

Nikki Giovanni: Rewolucja, Ewolucja i Ja

Są co najmniej trzy powody, dla których twórczość Giovanni zasługuje na czytelniczą uwagę i krytyczne omówienie. Pierwszy z nich to miejsce autorki *Black Judgment* wśród poetów czarnego buntu lat sześćdziesiątych i jej późniejsze odejście w stronę prywatności. Drugi powód, pozostający w związku z poprzednim, stanowi występowanie w poezji Giovanni wątków dotyczących pozycji i wzajemnych relacji czarnych kobiet, ze szczególnym naciskiem na poszukiwanie ich specyficznych wartości i określenie własnej tożsamości. Trzecim powodem jest ogromna popularność poetki i wynikająca stąd jej obecność w życiu kulturalnym i świadomości społeczności afroamerykańskiej.¹ Ich wspólnym mianownikiem, jak się wydaje, jest napięcie między tym, co publiczne, a tym, co osobiste, między ja-rewolucyjnym a ja-prywatnym, między *theatrum* wydarzeń historycznych, politycznych i społecznych a przestrzenią doświadczeń intymnych – dzieciństwem, domem, ciałem.

Debiut Giovanni przypada na koniec lat sześćdziesiątych – dekady istotnych przemian, ale i rozczarowań społecznych i politycznych w Stanach Zjednoczonych, dotyczących szczególnie Afroamerykanów. Skrytobójcze zamachy polityczne na czarnych przywódców – Malcolma X, Martina Luthera Kinga, a także na prezydenta Johna F. Kennedy’ego oraz represje i aresztowania wielu liderów i działaczy czarnych organizacji pozbawiają afroamerykańską społeczność złudzeń, co do możliwości szybkich i gruntownych zmian w stosunkach społecznych. W odczuciu wielu z nich biała Ameryka jest rasistowska do szpiku kości, w związku z czym nie ma co liczyć na zmiany ewolucyjne, lecz należy użyć środków rewolucyjnych. Stąd następuje w tym okresie silna radykalizacja postaw i dążenie do konfrontacji, co widać zarówno w sferze deklaracji ideologicznych, jak również w konkretnych działaniach. Powołany w 1966 roku przez Stokely Carmichaela, lidera The Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), ruch *black power movement* (ruch czarnej siły) oraz związana z nim quasi-terrorystyczna organizacja The Black Panther Party, które „odrzucały orientację integracyjną starej koalicji na rzecz praw obywatelskich”², zyskują szersze społeczne poparcie wśród czarnych Amerykanów. Nick Aaron Ford w książce *Black Insights* zauważa w ówczesnych działaniach politycznych i artystycznych „odrzućcie aktualnych amerykańskich norm dotyczących moralności, sprawiedliwości, edukacji, zachowań społecznych, piękna i estetyki, a zastąpienie ich przez czarne standardy ukształ-

towane tak, by wyrażały autentyczne uczucia i potrzeby subkultury czarnych Amerykanów”.³

Pod wpływem radykalizującego się nastroju społecznego i ostrości ideologicznej *black power movement* znaczenia nabiera BAM - the Black Arts Movement (Ruch na rzecz Czarnej Sztuki), którego przywódca Larry Neal oświadcza:

„Czarna Sztuka jest estetyczną i duchową siostrą koncepcji Czarnej Siły.

Jako taka ucieleśnia ona sztukę, która przemawia bezpośrednio do potrzeb i aspiracji czarnej Ameryki. Aby wykonać to zadanie, the Black Arts Movement domaga się radykalnych zmian w estetyce zachodniej kultury”.⁴

Postulaty czarnej estetyki dotyczyły formy, tematyki oraz społecznej funkcji czarnej poezji. Najkrócej rzecz ujmując: czarna estetyka domagała się literatury niepodporządkowanej zachodnim ideom twórczej doskonałości czy choćby normom artystycznej poprawności w dziedzinie języka i kompozycji oraz literatury traktującej o szeroko pojętej – w perspektywie historycznej – kulturowej tożsamości czarnych Amerykanów.

Czarna poezja powinna w tym ujęciu być otwarta na żywioł czarnej mowy z całą jej „niepoprawnością” w stosunku do języka białej literatury – na różne odmiany gwar Południa, ale też, a może nawet przede wszystkim, na czarny slang i żargon wielkich miast Północy. Powinna też szukać inspiracji w czarnej muzyce, albo najlepiej w sposób organiczny wyrastać z bluesa, gospel, spirituals i jazzu, gdyż to właśnie muzyka jest niekwestionowanym dowodem kulturowej niezależności Afroamerykanów. Jak pisze Kimberley W. Benston to nie polityk, kaznodzieja czy pisarz, ale właśnie „muzyk (...) pełni rolę duchowego przywódcy ludu, quasi-orfickiego kapłana, który schodząc w podziemny brud doświadczenia naucza (...) fundamentalnych zasad czarnego przetrwania”⁵. Dlatego zrozumiałe wydaje się dążenie czarnych poetów amerykańskich do utożsamienia się z muzykiem: „od Lanstona Hughesa do Soni Sanchez czarny poeta szuka u muzyka mocy, inspiracji twórczej oraz źródeł czystej radości i czystego ducha”⁶. Na poziomie praktyki poetyckiej chodzi również o zastosowanie charakterystycznych dla czarnej muzyki rozwiązań rytmicznych, strukturalnych i tonalnych; w efekcie wiersz ma być formą oralnej ekspresji o silnym nacechowaniu improwizacyjnym. W omówieniu koncepcji czarnej estetyki zawartej w książce Imamu Amiri Baraki *Blues People* Benston kładzie nacisk na rozróżnienie między „z gruntu statyczną” estetyką Zachodu, w której „regularność triumfuje nad nacechowanym emocjonalnie dysonansem, stwierdzenie nad implikacją, artefakt nad improwizacyjną ekspresją”⁷, a estetyką afrykańską, sytuującą swobodną, naturalną ekspresję ponad wszelkimi innymi kategoriami; „afrykańską”, gdyż zdaniem Baraki „najczystsza formą afroamerykańskiej muzycznej ekspresji cechuje afrykańska wrażliwość”⁸.

Trzeci ważny postulat wysuwany przez czarną estetykę dotyczy wzajemnej relacji między poetą a odbiorcą, będącej realizacją ideału *umoj*a (czarnej jedności). Naśladujący muzyka czarny poeta to „śpiewak dla ludu”, który nie tyle ten lud reprezentuje, co go wyraża. Wprawdzie zwraca się do ludu oraz mówi w jego imieniu, ale bez tego ludu byłby niczym, nie istniałby jako twórca. Mówi o tym wprost w wierszu „In Our Terribleness” Baraka, najbardziej znany poeta tamtego okresu:

I love you black people
Because I love my
Self.
And you are that self, thrown big
Against the heavens⁹

Jak nietrudno zauważyć, w koncepcji czarnej estetyki chodzi nie tylko o skodyfikowanie formalnych i stylistycznych wyznaczników czarnego tekstu, ale przede wszystkim, w jaki sposób taki tekst może najlepiej służyć kulturowym interesom społeczności czarnoskórych Amerykanów. Zatem o wartości wiersza decyduje nie doskonałość artystyczna, ale użyteczność społeczna. Jak podkreśla Benston, „zdolności twórcze jednostki liczą się o tyle, o ile służą grupie. Dla czarnoskórego artysty nie istnieją cele niemieszczące się wśród zbiorowych aspiracji jego publiczności, a co więcej, jego publiczność *musi* być czarna”¹⁰ (podkr. moje). Stąd już tylko krok do pojmowania poezji czy sztuki w ogóle w sposób utylitarny – wyłącznie jako narzędzia w walce o prawa polityczne i o własną tożsamość kulturową. Ron Karenga domaga się tego wprost: „cała poezja *musi* odzwierciedlać i wspierać Czarną Rewolucję, a jakakolwiek sztuka, która nie mówi o rewolucji, ani się do niej nie przyczynia, traci rację bytu”¹¹. Postulaty estetyczne zostają zaanektowane przez wymogi rewolucyjnej etyki: poezja ma obowiązek służyć sprawie.¹²

Dwoma pierwszymi tomikami zdobyła Giovanni miejsce w szeregu poetów rewolucyjnych i była skwapliwie zestawiana z innymi piewcami konfrontacji z rasistowską Ameryką. Niechętni im krytycy dyskredytowali ich twórczość, stwierdzając autorytarnie, że czarni poeci nowej fali nie potrafią nic innego tylko „krzyczeć, drzeć się i wrzeszczeć”¹³. R. Roderick Palmer omawia jej wiersze obok tekstów Dona L. Lee i Soni Sanchez, pisząc z aprobatą o ich „okrzykach wojennych” i stwierdzając, że „ich poezja upowszechnia założenia czarnej estetyki, ożywia czarne wartości i wyraża naturalnego ducha czarnych ludzi w taki sposób, aby bezpieczeństwo; szacunek i równość stały się fundamentem czarnego życia”¹⁴. Palmer koncentruje się na tekstach będących w jego mniemaniu ekspresją nastrojów owego czasu, poszukując dla nich wspólnego mianownika w logice momentu historycznego. Wybrane przez niego fragmenty mają potwierdzić założenie, że heglowski „duch dziejów” wyraża poprzez tych poetów konieczność rewolucyjnej przemiany. W konkluzji krytyk stwierdza, że spośród trzech autorów analizowanych wierszy Giovanni jest „prawdopodobnie najbardziej polemiczna, najbardziej zapalczywa; to poetka najbardziej niecierpliwie domagająca się zmiany, tak bardzo, że opowiada się za otwartą przemocą”¹⁵. Jednak bliższe przyjrzenie się zarówno zawartości zbiorzków z tego okresu, jak też poszczególnym tekstom prowadzi do konstatacji, że „rewolucyjne” tomiki czytano bardzo selektywnie, a konkretne wiersze powierzchownie.

Palmer wybiera jako przykład na poparcie swojej tezy między innymi jeden z najgłośniejszych tekstów Giovanni „The True Import of the Present Dialogue, Black vs. Negro (For Peppe Who Will Ultimately Judge Our Efforts)”. Obłądnie gorączkowy, szczerkający rytm porwanych wersów, z powtarzającym się wersem „Can you kill” zdaje się naśladować brzmienie krótkich serii z karabinu maszynowego, mający wywołać agresję krzyk dowódcy lub szamotaninę walki wręcz na śmierć i życie. Jedno-

częściej można go odczytać jako niemal modelowy przykład poezji inspirowanej muzyką jazzową – ma szybkie be-bopowe tempo, a powtarzające się słowa i wersy oraz przetwarzanie idei odpowiadają improwizacji wokół tematu przewodniego. Badacze poezji Giovanni podkreślają jednomyślnie, że jej wiersze mają jednoznacznie ustny charakter, wpisując się w oralną tradycję czarnej literatury; warto więc byłoby usłyszeć tekst „The True Import” odczytany głośno na jednym oddechu. Jednak dysponując tekstem drukowanym, możemy poddać go nieco dokładniejszej analizie.

Otwarcie wiersza ma za zadanie oszołomić i zaszokować odbiorcę:

Nigger
 Can you kill
 Can you kill
 Can a nigger kill
 Can a nigger kill a honkie
 Can a nigger kill the Man
 Can you kill nigger
 Huh? Nigger can you
 Kill ¹⁶

Początek wskazuje, że wiersz stanowi odpowiedź na postulat sformułowany przez guru czarnej poezji rewolucyjnej Barakę, który pisał: „We want ‘poems that kill.’ / Assassin poems, Poems that shoot / guns (...)”¹⁷. Zwracając się bezpośrednio do czarnego odbiorcy, podmiot zdaje się domagać od niego rewolucyjnej deklaracji i dowodu oddania sprawie, w postaci natychmiastowego zapewnienia, że jest on gotów zabić „białasa”. Tu podmiot przechodzi do wyliczenia konkretnych aktów przemocy wymaganych od żołnierza rewolucji:

Do you know how to draw blood
 Can you poison
 Can you stab-a-Jew
 Can you kill huh? nigger
 Can you kill
 Can you run a protestant down with your
 ’68 El Dorado
 (that’s all they are good for anyway)
 Can you kill
 Can you piss on a blond head
 Can you cut it off
 Can you kill ¹⁸

Czarny odbiorca zostaje tu skonfrontowany z okrucieństwem i przemocą, na które musi się zdobyć w walce ze zniechęconym wrogiem. Co jednak wydaje się ważne, przemoc zakłada anonimowość wroga/ofiary – to nie konkretni ludzie, ale raczej kategorie: „Żyd”, „protestant”, „głowa blond”. Podobnie odbiorca nie ma rysów indywidualnych, gdyż mieści się w kategorii „nigger”, co, jak pokazuje następny frag-

ment, jest dla Afroamerykanina ograniczeniem ze względu na historyczne konotacje polityczno-społeczne, jakie ta kategoria zawiera:

A nigger can die
 We ain't got to prove we can die
 We got to prove we can kill
 They sent us to kill
 Japan and Africa
 We policed europe
 Can you kill ¹⁹

Użycie czasów gramatycznych w powyższym fragmencie wskazuje, że kategoria „nigger” należy do przeszłości. Co więcej, przywołanie służby czarnoskórych żołnierzy w armii amerykańskiej podczas drugiej wojny światowej podkreśla, że „nigger” jest produktem kultury dominującej narzuconym przez białą Amerykę – „wysyłali nas, żebyśmy zabijali” i ginęli w *ich* imieniu. Dlatego teraz musimy udowodnić, sugeruje podmiot mówiący, że sami potrafimy zabić/zabijać: „We got to prove *we* can kill” (podkr. moje); jednak na to pytanie odpowiedzieć musi sobie każdy sam, stąd powracające „Can *you* kill” (podkr. moje), które w następnych kilku liniijkach zostaje rozwinięte na nowo:

Can you kill a white man
 Can you kill the nigger
 in you
 Can you make your nigger mind
 die ²⁰

Podmiot mówiący wskazuje tu, że zarówno „biały człowiek”, jak „czarnuch”, których należy zabić, znajdują się „w tobie”. „Umysł czarnucha” jest czymś w rodzaju kulturowego oprogramowania zniewalającego jednostkę, narzucającego jej ograniczenia i uniemożliwiającego swobodę wyboru, co potwierdza dalszych kilka wersów:

Can you kill your nigger mind
 And free your black hands to
 strangle
 Can you kill
 Can a nigger kill
 Can you shoot straight and
 Fire for good measure
 Can you splatter their brains in the street
 Can you kill them
 Can you lure them to bed to kill them²¹

Jak się okazuje, zabicie „umysłu czarnucha” oznaczałoby równoczesne oswobodzenie „czarnych rąk / by dusiły” oraz umożliwienie dokonywania innych aktów przemocy i terroru. Wiersz Giovanni zdaje się sugerować w tym miejscu, że prawdziwa

wolność (tj. wolność od uwewnętrznionej i historycznie zdeterminowanej pozycji w społeczeństwie) sprawiłaby, że terror stałby się możliwy, ale nie konieczny, stałby się wyborem. Równocześnie jednak oznaczałoby to skonfrontowanie każdego z osobna z pytaniem: „czy potrafisz *ich* zabijać”? I właśnie tego rodzaju wolność jest, zdaniem Giovanni, paląco potrzebna, o czym świadczy zakończenie wiersza:

We kill In Viet Nam
for them
We kill for UN & NATO & SEATO & US
And everywhere for all alphabet but
BLACK
Can we learn to kill WHITE for BLACK
Learn to kill niggers
Learn to be Black men ²²

Chodzi tu bardziej o zabijanie symboliczne, osiągnięcie poczucia siły wynikającego z odrębności oraz niezależności rasowej, politycznej i kulturowej. Zatem wiersz Giovanni jest nie tyle wezwaniem do walki i terroru, co głosem w dyskusji o tożsamości czarnoskórych Amerykanów w rasistowskim państwie oraz o jednostce jako adresacie ideologii rewolucyjnej.

Nie może być żadnych wątpliwości, że w przypadku „The True Import of Present Dialogue, Black vs. Negro” mamy do czynienia z wyraźną ideologiczną deklaracją – tym wierszem Giovanni opowiada się za czarnym separatyzmem, całkowitym zerwaniem na wszystkich poziomach z kulturą białej Ameryki oraz określeniem własnej tożsamości nie tyle w opozycji do niej, ile w sposób całkowicie niezależny. W tytule wiersza użyte zostały dwa określenia, które należy przetłumaczyć jako „Czarny” (Black) i „Murzyn” (Negro), z których drugie nie zostaje ani razu użyte w wierszu; powtarza się za to określenie „Czarnuch” (Nigger). Wszystkie trzy były używane w latach sześćdziesiątych w odniesieniu do różnych typów czarnoskórych Amerykanów. Jak ujęła to Sahar Webster Fabio:

„Usunąć Murzyna, a znajdziecie czarnucha i potencjalnego czarnego człowieka; usunąć czarnego człowieka, a znajdziecie czarnucha i pozostałości z Murzyna. Murzyn jest psychologicznym, socjologicznym i ekonomicznym wytworem służącym usprawiedliwieniu status quo w Ameryce. Czarnuch to rezultat napięcia wywołanego przez czarnego człowieka usiłującego stać się Murzynem, by przetrwać w rasistowskim kraju. Określenie „Czarny” wyraża indywidualność i duszę każdego w Ameryce, kto ma choć jedną kroplę czarnej krwi, kto nie wypiera się siebie.”²³

Jak widać hierarchia ta układa się nieco inaczej niż podpowiada nam wycucie językowe polszczyzny: w latach sześćdziesiątych słowo „Murzyn” (a nie „czarnuch”) stało się pogardliwym określeniem, choć w czasach the Harlem Renaissance wyrażało ono dumę rasową poprzez ideę the New Negro, Afroamerykanina, który swoim talentem i wytrwałą pracą dorównuje białym i staje się czarnoskórym członkiem klasy średniej. Murzyn dąży do integracji, chce stać się obywatelem, przyjmuje białe reguły gry, a tym samym zaprzecza swojej czarnej tożsamości kulturowej. Już na początku

XX wieku W. E. B. DuBois pisał o „podwójnej świadomości” Murzyna amerykańskiego, która przekłada się na konflikt tożsamości. Lekarstwem miała być dla jednych pełna asymilacja, dla innych separatyzm i czarny nacjonalizm. W latach sześćdziesiątych, w związku z radykalizacją postaw wśród Afroamerykanów, idea separatyzmu zdobywa coraz więcej zwolenników. Jak utrzymywał Malcolm X, „tak zwany „Murzyn” odcina się od swojej przeszłości, gdyż „może [on] mieć jedynie historię „Murzyna” – ograniczający i upokarzający spadek po niewolnictwie”²⁴; a wraz z historią traci ziemię, z której pochodzi, język i kulturę – słowem, swoją tożsamość grupową i, w konsekwencji, indywidualną. W tym kontekście, „czarnuch” jest w stosunku do Murzyna małym krokiem naprzód, natomiast idea „Black man” – zakorzeniony w afrykańskiej przeszłości „wyzwolony” (freedman), będąc tożsamością pożądaną i zaprzeczeniem „obywatela” (citizen), stanowi wyzwanie i nadzieję dla całej czarnoskórej społeczności w Ameryce.

Za propagowanie Czarnej Tożsamości odpowiedzialni są między innymi poeci – Paul Breman oświadcza: „Nie ma już w Stanach czegoś takiego jak poezja murzyńska (...). Jest za to czarny wiersz – i są czarni poeci”²⁵, a Ihab Hassan opisuje tę poezję jako „żywiolową, jak też rewolucyjną, bardziej świadomą swojego pochodzenia niż kiedykolwiek przedtem, bardziej oddaną misji przekraczania podwójnej świadomości Czarnych w białej Ameryce..”²⁶

Jednak Giovanni interesuje nie tylko propagowanie tej idei, ale też kwestia, jak wobec niej odnajduje się jednostka z jej prawem do dokonywania indywidualnych wyborów. W kontekście rozważań o „The True Import” Virginia C. Fowler zauważa, że „dla Giovanni logiczną kwestią postawioną przez rewolucyjną walkę było pytanie o jednostkową gotowość do zabijania”²⁷. Badaczka przytacza wypowiedź poetki dotyczącą tego problemu: „Wkurzało mnie to ciągłe gadanie o gotowości, by umrzeć za swoje prawa (...) To nie najtrudniejsze. Trudniej zabić w imię swoich praw.”²⁸ Giovanni wraca do tej kwestii w kontekście zamordowania Martina Luthera Kinga w wierszu „Reflections on April 4, 1968” z tomu *Black Judgement*:

What can I, a poor Black woman, do to destroy america?
This is a question, with appropriate variations, being asked
in every Black heart. There is one answer – I can kill. There
is one compromise – I can protect those who kill. There is
one cop-out – I can encourage others to kill. There are no
other ways.²⁹

Wiersz ten, w którym, jak celnie zauważa C. E. W. Bigsby, „rozpad struktury poetyckiej idzie w parze z rozpadem wszystkiego”³⁰ zdaje się wyrażać bezsilną rozpacz w konfrontacji z tak potwornym i bezsensownym wydarzeniem, jak zabójstwo Kinga, określone w tekście jako „wypowiedzenie wojny”. Podobnie rzecz się ma w przypadku kilku innych wierszy z tego zbioru – na przykład w „Records”, będącym próbą utrwalenia „the feeling of shame / that we Black people / haven’t yet committed a / major assassination”³¹ przesłanie zawiera się w powtarzanych niczym mantra słowach, tak jakby podmiot mówiący usiłował przekonać samego siebie:

this country must be
 destroyed
 if we are to live
 must be destroyed if we are to live
 must be destroyed if we are to live ³²

Z kolei w wierszu „A Litany for Peppi” rewolucyjna indoktrynacja dokonuje się poprzez pełne gorzkiej ironii odwołania do Ośmiu Błogosławieństw z Kazania na Górze:

Blessed be machine guns in Black hands
 All power to grenades that destroy our oppressor
 Peace Peace, Black Peace at all costs
 (...)
 Blessed is he who kills
 For he shall control this earth ³³

Szczególny ładunek emocjonalny zawiera inny wiersz oparty na ironicznych odwołaniach do Biblii. „The Great Pax Whitie”, w którym Giovanni posłużyła się charakterystyczną dla pieśni spirituals formą *call-response*, opartą na dialogu między intonującym pieśń kaznodzieją a kongregacją. Powtarzające się przez cały tekst dwa stanowiące refren wersy („peace be still”, „ain't they got no shame” / „nah, they ain't got no shame”) stanowią komentarz do przedstawionej w wierszu historii judeochrześcijańskiego świata jako historii rasizmu, przemocy i nienawiści. Początek stanowi parafraza Księgi Rodzaju:

In the beginning was the word
 And the word was
 Death
 And the word was nigger
 And the word was death to all niggers³⁴

Kwintesencję zaprezentowanej w wierszu cywilizacji śmierci stanowi Ameryka, „where war became peace / And genocide patriotism / And honor is a happy slave”³⁵. Okrucieństwo i hipokryzja białych osiągają swoje apogeum w XX wieku, a szczególnie w latach sześćdziesiątych, gdy następuje eskalacja rasistowskiego terroru, przejawiająca się serią zabójstw politycznych: Johna F. Kennedy’ego, Malcolma X i Martina Luthera Kinga:

So the great white prince
 Was shot like a nigger in texas
 And our Black shining prince was murdered
 like that thug in his cathedral
 While our nigger in memphis
 Was shot like their prince in dallas³⁶

W wierszu tym, podobnie jak według Ralpha Ellisona w pieśni bluesowej, chodzi o „sprawienie, by bolesne szczegóły (...) brutalnych doświadczeń trwały żywe w cierpiącej świadomości (...), ale też o to, by je przekroczyć; jednakże nie poprzez filozoficzne pocieszenie, lecz poprzez wyciśnięcie z nich niemal tragicznego (...) liryzmu”.³⁷ Fowler podkreśla przy tym, że „The Great Pax Whitie” jest nie tyle sformułowaniem myśli, co ekspresją uczuć czarnoskórej zbiorowości, a jego cel „zdaje się leżeć w oddziaływaniu na odbiorcę, we wzbudzeniu w czytelniku (lub słuchaczu) oczyszczającego gniewu”³⁸ oraz w doprowadzeniu u jednostkowego czarnego odbiorcy do poczucia się częścią wspólnoty (ma w tym dodatkowo pomóc forma *call-response*). Interpretację akcentującą efekt *katharsis* uzasadnia koniec wiersza:

And my lord
ain't we never gonna see the light
The rumblings of this peace must be stilled
be stilled be still
ahh Black people
ain't we got no pride?³⁹

Tytuł wiersza odwołuje się do Pax Romana, czyli pokoju zaprowadzonego siłą, stąd stwierdzenie, że „pomruki tego pokoju muszą zostać uciszone”. Oznacza to wezwanie do położenia kresu opartego na rasizmie i przemocy amerykańskiego *status quo*, który, o czym mowa w wierszu, opiera się na demokracji zbudowanej na niewolnictwie.

Niektóre wiersze rewolucyjne pochodzące z obu pierwszych tomów zdają się przesadnie przechylać w stronę publicystyki i gorącego zapisu bieżących wydarzeń społecznych i politycznych. Teksty takie jak „Records”, „Love Poem (Fòr Real)”, „Concerning One Responsible Negro with Too Much Power”, „From a Logical Point of View”, „Ugly Honkies, or The Election Game and How to Win It”, czy szczególnie nieudany „Of Liberation”, który brzmi jak parodia poezji zaangażowanej, posługują się agresywną retoryką rewolucyjną, pełnym hasła i sloganów językiem gazet i napisów na murach. Wiersze te nie szczędzą też obraźliwych słów dla abstrakcyjnych przeciwników ideologicznych oraz negatywnych postaci życia publicznego – takich jak prezydenci Johnson i Nixon czy „a funni negro” („smieszny [sic!] Murzyn”) Wilmington Delaware, będący tu przykładem pełnej asymilacji i kolaboracji z białymi.

Tego typu poezja jest jednak dobrym zapisem chwili i panujących w czarnej społeczności nastrojów: stanowi ona próbę niemal fotograficznego zarejestrowania konkretnych wydarzeń oraz klimatu nienawiści wobec rasistowskiej białej Ameryki, wynikającej z poczucia poniżenia. Z drugiej strony, przez swoją powtarzalność i podobieństwo do wielu innych wierszy autorstwa poetów czarnej rewolucji, jej lektura pozwala zadać pytania sformułowane przez Artura P. Davisa – chociaż badacz ten nie wspomina nic o Giovanni – w konkluzji jego dywagacji o „poetyckiej” nienawiści końca lat sześćdziesiątych: „Jak rzeczywista jest nienawiść wyrażona w tych wierszach? W jakim stopniu ta jadowita poezja jest pozą lub konwencją? Ile w tym trzymania się »linii partyjnej«?”⁴⁰.

Davis, stawiając te pytania w konkluzji, sugeruje, że „poetycka” nienawiść to konwencja wynikająca z kurczowego trzymania się linii partyjnej. W przypadku Giovanni trudno się na to zgodzić – tu uzasadnieniem wierszy jednoznacznie wspierających działania konfrontacyjne i odwetowe jest sytuacja polityczna, która każe spieszyć się, gdyż fala represji narasta – widać to wyraźnie w potraktowaniu czarnych przywódców. W pochodzącym jeszcze sprzed zabójstwa Kinga wierszu „Poem (No Name No. 3)” czytamy:

If you hear properly
 negroes
 Tomorrow is too late to properly arm yourself
 See can you do an improper job now
 See can you do now something, anything, but move now
 negro
 If the Black Revolution passes you bye it's for damned
 sure
 the whi-te reaction to it won't ⁴¹

Innym argumentem przeciwko przystawalności tezy Davisa do poezji Giovanni jest występowanie w tych samych zbiorach wierszy inaczej pokazujących rewolucję. Mam tu na myśli teksty w konsekwentny sposób poruszające kwestię wpływu rewolucji na jednostkę, na jej poglądy, uczucia, wolność życiowych wyborów, prawo do prywatności i intymności.

Otwierający zbiór *Black Feeling, Black Talk* wiersz „Detroit Conference of Unity and Art (For HRB)”, dedykowany jednemu z liderów czarnej rewolucji Rapowi Brownowi, traktuje o potrzebie bezpośredniego ludzkiego kontaktu. Tytułowa konferencja poświęcona była „possibility of Blackness / And the inevitability of / Revolution”, uczestnicy dyskutowali o „Black leaders/ And / Black Love”, a także o „Women / And Black Men”⁴², a zatem o kwestiach niezwykle istotnych z punktu widzenia potrzeby chwili, dotyczących bowiem nowej czarnej tożsamości. Jednak poruszana problematyka uderza swoją abstrakcyjnością, ogólnikowością i intelektualnym nastawieniem, co zostaje podkreślone przez wyrażony z nieco lekceważącym dystansem komentarz: „No doubt many important / Resolutions / Were passed / As we climbed Malcolm's ladder”⁴³, który znajduje wytłumaczenie w ostatniej zwrotce:

But the most
 Valid of them
 All was that
 Rap chose me ⁴⁴

Wyrażone w tym autobiograficznym wierszu stanowisko spowodowało sporo krytyki pod adresem autorki. Nawet tak dbający o wyważanie swoich sądów badacz jak William J. Harris stwierdza, że poetka aspirująca do miana wieszczki, a za taką uważał on Giovanni, „powinna była zajmować się sprawami rewolucji, a nie własnym życiem miłosnym”⁴⁵. Przeciwny sąd wyraża Fowler, dla której „Detroit Confe-

rence” stanowi klarowny wyraz hierarchii wartości i konsekwentnie wyrażanej całej twórczości filozofii życiowej poetki, gdzie „jednostka ma pierwszeństwo przed ideologią”⁴⁶. Wypada zauważyć, że opinie te nie muszą znosić się wzajemnie, jeśli zgodzimy się, że wiersz – w sposób świadomy lub nie – broni prawa jednostki (szczególnie młodej, autorka miała dwadzieścia pięć lat!) do niedojrzałości.

Podobne przesłanie zawarte jest w slabiutkim „You Came, Too” traktującym o odnalezieniu miłości w rewolucyjnym, jak należy się domyślać, tłumie, a także w drugim wierszu dotyczącym tej samej konferencji („Our Detroit Conference”). Wiersz ten opisuje spotkanie z Donem L. Lee (jest mu zresztą dedykowany), na którego staranie wypracowanym rewolucyjnym obliczu zagościł uśmiech dopiero, gdy doszło do wymiany zachowawczych sprawności. Do tej kategorii zalicza się też dedykowany założycielowi najważniejszego w owym czasie dla rozwoju czarnej poezji wydawnictwa The Broadside Press „Poem (For Dudley Randall)”, którego poetka spotyka w towarzystwie „Revolutionary / Black woman / Who drags him / to meetings / But never quite / Gets around to / saying / I love you”⁴⁷. Przewijający się przez cały zbiorek temat znajduje swoją kulminację w żartobliwym wierszu „Seduction”, w którym zaabsorbowany nieustannym prowadzeniem politycznego monologu rewolucjonista nie zauważa, że właśnie został rozebrany przez spragnioną seksu kochankę; dopiero wtedy orientuje się w sytuacji i mówi: „Nikki, / isn't this counterrevolutionary...?”⁴⁸. Teksty te podkreślają potrzebę bezpośrednich i bliskich kontaktów między jednostkami, sugerując jednocześnie, że w rewolucyjnych czasach trudno o jej zaspokojenie, gdyż są to czasy, w których „there is no place for emotion”⁴⁹ (z wiersza „Letter to a Bourgeois Friend Whom Once I Loved (And Maybe Still Do If Love is Valid)”).

W tomie *Black Judgement* (1969) poruszone zostają też inne aspekty tego konfliktu. Przykładowo, „Poem for Black Boys (With Special Love to James)” traktuje o wpływie rewolucyjnej ideologii na kształtowanie u czarnoskórych chłopców pozytywnego wizerunku mężczyzny i rzekomej konieczności przygotowywania ich do walki i stosowania przemocy. Z kolei wiersz „For Saundra” dotyczy ciśnienia, jakiemu poddawana jest poezja w czasach ideologicznej mobilizacji – pierwsze wersy mówią wprost o narzuconych przez nią ograniczeniach wolności twórczej: „i wanted to write / a poem / that rhymes / but revolution doesn't lend / itself to be-bopping”⁵⁰. Podobnie niemożliwe okazuje się napisanie wierszy inspirowanych naturą – „wiersza o pięknym zielonym drzewie” i „wiersza o wielkim błękitnym niebie”, co doprowadza podmiot mówiący do zimnej konstatacji:

it occurred to me
maybe i shouldn't write
at all
but clean my gun
and check my kerosene supply⁵¹

Podczas lektury wszystkich kolejno następujących wierszy z tomu wydaje się przez chwilę, że antidotum na twarde wymogi czasu rewolucji stanowić mogą wspomnienia z dzieciństwa, że poetka znajduje w nich enklawę prywatności. Dwa niemal sielankowe teksty „Nikki-Rosa” i „Knoxville, Tennessee” w pastelowych barwach odmalo-

wują świat dzieciństwa, w którym „all the while I was quite happy”⁵² W pierwszym z tych tekstów dokonuje Giovanni niezrozumiałej dla białych, jak mówi wprost ja liryczne, apoteozy czarnej rodziny, której tajemnicę wyjawia pod koniec wiersza w słowach „Black love is Black wealth”⁵³. Jednak kolejny autobiograficzny wiersz „Adulthood”, opowiadający najpierw o chaosie i poczuciu bezcelowości w okresie dorastania, potem wspominający o idealizmie wczesnych lat w college’u, stanowi coś w rodzaju przebudzenia w rzeczywistym świecie, pełnym przemocy i opresji wobec Afroamerykanów: w szokującym monotonnym wyliczeniu wymienionych zostaje osiemnaście nazwisk zamordowanych (15 nazwisk), aresztowanych (2) i wypędzonych z kraju (1) działaczy politycznych, których aktywność postrzegana była jako korzystna dla czarnej społeczności (są na tej liście dwaj bracia Kennedy). Jak podkreśla Fowler, wiersz znajduje się dokładnie w środku zbioru, co pozwala jej postawić tezę, że dorastanie połączone z utratą złudzeń dotyczących Ameryki stanowi centralny motyw zbioru.⁵⁴

Przedostatni w zbiorze wiersz „My Poem”, którego tytuł wyraźnie podkreśla, że mamy do czynienia z wypowiedzią osobistą, a nie tekstem podporządkowanym wyznawanej ideologii, dotyczy bezpośrednio napięcia między tym, co jednostkowe a publiczną rolą poetki rewolucyjnej:

i am 25 years old
black female poet
wrote a poem asking
nigger can you kill
(...)
if i hate all black
people
and all negroes
it won't stop
the revolution⁵⁵

Wiersz jako całość mówi o rewolucji jako o potężnej sile, która manifestuje swoją obecność niezależnie od losów i decyzji jednostek. W ten sposób Giovanni wpisuje się w romantyczną tradycję poezji rewolucyjnej z jej wiarą w przekraczającą jednostkowy horyzont, a zarazem zgodną z logiką dziejów nieuchronność przemiany porządku polityczno-społecznego. Jednak romantyczna teleologia rewolucji prowadzi w „My Poem” do zupełnie innej konkluzji niż na przykład w „Odzie do wiatru zachodniego” – u Shelleya poeta pragnie całkowicie oddać się w służbę potężnej mocy przemiany, Giovanni natomiast zdaje się występować w obronie prawa poety do niesłużenia rewolucji: „the revolution / is in the streets/ (...) / if i never do / anything / it will go on”.⁵⁶

Odwrót od tematyki rewolucyjnej, który wyraźnie widać już w trzecim zbiorku *Re:Creation* (1970), doprowadza do niemal całkowitego zaniku tej problematyki w następnych tomikach. Konflikt między stawianymi przed jednostką wymaganiami czasów przemiany a osobistą integralnością, rozstrzyga poetka na korzyść tej drugiej. Zdecydowana większość tekstów w *My House* (1972), *The Women and the Men* (1975),

Cotton Candy on a Rainy Day (1978) oraz *Those Who Ride The Night Winds* (1983) ma charakter osobisty i refleksyjny. Na taki zwrot w twórczości Giovanni złożyło się bez wątpienia kilka przyczyn, spośród których wymienić warto rozczarowanie wyrażoną nieskutecznością czarnej rewolucji, wyczerpanie poetyckiej nośności tematu oraz osobiste doświadczenie, jakim było urodzenie dziecka.

Należy przy tym podkreślić, że w tekstach Giovanni dochodzi w tym okresie do znamienego przedefiniowania pojęcia rewolucji – modelowym przykładem jest wiersz „*Revolutionary Dreams*”, którego pierwsza część stanowi nieco ironiczne rozliczenie z własną przeszłością poetki-rewolucjonistki:

i used to dream militant
 dreams of taking
 over america to show
 these white folk how it should be
 done
 i used to dream radical dreams
 of blowing everyone away with my perceptive powers
 of correct analysis
 i even used to think i'd be the one
 to stop the riot and negotiate the peace⁵⁷

Dalszy ciąg wiersza mówi z humorem o zamknięciu tego rozdziału życiowego i rozpoczęciu nowego etapu, tym razem nierozzerwalnie związanego z byciem kobietą:

then i awoke and dug
 that if i dreamed natural
 dreams of being a natural
 woman doing what a woman
 does when she's natural
 i would have a revolution⁵⁸

Wiersz jednak nie precyzuje, co mianowicie oznacza bycie „kobietą naturalną”. I chociaż narzucającym się kontekstem jest macierzyństwo (zbiór *Re:Creation*, z którego wiersz pochodzi, dedykowany jest synkowi poetki), nie warto aż tak zawęźać rozumienia tego zwrotu. W świetle innych tekstów dotyczących kobiet i kobiecości, można wysnuć wniosek, że w przekonaniu Giovanni kobiecość, w przeciwieństwie do męskości, ukierunkowana jest na czerpanie radości z rzeczy prostych, na porozumienie, bezpośredni kontakt ze światem i ludźmi oraz dzielenie się – dotykiem, uczuciami czy doświadczeniem, a tego, zdaniem poetki, wyraźnie w świecie brakuje. W wierszu „*When I Die*” czytamy:

i do hope someone tells my son
 his mother liked little old ladies with
 their blue dresses and hats and gloves that sitting
 by the window

to watch the dawn come up is valid that smiling at an old
man
and petting a dog don't detract from manhood⁵⁹

Na końcu wiersza znajdujemy proste przesłanie, które dobrze oddaje ówczesne nastawienie poetki do życia i świata:

i know that touching was and still is and will always
be the true
revolution⁶⁰

Kobiecość staje się w tym okresie przedmiotem poważnej refleksji w wierszach Giovanni. W tomikach z lat siedemdziesiątych wiele tekstów dotyczy kobiet – zarówno postaci publicznych, jak też anonimowych. Stare kobiety przedstawione są kilkakrotnie jako źródła mądrości życiowej, a przypadkowe spotkania z nimi jako okazja do głębszego wglądu we własne życie i rzeczywistość (np. w „Alabama Poem”, „For a Lady of Pleasure Now Retired” i „Conversation”), czasem jako inspiratorki – np. w „Poem” dedykowanym Annie Hedgeman i Alfredzie Duster, które „birthed and nursed / my Blackness”⁶¹. Jednak temat ten nie jest traktowany przez Giovanni jednowymiarowo – starsze kobiety są w jej wierszach przedstawiane nie tylko jako źródła ważnych wartości, ale także, jak to wyraziła Fowler, jako „symbol (...) niespełnionych marzeń i izolacji”⁶²; do tej grupy zaliczają się „Each Sunday”, „Mother's Habits” i „Once a Lady Told Me”. Zresztą kwestia kobiecości w kontekście samotności i trudności w samorealizacji obecna jest też w innych wierszach: mówi o tym w sposób bardzo przejmujący „Woman Poem”, w którym z monologu bohaterki dowiadujemy się, że „it's a sex object if you're pretty / and no love / or love and no sex if you're fat”, a radość to „finding a pregnant roach / and squashing it”⁶³, co brzmi tym dramatyczniej, że wiersz ten znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie tryskającego erotyczną energią „Beautiful Black Men”. Ten sam problem pojawia się również w bluesowym „All I Gotta Do”, w którym podmiot z pozorną beztroską młodej kobiety improwizuje na temat wyrażony w słowach „what i gotta do / is sit and wait / cause i'm a woman / it'll find me”⁶⁴ (wiersz nie wyjaśnia, czym jest to coś, co ma „przyjść samo”).

Znajdziemy też w dorobku Giovanni po kilka wierszy dotyczących nieudanych – w wyniku braku prawdziwego porozumienia – relacji z mężczyznami (najlepszy z nich to „The Only Song I'm Singing”), własnego starzenia się (tu powtarza się motyw upodabniania się do innych kobiet w rodzinie, a przede wszystkim do matki), codziennych obowiązków i małych przyjemności oraz samotności, która przedstawiana jest jako stan pożądany – np. w „The December of My Springs” czytamy: „i long for the days / i shall somehow have / free from children and dinners / and people i have grown stale with”⁶⁵. Słowem, poruszając tematykę kobiecą autorka *My House* chętnie eksploruje obszary nazwane przez Jolantę Brach-Czainę „szczelinami istnienia”⁶⁶, co wyraźnie widać w tytułowym wierszu zbioru:

i'm saying it's my house
and i'll make fudge and call

it love and touch my lips
 to the chocolate warmth
 and smile at old men and call
 it revolution cause what's real
 is really real
 and I still like men in tight
 pants cause everybody has some
 thing to give and more
 important need something to take ⁶⁷

W formie dygresji warto zauważyć, że „My House” należy też do grupy wierszy w dorobku Giovanni, w których prywatność i poczucie własnej tożsamości silnie łączą się z przynależnością do konkretnych miejsc. Pisze o tym w przekonujący sposób Martha Cook. Badaczka zauważa, że we wczesnych („rewolucyjnych”) tomikach dostrzec można tęsknotę za zapamiętanymi z dzieciństwa krajobrazami Południa oraz zderzenie krajobrazu miejskiego i potrzeby kontaktu z naturą. W kolejnych zbiorach następuje swoiste skurczenie się „własnej” przestrzeni do „mniejszych miejsc, takich jak domy i pokoje”⁶⁸; od siebie dodałbym jeszcze ciało. Jednak nie wszystkie wiersze należące do tego nurtu charakteryzuje asertywność widoczna w „My House”. W niektórych tekstach *The Women and the Men* i w całym zbiorze *Cotton Candy on a Rainy Day* następuje wyraźny kryzys prywatności widoczny w niemal bez przerwy wyczuwalnym „emocjonalnym, jak również fizycznym, zmęczeniu.”⁶⁹

Z kolei w wierszu „Ego Tripping (there may be a reason why)” znajdziemy pełną afirmację archetypowej kobiecości jako pierwotnej i niezależnej siły twórczej w dziejach świata – a trzeba pamiętać, że Carl Gustav Jung utrzymywał, że wszelka twórczość ma charakter kobiecy. Tekst ten jest trawestacją słynnego wiersza Langstona Hughesa „The Negro Speaks of Rivers” traktującego o obecności czarnego człowieka w historii. Z drugiej jednak strony wiersz, jak to ujęła Margaret B. McDowell, „wypływa z tradycji ludowej – niewiarygodnych opowieści i zabawnych przechwałek, w których przesada narasta wraz z rozwijaniem się historii lub pieśni”⁷⁰; w ostatniej zwrotce czytamy:

I am so perfect so divine so ethereal so surreal
 I cannot be comprehended
 except by my permission
 I mean... I... can fly
 Like a bird In the sky...⁷¹

Bardziej osobistym, by tak rzec, odpowiednikiem celebracji kobiecości dokonanej w „Ego Tripping” jest wiersz „My Tower”, będący przekonującą w swej lirycznej sile próbą uchwycenia tajemnicy porodu:

i have borne a nation on my heart
 and my strength shall not be my undoing
 cause this castle didn't crumble

and losing my pearl made me gain
 and the dove flew with the olive branch by harriet's route
 to my breast and nestled close and said "you are mine"
 and i was full and complete while emptying my wombs
 and the sea ebbed ohhhhhhhhhh
 what a pretty little baby⁷²

Z kolei w wierszach dotyczących postaci znanych kobiet, głównie śpiewaczek bluesowych i piosenkarek (w *Re:Creation* bohaterkami konkretnych tekstów są Lena Horne, Diana Ross, Dionne Warwick, Nina Simone i Aretha Franklin), konsekwentnie przewija się temat prawa do prywatności i prawa do podejmowania własnych decyzji życiowych i artystycznych. Ma to oczywisty kontekst autobiograficzny – dość przypomnieć odejście poetki od tradycyjnie rozumianej tematyki rewolucyjnej oraz jej decyzję o posiadaniu dziecka bez wychodzenia za mąż.⁷³ Wiąże się to również ze szczególnym rozumieniem przez Giovanni własnej roli poetki w czarnej społeczności, co z kolei znajduje wyraz w wykorzystaniu bluesa i innych form muzycznych w jej twórczości, jak również w uczynieniu muzyki nie tylko prywatnym Helikonem, ale też tematem wielu wierszy⁷⁴. Jak pamiętamy, siła inspiracyjna muzyki dla czarnego poety leżała, zdaniem Baraki, w jej funkcji społecznej, w potencjale jednoczącym Afroamerykanów w organizm zbiorowy o wspólnej tożsamości kulturowej. Jednak to tylko jedna strona medalu, gdyż blues od początku również „mówił o miłości i jej utracie, o seksie, podróży i innych osobistych doświadczeniach”, a chociaż jego korzenie tkwią w kulturze i muzyce Afryki, „blues (...) rozwinął obszar osobistej ekspresji nieistniejący w kulturze afrykańskiej”⁷⁵. Zdefiniowanie własnej roli jako poetki-bluesmanki pozwala Giovanni poruszać się swobodnie w sferze doświadczeń osobistych, jak również wypowiadać się *wyłącznie we własnym imieniu* na tematy publiczne, czego przykładem są jej wiersze dotyczące afrykańskich korzeni czarnoskórych Amerykanów („Africa I”, „Africa II” i „They Clapped” z tomu *My House* oraz „Africa” i „A Very Simple Wish” z tomu *The Women and the Men*). Teksty te, będące wynikiem podróży do Afryki, zasługiwałyby na szczegółowe omówienie; dla naszych jednak potrzeb wystarczy powiedzieć, że nie tylko nie znajdziemy tu standardowej dla czarnej poezji tamtych czasów mitologizacji Afryki, ale przedstawione w tych wierszach dojmujące poczucie wyobcowania wyrażone w „Africa” słowami „nothing is the same except oppression and pain”⁷⁶, doprowadza do bardzo stanowczego sformułowania w „A Very Simple Wish”:

i wonder why we don't love
 not some people way on
 the other side of the world with strange
 customs and habits
 not some folk from whom we were sold
 hundreds of years ago
 but people who look like us
 who think like us
 who want to love us why
 don't we love them ⁷⁷

Jedną z tych niekochanych pojawiających się z nazwiska w wierszach Giovanni jest osiemnastowieczna czarnoskóra poetka Phillis Wheatley. Autorka *Those Who Ride the Night Winds* poświęca jej wiersz „Linkage”, którego początek zachęca nas do empatii i przyjęcia osobistej perspektywy małej ciemnoskórej dziewczynki przywiezionej do Ameryki jako niewolnica:

What would a little girl think ... boarding a big ... at least to
her ... ship ... setting sail on a big ... to everybody ... ocean ⁷⁸

Tę prośbę o empatię zderza Giovanni z przywołaniem typowych krytycznych sądów kierowanych pod adresem Wheatley, a dotyczących jej świadomości własnej tożsamości kulturowej:

The critics ... from a safe seat in the balcony ... disdain her
performance ... reject her reality ... ignore her truths ... How
could she ... they ask ... thank God she was brought ... and
bought ... in this Land ... How dare she ... they decried
... cheer George Washington his victory ... Why couldn't she
... they want to know ... be more like ... more like ... more
like ... The record sticks ... Phillis was her own precedent
... he own image ... her only ancestor (...)
(...) We know nothing of the Life
... we who judge others ... of the conditions ... we create
... and expect others to live with (...) ⁷⁹

Tym, którzy z pozycji nowej czarnej świadomości dyskredytują Wheatley jako poetkę za jej wpisującą się w ideały Oświecenia – zarówno pod względem formy, jak treści – poezję, Giovanni przypomina:

... It cannot be unusual ... that one gene ... from all the billions
upon ... billions ... remembered clitorectomies ... infibulations
... women beaten ... children hungry ... garbate heaping
... open sewers ... men laughing ... at it all ... It cannot be
unusual ... that the dark ... dusky ... murky world ... of
druggery ... drums ... witch doctors ... incantations ... MAGIC
... was willingly shed ... for the Enlinghtenment (...) ⁸⁰

Wiersz ten jako całość dotyczy w gruncie rzeczy zmywy milczenia większości, która dla własnej wygody i pozoru bezpieczeństwa zawsze zwraca się przeciwko jednostce – atakując ją wprost bądź odwracając się od niej plecami. W „Linkages” Giovanni pokazuje związki między niewolnictwem w przeszłości a niewolniczą pracą kobiet i dziecięcą prostytutką we współczesnej Ameryce. Chodzi tu jednak również o związek między Wheatley a samą autorką oraz wszystkimi, którzy mają odwagę występować przeciwko hipokryzji większości w obronie praw jednostki – to ich właśnie określa Giovanni mianem „tych, którzy dosiadają wiatru nocy”.

O „Linkages” oraz takich wierszach ze zbioru *Those Who Ride the Night Winds* jak „Lorraine Hansberry”, „This Is Not for John Lennon”, „Mirrors” (dotyczący skandalu wokół lesbizmu tenisistki Billie Jean King), „The Poem on the Assassination of Robert F. Kennedy” czy „Harvest”⁸¹ Ekaterini Georgoudaki pisze:

„w tych tekstach, w których broni ona [Giovanni] prawa jednostki do bycia sobą i do postępowania w zgodzie z własnymi wartościami, do otwartego protestu przeciw moralnemu złu i do buntowania się przeciw zepsutej władzy, słyszymy echa Thoreau, Emersona i innych (...)”⁸²

Umieszczenie poezji Giovanni z lat osiemdziesiątych w tradycji amerykańskiego indywidualizmu mającego swój początek w myśli transcendentalistów (stosowanie pisowni zaimka angielskiego „I” („Ja”) z wielkiej litery, nowa uderzająca forma graficzna i eseistyczny charakter tych wierszy dodatkowo uprawomocniają taką klasyfikację) wskazuje na znamiennej ewolucję jej drogi twórczej. Kryzys rewolucji doprowadził autorkę *Black Judgement* do eksploracji różnych obszarów prywatności, których kulminacją są wiersze z *My House*. Z kolei kryzys prywatności wyraźnie widoczny w minorowych nastrojach *Cotton Candy on a Rainy Day* został przezwyciężony dopiero w opublikowanym pięć lat później *Those Who Ride the Night Winds* poprzez wpisanie własnego „Ja” w szeregi tych, którzy, jak Thoreau, „listen [...] ... to a different drum ... rat-tat-tat-Pa- / Rum ...”⁸³ Dlatego nie dziwi Whitmanowska deklaracja: „It’s a journey ... that I propose ... I am not the guide ... nor / technical assistant ... I will be your fellow passenger”⁸⁴. Tylko czy jesteśmy gotowi „dosiaść wiatru nocy”?

Przypisy:

¹ Virginia C. Fowler podkreśla, że „umiejętność Giovanni do pisania o życiu, jakiego doświadczamy spowodowała, że jej tomiki są bez przerwy wznawiane (...) a ona sama jest najchętniej czytana spośród naszych [tj. amerykańskich] żyjących poetów.” Virginia C. Fowler, *Nikki Giovanni*, Twayne Publishers: New York 1992, s. 20.

² Fowler, op. cit., s. 23.

³ Nick Aaron Ford, *Black Insights*, Ginn and Company: Waltham, Mass. 1971, s. 303.

⁴ Larry Neal, *The Black Arts Movement*, w: *Cavalcade: Negro American Writing from 1760 to the Present*, red. Arthur P. Davis i Saunders Redding, Houghton Mifflin Company: Boston 1971, s. 797.

⁵ Kimberley W. Benston, *BARAKA: The Renegade and the Mask*, Yale University Press: New Haven and London, 1976, s. 70.

⁶ Ibidem

⁷ Benston, op. cit., s. 76.

⁸ Benston, op.cit., s. 83.

⁹ Tł. „ Kocham was czarni ludzie / Ponieważ kocham swoje / Ja / A wy jesteście mną powiększonym / Na tle niebios.”

¹⁰ Benston, op. cit., s. 42.

¹¹ Ron Karenga, „Black Cultural Nationalism”, w: *The Black Aesthetic*, red. Addison Gayle, Jr., Doubleday: New York, 1971, s. 32.

¹² Wydaje się, że czarna estetyka – przynajmniej w dwóch pierwszych punktach – stanowi rozwinięcie idei podnoszonych już w latach dwudziestych XX wieku przez pisarzy tworzących tzw. renesans literatury murzyńskiej (the Harlem Renaissance). Łączy je bowiem zainteresowanie afrykańskimi korzeniami czarnoskórych Amerykanów, dążenie do wykorzystania w twórczości czarnego idiomu, szukanie inspiracji w typowych formach czarnej muzyki i zainteresowanie

anie masami. Stephen Henderson podkreśla jednak, że różnica leży w dążeniu artystów spod znaku the Black Arts Movement do tego, by „mówić *bezpośrednio* do ludu *o nim samym*, tak aby pchnąć go w stronę samowiedzy i zbiorowej wolności. Dlatego nie jest to sztuka protestu, lecz sztuka wyzwalającej wizji.” (Stephen Henderson, *Understanding of the New Black Poetry*, Morrow: New York 1973, s. 16).

¹³ John Howard Griffin. Cyt. za R. Roderick Palmer, “The Poetry of Three Revolutionists: Don L. Lee, Sonia Sanchez, and Nikki Giovanni”, w: *Modern Black Poets: A Collection of Critical Essays*, red Donald B. Gibson, Prentice-Hall, Inc.: Englewood Cliffs, New Jersey, 1973, s. 136.

¹⁴ Palmer, “The Poetry of Three Revolutionists”, op. cit., s. 136.

¹⁵ Palmer, op. cit., s. 144.

¹⁶ Tł. „Czarnuchu / Czy potrafisz zabić / Czy potrafisz zabić / Czy czarnuch potrafi zabić / Czy czarnuch potrafi zabić biaława / Czy czarnuch potrafi zabić Człowieka / Czy potrafisz zabić czarnucha / Co? Czarnuchu czy potrafisz / zabić” (Giovanni, „The True Import of Present Dialogue, Black vs Negro”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, Morrow: New York, 1970, s. 19).

¹⁷ Tł. „Chcemy wierszy które zabijają. / Wierszy skrytobójców, Wierszy które strzelają / ze spluw”

¹⁸ Tł. „Czy wiesz jak ranić do krwi / Czy potrafisz otruć / Czy potrafisz Żyda-dźgnąć / Czy potrafisz przejechać protestanta swoim / '68 El Dorado/ (do tego się tylko nadają) / Czy potrafisz zabić / Czy potrafisz naszczać na blond łeb / Czy potrafisz go obciąć / Czy potrafisz zabić” (Giovanni, „The True Import...”, op. cit., s. 19-20)

¹⁹ Tł. „Czarnuch potrafi umrzeć / Nie musimy udowadniać ze potrafimy umrzeć / Musimy udowodnić ze potrafimy zabijać / Wysyłali nas żebyśmy zabijali / Japonia i Afryka / Pilnowaliśmy porządku w europie / Czy potrafisz zabić” (Giovanni, op. cit., s. 20)

²⁰ Tł. „Czy potrafisz zabić białego człowieka / Czy potrafisz zabić czarnucha / w sobie / Czy potrafisz zmusić swój umysł czarnucha / by zdechł” (Giovanni, *ibidem*).

²¹ Tł. „Czy potrafisz zabić swój umysł czarnucha / I wyzwolić swe czarne ręce by / dusiły / Czy potrafisz zabić / Czy czarnuch potrafi zabić / Czy potrafisz strzelać prosto / Trafiać prosto w cel / Czy potrafisz rozwalać ich mózgi na ulicy / Czy potrafisz ich zabić / Czy potrafisz zwabić ich do łóżka by zabić” (Giovanni, *ibidem*).

²² Tł. „Zabijamy w Wietnamie / dla nich / Zabijaliśmy dla ONZ & NATO & SEATO & USA / Wszędzie na rzecz całego alfabetu tylko nie dla / CZERNI / Czy potrafimy nauczyć się zabijać BIAŁE na rzecz CZARNEGO / Nauczyć się zabijać czarnuchów / Nauczyć się być Czarnymi ludźmi” (Giovanni, *ibidem*).

²³ Sarah Webster Fabio, „Who Speaks Negro? What Is Black?” cyt. za Fowler, op. cit., s. 31-32.

²⁴ Benston, op.cit., s. 34.

²⁵ Paul Breman, „Poetry into the ‘Sixties”, w: *The Black American Writer, Vol.II: Poetry and Drama*, red. C. W. E. Bigsby, Penguin Books: Baltimore, Maryland 1969, s. 99.

²⁶ Ihab Hassan, *Contemporary American Literature 1945 -1972: An Introduction*, Frederick Ungar Publishing Company: New York, 1973, s. 134.

²⁷ Fowler, op. cit., s. 32.

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Tł. „Co mogę zrobić ja, biedna Czarna kobieta, by zniszczyć amerykę? To pytanie / w odpowiednich wariantach zadawane jest teraz w każdym Czarnym sercu. Jest jedna odpowiedź – mogę zabić. / Jest jeden kompromis – mogę chronić tych, którzy zabijają. Jest jeden wykręt – mogę / zachęcać innych do zabijania. Nie ma / innych sposobów.” (Giovanni, „Reflections on April 4, 1968”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 54.)

³⁰ C. W. E. Bigby cyt. za Fowler, op. cit., s. 38.

³¹ Tł. „uczucia wstydu / że my Czarni / jeszcze nie popełniliśmy / ważnego skrytobójstwa.” (Giovanni, „Records”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 66-67.)

³² Ibidem. Tł. „ten kraj musi zostać / zniszczony / jeśli my mamy żyć / musi zostać zniszczony jeśli my mamy żyć / musi zostać zniszczony jeśli my mamy żyć.”

³³ Tł. „Błogosławione karabiny maszynowe w Czarnych rękach / Niech moc będzie z granatami które niszczą naszego ciemiężcę / Pokój Pokój, Czarny Pokój za wszelką cenę / (...) / Błogosławiony ten który zabija / Bo on posiadzie ziemię.” (Giovanni, „A Litany for Peppe”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 58.)

³⁴ Tł. „Na początku było słowo / I słowo to brzmiało / Śmierć / I słowo to brzmiało czarnuch / I słowo to brzmiało śmierć wszystkim czarnuchom.” (Giovanni, „The Great Pax Whitie”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 60.)

³⁵ Tł. „gdzie wojna stała się pokojem / I ludobójstwo patriotyzmem / A honor szczęśliwym niewolnikiem.” (Giovanni, „The Great Pax Whitie”, op. cit., s. 61.)

³⁶ Tł. „Więc wielki biały książę / Został zastrzelony jak czarnuch w texasie / A nasz Czarny promieniejący książę został zamordowany / jak tamten zbir w swojej katedrze / A nasz czarnuch w memphis / został zastrzelony jak ich książę w dallas.” (Giovanni, „The Great Pax Whitie”, op. cit., s. 62.)

³⁷ Ralph Ellison cyt. za Fowler, op. cit., s. 41.

³⁸ Fowler, op. cit., s. 41.

³⁹ Tł. „O Panie / czyż nigdy nie ujrzymy światła / Pomruki tego pokoju muszą zostać uciszone / zostać uciszone ucichnąć / oooch Czarny ludzie / czyż nie mamy dumy?” (Giovanni, „The Great Pax Whitie”, op. cit., s. 62.)

⁴⁰ Artur P. Davis, „The New Poetry of Black Hate”, w: *Modern Black Poets: A Collection of Critical Essays*, red. Donald B. Gibson, Prentice-Hall, Inc.: Englewood Cliffs, New Jersey, 1973, s. 155-156.

⁴¹ Tł. „Jeśli słyszycie jak należy / czarnuchy / Jutro to za późno żeby się uzbroić jak należy / Pomyślcie czy nie możecie zrobić czegoś jak nie należy / Pomyślcie czy nie możecie zrobić teraz czegoś, czegokolwiek, ale rusz się już teraz / czarnuchu / Jeśli Czarna Rewolucja cię ominie z cholerną / pewnością / bia-ła reakcja nie” (Giovanni, „Poem (No Name No. 3)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 25.)

⁴² Tł. „Na temat możliwości bycia Czarnym / I nieuniknionej konieczności / Rewolucji”; „Czarnych przywódcach / I / Czarnej Miłości”; „Kobietach / I Czarnych Mężczyznach”, (Giovanni, „Detroit Conference for Unity and Art (For HRB)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 3.)

⁴³ Ibidem. Tł. „Bez wątpienia wiele ważnych / Rezolucji / Zostało przegłosowanych / Gdy wspinaliśmy się po drabinie Malcolma” .

⁴⁴ Ibidem. Tł. „Ale najbardziej / Istotne spośród tego / Wszystkiego było to że / Rap wybrał mnie”.

⁴⁵ William J. Harris, „Sweet Soft Essence of Possibility: The Poetry of Nikki Giovanni”, w: *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, red. Mari Evans, Anchor Books, Doubleday: Ney York 1984, s. 222.

⁴⁶ Fowler, op. cit., s. 28.

⁴⁷ Tł. „Czarnej / Rewolucjonistki / Która ciąga go na spotkania / Ale nigdy nie jest w stanie / powiedzieć / Kocham cię” (Giovanni, „Poem (For Dudley Randall)”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 9)

⁴⁸ Tł. „Nikki, / czy to nie jest kontrrewolucyjne...?” (Giovanni, „Seduction”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 38.)

⁴⁹ Tł. „nie ma miejsca na uczucie”, (Giovanni, „Letter to a Bourgeois Friend”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 31.)

⁵⁰ Tł. „chciałam napisać / wiersz / z rymami / ale rewolucja nie daje / się be-boppować” (Giovanni, „For Saundra”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 88-9.)

⁵¹ Ibidem. Tł. „przyszło mi na myśl / może nie powinnam wcale / pisać / ale wyczyścić broń / i sprawdzić zapas nafty”.

⁵² Tł. „przez cały czas byłam całkowicie szczęśliwa” (Giovanni, „Nikki-Rosa”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 59).

⁵³ Ibidem. Tł. „Czarna miłość to Czarne bogactwo”.

⁵⁴ Fowler, op. cit., s. 37.

⁵⁵ Tł. „jestem 25 letnią / czarna poetką / napisałam wiersz pytając / czarnuchu czy potrafisz zabić / (...) / jeśli znienawidzę wszystkich czarnych / ludzi / i wszystkich czarnuchów / nie zatrzyma to / rewolucji” (Giovanni, „My Poem”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 95.)

⁵⁶ Tł. „rewolucja / jest na ulicy / (...) / nawet jeśli nigdy niczego / nie zrobię / będzie szła naprzód” („My Poem”, op.cit., s. 96).

⁵⁷ Tł. „dawniej śniłam bojowe / sny o przejęciu / ameryki żeby pokazać / tym białym jak to należy / zrobić / śniłam radykalne sny / o tym jak dokładałam wszystkim wnikliwą siłą / poprawnej analizy / myślałam nawet że będę tą która / zatrzyma zamieszki i wynegocjuje pokój” (Giovanni, „Revolutionary Dreams”, *Re:Creation*, Broadside Press: Detroit 1970, s. 20.)

⁵⁸ Ibidem. Tł. „potem przebudziłam się i zrozumiałam / że gdybym śniła naturalne / sny o byciu naturalną kobietą robiącą to co robi / kobieta gdy jest naturalna / miałabym rewolucję”.

⁵⁹ Tł. „naprawdę mam nadzieję że ktoś powie mojemu synowi / że jego matka lubiła małe staruszki w / ich niebieskich sukienkach i kapeluszach i rękawiczkach że siedzenie / w oknie / by oglądać świt ma wartość że uśmiechanie się do / staruszka / i pieszczanie psa nie umniejszają męskości” (Giovanni, „When I Die”, *My House*, William Morrow & Company: New York 1972, s. 37.)

⁶⁰ Ibidem. Tł. „wiem, że dotyk był, wciąż jest i zawsze / będzie prawdziwą / rewolucją”.

⁶¹ Tł. „urodziły i wykarmiły / moją Czerń” (Giovanni, „Poem (For Anna Hedgeman and Alfreda Duster)”, *My House*, op. cit., s. 53.)

⁶² Fowler, op. cit., s. 80.

⁶³ Tł. „licz na seks jeżeli jesteś ładna / ale nie na miłość / lub miłość ale nie seks jeżeli jesteś gruba”, a radość to „znaleźć karalucha w ciąży / i zgnieść go” (Giovanni, „Woman Poem”, *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement*, op. cit., s. 79.)

⁶⁴ Tł. „muszę tylko / siedzieć i czekać / bo jestem kobietą / to samo przyjdzie” (Giovanni, „All I Gotta Do”, *Re:Creation*, op. cit., s. 25).

⁶⁵ Tł. „tęsknię do dni / które będę kiedyś mieć / wolne od dzieci i obiadów / i ludzi z którymi związek się wypalił” (Giovanni, „The December of My Springs”, *The Women and the Men*, William Morrow & Company: New York 1975)

⁶⁶ Jolanta Brah-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa: Kraków 1999.

⁶⁷ Tł. „mówię, że to mój dom / będę robić krem i nazywać to / miłością i dotknę wargami / ciepła czekolady / i będę uśmiechać się do staruszków i nazywać / to rewolucją bo to co realne / jest naprawdę realne/ a mnie ciągle podobają się mężczyźni w ciasnych / spodniach bo każdy ma coś do / dania ale co / ważniejsze powinien coś wziąć”, (Giovanni, „My House”, *My House*, op. cit., s. 68).

⁶⁸ Martha Cook, „Nikki Giovanni: Place and Sense of Place in Her poetry”, w: *Southern Women Writers: The New Generation*, red. Tonette Bond Inge, The University of Alabama Press: Tuscaloosa 1994, s. 288.

⁶⁹ Paula Giddings, „Nikki Giovanni: Taking a Chance on Feeling”, w: *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, red. Mari Evans, Anchor Books, Doubleday: New York 1984, s. 215.

⁷⁰ Margaret B. McDowell, cyt. za Ekaterini Georgoudaki, „Nikki Giovanni: The Poet as Explorer of Outer and Inner Space”, w: *Women, Creators of Culture*, red. Ekaterini Georgoudaki and Donna Pastourmatzi, Hellenic Association of American Studies: Thesaloniki 1997, s. 165.

⁷¹ Tł. „Jestem tak doskonała tak boska tak eteryczna tak surrealistyczna / że nie do pojęcia / chyba że za moim pozwoleniem / to znaczy ... Ja ... mogę latać tak / Jak na niebie ptak...” („Ego Tripping”, *Re:Creation*, op.cit., s. 37).

⁷² Tł. „noszę na sercu naród / a moja siła nie będzie moim końcem / bo ten zamek nie popadł w ruinę / a utrata perły sprawiła że tylko zyskałam / i gołębicą przyleciała z gałązką oliwną trasą harriet / do mojej piersi i przytuliła się do mnie i rzekła „jesteś moja” / a ja byłam pełna i cała gdy opróżniło się moje łono / a morze w odpływie jęknęło ohhhhhhhhh / jakie piękne niemowlę” („My Tower”, *My House*, op. cit., s. 45).

⁷³ Giovanni w wielu wywiadach daje wyraz swojej niechęci do instytucji małżeństwa. O swoim własnym, samotnym macierzyństwie powiedziała: „Chciałam mieć dziecko i stać mnie było na dziecko. Nie wysłałam za mąż, bo nie chciałam wyjść za mąż i stać mnie było, żeby nie wychodzić za mąż” (cyt. Za Fowler, op. cit., s.163).

⁷⁴ Poetka wydała też pięć płyt długogrających, na których sama recytuje swoje wiersze w oprawie muzycznej. Najśłynniejszym albumem jest *The Truth is on its Way* z 1971 roku.

⁷⁵ Benston, op.cit., s. 85-86.

⁷⁶ Tł. „nic nie jest takie samo oprócz opresji i bólu”, („Africa”, *The Women and the Men*, op. cit.)

⁷⁷ Tł. „zastanawiam się dlaczego nie kochamy / nie jakichś ludzi daleko / na drugiej stronie świata o dziwnych/ obyczajach przyzwyczajeniach / nie jakichś ludzi spośród których sprzedano nas / setki lat temu / ale ludzi którzy wyglądają jak my /którzy myślą jak my / którzy chcą nas kochać czemu / ich nie kochamy” („A Very Simple Wish”, *The Women and the Men*, op. cit.)

⁷⁸ Tł. „Co myślałaby mała dziewczynka ...wchodząca na pokład dużego...przynajmniej / dla niej...statku...wyruszającego na dużydla każdego...ocean” („Linkage”, *Those Who Ride the Night Winds*, Quill William Morrow: New York 1983, s. 25).

⁷⁹ Tł. „Krytycy ... z bezpiecznego miejsca na balkonie ... lekceważą jej / występ ... odrzucają jej rzeczywistość ... ignorują jej prawdy ... Jak / mogła ... pytają ... dziękować Bogu za to że została tu przywieziona ... i / kupiona ... w tym Kraju ... Jak śmiała ...potępiali / ... wiwatować na cześć zwycięstwa Jerzego Waszyngtona ... Dlaczego nie mogła / ... chcą wiedzieć ... być bardziej jak ... bardziej jak ... bardziej / jak ... Płyta się zacięła ... Phillis była sama dla siebie precedensem / ... własnym obrazem ... swoim jedynym przodkiem (...) / Nie wiemy niczego o Życiu / ... my którzy oceniamy innych ... o warunkach ... jakie stwarzamy / ... innym do życia” („Linkage”, op. cit., s. 26).

⁸⁰ Tł. „... To nie może być niezwykle ... że jeden gen ... spośród wszystkich miliardów / i ... miliardów pamiętał kliteroktomie ... infibulacje / ... kobiety bite ... dzieci głodne ... stosy śmieci / ... otwarte ścieki ... mężczyzn śmiejących się... z tego wszystkiego ... To nie może być / niezwykle ... że ten ciemny ... mroczny ... ponury świat ... środków odurzających ... bębnow ... czarowników ... inkantacji ... MAGII / ... został chętnie odrzucony ... na rzecz Oświecenia (...)” („Linkage”, op. cit., s. 26).

⁸¹ dedykowany Rosie Parks, której odmowa opuszczenia miejsca dla białych w autobusie doprowadziła do bojkotu komunikacji miejskiej, zakończonego zniesieniem segregacji w środkach transportu

⁸² Georgoudaki, op.cit., s. 165.

⁸³ Tł. „słucha[ją] ... innego bębna ... rat-tat-tat-Pa- / Ram ...” („The Drum”, *Those Who Ride the Night Winds*, op. cit., s. 30).

⁸⁴ Tł. „Proponuję ... podróż jedynie ... Nie jestem przewodniczką ... ani / asystentem technicznym ... Będę twoim współpasażerem” („A Journey”, *Those Who Ride the Night Winds*, op. cit., s. 47).