

Marek Wilczyński

Poeta jako krytyk sztuki. „Malarstwo amerykańskie” w eseistyce poetów modernistycznych

Głównym przedmiotem uwagi w niniejszym tekście będą oczywiście związki pomiędzy malarzami z kręgu Action Painting i abstrakcji lirycznej a poetami tzw. Szkoły Nowojorskiej – Frankiem O’Harą, Jamesem Schuylerem i niedawno zmarłym Johnem Ashberym, którego twórczość dawno już przekroczyła jakiegokolwiek umowne granice poetyki grupy. Rozpocznę jednak od dygresji sięgającej w historię nieco głębiej¹. Mimo iż samo pojęcie tradycji ma w kulturze amerykańskiej co najmniej od czasów Emersona konotacje zdecydowanie negatywne, okres od późnych lat 40. do wczesnych 60. XX wieku nie był w dziejach Nowego Jorku pierwszą epoką bliskich kontaktów artystów i pisarzy zainteresowanych czy nawet zainspirowanych ich twórczością. Po raz pierwszy w historii miasta stało się tak w latach 1807-1855, kiedy to prozaicy i poeci z kręgu Knickerbockers, skupionego wokół Washingtona Irvinga, a także The Sketch Club oraz Bread and Cheese Club, którego *spiritus movens* pozostawał przez pewien czas James Fenimore Cooper (notabene trudno sobie wyobrazić taką nazwę – Klub Chleba z Serem – podobnej instytucji w ówczesnej Europie) utrzymywali znajomości z mala-

¹ Klasycznym kronikarskim studium na temat związków między nowojorską awangardą poetycką a malarską epoką jest praca Davida Lehmana *The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets* (New York: Knopf Doubleday, 1999).

rzami – Washingtonem Allstonem, Thomasem Colem, Williamem Dunlapem, Asherem Durandem i Samuelem F. B. Morsem, skądinąd także wynalazcą słynnego kropkowo-kreskowego alfabetu, oraz rzeźbiarzem Horatio Greenoughem. Obok Irvinga i Coopera do przyjaciół sztuk pięknych należeli również poeta William Cullen Bryant, literat Nathaniel Parker Willis oraz krytyk sztuki i znany kolekcjoner Gulian Crommelyn Verplanck. Symbolami tych związków stały się opublikowany w 1830 roku w almanachu *The Talisman* okolicznościowy wiersz Bryanta „To Cole, the Painter, on His Departure for Europe” [„Do Cole’a, malarza, na jego wyjazd do Europy”] i namalowany w pośmiertnym hołdzie dla Cole’a przez Duranda w 1849 roku obraz „Kindred Spirits” [„Pokrewne duchy”], który przedstawia Cole’a i Bryanta pogrążonych w rozmowie na skalnym występie w otoczeniu amerykańskiej natury².

Z jednej strony Irving i Cooper, z drugiej przede wszystkim Cole świadomie postawili sobie za cel przyczynić się do rozwoju literatury i sztuki *par excellence* amerykańskiej, różniącej się wyraźnie od wytworów kultury europejskiej. Szansy na amerykańską odmienność dopatrywali się zwłaszcza w artystycznej reakcji na naturę – inną poprzez swój ogrom i „dzikość” od poddanych kontroli człowieka gór, rzek i przeredzonych lasów Wielkiej Brytanii, Włoch, Niemiec czy Francji. Aż do lat 20. XX wieku nie udało się jednak Amerykanom pozbyć swoistego kompleksu niższości wobec Europy – aż do pojawienia się w literaturze Eliota, Pounda i Faulknera, a w malarstwie Whistlera i fermentu, jaki wywołała w 1913 roku wystawa „Armory Show” w Nowym Jorku, prezentująca sztukę francuską przełomu stuleci. Wszystko to są oczywiście fakty znane i wielokrotnie już analizowane, lecz jeszcze w 1958 roku Frank O’Hara, poeta a zarazem kurator działu wystaw zagranicznych w nowojorskim Museum of Modern Art, tak oto rozpoczął swoje wprowadzenie do wypowiedzi Franza Kline’a opublikowanej w *Evergreen Review*:

² Por. James T. Callow, *Kindred Spirits. Knickerbocker Writers and American Artists 1807-1855* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1967); zwł. rozdział II, „The Writers’ Friendship with American Artists”, s. 38-91.

Twórczość Franza Kline'a jest jednym z najwybitniejszych osiągnięć współczesnego malarstwa. Jako lider ruchu nazywanego często za granicą „malarstwem w typie amerykańskim”, a tutaj określanego mianem abstrakcyjnego ekspresjonizmu lub action painting, uosabia on indywidualizm, śmiałość i wielkość, które sprawiły, że ruch ten stał się źródłem potężnego wpływu. Członkowie ruchu, tak radykalnie różni, że ich malarstwo nie składa się na szkołę, dali nam, Amerykanom, sztukę, którą po raz pierwszy w naszej historii możemy kochać i naśladować, do której możemy aspirować i ją rozumieć bez poczucia prowincjonalizmu i bez uprzedzenia. Europeizacja naszej wrażliwości została nareszcie poddana egzorcyzmom nieledwie magicznym o natężeniu, jakie przyjęliby z radością zarówno Henry James, jak i Walt Whitman, i jakie pozwala nam zaistnieć jako naród w perspektywie międzynarodowej. Mamy coś do zaoferowania oprócz podziwu i schronienia³.

O'Hara był znakomitym, świadomym swojego warsztatu poetą, znawcą sztuki i nowojorskim dandysem, niemniej pod pewnym względem nie różnił się specjalnie od Bryanta czy Cole'a: on także, nadal, jak jego nowojorscy poprzednicy sprzed ponad stu lat, potrzebował amerykańskiego samoutwierdzenia się w kulturze i potrzebował go właśnie jako Amerykanin, a nie muzealnik czy gej, którym skądinąd był. Powołał się przy tym na Jamesa – pisarza całe życie ogarniętego obsesją kulturowej konfrontacji Stanów Zjednoczonych i Europy – oraz Whitmana – autora, który demonstracyjnie rzucił wyzwanie dykcji wiktoriańskiej i doprowadził amerykańską „osobność” do niespotykanego wcześniej ekstremum, ważnego także dla poetów modernistycznych od Pounda do Williama Carlosa Williamsa. (Na marginesie: w 1954 roku Williams opublikował w *Art News* esej poświęcony amerykańskiemu malarstwu „prymitywnemu”, w którym również podkreślał lokalną tożsamość wspomnianych artystów, przeciwstawianych twórcom z obszaru kultury europejskich⁴.) Dość podobnie, choć bardziej lakonicznie, rozpoczął O'Hara rozbudowane omówienie twórczości Pollocka, opublikowane w 1959 roku. W nawiązaniu

³ Frank O'Hara, *Standing Still and Walking in New York*, red. D. Allen. (Bolinas, CA: Grey Fox Press, 1975), s. 89. Cytaty z tej publikacji w przekładzie autora rozdziału.

⁴ Por. William Carlos Williams, „Painting in the American Grain”, [w:] idem, *Selected Essays* (New York: New Directions, 1969), s. 329-336.

do pełniącego rolę motta cytatu z Borysa Pasternaka, który określił muzykę Aleksandra Skriabina mianem „uosobionego festiwalu i tryumfu kultury rosyjskiej”, stwierdził: „To samo odnosi się do Jacksona Pollocka i kultury amerykańskiej. Tak jak dzieła artysty wspomnianego przez Pasternaka, jego dzieło wyrasta z korzeni międzynarodowych, lecz zostało stworzone w narodzie i społeczeństwie znającym prawdy, o jakich mówi Pasternak, mimo iż nieświadomym ich istnienia”⁵. Ten sam motyw zamyka również kilkuwątkową, choć obejmującą zaledwie dwie strony wypowiedź poety, także z roku 1959, charakterystycznie zatytułowaną „American Art and Non-American Art”: „Jeżeli w tym, co mówię, jest chociaż odrobina prawdy, jeżeli rzeczywiście istnieje coś takiego jak amerykańskie malarstwo, to chyba tylko z tego względu, że pierwszy raz w naszej historii pojawia się sztuka, co ma świadomość reszty świata i nie chce jej naśladować. A im bardziej się obnażymy, tym wyraźniej będzie widać, że jesteśmy sobą. Dlaczego mielibyśmy się wstydzić? Francuzi nie wstydzą się, być Francuzami”⁶.

Wśród wyróżników specyficznie amerykańskiej awangardy malarskiej lat 50. O’Hara wymienił przy tej okazji społeczną izolację artystów, na których głos, przeciwieństwo niż w Europie Zachodniej, władza nie zwraca uwagi, „metafizyczną” jakość ich twórczości oraz odciskającą w niej swój ślad „przemoc” cechującą życie wielkiego miasta i wszechobecność „brzydoty”. Pięć lat wcześniej jednak, w eseju „Nature and New Painting” wskazała na jeszcze jeden element, który jego zdaniem wywierała wpływ na współczesne malarstwo rozwijające się w Nowym Jorku – związek z naturą. Wprawdzie Marjorie Perloff w swym kanonicznym studium o poezji O’Hary, noszącym podtytuł *Poet among Painters*⁷, krytykuje wieloznaczność i niejasność użycia tego terminu w odniesieniu do zbyt wielu różnych artystycznych zjawisk,

⁵ Frank O’Hara, „Jackson Pollock”, [w:] idem, *Art Chronicles 1954-1966* (New York: George Braziller, 1975), s. 12. Cytat w przekładzie autora rozdziału.

⁶ Frank O’Hara, „Sztuka amerykańska i sztuka nieamerykańska”, przeł. Piotr Skurowski, *Literatura na Świecie* 7 (1980), s. 107.

⁷ Por. Marjorie Perloff, *Frank O’Hara. Poet among Painters* (Chicago and London: University of Chicago Press), s. 89.

niemniej co najmniej dwa akapity każą zastanowić się nad znaczeniem pojęcia natury w nowym kontekście. Na początku autor deklaruje:

Kiedy mówimy o roli natury w malarstwie, zawsze okazuje się ona pierwszorzędną, gdyż samo słowo „natur” brzmi prestiżowo w naszych uprzedzonych uszach. A co „natura” znaczy w związku z „malarstwem”? Zależy to od okresu w historii. Istnieje malarstwo naturalne, które nazywamy tak właśnie ponieważ talent malarza wydaje się nie natrafiać na żadne przeszkody i jawi się nam przed oczyma równie wyraziście jak charakter jego pisma. Ale są też obrazy natury i o naturze, obrazy przeniknięte poczuciem natury, przedstawiające obserwację jej szczegółowych struktur w sposób doprowadzony do doskonałości i bezinteresownie ujawniające jej zasady, które artysta zdołał uchwycić⁸.

Stąd argumentacja biegnie poprzez Cézanne'a i Mondriana, Keatsa i Rilkego, do Arshile'a Gorky'ego, po czym znowu pojawia się uogólnienie:

Życie współczesne rozszerzyło nasze pojęcie natury, a wraz z nim jej rolę w naszym życiu i sztuce – kobieta, która wsiada do autobusu, pozwala być może na głębszy wgląd w naturę niż wzgórza wokół Rzymu, gdyż natura nie pozostała w bezruchu od czasów Shelleya. W przeszłości istniała natura i natura ludzka; na skutek gwałtowności współczesnego życia człowiek i natura stali się jednym i tym samym. Naukowiec może być trzęsieniem ziemi. Poeta może być zarazą. W abstrakcjach i postaciach kobiet Willema de Kooninga dostrzegamy struktury o klasycznej surowości: nieubłagane utożsamienie człowieka z naturą. To nie symbolizacja, to malarstwo. Wielki *Wykop* [*Excavation*] tego artysty ukazuje nam, co zrobiliśmy ziemi, tak samo jako *Kobieta* [*Woman*] ukazuje, co zrobiliśmy kobietom. Tak głęboki wgląd w utożsamienie człowieka z naturą i grę sił, jaka się z tym wiąże, nie może być rozważany w kategoriach zaangażowania czy plastyczności, gdyż są to terminy odnoszące się do talentu i umiejętności malarza, a nie wartości jego prac⁹.

Wywód ten rzeczywiście nie jest może zbyt klarowny, jednak dwa motywy wydają się w nim wybijać na plan pierwszy: natura i przekraczanie granic. Podobny ruch dostrzec można w autokomentarzu Pollocka: „Kiedy jestem w moim obrazie, nie mam świadomości, co robię. [...] Nie boję się wprowadzać zmian, niszc-

⁸ O'Hara, *Standing Still and Walking in New York*, s. 41.

⁹ Ibidem, s. 42.