

## CZTERY PRZEKŁADY WIERSZA *VIRTUE* GEORGE'A HERBERTA NA JĘZYK POLSKI. ANALIZA PORÓWNAWCZA

MICHAŁ BANASZAK<sup>1</sup>  
(Uniwersyt Zielonogórski)

**Słowa kluczowe:** komparatystyka, przekład literacki, poezja, poeci metafizyczni, George Herbert

**Keywords:** comparative literature, literary translations,  
poetry, metaphysical poets, George Herbert

**Abstrakt:** Michał Banaszak, CZTERY PRZEKŁADY WIERSZA *VIRTUE* GEORGE'A HERBERTA NA JĘZYK POLSKI. ANALIZA PORÓWNAWCZA. „PORÓWNIANIA” 1 (22), 2018. T. XXII, S. 249-266. ISSN 1733-165X. Wiersz *Virtue* George'a Herberta – jednego z angielskich poetów metafizycznych XVII wieku – stawia przed tłumaczem liczne wyzwania, zwłaszcza formalne. Autor artykułu podejmuje się analizy czterech przekładów tego utworu na język polski, powstałych w XX lub XXI wieku – autorstwa Jerzego Pietrkiewicza, Jerzego S. Sito, Stanisława Barańczaka i Macieja Frońskiego. Wskazuje przekształcenia dokonane przez tłumaczy w stosunku do oryginału, próbuje określić ich wybrane przyczyny i konsekwencje. Bierze pod uwagę takie czynniki jak osobowość twórcza tłumaczy, obrane przez nich cele i strategie translatorskie. Wyniki tych analiz pozwalają ocenić, jak wyżej wymienione czynniki wpłynęły na ostateczne przedstawienie *Cnoty* polskojęzycznemu czytelnikowi.

**Abstract:** Michał Banaszak, FOUR TRANSLATIONS OF GEORGE HERBERT'S POEM *VIRTUE* INTO POLISH. COMPARATIVE ANALYSIS. "PORÓWNIANIA" 1 (22), 2018. Vol. XXII, P. 249-266. ISSN 1733-165X. The poem *Virtue* by the metaphysical poet George Herbert is a challenge for its translators, especially in formal terms. The author of the article analyses four translations of this work into Polish, made in the 20<sup>th</sup> or 21<sup>st</sup> century – by Jerzy Pietrkiewicz, Jerzy S. Sito, Stanisław Barańczak and Maciej Froński. He enumerates the transformations made in relation to the original, determines their reasons and consequences, taking under consideration such factors as the translators' creative personality, their aims and applied strategies. The results of these analyses allow to evaluate how these factors influenced the final depiction of *Virtue* available to Polish-language readers.

---

1 E-mail: mbanaszak88@gmail.com

## 1.

Twórczość angielskich poetów XVII-wiecznych, nazwanych przez Samuela Johnsona „poetami metafizycznymi” (Johnson 2736), była niejednokrotnie tłumaczona na język polski w drugiej połowie XX wieku i na początku wieku XXI<sup>2</sup>. W 1958 roku wiersze reprezentantów tej grupy poetów – Johna Donne’a, George’a Herberta, Henry’ego Vaughana i innych – ukazały się w antologii liryki angielskiej w przekładzie Jerzego Pietrkiewicza (Pietrkiewicz 1958). W kolejnych latach wybrane utwory przedstawione zostały polskim czytelnikom przez Jerzego S. Siłę w jego antologiach tematycznych (Sito 1963, Sito 1981). Ponadto, w 1969 roku wydano pierwszy tom obszernego zbioru poezji anglojęzycznej w wyborze i opracowaniu Henryka Krzeczковского, Jerzego S. Sity i Juliusza Żuławskiego, w którym znalazły się tłumaczenia poezji XVII-wiecznej autorstwa między innymi Pietrkiewicza i Sity (*Poeci języka angielskiego*). Kolejną antologię poświęconą XVII-wiecznym angielskim poetom metafizycznym, tym razem w przekładzie Stanisława Barańczaka, przyniósł rok 1982. W następnych dekadach Barańczak publikował tłumaczenia poszczególnych wierszy w odrębnych zbiorach. W obecnym dziesięcioleciu Piotr Plichta, Andrzej Sosnowski, Zbigniew Machej i Maciej Froński zajmowali się jako tłumacze twórczością Donne’a, Traherne’a, Vaughana i Herberta (Donne; Traherne 2014a, 2014b; Vaughan, Herbert 2014).

Zarysowany tu polski dorobek translatorski osiągnął już rozmiary skłaniające do refleksji badawczej. Interesującego materiału do analiz dostarczają zwłaszcza te wiersze, w przypadku których istnieje kilka tłumaczeń różnego autorstwa, powstających w znacznych odstępach czasowych. Dodatkowym bodźcem są kontrowersje, jakie budziły poszczególne przekłady, skłaniając samych tłumaczy do polemik<sup>3</sup>. Wszystkie te kwestie są istotne w przypadku wiersza George’a Herberta pt. *Virtue*<sup>4</sup> (*Cnota*), o którym będzie mowa w tym artykule, a który był tłumaczony przez Pietrkiewicza, Siłę, Barańczaka i Frońskiego.

Celem artykułu jest prześledzenie przekształceń na trzech płaszczyznach – semantycznej, retorycznej i stylistycznej – dokonywanych w stosunku do oryginału przez czterech tłumaczy oraz wskazanie wybranych konsekwencji tych przekształ-

2 Pierwsze próby przełożenia tej poezji na język polski podjęto już wcześniej. Trzy wiersze Thomasa Traherne’a w tłumaczeniu Czesława Miłosza opublikowane zostały w „Pionie” z 1939 roku (Plichta 98).

3 Przekład Sity został skrytykowany przez Barańczaka (Barańczak 39-47). Należy nadmienić, że krytyka ta w przypadku wersji omawianej w niniejszej pracy częściowo traci aktualność. Nasuwa się ponadto spostrzeżenie, że przekłady autorstwa samego Barańczaka zdają się funkcjonować w Polsce jako kanoniczne. Świadczą o tym choćby interesujące współczesne analizy dorobku poetów metafizycznych, opierające się co najmniej częściowo na poglądach lub przekładach Barańczaka (Ward, Wiszniowska-Majchrzyk). Por. też przekłady wierszy na portalach internetowych, takich jak Wywrota.pl.

4 W oryginale: *Virtue*. W niniejszej pracy konsekwentnie stosowany jest zapis uwspółcześniony.

ceń. Przeprowadzone tu analizy będą uwzględniać: cele, które można przypisać poszczególnym tłumaczeniom ze względu na czas ich powstania lub deklaracje samych tłumaczy; strategie obierane przez tłumaczy; wpływ osobowości twórczej autora przekładu na kształt tekstu docelowego. Kierunki proponowanych analiz pozostaną więc w zgodzie z przekonaniem, które wyraził Gideon Toury, że czynniki procesu przekładu – takie jak miejsce i funkcja przekładów w kulturze docelowej, forma tekstu przekładu oraz strategie obrane podczas jego tworzenia – tworzą współzależności i nie powinny stanowić faktów rozpatrywanych osobno (Toury 20).

Uwzględnić przy tym należy specyfikę przekładu dzieła literackiego. Tomasz Górski w artykule o polskich przekładach Szekspirowskiego *Hamleta* określił cel tłumaczenia jako

osiągnięcie efektu ekwiwalencji recepcji, a więc tożsamości (przynajmniej przybliżonej) efektów wywoływanych przez oba teksty. [...] Zmiana kulturowego zakotwiczenia wypowiedzenia, a więc środowiska, w którym tekst ów powstał, i jego werbalizacja w innym środowisku, nieuchronnie pociąga za sobą przekształcenie, a nawet pominięcie pewnych informacji [...]. Przetłumaczony tekst w nowej kulturze staje się zatem ekwiwalentem oryginału, pewną jego wersją, jednym z wielu możliwych odczytań (Górski 233).

Dotyczy to zwłaszcza utworu poetyckiego. Różne możliwości jego interpretacji, ale też stosunek tłumacza do dzieła, obrany w procesie tłumaczenia cel i projektowany odbiorca to czynniki, które przy każdorazowej lekturze danego przekładu w różny sposób współkształtują u czytelnika stopień osiąganą „ekwiwalencji recepcji”.

## 2.

Translatorskie strategie, które można rozpoznać u autorów tłumaczeń wiersza *Virtue*, zarysowane zostaną z uwzględnieniem chronologii wydań poszczególnych przekładów. Kolejność publikacji ma bowiem niewątpliwie znaczenie dla roli, jaką odgrywać może dany przekład w recepcji twórczości oryginalnej na gruncie kultury docelowej<sup>5</sup>.

Publikacje, które ukazały się w latach 1958, 1963 i 1981 (antologie Pietrkiewiczza i Sity) umożliwiły polskojęzycznym czytelnikom pierwsze przekrojowe zapoznanie się z twórczością angielskich poetów metafizycznych XVII wieku. Można się zatem

---

5 Wśród czynników warunkujących funkcję tekstu Christiane Nord wymieniła: nadawcę (rolę nadawcy), intencję nadawcy, odbiorcę (oczekiwania odbiorcy), nośnik informacji oraz miejsce, czas i okoliczności (Nord 176).

spodziewać, że w tej fazie recepcji tłumaczenia odwzorowują przede wszystkim podstawowe cechy twórczości autora oryginału: jego wizję świata i środki stosowane do jej przedstawienia, nawet kosztem na przykład doskonałości artystycznej przekładu. Tym samym nie dziwi zastosowanie przez pierwszych tłumaczy stylizacji językowej. Oparta na tym zabiegu strategia już przy pierwszym kontakcie z warstwą językową utworu pozwala czytelnikowi dostrzec różnicę w czasie powstania dzieła wyjściowego i docelowego.

Tak dzieje się w przypadku przekładów Pietrkiewicza. Autor antologii wydanej w roku 1958 już w przedmowie do tej książki zaznaczał, że:

W Polsce liryka angielska jest na ogół nieznaną, a to co było już tłumaczone niekoniecznie dobrze wyraża jej ducha. [...] Obok utworów typowych [...], wybrałem wiersze ilustrujące formy i okresy liryki angielskiej [...]. Układ chronologiczny; [...] według życia utworów w rozwoju literatury, tak żeby czytelnik mógł sam zauważyć zmiany w stylu, lub cechy uwydatniające poszczególne okresy [...]. Chodziło mi, rzecz jasna, o możliwie nienaganną poprawność tekstów (Pietrkiewicz 1958: 17-18).

Pietrkiewicz, dokonując przekładów z poezji angielskiej, „wczuwał się” – jak to określiła Zofia Kozarynowa – w styl poezji polskiej w odpowiedniej epoce (Starnawski 11). Odnosząc się (nie bez ostrożności) do możliwości archaizacji, tłumacz opisał owo „wczuwanie się” jako zabieg językowo-psychologiczny: poprzez intensywną lekturę („nasycając pamięć”) poezji barokowej, nabywał asocjacyjnej tendencji do używania fraz, rymów i konstrukcji składniowych. Jednocześnie starał się pozostawać w ramach „lekkiej stylizacji”, a nie „mimowolnej parodii” czy „muzealnego pietyzmu” (Pietrkiewicz 1958: 19).

Podobne podejście towarzyszyło praktyce przekładowej Sity, który w 1981 roku zaznaczał, że czytelnik polski „w większości tych wierszy bądź nie zna, bądź je odczytuje poza ich właściwym kontekstem” (Sito 6). Tłumacz ten stosował w swoich przekładach strategię, którą można nazwać „archaizującą”. Archaizację języka – jak sam stwierdził w przedmowie do publikacji z 1963 roku – oparł „przede wszystkim na składni, akcentując niekiedy poszczególne ustępy słownictwem lub pisownią archaiczną lub też posługując się figurą językową zbliżoną do wzorów poezji staropolskiej” (cyt. za Wilczek 2011: 19-20). Zdaniem Sity, w przekładach poezji dawnej nie było ani wskazane, ani możliwe wykorzystanie współczesnego języka poetyckiego.

Inaczej do tej kwestii podszedł Barańczak. Skrytykował on strategię archaizującą w wykonaniu Sity, uznając ją za anachroniczną i estetycznie nietrafną. W swojej antologii z początku lat osiemdziesiątych XX wieku zawarł tłumaczenia podkreślające przede wszystkim walory poetyckie oryginałów. Przekłady Barańczaka są silnie podporządkowane funkcji estetycznej. Zgodnie z jego założeniami, tłumaczony wiersz powinien być przede wszystkim atrakcyjny literacko zarówno dla tłumacza, jak i dla czytelnika współczesnego. Tego warunku, jak twierdził, nie udało się

w pełni osiągnąć poprzednikom<sup>6</sup>. W analizach obszernego i zróżnicowanego dorobku translatorskiego Barańczaka podkreślano ponadto silne oddziaływanie jego osobowości poetyckiej na kształt przekładu. Przekłady artystyczne Barańczaka były określane jako dopełnienie jego poezji własnej (Rajewska 10). Za nadrzędną uznano w nich funkcję artystyczną o wyraźnym komponencie interpretacyjnym i znacznej roli „ja” poetyckiego. Warto zauważyć, że również Barańczak – mimo że przez wielu wysoko oceniany – spotkał się z krytyką ze strony niektórych komentatorów, a najczęściej pojawiające się zarzuty dotyczą niewierności, pozostawiania wyraźnych śladów tłumacza w oryginale czy też wręcz przedstawiania własnych wariacji wierszy, a nie przekładów (Kaczorowska 10, 13-20).

Przechodząc do zarysowania strategii translatorskiej Frońskiego, sięgnąć można do opinii samego tłumacza wyrażonej w wywiadzie z 2007 roku, w którym uznał się raczej za „konkurenta” autora, niż „niewolnika” i stwierdził:

Jeśli przełożę wiersz dobrze, choćby i trochę niewiernie, to zainteresowany tą poezją czytelnik sięgnie do oryginału. Poezja na pewno na tym nie straci [...], a tłumacz jest artystą, nie rzemieślnikiem, i chcę zawsze oddać myśl poety, zarówno pięknie, jak i wier-  
nie (*Sowizdrzał z Mikołowa*).

Jak można wywnioskować z tej opinii, strategia tego tłumacza wiąże się z podkreśleniem walorów artystycznych oryginału, dążenie do wierności stawia na drugim miejscu. Dozwala też na wpływ indywidualności twórczej autora przekładu.

Wszystkie te strategie w różnym stopniu i w różny sposób znajdują odzwierciedlenie w przekładach. Wybory translatorskie w przypadku poszczególnych tłumaczy mogą być bowiem niejednorodne, nieraz polegają na jednoczesnym korzystaniu z kilku strategii jednocześnie, łączą kilka metod w celu uzyskania zamierzonego efektu. Efekty tych zabiegów w odniesieniu do wiersza *Virtue* zaprezentowane zostaną poniżej. Najpierw jednak należałoby pokrótce przedstawić ów utwór i wskazać jego miejsce w twórczości autora.

### 3.

Opisując twórczość angielskich poetów metafizycznych XVII wieku, można się posłużyć wyrażeniem wspomnianego już Johnsona: *discordia concors* (Johnson 2737), współistnieją w niej bowiem pierwiastki nieraz wyraźnie przeciwstawne. W poezji Herberta da się na przykład wyróżnić postawę głębokiej religijności i duchowej kon-

---

6 O polemicznym zacięciu poety i sporach prowadzonych przez niego w kwestii przekładów poetyckich opowiedział Piotr Wilczek, zwracając uwagę na krytykę, z jaką ze strony Barańczaka spotykali się Sito i inni tłumacze (Wilczek 2007: 199-209).

templacji, brak za to takiego nasycenia frywolnością i sensualizmem, jakie można zaobserwować w wierszach Donne'a. Z kolei u obu poetów badanie spraw ostatecznych, abstrakcyjnych ujęte bywa w ramy opisu doświadczeń potocznych, conceptów osadzonych w konkretnie dnia codziennego. Występowanie – często subtelnych – różnic i podobieństw pomiędzy twórczością poszczególnych reprezentantów omawianej grupy stanowi wyzwanie dla tłumaczy, chcących oddać indywidualny rys danego poety, ale też uchwycić go jako przedstawiciela szerszego nurtu.

Utwór *Virtue* jest przykładem dostrzeżonego już w literaturze przedmiotu intelektualizmu jako ogólnej cechy poezji Herberta. Umysł i myśli są u tego poety główną domeną obrazowania poetyckiego i wyrażania emocji (Bennett 49, 56-57). Utwór analizowany poniżej jest kunsztownym poetycko wywodem retorycznym, w którym podmiot przedstawia ideę nieśmiertelności duszy, osiąganą dzięki cnotcie. To proste przesłanie wyrażone zostało w misterny sposób i stało się wyzwaniem dla tłumaczy. Zabiegi artystyczne, zastosowane i połączone w całość przez poetę na gruncie trzech warstw: semantycznej, retorycznej i stylistycznej – stanowią swojego rodzaju cechy dystynktywne wiersza, istotne elementy, punkty orientacyjne dla analizy poszczególnych tłumaczeń.

Wiersz, opublikowany w zbiorze *The Temple* z 1633 roku, brzmi następująco:

**Virtue<sup>7</sup>**

Sweet day, so cool, so calm, so bright,  
The bridal of the earth and sky:  
The dew shall weep thy fall tonight,  
For thou must die.

Sweet rose, whose hue, angry and brave,  
Bids the rash gazer wipe his eye:  
Thy root is ever in its grave,  
And thou must die.

Sweet spring, full of sweet days and roses,  
A box where sweets compacted lie;  
My music shows ye have your closes,  
And all must die.

Only a sweet and virtuous soul,  
Like seasoned timber, never gives;  
But though the whole world turn to coal,  
Then chiefly lives.

**Cnota**

Słodki dniu, tak chłodny, tak spokojny, tak jasny,  
Zaślubiny ziemi i nieba:  
Rosa opłacze twój kres tej nocy,  
Ponieważ musisz umrzeć.

Słodka różo, której barwa, wściekła i śmiała,  
Sprawia, że nieostrożny obserwator przeciera oko:  
Twój korzeń jest zawsze w twoim grobie,  
I musisz umrzeć.

Słodka wiosno, pełna słodkich dni i róż,  
Pudełko, w którym płatki leżą złożone;  
Moja muzyka wskazuje, że zostaniesz zamknięte,  
I wszystko musi umrzeć.

Tylko słodka i cnotliwa dusza,  
Jak zahartowane drewno, nigdy nie ulega;  
Lecz choć cały świat przemienia się w węgiel,  
Wtedy właśnie żyje.

7 Wersja uwspółcześniona leksykalnie. Obok przekład filologiczny – M.B.

Dla celów dalszych analiz, wyróżnić w nim można trzy warstwy, a w obrębie każdej z warstw – istotne komponenty, stanowiące punkty odniesienia podczas porównywania przekładów i oryginału:

1. warstwę semantyczną:
  - 1.1. słowa-klucze: *sweet (day, rose, spring), virtuous, die, lives;*
  - 1.2. zwroty i obrazowanie religijne: nawiązanie do zaślubin (*bridal of the earth and sky*) i do apokalipsy (*the whole world turn to coal*);
  - 1.3. przedstawienia konceptystyczne: wiosny – pudełka wonności (*a box where sweets compacted lie*) duszy-zaprawionego drewna (*seasoned timber*);
2. warstwę retoryczną: konstrukcję wiersza jako logicznie uporządkowanego wywodu, opartego na zasadzie suspensji<sup>8</sup>;
3. warstwę stylistyczną:
  - 3.1. środki stylistyczne kształtujące też warstwy 1 oraz 2: anaforę (*Sweet...*), epiforę (*...must die*);
  - 3.2. metrum (tetrametr jambiczny w trzech pierwszych wersach każdej strofy, skrócenie wersów czwartych);
  - 3.3. prostota stylistyczna (brak środków komplikujących składnię, brak przerzutni, rejestr potoczny).

Wszystkie trzy warstwy współgrają w wierszu Herberta, tworząc nierozzerwalną całość. Składają się na prosty składniowo i leksykalnie, uporządkowany wywód retoryczny, wyrażający – o czym była mowa powyżej – myśl, że cnota jest gwarancją nieśmiertelności duszy. Przekształcenia translatorskie na każdej z omawianych płaszczyzn będą miały istotne znaczenie dla sposobu, w jaki poszczególne przekłady odwzorowują spójność i logikę wiersza.

Wyróżnione płaszczyzny odniesione zostaną poniżej do czterech przekładów, przedstawionych kolejności chronologicznej wydań<sup>9</sup>.

#### 4.

##### Cnota

tłum. Jerzy Pietrkiewicz

Dniu chłodny, cichy, jasny, tyś niebios  
Zaręczył z ziemią, stulaś związał ślub;

##### Cnota

tłum. Stanisław Barańczak

Dniu, taki piękny, jasny i pogodny,  
Z niebem, co czule na ziemię spoziera:

<sup>8</sup> Stosowanie powtórzeń i prostota stylistyczna zostaną omówione w ramach punktów 3.1. i 3.3.

<sup>9</sup> Antologie: Pietrkiewicz 1958, Sito 1981, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej...*; Herbert 2014. W kolejnych wydaniach antologii Pietrkiewicza i Barańczaka nie wprowadzono poprawek do przekładu *Cnoty*. Poprawek dokonał za to Sito w wersji z 1981 roku. Uwzględniono więc tę wersję jako ostatecznie najbardziej zgodną z wolą tłumacza, a przy tym wciąż wcześniejszą niż antologia Barańczaka.

O zmierzchu klęskę twą oplacze rosa,  
Bo czeka ciebie grób.

Rosa oplacze dzisiaj zmierzch twój chłodny,  
Bo każdy dzień umiera.

Urodna różo, gniewnaś barw płomieniem,  
Śmiałkom patrzącym każesz zakryć wzrok,  
A sama w grobie ciągle tkwisz korzeniem,  
Czeka cię śmierci mrok.

Różo, choć w tobie barw palących tyle,  
Że widz niebaczny oko aż przeciera,  
Twoje korzenie tkwią w własnej mogile:  
Kwiat każdy też umiera.

Wiosno dni słodkich i róż, twa szkatuła  
Wonności pełna – muzyki mej ton  
Wie, że się urwać musi nuta czuła –  
Bo wszystko zmiecie zgon.

Wiosno, pogody i róż poro słodka,  
Jak puzdro perfum twój czas się otwiera,  
Lecz ma kadencję swą, jak pieśni zwrotka;  
Bo cały świat umiera.

Jedynie dusza, cnotą zaprawiona  
Jako budulec z odpornego drwa,  
Gdy świat się zwęgła cały, wtenczas ona  
Żyje dopiero, trwa!

I tylko dusza prawa i cnotliwa  
Trwa niczym dobrze wytrawione drewno:  
Choć świat w popiołach wszystek dogorywa,  
Ona żyje na pewno.

### **Cnota**

*tłum. Jerzy S. Sito*

Dniu, w którym z ziemią łączą się niebiosa –  
Słodkie i chłodne, z pogodną i jasną;  
Upadek twój oplacze rosa,  
Bo musisz zgasnąć.

### **Cnota**

*tłum. Maciej Froński*

Dniu, co w swej chłodnej, pogodnej godzinie  
Nieba i ziemi połączyłeś dłonie,  
Z wieczornej rosy lżą na ciebie spłynie  
Śmiertelny koniec.

Różo gorąca, choć krew twym odzieniem,  
Pyszny twój widok lżą mąci mi słońca –  
W grobie albowiem tkwisz korzeniem,  
I musisz skonać.

Różo tak wściekle barwna, że na ciebie  
Nawet zuchwalec patrzeć już nie może,  
Od zawsze sobie słał twój korzeń w glebie  
Śmiertelne łoże.

Wiosno dni słodkich, pełna róż płonących,  
W szkatule twojej słodycz jest złożona;  
Muzyka moja dla ginących  
Jest przeznaczona.

Wiosno, co kwieciami, pogodą się puszysz  
(Miałabyś w puzdrze perfum towarzysza),  
Z nut moich czytam, że cię wnet zagłuszy  
Śmiertelna cisza.

Jedynie Dusza, czysta i cnotliwa,  
Trwa, niby drewno dobrze zaprawione;  
Gdy świat popiołem się okrywa,  
Ma w nim osłonę.

Cnotliwa dusza – ta się nie poddaje,  
Jak drewno, które wyschło należycie;  
Dopiero, gdy się popiołem świat staje,  
Zaczyna żyć.



1.1. Badacze twórczości Herberta zwracali uwagę, że przymiotnik *sweet* jest w niej jednym ze słów-kluczy. Podstawowe znaczenie tego słowa w czasach poety to *fragrant* – 'pachnący, aromatyczny', odnoszące się też do zmysłu smaku (*pleasant to the taste*). Kolejne znaczenia związane są z rozkoszą lub umiłowaniem (*delightful, dearly, loved, charming, precious*), a także z czystością – nie tylko od zanieczyszczeń (*not corrupt*). Słodczy nowego dnia w *Cnocie* wiąże się najpierw z rodzajem czystości (*purity*) i niewinności (*innocence*), która konotuje z dniem zaślubin (*bridal*). W każdej kolejnej strofie omawiany epitet staje się środkiem przekazywania coraz to nowych znaczeń. Odnosi się bowiem kolejno do *dnia, róży* i *wiosny*, co oznacza, że włącza w swoje pole semantyczne pozostałe konotacje tych trzech rzeczowników, przypisane im przez poetę (Martz 186; Wilcox 190-191). Użycie słowa *sweet* w czwartej strofie bezpośrednio łączy duszę z dniem, różą i wiosną, które w ten sposób stają się metonimiami duszy. W żadnym z przekładów nie zdecydowano się jednak na zastosowanie wyrazu *sweet* jako anafory w trzech pierwszych strofach, nie wprowadzono też jednolicie stosowanego odpowiednika.

W pierwszej strofie, w przekładzie autorstwa Sity, enumeracja epitetów – cech dnia z pierwszego wersu oryginału zachowana została w drugim wersie tłumaczenia. Epitet *słodki* został natomiast odniesiony do niebios, a nie dnia. Barańczak zaś wymienił wszystkie istotne cechy *dnia* oprócz *słodczy*, podobnie jak Pietrkiewicz. Froński pominął kategorię *słodczy* oraz *jasności* – choć zawiera się ona pośrednio w wyrażeniu *pogodna godzina*. Opis róży w pierwszym wersie drugiej strofy w żadnym przekładzie nie zawiera odpowiednika wyrazu *sweet*. W trzeciej strofie przekładu Barańczaka kategoria *sweet* odnosi się – jak u Herberta – do całej pory wiosny. Pietrkiewicz zaś przyporządkował słodczy wybiórczo dniom i różom, choć nie wiosnie jako takiej. W wersji autorstwa Sity słodkie są nawet tylko dni, ale nie róże. W wersji Frońskiego nie ma żadnego odniesienia do tej kategorii.

W pierwszym wersie trzeciej strofy w celu zachowania logiki wyводу konieczne było też oddanie tego, że słodka wiosna (*sweet spring*) składa się z dwóch wymienionych wcześniej składników – dni (*days*) oraz róż (*roses*), uprzednio również opatrzonych w wierszu epitetem *sweet*. Te elementy wymienione są jednak tylko przez Sitę i Pietrkiewicza. W wersji Barańczaka słowo *dzień* zamienione zostało na *pogodę*, która odnosić się ma zapewne do wyrazu *pogodny* z pierwszego wersu pierwszej strofy. Herbert jednak łączy strofy pierwszą i trzecią ważniejszym wyrazem: *day*. Barańczak zatem w miejsce rzeczownika, który zawiera w sobie wszystkie trzy cechy wymienione w pierwszej strofie (*cool, calm, warm*), wprowadza jedynie odpowiednik jednego z tych epitetów. Prowadzi to do semantycznej redukcji pojęcia *spring*, podczas gdy Herbert zawarł w nim w trzeciej strofie wszystkie wartości zarówno dnia, jak i róży. Jeszcze dalej idące odstępstwa widać w przekładzie autorstwa Frońskiego, gdzie nie ma ani jednego z tych słów-kluczy, jest natomiast podobne odniesienie do pogody (poprzez użycie przymiotnika *pogodny*), jak u Barańczaka.

W tym miejscu widać, jak Herbert używa jednego słowa kilkakrotnie, by nawarstwić jego cechy i konteksty. Wszelkie synonimy, dozwolone nieraz w przekładzie poetyckim, tutaj powodują utratę zasady konstrukcyjnej utworu. Będzie to miało znaczenie dla retorycznej warstwy wywodu poetyckiego, omówionej poniżej. Wywód ten zorganizowany jest bowiem w następujący sposób: w pierwszej strofie Herbert wprowadził słodycz *dnia* i jego dodatkowe przymioty; w drugiej strofie – słodycz *róży* i pozostałe cechy kwiatu; w trzeciej strofie – słodycz *wiosny*, zawierającą w sobie też *słodycz dnia* i *róży*. Zatem *słodycz wiosny* jest też *słodyczą dni* i *róż*. W czwartej strofie tak nawarstwiona semantycznie kategoria słodyczy zostaje wkomponowana w duszę. Dusza jednak jest dodatkowo cnotliwa (*virtuous*) i tym różni się od rzeczy i zjawisk świata doczesnego: cnota daje bowiem możliwość życia po śmierci. Pominięcie omówionego właśnie mechanizmu prowadzi do zaniku w wierszu cechy znamiennej dla poezji Herberta: nasycenia walorami intelektualnymi.

Analiza czwartej strofy w każdym z przekładów jest więc szczególnie istotna, by odpowiedzieć na pytanie o sposób i stopień realizacji struktury logicznej utworu. Okazuje się, że u żadnego z tłumaczy epitety odniesione do *duszy* w ogóle nie odsyłają do wcześniejszych części wiersza.

Zestawienie kolejnych słów-kluczy, organizujących wypowiedź poetycką Herberta – *die/lives* – zostało w przeważającym stopniu odwzorowane przez tłumaczy pod względem znaczeniowym. Jedynie zwrot *mieć osłonę*, wybrany przez Sitę, nie świadczy o tym, że dusza przeżyje, znika też wyrazistość kontekstu eschatologicznego zarysowanego w wierszu o wymowie przede wszystkim religijnej. Dalsze konsekwencje zastosowania tych słów przez Herberta będą omówione poniżej.

1.2. Powracając jeszcze do wyrazu *sweet*, trzeba przypomnieć, że jedno z jego znaczeń łączy się z czystością i niewinnością panięską. Zbiór *The Temple* jest zaś zbiorem wierszy religijnych, do których należy też *Cnota*. Herbert połączył więc w strofie pierwszej słodycz dnia z sakramentem małżeństwa (*bridal*). Aspekt ten jest zawarty w przekładzie Pietrkiewicza i jedynie zasygnalizowany w przekładzie Frońskiego (jako połączenie dłoni).

Istotniejszy jest jednak drugi wątek religijny obecny w wierszu Herberta. W ostatniej strofie przedstawione jest wyobrażenie, które nie tylko stanowi egzemplifikację upodobania poetów metafizycznych do stosowania konceptu, ale też ma kluczowe konsekwencje znaczeniowe. Chodzi o to, że namacalny materiał (zahartowane drewno) staje się poetyckim przedstawieniem duszy w kontekście jej życia wiecznego po apokalipsie. Badacze zwrócili w tym kontekście uwagę również na takie aspekty, jak źródłosłów słowa *vertue* (*strength* – ‘siła’) i odniesienie do drewnianego krzyża – narzędzia męki Chrystusa (Wilcox 191-192; por. też *The Oxford Dictionary* 982-983). Pełnię tych znaczeń oddaje jedynie przekład Barańczaka – *dobrze wytrawione drewno* umieszczone zostało w *świecie*, który w *popiołach* *wszystek dogorywa*, choć *dusza żyje na pewno*. Prawie wszystkie znaczenia oddaje sformułowanie

*drewno dobrze zaprawione* w przekładzie Sity, który zastosował nawiązanie do ognia apokaliptycznego (*świat popiołem się okrywa*), choć nie wspomniał o życiu, zastępując je poetyckim obrazem osłony. *Budulec z odpornego drwa* – w wersji Pietrkiewicza – nie zawiera w sobie aspektu wyrobienia tej odporności w czasie, hartowania, choć użyte przez tego tłumacza słowo *zwęgla* jest najbliższym semantycznie ekwiwalentem Herbertowskiego *turn to coal*. W przekładzie Frońskiego także zachowane są podstawowe komponenty omawianego konceptu, choć czasownik *wysychać* wśród swoich konotacji nie zawiera trudnych doświadczeń, nie oddaje tego, że dusza ludzka swoją cnotliwość wyrabia na błędach i grzechach.

1.3. Fraza *A box where sweets compacted lie*, odniesiona do wiosny, sprowadza się do przedstawienia abstrakcyjnego zjawiska – pory roku – jako konkretnego przedmiotu codziennego użytku. Zabieg ten stanowi egzemplifikację artystycznego obrazowania, stosowanego przez poetów metafizycznych XVII wieku. Wszyscy omawiani tłumacze uwzględnili tę frazę w swoich przekładach. Zauważyć można jednak dwie istotne modyfikacje. Barańczak w swoim przekładzie zastosował porównanie *otwierania się czasu wiosny* do *otwierania się puzdra perfum*. Froński natomiast sformułował drugi wers trzeciej strofy w sposób, który nie oddaje w pełni omawianego zabiegu („Miałabyś w puzdrze perfum towarzysza”). Zaznaczyć też można, że u Frońskiego wystąpiły amfibolia („puzdro perfum byłoby twoim towarzyszem” / „byłabyś w puzdrze perfum ze swoim towarzyszem”) i parenteza, nieobecne w oryginale.

Do przedstawienia przez Herberta duszy jako zaprawionego drewna w ostatniej strofie omawianego wiersza odniesiono się już powyżej.

2. Pod względem retorycznym wypowiedź poetycka oparta jest na zasadzie zawieszenia (suspensji), wywołanego konfrontacją tytułu i treścią monologu lirycznego. Choć *cnota* pojawia się w tytule wiersza, nie ma o niej wzmianki w trzech pierwszych strofach, stanowiących  $\frac{3}{4}$  utworu. Strofy te opowiadają tylko o śmierci, końcu rzeczy i zjawisk doczesnych. Herbert dąży do zaniepokojenia czytelnika, który jednak w toku lektury powinien zachować w pamięci słowo tytułowe i spodziewać się ostatecznego zwrotu w wymowie wiersza. Następuje on w czwartej strofie, różnej konstrukcyjnie od poprzednich (brak inicjalnego epitetu, odmienna puenta) i odnoszącej się do innego niż one porządku (chrześcijańskiej idei życia wiecznego). W strofie tej – o czym wspomniano już wyżej – epitet *sweet*, charakteryzujący *duszę*, występuje obok epitetu *virtuous*. Dodatkowo zachodzi kontrast pomiędzy wiecznym życiem duszy a śmiercią dnia, róży i wiosny w poprzednich strofach, w których pojawiał się epitet *sweet*, ale nie *virtuous*. Skoro rzeczy niepozbawione słodyczy, ale pozbawione cnotliwości umierają – jest to argument za tym, że to właśnie cnota gwarantuje nieśmiertelność. W czwartej strofie następuje też zmiana stanu emocjonalnego podmiotu lirycznego: w świecie, w którym wszystko musi umrzeć (*all must die*), przychodzi uspokojenie, ponieważ dzięki cnotcie śmierć nie dotyczy duszy.

Zasada suspensji od strony retorycznej została zachowana we wszystkich czterech przekładach. W żadnym z nich, w pierwszych trzech strofach, nie znajduje się wzmianka o tytułowej cnotce. Nastąpiło ponadto wierne odwzorowanie zmiany w osobie gramatycznej – apostrofy z trzech pierwszych strof zostają w czwartej strofie zastąpione trzecią osobą liczby pojedynczej.

Uwagi odnośnie do tego, jak tłumacze odwzorowali prowadzenie wywodu przez Herberta, przedstawiono już w znacznej mierze podczas omawiania różnic semantycznych. Częściowo retoryki wiersza dotyczą też uwagi przedstawione poniżej.

3.1. Środkami stylistycznymi godnymi odnotowania są anafory (*sweet*) i epifory (*die*), wpływające na organizację wywodu pod względem znaczeniowym i retorycznym. Implikacje semantyczne wielokrotnego użycia epitetu *sweet* zostały już opisane powyżej. Powtórzenie tego wyrazu na początku pierwszych trzech strof niewątpliwie też wzmacnia retoryczność utworu, kontrastując te strofy z czwartą, zaczynającą się słowem *Only*, odrębną znaczeniowo (mowa w niej o życiu, nie o śmierci).

Przed wszystkim jednak analizując warstwę stylistyczną wiersza, warto powrócić do zestawienia wyrazów *die/lives* na końcu poszczególnych strof. Zastosowana epifora, warunkująca powtarzalny układ rymów w trzech pierwszych strofach, ma bowiem konsekwencje nie tylko brzmieniowe. Barańczak uznał paralelizm tych strof za dominantę semantyczną, wskazując na jego implikacje retoryczne, a nawet filozoficzno-moralne (Barańczak 46). W wierszu Herberta efekt kontrastu w czwartej strofie wprowadzany jest na płaszczyźnie zarówno brzmieniowej, jak i semantycznej. Wywód dotyczy trzykrotnie kolejnych odmian śmierci, kończąc się w trzech częściach (strofach) rymem do [ai] (*die*). W czwartej części (strofie) zmienia się rym (*gives/lives*), a śmierć zastąpiona zostaje życiem. Dlatego skutki dla zachowania współzależności trzech omawianych warstw oraz spójności całego wiersza ma zastosowanie oryginalnego układu rymów i jak najdokładniejsze przetłumaczenie dwóch słów: *die* oraz *lives*.

Sito w przekładzie zupełnie pominął zawarte w oryginale skontrastowanie, wprowadzając synonimy czasownika *umierać* (*zgasnąć*, *skonać*), imiesłów przymiotnikowy czynny (*ginących*)<sup>10</sup> lub zupełnie rezygnując z pola semantycznego wyrazu *życie* w czwartej strofie. W wyniku tych zabiegów nastąpiło w tłumaczeniu Sity zredukowanie impetu retorycznego zastosowanych przez Herberta repetycji. Podobna sytuacja dotyczy przekładu autorstwa Pietrkiewicza, który dwukrotnie zastosował metonimię śmierci (*grób*, *mrok*), a raz jej synonim (*zgon*), choć w ostatnim wersie, inaczej niż poprzednik, wprowadził wprost kategorię życia. Interesująco rozwiązał

10 Autor *Manifestu...* zwrócił uwagę na jeszcze inną nieprawidłowość w użyciu wyrazu *ginących* – muzyka Herberta przeznaczona jest dla *duszy*, która nie jest ginąca, ale żyje wiecznie (Barańczak 2004: 45).

ten problem Froński, trzykrotnie powtarzając wyraz *śmiertelny* i puentując wiersz wyrazem *życie*. Barańczak natomiast nie tylko powtórzył trzy razy wyraz *umiera*, będący najwierniejszym – w porównaniu do wyżej wymienionych – tłumaczeniem angielskiego *must die*, a w ostatniej puencie wprowadził wyraz *żyje*, ale też jako jedyny zachował niezmienny rym drugiego i czwartego wersu w trzech pierwszych strofach.

3.2. W trzech pierwszych wersach każdej strofy dominującym metrum jest tetrametr jambiczny z dwiema hiperkataleksami w trzeciej strofie; odstępstwa te zdają się nie mieć istotnych konsekwencji semantycznych.

Inaczej rzecz ma się w przypadku ostatnich wersów każdej strofy – wersów „puentujących”, w których metrum jest dwustopowe. W tym skróceniu metrum dopatrzeć się można emblematyczności – wersy refreniczne obrazować mają śmiertelność opisywanych w wierszu zjawisk (Wilcox 190). Swojego rodzaju „ucięcie” wypowiedzi na słowie *die* wprowadza efekt gwałtowności. W ten sposób emblematycznie odnosi się do śmierci, niemal zawsze zbyt nagłej dla człowieka. Ale też w ostatnim wersie, zakończonym słowem *lives*, mowa przecież o gwałtownym, choć oczekiwanym końcu świata doczesnego, będącym początkiem nowego życia. Takie zabiegi wynikają z tendencji Herberta do stosowania efektów ikonicznych<sup>11</sup>.

Wszyscy tłumacze za metrum dominujące obrali jedenastozgłoskowiec. Jest ono równie uzasadnione tradycją polskiego baroku, a bliższe objętościowo wersom Herberta niż trzynastozgłoskowiec. Wersy skrócone zawierają po pięć lub siedem sylab, w zależności od przekładu. Uwagę zwraca kataleksa zastosowana przez Pietrkiewiczza w co drugim wersie, która formalnie nie narusza zastosowanego metrum, ma jednak konsekwencje dla ekspresyjności wiersza (wzmocnia ją). Daleko idące konsekwencje ma natomiast zastosowanie przez Sity dziewięciu sylab w trzecim wersie każdej strofy. Zabieg ten wprowadza rozróżnienie nieobecne w oryginale, niwelując kontrast pomiędzy wersami regularnego wywodu i skróconej puenty.

Ikoniczność czwartego wersu każdej strofy została oddana przez każdego z tłumaczy – wynika to z samego faktu skrócenia tych wersów.

3.3. Powyższe analizy (np. w zakresie powtórzeń słowa *sweet*) dowodzą, że jedna z kluczowych wartości stylu Herberta, jaką jest prostota, stosowana z nienaruszoną logiką w celu ciągłego pogłębiania znaczeń, została w pewnym stopniu utracona we wszystkich przekładach.

Dla przekształceń stylistycznych znaczenie mają też zastosowane przez tłumaczy strategie archaizacji. W przypadku Pietrkiewiczza wspomniane już „wczuwanie się” tłumacza w język epoki wiąże się z inwersją (np. „twa szkatuła / Wonności pełna”) i ruchomością końcówek czasowników (*stuląś, gniewnaś, tyś*), a także archaizacją leksykalną (*urodna*). Przejawem archaizacji w tłumaczeniu Sity są przede wszystkim inwersje, takie jak: „pyszny twój widok łąza maści mi słona / W grobie

11 Por. np. wiersze Altar, *Easter Wings* lub *Trinity Sunday*.

albowskiem tkwisz korzeniem". Co ciekawe, archaizację zastosował też miejscami Barańczak, bądź poprzez inwersję – „Rosa opłacze dzisiaj zmierzch twój chłodny”, bądź przez słownictwo (*wszystek*).

Ponadto zauważyć trzeba, że Herbert nie zastosował w swojej wyważonej i prostej wypowiedzi ani jednej przerzutni. Krótkie i zwięzłe całości syntaktyczne pokrywają się z wersami, oddzielone znakami interpunkcyjnymi. Na tym tle uwagę zwracają przerzutnie zastosowane przez Pietrkiewicza (*niebios* / *Zaręczył*; *szkatuła* / *Wonności*; *ton* / *Wie*; *ona* / *Żyje*), wyraźnie rozrywające intonację pomiędzy wersy, a także liczne – w porównaniu z oryginałem – rozdrobnienia całości syntaktycznych (nagromadzenie przecinków, wtrącenie w trzeciej strofie). Z kolei Froński, wprowadzając przerzutnię przed każdym z wersów puentujących w pierwszych trzech strofach, odebrał im ich znamienne (ikoniczną) odrębność intonacyjną. Oprócz tego przerzutnia rozbija wyrażenie: „na ciebie / Nawet zuchwalec patrzeć już nie może”.

Ogólnie biorąc, Pietrkiewicz zastosował najwięcej środków potęgujących ekspresję wiersza, zwiększając tempo wypowiedzi poprzez wprowadzenie częstszych przecinków i przerzutni, zastępując proste *die* w ostatnich wersach trzech pierwszych strof poetyzującymi wariacjami, wprowadzając rymy męskie – zapewne by podkreślić efekt abrupcji w wersach puentujących – a także kończąc wypowiedź wykrzyknikiem.

Oprócz elementów konstrukcyjnych utworu na uwagę zasługują poszczególne newralgiczne momenty, określające metodę poetycką Herberta. Przykładem jest tu fraza *Thy root is ever in its grave* z trzeciej strofy. Prosta składnia i metaforyka w tym wersie wyrażają archetypiczną przemijalność rzeczy oraz cykliczność życia i śmierci wpisanej w naturę (Wilcox 191). Obraz korzenia w grobie uwzględnili wszyscy tłumacze. Interesującym rozwiązaniem jest też wprowadzenie przez Frońskiego paradoksu (*zagłuszy / Śmiertelna cisza*): środek ten, choć nieobecny w oryginale w tym akurat wierszu, opartym raczej na zasadzie kontrastu, stosowany był powszechnie przez XVII-wiecznych poetów metafizycznych, w tym przez Herberta.

## 6.

Wewnętrzna dynamika wiersza ukazana powyżej nie tylko świadczy o kunszcie Herberta, lecz konstytuuje istotę „metafizyczności” XVII-wiecznego poety. Wyróżnikami omówionego utworu – tak jak poezji Herberta w ogóle – są intelektualizm i prostota. Własności te budowane są na płaszczyznach: semantycznej, retorycznej i stylistycznej. Poszczególne elementy łączą wszystkie trzy płaszczyzny w jedną całość.

Zgodne z dążeniem do jak najpełniejszego odwzorowania oryginału jest więc na przykład oddanie zasady konstrukcyjnej wiersza poprzez odpowiednie przedstawienie słów *dni* i *róże* obok *wiosny* w przekładach Sity i Pietrkiewicza. Z powyż-

szych zestawień nie wynika jednak, by owe pierwsze chronologicznie tłumaczenia doprowadziły do osiągnięcia większej wierności oryginałowi – nie tylko estetycznej, ale też semantycznej – niż ma to miejsce w przekładzie Barańczaka.

Zastosowanie strategii stylizacji przez tych tłumaczy przyniosło interesujące skutki dla poczynionych przekształceń translatorskich. Archaizacja w wykonaniu Sity, wyrażająca się przede wszystkim w licznych inwersjach, zdaje się wprowadzać do warstwy stylistycznej patos, nieobecny w napisanym prostym językiem oryginale. W przypadku Pietrkiewicza próba oddania cech uwydatniających styl epoki doprowadziła do skomplikowania składni i nagromadzenia przerzutni, tak jakby tłumacz uogólnił i zastosował potocznie rozumianą barokową zawilóść do stylu Herberta, kierując się poetyką epoki, w której tworzył poeta metafizyczny. W stylistyce tego tłumacza można więc dostrzec wpływ jego własnych obszarów badawczych, składających się w tym wypadku na osobowość twórczą: poezja epoki baroku pozostawała w ścisłym kręgu zainteresowań autora i wydatnie oddziaływała na jego dorobek, zarówno poetycki, jak i naukowy (Pietrkiewicz 1986: 35; Starnawski 9, 14, 22).

Barańczak także miejscami zastosował archaizację. Przy czym w przypadku tego tłumacza to właśnie artystyczne inklinacje doprowadziły do upodobnienia się przekładu i oryginału pod względem jednej z najwyrazistszych zasad konstrukcyjnych utworu – układu rymów i słów-kluczy na końcu wersów. Co istotne, wskazywano już w poezji Barańczaka nie tylko na barokowe cechy stylistyczne, ale też zauważono, że poetę łączy z XVII-wiecznymi twórcami poezji kunsztownej fascynacja możliwościami, jakie daje warstwa dźwiękowa języka (por. Pawelec 12, 20-27, 30-38, 102-112; Dembińska-Pawelec 52-62, 92). Pod tym względem nastąpiła zbieżność osobowości twórczych autora oryginału i przekładu, prowadząca do najdalej idącej dokładności w odwzorowaniu wszystkich trzech omawianych warstw wiersza. Artyzm Barańczaka okazał się więc narzędziem w realizacji celów nie tylko estetycznych, ale i poznawczych w polskiej recepcji wiersza Herberta.

Z kolei w przekładzie autorstwa Frońskiego, mając na uwadze mnogość omówionych wyżej przekształceń, dostrzec można tendencje tłumacza do swobody twórczej. Wydaje się jednak, że w kontekście cech relewantnych, według których dokonywano powyższych analiz porównawczych, owo najnowsze tłumaczenie w żaden istotny sposób nie uzupełnia recepcji wiersza, możliwej dla polskojęzycznego czytelnika, lecz stanowi jedynie kolejną wariację na temat oryginału. Innymi słowy, pod względem realizacji celów zarówno poznawczych, jak i estetycznych, pomimo podjętej przez Frońskiego próby translatorskiej, nie zostało znacząco dopełnione przedstawienie *Cnoty*, na które składają się tłumaczenia opublikowane do 1982 roku.

Należy mieć nadzieję, że powyższe analizy pozwoliły nie tylko wskazać powiązania przekształceń translatorskich z funkcjami przekładu, osobowościami tłumaczy lub stosowanymi przez nich strategiami. Warto też bowiem naświetlić rolę

problemu tłumaczenia na język polski dzieł angielskich poetów metafizycznych XVII wieku, które inspirują współcześnie zarówno tłumaczy, jak i badaczy. Wpływ wielu czynników oddziałujących na akt tłumaczenia tej poezji ma istotne konsekwencje dla jej odbioru w kulturze polskiej – zapośredniczonego w dominującym stopniu przez jednego tłumacza, jakim jest Barańczak. Wszystkie analizowane tłumaczenia różnią się jednak w poszczególnych aspektach, mogąc nieraz przyczyniać się do uzupełnienia tego odbioru. Warto o tym pamiętać, zwłaszcza w przypadku twórczości angielskich poetów metafizycznych XVII wieku, w której najmniejsze przekształcenie translatorskie może skutkować daleko idącymi konsekwencjami dla całokształtu poetyckiej wizji.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wybór, wstęp i oprac. S. Barańczak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.
- Donne, John. *Medytacje*. *Alembik Śmierci*. Przekład i wstęp Piotr Plichta. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2014.
- Herbert, George. *Virtue*. *The Norton Anthology of English Literature*. T. 1. Red. M.H. Abrams. New York, London: W.W. Norton & Company, 2000. S. 1604.
- Herbert, George. *Cnota*. Przel. Jerzy Pietrkiewicz. *Antologia liryki angielskiej (1300-1950)*. Londyn: Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”, 1958. S. 70-73.
- Herbert, George. *Cnota*. Przel. Jerzy Sito. *Poeci metafizyczni*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1981. S. 119.
- Herbert, George. *Cnota*. Przel. Stanisław Barańczak. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. S. 143.
- Herbert, George. „Wiersze”. Przel. Maciej Froński. *Literatura na Świecie* 5-6 (2014). S. 121-124.
- Pietrkiewicz Jerzy, red. *Antologia liryki angielskiej (1300-1950)*. Londyn: Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”, 1958.
- Poeci języka angielskiego*. T. 1. Oprac. H. Krzeczkowski, J.S. Sito, J. Żuławski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.
- Sito Jerzy S., red. *Śmierć i miłość. Mała antologia poezji według tekstów angielskich mistrzów, przyjaciół, rywali, wrogów i naśladowców Johna Donne'a*. Warszawa: Czytelnik, 1963.
- Sito Jerzy S., red. *Poeci metafizyczni*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1981.
- Traherne, Thomas. „Dziękczynienie za Duszę”. Przel. Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 5-6 (2014a). S. 5-23.
- Traherne, Thomas. „Wiersze”. Przel. Zbigniew Machej. *Literatura na Świecie* 5-6 (2014b). S. 33-44, 103-113.
- Vaughan, Henry. „Wiersze”. Przel. Maciej Froński. *Literatura na Świecie* 5-6 (2014). S. 45-50.



**Literatura przedmiotu:**

- Barańczak, Stanisław. „Mały, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny [...]”. *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków: a5, 2004. S. 13-62.
- Bennett, Joan. *Five Metaphysical Poets*. Cambridge: University Press, 1964.
- Dembnińska-Pawelec, Joanna. *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Górski, Tomasz. „Intertekstualność a przekład”. *Między Oryginatem a Przekładem XI. Nieznane w przekładzie*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005. S. 231-243.
- Johnson, Samuel. „Cowley”. *The Norton Anthology of English Literature*. T. 1. Red. M.H. Abrams. New York, London: W.W. Norton & Company, 2000. S. 2736-2738.
- Kaczorowska, Monika. „Wstęp. Poeta jako tłumacz. Wprowadzenie w problematykę poetyki przekładów poetyckich Stanisława Barańczaka”. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków: Universitas, 2011. S. 5-26.
- Martz Louis L., red. *The Oxford Poetry Library. George Herbert*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1994.
- Nord, Christiane. „Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego”. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Znak, 2009. S. 175-191.
- Onions Charles T., red. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Pawelec, Dariusz. *Poezja Stanisława Barańczaka. reguły i konteksty*. Katowice: „Śląsk”, 1992.
- Pietrkiewicz, Jerzy. „Przedmowa”. *Antologia liryki angielskiej (1300-1950)*. Red. J. Pietrkiewicz. Londyn: Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”, 1958. S. 17-20.
- Pietrkiewicz, Jerzy. „Literatura polska w perspektywie europejskiej”. *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*. Wyb. i oprac. J. Starnawski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. S. 31-43.
- Plichta, Piotr. „O pierwszych przekładach utworów Johna Donne na język polski”. *Studia o przekładzie 33. Wielcy tłumacze*. Red. P. Fast, W.M. Osadnik. Katowice: „Śląsk”, 2012. S. 97-108.
- Rajewska, Ewa. „Poeta i tłumacz”. *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007. S. 9-29.
- Sito, Jerzy S. „Poeci metafizyczni”. *Poeci metafizyczni*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1981. S. 5-16.
- Sowizdrzał z Mikołowa*. Wywiad Marcina Mońki z Maciejem Frońskim. *Gazeta Wyborcza* 15.03.2007. Web. 24.03.2018. <<http://maciekfronski.dzs.pl/media-o-mnie/wywiad---gazeta-wyborcza>>
- Starnawski, Jerzy. „Jerzy Pietrkiewicz – badacz literatury polskiej i porównawczej”. *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*. Wyb. i oprac. J. Starnawski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. S. 5-29.
- Toury, Gideon. „Pojęcie domniemanego przekładu. Zaproszenie do nowej dyskusji”. *Studia o przekładzie 10. Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice: „Śląsk”, 2000. S. 19-35.
- Ward, Jean. „George Herbert a wiek XX. W kręgu chrześcijańskiej poezji brytyjskiej”. *Pamiętnik literacki* 98 (2007). Z. 2. S. 107-129.
- Wilcox, Helen. „George Herbert”. *The Cambridge Companion to English Poetry. Donne to Marvell*. Red. T.N. Corns. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. S. 183-199.

- Wilczek, Piotr. „John Donne. Polskie przekłady Sonetu X”. *Studia o przekładzie* 32. *Angielsko-polskie związki literackie*. Red. P. Fast. Katowice: „Śląsk”, 2011. S. 19-30.
- Wilczek, Piotr. „Translatorskie polemiki Stanisława Barańczaka”. „*Obchodzę urodziny z daleka...*” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007. S. 199-209.
- Wiszniewska-Majchrzyk, Marta. „*Onegdaj w nocy Wieczność oczy me ujrzaty* czyli o angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku”. *Studia Philosophiae Christianae* 47 (2011). S. 151-166.