

Wstęp

Pierwszą część tytułu niniejszej książki zaczerpnęłam z wiersza Marianne Moore *W czasach czystego koloru*. Jak to się często zdarza u tej autorki, wiersz bazuje na sprzeczności. Wybrzmiewa w nim tęsknota za tym, co pierwotne i niezłożone, jednocześnie jednak słyhać fascynację nowoczesnością, a zwłaszcza nowoczesną nauką. Cytuję początek w przekładzie Ludmiły Marjańskiej:

nie w czasach Adama i Ewy, lecz kiedy Adam
był sam; gdy nie było dymu, a kolor był
czysty nie dzięki owej subtelności sztuki
wczesnej cywilizacji, lecz przez swoją
pierwotność; i nic go nie odmieniało prócz

podnoszącej się mgły (...)¹.

Moore wyobraża sobie kolor w najczystszej, źródłowej postaci, w mitycznym czasie, kiedy rzeczywistość była całkowicie spójna, nawet jeszcze nie w raju, ale wcześniej, kiedy Adam był sam, czyli przed nastaniem różnicy seksualnej, tej pierwszej traumy przecinającej ludzką rzeczywistość na dwie niekompatybilne połowy². Ów doskonały kolor jest jak „wyjście-

1 M. Moore, *Wiersze wybrane*, tłum. J. Hartwig, L. Marjańska, PIW, Warszawa 1980, s. 28.

2 Imię „Adam” znaczy mniej więcej tyle, co człowiek, i można zakładać, że przed stworzeniem Ewy Adam nie był jeszcze mężczyzną,

wa, wielka prawda”, o której mowa w dalszej części wiersza, jak doświadczenie nieskomplikowane przez teorię czy może proste, dorzeczne słowa przeciwstawione pustej elokwencji. Zarazem jednak jest to kolor, którego nie można już zobaczyć. Nie można, chyba że... użyje się pryzmatu.

W oryginale tytuł wiersza brzmi: *In the days of prismatic color*, czyli, dosłownie i niezgrabnie, *W czasach koloru pryzmatycznego*. Pryzmat, jak pamiętamy, jest przyrządem do analizy widmowej światła. Po przejściu przez bryłę przezroczystego materiału o co najmniej dwóch równych ścianach ustawionych pod odpowiednim kątem wiązka białego światła rozdziela się na proste, „pryzmatyczne” barwy. Jest to proces jak najbardziej naturalny, ale obserwowanie efektu wizualnego – tęczy – jest możliwe dzięki zastosowaniu narzędzia, czyli (bardzo prostej) technologii. Paradoksalnie zatem, prostota nie jest taka prosta, a w każdym razie – nie jest łatwa. Aby doświadczyć tego, co pierwotne, trzeba umiejętnie użyć tego, co wtórne, dopracowane, naukowo sprawdzone. Zapewne podobnie powinien zadziałać język, jak pryzmat, precyzyjnie i technicznie, dopiero wtedy obraz wywołany przez wiersz będzie składał się z pryzmatycznych, „czystych” kolorów (albo: „wyjściowych, wielkich prawd”).

Być może właśnie dlatego kilka linijek dalej Moore pisze: „złożoność nie jest zbrodnią”. Dla czytelników Moore ta deklaracja nie stanowi żadnego zaskoczenia, bo jej wiersze z całą pewnością nie należą do „niezłożonych”: eksperymentowała z formą, wprowadzała do swoich utworów cytaty z innych tekstów, w tym także naukowych, stosowała skomplikowaną składnię i prozodję. Była modernistką, szukała nowych sposobów na opowiedzenie świata, zgodnie z konfucjańskim mottem z *Pieśni* LIII Ezry Pounda: MAKE IT NEW. Nawiasem mówiąc, obraz światła przechodzącego przez przezroczysty materiał jest bliski również autorowi *Pieśni*:

ale zawierał w sobie obydwie płcie. Etymologicznie, hebrajskie imię Adam wiąże się z ziemią i z kolorem czerwonym.

Przyniosłem wielką kryształową kulę;
kto potrafi ją unieść?
Czy potraficie wejść do wielkiej żołądki światła?³

Jak dobrze pamiętamy, w drugiej dekadzie poprzedniego stulecia nastąpiła prawdziwa eksplozja nowatorstwa w literaturze i sztuce, niepozostająca bez związku z raptownym rozwojem technologicznym. Awangardowy zapal objął Europę, obie Ameryki i Rosję, Stany Zjednoczone nie pozostawały w tyle. W 1913 roku odbyła się w Nowym Jorku pierwsza duża międzynarodowa wystawa sztuki nowoczesnej, znana jako Armory Show. Pokazano wtedy między innymi fowistów, kubistów i futurystów, wydawało się, że sztuka stoi na progu wielkich nowych odkryć i ten entuzjazm udzielił się także poetom. Ezra Pound zaczynał w tym czasie tłumaczyć z chińskiego na podstawie notatek pozostawionych przez Ernesta Fenollosę, a jednocześnie wspierał wielu innych twórców, w tym Williama Carlosa Williamsa. Jeszcze w 1913 z pomocą Pounda ukazał się przełomowy tomik Williamsa pt. *The Tempers*. Rok później Pound doprowadził do opublikowania antologii *Des Imagistes* zawierającej między innymi wiersze H.D. i Roberta Aldingtona. W roku 1915 *Cathay*, zbiór przekładów Pounda z chińskiego, wniósł do poezji amerykańskiej zupełnie nowy rodzaj intensywności wynikającej z rodzącej się wiary młodego poety w „możliwość radykalnego symbolu”⁴. Wallace Stevens zaczynał publikować pierwsze ważne wiersze, między innymi, w roku 1915, *Sunday Morning*. Charles Reznikoff zadebiutował w 1918 książką *Rhythms*. Marianne Moore studiowała w tym czasie w Bryn Mawr College i publikowała pierwsze teksty w pismach studenckich. Przytoczony na początku niniejszego wstępu wiersz *W czasach czystego koloru* ukazał się w 1919 roku w piśmie „Bryn Mawr Lantern”. Trud-

3 E. Pound, *Pieśni*, tłum. A. Szuba, PIW, Warszawa 1996, s. 125 (*Pieśń CXVI*).

4 A. Sosnowski, *Posłowie*, w: E. Pound, *Pieśni*, s. 196.

no wręcz uwierzyć, że wszystkie te wydarzenia miały miejsce na przestrzeni pięciu lat.

Wspominam o tamtych czasach, ponieważ duch awangardowy, który z taką mocą objawił się w poezji amerykańskiej w pierwszych dekadach dwudziestego wieku, już wkrótce miał stać się jej najwyrazistszym rysem. Impuls, by poszukiwać nowych języków, nowych „pryzmatów”, dzięki którym świat odsłonił się przed nami w całym splendorze podstawowych barw, jak w chwili stworzenia, w wiecznym *teraz*, przyświecał także obiektywistom, a więc Charlesowi Olsonowi i młodszym poetom i poetkom z jego kręgu, jak również wielu postaciom niezwiązanym z żadnymi nurtami, na przykład Laurze (Riding) Jackson. Jak pisała Marjorie Perloff, ten pierwszy modernizm skończył się w momencie wybuchu drugiej wojny światowej, kiedy nastąpił powrót do bardziej konwencjonalnych form wyrazu. Jednak już w latach sześćdziesiątych niedokończona rewolucja estetyczna ponownie dała o sobie znać – Perloff wymienia w tym kontekście przede wszystkim antologię Donalda Allena *The New American Poetry* opublikowaną w 1960 roku. Poeci Szkoły Nowojorskiej kontynuowali eksperymenty językowe, ale już bez ocalających ambicji obecnych u Pounda, Moore czy Riding. Prawdziwy powrót modernizmu nastąpił jednak, zdaniem Perloff, z chwilą, kiedy pojawiła się grupa L=A=N=G=U=A=G=E (trzyście numerów pisma o tym tytule ukazało się w latach 1978–1981)⁵. Od tamtej pory poezja amerykańska jest już niemal obowiązkowo eksperymentalna: wartości estetyczne wyznaczone przez modernizm stały się czymś prawie oczywistym, określającym sedno sztuki słowa.

W szkicach pomieszczonych w tej książce przyglądam się różnym wcieleniom tego właśnie ducha awangardy, przejawom „nowej” poetyki (za Perloff przymiotnik „nowa” biorę w cudzysłów, aby zaznaczyć, że chodzi o nowość, którą postu-

5 M. Perloff, *21st Century Modernism: The „New” Poetics*, Blackwell, Malden, MA, Oxford, UK 2002.

lował Pound w przytoczonym wyżej fragmencie, czyli o pewną jakość estetyczną, nie o „nowość” w chronologicznym znaczeniu „nowinki”), jej obietnicom i paradoksom, osiągnięciom i porażkom. Praca ta w żadnym razie nie jest wyczerpującym studium awangardowych poetyk, a tylko zbiorem tekstów pisanych w ciągu ostatnich dziesięciu lat i odzwierciedlających fluktuacje zainteresowań autorki, przy czym dwa z nich (*Zaczynając od Pounda?* i tekst poświęcony Williamowi Carlosowi Williamsowi) ewoluowały z tekstów publikowanych początkowo jako recenzje.

Punktem wyjścia dla szkicu otwierającego książkę jest Ezra Pound, jednak, podążając tropem zarysowanym przez Jerzego Jarniewicza w książce *Od pieśni do skowytu*, przyglądam się następnie losom poetyckiej innowacji także w pewnych zjawiskach drugiej połowy dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku. Moje podejście do poezji awangardowej jest ambiwalentne. Z jednej strony jestem przekonana, że impuls szukania „nowej” poetyki przyczynił się do powstania najwspanialszych, najbardziej przełomowych i wpływowych tekstów poetyckich ubiegłego stulecia, ale z drugiej strony uprzywilejowanie nowości doprowadziło do bezkrytyczności wobec poetyk eksperymentalnych. Sytuacja, w której eksperymentowanie staje się uniwersalnie obowiązującym trendem, jest paradoksalna i raczej jałowa, a czytanie poezji w coraz większej mierze polega na wyjaśnianiu, dlaczego poszczególne eksperymenty zasługują na miano awangardowych i na czym polega ich wywrotowość. Jak pisała Marianne Moore w dalszej części wiersza, z którego pochodzi tytuł książki,

(...) złożoność nie jest zbrodnią, lecz
kiedy ją zagęścisz,
wszystko się pogmatwa⁶.

6 M. Moore, *Wiersze wybrane*, s. 28.

W żadnym razie nie opowiadając się po stronie estetycznego (czy jakiegokolwiek innego) konserwatyizmu, staram się jednocześnie dostrzegać ograniczenia zjawiska, jakim jest bezwzględne uprzywilejowanie innowacji. W tekście zamykającym książkę poddaję to zjawisko gruntownej refleksji, analizując niektóre trendy w najnowszej poezji, na przykład flarf (poezja pisana z pomocą wyszukiwarki Google). Podstawowa kwestia, którą staram się przeanalizować, dotyczy tego, czy pojęcie „awangardy” ma jeszcze jakikolwiek sens w kontekście współczesnej poezji amerykańskiej. Wydaje się, że podział na poezję głównego nurtu i poezję eksperymentalną niczego już nie wnosi do dyskusji o poetyce, ale parametry dyskursu krytycznego wokół poezji nadal w dużej mierze podążają ścieżkami wytyczonymi przez estetykę modernistyczną, waloryzując fragmentaryczność, rozbicie podmiotu lirycznego, świadomość arbitralności języka – jakbyśmy żyli w trybach wiecznie niedokończonej rewolucji, która jednak z każdym zatoczonym kołem coraz bardziej się rozdrabnia i staje się coraz bardziej trywialna. W istocie, w ogromie poezji eksperymentalnej dwudziestego pierwszego wieku trudno odnaleźć ślady „nowej” poetyki w duchu Pounda, „najwyższej fikcji” Stevensa czy wyobraźni, jak rozumiała ją Moore. Nie „złożoność” jest problemem, rzecz jasna, tylko fakt, że staje się ona celem samym w sobie, jakby każdy akt komplikowania znaczeń automatycznie był politycznie wywrotowy tylko dlatego, iż przeciwstawia się (zawsze) pozornej transparentności tekstu.

Bohaterowie pozostałych szkiców – William Carlos Williams, Marianne Moore, Laura (Riding) Jackson, Elizabeth Bishop i John Ashbery – to postaci dzisiaj już kanoniczne w Stanach Zjednoczonych. Jednak ich twórczość, znana we fragmentach także polskim czytelnikom poezji, nadal otwiera się na nowe odczytania. Innowacja nie była w przypadku tych twórców celem samym w sobie, w każdym przypadku odnowienie poezji służyło zarazem odnowieniu, czy też przebudowaniu, ludzkich związków ze światem. Szczególnie interesu-

jący wydaje się eko-logiczny aspekt poetyckich poszukiwań, ewidentny zwłaszcza u Williama Carlosa Williamsa, Marianne Moore i Elizabeth Bishop. Dla wszystkich trojga temat spotkania ludzkiej świadomości z pozaludzką rzeczywistością był absolutnie fundamentalny. Williams jest poetą ciała, eksplorującym zarówno radosne, jak i bolesne aspekty wcielenego istnienia. Zmysłowe, a czasem radośnie obsceniczne liryki ukazują tragicomiczną sytuację ludzkiego podmiotu wobec podstawowego faktu, jakim jest niemożliwość oddzielenia ludzkiej egzystencji od praw przyrody i jej cyklicznych przemian, przy czym przyroda Williama to nie pisana wielką literą „Natura” romantyków, lecz pejzaż postpastoralny, w którym dzikie procesy i ludzkie działania nakładają się na siebie. Marianne Moore, „Najwybitniejsza na Świecie Żyjąca Obserwatorka”⁷, jak określiła ją Elizabeth Bishop, buduje poetykę opartą na gościnnej otwartości wobec pozaludzkich istnień, jest przy tym świadoma ograniczeń ludzkiej wyobraźni (z konieczności skłonnej do antropomorfizmu) i powściąga pokusę, zawsze obecną, aby kolonizować świat za pomocą spojrzenia i opisu. Kontynuując tę tradycję, Elizabeth Bishop uważnie przygląda się skłonnościom ludzkiej świadomości do tworzenia interpretacji, które szybko ulegają skostnieniu i zaczynają zasłaniać rzeczywistość, chociaż, z drugiej strony, obiektywna, niezależna od interpretacji rzeczywistość po prostu nie istnieje. Bishop poddaje te kwestie refleksji między innymi w słynnym wierszu *Mapa*, w którym swobodnie przemieszcza się pomiędzy poziomami reprezentacji, mieszając „rzeczywistość” i mapę, dodatkowo komplikując sprawy przez dodanie trzeciego poziomu, poziomu wiersza:

Ląd leży w wodzie; linia w odcieniu zieleni.
Cienie przy tej krawędzi, widocznie mielizny

7 E. Bishop, „As we like it.” *Poems, Prose, and Letters*, The Library of America, New York 2008, s. 680–686.

ukazują pas wodorostów skalistej płycizny,
gdzie w błękit zwisają trawy z krawędzi zieleni⁸.

Z kolei Laura (Riding) Jackson, autorka, która pod koniec lat trzydziestych ubiegłego wieku zerwała z poezją, poświęciła całe życie refleksji na temat języka i jego roli w budowaniu wspólnych ludzkich światów, a także – niszczycielskiego potencjału języka, o ile używa się go w sposób egoistyczny i solipsystyczny. (Riding) Jackson była przekonana, że język jest wspólnym ludzkim dobrem, jedyną przestrzenią, w której może dojść do spotkania pomiędzy ludzkimi indywidualnościami, a także – pomiędzy płciami. Od pewnego momentu utrzymywała jednak, że do takiego spotkania nie może dojść w poezji. John Ashbery, jeden z pierwszych entuzjastów trudnej, miejscami bardzo abstrakcyjnej twórczości (Riding) Jackson, był zdania, że jej teorie na temat języka lepiej zignorować i skupić się na samych wierszach. Pisał:

Co zrobić z poezją, której autorka ostrzega nas, że mamy tylko niewielką szansę na jej pełne zrozumienie, a w dodatku jest przekonana, że poezja to zwyczajne kłamstwo? Cóż, trzeba po prostu czytać bez zrozumienia, jeśli dzieło na czytanie zasługuje, co w przypadku Riding jest oczywistością. Poezję zawsze czyta się po swojemu: żaden wiersz nie ma szans na odtworzenie zamierzonych przez autora odczuć u choćby jednego czytelnika, poeta i czytelnik muszą się z tym pogodzić; jeśli wiersz nie wytrzymuje próby tego, co Harold Bloom nazwał „przekrzywieniem”, to porzucamy go i zajmujemy się czymś innym. Na szczęście poezja Riding wytrzymuje tę próbę, chociaż to ostatnia rzecz, jakiej ta autorka chciałaby dla swoich wierszy⁹.

8 E. Bishop, *Mapa*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12 (353), s. 175.

9 J. Ashbery, *Nieuczęszczana wyrocznia*, tłum. J. Fiedorczuk, w: tegoż, *Inne tradycje*, tłum. J. Fiedorczuk, J. Jarniewicz, T. Pióro, P. Sommer, A. Sosnowski, przedm. G. Jankowicz, ha!art, Kraków 2008, s. 119.

Próbie tę z pewnością wytrzymują także wiersze Ashbery'ego, ostatniego z bohaterów tej książki. Czytam jego wiersze nieco przekornie, starając się wykazać, że ten najbardziej postmodernistyczny z amerykańskich poetów jest w istocie późnym romantykiem, kontynuującym tradycję poetycką wywodzącą się od Williama Wordswortha i Samuela Taylora Coleridge'a.

Proponuję siedem niedługich wypraw w rejony „nowych” poetyk z nadzieją, że uda się odsłonić, jeśli nie „czyste” barwy, to przynajmniej całkiem sporo wielobarwnych, niezapomnianych krajobrazów. Teksty pomieszczone w niniejszej książce były, z dwoma wyjątkami, drukowane w „Literaturze na Świecie”¹⁰. Szkic pt. *Pytania w kwestii domu: Elizabeth Bishop* został pierwotnie opublikowany w książce *Piękniejszy dom od Prozy: O amerykańskiej poezji kobiecej* pod redakcją Lucyny Aleksandrowicz-Pędich i Jerzego Kamionowskiego¹¹. Tekst *Ekologiczna wyobraźnia Marianne Moore* nie był dotąd publikowany.

Jeśli chodzi o cytowanie wierszy, przyjęłam następującą zasadę: o ile istnieją zadowalające polskie przekłady, cytuję wiersz po polsku, czasem, jeśli to konieczne z punktu widzenia interpretacji, przywołując także fragmenty oryginału. Jeśli tłumaczenia nie istnieją, przytaczam zwykle oryginał, a robczo przekład na polski podaję w tekście lub w przypisach.

O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty z korespondencji i tekstów krytycznoliterackich zostały przetłumaczone przeze mnie. Dla ułatwienia lektury podaję od razu polski przekład, przypisy odnoszą się do oryginalnych wersji w języku angielskim.

10 *Zaczynając od Pounda* (2010, nr 11–12 [472–473], s. 356–371); *Całkiem dosłownie* (2009, nr 7–8 [456–457], s. 429–435); *Prawo anarchii: o religiach Laury Riding i Laury (Riding) Jackson* (2003, nr 7–8 [384–385], s. 178–201); *John Ashbery, poeta romantyczny* (2006, nr 7–8 [420–421], s. 315–342); *Paradoksy i oksymorony: o amerykańskiej poezji i krytyce na przelomie wieków* (2010, nr 11–12 [472–473], s. 222–245).

11 Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2005, s. 79–94.