

DOI: 10.31648/an.12588

**Katarzyna Kozak**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9864-1663>

Uniwersytet w Siedlcach/ University of Siedlce

katarzyna.kozak@uws.edu.pl

**Powrót do sonetu.  
O nowym przekładzie *Sonetów* Williama Shakespeare'a  
autorstwa Piotra Kondrata<sup>1</sup>**

**Back to the Sonnet:  
On Piotr Kondrat's New Translation  
of William Shakespeare's *Sonnets***

**Abstract:** This article presents a critical review of a recent Polish translation of the sonnets by William Shakespeare, situating it within the broader tradition of their translation in Poland. It briefly outlines the history of Polish renderings, with reference among others to the work of Stanisław Barańczak and Maciej Słomczyński, in order to contextualize the contribution of Piotr Kondrat. Particular attention is given to Kondrat's innovative approach, especially his decision to preserve the original iambic pentameter, as well as his orientation toward the potential staging of the sonnet cycle. The article compares this translation with earlier versions, highlighting differences in translational strategies, including lexical choices, syntax, and rhythm. Finally, it examines the tension between metrical fidelity and grammatical-semantic accuracy, arguing that Kondrat's work represents a deliberate compromise that reveals both the limitations and creative possibilities inherent in translating Shakespeare's sonnets into Polish.

**Keywords:** translation studies, Polish translations, Shakespeare's sonnets, Piotr Kondrat, translational strategies, metrical fidelity

Twórczość Williama Shakespeare'a od ponad czterech stuleci pozostaje jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla kultury europejskiej. Autor *Hamleta*, *Makbeta* czy *Romea i Julii* funkcjonuje w powszechnej świadomości przede wszystkim jako dramaturg, którego dzieła nie schodzą z afiszy teatrów świata. Jednak równie istotną, choć mniej popularną, część jego dorobku stanowi cykl

---

<sup>1</sup> Shakespeare, William (2025), *Sonety*. Tłum. Kondrat, Piotr. Wstęp i oprac. Mnich, Ludmiła/Sobieraj, Sławomir. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UwS, ss. 340, ISBN 978-83-68355-96-3.

154 sonetów, opublikowanych po raz pierwszy w 1609 roku. Te czternastowersowe utwory, powstałe najpewniej w latach 1591–1604, od wieków intrygują badaczy zarówno swoją kunsztowną formą, jak i zagadkową problematyką adresata oraz autobiograficznymi aluzjami.

W celu nadania nieśmiertelności tematom swojej twórczości: poetyckiemu wglądowi w ludzkie serce, zagadnieniom przemijania i śmierci oraz samej roli poezji Shakespeare wykorzystał sonet – gatunek, który, pomimo różnorodnych ocen współczesnych, od pochlebnych uwag Samuela Daniela, przyrównującego sonet do starannie umebrowanej izby (Daniel 1904: 366), po krytyczną recepcję Bena Jonsona, dostrzegającego w nim analogię do łoża tortur (Jonson 1875: 370) – osiągnął wówczas w pełni swój artystyczny szczyt. Jednak to pod piórem Shakespeare’a maksymalnie wypełnione zostały znaczeniowo jego formalne ramy, tak że „ramka sonetu jest nabita znaczeniami do tego stopnia, że trzeszczy pod ich naporem i omal nie pęka” (Barańczak 1993: 21). Wątki autobiograficzne w twórczości Shakespeare’a stanowią przedmiot długotrwałej debaty wśród badaczy. Szekspirolodzy dzielą się na tych, którzy skłonni są doszukiwać się w jego dziełach odzwierciedlenia osobistych doświadczeń autora, oraz tych, którzy odrzucają taką perspektywę interpretacyjną. Druga z wymienionych grup podkreśla przede wszystkim uniwersalny charakter utworów, wskazując, że ich sens wykracza poza biograficzny kontekst i odnosi się do ponadczasowych problemów ludzkiej egzystencji. Zdaniem Stanisława Barańczaka dyskusja prowadzona odnośnie do identyfikacji adresata czy powiązania sonetów z biografią Shakespeare’a wydaje się sporem niemającym znaczenia dla interpretacji sonetów. Biorąc pod uwagę kontekst powstania utworów, ich publikacji oraz popularyzacji, należy zwrócić uwagę na znikomą liczbę faktów pewnych prowadzącą do powstania mnogości hipotez, często niepopartych rzeczowymi argumentami. Celnym spostrzeżeniem Barańczaka jest to, że mamy do czynienia z rozgrywającym się równolegle dramatem, „w którym, borykają się ze sobą dwaj tylko uczestnicy: Substancja i Forma, Doświadczenie i Zapis, Przesłanie i Środek Przekazu” (Barańczak 1993: 21). Cel, jakiemu zdaje się przyświecało napisanie sonetów, był taki, „by czymś tak ulotnym jak słowo, tak kruchym jak wiersz [...] doświadczeniu Miłości, wbrew jego nietrwałej naturze, nadać wieczną trwałość, by wyrwać spod władzy Czasu Miłość” (Barańczak 1993: 23).

W polskiej tradycji przekładowej sonety zajmują miejsce szczególne – kolejne pokolenia tłumaczy podejmowały próbę zmierzenia się z ich gęstą metaforą, paradoksalnością i skondensowaną refleksją egzystencjalną. Jest to historia kolejnych prób zmierzenia się z jednym z najtrudniejszych zadań translatorskich w literaturze

europiejskiej. Sonety Shakespeare'a łączą bowiem precyzyjną konstrukcję formalną – czternastowersową strukturę z charakterystycznym układem rymów – z wieloznacznością semantyczną i grą słów. W polskiej tradycji przekładowej każdy z tłumaczy musiał więc zdecydować, które elementy oryginału są dla niego najważniejsze: dosłowność znaczenia, rytm, rymy czy też ogólne wrażenie poetyckie. Na tym tle przekład Piotra Kondrata można osadzić w szeregu wcześniejszych interpretacji, obejmujących m.in. pełne tłumaczenia cyklu przez Jana Kasprowicza (1922)<sup>2</sup>, Mariana Hemara (1968), Macieja Słomczyńskiego (1988) oraz Stanisława Barańczaka (1993). W XXI wieku kompletne wydanie zaproponował wcześniej Ryszard Długołęcki (2015)<sup>3</sup>.

Jedną z najwcześniejszych ważnych prób przekładu sonetów na język polski były tłumaczenia Jana Kasprowicza. Poeta młodopolski traktował przekład przede wszystkim jako akt twórczy, a nie wyłącznie filologiczne zadanie. Jego podejście wyrastało z modernistycznego przekonania, że poezję należy przede wszystkim „odtworzyć” w języku docelowym jako dzieło artystyczne, nawet jeśli oznacza to odejście od dosłowności. W przekładach Kasprowicza widać wyraźne dążenie do zachowania podniosłego tonu i emocjonalnej intensywności tekstu. Tłumacz nie zawsze stara się wiernie oddać strukturę rymów charakterystyczną dla sonetu szekspirowskiego; ważniejsza jest dla niego melodyjność i naturalny rytm polskiego wiersza. W rezultacie jego tłumaczenia bywają bardziej rozbudowane składniowo, a niekiedy także bardziej patetyczne niż oryginał. Jednocześnie wprowadzają do sonetów element stylistyki młodopolskiej – bogatsze metafory, wyraźniejsze emocje i bardziej ekspresyjny język. Takie podejście sprawia, że przekłady Kasprowicza są dziś czytane zarówno jako interpretacja Shakespeare'a, jak i jako dokument estetyki literackiej przełomu XIX i XX wieku.

Inną drogę wybrał Marian Hemar, poeta i satyryk związany z emigracyjnym środowiskiem literackim. W swoich przekładach starał się zachować nie tylko czternastowersową strukturę wiersza, lecz także regularny rytm. Cechą charakterystyczną jego tłumaczeń jest klarowność języka. Hemar unika nadmiernej archaizacji i stara się, aby polszczyzna przekładu była lekka i naturalna. Dzięki

---

<sup>2</sup> Tłumaczenia J. Kasprowicza i M. Sułkowskiej zostały uwzględnione z racji chronologii tłumaczeń, natomiast w aspekcie porównawczym z innymi tłumaczeniami teksty te zostały pominięte w związku z nieadekwatnością ówczesnej polszczyzny do języka współczesnego, por. Kasprowicz, sonet 1: „Nadobne byty niech się krzewią dalej,/ Iżby nie zmarła nam róża urody”.

<sup>3</sup> Wybrane wiersze ze zbioru przetłumaczone zostały m.in. przez Jerzego S. Siłę (1964), Jarosława Marka Rymkiewicza (1964) oraz Marię Sułkowską (1913).

temu jego wersje sonetów są często bardziej czytelne dla odbiorcy niż przekłady wcześniejsze. Jednocześnie zachowują wyraźny rytm i elegancką formę klasycznego wiersza.

Kolejnym ważnym etapem polskiej recepcji sonetów był przekład Macieja Słomczyńskiego, znanego także z pełnego tłumaczenia dramatów Shakespeare'a. W jego pracy widać wyraźne dążenie do maksymalnej wierności wobec oryginału. Słomczyński starał się zachować zarówno sens poszczególnych wersów, jak i formalny układ rymów charakterystyczny dla sonetu szekspirowskiego. Takie podejście prowadziło do bardzo starannej rekonstrukcji struktury wiersza, ale jednocześnie stawiało przed tłumaczem ograniczenia językowe. W niektórych przypadkach polszczyzna przekładu staje się przez to bardziej sztywna i mniej naturalna. Mimo tych trudności jego przekłady mają dużą wartość filologiczną. Pozwalają bowiem czytelnikowi zbliżyć się do struktury i logiki oryginalnego tekstu, nawet jeśli odbywa się to kosztem pewnej swobody stylistycznej.

Za jedno z najważniejszych osiągnięć polskiej sztuki przekładu uznaje się tłumaczenie sonetów dokonane przez Stanisława Barańczaka. Poeta ten był nie tylko wybitnym tłumaczem, lecz także teoretykiem przekładu, który szczegółowo analizował problemy związane z przenoszeniem poezji między językami. W swojej pracy nad sonetami Barańczak postawił sobie niezwykle ambitny cel: zachować możliwie najwięcej elementów struktury oryginału. W tłumaczeniach powtórzył układ rymów sonetu szekspirowskiego, trzymał się angielskiej odmiany sonetu (trzy czterowiersze i dwuwiersz), stosował przerwania, „wspinał się na szczyty inwencji i kreatywności, aby odwzorować w polszczyźnie szekspirowskie gry słowne” (Cetera-Włodarczyk, 2024: 55). Oznaczało to konieczność kompromisów, ale także ogromnej kreatywności językowej. Rezultatem są przekłady łączące precyzję filologiczną z wysokim poziomem literackim (Kędra-Kardela 1995: 196–199). Barańczak potrafił często znaleźć rozwiązania, które jednocześnie zachowywały sens oryginału i tworzyły efektowną formę poetycką w języku polskim.

Przekłady Piotra Długołęckiego reprezentują podejście bardziej umiarkowane. Tłumacz, jak sam twierdził, miał potrzebę własnego przekładu sonetów, czując niedosyt po lekturze dostępnych mu tłumaczeń Słomczyńskiego (Cetera-Włodarczyk, 2024: 199). Tłumacz starał się zachować podstawowe elementy struktury sonetu, ale nie traktował ich jako absolutnie nienaruszalnych. W sytuacjach konfliktu między formą a znaczeniem skłonny był wybierać rozwiązania bardziej naturalne dla języka polskiego. W jego pracy można zauważyć dążenie do równowagi pomiędzy różnymi strategiami translatorskimi obecnymi w polskiej tradycji. Z jednej strony starał się zachować sens i logikę oryginału, z drugiej – unikał nadmiernej

sztuczności formalnej. Jego przekłady są dzięki temu bardziej swobodne niż wersje Słomczyńskiego i jednocześnie mniej interpretacyjne niż tłumaczenia Kasprowicza.

Na tym tle przekład Piotra Kondrata jawi się jako przedsięwzięcie ambitne i świadomie osadzone w kontekście zarówno historycznoliterackim, jak i teatralnym. Kondrat – aktor od dziesięcioleci związany z repertuarem szekspirowskim – proponuje pełne tłumaczenie wszystkich 154 sonetów, co samo w sobie stanowi istotny gest edytorski. Tłumacz traktuje cykl jako zamkniętą całość, lecz przygotowując go do publikacji, dzieli na cztery części: sonety 1–42, 43–80, 81–116, 117–154. Szekspirolodzy nie są zgodni co do tego, jak traktować szekspirowski zbiór. Barańczak wskazywał na zbyt duże zróżnicowanie jakościowe sonetów, zaś wątpliwości odnośnie do całego cyklu jako zamkniętej sekwencji, kwestie niekonsekwencji i zakłóceń wewnętrznych proporcji omówił we wstępie do swoich tłumaczeń sonetów (Konrat 1993: 6-8).

Kontekst kulturowy przekładów Kondrata jest nie do przecenienia. W dobie nieustannych reinterpretacji dramatów Shakespeare'a – nowych adaptacji teatralnych, filmowych i multimedialnych – sonety pozostają nieco na uboczu głównego nurtu recepcji. Tymczasem to właśnie w nich ujawnia się szczególna intensywność emocjonalna i refleksyjna poety. Tematy przemijania, śmierci, miłości, zazdrości, zdrady czy mocy twórczości poetyckiej zostają tu ujęte w formie niezwykle skondensowanej, często paradoksalnej i pełnej napięć, zaś pod powierzchnią wypowiedzi kłębią się sensy wieloznaczne i niejednokrotnie sprzeczne (Barańczak 1993: 21). Każde nowe tłumaczenie musi więc zmierzyć się nie tylko z warstwą semantyczną, lecz także z dramatycznym napięciem wpisany w strukturę wiersza.

W przekładach Kondrata widoczna jest dbałość o klarowność konstrukcji składniowej oraz o zachowanie logicznego porządku argumentacji, zaś dwujęzyczne wydanie *Sonetów* umożliwia czytelnikowi natychmiastową konfrontację przekładu z oryginałem. Polskie wersje zachowują wyraźną strukturę retoryczną – od ekspozycji problemu, poprzez rozwinięcie, aż po pointę zawartą w dystychu. Taki układ sprzyja zarówno lekturze cichej, jak i deklamacji scenicznej.

Teatralny wymiar projektu stanowi zresztą jeden z jego najbardziej oryginalnych aspektów. Kondrat nie ogranicza się do pracy translatorskiej, lecz traktuje sonety jako materiał performatywny. Dzieli cykl na cztery części, przeznaczone do realizacji w formie monodramów. Każda z nich posiada sonet centralny – jak 66 czy 116 – wokół którego budowana jest dramaturgia przedstawienia. Kondrat materializuje więc obraz naszkicowany najpierw przez Jana Kotta, proponującego odczytać sonety jako dramat złożony z poszczególnych lirycznych scen budujących narastającą tragedię, oraz przez Barańczaka, definiującego cykl jako „nie mający

sobie równych pod względem wnikliwości wgląd w ludzkie serce, wielki dramat miłości w 154 scenach, odegrany na naszych oczach przez troje aktorów z Czasem osadzonym w roli czwartej” (Barańczak 1993: 23). Podobnie pisał o *Sonetach* Juliusz Kydryński w *Posłowiu* do tłumaczenia Macieja Słomczyńskiego: „oprócz trojga osób tajemniczych – jeśli przyjmiemy, że osoba czwarta, mianowicie sam autor, jest nam znana – bohaterem piątym (...) jest Czas” (Kydryński 1988: 165). Takie ujęcie przywraca sonetom potencjał dialogiczny i dramatyczny, podkreślając, że ich autor był nie tylko poetą, lecz także aktorem i człowiekiem teatru. Przekład staje się w tym ujęciu pomostem między tekstem a sceną. Kondrat, posiadający znakomite doświadczenie odtwórcy ról z dzieł klasyka, tłumacząc *Sonety* z myślą o ich późniejszej prezentacji w formie monodramu, odpowiada współczesnym potrzebom młodego pokolenia odbiorców, które dorastało w kulturze zdominowanej przez materiały audiowizualne. W warunkach, w których umiejętności receptywne ulegają transformacji – obserwuje się zmniejszenie praktyki czytania na rzecz intensywniejszego słuchania – adaptacja klasycznych tekstów do formy performatywnej może znacząco zwiększyć ich dostępność i atrakcyjność. Takie podejście tłumacza zarówno umożliwi odbiorcom poznanie literatury w sposób zgodny z ich dominującymi nawykami percepcyjnymi, jak i sprzyja popularyzacji kanonicznych dzieł wśród szerszej grupy odbiorców.

Interesującym elementem koncepcji interpretacyjnej Kondrata jest także propozycja odczytania części sonetów w perspektywie postaci Hamneta, zmarłego syna poety (Millán 2016: 85–110). Choć kwestia adresata lirycznych wyznań Shakespeare’a pozostaje w badaniach nierozstrzygnięta, sugestia ta porządkuje materiał i akcentuje motywy pamięci, utraty i trwania w słowie. Jednocześnie przekład nie zamyka pola interpretacyjnego – zachowuje dwuznaczność i wielowarstwowość relacji między podmiotem a adresatem.

Znaczenie przekładu Kondrata polega również na jego funkcji kulturotwórczej. Wpisując się w ciąg polskich prób translatorskich, nie konkuruje on z poprzednikami, lecz poszerza spektrum możliwych odczytań. Każde pokolenie – jak podkreślają autorzy wstępu – potrzebuje „własnego” Shakespeare’a (Mnich/Sobieraj 2025: 22). Nowa propozycja umożliwi współczesnemu czytelnikowi kontakt z sonetami w języku, który łączy klasyczną formę z wrażliwością aktora świadomego scenicznej ekspresji słowa.

Jednym z najistotniejszych elementów koncepcji Kondrata jest decyzja o zachowaniu dziesięciozłogłosego jambu oraz klasycznego podziału na trzy cztero-wersowe strofy i końcowy dystych, zaś odtworzenie miary rytmicznej oryginału w polszczyźnie – ze względu na jej paroksytoniczny akcent – stanowi wyzwanie.

Dla porównania Barańczak trzyma się wiernie angielskiej wersji sonetu, powtarza dokładnie układ rymów charakterystyczny dla sonetu szekspirowskiego, wydłużając jednak wersy do trzynastozgłoskowców. Obaj tłumacze uzasadnili celowość swoich translatorskich zamierzeń. Barańczak nie dostrzegwał większych problemów w tłumaczeniu jedenastozgłoskowcem, uznając go za polski odpowiednik pentametu jambicznego – ten rodzaj przekładu obrazuje m.in. tłumaczenie Kasprowicza, Długołęckiego, Słomczyńskiego – jednocześnie wyrażał wobec tej formy pewne wątpliwości – przede wszystkim dlatego, że uważał ją za zbyt mało pojemną dla języka polskiego, który często operuje dłuższymi, wielosylabowymi wyrazami: „przekład polski każdej sztuki Shakespeare’a (tych przynajmniej sztuk, w których wiersz dominuje nad prozą) musi być, jedno z dwojga, albo semantycznie uproszczony czy okaleczony, albo dłuższy w sumie o dobre kilkadziesiąt linijek od oryginału” (Barańczak 2004: 270). Rozwiązaniem, które wybrał, było tłumaczenie trzynastozgłoskowcem, podobnie jak Hemar. Natomiast Kondrat zastosowanie dziesięciozgłoskowych wersów motywował próbą maksymalnego zbliżenia się do metrum sonetu szekspirowskiego: „Podstawowa koncepcja mojego tłumaczenia polega na odtworzeniu miary rytmicznej oryginału angielskiego, zapisanego dziesięciozgłoskową miarą jambiczną. Tego wcześniej nikt nie zrobił” (Mnich/Sobieraj 2025: 19). W tradycji polskiej jamb uchodził za metrum mniej naturalne niż trochej, a rymy oksytoniczne (męskie) były stosowane stosunkowo rzadko. Kondrat konsekwentnie wprowadza jednak rymy męskie (z nielicznymi wyjątkami), budując w ten sposób specyficzną intensywność brzmieniową:

Gdy ciężkie ciało zmienię w lekką myśl,  
 Ogromny dystans mi nie zwiąże nóg,  
 Pominę przestrzeń, która zniknie mi,  
 Granice przetnę, bym cię spotkać mógł. (fragm. sonetu 44)

Kontrast widoczny jest w zestawieniu z tłumaczeniem wykorzystującym rymy paroksytoniczne:

Gdyby dwa mego ciała ospałe żywiły  
 Były polotną myślą – cóż wtedy przestrzenie?  
 Lotem, jakim niosą w przestworzach sokoły,  
 Szybowałbym, by przerwać nasze rozłączenie. (S. Barańczak)

Lektura obu fragmentów wskazuje na zastosowany przez Kondrata jamb jako element będący w języku polskim nośnikiem dźwiękowej dobitności, intensywności, niepokoju, odgrywając rolę, którą w języku angielskim pełni trochej (Barańczak,

1990: 53-54.) Aliteracje i powtórzenia („Weź wszystkie, wszystkie me miłości weź”, sonet 40; „I w słońcu starość swoją wyśmiał czas”, sonet 98) pojawiają się selektywnie, budując lokalne efekty dźwiękowe. Sporadyczne rymy niedokładne oraz zastosowanie rymów żeńskich („Czy w moim sercu mógł zamieszkać fałsz, / Gdy nieobecny zdał się w nim **plomień**? / Już z siebie łatwiej wyjść mi, niż bym miał / Utracić duszę, ciebie **zapomnieć**”, sonet 109) świadczą o elastycznym podejściu do rygorów metrycznych. Można odnieść wrażenie, że nadrzędnym celem jest zachowanie płynności i komunikatywności tekstu przy jednoczesnym respektowaniu formalnej dyscypliny.

Tłumaczenie poezji nieuchronnie polega na kompromisie między wiernością strukturalną a semantyczną i w tłumaczeniu Kondrata widać wiele udanych prób poradzenia sobie z przewidzianą przez Barańczaka koniecznością „semantycznego uproszczenia” przy odwzorowywaniu metrum oryginału (Barańczak 2004: 270). W niektórych fragmentach efekt ten uzyskano dzięki rezygnacji z dosłowności przekładu i świadomemu pomijaniu części określeń, np. w sonecie 19:

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,	Żarłoczny czasie, zniszcz pazury lwie,
And make the earth devour her own sweet brood,	Niech ziemia swoje płody zżera w mig,
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,	W tygrysa paszczy kły są, wyrwij je
And burn the long-lived phoenix in her blood	I spal feniksa w jego własnej krwi;

Dla porównania Słomczyński, stosując wers jedenastozgłoskowy, zdołał zachować określenia zbliżając przekład do oryginału:

Stępij pazury lwa, Czasie żarłoczny,  
Ziemi każ pożreć kwiat potomstwa swego,  
Rwij ostre zęby z szczęk tygrysa mrocznych,  
Spal sędziwego Feniksa w krwi jego.

Oba przekłady podejmują próbę oddania obrazowości i brutalnej dynamiki oryginału, jednak różnią się stopniem wierności leksykalnej oraz tonem stylistycznym. Przekład Kondrata jest bardziej swobodny i momentami odchodzi od dosłowności. Już w pierwszym wersie „blunt thou the lion's paws” zostaje oddane jako „zniszczyć pazury lwie”, co przesuwają sens ze „stępienia” (osłabienia, pozbawienia ostrości) na „zniszczenie”, czyli działanie bardziej radykalne. Podobnie „make the earth

devour her own sweet brood” zostaje skrócone do „Niech ziemia swoje płody zżera w mig” – ginie tu przymiotnik „sweet”, który w oryginale wprowadza kontrast między niewinnością potomstwa a okrucieństwem aktu. Kondrat upraszcza też składnię i wzmacnia dynamikę („w mig”), co nadaje tekstowi większą gwałtowność, ale kosztem precyzji semantycznej. Wers „burn the long-lived phoenix in her blood” zostaje przełożony jako „spal feniksa w jego własnej krwi”, co zachowuje ogólny sens, lecz pomija epitet „long-lived”, istotny dla symboliki feniksa jako istoty długowiecznej. Podobny zabieg jest widoczny w sonecie 6, w którym „ragged hand” przetłumaczone zostało po prostu jako „ręka”. Niemniej jednak dostrzegalny jest wysiłek ukierunkowany zarówno na zachowanie rytmu, jak i naturalność języka przy jednoczesnym zachowaniu siły obrazów. Przykładowo wyrażenie „*Devouring Time, blunt thou the lion's paws*” oddano jako „Żarłoczny czasie, zniszcz pazury lwie”, a „*keen teeth from the fierce tiger's jaws*” jako „W tygrysa paszczy kły są, wyrwij je”. W obu przypadkach tłumacz zastosował polskie odpowiedniki – „kły” zamiast „*keen teeth*” i „*paszcza*” zamiast „*fierce jaws*” – które pozwalają zachować metrum, nie tracąc przy tym ekspresji i drapieżności obrazu. Przymiotniki takie jak „*keen*”, „*long-lived*” czy „*sweet*” w istocie zostały pominięte, co upraszcza opis, lecz nie zmienia zasadniczego sensu metafor; feniks i ziemskie płody pozostają symbolicznie rozpoznawalne. Z kolei przekład Słomczyńskiego jest wyraźnie bliższy oryginałowi pod względem leksykalnym i składniowym. „Stępij pazury lwa” wiernie oddaje „blunt”, zachowując jego znaczenie osłabienia, a nie destrukcji. „Ziemi każ pożreć kwiat potomstwa swego” próbuje oddać „sweet brood” poprzez metaforyczne „kwiat potomstwa”, co zachowuje pozytywne wartościowanie i kontrast obecny w oryginale. Również „Rwij ostre zęby z szczęk tygrysa mrocznych” odpowiada strukturze „pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws”, zachowując zarówno czynność („rwij”), jak i epitet („ostre”). Ostatni wers „Spal sędziwego Feniksa w krwi jego” oddaje „long-lived phoenix”, choć wybór „sędziwego” przesuwając akcent z długowieczności na starość, co jest interpretacją, ale nadal pozostaje blisko sensu. Różnice widoczne są także w rejestrze stylistycznym: Kondrat stosuje język bardziej współczesny i dynamiczny, z elementami potocznymi („w mig”), podczas gdy Słomczyński utrzymuje podniosły, archaizujący ton bliższy poetyce oryginału. W efekcie przekład Słomczyńskiego można uznać za bardziej wierny leksykalnie i semantycznie, natomiast wersja Kondrata stawia na ekspresję i kondensację kosztem części niuansów znaczeniowych.

Jeśli chodzi o wierność semantyczną, Kondrat częściej oddaje myśl oryginału, oddalając się miejscami od zgodności leksykalnej, np. w sonecie 6:

Be not self-willed, for thou art much too fair	Zbyt drogocenny jesteś, by twój nerw
To be death's conquest and make worms thine heir.	Śmierć mogła stargać, wszystko pożarł czerw.

Oddanie frazy „thou art much too fair” jako „nerw” stanowi bardzo daleko idące odejście od sensu oryginału. U Shakespeare’a przymiotnik „fair” odnosi się do urody, piękna i wartości – podkreśla wyjątkowość adresata, która czyni go „zbyt cennym”, by ulec zniszczeniu. Tymczasem „nerw” nie tylko nie oddaje tego znaczenia, lecz także wprowadza zupełnie inną sferę skojarzeń: fizjologicznych, psychicznych lub metaforycznych. W efekcie zanika charakterystyczny dla oryginału kontrast między pięknem a śmiercią. Warto jednak zauważyć, że wydźwięk tego niemal całkowitego odejścia od obrazowości zostaje częściowo złagodzony przez wprowadzenie frazy „zbyt drogocenny jesteś”, która – choć funkcjonuje obok słowa „nerw” – stanowi wyraźne nawiązanie do znaczenia „thou art much too fair” i przywraca fragment pierwotnej semantyki. Dzięki temu przekład nie zrywa całkowicie z ideą wyjątkowej wartości adresata.

W dotychczasowych przekładach sonetów możliwe jest prześledzenie rozwiązań, po które sięgnęli tłumacze w przypadku bardziej problematycznych kwestii. Za przykład stanowić może fragment sonetu 12, w którym tekst oryginalny świadomie łączy dwa przenikające się obrazy: obraz żniw i konduktu pogrzebowego: „And summer’s green all girded up in sheaves / Borne on the bier with white and bristly beard.” W przytoczonym fragmencie sonetu Shakespeare’a szczególnie istotne jest napięcie między obrazem obfitości („summer’s green”, „sheaves”) a motywem przemijania i śmierci („bier”, „white and bristly beard”). Wszystkie polskie przekłady próbują oddać tę podwójność, lecz czynią to odmiennymi środkami formalnymi i stylistycznymi:

Gdy snopy – zieleniące się niedawno zboże – / Na katafalkach klepisk jeżą siwe brody (Barańczak)  
I zielen lata, w snopów siwe kiście / Związaną, wyschłą, na marach niesioną (Słomczyński)  
I zielen letnich pól – w snopach, wiezionych / na marach wozów z mierzwą bród zbiegłych (Długolecki)  
Gdy zielen lata w snopy i spłowiałe kiście / ściętą widzę, jak kłaki i szezec starczej brody (Hemar)  
Gdy lato z wiosny oczyszczone tak / wśród snopów widzę jak umarłych dar (Kondrat)

Na tle pozostałych wersji tłumaczenie Kondrata wyróżnia się największą swobodą interpretacyjną. Odbiega ono od oryginału zarówno pod względem obrazowania, jak i konstrukcji składniowej. Wprowadzenie motywu „oczyszczenia z wiosny” nie ma bezpośredniego odpowiednika w angielskim tekście i stanowi raczej autorską interpretację cyklu natury niż próbę wiernego odwzorowania metafory „girded up in sheaves”. Również „dar umarłych” zastępuje bardziej dosłowny obraz „bier” (mary/katafalk) i „white and bristly beard” (białej, szczeciniastej brody), przez co zanika konkretność wizji, a pojawia się uogólnienie o charakterze niemal symbolicznym. Jeśli chodzi o obrazowanie, Kondrat stoi w opozycji do tłumaczy bardziej „konkretnych”. Barańczak eksponuje materialność sceny („katafalki klepisk”, „siwe brody”), a Hemar czy Długołęcki rozwijają dosłowną metaforykę starości i śmierci (np. „szczęc starczej brody”, „bród zbiełałych”). Kondrat natomiast upraszcza i abstrahuje – zamiast sugestywnego obrazu konduktu żniwnego jako pogrzebu natury otrzymujemy refleksję o „darze umarłych”, mniej plastyczną, ale bardziej filozoficzną. Pomimo iż przekład Kondrata jest najmniej wierny na poziomie leksykalnym i obrazowym, jego siła tkwi w próbie reinterpretacji sensu – przesunięciu akcentu z konkretnego obrazu przemijania na bardziej ogólną, refleksyjną wizję cyklu życia i śmierci. Na tle innych tłumaczeń jawi się więc jako wersja najbardziej autonomiczna, ale zarazem najmniej „szekspirowska” w sensie stylistycznym.

Różnice w podejściu do tłumaczenia widać również na przykładzie sonetu 26:

Duty so great, which wit so poor as mine, May make seem bare, in wanting words to show it, But that I hope some good conceit of thine In thy soul's thought (all naked) will bestow it,	Powinność wielka, sztuka biedna tak, Jak pisklę jeszcze nie upierzone, Niech w twoich myślach leci sztuki ptak, Ty swoją duszę uczyn mu domem;
---	---

Odmienności tu widoczne polegają przede wszystkim na zmianie sposobu obrazowania i metaforyki. W oryginale Shakespeare posługuje się metaforą raczej abstrakcyjną oraz intelektualną: mówi o „powinności” i „ubóstwie talentu”, które sprawiają, że jego wypowiedź wydaje się „naga”, czyli pozbawiona odpowiednich słów. Kluczowe jest tu wyobrażenie nagości myśli („in thy soul's thought (all naked)”), sugerujące brak ozdób retorycznych i zdanie się na życzliwą interpretację adresata. Natomiast w tłumaczeniu pojawia się nowa, konkretna i rozbudowana metafora, której nie ma w oryginale: obraz „pisklęcia jeszcze nieupierzonego” oraz „ptaka sztuki”, który ma „lecieć” i znaleźć schronienie w duszy odbiorcy.

Tłumacz zastępuje więc abstrakcyjne pojęcia żywym plastycznym obrazem, bardziej zmysłowym i łatwiejszym do wyobrażenia. W efekcie zmienia się charakter wypowiedzi: zamiast refleksyjnej i retorycznej skromności pojawia się dynamiczna wizja rozwoju i opieki. Taka zmiana wskazuje na przyjętą strategię translatorską: zamiast zachowania oryginalnej metafory tłumacz decyduje się na jej reinterpretację i konkretyzację, by lepiej oddać sens i emocjonalny wydzźwięk tekstu w języku polskim. Jednocześnie prowadzi to do przesunięcia akcentów – z intelektualnej gry pojęć na obrazowość i sugestywność, co wzbogaca warstwę wizualną, ale oddala tekst od stylistycznej powściągliwości oryginału.

Pod względem tzw. wierności gramatycznej w przekładach można zauważyć pewne odstępstwa od tekstu oryginalnego. W sonecie 39 Kondrat pomija formę gramatyczną obecną w końcowym dystychu pierwowzoru, natomiast Barańczak, Słomczyński, Sito, Długołęcki oraz Rymkiewicz wprowadzają rodzaj męski tam, gdzie w oryginale nie jest on określony. Z kolei w sonecie 58 Kondrat stosuje formę rodzaju męskiego wobec adresata, mimo że tekst angielski pozostaje pod tym względem neutralny.

Historia polskich przekładów sonetów Shakespeare'a pokazuje, że każdy tłumacz musi na nowo odpowiedzieć na pytanie, czym właściwie jest wierność wobec tekstu oryginalnego. Dla Kasprowicza była to wierność duchowi poezji, dla Hemara – klarowności i elegancji formy, dla Słomczyńskiego – precyzji znaczeniowej, a dla Barańczaka – próba odtworzenia całej złożonej struktury językowej wiersza. Przekład Kondrata wpisuje się w tę tradycję jako kolejny etap dialogu między tłumaczami różnych epok. W jego przekładzie szczególną rolę odgrywa przejrzystość sensu. Kondrat dąży do tego, aby znaczenie poszczególnych wersów było możliwie czytelne dla współczesnego odbiorcy przy jednoczesnym zachowaniu rytmicznej organizacji wiersza i utrzymaniu podstawowej struktury sonetu. Jego strategia translatorska polega więc na kompromisie między różnymi modelami przekładu obecnymi w polskiej tradycji. Z jednej strony widać w niej inspirację precyzją Barańczaka i filologiczną świadomością Słomczyńskiego, z drugiej – pewną swobodę stylistyczną przypominającą podejście Hemara czy Długołęckiego. Tłumacz pokazuje, że sonety Shakespeare'a pozostają tekstem otwartym, który każda generacja może odczytać i przełożyć na nowo, zgodnie z własną wrażliwością językową i literacką.

Kondrat podejmując się tłumaczenia sonetów, jasno określił przyświecający mu cel, dlatego też ostateczny ich kształt w polskim wydaniu jest z jednej strony przedsięwzięciem nowatorskim, z drugiej zaś zaprojektowanym w konkretnym, performatywnym celu. Ponadto – jak zauważają autorzy wstępu do przekładu –

„pełne tłumaczenie cyklu sonetów jest o tyle istotne, iż oddaje dynamikę, złożoność przeżyć i uczuć podmiotu lirycznego, zachowując przy tym jedność wybranego przez tłumacza stylu oraz koncepcji tłumaczenia” (Mnich/Sobieraj 2025: 14). Podsumowując, przekład Piotra Kondrata stanowi przedsięwzięcie wielowymiarowe: edytorskie, translatorskie i performatywne. Zachowanie jambicznego rytmu, konsekwencja w stosowaniu rymów oksytonicznych oraz dążenie do kompletności cyklu świadczą o spójnej koncepcji formalnej. Równocześnie teatralna perspektywa nadaje sonetom nową dynamikę i podkreśla ich dramatyczny potencjał. Publikacja ta nie tylko uzupełnia tradycję polskich przekładów, lecz także ożywia recepcję liryki Shakespeare'a, przypominając, że poetycki „pomnik” wciąż może przemawiać świeżym głosem.

## Bibliografia

- Barańczak, S. (1990), *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. Teksty Drugie 3: 7–66.
- Barańczak, S. (1993), *Wstęp: „nie igraszka czasu”*. W: Shakespeare, W., *Sonety*. Tłum., wstęp i oprac. Barańczak, S. Poznań: 5–24.
- Barańczak, S. (2004), *Jak tłumaczyć wiersz Shakespeare'a*. W: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem malej antologii przekładów-problemów*. Kraków: Wydawnictwo a5: 262–280.
- Cetera-Włodarczyk, A. (2024), *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku. Zasoby, strategie, recepcja*. Współudz. Godlewski, M./Pożar, P. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Daniel, D. (1904), *Defence of Rhyme*. W: *Elizabethan Critical Essays*. Ed. Smith, G. Vol. II. Oxford: Clarendon Press: 356–384.
- Jonson, B. (1875), *Conversations with William Drummond of Hawthornden*. W: *The Works of Ben Jonson*. Ed. Gifford, W. Vol. IX. London.
- Kędra-Kardela, A. (1995), *Szekspirowskie sonety według Barańczaka*. Akcent 2: 196–199.
- Kydryński, J. (1988), *Posłowie*. W: Shakespeare, W., *Sonety*. Tłum. Słomczyński, M. Kraków: Wydawnictwo Literackie: 163–173.
- Millán, J.D. (2016), *Master William's Hamnet: A New Theory on Shakespeare's Sonnets*. Quidditas 37 85: 85–110.
- Mnich, L./Sobieraj, S. (2025), *Wstęp*. W: Shakespeare, W., *Sonety*. Tłum. Kondrat, P. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UwS.
- Shakespeare, W. (1922), *Sonety*. Tłum. Kasprzewicz, J. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.
- Shakespeare, W. (1968), *Sonety*. Tłum. Hemar, M. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna.
- Shakespeare, W. (1988), *Sonety*. Tłum. Słomczyński, M. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Shakespeare, W. (2015), *Sonety*. Tłum. Długołęcki, R., posł. Orliński, M. Bydgoszcz: Arspol.

