

Koreopesem ali poetična drama afroameriške feministične avtorice Ntozake Shange

Koreopesem je žanr dramskega izražanja ali oblika performativne pisave, ki vključuje poezijo, ples, glasbo in igrjo. Termin je leta 1975 prva uporabila Ntozake Shange pri označbi svojega dela za *zaznamovana dekleta, ki so razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj*. Jezik (predvsem sleng) je tisti pomembni element v Shangeini koreopesmi, ki jo loči od tradicionalne ameriške književnosti, s katero se kot afroameriška ustvarjalka ni zmogla poistovetiti. S koreopesmijo sicer poudarja pomen gibanja (poudarek je predvsem na telesu žensk kot zaznamovanem elementu) in neverbalne komunikacije, a vendar učinkuje kot dramsko delo, ki temelji na pripovednih in izpovednih prizorih, ki pa so oblikovani kot pesniški monologi in dialogi. Tako koreopesem ni omejena le na poezijo in ples, ampak deluje kot celovito in dodelano performativno delo.

Koreopesem lahko poskusimo definirati kot poetično drama, saj je v njej malo dogajanja, malo oseb in je namenjena predvsem upodabljanju čustvenih stanj. V Shangeini koreopesmi za *zaznamovana dekleta, ki smo razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj* se tako soočamo z izpovedmi sedmih dam, ki nastopajo v barvah mavrice ter se z osredotočanjem na čustvena razmerja (občutja manjvrednosti, nasilje nad ženskami, splav, izsiljevanje, umor otrok, izguba nedolžnosti) odpovejo in izognejo načelu dogajanja, značaja in dialoga. Razprava primerja značilnosti koreopesmi in poetične drame ter predstavi tudi nekatera druga avtoričina dramska besedila.

Ključne besede: koreopesem, *za zaznamovana dekleta*, Ntozake Shange, poetična drama, feminizem, ples, rasizem

Katja Gorečan je študirala primerjalno književnost in literarno teorijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 2012 je izdala pesniško zbirko *Trpljenje mlade Hane*, s katero je bila izbrana za Bienale mladih ustvarjalcev Evrope in Sredozemlja (BJCEM). Sodelovala je na več mednarodnih pesniških festivalih in delovala pri organizaciji Slovenskih dnevov knjige ter kritiškega Festivala Pranger.

katjagore@gmail.com

Koreopesem ali poetična drama afroameriške feministične avtorice Ntozake Shange

Katja Gorečan

S Shangeinim delom sem se prvič srečala v knjigi *Ženske*, ki tečejo z volkovi, kjer Clarissa Pinkola Estés obravnava avtorice, kot so Sylvia Plath, Anne Sexton in Virginia Woolf, ki so s svojimi deli izpostavljale problem izražanja ženskega glasu v patriarhalnem svetu. Te avtorice so same doživele psihično ali fizično nasilje in svojo izkušnjo pretvorile v literarno obliko. Pri ostalih avtoricah je šlo po večini za poezijo, ki je bila dokaj statična, medtem ko se je Shange odrekla imenu in priimku svojega očeta in si naredila ime, ki ponazarja njeno afriško poreklo, ter ustvarila novo dramsko formo, v kateri je lahko leta 1975 govorila o stvareh, ki so mučile temnopolta dekleta. Ker pa je združila več glasov v besedilu *za zaznamovana dekleta, ki smo razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj*, je tako prešla obliko individualne izpovedi iz pesmi v koreopesem, kjer se soočamo z izpovedmi sedmih dam, ki nastopajo v barvah mavrice ter se z osredotočanjem na čustvena razmerja (občutja manjvrednosti, nasilje nad ženskami, splav, izsiljevanje, infanticid, izguba nedolžnosti) odpovejo in izognejo načelu dogajanja, značaja in dialoga.

Pri opredelitvi žanra si bom pomagala s slovenskimi definicijami, ki so sicer dokaj površinske (Kos, Kralj), in s tujimi definicijami poetične ali lirske drame (Szondi), s katerimi bom primerjala značilnosti koreopesmi in opozorila na tiste, pri katerih je opazno, da si forma kot taka želi odstopati in izstopati iz okvirov definicij zahodnega gledališča.

Shange je s svojim delom poskušala ustvariti portret temnopoltnih deklet, ki so dvojno zaznamovane, kar pove tudi v eni izmed pesmi: »toda biti živa & biti ženska & biti črnka je metafizična dilema, ki je še nisem razrešila.«

Kljub osredotočanju na večinoma izrazito žensko tematiko pa Shange zgodbe afroameriškega duha v obravnavanih dramskih besedilih pripoveduje kot nekakšne sodobne pravljice zatiranega in v podzemlje skritega ljudstva, ki še vedno nosi posledice suženjstva in se preko koreopesmi upira podobam, ki jih je prejelo od belcev.

V odkrivanju odsotnih besed za temnopolte deklice

Ntozake Shange izjavlja, da je najprej pesnica, šele nato dramatičarka. Je tudi plesalka, igralka, režiserka in temnopolta feministka. Leta 1971 je prevzela ime »Ntozake Shange« [En-to-zak-i Šan-gej] iz zulujskega dialekta, kar pomeni »ona, ki je prišla s svojimi stvarmi« (Ntozake) in »ona, ki se sprehaja z levi« (Shange).

Shange je bila rojena 18. oktobra 1948 kot Paulette Williams v Trentonu v New Jerseyju. Njena mati Eloise, vzgojiteljica in socialna delavka, ter njen oče Paul, športni zdravnik, sta veliko prispevala k bogatemu intelektualnemu okolju, s katerim je bila obdana v otroštvu. Svoje spomine opisuje takole: »Pogosto sem sedela na stopnišču pred hišo in opazovala ljudi, kako prihajajo in odhajajo, pa tudi poslušala njihove pogovore v ozadju« (Kosseh-Kamanda in Zavialova 1).

Shange se je kmalu pričela zavedati omejitve, ki jih je v družbi imela kot temnopolta ženska. Leta 1956 se je družina preselila v Missouri. Zaradi nadpovprečne nadarjenosti so jo poslali v nekaj kilometrov oddaljeno šolo v St. Louisu, kjer je bila deležna posebnega šolanja. Takrat je prvič obiskovala šolo, kjer temnopolti niso bili ločeni od belcev. Izkusila je odkrit rasizem in bila neprestano tarča nadlegovanja ostalih študentov.

Soočenje z realnostjo v mladih letih je v Shange vzbudilo občutek odtujenosti in postalo glavna motivacija za pisanje: »Pisati sem začela, ker sem čutila odsotnost stvari, ki so mi bile poznane in o katerih sem sanjala« (Kosseh-Kamanda in Zavialova 2). Shangein cilj je, da njena literarna besedila postanejo del zbirke knjig, ki bi jih nekdo podaril mladi, odraščajoči ženski. V srednji šoli je objavila prve pesmi v šolskem časopisu Trenton High School magazine.

Leta 1966 se je vpisala na Barnard College v New Yorku. Leta pred študijem so jo močno zaznamovala. Eden izmed ključnih dogodkov je bila poroka s študentom prava in ločitev pri komaj devetnajstih letih. Ločitvi so sledili prvi poskusi samomora – tako, da je potisnila glavo v pečico, se napila kemikalij, si rezala zapestje in zapeljala z avtom v morje. Ti poskusi samomora so bili posledica poskusa posilstva in splava, ki ju je doživela.

Shange je začela raziskovati in se spraševati, kako jo je boleča in osamljena preteklost spremenila v odtujeno, temnopolto žensko. Njeno samozavedanje je izoblikovalo tudi meščansko feministično gibanje, vendar se vodilne feministke, kot sta Betty Friedan in Gloria Steinem, niso ukvarjale s temami, ki so bile pomembne za Shange; večina žensk v teh skupinah je bila belk in Shange je postajala ena izmed redkih temnopoltnih feministk, ki je brez dlake na jeziku kritizirala temnopolto meščanstvo, v katerem je

odraščala. Pri devetnajstih letih je začela sodelovati s skupino Young Lords,¹ špansko govorečo skupino, ki je v temelju zagovarjala in se borila za enakopravnost žensk (Als).

Kljub izobraževanju je Shange hrepenela po literaturi temnopoltih. V intervjuju s Henryjem Blackwellom povzema svoje spomine na kolidž: »Leta in leta sem tolerirala kaznovanje in nazadovanje s strani ameriške literature in katerikoli literature, ker je to pač pokazatelj, kje smo in kako smo ženske obravnavane« (Blackwell 135).

Leta 1970 je končala ameriške študije na Barnard Collegeu z odliko. Po odločitvi, da v New Yorku ni prostora za neodvisni ženski glas, se je preselila v Kalifornijo, kjer se je vpisala na Univerzo v Južni Kaliforniji. Pričela je poučevati pisanje in se družiti z drugimi pesnicami, učiteljicami, igralkami in feminističnimi aktivistkami.

Poleg poučevanja, pisanja in nastopanja se je Shange pridružila tudi plesni organizaciji pod vodstvom Halifu Osumare. Tam je spoznala Paulo Moss, s katero sta kasneje sodelovali pri poeziji in glasbi ter plesu, kar je postalo del Shangeine prve koreopesmi *za zaznamovana dekleta/ki so razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj: koreopesem*.² Medtem ko je Shange čez dan predavala, so zvečer nastopale z njenimi pesmimi ter počasi razvijale večžanrski stil, za katerega so predvidevale, da predstavlja kompleksnost umetnosti temnopoltih.

Navdihnjena z zbirko lezbične pesnice Judy Grahn *Skupna ženska*³ (1969) je poleti 1974 začela pisati serijo pesmi o sedmih ženskah brez imen, ki se soočajo z različnimi preizkušnjami (posilstvo, nasilje v družini, splav, zloraba otrok ...). Sčasoma je Shange skupino pesmi poimenovala z izrazom »koreopesem«, mešanica teksta, gibanja in glasbe (Lester 25). S Paulo Moss sta naredili koreografijo za performans in se pozimi leta 1974 prvič predstavili občinstvu. Ntozake in Paula sta nastopali v različnih lokalih in kavarnah in v klubu Minnie's Can-Do Club v Fillmoru.

V ženskem umetniškem kolektivu Third World Communications je spoznala tudi filipinsko pisateljico Jessico Hagedorn in našla svoje idealno občinstvo. Leta 1975 se je Ntozake skupaj s Paulo preselila v New York. S koreopesmijo sta pričeli nastopati na podstrešju bara Soho Jazz in kasneje v različnih barih spodnjega East Sida.⁴ Kmalu je njun nastop opazil producent Woodie King Jr. S pomočjo režiserja Oza Scotta je bila koreopesem uprizorjena v gledališču New Federal Theatre Off-Broadway.

1 Skupina Young Lords (kasneje Young Lords Organization), v New Yorku (predvsem v španskem Harlemu) pa Young Lords Party, je bila portoriška nacionalistična skupina, ki je delovala v več krajih, predvsem v New Yorku in Chicagu.

2 *for colored girls/who have considered suicide/when rainbow is enuf: a choreopoem*

3 *The Common Woman*

4 East Side – okrožje v jugozahodnem Manhattnu, znano po mnogih priseljencih v času od leta 1880 do dvajsetega stoletja.

Leta 1976 so performans, ki se je razvil v dramsko različico z več igralkami, predstavili v Anspacher Public Theatre, istega leta pa je prišel tudi na Broadway v Booth Theatre. Za performans so dobili več nagrad, med njimi nagradi obie in outer circle, ter bili nominirani za tonyja leta 1977. S tem se je začejala tudi Shangeina kariera na področju umetnosti.

Metafizične dileme iskanja jezika skozi umiranje in ples

Shangeina prva koreopesem za *zaznamovana dekleta, ki smo razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj razpleta* vprašanja, ki zadevajo življenja temnopoltih žensk v Združenih državah Amerike. Ta vprašanja se ne osredotočajo samo na življenje temnopoltih v skupnostih, ki so do njih rasistične, temveč razkrivajo tudi sile in napetosti nadvlade, podreditve, ločevanje in zapostavljanje znotraj skupnosti same, predvsem v obliki nasilja temnopoltih moških nad temnopoltimi ženskami (Tellini 156).

In ravno tu se je morala Shange spoprijeti predvsem z jezikom. Kako ustvariti nek nov jezik, ki bi lahko izrazil izkušnje žensk, ki so bile posiljene, žensk, ki so naredile splav, žensk, katerih partnerji so zaradi izsiljevanja in manipulacije pred njihovimi očmi ubili otroke, žensk, ki so vse življenje poslušale, da so črnske prasice, kuzle in čarovnice? Povedati vse te izkušnje je bilo leta 1975 nemogoče – vsaj preko nekih ustaljenih vzorcev že napisanih dramskih tekstov. In ravno zato si je Shange za svoj dramski tekst izmislila izraz *koreopesem* in pri takšnem izrazu vztrajala tudi pri naslednjih tekstih, čeprav so določeni kritiki njen tekst sprva imenovali »patetični nesmisel« oziroma nekaj, kar zagotovo ne more biti ali postati dramsko besedilo (Simon 21).

Shange je zaznamovano temnopolto dekle prvič postavila v ospredje dramskega besedila, za to pa je bilo treba preobraziti jezik patriarhata in kolonizatorja, ki je do takrat vladal v dramskih besedilih, ter ga nadomestiti s primernejšim jezikom – z besedami zapostavljenih in na rob družbe odrinjenih Afroameričanov in Afroameričank.

Njena prva koreopesem je razdeljena na dvajset poetičnih prizorov, v katerih so predstavljene izkušnje temnopoltih žensk različnih starosti. Celotno besedilo bi lahko razdelili na dva dela. V začetnem delu dame pripovedujejo, kako je prišlo do njihove zaznamovanosti, predvsem skozi sfero intimnega življenja. Tukaj tudi prvič nakažejo na prostor dogajanja – nahajajo se namreč zunaj mest, v katerih zares živijo, kar na nek način pomeni, da se nahajajo zunaj sebe, zunaj vsega dogajanja okoli sebe, ker v to dogajanje ne spadajo ali mu ne pripadajo.

Dama v rjavem
Sem zunaj čikaga

Dama v rumenem
Sem zunaj detroita

Dama v vijoličnem
Sem zunaj houstona

Dama v rdečem
Sem zunaj baltimora

Dama v zelenem
Sem zunaj san francisca

Dama v modrem
Sem zunaj manhattna

Dama v oranžnem
Sem zunaj st. louis (4)

V tem delu so njihove zgodbe izpovedane s pomočjo zbora, ki ga tvorijo preostale dame, medtem ko je ena izmed dam vedno v središču. V drugem delu sledi preobrat. Ženske se s povedanimi zgodbami očistijo svojih zaznamovanosti, saj so bile te zaznamovanosti storjene od zunaj in do nekega določenega trenutka še vplivajo nanje, vendar ključni prizor, s katerimi presekajo polje zaznamovanosti, je predzadnji, v katerem moški zaradi izsiljevanja ubije otroka, ker se ženska z njim noče poročiti. Naj pri tem prizoru opozorim na avtoričino sočutje do lika nasilnega moškega. Čeprav moški stori to grozljivo dejanje, lahko bralec-gledalec sočustvuje z njim, saj – kot pove v tekstu – je ravno prišel iz vietnamske vojne in je sedaj brez službe ter se počuti nezmožen poskrbeti za svojo družino, ker ga družba zaradi rasističnih napetosti vedno znova zavrača.

nič ni bilo narobe z njim / nič ni bilo narobe
z njim / je ponavljala crystal /
vsak črnuh ki bi raje pobijal vietnamske otroke kot ostal doma
in vzgajal svoje je bolj bolan kot steklen pes (55)

Shangeina feministična opredelitev v koreopesmi kaže, kako smiselno je spodbujati ženske, ki so doživele nasilje v družini, naj ne ostajajo v okolju, ki je do njih destruktivno, oziroma naj to zavrnejo ali se temu uprejo (Lester 68).

in crystal je spet zanosila / beau jo je / moral pretepsti do smrti
ko mu je povedala / še vedno ima / brazgotino pod desno joško kjer jo je porezal (56)

Nato se v predzadnjem prizoru pojavi tudi govor hčerke:

očka, očka / vrni se očka / vrni se / ampak bodi prijazen do mamice / ker mamica te ljubi / in moraš biti prijazen (59)

Stopnjevanje v dogajanju seže do točke, ko Crystal spusti otroka iz rok. Takrat se priliznjena podoba Beauja spremeni v pošast:

okej kuzla / okej kuzla / se boš poročila z mano /
se boš poročila z mano ... / ne bom se poročila s tabo / nikol se ne bom poročila s tabo (59)

Zaključek prizora je, ko Beau spusti otroka skozi okno. Takrat se dama v rdečem prelevi v Crystal:

stala sem z beaujem pri oknu / naomi je segala proti meni / in kwame je kričal mamica mamica s petega / nadstropja / ampak lahko sem samo zašepetala / in ju je spustil. (60)

Shange tega ne pove v vzvišenem jeziku, ampak v njihovem, saj v posamezne monologe žensk vstavlja tudi poddialoge z moškimi, ki delujejo predvsem vsakdanji in izjemno realistični, tako da se pred nami naslikajo resnične podobe znotraj afroameriške družbe, ki pa bi jih z lahkoto prezrcalili tudi na nekatere druge marginalne skupnosti ali pa v čisto običajno, na zunaj zgledno družino, v kateri se za zaprtimi stenami dogaja marsikaj, česar družba ne vidi (Tellini 157).

V izkušnjah dam imamo torej izpostavljene teme, kot so posilstvo, splav, nasilje v družini, izsiljevanje. Te izkušnje se dostikrat kažejo seveda tudi preko telesa. Zato je Shange za svoje dame uporabila filter, čez katerega gre bolečina – ples.

Dama v rumenem

Mormo plesat da prenehamo jokati

Dama v rjavem

Mormo plesat da prenehamo umirati (14-15)

Torej sta umiranje in ples medsebojno povezana, saj ju ples na nek način oživilja. Preko plesa so našle stik s svojim telesom, ki so ga izgubile zaradi pretirane zaznamovanosti iz okolja. Pri prvem delu je opisana tudi izkušnja posilstva, in kar še bolj šokira, je potek samega dogajanja, saj damo posili nekdo, ki ga pozna in ji je blizu. Nato dame prevzamejo vlogo okolice, ki jo sprašuje, ali je morda sama kriva, da je bila posiljena, saj je gotovo namigovala in prosila za posilstvo.

Dama v rdečem

če ga poznaš

si to gotovo želela

Dama v vijoličnem
nesporazum

Dama v rdečem
veš
te stvari se zgodijo

Dama v modrem
si prepričana
da nisi tega predlagala sama (17)

V naslednjem prizoru pa imamo tudi izkušnjo splava v bolnišnici. V tem prizoru imamo zelo kratke replike:

Dama v modrem:
Oči

Dama v vijoličnem:
Miši

Dama v modrem:
Maternica

Dama v modrem in dama v vijoličnem:
Nihče (21)

Dama v modrem naredi splav, ne da bi povedala komurkoli. Ob dogodku nam pripoveduje o podobah, ki jih je doživljala:

oči se plazijo po meni / oči se valjajo po mojih stegnih
kovinski konji grizejo mojo maternico /
mrtve miši padajo iz mojih ust (22)

Ter o bolečini:

nihče ni prišel / ker nihče ni vedel / nekoč sem bila noseča in se sramovala same sebe (23)

Drugi del teksta spominja na kakšno starodavno obliko zdravljenja, saj pri Shangeini koreopesmi na koncu polagajo roke druga na drugo. Njene brutalne zgodbe, ki jih meče v nas kakor bombe, da bi nas šokirala, se v drugem delu umirijo – preidejo v končno obliko očiščenja, kar se kaže v zadnjem stavku teksta, in sicer v feministični obliki verovanja:

našla sem božanstvo v sebi
in ljubila sem jo / ljubila sem jo divje (63)

Lahko bi rekli, da se skozi celoten tekst izmenjujejo skrajno realistične podobe z nekimi imaginarnimi pobegi v mistične sfere. Dvajset prizorov smo priča duhovom, čarovnicam in podobam ritualom ob polni luni, vendar avtorica vse to vzporeja z realnimi dogodki. Kot dve komponenti, ki se lahko uskladita le v nasprotju, da se na nek način ublažijo podobe krutih realnih prizorov in se jim dodajo magične figure.

Koreopesem kot upor – oblika afroameriške poetične drame?

Poetično dramo je Janko Kos v *Očrta literarne teorije* definiral kot »novejši izraz za igre, ki so napisane v verzih, po motivih in temah pa nasprotne dramatikoi o vsakdanjem stvarnem dogajanju«. Loči poetično dramo v širšem (verzna drama) in ožjem smislu. Pod oznako poetična drama v širšem smislu razume »vsa dramska besedila, ki so napisana v verzih in pesniškem slogu«, v ožjem smislu pa »dramske tekste v 20. stoletju, ki se od proze vračajo k verzju, uvajajo v dramo znova pesniški jezik, mitične, pravljicne in zgodovinske motive, s simbolnim pomenom, se bližajo liriki« (152).

Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* poetično ali lirično dramo opredeli kot dramsko književno vrsto, kjer je »dramatski spopad razlog za poudarjanje različnih lirskih stanj; zato pogostnejši kakor sicer monolog izpovedne vsebine, verzificiranost, metaforičnost in privzdignjenost govora; dramske osebe so rade stilizirane. Priljubljena v 18. stol., pri nas posebno po drugi svetovni vojni (D. Smole, G. Strniša, D. Zajc)« (265).

Obe definiciji je sicer izpostavil tudi Gašper Troha v članku »Problemi poetične drame«, vendar pa je pripisal velik poudarek predvsem Szondijevi teoriji o lirski drami, ki naj bi bila najboljša raziskava problematike poetične drame:

Szondi torej lirsko dramo razume kot prehodno obliko med tradicionalno in moderno dramo, kar se kaže v izginjanju dialoga in dejanja, pasivnosti oseb in smrti kot glavni temi. Ob Hofmannsthalovih enodejankah opazi delitev na dve viziji življenja oz. sveta, morda bi celo lahko rekli na dva svetova, pri čemer je prvi estetski in drugi resnični. Zanimivo je, da resnični svet dramske osebe ugledajo v prisotnosti smrti in ob posredovanju nekaterih drugih oseb. (89)

Prav tako Szondi kot primer izvira in zgleda lirske drame predlaga Mallarméjevo *Herodiado*, kjer je za dramatis personae značilna obrnjenost vase in pasivnost, njihov dialog je zborovski in ima značaj epskega govora, dogajanje je statično. Lirske drame so s tega vidika problematične za uprizarjanje, saj naj bi bil po Mallarméju namen »ne slikati stvari samih (realnosti), temveč učinek, ki ga ustvarjajo (tisto za njo)« (Troha 88).

Troha kot temeljni dejavnik poetične drame izpostavlja tudi obstoj osebe, ki je nosilka intuicije. Termin je prvi uporabil Dušan Pirjevec ob analizi Cankarjeve literature

(prim. Pirjevec). Lado Kralj takole opiše nosilce intuicij: »Aktejri, ki so obdarjeni z večjo intuitivno dojemljivostjo, t. i. nosilci intuicije, bodo zaznali prihod in prisotnost tretje osebe (nevidne realnosti), ostale dramske osebe pa ne, in te bodo njihovim zaznavam celo ugovarjale ali jih omalovaževale« (23).

Nosilec intuicije naj bi bil posrednik med dvema svetovoma, ki gradita poetično dramo. Ta svetova sta iracionalni in racionalni, med njima pa prehod vzpostavlja nosilec intuicije, tudi kot neko nadnaravno bitje, smrt pa kot edini možni prehod.

Če se vrnem nazaj k opredelitvi nosilca intuicije:

Nosilec intuicije namreč šele vzpostavlja nevidni svet, saj ga je le on sposoben videti, kar pa še ne pomeni, da njegove vizije nimajo posledic v empirični realnosti, saj se ostale dramske osebe nujno opredeljujejo do njegovih vizij. Od števila nosilcev intuicije je odvisno razmerje med obema realnostma. To pomeni, da drama s samimi nosilci intuicije preide v pesnitev (primer Mallarméjeve Herodiade), neprisotnost takšne osebe pa dramo potisne nazaj v domeno realistične dramaturgije, saj ne more vzpostaviti presegajoče realnosti. (Troha 91-92)

Koreopesem za *zaznamovana dekleta, ki so razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj* nam že v naslovu poda asociacijo na prehod med življenjem in smrtjo. Misel na samomor je vsekakor misel o smrti, na konec življenja, za katerega se posameznik sam odloči. Zato so tudi dramske akterke razdeljene glede na izkušnje, ki so jih privedle do misli o samomoru.

V dramskem tekstu so akterke, ki po govoru nakazujejo na možne nosilke intuicije. Medtem ko se določene akterke osredotočajo na izpovedovanje lastnih izkušenj, emocij, dogodkov (dama v rdečem, dama v modrem, dama v rjavem, dama v zelenem), pa se hkrati tudi povezujejo z nevidnim svetom. Dama v rjavem v prvem prizoru izraža vsesplošno izgubljenost, ki se poveže z izgubo glasu, tišino, prisiljenim molkom. Prav tako namesto neke realistične slike poda misel o duhovih, o hišah, ki strašijo, ter o smrti neke ženske, ki je bila predolgo mrtva in zdaj kliče k njenemu rojstvu.

Dejstva, da je avtorica Ntozake Shange feministična aktivistka, ne gre nikakor zanemariti. Smrt v koreopesmi aplicira na položaj temnopoltih žensk v dvajsetem stoletju. Izpostavlja nasilje, zlorabe, posilstva in utišanje ženskega glasu. Zato je njeno koreopesem težko primerjati s teksti evropskih piscev poetičnih dram, ker je koreopesem tudi protest proti njim. S tem, ko poveže improvizacijo zaznamovanosti ženskega telesa z besedami in postane ples določujoči člen, ki se prepleta z besedami, loči svoj tekst od tradicionalnih avtorjev poetične drame, kot sta Christopher Frye in T. S. Eliot (Lester 4).

Ples je tudi vmesni prostor med življenjem in smrtjo, kot gibanje, ki dramske akterke ohranja pri življenju. Čeprav ples ni omenjen v nobeni definiciji poetične drame, pa zagotovo spada v koreopesem kot vrsto poetične drame, ki mora namesto statičnosti ustvariti gibanje in premikanje kot osnovno potrebo po preživetju. Ples in poezija sta eno, povezana v lirično- plesno dramo, ki temelji na spominjanju. Tako bi lahko ples določili za glavnega nosilca intuicije, saj je povezava med nekim resničnim svetom in svetom nevidnega. Akterke pogosto uporabijo ples kot prostor čistega življenja.

V prostoru čistega življenja se očistijo zaznamovanosti, to je tudi prostor pozabe. Če celoten tekst temelji na spominu in na koncu tudi na prekinitvi tega spomina, pa je ples namenjen brezbesedni pozabi, nevidnemu obstoju ženskega telesa, ki se prebujata.

Irena Oblak je v diplomski nalogi *Ivo Svetina in poetična drama* prišla do ugotovitve, da naj bi bila ena izmed bistvenih lastnosti poetične drame tudi neuprizorljivost: »Poleg ugotovitve, da je poetična drama sinkretična literarna zvrst, se njeno bistvo kaže v tako imenovani neuprizorljivosti, ki je posledica imanentnih neuprizorljivih didaskalij in intenzivne lirizacije dramske situacije« (15).

Pri koreopesmi je ena izmed nujnih komponent ravno uprizorljivost. Koreopesem je namenjena temu, da se uprizori, da se pokaže občinstvu. Poezija, pripovedovanje, ples in igra, ki temeljijo na različnih političnih, rasnih in spolnih konfliktih, morajo priti do odrskega prikaza. Tako ena izmed sodelujočih pri broadwajski produkciji *zaznamovanih deklet*, igralka Robbie McCauley, pove: »Forma korepoezije zahteva, da je igralčev odnos do besed in podob pesmi/pripovedi organski, fizični [...] Za potrebe prikaza Shangeinega teksta mora igralec personalizirati svoj odnos do njega – s tem mislim na personalizacijo kot igralski proces, kjer se igralec izkustveno in domišljjsko preplete s tekstom [...] igrati tekst skozi sebe« (Lester 3). Vpliv koreopesmi na občinstvo temelji na izkustveni identifikaciji in emocionalnem ter verbalnem odgovoru na dejanja in karakterje, ki stojijo pred njimi (6).

Če se vrnemo nazaj k Szodijevi opredelitvi dveh svetov, estetskega in resničnega, ki gradita poetično dramo, ju zelo očitno opazimo na samem začetku in koncu koreopesmi. Na začetku so prošnje po rojstvu, po neki obnovi mrtvega telesa ženske (fizičnega in duševnega), priča smo popolnemu razčlovečenju ženske, izgubi glasu, kraj dogajanja je mesto izgubljenosti, izpraznjenih duš.

Konec je zaključek začetka, ženske tvorijo zbor. Če je začetek opis umiranja, je konec začetek novega rojstva, prebujenja. Še vedno je prisoten duh neke druge ženske, ki je izgubljena, vendar se ostale približujejo bogu kot neki meji neskončne razsežnosti, o kateri je pisal tudi Eliot: »Že predstavljeni Eliotov ideal poetične drame sestavljata naše zavestno življenje, usmerjeno v dejanje, in še neka meja neskončne razsežnosti, občutka, ki ga lahko ujamemo zgolj, da tako rečem, s kotičkom očesa« (Troha 92).

Svet neskončnih razsežnosti, ki je ločen od dejanja, je bržkone sposoben videti Eliotov idealni dramski karakter, katerega replike so usmerjene tako na soigralce kot na gledalce, pri čemer se le del njih z njimi identificira, drugi pa jih zavračajo (prav tam).

Med začetkom in koncem koreopesmi o zaznamovanih dekletih so realistične pripovedi, njihov svet je resničen, ampak temelji na izkustvu smrti ali želje po smrti (samomor). Torej je vmesni del koreopesmi vezan na empirični svet, na dejanja, medtem ko sta pričetek in konec koreopesmi povezana z vprašanjem obstoja. V tekstu se pojavi še ena primerna nosilka intuicije, to je namišljena boginja Sečita, ki preseka realistične slike in se utemelji preko pripovedi dame v vijoličnem in dame v zelenem, ki zapleše ples Sečitinega življenja. Lik Sečite spominja na prerokinjo: »sečita je slišala o teh stvareh / premaknila se je / kot da bi vedela od prej« (Shange 23).

Njen prihod naznanja tiha in globoka glasba, slišijo se glasovi, ki kličejo po njej. Sečita pride na oder s krili, kar pomeni, da predstavlja neko božansko in izmišljeno bitje z drugega sveta. Prizor je najbolj magičen izmed vseh, saj »ob polni luni / sečita / boginja / ljubezni / egipt / drugo tisočletje / opravlja obrede / čarovništva proti moškim« (25). Pripíše se ji nadnaravna moč, ki poveže dramske akterke v celoto.

Če primerjamo koreopesem s poetično dramo, opazimo mnoge podobnosti. Na podlagi Kmeclove teorije o poetični drami tudi v koreopesmi najdemo dramski spopad, ki je razlog za poudarjanje različnih lirskih stanj. Ti dramski spopadi se kažejo preko vložkov govornice moških v posameznih izpovednih monologih dramskih akterk. Tako poudarjajo tudi različna lirski stanja, ki sestavljajo celotno dramo. Dramske akterke kot osebe niso pretirano karakterizirane, ampak so osredotočene na prikazovanje čustvenih razmerij.

Ko si pogledamo teorijo Gašperja Trohe, ki je poetično dramo določil s pomočjo simbolistične dramske tehnike, v kateri je bistven obstoj dveh realnosti (empirične in nevidne) ter nosilca intuicije kot vmesnega člena, ki obe realnosti povezuje in ju hkrati omogoča (Troha 97), pa lahko tudi v koreopesmi določimo dve potencialno različni realnosti in lik Sečite, ki ustreza vlogi nosilke intuicije.

Vendar pa kljub podobnostim koreopesem izraža nekatere odmike od teh definicij poetične drame. Ena izmed razlik je, da temelji na afroameriški tradiciji pripovedovanja, ritma, fizičnega gibanja in čustvene katarze. Ples in gibanje imata v koreopesmi bistven pomen, saj se prepletata z besedami in dejanji nastopajočih. Dramske akterke niso statične in pasivne, ampak v konstantnem fizičnem gibanju. Tako se vseh sedem dramskih akterk znajde v nekem brezčasnem trenutku, da izrazijo svoja občutja strahu, bolečine, žalosti, izgube in tudi radosti. Njihovi glasovi se kolektivno preobrazijo v glas, ki predstavlja temnopolto žensko (Lester 6).

Prehod iz poezije temnopoltih v koreopesem razloži C. W. E. Bigsby v knjigi *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*:

Bistvo poezije temnopoltih, še zlasti med letoma 1960 in 1970, je bilo v javnem značaju, v njeni performativnosti. Njihova poezija ni bila nikoli skrita. Sonia Sanchez, Nikki Giovanni in mnogi drugi so predstavljali svojo poezijo na velikih javnih zbiranjih, v katerih je bila simbioza med občinstvom in nastopajočim vitalni del estetike. Takšne priložnosti so izražale podobno atmosfero kot zbiranja v cerkvah, ki so bile nekoč trgovinski prostori. Trepotali so, z drugimi besedami, na robu ritualnega in gledališča. Koreopesem Ntozake Shange je naravno nadaljevanje tega. Poezija z glasbo in plesom, ki tvori zgodbo, postane igra. (411)

Koreopesem se je tako pojavila v 80. letih, v istem času kot drugi val poetične drame v Sloveniji. Po mnenju Trohe se je poetična drama pojavila kot »reakcija na realistično dramatiko, kar srečamo tudi ob vseh njenih pojavih v Evropi. Na Slovenskem je šlo najprej za zavračanje socialističnega in socialnega realizma, ki ga je forsirala oblast takoj po vojni in se je začel razkrajati sredi 50-ih let. V 80-ih je prišlo do spoznanja, da socializem propada, in do ponovnega vzpona realistične družbenokritične dramatike« (98).

Koreopesem se je pojavila v 80. letih 20. stoletja zato, da bi se Shange s svojo obliko uprla dosedanjim ameriškim in evropskim standardom dramskih tekstov in tudi gledališča. Zakaj ni svojega dramskega besedila poimenovala kar poetična drama ali samo drama?

Shange je to pojasnila takole:

Izmislila sem ji jo (*koreopesem*), ker sem vedela, da nisem dramatičarka. Moj odnos do gledališča se je razvil preko poezije in plesa, ne preko igre ali konvencij gledališča, kakršnega poznamo ... Bila sem zelo prepričana in strastno predana ideji o ustvarjanju novih ritualov in mitologij za ljudi različnih barv. Ker so bile mitologije na voljo le v obliki negativnih podob v delih Jamesa Baldwina ali Ralpa Ellisona. Te podobe temnopoltih ljudi niso nujno napačne, ampak so bile zagotovo bolj podobne našega odnosa z Drugim kot pa odnosa, ki ga imamo sami s sabo. Drugič, mislim, da je bil eden izmed prednostnih ciljev mladih temnopoltih avtorjev v poznih 60. letih, da svoje namene prikažemo z vpogledom navznoter. Da lahko v svojih skupnostih zaznamo, katere so tiste stvari, s katerimi dobro funkcioniramo, in kaj nam škoduje. (nav. po Lester 13)

Torej je koreopesem nastala kot odziv na dramska besedila, ki so govorila samo o odnosu temnopoltih do belcev ali obratno, ter je s svojim poimenovanjem dramskega besedila izpostavila odnos temnopoltih do sebe, drugega in do sveta.

Torej, Mallarméjeva misel, da je namen lirične drame »ne slikati stvari samih (realnosti), temveč učinek, ki ga ustvarjajo (tisto za njo)« (Troha 88), se lahko prepozna tudi v

prvi koreopesmi, kjer se včasih zazdi, da je avtorica izbrala vsa ta surova čustva ravno zato, da bi iz njih ustvarila popolnoma drugo realnost. V prizoru, ki ga govori dama v rdečem, kjer moški vrže otroka z okenske police, ker se ni hotela poročiti z njim, lahko vidimo, da sam prizor na nas naredi učinek šele, ko se konča – torej v trenutku, ko moški odvrže otroka, tudi dama v rdečem prične govoriti v popolnoma drugačnem jeziku. Takrat se vse dame pričnejo spraševati, kaj se je pravzaprav res zgodilo? Kaj je sploh res? Avtorica je ta dogodek sicer naslikala v detajlih, vendar z namenom, da tisti močnejši učinek pusti v ozadju, da vzbudi v bralcu in gledalcu občutek groze in hkrati sočustvovanja. Kot o svojem delu pravi sama: »[...] pesem te mora napolniti z nečim / te spraviti v omedlevico, te ustaviti na svoji poti, ti spremeniti mišljenje ali te sploh napeljati k mišljenju. Pesem ti mora dati občutek hladne vode ali poljuba« (Shange 17).

Shangeina koreopesem ustvarja določene potencialne vzporednice s poetično dramo (nosilka intuicije, obstoj dveh realnosti, dramski spopad za ustvarjanje različnih lirskih stanj), vendar nam koreopesem včasih vzbudi občutek, da bi bil tekst lahko označen kot pesnitev ali zbirka pesmi, ki vsebuje nekatere značilnosti dramskega teksta. Nosilka intuicije v koreopesmi morda ne izstopa dovolj, da bi lahko trdno zakoličila prehod med empiričnim in nevidnim svetom. V samem tekstu je ogromno podob empiričnega sveta, ni pa toliko poudarka na nevidnem svetu, da bi lahko zagotovo trdili, da je koreopesem poetična drama, toda s pomočjo študij afroameriške dramatike Neala A. Lesterja lahko predlagam, da je koreopesem afroameriška različica poetične drame, ki svoje korenine črpa iz afriške tradicije pripovedništva, ritma, fizičnega gibanja in čustvene katarze ter se osredotoča na razmerja temnopoltih do sveta, do Drugega in svoje lastne eksistence in se na svojevrsten način upira evropskim in ameriškim klasifikacijam poetične drame.

Od koreopesmi do bugivugija v podzavesti

Naj orišem še druga Shangeina dela, v katerih se malo oddalji od same ženske problematike in se približa kompleksnosti življenja temnopoltih.

Naslednje besedilo za oder *Urok#7* (1979) s podnaslovom *geeche jibara quik magic trance manual for technology* je parodija na tradicionalne ameriške minstrel šove, ki so bili popularni v poznih devetdesetih letih 19. stoletja. Shange modificira to rasistično obliko ameriškega gledališča, ki je bila znana po tem, da so obraze temnopoltih metaforično preoblikovali v obraze »srečnih sužnjev«. Minstrel šovi, opozarja Shange, se niso potrudili prikazati stanja temnopoltih, ampak so izzvali posmeh, dehumanizacijo in ponižanje. Kot igra v igri je pravzaprav *Urok#7* sproti nastajajoč jam session, kjer poleg glasbenikov nastopajo tudi klovnji, akrobati in čarovniki.

Njeno tretje delo, ki ga je imenovala pesem-igra, *Fotografija: študija krutosti*, je pravzaprav primer teksta, v katerem Shange za osrednji lik postavi moškega. Quandra Prettyman v antologiji *The Poetry of Black America: Anthology of the Twentieth Century* o fotografiji pravi takole: »Fotografija ni resnična. Toda saj tudi beseda ni. Ampak oko naredi slike, usta besede« (259). Z manj osredotočenosti na tradicionalno obliko dramskega besedila se Shange bolj posveti diskusijam, obnašanju in odnosom temnopoltih individualistov ter kako prepoznajo in priznavajo, da je seksualnost bistveni del njihove identitete. Predstavi določen trenutek v življenjih teh likov – trenutek, ki je nastal tudi zaradi preteklosti prednikov. Shangeina predstavitev zmedenih in konfliktnih realnosti je tako zapletena, da ne predlaga nobene preproste rešitve, le nekakšen romantičen konec, ki pa morda, ali pa tudi ne, spodkopava naše zaupanje v spremembo Seanovega karakterja. Kakorkoli, Shangeino simpatiziranje z zmedenim temnopoltim moškim je nedvoumno. Medtem ko je Sean temnopolti moški, ki zlorablja temnopolte ženske, je tudi posameznik s potrebo po potrditvi, umetnik, moški in človeško bitje (Lester 171).

Četrto izdano besedilo, *Boogie woogie pokrajine*, je bilo leta 1979 najprej predstavljeno kot monodrama na New York Shakespeare Festival's Poetry, vendar je bil objavljeni tekst z dodanimi dramskimi osebami uprizorjen junija 1979 v gledališču Symphony Space Theater v New Yorku, leta 1980 pa v gledališču Terrace Theater (John F. Kennedy Center of the Performing Arts) in v National Black Touring Circuit v Washingtonu. Kot delo, ki je pisano kot nekakšno nadaljevanje prve koreopesmi o zaznamovanih dekletih, je koreopesem *Boogie woogie pokrajine* globinska karakterna študija, ki preseže zunanost »navadnega zaznamovanega dekleta« in razkrije njeno podzavest. Z uporabo ekspresionističnih tehnik, impresionističnih podob ter karakterističnega kolaža plesa bugivugi, jazz glasbe in poezije Shange predstavi koreopesem, ki je strukturalistično zapletenejša, dramsko kompleksnejša in manj filozofsko idealistična. Kot o njej pove avtorica (Lester 215):

boogie woogie pokrajina / je popolnoma posvečena emocionalni topologiji
mladega dekleta / kako naj bo to kar je / kako vidi kje je ... ampak ni vsako
ameriško dekle / ali pa mogoče je? ... / vse je boogie ... je glas layline podzavesti
/ njene neizgovorljive realnosti / za afroameriška dekleta brez samospoštovanja
ki bi razkrila toliko o sebi s svojo lastno voljo / zagotovo je preveč jeze ki bi
jo lahko obvladovale / preveč bolečine ki bi jo prenašale / razen če vse skupaj
pokopljemo

V zadnjem tekstu *Od Okre do Greensa: ljubezenska zgodba drugačne vrste: igra / z glasbo in plesom*, se Shange že v samih naslovih prizorov zelo očitno osredotoči na žensko (Lester 227):

Temnopolta ženska obstaja sama.
Temnopolta ženska sreča temnopoltega moškega.

Temnopolta ženska in temnopolti moški si dvorita in se potem poročita.
 Temnopolti moški je nezvest temnopolti ženski.
 Temnopolta ženska in temnopolti moški se pobotata.
 Temnopolta ženska zanosi.
 Temnopolta ženska in temnopolti moški, kot mož in žena, medeni tedni na obali.

Za razliko od prve koreopesmi, kjer je predstavljala ženski pogled v ženskem svetu, pa tukaj ponudi feministični tekst v okviru romantične heteroseksualne ljubezni med dvema Afroameričanoma. S poudarjanjem rasne identitete njenih karakterjev Shange pokaže na neločljivost vprašanj rase in spola ter nacionalnih in mednarodnih političnih zadev.

S študijo ženske viktimizacije in pozitivne ženske identitete v okviru zunanjih nasprotij pa *Okra* na odru prikaže to, kar pesem *Hčerin zemljepis* prikaže na papirju – namen Shangeinega literarnega kanona je vpogled v preproste realnosti »*kako biti živa in biti ženska in biti zaznamovana*« v modernem svetu. Shangeina peta koreopesem je tako tudi njena edina do sedaj, kjer temnopolta posameznica najde duhovno ljubezen, ki si jo želi od čutnega temnopoltega moškega. Medtem ko nadaljuje s slavljenjem seksualnosti in ženske identitete, Shange predpostavlja, da zadeve rasizma in seksizma neizogibno predstavljajo širša socialna in politična vprašanja, ki ne bi smela ostati prezrta.

Zaključek

Ntozake Shange je zagotovo ustvarjalka, ki se še vedno aktivno zavzema za ozaveščanje o krivicah, ki se godijo temnopoltim. Še preden je napisala prvo koreopesem, je delovala kot plesalka, kulturna in politična aktivistka ter pesnica. Z *zaznamovanimi dekleti* je leta 1975 prinesla na oder izrazito temnopolto feministično perspektivo, ki se je manifestirala v formi koreopesmi kot žanru, v katerem lahko najbolj učinkovito raziskuje in prikazuje interdisciplinarno in antievropsko teksturo afroameriške kulture. Forma koreopesmi zajema tiste elemente, ki poudarjajo bogastvo in raznolikost afroameriškega življenja – afriško tradicijo gibanja, glasbe in plesa. S preseganjem obstoječih oblik zahodnjaškega ameriškega gledališča temnopoltim ljudem in predvsem ženskam ponudi alternativne možnosti za preživetje.

Kot prikazuje njeno pisanje za oder, se giblje od intenzivno intimnih bolečin, ki razkrivajo njene osebne poskuse samomora, do jeze ob političnih krivicah na Haitiju in Južni Afriki ter ob grožnjah nasilja, ki jih lahko katerakoli ženska doživi v bližini moškega. V vsaki od petih izdanih besedil Shange natančno in previdno ustvarja zmes avtobiografskih tem ter individualne ter kolektivne rasne in kulturne dediščine.

Hilton Als je njeno pisanje povzel nekako takole: »Odjebi staro pravilo, da ne smemo izpostavljati svojih ženskih stvari pred temnopoltimi moškimi, belci, kaj šele pred preostalim svetom«. In pri Shange se to »odjebavanje« pozna predvsem v jeziku, s katerim eksperimentira celotno prvo koreopesem ter ga tudi pri vseh naslednjih izpostavlja s slengom in realističnim jezikom, s katerim želi dekonstruirati jezik patriarhata, ki utesnjuje glas temnopoltega dekleta (Shange 42):

odkar se spomnim je bila katera imenovana kot
 črnka zlobna ženska kuzla tečnoba
 poskušala sem ne biti to in pustiti grenkobe
 v skodelici nekoga drugega / priti k nekemu da me ljubi
 brez globokih in smrdečih opazk

Tako v vseh njenih besedilih skuša žensko povzdigniti do nje same, in to počne s prikazovanjem zaznamovanosti, ki prihaja do deklificiranja oziroma do žensk od zunaj, se pravi iz okolice, ki jih zatira in jim onemogoča izražanje. Zato je koreopesem ena izmed redkih dramskih oblik, v kateri je omogočeno, da ženska kot dramski lik ni prikazana v obliki drugega spola, ampak dobi svoj jezik, kot pove dama v rjavem v uvodnem prizoru temne fraze ženskosti (Shange 4):

bila je mrtva toliko časa
 zaprta v tišini toliko časa
 ne pozna zvoka
 svojega lastnega glasu

Zato je bila Shangeina prva feministična koreopesem glas temnopoltnih deklet, šele nato je z ostalimi deli predstavila tudi širši kontekst razmerij med temnopoltimi ter vprašanje njihovega obstoja in preživetja v neki rasistični družbi.

V naslednjih štirih besedilih je tako vzpostavila paletu preprek, ki jih doživljajo temnopoltni – od temnopoltega fotografa, ki nikakor ne more uspeti v umetniškem svetu, do zakrinkanih temnopoltnih igralcev, ki preko parodij na minstrel šove pokažejo, da je tudi gledališče kraj seksizma in rasizma. In zato je koreopesem lahko ena izmed form, ki temnopoltim ponuja upor in hkrati zavetje.

Literatura

- Als, Hilton. »Color Vision; Ntozake Shange's outspoken art.« *The New Yorker Magazine* 8. november 2010. Splet. 10. maj 2016. <<http://www.newyorker.com/magazine/2010/11/08/color-vision>>.
- Anderlini, Serena. »Drama or Performance Art? An Interview with Ntozake Shange.« *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (jesen 1991): 85–97. Splet. 10. maj 2016. <<https://journals.ku.edu/index.php/jdct/article/viewFile/1820/1783>>.
- Biggsby, Christopher. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 3. New York: Cambridge UP, 1985.
- Blackwell, Henry. »An Interview with Ntozake Shange.« *Black American Literature Forum* 13.4 (1979): 134–38.
- Kosseh-Kamanda, Mafo in Maria Zavialova. »Ntozake Shange – biography«. Minneapolis: U of Minnesota, 23. maj 2000. Splet. 10. maj 2016. <<http://conservancy.umn.edu/handle/11299/166323>>.
- Kamini, R. »Shange's Choreopoem: Polyphony in dramatic form in 'For colored girls' and 'Spell#7'«. *Journal of Literature, Culture and Media Studies* 2.4 (julij–dec. /zima/ 2010): 286–295. Splet. 10. maj. 2016. <<http://www.inflibnet.ac.in/ojs/index.php/JLCMS/article/view/398>>.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1996.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1995.
- Kralj, Lado. »Maeterlinckov model moderne drame.« *Primerjalna književnost* 22/2 (1999): 13–33.
- Lester, A. Neal. *Ntozake Shange. A Critical Study of the Plays*. New York: Garland Publishing, Inc., 1995. (Critical studies in Black life and culture; vol. 21).
- Oblak, Irena. *Ivo Svetina in poetična drama*. Diplomsko delo. Ljubljana: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1994.
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.
- Prettyman, Quandra. »Photograph (For L. McL.)«. *The Poetry of Black America: Anthology of the Twentieth Century*. Ur. Arnold Adoff. New York: HarperCollins, 1973. 259.
- Shange, Ntozake. *for colored girls, who have considered suicide/when rainbow is enuf*. New York: Macmillian Publishing co., Inc., 1977.
- Simon, John. »On stage: Enuf Is Not Enough.« *The New Leader* 59 (5. julij 1976): 21.
- Troha, Gašper. »Problemi poetične drame.« *Slavistična revija* 53. 2 (2005): [85]-100.