

Sploty retrogardy. *Gniazdko dudków* Ashbery’ego i Schuylera w polskim tłumaczeniu

Joanna Orska

ORCID: 0000-0001-5065-6719

„W imię naszego jutra spalimy Rafaela, zrównamy z ziemią muzea, podepczemy kwiaty sztuki” – pisał Włodzimierz Koryński, poeta-robotnik, którego słowa służyły za motto w wydawnictwach Proletkultu¹. Niewątpliwie nie był oryginalny, wzywając w okolicach 1919 roku do zniszczenia tradycji. W najbardziej znanym dokumencie myśli awangardowej, *Manifestie futurizmu* opublikowanym w „Le Figaro” w 1909 roku, w punkcie dziesiątym czytamy: „Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszystkich rodzajów”² – i w jakimś sensie wszystkie późniejsze wezwania podobnego rodzaju stanowią przekład manifestu Marinettiego. Boris Groys w książce *The Total Art of Stalinism* nie tylko łączy obietnice tworzenia od podstaw spr-

¹ Zbigniew Jarosiński, *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Czytelnik, 1983), 129. Wiersz Koryńskiego pt. *My* często przywoływany jest jako emblematyczny dla wczesnej fazy działalności Proletkultu (lata 1917–1922). Teresa Zobek, „Żelazny Mesjasz”, *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze* 11 (1988): 42.

² Christa Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tasarski (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978), 35.

wiedliwego świata i całkowicie nowej sztuki, co przez całe lata 20., aż do kumulacji stalinowskich czystek, było realizowane pod auspicjami Wszechzwiązkowej Partii Komunistycznej (bolszewików) jako sprawa pierwszorzędnej wagi. Wskazuje także jednoznacznie na pożar leninowskiej rewolucji jako na wspólną podstawę oryginalności rozmaitych odmian awangardy radzieckiej³. Z pojęciem awangardowości niewątpliwie wiąże się energia niszczenia – wypalania starej kultury – bliźniacza wobec wojny, społecznego przewrotu, ale i obecna w odmowie pracy, którą można rozumieć jako odmowę tworzenia na dotychczasowych warunkach. Jak paradoksalnie nieoryginalne bywają losy radykalnie awangardowych programów, możemy przekonać się już niedługo. W 1933 roku naziści, wdrażając w zgodzie z futurystycznymi wzorcami reguły zdrowej, narodowosocjalistycznej sztuki, palą na ulicach Berlina książki. Co znaczące, ofiarą tak radykalnej krytyki pada przetłumaczona na niemiecki przez Waltera Benjamin powieść żydowskiego homoseksualisty, piszącego w języku francuskim – *W poszukiwaniu straconego czasu*. Te szczególne przypadki repetycji ze zniszczenia podpowiadają nam, że sama „oryginalność”, w rozumieniu absolutnej nowości, której ceną pozostają ruiny jako miejsce epifanii nowego świata, to niekoniecznie najwłaściwiej rozumiana stawka awangardowej praktyki artystycznej.

Marjorie Perloff w opublikowanej w 2010 roku książce *Unoriginal Genius* kontynuuje zaawansowaną już historię awangardowej odmowy tworzenia na starych zasadach, która na przełomie XX i XXI wieku okazała się paradoksalnie sama dla siebie tradycją. Perloff przy tym zauważa, że kategorie negatywne – zmierzające raczej ku transkreacji⁴ niż destrukcji – nadal pozostają po awangardowemu istotne w odniesieniu do sztuki kopiowania czy też cytowania w dobie komunikacji cyfrowej. Zasadniczym wątkiem na wstępie jej książki staje się „poetyka translacji” – w odniesieniu do strategii transkreacyjnych Eliota i Pounda, ale także do dekompozycyjnego działania Benjamin, który u Perloff pojawia się jako twórca pasaży składających się w dużej mierze z cytatów. Z mojej perspektywy ważny byłby także ich krytyczny potencjał, zmierzający nie tylko to przetworzenia przeszłości, ale także umożliwiający zmianę sposobu jej rozumienia, sprzeczną wobec przyjętego kanonu. Benjamin w swoich „dekompozycjach” kulturowej miejskiej przestrzeni dla nowych znaczeń ujawniających się w powtórzeniu stworzył całe zaplecze ideowe w szeregu figur ukształtowanych jakby dla Brechtowskiej opery: artysty-spiskowca, przedstawiciela bohemy, gałganiarza i dziwki – dla których wspólną regułą było negatywnie-dialektyczne obrzeże mieszczańskiego porządku, realizowane w szczególnych przypadkach parodii pracy⁵. Perloff, odnosząc się do Benjaminowskich *Pasaży*, formułuje swoją koncepcję nieoryginalności awangardy w kategoriach *écriture*:

³ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, tłum. Charles Rougle (New Jersey: Princeton University Press, 1992).

⁴ Perloff przywołuje m.in. twórców brazylijskiej poezji konkretnej Augusta i Harolda de Campos; ten ostatni znany jest nie tylko jako tłumacz, ale także twórca koncepcji przekładu jako transkreacji: „idei ponownego stworzenia” tekstu, niezgodnej ze „służalczym podporządkowaniem tłumaczenia domniemanemu «transcendentalnemu znaczeniu» oryginału”. W wykładzie z 1962 r. Brazylijczyk przywoływał m.in. w zaskakujący dla nas sposób Poundowską maksymę *make it new* – dla oznaczenia działania tłumacza dokonującego transkreacji dzieła i w ten sposób przywracającego życie przeszłości literackiej. Haroldo de Campos, *Transcriação* (São Paulo: Perspectiva, 2013). Cyt. za: Gabriel Borowski, „Transkreacja w Indiach i Brazylii. Wokół koncepcji Purushottamy Lala i Haroldo de Camposa”, *Między Oryginałem a Przekładem* 1 (2023): 155–156.

⁵ Walter Benjamin, „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a”, tłum. Hubert Orłowski, w tegoż: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 335–378.

Na początku był przekład: nawarstwienie języków to jeden z wariantów poetyki cytatowej czy intertekstualnej, o której mówiłam wcześniej. Od Eliota z *The Waste Land*, Pounda z *The Cantos* czy Marcela Duchampa, który reprodukuje swoje wczesne *ready mades* i *notecards* w *The Green Box*, po Charlesa Bernsteina „przepisującego się przez” Waltera Benjamina w librecie do opery *Shadow time* – wykorzystywanie zawłaszczonego tekstu, włączając w to materiały archiwalne, dokumenty, podręczniki informatyczne, a ostatnio także formy ukształtowane przez internet, takie jak blog czy baza danych – a więc cytatowość, z dialektyką wrywania i przeszczepiania, dysjunkcji i koniunkcji, wraz z przenikaniem się w niej żywiołów narodzin i zniszczenia – okazały się kluczową determinantą poetyk XXI wieku. Rzeczywiście, *écriture*, jak nazywa to Antoine Compagnon, jest logiczną formułą „pisaną” w epoce dosłownie ruchomego czy też „przenośnego” tekstu. Tekstu, który można łatwo przenosić z jednej cyfrowej witryny na drugą czy też z druku na ekran; [oryginału], który można przywłaszczyć, przekształcić lub ukryć za pomocą wszelkiego rodzaju sposobów i dla wszelkiego rodzaju celów⁶.

W eksperymentach poezji przełomu XX i XXI wieku, stanowiących dla krytyczki punkt wyjścia w polemice ze słynnym i antyawangardowym *Postmodernizmem*... Fredrica Jamesona, paliwem kreacji okazuje się ostentacyjne, choć przecież twórcze powtórzenie⁷. Świadome przetransponowanie przeszłości to, według Perloff, najważniejszy model zachowania późnej awangardy, dla której nakazy oryginalnej ekspresji okazały się w końcu ograniczeniem: zarówno wolności artystycznej, jak i możliwości krytyki⁸. W tę perspektywę włączona zostaje także zinstytucjonalizowana już forma artystycznego indywidualizmu, czyli figura oryginalnego poety – jako wymagająca przepracowania tradycja wysokiego modernizmu. Perloff odnajduje dla działań „nieoryginalnego geniuszu” zaplecze w powojennej, awangardowej praktyce poezji konkretnej. U podstawy swoich dociekań mogłaby zamieścić jednak również utopijny i z ducha kontrkulturowy postulat sztuki ponadnarodowej, który uzyskał transnarodowy charakter w konceptualizmie. W obu przypadkach uznawana praktyka artystyczna, wynikająca z poczucia nieprzejrzystości materii artystycznej, traktowanej jak fuzja środków wyrazu i znaczenia, operowała pojęciem autoteliczności – inaczej jednak rozumianej niż w kategoriach estetycznych wysokiej moderny. Autoteliczność – bez pojęcia

⁶ Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2010), 17. Tłum. moje.

⁷ Jameson ujmował późną nowoczesność jako „gigantyczną operację przepisywania” starego systemu (Fredrick Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza [Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011], XIV–XV), dostrzegając przy tym raczej jej potencjał odciążania zainteresowania społecznego od spraw ekonomii i skupiania go na samych narzędziach wyrażania świadomości kulturowej. Podmiotowość sprawczych jednostek pełni w Postmodernizmie... przy tym rolę paradoksalną: z jednej strony pozostaje elementem burżuazyjnej kultury, która wyprodukowała późną, alienującą postać modernizmu, ale z drugiej także właśnie możliwość upodmiotowienia doświadczenia artystycznego okazuje się przesłanką do budowania komunikatów o emancypacyjnym charakterze. Po „śmierci autora” modernizm bez sprawczego podmiotu, rozumianego przez Jamesona po marksowsku jako zbiór jednostek, nie przynosi możliwości krytyki, a co za tym idzie, także zmiany rzeczywistości społecznej, którą badacz uznaje za ostateczny sprawdzian skuteczności wszelkiego rodzaju nowych dyskursów. Por. Jameson, *Postmodernizm...*, rozdz. 1, a szczególnie 53–54. Por. także Fredric Jameson, „Marxism and Postmodernism”, w tegoż: *Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern (1983–1998)* (London, New York: Verso, 1998), 36–37.

⁸ Na podobnej zasadzie awangardowości neoawangardy, jako twórczego przedłużenia emancypacyjnej tradycji awangardy historycznej, dowodzi Hal Foster, twierdząc nawet, że dopiero druga fala awangard we właściwy sposób stematyzować może np. zjawisko społecznej instytucjonalizacji sztuki. Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX w.*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010), 46 i n.

oryginalności⁹ – stała się w przypadku konceptualizmu narzędziem oporu wobec norm artystycznych znacjonalizowanej kultury zimnowojennej, która – ze strony Stanów Zjednoczonych – operowała już pojęciem wolności i niezależności artystycznej odnoszącej się do estetycznej autonomii¹⁰. W poezji konkretnej, tak samo jak w praktykach konceptualnych, stawką były dzieła o charakterze ponadnarodowym, co stanowiło przedłużenie awangardowej u podstaw kosmopolitycznej utopii sztuki „będącej sobą”, więc niewymagającej zinstytucjonalizowanego zapośredniczenia czy wartościowania. Były to dzieła bez znaku oryginalności – czy to przynależnego do pojęcia genialnej jednostki, czy to wyróżniającego narodowo określoną kulturę.

W eksperymentach neoawangardowych dochodzi do prowokacyjnego zniszczenia referentu jako unormowanego społecznie „znanego”, a praktyki artystyczne, także w formie załączania i powtórzenia, odnoszą się mają do autotelicznie rozumianej artystycznej materii. Nie oznacza to jednak, że są odarte ze znaczeń krytycznych i politycznych¹¹. Perloff przyznaje, że neoawangardowa autoteliczność naraża sztukę na krytykę w stylu Jamesona – zarzucającego eksperymentalnym impulsom nie tyle niezdolność do innowacji, ile właśnie zanik energii emancypacyjnej¹². Powiedzieć by można, że pomiędzy krytyką kultury, u swoich podstaw mającą marksistowską utopię stworzenia nowego świata, a książką Perloff, pokazującą późnonowoczesne możliwości nieoryginalnego geniuszu, rozgrywa się dramat „wypalenia awangardy”. W tym bardzo krótkim i pobieżnym zarysie istotnej dla schyłku wieku XX amerykańskiej debaty o późnonowoczesnej sztuce możemy zobaczyć konsekwencję, jaką przynosi porzucenie

⁹ Przy okazji dzieł, w których użyty zostaje język lub litery, sztuka taka upodrzędniała z jednej strony konieczność przekładu ich sensu wobec materialności samego przekazu – chociaż z drugiej strony wymagała teoretycznego komentarza, repetytywnego wobec oglądanego przez widza zjawiska. Komentarz taki mógł stanowić część przekazu, np. wystawy, jednak nie zawsze był traktowany przez artystów jako element samego dzieła sztuki. Robert Bailey, *Art & Language International. Conceptual Art. Between the Art Worlds* (Durham: Duke University Press, 2016), 16–17.

¹⁰ Serge Guilbaut pisze o upolitycznieniu pojęcia autonomii estetycznej, która stała się elementem propagandy zimnowojennej w sporze kulturowym Stanów Zjednoczonych ze Związkiem Radzieckim (Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* [Chicago and London: University of Chicago Press, 1983]; por. też Gabriel Rockhill, „The Politicity of ‘Apolitical’ Art”, w tegoż: *Radical History and the Politics of Art* [New York: Columbia University Press, 2014]). Można mówić o subtelnej, międzypokoleniowej, politycznej polemice pomiędzy powojennymi projektami amerykańskiej sztuki abstrakcyjnego ekspresjonizmu a młodszym pokoleniem artystów zasilających zjawisko neoawangardy. Kosmopolityzm formacji neoawangardowych, czerpiących energię z ducha kontrkultury, opierał się m.in. na niechęci do wykorzystywania działań artystycznych jako elementu zimnowojennej propagandy. Stąd m.in. ruchy konceptualne w różnych miejscach świata stawiały na takie znaczenia sztuki, które niwelowałyby odniesienia do narodowych, osadzonych w modernistycznych przesłankach kanonów po obu stronach żelaznej kurtyny (por. np. Miško Šuvaković, *Neo-Aesthetic Theory. Complexity and Complicity Must Be Defended*, tłum. Žarko Cvejić et al. [Vienna: Hollitzer Verlag 2017], 81–82). Dobrym przykładem takiego działania jest ruch *Art & Language*, formujący się w różnych krajach, przede wszystkim jednak w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, także z udziałem artystów z Australii. Programotwórcy ruchu (np. Ian Burn i Terry Smith) poddawali refleksji fakt dominacji konceptualizmu amerykańskiego („wszyscy artyści grają podług amerykańskich zasad, chociaż tylko Ameryka może wygrać”), spowodowanego hegemonią polityczną i kulturalną tego kraju, poprzez szczegółową analizę pojęcia „prowincjonalizmu” w kategoriach właściwych dla postkolonialnej krytyki. Bailey, 77–108.

¹¹ Świadomość związku z tradycjami awangardowymi, jak chce Perloff, pozostawała dla konkretystów, pop-artowców, konceptualistów czy przedstawicieli grupy *Language* niezmiennie ważna i przynosiła gest kopiowania, powiązanego z hołdowniczym, choć często także parodystycznym adresem (Perloff, 55–58). Właściwe dla nich określanie dzieła sztuki w kategoriach autotelicznych, czyli, w tym miejscu, skupiających się głównie na materii sztuki, było jednak najczęściej powiązane z kontrkulturową postawą politycznej apolityczności.

¹² Perloff wskazuje jako negatywny przykład karierę Eugena Gomringera, który w 1967 r. przyjmuje posadę głównego projektanta firmy Rosenthal. Perloff, 64.

tradycji indywidualizmu twórczego i oryginalności, kończące się, przynajmniej według niektórych, zanikiem zdolności oporu wobec instytucji. Autorka *Unoriginal Genius* abstrahuje od politycznego momentu sztuki, wskazując jedynie na potencjał neoawangardowej, paradoksalnej innowacji, która, pomimo dominanty artystycznego powtórzenia, pozostaje twórcza. Uważam jednak, że późną awangardę można opisać także w inny sposób, niekoniecznie zmierzający do potwierdzenia jakiegoś rodzaju jej zaprzeczonej, ale nadal zindywidualizowanej genialności. Czy zaprzeczona innowacyjność może nieść ze sobą ciągle energię krytycznej subwersji – pomimo zarzutów, jakie stawiają jej przedstawiciele krytyki marksistowskiej w końcu XX wieku? Pytanie to może okazać się istotne z punktu widzenia naszego rejonu Europy, do niedawna państw bloku wschodniego, w których większość postawangardowych gestów – wyrwania i przeszczepiania, dosłownie rozumianej ruchomości i przenośności tekstów – ułatwionej na zglobalizowanym po 1989 roku rynku sztuki i przynoszącej od początku lat 90. XX wieku w Polsce falę przekładów eksperymentalnej poezji amerykańskiej – może jawić się w jeszcze bardziej schyłkowym świetle, nadającym im smętny blask towarów nie tylko nieoryginalnych, ale jeszcze do tego importowanych.

Z perspektywy Perloff jako teoretyczki i interpretatorki poezji awangardowej kongenialne tłumaczenie: przepracowywanie materii wybitnej poezji – po to, by uzyskała ona swój wyraz w odmiennym języku i w odniesieniu do odmiennej, nacechowanej odmienną tożsamością kultury – nie jest w ogóle dla awangardy istotną stawką. Odnosząc się do fenomenu przekładu jako „przepisywania” – więc kopiowania, przechwytywania, ale też „przepisywania się” (*writing through*) przez oryginał – spróbuję zastanowić się nad tym, czy awangarda, która pozostaje retro, faktycznie pozbawiona jest energii krytycznej. Z tego punktu widzenia moja wypowiedź w mniejszej mierze poświęcona będzie samemu *Gniazdku dudków* Johna Ashbery’ego i Jamesa Schuylera w tłumaczeniu Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióry z 2022 roku. Spróbuję raczej zapytać o możliwości wschodnioeuropejskiej późnej awangardy jako artystycznego projektu zawieszzonego pomiędzy wypaleniem a subwersją. O jej potencjale emancypacyjnym często negatywnie wypowiadają się również polscy badacze i badaczki literatury, widząc w niej pojęcie już w punkcie wyjścia wątpliwe, raczej elitarystyczne czy też niosące na sobie piętno wtórności, więc łączone z postmodernizmem (w rozumieniu Jamesona)¹³. Pytanie, czy obiekty – jak przetłumaczone na polski *A Nest of Ninnies*, w którym chciałabym zobaczyć zjawisko po awangardowemu materialne – poddają się takiemu kryterium wartościowania.

Tłumaczenie Sosnowskiego i Pióry nie spotkało się w polskim środowisku literackim ze szczególnie żywą dyskusją. Właściwie przeglądając te niewiele recenzji krytycznych książki, powiedzieć można, że kolejna przełożona przez poetów pozycja z biblioteki szkoły nowojorskiej – przez Sosnowskiego określona dodatkowo „chałą doskonałą” – żadnej prowokacji nie stanowi, a jej zaistnienie w polskiej przestrzeni odbiorczej to dla krytyki właściwie oczywistość. Gdyby jednak postawiono jak najbardziej możliwe w tym przypadku pytanie, po co *Gniazdko*

¹³O samym pojęciu awangardy, jako różniącym się w wielu punktach od samej kontrkultury, a jednocześnie mniej znaczącym dla jej charakteru, niż to się powszechnie przyjmuje, wypowiadał się Jerzy Jarniewicz w tekście „Awangarda i kontrkultura: punkty styczne”, *Czas Kultury* 2 (2018). W podobnym duchu o zjawiskach późnoawangardowych, jako niemożliwych ze względu na nieobecność idei innowacji, pisała także Alina Świeściak (por. „Fikcja awangardy?”, w teście: *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem* [Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019], 153 i n.).

dudków – w swojej wyniosłej zbyteczności – zostało przetłumaczone – odpowiadałoby mu często pojawiające się w amerykańskiej recepcji pytanie o to, po co w ogóle zostało napisane. Całość dyskursu o książce w punkcie wyjścia odnosi się do modelu recepcji, która wpisuje się w poetykę lekkiej „powieści” o życiu amerykańskich *petites bourgeoises*. Z taką sugestią spotkamy się czy to w literaturoznawczych instrukcjach obsługi *Gniazdka...* autorstwa Mikołaja Wiśniewskiego i Tadeusza Pióro, czy w nielicznych, krytycznoliterackich recenzjach: Antoniego Zajęca na łamach „Literatury na Świecie” czy też Agnieszki Wolny-Hamkało opublikowanej w „Dwutygodniku”¹⁴. Cała rzecz, jak się dowiadujemy z towarzyszącej tekstowi *Gniazdka...* bagatelizującej przedmowy, stanowiła wynik przypadku, przyjacielskiej zabawy¹⁵. Chociaż jego koncepcja pozostaje dalekim odbiciem surrealistycznej metody „trupa doskonałego”, jej celem bynajmniej nie było dotarcie do głębokich pokładów absurdu, a przynajmniej nie takiego, który byłby rozumiany w kategoriach czegoś niepowtarzalnego, niewyraźnego czy też niewyczerpywalnego. *Gniazdko dudków* – pisze Wiśniewski w monografii poświęconej Schuylerowi – składa się z luźno powiązanych scenek, narracja nie podąża w żadnym kierunku i prowadzona jest wyłącznie za pośrednictwem dialogów. Także rozmowy bohaterów nie zmierzają donikąd i w wielu przypadkach wynikają z gry współbrzmień czy skojarzeń słów znanej z praktyki literackiej Raymonda Roussela: „Czytelnik może odnieść wrażenie, że przysłuchuje się niezbyt spójnej, a momentami wręcz absurdalnej pogawędce na przyjęciu”¹⁶. Głównym zajęciem „dudków” są przyjęcia, koktajle, spotkania w gronie przyjaciół. Absurdy innego rodzaju (wymyślne potrawy, absurdalne decyzje bohaterów czy dziwne zdarzenia) są nam dozowane umiejętnie, tak byśmy (prawie) cały czas traktowali tę rzeczywistość jako oswojoną i nam bliską, prawdopodobną. I chociaż dużo podróżują przedstawiciele łączących się między sobą niczym w szekspirowskiej komedii rodzin Bushów, Bridgewaterów, Kelso (jak pisze Sosnowski, to nazwiska znanych i bogatych amerykańskich rodów) – wraz z nimi udajemy się na Florydę, do Paryża czy zwiedzamy Włochy – również te przestrzenie ukazywane są czytelnikowi w kategoriach zwykłości: czegoś, co jest w zasięgu doświadczenia każdego i co jest całkowicie nieoryginalne. „Jakoś nie spodziewałam się, że Paryż będzie aż tak przypominał Florydę” – mówi Fabia; „Tak – odpowiada Claire – u nas też pada deszcz”¹⁷. Postacie bohaterów, którzy jedzą, romanują, plotkują serdecznie, układając z niezbyt wielkim trudem swoją codzienność (zajmując się przy tym przeważnie sprzedażą różnych rzeczy), są całkowicie sztampowe. Trudno się do nich przywiązać czy też z nimi utożsamić, skoro o ich bezpieczeństwo jesteśmy spokojni, a ich umysły nie są zdolne do przeżywania głębokich rozterek. Schuyler i Ashbery z jakiegoś powodu wybrali właśnie taki „realizm” i taką „powieść” – formę *par excellence* burżuazyjną, jak pisał Sosnowski w niewielkim szkicu pod tytułem *Chała*, towarzyszącym polskiej premierze fragmentu *Gniazdka dudków*, opublikowanym w 1992 roku w „Literaturze na Świecie”. *Gniazdko...* jednak z trudem walczy także, by można je było nazwać taką prozą. W tym samym miejscu

¹⁴Mikołaj Wiśniewski, „Kampowanie. Gniazdko dudków”, w tegoż: Nowy Jork i okolice. O twórczości Jamesa Schuylera (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018), 245–302; Tadeusz Pióro, „«Where the Children Play Among Ruins»: A Nest of Ninnies and the Literary Legacies of New York Dada”, *Polish Journal of American Studies* 15 (2021): 57–67; Agnieszka Wolny-Hamkało, „Umieć w camp”, *Dwutygodnik* 331 (2022), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10023-umiec-w-kamp.html>, dostęp 3.11.2023; Antoni Zajęca, „Podmiejska sielanka”, *Literatura na Świecie* 7-8 (2022): 367–375.

¹⁵John Ashbery, „Wstęp”, w: John Ashbery, James Schuyler, *Gniazdko dudków*, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski (Warszawa: PIW, 2022), 5–9.

¹⁶Wiśniewski, 251.

¹⁷Ashbery, Schuyler, *Gniazdko dudków*, 112.

Sosnowski rozpościera cały wachlarz odniesień do odpowiadających książce tradycji eksperymentalnych w literaturze i w sztuce:

Akcja musi być statyczna jak u Raymonda Roussela, dialog musi składać się z *ready-mades*, z tego, co w mowie znoszone, wyświechtane, zużyte i na chwilę wskrzeszone – coś jak martwy język, w cudowny sposób cofnięty do stadium agonii. Monotonia i długość całości powinny zadowolić Warhola. Efekt będzie niezwykle zabawny: powstaje chała doskonała, *Gniazdko dudków*, powieść komiczna i wyrafinowana, smakołyk w stylu *camp*, najnudniejsza soap opera, dziwne spotkanie Ronalda Firbanka, *Rejsu* i *Matysiaków*¹⁸.

Podobnie postępuje drugi z tłumaczy książki, Tadeusz Pióro, który w artykule opublikowanym już w 2021 roku w „Polish Journal of American Studies” – więc tuż przed ukazaniem się polskiego przekładu – wskazuje jako punkt wyjścia dla poetyki *Gniazdka dudków* eksperymenty grupy pisarzy związanych z grupą nowojorskich dadaistów: „Jak zauważyło kilku krytyków, język powieści stanowi w niej «ogniskową soczewki», nawet – paradoks, który postaram się objaśnić – jeśli język ten wydaje się równie przypadkowy, co jej szkicowa fabuła i kreskówkowy charakter. Albo, jak można również zasugerować, jak *ready makes Duchampa*”¹⁹. Dalej dodaje:

różne „znalezione przedmioty”, które były używane przez dadaistów, miały charakter językowy. [W *Gniazdku dudków*] Można je z grubsza sklasyfikować jako kryptocytaty lub parafrazy z szerokiego spektrum dzieł literackich (od Trollope’a, Dickensa czy Austen, przez *pulp fiction*, po różne wiersze). Zapożyczenia pochodzą także z radiowych oper mydlanych z połowy wieku (Karin Hoffman, biografka Ashbery’ego, wyróżnia Vic i Sade jako jego ulubione). W końcu odnoszą się do stylu, w jakim mówili ich rodzice, sąsiedzi i przyjaciele, gdy obaj poeci dorastali w latach trzydziestych i czterdziestych. Oczywiście nie wyczerpuje to listy ich inspiracji. Jednak moje porównanie *objets trouvés* Ashbery’ego i Schuylera z przedmiotami znalezionymi u artystów wizualnych nie polega na zbieżności przypadkowego odkrycia potencjalnie użytecznych materiałów. Wspólny pozostaje raczej sam akt czy gest wykonywany przy ich użyciu²⁰.

Z punktu widzenia mojego artykułu powiedzieć by w tym miejscu należało, że *A Nest of Ninnies*, zabawna proza Ashbery’ego i Schuylera z 1969 roku, to już w oryginale utwór podwójnie wyczerpany: jako celowo nieudana obyczajowa powieść z życia drobnej burżuazji, która nosi w sobie wszelkie znamiona ramoty, oraz jako eksperyment, odwołujący się do tradycji awangardy w geście powtórkowym wobec awangardowego u źródeł demontażu burżuazyjnej kultury. Poddaje się więc jak najbardziej społecznej w założeniu krytyce w stylu Jamesona, która wymierzona jest w samą istotę awangardowych założeń. A w naszym, polskim, przypadku mamy dodatkowo do czynienia z tłumaczeniem. W tym samym tekście Pióro odnosi się do podobnej wątpliwości w związku z samym *Gniazdkiem dudków*: do zarzutów wtórności neoawangardowych gestów, stawianych młodszemu pokoleniu przez niedawnych dadaistów. Na przykład Hans Richter, słynny twórca historii dadaizmu i jeden z przedstawicieli ruchu,

¹⁸Andrzej Sosnowski, „Chała”, *Literatura na Świecie* 8-9 (1992): 190.

¹⁹Pióro, 59.

²⁰Pióro, 61.

w manierze podobnej jak Peter Bürger, zwracał uwagę na instytucjonalizowanie się awangardowej sztuki oraz swoistą pustkę sformalizowanych gestów, pozbawionych ideowego czy estetycznego impetu²¹. Pióro komentuje:

Nie czuję się kompetentny, by oceniać sprawiedliwość jego ataku, ale znam wiele przypadków, które pokazują, że mija się on z celem, a przynajmniej z ważnym punktem, który w staroświecki sposób nazwałbym wolnością artysty. Zwłaszcza wolność nieoznaczania niczego w szczególności, nawet gdy krytycy pocą się nad nadawaniem dziełom jakiegoś znaczenia. To właśnie ten rodzaj wolności Ashbery i Schuyler eksponują w swojej powieści²².

Tym, co najbardziej skupia uwagę, jeśli chodzi o polskie *Gniazdko dudków*, są jednak same warunki przekładu dwuznacznej „powieści”, ściśle powiązane z jej pisarską legendą. Powieść ta – jak po awangardowemu zauważa Sosnowski – „chce być tylko sobą”. Poeta powołuje się przy tym na słynną formułę Paula Valéry’ego „Markiza wyszła z domu”, zarówno mieszczańską, pozbawioną uroku nowości, jak i – właśnie – z samą sobą identyczną, na zasadzie *ready made*. Przynosi to *Gniazdku...* jeszcze jeden istotny, choć paradoksalny kontekst interpretacyjny – w postaci odniesienia do sztuki konceptualnej. W jaki sposób możemy potraktować losy „dudków” w kategoriach, które proponuje Perloff, mówiąca o „nieoryginalnym” geniuszu? Czy moglibyśmy mówić o sztuce, która „jest tylko sobą”, redukując czy też wypalając zarazem wszystkie (zbyteczne) odniesienia do rzeczywistości jako „prawdy”, a zarazem zastanego źródła znaczeń? W zgodzie z zasadami, które mogłyby zostać przypisane konceptualnej abstrakcji – takie „wypalanie” powinno się odbywać aż do zredukowania pojęcia sztuki. Z punktu widzenia koncepcji pop-artu można było przekonać się świetnie, w jaki sposób klisze kulturowe poddane replikacji mogły pozostawać subwersywne zarówno wobec dyrektyw wysokiego modernizmu, opierających się na w nowoczesnych pojęciach indywidualnego geniuszu, jak i wobec kultury popularnej, z którą Warholowskiej „szczeroci” maszynowej replikacji obrazów nie sposób w pełni utożsamić. Jednak *Gniazdko...* to nie tylko wskazująca na samą siebie klisza burżuazyjnej obyczajowości; na pewno nie zostało również stworzone w intencji zaangażowanej krytyki rzeczywistości społecznej. Zarówno powieść, jak i tłumaczenie wyrastają z (umożliwiającego replikację) nadmiaru, swego rodzaju „próżnego” (opróżnionego ze znaczeń) bogactwa – przeczącego możliwości bezpośrednio politycznego (w kategoriach krytyki marksistowskiej po Lukácsu czy Lucienie Goldmanie) zakorzenienia książki w społecznej rzeczywistości – w tradycyjnej roli społecznego zwierciadła, a zarazem narzędzia krytycznej autorefleksji. Jak spróbuję pokazać, nie oznacza to, że *Gniazdko...* – zarówno w oryginale, jak i w przekładzie – pozbawione jest wartości krytycznej. Na razie powiem tylko, że zarówno oryginał, jak i jego „transkreacja” stanowią ironiczne przepracowanie samej konwencji „wierności” – odbicia i przekładu – i w ten sposób mocno tę opowiastkę wiążą z rzeczywistością pracy twórczej.

Schuyler i Ashbery – o czym można dowiedzieć się ze wstępu drugiego z poetów – rozpoczynają pracę nad *Gniazdkiem dudków* w 1952 roku, a przerywają ją wkrótce potem w związku

²¹Cyt. za: Pióro, 61. Hans Richter, *Dadaizm*, tłum. Jacek Stanisław Buras (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 346–363.

²²Pióro, 61–62.

z wyjazdem Ashbery'ego na dziesięcioletnie stypendium Fulbrighta do Paryża, gdzie zamierza poświęcić się pisaniu doktoratu o Rousselu. Ten okres przerywa spotkanie w roku 1957/58, kiedy poeci kontynuują pisanie, zamieszkując we wspólnym mieszkaniu w Nowym Jorku: „Mieszkanie było na piątym piętrze bez windy, czynsz wynosił 57 dolarów, co mogło mieć jakiś wpływ na to, że nasi bohaterowie wiodą życie względnie wolne od trosk materialnych”²³. Rozpoczęcie pracy nad powieścią – od cytatu z *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla („Alicja była zmęczona”) – stanowiło, jak już mówiłam, wynik przypadku. Przyjaciele pisali tekst naprzemiennie, początkowo zdanie po zdaniu, później zaś całymi partiami – nigdy jednak nie udało im się stworzyć go, kiedy nie przebywali ze sobą, na przykład w drodze korespondencji. Polskie tłumaczenie *Gniazdka...* uzyskuje dodatkowo z punktu widzenia polskiego czytelnika walor: oprócz wprowadzenia Ashbery'ego pojawia się w nim na końcu posłowie *Od tłumaczy*. W tekście tym Sosnowski i Pióro skupiają się... na samych, pozornie dla tekstu głównego nieistotnych, warunkach tłumaczenia. Z tego punktu widzenia trzeba by uznać, że posłowie stanowi swoistą replikację wstępu, i to w znaczeniu niezwykle osobistym, bo dosłownym. Posiada ono dosłownie-powtórkową, replikacyjną, wskazującą na samą siebie relację z rzeczywistością twórczą. Tej „farsie w czystej postaci” tłumacze zapewniają tę materię na sposób awangardowy: własnym życiem. Okazuje się więc, że przekład *Gniazdka...* był czynnością proceduralną i zarazem totalną. Pióro i Sosnowski podkreślają najpierw przypadkowość decyzji co do własnego przedsięwzięcia; podkreślają brak czasu na pracę i informują szczegółowo o długości przerw w wykonywaniu zadania. Cały proces tłumaczenia książki trwał od roku 1992 do 2022, czyli równo 20 lat – o trzy lata dłużej od czasu, w jakim powstawało *A Nest of Ninnies* (czyli lat 17). Trudności w tłumaczeniu, które rozpoczyna się w Jadwisinie przy Zalewie Zegrzyńskim, a kończy w „gajówce” państwa Wiśniewskich, w Mierzvicach w województwie podlaskim, to na przykład brak wody zdatnej do mycia i picia, powodujący konieczność wypraw do Serocka w celu nabycia butelkowanej mineralnej Kampinos. Podobnie jak w przypadku Schuylera i Ashbery'ego powroty do wspólnych wysiłków podejmowane były również dwukrotnie – czego ślady znajdziemy w opublikowanych w „Literaturze na Świecie” w roku 1997 i 2007 kolejnych fragmentach²⁴. A zwieńczone zostały szczęśliwym ukończeniem przekładu książki w szczególnym czasie nadmiaru czasu i bogactwa wynikającego z pracowitego próżnowania okresu pandemii. Brak w posłowie właściwie wszelkiego rodzaju odniesień literackich czy literaturoznawczych, które mogłyby czytelnikom posłużyć za pretekstowy punkt odniesienia, umożliwiający uporządkowanie znaczeń „nudnej”, „donikąd niezmiernie treści” książki, która „chce być wyłącznie sobą”. Tym bardziej nie znajdziemy zapewnień co do tego, że *Gniazdko...* przyczyni się do poszerzenia zakresu polszczyzny czy też ustanowi kolejny element w polskim kanonie literatury światowej.

Ruchomość tekstu, ruchomość przekładu spełniają się także poprzez przemianę okoliczności wykonywania pewnego, zadanego sobie proceduralnie gestu artystycznego. Transkreacja wstępu Ashbery'ego w posłowie zachodzi więc w sposób szczególny, na dwóch płaszczyznach – tekstu oraz włączonej w przekaz sfery czynności twórczych i „życia literackiego”. Zauważyć

²³Ashbery, „Wstęp”, 7.

²⁴John Ashbery, James Schuyler, „Gniazdko dudków”, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, *Literatura na Świecie* 6 (1997): 146–151; John Ashbery, James Schuyler, „Gniazdko dudków”, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, *Literatura na Świecie* 5-6 (2007): 265–277.

w końcu należy, że dochodzi w niej do swoistego, parodystycznego przekrzywienia oryginału – a więc gestu, który można by potraktować w kategoriach dadaistycznego w swej koncepcji cytatu. Polskie *ready made* – zmienić oczywiście musi znaczenie w zmienionym kontekście performowanej gry z dziełem sztuki. Pisze Ashbery:

Wróciłem do Stanów na dobre pod koniec 1965 roku. Wtedy miałem już wydawcę, Holta, oraz za-
przyjaźnionego redaktora, Arthura Cohena. W końcu nadszedł dzień, w którym zadał mi pytanie,
jakie redaktorzy poezji często lubią zadawać: – Myślałeś o tym, żeby napisać powieść? – Przypo-
mniałem sobie o naszych wspólnych pracach z Jimmym, o których wówczas już rzadko myśleliśmy
i opisałem całą rzecz Arthurowi, który wyraził zainteresowanie. Właśnie takiego impulsu potrze-
bowaliśmy i z zapalem wzięliśmy się do pracy²⁵.

We fragmencie posłowania, w odwróconym, lustrzanym jakby porządku – odbioru zamiast na-
dania – transkreacji zamiast kreacji – czytamy:

Gdy tylko wieść o zakończonym tłumaczeniu się rozniosła – jak Polska długa i szeroka – rozdzwoni-
ły się telefony. Dzwonili ambitni wydawcy tudzież akademicy, specjaliści od estetyki *camp*, efektów
gry „powierzchni” na tle braku „głębi”. Tymczasem nie należy zapominać, że powieść została napi-
sana przede wszystkim dla zwykłego czytelnika, który lubi powierzchnię, a za głębią nie przepada,
co być może wróży *Gniazdku dudków* sukces komercyjny²⁶.

Zaryzykować można twierdzenie, że nie tylko posłowie jest swoistą (odwróconą) replikacją
wstępu do nieoryginalnego tłumaczenia nieoryginalnej książki. Jeśli nawet poeci nie wpadli
na konceptualny u podstaw pomysł konieczności wiernego przełożenia warunków kreacji ory-
ginału, który oryginałem *de facto* nie jest, na warunki twórcze przekładu – wtórnego wobec
wtórności *Gniazdku...*, a jednak w swojej wtórności kongenialnego – okoliczności przedsta-
wionego nam transkreacyjnego wydarzenia są po prostu zbyt zabawne, żeby mogły być praw-
dziwe – i wyglądają na zbyt prawdziwe, żeby mogły okazać się czystą zabawą. Tłumaczenie to-
talne rodzi się z pomysłu na totalną twórczość – totalną sztuczność konceptualnego artefak-
tu, który tylko siebie ma na myśli i nie wymaga żadnego tłumaczenia. Stworzenie *Gniazdku...*
– naśladującego w przebogatym geście twórczym nadmiarowość, przesyt i wzniosłą pustkę
egzystencji bohaterów wypełniających powieść swoim próżnym życiem – godne jest odpo-
wiedzi w postaci przebogatego, a zarazem zbędnego i nadmiarowego tłumaczenia. W świecie,
w którym wszystko i wszyscy dowodzą swej konieczności i użyteczności, kierowani potrzebą
utrzymania się na powierzchni publicznej debaty, powiedzieć można, bezużyteczne i żartob-
liwe *Gniazdko dudków* powinno stać się solą w oku światowego *mainstreamu*. Oczywiście tak
subtelne myślenie o subwersywności przynosi zasadnicze ryzyko – miękki opór bowiem bywa
niezauważalny.

Operując kategoriami zaproponowanymi przez Perloff, nazwałam w pewnym miejscu trans-
lację *A Nest of Ninnies* nie tyle przekładem, ile „transkreacją” tekstu (za Haroldem de Cam-
pos). Jak sądzę, to działanie artystyczne w ogóle właściwe dla późnej awangardy, tworzonej

²⁵Ashbery, „Wstęp”, 7.

²⁶Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, Od tłumaczy, w: Ashbery, Schuyler, *Gniazdko dudków*, 240.

w warunkach wyczerpania nawet koncepcji replikacyjnych XX-wiecznej sztuki. Działanie „transkreacyjne”, dla którego kontekstem może być również Cage’owskie „przepisywanie się” przez czyjś tekst, stanowi jednak oczywisty rozsądek różnicy. *Gniazdku dudków* nie mógł w żadnej mierze towarzyszyć w dzisiejszej Polsce sukces nie tylko komercyjny, ale nawet zwykłe zainteresowanie krytyki, podobnie jak w przypadku *A Nest of Ninnies* – chociaż z innych powodów. Polska publikacja nie przyniosła również znaczącego powrotu zainteresowania neoawangardą amerykańską czy twórczością Ashbery’ego i O’Hary, z którymi przede wszystkim kojarzono u nas od początku lat 90. „postmodernistyczną” poezję szkoły nowojorskiej. Nawet dyskusja krytyczna wokół „niezrozumiałości” gęstych poetyk autorów kręgu „Literatury na Świecie” od jakiegoś czasu wydaje się przygasać. Brak intrygi, kliszowość, trudna przecież do naśladowania „płytkość” o amerykańskim charakterze oraz niemal całkowita – dla mniej czujnego czytelnika – przezroczystość tekstu (pomijając okazyjne, Rousselowskie prowokacje) powodują, że nie można było tej książki tak po prostu przetłumaczyć – podobnie jak nie można było jej tak po prostu napisać. Sosnowski mówi o całości tego przedsięwzięcia, że było ono „mozolne”. Posłowie przynosi na ten temat informację, która może ową „mozolność” dyskredytować:

Pierwszego dnia nad Zalewem Zegrzyńskim, po kilku drinkach dla kurażu, zaryzykowaliśmy pierwsze, złożone z trzech słów zdanie: „Alicja była zmęczona” [to zdanie po angielsku brzmi „Alice was tired” – u Carrolla zaś „Alice was beggining to get very tired” – przyp. J.O.]. Był to udany początek i niebawem, w wybornym nastroju obserwując ptactwo, wpadliśmy na tytuł „Gniazdko dudków”. Potem szło nam chyba coraz lepiej; wodę Kampinos (skądinąd smaczną) widzieliśmy w blasku słowa *camp*²⁷.

A jednak ze względu na zawartą w komentarzu Sosnowskiego do tłumaczenia *Gniazdku...* w „Literaturze na Świecie” informację, że tłumacze postanowili podzielić się rolami – że Pióro tłumaczył wyłącznie partie Schuylera, a Sosnowski Ashbery’ego – i że zasadniczym kłopotem było zdecydowanie co do autorstwa poszczególnych zdań w oryginale – wobec efektu głębokiej jednak spójności powierzchni owej prozy – jesteśmy w stanie wyobrazić sobie, że faktycznie zadanie to musiało być skomplikowane. Trudno także powiedzieć coś pewnego na temat jego skuteczności. Przetestować tę tezę by można, próbując wyróżnić w naszym egzemplarzu zdania przetłumaczone przez Sosnowskiego i te przetłumaczone przez Pióro, a przy okazji zastanawiając się także nad całą nadmiarowością i daremnością tak narzuconego sobie interpretacyjnego zadania. Łatwiej jest także w tych okolicznościach zrozumieć słowa poetów: „[...] jesteśmy przygotowani na najgorsze. Także na kpiny zwykłych i niezwykłych czytelników, choćby z powodu bulwersującej opustki, jaką jest brak całego jednego rozdziału... Choć zdrowy rozsądek od początku nam podpowiadał, że rozdziału, o którym mowa, po prostu spolszczyć się nie da, próbowaliśmy... I musieliśmy się poddać”²⁸. Trzynasty rozdział pozostanie więc po obu stronach żelaznej do niedawna kurtyny owiany tajemnicą. Gdyby się udało, miałby zapewne szansę okazać się najlepszym rozdziałem polskiej książki – jednak fakt, że go w niej nie ma, jeśli sięgniemy do oryginału, nie zmienia absolutnie niczego. „Poetry makes nothing happen” – jak powiedział Wystan Hugh Auden. *Gniazdko dudków* ustanawia

²⁷Pióro, Sosnowski, 238.

²⁸Pióro, Sosnowski, 240–241.

performatywny dowód prawdy jego słów, w dadaistycznym, ale i pełnym konceptualnej nadziei przekładzie: „poezja sprawia, że wydarza się nic”.

Rozumiejąc całość tłumaczenia książki w kategoriach długotrwałego happeningu artystycznego, mającego miejsce w rzeczywistym życiu pisarzy podejmujących kolektywną odpowiedzialność wieloletniego eksperymentu, warto zwrócić uwagę na fakt, że polskie tłumaczenie nie pozostaje odosobnioną repliką amerykańskiej gry literackiej. Chodziłoby raczej o kontynuowanie istotnej tradycji nowojorskiego pisania we wnętrzu „splotu przekładów”, którego istotnego sensu nie wyczerpuje pojęcie intertekstualności. Najdobitniejszą kontynuacją artystycznego działania – powiedzieć by można: performatywnie rozumianej procedury „dzieła”, nie zaś samego tekstu – byłyby chociażby amerykańskie przekłady twórczości Raymonda Roussela, które również po polsku zyskały kolejne życie dzięki Andrzejowi Sosnowskiemu. W eseju poświęconym Rousselowi, opublikowanym po raz pierwszy częściowo jako postłowie do polskiego wydania *Locus Solus* w 1998 roku, Sosnowski opowiada, jak poeci szkoły nowojorskiej przypadkowo spotkali się ze spuścizną Roussela w Paryżu w 1950 roku²⁹. Dla Kennetha Kocha był to przypadek w sensie surrealistycznym, który zdarzył się, gdy szukał „czegoś ekscytującego i szalonego”. Książką tą były *Impressions d’Afrique* z 1932 roku, którą to książkę Koch pokazał następnie Ashbery’emu i innym nowojorczykom. Spotkanie z Roussellem było więc dla tego ostatniego mniej przypadkowe: przyjechał do Paryża, by napisać pracę doktorską o autorze *Impressions...*, a później, w latach 1961–1962, Ashbery, Schuyler, Koch i Harry Matthews prowadzili we Francji magazyn „Locus Solus”, zatytułowany za eksperymentalną powieścią Roussela, w którym publikowali między innymi wiersze inspirowane twórczością francuskiego presurrealisty. Esej Sosnowskiego, poety i tłumacza twórczości Ashbery’ego, można rozumieć jako podwójny hołd: dla proceduralnej maszyny surrealizmu Rousselowskiego, ale także dla szeroko pojętej pracy jego amerykańskich tłumaczy – w końcu także jako wyraz fascynacji, którą podzielili z nowojorskimi twórcami. Pierwsze tłumaczenia utworów Roussela autorstwa poetów szkoły nowojorskiej zostały opublikowane w magazynie Trevora Winkfielda „Julliard” w 1969 roku (tytuł znowu odnosi się do imion jednej z postaci z *Impressions d’Afrique*). Wysiłki tłumaczy zostały uwiecznione zbiorowym wydaniem przekładów Roussela *How I Wrote Certain of My Books*, które ukazało się w 1995 roku, ze wstępem Johna Ashbery’ego (wcześniej utwór tytułowy miał dwie edycje: w 1975 i 1977 w przekładzie Trevora Winkfielda, poety i malarza, autora obrazów powstających także pod wpływem Roussela). Zbiorowe wydanie dzieł autora *La doublure* zawierało przy tym 59 ilustracji autorstwa Henri-Achille Zo, zamówionych przez autora do książki *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Amerykańska publikacja składa się z fragmentów *Nouvelles Impressions...* (ze słynnymi wielopoziomowo gnieźdzącymi się zdaniami w tłumaczeniu Kocha), kilku stron z *Impressions d’Afrique* i długiego fragmentu *Documents to Serve as an Outline* w tłumaczeniu Ashbery’ego³⁰. Ten ostatni utwór został przetłumaczony na język polski przez Andrzeja Sosnowskiego i wydany przez Biuro Literackie w 2008 roku. *Nouvelles impressions d’Amérique*, książka Sosnowskiego z 1994 roku, to z kolei forma postsurrealistycznej „dekalkomanii” w stosunku do *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Sosnowski ponownie wprowadza do swojej książki wszystkie

²⁹Por. Andrzej Sosnowski, „Ah... Roussel”, w tegoż: „Najrzykowniej” (Wrocław: Biuro Literackie, 2011).

³⁰Por. Terence Diggory, *Encyclopedia of the New York School Poets* (New York: Facts on File, 2009), tu: hasło „Raymond Roussel” i inne hasła związane w indeksie z tym nazwiskiem.

ilustracje Henri-Achille Zo, a jednocześnie zdaje się w poetycki sposób transkreować, przekładać, przepisywać we własnej „oryginalnej” książce instrukcje pozostawione ilustratorowi przez samego Roussela. Łącznikiem między francuskim autorem a polskim poetą, którego przekłady przyczyniły się do zaistnienia praktyki twórczej Ashbery’ego w świadomości polskich czytelników, jest proza poetycka tego ostatniego, znana między innymi z przełożonej na polski książki *Cztery poematy* (2012). Nieprzetłumaczona na polski *The Vermont Notebook* (1975), podobnie jak *Nouvelles Impressions...* Sosnowskiego, ma charakter eksperymentalnego dziennika podróży.

Także *A Nest of Ninnies* stanowi transkreację – i to nie tylko w odniesieniu do burżuazyjnej, obyczajowej kliszy. W jednej z pierwszych recenzji Auden, który w odróżnieniu od innych, bardzo krytycznych czytelników przyjął opowiastkę bardzo życzliwie, pisał o jej „kampowym” posmaku – porównując ją do *Zdeptanego kwiatuszka* Ronalda Firbanka. Na kampo- wych skojarzeniach i tezach oparta jest również świetna lektura Mikołaja Wiśniewskiego, który poświęcił *Gniazdku dudków* cały długi rozdział swojej książki *Nowy Jork i okolice*. Na szczególną uwagę zasługuje wskazanie pary potencjalnych, ukrytych na sublimacyjnej zasadzie homoseksualnych bohaterów powieści; ich zamiłowanie do estetyki *petit bourgeois*, więc wszelkiego rodzaju bibelotów, przebieranek i bezsensownej, lekkiej paplaniny, nasuwa według niego także skojarzenia z poetyką wierszy Franka O’Hary. Wiśniewski mówi za Bruce’em Boone’em: „O’Hara po prostu mówi jak gej. Innymi słowy, brzmi jak osoba homoseksualna, kiedy prowadzi rozmowę. Chodzi o konwersacyjny styl właściwy pogawędce rozumianej jako przyjemne i «niepoważne» towarzyskie zajęcie, coś zbliżonego do plotkowania”³¹. W paplaninie, w której „bardziej liczy się «jak» niż «co», chodzi o wymianę zdań, która nie może być ani celowa, ani pouczająca, lecz przede wszystkim jest, jak pisze Boone, przyjemna – przyjemność bierze się z umiejętności prowadzenia aluzyjnej gry z rozmówcą, z «podkręcania piłeczki», czyli błyskotliwego przeskakiwania z tematu na temat”³². Wiśniewski, co ważne z obranej przeze mnie perspektywy – pytania o charakter społecznej interwencji w działaniach neo- i postawangardowych – takimi słowami wprowadza *Notatki o kampie* Susan Sontag:

Bohaterowie *Gniazdku* afirmują to, co stoi w sprzeczności z „męskimi” wartościami, takimi jak polityczne zaangażowanie, praca, postęp, produkcja i reprodukcja. Radośnie obnoszą się ze swą beużytecznością [...] „Dudków” charakteryzuje trywialność (rozmów, zachowań, ambicji) stojąca w opozycji do „poważnych zajęć” i zainteresowań „prawdziwych mężczyzn”³³.

Zdeptany kwiatuszek niewątpliwie należy do tej samej konstelacji, co prozy tłumaczonego na polski przez Sosnowskiego Roussela, o którym Ashbery pisał (cytując Alaina Robbe-Grilleta): „Raymond Roussel nie ma nic do powiedzenia i jeszcze mówi źle”, potem jeszcze dodając: „[...] nic, które Roussel nam mówi, pojawia się w medium doskonale neutralnym. Trudno nie wspomnieć kwestii Johna Cage’a: «Nie mam nic do powiedzenia / i mówię to /

³¹Cyt. za: Wiśniewski, 267. Bruce Boone, „Gay Language as Political Praxis. The Poetry of Frank O’Hara”, *Social Text* 1 (1979), 80.

³²Wiśniewski, 267.

³³Wiśniewski, 265.

i to jest / poezja / jakiej mi potrzeba»³⁴. Pominięty natomiast, jak dotąd, kontekst dla *A Nest of Ninnies* i dla *Gniazdka dudków* mogłaby ustanowić obecność odniesień do *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, książki cesarskiej, jeśli chodzi o performowanie „niczego” – od przywołania której rozpoczął ten esej. Odniesień tych w *Gniazdku...* nie ma wiele i pozostają najczęściej powierzchowne, pretekstowe. Na początku rozdziału drugiego Fabia czyta *Nie ma Albertyny*, deklarując przy tym, że może w każdej chwili przerwać – chociaż przyczyna, którą podaje, stoi w sprzeczności z sytuacją uprzejmościowej pogawędki, przez którą została oderwana od lektury: „Nigdy nie chciałabym skończyć Prousta”³⁵. W trakcie podróży do Włoch znowu Fabia – w odpowiedzi na pytanie baronowej Oscari, jak jej się czyta *I Promesi Sposi*, odpowiada, że nigdy nie zdoła pojąć, dlaczego Memmo kojarzy Manzonię z Proustem. A jednak wspólne przechadzki, podróże, rozmowy o sztuce i miłości, posiłki i popisy przyjaciół, ich błahe rozmowy i dziwactwa, jak i ciągle poczucie przesycenia i braku czy w końcu zdystansowanie oraz ironiczny stosunek do przedstawianej rzeczywistości w perspektywie narracji, a także pewna przypadkowość budujących akcję wydarzeń mogą nasuwać bardziej ogólne porównania z wielotomowym, refrenicznym eksperymentem francuskiego autora. *W poszukiwaniu straconego czasu* być może jest ironicznie i prowokacyjnie transkreowane w *Gniazdku dudków*, przedstawiającym świat mieszczańskiej elity z przedmieść lat 50. i 60. XX wieku na jej własną miarę, w geście podobnie miękkim, ale przecież rozliczeniowym, tak jak zrobił to Proust w swojej książce wobec elity francuskiej. Zasadnicze jednak dla transkreacji znaczenie nadawałaby zawsze perspektywa przekładu totalnego – oraz równie totalnej różnicy:

[...] pani Kelso pilnowała, żeby nikt nie wymigał się od marynowanej skóry z arbuza ani od kukurydzianych bułeczek, z którymi krążyła służąca. – Jakie są twoje plany po powrocie do Francji? – Wiktor zapytał Claire, kiedy kłęby pary opadły. – Najpierw pojedę do Vichy, żeby się spotkać z dwójką moich kuzynów. Planujemy małą przeprawę przez Masyw Centralny. A potem muszę wracać do kieratu na Faubourg Sant-Honoré. Fabia po raz pierwszy odrobinę rozluźniła się przy Claire. – Powiedz mi, proszę – mówiła – czy Proust bardzo się różni po francusku? – Nie umiałabym powiedzieć – odparła Claire – To znaczy, nigdy nie czytałam go po angielsku, tylko po francusku. Jednakże – dodała trochę życzliwiej – nie byłabym zdziwiona, gdyby różnica rzeczywiście była wielka³⁶.

³⁴John Ashbery, „Kawalerskie maszyny Raymonda Roussela”, tłum. Andrzej Sosnowski, w tegoż: *Inne tradycje*, przedmowa Grzegorz Jankowicz (Kraków: Korporacja Ha!art, 2008), 83–84.

³⁵Ashbery, Schuyler, *Gniazdko dudków*, 23.

³⁶Ashbery, Schuyler, *Gniazdko dudków*, 87.

Bibliografia

- Ashbery, John. „Wstęp”. W: John Ashbery, James Schuyler, *Gniazdko dudków*, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, 5–9. Warszawa: PIW, 2022.
- – –. „Kawalerskie maszyny Raymonda Rousseta”. Tłum. Andrzej Sosnowski. W te goż: *Inne tradycje*, przedmowa Grzegorz Jankowicz, 63–84. Kraków: Korporacja Ha!art: 2008.
- Ashbery, John, James Schuyler. „Gniazdko dudków”. Tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 6 (1997): 146–151.
- – –. „Gniazdko dudków”. Tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 5-6 (2007): 265–277.
- Bailey, Robert. *Art & Language International. Conceptual Art. Between the Art Worlds*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Baumgarth, Christa. *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Benjamin, Walter. „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a”. Tłum. Hubert Orłowski. W te goż: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. Hubert Orłowski, 335–378. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Boone, Bruce. „Gay Language as Political Praxis. The Poetry of Frank O’Hara”. *Social Text* 1 (1979): 59–92.
- Borowski, Gabriel. „Transkreacja w Indiach i Brazylii. Wokół koncepcji Purushottamy Lala i Haroldo de Camposa”. *Między Oryginałem a Przekładem* 1 (2023): 145–163.
- Campos, Haroldo de. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Diggory, Terence. *Encyclopedia of the New York School Poets*. New York: Facts on File, 2009.
- Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX w.* Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*. Tłum. Charles Rougle. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.
- Jameson, Fredric. „Marxism and Postmodernism”. W te goż: *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern (1983–1998)*, 33–49. London, New York: Verso, 1998.
- – –. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Jarniewicz, Jerzy. „Awangarda i kontrkultura: punkty styczne”. *Czas Kultury* 2 (2018): 148–154.
- Jarosiński, Zbigniew. *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*. Czytelnik: Warszawa, 1983.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2010.
- Pióro, Tadeusz. „«Where the Children Play Among Ruins»: A Nest of Ninnies and the Literary Legacies of New York Dada”. *Polish Journal of American Studies* 15 (2021): 57–67.
- Pióro, Tadeusz, Andrzej Sosnowski. „Od tłumaczy”. W: John Ashbery, James Schuyler, *Gniazdko dudków*, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, 237–241. Warszawa: PIW, 2022.
- Richter, Hans. *Dadaizm*. Tłum. Jacek Stanisław Buras. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Rockhill, Gabriel. „The Politycity of ‘Apolitical’ Art”. W te goż: *Radical History and the Politics of Art*, 91–217. New York: Columbia University Press, 2014.
- Sosnowski, Andrzej. „Ah... Roussel”. W te goż: *„Najryzykowniej”*, 136–152. Wrocław: Biuro Literackie, 2011.
- – –. „Chała”. *Literatura na Świecie* 8-9 (1992): 189–191.

Świeściak, Alina. „Fikcja awangardy?”. W teźe:
*Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa
i postawangardowa między autonomią
a zaangażowaniem*, 153–175. Kraków:
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego,
2019.

Šuvaković, Miško. *Neo-Aesthetic Theory.
Complexity and Complicity Must Be Defended*.
Tłum. Žarko Cvejić, Irena Šentevska, Branka
Nikolić, Goran Kapetanović, Dragana
Starčević, Sonja Bašić. Vienna: Hollitzer
Verlag, 2017.

Wiśniewski, Mikołaj. „Kampowanie. *Gniazdko
dudków*”. W tegoż: *Nowy Jork i okolice.
O twórczości Jamesa Schuylera*, 245–302.
Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.

Wolny-Hamkało, Agnieszka. „Umieć w camp”.
Dwutygodnik 331 (2022). [https://www.
dwutygodnik.com/artukul/10023-umiec-w-
kamp.html](https://www.dwutygodnik.com/artukul/10023-umiec-w-kamp.html). Dostęp 3.11.2023.

Zajac, Antoni. „Podmiejska sielanka”. *Literatura
na Świecie* 7-8 (2022): 367–375.

Zobek, Teresa. „Żelazny Mesjasz”. *Rusycystyczne
Studia Literaturoznawcze* 11 (1988): 36–52.

SŁOWA KLUCZOWE:

TRANSKREACJA

awangarda

ABSTRAKT:

Szkic dotyczy przekładu *Gniazdka dudków* (1969) Johna Ashbery'ego i Jamesa Schuylera na język polski autorstwa Tadeusza Pióry i Andrzeja Sosnowskiego. Punktem odniesienia jest teza Marjorie Perloff o „nieoryginalności geniuszu” w sztuce neoawangardowej. Autorka szkicu odnosi się do kategorii transkrecji, sztuki translacji, już u źródeł amerykańskiego modernizmu w poezji stanowiącej zaprzeczenie historycznych kategorii oryginalności i innowacyjności, wiązanych zwykle z pojęciem awangardy.

Pióro i Sosnowski

retrogarda

przekład totalny

ASHBERY I SCHUYLER

NOTA O AUTORCE:

Joanna Orska – prof. dr hab., pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim w Instytucie Filologii Polskiej (Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w.). Jako literaturoznawczyni zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą, zwłaszcza problemami awangardy i neoawangardy w odniesieniu do zjawisk w kulturze XX i XXI wieku. Specjalizuje się także w zagadnieniach związanych z krytyką literacką i z nowymi metodologiami badań literackich. Jest kierowniczką Pracowni Współczesnych Form Krytycznych. Autorka książek: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004), *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (2006), *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (2013). Ostatnio wydała *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* (2019). Jest członkinią Ośrodka Badań nad Awangardą UJ. |