

„REQUEEROWANIE PRZEKŁADU” – ZE SZCZEGÓLNYM ODNIESIENIEM DO FRANKA O’HARY

Abstract

“Re-queering of Translation” – with Special Reference to the Poetry of Frank O’Hara

In the article I address the problem of the reception of translations from the poetry of the New York School. In the late 1980s and early 1990s in Poland this reception was determined by issues of political transformation, which precluded the possibility of reading O’Hara’s poetry in relation to *queer studies*. O’Hara’s works, whose style and strategies largely depend on camp stylistics, present a distinctly queer character. Through the setting of Piotr Sommer’s translations in *Twoja pojedynczość* (1987), the metatexts collected for the publication of O’Hara’s poems in the New York issue of “Literatura na Świecie” (1986: 7), and finally through poetic allusions in the translated poet’s texts, this element was exposed in a sufficiently expressive way. Neither in the 1990s nor later has the ‘queer orientation’ of O’Hara’s poetry shape the Polish reception of his work in any way.

Keywords: queer studies, American neo-avant-garde poetry, reception and translation in comparatist approach, political transformation in Poland, New York School of Painters and Poets, poets-translators, “Literatura na Świecie”

Słowa kluczowe: studia queer, amerykańska neoawangardowa poezja, recepcja i tłumaczenie w ujęciu komparatystycznym, polityczna transformacja w Polsce, Szkoła Nowojorska poetów i malarzy, poeci-tłumacze, „Literatura na Świecie”

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie szczególnego momentu recepcji poezji Franka O’Hary w naszym kraju w latach 80., a więc w okresie poprzedzającym transformację ustrojową. Z jednej strony przekłady O’Hary,

które pojawiały się najpierw na łamach „Literatury na Świecie”, stanowią znak rozpoznawczy dla Polski okresu przejściowego oraz uzupełniają niezbyt bogaty w tamtym czasie zestaw poetek i stylów reprezentujących amerykańską (czy w ogóle światową) neoawangardę. Z drugiej strony istotny jest kontekst tych przekładów – społeczny i polityczny „moment pędu” kultury polskiej tamtych lat.

Wobec związanego z zimną wojną opóźnienia, z jakim pojawiały się u nas nowe interpretacje i koncepcje literatury oparte na zachodnich metodologiach, czytelnicy próbujący przyswoić sobie odmienność poezji O’Hary w latach 80. i 90. dysponowali wyłącznie obecnymi już w rodzimym kanonie narzędziami. Susan Bassnett i André Lefevere we wstępie do pracy zbiorowej *Constructing Cultures* dowodzą, że tłumaczenie stanowi skomplikowany proces „akulturacji” czy też „socjalizacji” tekstu w kulturze docelowej – proces wielowymiarowy i jednocześnie zinstytucjonalizowany (Bassnett i Lefevere 1998: 9). Transfer z obcego języka może podlegać regule „przepisywania” tekstów kultury dominującej (*cultural capital*) do własnej, zależąc nie tylko od predylekcji i predyspozycji tłumacza, ale przede wszystkim od ciśnienia zarówno krytycznych, czytelniczych, ale i społecznych oraz politycznych nakazów czy zakazów i innych recepcyjnych uwarunkowań. Trudno w tak krótkim tekście rozwodzić się nad procesami „amerykanizacji” kultury byłego bloku wschodniego, będącej według niektórych jednym ze skutków transformacji ustrojowej krajów oddzielonych od Zachodu żelazną kurtyną. Warto nadmienić, że przekład poezji O’Hary daje się raczej odczytywać jako element historii potransformacyjnego rozprzestrzeniania się późnych wpływów słabo obecnych w Polsce ruchów dada i surrealizmu, niż jako działanie zmierzające do przeniesienia do polskiej tradycji jakiegś bliżej nieokreślonej, atrakcyjnej dla czytelników „amerykańskości”. Już tylko z tej perspektywy widać, jak problematyczne jest przymierzanie do awangardowych transferów kategorii centrum i peryferii (Bäckström, Hjartartson 2012). Transfery poetyckie – poza tym, że podlegają analizie translologicznej – powiązane są z takim czy innym modelem nowoczesności danego kraju, z różnymi, różnie uwarunkowanymi potrzebami czytelniczymi, z odmiennymi paradygmatami recepcyjnymi i kanonami strzeżonymi przez instytucje życia literackiego. Czynniki te determinują pewien potencjał rozumienia poezji – zwłaszcza takiej, która nie należy do głównego nurtu, ale jest trudna i w dodatku eksperymentalna.

Nieobecność elementu kampowo-queerowego (Czapliński, Mizerka 2012) w krytycznym warsztacie polskich czytelników O’Hary w latach 90. to

jeszcze jeden dowód na to, jak trudno rozmawiać o poetyckiej neoawangardzie w kategoriach literatury światowej¹. Wątek homoseksualny, powiązany z poetyką wierszy najsłynniejszego w Polsce Nowojorczyka, został zresztą przez tłumacza dostrzeżony od samego początku – nawet jeśli dla Piotra Sommera mogło to pozostawać kwestią translatorskiej precyzji. Polscy odbiorcy na przełomie lat 80. i 90. nie dysponowali jednak optyką, która umożliwiłaby im rozpoznanie w seksualności podmiotu literackiego jako istotnego czynnika dla interpretacji tekstu. Tymczasem w tradycji poezji dadaistycznej i surrealistycznej, do której nawiązywał O’Hara, aspekt płciowy stanowił jedno z narzędzi rewolucji artystycznej wymierzonej przeciwko społecznym normom. Ten element umykał w latach 80. zresztą także amerykańskiej krytyce². Próbę uporządkowania kontekstów odbiorczych transferu nowej poezji amerykańskiej do Polski, który był także (i jest) nie w całości udanym transferem kulturowym, określam właśnie mianem „requeerowania przekładu”.

Twórczość Franka O’Hary stała się znana w Polsce dzięki tłumaczeniom Piotra Sommera, poczynając od słynnego „niebieskiego” numeru „Literatury na Świecie” (1986)³. O’Hary w przekładach innych niż Sommera jest

¹ Znamienna dla tej dyskusji jest wymiana zdań w rozmowie Davida Damroscha z Gayatri Chakraworty Spivak pt. *Comparative Literature/World Literature* („Comparative Literature Studies” 4, 2011). Badacz kładący nacisk na swoiście pojęty uniwersalizm, obwarowany pragmatyką komunikacyjną, i obstająca przy niemożliwych właściwie do przekroczenia różnicach kulturowych Spivak mówią obok siebie, bez możliwości konsensusu.

² Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest szkic *A Step Away From Them* autorstwa słynnej Marjorie Perloff z książki *Poetry On and Off the Page* (Perloff 1998). Krytyczka podkreśla seksualność podmiotu wierszy O’Hary, stara się jednak zdewaluować ten element wobec bardziej znaczących według niej przesłanek literaturoznawczych czy kulturoznawczych. Przy okazji opiewa okres prosperity i ładu epoki Eisenhowera: „jeśli było się męskim, białym poetą, nawet homoseksualnym białym poetą w 1956, realia życia codziennego były realiami możliwości: nowe balety do oglądania, wielkie włoskie filmy w kinach, podróże do centrów sztuki w Europie” (Perloff 1998: 101). Udaje jej się nawet opisać zamieszkiwaną na pół z Joe LeSueurem kłitkę z zimną wodą w Nowym Jorku (Gooch 1993: 12) jako „wonderfully cheap apartment” (Perloff 1998: 95).

³ Pierwsze tłumaczenia O’Hary autorstwa Sommera zostały opublikowane w numerze poświęconym współczesnej literaturze amerykańskiej („Literatura na Świecie” 6, 1976; tu teksty „Dlaczego nie jestem malarzem”, „O krok od nich”, „Les etiquettes jaunes”, „Wiersz [Lana Turner załamana]”, s. 200–204; na s. 176 notatka od tłumacza).

w Polsce niewiele⁴, a recepcja poezji jednego z głównych przedstawicieli szkoły nowojorskiej, jak i świadomość jego poglądów na literaturę, nie była szczególnie głęboka (Orska 1998; Skwara 2009; Pióro 2014). Tadeusz Pióro wyjaśnia:

Ogólnie rzecz biorąc, nowojorscy poeci otworzyli nową skalę możliwości dla poetyckiej dykcji, które do tej pory były niedostępne dla młodszych polskich poetów. Większość z nich nie znała angielskiego na tyle dobrze, by czytać [amerykańską – dop. J.O.] poezję w oryginale, nawet gdyby byli w stanie zdobyć odpowiednie książki. Ci nieliczni, którzy to potrafili, byli starsi. To oni byli tłumaczami tych wierszy – przede wszystkim Piotr Sommer i Bohdan Zadura (urodzeni odpowiednio w 1948 i 1945 roku). Ich zainteresowanie nowojorskimi poetami przyniosło – dzięki przekładom – paradygmatyczną zmianę w sposobie rozumienia dykcji poetyckiej, a w końcu jej stosowania przez pokolenie 1960 roku i następne (Pióro 2014: 188)⁵.

Pióro w swoim artykule słusznie zauważa, że w Polsce lat 80., wciąż żyjącej problemami dyskursu dysydenckiego, budowanego w opozycyjnym, drugim obiegu, oddziaływanie nowej poezji amerykańskiej dotyczyło właściwie głównie poetów i było rozpoznawane jako istotne zjawisko przez niewielką grupę odbiorców (Pióro 2014: 188). Cechy nowej polskiej poezji – wynikające z popularyzacji pewnego pojęcia o twórczości Nowojorczyków –

⁴ Poza *Twoją pojedynczością* w Polsce nie ukazała się inna, autorska książka poety; po kilka przekładów znajduje się w antologiach Teresy Truszkowskiej (1978), Międzyrzeckiego i Hartwig (1992). Do najbardziej spektakularnych wyjątków należy poemat „Biotherm (do Billa Berksona)” [„*Biotherm (For Bill Berkson)*”] w przekładzie Tadeusza Pióry i Andrzeja Sosnowskiego, opublikowany w „Literaturze na Świecie” w 2015 roku. Poza kilkoma wyjątkami nie publikowano też przekładów dramatów i krytyki artystycznej O’Hary. Większe grupy wierszy w tłumaczeniu Sommera pojawiły się w „Literaturze na Świecie” (1994, nr 3; 2015, nr 9–10, 2018, nr 9–10) oraz w „Tygodniku Powszechnym” (2010, nr 40) i „Kraśnogrodzie” (2006, nr 17). W 1997 roku w „Dialogu” ukazał się krótki utwór dramatyczny *Jeden dzień w życiu cara (homage à Glinka)*, który został powtórzony w tłumaczeniu Sommera w numerze 6 „Literatury na Świecie” w tym samym roku, a następnie przedrukowany w obu antologiach *O krok od nich*. W polskiej, transformacyjnej perspektywie w odniesieniu do tzw. nowej amerykańskiej poezji mamy do czynienia z rzadko spotykanym fenomenem przekładu wierszy jednego autora lub konkretnych jego utworów wyłącznie przez jedną osobę; wydaje się to praktyką związaną ze strategiami tłumaczy ze środowiska „Literatury na Świecie”. Jedną z polskich krytyczek pisała o zawłaszczeniu poezji O’Hary przez jednego tłumacza (Waligóra 2022). Jakkolwiek sam ten artykuł budzi wiele wątpliwości, faktycznie polski O’Hara posiada język, składnię i styl „napisany” właśnie przez Piotra Sommera.

⁵ Jeśli nie zostało zaznaczone inaczej, tłumaczenie moje.

kojarzone były w latach 90. z „poezją barbarzyńców”: „wyróżniającą się anarchizmem, egotyzmem, a często pozbawionymi wycucia formy wygłupami” (Pióro 2014: 191). Pozostawało to w luźnym związku z interpretacją „O’Hary Sommera”, którego można było poznać, czytając niebieski numer „Literatury na Świecie” czy osobny tom przekładów wierszy poety *Twoja pojedynczość* (1987). Wybory poety-tłumacza z tych pierwszych publikacji miały ukazywać przede wszystkim to, co Pióro określa mianem „poetyki koterii” (*coterie poetics*; zob. Shaw 2006: 190); zachodziła według niego w tym przypadku „lekka nierównowaga na korzyść wierszy typowych tylko dla jednej odmiany poetyki O’Hary” (Pióro 2014: 191)⁶.

Jak sądzę, recepcja „nowej poezji amerykańskiej”, w tym przypadku twórczości O’Hary, nie musiała być głęboka, żeby odróżnić jej strategie estetyczne od dominujących w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku poetyk powojennego modernizmu, utrzymanych przeważnie w stylu wysokim. A jednak „niewidzialność” pewnych cech jego stylu i pewnych tematów jego poezji, nawet dla wąskiego, elitarnego kręgu czytelników „Literatury na Świecie” w epoce transformacji ustrojowej, mówi coś ciekawego na temat historii transferu poezji amerykańskiej w tym okresie. Na przełomie lat 80. i 90. dyskursy neoawangardowe miały w polskiej recepcji poezji gorszą passę, co można wiązać z ostatecznym zwycięstwem linii poetyckiej Miłosza, kojarzonego z literaturą niezależną, emigracyjną, nad „komunistycznym” Przybosiem (Orska 2013). Również obecne w amerykańskiej krytyce literackiej problemy zwrotu kulturowego, powiązane między innymi z tożsamością seksualną i płciową jako znaczącą dla kształtu poezji, w Polsce miały przynieść istotne badawczo zagadnienia dopiero na przełomie XX i XXI wieku. W konsekwencji polska recepcja „Nowojorczyków” pozostawała naturalnie obojętna na „queerowy” charakter twórczości poetyckiej autora *Lunch Poems*. Znajdowało to swoje odzwierciedlenie przede wszystkim w krytyce literackiej okresu transformacji, ale i zadecydowało o późniejszym stosunku badaczy do amerykańskiej neoawangardy poetyckiej w Polsce.

Polski transfer poezji szkoły nowojorskiej miał już w punkcie wyjścia charakter dość szczególnie, powiedzieć trzeba – selektywny. Po pierwsze, dorobek tej szkoły, na przełomie lat 80. i 90. w Stanach już trzypokoleniowej (Digory 2009: IX–XI), został w Polsce poddany wyborowi kierującemu uwagę czytelników ku latom 50. i 60. w literaturze amerykańskiej. Po drugie,

⁶ Na temat charakteru twórczej recepcji strategii poetyckich Nowojorczyków por.: Tadeusz Pióro (2003), Jacek Gutorow (2007), Ewa Rajewska (2012).

przetłumaczono wyłącznie wiersze napisane przez mężczyzn: w „niebieskim” numerze „Literatury na Świecie” szkołę nowojorską reprezentowali Frank O’Hara, John Ashbery, James Schuyler i Kenneth Koch, z pominięciem Barbary Guest, i aż do ostatnich antologii Sommera tak właśnie zostało. Może to stanowić interesujące, lokalne uzupełnienie opowieści Michaela Davidsona (2004) o „maskulinizmie” amerykańskiej poezji kontrkulturowej, cechującym również grupy artystyczne o mniejszościowym czy homoseksualnym charakterze⁷. W perspektywie krytycznoliterackiej recepcji z kolei nie uwzględniono wielomedialnego, a więc typowo awangardowego charakteru działań twórczych „Nowojorczyków”⁸, mimo że świadomość taką pozwalała kształtować zarówno pierwsza publikacja polskiego tomu wierszy O’Hary *Twoja pojedynczość*, jak i wspomniany numer „Literatury na Świecie” z reprodukcjami obrazów Willema de Kooninga, Fairfielda Portera i Larry’ego Riversa. W końcu, jak już wspomniano, również w horyzoncie polskiej krytyki, nie uwzględniono zupełnie – ani w latach 90., ani później – orientacji seksualnej autorów nowojorskich wierszy.

W swoim tekście o recepcji poetów szkoły nowojorskiej w Polsce Tadeusz Pióro zwraca uwagę na wybiórcze podejście Sommera do bogatego i wieloaspektowego dorobku Franka O’Hary – nie mówiąc wprost o nieobecności w *Twojej pojedynczości* najsłynniejszych wierszy o tematyce homoseksualnej, choć (niecelowo) ją sugerując⁹. Badacz pisze o pominięciu takich utworów, jak „In Memory of My Feelings” (przekład opublikowany przez Sommera w 2015 roku), „Memorial Day 1950”, „For the Chinese New Year and for Bill Berkson”, „Easter” czy „Second Avenue” – „oraz większość[ci]

⁷ Zjawisko to może jednak odbijać także historyczne tło polskiego transferu, przybierającego na sile od początku lat 80., a zdeterminowanego przez wizyty polskich poetów-tłumaczy w Stanach Zjednoczonych. W haśle poświęconym „homoseksualizmowi” z *Encyclopedia of the New York School Poets*, Terrence Diggory przytacza słowa poetki trzeciego pokolenia szkoły nowojorskiej, Eileen Myles, odnoszące się do licznych zarażeń AIDS wśród homoseksualnych poetów od początku 1980 roku. Myles powiadamiając o rosnącym poczuciu własnej izolacji, stwierdziła: „Mężczyźni w żałobie po innych mężczyznach stali się jeszcze bardziej strażnikami własnej tradycji” (Diggory 2009: 229, cyt. za Eileen Myles, *Lesbian Poet*, wystąpienie w ramach St. Mark’s Poetry Project z 1994, przedr. w tejże *School of Fisch* [1997]).

⁸ Ze skali kolektywnego tworzenia w szkole nowojorskiej zdaje sprawę monografia Marka Silverberga *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde* (2010), zakończona długą bibliografią kooperatyw poetyckich i artystycznych Ashbery’ego, Guest, Kocha, O’Hary i Schuylera.

⁹ Na podstawie uwagi autora. Przy okazji dziękuję Tadeuszowi Piórze za uważną lekturę tego tekstu.

liryków miłosnych skierowanych do Vincenta Warrena” (Pióro 2014: 190). Z *Twojej pojedynczości*, pierwszego polskiego tomu Nowojorczyka, Pióro dla kontrastu wybiera takie utwory, które mają prezentować charakterystyczną dla O’Hary poetykę *‘I do this, I do that’*, a więc „Having a Coke with You”, „John Button Birthday” czy „Why I Am Not a Painter”¹⁰. Tezy Pióry, również poety-tłumacza, występującego w tym przypadku w roli krytyka-amerykanisty, wydają się ściśle odpowiadać polskiemu odbiorowi poezji szkoły nowojorskiej w latach transformacji ustrojowej. Pozostawał on w zgodzie z literaturoznawczymi przesłankami lektur starszego pokolenia amerykańskich krytyków, dzięki którym poezja Nowojorczyków stawała się elementem amerykańskiego kanonu modernistycznej liryki. Hartmut Heep we wstępie do książki *Poetic Closets. Gay Lines and the New York School* (2020) informuje o lekceważeniu przez amerykańską krytykę, nawet uwzględniającą elementy queerowe poezji Nowojorczyków, orientacji seksualnej pierwszego pokolenia tej szkoły. O pierwszych interpretacjach Harolda Blooma, Helen Vendler i Marjorie Perloff pisze on, że powstawały z punktu widzenia osób, które były heteroseksualne, nie postrzegały więc queerowości poezji O’Hary, Schuylera czy Ashbery’ego jako istotnego elementu ich stylu; tymczasem – zauważa badacz – tylko tak można mówić o wspólnotowej świadomości tych poetów¹¹.

Homoseksualna tożsamość miała przy tym łączyć tę grupę z działającym w Nowym Jorku od ostatnich dekad XIX wieku gejowskim podziemiem o niezwykle rozbudowanej, społecznej strukturze, z własnymi miejscami spotkań i sekretnym językiem (por. np. Chauncey 1994). Rewindykacyjna pasja, z jaką autor *Poetic Closets* formułuje swoje tezy, doprowadza do pewnej przesady, jeśli chodzi o uwagi kierowane pod adresem podejmujących wcześniej ten temat badaczy amerykańskich¹². Trzeba jednak

¹⁰ „In Memory of My Feelings”, „Easter” czy „Second Avenue” to dłuższe wiersze, właściwie poematy, utrzymane w stylu surrealistycznym, halucynacyjnym, gęste od kulturowych i środowiskowych kontekstów i zapewne niezwykle trudne w przekładzie. Sommer wybiera nie tylko reprezentatywne, ale także niezbyt długie i nienazbyt awangardowe teksty O’Hary, co może uzasadniać zarówno predylekcja autora do bardziej referencjalnie zdeterminowanej poezji, jak i względy czysto praktyczne, powiązane z dbałością o warsztat tłumacza.

¹¹ Dotyczyłoby to nawet heteroseksualnego Kennetha Kocha, ze względu na sposób, w jaki adaptował w swojej poezji kampo-queerową stylistykę (Heep 2020: 8; Diggory 2009: 228).

¹² Heep przypomina na wstępie pionierskie wypowiedzi Davida Bergmana (*Choosing our Fathers. Gender and Identity in Whitman, Ashbery and Richard Howe*, 1989), Johna Shoptawa (*On the Outside Looking Out: John Ashbery’s Poetry*, 1994), Andrew Epsteina (*The Beautiful*

przynależą, że w odniesieniu do polskiej transformacyjnej recepcji poezji O'Hary Heep trafił w samo sedno: polscy czytelnicy nie wykazywali zainteresowania tym, że „większość poetów ze szkoły nowojorskiej to byli geje, że uprawiali seks z innymi mężczyznami” (Heep 2020: 8). Wiązało się to u nas ze szczególnymi warunkami amerykańskiego transferu, którego przesłanki podporządkowane były problemom politycznej transformacji, a nie zagadnieniom spod znaku zwrotu kulturowego. Amerykańska krytyka poezji szkoły nowojorskiej również początkowo obywatela się bez wątku homoseksualnego, choć często odgrywał on istotną rolę w samym dyskursie o grupie – jak w słynnej biografii poety autorstwa Brada Goocha *City Poet. The Life and Times of Frank O'Hara* (1993) czy w monografii szkoły nowojorskiej Davida Lehmana *The Last Avant-Garde* (1998). Tekst Bruce'a Boona *Gay Language as Political Praxis: The Poetry of Frank O'Hara* z 1979 roku stanowi jeden z bardziej spektakularnych wyjątków od tej reguły, przełamywanej coraz częściej z związku z wydaniem przez Donalda Allena w 1970 roku książki *The Collected Poems of Frank O'Hara* uwzględniającej wiele wcześniej nieznanymi, a otwarcie homoseksualnych utworów¹³. Homoseksualizm Nowojorczyków to także temat konstytuujący ich tożsamość grupową z punktu widzenia amerykańskiej polityki społecznej okresu zimnej wojny, co podkreśla Andrew Epstein w książce *The Beautiful Enemies*. Pewnego rodzaju pojęcie co do przyczyn marginalizacji wątku homoseksualnego – ważnego z punktu widzenia samej poezji, nie tylko biografii twórcy – przynosi komentarz Davidsona w odniesieniu do relacji

Enemies. Friendship and Postwar American Poetry, 2006), Christophera Schmidta (*The Poetics of Waste. Queer Excess in Stein, Ashbery, Schuyler and Goldstein*, 2014), wymieniając ich rozmaite braki wobec własnej, monograficznie zakrojonej książki. Pisz jednocześnie o książce Epsteina, że na siłę pakuje ona „poezję szkoły nowojorskiej w kaftan bezpieczeństwa literackich tradycji poetyckiego mainstreamu i modnych «izmów»” (Heep 2020: 7). Wskazuje to na reindykacyjną intencję Heepa, ale i prowadzi do lekceważenia przez niego faktu, że nowojorczyści byli także artystami po studiach literaturoznawczych i że parali się krytyką sztuki i literatury, głównie awangardowej. W odniesieniu do książki Michaela Davidsona *Guys Like Us. Citing Masculinity in Cold War Poetics* Heep podkreśla, że: „pojęcie «przymusowej homospołeczności» (Davidson 2004: 30) wydaje się prawidłowe w tym kontekście, jednak amerykański badacz pomija jeden istotny aspekt: większość z tych poetów to byli geje, że uprawiali seks z innymi mężczyznami” (Heep 2020: 8). Stoi to w całkowitej sprzeczności z wieloma partiami książki Davidsona, zwłaszcza dotyczącymi poezji Withmana i O'Hary.

¹³ Dopiero włączenie do tej antologii nieznanymi wcześniej wierszy O'Hary przyczyniło się do uznania poety przez krytykę za „trzeciego, wielkiej miary amerykańskiego poetę, który w otwarty sposób był homoseksualistą – Paul Goodman i Allen Ginsberg to pozostali” (za Diggory 2009: 229).

poezji Walta Whitmana i O’Hary. Badacz określa strategię obu poetów jako transwestycką grę z kategorią modernistycznego „ja” o płynnej, dynamicznej i zmiennej tożsamości. Do uzasadnienia nieobecności O’Hary w książce Roberta K. Martina *The Homosexual Tradition in American Poetry* (1979) odniósł się następująco: „[poeta] nie używa swojej homoseksualności jako elementu autodefinicji, jak to się dzieje w przypadku Whitmana czy Crane’a” (Martin 1979: XIX, zob. Davidson 2004: 110). Davidson stwierdza:

Założenie jednolitej i możliwej do spójnego zrekonstruowania [w lekturze] tożsamości, jak ta, na której Harold Bloom opiera swoją teorię wpływu, wydaje się zakładać niepotrzebnie zawężające definicje zarówno w stosunku do płci, jak i do mówiącego ja. Podmiot O’Hary jest o wiele bardziej płynny. [...] dyskursywność jego stylu kontrastuje z tonem bardowskich apeli do potomności jako zasadniczej cechy „nowej poezji amerykańskiej” z jej wiarą w odkupieńczą moc (męskiego) głosu i ciała. [O’Hara] stwarza możliwość podmiotowej obecności ukształtowanej zarówno na kobiecy, jak i męski sposób (Martin 1979: XIX, zob. Davidson 2004: 110).

Odsunięcie na boczne tory literaturocentrycznej problematyki debaty o modernizmie, zdeterminowanej w okresie zimnej wojny przez jej politycznie zdefiniowany paradygmat, otworzyło w amerykańskim mainstreamowym dyskursie krytycznym wiele nowych możliwości interpretacyjnych. W polskiej recepcji poezji szkoły nowojorskiej, pomimo żywej, ponad już dwudziestoletniej obecności zagadnień powiązanych z perspektywą tożsamości seksualnej w kulturze, rewizja schematów lekturowych amerykańskiego transferu okresu transformacji się nie rozpoczęła. Badacze polskiej literatury z perspektywy studiów *queer* traktują jej amerykańskie korzenie właściwie wyłącznie jako przyczynki własnej badawczej praktyki. Dyskusja o amerykańskich tłumaczeniach poezji okresu transformacji pozostała więc zamrożona w epoce „boomu na poezję amerykańską” wraz z ówczesnie wytworzoną krytycznoliteracką dykcją: postzimnowojenną, politycznie apolityczną, zakładającą estetyczną autonomię literatury wobec spraw społecznej praktyki. Kryteria odbioru poezji Nowojorczyków nie zostały przy tym wyznaczone przez metateksty mające służyć przyswojeniu nieznaną wcześniej w Polsce poetyki, której obraz przynosiła publikacja „Literatury na Świecie” z 1986 roku¹⁴.

¹⁴ Translatologiczne, komparatystyczne czy krytycznoliterackie refleksje wokół transferu poezji szkoły nowojorskiej nawet w średnim i młodszym pokoleniu badaczy – w książkach

Powtórzę przy tej okazji, że Piotr Sommer nie unikał w swoich przekładach kontekstów homoseksualnych, mimo iż wielu otwarcie homoseksualnych utworów, jak „Pamięci moich uczuć” (*In Memory of My Feelings*), faktycznie nie uwzględnił w pierwszych publikacjach¹⁵. Polska krytyka okresu transformacji, nieprzygotowana do recypowania queerowo-kampanych elementów estetyki Nowojorczyków, potraktowała ten subtelnie zarysowany przez poetę-tłumacza aspekt poetyki O’Hary jako mało znaczący wobec porywającej miejskości i codzienności amerykańskiego wiersza. Ze szkicu Pióry chociażby można wprost wyciągnąć wniosek, że Sommer unikał tłumaczenia tekstów, w których istotną rolę odgrywała estetyka queerowa. W sprzeczności z tym wnioskiem stoi tłumaczenie wiersza „Pić z tobą Colę” (*Having a Coke with You*), obecne w *Twojej pojedynkości*, w którym pojawia się nieco tylko zawołany kontekst homoseksualnej erotyki, w odniesieniu do obrazu Rembrandta *Polski jeździec*: „patrzę / na ciebie i wołałbym patrzeć na ciebie niż na wszystkie portrety świata / może czasem w wyjątkiem *Polskiego jeźdźca* co tak czy owak jest u Fricka / gdzie dzięki bogu jeszcze nie poszedłeś więc pierwszy raz będziemy mogli razem pójść” (O’Hara 1987: 91)¹⁶. Na *Polskiego jeźdźca*, przedstawiającego młodego żołnierza (lisowczyka) na pięknym koniu, mówiący nie spogląda zdystansowanym okiem znawcy sztuki. Przyjemność patrzenia na obrazy wydaje się skrywaną, seksualnie motywowaną satysfakcją płynącą z wpatrywania się w przedstawione na nich muskularne męskie ciała; ustępuje ona

Kacpra Bartzaka (2009) czy Inez Okulskiej (2015), w wypowiedziach krytycznych i badawczych Grzegorza Jankowicza (2003), Ewy Rajewskiej (2012) czy Agnieszki Waligóry (2019, 2022) – postępują raczej w ślady Marjorie Perloff, Helen Vendler czy nawet wysoko-akademickiego dyskursu Harolda Blooma.

¹⁵ Z pewnym opóźnieniem ukaże się szersza wersja tego szkicu, stanowiąca pokłosie Kongresu Komparatystycznego zorganizowanego w 2024 roku w Krakowie. Znalazło się tam miejsce, żeby odnieść się nie tylko do wyborów, ale i samych tłumaczeń wierszy. Wybór rodzaju gramatycznego w przypadku poezji O’Hary, pełnej erotyzmu i erotyków, a jednak z intymnych relacji niewykluczającej również żeńskich bohaterek, sam w sobie stanowi problem translacyjny (por. np. Jerzy Jarniewicz 2012: 70 i n.). W tym miejscu można podkreślić, że Sommer bardzo konsekwentnie sygnalizuje rodzaj męski w wypowiedziach o takim charakterze i nawet w przypadkach niejednoznacznych wybiera raczej męskie zaimki, kiedy tłumaczy chociażby słowo „lover”.

¹⁶ „I look / at you and I would rather look at you then all the portraits in the world / except possibly for the Polish Rider occasionally and anyway it’s in the Frick / which thank heavens you haven’t gone to yet so we can go together the first time” (O’Hara 1971: 360). Istotnym elementem estetyki *queer* jest subwersywne, erotycznie nacechowane spojrzenie na męskie ciała, często z elementem voyerystycznym; w wielu z przechadzkowych wierszy O’Hary mówiący operuje wzrokiem właśnie w taki sposób.

jedynie przyjemności patrzenia na ukochanego. Przywołanie w kolejnych wersach innego, awangardowego już dzieła, *Aktu schodzącego po schodach* Marcela Duchampa, a później jeszcze rysunków Leonarda i Michała Anioła, podkreśla ironiczno-erotyczną grę z kontekstami sztuki. Odwołania do niej w tym miejscu i w wielu innych wierszach O’Hary stanowią element kamuflujący estetykę bliższą homoseksualnej zmysłowości niż interpretacjom suflowanym przez tradycyjną historię awangardy. Powiedzieć można, że poezja O’Hary dekonstruuje w ten sposób profesjonalizowany dyskurs powojennej historii sztuki nowoczesnej, który w międzyczasie zdążył się zinstytucjonalizować. Awangardowa nierozdzielność dzieła artystycznego i (erotycznego) życia ujawniona zostaje u poety w dada-surrealnych, wymykających się rozumieniu, ale także wywołujących erotyczno-pornograficzne skojarzenia słowach poetyckiego quasi-manifestu „Memorial Day 1950”: „Fathers of Dada! You carried shining erector sets / in your rough bony pockets, you were generous/ and they were lovely as chewing gum or flowers! / Thank you! // And those of us who thought poetry / was crap were trotted by Auden and Rimbaud / when ... we tried/ to play with collages and sprechstimme in their bed” (O’Hara 1971: 17)¹⁷. W przypadku „Having a Coke with You” odniesienia do obrazów wiszących w publicznych galeriach stanowią kampowy element miłosego komplementu. Są przedłużeniem flirtu kochanków, przewrotnie przechwytyjąc dla queerowego języka poetyckie strategie spokrewnione z *Tradycją i talentem indywidualnym* T.S. Eliota – przywołując jako kontekst konceptualizm erotyków XVII-wiecznych poetów metafizycznych. W wyborze Sommera wiersz zostaje opublikowany z ilustracją: barwną grafiką *Tęczowy Rembrandt* Larry’ego Riversa, wieloletniego partnera O’Hary. Wybrana została ona jako uzupełnienie do tekstu przez samego poetę-tłumacza¹⁸.

¹⁷ „Ojcowie Dada! Nosiliście lśniące prostowniki / w swoich twardych, kościstych kieszeniach, byliście hojni / a one były piękne jak guma do żucia czy kwiaty! / Dzięki! // A ci z nas, co myśleli, że poezja / to gówno, zostali stratowani przez Audena i Rimbaud/ kiedy ... próbowaliśmy/ bawić się w *collages* i *sprechstimme* w ich łóżkach” (tłumaczenie filologiczne, J.O.). „Pockets” to słowo wieloznaczne, trudne w przekładzie w tym przypadku; sformułowanie „pockets of resistance”, po polsku „gniazda” czy „placówki oporu”, nadają erotycznej aluzji inny wymiar semantyczny, czerpiący ze słownika rewolucji awangardowej. Pozostaje to w sprzeczności wobec opisowego „bony pockets” rozumianego dosłownie. Refleksję tę zawdzięczam rozważaniu nad *Self Portrait in the Convex Mirror* Ashbery’ego, która znajduje się w drugiej części *Elementaży* Andrzeja Sosnowskiego (2024).

¹⁸ W 1960 roku O’Hara spotkał Vincenta Warrena, któremu poświęcił wiele z erotycznych liryków, w 1965 roku opublikowanych w tomie *Love Poems*, m.in. właśnie omawiany

Publikacjom wierszy O'Hary w „Literaturze na Świecie” z 1986 roku towarzyszył wybór szkiców istotnych z punktu widzenia redaktora numeru: teksty krytyczne należały przy tym jedynie do Marjorie Perloff (przedrukowano dwa fragmenty z jej książki *Frank O'Hara: Poet Among Painters*). Poza tym w numerze pojawiły się raczej wypowiedzi innych artystów i przyjaciół poety: okolicznościowa w tonie przedmowa do *The Collected Poems* O'Hary autorstwa Johna Ashbery'ego, wspomnienia Kennetha Kocha, Billa Berksona, Alexa Katza¹⁹, przemieniająca się w quasi-manifest sztuki dwu-autorskiej wypowiedź Larry'ego Riversa *Życie wśród kamieni*, która przedstawiała anegdotycznie szczegóły wspólnej z O'Harą pracy nad cyklem litografii *Stones*. Z wypowiedzi krytycznych autora *Lunch Poems* oprócz manifestu „Personizm”, powtórzonego przez Sommera także na wstępie *Twojej pojedynczości*, opublikowano jeden z jego szkiców o sztuce (*Sztuka amerykańska i sztuka nieamerykańska*) oraz obszerny wywiad z poetą, przeprowadzony przez Edwarda Lucie-Smitha. Całość prezentacji zamykał szkic Sommera przedrukowany jako posłowie *Twojej pojedynczości*. Można stwierdzić, że dobór metatekstów, towarzyszących wyborowi dwudziestu siedmiu wierszy poety, wraz z barwnymi reprodukcjami obrazów starszego i młodszego pokolenia nowojorskich malarzy oraz portretami i zdjęciami jego przyjaciół – raczej konstruował kontekst, konieczny do uwzględnienia przy lekturze O'Hary, niż podpowiadał możliwości rozumienia amerykańskich wierszy w odniesieniu do literaturoznawczej świadomości czytelników, które włączałyby je w reguły lekturowe polskiego literaturoznawstwa²⁰. Sommer swoją interpretację, a więc i przekład wierszy O'Hary, wykonywał, uwzględniając sieć międzyludzkich relacji, konstytuujących środowisko nowojorskiej bohemy lat 50. i 60. Ważne okazywało

w tym miejscu utwór (Gooch 1993: 346). Grafika Larry'ego Riversa pod tytułem *Tęczowy Rembrandt I* (olej na płótnie) pochodzi z 1977; jej tytuł wyraźnie koresponduje z homoseksualnymi aluzjami z wiersza.

¹⁹ Te publikacje zostały przedrukowane za zbiorem *Homage to Frank O'Hara*, pod red. Billa Berksona i Joe LeSeura (1978).

²⁰ Stanowiło to swego rodzaju kłopot recepcyjny zarówno w odniesieniu do przekładów amerykańskich, jak i do wpisującej się w podobne strategie poetyckie „nowej polskiej poezji”, czego efektem stał się między innymi spór o poezję niezrozumiałą (Kozicka 2015). Debatą dotyczącą sposobu odbioru nowej polskiej poezji, a także poświęcona licznym uwagom na temat jej niezrozumiałości – bądź, kontrastowo, błahości tematów poezji amerykańskiej, na której polscy poeci w latach 90. mieli się wzorować, już od pierwszych uwag krytyków, takich jak Czesław Miłosz, Julian Kornhauser czy Marian Stala, podkreślała obcość strategii komunikacyjnych nowej poezji amerykańskiej, postrzeganej jako estetycznie gorsza wobec polskiej tradycji poetyckiej. Pisałam o tym m.in. w książce *Republika poetów* (2013).

się to, co było tematem i stylem artystycznych kolaboracji, przyjacielskich rozmów o sztuce czy towarzyskich plotek, nie zaś zagadnienia literackich kanonów i tradycji²¹. Taki kontekst czy komentarz krytyczny, poddający lektury tekstów O’Hary swoistemu usieciowieniu, zacierający granicę wiersza, biograficznego wspomnienia i towarzyskiej plotki, sam w sobie stanowi przekroczenie wobec literaturoznawczego umiejscowienia poezji i jej przekładu – przekroczenie awangardowe, w kierunku życia. Podstawą dla wyborów i decyzji tłumacza mógłby być z tego punktu widzenia przywoływany przez amerykańską krytykę w odniesieniu do O’Hary manifest pokoleniowej świadomości Paula Goodmana z jego pojęciem *advanced-guard*. O’Hara odnajdywał w słowach Goodmana możliwość oporu wobec społecznych norm i zimnowojennej, komunikacyjnej polityki w niewielkich grupach przyjaciół stanowiących obieg niezależny wobec artystycznego mainstreamu, opierającego się na ściśle rozumianych granicach tak sztuki, jak i literatury, powiązanych z założeniem ich estetycznej autonomii (Goodman 1951; Epstein 2006: 30–31). Środowisko Nowojorczyków zależało od funkcjonowania w przestrzeniach intymnych, tworzonych w małych kooperatywach osób wspólnie uprawiających sztukę i nieprzejmujących się estetycznymi kryteriami przyjętego kanonu. Według Andrew Epsteina takie, u swych źródeł kontrkulturowe, ugrupowania wyznaczyły dla poetów nowojorskich miejsce, dzięki któremu mogli wypracować również odmienne podejście do lirycznego podmiotu, zrywające z Eliotowską zasadą „indywidualizowanego geniuszu” (Epstein 2006: 28). Przyjacielskie więzi nowojorskiej bohemy ustanowiły również szansę na wykreowanie alternatywnego środowiska, stanowiącego alternatywę wobec mainstreamowych wykluczeń, w tamtym czasie oznaczających także marginalizację kampanij estetyki artystów czy to homoseksualnych, czy pochodzących z etnicznych

²¹ W odniesieniu do reguł przekładu po zwrocie translologicznym, do których odnosiłam się na początku za Bassnett i Lefeverem, powiedzieć można, że w odniesieniu do neoawangardowej działalności artystycznej, która jest często wielomedialna, musimy uwzględnić w przekładzie innego rodzaju konteksty poetyckich znaczeń i innego rodzaju instytucje życia literackiego niż tylko te, które formują kanon literatury narodowej z literaturoznawczej perspektywy. W bardziej eksperymentalnych wierszach O’Hary odpowiednich słowników dostarczają ulica, podziemie gejowskie, język intymnych i przyjacielskich kontaktów z jednej strony – a z drugiej język opisu i aluzji do awangardowego dzieła sztuki czy bezpośrednie odniesienia, ale i napomknienia, ukryte cytaty z awangardowych dzieł literatury światowej, najczęściej francuskiej, ale także rosyjskiej. Nie oznacza to oczywiście, że poezję O’Hary można całkiem wyjąć z kanonu anglosaskiego; ostatecznie poeta był także filologiem, słuchaczem wykładów o literaturze na Harvardzie.

mniejszości, jednakowo kojarzonych w zimnowojennej, propagandowej publicystyce lat 50. z komunizmem i socjalizmem (Epstein 2006: 41–42).

W wypowiedzi *Życie wśród kamieni*, przedrukowanej w „Literaturze na Świecie”, Larry Rivers, wieloletni przyjaciel i partner O’Hary, opowiadał o nowojorskim środowisku artystycznym i zarazem o swoim związku z poetą właśnie w sposób Goodmanowski. W swoim prowokacyjnym zamierzeniu pozostawał przy tym bliski „niby-manifestowi” (*mock-manifesto*) O’Hary pt. *Personizm*.

Co wieczór, kiedy w barze Pod Cedrem spotykaliśmy się z Kennethem Kochem, Johnem Ashbery’ym i innymi znakomitościami, Frank „przypadkiem miał przy sobie” najnowszy wiersz. Pomagał mi naciągać płótna i był tematem co piątej mojej rzeczy. Nie mam wątpliwości, że gdyby idioci i śmieciarze, którzy zbierają pomysły do Hollywood i telewizji, zostali nagle z pustymi rękami, jeszcze bardziej pustymi niż w tej chwili, nasze życie z łatwością dałoby się utkać w jakąś współczesną *Vie de Boheme* rodzimego chowu. Zamiast *Moulin Rouge* z karłem i paroma kurwami, pisałoby się o barze Pod Cedrem, z pedałami, narkomanami i niekończącą się, wyczerpującą procesją „nazwisk”. Mam wrażenie, że spotykaliśmy się bez przerwy. I nawet jeśli sporo czasu zajmowały rozmowy na temat, kto z kim sypia i kto przez kogo jest akurat nieszczęśliwy, to równie ważne było: „Co dzisiaj namalowałeś, co napisałeś, co wymyśliłeś?” (Rivers 1986: 149).

Rivers nie pozostawia w *Życiu wśród kamieni* miejsca na aluzje, jak te obecne w *Personizmie* O’Hary, który „Umieszcza wiersz pośrodku między jednym poetą a tym drugim, w stylu Lucky Pierre’a” (O’Hara 1987: 7). Polski czytelnik, w końcówce lat 80. niemający jeszcze Internetu, prawdopodobnie nie był w stanie odszyfrować mocnego, erotyczno-homoseksualnego kontekstu, który miał sygnalizować „prywatny” czy też „osobny” (jak wolał Sommer) styl poetyckiej komunikacji. „Lucky Pierre” nie pozostawał w polskim przekładzie opatrzony przypisem – być może dlatego, by nie budzić zainteresowania cenzury. Być może jednak poeta-tłumacz uważał, że brak przekładu w odniesieniu do pozycji erotycznej w homoseksualnym trójkącie najlepiej będzie realizował inwersyjno-subwersywną strategię O’Hary jako kampaowego poety piszącego w Nowym Jorku lat 50. i 60. Sommer mógł wychodzić z przekonania, że zawołowane wprowadzenie w polską dyskusję o literaturze lat 80., utrzymaną w wysokim tonie filozoficzno-teologicznej refleksji, tak ostrego, homoseksualnego elementu świetnie zrealizuje przeciwny legat O’Hary wobec „Ojców Dada”.

W Polsce schyłku komunizmu, w prestiżowym i zasłużonym dla kultury czasopiśmie, słowa Riversa powinny zabrzmieć skandalicznie. Wpisywały się raczej w art-zinową poetykę środowiska undergroundowego „brulionu”, niż pasowały do artykułów, które w pismach późnego PRL-u, takich jak „Twórczość” czy „Teksty”, publikowali przedstawiciele warszawskiego strukturalizmu rezydujący w IBL PAN. Wspominany już obszerny wybór poezji Franka O’Hary *Twoja pojedynczość* wyszedł w równie zasłużonej dla kultury oficynie wydawniczej PIW, a przygotowany był z jeszcze większą edytorską dbałością niż niebieski numer „Literatury na Świecie”. Posłowie Sommera zatytułowane zostało „«O krok od nich»: szkic do portretu Franka O’Hary”²². W tej wypowiedzi widoczne staje się dążenie do zrelacjonowania poezji i życia artysty w dynamicznej całości, pulsującej jak nowojorska ulica. Dla Sommera istotne było nie tylko przełożenie charakteru języka czy idiomu poetyckiego. Chodziło raczej o ukazanie osoby poety uwikłanej w gęstą sieć związków, osobistych i zawodowych. Takie myślenie o poezji O’Hary, w odróżnieniu od transferowej „prywatności”, pojęcia z języka polskiej recepcji krytycznoliterackiej, doskonale wpisuje się we wspomnianą już kategorię *advanced guard*, zaproponowaną u progu lat 50. przez pioniera poetyckiej kontrkultury. Odtworzenie środowiskowej sieci, niezbędnej dla wykreślenia mapy nowojorskich przechadzek O’Hary, było według tłumacza bardziej dla czytelników pomocne niż możliwość odniesienia się do anglojęzycznych oryginałów – których w *Twojej pojedynczości* brak. Kooperatywy artystyczne, w których brał udział O’Hara, powodują, że reprodukowane w *Twojej pojedynczości* obrazy, ilustracje i rysunki powinnyśmy „czytać” jako równorzędny element polskiej publikacji²³. Ilustracji – jak *Portrait*

²² Posłowie to zostaje przedrukowane jeszcze jako komentarz do wyboru wierszy O’Hary w pierwszej z amerykańskich antologii poety, w *Artykulach pochodzenia zagranicznego* (1996).

²³ O’Hara prócz poezji pisał dramaty, z których na język polski został przełożony tylko jeden. Wraz z Larrym Riversem, który był twórcą kostiumów, stworzył np. sztukę *Awake in Spain*, która została zrealizowana przez Living Theatre w 1960. Teksty poetyckie pisał wspólnie m.in. z Billem Berksonem czy Kennethem Kochem. Wiele z jego wierszy opublikowanych zostało z towarzyszeniem rysunków, sitodruków czy grafik. Najbardziej efektowny przykład to *In Memory of My Feelings* w edycji Berksona, wydane pośmiertnie ku pamięci O’Hary przez MoMA w 1967 roku. Książka składa się z luźnych kart z ilustracjami trzydziestu artystów. O’Hara był także autorem „wierszo-obrazów” (*The Poem-Paintings* z Normanem Bluhmem, 1960). *Oranges* w opracowaniu Grace Hartigan również były określane jako „wierszo-obrazy”, choć malarka włączyła do swoich kompozycji fragmenty gotowych już wierszy z cyklu *Oranges: 12 Pastorals* (całość opublikowana z okładką zaprojektowaną przez Hartigan w 1953). Na zasadzie twórczej współpracy z Larrym Riversem

Franka O'Hary autorstwa muzy poetów i malarzy, Jane Freilicher, Larry Rivers, Fairfielda Portera czy *Sardynki Mike'a* Goldberga – nie możemy traktować jako winiet sąsiadujących z wierszami czy wzbogacających kontekst ilustracji. Rivers w odniesieniu do *Stones*, serii litografii składających się z rysunków i tekstu, wypowiedział się następująco: „Frank O'Hara nigdy w życiu nie napisałby wiersza tylko po to, żebym ja mógł dorobić do niego obrazeczek” (Rivers 1986: 150). Następnie akapity malarz poświęcał szczegółowemu opisowi procesu twórczego „na dwie osoby”, parę tworzących artystów przyrównując żartobliwie do najsłynniejszej pary homoseksualnej francuskiego symbolizmu, Rimbauda i Verlaina. Sommer projektując książkę *Twoja pojedynczość*, wydaje się przyswajać te poetycko-erotyczno-przyjacielskie reguły sztuki Nowojorczyków. Obrazy – i te przeniesione wraz z wierszami z amerykańskiego kontekstu, jak na przykład *Sardynki Mike'a* Goldberga, i te wybrane jako kontekst do wierszy przez samego polskiego poetę-tłumacza – jak *Tęczowy Rembrandt* – mają coś w tekstach doświetlać, współtworzyć znaczenia tekstów, nie zaś tylko je ilustrować.

Szczególną rolę pełni w *Twojej pojedynczości* wieloletnia relacja Franka O'Hary z Jane Freilicher i Larrym Riversem, z którymi tworzyli w pewnym momencie przyjacielski, artystyczny trójkąt (Lehman 1998: 57). Ołówkowych szkiców Riversa, portretującego nie tylko autora *Lunch Poems*, ale także wielu ich wspólnych przyjaciół, jest w polskiej książce O'Hary najwięcej. Dadaistycznym, a zarazem kontrkulturowo nacechowanym akcentem wydaje się decyzja Sommera o włączeniu szkicu nagiego poety z profilu jako uzupełnienia do „zimnowojennego” tekstu *Wiersz [Chruszczow przyjeżdża właściwego dnia]* (O'Hara 1987: 81). Intymny, piękny portret O'Hary z 1955 roku stanowi jeden z niewielu erotycznie nacechowanych aktów męskich opublikowanych w Polsce w latach 80.²⁴ Fakt, że taka publikacja nie

powstawały wspomniane litografie z cyklu *Stones*. Z inicjatywy Tatyany Grossman artyści wspólnie komponowali obiekty z rysunku i słów nanoszonych na kamienie, z których następnie robili odbitki na papierze (1957–1960). Osobną grupę w monografii Marka Silverberga tworzą grafiki stanowiące element tomów O'Hary, np. dwa rysunki Riversa w debiutanckim tomie *A City Winter* wydanym w 1952 roku w Tibor de Nagy Gallery. Jego wiersze poddawane były przez grupy artystów-przyjaciół teatralno-muzycznej orkiestracji (Silverberg 2010: 234–245).

²⁴ Poza oczywistym przykładem nieobecnej w obiegu oficjalnym homoseksualnej pornografii – w podobnym okresie akty męskie, także z homoseksualnym podtekstem, tworzył na przykład Krzysztof Jung, znany m.in. jako twórca okładek paryskich „Zeszytów Literackich”. Rysunki można obejrzeć na stronie informującej o twórczości autora, w części zatytułowanej „Rysunki erotyczne” z informacją „z kolekcji prywatnej – depozyt w Akademii

zwróciła uwagi czytelników, jest oczywiście symptomem chaosu chylącego się ku upadkowi ustroju politycznego, nie zaś dowodem na normalizację homoseksualnej miłości w transformacyjnej Polsce. W recenzjach komentujących wybór Sommera odniesienia do homoseksualnego erotyzmu O’Hary w ogóle się nie pojawiają. Za przykład niech posłuży rekolekcja jednego z istotnych poetów, a zarazem krytyków towarzyszących debiutantom lat 90., opisująca już z dystansu znaczenie amerykańskich wpływów dla poezji polskiej:

Już po pierwszej lekturze [*Twojej pojedynczości*] zauważa się spore różnice pomiędzy światem np. wczesnej poezji Świetlickiego a światem wykreowanym przez amerykańskiego poetę [Franka O’Harę – dop. J.O.]. Jedyne co narzuca się w pierwszej chwili jako wspólne, to dojmujące uczucie pustki i wyobcowania pośród zimnej, jakby nieludzkiej przestrzeni wielkiego miasta (Maliszewski 2005).

Zestawienie O’Hary akurat z Marcinem Świetlickim, jednym z najważniejszych w latach 90. debiutantów grupy „brulionu”, może wynikać ze skojarzenia z samą dyskusją o „o’haryzmie” w polskiej poezji. Zapoczątkowana została u progu lat 90. przez Krzysztofa Koehlera, pomysłodawcę (złośliwego w zamierzeniu) określenia, wymierzonego właśnie w poezję Świetlickiego (zob. Pióro 2014: 188). Dominantę lektury Maliszewskiego stanowi zasadnicza dla starszych pokoleń polskiej krytyki poezji tendencja do ujmowania refleksji lirycznej w kategoriach filozofii egzystencjalnej, która obywatela się bez kwestii związanych z tożsamością seksualną – oczywiście jeśli nie brać pod uwagę rozważań na temat płci Simone de Beauvoir.

Jak mówiłam, zarówno w rozmaitych miejscach niebieskiego numeru „Literatury na Świecie”, jak i w posłowniu do *Twojej pojedynczości*, Sommer wspominał o homoseksualizmie O’Hary. Można zaryzykować tezę, że typowa dla środowisk homoseksualnych, kampowa strategia społecznej subwersji ułatwiła przyswojenie transferu nowojorskiego wyłącznie w odniesieniu do kwestii literackich²⁵. Zarówno wybierane przez O’Harę tema-

Sztuk Pięknych w Warszawie”. Rysunki nie są datowane (<http://www.krzysztofjung.com/akty2>; dostęp 4.04.2025). Za te wyjaśnienia oraz za konsultację dziękuję Agnieszce Karpowicz.

²⁵ Polskie odzyskiwanie „homoseksualności” kategorii kampu datować można od 2012 roku, dzięki antologii przekładów pt. *Kamp* pod redakcją Przemysława Czaplińskiego i Anny Mizerki. Posłowie Mizerki „Kamp po polsku” komplikuje estetyczne rozumienie

ty, jak i sposób ich ujęcia czy styl wskazywały na zależność jego poetyki od dadaistycznej i surrealistycznej tradycji w sztuce awangardowej. Dla przedstawicieli starszego pokolenia polskich twórców i krytyków spuścizna awangardy nie była dobrym punktem wyjścia do zbudowania nowego pojęcia kultury w odzyskanym od komunistów, demokratycznym państwie. Powiązani z akademią amerykańscy krytycy odbierali O'Harze prawo do bycia poetą, ale i krytykiem sztuki, pisząc o „powierzchnowości” jego poezji czy też „trywialności” i „emocjonalności” krytycznych sądów, a nawet o braku formalnego wykształcenia (Shaw 2006: 11)²⁶. Twórczość autora *Lunch Poems* traktowana była jako błaha, „frywolna”, niewpisująca się w „męskie” ideały wysoko-estetycznej, modernistycznej poezji (Boone 1978: 60–61)²⁷. Bardzo podobna była recepcja „amerykańskich” elementów w poetyckiej wyobraźni poetów w reakcji na transfer poezji amerykańskiej wśród najważniejszych ówczesnie uczestników dyskusji o polskiej literaturze okresu transformacji – Mariana Stali, Juliana Kornhausera czy, co najważniejsze, Czesława Miłosza. Pisali o „młodzieńczej epidemii o'haryzmu” w polskiej poezji, o jej płytkości, śmieciowości czy o ciągnącym ze Stanów „niebezpieczeństwie banalizacji”. Sommer wiele zrobił, żebyśmy zobaczyli „całego O'Harę” – nawet jeśli o jego życiu erotycznym wypowiadał się dyskretnie.

tej kategorii, wynikające z *Notatek o kampie* Susan Sontag (pierwsze polskie tłumaczenie, autorstwa Wandy Wartenstein, w „Literaturze na Świecie”, nr 9 z 1979 roku).

²⁶ Lytle Shaw relacjonuje dyskusję o krytyce sztuki z początku lat 60., która swoim skrzydłem zahaczyła również o „poetyckie” eseje O'Hary. Krytyk pisze o zarzucie „trywializacji” sztuki w odniesieniu do jego „poetyckich” sądów, który podniesiony został np. w *How Art Writing Earns Its Bad Name* przez Clementa Greenberga. O'Hara miał lekceważyć głębokie znaczenia abstrakcyjnego ekspresjonizmu, dla którego kontekst stanowiła wielka historia XX wieku i zimna wojna. W szkicu Greenberga pojawiają się odniesienia do eseistycznej monografii O'Hary poświęconej Pollockowi (*Jackson Pollock*, 1962). „Poetycka” narracja o amerykańskiej abstrakcji była szkodliwa, jak dowodził Greenberg, w związku z obojętnością jej autorów na profesjonalnie rozumiane reguły historii sztuki (Shaw 2006: 152–154).

²⁷ Boone pisze: „Zarówno beatnicy, jak i akademicy stanowili «establishment» – z ich solidnymi powiązaniem z pieniądzem i władzą” (1978: 66), kontrastując z tak rozumianym kulturalnym mainstreamem „gayowską” subkulturę poetów szkoły nowojorskiej. Boone szuka elementów smutnych, motywów suicydalnych, osobiście doświadczanej przemocy – i krzywdy, którą sarkastyczny podmiot chce odpowiedzieć wykluczającemu społeczeństwu. W odróżnieniu od Sontag w swoim tekście o kampie piszącej raczej o estetyce *glamour* i jego egzotyczności, krytyk usiłuje zbudować odczarowaną, niezinfantylizowaną perspektywę „gayowskiej” lektury poezji O'Hary.

Bibliografia

- Bäckström Per, Hjartartson Benedikt (red.). 2014. *Decentering the Avant-Garde*, Amsterdam–New York: Rodopi.
- Bartczak Kacper. 2009. *Świat nie-scalony*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Boone Bruce. 1979. *Gay Language as Political Praxis: The Poetry of Frank O’Hara*, „Social Text” 1, s. 59–92.
- Bassnett Susan, Lefevere André. 1998. *Where Are We in Translation Studies*, w: *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters.
- Chauncey Geoffrey. 1994. *Gay New York. Gender, Urban Culutre, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940*, New York: Basic Books. Perseus Books Group.
- Czapliński Przemysław, Mizerka Anna. 2012. *Kamp. Antologia przekładów*, Kraków: Universitas.
- Davidson Michael. 2004. *Guys Like Us. Citing Masculinity in Cold War Poetics*, Chicago: University of Chicago Press.
- Damosch David, Spivak Gayatri Chakravorty. 2011. *Comparative Literature/World Literature*, „Comparative Literature Studies” 4, s. 455–485.
- Diggory Terrence. 2009. *Encyclopedia of the New York School Poets*, New York: Facts on File.
- Epstein Andrew. 2006. *The Beautifull Enemies. Friendship and Postwar American Poetry*, Oxford–New York: Oxford University Press.
- Gooch Brad. 1993. *The City Poet. The Life and Times of Frank O’Hara*, New York: Knopf.
- Goodman Paul. 1951. *The Advanced-Guard Writing. 1900–1950*, „Kenyon Revue” 3, s. 357–380.
- Gutorow Jacek. 2007. *Kilwater*, w: tegoż *Urwany ślad: o wierszach Wirpyszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Jankowicz Grzegorz. 2003. *Otwarcie hasos*, w: Grzegorz Jankowicz (red.), *Lekcja żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Kraków: Zielona Sowa, s. 5–12.
- Jankowicz Grzegorz. 2003. *Sosnowski i nowoczesność*, w: Grzegorz Jankowicz (red.), *Lekcja żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Kraków: Zielona Sowa, s. 13–37.
- Maliszewski Karol. 2005. *Nowa poezja. Mały przewodnik po tendencjach i stylach*. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nowa-poezja-maly-przewodnik-po-tendencjach-i-stylach/> (dostęp 3.01.2025).
- Międzyrzecki Artur, Hartwig Julia (red.). 1992. *...opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, tłumacze różni, Warszawa: Reprint, Res Publica.
- Heep Hartmut. 2020. *Poetic Closets. Gay Lines and the New York School*, Berlin: Peter Lang Verlag.
- Kozicka Dorota. 2015. *Poezja w kłinczu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 26, s. 51–72.
- Lehman David. 1998. *The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets*, New York: Anchor Books.

- O'Hara Frank. 1971. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, Donald Allen (red.), Berkeley: University of California Press.
- O'Hara Frank. 1987. *Twoja pojedynczość*, przeł. Piotr Sommer, Warszawa: PIW.
- Okulska Inez. 2015. *Tłumacz wobec Innego. Tropy i sygnatury*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Kraskowskiej, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.
- Orska Joanna. 1998. *Co to jest o'haryzm? Próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 3, s. 44–56.
- Orska Joanna. 2013. *Linia Miłosza*, w: tejsze, *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków: emg.
- Pióro Tadeusz. 2003. „Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy”, w: Grzegorz Jankowicz (red.), *Lekcja żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Kraków: Zielona Sowa, s. 101–115.
- Pióro Tadeusz. 2014. *The Influence of the New York School on Contemporary Polish Poetry*, w: Mikołaj Wisniewski (red.), *Exorcising Modernism*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS.
- Perloff Marjorie. 1977. *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Chicago: University of Chicago Press.
- Perloff Marjorie. 1998. *Poetry On and Off the Page*, Evanstone, Illinois: Northwestern University Press.
- Rajewska Ewa. 2012. „Kariery coveru”, w: Włodzimierz Bolecki, Ewa Kraskowska (red.), *Kultura w stanie przekładu: translatoologia – komparatystyka – transkulturowość*, Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna. Instytut Badań Literackich.
- Rivers Larry. 1986. *Życie wśród kamieni*, przeł. Jolanta Kozak, „Literatura na Świecie” 7, s. 146–162.
- Shaw Lytle. 2006. *Frank O'Hara. The Poetics of Coterie*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Silverberg Mark. 2010. *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde. Between Radical Art and Radical Chic*. Farnham: Ashgate Publishing Company.
- Skwara Marta. 2009. *O'haryzm, interkulturowość – dwa bieguny intertekstualności w poezji najnowszej?*, w: Krystyna Pietrych, Tomasz Cieślak (red.), *Nowa polska poezja: twórcy – tematy – motywy*, Łódź: Księgarnia Akademicka, s. 65–86.
- Sommer Piotr (red.). 1986. „Literatura na Świecie” 7.
- Sommer Piotr 1987. „O krok od nich”: *szkic do portretu Franka O'Hary*, w: Frank O'Hara, *Twoja pojedynczość*, przeł. Piotr Sommer, Warszawa: PIW, s. 109–124.
- Sontag Susan. 1979. *Notatki o kampie*, przeł. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie” 9, s. 306–323.
- Truszkowska Teresa (red.). 1976. *Wizjonerzy i buntownicy. Wiersze współczesnych poetów amerykańskich*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Waligóra Agnieszka. 2019. *Poeci, afekty i miejsca wspólne, czyli „In Memory of My Feelings” Franka O'Hary i Cover” Andrzeja Sosnowskiego w perspektywie krytyki autotematycznej*, „Forum Poetyki” 17, s. 84–97.
- Waligóra Agnieszka. 2022. *Autor jako „własność” tłumacza. Frank O'Hara, Piotr Sommer i krytyka (przekładu)*, „Przekładaniec” 44, s. 112–128.