

 <http://orcid.org/0000-0001-5065-6719>

Joanna Orska

Uniwersytet Wrocławski

Poeci-tłumacze jako „awangarda” lat 90.

Abstract

Poets-Translators as the “Avant-Garde” of the 1990s

David Lehman in his book *The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets* sustains the avant-garde character of the New York School (painters and poets), pointing to the resistance of the public to their works as to one of the symptoms showing their anti-normative and emancipatory message. New experimental poetry in post-transformational Poland of the 1990s was, in general, following the innovations of foreign neo-avant-garde practices – in respect to the methods, interests, and creative ideas. The New York School tradition became the main source of inspiration, due to its reception by poets-translators of the circle of “Literatura na Świecie” magazine: Piotr Sommer, Bohdan Zadura, Andrzej Sosnowski, and Tadeusz Pióro. This article shows that their literary statements on art, which could be seen as programmatic in the avant-garde way, displayed certain outlines similar to the New York School ideas. One might risk the thesis that at the turn of the centuries in Poland not only American neo-avant-garde poetry aroused the interest of Polish poets-translators. Also the programme of the New York School poets, however vague, became important for their experience and it was being “translated” alongside the poems, though its features would turn out different in Polish conditions.

Słowa kluczowe: neoawangarda, manifesty neoawangardowe, wypowiedzi metapoetyckie, nowojorska szkoła poetycka, polscy poeci tłumacze po 1989 roku

Keywords: neo-avant-garde, avant-garde manifestos, metapoetic statements, New York School of Poets, Polish poets-translators after 1989

W książce *The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets* (1999) David Lehman zastanawia się nad potencjalną awangardowością gestów artystycznych poetów szkoły nowojorskiej. Kontekst, w jaki zostają ujęte ich wypowiedzi, jest znamieny dla debat związanych z politycznością i subwersywnością sztuki kojarzonej w Stanach Zjednoczonych z eksperymentami neoawangardowymi, coraz częściej zrównywanymi z bardzo krytycznie postrzeganym w tamtym czasie (w latach 80. i 90.) postmodernizmem. Jak mówiono, kontrkulturowa u źródeł gra ze sztuką i tradycją, jako powiązana z kapitalistycznym rynkiem i uprawiana przez uprzywilejowane warstwy społeczne, do życia jako takiego nie wносиła już nic. O dyskusjach pomiędzy uczestnikami ówczesnego amerykańskiego pola literackiego, takimi jak Linda Hutcheon z jednej strony, a Terry Eagleton i Fredric Jameson z drugiej, pisałam gdzie indziej¹. Tezy Jamesona, z których wynikało, że awangarda – subwersywnie rozumiana idea, będąca rzeczywistym głosem w sprawach społecznych – jest w epoce postmodernistycznych przekształceń niemożliwa, są także powszechnie znane². Równie rozpoznawalne są uwagi Hala Fostera, próbującego przywrócić wiarę w możliwość krytycznego zaangażowania tak zwanej neoawangardy w przemianę porządku społecznego³. Z podobnymi przesłankami należałoby wiązać zastrzeżenia Lehmana, wskazującego na awangardowość działań nowojorskiej szkoły malarzy (i poetów) – w odróżnieniu od intencji działań artystycznych w oczywisty sposób związanych z rynkiem sztuki:

Siła oporu publiczności i paląca potrzeba, żeby go przewyciężyć, nadały abstrakcyjnym ekspresjonistom zarówno impet, jak i charakterystyczną dla ich poczynań powagę, odróżniającą ich pracę od dziwaczeń Pop Artu – ruchu, który odniósł sukces w latach 60. jako ekspresja artystycznej, światowej mody. Istnieje różnica – nie tylko stopnia, ale i rodzaju – w usposobieniu oraz aspiracjach pomiędzy dziełem Jacksona Pollocka *Cathedral* (1947) i mydelniczką czy puszką zupy

¹ Por. J. Orska, *Rearguard Revolution. Student Battle for Freedom and the Fate of Polish Counterculture*, tekst przygotowywany do druku [w:] *The Avant-Garde. Aesthetic Strategies and Participatory Art*, ed. J. Kornhauser, Kraków.

² Fredric Jameson komentuje antymodernistyczność krytyki, świętującej na przełomie lat 60. i 70. nadejście postmodernizmu (który uznaje za zjawisko typowo amerykańskie, podobnie zresztą jak tytułowy „późny kapitalizm”, nazywany „estetycznym populizmem”), przyjmując, że pytanie o utopię społeczną można uznać za kluczowy test sprawdzający, co zostało z zaangażowania sztuki w misję zmieniania świata. Postmodernizm ma być przy tym artystycznym wynikiem politycznej klęski rewolucji lat 60. (F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011, s. XVII i n.).

³ H. Foster, *Powrót realnego. Awangardy u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012. Do Fostera odnosi się również Mark Silverberg w swojej książce *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic*, New York 2010, dokumentując przynależność działań szkoły nowojorskiej właśnie do neoawangardy.

Andy’ego Warhola dwadzieścia lat później. [...] Sztuka Pollocka jest sztuką niezgody, Warhola akceptacji⁴.

Dla Lehmana elementem decydującym o awangardowym charakterze sztuki pozostaje opór, jaki ta sztuka budzi wśród odbiorców⁵. W imię tak postawionej tezy sztuka awangardowa powinna być więc „niezrozumiała” dla czytających (i oglądających) – przede wszystkim jako propozycja wykraczająca poza to, co zostało już społecznie zaakceptowane. Z tym fenomenem bezpośrednio wiąże się jeden z niewielu manifestów Johna Ashbery’ego, *The Invisible Avant-Garde* – wykład wygłoszony w 1968 roku przed studentami Yale Art School, za którym Lehman wydaje się powtarzać wiele swoich wniosków. Ashbery przede wszystkim rozmywa w swoim wystąpieniu granicę pomiędzy tradycją i sztuką awangardową, mówiąc przy okazji, że upieranie się przy tym pojęciu w czasach, w których awangarda oznacza już nie tylko straż przednią, ale w ogóle większość armii, może być bardzo ryzykowne. Elementem definicji awangardy pozostaje jej pograniczność wobec przyjętego przez główny nurt krytyki kanonu; trudno jednak uwierzyć w jej subwersywną moc, kiedy skupia się na niej tak wiele publicznej uwagi i kiedy związane są z nią tak ogromne pieniądze. Wypowiedź poety wydaje się zapowiadać wnioski Fredrica Jamesona, dowodzącego niemożliwości emancypacji przez sztukę w warunkach jej urynkowienia. Jednak Ashbery ostatecznie daje awangardowości zanurzonej w postmodernizującą się nowoczesność jakąś szansę: nacisk, jaki kładzie na indywidualność rozwiązań artystycznych, wydaje się decydujący dla tego, jaką sztukę nazywa ostatecznie „dobrą” – „dobrą sztuką awangardową” i zarazem „dobrą sztuką tradycyjną”. W efekcie obrona „identyczności” (*identity*)⁶ sztuki przed „akceptacją” ze strony mediów i środowiska, oznaczającą bycie skazanym na kliszę, na reprodukcję, staje się nowym zadaniem

⁴ D. Lehman, *The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets*, New York 1999, s. 289. Jeśli nie jest zaznaczone inaczej, tłumaczenie cytatów z języka angielskiego moje.

⁵ *Ibidem*, s. 288–289. Por. także: K. Bartczak, *Awangardowy pragmatyzm Johna Ashbery’ego i Franka O’Hary w zestawieniu z poetyką Czesława Miłosza* [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 2, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2019, s. 248 i n.

⁶ Używam bardziej dosłownie rozumianego sformułowania zamiast nasuwającego się słowa „tożsamość”, mocno obciążonego konkretnymi znaczeniami w związku z kulturowymi studiami nad tożsamością, do których Ashbery nie może się odnosić. W latach 90. w polskiej krytyce często używano w podobnej funkcji określenia „osobność”, postępując za Piotrem Sommerem. Wydaje się jednak, że „identyczność” pozostaje mniej nacechowana znaczeniami lirycznej podmiotowości, z którą bardzo często zwrot w liryce właściwy dla tamtych czasów kojarzono, podczas gdy Ashbery’ego rozumienie awangardy, podobnie jak i jego poezja, nie było powiązane z podmiotową instancją tekstu o modernistycznym charakterze. Por. np. K. Bartczak, *In Search of Community and Communication: The Poetry of John Ashbery*, Frankfurt am Mein 2006.

dla artysty, „biorącego swoje życie we własne ręce” – jak to określa Ashbery, odnosząc się do ryzyka ponoszonego przez Jacksona Pollocka – borykającego się ze świadomością, że być może na skutek swoich decyzji twórczych nie będzie za artystę dłużej uznawany⁷.

O fenomenie obecności szkoły nowojorskiej w Polsce pisano już wielokrotnie, wyrażając przy tym rozmaite zastrzeżenia, przede wszystkim w odniesieniu do istoty popularności Franka O’Hary: przenikania do polskiej poezji jego konwersacyjnego stylu jako poetyckiej formy wyrazu⁸. Twórczość O’Hary stała się znana dzięki tłumaczeniom jego utworów, głównie autorstwa Piotra Sommera, poczynając od słynnego „niebieskiego” numeru „Literatury na Świecie” (1986), poświęconego w całości nowojorczykowi⁹. Recepcja poe-

⁷ J. Ashbery, *The Invisible Avant-Garde* [w:] *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, ed. S. Everett, Jefferson, NC–London 1991, s. 135–136. Polski przekład: J. Ashbery, *Niewidzialna awangarda*, przeł. Ł. Sommer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7–8, s. 277–285.

⁸ Por. np. M. Skwara, *O’haryzm, interkulturowość – dwa bieguny intertekstualności w poezji najnowszej?* [w:] *Nowa polska poezja: twórcy – tematy – motywy*, red. K. Pietrych, T. Cieślak, Łódź 2009, s. 65–86; T. Pióro, *The Influence of the New York School on Contemporary Polish Poetry* [w:] *Exorcising Modernism*, ed. Mikołaj Wiśniewski, Warszawa 2014. Por. także: J. Orska, *Co to jest o’haryzm? Próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 1998, nr 3, s. 44–56. Pisano zazwyczaj przy tej okazji o znaczącej obecności poezji szkoły nowojorskiej w świadomości polskich poetów we wczesnych latach 90.; motywem przewodnim tych wypowiedzi była jednak słaba i powierzchowna recepcja poezji jej najbardziej głośnego przedstawiciela, Franka O’Hary.

⁹ Poezję O’Hary, Ashbery’ego, Schuylera, Kocha w Polsce tłumaczyli Bohdan Zadura, Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Tadeusz Pióro, Jacek Gutorow, Julia Fiedorcuk, Marcin Sendeci, Kacper Bartczak, Paweł Marcinkiewicz. W roku 1987 ukazał się wybór wierszy O’Hary zatytułowany *Twoja pojedynczość*, w tłumaczeniu Sommera, a w roku 1993 pierwszy polski wybór poezji Ashbery’ego, w bibliofilskim nakładzie, zatytułowany *No i wiesz*, w tłumaczeniu Sommera, Sosnowskiego i Zadury. Od tego czasu ukazało się kilka książek z tłumaczeniami wierszy tych poetów, głównie nakładem Biura Literackiego. Poezja nowojorszyków była też prezentowana w antologiach dwudziestowiecznej poezji amerykańskiej: *Artykuły pochodzenia zagranicznego* (wyb., przeł. i oprac. P. Sommer, Gdańsk 1996; wybór przedrukowany i poszerzony w *O krok od nich* w 2002 oraz w 2018 roku). Większe wybory wierszy nowojorczyków ukazały się także w czterech numerach „Literatury na Świecie” („niebieski numer” [1986, nr 7]; numer z fragmentami poematu *Flow Chart* w przekładzie Sosnowskiego [1994, nr 3]; numer w całości poświęcony Ashbery’emu [2006, nr 7–8], tu m.in. *Self Portrait in the Convex Mirror* w przekładzie P. Sommera i pierwsza publikacja tłumaczenia *Fali* autorstwa A. Sosnowskiego; wiersze O’Hary – między innymi poemat *Biotherm* w tłumaczeniu Sosnowskiego i Pióry – i utwory sceniczne Schuylera w numerze 9–10 z 2015 roku). Ostatnią polską publikacją z kręgu szkoły nowojorskiej jest *Tysiąc sztuk awangardowych* Kennetha Kocha w tłumaczeniu Piotra Sommera (Poznań 2019). W tym miejscu można też odnotować tłumaczenia poezji młodszego pokolenia twórców szkoły nowojorskiej, jak na przykład Rona Padgetta autorstwa Jacka Gutorowa. W związku z tematem tego szkicu jednak odnoszę się tylko do wąskiego kręgu poetów związanego z tą szkołą.

zji O’Hary, jak i świadomość jego poglądów na literaturę i poezję, nie była w Polsce szczególnie głęboka. Nowa, eksperymentująca poezja polska w latach 90. podążała jednak w znacznym stopniu – zarówno jeżeli chodzi o metody, jak i zainteresowania i twórcze idee – śladami innowacji wprowadzanych do naszej tradycji przez poetów z kręgu „Literatury na Świecie”: Piotra Sommera, Bohdana Zadurę, a nieco później także Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióro¹⁰. Poetów tłumaczących przy tym anglojęzyczną poezję nie tylko ze Stanów Zjednoczonych, ale i Wielkiej Brytanii, Irlandii, Szkocji i Walii (chodzi w tym miejscu o Sommera i Zadurę) – a tym samym uzupełniających luki w polskiej znajomości anglosaskich poetyk neoawangardowych.

Nośność poetyckich dokonań szkoły nowojorskiej w Polsce nie ograniczyła się jednak do tłumaczeń, stanowiących wynik wielkiego zainteresowania, jakie nasi poeci (zwłaszcza kręgu „Literatury na Świecie”) im okazywali. Czytając niektóre wypowiedzi Andrzeja Sosnowskiego, odnosząc się do gestów artystycznych jego oraz Tadeusza Pióry, a także z drugiej strony do pewnych elementów koncepcji poetyckich Piotra Sommera czy Bohdana Zadury, można odnieść wrażenie pewnej koincydencji programotwórczych przesłanek nowojorczyków i polskich autorów. Oczywiście nie mówię w tym miejscu o tezach typowych dla manifestów historycznej awangardy – raczej o rozsianych po nielicznych wypowiedziach o metapoetyckim charakterze okazjnych twierdzeniach, które się po obu stronach pojawiały. Ich podobieństwo może wynikać z faktu uczestniczenia w szerszej fali neoawangardowych przemian w sztuce, którą w skali Europy i Stanów Zjednoczonych powodowały powojenne pogłosy awangardy, a która w polskiej poezji zaczęła uzyskiwać znaczenie z pewnym opóźnieniem. Być może polscy twórcy wychodzący z późnego PRL-u wraz z tłumaczonymi przez siebie tekstami „przełożyli” – na polskie warunki – kod programowy specyficzny dla amerykańskiej neoawangardy w jej „nowojorskiej” (choć nie tylko) odsłonie. Hipotezę dotyczącą możliwości takiego „przekładu” dokumentuje uobecnienie w polskiej krytyce chociażby rysu ostentacyjnej „apolityczności” twórców szkoły nowojorskiej, która wyróżniała ich na tle bardzo mocno zaangażowanej w Stanach Zjednoczonych poezji kontrkulturowego zwrotu 1968 roku. W Polsce początku lat 90. ta „apolityczność” nabierała oczywiście całkowicie odmiennego wyrazu, rzutowana na tło naszej politycznej historii i debaty w publicystyce kulturalnej tamtych czasów¹¹.

¹⁰ W późniejszym czasie ważne okazały się też nazwiska Jerzego Jarniewicza i Kacpra Bartczaka.

¹¹ Na pozorną tylko „apolityczność” gestów poetów czy w ogóle literatów początku lat 90. wskazywano już wielokrotnie (D. Kozicka, *Krytyczne (nie)porządki*, Kraków 2012; J. Orska, *Republika poetów*, Kraków 2013). Tezy o „apolityczności” literatury przeniknęły do polskiej krytyki lat 90. wraz z popularnymi definicjami towarzyszącymi przyswajaniu w tamtym czasie pojęciu „postmodernizmu”, czemu niewątpliwie odpowiadały

To oczywiście szeroki i wymagający subtelniejszego omówienia temat. Ważny z punktu widzenia mojego szkicu pozostaje raczej fakt, że zwłaszcza na wczesnym etapie przemian polskiej poezji po 1989 roku, w efekcie pojawienia się mocnych poetyk inspirowanych amerykańską i angielską neoawangardą, w polskim modelu liryki zaistniało wiele alternatywnych, awangardowych w swoim charakterze propozycji, kłócących się przy okazji z całym szeregiem przekonań, tradycyjnie wiązanych u nas z językiem wysoko-modernistycznej poezji. Całość tych zmian potraktować by można jako kolejny impuls (po awangardach dwudziestolecia międzywojennego i po przełomie Nowej Fali) głębokiej „demokratyzacji” poezji – zarówno w odniesieniu do jej społecznego sposobu funkcjonowania, jak i stylu oraz języka. Metapoetyckie wypowiedzi autorów znaczących zwłaszcza dla początku lat 90. – Bohdana Zadury i Piotra Sommera – można by uznać w tej mierze za potencjalnie programujące te zmiany. Były one szeroko omawiane w krytyce, są powszechnie znane i nie widzę potrzeby przypominania o nich po raz kolejny¹². Krótko można wskazać, że w odniesieniu do tematyki wierszy ta demokratyzacja powodowała m.in. uprzywilejowanie codzienności, a z punktu widzenia oczekiwań estetycznych sytuowała poezję na równi z innymi dyskursami kultury. Nowa poezja to więc język zindywidualizowany, nieposiadający jednak „wysokiego miejsca” w zakładanej z góry, symbolicznej hierarchii tej kultury. Nie buduje on przy tym mocnej opozycji wobec innych gatunków i tekstów, włączając w to także kulturę popularną – raczej już z rozmysłem, eksperymentalnie korzysta ze wszystkich, potencjalnie poetyckich zasobów. Jeśli zaś chodzi o nowe gatunki poezji i sposoby poetyckiej ekspresji, unieważnionych zostało kilka kolejnych, towarzyszących jej w polskiej literaturze ograniczeń, do których przywiązany był wykształcony czytelnik. Zniwelowana została w jeszcze większej mierze granica pomiędzy poezją i prozą, język potoczny, zwykły i styl konwersacyjny stał się dominującym sposobem mówienia w wierszu; przestano także wyróżniać „poetyckie” i „nie-poetyckie” style pisania.

ostentacyjne gesty politycznego *désintéressement* nowojorczyków. Zwrócić należy jednak uwagę na fakt, że w warunkach dyskusji związanych z kontrkulturowymi przemianami społecznymi i politycznymi w Stanach Zjednoczonych przełomu lat 60. i 70. gesty te posiadały zupełnie inny wymiar niż w Polsce końca XX wieku. Pozostawały ciągle gestami oporu – nieprzynależenia do wszelkiego rodzaju umasowionych ruchów. U nas tymczasem tezy o „apolityczności” sztuki, z perspektywy literatury podtrzymywane głównie przez krytykę związaną z akademią, wpisywały się w model nowego, liberalnego państwa, w którym sprawy sztuki i kwestii społecznych miały pozostawać od siebie oddzielone.

¹² To wypowiedzi publikowane na łamach prasy, a później zebrane w książkach: P. Sommer, *Smak detalu*, Lublin 1995; *idem*, *Po stykach*, Poznań 2005; B. Zadura, *Daj mu tam, gdzie go nie ma*, Lublin 1996. Do elementów programu poetyckiego, zawartego w tych pozycjach, odnosiłam się w książce *Republika poetów*. Tam także łączyłam je z dokonywanymi przez obu twórców przekładami z języka angielskiego, wskazując przy tym na rozmaite inne inspiracje, składające się na ich poetyckie koncepcje.

Wskazać można na kilka zasadniczych problemów i wniosków związanych z potencjalną awangardowością gestów, wypowiedzi programowych i tekstów autorów, budujących własną koncepcję „nowości” liryki między innymi na amerykańskich lekturach. Chciałabym w tym miejscu sprawdzić tę kwestię na trzech zasadniczych polach, związanych z różnymi elementami poetyckiego programu wspomnianych poetów-tłumaczy. Ich koncepcje zbliżają się do pojęć wiązanych w Polsce w latach 90. z ogólnie pojmowanym postmodernizmem, choć przy bliższym spojrzeniu uniemożliwiają zrównanie ich znaczenia. Stało się to znaczące dla porządkowania procesu literackiego zwłaszcza później, na etapie tzw. zwrotu politycznego. Te pola to: „awangardowość” nowej poezji, jej stosunek do tradycji oraz polityczność sztuki oraz sprawa jej zaangażowania społecznego¹³.

„Awangardowość”

Zarówno Lehman, Mark Silverberg, jak i wielu innych krytyków – z Marjorie Perloff na czele – stawiają postulat potencjalnej awangardowości szkoły nowojorskiej, opatrując go dużą ilością zastrzeżeń¹⁴. Przede wszystkim, jak

¹³ W tym tekście odniosę się głównie do wypowiedzi Andrzeja Sosnowskiego. Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze do tekstów pełniących rolę programu, związanych z poezją Piotra Sommera i Bohdana Zadury, odnosiłam się już gdzie indziej. Tadeusz Pióro, którego strategię twórczą można by kojarzyć jako najbliższą Sosnowskiemu, nie posiada właściwie na swoim koncie wypowiedzi o charakterze metapoetyckim, choć jego sądy o sztuce można rekonstruować czytając jego prace literaturoznawcze. To jednak działanie wymagające znacznie obszerniejszego studium. Andrzej Sosnowski konsekwentnie od lat tworzy program własnej poezji i uczestniczy aktywnie w debacie krytycznej. Muszę przy tym podkreślić, że nie sugeruję bezpośredniej zależności poetów-tłumaczy wyłącznie od dokonań szkoły nowojorskiej. W przypadku każdego z wymienionych poetów inspiracji składających się na ich języki jest znacznie więcej. Dlatego używam każdorazowo określeń zakładających właśnie „poetycką inspirację”, czerpaną z fascynujących dla nich rozwiązań artystycznych, a także „koincydencję” postaw i programów nowojorczyków oraz polskich poetów-tłumaczy.

¹⁴ Uwagi dotyczące „ariergardowości” gestów awangardowych, do których sprowadzają się najczęściej takie zastrzeżenia, w sposób modelowy ujmuje M. Perloff w książce *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010. Por. J. Tabaszewska, *Awangardowe i ariergardowe tradycje w nowej polskiej poezji na przykładzie twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2. Kacper Bartczak we wstępie do zbioru tekstów *Poeci Szkoły Nowojorskiej* przywołuje z kolei studium Richarda Greya z ośmiotomowej harwardzkiej historii literatury amerykańskiej, w którym nowojorczyści nie zostają zaklasyfikowani jako awangarda: „Podstawowym argumentem jest przywiązanie poetów do malarstwa artystów tzw. drugiego pokolenia, jak Rivers, Hartigan czy Frankenthaler, których powrót do figuratywnego realizmu jest

już mówiłam, związane jest to ze zmniejszającymi się możliwościami sztuki, w tym poezji, w roli istotnego głosu krytycznego, zajmującego oczywiście miejsce w społecznej debacie. Niejednokrotnie wskazywano przy tym na dystansowanie się wobec spraw społecznych i polityki na początku lat 90. zarówno poetów-nowojorczyków, jak i naszych twórców poezji określanej przez krytykę często jako „postmodernistyczna”. Niechęć do uczestniczenia w społecznie rozumianym sporze kojarzono z dowodzącą artystycznego oportunizmu obojętnością twórców świetnie odnajdujących się ze swoimi produktami na wolnym, kapitalistycznym rynku – i poprzez sam udział w nim wyrażających swoją dla niego aprobatę. Awangarda z definicji musi być przecież krytyczna; zaświadczać powinna o oporze jednostek wobec zastanego świata i związanych z nim konwencji.

Jak pisze Kacper Bartczak, w artykule rozpatrującym awangardowość nowojorczyków jako domyślny element ich artystycznego programu, zarówno Frank O’Hara w *quasi-manifeście Personizm*, jak i John Ashbery w przywoływanej już wypowiedzi *The Invisible Avantgarde* wskazują na problematyczność pojęcia awangardy już z ówczesnego punktu widzenia. O’Hara parodiuje formułę awangardowego manifestu, Ashbery z kolei podaje w wątpliwość samą możliwość istnienia awangardy na kapitalistycznym rynku¹⁵. Obu twórcom przyświeca jednak przeświadczenie o konieczności sztuki jako formuły wyrotowej wobec raz już zajętych i jasno określonych stanowisk. W perspektywie nowojorczyków ratunkiem dla awangardy na rynku pozostaje nieokreśloność, żart. Jej innowacyjny potencjał niesie możliwość nieustannej zmiany, zwrotu stanowiącego zasadę samą dla siebie¹⁶. Nie rezygnują przy tym z możliwości teoretyzowania na temat sztuki, które staje się ważnym elementem artystycznej realizacji, co jest w ogóle dla neoawangard typowe. Z polskiej strony najściślej tę zasadę wydaje się realizować projekt twórczości Andrzeja Sosnowskiego, w każdym tomie wyznaczającego sobie twórczą barierę do przekroczenia. W rozmowie z Mariuszem Maciejewskim i Tomaszem Majeranem poeta stwierdza, że interesuje go pisanie przeciwko sposobom orzekania o tym pisaniu, przeciwko pewności określenia, czym ono jest – czy też po prostu gesty obronne niektórych tekstów, które utrudniają proste przełożenie na krytycznoliterackie formułki¹⁷. W rozmowie z Michałem Pawłem

postrzegany jako porzucenie kontestacyjnej postawy estetycznej kojarzonej z awangardą abstrakcyjnych ekspresjonistów”. K. Bartczak, *Wstęp* [w:] *Poeci Szkoły Nowojorskiej*, Warszawa 2018, s. 16.

¹⁵ K. Bartczak, *Awangardowy pragmatyzm...*, s. 250.

¹⁶ Por. B. Reed, *The New York School* [w:] *The Cambridge History of American Poetry*, eds. A. Bendixen, S. Burt, New York 2015, s. 853. Podaję za: K. Bartczak, *Wstęp*, s. 14–15.

¹⁷ *50 lat po Oświęcimiu i inne sezony. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawiają Mariusz Maciejewski i Tomasz Majeran*, „Czas Kultury” 1995, nr 5. Por. także: *O przygodach pewnego języka. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Hieronim Szczur*, „Dekada Literacka”

Markowskim, stanowiącej element *Lekcji żywego języka*, Sosnowski – w tonie nader awangardowym odnosząc się do ówczesnego kłopotu polskiej krytyki z umieszczeniem go jakoś na naszej mapie literackiej – mówi:

Wypowiedzi, które ze zdziwieniem przypisują komuś jakąś osobliwość, osobność, dziwność i odmienność są zazwyczaj dość zaskakujące, bo brzmią trochę tak, jakby normą było zajmowanie się czymś dobrze znanym i starym, czymś, co z góry zakłada jakąś poczciwą zażyłość. Tymczasem nie bardzo wiem, na czym miałyby polegać radość czytania rzeczy, które zasadniczo podtrzymują jakies *nihil novi*¹⁸.

W odpowiedzi na postmodernistyczne pytanie o wyczerpanie literatury, Sosnowski odnosi się do fenomenu nowości w sztuce, słowami, które mogłyby stanowić część programu Peipera, ale które przynależą z pewnością do nowoczesnej teorii literatury:

Rzeczy nie ulegają wyczerpaniu, lecz stają pod znakiem zapytania. [...] owszem, nie sposób pisać według dawniejszych przepisów, jednak nie dlatego, że to czy tamto już było, lecz dlatego, że to, co już było nie może zostać ponownie napisane, o tym, co jest. I pewnie trzeba sobie radzić w warunkach, które są zawsze nowe¹⁹.

(Neo)awangarda i tradycja

Myśl poetycka Andrzeja Sosnowskiego jako jednego z wymienionych przede mnie poetów-tłumaczy w trakcie kolejnych lat, od esejów publikowanych przeważnie na łamach „Literatury na Świecie” w latach 90. po teksty dotyczące poetyckiego warsztatu ze *Starych śpiewek* opublikowane w 2013, układa się najkonsekwentniej w pewien poetycki program. Należy powiedzieć, że w perspektywie neoawangardy – a więc awangardy przychodzącej z konieczności później, po historycznej awangardzie – mamy w tym programie twórczym nieustannie do czynienia z sytuacją, która komplikuje nie tylko kwestię odniesień do tradycji, ale także wpływa zasadniczo na całość tez związanych

1998, nr 1–2. Obie rozmowy przedrukowane w *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, oprac. i red. G. Jankowicz, Wrocław 2010.

¹⁸ Czy jesteś w takim razie poetą nowoczesnym? Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski [w:] *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 40.

¹⁹ *Ibidem*, s. 48.

z imperatywem „nowości” czy „oryginalności”, decydującym w przypadku zjawisk awangardowych²⁰. Sosnowski w rozmowie z Markowskim, do której już się odwoływałam, kreśląc własny stosunek do pojęć modernizmu, awangardy i postmodernizmu, nawiązuje w końcu do poetyki Thomasa Stearnsa Eliota, przywoływanego w tym miejscu w roli jednego z „centralnych modernistów” w kanonie amerykańskiej poezji. Polski poeta odnosząc się do kwestii oryginalności eksperymentów Eliota, dotyka zjawiska związanego z jednym z aspektów obecności tradycji we współczesności, o którym chciałam wspomnieć:

[...] są pewnie ludzie, którzy jeszcze boczą się na te wszystkie nieciągłości, ćwierćcytaty i migawki. Ale w końcu przyszła akceptacja, sankcja wypracowana w niezliczonych lekturach i tekstach, w dobrej wierze i cierpliwie tłumaczących, że wszystko jest w zasadzie w jak najlepszym porządku [...]. I powstała ciekawa sytuacja tekstów, które są bardzo nowatorskie [...], a równocześnie mają klasyczny, kanoniczny status za sprawą sankcji uniwersalistycznej, ogólnoludzkiej, humanistycznej. [...] sankcja modernistyczna była jak na razie ostatnim, a może w ogóle ostatnim uprawomocnieniem takiej literatury, która chce być nowa, nowoczesna, czyli współczesna zawsze nowym czasem, w którym przychodzi jej powstawać. Dalsze eksperymenty przeprowadza się już bardziej na własną rękę²¹.

Te słowa można odczytać jako dalszy ciąg rozważań Ashbery’ego: poeta pragnący działać poza granicą pierwszego, awangardowego eksperymentu, działający zawsze po akcie pierwszego przekroczenia granicy tego, co zwykle się nazywa sztuką, bierze niejako swój los artysty we własne ręce. Na własną rękę eksperymentuje, nie dbając o sankcję kanonu. Dla prawdziwie nowatorskiego artysty takie uznanie oznaczałoby oczywiście poetycką śmierć. Można powiedzieć, że uniwersalność tradycji, sztuki, kultury, wartości ogólnoludzkich, zakładanych jako kanoniczne dla dwudziestowiecznej kultury między innymi właśnie za Eliotem – za jego słynnym esejem *Tradycja i talent indywidualny* – ustanowiła właściwą granicę do przekroczenia dla neoawangardystów ze szkoły nowojorskiej. Mocna sankcja – etyczna i historyczna – polskiego modernizmu, będąca dominantą estetyczną naszej akademii i wywodzącej się

²⁰ Temat tradycji w odniesieniu do pojęcia nowoczesności/modernizmu, awangardy, klasycyzmu pojawia się u Sosnowskiego niejednokrotnie, między innymi w tekście poświęconym poezji Bohdana Zadury, opublikowanym w „*Najrzykowniej*” (Wrocław 2008). Ciekawy kontekst może stanowić żonglowanie tymi pojęciami, także w odniesieniu do polskiego przechwytywania poetyckiej schedy po szkole nowojorskiej, w wywiadzie po opublikowaniu wyboru wierszy *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale* (Poznań 2019), którego poeta udzielił redaktorom „Małego Formatu” (<http://malyformat.com/2019/08/istnieja-inne-zycia/> [dostęp: 27.01.2020]).

²¹ *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym...*, s. 49.

stąd krytyki, stała się podobną granicą dla polskich poetów debiutujących w latach 90., poszukających dla siebie możliwości „nowości” artystycznej w innych tradycjach niż te właściwe dla krajowej i emigracyjnej sztuki epoki PRL-u.

Z drugiej strony poezja neoawangardy jest także zawsze poezją dysponującą głęboką historyczną świadomością; dominuje wśród jej twórców poczucie, że oryginalność w znaczeniu całkowitego zerwania więzi z materią przeszłości, stanowi awangardową utopię. Jak chciał Fredric Jameson, strategia radykalnego zrywania z przeszłością, właściwa dla rzeczywiście krytycznego modernizmu, wynikała z przekonania, że dawne sposoby artystycznego wyrażania świata nie mogą być dłużej powielane. Sztuka neoawangardowa pozostaje – jak twierdził Jameson za Peterem Bürgerem – wyłącznie kliszą niegdysiejszego buntu i jako taka awangardowa nie jest²². Książka Marjorie Perloff *Unoriginal Genius* może stanowić w pewnej mierze odpowiedź na Jamesonowską z ducha krytykę neoawangardy i jej politycznie zorientowane tezy. Pobrzmiwa w niej podobna wątpliwość co do istoty „nowości” sztuki jak we wcześniejszej wypowiedzi Ashbery’ego. Nie prowadzi to jednak amerykańskiej krytyczki do rezygnacji z samego pojęcia awangardy; dąży ona raczej do wykazania różnicy pomiędzy dziełami późnego modernizmu i postmodernizmem, grającym kliszami i cytatami w sposób całkowicie jałowy. Perloff – podobnie jak wcześniej Ashbery – przenosi punkt ciężkości w definiowaniu amerykańskiego modernizmu z pojęć oryginalności i nowości, na artystyczny eksperyment – koncepcję sztuki (za wszelką cenę) zindywidualizowanej, wymykającej się „akceptacji” i genialnej na romantyczny sposób, choć niekoniecznie tracącej swój związek z tradycją. Sięgając do Eliota i Ezra Pounda, Perloff pokazuje, że podtrzymywanie więzi z tradycją, między innymi poprzez pastisz, parafrazę i cytat, nie musi stać w sprzeczności z eksperymentem o charakterze awangardowym²³.

Świadomość tradycji i niejednoznaczny – miłośno-prześmiewczy – do niej stosunek cechuje wiele wypowiedzi Sosnowskiego. Całość wstępu do antologii poezji awangardowej *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, opartego na znanym eseju *O pojęciu historii* Waltera Benjamina, w którym występują automat do gry w szachy i mistrz szachowy z ukrycia kontrolujący jego posunięcia – u poety traktuje najpierw o awangardzie, która jest w rzeczywistości warunkowana przez tradycję, a później o tradycji, wobec której

²² F. Jameson, *The Modernist Papers*, New York–London 2007.

²³ W swoich książkach, takich jak *The Dance of the Intellect* (Chicago 1985) czy *21st-Century Modernism* (Oxford 2002), Perloff „przeciąga” poniekąd tych reprezentantów amerykańskiego kanonu, z poezji których Nowa Krytyka uczyniła główny przykład uniwersalizmu kulturowych znaczeń, na stronę awangardy, przywracając świeżość ich poetyckim eksperymentom i odbierając ich tekstom poniekąd sankcję modernizmu.

w podobnej roli występuje awangarda²⁴. Nowość rozumiana jako konieczność ciągłego zmieniania ról i przebrań, nakaz innowacyjnych zwrotów w poezji, byłyby w tym przypadku wyrazem świadomości awangardowej. Sam głęboki związek polskich poetów-tłumaczy z kręgu „Literatury na Świecie” z nowojorczykami musi z konieczności problematyzować możliwość awangardowego nowatorstwa. Na ile nowatorskie może być tłumaczenie? Problematyka „niewidzialnej awangardy” zarysowana w tekście Ashbery’ego właściwie całkowicie odsuwa takie kwestie jako nieznaczące. Samo powtórzenie nie eliminuje możliwości stworzenia tekstu, który będzie miał swoją „identyczność”; swój gatunkowy ciężar – o ile będzie powtórzeniem inwencyjnym i zgodnym z charakterem swoich (nowych) czasów. Także nowojorczyki mieli ukochanych poetów, których przywoływali, tłumaczyli i cytowali z pasją – chociażby Raymonda Roussela. Polscy poeci-tłumacze przejęli pałeczkę sztafety poetyckiej inspiracji. Jej przekazywanie nie musi rozpoczynać się w konkretnym momencie, a kończyć w innym, odpowiadając kanonicznym założeniom dotyczącym reguł artystycznego dziedziczenia.

Polityczność neoawangardy

Tadeusz Pióro w szkicu *Modernizm i awangarda*, poświęconym Frankowi O’Harze, radzi sobie z problemem „nowości” w odniesieniu do poezji nowojorczyka inaczej, obstając jednak przy tym, że postawa O’Hary pozostaje jednak awangardowa – nawet jeśli nie jest tak mocno, jak historyczne awangardy, obciążona poczuciem artystycznej powinności. Nowość – sugeruje Pióro, podążając za myślą Waltera Benjamina – niebezpiecznie zbliża artystę do roli nabywcy/kolekcjonera, tymczasem nowojorczyki chcą się bronić raczej przed nudą:

[...] modlitwa „by na nowo być każdego dnia” staje się opium awangardy. Samo bycie nowym przed nudą nie uchroni. To, do jakiego stopnia nowe jest jednocześnie awangardowe, okaże się pozbawione znaczenia, jeśli O’Hara uzna dany obiekt estetyczny za nudny. Ów przeskok ze sfery tworzenia do sfery odbioru sugeruje, że znudzenie nie musi być powodowane przez estetyczny obiekt sam w sobie, ale raczej przez kontekst, w którym funkcjonuje, a w szczególności – nowoczesną, metropolitalną fetyszyzację kulturową²⁵.

²⁴ A. Sosnowski, *O pojęciu awangardy* [w:] *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, Poznań 2018.

²⁵ T. Pióro, *Modernizm i awangarda* [w:] *Poeci Szkoły Nowojorskiej*, s. 202. Tekst, przetłumaczony na potrzebę zbioru, stanowi fragment książki *Frank O’Hara and the Ends of Modernism*, Warszawa 2013.

Ten przeskok – wraz z przywołaniem szkicu *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku* Waltera Benjamina – jest oczywiście przeskokiem w stronę polityczności sztuki, która z dzisiejszej perspektywy wydaje się koniecznym elementem każdej awangardy. Artykuł Marka Forda *A Poet among Painters*, ukazuje O’Harę jako poetę przezwyciężającego skostnienie akademickiej poezji amerykańskiej lat 50., co samo z siebie wynikać musiało z nieakceptowania pewnego społecznego *status quo*, w tym także modelu edukacji wspierającego sztukę współczesniczącą w życiu społecznym opartym na konsumpcjonizmie²⁶. Jakkolwiek w Polsce lat 90. trudno byłoby mówić o podobnie pojętym kulturalnym establishmentie, wielu krytyków podnosiło fakt bezpośredniego uderzenia w polski kanon literatury, rozumiany także jako zbiór dzieł klasycznych w edukacji, który stał się udziałem poetów związanych z „brulionem” i „Literaturą na Świecie”. Że uderzenie to było gestem politycznym, nie budzi dziś żadnych wątpliwości.

Zauważa to Kacper Bartczak: „[...] jak pokazuje nie tylko esej Forda, ale również czynione od lat wysiłki komentatorskie Marjorie Perloff, ich [szkoły nowojorskiej – przyp. J.O.] podejmujący ryzyko formalne styl oferuje wgląd w życie polityczne wspólnoty bez deklarowania własnej polityczności”²⁷. *Désintéressement* nowojorczyków, jeśli chodzi o sprawy polityczne – przejawiające się między innymi w lekceważącym sposobie przywoływania postaci i faktów ze świata polityki w wierszach – stanowi obecnie jeden z ich znaków rozpoznawczych. Oczywiście należy ująć te przekonania w odpowiedni kontekst, który tworzą m.in. polityczność amerykańskiej kontrkultury, studenckie zrywy roku ’68, manifestacje, polityczne performanse ulicznych teatrów. W jaki sposób i dlaczego poeci szkoły nowojorskiej chcieli odcinać się od takich ruchów? Pewną odpowiedź przynosi znowu wypowiedź Ashbery’ego dotycząca „niewidzialnej awangardy”:

W życiu, podobnie jak i w sztuce, grozi nam, że wymienimy jeden rodzaj konformizmu na drugi [...]. Różne formy sprzeciwu wobec średniackich wartości naszego społeczeństwa – na przykład ruch hippisów – sugerują, że jedyny sposób to przyłączyć się do jakiejś wspólnoty równoległej, która ma własne stereotypowe

²⁶ M. Ford, *A Poet among Painters* [w:] *A New Literary History of America*, eds. G. Marcus, W. Sollors, Cambridge–Massachusetts 2009, s. 814–819. Podają za: K. Bartczak, *Wstęp*, s. 17–18. Terence Diggory, autor imponującej pozycji *Encyclopedia of the New York School Poets*, w osobnym haśle „Politics” całkowicie dementuje tezę o apolityczności nowojorskich poetów, zbierając pracowicie odpowiednie fragmenty ich tekstów i uprzątniając konteksty historyczne, w których powstawały. Zawsze jednak chodzi o polityczność rozumianą nie wprost, wskazującą na ambiwalencję poetów wobec powszechnie podzielanych opinii na tematy społeczne, niezależnie od tego, z której strony barykady politycznej by nie pochodziły. Por. T. Diggory, *Encyclopedia of the New York School Poets*, New York 2009, s. 386–388.

²⁷ K. Bartczak, *Wstęp*, s. 18.

obyczaje, język, sposób mówienia i ubiór, będące jedynie rewersem tych, które próbuje odrzucić²⁸.

Niechęć do zrzeczeń o jakimkolwiek charakterze, także politycznym, łącznie się w grupy o charakterze raczej przyjacielskim, sytuacyjnym, działające na zasadach wspólnego inspirowania się i pracy, nie była udziałem jedynie nowojorczyków jako przedstawicieli późnej awangardy. Chcieli stawiać opór rzeczywistości społecznej, ale jeszcze bardziej zależało im na poetyckim przepracowaniu reguł tego oporu²⁹. Trudno upierać się przy tym, że brak im było politycznej świadomości. Jak mogło to wyglądać w Polsce lat 90.? Wobec wcześniej wymienionych elementów, składających się na awangardową postawę nowojorczyków i na specyficzny dla neoawangard stosunek do przeszłości i tradycji, oczywista byłaby polska chęć zerwania ze sposobem uprawiania polityki w sztuce, właściwym dla drugoobiegowych poetyk lat 80. Z drugiej strony warto się zwrócić jeszcze w inną stronę i przyjrzeć się motywacjom wyborów poetów-tłumaczy, którzy w latach 90. odegrali w polskiej poezji znaczącą rolę. Fala tłumaczeń z języka angielskiego opublikowanych przez wydawnictwo Fortu Legnica w roku 1998 (tomy Lonleya, Mahona, Carsona, Heaney) i w roku 1999 (tomy Dunna, Raine'a, Harrisona) stanowi w dużej mierze kontynuację wcześniejszych zainteresowań Piotra Sommera i Bohdana Zadury poezją brytyjską. Dziwić może natomiast – właśnie z punktu widzenia końca pierwszego dziesięciolecia wolności polskiej poezji – antyestablishmentowy i poniekąd właśnie polityczny wydźwięk tych tomów. W posłowniu do wyboru wierszy Douglasa Dunna, szkockiego poety „barbarzyńcy”, którego wiersze stanowią przykład poezji klasy robotniczej o wydźwięku politycznym, Sommer pisze:

Zależało mi [...] na przypomnieniu dawniejszych, „społecznych”, wierszy Dunna, które takie mocne wrażenie wywierały – w oryginale i w przekładach na języ-

²⁸ J. Ashbery, *Niewidzialna awangarda...*, s. 282.

²⁹ Słaba obecność w ramach ruchu kontrkulturowego sprawy mniejszości społecznych o homoseksualnym charakterze mogła doprowadzać do wtórnego wykluczenia niektórych awangardowych artystów z przestrzeni społecznej debaty. W Polsce m.in. pod adresem Mirona Białoszewskiego, z całą pewnością neoawangardowego poety, kierowane były okazjonalnie pretensje związane z jego niechęcią do udziału w życiu politycznym. W wydanym niedawno *Tajnym dzienniku* znajduje się wiele odniesień do politycznych manifestacji czasów Solidarności – zazwyczaj utrzymanych w bardzo chłodnym tonie; także podziemną działalność swoich wychowanków – m.in. Tadeusza i Anny Sobolewskich – na rzecz wolnej Polski, powiązaną przede wszystkim z rozprowadzaniem nielegalnych publikacji, komentuje Białoszewski z ironicznym dystansem. Poeta nie wahał się publikować swoich kolejnych dzieł w PIW-ie, państwowej instytucji wydawniczej, pomimo tego, że krzywili się na niego przedstawiciele podziemnego salonu. Być może Białoszewskiemu – homoseksualnemu artyście – przestrzeń publiczna nie miała w tamtym czasie po prostu nic interesującego do zaproponowania.

ki obce – poczynając od końca lat sześćdziesiątych. [...] Chciałem przypomnieć „wczesnego” Dunna, ciekaw też będąc, jak tamte ponoć historyczne już wiersze z jego „heroicznego” okresu w Hull, będzie się czytać dzisiaj, w Polsce, w której przecież pytań o wiersz publiczny i publicystyczny nie stawia się od dawna – ani w sferze krytycznych dezyderatów, ani w praktyce poetyckiej³⁰.

Z punktu widzenia Sommera, czego dowodzą liczne wypowiedzi z przeprowadzonych z nim rozmów, w gruncie rzeczy to nie polityczność była problemem wierszy związanych z drugim obiegiem i wywodzących się z modelu wypracowanego przez poetów późnej Nowej Fali. Problemem zawsze była więżąca z nich nuda, szampowność i nadęta poetyka, czerpiąca swój autorytet z sankcji polskiej, modernistycznej kultury.

W roku 1998 nie było oczywiście mowy o zwrocie politycznym w polskiej literaturze, nic więc dziwnego, że fala politycznych publikacji wierszy poetów z Wielkiej Brytanii nie wywołała większego zainteresowania. Początek trzeba było jeszcze kilka lat na wystąpienia środowisk krytycznych „Tekstyliów” i Krytyki Politycznej, których negatywnymi bohaterami stali się polscy neoawangardysty lat 90. Poetą przywoływanym przez Igora Stokfiszewskiego jako negatywny punkt odniesienia dla młodszych, zorientowanych społecznie autorów, stał się najbardziej reprezentatywny twórca „poezji niezrozumiałej” – czyli Andrzej Sosnowski³¹. Krytyka zwrotu politycznego ominęła właściwie poezję Zadury oraz Sommera. Jerzy Jarniewicz i Kacper Bartczak po pewnym czasie okazali się wręcz orędownikami polityczności poezji. Warto jednak przypomnieć, że poeci-tłumacze w latach 90. nazywani byli „postmodernistami”, a to postmodernizm był formacją kulturowo-ideową, która stała się przedmiotem krytyki młodszych twórców, rzeczników zwrotu politycznego. Podział ostatnich trzydziestu lat polskiej literatury na pierwszą dekadę neo-liberalnego porządku o postmodernistycznych, relatywistycznych przesłankach twórczych i kolejną, związaną z obudzeniem świadomości polityczności sztuki, wydaje się znaczącym zafałszowaniem w kontekście postaw poetów rzeczywiście w tamtych czasach określających przemianę w polskiej kulturze.

³⁰ D. Dunn, *Wyprowadzka z Terry Street*, przeł. P. Sommer, Legnica 1999, s. 81.

³¹ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2008, s. 75–77. Należy przy tym pamiętać, że Stokfiszewski był jednym z niewielu politycznie zorientowanych autorów, którzy tak radykalnie odcinali się od doświadczeń, jakie niósł ze sobą eksperyment polskiej poezji lat 90. Powszechnie przyjmowanym jako oczywisty obiekt ataku przez młodszych twórców i krytyków był wówczas i pozostaje obecnie Marcin Świetlicki.

Bibliografia

- Artykuły pochodzenia zagranicznego*, wyb. przeł. i opr. P. Sommer, Gdańsk 1996.
- Ashbery J., *The Invisible Avant-Garde* [w:] *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, ed. S. Everett, Jefferson–North Carolina–London 1991.
- Ashbery J., *Niewidzialna awangarda*, przeł. Ł. Sommer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7–8.
- Bartczak K., *Awangardowy pragmatyzm Johna Ashbery’ego i Franka O’Hary w zestawieniu z poetyką Czesława Miłosza* [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 2, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2019.
- Bartczak K., *In Search of Community and Communication: The Poetry of John Ashbery*, Frankfurt am Mein 2006.
- Bartczak K., *Wstęp* [w:] *Poeci Szkoły Nowojorskiej*, Warszawa 2018.
- Diggory T., *Encyclopedia of the New York School Poets*, New York 2009.
- Dunn D., *Wyprowadzka z Terry Street*, przeł. P. Sommer, Legnica 1999.
- Ford M., *A Poet among Painters* [w:] *A New Literary History of America*, eds. G. Marcus, W. Sollors, Cambridge–Massachusetts 2009.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangardy u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.
- Jameson F., *The Modernist Papers*, New York–London 2007.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011.
- Koch K., *Tysiąc sztuk awangardowych*, wybór, oprac., przeł. P. Sommer, Poznań 2019.
- Kozicka D., *Krytyczne (nie)porządki*, Kraków 2012.
- Lehman D., *The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets*, New York 1999.
- Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003.
- Orska J., *Co to jest o’haryzm? Próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 1998, nr 3.
- Orska J., *Rearguard Revolution. Student Battle for Freedom and the Fate of Polish Counterculture*, tekst przygotowywany do druku [w:] *The Avant-Garde. Aesthetic Strategies and Participatory Art*, ed. J. Kornhauser, Kraków.
- Orska J., *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013.
- Perloff M., *21st-Century Modernism. The „New” Poetics*, Oxford 2002.
- Perloff M., *The Dance of the Intellect. Studies of the Poetry in the Pound Tradition*, Chicago 1985.
- Perloff M., *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.
- Pióro T., *Frank O’Hara and the Ends of Modernism*, Warszawa 2013.
- Pióro T., *The Influence of the New York School on Contemporary Polish Poetry* [w:] *Exorcising Modernism*, ed. M. Wiśniewski, Warszawa 2014.

- Pióro T., *Modernizm i awangarda* [w:] *Poeci Szkoły Nowojorskiej*, Warszawa 2018.
- Reed B., *The New York School* [w:] *The Cambridge History of American Poetry*, eds. A. Bendixen, S. Burt, New York 2015.
- Silverberg M., *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic*, New York 2010.
- Skwara M., *O'haryzm, interkulturowość – dwa bieguny intertekstualności w poezji najnowszej?* [w:] *Nowa polska poezja: twórcy – tematy – motywy*, red. K. Pietrych, T. Cieślak, Łódź 2009.
- Sommer P., *Po stykach*, Poznań 2005.
- Sommer P., *Smak detalu*, Lublin 1995.
- Sosnowski A., „Najrzykowniej”, Wrocław 2008.
- Sosnowski A., *O pojęciu awangardy* [w:] *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2018.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa 2008.
- Tabaszewska J., *Awangardowe i ariergardowe tradycje w nowej polskiej poezji na przykładzie twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2.
- Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, oprac. i red. G. Jankowicz, Biuro Literackie, Wrocław 2010.
- Zadura B., *Daj mu tam, gdzie go nie ma*, Lublin 1996.