

Kacper Bartczak

## Wstęp

### Czym była i czym jest Nowojorska Szkoła Poetycka?

W obszernym wywiadzie udzielonym w 1965 roku Edwardowi Lucie-Smithowi Frank O'Hara w charakterystycznym dla siebie stylu odwołuje rozmówcę od przekonań, które okazują się uproszczeniami. Jeśli O'Hara wspomina o współpracy z Larrym Riversem, to przykład ten nie wskazuje na żadną regułę, ale stanowi epizod w bogatej sieci powiązań obok innych tego typu przedsięwzięć. Tam, gdzie Lucie-Smith widzi figuratywność Riversa jako odejście od stylów abstrakcyjnego ekspresjonizmu, O'Hara dostrzega w obrazach przyjaciela fundującą tę figuratywność warstwę wpływów pochodzących od abstrakcjonisty Archilla Gorky'ego. Tam, gdzie pytania doszukują się granic, etykiet, terminów, tam O'Hara woli mówić o relacji i swobodnym przepływie bodźca twórczego. Największym osiągnięciem Riversa ma być umiejętność doświadczenia wpływu jako formy podziwu, z którego bierze się znacząca praca artystyczna. Wpływ nie tłumii – jest przestrzenią inspiracji<sup>1</sup>.

Podobną myśl, przyrównującą pisanie poezji do odnajdywania się w ruchliwej i różnorodnej przestrzeni bodźców, wyraża często John Ashbery. Jego wiersze to niejednorodne, materialno-abstrakcyjne środowiska<sup>2</sup>, w których nie da się oddzielić wnętrza od

---

<sup>1</sup> Edward Lucie-Smith, „An Interview with Frank O'Hara”, [w:] Frank O'Hara, *Standing Still and Walking in New York* (Bolinias: Grey Fox Press, 1983), s. 3-26.

<sup>2</sup> Ashbery wyrażał tę myśl w wielu wywiadach. Dobrym podsumowaniem tych wypowiedzi jest profil poświęcony poecie w „New Yorkerze”. Zob. Larissa MacFarquhar, „Present Waking Life”, *The New Yorker* (7 listopada 2005), s. 96.

zewnątrza, przedmiotu od myśli o nim, tematu od tego, co wobec niego poboczne. Są to habitaty otwarte, poprzecinane, w których uwaga współlistnieje z jej rozproszeniem. Liczy się nie tyle zbudowanie ciągłego wywodu, dopracowanie myśli, ile śledzenie ruchu między myślami, ich łączliwości bądź też podatności na rozpad<sup>3</sup>.

W obrębie tych przestrzeni użyteczność pojęć wywiedzionych z wiedzy przyjętej jest ograniczona. O'Hara mówi otwarcie, że nie ma pojęcia o metrum wiersza, ponieważ stawia na instynkt, rodzaj odruchowej inteligencji, w której ruch w przestrzeni miasta jest jak ruch w rozmowie toczony z znajomymi<sup>4</sup>. Wiersz nie jest raportem ze zdarzenia – sam staje się wielopoziomowym, odzyskanym w pieczołowicie spreparowanym języku zdarzeniem tasującym w sobie to, co umownie nazywamy myślą, emocją, figurą językową, doznaniem zmysłowym. Choć bardziej podatne na element abstrakcyjny, habitaty słowne Ashbery'ego są odmianą tej samej równoczesności, chociaż tam, gdzie O'Hara wciąż od nowa testuje pojęcie „personizmu” wiersza, Ashbery godzi się na o wiele silniejsze rozproszenie filtra osobowego. Obydwaj poeci wskazują na wymiar osobowy jako pewien sztuczny, formalny aspekt życia wiersza. Chociaż Ashberowskie badanie ruchu myśli – odpowiednik śledzenia ruchu w przestrzeni fizycznej – wydawało się niektórym, na przykład Czesławowi Miłoszowi, przejawem żałostnego subiektywizmu<sup>5</sup>, to w istocie mamy w tych wierszach do czynienia z czymś innym: dążeniem do wyjścia poza odmianę podmiotowości zamkniętej, co na innym poziomie oznacza przedefiniowanie subiektywizmu i nową formułę relacji między „ja” wiersza a poetą. Wszelka podmiotowość własna, czysto biograficzna, ściśle pojedyncza, zostaje podana w wątpliwość. Odcinając się od stylów

---

<sup>3</sup> Peter Stitt, interview with John Ashbery, *The Paris Review* 90 (1983), s. 55.

<sup>4</sup> „Nie lubię Vachela Lindsaya, nigdy go nie cierpiałem, nie lubię nawet rytmu, asonansów, żadnych takich. To się robi odruchem”. Frank O'Hara, „Personizm: Manifest”, przeł. Piotr Sommer, *Literatura na Świecie* 7 (1986), s. 43.

<sup>5</sup> „Chodzi o rozprawę z pewnym typem poezji, którego szczególnie nie noszę, a którą w Ameryce reprezentuje John Ashbery [...] Poezja, której nie lubię, to jest poezja, mówiąc w skrócie, polegająca na notowaniu subiektywnych percepcji”. Cyt. za: Arent van Nieuwerkerken, „Poezja wyjaśniająca swój własny rodowód: Czesław Miłosz i John Ashbery”, *Teksty Drugie* 5 (2011), s. 45.

wyznaniowych, Ashbery mówił wielokrotnie, że odczuwana przez wszystkich podobnie bliskość przeżyć własnych nie usprawiedliwia czynienia z nich tematu wiersza. „Ja” wierszy to twór hybrydowy, wyzwolony ze złudzenia wyjątkowości i pojedynczości<sup>6</sup>.

W przytoczonych wypowiedziach i poglądach zarysowują się cechy pozwalające dostrzec absolutnie wybuchową, stale czynną w Stanach Zjednoczonych i poza nimi, oryginalność zjawiska znanego jako Nowojorska Szkoła Poetycka. Oryginalność, zauważmy od razu, idącą w parze z efemerycznością, przez którą krytycy i historycy wciąż spierają się o miejsce i wagę tej dziwnej „szkoły” nie tylko na kartach historii literatury amerykańskiej, ale też na pojęciowej mapie zjawisk artystycznych, raz przyznając Nowojorczykom miano „ostatniej awangardy”, innym razem lokując ich pośród wielu neoawangard, czy też, dla odmiany, odmawiając im wszelkiej awangardowości. Samo użycie terminu „szkoła”, o czym będzie jeszcze mowa, jest gestem niemal komicznym, bo przecież, jak zdążyliśmy się już częściowo zorientować, chodzi tu raczej o działania obywatujące się bez cech, powiedzmy, statutowych bądź instytucjonalnych.

Być może jednak w niechęci do założeń i deklaracji wstępnych dostrzegamy właśnie ważny rys łączący. Widziałbym go w dążeniu do zespolenia wiersza z realną, materialno-psychologiczną, zachodzącą w konkretnym środowisku sytuacją, przy czym sam zapis tego zespolenia tworzy zdarzenie w sposób zaskakujący i nieprzewidywalny dla samych jego uczestników. Wiersz i codzienność zrastają się i dzielą żywioł przygodności, choć zrośnięcie to, przywołujące pewną formę „naturalności”, możliwe jest tylko za pośrednictwem sztuczności formy. Spontaniczne stopienie wiersza ze zdarzeniem okazuje się możliwe tylko przez sięgnięcie po bogaty arsenał środków artystycznych. Można wręcz dowodzić, że omawiana tu „szkoła” to materializacja samego bogactwa stylów, środków, form, narzędzi estetycznych skoncentrowanych w danym miejscu, czasie, warunkach historycznych.

---

<sup>6</sup> Ashbery mówił wielokrotnie, że wejście w akt twórczy wiąże się ze zniewelowaniem poczucia własnej tożsamości. Zob. na przykład Richard Jackson, *Acts of Mind: Conversations with Contemporary Poets* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1983), s. 72.

Jeśli poeci, o których będzie tu mowa – Frank O’Hara, John Ashbery, James Schuyler, Kenneth Koch, Barbara Guest – odzyskują „naturalność”, to jest to naturalność specyficzna, odzwierciedlająca atmosferę Nowego Jorku przełomu lat 40. i 50., gdzie dane było im się poznać bądź też kontynuować znajomości zawarte wcześniej na Harvardzie. Jest to atmosfera, w której naturalna staje się sztuczność estetycznego eksperymentu. Poeci Szkoły Nowojorskiej nasiakają nią i nawet jeśli sama ich fizyczna obecność w mieście jest przerywana długimi, jak w przypadku Ashbery’ego i Schuylera, pobytami za granicą, nawet jeśli tylko dla jednego z nich – O’Hary – miasto staje się tematem przywoływanym bezpośrednio, to jednak Nowy Jork, miasto bohemy lat 40., 50. i 60., zakodowany jest w ich twórczości jako swoiste duchowe *genesis*, wyjściowy bodziec inspiracyjny, doświadczenie obfitości, które znamionuje całą ich twórczość. Przy czym oczywiście jest to obfitość, na którą składa się szereg zdarzeń i zjawisk historycznych.

Nie byłoby poetów nowojorskich bez rozpoczętej jeszcze w latach 30., choć nabierającej tempa dopiero w następnym dziesięcioleciu, batalii, którą malarze znani później jako abstrakcyjni ekspresjoniści stoczyli o własną niezależność, zarówno ze swoimi europejskimi poprzednikami, jak i z rodzimymi instytucjami sztuki. Kontynuując impuls awangardowy, tacy malarze, jak: Rothko, Gorky, Pollock, Baziotos, Motherwell starają się w latach 40. zaproponować odejścia od spuścizny surrealistów i linii Cezanne–Picasso–Miro<sup>7</sup>. To właśnie te prądy europejskie odegrały rolę koniecznego dla bytu wszelkiej awangardy antagonistycznego punktu odejścia. Działania te osiągną apogeum w 1950 roku, kiedy duża grupa malarzy podpisze list protestacyjny, bojkotujący jedną z wystaw Metropolitan Museum, co według historyków stanowiło moment konsolidacyjny dla abstrakcyjnych ekspresjonistów<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Zob. Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940's* (New Heaven: Yale University Press, 1993), s. 33.

<sup>8</sup> Zob. Hal Foster et. al., *Art Since 1900. Vol 2: 1945 To the Present* (New York: Thames and Hudson, 2004), s. 348.

Nieco wcześniej rodzący się ferment artystyczny zostaje zasilony przez napływ uchodźców z ogarniętej pożogą wojenną Europy. Na początku drugiej wojny światowej do Nowego Jorku przybywają takie postaci, jak: Leger, Breton, Ernst, Mondrian. Według Hala Fostera fizyczna obecność tych jak dotąd mitycznych gigantów europejskiej awangardy miała wyzwalający efekt na przyszłych amerykańskich „Irascibles” – 18 gniewnych sygnatariuszy listu do Metropolitan. Oto giganci ci zstąpili na amerykańską ziemię, a po upadku demokracji w Europie, misja niesienia jej ideałów spoczęła teraz na artystach z Ameryki<sup>9</sup>.

Wszystko to sprawia, że w latach 50. i na początku lat 60. w Nowym Jorku zachodzi coś w rodzaju awangardowego renesansu, w którym oprócz wymienionych artystów mają udział także kompozytorzy (John Cage, Morton Feldman), artyści happeningu (Allan Kaprow), twórcy pracujący w różnych mediach (Rauschenberg, Johns), tancerze i choreografowie. Jak pisze Mark Silverberg, wszyscy ci artyści starają się zapełniać lukę między sztuką a życiem, przywiązując wagę do procesu, spontaniczności, performatywnej warstwy dzieła<sup>10</sup>. Takie dążenie dochodzi do głosu w artystycznych kolaboracjach, które na przykład O’Hara podejmował z Larrym Riversem, Grace Hartigan czy Michaelem Goldbergiem. Wszystkie przyjaźnie, jakie poeci nawiązują z tymi malarzami, do których również zaliczali się Fairfield Porter i Jasper Johns, mają w sobie coś z ciągłego poszukiwania wzajemnych inspiracji i stanowią ważne dopełnienie, czy może raczej rozwinięcie, podziwu, jaki żywili oni wobec abstrakcyjnych ekspresjonistów, przede wszystkim Pollocka i de Kooninga.

Nazwę Nowojorska Szkoła Poetycka zaproponował w 1961 roku John Bernarda Myers, szef galerii Tibor de Nagy. Podążając za przypuszczeniem wyrażonym przez Johna Ashbery w jednym z wywiadów, David Lehman twierdzi, że pomysł określenia grupki młodych poetów mianem „Nowojorskiej Szkoły Poetyckiej” był próbą zwrócenia uwagi na ich poetyckie próby przez

---

<sup>9</sup> Ibidem, s. 349.

<sup>10</sup> Mark Silverberg, *The New York School Poets and the Neo-Avant Garde: Between Radical Art and Radical Chic* (New York: Routledge, 2010), s. 12.

związanie ich z renomą malarzy<sup>11</sup>. Mark Silverberg koryguje tę opinię, przypominając, iż w rzeczywistości intencje Myersa były zapewne odwrotne: chodziło raczej o przydanie splendoru malarzom przez powiązanie z nimi młodych poetów, w geście zaczerpniętym z tradycji artystycznych, w których poeci stanowią pierwszą grupę odbiorców dzieła malarskiego, stając się jednocześnie jego piewcami<sup>12</sup>. Faktem jest, że Myers, określany przez Lehmana jako „urodzony swat”, odgrywał rolę opiekuna młodych poetów, wprowadzając ich w środowiska artystyczne. Lehman barwnie opisuje scenę, w której Myers przyprowadza O'Hare, Kocha i Ashbery'ego na kolację do domu de Kooningów w Hamptons i prezentuje ich ustawionych w szpaler niczym specjalną atrakcję wieczoru<sup>13</sup>.

Niezależnie od powiązań towarzyskich poeci raczej wzbraniali się przed terminowaniem w „szkole” Myersa. W jednym z wywiadów Ashbery podkreślał przypadkowość zebrania się dawnych przyjaciół z Harvardu wraz z nowo poznanymi młodymi artystami akurat w Nowym Jorku. W przedmowie do wierszy zebranych O'Hary zaznaczał, że sam fizyczny fakt przebywania w danym miejscu nie upoważnia do żadnych wniosków grupujących: „w odniesieniu do poezji termin «Szkoła Nowojorska» okazuje się nieprzydatny... [Nowy Jork] tylko jest (lub był) wygodnym miejscem do życia i poznawania ludzi, a nie jakąś okolicą szczególną, której lokalny koloryt wpływa na powstającą tu literaturę”<sup>14</sup>. Z perspektywy wielu lat, która pozwala dostrzec, jak wiele omawiani tu poeci zawdzięczają Nowemu Jorkowi, jako miejscu żywo rozrastającej się artystycznej wspólnoty, ostatnia część tego zdania wyraża pogląd nietrafny. Błąd jest być może podyktowany przez podświadomą próbę obrony wierszy O'Hary, ale też własnych, przed narzucaniem im jednoznacznego kontekstu interpretacyjnego. Odruch ten nie zmienia jednak faktu, że

---

<sup>11</sup> David Lehman, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets* (New York: Anchor Books, 1999), s. 20.

<sup>12</sup> Silverberg, *The New York School Poets and the Neo-Avant Garde*, s. 12.

<sup>13</sup> Lehman, *The Last Avant-Garde*, s. 23.

<sup>14</sup> John Ashbery, przedmowa do tomu „The Collected Poems of Frank O'Hara”, przeł. Andrzej Szuba, *Literatura na Świecie* 7 (1986), s. 41.

kiedy w tym samym tekście Ashbery oddaje hołd żywotności poezji swojego przyjaciela, to jednocześnie oddaje też hołd miastu: „w jego wierszach słyhać życie miasta [...] unosi się nad nimi zapach śmieci, paczuli i tlenku węgla, uprzytomniając czym to cudowne, zepsute, zdrowe miejsce naprawdę jest”<sup>15</sup>. Zaskakująca mieszanka brudu, „zepsucia” i „zdrowia” jest świetnym przykładem wieloznaczności odnajdywanej co chwila w wierszach samego Ashbery’ego, któremu tutaj udaje się też trafnie oddać coś z emocjonalnie trudnego romansu z Nowym Jorkiem składającego się na życie i twórczość O’Hary. Jak wskazuje Lytle Shaw, kiedy O’Hara sięga po bezpośrednie, apostroficzne przywołanie Nowego Jorku, natychmiast dostrzega siłę w jego upadłości<sup>16</sup>. Najbardziej miejski z poetów grupy, O’Hara, był niekwestionowanym energetycznym centrum dla całej rzeszy przyjaciół. Rolę tę podkreśla Ashbery, kiedy pisze o wczesnym okresie nowojorskich przyjaźni z Jane Freilicher, Kennethem Kochem, Jamesem Schuylerem, Barbarą Guest i wspomina moment pojawienia się na scenie O’Hary: „jedyne czego brakowało w naszym uprzywilejowanym świecie [...] to przyjazd Franka O’Hary, który skleił wszystko do kupy i wytłumaczył nam, co właściwie robimy”<sup>17</sup>.

Sam O’Hara, który latem 1951 roku kończył jeszcze studia magisterskie na uczelni stanu Michigan w Ann Arbor, palił się do tej roli. Jednym z wielu powodów tego stanu ducha mogła być jego lektura eseju Paula Goodmana, zatytułowanego „Advanced-Guard Writing, 1900-1950”, opublikowanego tego właśnie lata w szacownym *Kenyon Review*. W tekście tym autor jako podstawę awangardowości w warunkach powojennych wyznacza podwyższoną świadomość wspólnoty wśród artystów, zalecając włączenie jej do materii dzieła przez bezpośrednie przywołania imienne. Chociaż samo późniejsze spotkanie z Goodmanem było dla poety raczej rozczarowujące, to – jak twierdzi Brad Gooch, biograf O’Hary – duch tego manifestu przeniknął głęboko do jego

---

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Lytle Shaw, *Frank O’Hara: The Poetics of Coterie* (Iowa City: The University of Iowa Press, 2006), s. 131-132.

<sup>17</sup> John Ashbery, „Jane Freilicher”, przeł. Łukasz Sommer, *Literatura na Świecie* 7-8 (2006), s. 382.

postawy. Gooch cytuje rozentuzjasmowany list O'Hary do Jane Freilicher, w którym poeta chwali trafność, z jaką Goodmanowi udaje się pochwycić to, „co najbardziej obchodzi nas oboje, poza seksem”<sup>18</sup>. Mimo typowo żartobliwego tonu, można przypuszczać, że tekst Goodmana staje się jednym z ważnych punktów odniesienia w momencie jego przenosin do Nowego Jorku. Jak pisze Gooch, O'Hara oczekiwał tej przeprowadzki w stanie „graniczącym z gorączką”<sup>19</sup>.

Oczywiście tożsamości nowojorskiej grupy poetyckiej nie konsoliduje żaden manifest. Goodman, powieściopisarz, terapeuta i filozof zajmujący się socjologią sztuki, choć sam próbował sił jako poeta, poetą nie był. Ale nawet te dokumenty pisane przez samych Nowojorczyków, które, jak „Personizm” O'Hary czy „Niewidzialna awangarda” Ashbery'ego, powstawały jako reakcja na jasno postawione przez innych pytanie o charakter uprawianej przez nich sztuki i jej awangardowość, raczej wymykają się definicjom, odzęgują od klasyfikacji i bardziej kluczają, niż udzielają wyjaśnień. Bezprogramowy charakter grupy okazuje się jej wyróżnikiem i jest podnoszony przez krytyków, którzy w nim właśnie doszukują się elementu konsolidującego, jednak przeważającego nad odzęgniowaniem się poetów od grupowego charakteru ich przedsięwzięcia. Wspólna dla Nowojorczyków postawa to pewien ironizm, który polega na odmowie łączenia sztuki z jakąkolwiek ramą o charakterze metafizycznym i transcendentalnym – nic, żaden zespół pojęć czy idei, nie poprzedza dzieła, a odpowiedzialność artysty jest przede wszystkim odpowiedzialnością wobec jego przestrzeni.

Brian Reed, autor rozdziału poświęconego Szkole Nowojorskiej w wydanej niedawno *Cambridge History of American Poetry* (2015), traktuje ten właśnie brak nadrzędnych ram ideowych, przy jednoczesnym przekierowaniu uwagi na dynamikę procesu twórczego, jako podstawę spójności grupy nowojorskiej. Wywiedzione z niej, pozostałe cechy wspólne to: zamiłowanie do pastiszu; teatralność; eksperymentalne traktowania tworzywa

---

<sup>18</sup> Brad Gooch, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara* (New York: Alfred Knopf, 1993), s. 187.

<sup>19</sup> Ibidem.



scenicznego; skłonność do gry; formalizm; traktowanie języka jako nieesencjonalnego ośrodka, którego możliwości podlegają stałemu badaniu; szeroko pojęta ekfrastyczność. Nade wszystko zaś Nowojorczyków łączy ironia zawierająca się w świadomości zapośredniczenia przekazu. Ta głęboko ironiczna świadomość stanowi środowisko dla myśli: zakorzenione w języku idee są, podobnie jak same wiersze, „zmotywowanymi artefaktami”<sup>20</sup>. Związane natomiast z tym ironicznym estetyzmem – z pewnością przysparzającym problemów wszystkim poszukującym bezpośrednich przełożeń wypowiedzi poetyckiej na postawę polityczną – jest doznanie, które Reed nazywa „dreszczem samozatrąty w zachwycającej sztuczności dzieła”<sup>21</sup>.

Te wspólne cechy są też omawiane przez Marka Silverberga, który w celu opisanego rodzaju zbieżności sięga po Wittgensteińską koncepcję „rodzinnego podobieństwa”<sup>22</sup>. W tym podejściu wszelka kategoryzacja oparta na pojęciu cech immanentnych zostaje zastąpiona opisem zmiennych relacji. Dopiero być może takie rozwiązanie pozwala na wymknięcie się impasowi poznawczemu związanemu z ukutą przez Myersa nazwą. Jak twierdzi Silverberg, chodzi o to, by nazwę „Nowojorska Szkoła Poetycka” traktować jako „raczej poddane zmiennym warunkom ćwiczenie w kognitywnym mapowaniu niż pewną historycznie i geograficznie ustabilizowaną rzeczywistość”<sup>23</sup>.

Warto zauważyć, że przez wiele lat zarówno sam termin, jak i kryjące się pod nim zjawisko przysparzały trudności historykom literatury amerykańskiej. Oczywiście historia poezji amerykańskiej, w której znajdujemy wspomniany artykuł Reeda, przeczy tej tezie. Ta publikacja jest jednak stosunkowo późna. Wcześniej historycy nie zawsze skłonni byli do poświęcenia Nowojorczykom osobnej, zarezerwowanej przestrzeni. Dla przykładu, w pochodzącej z 2004 roku historii literatury autorstwa Johna Graya

---

<sup>20</sup> Brian M. Reed, „The New York School”, [w:] *The Cambridge History of American Poetry*, red. Alfred Bendixen, Stephen Burt (New York: Cambridge University Press, 2015), s. 853.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 854.

<sup>22</sup> Silverberg, *The New York School Poets and the Neo-Avant Garde*, s. 11.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

znajdujemy co prawda osobny rozdział o „poetach nowojorskich”, ale w tym wypadku etykieta odnosi się ogólnie do miejsca zamieszkania poetów i w obrębie tego rozdziału, prócz prezentacji O’Hary i Ashbery’ego, wspominającej również o Schuylerze, Kochu i Guest, autor umieszcza dyskusję poezji Jamesa Merrilla, przy czym uzasadnieniem takiego zestawienia jest wysoki poziom wrażliwości estetycznej odnajdywanej w wierszach wszystkich tych poetów<sup>24</sup>. Być może Gray szedł śladem autorów wcześniejszej, pochodzącej z 1993 roku *Columbia History of American Poetry*, którzy również wolą pominąć dyskusję Nowojorczyków jako osobnej grupy na rzecz zestawienia Ashbery’ego z Merrillem, przy czym jednak w tym wypadku jest ono otwarcie antagonistyczne, skupiające się na różnicach między obydwoma poetami, jaki i na silnie opozycyjnych konsekwencjach, jakie ich twórczość miała dla poezji amerykańskiej, stanowiąc bodziec do wyłonienia się w latach 80. poetów Language i Nowych Formalistów.

Inny ciekawy przykład kłopotów klasyfikacyjnych, jakich Ashbery, O’Hara, Schuyler, Koch i Guest przysparzają historykom, znajdujemy w ośmiotomowej historii harwardzkiej z 1996 roku, redagowanej przez zespół pod kierownictwem Sacvana Bercovitcha. Tutaj autorzy skupiają się na szerokiej palecie rodzących się na amerykańskiej scenie artystycznej lat 50. i 60. zjawisk awangardowych, z których wyróżnione zostają grupy Black Mountain oraz Black Arts. Na scenie nowojorskiej natomiast za najbardziej zasługujące na miano awangardy autorzy uznają Bebop Charlie Parkera, Theloniusa Monka i Dizzie Gillespiego. O’Hara i Ashbery są wspomniani wśród innych poetów wchodzących w sferę wpływu tej improwizatorskiej formacji muzycznej. Co ciekawe jednak, jako grupa, Ashbery, O’Hara, Koch, Guest i Schuyler nie zasługują w oczach autorów na miano osobnej formacji awangardowej. Podstawowym argumentem jest przywiązanie poetów do malarstwa artystów tzw. drugiego pokolenia, jak Rivers, Hartigan czy Frankenthaler, których powrót do figuratywnego realizmu jest postrzegany jako porzucenie kontestacyjnej postawy estetycznej kojarzonej z awangardą abstrakcyjnych ekspresjonistów. Ciekaw-

---

<sup>24</sup> Richard Gray, „Reinventing the American self: The New York poets”, [w:] idem, *A History of American Literature* (Oxford: Blackwell, 2004), s. 645-653.