⁴

To właśnie w takich strofach jak w soczewce skupia się talent Wood do stopie-
nia w jedno liryzmu i politycznego przesłania. „Shenandoah, Mississippi, Iowa,
Minnesota, Niagara, Illinois” – czytelnik ulega śpiewności tych imion, by w ko-
lejnej linijce boleśnie zdać sobie sprawę, że sam najprawdopodobniej jest owym
dzieckiem wroga. Intencją Wood nie jest jednak wykluczenie – pozostawione
bez odpowiedzi pytanie daje przecież szansę na jej udzielenie – a jedynie zmia-
na perspektywy na taką, w której oczywiste jest, że „Oddalając / się od zmy-
słowego świata / w którym narodził się język, umrzemy” (Wood 2016: 62)³⁵.

Świadoma kluczowej roli języka w przetrwaniu rdzennej kultury Wood już
w trakcie swych studiów doktoranckich podjęła wysiłki mające na celu doku-
mentację i przywrócenie monakańskiego. Jej działalność ponownie znajduje
odzwierciedlenie w poezji, gdy gorzka refleksja poprzednich części *The Naming*
przemienia się w coś na kształt elegii dla rdzennych języków. W poniższym
fragmentie wreszcie zostaje wypowiedziana wątpliwość, którą zaznaczyłam we
wstępie: jakie są granice angielskiego – semantyczne i etyczne – jako języka
opisującego rdzenne doświadczenie:

Bez naszych słów, jak
ma trwać opowieść? w słowach
które wymordowały naszych przodków,
ich głosy unoszone w powietrzu
jak pyłki kukurydzy przez pustynię? (Wood 2016: 63)³⁶

W tej pesymistycznej refleksji jest jednak miejsce na nadzieję, gdy Wood zdaje
się sama dawać odpowiedź na zadane pytanie poprzez osadzenie obrazowania
w rdzennym kontekście. Ze wszystkich delikatnych rzeczy niesionych przez
jałową pustynię autorka decyduje się porównać głosy przodków do pyłków
kukurydzy – rośliny nabrzmiałej od kulturowych znaczeń. Dająca owoce niemal

34 “With our tongues we offered / names to the waters that still / speak of us: Shenandoah,
Mississippi, / Iowa, Minnesota, Niagara, / Illinois. Will our enemy’s children / hear the rivers
singing those names?”

35 “Estranging ourselves from the sensual world in which language was born, we will die”.

36 “Without a vocabulary, how / does the story continue? in words / that have murdered the
people before us, / their voices airborne / like corn pollen, out into the desert?”

w każdych warunkach, kukurydza była podstawowym pożywieniem niemal w każdym regionie kontynentu, także na pustyni, a ze względu na swoją wytrzymałość stała się symbolem płodności i przetrwania. W mitologiach wielu plemion jej personifikacją jest Kobieta Kukurydza, bogini pożywienia i życiodajnej mocy, która ofiarowała ludziom pokarm ze swojego ciała. W rejonach wschodnich kukurydza to jedna z Trzech Sióstr, obok dyni i fasoli – część misternego, współzależnego sposobu uprawy; w południowozachodnich razem ze swoją siostrą, Kobiętą Trzciną, pilnują delikatnej równowagi między deszczem i suszą. Posilenie się kukurydzą sprowadza jasne myśli i otwiera na nową wiedzę, posypywanie pyłkiem zaś to rytualny akt oddania czci.

Po raz kolejny zatem mamy do czynienia z przeniesieniem przez Wood punktu ciężkości z „położenia ludności rdzennej wskutek dawnego okrucieństwa białych” (*survival*), zawartego we fragmencie: „jak / ma trwać opowieść? w słowach / które wymordowały naszych przodków”, na „położenie ludności rdzennej wskutek niezniszczalnej siły ich kultury” (*survivance*), symbolizowane przez pyłek kukurydzy. Już samo to sprawia, że, tak jak w poprzednich przykładach, cel ideologiczny Wood spotyka się z założeniami trybalografii. Jeśli weźmiemy dodatkowo pod uwagę niezwykłą siłę, jaką w rdzennych kulturach przypisuje się słowu – które, raz wypowiedziane, ma moc zmienić rzeczywistość – zauważymy, że umieszczenie tak nośnego symbolu w wierszu jest tej zmiany zaczynem. Patrząc zaś z punktu widzenia samego aktu tworzenia, można skonstatować, że na podatnym gruncie poetyckiej wrażliwości Wood głosy przodków zdają się bezpieczne. Okazuje się zatem, że odpowiedź na pytanie o potencjał języka angielskiego w kwestionowaniu zachodnich paradygmatów przez rdzennych twórców leży w intencji tych ostatnich.

Tytuł *Weaving the Boundary* Wood zaczerpnęła z wiersza Czesława Miłosza *Wieść*, obierając za motto dla całego tomiku następujący fragment:

Bo z czego upleść mogliśmy granice
między wewnątrz i zewnątrz,
światłem i otchłanią,
jeżeli nie z siebie samych? (Miłosz 1978)

Mając na uwadze wysiłek na rzecz realnych oraz symbolicznych zmian, jaki podejmowała Wood jako działaczka i poetka, trudno wyobrazić sobie bardziej nośne motto. W kontekście rdzennym to właśnie twórcy „zaplatają” z samych siebie granicę między świetlistym wewnątrz – ostoją tożsamości, rezerwuarem tradycji, pamięcią – a zewnętrzną otchłanią, będącą tego wszystkiego zaprzeczeniem.

Celem niniejszego tekstu była próba wpisania twórczości Karenne Wood w formalne i etyczne ramy koncepcji trybalografii opracowanej przez LeAnne Howe. Przytoczone przykłady z obu tomików, *Markings on Earth* oraz *Weaving the Boundary*, dobitnie pokazują, że zamierzenia poetki – „przepuszczanie przez siebie” głosów, przy jednoczesnym tchnięciu w nie nowej siły i nadaniu

im nowego kierunku, tak aby pracowały na rzecz umacniania rdzennej kultury – są zbieżne z postulatami Howe. Świadoma ogromnej wartości takiej twórczości Howe widzi w niej element długoterminowej strategii przetrwania rdzennej ludności (*survivance*, nie *survival*), część powiązanego ze zmianami politycznymi procesu psychologicznego, w którym członkowie społeczności uczą się rozpoznawać i odrzucać ucisk kolonialny (Howe 1999: 118). Pisane w duchu trybalografii wiersze Wood, czerpiące ze źródeł kulturowych, a zarazem śmiało patrzące w przyszłość, są częścią tej strategii, poszerzając tym samym „świecliste wewnątrz”.

BIBLIOGRAFIA

- Burns, D. (1984). *Riding the One-Eyed Ford*. Contact II Publications.
- Causey, T. D., Wood, K. (2012). “Past Silence”: An Interview with Monacan Poet Karenne Wood. *South Atlantic Review*, 77(1/2), 192–197.
- Chrystos. (1988). *Not Vanishing*. Press Gang Publishers.
- Diaz, N. (2020). *Postcolonial Love Poem*. Faber & Faber.
- Doerfler, J. (2014). Making It Work: A Model of Tribalography as Methodology. *Studies in American Indian Literatures*, 26(2), 65–74. <https://doi.org/10.5250/studamerindilite.26.2.0065>
- Erdrich, L. (1984). *Jacklight: Poems*. Henry Holt.
- Erdrich, H. E. (2018). Twenty-one Poets for Twenty-First Century. In H. E. Erdrich (ed.), *New poets of Native Nations* (pp. XI–XVI). Graywolf Press.
- Fast, R. R. (2017). Review of *Weaving the Boundary*, by Karenne Wood. *Studies in American Indian Literatures*, 29(4), 102–106. <https://doi.org/10.5250/studamerindilite.29.4.0102>
- Hogan, L. (1991). *Red Clay, Poems & Stories*. The Greenfield Review Press.
- Howe, L. (1999). Tribalography: The Power of Native Stories. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1, 117–126.
- Howe, L. (2002). The Story of America: A Tribalography. In N. Shoemaker (ed.), *Clearing a Path: Theorizing the Past in Native American Studies* (pp. 29–47). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315023113>
- Howe, L. (2008). Blind Bread and the Business of Theory Making, by Embarrassed Grief. In C. S. Womack, D. Heath Justice, C. B. Teuton (eds.), *Reasoning Together: The Native Critics Collective* (pp. 325–339). University of Oklahoma Press.
- Matthews, W. (1979). *Rising and Falling*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Miłosz, C. (1978). *Bells in Winter* (transl. L. Valee, C. Miłosz). Hopewell.
- Monacan Indian Nation. (n.d.). *Our History*. Monacan Indian Nation. <http://www.monacannation.com/our-history.html>
- Ortiz, S. (1984). *Woven Stone*. University of Arizona Press.
- Pico, T. (2017). *Nature Poem*. Tin House.
- Romero, Ch. (2014). Expanding Tribal Identities and Sovereignty through LeAnne Howe’s “Tribalography”. *Studies in American Indian Literatures*, 26(2), 13–25. <https://doi.org/10.5250/studamerindilite.26.2.0013>
- Scheel, E. (n.d.). *The Sioux Created a Landscape of Pastureland in Loudon and Fauquier Counties*. The History of Loudoun County. <https://www.loudounhistory.org/history/souix-indians-in-loudoun/>
- Sneider, L. (2012). Gender, Literacy, and Sovereignty in Winnemucca’s *Life Among the Piutes*. *American Indian Quarterly*, 36(3), 257–287. <https://doi.org/10.5250/amerindiquar.36.3.0257>

- Sumac, S. (2018). *you are enough: poems for the end of the world*. Kegedonce Press.
- Vizenor, G. R. (2008). *Survivance: Narratives of Native Presence*. University of Nebraska Press.
- Warrior, R. A. (2008). *Tribal Secrets: Recovering American Indian Intellectual Traditions*. University of Minnesota Press.
- Weaver, J. (1997). *That the People Might Live: Native American Literatures and Native American Community*. Oxford University Press.
- Westerman, G. N. (2018). Dakota Homecoming. In H. E. Erdrich (ed.), *New poets of Native Nations* (p. 71). Graywolf Press.
- Williams, M. (n.d.). *Of History and Hope*. Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poets/miller-williams>
- Womack, C. (1999). *Red on Red: Native American Literary Separatism*. University of Minnesota Press.
- Wood, K. (2001). *Markings on Earth*. University of Arizona Press.
- Wood, K. (2016). *Weaving the Boundary*. University of Arizona Press.
- Virginia Humanities (2019, 24 July). *Remembering Karenne Wood*. Virginia Humanities. <https://virginiahumanities.org/2019/07/remembering-karenne-wood/>
- Ziarkowska, J. (2019). Bringing Things Together: Tribalogy, Lakota Language, and Communal Healing in Frances Washburn's *Elsie's Business* and *The Sacred White Turkey*. *Review of International American Studies*, 12(1), 45–64. <https://doi.org/10.31261/rias.6989>