

1. Zaczynając od Pounda?

Od Pounda? Naturalnie. Jak inaczej rozpocząć rozmowę o współczesnej poezji? Według aktualnie dominującej tradycji krytycznej, nowoczesna i ponowoczesna poezja amerykańska to właściwie rozbudowany przypis do trudnej, wewnętrznie sprzecznej, miejscami olśniewającej, a miejscami wzbudzającej opór twórczości autora *Pieśni*. O Poundzie pisali najwybitniejsi krytycy drugiej połowy dwudziestego wieku, dość przypomnieć monumentalną pracę *The Pound Era* Hugh Kennera¹ czy równie istotną, choć mniej opasłą książkę Marjorie Perloff *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*². Lista komentatorów Pounda, a są wśród nich także słynni poeci, byłaby bardzo długa. Wymienię kilka znanych nazwisk: Charles Bernstein, Peter Nicholls, Richard Sieburth, Jerome McGann, Bob Perelman, Rachel DuPlessis. W przeciwieństwie do kontrowersyjnego T.S. Eliota, którego reputacja w ostatnich czasach zdecydowanie osłabła, kontrowersyjny Pound nadal inspiruje, i to zarówno poetów, jak i czytelników poezji: energia odkrycia poetyckiego, którego dokonał autor *Pieśni*, jest daleka od wyczerpania.

Jerzy Jarniewicz, autor wydanej niedawno książki *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*³, siłą rzeczy od-

1 H. Kenner, *The Pound era*, University of California Press, Berkeley 1971.

2 M. Perloff, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

3 J. Jarniewicz, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.

nosi się do wyżej opisanej tendencji krytycznoliterackiej. Żeby nie było wątpliwości: tytuł zbioru nawiązuje, z jednej strony – do *Pieśni (Cantos)* Pounda, z drugiej – do poematu *Skowyt (Howl)* Allena Ginsberga. Autor zastrzega jednak we wstępie, że te dwa punkty orientacyjne (Pound i Ginsberg) nie zakreslają granic zjawiska, jakim jest poezja amerykańska. Dodaje, że między przyimkami „od-do” „nie biegnie jednokierunkowa trasa”, wyznaczają one raczej pewien obszar „rozciągający się między formą a wolnością, między ładem a przypadkiem, między konstrukcją a ekspresją, między sztuką a życiem, między muzyką a hałasem, między kulturą a tym, co ją poprzedza i co z niej wykluczone”⁴. Można powiedzieć, że *Pieśni* oznaczają koniec jakiejś tradycji, a *Skowyt* – otwarcie. Jednak niedokończony poemat Pounda sprzeciwia się jakimkolwiek domknięciu, a skandaliczny (w swoim czasie) utwór Ginsberga spogląda wstecz ku antenatom takim jak Pound, Eliot czy Walt Whitman. Poezja amerykańska w ujęciu Jarniewicza to „buzujący ruchem kontynent”⁵. Autor odkrywa różne oblicza tego kontynentu, od filozoficznych wierszy Wallace’a Stevensa, po słam, od ezoterycznych liryków Jamesa Merrilla po „horyzontalne wiersze Charlesa Bukowskiego”⁶, trzeba jednak powiedzieć, że duch autora *Pieśni* jest w książce wszechobecny.

Fakt, że Jarniewicz nawiązuje do tradycji, która każe „zaczynać od Pounda”, nie znaczy wcale, że powtarza zgrane krytycznoliterackie gesty. Samo już tytułowe zestawienie srogiego modernisty i bitnika jest w pierwszej chwili zaskakujące, a przez to odświeżające. Nie wszyscy pamiętają, że „milczący starzec i hippisujący buddysta”⁷ spotkali się kiedyś, Pound miał wtedy 82 lata, a Ginsberg sprezentował mu egzemplarz *Sierżanta Pieprza* Beatlesów. Obydwaj poeci doświadczyli rzeczywistości zakładów psychiatrycznych i obydwaj, jak pi-

4 Tamże, s. 8.

5 Tamże, s. 10.

6 Tamże, s. 89

7 Tamże, s. 9.

sze Jarniewicz, „padli ofiarą represyjnego systemu państwa”⁸. Pound odpowiadał za współpracę z włoskim faszyzmem, Ginsberg stanął przed sądem za obsceniczność poematu *Skowyt*. Dodajmy jeszcze, że obydwaj odczuwali silną więź z amerykańską tradycją poetycką zapoczątkowaną przez Whitmana. W wierszu *A Pact (Pakt)* autor *Pieśni* określił Whitmana mianem „upartego ojca” („a pig-headed father”), ale to właśnie ten uparty ojciec „złamał pentametram”, o czym mowa w *Pieśniach*. Natomiast Ginsberg wyznawał: „jak ja kocham tego starego Walta Whitmana”⁹. Zatem skowyt i pieśń to nie (tylko) antonimy, nie (tylko) dwa przeciwne bieguny współczesnej poezji amerykańskiej, lecz także dwie płaszczyzny, które nierzadko nakładają się na siebie, dając efekt umykający wszelkim klasyfikacjom.

Większość pomieszczonych w zbiorze szkiców to poszerzone recenzje lub eseje, które wcześniej ukazywały się w zupełnie innych kontekstach. A zatem wybór autorów i zjawisk zaprezentowanych w książce nie ma charakteru misternie zaplanowanej konstrukcji, lecz w dużej mierze jest podyktowany po prostu tym, czym na przestrzeni lat interesował się autor. Przyjrzyjmy się spisowi treści: esej o Poundzie nie otwiera książki, najpierw mamy szkice poświęcone Stevensowi i Williamsowi (ten porządek wynika zapewne z dat urodzin trójki czołowych modernistów). Po Poundzie zaś przychodzi czas na Eliota i e.e. cummingsa. Tak przedstawia się pierwsza część książki, poświęcona modernistom. Otwierająca ją czwórka – Stevens, Williams, Pound, Eliot – to zestaw standardowy, poetycki panteon pierwszej połowy dwudziestego wieku. Jarniewicz pisze we wstępie, że zamieszczenie tekstu o autorze *Ziemi jałowej* miało na celu „sproblematyzowanie pojęcia amerykańskości”¹⁰, jako że dałoby się „przytoczyć tyleż argumentów za amerykańskim charakterem poezji Eliota, co za jej angielskim

8 Tamże, s. 8.

9 Tamże, s. 117.

10 Tamże, s. 11.

rodowodem”¹¹. Upierałabym się jednak, że zaliczenie Eliota w poczet amerykańskich modernistów nie jest decyzją kontrowersyjną. Nie istnieje chyba ani jeden podręcznik literatury amerykańskiej, który pomijałby Eliota, dlatego nie wydaje mi się, żeby taki dobór nazwisk cokolwiek problematyzował. To oczywiście prawda, że zarówno Pound, jak i Eliot (a także Gertruda Stein, Laura (Riding) Jackson i inni moderniści) zwracali się ku Europie, ale przecież silne intelektualne i artystyczne ciągoty w stronę Starego Kontynentu, równoważone tak samo mocnym pragnieniem oderwania się od niego, stanowią ściśle (choć ambiwalentne) sedno amerykańskości. Wprowadzenie elementu brytyjskości niczego, w stosunku do tradycyjnej rozmowy na temat modernizmu, nie komplikuje.

Sproblematyzowanie pojęcia amerykańskości w kontekście poezji tego okresu wymagałoby, moim zdaniem, wejścia w polemikę z estetyką wysokiego modernizmu, w gruncie rzeczy dość brutalnie uprzywilejowującego punkt widzenia białego mężczyzny. Gestem wywrotowym byłoby wprowadzenie do rozmowy którejs z poetek tego okresu – Miny Loy, Hildy Doolittle czy Marianne Moore – albo przeciwstawienie się precyzyjnie określonej wizji kanonu kultury, jak to czynią na przykład Douglas Mao i Rebecca L. Walkowitz w niedawnej pracy *Bad Modernisms*¹². Trzeba jednak przyznać, że zadanie to byłoby trudne do wykonania w momencie, kiedy autor musi posługiwać się materiałem okrojonym z powodu ograniczonej dostępności tekstów w polskich przekładach i kiedy adresuje swój wywód do polskich czytelników, dla których amerykański modernizm to teren cały czas nie do końca rozpoznany, toteż nie zgłaszam pretensji do badacza, a tylko odnotowuję istotną różnicę pomiędzy naszym odbiorem literatury amerykańskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku a tym, jak myśleli się o tym okresie za oceanem.

11 Tamże.

12 *Bad Modernisms*, red. D. Mao, R.L. Walkowitz, Duke University Press, Durham, NC 2006.

Problematyzowanie amerykańskości i innych tożsamościowych etykietek to bardzo aktualny temat w amerykańskim literaturoznawstwie. Nowe opracowania współczesnej literatury wprowadzają pojęcie transnarodowości, włączając w obszar namysłu także angielskojęzycznych autorów z innych krajów (Kanada, Karaiby) oraz literaturę pisaną w innych językach (na przykład po hiszpańsku albo w językach rdzennej ludności amerykańskiej). Tym samym „Ameryka” w Ameryce to już nie to samo co „Stany Zjednoczone”. Ta część najnowszej historii kultury amerykańskiej nie została jeszcze w Polsce wyczerpująco opowiedziana.

Wybór nazwisk i zjawisk opisanych w dalszej części książki Jarniewicza jest większą niespodzianką: John Cage, Charles Bukowski, Allen Ginsberg, James Merrill, Anne Sexton, Sylvia Plath, Harry Mathews, poeci konkretni i slamerzy. To barwny i urozmaicony zestaw, choć dałoby się dowieść, że wszyscy należą, najogólniej rzecz biorąc, do „Epoki Pounda” (nawiązując do tytułu książki Kennera *The Pound Era*). Plath, snując rozważania na temat odmiennych losów powieściopisarzy i poetów, jako paradygmatyczny przykład poetyckiej kondensacji przytoczyła wiersz *In the Station of the Metro*:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet black bough¹³.

13 Cyt. za: S. Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose and Diary Excerpts*, Quality Paper Book Club, New York 1998, s. 63. W przekładzie Stanisława Barańczaka:

Na stacji paryskiego metra

Zjawianie się tych twarzy w tłumie:
Płatki na czarnej, wilgotnej gałęzi.

S. Barańczak, *Od Chaucera do Larkina: 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, Znak, Kraków 1993, s. 453.

Plath pisała, że wiersz musi być skoncentrowany jak „zaciśnięta pięść”¹⁴.

Wśród bohaterów Jarniewicza nie ma poetów nowojorskich, o których w Polsce stosunkowo dużo wiemy. Nie ma też Elizabeth Bishop ani Roberta Lowella. Autor wspomina o tych pominięciach, podkreślając, że nie pragnął ukazać „pełnej panoramy zjawisk”¹⁵. Tego zrobić nie sposób. Ale każdy skończony gest krytycznoliteracki (a takim jest opublikowanie książki) powołuje do życia jakąś, choćby niepełną, „panoramę zjawisk”. Przyjrzyjmy się zatem, jakiego rodzaju krajobrazy rozciągają się pomiędzy pieśnią a skowytym, między wysokim modernizmem a slamem.

W otwierającym książkę tekście poświęconym Stevensovi autor skupia się na jednym utworze (*Idea porządku w Key West*). W sposób zaskakujący, ale przekonujący, zestawia ten wiersz z *Opactwem Tintern* Williama Wordswortha, żeby pokazać, że w obydwu utworach mamy do czynienia z podobną przygodą wyobraźni. W obydwu przypadkach podmiot liryczny, zatopiony we własnych myślach, zbliża się do krawędzi solipsyzmu, ryzykując utratę świata. Ale w ostatniej chwili, za sprawą poezji, świat zostaje odzyskany. Oto ostatnia zwrotka wiersza Stevensa w przekładzie Jacka Gutorowa:

Och! Błogosławiona pasja porządku, błąd Ramonie,
Pasja twórcy, który układa słowa morza,
Słowa pachnących portali pod ciemniejszymi gwiazdami,
I jeszcze nas samych, i naszych początków,
Kładąc widmowe granice, wyrazistsze tony¹⁶.

Napięcie pomiędzy chaosem a ładem, tytułowa „idea porządku”, z naciskiem na słowo *idea*, wobec nieporządku doświadczenia – to kluczowe zagadnienia poezji Stevensa; poety

14 S. Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams...*, s. 62.

15 J. Jarniewicz, *Od pieśni do skowytu...*, s. 12.

16 Tamże, s. 17.

pragnącego odnaleźć „najwyższą fikcję”, taką, która wystarczy, aby na moment dać intelektowi poczucie spełnienia i kontaktu, jakkolwiek niedoskonałego, z rzeczywistością. Funkcję poetyckiej fikcji Stevensa można porównać z rolą wyobraźni, jak rozumiała ją Moore. Fragmenty napisanej przez Moore w 1943 roku recenzji z tomu *Parts of a World* Stevensa da się z powodzeniem odnieść do twórczości samej autorki. Moore podkreśla rolę wyobraźni u Stevensa, odnotowując jednocześnie, że wyobraźnia i wyobrażający należą do innego porządku niż ten, w ramach którego konstytuują się obraz i patrzący („image”, „imager”). Tym drugim porządkiem rządzi logika narcyzmu, patrzący widzi tylko samego siebie „w każdej sadzawce”. Dla kontrastu, działanie wyobraźni sprawia, że „ja” poszerza się i obejmuje całą rzeczywistość, aż po jej „krawędzie”¹⁷. Odnotujmy na marginesie, że Moore i Stevens byli przyjaciółmi – ich poetycka i osobista więź trwała od końca drugiej wojny światowej aż do śmierci Stevensa w 1955 roku.

W żadnym, nawet najbardziej pobieżnym omówieniu amerykańskiego modernizmu nie może zabraknąć Williama Carlosa Williamsa. W szkicu poświęconym autorowi *Patersona* Jarniewicz omawia jeden (późny) wiersz tego poety, zatytułowany *Krajobraz z upadkiem Ikarą*. Autor zwraca uwagę na wpisaną w ten wiersz komplikację kwestii czytania i interpretacji. Sam wiersz jest wszakże odczytaniem – ale czego? Czy Williams „czyta” obraz Breughla, czy opowieść o Ikarze, która była dla tego obrazu inspiracją? W jaki sposób wiersz autora *Czerwonej taczki* wpisuje się w tradycję odczytań dzieła niderlandzkiego malarza? Jarniewicz przypomina, że klasyczna interpretacja tego obrazu każe dostrzegać na nim obojętność wobec cierpienia (w miejscu, w którym Ikar wpada do wody, widać tylko niewielki rozbryzg i mały fragment ciała, na pierwszym planie zaś znajdują się ludzie pochłonięci pracą). Jednak wersja Williamsa sugeruje, że owa obojętność,

17 M. Moore, *There Is a War That Never Ends*, w: *The Complete Prose of Marianne Moore*, red. P.C. Willis, Viking, New York 1986, s. 380.

jak pisze Jarniewicz, jest „kwestią punktu widzenia, a w ostatecznym rozrachunku – kwestią interpretacji”. Oto końcówka wiersza, po angielsku i w przekładzie Jarniewicza:

unsignificantly
off the coast
there was
a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning

Jakiś kawalek
od brzegu
był
plusk całkiem niezauważony
był to
Ikar który tonął¹⁸.

Autor zwraca uwagę, że angielskie słówko „splash” może oznaczać zarówno „plusk”, jak i „plamę farby”. Wiersz odnosi się zatem do dwóch różnych poziomów rzeczywistości, opowiadając jednocześnie o dramatycznej i niezauważonej śmierci Ikara i o jej Breughlowskim odczytaniu, w istocie koncentrując się na „złożonej naturze samej reprezentacji”¹⁹. To pokazuje, że późny Williams odszedł w jakiejś mierze od zasad obiektywizmu. Refleksje Jarniewicza przywodzą na myśl Bishop, a zwłaszcza wiersz *Mapa*, w którym autorka konsekwentnie odmawia udziału w grze symbolicznej reprezentacji, odczytując mapę „naiwnie”, jak gdyby jej symbole stanowiły bezpośrednie odzwierciedlenie materialnej rzeczywistości. W ten sposób Bishop, podobnie jak autor *Krajobrazu z upadkiem Ikara*, ukazuje złożoność procesów percepcji, interpretacji i reprezentacji. Z tego powodu uznaje się czasem Bishop za

18 J. Jarniewicz, *Od pieśni do skowytu...*, s. 29–30.

19 Tamże, s. 33.

postmodernistkę *avant la lettre*. Jarniewicz wykazuje, że ponowoczesna samoświadomość odgrywa ważną rolę także u Williama. Nietrudno byłoby dowieść, że podobne zjawisko zachodzi także u Moore i (Riding) Jackson, co może skłaniać do podania w wątpliwość zasadności przedrostka „po”. Najwyraźniej ponowoczesność jest w nowoczesności wszechobecna.

W kolejnym szkicu Jarniewicz przygląda się fragmentom przekładów *Pieśni* Ezry Pounda na język polski. Autor podkreśla, że „refleksja translatologiczna jest niejako wpisana w poetykę Pounda”²⁰ i jest to stwierdzenie ze wszech miar słuszne, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że *Pieśni* w znacznej mierze składają się z przekładów i parafraz rozmaitych tekstów (nie tylko literackich). Pieśń pierwsza to właściwie przekład fragmentu pieśni jedenastej *Odysei*. Przyglądając się uważnie tłumaczeniom wybranych pieśni na język polski (autorstwa Jerzego Niemojowskiego, Andrzeja Sosnowskiego i Andrzeja Szuby), Jarniewicz dotyka samego sedna Poundowskiego przedsięwzięcia, odsłaniając złożoność jego literackiego projektu, która z pewnością jeszcze długo będzie intrygować tłumaczy i krytyków.

Po Poundzie dostajemy omówienie Eliota. O autorze *Czterech kwartetów* Jarniewicz pisze przez pryzmat problemów, jakich może nastroczać jego twórczość, nie omijając ważnej kwestii jawnie antysemickiego charakteru niektórych jego wypowiedzi, a także kłopotliwej – bo ograniczającej – etykiety klasycysty, którą Eliot sam sobie ochoczo przyklejał. Autor wykazuje, za Kennethem Asherem, przemożny wpływ, jaki wywarła na Eliota myśl ekskomunikowanego przez Kościół katolicki francuskiego monarchisty Charles’a Maurrasa, zagozłałego przeciwnika wartości wyrastających z Rewolucji Francuskiej. Eliotowska wizja jednorodnego państwa opartego na chrześcijaństwie ma wiele wspólnego z poglądami Maurrasa. Akcenty antysemickie, dowodzi Jarniewicz, nie są w tej wizji czymś przypadkowym, lecz tworzą „spójny, systemowy wy-

20 Tamże, s. 42.

wód”²¹. To sprawia, że Eliota filozofia kultury staje się, eufemistycznie rzecz ujmując, podejrzana. Jarniewicz pyta bez ogródek: „Jaką ma genezę i jaką pełni funkcję antysemicki stereotyp Żyda jako postaci wykorzenionej, chorej i roznoszącej choroby, pojawiający się w poezji Eliota?”²². W Stanach Zjednoczonych podobne pytania zadaje się od dawna, ale w Polsce, gdzie Eliota się „dosładza i «oczyszcza»”, słowa Jarniewicza brzmią odważnie, a nawet – w najlepszym tego słowa znaczeniu – obrazoburczo. Świadczy o tym chociażby przywołana przez autora histeryczna reakcja Wojciecha Wencla na jego wcześniejsze wypowiedzi o Eliocie (chodzi o tekst *Groźny klasycyzm*). Jarniewicz, pisząc o autorze *Ziemi jałowej* z szacunkiem, ale nie na kolanach, zapracował sobie na miano „terrorysty”. W ramach komentarza do tej sytuacji pozwolę sobie zacytować zdanie wypowiedziane przez T.S. Eliota w 1933 roku podczas wykładu na uniwersytecie Virginia: „względy religii i rasy sprawiają, że zbyt dużą liczbę żydowskich wolnomyślicieli należy uznać za niepożądaną”²³.

W dalszej części szkicu mowa o rozdźwięku pomiędzy wczesnym, awangardowym Eliotem a jego późniejszym „klasycystycznym” wcieleniem. To ciekawy temat, choć powiedziałabym, że stosunkowo dobrze rozpoznany. W bardzo podobnym duchu pisała Marjorie Perloff w eseju *Avant-Garde Eliot*:

W książce *Poetics of Indeterminacy* (1981) dokonałam ostrego rozróżnienia między symbolizmem Eliota a bardziej „dosłowną” nieoznaczonością Johna Ashbery’ego. Dwadzieścia lat później, przyglądając się nowym kierunkom, w jakich rozwija się współczesna poezja, pragnę zmodyfikować tamto odczytanie, dodając,

21 Tamże, s. 61.

22 Tamże, s. 63.

23 „Reasons of race and religion combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable”. Cytat za: B. Cheyette, *Between ‘Race’ and Culture: Representations of ‘the Jew’ in English and American Literature*, Stanford University Press, Redwood City 1996, s. 88.