



AUTOR JAKO „WŁASNOŚĆ” TŁUMACZA? FRANK O’HARA, PIOTR SOMMER I KRYTYKA (PRZEKŁADU)

Abstract

Author as Translator’s Property? Frank O’Hara, Piotr Sommer and the (Translational) Criticism

The aim of this paper is to examine the relationship between the author of an original work and the translator (and the target culture) not in a ‘traditional’ valuation that places the signatory of the work in the original language higher, but precisely from a reversed perspective. A case in point is the translation relationship between Frank O’Hara and Piotr Sommer, which has so far been analysed not from a translationist or philological perspective, but on the basis of the specificity of the reception of translations in the literary life of the 1980s and 1990s. The text therefore aims to examine the character that Sommer gave to O’Hara and the image of this character in the Polish reception, which will allow us to answer the question – can an author become “property” of a translator?

Keywords: Frank O’Hara, Piotr Sommer, o’harism, literary translation, translation criticism

Słowa kluczowe: Frank O’Hara, Piotr Sommer, o’haryzm, przekład literacki, krytyka przekładu

Poezja Franka O’Hary i jej polska recepcja to temat badań na tyle szeroki i frapujący, że mimo niemal pięćdziesięcioletniej obecności nowojorczyka w licznych krajowych publikacjach przekładowych, krytycznych i akademickich wciąż zasługuje na szczególną uwagę. Liryka autora *Meditations in an*

Emergency najpierw stała się bowiem szeroką inspiracją dla poezji rodzimej, co ściągnęło na nią uwagę krytyków i krytyczek, włączających ją w dyskusje dotyczące literatury i kultury potransformacyjnej. Określenie „o’haryzm”, które często zastępowano także „personizmem” (Dunin-Wąsowicz, Varga 1995: 63) i podporządkowywano pojemniejszej kategorii barbaryzmu, szybko stało się narzędziem polemicznym (Koehler 1990) – zwłaszcza w przeciwstawieniu „klasycyzmowi” (Maliszewski 1995), czyli poetykom kontynuującym tradycje poważne i podniosłe oraz charakteryzującym się większym wyrafinowaniem formalnym, co z młodych poetów czyniło – zgodnie z tezą Marcina Jaworskiego – spadkobierców lub kontynuatorów romantyków (Jaworski 2009), a nawet aktorów jednego z nietzscheańskich modeli kultury¹.

Za o’harystów uznawano twórców takich jak Marcin Świetlicki, Marcin Sendek czy Miłosz Biedrzycki: mieli cechować się oni podobnym artystycznym światopoglądem, dowartościowującym podmiotowość, codzienność, potoczność czy prywatność (por. Dunin-Wąsowicz, Varga 1995: 63), zaczerpniętym właśnie od O’Hary czy szerzej: nowojorczyków i liryki brytyjskiej (por. Świetlicki 1991). Centralne usytuowanie autora *Lunch Poems* w stosunkowo szerokiej grupie możliwych patronów zapoczątkował „niebieski numer” „Literatury na Świecie” oraz otwierający zestaw jego przełożonych przez Piotra Sommera utworów ironiczny manifest *Personizm*, który – przynajmniej przy pobieżnej lekturze – legitymizował nieskończoną, żywiołową ekspresję „ja”².

Od momentu publikacji owych już legendarnych tłumaczeń polska wizja O’Hary przeszła jednak daleką drogę: począwszy od entuzjastycznego adaptowania amerykańskich fraz na potrzeby poetyk rodzimych autorów (także autorów-tłumaczy – Moroz 2013), poprzez użycia krytyczne, porządkujące i polemiczne, aż po konstataowane niedawno przez Joannę Orską i Jakuba Skurtysa (Orska 2020, Skurtys 2020) wypalenie kategorii o’haryzmu i ostateczne stwierdzenie jej nieużyteczności. Z czasem coraz częściej stawiano

¹ Trzeba zresztą nadmienić, że określanie młodych i zbuntowanych mianem barbarzyńców było właściwie już Lewisowi Carrollowi – wspomina o tym Marjorie Perloff (1986: 63). Tak więc nomenklatura polska nie pozostaje oderwana od macierzystych kontekstów funkcjonowania przekładanej poezji.

² Warto jednak zauważyć, że w gruncie rzeczy *Personizm* nie ma charakteru postulatywnego, nie proponuje bowiem żadnego planu pozytywnego, a jedynie w ekstatycznych frazach wyraża przekonanie o dialogiczności poezji, która „zamiast na dwóch stronach (...) jest między dwiema osobami” (O’Hara 1986: 47).

wyrażoną już przez wspomnianego Świetlickiego hipotezę, że liczne motywy i stylistyki uznawane za o'harystyczne są w rzeczywistości znamienne dla wielu rozmaitych dykcji anglosaskich – i nie tylko (Świetlicki 1991), a nawet pochodzą od samego tłumacza nowojorczyków, czyli właśnie Sommera (Sommer 2016: 113, Orska 2020a, 2020b; Skurtys 2020), co już pod koniec lat dziewięćdziesiątych doprowadziło do konstatacji, że kategoria ta jest wielkim uproszczeniem i „nie obdarza się jej obecnie (mam nadzieję [JO]) zbyt dużym zaufaniem” (Orska 1999)³.

Nie zamierzam zajmować się formalnymi dywagacjami dotyczącymi (bez)zasadności wyróżniania o'haryzmu jako kategorii krytycznoliterackiej – jest bowiem oczywiste, że o'haryzm istniał przynajmniej w sensie deskryptywnym i spełniał istotne funkcje (zwłaszcza retoryczne [Koehler 1990]). Interesować mnie będzie natomiast inna kwestia – problem, któremu w recepcji O'Hary poświęcono stosunkowo niewiele uwagi, mianowicie właśnie zagadnienie przekładów tekstów autora *Lunch Poems*. Współczesne literaturoznawstwo świadome jest translatologicznych uwikłań funkcjonowania poezji O'Hary w Polsce oraz podstawowego problemu z jego recepcją – zapośredniczenia, jakim jest przekład. Krytycy i krytyczki podkreślają, że tłumaczenie Piotra Sommera, stanowiącego twórcę wpływowego i prominentnego, z pewnością wpłynęło na kształt o'haryzmu i jest więcej niż prawdopodobne, że barbarzyńcy mogli inspirować się nie nowojorczykiem, a właśnie jego polskim tłumaczem (Sommer 2016, Skurtys 2020, Orska 2020). Przypomnijmy ukute przez Piotra Śliwińskiego określenie „Sommerland” (Śliwiński 1999) oraz fakt, jak wielki wpływ Sommer wywarł na przykład na Bohdana Zadurę – drugiego z czołowych poetów-tłumaczy (Orska 1999: 56).

Próżno jednak szukać szczegółowych opracowań czy krytyk, które choćby szacowałyby stopień „sommerlandyzmu” w wierszach o'harystów, a nawet szczegółowych analiz przekładów, których Sommer dokonał i które byłyby pomocne w porównywaniu stylistyk. Jest to o tyle ciekawe, o ile przekłady pióra Sommera są nie tylko najślawniejszymi, ale i – w szerokim odbiorze – jedynymi przekładami O'Hary w Polsce, zaś ich autor został w fundamentalnym już artykule Jerzego Jarniewicza przykładem modelowego tłumacza-ambasadora, decydującego o przyjęciu nowej tradycji do kultury rodzimej (Jarniewicz 2002). Wbrew popularnej opinii (którą

³ Teza Orskiej nie przesądziła jednak o utracie zainteresowania kategorią – dowodem są omawiane w dalszych częściach artykułu powroty do zagadnienia.

badania z zakresu *translation studies* powoli dekonstruuja), że tłumacz to jedynie pozbawiony podmiotowości i kreatywności pośrednik – rodzi się więc pytanie, czy O’Hara nie stał się przekładową, artystyczną własnością Piotra Sommera⁴. Taką tezę pośrednio stawia na przykład wspomniana Joanna Orska, kiedy odpowiada Jakubowi Skurtysowi, zauważającemu nie tyle całkowity regres zainteresowania nowojorczykiem w pokoleniu najmłodszym, ile sięganie do oryginalnych dzieł poety i rezygnację z ogniwa pośredniego, jakim jest polski przekład (Skurtys 2020, Orska 2020)⁵. Według krytyczki tym, co przeszkadza młodej poezji, jest nie przekład Sommera (przy całej kontrowersyjności pytania o „akurat jego przekład”, który jest wciąż najpopularniejszym, a w zasadzie jedynym powszechnie funkcjonującym i dyskutowanym polskim tłumaczeniem O’Hary), ale sam tłumacz, zapewne reprezentujący według niej skostniały model artysty i twórczości. Zasadniczo przekonanie to powtarza się w wielu wcześniejszych tekstach krytycznych (Skwara 2009), a nawet wprost w wypowiedziach samego tłumacza – zauważającego, że „niektóre książki powstały wręcz w oparciu o przekłady, jako nakładki przekładu, nakładki na rytmie przekładu, intonacji przekładu. Czasem są to rzeczy ciekawe” (Sommer 2016: 113)⁶.

Zależy mi więc na bliższym zbadaniu dwóch kwestii: po pierwsze – co częściowo starałam się zawrzeć we wstępie – na zmapowaniu wyjściowego pola, w którym O’Hara i Sommer funkcjonują, z naciskiem na problematyzację relacji na linii autor-tłumacz; po drugie – na wstępnej analizie

⁴ O pewnego typu przekroczeniu czy rozszerzeniu tradycyjnych uprawnień tłumacza w odniesieniu do *Twojej pojedynczości* pisał ostatnio Jerzy Jarniewicz. Badacz zauważał, że udział Sommera w publikacji książki dotyczył kontroli całego procesu wydawniczego i zakładał jego rolę jako pierwszego krytyka przekładu (Jarniewicz 2022: 85).

⁵ Na początku 2021 roku, czyli kilka miesięcy po omawianej dyskusji, opublikowany został nowy tom poezji Tomasza Bąka zatytułowany *O, tu jestem*. Książka ta pełna jest odniesień do poezji amerykańskiej, w tym twórczości O’Hary. Pojawiają się w niej jednak frazy zaczerpnięte wprost z tłumaczeń Sommera, co zasadniczo przeczy stawianej w polimice tezie (Bąk 2021).

⁶ Warto zresztą zauważyć, że – co ciekawe – jeden z najsilniej „o’harystycznych” utworów, powstały precyzyjnie zgodnie z rytmem oryginału i niejako proszący o polski przekład *In Memory Of My Feelings – Cover* Andrzeja Sosnowskiego – nigdy nie był podejrzewany o nadmierny „o’haryzm” (zob. Waligóra 2019). Przeciwnie, o tekście Sosnowskiego mówi się raczej jako o „wzbogaceniu rozmowy” czy uwolnieniu się od właściwości polskiego przekładu, jakby o’haryzm według samego Sommera był zjawiskiem ściśle powiązaniem z jego własnymi tłumaczeniami nowojorskiego poety. Sommer zauważał zresztą również, że – całkiem paradoksalnie – niektórzy z inspiracji O’Harą robili wiersze absolutnie antyo’harystyczne, jak na przykład Darek Foks (Sommer 2016: 142–143).

przekładów dokonywanych przez Sommera i zbadaniu, czy rzeczywiście są one „autorytarne” i silnie modyfikują charakter O’Hary, oraz wyciągnięciu wniosków. Tutaj szczególnie interesowała mnie będzie kłopotliwa kwestia „charakteru” (stylu, idiomu) autorskiego, jego „ocalenia” w tłumaczeniu oraz problemów koncepcyjnych, jakie podobne zagadnienia rodzą.

*

Za legendarny początek fascynacji nowojorczykami w Polsce przyjęło się uznawać wspomniane wydanie niebieskiego numeru „Literatury na Świecie” w 1986 roku. Później pozycję autora *Meditations in an Emergency* ugruntowało wydanie przez Sommera wyboru *Twoja pojedynczość*, opatrzonego ilustracjami w postaci dzieł, którymi O’Hara – znawca sztuki współczesnej i późniejszy kurator nowojorskiego Museum of Modern Art (MoMA) – głęboko się inspirował. W późniejszych latach przekłady O’Hary – z reguły przedrukowywane z ewentualnymi poprawkami z owych pierwszych wydań i uzupełniane nie tak licznymi nowymi tekstami – pojawiały się w słynnej antologii Sommera, której ostatnie wydanie (*O krok od nich*, wcześniej – *Artykuły pochodzenia zagranicznego*) miało miejsce w roku 2018. Debiutanckie przekłady publikowano przy tym dalej w „Literaturze na Świecie”, w tym – w „czarnym numerze” z 1994 roku, o którym Paweł Dunin-Wąsowicz i Krzysztof Varga kąśliwie pisali że „zapewne nie będzie miał on już żadnego wpływu na rozwój polskiej poezji” (1995: 63).

Od momentu publikacji niebieskiego numeru pisma nieprzerwanie trwała więc nie tylko polska sława O’Hary, ale i przekładowa hegemonia Sommera nad nowojorczykiem. Katalogi milczą na temat alternatywnych spolszczeń poety, co oznacza nie tyle, że takowe nigdy nie powstały, ile że nigdy nie dostały one oficjalnej zgody na publikację bądź nie przebiły się do szerszej publiczności. Wyjątkiem pozostaje tu niemal zapomniana antologia Teresy Truszkowskiej *Wizjonerzy i buntownicy. Wiersze współczesnych poetów amerykańskich* z 1976 roku, w której znalazło się miejsce dla zaledwie trzech utworów nowojorczyka: *Na górze*, *Pochwały naszego czasu* i *Ody do radości*, z czego dwa ostatnie są wyborami mocno klasycznymi (zawarto je w antologii Donalda Allena, która zapewniła poecie rozgłos), nie mają jednak wiele wspólnego z „wybuchową” stylistyką O’Hary według Sommera i są utrzymane w zdecydowanie spokojniejszej tonacji. Pojedyncze teksty zawarte zostały także w antologiach Grzegorza Musiała (Musiał 1994)

oraz Stanisława Barańczaka (Barańczak 1998), zaś duet Tadeusza Pióro i Andrzeja Sosnowskiego przełożył utwór *Biotherm*.

Przekłady Sommera nie doczekały się, jak wspomniałam, rzetelnej krytyki, choć na gruncie literatury polskiej aktywnych jest przynajmniej kilku badaczy szkoły nowojorskiej; są oni jednak anglistami lub amerykańskimi (Tadeusz Pióro, Kacper Bartczak⁷), zaś ich badania naukowe w przeważającej mierze opierały się na oryginałach. Inni autorzy nie tak wyraźnie do Sommera „przynależni” – jak chociażby Charles Reznikoff – doczekali się krytycznej recepcji przekładowej (Orska 2017). O’Hara zaś od samego początku funkcjonował niemal wyłącznie w praktyce artystycznej i krytyce literatury polskiej – fascynacja jego twórczością raczej nie objęła przekładoznawstwa, a jeśli już, wychodziło ono właśnie z zaproponowanych przez cytowanego Jerzego Jarniewicza przekonań dotyczących socjologicznego transferu między kulturami (Jarniewicz 2002; Moroz 2013, Goczał 2017) lub opierała się na metaprzekładowych komentarzach samego tłumacza (Sommer 2015, Sommer 2016).

Przekłady autorstwa Piotra Sommera żyły więc w świadomości krytycznej, ale traktowane były niejako przezroczyście w tym sensie, że nie zastanawiano się głębiej nad faktycznym stopniem ingerencji czy modyfikacji w teksty oryginalne, a jedynie czyniono naturalnym założenie, że przekłady oferują O’Harę „nie-swojego” czy zniekształconego, co owocowało także wybiórczą i płytką lekturą poety (Skwara 2009; Orska 2020a). Z czasem doprowadziło to właśnie do sytuacji określonej lapidarnie przez Joannę Orską jako „przesyt Sommerem” czy – mówiąc precyzyjniej – rodziło chęć wyzwolenia poety z suponowanie autorytarnej władzy tłumacza i zwrócenia się ku jego oryginalnej (a zatem: lepszej, „prawdziwszej”) twórczości, co jest w gruncie rzeczy niekontrowersyjne – świadczy jednak o bardzo tradycyjnym postrzeganiu przekładu literackiego i zachodzących w nim (wertykalnych) relacji władzy.

Przynależność O’Hary do Sommera w ujęciu „socjologicznym”, dotyczącym relacji w literackim polu, jest więc właściwie bezdyskusyjna – tłumaczenie Teresy Truszkowskiej nigdy nie zostało wznowione i nigdy nie było cytowane w tekstach poświęconych o’haryzmowi, podobnie jak w gruncie rzeczy pomijano przekłady Musiała i Barańczaka. Mimo tego krytycy i krytyczki do tej pory chętnie precyzują, że mowa nie tyle o O’Harze, ile

⁷ Bartczak jest przy tym autorem artykułu, który można byłoby nazwać eseistyczną krytyką przekładów *O krok od nich* – jednego z nielicznych tego typu tekstów (Bartczak 2009).

o O'Harze Sommera, czym dodatkowo umacniają hegemoniczne usytuowanie tego ostatniego – jakby w tym wypadku mowa o przekładach konkretnego autorstwa paradoksalnie służyła nie odróżnieniu ich od tłumaczeń, które wyszły spod piór innych osób, ale potwierdzeniu przyporządkowania tłumaczowi autora tekstu wyjściowego. Stopień przepuszczalności filtra, który polski tłumacz według krytyki stanowił dla twórczości autora *Lunch Poems*, jest jednak zagadnieniem znacznie bardziej skomplikowanym. Dlatego też w kolejnej części artykułu proponuję przyrzeć się bliżej doborowi tekstów O'Hary, jaki zaproponował Sommer, oraz pokrótce (w obliczu dużej ilości materiału źródłowego) stylistyce jego przekładów.

*

Choć sam Piotr Sommer wielokrotnie podkreślał, że jego wybór utworów Franka O'Hary był czysto autorski i indywidualny (Sommer 2016: 74–75), trudno stwierdzić, aby w wyraźny sposób zubożył obraz poety – przynajmniej względem tego, który wydaje się popularny w samych Stanach Zjednoczonych. Sommer już w pierwszych wyborach przekładowych zawarł tak znane utwory, jak *Autobiographia literaria*, *Pięć z tobą colę czy Dzień, w którym zmarła Lady Day*. Nie brakuje tam także utworów poświęconych innym sławom – tym dopiero wzrastającym, których pozycja w latach działalności poety nie była tak ugruntowana, jak dziś (John Ashbery), miastu (*O krok od nich, Ta „Nieskończona”*), fascynacjom plastycznym (*Do Larry Riversa, Dlaczego nie jestem malarzem*) czy codzienności (*Wiersz [kawa instant z lekko skwaśniałą śmietanką...]*) oraz wierszy utrzymanych w tak charakterystycznej dla O'Hary ekspresji. Później Sommer dołączył do obrazu nowojorczyka także utwory wczesne („czarny numer” z 1994 roku) oraz bardziej rozbudowane poematy, takie jak *Pamięci moich uczuć*.

Taki wybór koresponduje zarówno z krytycznymi analizami zachodnimi, także najnowszymi (Smith 2000, Mattix 2011), jak i opracowaniami polskimi (Pióro 2007, 2011, 2013a, 2013b, 2017), innymi wyborami wierszy O'Hary, w tym najbardziej rozpoznawalnym – dokonany przez Donalda Allena w zbiorze *New American Poetry 1945–1960* (Allen 1960)⁸ czy

⁸ W słynnym zbiorze Allena, który jako jeden z pierwszych docenił talent poetycki O'Hary, odnajdujemy na przykład teksty *Why I Am Not a Painter*, *In Memory of My Feelings* czy *The Day Lady Died*; znaczna część tego wpływowego wyboru przetłumaczona została później przez Sommera.

nawet indywidualnymi typami przyjaciół poety; na przykład Bill Berkson podkreślał wagę *Dlaczego nie jestem malarzem, O krok od nich* oraz *Na urodziny Rachmaninowa* (Berkson 1986: 94). Dwa pierwsze znalazły się w zbiorze *Twoja pojedynczość* wraz z powtórzeniem większości utworów zawartych w numerze niebieskim, które – co trzeba przyznać – są skupione przede wszystkim na podmiotowości (*Moje serce, Chopiniana, Dygresja na temat „Numeru 1”*, 1948) i relacjach poety z rozmaitymi osobistościami (*Pocztówka od Johna Ashbery’ego, Do Larry Riversa, Wiersz odczytany u Joan Mitchell* itd.), nie rezygnują jednak z innych wskazanych tematów tak kojarzonych z O’Harą.

Innymi słowy – przynajmniej na poziomie doboru tekstów, z których tylko początkowe, zawarte w „niebieskim numerze” i *Twojej pojedynczości* składałyby się na o’haryzm lat dziewięćdziesiątych – trudno zarzucać tłumaczowi szczególną stronniczość. Przeciwnie – w przeważającej mierze wybór dokonany przez Sommera jest oczywisty, ponieważ O’Hara w szerszym odbiorze był rzeczywiście tym poetą, który skupiał się na przeżyciach „ja”, jego ścieżkach i sieciach relacji z innymi. „Numer niebieski” i *Twoja pojedynczość* są mniej „miejskie” i refleksyjne, niż można byłoby oczekiwać, co nie znaczy jednak, że całkiem rezygnuje się z tematów równie dla O’Hary ważnych, co przygody „ja”. Sytuacji zasadniczo nie zmienia także „czarny numer”, gdzie wśród wczesnych ekspresjonistycznych wierszy pojawia się znany wiersz o Rachmaninowie oraz utwory pokazujące zróżnicowanie kulturowych inspiracji O’Hary (*Dzisiaj* oferujące serię surrealistycznych skojarzeń – kangurów, cekinów, aspiryny; *Wiersz napisany z zazdrości wobec Cavalcantiego* czy popkulturowa *Meksykańska gitara* [O’Hara 1994]). „Literatura na Świecie” z 2015 roku przynosi zaś w końcu wybór kilku utworów z tomu *Meditations in an Emergency*, w tym – poemat *Pamięci moich uczuć*. Zachodziła więc pewna dysproporcja pomiędzy reprezentacją wczesnych i późniejszych tekstów O’Hary: Piotr Sommer koncentrował się szczególnie na tekstach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, mniej uwagi poświęcając utworom stworzonym w kolejnej dekadzie. Należy jednak pamiętać, że dostępność dzieł nowojorczyka długo nie była tak powszechna, jak mogłoby się wydawać (nawet w samych Stanach Zjednoczonych [Berkson 1986: 93]), co z pewnością miało wpływ na ostateczny repertuar przekładów.

Także bliższe spojrzenie na przełożone utwory nie dostarcza materiału do stwierdzenia wielkich nadużyć; bardziej kontrowersyjne wybory bywają uzasadniane przez tłumacza. Tytuł *Meditations in an Emergency* został

spolszczony na *Rozmyślania w krytycznej sytuacji*, co pozwoliło na uniknięcie „potrójnego latynizmu” (Sommer 2015: 68). „Krytyczna sytuacja” nie wyczerpuje oczywiście wszystkich znaczeń „emergency”, stanowiącego także ekspresyjne, samodzielne wykrzyknienie, lecz nie ma konotacji zdecydowanie różnych od sytuacji, kiedy wzywamy pomocy do nagłego wypadku; „medytacje” zaś mają wymiar „terapeutyczny” i w polszczyźnie wiążą się ściśle z duchowością. Jednak polska tradycja zna „rozmyślania” chociażby z tytułu mądrościowych, stoickich pism Marka Aureliusza, co pozwala na skojarzenia bliskie z praktykowaniem wyciszenia i dystansu.

Warto też docenić, jak tłumacz radzi sobie z wielością zapożyczeń i zwrotów obcojęzycznych u O'Hary: wtręty łacińskie (*Autobiographia literaria*), francuskie (*Adieu Norman, bonjour Joan i Jean-Paul*) czy rosyjskie zostają potraktowane bez zmian, zaś same teksty pełne są oryginalnych nazw własnych, co nie tyle czyni przekład bardziej egzotycznym, ile sprawia, że przystaje on do wyczuwalnej u O'Hary barwnej „poliglotyczności” – wynikającej nie tylko z żywości stylu czy jego „rozedrganej chwilowości” (Sommer 1987: 117), ale też z funkcjonowania w amerykańskiej feerii kultur. Przekład skrupulatnie zachowuje również formę tekstów (rozplanowanie na przestrzeni kartki) oraz szczątkową interpunkcję poety, świetnie widoczną zwłaszcza we wczesnych wierszach z „czarnego numeru” i znakomicie uwypuklającą charakterystyczną dla stylu nowojorczyka liczbę i dosadność wykrzyknień. Tłumacz walczył też o oddanie rozbuchanego, niekiedy dość niedopracowanego stylu O'Hary. Na przykład w *Urodzinach Rachmaninowa* znamioną frazę „Shit on the soup, let it burn” (O'Hara 1995: 159) tłumaczy jako „W dupie mam zupę, niech się spali” (O'Hara 1994: 52), czym bardzo zgrabnie oddaje nie tylko dowcipną wulgarność tekstu – precyzyjnie przekładając konceptualne „umiejscowienie” przeklinanego dania – ale i uwzględni współbrzmienia obecne w wersji angielskiej.

Zdarza się jednak, że poezja O'Hary nastęrcza trudności niemal nierozwiązywalnych, jak w tytule poematu *The Day Lady Died*, odwołującym się do śmierci Billie Holiday. Gra słów „Lady Day” (pseudonim artystyczny, a zarazem skrót od nazwiska piosenkarki, dosłownie: „Lady Dzień”) z „the day” („w dniu”) jest nieprzetłumaczalna, głównie ze względu na homonimie nazwiska i określenia temporalnego. Tłumacz zachował więc – w zasadzie bezalternatywną – wersję *Dzień, w którym zmarła Lady Day*. Parokrotnie też widać po przekładach trudności, jakich tłumacz doznawał w starciu z chwilami nieoczywistymi frazami O'Hary i skomplikowaną składnią jego poezji, która z jednej strony przeczyła będzie rzekomej prostocie stylu

autora, z drugiej zaś – dowodziła jej niedopracowania tekstów. Takie problemy wynikły na przykład z tłumaczenia *To Larry Rivers*, gdzie fraza „to hold powietrza / po prostu nie pozwala twym obrazom / cię opuścić” (O’Hara 1986: 53) – trudno zrozumiała w oryginale („it’s the tribute of the air that / your paintings don’t just let go / of you” [O’Hara 1995: 128]) – w przekładzie wciąż brzmi mocno enigmatycznie.

Sporym wyzwaniem były także angielskie kolokwializmy, dobrze widoczne chociażby we wczesnych utworach – w *Muzie rozpatrywanej jako demoniczny kochanek*, jednym z debiutanckich wierszy poety, Sommer tłumaczy „petulant” jako „uparciucha” (choć w zasadzie „petulant” to osoba rozdrażniona czy skłonna do irytacji), zaś tajemnicze „anguine conebo” („conebo” to po hiszpańsku króliki, więc cała fraza ma zdecydowanie surrealistyczny wydźwięk) oddaje przez „fikuśne fafoły” (O’Hara 1995: 12–13; O’Hara 1994: 43–44). Czasami więc Sommer nie stronił od dodania O’Harze żywiołowości, także przez „podkręcanie” brzmień („niewinna nerwowość” z *Poezji*, oddająca zwyczajne „innocent fidgeting” [O’Hara 1987: 17, O’Hara 1995: 49]).

Pozostałe „naddatki” trudno rozpatrywać jednak w kategoriach *horror vacui* – na przykład inicjalne wersy *Obrazu Ledy* „kino okrutne jest / jak cud” (O’Hara 1994: 46) zawierają specyficzną inwersję, co jednak nie służy do podwyższenia rejestru, lecz przede wszystkim ma oddać rytmikę zdania („the Cinema is cruel / like a miracle” [O’Hara 1995: 35]). Na przestrzeni lat teksty ulegały zresztą drobnym zmianom – w nowszych przedrukach (*O krok od nich*) zmienia się interpunkcja czy pojedyncze frazy, uwspółcześnione zostają tytuły (*Dla Grace, po prywatce* staje się w XXI wieku *Dla Grace, po imprezie*), czasem też dochodzi do ich precyzacji. O’Hara wiele wierszy tytułował „for”, lecz wiele innych – „to”; *To the Film Industry in Crisis* z czasem z *Przemysłowi filmowemu w kryzysie* staje się więc – precyzyjniej – *Do Przemysłu Filmowego w kryzysie*. To wszystko sugeruje, że nie poprzestano na jednorazowym wysiłku przekładowym, wciąż dbając o jakość sygnowanych tekstów.

Podsumowując – trudno obwiniać tłumacza o jednostronny dobór tekstów przekładanych, ponieważ w projekcie tłumaczeniowym postrzeganym całościowo zawarł on większość z utworów O’Hary uznawanych powszechnie (także na gruncie rodzimym) za najistotniejsze. Skupiał się przede wszystkim na utworach z lat pięćdziesiątych, czyli na „wczesnym” O’Harze – jeszcze nieznanym szerszej publiczności, i przede wszystkim na wierszach poświęconych podmiotowości oraz na relacjach, jakie ów podmiot

nawiązuje z różnymi postaciami, przedmiotami i przestrzeniami. Na przykład formuła „I do this, I do that”, którą uznawało się za charakterystyczną dla O'Hary, jest wszak sensowna jedynie w odniesieniu do owego „ja”, które poeta czyni aktantem czynności – i chwilami stanowi wręcz frazes, zwłaszcza w obliczu niełatwej i niestabilnej konstrukcji owego „ja” (Pióro 2007: 209). Nieco mniej uwagi Piotr Sommer skierował zaś na teksty poświęcone miastu czy sztuce (co nie znaczy, że całkowicie je pominął) oraz naprawdę „poważnemu” O'Harze – temu zmagającemu się z traumami, piszącemu o śmierci i szukającemu końców modernizmu (Pióro 2013).

Blizsza analiza porównawcza oryginałów i przekładów także nie dostarcza wiedzy o szczególnych nadużyciach. Gdziekolwiek odnajdujemy pewne „naddatki”, jednak pochodzące od tłumacza *horror vacui* nie jest zjawiskiem rzadkim ani zaskakującym (Jarniewicz 2007). Zazwyczaj służą one zresztą przemyślanej ekonomii tłumaczenia, które tam, gdzie nie dało się oddać pełni wieloznaczności i sugestywności (*The Day Lady Died*), zawiera drobne – nieprzekraczające nawet konserwatywnego pojęcia *licentia translatoologica* – wariacje. Trudno także argumentować za „sommeryzacją” O'Hary w tym sensie, że tłumacz miałby podporządkowywać amerykańskiego autora swojemu stylowi. Zasadnicze cechy poezji Sommera, takie jak skupienie na konkretności i doświadczeniu, są współdzielone z poetyką O'Hary, jednak raczej nie wychylają się w stronę jego rozbuchanej ekspresyjności oraz – co zapewne istotniejsze – nie tonują ekstatycznych, potocznych fraz nowojorczyka. Warto zresztą zauważyć, że tłumacza nigdy nie określano o'harystą (choć barbarzyńcą – już tak [Szaruga 1987, Komendant 1987])⁹.

Jeśli więc przyjrzeć się ponownie fragmentom, w których Sommer „potoczował” czy „używiłował” nowojorczyka, można dojść do całkiem zaskakującego wniosku – tłumacz nie „uspokajał” stylu poety na swoją modłę. Wręcz przeciwnie: wypuklały te miejsca, gdzie O'Hara mógłby być bardziej „sobą” – nie tylko w rozumieniu polskiej recepcji „o'harystycznej”, ale i amerykańskich odczytań poety, również kładących nacisk na jego bezkompromisową ekspresyjność. Innymi słowy – Sommer czynił czasem O'Harę bardziej O'Harą, niż poeta nim w rzeczywistości był; nie w sensie zniekształcania wizerunku, ale raczej konsekwencji stylistycznej i rejestrowej.

⁹ W obszernej analizie Tomasza Cieślaka pojawia się wiele ciekawych rozpoznań dotyczących stylu poety oraz jego relacji z amerykańską – niekoniecznie nowojorską – poezją (Cieślak 2011).

O'Hara Sommera nie jest więc O'Harą w żaden niezwykły sposób zmanipulowanym – wręcz przeciwnie: O'Hara Sommera jest „bardzo” O'Harą, zaś O'Hara Sommera w tym sensie, w jakim każdy autor czy autorka oryginału jest „własnością” swojego tłumacza i tłumaczki na płaszczyźnie językowej, to bowiem on (ona) sygnuje końcowy produkt. Przechodząc nieuchronną filtrację przez cudzą wrażliwość, uzus czy „manierę”, tekst przekładany staje się mniej lub bardziej ekwiwalentnym wobec oryginału, lecz samodzielny utworem. O tym problemie traktują już kanoniczne dziś artykuły Anny Legeżyńskiej, które nie tyle nie negują podmiotowej, twórczej roli osoby tłumaczącej, ile wręcz czynią z niej „drugiego autora”, co znacząco docenia ich wkład w popularyzowanie twórczości obcej i możliwości poznawcze i estetyczne, jakie otwierają przed czytelnikami i czytelniczkami (Legeżyńska 1985, 1997).

Oczywiście konkluzja rozważań brzmiałaby więc następująco – O'Hara Sommera nie jest znacząco zniekształconym O'Harą, lecz w pierwszej kolejności O'Harą młodym, skupionym na „ja” oraz na jego relacjach z innymi, nie zaś O'Harą znawcą sztuki czy O'Harą – pograżonym w myślach o śmierci egzystencjalistą przeżywającym traumę wojny, którymi staje się dopiero przy dogłębnej lekturze. Warto jednak podkreślić, że sam poeta prawdopodobnie sprzyjałby takiemu indywidualnemu i indywidualistycznemu odczytaniu swoich wczesnych tekstów (*Personizm!*). Szersza, społeczna lektura dzieł – zarówno oryginalnych, jak i przekładowych – jest zaś w gruncie rzeczy niezależna od tłumacza, który może oczywiście „autorytarnie” (do pewnego stopnia) zawiadywać tekstem przekładanym, jednak drogi interpretacyjne i krytyczne, jakimi dalej podąży dzieło, są trudne do przewidzenia.

Biorąc pod uwagę pogładową analizę, można więc stwierdzić, że klisza krytyczna i artystyczna, jakiej O'Hara został poddany, wypływa z zasadnych przesłanek. W zaproponowanych przez Sommera tłumaczeniach faktycznie można odnaleźć wyraźny model ekspresyjnego, codziennego „ja”, zupełnie odmiennego od tradycyjnego wzorca konfesji, także amerykańskiej (Perloff 1986: 60–66) i energetycznie wchłaniającego rozmaite rejestry i style. Kultura popularna, do której O'Hara tak chętnie się odwołuje, oraz nonszalancja niektórych jego utworów decydują także o oczywiście możliwym przyporządkowaniu „barbarystycznym”. W Polsce lat osiemdziesiątych zaś wzorzec „klasyczny”, przyznający sztuce poważne zadania i obowiązki, wciąż miał się na tyle dobrze, że poezja O'Hary – odczytywana zwykle jako emocjonalna, żywiołowa czy multikulturowa – mogła funkcjonować faktycznie jako symbol nie tylko transformacji (ekonomicznej, politycznej

i kulturowej), ale i „upadku obyczajów” (Kamiński 2000), jednak wyostrenie tylko tych cech przekładu nie jest już zasadniczo winą Sommera i nie mogło zostać przez niego przewidziane.

Można zatem stwierdzić, że O’Hara stał się własnością tłumacza w sensie socjologicznym czy infrastrukturalnym: pomimo istniejących przekładów alternatywnych, to właśnie przekłady autora *Wierszy ze słów* stały się podstawą do ogromnej fascynacji nowojorczykiem w Polsce, zaś o jego silnej pozycji w polu literackim świadczy wciąż częste wypowiedzianie nazwisk O’Hary i Sommera łącznie. Utrwalona pozycja tłumacza nie tyle zresztą dyskredytuje inspirację O’Harą, ile zwraca uwagę na fakt – często ignorowany – że inspirującym artefaktem i zdarzeniem jest tu właśnie przekład rozumiany nie jako „zastępnik”, a jako osobne dzieło czy artystyczna praktyka. Warto zresztą przypomnieć też, co o ugruntowaniu historycznym O’Hary pisała Marjorie Perloff – O’Hara tworzył niejako „wbrew” Thomasowi Stearnsowi Eliotowi, którego elitarystyczna poezja była niezwykle w XX wieku wpływowa (por. Perloff 1986: 61). Oczywiście znaczące jest to także dla polskiej recepcji: wszak monumentalna *Ziemia jałowa* przełożona kongenialnie przez Czesława Miłosza stanowiłaby niejako drugi biegun dwudziestowiecznej poezji polskiej – także poznany w przekładzie.

O’Hara, o którego charakterze Sommer bezsprzecznie zdecydował – podkreślmy: jak każdy tłumacz decyduje o charakterze dzieła przekładanego – nie został jednak podporządkowany Sommerowi na gruncie językowym. Wręcz przeciwnie – można zaryzykować stwierdzenie, że został podporządkowany pewnej fantazmatycznej konstrukcji O’Hary, będącej efektem jego lektury upraszczającej (jak każda synteza) i w pewnych punktach wyostrojonej (z przyczyn pragmatycznych: krytycznych, analitycznych, marketingowych). W tym sensie bardziej przekonujące jest więc stwierdzenie, że popularny i istotny pisarz staje się własnością krytyki i publiki. Jak zresztą pisał sam Piotr Sommer: „wpływ poety obcego w przekładzie przebiega nie tylko tam, gdzie możemy się go spodziewać, ale i na płaszczyznach bardziej nieprzewidywalnych” (2016). W tym sensie zaś rozmiary o’haryzmu są w pewnej mierze – podobnie jak zjawisko „powrotu centrali” – efektem koncentracji krytycznej, która niejako na bazie własnej aktywności, ale bez samoświadomego uwzględnienia owego faktu, stwierdzała istniejącą koncentrację krytyczną i wtórnie utrzymywała wizerunek poety (por. Orska 1998)¹⁰, tak jak

¹⁰ Jest to sytuacja analogiczna do analizy „zaniku” i „powrotu” centrali dokonanej przez Macieja Maryła: badacz wykazał wszak, że tezy krytyki literackiej obserwującej powtór-

i „władzę” Sommera buduje – przede wszystkim retorycznie – częste wymienianie nazwisk jego i Franka O’Hary jednym tchem. Być może najbardziej nieprzewidywalnym i zaskakującym elementem recepcji twórczości omawianego autora był jednak właśnie fakt, że – choć polemiki odnosiły się do tłumaczeń – toczyła się ona zasadniczo w oderwaniu od krytyki przekładu. Miało to jednak swoją głębszą przyczynę. Jak przekonuje Jerzy Jarniewicz, lektury nowojorczyka wspierać miały raczej zmianę modelu polskiej poezji potransformacyjnej (Jarniewicz 2022: 85), a nie służyć analitycznym, filologicznym dyskusjom¹¹.

Ostatecznie jednak należy się zastanowić nad jeszcze jedną kwestią: skoro mógł istnieć O’Hara nie-Sommerowski (a w praktyce czytelniczej z pewnością taki O’Hara istnieje – poznawany w oryginale), jak istnieją mnodzy nowojorczycy (Ashbery Sommera, Zadury, Sosnowskiego) – jaki byłby „najlepszy”, „najprawdziwszy”, możliwie „najzgodniejszy z oryginałem” O’Hara?

Na owo pytanie nie ma jednak jednoznacznej odpowiedzi: żaden polskojęzyczny (czy nie-anglojęzyczny) O’Hara nie będzie wszak „oryginalnym” O’Harą, ponieważ odbiór i rozumienie dzieł i praktyk artystycznych zależy nie tylko od czynników językowych, ale i od kontekstów. Amerykański poeta czytany w Polsce nigdy nie będzie po prostu O’Harą, ponieważ jego wielkomięjska, wielokulturowa twórczość zyska zupełnie inny wydźwięk w postkomunistycznej Polsce, gdzie najwybitniejsze tradycje związane były z życiem wiejskim. „Oryginalny”, „prawdziwy” O’Hara nie istnieje nawet w Stanach Zjednoczonych¹². Zebrana twórczość poety liczy sobie niespełna sześćset stron drobno zadrukowanych liryką, zaś recepcja autora – jak recepcja polska i każda inna – zawsze z konieczności syntezywała twórczość do

ne (lub nigdy nie zatrzymane) centralizowanie zainteresowań naukowych wokół małej puli nazwisk w istocie brały pod uwagę także (przede wszystkim?) prace samych koncentrację konstatających (Maryl 2018). Podobne zjawisko obserwujemy właściwie w praktyce krytycznej Joanny Orskiej – wzmacnia ona siłę legendy O’Hary nawet poprzez krytyczne czy negatywne zainteresowanie jego poezją, wyrażane w licznych artykułach.

¹¹ Jarniewicz przekonuje wszak, że dykcja (przetłumaczonego) O’Hary korespondowała z mniej znanymi, przeoczonymi czy zapomnianymi idiomami, które już w Polsce funkcjonowały (Jarniewicz 2022: 90).

¹² Przekonanie o tym wyraża zresztą sam tłumacz, odpowiadając wątpliwościami na sugestię Agnieszki Kołodyńskiej: „sugeruje pani (...) rzeczy, które wydają mi się wątpliwe: że w języku oryginału – jeśli odwołam się do szeroko rozumianej współczesności – jest coś takiego jak stała hierarchia dokonań; (...) i że transfer takiej hierarchii do innego języka przebiega w sposób zupełnie zwierciadlany” (Sommer 206: 77).

określonej siatki pojęć, kategorii i problemów, jakie nigdy nie wyczerpały i nie wyczerpią (nieistniejącej) pełni.

Trwały wszak niemal niezależne badania nad malarskimi implikacjami twórczości nowojorczyka (Perloff 1977) czy jego znaczeniem dla społeczności LGBT (Smith 2000), jednak większość analiz skupiała się dość tendencyjnie – podobnie jak (w supozycji) recepcja polska – na podmiotowości (Molesworth 1975). Tym samym szeroki wybór oryginalnych utworów poety wcale nie zdecydował o wybitnie „głębszym” odbiorze jego dzieł w rodzinnych Stanach Zjednoczonych – w gruncie rzeczy najwięcej bliskiej i „źródnicowanej” uwagi poświęcali autorowi jego przyjaciele (tacy jak cytowany Berkson) czy wybitne dla krytyki postaci (Perloff, Pióro). Reszta posługiwała się, podobnie jak wskazuje współczesna krytyka polska, uproszczeniami – czy może raczej (rezygnując z elitarystycznej aksjologii) dawała się ponieść określonym fascynacjom. Stąd „personalistyczny” wizerunek poety w Polsce koresponduje zasadniczo z jego popularnymi odczytaniem w Stanach Zjednoczonych (Jarniewicz 2022: 85–86).

Innymi słowy – nie istnieje O’Hara „po prostu” i nawet powrót do oryginałów nie zapewni jego niezmaconego obrazu, ponieważ niezmacony obraz jest jedynie fantazmatem; podobnie jak nie ma przekładu O’Hary (przekładu w ogóle), który nie byłby nacechowany. Powtarzające się w toku (około-przekładowych) dyskusji nad o’haryzmem supozycje, dotyczące manipulacji i zniekształceń, jakich tłumaczenie miałyby na dziełach poety dokonywać, świadczą zaś o uporczywym rozpatrywaniu tłumaczenia w kategoriach, które w literaturoznawstwie wydają się od dawna przestarzałe: wzoru i naśladowania (za Platonem) czy („ideologicznego”) oryginału i kopii (według Derridy). Wartościują one pozytywnie pierwszy człon opozycji i każą szukać możliwie czystych „źródeł”, tłumaczenia traktując z góry jako niedoskonałe odwzorowania dzieł wyjściowych, nie zaś jako nawiązywane z nimi twórcze relacje. Może więc zasadniej byłoby mówić nie o zubożeniu – lub przeciwnie, naddatku – jaki zapewnił polskiej wersji O’Hary Sommer (faktycznie „o’haryzujący” O’Harę, jednak nie w interesie „o’haryzmu”), lecz o istotnym znaczeniu jednej z wielu możliwych wersji twórczości nowojorczyka dla polskiej literatury przełomu. Z racji tego, że w literackim polu tłumaczenie Piotra Sommera jest jednak – póki co – jedynym powszechnie funkcjonującym, należy przyznać, że zachodzi tu pewien typ własności; jego krytyczne następstwa są już jednak osobną o’harystyczną historią.

Bibliografia

- Allen, Donald. 1960. *New American Poetry 1945–1960*, foreword by D. Allen, New York: Grove Press, s. 239–271.
- Barańczak, Stanisław. 1998. *Od Walta Whitmana do Boba Dylana*, Kraków: Znak.
- Bartczak, Kacper. 2009. *Piotra Sommera rzut światła na obraz poezji*, w: tegoż, *Świat nie scalony*, Wrocław: Biuro Literackie, s. 152–170.
- Bąk, Tomasz. 2021. *O, tu jestem*, Poznań: WBPICAK.
- Berkson, Bill. 1986. *Frank O'Hara i jego wiersze*, przeł. H. Ciepłińska, „Literatura na Świecie” 7 (180), s. 92–103.
- Cieślak, Tomasz. 2011. „*Głos to jest echo innych głosów i patrzenia*”. *Sommer i Zadura*, w: tegoż, *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 173–215.
- Dunin-Wąsowicz, Paweł, Varga Krzysztof. 1995. *Parnas bis/ Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- Goczał, Ewa. 2017. *Między liryką beatu a wierszem projekcyjnym: Piotr Sommer i sztuka transferu poezji (ujęcie w planie amerykańskim)*, „Przekładaniec” 34, s. 151–171.
- Jarniewicz, Jerzy. 2002. *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: R. Lewicki (red.), *Przekład – język – kultura*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej, s. 35–42.
- 2007. *Horror vacui, czyli poetyka nadmiaru w przekładzie literackim*, w: O. Kubińska, W. Kubiński (red.), *Przekładając nieprzekładalne III. O wierności*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 139–151.
- 2022. *The New York State of Polish Verse, or Frank O'Hara Translated, Re-translated and Re-written*, w: M. Heydel, Z. Ziemann (red.), *Retracing the History of Literary Translation in Poland. People, Politics, Poetics*, New York: Routledge, s. 83–99.
- Jaworski, Marcin. 2009. *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2018. *Początek i koniec. Ostatni spór o młodą poezję*, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, s. 13–58.
- Kamiński, Jarosław. 2000. *O'hara-kiryzm*, „Magazyn Literacki” 2 (41), s. 17–19.
- Koehler, Krzysztof. 1990. *O'haryzm*, „Brulion” 14–15, s. 141–142.
- Komendant, Tadeusz. 1987. *Mimo-śród*, „Obecność” 17, s. 33–36.
- Legeżyńska, Anna. 1985. *Tłumacz czyli „drugi autor”*, w: E. Balcerzan, S. Wysłouch (red.), *Miejsca wspólne: szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, Warszawa: PWN, s. 160–181.
- 1997. *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, w: A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska (red.), *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*, Warszawa: PWN, s. 40–50.
- Maliszewski, Karol. 1995. *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt” 19, s. 1–11.
- Maryl, Maciej. 2018. *Operationalising the Change: Dispersion of Polish Literary Life (1989–2002)* [online]. <http://chc.ibl.waw.pl/pl/operationalising-the-change-the-dispersion-of-polish-literary-life-1989-2002/>.

- Mattix, Micah. 2011. *Frank O'Hara and the poetics of saying „I”*, Lanham: Fairleigh Dickinson Univeristy Press.
- Molesworth, Charles. 1975. *The Clear Architecture of the Nerves: The Poetry of Frank O'Hara*, „The Iowa Review” vol. 6, issue 3, s. 61–74.
- Moroz, Agnieszka. 2013. *Poems by Frank O'Hara and Allen Ginsberg translated by Polish poets: the conflict between “classicists” and “barbarians”?*, „Rocznik Komparatystyczny” 4, s. 235–254.
- Musiąg, Grzegorz. 1994. *Ameryka, Ameryka! Antologia wierszy poetów amerykańskich po 1940 roku*, Bydgoszcz: Pomorze.
- O'Hara, Frank. 1986. *Personizm. Manifest*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 7 (180), s. 43–48.
- 1986. *Wiersze (I) i Wiersze (II)*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 7 (180), s. 49–60, 80–92.
- 1987. *Twoja pojedynczość*, wybrał, przeł. i posł. opatrzył P. Sommer, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1994. *Wiersze wczesne*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 3 (272), s. 43–55.
- 1995. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. by D. Allen, introduction by J. Ashbery, Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- 2015. *Biotherm (dla Billa Berksona)*, przeł. T. Pióro, A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 9–10 (530–531), s. 115–132.
- 2015. *Pamięci moich uczuć*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 9–10 (530–531), s. 75–83.
- 2015. *Rozmyślenia w krytycznej sytuacji*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 9–10 (530–531), s. 65–68.
- Orska, Joanna. 1998. *Co to jest o'haryzm? Próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 3 (35), s. 44–56.
- 1999. *Polska i świat. Nowojorskie historie i nowa poezja polska*, „Teksty Drugie” 5, s. 53–70.
- 2017. „Najciekawsza wydaje mi się właśnie osobność” (*Charles Reznikoff i przekłady Piotra Sommera*), „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2 (40), s. 5–32.
- 2020a. *Poeci-tłumacze jako awangarda lat 90.*, „Wielogłos” 1 (43), s. 57–73.
- 2020b. *Koleżanki i Koledzy, czy wyszliśmy ze szkoły?*, „Biuro Literackie” [online]. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/kolezanki-i-koledzy-czy-wyszlismy-ze-szkoly/>.
- Perloff, Marjorie. 1977. *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Chicago: University of Chicago Press.
- 1986. „*Surowe*” i „*gotowane*”, przeł. J. Kutnik, „Literatura na Świecie” 7 (180), s. 60–73.
- Pióro, Tadeusz. 2007. *Desire, disorder and dying: Frank O'Hara's autobiographies*, „Acta Philologica” 33, s. 209–213.
- 2011. „*The death of literature as we know it*”: *Reading Frank O'Hara*, „Polish Journal for American Studies: Yearbook of the Polish Association for American Studies” 5, s. 79–86.

- 2013a. *Frank O'Hara and the Ends of Modernism*, Warszawa: Instytut Filologii Angielskiej.
- 2013b. *Death and heroism in the work of Frank O'Hara and Andy Warhol*, „Polish Journal for American Studies: Yearbook of the Polish Association for American Studies” 7, s. 49–64.
- 2017. *Funtime, Endtime: Reading Frank O'Hara*, Berlin: Peter Lang.
- Skurtys, Jakub. 2020. *nowe.języki.poezji@com.pl*, „Biuro Literackie” [online], <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/nowe-jezyki-poezjicom-pl/>.
- 2021. *Kogo nie ocala? Podsumowanie roku 2020 (cz. I)* [online], <http://malyformat.com/2020/12/kogo-nie-ocala-podsumowanie-roku-2020-cz-i/>.
- Skwara, Marta. 2009. *O'haryzm, interkulturowość – dwa bieguny intertekstualności w poezji najnowszej?*, w: K. Pietrych, T. Cieślak (red.), *Nowa poezja polska: twórcy, tematy, motywy*, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 65–86.
- Smith, Hazel. 2000. *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara. Difference, Homosexuality, Topography*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Sommer, Piotr. 1987. *Posłowie: „O krok od nich” (Szkic do portretu wierszy Franka O'Hary)*, w: F. O'Hara, *Twoja pojedynczość*, wybrał, przeł. i posł. opatrzyl P. Sommer, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 109–124.
- 1996. *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, wyb., przeł. i oprac. P. Sommer, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- 2015. *Notatka o tym, co się w rozmyślaniach O'Hary lubi (na przykład)*, „Literatura na Świecie” 9–10 (530–531), s. 68–75.
- 2016. *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Poznań: WBPiCAK.
- 2018. *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich z reprodukcjami obrazów Jane Freilicher*, Kraków: Karakter, s. 367–435.
- Szaruga, Leszek. 1987. *Kulturalny barbarzyńca*, „Obecność” 17, s. 28–33.
- Śliwiński, Piotr. 1999. *Sommerland*, w: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 180–187.
- Świetlicki, Marcin. 1991. *Koehleryzm*, „Brulion” 16, s. 39–41.
- Truskowska, Teresa. 1976. *Wizjonerzy i buntownicy. Wiersze współczesnych poetów amerykańskich*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 225–235.
- Waligóra, Agnieszka. 2019. *Poeci, afekty i miejsca wspólne, czyli „In Memory of My Feelings” Franka O'Hary i „Cover” Andrzeja Sosnowskiego w perspektywie autotematycznej*, „Forum Poetyki” 17, s. 84–97.