

PAWEŁ MARCINKIEWICZ ■

MIŁOSZ A AMERYKAŃSKA AWANGARDA: OD POUNDA DO ASHBERY’EGO

*Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym,
Dlatego sobie zabraniam nim zostać.*

Czesław Miłosz, *W Mediolanie*

1.

Pozwolę sobie zacząć od osobistej anegdoty. W latach 1997–2003 kilkakrotnie miałem zaszczyt spotkać Czesława Miłosza i odbyłem z nim dwie lub trzy krótkie rozmowy o współczesnej poezji amerykańskiej. W tamtym czasie doskwierało mi – i nadal doskwiera – w popularnym i krytycznym dyskursie o współczesnej poezji kategorię rozgraniczenia dwóch tradycji: poezji opartej na *mimesis* i niekwestionującej relacji między znaczącym i znaczącym oraz tradycji wywodzącej się z modernizmu, która tę relację próbuje podważyć. Przed kilku laty na łamach prasy rozgraniczenie to przybrało postać sporu między zwolennikami poezji „zrozumiałej” i „niezrozumiałej”, w którym zabierali głos jako oponenci między innymi Jacek Podsiadło i Jacek Gutorow. Ten pierwszy typ poezji, którego bronił Podsiadło, namaszczone jest niekiedy przez krytyków na kontynuację głównego nurtu poezji polskiej, biegnącego od Kochanowskiego przez Mickiewicza i właśnie Miłosza, a w ostatnich dekadach mającego swoją najbardziej przekonującą realizację w twórczości Bronisława Maja i Janusza Szubera. Drugi typ poezji, broniony przez Gutorowa, zaczyna się właściwie dopiero od radykalnych eksperymentów futurystycznych Anatola Sterna czy Tytusa Czyżewskiego, rozwija się nierównomiernie i repre-

zentują go twórcy osobni i rozproszeni, których dzieło ma często niepewny status w krytycznej i czytelniczej recepcji. Należą do nich Tymoteusz Karpowicz, Zbigniew Bieńkowski, ale także Andrzej Sosnowski, który bodaj jako pierwszy z nich zdobył szerszą popularność i krytyczną akceptację. Podobne pęknięcie rysuje się w poezji angloamerykańskiej i Czesław Miłosz zdawał się je pogłębiać.

Zapytany o twórczość poetów szkoły nowojorskiej, takich jak John Ashbery, Frank O'Hara i James Schuyler, Czesław Miłosz powiedział mi, że ich poezja jest niezwykle bogata formalnie: „miejski impresjonizm” bardzo trafnie oddaje wyobcowanie współczesnego człowieka ze świata natury. Ponadto u nowojorczyków, zwłaszcza u Ashbery'ego, wiele jest ciekawych odniesień do surrealistycznej poezji francuskiej, a także aluzji do osiemnastowiecznej poezji angielskiej. Największą słabością poetów szkoły nowojorskiej, która dyskwalifikuje ich jako zjawisko wybitne w literaturze amerykańskiej, jest stosowanie zbyt wielu „udziwnień,” które nie dają się uzasadnić inaczej niż jako zabiegi czysto estetyczne, tworzenie „kredowego koła” – *peu de réalite* – ściśle określonych sposobów reagowania na świat (Miłosz 1951: 85). U O'Hary udziwnieniem jest stosowanie w wierszu zbyt wielu nazw własnych – imion czy nazw miejsc – niezrozumiałych dla czytelnika. U Ashbery'ego udziwnieniem jest uporczywe rozbijanie spójności narracji i kwestionowanie centralnej pozycji podmiotu jako autorskiej sankcji uwiarygodniającej wiersz, który staje się nie tyle niezrozumiały, ile niepoważny. Ten brak powagi łączy się z nadmierną fascynacją grą, zabawą, błagą, w której słowo wypchnięte jest z ram języka i traci funkcję referencyjną. Jedną z moich rozmów z Miłoszem skończyła się charakterystycznym stwierdzeniem: – „Poezja Ashbery'ego bywa piękna, tylko po co tak udziwniać?” Co ciekawe, mówiąc o poetach amerykańskich oraz o powinnościach współczesnej poezji za oceanem, Miłosz często powoływał się na Tołstoja, cytując obszernie fragmenty Mistrza z Jasnej Polany po rosyjsku.

Tołstojowska wydaje się nieufność Miłosza wobec „czystej sztuki”, pozbawionej moralnych zobowiązań, za jaką niewątpliwie uważał amerykańską awangardę lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Od Tołstoja pochodzi również odrzucenie emersonowskiego w duchu indywidualizmu i skrajnego subiektywizmu artystycznej wizji poetów szkoły nowojorskiej. Takie rozumienie przez Miłosza tradycji awangardy amerykańskiej jest z pewnością czymś więcej niż tylko przykładem bloomowskiego *misreading* – błędnego odczytania czy przekrzywienia, które byłoby formą

nieświadomionej obrony przed alternatywną poetyką, bliższą mu być może niż sam chciałby przyznać. Kilka wypowiedzi Miłosza sugerowało przecież – może nieco przekornie – że najwyżej ze swego dzieła poeta ceni *Trzy zimy* – tom, z którym tak on sam, jak i krytycy mieli spory kłopot ze względu na surrealistyczną technikę wielu wierszy, co świetnie ilustruje rozmowa poety z Renatą Gorczyńską. Jest u Miłosza świadome wytłumienie awangardowych tęsknot, które leży u podstaw cierpliwego budowania – jak ją nazywa Jan Błoński – „poezj[i] ocalenia czy ocalania (...), która niczym *apokatastasis* zachowywać ma czy przywrócić całej widzialnej rzeczywistości pełnię doskonałego bytu” (Błoński 1987: 60). Owo wytłumienie nie ma kategorię charakteru: w późniejszych tomach polskiego poety znajdujemy liczne paralele z twórczością modernistycznej awangardy angloamerykańskiej, czy też mówiąc jego własnym językiem: „udziwnienia”, oraz pewne podobieństwa tematyczne i konceptualne do późniejszego o kilka dekad pokolenia szkoły nowojorskiej. Znajdziemy u Miłosza eliotowskie znużenie cywilizacją wyrażone w formie montażu; znajdziemy poundowską koncepcję języka poetyckiego i budowanie znaczenia przypominające metodę ideogramu; znajdziemy wreszcie niezmierną, zaświatową przestrzeń „rzeczywistej rzeczywistości”, która wyłania się z późnych tomów Ashbery'ego. Aby zrozumieć, co Miłosz chciał odrzucić z amerykańskiej awangardy, warto przyjrzeć się jej rozdzieleniu, które miało miejsce w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku.

2.

Znakomita krytyczka amerykańska, Marjorie Perloff, dowodzi w swojej rozprawie *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* („Poetyka nieokreśloności. Od Rimbauda do Cage'a”), że w obrębie poezji angloamerykańskiego modernizmu możemy wyodrębnić dwa główne nurty. Pierwszy z nich wywodzi się od Baudelaire'a i Mallarmégo i prowadzi do tak zwanego wysokiego modernizmu Yeatsa, Eliota, Audena i Frosta i ich spadkobierców powracających do symbolizmu – Lowella i Berrymana. Nurt drugi wywodzi się od Rimbauda i kontynuowany jest przez Gertrudę Stein, Pounda, Williamsa i Becketta, a później znajduje swoją kulminację w twórczości poetów nowojorskich. Pierwszy nurt, obejmujący *Ziemię jałową* Eliota i o trzy dekady późniejsze *Bukoliki* Audena, tworzy w obrębie gęstej tekstury wiersza sieć symbolicznych odniesień, która

działa jak komora pogłosowa dla sensów utworu, opartych w dużej mierze na mimetycznym odwzorowaniu rzeczywistości (Perloff 1999: 16). Nurt drugi, mający swoje ucieleśnienie w *Pieśniach* Pounda czy *Spring and All* („Wiosnie i wszystkim”) Williama, odcina symboliczne ewokacje w obrębie poetyckiej kompozycji od wyobrażeń o świecie w taki sposób, że czytelnik nie jest w stanie określić, które z odniesień zawierają treści istotne dla symbolicznej interpretacji wiersza, a które nie, przez co znaczenie staje się niemożliwe do odczytania (Perloff 1999: 18). Dla Yeatsa symbol jest jedynym wyrazem niewidzialnej esencji świata, „przezroczystym abażurem wokół płomienia ducha” czy też „ręką wskazującą drogę do boskiego labiryntu”¹; dla Pounda poezja jest stwierdzeniem faktu, a zatem użycie symbolu z przypisanym czy zamierzonym znaczeniem jest synonimem złej sztuki (Perloff 1999: 166).

Perloff próbuje przedstawić ten problem generowania znaczenia w wierszu z nieco szerszej perspektywy, analizując esej *Enigma* angielskiego krytyka Rogera Cardinala. W ciągu ostatnich 150 lat poezja europejska przeszła przez trzy fazy rozwoju, które określały jej stosunek do tego, co tajemnicze czy niewyraźne. W pierwszej fazie, od wczesnego romantyzmu po połowę XIX wieku, poezja zaczęła być tajemnicza i dotyczyć tego, co niewyraźne, przez swoją tematykę i tak należy widzieć tajemniczość cyklu *Hymnen an die Nacht* Novalisa. W fazie drugiej, która nastąpiła wraz z symbolizmem i której kulminacją był wysoki modernizm, poezja pragnęła być tajemnicza, ponieważ to, o czym traktowała, należało ochronić przed uszami profanów. Trudność sonetów Mallarmégo nie wynika z ich treści, lecz z ubrania ich w *une ombre exprès*, które zaciemniają sens ukryty pod powierzchnią tekstu, aby mogli go odkrywać wybrani. W fazie trzeciej, mającej swój początek w poezji Rimbauda, pojawia się wrażliwość, dla której najważniejsze są same gesty tajemnicy, jej wyjaśnienie natomiast zostaje permanentnie zawieszane. Poetyckie dzieła enigmatyczne istnieją pomiędzy sensem i nonsensem, odkrywają świat i zarazem go ukrywają (Perloff 1999: 28–29).

Wydaje się, że z polskiej perspektywy granica pomiędzy nurtem post-symbolicznego, wysokiego modernizmu Yeatsa czy Eliota a nurtem anty-symbolicznym, reprezentowanym przez Pounda czy Williama, a wywodzącym się od Rimbauda, nigdy nie była – i z powodu różnic kulturowych i językowych nie mogła być – bardzo wyraźna. Miłosz dość wcześnie

¹ Wszystkie przekłady tekstów krytycznych i poetyckich autorstwa Pawła Marcinkiewicza, chyba że zaznaczono inaczej.

przyswoił sobie tradycję Eliota, Yeatsa i Audena, o czym świadczą znakomite przekłady tych poetów z lat 1940–1960. Natomiast Pounda nie tłumaczył i wypowiadał się o nim mało i raczej chłodno, opisując go najczęściej przy okazji rozważań nad Eliotem jako nieco karykaturalnego, starszego brata wielkiego autora *Ziemi jałowej*. W *Świadectwie poezji* znajdujemy takie na przykład zdanie: *Trudno dopatrzeć się jakiegoś jutra w The Wasteland T.S. Eliota, a gdzie nie ma jutra, tam musi wkroczyć moralistyka. Cantos jego przyjaciela Ezry Pounda przez sam chaos umysłowy, którego są świadectwem, zawierają już reakcyjną opcję polityczną* (Miłosz 1990: 19). W innym miejscu tej samej książki Miłosz pisze: *[U] Eliota i Pounda umieszczona jest w przeszłości norma, od której odstępstwa wyjaśniają lichosć nowoczesnego sposobu odczuwania. Według nich, poeci są schwytani przez nowoczesne piekło wielkiego miasta, la cité infernalne Baudelaire'a, mogą się jednak bronić, próbując trzymać się dawnej normy* (Miłosz 1990: 38). Ta diagnoza jest oczywiście prawdziwa, bo jedyne, co zostało modernistom z Dantejskiego świata, to piekło jałowego, smutnego czasu teraźniejszego, ale ciekawe jest to, co przemilcza, a mianowicie poetyckie strategie i techniki ucieczki z piekła.

3.

Przyjeżdżając do Londynu w 1909 roku, Pound przeczuwał, że aby wyrazić nowoczesną świadomość w poezji, należy podążać w kierunku, który pokazali Matisse i Cézanne (Tytell 1987: 67). Najistotniejsze dla rozwoju sztuki współczesnej było przezwyciężenie dziewiętnastowiecznych tradycji realizmu i symbolizmu przez, jak pisał Apollinaire w *Malarzach kubistycznych*, wystrzeżenie się „wszelkiego przedstawiania naturalnych scen jako «prawdziwego odwzorowania»” (cytat za: Perloff 1999: 111). Przestrzeń dzieła sztuki – i wiersza – miała być niesymboliczna, utkana z Bergsonowskich obrazów przekazujących proces myślenia drogami intuicyjnego odczuwania, bez pośrednictwa z góry przyjętych idei. Jest w tym myśleniu silny wpływ *phanopoei* Rimbauda: rzutowania obrazów na wyobraźnię wizualną. Imagizm był pierwszym krokiem Pounda ku urzeczywistnieniu poezji nowoczesnej: znaczenie było generowane przez metaforę skupiającą elementy intelektualne i emocjonalne, co pozwalało na zagęszczenie wiersza i udoskonalenie wersu jako jednostki kompozycyjnej. Rezonujący sensem, metaforyczny obraz wstrzymywał jednak ruch, a przecież wiersz nowoczesny, by wyrazić ducha swoich czasów,

Centralną ideą wiersza – jego muzyczną tonacją – jest uwięzienie, realne zamknięcie poety w stalowej klatce pod gołym niebem, w której spędził dwadzieścia pięć dni w obozie jenieckim w Pizie na przełomie maja i czerwca 1945 oskarżony o zdradę (Tytell 1987: 277). To z perspektywy klatki widzimy w pierwszych trzech wersach fantasmagoryczny krajobraz, namalowany kilkoma pociągnięciami pióra, którego główną metaforą jest biel – księżyc, chmury, baptysterium św. Jana w Pizie. Biel to pierwotna przestrzeń początku, a skojarzenie jej z baptysterium sugeruje chęć powrotu do źródła duchowej energii. Realizm trzeciego wersu zakłóca ten trop wzniosłości, nawiązując do włoskiego malarza epoki *quattrocenta*, Francesca del Cossy, który umieszczał w swoich obrazach ludyczne motywy. Początkowe trzy wersy, które same w sobie stanowią imagistyczny wiersz, niepostrzeżenie przechodzą w kolejny ideogram – anaforę, gdzie strach przed śmiercią miesza się ze strachem przed odejściem ukochanej. Kolejny ideogram, zaczynający się bez żadnego graficznego oddzielenia, ujęty w cudzysłów, jest ironiczną parafrazą zakończenia wiersza Richarda Lovelace'a *Do Lukasty, jadąc na wojnę*, które w przekładzie Barańczaka brzmi: *Nie mógłbym tak cię kochać, gdyby/ Honor mi droższy nie był* (Barańczak 1993: 180). W wierszu Pounda honor zostaje zastąpiony przez zdradę. Ostatni ideogram w tym fragmencie powtarza strzępami narracji gest odrzucenia miłości: Salzburg, opera, pieśń *bel canto* Giulio Cacciniego (1546–1618) *Amarilli, mia bella* – pastoralne wyznanie altruistycznej miłości, i wreszcie opuszczona, siwa z rozpaczony kobieta.

Wszystkie cztery części tego fragmentu *Pieśni LXXIX* mają osobne znaczenie, ale sens całego wiersza jest generowany w przejściach między nimi. Każda część to ideogram, który znaczy w interakcji z poprzedzającym go lub występującym po nim ideogramem. Sens całości – energia płynąca z wzajemnych relacji części tekstu – pozostaje niewyrażony, wpływając ze szczeliny czy pęknięć między obrazami. Rozpina się on tutaj na serii dychotomii – krajobraz/ja, wolność/uwięzienie, miłość/odrzucenie miłości, wierność/zdrada – i może być rozmaicie kształtowany podczas lektury. Ta technika jest bliska przedstawieniu filmowemu, w którym, jak twierdzi krytyk Keith Cohen, mimo że „ja” twórcy nie ujawnia się, jest ono rzutowane na Innego: podmiot ucieleśnia się w przedstawianym przedmiocie i nadaje mu pewien semantyczny ładunek, który umożliwia wizualnej konfiguracji dotarcie do świadomości patrzącego (cytat za: Perloff 1999: 199). Informacyjny szum wiersza, iluzjonistyczne nachodzenie na siebie zawartych w nim głosów, wydaje się zapowiadać późniejsze o kilka dekad

rozdarcie pomiędzy słowem a znaczeniem, powszechne w literaturze tak zwanego postmodernizmu.

W poezji Miłosza z lat pięćdziesiątych, już w *Świetle dziennym* (1953) pojawia się forma może nie tyle poetyckiego kolażu, ile oddzielenia od siebie elementów poetyckiej wypowiedzi albo redukcji spoiwa między częściami wiersza – większymi, numerowanymi fragmentami czy strofami. Technikę tę widać dobrze w utworze *Dwaj w Rzymie*, w którym od głównego toku wiersza – pierwszoosobowych rozważań o roli poezji epoki – odbija nurt poboczny: opowieść o nocnym spacerze po mieście i spotkaniu z tancerką oglądaną przez tłum wojennych rozbitków. Najbardziej radykalne wydaje się porzucenie spójności w obrębie głównego toku, które występuje już między dwiema pierwszymi strofami:

Rozpoczyna się ciemność nad Zamkiem Świętego Anioła
W nieruchomym punkcie globu, gdzie Tybr czas rozplata. (...)
Dosłyszalny jest szelest jaszczurki,
Tupot myszy i płacz świata.

Dopóki ciało ludzkie przebijane jest prądami gorącymi
I z miłości do ciał innych wskrzesza formy drżące
Można żyć w zachwycie lub rozpaczy
(Miłosz 1993, t.1: 241).

Refleksja w drugiej strofie nie wynika bezpośrednio z obrazu (nawiasem mówiąc, dość imagistycznego), który roztacza strofa pierwsza. Sens budowany jest tutaj na zderzeniu opisu mitycznego miasta z medytacją o przemijaniu ludzkiego życia, co wytwarza nagłą zmianę perspektywy, zaciemnienie znaczenia, przemieszczenie semantyczne, które wymaga od czytelnika wypełnienia tekstualnej luki. Jak w *Pieśni LXXIX* Pounda, tworzy się nowe znaczenie, które pozostaje niewypowiedziane. Strategia fragmentaryzacji generującej nieprzewidywalne sensy nasila się w poezji Miłosza w latach sześćdziesiątych i szczególnie interesująco przedstawia się w charakterystycznej dla jego późnej twórczości formie poetyckiej, którą wtedy odkrywał zainspirowany Waltem Whitmanem: w kilkuwyrazowych zdaniowych, bądź kilkuzdaniowych fragmentach, oddzielonych światłem, ni to prozy ni poezji, przypominających biblijne werseoty. W *Królu Popielu* Miłosz posługuje się nią w *Dytrambie* (choć równie sfragmentaryzowane są *Kronika miasta Pornic*, *Album snów* i *Po ziemi naszej*). W *Mieście bez imienia* używa jej w poemacie *Na trąbach i na cytrze* (a także w wielu krótszych wierszach). Najbardziej ambitnymi przed-

sięwzięciami, w których dominuje ta forma, a ponadto najsilniej brzmia echa ideogramatycznej techniki Pounda, są tomy *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* i *Hymn o perle*.

4.

Osobny zeszyt, czwarta część tego ostatniego poematu, jest jednym z najważniejszych utworów w literaturze polskiej XX wieku. Wielogłosowa opowieść rozpina się pomiędzy współczesną Kalifornią, a światem ziemiaństwa z początku wieku, odwiedzając przedwojenną i okupowaną Warszawę oraz Wileńszczyznę. Zasadniczym motywem utworu, podobnie jak całego *Hymnu o perle* jest problem relacji między pisaniem i doświadczeniem. Tłem tych rozważań jest negatywne doświadczenie historii, które każe widzieć dzieje cywilizacji jako cykl kataklizmów. Doświadczenie to pogłębia jednak pewną wrażliwość w podmiocie lirycznym: pojedyncze ludzkie istnienie nabiera szczególnej wagi jako zaprzeczenie wizji nowego, planetarnego Rzymu Dioklecjana (por. Gorczyńska 1992: 201). Całość zbudowana jest z poetyckich lub prozatorskich części-stron, których numeracja – początkowo nieciągła (np. po *Stronie 1* jest *Strona 10*, a następnie *Strona 12*) – staje się coraz bardziej spójna i na końcu zeszytu, w sekcji *Gwiazda piołun*, wszystkie części mają kolejne numery od 38 do 50. Przez to nie tyle ujednocila się poetycka wizja, ile autorska intencja staje się bardziej wyraźna: wypowiedzieć świat, wyjść za granicę słów (*Osobny zeszyt* 65). Jak sam poeta przyznaje w rozmowie z Renatą Gorczyńską, konstrukcja utworu jest luźna: *Nie ma tam żadnego następstwa. To jest work in progress* (Gorczyńska 1992: 199).

Jednakże metoda poety, czyli „wyjście” z poematu, w dużej mierze odbywa się za pomocą techniki, która przypomina Poundowski ideogram. Po pierwsze, każda ze *Stron* ma swój osobny sens i bezpośrednio ich sąsiedztwo generuje nowe, nieprzewidywalne znaczenia. Na przykład po znakomitej *Stronie 29*, autoportrecie narratora: *[w] cieniu imperium, z kurami, w gaciach prasłowiańskich* (*Osobny zeszyt* 66), następuje podniosła w tonie *Strona 31*, zaczynająca się słowami *O piękno, błogosławieństwo: was tylko zebrałem/z życia które było gorzkie i pomyłone* (*Osobny zeszyt* 66), co w linearnej lekturze tworzy ironiczny efekt i podważa solenność narratora. Często *Strony* napisane wierszem sąsiadują ze *Stronami* prozą, zmieniają się miejsca akcji i bohaterowie, co nadaje utworowi wrażenie nieprzewi-

dywalności i lekkości, ale też sugeruje wyteżoną pracę wyobraźni, która tę lekkość iluzjonistycznie podtrzymuje. Najistotniejsze jednak ideogramatyczne akcenty poematu zdarzają się w jego kulminacyjnych momentach w zamkniętym obrębie poszczególnych *Stron*. Takim momentem jest z pewnością *Strona 38*, pierwsza z apokaliptycznej sekcji *Gwiazdy Piołun*, której tytuł, jeśli wierzyć poecie, wymyślił Konstanty Jeleński (Gorczyńska 1992: 200). W tekście wiersza pojedynczą linią zaznaczono przejścia typu drugiego, a podwójną – typu trzeciego, co wyjaśnione jest w interpretacji pod utworem:

Teraz nie ma już nic do stracenia, mój ostrożny, mój przebiegły, mój ty hipersamolubny kocie.

Teraz możemy składać wyznania bez obawy, że zrobią z nich użytek wrogowie potężni.

Jesteśmy echem, które biegnie z drobnym tupotem przez amfiladę pokoi.

Zapalają się i gasną sezony ale jak w ogrodzie w którym nie bywamy.

I ulga, bo nie musimy starać się dorównać im, ludziom, w biegu i skoku.

Ziemia Waszej Wysokości nie podobała się.

W noc kiedy poczęte jest dziecko zawarty zostaje pakt niezrozumiały.

I niewinny dostaje wyrok, ale sensu nie zdoła odgadnąć.

Choćby wróżył z popiołu, konstelacji gwiazd i lotu ptaków.

Ohydny pakt, we krwi uwikłanie, anabasis mściwych genów z bagiennych tysięcy,

Od przygłupców, pomieszanych dziewczek i francowatych królów,

Przy udzie baranów i kaszy i siorbaniu polewki.

Chrzczony z wody i oleju kiedy wschodzi Gwiazda Piołun,

Bawiłem się na łące koło pałatek Czerwonego Krzyża.

Pora mnie wyznaczona, jakby za mało prywatnego losu

W jakimś niedużym staroświeckim mieście („Północ właśnie wybiła na ratuszowym zegarze, kiedy student N.” ... i tak dalej).

Jak mówić? Jak rozedrzeć skórę słów?

Co napisałem wydaje mi się teraz nie to.

I co przeżyłem wydaje się teraz nie to.

Kiedy Tomas przywiózł wiadomość, że domu w którym się urodziłem nie ma,
Ani alei, ani parku schodzącego do rzeki, nic,
Przyśnił mi się sen powrotu. Radosny. Barwny. Latać umiałem.
I drzewa były jeszcze większe niż w dzieciństwie, bo rosły cały czas kiedy już
ich nie było.

Utrata rodzinnych okolic i ojczyzny,
Błądzenie całe życie wśród obcych narodów,
To nawet
Jest tylko romantyczne, czyli do zniesienia.
Tak zresztą spełniła się moja modlitwa, ucznia gimnazjum wychowanego na
wieszczech: prośba o wielkość, to znaczy wygnanie.

Ziemia Waszej Wysokości nie podobała się
Z innej niż państwo światowe przyczyny.

Jakkolwiek zdumiewam się, że dożyłem szacownego wieku,

I niewątpliwie zaznałem wybawień cudownych, za które wdzięczność ślubo-
wałem Bogu, czyli że tamta groza i mnie nawiedziła
(*Osobny zeszyt*, s. 74–76).

Utwór składa się z kilkunastu części spiętych tematyczną klamrą, jaką jest wygnanie w różnych jego płaszczyznach i sensach: od teologicznego (wygnanie z raju) przez psychologiczny (wygnanie z krainy dzieciństwa) i polityczny (wygnanie z ojczyzny) po artystyczny (wygnanie z kanonu literatury). Przejścia pomiędzy poszczególnymi minimalnymi jednostkami tekstu można by podzielić na trzy kategorie: pierwsza podtrzymuje ciągłość wypowiedzi, druga jest zerwaniem ciągłości, ale takim, które nie dezorientuje czytelnika i pozwala łatwo odgadnąć nowy kierunek obrazowania, a trzecia radykalnie zatrzymuje narrację, zmuszając czytelnika do reinterpretacji utworu przez poszukiwanie perspektywy, która jest w stanie objąć rozgałęziające się sensy, co nie do końca jest możliwe i zmusza do zaakceptowania chwilowej niereferencyjności tekstu. Pierwsze dwa wersety stanowią narracyjną całość, ale trzeci i kolejne nieznacznie tę całość zakłócają, wprowadzając obraz biegu przez amfiladę pokoi, co zmusza czytelnika do wynalezienia pojemniejszej, metaforycznej struktury, na przykład porównującej życie do pałacu, którego poszczególne pokoje są fazami układającymi się z perspektywy starości w amfiladę. Przykładem bardziej radykalnego przejścia jest pojawiający się w utworze dwukrotnie werset *Ziemia Waszej Wysokości nie podobała się*, który być może ironicz-

nie nawiązuje do cytowanych wcześniej fragmentów *Króla-Ducha*. Werset ten tworzy nową płaszczyznę odniesień i ostatecznie każe czytelnikowi pogodzić się z tekstualną zagadką.

Strona 38 zawiera być może najbardziej osobiste i bolesne wyznanie w całej twórczości Miłosza. Po serii wersetów, z których każdy jest narracyjnym przejściem, od *Bawiłem się na łące* do *W jakimś niedużym staroświeckim mieście*, następuje pytanie sygnalizujące kolejne, radykalne przejście: *Jak mówić? Jak rozedrzeć skórę słów?* Jest w tym wyznaniu poetyckiego zwątpienia coś więcej niż charakterystyczny dla późnego Miłosza motyw niewyjawienia czy doświadczenia niemoty, o którym pisze w swojej znakomitej książce *Miłosz i poetyka wyznania* Joanna Zach. Nie ma tu projekcji „ostatecznego odsłonięcia” w nieokreśloną przyszłość. Pytanie domaga się natychmiastowej odpowiedzi, której udziela jeden z najdłuższych, bo czterowersetowy, spójny narracyjnie fragment: pisać należy tak, aby zastępować utratę czy brak. Ale końcowy, spójny fragment również oddziela wersety graficznymi pauzami. Nauczony kompozycją poprzednich fragmentów wiersza czytelnik – niejako mechanicznie – próbuje dołożyć znaczenie, którego tym razem nie brakuje, co wytwarza nadwyżkę sensów kumulującą się niejako w emocjach. Każde rozdzielanie zdania jest bolesnym rozdarciem: *domu w którym się urodziłem nie ma, // Ani alei, ani parku schodzącego do rzeki, nic, // Przyśnił mi się sen powrotu*. Słowa nabierają tutaj niespotykanej siły dzięki skupieniu uczuć pomiędzy wersetami, słyszalnemu milczeniu poety, które przekłada się na uniwersalną ideę współczesnego ogólnoludzkiego bólu przeżywaną przez miliony wysiedlanych, pozbawianych ojczyzny czy miejsca zamieszkania.

Powiązania z poezją Pounda w *Osobnym zeszycie* są wielorakie. Podobnie jak *Pieśni*, poemat Miłosza to płaska, synekdochiczna przestrzeń zderzająca dosłowne obrazy, która jest przeciwieństwem organicznego wiersza symbolistów. W ciekawej rozmowie z Renatą Gorczyńską dotyczącej *Osobnych zeszytów* (przed wydaniem książkowym poemat ukazywał się w różnych wersjach) poeta bardzo zdecydowanie odrzuca wszelkie próby przypisywania swojemu poematowi symbolicznych sensów: *pociąg pancerny na tle czerwonej łuny to obrazek z życia* (Gorczyńska 1992: 201); *woźnica wiozący do muzeum fraki i tabakiery to sam poeta* (202); *ciotka Florentyna to cioteczna babka poety, której zdjęcie z dziadkiem i jego bratem Miłosz przechowywał* (202–203); *krwawa gwiazda na niebie to wspomnienie nocnej podróży pociągiem na trasie Grodno–Suwałki w 1939 roku, kiedy przez kilka tygodni na niebie był widoczny czerwony Mars*

(204); dama, której ofiarowano pierścień Mongolii, to matka poety, której pewien podróżny podarował pierścień z Mongolii (207). Te przykłady, których w rozmowie jest znacznie więcej, dowodzą, że przestrzeń *Stron* jest przestrzenią ideogramatycznego montażu. Już Kazimierz Wyka w *Ogrodach lunatycznych i ogrodach pasterskich* pisał o plastycznym realizmie i technice filmowej Miłosza. Joanna Zach rozwija ten wątek i stwierdza, że montaż u Miłosza to szczególna umiejętność „uszeregowania i kontrastowania obrazów, kształtowania proporcji pomiędzy dającą się uchwycić i przedstawić częścią a nieuchwytną, niewyraźną albo celowo przemilczaną całością” (Zach 2002: 205). Jak u Pounda, widzenie u Miłosza nie jest tylko sumą osobnych ujęć, ale tworzy nową wartość estetyczną, ponieważ znaczenie ciągu metonimicznych odwzorowań wykracza poza znaczenie poszczególnych elementów. Ta właściwość, jak powiada Siergiej Eisenstein w *Znaczeniu kina*, łączy kompozycję filmową z ideogramem (cytat za: Perloff 1999: 180).

5.

John Ashbery debiutował tomem *Kilka drzew* równo dwadzieścia lat po debiucie Miłosza. W 1956 roku ton poezji amerykańskiej nadawała Nowa Krytyka – akademicka szkoła analogiczna do rosyjskiego formalizmu, pojęciowo oparta w dużej mierze na romantycznych koncepcjach S.T. Coleridge'a – według której utwór literacki był słowną ikoną, autonomicznym artefaktem zbudowanym z wewnętrznych napięć, osobnym i niezależnym organizmem. Wiersz miał wyrażać obiektywne emocje, a krytyka miała polegać na obiektywnej analizie tekstu samego w sobie. Jednak ten obiektywizm wiersza i krytycznej metody stopniowo okazywał się fikcją. Krytycy faworyzowali utwory, które najlepiej służyły ich analitycznej technice uważnego czytania: poddające się dedukcji, hieratyczne, a przede wszystkim przewidywalne. Robert Lowell nazwał później ten typ poezji „fantastycznymi wierszami do celów dydaktycznych” (Perloff 1998: 11). Nowokrytyczny wiersz używał rzemiosła poetyckiego transparentnie, tworząc iluzję mówienia naturalnym, spontanicznie szczerym głosem i budując w czytelniku wrażenie bezpośredniego uczestnictwa w opisywanych zdarzeniach. Najważniejszy w wierszu był emfaticzny ruch w kierunku zakończenia, które tworzyło w czytelniku poczucie utraty. Zakończenie miało wynagrodzić utratę wzruszeniem przekształcającym całe liryczne

zdarzenie w metaforę – uogólnioną mądrość dotyczącą sytuacji człowieka w świecie. Znakomity krytyk amerykański, Charles Altieri w studium *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry* („Jaźń i wrażliwość w poezji amerykańskiej”) określił ten typ poetyckiej reprezentacji mianem „wiersza scenicznego” (Altieri 1984: 15).

Wiersz sceniczny nie interpretuje doświadczenia, ale buduje świadomość transcendencji. W tym sensie jest kontynuacją romantycznej tradycji przeciwstawiającej się oświeceniowym strategiom idealizacji rozumu w procesie wypierania religijnego symbolizmu przez baconowski empiryzm. Podwójna rola oświeceniowego rozumu ujawnia się we wszystkich epokach literackich po romantyzmie: z jednej strony rozum demistyfikuje wszelkie wyidealizowane wyobrażenia, a z drugiej tworzy idealistyczny model wartości, który chciałby opierać się demistyfikacji. Jak twierdzi Altieri, dla większości pisarzy spór pomiędzy rozumem a chrześcijańską ontologią przybierał formę konfliktu pomiędzy stylistyczną klarownością a lirycznością (Altieri 1984: 12). Styl sceniczny funkcjonuje w obrębie dyskursu lirycznego, antyrozumowego, w zakończeniu wiersza przeskakując od poziomu narracyjnego utworu do poziomu wizyjnego, gdzie doświadczenie styka się z niewyraźną transcendencją. Taki model wiersza stwarza szereg problemów kompozycyjnych: detale świata przedstawionego są precyzyjną manipulacją mającą zabezpieczyć symboliczny sens. Liryczne „ja” jest często sztuczną konstrukcją mającą zapewnić maksymalną głębię utworu. Ponadto ekonomia emocjonalna wiersza jest ciągle zagrożona, jako że przeskok do poziomu transcendentalnego zawsze może się wydać słabo uzasadniony, a mądrość, którą wiersz nagle odkrywa, zbyt oczywista. W istocie jest to model opresyjny, który w połowie ubiegłego wieku sprawił, że powszechne wśród poetów języka angielskiego stało się poczucie, iż nic nowego nie da się już w poezji powiedzieć. Tom *Kilka drzew* Johna Ashbery’ego, podobnie jak *Trzy zimy* Miłosza, najpełniej odkrywa swój potencjał jako próba ucieczki od opresyjnego dyskursu.

W debiutanckim tomie Ashbery zakwestionował model sceniczny wiersza, stawiając w centrum swoich zainteresowań warunki, jakie muszą być spełnione, aby wiersz mógł cokolwiek powiedzieć. Stąd sceniczną szczerłość wypowiedzi zastępują pseudodyskursywne refleksje, dzieląc spójną narrację na serie retorycznych pozycji, które refleksyjna samoświadomość wiersza poddaje analizie. Wiersz nie mówi bezpośrednio o doświadczeniu, ale raczej o „doświadczeniu doświadczenia”. Transcendentalne zamknięcie jest nie tyle punktem dojścia, ile punktem wyjścia przedefiniowania pod-

miotu lirycznego, który – w przeciwieństwie do stałego, lustrzanego „ja” wiersza scenicznego – staje się mgławicą retorycznych gestów. Dyskurs, który sam siebie komentuje, skupia uwagę czytelnika na skomplikowanej grze motywów stojących za uchylaniem się od bezpośredniego wyznania. Liniowe, kumulatywne budowanie sensu jest zastąpione sensotwórczymi wirami – takimi strukturalnymi elementami jak obrazy czy metafory – i zamiast iluzji głębi czytelnik odkrywa mieniącą się powierzchnię. Wiersz porzuca precyzyjny schemat alegorycznej opowieści i podąża chaotycznym tropem konwersacji. Ekonomia znaczeniowa wiersza wytwarza nadwyżkę sensów, które opierają się interpretacyjnym zabiegom, ponieważ mniejsze jednostki strukturalne często zaprzeczają sobie nawzajem.

Sonet z debiutanckiego tomu Ashbery'ego, pierwszy z dwóch utworów pod tym tytułem znajdujących się w zbiorze, nie przedstawia – jak się wydaje – żadnych istotnych relacji między podmiotem a światem ani w żaden oczywisty sposób nie prowadzi czytelnika do odkrycia prawdy o świecie:

Fryzjer przycina mnie
W fotelu. Robi to, gdy mnie mija.
Przycina włosy w nosie.
Zbyt wiele przygotowań, nosie!
Spotykam płaszcz w sobotę.
Budynek stoi na tle nieba –
Rezultatem jest więcej nieba.
Coś narasta boleśnie.

Być brzytwą – jak ci się podoba
Być brzytwą siłą od gniewu,
Która mnie mija? Nie tędy droga.
Kanu pędzi w stronę wodospadu.
Coś, książę, w naszych wstecznych manierach –
Odgadłeś przyczynę burzy

(Ashbery 2008: 33).

Sonet nie jest, ściśle mówiąc, sonetem, choć w odległy sposób formalnie sonet przypomina: ma czternaście wersów i dzieli się na dwie części. Narracja wiersza nie odrzuca *mimesis*, ale przynosi ją w nieoczywisty wymiar. Tytuł wprowadza do utworu maksymalistyczną, jeśli chodzi o aluzje i odniesienia, tradycję literacką, która wydaje się nie przystawać do treści, jednocześnie ukierunkowując interpretację utworu jako wiersza miłosnego. Pierwsza część – odpowiednik oktawy, przedstawienie konfliktu – wyraża niewygodę egzystencji, zagubienie i poczucie utraty, które dręczą

podmiot liryczny. Część druga – odpowiednik sekstetu, rozwiązanie konfliktu – zmienia tok obrazowania, tworząc intymną relację między wierszem a czytelnikiem przez wprowadzenie wieloznacznego zaimka *ty*, który u Ashbery’ego jest często znakiem nieobecności. Jednak fizyczna bliskość, którą wyraża *brzytwa sina od gniewu*, okazuje się nieosiągalna, a odautorski komentarz *Nie tędy droga* rozbija iluzję szczerości wypowiedzi. Wiersz ostatecznie opowiada o trudności zrozumienia siebie w rzeczywistości kreowanej przez konwencje, nie umiając się dopasować do tych konwencji gatunkowo jako sonet: typowa dla scenicznego przedstawienia dychotomia pomiędzy tym, co wyobrażone, a tym, co realne, zostaje zburzona, jako że każda struktura – włącznie z odautorskim komentarzem – staje się naturalna dla jaźni w procesie kompozycji. Najistotniejsze znaczenie wiersza tworzy dysonans pomiędzy przedstawieniową oktawą a antymimeetycznym sekstetem, co może przypominać Poundowską ideogramatyczną metodę generowania znaczeń. *Sonet*, jak większość wierszy z *Kilku drzew* o tytułach nawiązujących do form poetyckich (*Ekloga*, *Pantum*, *Canzone* czy *Pastoral*), poszerza sceniczną technikę przedstawienia i jest nie tyle literaturą, ile zapisem doświadczenia literatury.

6.

Być może najważniejszym punktem, do którego dochodzi Ashbery w swoich dojrzałych tomach, jest koncepcja rzeczywistości łącząca surrealistyczną wizję z realistyczną solennością. Gest ustanowienia takiej przestrzeni ma znaczenie jako wyrażenie przekonania, iż istota poezji leży poza nią. Ta realność jest przestrzenią lacanowskiego wyalienowania jaźni z doświadczenia, które nie daje się wyrazić w języku – przestrzenią traumatycznej aporii pomiędzy pamięcią doznania a niewystarczalnością środków językowych. Ale także jest to przestrzeń tego, co po Freudzie i Lacanie nosi miano *unheimlich* – niedającego się zwerbalizować Innego, wymykającego się władzy symboli, który nadaje strukturę doświadczeniu. Realność jest obecna w podmiocie jako *Das Ding* – rzecz (albo postać), która pozostaje nieodkryta, przedznaczeniowa:

Wyobrażenie o Stevie

Niedobrze, że wyobrażenie o nim
wziąłem od kogoś innego, o imieniu Matt
(jeszcze jedno imię z rupieciarni), kogo nie lubiłem

tylko z tego powodu, iż raz poczułem się
przez niego niedoceniony, w co naprawdę nie wierzyłem. (Uff!)
To się robi skomplikowane, jak zwykle.

Zostawmy Steve'a przy źródle snu,
do którego należy, lecz należy także do innych,
którzy będą się z niego naśmiewali i stopniowo zaczną gardzić
sobą z tego powodu. Był miłą osobą i poza tym
nie zasługuje na naszą niestrudzoną uwagę, choć nalepki
na przedniej szybie jego auta wskazywały przeciwnie. Susan była inna.
Kto wybiera numer telefonu i głębiej zapada się w śnieg
niż dałby radę tłum pojedynczych ludzi? Ona jest teraz cicho,
również ona

(Ashbery 2009: 41).

Narrator zwraca się do czytelnika z miejsca, które trudno określić – z ponadczasowej terażniejszości snu lub jego źródła, lub też z *rupieciar-ni* pamięci. Stevie jest istotny, bo nie daje się zapomnieć. Pozornie nie ma w nim nic szczególnego, ale narratora zdumiewa niepoznawalność Steve'a – skoro wyobrażenie o nim zależało w dużej mierze od innych i osobista znajomość w niewielkim stopniu mogła je zmienić, postać ta musi pozostać tajemnicą. W toku wiersza pozornie obiektywna rzeczywistość traci ontologiczne atrybuty realności: Susan *wybiera numer telefonu*, po czym *zapada się w śnieg*. W ostatnim zdaniu, które ma wydźwięk elegijny, czytelnik staje oko w oko z rzeczywistością poety wspominającego zmarłych przyjaciół. Przestrzeń wiersza jest labiryntem zamieszkanym przez głosy, duchy, zjawy – labiryntem rezonującym obrazami, których sens opiera się interpretacji, jak obraz Susan. Niedefiniowalny „ktoś” o imieniu Matt – heideggerowsko-lacanowska rzecz – prowokuje podmiot do ciągłych prób odkrywania znaczenia, które ostatecznie pozostaje niewyjawione.

Bardzo podobna koncepcja realności zamieszkałej przez bezcielesne głosy i obrazy występuje w późnych wierszach Miłosza od tomu *Dalsze okolice* do tomów *To* i *Druga przestrzeń*. Narrator wielu wierszy przenosi się czasie i uczestniczy w rozgrywających się niejako na nowo wydarzeniach, a następnie komentuje je z kosmicznej, wszytkowiedzącej perspektywy. Podczas gdy Ashbery zagęszcza przestrzeń wiersza, pogłębiając poczucie „dziwności” tego, co realne, przez przerywanie ciągłości wypowiedzi i zderzanie obrazów, Miłosz operuje dłuższymi fragmentami, pozornie bardziej spójnymi:

Krawat Aleksandra Wata

Ten krawat, dziany, z grubym węzłem,
w zgodzie z barwą ciemnej koszuli
i marynarki tweedowej
zachwyił mnie.

Był to naprawdę wytworny pan o czarnym wąsie
krótko przystrzyżonym.

Ktoś przedstawił mnie na Mazowieckiej, trochę dalej
niż Ziemiańska i księgarnia Mortkowicza (jedyne
miejsce w Warszawie, gdzie można było dostać moje
Trzy zimy wydane w 300 egzemplarzach).

Kto uwierzył w Opatrzność, musi widzieć Oko:
Cwałuje jeździec Pamiru w różach i fioletach.
Ulica Benvenue w Berkeley i Wat na tapczanie.
Jego zdumienie, kiedy próbuje ogarnąć swój los.
Bo skąd Wat w *pritonach San Francisco*,
lilowyj niegr Weretyńskiego?
I ja z magnetofonem. Młodzieniec z prowincji
miał, okazuje się, złożyć świadectwo.

Co prawda razem przeżyliśmy tę kolację z Parandowskimi
w straszego Sylwestra 1950 roku.

Biedne Wacisko.
Nacierpiał się w Kazachstanach i Tadżykistanach

mimo tego krawata
przy ulicy widm, Mazowieckiej w Warszawie
(Miłosz 2000: 69–70).

Podmiot liryczny zwraca się do czytelnika z miejsca, w którym spotyka się wiele planów czasowych: Warszawa jego młodości, Berkeley, Warszawa w Sylwestra 1950 roku (spędzonego również z Watem i jego żoną), kilka dni po otrzymaniu wiadomości, że z Polski już nie wyjedzie. Są w wierszu także ironicznie wymienione miejsca tułaczki Wata. Wszystkie te lokalizacje widziane są z perspektywy „Oka Opatrzności”, oddzielającej indywidualne istnienie narratora od opisywanych wydarzeń, z przestrzeni niejako poza wierszem, z której podmiot liryczny wyczarowuje tytułowy krawat, lacanowsko-heideggerowską rzecz, przebywającą w nieodgadnio-

nym wymiarze istnienia, w nieokreślonej terażniejszości... Jak dowodzi Marek Zaleski w swojej mądrej książce *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, u późnego Miłosza „«teraz» właściwe chwili można odnaleźć jedynie poza językiem i czasem właściwym dla naszej egzystencji” (Zaleski 2005: 181). Stąd Miłoszowi niedaleko do nowoczesnych orfików. Miłosz i Ashbery dochodzą do podobnego momentu niepoznawalnej, „rzeczywistej rzeczywistości”, który to oksymoron występujący kilkakrotnie w poezji Ashbery'ego jest odniesieniem do Antonina Artauda i jego *une réalité dangereuse et typique*. To, co realne, odkrywa się dla obu poetów w momentach objawienia, które opierają się systematyzującym zabiegom pisania. Obaj dążą do obecności anulującej ontologiczne pęknięcie między słowem i rzeczą – do obecności, której słowo jako zapis braku jest przeciwieństwem. Obaj kierują się pragnieniem odrzucenia symbolicznych struktur języka po to, aby zachować duchową czujność wobec, jak powiada Ashbery, „wyjątkowego zjawiska, kiedy wszystkie rzeczy są sobą”. Obaj wykraczają poza dziedzinę znaków – które organizują postrzeganie – w ostateczną rzeczywistość bez-gramatycznego świata „ostu i pokrzywy”.

7.

Czy Miłosz był poetą awangardowym? Czy był nim w stopniu takim jak Pound lub Ashbery? Czy też jego poezja należy do innego gatunku – do poezji zrozumiałej, wiernej *mimesis*? Miłosz był poetą awangardowym na tyle, na ile musiał, i mógł nim być, by przeprowadzić do końca swój plan obalenia romantyczno-narodowej tradycji poezji zaangażowanej oraz poszerzenia ograniczonych retorycznie i filozoficznie zasobów poezji polskiej połowy XX wieku o tradycję przedromantyczną i współczesną, między innymi angloamerykańską. Wydaje się, że i Pound, i Ashbery realizowali analogiczne programy, które przyniosły porównywalne skutki – unowocześnienie języka poetyckiego i dopasowanie go do nowych potrzeb, aby mając świadomość złożoności czasu terażniejszego, mógł wyglądać w przyszłość. Wydaje się również, że inna awangardowość nie jest możliwa...

Bibliografia

- Altieri Ch. 1984. *Sense and Sensibility in Contemporary American Poetry*, New York: Cambridge University Press.
- Ashbery J. 2008. *Collected Poems 1956–1987*, red. M. Ford, New York: The Library of America.
- 2009. *Planisphere*, New York: Ecco Press.
- Barańczak S. 1993. *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, Kraków: Znak.
- Błoński J. 1987. *Przedślowie*, w: R. Górczyńska, P. Kłoczowski (red.), *Czesław Miłosz. Trzy zimy i głosy o wierszach*, Londyn: Aneks, s. 59–60.
- Górczyńska R. 1992. *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hall D. 1979. *Remembering Poets. Reminiscences and Opinions*, New York: Harper Colophon Books.
- Miłosz Cz. 1951. *List półprywatny o poezji*, w: Cz. Miłosz (1990), *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 1990. *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa: Czytelnik.
- 1993. *Wiersze*, t. 1–3, Kraków: Znak.
- 2000. *To*, Kraków: Znak.
- Perloff M. 1998. *Frank O'Hara. The Poet Among Painters*, Chicago: University of Chicago Press.
- 1999. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Evanston: Northwestern University Press.
- Pound E. 1996. *The Cantos of Ezra Pound*, New York: New Directions.
- Tytell J. 1987. *Ezra Pound. The Solitary Volcano*, New York: Anchor Press.
- Zach J. 2002. *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków: Universitas.
- Zaleski M. 2005. *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Słowa kluczowe: Miłosz, awangarda, Pound, ideogram, fragmentaryzacja, przestrzeń synekdochiczna, Ashbery, styl sceniczny, *unheimlich*, „rzeczywista rzeczywistość”

MIŁOSZ AND AMERICAN AVANT-GARDE: FROM POUND TO ASHBERY

Miłosz was an avant-garde poet who systematically realized his program of rejuvenating mid-twentieth-century Polish poetry: he chose the most appropriate methods and strategies to cure the maladies of Romantic and nationalistic discourses, whose extension seemed urgent in the post-war reality. Although finally he became

very critical of avant-garde poetics, such as Ezra Pound's, his initial, restoring impulse came from the Poundian source: the need to "make it new." Miłosz's poetry of the 1970s developed Pound's formal inventions, particularly the "ideogrammatic method," generating meanings by contrasting the poem's fragments. Although the Polish poet often commented critically on the achievements of the American avant-garde of the mid-twentieth century, in fact he admired their artistic freedom. However, he realized that he himself could not contradict the "poetics of salvation" he had been following for years. The world presented in Miłosz's late poems is not obvious. Its most astonishing feature is the perspective from which the narrator addresses the reader: the almost mystical space, timeless and unspeakable, where the dead meet the living, has nothing to do with a picture of the world based on mimesis. Miłosz's "second space" has a lot in common with the "real reality" designed by the surrealists, which John Ashbery evokes in his recent poems. Both poets reach a similar mystical point, where the word touches on the mystery.

Key words: Miłosz, avant-garde, Pound, ideogram, fragmentarization, synecdochic space, Ashbery, scenic mode, *unheimlich*, "really real"

