

Ewa Rajewska

Między twórczością oryginalną a przekładową : tłumacz jako komparatysta idealny

Rocznik Komparatystyczny 1, 53-73

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Rajewska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Między twórczością oryginalną a przekładową. Tłumacz jako komparatysta idealny

René Étiemble'owi – w stulecie urodzin (2009)

Od „cennego słuźbnika literatury porównawczej” do komparatysty idealnego. Komparatystyka i translatoologia

W swoim słynnym szkicu, diagnozującym ogłoszony przez René Welleka poważny kryzys literaturoznawstwa porównawczego, w roku 1963, a więc w niepełna sto lat od powstania dyscypliny¹, René Étiemble wiele miejsca poświęca zagadnieniom przekładu, wymieniając je wśród zaniedbanych przez ówczesną komparatystykę obszarów badawczych. Charakteryzując komparatystę idealnego, Étiemble, który w profilu psychologicznym takiego doskonałego badacza na pierwszym miejscu umieszcza, co rozumiałe, poliglotyzm, erudycję i ambicję „na miarę jakiegoś Diderota – encyklopedysty”, kilkakrotnie powraca do uwa-

¹ Za „instytucjonalny” początek literaturoznawstwa porównawczego uważa się założenie w 1877 r. *Zeitschrift für vergleichende Literatur* przez Hugona Meltzla de Lomnitza. Zob. raport o stanie komparatystyki autorstwa Hauna Saussy'ego, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives, and Selfish Genes*. W: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. H. Saussy. The Johns Hopkins University Press, 2006, s. 6. Henryk Markiewicz odnotowuje jednak, że już w 1821 r. na Uniwersytecie Warszawskim prof. Ludwik Osiński miał prowadzić wykłady z „literatury porównawczej”. Zob. H. Markiewicz, *Badania porównawcze w literaturoznawstwie polskim*. W: idem, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa: PIW, 1976, s. 422.

runkowań zgłębia nieracjonalnych, a mianowicie do rozmiłowania w przedmiocie swoich badań, za przykład pozytywny – choć w stosunku do komparatysty idealnego tylko pomocniczy – stawiając Jeana Prévosta, „miłośnika poezji”, „dobrego tłumacza, a więc cennego służebnika literatury porównawczej, który »o s z a l a ł (jak sam mówi) na punkcie kilku chińskich poetów«”². Umilowaniu – nie tylko literatury – poświęcę więcej uwagi w dalszej części tekstu, bo także i tego zagadnienia dotyczą dwie interesujące mnie „usieciovane intertekstualnie”³ konstelacje utworów – oryginalnych i przełożonych.

W tym samym szkicu *Comparaison n'est pas raison* Étiemble, o prawie dwadzieścia lat wyprzedzając Derridę, w *L'Oreille de l'autre* dowodzącego, że oryginał jest zadłużony w tłumaczeniu, pisze, że „niekiedy przekład pomaga zrozumieć oryginał” i może go zdemaskować, a Goethe „w pełni zrozumiał swego *Fausta* dopiero po przeczytaniu przekładu Nerval’a”⁴. Tak oświecony przekład przestaje pełnić funkcje wyłącznie służebne wobec literaturoznawstwa porównawczego – chociaż najlepszym dowodem na to, że nadal potrafi być mu bardzo pomocny, a może nawet nieodzowny, są składające się z tłumaczeń literaturoznawcze antologie, takie jak opracowana przed laty przez Henryka Markiewicza *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, nowsza *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej* zredagowana przez Halinę Janaszek-Ivaničkovą czy tom *Niewspółmierność* pod redakcją Tomasza Bilczewskiego. Choć nie jest to powód do dumy, przypominając tu koncepcje Étiemble’a, sama korzystam z przekładu Wandy Błońskiej. Étiemble’owski „komparatysta idealny” z roku 1963 miał być wielkim erudytą i czytać – rzecz oczywista – w oryginale, a skłaniając się też ku porównawczym studiom przekładów, śledzić „przekład jednego wiersza w trzech, pięciu, dziesięciu językach o różnej fonetyce i strukturze”⁵. Kilkanaście lat później Étiemble po części wycofuje się z tych założeń. Po części, gdyż jego szkic *Czy należy zrewidować pojęcie Weltliteratur* dotyczy

² R. Étiemble, *Porównanie to jeszcze nie dowód*. Przeł. W. Błońska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976, s. 220 i n.

³ Pojęcie Manfreda Pfistera. Zob. idem, *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do systemu*. Przeł. J. Gilewicz. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničkova. Warszawa: Instytut Kultury, 1997, s. 186.

⁴ R. Étiemble, *Porównanie...*, s. 235.

⁵ Ibidem, s. 234.

także czytelników nieprofesjonalnych, którzy chcą się stać „pełnymi ludźmi”, oraz pisarzy, nie zaś wyłącznie komparatystów.

Na cóż to całe teoretyczne otwarcie umysłu na wszystkie literatury obecne i minione, skoro rozum ludzki – jakkolwiek byłby chłonny – jest ograniczony średnią długością naszego życia? – pisze Étiemble w roku 1975. – [N]ikt nie zdoła objąć w całości jednej literatury, a co dopiero wszystkich literatur. [...] [W]szystko wskazuje na to, że w przyszłości Weltliteratur, czy też po prostu literatura, w większym stopniu niż ta, o której marzył Goethe, [...] ściśle uzależni się od przekładów. Korzyść, jaką każdy z nas odniesie z obcowania z literaturą, będzie w dużym stopniu uzależniona od rozwoju tej pogardzanej dziś sztuki [przekładu – E.R.]. Innymi słowy, ktoś, kto zechce się kształcić w zakresie literatury, powinien raczej czytać Saikaku w przekładzie niż Pédalana w oryginale, raczej Ilango Adigala w przekładzie niż Françoise Sagan w oryginale, raczej Halladza w przekładzie niż Géraudy'ego w oryginale, raczej Kabira w przekładzie niż tekst oryginalny Anny de Noailles⁶.

Przekład, który „pomaga zrozumieć oryginał” lub funkcjonuje z a m i a s t oryginału, jest artefaktem tak samo jak tekst oryginalny, będąc zarazem świadectwem wnikliwej lektury. „Zamrożonym” eksperckim odczytaniem. Niczym innym, jak efektem komparatystycznych badań tłumacza, prowadzonych na obszarze literatury wyjściowej i literatury docelowej. Do tego przecież – w znacznej mierze – można sprowadzić działalność „tłumaczy legislatorów” ze znanej koncepcji Jerzego Jarniewicza, którzy to tłumacze, przekładając wybrane przez siebie teksty, tworzą nowe artystyczne prawa dla swej literatury rodzimej – a także dla samych siebie, jeżeli są również twórcami, oraz „tłumaczy ambasadorów”, przekładających cudzy kanon, utwory reprezentatywne dla kultury wyjściowej⁷. Od zarania dziejów tłumacze byli pośrednikami w dialogu obcych sobie kultur; szybko stali się nie tylko służebnikami, lecz także specjalistami. Andrzej Pawelec ujmuje teorię przekładu jako „teorię możliwych stylów pośredniczenia między autorem/tekstem w jednym języku a odbiorcą w innym języku”⁸; tłumacz, aby pośredniczyć skutecznie, musi być zatem praktykiem

⁶ R. Étiemble, *Czy należy zrewidować pojęcie Weltliteratur*. Przekł. H. Igalson-Tygielska. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej...*, s. 74 i 78.

⁷ J. Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: *Przekład – język – kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002, s. 35 i n.

⁸ A. Pawelec, *Tłumaczenie jako mediacja*. „Przekładaniec” 2005, nr 2, s. 245.

o dużej świadomości teoretycznej. Jeśli za Edwardem Kasperskim nazwiemy komparatystykę metanauką, jest bowiem poznaniem poznania, „odnosi się do »przedmiotów« kulturalnie i poznawczo w zasadzie już uformowanych, tj. do rzeczywistości literackiej uprzednio rozpoznanej, wyodrębnionej, oznakowanej i opisanej”, bo porównywanie zjawisk wybranych na chybił trafił miałoby nikłą wartość poznawczą⁹, jakim mianem przyjdzie nam określić translatoologię nurtu literaturoznawczego, która prowadzi badania z jeszcze wyższego poziomu, jako że bada literackie świadectwa odczytań, będących efektami postępowania *de facto* komparatystycznego?

Translatologia, której początek przypada na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, zatem czas zbliżony do ogłoszenia komparatystycznego manifestu Étiemble’a; której jednym z pierwiastków było ukazanie się w roku 1958 książki Jean-Paula Vinaya i Jeana Darbelneta pod znamienym tytułem *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, u zarania rzeczywiście mogła się jawić jako służebnica komparatystyki¹⁰. Wybiła się jednak na niepodległość; dziś w swym nurcie literaturoznawczym „zajmuje się związkami przekładu z oryginałem, przekładu z innymi przekładami, przekładu z innymi dziełami literatury, w ramach której powstał oryginał, oraz przekładu z innymi dziełami literatury, w ramach której powstał przekład”, jak to lapidarnie ujęła Ewa Kraskowska¹¹. Czym różni się obszar zainteresowań komparatystyki? Komparatystyka literacka – w wąskim ujęciu, gdy nie wykracza w stronę badania związków literatury z innymi sztukami oraz innymi rodzajami dyskursów – zajmuje się niekoniecznie faktycznymi związkami literatur niejednokrotnie bardzo

⁹ E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*. W: *Literatura – teoria – metodologia*. Red. D. Ulicka. Wyd. 3 zmienione i uzupełnione. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2006, s. 590.

¹⁰ W tym samym roku ukazała się książka A. Fiedorowa *Wwiedzenie w teorię pieriewoda*; słynne studium Romana Jakobsona *On Linguistic Aspects of Translation* wyszło drukiem dopiero w 1959 r. Zob. A. Pisarska, T. Tomaszewicz, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1998. Początki nowoczesnej translatoologii w Polsce wyznacza tom *O sztuce tłumaczenia* pod red. M. Rusinka (1955) i *Wstęp do teorii tłumaczenia* O. Wojtasiewicz (1957).

¹¹ E. Kraskowska, *Intertekstualność a przekład*. W: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński i W. Bolecki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992, s. 129.

od siebie odległych¹², „jej głównym celem jest poznawcze ogarnięcie rodzimej, cudzej i powszechnej rzeczywistości literackiej jako dynamicznej, wewnętrznie zróżnicowanej i zmiennej w swej zawartości i granicach »możliwej wspólnoty«”¹³, pisze Edward Kasperski, dodając gdzie indziej, że myślenie komparatystyczne jest nomadyczne¹⁴. Czy poeta wędrujący po obszarach literatury obcej i odkrywający „możliwą wspólnotę” między twórczością własną i twórczością obcego poety, którą następnie bierze na swój translatorski warsztat, by zadziałać jako tłumacz-legislator, nie będzie komparatystą idealnym?

Można się zastanawiać, czy sytuacja „tłumacz – cenny słuźbenik literatury porównawczej” paradoksalnie się nie odwróciła. Świadomy swego rzemiosła tłumacz literacki jest dziś komparatystą przynajmniej w zakresie dwóch języków, literatur i kultur, a wiedzę swą czerpie nie tylko z rozpoznań własnych, ale i z lektury opracowań komparatystycznych; translatologa nietracącego z oczu perspektywy badań kulturowych także możemy uznać za komparatystę, komparatysta natomiast translatologiem wcale być nie musi (choć czasem – choćby na użytek publikacji wyników swoich badań – bywa lepszym lub gorszym tłumaczem). Co więcej, w dobie tekstualizmu dokonały się też przesunięcia w pojmowaniu roli tłumacza, który przestał być słuźbenikiem już nie tylko komparatysty, lecz także autora, a nawet i samego tekstu. Anna Legeżyńska, autorka koncepcji „tłumacza – drugiego autora”, którą ujmowała w cudzysłów, badając wyobraźnię tłumaczy literackich oraz ich twórcze kompetencje na poziomie *elocutio* raczej, a dopiero pośrednio w sferze *inventio*, zauważa, że kwestionujący pojęcie nowatorstwa (oryginalności) oraz jednoznacznej interpretacji tekstu postmodernizm formułę „tłumacz – drugi autor” rozumie już najzupełniej dosłownie¹⁵.

¹² I to niekoniernie, por. Kwiryny Ziemyby *Projekt komparatystyki wewnętrznej*. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*. T. 1. Red. M. Czermińska i in. Kraków: Universitas, 2005.

¹³ E. Kasperski, op.cit., s. 577.

¹⁴ E. Kasperski, *Teoria i metoda komparatystyki. Status poznawczy*. Referat wygłoszony na konferencji *Komparatystyka dzisiaj*, zorganizowanej w dniach 15–17 X 2008 r. przez Zakład Komparatystyki ILP Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

¹⁵ A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*. W: *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*. Red. A. Nowicka-Jeżowa i D. Knysz-Tomaszewska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, s. 49. Zob. także: eadem, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Wydanie drugie, rozszerzone. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

Wzrastająca autonomia tłumacza pociąga za sobą zmianę waloryzacji statusu ontologicznego przekładu, który, mogłoby się zdawać, jest przecież zależny, a więc poniekąd „gorszy” od niepowtarzalnego, jednokrotnego oryginału i musi konkurować z innymi elementami serii translatorskiej¹⁶ – oto jednak wzrasta liczba dzieł oryginalnych, które tylko „symulują przekładowość”¹⁷, jak np. *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących* Agnieszki Kuciak (2005), z drugiej zaś strony karierę robią „covery”¹⁸, na czele z poematem *Cover* Andrzeja Sosnowskiego z tomu *Konwój Opera* (1998), będącym twórczym przetworzeniem wiersza Franka O’Hary. Jak objaśnia Tadeusz Pióro,

Cover w gwarze muzycznej to wykonanie utworu przez innego piosenkarza lub inny zespół niż ten, który po raz pierwszy dany utwór nagrał. Jest to również pokrywka, przykrycie, ewentualnie alibi bądź usprawiedliwienie. *Cover* Sosnowskiego polega na tym, że odtwarza on prozodycznie wiersz Franka O’Hary *In Memory of My Feelings (Pamięci moich uczuć)*, tłumacząc zaledwie kilkanaście wersów oryginału, pozostałe zaś zastępując... no właśnie, czym? Nowym oryginałem? Parafrazą? Umówmy się żartobliwie, że Sosnowski po prostu dopowiada resztę własnymi słowami. Wiersz O’Hary nie był tłumaczony na polski, i nic dziwnego, jest to wiersz właściwie nieprzetłumaczalny¹⁹.

Już nie żartobliwie, ale całkiem poważnie Pióro doszukuje się w *Coverze* Sosnowskiego elementów polemicznych w stosunku do wiersza O’Hary, co sprawia, że zarówno ten *Cover*, jak i praktyka pisania coverów w ogóle przywodzą na myśl pojęcia „przekładu utajonego” i „nieprzekładu”, które do translato-

¹⁶ Zob. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*. W: idem, *Literatura z literatury (Strategie tłumaczy)*. Katowice: „Śląsk”, 1998, s. 17 i 18; oraz idem, „Dzień dobry, jam ciotka twa”. W *strefie nieprzekładu*. „Orientalia Lovaniensia Analecta” 2003, nr 126.

¹⁷ Określenie Anny Legeżyńskiej. Zob. *Tłumacz jako drugi autor...*, s. 42.

¹⁸ Problematyką coveru jako strategii lirycznej i translatorskiej zajmował się Jacek Gutorow w ramach swoich warsztatów z cyklu *Wyspa literatury*, zorganizowanych w Poznaniu przez Zakład Poetyki i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej UAM oraz Centrum Kultury „Zamek” 22 stycznia 2009 r.

¹⁹ T. Pióro, *Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy*. W: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*. Red. G. Jankowicz. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2003, s. 107.

wprowadził Edward Balcerzan²⁰. Zbadanie zakresu tych terminów zasługuje na osobne studium.

Seria intertekstualna

Na tylko zasygnalizowany tutaj problem wzmożonej intertekstualności, przekraczającej granice jednej literatury, odpowiada komparatystyka najnowsza, która, jak twierdzi Michał Kuziak, wraca do pojęcia wpływu – ale właśnie w perspektywie intertekstualnej²¹. Przy badaniu tego zjawiska szczególnie poręczna wydaje się koncepcja „serii intertekstualnej” Manfreda Pfistera, znacznie szersza niż koncepcja „serii translatorskiej” Balcerzana, bo pozwalająca czytać łącznie nie tylko oryginał i konkurencyjne przekłady, lecz także szeroko rozumiane teksty kultury, inspirowane zarówno oryginałem, jak i jego (także intersemiotycznymi, by posłużyć się typologią Jakobsona) przekładami i adaptacjami.

Serie intertekstualne rozciągają się czasem na różne sztuki – pisze badacz. – Tak jest w przypadku mitu Salome, który w XIX wieku stał się głównym szyfrem dla określenia *femme fatale*: Wychodząc od erotycznego wyjaśnienia nowotestamentowej opowieści (Mt 14, Mk 6) w wierszu o Salome w *Atta Trollu* Heinricha Heinego (1834, Caput XIX), Gustave Moreau stworzył w latach 70. wiele akwareli i obrazów o tym temacie (na przykład *Salomé*, 1876, i *L'Apparition*, 1976), które Joris-Karl Huysmans w 1884 r. włączył do swojej dekadentckiej powieści *À Rebours* jako opis obrazów. Powieść ta jest natomiast jedną z najważniejszych inspiracji dramatu Oskara Wilde'a *Salomé* (1891), który z kolei został przekształcony w sztukę wizualną jako ilustracje Aubreya Beardsleya do pierwszego wydania angielskiego z 1894 r., a w roku 1905, w przekładzie Hedwig Lachmann, opracowany muzycznie jako opera Richarda Straussa²².

Koncepcja Pfistera na potrzeby translatoologii zdaje się zbyt szeroka – trudno uznać dramat Wilde'a za intralingwistyczny przekład ekfraz obrazów

²⁰ E. Balcerzan, *Literatura z literatury...*, s. 31, także: „Szlachetny plagiat”, czyli tłumaczenie utajone (Jasiński i Majakowski). Ibidem, s. 55–80.

²¹ M. Kuziak, *Palimpsest jako kategoria dyskursu komparatystycznego*. Referat wygłoszony na konferencji *Komparatystyka dzisiaj*. Intertekstualność z pozycji translatoologicznych bada natomiast Anna Majkiewicz w książce *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

²² M. Pfister, op.cit., s. 186.

Moreau z powieści Huysmansa – chociaż sam Pfister pisze też o „spotęgowanym przekładzie”, który wskazuje na wieloetapowe zapośredniczenie recepcji mitu (przykładem jest tu Pound tłumaczący w pierwszej ze swoich *Cantos* epizod Nekiï nie z oryginału, lecz renesansowego przekładu Andreasa Divusa)²³. Nie znaczy to, że translatołogia nie mogłaby koncepcji „serii intertekstualnej” wykorzystać do swoich celów. Edward Balcerzan, przedmówca *Przekładu całkowitego* Peetera Toropa, tworzy konstrukcję poniekąd do Pfisterowskiej podobną; jej punktem wyjścia jest *Nos* Mikołaja Gogola. Ten, jak pisze badacz, „ciąg wydarzeń komunikacyjnych”, zestawiony przez niego „zbiór tekstów, które przenikałyby większość komentowanych w [...] pracy [Toropa] sektorów kultury [Torop bada nie tylko przekłady inter- i intralingwistyczne, lecz także intersemiotyczne – E.R.], nie omijając osobliwości »przekładu« z języków oficjalnych na język prywatnych, intymnych doświadczeń odbiorcy” – jest mu potrzebny po to, by termin Toropa zawęzić i odróżnić przekłady, które bronią się jako terminy naukowe, od „przekładów” w sensie metaforycznym, takich jak „przekład” tekstu kultury na doświadczenie osobiste²⁴.

²³ Ibidem.

²⁴ „Ciąg wydarzeń komunikacyjnych” omawiany przez Balcerzana przedstawia się następująco:

1. W 1836 r. Mikołaj Gogol ogłasza drukiem groteskową powieść *Nos*.
2. W sto lat później Bruno Jasiński (na rok przed uwięzieniem) pisze [po rosyjsku – E.R.] i publikuje groteskę narracyjną tak samo zatytułowaną, przy czym motto – cytat z *Nosa* Gogola – wskazuje na świadome nawiązanie do wielkiego poprzednika.
3. Na krótko przed wybuchem wojny „Wiadomości Literackie” drukują *Nos* Gogola w przekładzie Juliana Tuwima.
4. W połowie lat sześćdziesiątych piszący te słowa przygotowuje na podstawie wersji oryginalnej *Nosa* Jasińskiego tekst adaptacji radiowej, która zostaje przyjęta do realizacji przez Alinę Głowacką, ówczesną kierowniczkę Redakcji Literackiej Polskiego Radia w Szczecinie.
5. Na podstawie mojej literackiej adaptacji słuchowisko *Nos* zostaje zrealizowane w reżyserii Jana Maciejowskiego; radiowa premiera odbyła się 2 października 1966 r.
6. W tym samym roku *Nos* w przekładzie Wandy Komarnickiej ukazuje się w książce Jasińskiego *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*, zredagowanej przez Grzegorza Lasotę.
7. W 1971 r. Stanisław Lenartowicz dla Teatru Telewizji realizuje adaptację *Nosa* Gogola w reżyserii Stanisława Lenartowicza; odtwórcą głównej roli majora Kowalowa jest Zdzisław Maklakiewicz.
8. Maklakiewicz w nakręconym rok później filmie Lenartowicza *Opętanie* (na podstawie scenariusza Andrzeja Szczypiorskiego) gra rolę mechanika Balcerzana”.

Łącząc perspektywy: translatologiczną i komparatystyczną, w ostatniej części mojego szkicu chciałabym wskazać na „usieciowanie intertekstualne” (Pfister) dwóch konstelacji utworów na niebie literatury – tak jak niebo nieznaną granic. W konstelacji pierwszej najjaśniejsi świeci udający przekład sonet Elizabeth Barrett Browning, wokół którego grupują się jego polskie tłumaczenia, ale także utwory oryginalne, które nawiązują do niego w sposób faktyczny – jak liryk metaprzekładowy Ludmiły Marjańskiej czy scenariusz napisanego przez nią słuchowiska biograficznego o małżeństwie Brownings; lub tylko hipotetyczny – jak wiersz Gałczyńskiego, a wreszcie takie, których przynależność do gwiazdozbioru jest wątpliwa. W konstelację drugą układają się liryki Czesława Miłosza, Jacka Dehnela i Philipa Larkina, mimo że nie istnieje jakakolwiek faktyczna zależność między utworem pierwszym a trzecim, istnieje za to Miłoszowa deklaracja niechęci do Larkina i odmiennego rozumienia zadań poezji; zależności między lirykiem drugim a trzecim przeczy Dehnel, który później utwór Larkina przetłumaczył; i ten, i wcześniejszy polski przekład włączam do tegoż gwiazdozbioru.

Można powiedzieć, że metafora konstelacji jest o tyle bezpieczna, iż układ gwiazd wchodzących w skład gwiazdozbioru tworzy się w oku patrzącego – obraz ten jest wywołany efektem rzutowania ich położeń na sferę niebieską i wcale nie musi być dowodem ich faktycznego bliskiego sąsiedztwa, powiązania siłami grawitacji czy identycznego składu chemicznego. Co więcej, sam nieboskłon jest przecież złudzeniem optycznym. Lecz nie każde podobieństwo literackie można

Punkt ostatni miał służyć zilustrowaniu „przekładu z języka dzieła sztuki na język osobistych, nieprzewidywalnych treści doświadczenia każdorazowego odbiorcy”. „Gdy czytam teraz na internetowej stronie o telewizyjnej adaptacji Gogolowego *Nosa* w reżyserii Stanisława Lenartowicza [...], w sposób niemalże automatyczny »przekładam« sobie w myślach i Maklakiewicza, i Kowalowa na »mechanika Balcerzana« – pisze badacz. – Zgodnie z różniczeniami Toropa musiałbym stwierdzić, że dokonuję oto przekładu intralingwistycznego. Rzecz w tym jednak, iż dokonuję takiego samego przekładu, gdy oglądam powtórkę telewizyjnego *Nosa* [...] – moje myśli, asocjacje, domysły niczym się nie różnią od tych, jakie znam z czytania strony internetowej. Czy to znaczy, że ten sam tekst – »mechanik Balcerzan« – w jednym wypadku stanowi rezultat przekładu interlingwistycznego, w drugim intersemiotycznego? Dylemat pozostawiam bez rozstrzygnięcia”. E. Balcerzan, *Słowo wstępne. (Przekład całkowity, czyli o potędze hiperboli)*. W: P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*. Przeł. T. Swoboda, S. Ułaszek. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 22–23 i 27–28.

objaśnić wpływem, zauważa Edward Kasperski²⁵. Kiedy oko dostrzegające zarys przyszej konstelacji jest okiem tłumacza, będącego zarazem autorem tekstów oryginalnych, sprawa wydaje się tym bardziej warta zbadania.

Fałszowanie *Sonetów z portugalskiego* Elizabeth Barrett Browning oraz *Posąg małżonków* Miłosza – Dehnela – Larkina

Pierwsza „seria intertekstualna” przedstawiałaby się następująco:

1. Pochlebne nawiązanie intertekstualne do jego poematu w utworze Elizabeth Barrett skłania Roberta Browninga do napisania do niej listu. Po dłuższej wymianie listów przychodzi kolej na złożenie wizyty w domu nieopuszczającej niemal swojego pokoju, chorowitej poetki; literacka przyjaźń przeradza się w słynny, uwieńczony potajemnym małżeństwem wbrew ojcowskiemu zakazowi i romantyczną ucieczką do Włoch romans. Już we Florencji Elizabeth Barrett Browning wręcza mężowi cykl czterdziestu czterech miłosnych sonetów, które napisała jeszcze przed ślubem. Cykl zostaje ogłoszony drukiem w tomie *Poezji* Elizabeth Barrett Browning z roku 1850 jako ostatnia pozycja w ostatniej jego części – *Przekłady* – i zatytułowany *Sonnets From the Portuguese* (*Sonety* [przełożone] z *portugalskiego*), aby zakamuflować bardzo osobisty wydźwięk tych liryków i poniekąd usprawiedliwić ich pewną śmiałość obyczajową²⁶. Popularność *Sonetów* usuwa w cień inne, ambitniejsze dzieła Barrett Browning, sławna niegdyś poetka przypieczętowała nimi swój los „córki jednego mężczyzny i żony drugiego”²⁷, a incipit sonetu XLIII: *How do I love thee? Let me count the ways* („Jak cię kocham? Pozwól, sposoby wyliczę”) powoli osiąga status jednego z najsłynniejszych w poezji języka angielskiego²⁸.

²⁵ E. Kasperski, op.cit., s. 586.

²⁶ *The Poems of Elizabeth Barrett Browning*. London: Frederick Warne and Co., b.r.

²⁷ Zob. M. Stone, B. Taylor, „*Confirm My Voice*”: „*My Sisters*”; *Poetic Audiences, and the Published Voices of EBB*. „*Victorian Poetry*”, Winter 2006, 44, s. 393. Także: M. Stone, *Elizabeth Barrett Browning*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan Press Ltd, 1995.

²⁸ I chętnie wyzyskiwanego np. przez reklamę – por. kampanie reklamowe domu mody: *How shall I glove thee? Let me count the ways* i Poczty Kanadyjskiej: *How shall I mail this? Let me count the ways*, opisane przez M. Stone, *Elizabeth Barrett Browning...*, s. 2.

2. W roku 1924 polska poetka, powieściopisarka i tłumaczka Zofia Reutt-Witkowska wydaje *Sonety* Elżbiety Barrett-Browning we własnym przekładzie²⁹.

3. Konstanty Ildefons Gałczyński latem 1950 roku pisze jako fragment komediofarsy *Babcia i wnuczek*, a w roku 1951 publikuje osobno w „Przekroju” żartobliwie czułościową, rozpisaną na dwa głosy *Rozmowę liryczną*, której incipit brzmi „– Powiedz mi, jak mnie kochasz”³⁰.

4. W roku 1970 Ludmiła Marjańska drukuje w „Zwierciadło” zamykający cykl sonet XLIV Elizabeth Barrett Browning w swoim tłumaczeniu (*Ukochany, tyś mi naznosił tyle kwiatów*)³¹. Swoją pracę przekładową nad poezjami Barrett Browning komentuje we własnym wierszu z 1975 roku *Miłość romantyczna (Elizabeth Browning)*, który włącza później do tomu *Blizna* (1986). W tym dosyć ironicznym „liryku metaprzekładowym” tłumaczka przyznaje się do „falszowania stylu” Browning, tonowania momentów brzmiących „zbyt ostro jak na romantyków” – w domyśle: romantyków polskich.

5. Świadectwem dalszych „falszerstw” Marjańskiej jest jej przedmowa do wydanych w roku 1976 *Poezji wybranych* Elizabeth Browning we własnym wyborze i przekładzie; tłumaczka zwraca uwagę, że przy lekturze sonetu XLIII:

uderza nas jego podobieństwo do znanego wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Rozmowa liryczna*. Albo jest to zwykły zbieg okoliczności, albo – co bardziej prawdopodobne – Gałczyński, który, jak wiadomo, studiował anglistykę, znał *Sonety z portugalskiego* w oryginale. [...] Uderzona tym podobieństwem, zdecydowałam się przetłumaczyć odpowiednie wersy sonetu XLII[I] zgodnie z wierszem Gałczyńskiego³².

6. W październiku 1986 roku Teatr Polskiego Radia przedstawia wyreżyserowane przez Andrzeja Pruskiego słuchowisko biograficzne poświęcone

²⁹ E. Barrett-Browning, *Sonety*. Z angielskiego przełożyła Z. Reutt-Witkowska. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1924.

³⁰ K.I. Gałczyński, *Rozmowa liryczna*. Pierwodruk: „Przekrój” 1951, nr 350. Wg: idem, *Poezje [Dzieła, t. 2]*. Red. K. Gałczyńska, B. Kowalska. Warszawa: Czytelnik, 1979, s. 423.

³¹ E. Barrett Browning, *Sonety z portugalskiego – Ukochany, tyś mi naznosił tyle kwiatów*. Przeł. L. Marjańska. „Zwierciadło” 1970, nr 24, s. 7.

³² L. Marjańska, *Słowo wstępne*. W: E. Browning, *Poezje wybrane*. Wybór, przekład i słowo wstępne L. Marjańska. Warszawa: PIW, 1976, s. 11–12.

historii miłości i małżeństwa Elizabeth Barrett i Roberta Browninga; autorką scenariusza jest Ludmiła Marjańska, a pointę słuchowiska stanowi sonet XLIII w jej przekładzie³³.

7. W międzyczasie seria translatorska sonetu XLIII w języku polskim obrasta w nowe elementy, by wymienić tylko przekłady Stanisława Barańczaka (1992), Agnieszki Kreczmar (1996) i Jerzego Pietrkiewicza (1997)³⁴.

8. W swym tomie poetyckim z 2001 roku Piotr Macierzyński zamieszcza utwór, który już w tytule odwołuje się do *Rozmowy lirycznej* Gałczyńskiego: *Powiedz mi jak mnie kochasz*, jednak odpowiadając na tytułowe pytanie, pięć porównania skrajnie, epatująco wręcz nieliryczne (i humorystycznie autoironiczne, w opisie przesunąwszy akcent z ukochanej – na siebie)³⁵.

W swym XLIII „portugalskim” sonecie, ujętym w karby klasycznej włoskiej formy – i zarazem wzorzec ten przekształcającym: wszak Laura nie była poetką i nie napisała sonetów do Petrarce – Elizabeth Barrett Browning próbuje „przełożyć” wielkie uczucie na język doświadczenia, by zdać sprawę z tegoż uczucia skali. I czyni to bezpretensjonalnie. Jak cię kocham? – pyta poetka. I odpowiada: metafizycznie – do granic, których sięga dusza, gdy czuje, że znika na krańcach Bytu i Łaski idealnej. I najzupełniej przyziemnie – niczym wszystko to, co niemal niezauważalne, a niezbędne do codziennego życia. W słońcu i przy świecach. Śmiało, czysto, żarliwie, z dziecięcą ufnością i tym rodzajem wiary, który, zdawałoby się, utraciła. Każdym oddechem, uśmiechem, łzą, wręcz całym życiem. Jak? Tak, jak to tylko możliwe w granicach ziemskich, ludzkich możliwości.

Rozmowa liryczna Gałczyńskiego jest bardziej żartobliwym przekomarzeniem się dwojga zakochanych niż miłosnym wyznaniem serio. Czy może inaczej:

³³ *Miłość jest ogniem*. Reżyseria A. Pruski, realizacja A. Brzoska, ilustracja muzyczna M. Mazurkiewicz, tekst L. Marjańska. W roli E. Barrett – J. Zykun, w roli R. Browninga – W. Kowalski. Program II, Redakcja Literacka, Teatr Polskiego Radia, Warszawa. Nagranie 29.08.1986, emisja 28.10.1986, powtórka 2.11.1994.

³⁴ E. Barrett Browning, *Jak cię kocham? Poczekaj – wszystko ci wyłożę*. Przeł. S. Barańczak. W: „*Miłość jest wszystkim, co istnieje*”. 300 najślawniejszych angielskich i amerykańskich wierszy miłosnych. Antologia w wyborze i przekładzie S. Barańczaka. Poznań: Wydawnictwo a5, 1992; eadem, *Jak cię kocham?* Przeł. A. Kreczmar. „*Więź*” 1996, nr 4; eadem, *Drogi miłości*. Przeł. J. Pietrkiewicz. „*Kultura*” 1997, nr 10.

³⁵ P. Macierzyński, *Powiedz mi jak mnie kochasz*. W: idem, *Danse macabre i inne sposoby spędzania wolnego czasu*. Kraków: Biblioteka Studium, 2001, s. 56.

w finale osuwa się w serio. Najpierw jednak bohater liryczny na pytanie „jak?”, które wymagałoby odpowiedzi w postaci okolicznika stopnia i miary, ewentualnie sposobu („z całego serca!” albo „nieprzytomnie!”), uchyla się od niej i zarzuca ukochaną spiętrzeniem okoliczników przede wszystkim miejsca i czasu:

– Kocham cię [kiedy stoisz/siedzisz] w słońcu. I przy blasku świec.
Kocham cię [gdym jesteś] w kapeluszu i w berecie.
W wietrze na szosie i na koncercie.
W bzach i w brzożach, i w malinach, i w klonach.
I gdy śpisz. I gdy pracujesz skupiona.
I gdy jajko roztlukujesz ładnie –
nawet wtedy, gdy ci łyżka spadnie. [...]

Można się zastanawiać, czy to Gałczyński przedstawianie skali miłości poprzez enumerację wskazujących na codzienność okoliczników czasu i miejsca nie promieniuje dalej – np. na liryk *Na całych jeziorach – ty* Agnieszki Osieckiej („Na całych jeziorach – ty,/ o wszystkich dnia porach – ty./ W marchewce i w naci – ty,/ od Mazur do Francji – ty [...]”), śpiewany do muzyki Adama Sławińskiego przez Kalinę Jędrusiak, a ostatnio – przez Kasię Nosowską; a może nawet na utwór *W kinie w Lublinie* Zbigniewa Książka, który wyśpiewały Brathanki.

Jeśli Gałczyński rzeczywiście inspirował się sonetem Barrett Browning (*I love thee to the level of everyday's/ Most quiet need* – moją miłość do ciebie stawiam pośród najzwyczajszych, najprostszych, najbardziej podstawowych potrzeb dnia codziennego), utwór ten będzie hipotekstem³⁶ (w przypadku przekładów interlingwistycznych – oryginałem) dla wszystkich elementów tej serii intertekstualnej (dla wiersza Macierzyńskiego – już niebezpośrednio; w dodatku tam w grę wchodziłby jeszcze jeden hipotekst w postaci powieści Marka Hłaski). Lecz i sonet Barrett Browning nie był tekstem intertekstualnie „wolnym”, pierwszym; mimo że okoliczności biograficzne i konsekwentnie kobiece „ja” liryczne każą nam czytać te sonety jako zapis intymnego doświadczenia, nie są one pozbawione korzeni literackich. Wskazałam już na wzorec petrarkiański; badaczki twórczości Barrett Browning wskazują także na odwołania do Szekspira i antyku

³⁶ Termin Gerarda Genette’a, który przejmuję za Michałem Głowińskim, *O intertekstualności*. W: idem, *Poetyka i okolice*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.

oraz silnie zretoryzowany układ całego cyklu³⁷. Ponadto tytuł *Sonnets From the Portuguese* zawiera aluzję do prywatnego szyfru Browningów – ciemnowłosa Elizabeth o korzeniach kreolskich była przez męża nazywana „małą Portugalką” – ale zdaje się też odsyłać do pełnych miłosnego żaru siedemnastowiecznych *Lettres portugaises traduites en français* (przypisywanych Marianne Alcoforado *Listów portugalskiej zakonnicy*), które również tylko udawały przekład, lecz nie po to, by kamuflować ich osobistą wymowę, ale odwrotnie: po to, by wydać się bardziej wiarygodne, bo wydane anonimowo we Francji w 1669 roku, najprawdopodobniej zostały napisane po francusku, a ich domniemanym autorem był mężczyzna, Gabriel-Joseph de La Vergne, hrabia Guilleragues. Intrygujące jest także podwójne fałszerstwo sonetów Barrett Browning – autorka udaje, że są tłumaczeniem, tłumaczka zaś stara się jeden z nich przełożyć tak, by uwydatnić jego pokrewieństwo z innym utworem oryginalnym.

Rasowy translatorolog zbadalby zapewne translatorską serię sonetu XLIII, skupiając się np. na niepotrzebnym metaforyzowaniu tego, co u Barrett Browning klarowne, na problemach z ekwilinarnością w przekładzie lub na obrazie romantycznej (heglowskiej?) „czującej duszy”³⁸, która roztapia się na krańcach Bytu i najwyższej Łaski; komparatysta odniósłby go pewnie także do przekładów Rilkego (*Sonette aus dem Portugiesischen*, 1908, powstałych zatem przed napisaniem własnego cyklu *Die Sonette an Orpheus*, 1922; co ciekawe, Rilke przełożył też *Portugiesischen Briefen*). Kim byłby badacz, oglądający inspirowane utworami Elizabeth Barrett Browning wiersze Emily Dickinson w przekładzie Ludmiły Marjańskiej, odnosząc je do odpowiednich wierszy Barrett Browning w przekładzie tej samej tłumaczki?

W intertekstualnej serii drugiej sprawa jest o tyle bardziej skomplikowana, że pewne jej elementy nie są powiązane bezpośrednimi zależnościami. Tę serię już tylko zasygnalizuję:

1. W tomie *Trzy zimy* z 1936 roku młody polski poeta Czesław Miłosz publikuje wiersz *Posąg małżonków*.

³⁷ Zob. N.M. Houston, *Affecting Authenticity: Sonnets from the Portuguese and Modern Love*. „Studies in the Literary Imagination” Fall 2002, 35, 2; G. Marshall, *Elizabeth Barrett Browning and Shakespeare: Translating the Language of Intimacy*. „Victorian Poetry”, Winter 2006, 44.

³⁸ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków: Universitas, 2004, s. 8–11.

2. W tomie *The Whitsun Weddings* z 1964 roku poeta angielski Philip Larkin umieszcza liryk *An Arundel Tomb* (*Grobowiec z Arundel*).

3. *Grobowiec z Arundel* Larkina w polskim przekładzie Stanisława Barańczaka ukazuje się w opracowanym i przetłumaczonym przez niego tomie *44 wierszy Larkina* (1991).

4. W tomie *To* z 2000 roku Czesław Miłosz zamieszcza utwór *Przeciwko poezji Filipa Larkina* („[...] Ja też pamiętam, żałobny Larkinie, / Że śmierć nikogo z żywych nie ominie, / Nie jest to jednak temat odpowiedni / Ani dla ody, ani dla elegii.”)³⁹.

5. W listopadzie 2002 roku młody polski poeta Jacek Dehnel pisze wiersz *Posąg małżonków. Nieznany mistrz etruski, VII w. p.n.e.*, pomyślawszy go jako nawiązanie do *Posągu małżonków* młodego Miłosza. Wiersz wchodzi w skład tomu Dehnela *Wyprawa na południe* (2005).

6. *An Arundel Tomb* Larkina trafia w ręce Dehnela, podsunęty mu przez znajomego poetę w związku z jego *Posągiem małżonków*⁴⁰.

7. W 2004 roku Jacek Dehnel broni na Uniwersytecie Warszawskim (dotąd niepublikowaną) pracę magisterską pt. *Larkin spolszczony. „The Whitsun Weddings” Filipa Larkina w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Problemy przekładu*⁴¹.

8. W lipcu 2008 roku wychodzi tom *Zebrane* Filipa Larkina w przekładzie Jacka Dehnela; znajduje się w nim także *Grobowiec w Arundel*.

Posąg małżonków Jacka Dehnela miał być czytelną aluzją do *Posągu małżonków* Miłosza, tymczasem jego koncept jest uderzająco podobny do konceptu Larkina z *An Arundel Tomb*. Źródłem podobieństw wszystkich trzech wierszy jest zapewne ciągle żywy w tradycji kultury europejskiej topos miłości silniejszej od śmierci, której symbolem byłby np. kwitnący głóg, który według legendy miał wyrosnąć z grobu Tristana, wybujać ponad kaplicę w Tyntagielu i zanurzyć się w grobie pochowanej osobno Izoldy Jasnowłosej. Trudno jednak na tej podstawie uznać opracowany przez Bédiera *Le roman de Tristan et Iseut* za

³⁹ Cz. Miłosz, *Przeciwko poezji Filipa Larkina*. W: idem, *To*. Kraków: Znak, 2000, s. 66.

⁴⁰ Informacje te podaję za wywiadem *Bez płaczków, dąsów i rzucania mięchem*. Z Jackiem Dehnelem rozmawia Kuba Mikurda. http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=0&co=txt_1052 (wrzesień 2009).

⁴¹ Zob. J. Jarniewicz, *Larkin. Odstłuchiwanie wierszy*. Kraków: Znak, 2006, s. 190.

pierwotny literacki tych trzech utworów. Ten przypadek Henryk Markiewicz nazwałby pewnie analogią interliteracką, paralelizmem nieuwarunkowanym faktycznymi kontaktami literackimi, a jednak dostrzegalnym⁴².

Co przy porównywaniu obu tych serii intertekstualnych wydaje mi się najciekawsze?

W obydwu przypadkach obserwatorem zarysu konstelacji utworów – komparatystą – jest tłumacz, będący zarazem poetą. To on dostrzega załączek „serii intertekstualnej” i dołącza do niej swoje ogniwa. W tym ujęciu Ludmiła Marjańska i Jacek Dehnel jawią się jako poeci i tłumacze bliscy Etiemblańskiemu ideałowi komparatysty – „miłośnicy poezji” i świetni znawcy przynajmniej dwóch języków, literatur i kultur, wprowadzający utwory przez siebie przełożone nie tylko w krąg swych prywatnych *Weltliteraturen*, lecz także włączający je w dialog z literaturą rodzimą tłumacze-legislatorzy.

Between Original Literary Output – and That in Translation The Translator as the Ideal Comparatist

Summary

In the article the author discusses the Étiennean concept of an “ideal comparatist” who – in her interpretation – is a creative literary translator and an explorer in the fields of interest traditionally attributed to translation studies and comparative literature. Subsequently, the author investigates the comparative notion of influence from the intertextual perspective – a concept of an intersemiotic “intertextual series” by Manfred Pfister, which is presented here on two sets of briefly analysed literary examples, containing poems by Elizabeth Barrett Browning, Ludmiła Marjańska, Konstanty Ildefons Gałczyński, Piotr Macierzyński, Czesław Miłosz, Philip Larkin and Jacek Dehnel.

Ewa Rajewska

⁴² Zob. H. Markiewicz, *Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*. W: idem, *Z teorii literatury i badań literackich. Prace wybrane Henryka Markiewicza*. T. V. Kraków: Universitas, 1997, s. 97.

Apendyks

ELIZABETH BARRETT BROWNING	ELŻBIETA BARRETT-BROWNING	ELIZABETH BARRETT BROWNING
XLIII	XLIII	XLIII
	Przeł. Zofia Reut-Witkowska	Przeł. Ludmiła Marijańska
<p>How do I love thee? Let me count the ways. I love thee to the depth and breadth and height My soul can reach, when feeling out of sight For the ends of Being and ideal Grace. I love thee to the level of everyday's Most quiet need, by sun and candlelight. I love thee freely, as men strive for Right; I love thee purely, as they turn from Praise. I love thee with the passion put to use In my old griefs, and with my childhood's faith. I love thee with a love I seemed to lose With my lost saints, – I love thee with the breath, Smiles, tears, of all my life! – and, if God choose, I shall but love thee better after death.</p>	<p>Jak ja cię kocham? Pozwól, sposoby wyliczyć. Do głębi i, hen, w przestrzeń i taką wyżynę, Dokąd tylko dosięga duch mój, gdy rozwinę Czucie za widnokreśli Piękna tajemnicze.</p> <p>Kocham cię, co dnia ciębie sercu swemu żyćze; W słońca blaskach czy w świecy lśnieniach zstąp [w gościnę, Kocham, jak za Wolności walczący przyczynę, Kocham, jak chwalby próżnej depętej słodycze.</p> <p>Kocham cię dziecka wiarą, i tym ogniem łona, Który niegdyś w żal kładłam, co sercem kolebie; Miłością, co się zdala mych świętych stracona</p> <p>Stratą – tchem życia swego każdym kocham ciębie, Łzą, uśmiechem! – wyroku jeśli Bóg dlokona, Kochać cię lepiej mogę li po śmierci, w niebie.</p>	<p>Jak ciębie kocham? Pozwól, niech wyliczyć. Kocham głęboko, daleko, jak zbiec Porrafi dusza, gdy nie musi wlec Dawnych pęt, po kres bytu i łaski najwyższej.</p> <p>Kocham spełnieniem twych potrzeb i życzeń Codziennych. Kocham w słońcu i przy blasku świec. Kocham śmiało, jak ludzie walczą, by praw strzec. Kocham czysto, dla czystych pochwały są niczem.</p> <p>Kocham cię z namięnością, jaką w życia próg Wchodząc, miałam dla trosk mych. I z ufnością dzieci. Kocham miłością, jaką wzbudzać mógł</p> <p>Rząd uraconych świętych. Dopóki tchu w piersi, Kocham łzą, śmiechem, życiem! A gdy zechce Bóg, Będę cię jeszcze bardziej kochała po śmierci.</p>
<p><i>Sonnets From the Portuguese</i> <i>The Poems of Elizabeth Barrett Browning</i>, 1850</p>	<p><i>Sonety</i>, 1924</p>	<p><i>Sonety z portugalskiego</i> <i>Poesje wybrane</i>, 1976</p>

<p>ELIZABETH BARRETT BROWNING <i>JAK CIĘ KOCHAM? POCZEKAJ – WSZYSTKO CI WYŁOŻĘ</i> Przeł. Stanisław Barańczak</p>	<p>ELIZABETH BARRETT BROWNING <i>JAK CIĘ KOCHAM?</i> Przeł. Agnieszka Kreczmar</p>	<p>ELIZABETH BARRETT BROWNING <i>DROGI MIŁOŚCI</i> Przeł. Jerzy Pietrkiewicz</p>
<p>Jak cię kocham? Poczekał – wszystko ci wyłożę. Kocham do dna, po brzegi, do samego szczytu Przestrzeni, w której dusza szuka krańców Bytu I Łaski idealnej, ginaąc w tym przestworze. Kocham cię tak przyziemnie, jak tylko zejść może Głód; przy świeczce i w słońcu, gdy sięga zenitu; Tak śmiało i czysto, jak ktoś, kto, Zaszczytu Nie pragnąc, broni Zasad wspartych na honorze. Kocham cię całym żarem, który niosłam w piersi Przez mrok smutków; dzicinną wiarą wbrnę niedoli; Miłością, jaką we mnie niegdyś tylko święci Budzili – kocham wszystkim, co cieszy i boli, Tchem, łzą, usmiechem, życiem! – a gdy Bóg pozwoli, Będę cię nawet mocniej kochała po śmierci.</p>	<p>Jak cię kocham? Sposoby niechaj ci wymienię. Kocham cię do głębi, w dal, ku wysokościom, Gdzie wzrok tonie, a dusza ma sięga z radością Po dar Łaski Najwyższej pod Niebios Sklepienie. Kocham cię potrzeb codziennych spełnień. Przy blasku świec i w słońcu, gdy dzień ksi [jasnością, Śmiało, jak wszyscy, co są za Sprawiedliwośćią, Czysto, jak ci, co gardzą Sławy wyniesieniem. Kocham cię z całą namiętności siłą, Z jaką ból krzywd tłumiałam w mej dzięcięcej piersi, Tą wiarą i miłością, którą utraciałam. Gdy w mym sercu jedynie królowali Święci. Oddechem, łzami, śmiechem – a jak Bóg da miły, Będę cię jeszcze mocniej kochała po śmierci.</p>	<p>W jaki sposób cię kocham? Miłość zna tyle dróg. Kocham cię tak głęboko, szeroko, wysoko jak dosięga ma dusza, a nie sięgnie oko z dala od krańców Bytu, gdzie Łaski czystej próg. Kocham cię wśród powszednich potrzeb dnia – żaden [dług, Tylko ten spokój w słońcu, lub przy świecach w mroku. Kocham cię otwartcie, jak ci z wiarą głęboką, Czysto ciebie kocham, jak ci bez pochwał i trwóg. Kocham cię z namiętnością tą, co wpietw karmiła dawne żale. I z wiarą dziecka w moim łonie. Kocham cię miłością, którą niemal zgubiłam z moimi świętymi; wszystkim, co oddech wchłonnie; śmiecchem, łzami – jak długo Bóg zechce, bym żyła. Kochać cię będę jeszcze lepij po mym żgonie.</p>

„Miłość jest uszyskiem, co istnieje”.
Antologia w wyborze i przekładzie
Stanisława Barańczaka, 1992

„Więź” 1996, nr 4

„Kultura” 1997, nr 10

LUDMIŁA MARJAŃSKA

*MIŁOŚĆ ROMANTYCZNA
(ELIZABETH BROWNING)*

Ileż uciechy, jak złośliwie
nad wierszem raz po raz się krzywię,
gdy w romantycznej „duszy wnęce”
znajduję ciało, ba, co więcej,
freudowski symbol! Z jaką trwogą
tłumaczę „wibrujący ogon”,
wreszcie fałszować styl zaczynam,
z morświna robiąc choć delfina,
bo morświn w naszym brzmi języku
zbyt ostro jak na romantyków.
Widząc „stojące twarz w twarz dusze”
od uwag się powstrzymać muszę,
za to radością mnie przenika
to „ostrze, które się zamyka”,
ta ostra jak nóż metafora
i ta spóźniona uczuć pora,
to stopniowanie pocałunków
i to oddanie bez ratunku.

Jakie pod ręką tej kobiety
dzisiaj powstałyby sonety!

1975

Blizna, 1986

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI
ROZMOWA LIRYCZNA

- Powiedz mi, jak mnie kochasz.
 - Powiem.
 - Więc?
 - Kocham cię w słońcu. I przy blasku światec.
 - Kocham cię w kapeluszu i w berecie.
 - W wietrze na szosie i na koncercie.
 - W bzach i w brzozech, i w malinach, i w klonach.
 - I gdy śpisz. I gdy pracujesz skupiona.
 - I gdy jajko roztrzaskujesz ładnie –
nawet wtedy, gdy ci łyżka spadnie.
 - W taksówce. I w samochodzie. Bez wyjątku.
 - I na końcu ulicy. I na początku.
 - I gdy włosy grzebieniem rozdzielisz.
 - W niebezpieczeństwie. I na karuzeli.
 - W morzu. W górach. W kaloszach. I bosso.
 - Dzisiaj. Wczoraj. I jutro. Dniem i nocą.
 - I wiosną, kiedy jaskółka przyląta.
 - A latem jak mnie kochasz?
 - Jak treść lata.
 - A jesienią, gdy chmurni i humorci?
 - Nawet wtedy, gdy gubisz parasolki.
 - A gdy zima posrebrzy ramy okien?
 - Zimą kocham cię jak wesoły ogień.
 - Blisko przy twoim sercu. Koło niego.
 - A za oknami śnieg. Wrótny na śniegu.
- Lesniczówka Pranie, 1950

„Przekrój” 1951, nr 350

PIOTR MACIERZYŃSKI
POWIEDZ MI JAK MNIE KOCHASZ

Justynie

Czy miałeś kiedyś kurwę, którą rżnąłeś w deszczu
i która naprawdę kocięcza? – Nie odpowiedziałem jej;
przyuliła się do mnie i powiedziała:
– Powiedz mi, że jestem silniejsza od deszczu.

Marek Hłasko, *Sonata córka piekarza*

kocham cię jak picie wódki
a jest to moje ulubione zajęcie
jak picie pięćdziesiątkami gdy mam dużo pieniędzy
i wiem że zdążę się upić
jak wódkę z sokiem grejfrutowym gdy jest się w dobrym towarzystwie
i nie wypada od razu zwałić się z krzesła
jak koniałk w dużych ilościach podczas imprezy w przedszkolu
w którym pracował poeta jako stróż i urządził sobie wieczór autorski
a my mogliśmy się bawić wszystkimi zabawkami
dokład nie przyjechała policja
sprawdzić kto w nocy w przedszkolu po pijanemu przez okno recytuje wiersze
i nie kocham cię jak picia piwa
po którym wydate mi się że jestem doktorem na polonistyce
i właśnie skończyłem zabijając poezję Świetlickiego
i biorę się za Podsiadłę
jesteś mi bliśka jak kiełbasek gwint szklanka plastikowy kubek
menzurka i wszystko co nadaje kształt wódcę i ma otwór
przez który można ją wydostać
kocham cię jak chwilę gdy przestają mi drżeć ręce
i mogę zasiąść za kierownicą
kocham cię ze wszystkich swoich słabości
bo jesteś silniejsza od deszczu

Danse macabre i inne sposoby spędzania wolnego czasu, 2001

AGNIESZKA OSIECKA
NA CAŁYCH JEZIORACH – TY

Na całych jeziorach – ty,
o wszystkich dnia porach – ty.
W marcewce i w naci – ty,
od Mazur do Francji – ty.
Na co dzień, od święta – ty.
I w lesnych zwierzętach – ty.
I w ziołach, i w grzybach
nadzieja, że to chyba ty.
We wróżbach i w kartach – ty.
Na serio i w żartach – ty.
W sezonie i potem,
przed ptaków odlotem,
na wielką tęsknotę – ty,
zawsze ty.

A w kącie kto stoi? Ja.
Kto się niepokoi? Ja.
W kuchennym łucyku – ja.
W paskudnym wierszyku – ja.
A rozum kto traci? Ja.
Kto trzą się bławci? Ja.
I kto czeka z pieczęcią mazurską jesienią? Ja.
Zielono od miazrzeń mych.
Na kładce i w barze. my.
Do party, nie w parze,
bezsenni żeglarze.
Na całych jeziorach my,
jednak my.

ZBIGNIEW KSIĄŻEK
W KINIE W LUBLINIE – KOCHAJ MNIE

O świecie i o zmroku
O świecie i o zmroku
W południe, w nocy, o świecie
W Skarżysku i w Sanoku
W Skarżysku i w Sanoku
Ty mnie pokochaj nad życie
W berecie, w czapce, chustce
W berecie, w czapce, chustce
W czapce od stryka ze Lwowa
Na falochronie w Uście
Na falochronie w Uście
Zakochaj we mnie się znowu

Refrsen:
W kinie w Lublinie – Kochaj mnie
W Klaju w tramwaju – Kochaj mnie
Nie marudź, nie szlochaj
ale z całej siły Kochaj
W gminie w Kętrzynie – Kochaj mnie
W merze i w swetrze – Kochaj mnie
Czy miasto czy wioscha,
ty mnie z całej siły Kochaj.

W radości, no i w smuku,
W radości, no i w smuku
W radości z ciepłego lata,
Na piasku plaży w Gródku
Na piasku plaży w Gródku
Kochaj mnie do końca świata

W spokoju oraz w gniewie
W spokoju oraz w gniewie
W spokoju palmowych niedziel
W Marwaldzie i w Getlewie
W Marwaldzie i w Getlewie
Kochaj w bogactwie i w biedzie
Jak młody ulan dzielnie
Jak młody ulan dzielnie
Jak wartki na wiosnę strumień
Na nartach wodnych w Mielnie
Na nartach wodnych w Mielnie
Kochaj najmocniej jak umiesz

Latem w przydrożnym rowie
Latem w przydrożnym rowie
Zimą na sankach i nartach
Najmocniej zaś w Krakowie
Najmocniej zaś w Krakowie
Kochaj boom tego jest warra
Brathanki. *Parafaj*, 2001