

---

**■ KATARZYNA SZYMAŃSKA**

---

## TRANSLATORSKIE KONFRONTACJE: STANISŁAW BARAŃCZAK I JACEK DEHNEL PRZEKŁADAJĄ PHILIPA LARKINA<sup>1</sup>

---

### Abstract

#### Translatory Confrontations: Stanisław Barańczak and Jacek Dehnel Translate Philip Larkin

This article examines Polish reception of Philip Larkin, one of the most influential 20th-century English poets, and focuses on Stanisław Barańczak's selection *44 wiersze* (*44 Poems*; 1991) and Jacek Dehnel's presentation of *Zebrane* (*The Collected*; 2008). My analysis compares the translators' artistic stances (their role in the intercultural transfer and their translations' modulating function in the target culture) as well as their intellectual inspirations and interpretative contexts. Barańczak as the first "ambassador" of Philip Larkin is opposed by Dehnel, who concentrates on a meticulous, almost philological reconstruction of the source text. While Barańczak domesticates, Dehnel advertises his own texts as a remedy for such a model. Moreover, both translators have been influenced by the changing perception of Larkin's poetry: Barańczak draws on the symbolical and thematic interpretations of his time as well as on critical essays by Seamus Heaney; Dehnel follows Jerzy Jarniewicz's interpretations and, in general, the "new wave" of criticism after Larkin's letters and biography by Motion were published. Thus, the Polish Larkin is shaped both by Barańczak's metaphysical, brightened and metaphorical version and by Dehnel's skeptical, ambivalent and concrete rendition.

---

<sup>1</sup> Artykuł zawiera fragmenty książki Katarzyny Szymańskiej *Larkina portret zwielokrotniony. O dwóch polskich przekładach brytyjskiego poety* (2012, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper).

**Keywords:** translation, reception, strategy, poetry, interpretation, rendition, translator, Larkin, Barańczak, Dehnel, Jarniewicz, Miłosz

**Słowa kluczowe:** przekład, recepcja, strategia, poezja, interpretacja, tłumacz, Larkin, Barańczak, Dehnel, Jarniewicz, Miłosz

Philip Larkin, angielski poeta łączony z poetycką konstelacją The Movement, zajmujący w kanonie brytyjskim bardzo wysoką pozycję (Covey 1994: 568; „The Times” 2008), dość długo musiał czekać na swoje pierwsze polskie odczytania. Spośród wyliczonych przez Jerzego Jarniewicza (2006: 188) pojedynczych polskich przekładów Larkina publikowanych sporadycznie od roku 1960, dopiero na samym początku lat 90. pojawia się pierwszy przełomowy i najbardziej znaczący głos w sprawie – wybór wierszy *Philip Larkin. 44 wiersze* (1991) w przekładzie Stanisława Barańczaka. Już po ukazaniu się tych przekładów polscy czytelnicy otrzymują drugi, zupełnie przeciwstawny wizerunek Larkina – stworzony przez poetę Czesława Miłosza, który zaciekle polemizował z rzekomo „nihilistyczną, rozpaczliwą poezją obrzydzenia do świata” (Miłosz 1993), nazywając Larkina „poetą czystej rozpacz”, „poetą śmierci” i dodając, że „niektóre utwory Larkina osobiście (go) obrażają” jako „etycznie podejrzone” (Miłosz 1997). Trzecim filarem po Barańczaku i Miłoszu, na którym wspiera się obraz Larkina funkcjonujący w polskim odbiorze, jest oczywiście esystryka i krytyka Jerzego Jarniewicza (Jarniewicz 1993, 1994, 2006), odczytującego utwory poety z różnych perspektyw i otwierającego je przed czytelnikiem na wiele sposobów z uwzględnieniem kontekstu historyczno-literackiego. Na fali tej ewolucji recepcji w Polsce, po prawie dwudziestu latach od wydania pierwszej książki z tłumaczeniami Barańczaka brytyjski poeta doczekał się kolejnego zbioru przekładów swoich wierszy. Młody poeta Jacek Dehnel, po wygraniu larkinowskiej edycji III Ogólnopolskiego Konkursu Translatorskiego w Sandomierzu<sup>2</sup> i napisaniu pracy magisterskiej na temat przekładów Stanisława Barańczaka (Dehnel 2004)<sup>3</sup>, załączył do niej pierwsze próby własnych tłumaczeń. Owocem tego były wydane cztery lata później przekłady – redagowane przez Jerzego Jarniewicza i poprzedzone jego wstępem, zatytułowanym *Cale życie w niedookreśleniach*, oraz posłowiem tłumacza wyjaśniającym potrzebę uzupełnienia „Larkinowskiego kanonu” (Dehnel 2008a: 150). Tym znaczącym tomem – będą-

<sup>2</sup> Jednym z jurorów konkursu był Jerzy Jarniewicz.

<sup>3</sup> Praca magisterska, recenzent: Jerzy Jarniewicz. Tekst udostępniony dzięki uprzejmości Jacka Dehnela.

cym jednocześnie pierwszym po Barańczaku *stricte* translatorskim głosem – rozpoczyna się historia czwartego odczytania Larkina, które wchodzi w relacje z poprzednimi, nadaje polskiej recepcji poety nową dynamikę oraz prowokuje dyskusje nad różnicami w strategiach przekładu z udziałem wielu autorytetów krytycznych (m.in. Jerzego Jarniewicza, Ewy Rajewskiej, Jacka Gutorowa). Celem niniejszego artykułu będzie zestawienie dwóch polskich przekładów kształtujących polski obraz Philipa Larkina, z zaznaczeniem różnic na kilku poziomach, oraz wpisanie tych odmiennych kreacji translatorskich w szerszy kontekst artystyczno-środowiskowy i historyczno-literacki tłumaczy.

## Dwa zapisy polskiego Larkina

Strategie tłumaczeniowe Stanisława Barańczaka i Jacka Dehnela rozchodzą się w zapisie tekstologicznym na kilku płaszczyznach. Różnice choćby w kształtowaniu warstwy formalno-prozodyjnej, metaforyzacji czy rozstrzygalności interpretacyjnej są ściśle związane z odmiennym pojmowaniem przez obu tłumaczy estetycznej oraz znaczeniowótworczej roli tych elementów dla poetyki Larkina i dlatego skrajnie różne czasem rozwiązania należałoby wiązać z szerszej rozumianymi koncepcjami artystycznymi wyłaniającymi się z obu kreacji translatorskich.

Pod względem formalnym najbardziej znaczące różnice przejawiają się w uporządkowaniu poetologicznego tekstu. U Barańczaka widać ogólną tendencję do gęstszej organizacji lirycznej, szczególnie poprzez dodatkowe asonanse występujące poza klauzulą. Typowe dla jego przekładów są ciągi wewnętrznych rymów niedokładnych lub wyrazów podobnie brzmiących, które przewijają się w ramach wersu i wzmacniają melodyjność danych fraz, np. bliższe *wierze – przeżyć*; dalsze *raka – taka* (44: 29)<sup>4</sup>; *miastem – orientację – wakacje* (44: 39), przedłużenie rymów z klauzuli: *niestrudzeni – goleni – wyprawieni* (44: 59), *architektonik – chybionych – po nich* (44: 61), rymy wewnętrzne *plaszcz – kaszle – dziwacznie* (44: 109), *twarze – wyrazem* (44: 109) i *kobiety – monety* (44: 111/113). W wierszu *Wires* (CP: 57), ze schematem rymów okalających rozpiętym na dwie strofy (abcd–dcba), co odzwierciedla osaczenie bydła w zagrodzie

---

<sup>4</sup> Dla zbiorów przekładów oraz oryginalnego tomu będą stosowane następujące skróty: (CP:) Larkin 1982; (44:) Larkin 1991; (Z:) Larkin 2008.

otoczonej płotem elektrycznym, Barańczak wzmacnia w końcowych wersach efekt „dopełniania” rymów i jednocześnie symbolicznego „obejmowania” przestrzeni zamkniętej za drutami, wpisując w ostatnie trzy wersy swojego tłumaczenia tuż przed zrymowanymi wyrazami asonansowy ciąg: *mięśnie – bydłkiem – bezkresne* (44: 25).

W odróżnieniu od Barańczaka, Dehnel organizuje swój przekład raczej za pomocą zabiegów rytmizujących składnię, znacznie częściej oddając oryginał powtórzenia i anafory, tak jak w wierszu *Gdyby moja miła* (Z: 42; polisyndeton ze spójnikiem *ani*). Ciekawy zabieg z nagromadzeniem paralelizmów składniowych został również wykorzystany w przekładzie Dehnela *Powody obecności*. W swojej interpretacji ostatnich dwóch strof *Reasons for Attendance* Jerzy Jarniewicz zauważa, że kluczem do rytmiki tego fragmentu jest występujący w trzeciej strofie *dzwon*, którego kołysanie symbolizuje „ruch wahadłowy między dwoma przeciwstawnymi stanowiskami (...), dwiema wiarami, że ten, a nie inny wybór jest słuszny” (Jarniewicz 2006: 70). Do takiej interpretacji przychylił się w swoim przekładzie Dehnel, kładąc szczególny nacisk na podobieństwa składniowe w tekście, np. we fragmencie: *Wierząc w to; oni, cisnąc się przez całą salę/ Wierząc w tamto – i wszyscy ukontentowani* (Z: 16), w odróżnieniu od Barańczaka: *(wierzę) W swoje/ a oni – w tłumie – w swoje rozwiązanie./ I każdemu z tym dobrze w jednakowej mierze* (44: 23). Z kolei zestawienie krótkich zdań: *It speaks* (o dzwonie); *I hear*, które po polsku oznacza jedynie – tak jak u Barańczaka – *Przemawia; słyszę* (44: 23), Dehnel tłumaczy jako: *On przemawia; ja słucham* (Z: 16). Zaimki osobowe w roli podmiotu w polszczyźnie występują rzadko, choć można ich używać, właśnie gdy chce się podkreślić wykonawcę czynności, czy skonfrontować jakieś odmienne stany rzeczy. Dehnel mocniej akcentuje przeciwstawność dwóch zdań (w języku angielskim występowanie zaimkowego podmiotu jest związane jedynie z naturalną konstrukcją zdania), a stosując podobne paralelizmy składniowe konsekwentnie do końca utworu, wpisuje je w interpretację zaproponowaną przez Jarniewicza. Próba manipulacji składnią pokazuje tutaj, że Dehnel również dostrzega w poezji Larkina pewną nierozstrzygalność i niemożność dokonania ostatecznego osądu, co wyrazi później w jednym z wywiadów (Dehnel 2008b: 5).

Różne ujęcie aspektów formalno-prozodycznych w przekładach wynika z odmiennego postrzegania przez obu tłumaczy znaczenia formy u Larkina. Przekłady Stanisława Barańczaka pokazują więc, że tłumacz stoi na straży „porządku, sensu i trwałości” (Barańczak 1991: 13), które

są według niego ściśle powiązane z kunsztowną formą utworów Philipa Larkina i zabezpieczone dzięki poetyckiej przystani „strof, rytmów i rymów” (13). Stąd właśnie dbałość o dokładność rymów oraz dodatkowe uporządkowanie brzmieniowe tekstu, na które składają się rymy wewnętrzne i asonanse, a także częstsze stosowanie aliteracji, gier słownych i instrumentalizacji głoskowej. Z kolei strategia Dehnela, polegająca na rezygnacji z rymów dokładnych i przywiązywaniu mniejszej wagi do melodyki wierszy na korzyść ich organizacji składniowej i mniejszego zagęszczenia prozodycznego, jest skutkiem pojmowania przez tłumacza konstrukcji poetyckiej Larkina jako swoistego manifestu łączenia sztuki z codziennością. Tymczasem rejestr językowy przekładów Barańczaka jest o wiele wyższy niż u Dehnela – jeśli pominiemy miejsca, gdzie Larkin sam w oryginale stosuje wulgaryzmy (trudno bowiem porównywać odczuwalność przekleństw w przekładach odległych od siebie czasowo o dwie dekady; Rajewska 2008), można zauważyć różnice w stylistyce i stopniu kolokwializacji frazy. Przetłumaczone przez Barańczaka słowa: *Za dużo tych skarbów:/ Dławi mnie **gładki lukier sycących obrazów** (44: 19), **Coś tu się wyraźnie nie zgadza** (44: 35) oraz **kopnięty w słabiznę** (44: 43), u Dehnela pojawiają się jako: *Za dużo cukiernictwa tutaj: te obrazy/ **Tak tłuste i pożywne, są nie do pożarcia** (Z: 31), **To się nie mieści w pale!** (Z: 31) oraz **kopnięty w jaja** (Z: 42).**

Również pod względem sposobu konstruowania obrazów i stopnia metaforyzacji tekstu te dwie kreacje translatorskie znacząco się od siebie różnią. U Barańczaka charakterystyczne są na przykład rozbudowane obrazy poetyckie, konsekwentnie powracające w danym wierszu i wpływające na większą spójność czy zagęszczenie liryczne. Widać to choćby w tłumaczeniu wiersza *Love Songs in Age (Piosenki miłosne po latach)*, gdzie tłumacz za pomocą starannego doboru słów i metafor wiąże ze sobą kilka obrazów, pozornie od siebie odległych pod względem semantycznym. Bohaterka utworu, wdowa, znajduje stare nuty, które uruchamiają w niej wspomnienia sprzed lat – pamięć o ukochanym mężu, którego straciła. Larkin opisuje ten proces za pomocą metafory:

Relearning how each frank submissive chord  
Had ushered in  
Word after sprawling hyphenated word (CP: 83)

Odzyskiwanie wspomnień rozpoczyna się na płaszczyźnie muzycznej od akordu, który z kolei przechodzi w słowa: z jednej strony mogą być to

słowa piosenki zapisane pod nutami, często dzielone na sylaby za pomocą dywizów (*hyphen*), lecz z drugiej strony wyrażenie *usher in* (być prekursorem czegoś, zapoczątkować np. epokę), uruchamiające wymiar czasowy, może sugerować przejście od dźwięków piosenki rozpiętych na słowach do słów ze wspomnień, wyśpiewanych lub wypowiedzianych kiedyś (we wcześniejszym życiu, w zakończonej już „epoce”). Barańczak stosuje w tym miejscu mocno zagęszczoną lirycznie frazę:

Zgłębiając, jak posłusznie akord się pochyla,  
Aby pomóc przez wąski  
Próg taktu przenieść długi, pozszywany z sylab  
Tren słowa (44: 55)

Słowa następujące po akordach są rozsunięte chronologicznie i przestrzennie za pomocą „prógu taktu”, który wraz ze słowami *pozszywany z sylab* odzwierciedla plastycznie zapis nutowy: symbol oddzielenia taktów oraz sylabizację słów piosenek pod nutami. Metafora opiera się jednak także na innym zabiegu: obrazowym przeniesieniu myśli bohaterki od widoku nut do rzeczywistej sytuacji z przeszłości, do wydarzenia związanego z utraconym ukochanym. Po pierwsze, wskazuje na to dwuznaczność słowa *tren*, oznaczającego z jednej strony liryczny utwór żałobny (prawdopodobnie śpiewany przez wdowę), z drugiej zaś wydłużoną część sukni ciągnącą się z tyłu po ziemi, często występującą w sukniach ślubnych – wzmocnioną dodatkowo epitetem metaforycznym *pozszywany z sylab*, czyli zarazem: wykonany z jakiegoś materiału (*pozszywany*) oraz stanowiący konstrukcję słowno-dźwiękową (z *sylab*). Po drugie, metafora zbudowana jest na zasadzie paraleli: tak jak akord przenosi słowa trenu (pieśni) przez takt, tak uruchomione zostaje wspomnienie z przeszłości – oto pan młody pochyla się, by tradycyjnie przenieść przez próg nową poślubioną małżonkę, za którą ciągnie się tren sukni ślubnej. Proces odtwarzania reminiscencji rozpoczyna się po skojarzeniu zapisu nutowego z namacalnym niemal obrazem sprzed lat, a wraz ze słowami odnoszącymi się do zapamiętanego wydarzenia (pochylenie się, przenoszenie przez próg, tren), które sukcesywnie rozbijają metaforę muzyczną, następuje powolna wizualizacja wspomnienia i zacieranie się widoku symbolicznej „magdaleny” (zeszytu z nutami). Podobnie w dalszej części wiersza Barańczak stosuje metafory związane z pamięcią lub zapominaniem, a uruchamiające poboczne sensory, takie jak *wskrzesać w niej jeszcze* (który z jednej strony odnosi się do rozpalać uczucia, a z drugiej nawiązuje do wskrzeszania zmarłego męża za pomocą

wciąż żywych wspomnień) czy też *ulożyć nuty w stos* (tak jakby w tym symbolicznym stosie miały one spłonąć i pozwolić bohaterce wiersza zapomnieć o przeszłości).

Konsekwencja i powtarzalność w metaforyce Barańczaka wpływają z jednej strony na spójność, z drugiej jednak na tendencję do pewnego doprecyzowania i ujednoczenia poetyckich obrazów, które zostają naniesione na utwór w zwartej siatce metafor. Od takiej tendencji chciał się odciąć Jacek Dehnel, który w przeciwieństwie do Barańczaka próbuje – według Krystyny Dąbrowskiej – oddać raczej „różnorodność poezji” (Dąbrowska 2010: 395) Larkina, aniżeli wypracować jej ogólny wyznacznik. Tak jak Dehnel podkreślał w swoim przekładzie wagę składni na płaszczyźnie formalnej i stronił często od semantycznych rozstrzygnięć, tak też podobne rozwiązania forsuje w sposobie budowania metafor, które występują punktowo i pretendują do językowej transparentności, tzn. próbują się wpisać w naturalną, idiomatyczną polszczyznę. Ciekawym przykładem może być pointa wiersza *Piątkowy wieczór w hotelu Royal Station*, gdzie *fale załamują się za plecami osad* (Z: 106) w miejsce *waves fold behind villages* (CP: 130; „fale załamują się za wioskami). Pointa maskuje synekdochę (plecy jako część ciała mieszkańców osady), ale jednocześnie układa się w wyrażenie: „(robić coś) za czyimiś plecami” – oznaczające działanie po kryjomu lub w tajemnicy. Z kolei w wierszu *Tutaj oryginalne facing the sun* (CP: 79; „zwracające się ku słońcu, stojące naprzeciw słońca”) zostaje zamknięte w wyrażeniu *twarzą w twarz ze słońcem* (Z 52), które z jednej strony poetycko antropomorfizuje słońce, z drugiej bazuje na etymologii czasownika *face* (po angielsku również „twarz”) – cały czas jednak pozostając w idiomatycznej polszczyźnie („stanać z kimś twarzą w twarz”). Podobnie fragment wiersza *Lines on a Young Lady's Photograph Album*, gdzie podmiot tak komentuje nadmierny przepych zdjęć oglądanych w albumie: *I choke on such nutritious images* (CP: 43; „dławię się takimi pożywnymi obrazkami”), Dehnel zapisuje w swoim przekładzie *Na młodej damy album ze zdjęciami* jako frazę: *Tak tłuste i pożywne, są nie do pożarcia* (Z: 31), wciąż pozostając w kontekście kulinarnym, a jednocześnie odwołując się do wzrokowych doznań przez aluzję do polskiego wyrażenia „pożerać coś wzrokiem”.

W pracy o sylwetce twórczej Barańczaka jako poety i zarazem tłumacza Ewa Rajewska zauważa, że mimo dostrzegania samotnego i ironicznego „ja” lirycznego Larkina, „Barańczak, interpretując (jego) poezję, stara się wydobyć jej jaśniejsze momenty” (2007: 207). Intensywność smutku,

za pomocą którego – według Jarniewicza – tłumacz „stonował skrajność Larkina” (2006: 191), zostaje poddana ostrej krytyce w pracy magisterskiej Jacka Dehnela, widzącego w rozjaśnianiu dykcji brytyjskiego poety „wypaczanie” sensów i „falszowanie (jego) myśli” (2004: 88). Dlatego w swoich przekładach Dehnel stara się odpowiedzieć na Barańczakowskie odczytanie, ukazując bardziej wątpliwe i „przyciemnione” oblicze Larkina. Dzieje się to głównie za pomocą dwóch zabiegów: zarzucanej Barańczakowi idealizacji lub poetyzacji Dehnel przeciwstawia wersję nacechowaną bardziej sceptycznie lub ironicznie (często poprzez degradację znaczenia), a także sugeruje w opozycji do perspektywy duchowej lub sakralnej przekładów Barańczaka interpretację znacznie częściej zlaicyzowaną, ambiwalentną lub krytyczną.

Dehnelowi zdarza się dokonywać przekładowej deprecjacji znaczenia. Oprócz stosowania niższego rejestru językowego, jak w przypadku licznych nacechowanych określeń – choćby *klitki* (Z: 112) w miejsce *corridors* (korytarze) (CP: 136) lub *kasa* (w potocznym: *ile idzie kasy*) (Z: 112) i *forssa* (Z: 117) w miejsce zwykłego *money* („pieniądze”; CP: 136, 141) – chce on również rozbić niektóre Barańczakowskie obrazy i skonfrontować je z mniej optymistyczną interpretacją. Za przykład może posłużyć wiersz *Afternoons*, gdzie w opisie monotonnej sceny mającej miejsce *in the hollows of afternoons* (CP: 115; „w zagłębieniach popołudni”) pojawiają się matki *setting free their children* (CP: 115; „wypuszczające swoje dzieci na wolność”), by mogły się bawić na huśtawkach i w piaskownicy. W przekładzie Barańczaka rzecz się dzieje w *przeestronnych popołudniach* (44: 89), a matki *oddają dzieci w opiekę* (44: 89); u Dehnela natomiast ogólna sielskość i poetyckość tego przedstawienia zostaje rozbita przez wyrażenie w *pustce popołudni* (Z: 92) oraz pejoratywne określenie matek jako tych, które chcą *rozpuścić dzieci* (Z: 92).

Barańczak z kolei łągodzi sceptycyzm Larkina, przechylając szalę ambiwalencji częściej na korzyść sensu ludzkiej egzystencji i znaczenia niektórych wartości w życiu człowieka. Często więc za pomocą zabiegów poetyckich, wprowadzania dwuznaczności lub nacechowanych wyrażen odсылa do płaszczyzny językowo-interpretacyjnej, która staje się punktem wyjścia do tego możliwego „optymistycznego” odczytania, a przez to i lepszego świata. Przekłady Dehnela natomiast stają nieraz w opozycji do wyborów Barańczaka – z jednej strony Dehnel sprzeciwia się jakby „upoetycznieniu” i „uduchowianiu” tej poezji, z drugiej szuka miejsc, w których da się Larkina ściemnić, skomplikować i jednocześnie „ściąg-



nąć na ziemię”, m.in. za pomocą degradacji znaczenia czy uwydatniania odczytywań bardziej pesymistycznych. W rezultacie jest to więc twór bardziej buńczuczny, momentami sceptyczny, jednak – co ważne – nie, po Miłoszowsku, nihilistyczny czy żałobny, ponieważ zamiast deprecjonować lub ogłaszać bankructwo wartości, wydaje się raczej wątpić, podważać, kwestionować.

## Translatorskie konfrontacje

Istotnym kontekstem różnic na poziomie tekstowym między przekładami jest różnica statusu i pozycji tłumaczy w momencie tworzenia wyborów wierszy Larkina. Zaslugą Barańczaka było wprowadzenie brytyjskiego poety na grunt polszczyzny, jako że jego *44 wiersze* stały się pierwszym obszernym wyborem tłumaczeń, tom *Zebrane* Dehnela natomiast ukazał się niemal dwie dekady później, stawiając nowego tłumacza automatycznie na pozycji kontynuatora, który w jakiś sposób musiał się odnieść do decyzji translatorskich poprzednika. Jak pisze Jarniewicz, to „od [Barańczaka] dopiero zaczęła się tak naprawdę historia «polskiego Larkina»” (2006: 189), i mimo że po drodze pojawiły się jeszcze dwa ważne nietranslatorskie głosy (samego Jarniewicza i Miłosza), to właśnie Dehnel musiał jako pierwszy ustosunkować się przekładem do Barańczakowej „zdobyczy” z obcych krajów i zbudowanego w przekładzie obrazu. Automatycznie więc decyzje Dehnela na poziomie tekstu są zawsze wyborami wobec poprzednika i często właśnie stoją w opozycji do wcześniejszych strategii, promując nowe oblicze brytyjskiego poety. Oskarżanie Barańczaka, przewijające się często w wywiadach oraz pracy magisterskiej, o „falszowanie myśli” czy „wypaczanie sensów” (2004: 88) ma ukazać Dehnela jako tłumacza, który chce objawić czy objaśnić czytelnikowi prawdziwe treści kryjące się w angielskim oryginale, do tej pory w polskiej recepcji funkcjonującego jedynie jako wyimaginowany twór z wcześniejszych przekładów. Tak też Jacek Dehnel, widząc w Larkinie poetę nieufności wobec języka, którego konstrukcje są często dwuznaczne po to, aby uwypuklić „możliwość wielopiętrowych odczytywań” (Dehnel 2008a: 150) bez dokonywania ostatecznych osądów (stąd częste użycie hipotez), stara się uciec od wszelkich dookreśleń czy ujednoznaczeń (150) na rzecz jak największej precyzji filologicznej. Przedzieranie się Dehnela przez obraz Larkina ukonstytuowany przez Barańczaka z jednej strony rzeczywiście podkreśla

ambivalencję i różnorodność przełożonej poezji, z drugiej jednak warto zauważyć, że tłumacz osiąga to często za pomocą celowej degradacji znaczeń, konkretyzacji, niższego rejestru czy dosłowności. Te zabiegi wymierzone są we wcześniejsze przekłady, funkcjonujące już w świadomości czytelników – bez istnienia Barańczakowego „rozaśnionego” Larkina takie „przyciemnianie” nie miałyby punktu odniesienia i być może nie byłoby tak zintensyfikowane<sup>5</sup>. Barańczak jako pierwszy ambasador Larkina wprowadza więc brytyjskiego poetę na polską scenę poetycką, prezentując jeden spójny wspólny mianownik dla jego twórczości. Dehnel natomiast stara się jak najbardziej zagęścić i skomplikować ten obraz, pretendując do roli tłumacza-przewodnika, objaśniającego to, co do tej pory wydawało się przekłamane lub niedopowiedziane.

Kontra Jacka Dehnela przeciw przekładom Barańczaka przejawia się również na innej płaszczyźnie, sugerowanej w samym tytule jego pracy magisterskiej: *Larkin spolszczony* – w odniesieniu do nadmiernego udomowienia i ujednoczenia tłumaczeń w *44 wierszach*. Dehnel wpisuje się tym samym w szerszą krytykę Barańczaka, któremu często zarzuca się tendencję do neutralizowania obcości tekstu źródłowego<sup>6</sup>. Według Jarniewicza, praktyka ta związana jest z ogólnym postromantycznym „stereotypem poetyckości” i reliktem młodopolskich wyobrażeń co do języka poetyckiego, które forsowane są w przekładach anglojęzycznej poezji współczesnej, mimo że w tworzonej poezji oryginalnej funkcjonuje zupełnie inna konwencja literacka (2001: 212). Jako sposób przeciwdziałania temu zjawisku Jarniewicz proponuje uwypuklanie wszelkich nieregularności w tekście źródłowym i precyzyjne rekonstruowanie ich na gruncie języka docelowego, bez prób wygładzenia ich czy podrasowania stylistycznie. W tym kontekście Barańczak jako wróg zbyt hermeneutycznego podejścia do tekstu źródłowego, sprowadzającego się, jak pisze, do drobiazgowej „Metody Palcowej” czy „Metody Czytania z Nosem przy Linijce” (1994: 377–378), musi zostać umieszczony na przeciwnym biegunie, czyli na pozycji – w Jarniewiczowskim rozumieniu – zwolennika strategii udomowienia. Na fali takiej

<sup>5</sup> Z tymi odmiennymi rolami wiąże się również zestaw przełożonych utworów: *44 wiersze* Barańczaka to wybór z trzech dojrzałych tomów Larkina, książka Dehnela natomiast to pełny zbiór wszystkich wierszy z tychże tomów na podstawie angielskiej redakcji A. Thwaite’a, oferujący szersze i bardziej różnorodne spojrzenie.

<sup>6</sup> Por. oskarżenie tłumacza na łamach „Literatury na Świecie” o „matowienie” głosów oryginalnych (Sosnowski 1994: 298, 300) oraz nadmierną poetyzację (Zadura, 1994: 289), na które Barańczak prędko odpowiedział (1994: 277–284); zob. także zarzut „translatorskiego grzechu ujednoczenia” i narzucania własnej poetyckiej dykcji (Piwkowska 1999: 162).

krytyki Barańczaka Dehnel reklamuje swoje przekłady jako faworyzujące „intelektualną precyzję” względem „przyjemnego rytmu” i otwierające przed czytelnikiem realia Wielkiej Brytanii drugiej połowy XX wieku, które mają być dokładnie zrekonstruowane w tekście lub w dodatkowych przypisach. Celem takiej kreacji Larkina jest więc umożliwienie czytelnikowi dostarcia do jak najdokładniej odtworzonego *Larkinlandu* poprzez próbę zbudowania na gruncie polszczyzny konstruktu językowego, który z jednej strony ukazywałby nieregularności i niedookreślenia oryginału, z drugiej – wciąż wpisywał się w spontaniczność i potoczność żywego języka.

## Konteksty interpretacyjne

Tom przekładów Stanisława Barańczaka (wydany w 1991 roku) i zbiór wierszy Jacka Dehnela (z 2008 roku) dzielą niemal dwie dekady. Wskutek tej różnicy czasowej zmieniły się odczytania twórczości Larkina na świecie, lecz również – za sprawą kolejnych ukazujących się tekstów krytycznych – ewoluowała recepcja jego poezji w Polsce. W rezultacie oba przekłady wyrastają także z odmiennych stanowisk interpretacyjnych i osadzone są w różnych kontekstach historyczno-literackich.

Do momentu pojawienia się tomu przekładów Barańczaka w 1991 roku Philip Larkin miał już za sobą pewną historię odczytywań jego poezji. Początkowo widziano jego utwory głównie jako realizację założeń konstelacji poetyckiej *The Movement*, wyrosłej z tradycji empiryzmu angielskiego (czy również Koła Wiedeńskiego) i tworzącej w dobie popularności książki *Język, prawda i logika* autorstwa Alfreda J. Ayera (Jarniewicz 2006: 82), według której wszelkie pytania metafizyczne są bezsensowne, bo nieweryfikowalne empirycznie. W konsekwencji Larkina czytano jako ironicznego dokumentalistę obrazków powojennej Anglii, melancholijnego anegdociarza komentującego zmiany w społeczeństwie czy, jak nazywał go Eric Homberger, „najsmutniejsze serce w supermarkecie” (1977: 74). Klasyfikacja ta była w dużym stopniu upraszczająca – oprócz rzeczywistych zbieżności z poetyką *The Movement* dykcja Larkina w wielu miejscach od niej odbiegała. Już bowiem pierwszy wiersz pierwszego dojrzałego tomu Larkina, *The Less Deceived* z 1955 roku, *Lines on a Young Lady's Photograph Album*, traktujący o fotografii jako sztuce *wiernej i rozczarowującej* (*faithful and dissapointing*; CP: 43) i interpretowany jako poetycki manifest ówczesnej estetyki empiryzmu, można było odczytać zu-

pełnie odwrotnie (Motion 1982: 83). Przełomowym głosem krytycznym, poprzedzającym nieznacznie interpretacje Andrew Motiona, abstrahujące od narzuconego pryzmatu The Movement i empiryzmu, była w 1980 Barbara Everett, która przyczyniła się do sproblematyzowania i pogłębienia obrazu Larkina – przekonująco udowadniając, że twórca czerpał z poetyki modernizmu i francuskiego symbolizmu (wyd. 1986). W sześćdziesiąte urodziny poety ukazał się natomiast zbiór esejów *Larkin at Sixty* (1982), zawierający słynny tekst Seamusa Heaneya *The Main of Light*, w którym irlandzki noblista odczytuje w poezji Larkina pewną wizyjność i jaśniejsze momenty oczyszczające ją z cynizmu i ironii dzięki wykorzystanej w niej figurze światła oraz „antyheroicznemu, strofującemu i humanistycznemu głosowi” (1996: 97). Stanowisko to do złudzenia przypomina słowa Barańczaka ze wstępu do 44 wierszy: tłumacz przekonuje, że pod „głosem człowieka zgorzkniałego, osamotnionego, (...) pozbawionego złudzeń, nawet cynicznego” kryje się wiara w ludzkie wartości i nadzieja, która „rozbłyska” i „rozjaśnia” wszelkie rozczarowanie (1991: 13).

Barańczak zaczął więc pracę nad swoimi przekładami na fali pierwszych przeobrażeń w rozumieniu Larkina: z jednej strony uniezależnienia się jego poezji od estetyki The Movement, do której została zaszufładowana, przez interpretacje w kontekście pojawiających się tropów poetyki symbolistów aż po uniwersalizujące odczytania tematyczne (Jarniewicz 2006: 25), z drugiej natomiast – w odpowiedzi na głosy doszukujące się u Larkina, mimo jego sceptycyzmu i ironii, pewnej nadziei, rozjaśniającej „słodczy” lub „oceanu światła”. Sylwetka twórcza Larkina funkcjonująca w ogólnym obiegu wyglądała więc zupełnie inaczej<sup>7</sup> niż kilkanaście lat później, gdy zastał ją kolejny tłumacz – Jacek Dehnel. Stało się to m.in. za sprawą dwóch publikacji rzucających światło na postać poety, do tej pory postrzeganego jako niepozorny bibliotekarz z Hull, oddający się sumienne swojej pracy. Pierwsza z nich to wybór listów Larkina (*Selected Letters of Philip Larkin*) z 1992 roku, który np. według Stephena Coopera odegrał kluczową rolę w odczytywaniu twórczości poety (2004: 1); druga natomiast to biografia Larkina napisana przez Andrew Motiona w 1993 roku, *Philip Larkin. A Writer's Life*, dopełniająca odmienny obraz poety. Rok po jej publikacji Neil Covey (1994: 568) stwierdził:

<sup>7</sup> Znaczące również wydaje się to, że w 1984 roku Peter Levi uwzględnił Larkina (wiersze *Explosion, Days, Water*) w redagowanej przez siebie antologii poezji chrześcijańskiej *The Penguin Book of English Christian Verse* (Harmondsworth: Penguin 1984). Wiersz *Church Going* znalazł się zaś w antologii poezji anglikańskiej *Altar and Pew. Church of England Verses*, red. J. Betjeman, G. Edward (London: Hulton 1959).

Sensacyjność tych rewelacji okazała się najlepszą weryfikacją obrazu Larkina (...), te dwie ważne pozycje powinny wpłynąć na zdrowy zwrot w odczytywaniu Larkina i jego twórczości, który uwzględni jego prawdziwą naturę: wrażliwego, skomplikowanego, pełnego sprzeczności i trudno klasyfikowalnego artysty (przeł. K.S.).

Wkrótce po tym na gruncie polskim ukazała się rozprawa największego obecnie „larkinisty”, Jerzego Jarniewicza, na temat Larkina jako poety konkretnego (1994), poprzedzona publikacją artykułu przedstawiającego go jako buńczuczego kontestatora sztuki wysokiej „filistrem podszytego” (1993). Ostatecznie ewolucja samego Jarniewicza w rozumieniu poezji Larkina zaowocowała serią artykułów wchodzącą w skład *Odsłuchiwanie wierszy*, w którym krytyk przedstawia obraz poety mieniący się wieloma barwami: Larkina jako poety nieufności do języka, poety negacji, poety modernistycznego, posługującego się jak Eliot fragmentarycznym obrazowaniem. Do wszystkich tych Jarniewiczowskich kategorii Dehnel odwoływał się w swojej pracy magisterskiej na temat przekładów Barańczaka, analizując oryginalne wiersze Larkina często przez pryzmat interpretacji Jarniewicza. Również w wywiadach podkreślał patronat Jarniewicza nad swoimi przekładami, który przejawia się nie tylko w redagowaniu przez niego zbioru i opatrzeniu go wstępem, lecz również w sugestiach interpretacyjnych w trakcie samego tłumaczenia (Dehnel 2008b). Przykładem wpływu Jarniewicza może być chociażby postrzeganie przez Dehnela roli, jaką w utworach brytyjskiego poety odgrywa forma. W pracy magisterskiej Dehnel cytuje i tłumaczy fragment rozprawy Jarniewicza, według którego „Larkin (...) proponował wiersze przeczące sztuce pojmowanej jako «Wieża z kości słoniowej»: są jasne i przejrzyste, zapisane potoczną mową i prostą składnią” (Dehnel 2004; Jarniewicz 1994: 21). Tak też u tłumacza wprowadzenie niższego rejestru i kolokwialności języka poetyckiego ma ukazać czytelnikowi codzienność sztuki – naturalny związek między nią a światem zwykłych ludzi. Kiedy Barańczak pisze o „pozorach spontaniczności składni i potocznej swobody języka” (1991: 5–6), która ma przysłaniać i tonować silnie nacechowanie emocjonalne poezji, dla Dehnela to właśnie ta naturalność języka jest prymarna względem poetyckości reprezentującej sztukę, stąd częste „wtapianie” metafor w zwykły tok zdania, dążenie do prostoty i transparentności czy kolokwializacja niektórych fraz. W podobny kontekst można wpisać unikanie przez Dehnela figuratywności lub umetafizycznienia przekładu, a w zamian częstsze stosowanie konkretyzacji oraz podkreślanie dosłowności znaczenia. Jarniewicz, dowodząc w rozdziale swojej

rozprawy doktorskiej, że Larkin posługuje się poetyką „konkretu”, definiuje go jako „coś prawdziwego i fizycznego, przeciwstawnego abstraktowi czy idei” (1994: 65) (przeł. K.S.). Podczas gdy niektóre obrazy poetyckie u Barańczaka są więc bardziej abstrakcyjne czy w swojej konstrukcji od razu uruchamiają płaszczyznę metafizyczną, Dehnel w swoich przekładach częściej posługuje się konkretem i literalnością. Być może związane jest to również z rozwidleniem w ogólnym postrzeganiu konstrukcji poetyki Larkina, Jarniewicz bowiem analizuje twórczość brytyjskiego poety w kontekście przedstawienia realistycznego (64), pokazując, że niektóre utwory Larkina są zbudowane „według wszelkich zasad powieściopisarstwa” (2006: 154). Podobna interpretacja jego poezji pojawiała się u licznych krytyków, którzy wiązali ją z ogólniejszymi założeniami konstelacji *The Movement*: programowym odrzuceniem poezji zmetaforyzowanej, a częstszym operowaniem metonimią lub synekdochą (Morrison 1980; Covey 1993; Lodge 1997). Według Romana Jakobsona bowiem rozróżnienie między językowymi konstruktami opartymi na metonimii i metaforze zasada się właśnie na opozycji między stosunkiem „styczności” lub „przyległości” a relacją „podobieństwa”: gdy pierwsza ma stwarzać „kontekst narracyjny”, odpowiedni dla prozy czy przedstawienia realistycznego, druga – stanowić dziedzinę podobieństwa typową dla poetyki romantyzmu oraz symbolizmu (Jakobson 1994: 127–128). Na przykład w analizie jednego z flagowych wierszy Larkina, *Pan Bleaney*, Jarniewicz pisze o „narastającej metonimicznej sekwencji obrazów”, która powoduje, że „między panem Bleaneyem a narratorem żadnej ciągłości nie ma, poza związkiem czasowo-przestrzennej styczności”. Co znamienne, „realizm szczegółu” w tym samym utworze ma dla Barańczaka zupełnie inne znaczenie: wiąże się z zabiegiem *understatement*, przez który jednak przedziera się inny moment rozpoznania – uświadomienie bohaterowi „prawdy o samym sobie”, gdyż tytułowy pan Bleaney „okazuje się coraz bardziej do niego podobny” (Jarniewicz 2006: 151–155). Kiedy więc Jarniewicz widzi w konstrukcji wiersza jedynie styczność obu postaci, dla Barańczaka będzie to pretekst do odkrycia „podobieństwa” między nimi, metafora prawdy o bohaterze. Przekłada się to również na poetyckie obrazowanie w tłumaczeniach: gdy Dehnel jest bardzo restrykcyjny i posługuje się konkretem, Barańczak nie waha się wprowadzać języka bardziej zmetaforyzowanego (*mętny zakrzep żarówki, zimne zgrzebło wiatru*; 44: 51). Być może ta różnica odczytań powoduje również rozejście się obu poetyk w przekładzie. Gdy strategia Dehnela wynika z rozumienia poezji Larkina wciąż jako mocno osadzonej w brytyjskim empiryzmie, rea-

listycznej, przez co znacznie bardziej „reprezentacyjnej aniżeli imaginacyjnej” (Jarniewicz 1994: 65), u Barańczaka dominuje raczej właśnie imaginacyjność, figuratywność i poetyckość.

Gdzieś w tym odmiennym od Barańczaka rozumieniu Larkina i „przyciemnianiu” jego poezji ginie również Heaneyowski „ocean światła” i głos nadziei przebijający się przez oficjalną zgorzkniałość i cynizm. Światło, które pomagało u Barańczaka ściszać rozpacz i zamieniać ją w intensywność smutku, dla Jarniewicza ma bowiem zupełnie inną funkcję (Jarniewicz, Dehnel 2008): nie służy „rozjaśnianiu” etycznemu czy też egzystencjalnemu, lecz nakreśla pole możliwości, potencjalność różnych – często przeciwstawnych – odczytywań, pozornie wykluczających się opcji. Stąd też wstęp Jarniewicza do zredagowanych przekładów Dehnela, który ma być odpowiedzią na tytuł *Intensywność smutku* determinujący dotychczasową polską percepcję Larkina, nosi nazwę *Cale życie w niedookreśleniach* (cytat z samego Larkina) i kładzie nacisk na „podejrzliwość poety do słów”, jego wrogość wobec „patosu i abstrakcji” oraz proponuje nowe obrazy: „poety dywersyjnego”, „mrocznego”, poety intertekstualnego i posługującego się niejednoznaczną składnią (Jarniewicz 2008: 6–7). Larkin w przekładzie Dehnela prezentuje więc postawę gdzieś pomiędzy Barańczakowskim intensywnym smutkiem a Miłoszowskim nihilizmem, żałobnością i rozpaczą – linia między tymi dwoma biegunami przebiegałaby właśnie przez Jarniewiczowski sceptycyzm.

## Zakończenie

Momentu narodzenia się „legandy” Larkina (jak pisze Franaszek, 2010: 397) w polskiej świadomości nie można dokładnie umiejscowić w czasie, ponieważ zjawisko to miało raczej formę długotrwałego procesu: obrastania jego portretu w kolejne odczytania. Gdy Barańczak występuje w roli pierwszego „ambasadora” Larkina, Dehnel kształtuje polską sylwetkę brytyjskiego poety w opozycji do rozwiązań poprzednika, kładąc nacisk na dokładną rekonstrukcję źródłową. Podobnie, gdy na poziomie sporów artystyczno-politycznych pierwszemu tłumaczowi zawsze przypisuje się rolę zwolennika strategii udomowienia, przekłady Dehnela lansowane są jako antidotum na „młodopolszczyznę” w tłumaczeniach anglojęzycznej poezji współczesnej. Wreszcie, kiedy Barańczak na fali ówczesnego rozumienia dzieł Larkina pozwala w swoich przekładach zabrzmieć głosowi

nadziei, sugerując się interpretacją m.in. Seamusa Heaneya, oraz dopuszcza poetyzację i uniwersalizację umotywowane pojawiającymi się odczytaniem symbolistycznymi i tematycznymi, jego następca tworzy swój zbiór już po wielkiej wolcie w postrzeganiu brytyjskiego poety – zmianie, która wywołała falę różnych opracowań krytycznych i analiz – oraz po „szkole” Jarniewicza kształtującego i ukierunkowującego polską recepcję twórczości. Inaczej uformowane i ukontekstowane rozumienie Larkina przez tłumaczy musiało się więc przełożyć na odmienne kształty poetologiczne ich tekstów, które w rezultacie stały się zapisem ich rozbieżnych strategii translatorskich, postaw artystyczno-środowiskowych i kontekstów interpretacyjnych, prezentując czytelnikom dwa odrębne, choć rezonujące polskie obrazy Philipa Larkina.

## Bibliografia

- Barańczak S. 1991. *Intensywność smutku*, w: Ph. Larkin, *44 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Arka.
- 1994. *Próbując określić rozbawienie, w jakie wprawiają recenzje Bohdana Zadura i Andrzeja Sosnowskiego...*, „Literatura na Świecie” 12.
- 2004. *Od Shakespeare’a do Szekspira, w: Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warstwie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków: a5.
- Cooper S. 2004. *Philip Larkin. Subversive Writer*, Brighton: Sussex Academic Press.
- Covey N. 1993. *Larkin, Distance and Observation*, „Modern Language Studies” 23/3.
- 1994. *New Larkin and His Proper Ground*, „Contemporary Literature” 35/3.
- Dąbrowska K. 2010. *Larkin po polsku*, „Literatura na Świecie” 9–10.
- Dehnel J. 2004. *Larkin spolszczony. The Whitsun Weddings Philipa Larkina w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Problemy przekładu*, niepublikowana praca magisterska, Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- 2008a. *Od Tłumacza*, w: Ph. Larkin, *Zebrane*, przeł. J. Dehnel, Wrocław: Biuro Literackie.
- w rozmowie z A. Kołodyńską. 2008b. *Po prostu wielka poezja*, „Gazeta Wyborcza” 28/09, Wrocław.
- Everett B. 1986. *Poets in Their Time. Essays on English Poetry from Donne to Larkin*, London: Clarendon Press.
- Franaszek A. 2010. *Pląc odwilży pod śniegiem*, w: *Przepustka do piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*, Kraków: Znak.
- Gutorow J. 2008. *Moment niewymierny*, „Tygodnik Powszechny” 19/08.
- Heaney S. 1996. *Ocean światła*, w: *Zwierzyć poezji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków: Znak.
- Homberger E. 1977. *The Art of the Real*, London: Everyman’s University Library.



- Jakobson R. 1964. *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, w: R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, red. L. Zawadowski, Wrocław: Ossolineum.
- Jarniewicz J. 1993. *Philip Larkin. Poeta filistrem podszyty*, „Literatura na Świecie” 7, s. 269–276.
- 1994. *The Uses of the Commonplace in Contemporary British Poetry. Larkin, Dunn and Raine*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- 2001. *Kto tak pięknie gra, czyli stereotyp poetyckości w polskich przekładach anglojęzycznej poezji współczesnej*, „Literatura na Świecie” 7.
- 2006. *Larkin. Odsluchiwanie wierszy*, Kraków: Znak.
- 2008. *Cale życie w niedookreśleniach*, w: Ph. Larkin, *Zebrane*, przeł. J. Dehnel, Wrocław: Biuro Literackie.
- Jarniewicz J., Dehnel J. 2008. *Te wiersze są precyzyjne jak szwajcarskie zegarki*, „Tygodnik Powszechny” 19/08 (pełna wersja: *Ten stary szelma Larkin* na oficjalnej stronie Jakuba Winiarskiego: <http://www.literaturajestsexy.pl/ten-stary-szelma-larkin-rozmowa-z-jackiem-dehnelem-i-jerzym-jarniewiczem/>; dostęp: 1.05.2011).
- Larkin Ph. 1982. *Collected Poems*, red. A. Thwaite, London: Faber & Faber.
- 1991. *44 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Arka.
- 2008. *Zebrane*, przeł. J. Dehnel, Wrocław: Biuro Literackie.
- Lodge D. 1997. *Philip Larkin. The Metonymic Muse*, w: *Philip Larkin. New Casebooks*, red. S. Regan, Basingstoke: Macmillan.
- Miłosz Cz. 1993. *Literatura jest tłumaczeniem*, rozmowa: R. Krynicki, B. Maj, P. Sommer, M. Stala, „NaGłos” 11.
- 1997. *Ratunek od rozpacy*, wywiad: T. Fijałkowski, A. Franaszek, „Apokryf” 11, „Tygodnik Powszechny” 25.
- Morrison B. 1980. *The Movement. English Poetry and Fiction of the 1950*, Oxford: Oxford University Press.
- Motion A. 1982. *Philip Larkin*, London: Faber & Faber.
- 1993. *Philip Larkin. A Writer's Life*, London: Faber & Faber.
- Piwońska A. 1999. *Opinia o Chirurgicznej precyzji Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 65.
- Punter D. 1994. *Philip Larkin. Humiliation and Survival*, w: *In Black and Gold. Contiguous Traditions in Post-war British and Irish Poetry*, red. C.C. Barfoot, Amsterdam: Rodopi.
- Rajewska E. 2007. *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2008. e, „Podteksty” 4 (14).
- Sosnowski A. 1993. *Intensely True. Larkin*, „Literatura na Świecie” 7/93.
- 1994. *Próbując określić zawód, jaki sprawiają przekłady Stanisława Barańczaka*, „Literatura na Świecie” 11/1994.
- „The Times” 2008. *The 50 Greatest British Writers since 1945*, „The Times” 05/01, London.
- Thwaite A. (red.). 1982. *Larkin at Sixty*, London: Faber & Faber.
- Zadura B. 1994. *Czasy się zmieniły, jest o czym mówić*, „Literatura na Świecie” 11.