

UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie

Wydział Nauk Humanistycznych

Laura Maria Filipczak

Numer albumu 4139

Dyscyplina naukowa

Literaturoznawstwo

**Zaklinanie dźwięków w formę. Onomatopeiczność poezji
Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana
i Juliana Tuwima w oryginale i w tłumaczeniu na język
angielski**

Rozprawa doktorska

Promotor:

dr hab. Anna M. Szczepan-

Wojnarska, prof. ucz.

Warszawa
2025

Oświadczenie osoby kierującej pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis

SPIS TREŚCI

WSTĘP	6
Poezja i dźwięk.....	6
Zakres materiału badawczego	14
Problematyka pracy	20
Uzasadnienie wyboru problemu badawczego	21
Analiza translatoryczna	26
Metodologia wykorzystana w pracy	28
ROZDZIAŁ I	32
ONOMATOPEJE – ZNACZENIE I HISTORIA POJĘCIA	32
1.1. Wprowadzenie.....	32
1.2. Eufonia	34
1.3. Aliteracja	34
1.4. Instrumentacja dźwiękowa	35
1.5. Symbolizm dźwiękowy	36
1.6. Onomatopeja	37
1.7. Powstawanie onomatopei	42
1.8. Funkcje onomatopei	42
1.9. Badania nad onomatopeją w kręgu anglojęzycznym	43
ROZDZIAŁ II.....	46
BIOGRAFIE MUZYCZNE	46
Wprowadzenie.....	46
2.1. Konstanty Ildefons Gałczyński – muzyk, poeta, tekściarz.....	46
2.2. Muzyka w życiu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego	49
2.2.1. Muzyczne dziedzictwo	56
2.3. Bolesław Leśmian – indywidualista i wirtuoz słowa	56
2.3.1. Leśmian a muzyka.....	59
2.4. Julian Tuwim –kolekcjoner słów i książę poezji	62
2.4.1. Muzyczność poezji Juliana Tuwima	64
ROZDZIAŁ III.....	71
PANORAMA MUZYCZNA DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO	71
Wprowadzenie.....	71
3.1. Przemiany muzyczne w dwudziestoleciu międzywojennym	71
3.2. Grupy literackie międzywojnia a muzyka.....	80

ROZDZIAŁ IV	83
POECI JAKO TŁUMACZE	83
Wprowadzenie.....	83
4.1.1. Gałczyński jako tłumacz	83
4.1.2. O tłumaczeniu poezji Gałczyńskiego	84
4.2.1. Leśmian jako tłumacz.....	85
4.2.2. O tłumaczeniu poezji Leśmiana	88
4.3.1. Tuwim jako tłumacz.....	90
4.3.2. O tłumaczeniu poezji Tuwima	91
ROZDZIAŁ V	93
O TŁUMACZENIU POEZJI.....	93
Wprowadzenie.....	93
5.1. O tłumaczeniu poezji.....	93
5.1.1. Wprowadzenie.....	93
5.1.1. Geneza myśli przekładoznawczej	95
5.2. Rola tłumacza	101
5.3. O tłumaczeniu onomatopei.....	106
5.3.1. Wstęp.....	106
5.3.2. Tłumaczenie onomatopei	107
5.3.2. Rozważania dotyczące tłumaczenia onomatopei	108
5.4. Strategie oraz metody tłumaczeniowe.....	110
ROZDZIAŁ VI	115
ANALIZA TRANSLATORYCZNA.....	115
6.1. Odgłosy natury	116
6.1.1. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Wiatr w zaułku</i>	117
6.1.2. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 1	117
6.1.3. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Ballada bezludna</i>	120
6.1.4. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 2	121
6.1.4.1. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 3	126
6.1.5. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Dookoła klombu</i>	129
6.1.6. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 4	130
6.1.7. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Pierwszy deszcz</i>	133
6.1.8. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 5	134
6.1.9. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Ptasie radio</i>	137
6.1.10. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 6	137

6.2. Odgłosy miasta	143
6.2.1. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Wycieczka do Świdra</i>	144
6.2.2. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 7	145
6.2.3. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Bal w operze</i>	159
6.2.4. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 8	160
6.2.5. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Bal u Salomona</i>	167
6.2.5. Struktura oraz interpretacja wiersza <i>Sokrates tańczący</i>	172
6.2.6. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 10	172
WNIOSKI	179
PODSUMOWANIE	181
STRESZCZENIE	185
SUMMARY	187
ANEKS.....	189
Wywiady z tłumaczami	189
Bibliografia	196

WSTĘP

Niniejsze wprowadzenie przedstawia rudymenarne ustalenia, które stanowią fundament oraz punkt odniesienia dla części praktycznej rozprawy. Zarysowane zostają relacje zachodzące pomiędzy literaturą a muzyką w aspekcie diachronicznym, jak i tematycznym, a także zakres badawczy pracy. Szczególna uwaga koncentruje się na aspekcie tłumaczeniowym oraz charakterystyce narzędzi analizy translatorycznej, które, jak się okaże w części praktycznej, stają się niewystarczające w przypadku badania poezji. Celem wstępu jest zaprezentowanie problemu badawczego i uzasadnienie jego podjęcia. Ostatni podrozdział skupia się na metodologicznym wymiarze pracy.

Poezja i dźwięk

Synkretyzm poezji oraz muzyki był silnie zakorzeniony w myśli starożytnej, co powodowało częste łączenie obu sztuk na różnorodnych płaszczyznach. Tekst towarzyszący muzyce stanowił o jej nierozzerwalnej więzi, a także wzmacniał jej przekaz oraz prowadził do dogłębnego przeżywania wyższych uczuć. „Trójjedyna choreja” objaśniana przez Władysława Tatarkiewicza potwierdza powyższe tezy.

Wczesna muzyka była też najściślej związana z poezją. Jak nie było innej poezji niż śpiewana, tak samo nie było innej muzyki niż wokalna; instrumenty służyły tylko do akompaniamentu. Dytyramb (śpiewany przez chór w rytmie tetrametru trocheicznego) był postacią poezji tak samo jak muzyki. Archiloch czy Simonides byli w równym stopniu poetami jak muzykami, wiersze ich były śpiewane¹.

Dopełniając obraz powyższych odwołań do starożytności, Alina Biała w monografii *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, opisuje cechy starożytnej pieśni, która „była wykonywana przy wtórze liry, kitary, aulosu”, a „najstarsze eposy deklamowano przy dźwiękach formingi, a w rozwoju akcji antycznego dramatu uczestniczył chór²”.

W procesie rozwoju kulturowego, z czasem, nastąpiło rozluźnienie związków między dziełem muzycznym a lirycznym, którego źródła można upatrywać w stopniowym zanikaniu elementów tanecznych w pieśniach śpiewanych. Powinowactwa obu sztuk pozostały jednak

¹ Tatarkiewicz, Władysław, 1960, *Estetyka starożytna* [w:] *Historia estetyki*, t.1, Wrocław-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 26, 29

² Biała, Alina, 2011, *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Warszawa – Bielsko-Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN, s. 14

do dziś i przejawiają się w formach, wykorzystujących schemat kompozycyjno-wersyfikacyjny czy ze względu na tematykę utworu, który może być wykonywany z akompaniamentem instrumentu. „Dawna »muzyczność« została niejako »przesunięta« z płaszczyzny słowno-muzycznej w warstwę czysto językową³”.

Muzyczność i poetyczność są jednak zawsze, jeśli już występują, wartością najwyższą, estetycznie najbardziej poruszającą, nadającą zarówno uniwersum akustycznemu świata, przyrodzie, jak i muzyce i poezji, ich najistotniejsze głębie i niejako ponadfizyczne doniosłości⁴.

Zjawisko genetycznych związków muzyki z literaturą obecne jest do dziś, realizowane chociażby poprzez komponowanie muzyki do konkretnego wiersza. Istnieje szeroka gama środków przedstawiania audiosfery. Każdy z poetów wychwytuje z niej brzmienie, które przemawia do jego wrażliwości, ukazując rzeczywistość w wymiarach, do których nie jesteśmy przyzwyczajeni na co dzień. Jest to już swego rodzaju retranslacja zjawiska akustycznego na doświadczenie werbalne, a zatem słowo, które jak powiedział Leśmian, „jest tylko sobą, słowem dla słowa⁵”.

W tradycji badań literackich można zaobserwować swego rodzaju powściągliwość w podejmowaniu tematyki muzyczności w dziele literackim ze względu na obawy metodologiczne dotyczące braku „wyraźnie zdefiniowanego przedmiotu badań⁶”. Ponadto, zjawisko to „wynika z generalnej dezorientacji co do formuły definiowania badanego przedmiotu i określenia jego przynależności do danej sfery badań⁷”. Andrzej Hejmej stawia tezę, iż „nie istnieją literackie konwencje prezentowania muzyki – osiąga się zaledwie niepowtarzalny, jednorazowy efekt w konkretnym utworze literackim⁸”. Badacz zwraca również uwagę na powszechność okulocentryzmu, który powoli zostaje zastępowany przez badania nad antropologią dźwięku⁹. Co więcej, w środowiskach naukowych coraz częściej podnosi się temat korespondencji literatury oraz muzyki.

³ Biała, Alina, 2011, *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Warszawa – Bielsko-Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN, s. 19

⁴ Skarbowski, Jerzy, 2003, *O zjawisku muzyczności* [w:] *Filozofia muzyki*, Krzysztof Guczałski (red.), Kraków: Musica Iagellonica, s. 198

⁵ Leśmian, Bolesław, 1959, *Z rozmyślań o poezji* [w:] *Szkice literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa: PWN, s. 76

⁶ Hejmej, Andrzej, 2002, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 5.

⁷ Tamże, s. 6

⁸ Tamże, s. 20

⁹ Hejmej, Andrzej, 2015, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 90

„Muzyczność” w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między danym autorem a kompozytorem, między jakąś estetyką literacką a estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej etc.¹⁰

Hejmej wyróżnia trzy rodzaje muzyczności. Pierwszą z nich charakteryzują wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii. Badacz nie ma na myśli immamentnego ukształtowania fonetycznego jakiegoś języka, lecz naddanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego¹¹. Drugi rodzaj muzyczności sprowadza się do tematyzowania muzyki. Ostatni dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, odsyłając do konstrukcji kompozycji muzycznej.

Dopiero tzw. zwrot audialny zaowocował emancypacją dźwięku w kulturze, oraz wzbudził powszechne zainteresowanie badaczy, co znalazło swoją kontynuację w obszarze *sound studies*¹², który zajmuje się szeroko pojętą kulturą dźwięku. Pierwszego podręcznikowego ujęcia dziedziny dokonał Jonathan Sterne w monografii *The Audible Past* z 2003 roku; w ślad za nim poszli Trevor Pinch oraz Karin Bijsterveld. Warto wspomnieć, iż przed wymienionymi uprzednio badaczami, pod koniec XX wieku Jacques Attali oraz Murray Schafer tworzyli załączki *sound studies*¹³. Termin ten nie doczekał się jednolitej definicji ze względu na szerokie ujęcie badań oraz ich interdyscyplinarny charakter, który cechuje mnogość obszarów wiedzy oraz metod. Hejmej dokonuje próby określenia terminu *sound studies* w następujący sposób:

Sound studies, w najszerszym ujęciu, stają się próbą problematyzowania kwestii doświadczenia akustycznego w wymiarach biologiczno-psychologicznym, społeczno-kulturowym i antropologicznym, są reakcją na zmiany w sferze kultury i technologii¹⁴.

Ponadto, stawia tezę, iż „nie pismo, lecz głos stwarza ostatecznie literaturę¹⁵”, czym nawołuje do postrzegania antropologii wizualności na równi z kulturą dźwięku. W końcu język jest prymarnie mową i artykułowaniem dźwięków, a dopiero później tekstem. Oprócz

¹⁰ Hejmej, Andrzej, 2002, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 44

¹¹ Tamże, s. 58-59

¹² Piaskowski, Łukasz, 2023, *Przestrzeń dźwiękowa w dziele poetyckim* [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, s. 122

¹³ Brzostek, Dariusz, 2015, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies* [w:] „Teksty Drugie” 5, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 17

¹⁴ Hejmej, Andrzej, 2015, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 93

¹⁵ Hejmej, Andrzej, 2008, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego* [w:] „Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej”, Kraków: Universitas, s. 139-168

tego Hejmej przedstawia koncepcję literatury w kategoriach głosu i skryptoralności. Pierwsza z nich jest ściśle związana z aspektem brzmieniowym i czasowym, a druga wskazuje na związek tekstu z zapisem głosu, stając się „graficzną rejestracją przestrzeni akustycznej¹⁶” oraz „pisanie na głos¹⁷”.

W centrum uwagi jednak, jeśli traktować literaturę jako głos i skryptoralność, pojawia się naraz i głos/tekst (ze względu na głos czy to wybrzmiewający na żywo, czy to akuzmatyczny, czy już-niesłyszalny), i określona audiosfera, w której rodzą się i funkcjonują konkretne realizacje literackie (włącznie z transferami medialnymi), i – wreszcie – doświadczenie akustyczne odbiorcy często związane we współczesnym świecie, by powtórzyć, z sytuacją akuzmatyczną¹⁸.

W tym miejscu warto również wspomnieć o koncepcji pejzażu dźwiękowego rozślawionej przez Raymonda Murraya Schafera, która mówi o subiektywnym doświadczeniu określonego fragmentu audiosfery¹⁹.

Pejzaże dźwiękowe powstają na wzór malarski: to od naszej osobistej percepcji zależy, co słyszymy i co zapiszemy. O ile bowiem audiosferę zwyczajnie słyszymy, o tyle pejzaży dźwiękowych możemy słuchać, a istotna różnica między słyszeniem a słuchaniem polega na aktywnej lub biernej roli podmiotu poznającego²⁰.

Bernie Krause, amerykański muzyk oraz przedstawiciel kierunku Soundscape ecology, wyróżnia następujące rodzaje pejzaży dźwiękowych:

- geofonię, czyli dźwięki denotujące środowisko nieożywione tj. wiatr, morze;
- biofonię, czyli dźwięki środowiska ożywionego tj. zwierzęta, rośliny;
- antropofonię, czyli dźwięki „generowane przez człowieka²¹”.

¹⁶ Hejmej, Andrzej, 2015, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 97

¹⁷ Barthes, Roland, 1997, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa: KR, s. 97-98

¹⁸ Hejmej, Andrzej, 2015, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 97

¹⁹ Losiak, Robert, 2007, *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym* [w:] Agnieszka Janiak, Wanda Krzemińska, Agnieszka Wojtasik-Tokarz (red.), *Przestrzeń wizualna i akustyczna człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej edukacji TWP we Wrocławiu, s. 240-241

²⁰ Piaskowski, Łukasz, 2023, *Przestrzeń dźwiękowa w dziele poetyckim* [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, <https://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/publication/51146/edition/47363/content> [dostęp: 22.03.2025], s. 124

²¹ Krause, Bernie, 2008, *Anatomy of the Soundscape. Evolving Perspectives* [w:] “Journal of the Audio Engineering Society”, s. 75-76

Piaskowski w myśl za Krausem wyodrębnia także pejzaż dźwiękowy ze względu na topo- i geografę, a więc wyodrębnia audiosferę charakterystyczną dla wsi i miasta²². Ponadto, wskazuje również na pejzaż kompetencyjno-ideologiczny lub umotywowany, w którym „krajobraz jest antymimetyczny i wizyjny, przez co sprawia wrażenie, jakby podmiot wiersza przebywał w ciągłym ruchu [...], tworząc pejzaże zbliżone do improwizacji²³”. Ostatni typ pejzażu dźwiękowego opisanego przez Piaskowskiego jest ściśle związany z kryterium sposobu użycia języka, w którym główną rolę pełni metafora muzyczna. Badacz konkluduje swoje refleksje stwierdzeniem, że jedynie poezja, a konkretnie pejzaż dźwiękowy jest w stanie wyrazić muzykę wszechświata.

Źródło metodologiczne niniejszej pracy stanowią szkice z antologii pod redakcją Andrzeja Hejmeja *Muzyka w literaturze*. Jeden z nich zawiera uwagi Tadeusza Makowieckiego dotyczące poezji oraz muzyki. Autor nawiązuje do przedwojennej, dość kontrowersyjnej monografii Tadeusza Szulca²⁴, który zanegował możliwość uwikłań muzycznych kontekstów w literaturę. Twierdził, że synteza obu sztuk opiera się na nieporozumieniach terminologicznych. W swoim szkicu Makowiecki na przekór Szulcowi stara się pokazać, że związki między literaturą a muzyką istniały już w starożytności oraz w średniowieczu; rozróżnia ich typy oraz wskazuje na potrzebę ich naukowego poznania²⁵. Krytyk literacki jest zdania, że pierwszą, dostrzegalną cechą współistnienia obu sztuk stanowi tzw. „melodyjność języka poetyckiego”, który nie tylko obfituje w konkretne zjawiska dźwiękowe tj. aliteracje, asonanse, rymy czy frazy intonacyjne, ale również rozmaite odcienie głosu ludzkiego. Makowiecki wyprowadza wniosek, iż „pewne teksty literackie są bardziej uchwytnie [...], przy czym wciąż nie chodzi o treść, lecz o zespół pewnych wartości ściśle brzmieniowych²⁶”. Kolejną kwestią, którą porusza autor, jest treść, która choć często wpisuje się w programowość muzyki, staje się także uchwytna dla słuchacza. Makowiecki sięga po przykłady dzieł literackich, których muzyczna interpretacja okazała się trafna i przekonująca²⁷. Odwrotne przypadki również miały miejsce. W dalszej części szkicu zostaje podjęty motyw pieśni

²² Piaskowski, Łukasz, 2023, *Przestrzeń dźwiękowa w dziele poetyckim* [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, <https://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/publication/51146/edition/47363/content> [dostęp: 22.03.2025], s. 124

²³ Tamże, s. 127

²⁴ Szulc, Tadeusz, 1937, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa: wydano z zasiłku Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego

²⁵ Makowiecki, Tadeusz, 2002, *Poezja a muzyka* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas, s. 6

²⁶ Tamże, s. 14

²⁷ Makowiecki, Tadeusz, 2002, *Poezja a muzyka* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas, s. 20-21

w tekście, w którym pełnią one rolę kompozycyjną, stanowiąc swego rodzaju lejtmotywy. Ponadto, sama konstrukcja utworów muzycznych i ich konkretnych właściwości skłania do refleksji dotyczącej ich wpływu na literaturę. Makowiecki ponownie udowadnia, że owe analogie między dziełami muzycznymi i literackimi są liczne. Odrębną grupę stanowi tematyzowanie muzyki, która pełni rolę tematu głównego czy też marginalnego. Makowiecki w części podsumowującej kładzie nacisk na potrzebę konieczności badań muzyczno-literackich, podkreślając, że:

Nie można poznawać pewnych dzieł, pewnych autorów, ba, nawet całych okresów literatury, nie znając muzyki, z którą badani pisarze współżyli, nie orientując się w najróżnorodniejszych wzajemnych pokrewieństwach obu sztuk²⁸.

Rekapitulacji dotyczącej „nieprzekładalności” muzyki na jakikolwiek inny system znaków dokonuje Anna Barańczak w artykule *Poetycka „muzykologia”*²⁹. Badaczka neguje tezę o asemantyczności muzyki, a także podkreśla rolę literatury, szczególnie tej z okresu dwudziestolecia międzywojennego, w tworzeniu fundamentu pod semiologię muzyki. W części podsumowującej artykułu Barańczak zachęca do interpretacji utworów muzycznych przez wypowiedź słowną.

Jeden z rozdziałów antologii pod redakcją Andrzeja Hejmeja stanowi szkic Marii Podraza-Kwiatkowskiej pod tytułem *O muzycznej i nie muzycznej koncepcji poezji*³⁰. Autorka artykułu wskazuje na fakt, iż u podstaw utworu poetyckiego znajduje się muzyka, która poprzedza artykulację słowną. Badaczka przywołuje liczne wypowiedzi poetów, którzy wskazują element muzyczny jako ten, który ewokuje akt twórczy.

Poezja zbliża się do muzyki w sposób maksymalny w tych okresach, w których najważniejszym problemem jest taka ekspresja przeżycia wyjściowego, ażeby wzbudzić identyczne przeżycie u odbiorcy³¹.

Polski filolog, Czesław Zgorzelski, uwydatnia bliskie pokrewieństwo wypowiedzi lirycznej z organizacją muzyczną³². Posługuje się licznymi przykładami, które stanowią wyraźne przejawy muzyki w literaturze. Jednym z nich jest instrumentacja głoskowa,

²⁸ Tamże, s. 36

²⁹ Barańczak, Anna, 2002, *Poetycka „muzykologia”* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas, s. 37

³⁰ Podraza-Kwiatkowska, Ewa, 2002, *O muzycznej i nie muzycznej koncepcji poezji* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas, s. 45

³¹ Tamże, s. 58

³² Zgorzelski, Czesław, 2002, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas, s. 79

zestawienia i współgranie konkretnych głosek, które tworzą swoistą melodię wiersza. Zjawisko rytmu, na które składają się zarówno elementy metryczne, jak i niemetryczne, wpisuje się w konstrukcje rytmiczne dzieł literackich. Autor wskazuje również na intonację jako na tę, która najbliższa jest muzyce i najpełniej realizuje „melodykę” wypowiedzi poetyckiej.

[...] sądy o większym stopniu „śpiewności” lub „melodyjności” utworu nie powinny budzić zastrzeżeń metodologicznych. Dotyczą one konkretnych, empirycznie doświadczalnych czynników wymowności lirycznej konkretnego wiersza³³.

Badacz podsumowuje swój artykuł wnioskiem, iż szeroka gama elementów fonicznych wiersza zbliża go do utworu muzycznego, jednak niezaprzeczalna zdaje się także ich odrębność.

Związki muzyki oraz poezji rozważa także Józef Opalski w artykule *O sposobach istnienia dzieła muzycznego*³⁴ oraz w monografii *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*³⁵. W pierwszym z wymienionych tekstów autor przywołuje tezę Tadeusza Szulca, która podważa wywołanie wrażeń muzycznych przez utwór literacki. Następnie Opalski wymienia możliwości występowania muzyki w tekście literackim:

1. Muzyka jako element fikcji literackiej;
2. Opis rzeczywistej kompozycji muzycznej będącej samoistnym bytem wpisanym w utwór literacki;
3. Utwór muzyczny jako model konstrukcyjny utworu literackiego;
4. Wyraz „muzyka” i jego pochodne użyte jako temat wypowiedzi;
5. Utwór muzyczny jako źródło inspiracji literackiej;
6. Elementy muzyki popularnej, rozrywkowej i religijnej wpisane w utwór literacki³⁶

Powyższa próba usystematyzowania związków muzyki z literaturą wydaje się zbliżona do kategorii stworzonych przez Hejmeja. Rekapitulację artykułu stanowi konkluzja, iż badania relacji obu sztuk wymagają bardzo delikatnego podejścia badawczego z uwagi na liczne zagrożenia, jednak studia te są niewątpliwie warte podjęcia ze względu na poszerzenie perspektywy interdyscyplinarnej.

³³ Tamże, s. 100

³⁴ Opalski, Józef, 2002, *O sposobach istnienia dzieła muzycznego*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas, s. 171-190

³⁵ Opalski, Józef, 1980, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne

³⁶ Opalski, Józef, 2002, *O sposobach istnienia dzieła muzycznego*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas, s. 183-189

W dziele *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego* Opalski upatruje korzeni „modernistycznego wyolbrzymienia wpływów muzyki i literatury” w romantyzmie³⁷. Przywołuje rozważania Szulca, który zanegował metaforę muzyczną. W opozycji do autora *Muzyki w dziele literackim*, odwołuje się do Thomasa Stearnsa Eliota i jego referatu pt. *Muzyka poezji*, który pozytywnie wyraża się o związkach dzieła literackiego oraz muzycznego, szczególnie w kontekście podobieństw konstrukcyjnych. Opalski przywołuje liczne przykłady z literatury dwudziestolecia, ukazujące paralele sztuk, aby dogłębnie zbadać dzieje świadomości muzycznej literatury polskiej.

Spśród bogatej literatury przedmiotu w niniejszej pracy wykorzystano koncepcję Stevena Paul Schera, który podjął się stworzenia modelu badań muzyczno-literackich. Wyodrębnia on trzy sfery: warstwę brzmieniową tekstu literackiego ukształtowaną przez kontekst muzyczny („muzyka słów”), tematyzowanie muzyki („muzyka werbalna”) oraz „specyficzne wykorzystywanie schematów i technik muzycznych w kreowaniu konstrukcji utworów literackich”^{38,39}. Powyższy model opiera się na założeniach tradycji estetycznej obejmującej kluczowe właściwości muzyki, tj. asemantyczność i autoteliczność, oraz literatury, tj. dyskursywność i denotacyjność. Omówioną koncepcję cechuje interdyscyplinarny charakter przekraczający ramy literaturoznawstwa oraz muzykologii, a z drugiej strony model Schera ściśle połączony jest z obiema dziedzinami. Powyższe podkategorie strategii wprowadzania odniesień muzycznych do literatury zostaną wykorzystane w praktycznej części pracy.

Artykuł Wojciecha Ligęzy pt. *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza* posłużył jako inspiracja do rozmyślań nad „sztuką dźwięku” i jej związkiem z tekstem literackim. Autor stwierdza, że krajobrazy w poezji Miłosza można nie tylko zobaczyć, ale i „usłyszeć”. „Muzyka obdarza słuchaczy momentami nieśmiertelności, wstrzymując działanie czasu”⁴⁰. Ligęza pokazuje na przykładzie utworów Miłosza, że dźwięki można zakłąć w formę. Wyrażenie użyte w tytule zdaje się najtrafniej oddawać twórcze poczynania poetów oraz próbę oddania przez nich doświadczenia audiosfery, której nadawali

³⁷ Opalski, Józef, 1980, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 14

³⁸ Hejmej, Andrzej, 2002, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 12

³⁹ Scher, Steven Paul, 1982, *Literature and Music [w:] Interrelations of Literature*, (red.) J.P. Barricelli, J. Gibaldi, New York: Modern Language Association of America, s. 23

⁴⁰ Ligęza, Wojciech, 2004, *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza [w:] Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, s. 336

formę liryczną. Analiza wybranych wierszy Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima ma niejako na celu potwierdzenie powyższej tezy i udowodnienie syntetyzującej różne kompetencje sztuki przekładu.

Niniejsza rozprawa wpisuje się w badania literackie o wieloletniej tradycji, o czym świadczą przytoczone wyżej refleksje badaczy. W źródłach starożytnych powinowactwo obu sztuk wydawało się naturalne, niemniej nieustannie domaga się analizy i namysłu. Jednak na gruncie studiów komparatystycznych rozważania te wydają się cały czas wymagać pogłębienia, co znajduje odzwierciedlenie w intensywnych pracach badaczy m.in. Opalskiego, Zgorzelskiego, Makowieckiego i Hejmeja zainteresowanych tą tematyką w ostatnich dekadach. Ponadto, dokonano próby zrewidowania najważniejszych tekstów podejmujących kwestie związków muzyki i literatury oraz najbardziej istotnych z punktu widzenia rozprawy. Związki obu sztuk, o których pisali wymienieni powyżej badacze, są wzbogacające dla obu dziedzin, a szczególnie dla przekładu uwikłanego w dialog nie tylko pomiędzy językami i kulturami, lecz również pomiędzy sztukami. Przywołanie modelu badań muzyczno-literackich Schera oraz podkreślenie znaczenia zwrotu audialnego oraz rozwoju *sound studies* pozwalają dostrzec wielopłaszczyznowy wymiar świata dźwięku obecnego w poezji.

Na zakończenie tego fragmentu pragnę przywołać wypowiedź polskiego XIX wiecznego artysty: Adama Mickiewicza, który ma szczególny w opisywaniu koncertów, tańców, ale także ciszy:

Cóż jest [...] poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło⁴¹.

Cytat ten, najpełniej oddaje podejście reprezentowane w pracy, uznające muzykę i audialność za integralną część poezji.

Zakres materiału badawczego

Zakres materiału badawczego niniejszej pracy obejmuje wybrane wiersze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana oraz Juliana Tuwima. Urodzili się kolejno: w 1905, 1877 oraz w 1894 roku. Reprezentowali odmienne style literackie, nie należeli do tej

⁴¹ Mickiewicz, Adam, 1955, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, tłum. Leon Płoszewski [w:] *Dzieła*, t. 10, Warszawa: Czytelnik, s. 168

samej grupy poetyckiej. Wspólnym mianownikiem dla nich jest jednak to, że każdy z nich traktował słowo jako element audiosfery, dostrzegał słowo poetyckie jako słowo mówione i brzmiące. Zwracał uwagę na to, jak jest wypowiedziane i jakie bogactwo niesie ze sobą. Warto również dodać, iż lata twórczości wyżej wspomnianych poetów pokrywają się, szczególnie gdy rozpatrujemy okres dwudziestolecia międzywojennego, z ukazaniem się dość kontrowersyjnego tekstu Tadeusza Szulca w 1937 roku pt. *Muzyka w dziele literackim*, który, jak wspomniano wcześniej, zanegował istotne związki między literaturą a muzyką.

Szczegółowe informacje biograficzne o poetach zawarte są w rozdziale w dalszej części pracy. W tym miejscu zostanie przedstawiony stan badań dotyczący życia oraz twórczości poetów z uwzględnieniem wątków muzycznych. Celem niniejszej pracy nie jest bowiem przedstawienie kolejnych biogramów, ale ukazanie ukształtowania wrażliwości muzycznej poetów i jej wpływu na ich dzieła.

Badacze dość późno zaczęli interesować się życiorysem i twórczością Gałczyńskiego. Pionierem w tej dziedzinie był Andrzej Drawicz, który w 1972 roku opublikował pierwszą biografię poety⁴². Pięć lat później ukazało się opracowanie pod tytułem *Konstanty Ildefons Gałczyński*⁴³ autorstwa Adama Kulawika. Przez prawie kolejne trzy dekady nikt nie podjął się próby opisu biografii poety. Dopiero na początku XX wieku nastąpił przełom i ukazały się kolejno: *Konstanty Ildefons Gałczyński znany i nieznany. Studia i szkice*⁴⁴ pod redakcją Anny Gomóły; *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński* autorstwa Anny Arno. Wspomnienia o poecie⁴⁵ Anny Kamińskiej oraz Jana Śpiewaka stanowią nieocenione źródło na temat szczególnych upodobań Gałczyńskiego oraz kontekstów historyczno-kulturowych, w których żył. Kolejną istotną publikacją są *Pęknięte struny pełni: wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*⁴⁶ autorstwa Wojciecha Kassa, dyrektora Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu, która odsłania upodobania muzyczne poety, cenne w świetle niniejszej pracy. Znaczący wkład w pielęgnowanie schedy po poecie, miała jego córka, Kira, której działalność głównie skupia się na życiorysie i dorobku artystycznym ojca.

⁴² Drawicz, Andrzej, 1972, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Biografia*, Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych

⁴³ Kulawik, Adam, 1977, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum PAN

⁴⁴ Gomóła, Anna (red.), 2006, *Konstanty Ildefons Gałczyński znany i nieznany. Studia i szkice*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk

⁴⁵ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik

⁴⁶ Kass, Wojciech, 2004, *Pęknięte struny pełni: wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Olsztyn, Pranie: Agencja „WIT” Witold Mierzejewski

Autorem licznych biografii Bolesława Leśmiana jest niewątpliwie Piotr Łopuszański, który opublikował kolejno dzieła: *Leśmian* (2000), *Zofia i Bolesław Leśmianowie* (2005), *Bolesław Leśmian: marzyciel nad przepaścią* (2006), *Bolesław Leśmian w Warszawie* (2017), *Bywalec zieleni: Bolesław Leśmian* (2021). W międzyczasie pojawiły się również wspomnienia świadków życia poety⁴⁷ autorstwa Adama Wiesława Kulawika oraz *Kalendarium leśmianowskie*⁴⁸ Jacka Trznadla. Z uwagi na niezwykłość twórczości Leśmiana liczni badacze podejmowali próby opisu wierszy poety. Na temat ich muzyczności pisali m.in.: Jan Sochoń⁴⁹, Monika Cieślik⁵⁰, Piotr Śniedziwski⁵¹ oraz Marek Kurkiewicz⁵².

Ostatni z poetów – Julian Tuwim – doczekał się kilku opracowań biograficznych na swój temat. Najwcześniej datowana praca autorstwa Jadwigi Sawickiej⁵³ pochodzi z 1986 roku. Kolejna publikacja⁵⁴ z 1995 roku zawiera wypowiedzi krytyków na temat twórczości Tuwima. W 2007 roku ukazał się tom⁵⁵ składający się z esejów podejmujących zarówno elementy biograficzne, jak i wątki dotyczące twórczości poety pod redakcją Tomasza Cieślaka i Krystyny Ratajskiej. Niedawno w ręce czytelników trafiła również biografia *Julian Tuwim: pęknięcie*⁵⁶ z 2021 roku oraz w formie audiobooku *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*⁵⁷ z 2023 roku. Twórczość poety jest bez wątpienia ciekawym obiektem badań, stąd też liczne publikacje. O Tuwimowskich związkach z muzyką pisali m.in.: Lidia Ignaczak⁵⁸, Aleksander Nawarecki⁵⁹

⁴⁷ Kulawik, Adam Wiesław, 2008, *Leśmian, Leśmian. Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, Gdańsk: Wydawnictwo „Słowo/Obraz Terytoria”

⁴⁸ Trznadel, Jacek, 2016, *Kalendarium leśmianowskie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

⁴⁹ Sochoń, Jan, 2011, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...* [w:] *Studia Philosophiae Christianae UKSW* nr 47, Warszawa: Instytut Filozofii UKSW, s. 167-184

⁵⁰ Cieślik, Monika, 2019, *Między Bogiem a Naturą. Słowo i muzyka w świecie Leśmiana* [w:] „Folia Litteraria Polonica” 1(52), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 49-67

⁵¹ Śniedziwski, Piotr, 2006, „Treść, gdy w rytm się stacza” – *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem* [w:] „Pamiętnik Literacki” 3, Warszawa: Instytut Literacki PAN

⁵² Kurkiewicz, Marek, 2019, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego

⁵³ Sawicka, Jadwiga, 1986, *Julian Tuwim*, Warszawa: Wiedza Powszechna

⁵⁴ Ratajczak, Józef, 1995, *Julian Tuwim*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis

⁵⁵ Cieślak, Tomasz, Krystyna, Ratajska (red.), 2007, *Julian Tuwim: biografia, twórczość, recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

⁵⁶ Kuczyńska-Koschany, Katarzyna, 2021, *Julian Tuwim: pęknięcie*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

⁵⁷ Urbanek, Mariusz, 2023, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Estymator

⁵⁸ Ignaczak, Lidia, 2007, *Tuwimowski romans z piosenką* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

⁵⁹ Nawarecki, Aleksander, 1982, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima* t. 3, Ireneusz Opacki (red.), Katowice: Uniwersytet Śląski

(opisał ewolucję motywu muzycznego), Milena Osiurak⁶⁰ oraz Michał Bristiger⁶¹ (podjął się analizy pieśni *Wanda* z cyklu *Słopiewnie*).

Przyjętą zasadą selekcji wierszy jest wyraźna obecność kontekstów muzycznych w poezji Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima oraz próby ich zachowania w tłumaczeniu na język angielski. Oczywiście kryterium doboru wierszy stanowiła dostępność ich przekładów na język docelowy. Szczególną uwagę poświęcono metodom przekładów elementów dźwiękonaśladowczych.

Proces przekładu wierszy Gałczyńskiego, Leśmiana oraz Tuwima na język angielski rozpoczął się pod koniec XX wieku. Można domniemywać, że jednym z powodów tak późnego zainteresowania poezją była kwestia polityczna, a więc pozostawanie polskiej kultury pod wpływem bloku wschodniego. Dopiero po upadku Żelaznej Kurtyny zaczęto zauważać międzywojenny i powojenny dorobek polskiej kultury.

Twórczość poetycka Gałczyńskiego zdaje się w tym aspekcie najbardziej zaniedbana oraz domagająca się uwagi. W 1995 roku Mirosław Lipiński przetłumaczył pięć wierszy autorstwa poety w zbiorze pt. *Treasury of Polish Love: Poems, Quotations, Proverbs in Polish & English*⁶². Piętnaście lat później ukazuje się tomik *An Ordinary Star: Poems in English* w przekładzie Anity Jones Dębskiej poświęcony poezji Gałczyńskiego, który niestety nie jest w ogólnodostępnym obiegu⁶³. Na łamach czasopism pojawiały się również pojedyncze przekłady wierszy poety, m.in. w „The Polish Review”, w którym Anna M. Furdyna podjęła się tłumaczenia *Zaczarowanej drożki*⁶⁴. Bardziej współczesny przekład z 2019 roku utworu *Wycieczka do Świdra* znajdziemy w „Modern Poetry in Translation”⁶⁵ oraz w „Przekroju”. Autorami tłumaczenia są Renata Senktas i Christopher Reid.

W przypadku poezji Leśmiana liczba tłumaczeń na język angielski zdaje się dość uboga, zważywszy na obfitość twórczą autora. Pionierką w dziedzinie przekładoznawczej wierszy poety jest bez wątpienia Sandra Celt, która w 1984 roku opublikowała dość obszerny zbiór

⁶⁰ Osiurak, Milena, 2017, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku

⁶¹ Bristigier, Michał, 1986, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne

⁶² Lipiński, Mirosław, 1995, *Treasury of Polish Love: Poems, Quotations, Proverbs in Polish & English*, New York: Hippocrene

⁶³ Gałczyński Konstanty, Ildefons, 2005, *An Ordinary Star*, tłum. Anita Jones Dębska, Toruń: The Attic Press

⁶⁴ Gałczyński Konstanty, Ildefons, 1975, *The Enchanted Doroshka* [w:] „The Polish Review”, tłum. Anna M. Furdyna, s. 109-116

⁶⁵ Gałczyński Konstanty, Ildefons, 2019, *A Trip to Świder* [w:] „Modern Poetry in Translation”, tłum. Renata Senktas i Christopher Reid

tekstów lirycznych Leśmiana (*Mythematics and Extropy: Selected Poems of Bolesław Leśmian*⁶⁶). Kolejna próba tłumaczeniowa została podjęta w 2000 roku przez Janka Langer, który w monografii *Magic and Glory: Polish Poetry from the Twentieth Century*⁶⁷ zamieścił wybrane wiersze Bolesława Leśmiana oraz Juliana Tuwima. Niestety zbiór ten nie zawiera oryginalnych wersji utworów, co nie pozwala czytelnikowi na porównanie tekstu źródłowego z docelowym. Przekłady sztandarowych wierszy Leśmiana na język angielski pojawiają się również sporadycznie w antologiach, m.in. we wspomnianej wcześniej *Treasury of Polish Love: Poems, Quotations, Proverbs in Polish and English* oraz w *33 of the Most Beautiful Love Poems* autorstwa Mariana Polaka-Chlabicz⁶⁸. Tłumacz ten zafascynowany twórczością Leśmiana zapragnął rozszerzyć jej zasięg na kraje anglojęzyczne, czego efektem są dwie publikacje: *Marvellations. The Best-Loved Poems*⁶⁹ oraz *Beyond the Beyond*⁷⁰ (opatrzone ilustracjami). Oba wydania zawierają wstępy do tłumaczeń autorstwa Polaka-Chlabicza.

Spośród wymienionych wyżej poetów bez wątpienia twórczość poetycka Juliana Tuwima doczekała się największej liczby przekładów. Niemniej jednak zauważyć należy, że większość z nich stanowią osławione wiersze dla dzieci tj. *Rzepka*, *Ptasie Radio*, nie wspominając o *Lokomotywie*, która zaledwie trzy lata po ukazaniu się, a więc w 1939 roku, została przetłumaczona na język angielski przez Bernarda Gutteridge'a i Williama J. Peace'a⁷¹. Tłumacze ci znaleźli swoich następców, czego wynikiem jest co najmniej kilka innych przekładów tego znanego utworu⁷². Na przestrzeni osiemdziesięciu lat anglojęzyczny czytelnik doczekał się kilku znaczących zbiorów poezji Tuwima. W kolejności chronologicznej są to: *A Polish Anthology*⁷³, zawierające piętnaście wierszy poety; *The Dancing Socrates, and Other Poems*⁷⁴; wspomniany wcześniej *Magic and Glory: Polish Poetry from the Twentieth Century*⁷⁵

⁶⁶ Leśmian, Bolesław, 1984, *Mythematics and extropy: selected poems of Bolesław Leśmian*, tłum. Sandra Celt, Stevens Ponit. Wis.: A.R. Poray Book Publishing

⁶⁷ Leśmian, Bolesław, 2000, *Magic and Glory: Polish Poetry from the Twentieth Century*. Vol. 1: Bolesław Leśmian, tłum. Janek Langer, London

⁶⁸ Polak-Chlabicz, Marian, 2012, *33 of the most Beautiful Love Poems*, New York: Oculus Bookery

⁶⁹ Leśmian, Bolesław, 2014, *Marvellations The Best-Loved Poems*, tłum. Marian Polak-Chlabicz, New York: Penumbra Publishing House

⁷⁰ Leśmian, Bolesław, 2017, *Beyond the Beyond*, tłum. Marian Polak-Chlabicz, New York: Penumbra Bookery

⁷¹ Tuwim, Julian, 1939, *Locomotive – The Turnip – The Bird's Broadcast*, tłum. Bernard Gutteridge, William J. Peace, Minerva

⁷² Tuwim, Julian, 1991, *The Train*, tłum. Czesław Knobbe, Duluth: Sterling Design

Tuwim, Julian, 2013, *Lokomotywa The Locomotive Die Lokomotive*, tłum. Marcel Weyland, Universitas, Kraków

⁷³ Tuwim, Julian, 1944, 1947, *A Polish Anthology*, tłum. M.A. Michael, London: Duckworth

⁷⁴ Tuwim, Julian, 1968, *The Dancing Socrates, and Other Poems*, tłum. Adam Gillon, New York: Twayne

⁷⁵ Leśmian, Bolesław, 2000, *Magic and Glory: Polish Poetry from the Twentieth Century*, Leśmian, tłum. Janek Langer, London

oraz najbardziej współczesny *Till the Words Draw Blood! Słowem do krwi!*⁷⁶. Mnogość tłumaczeń pozwala na szerszą i bardziej pogłębioną analizę synchroniczną tekstów docelowych.

Wszyscy trzej poeci mieli doświadczenie translatorskie, niektórzy z nich zostawili po sobie szkice dotyczące sztuki przekładu. Szczegółowe ustalenia podejmujące tę tematykę zostaną przedstawione w rozdziale czwartym.

Gałczyński był bez wątpienia poliglotą, co umożliwiło mu tłumaczenie z francuskiego, hiszpańskiego, niemieckiego, angielskiego oraz rosyjskiego. Efekty jego pracy znajdziemy w tomie *Przekłady*⁷⁷. Z relacji współpracowników poety wynika, że Gałczyński podejmował się tłumaczenia głównie ze względów zarobkowych, a jego przekłady cechowała swoboda, dzięki której mógł wyrazić swój styl artystyczny⁷⁸. Tłumacząc *Sen nocy letniej* Szekspira, poeta zwracał szczególną uwagę na warstwę brzmieniową, mając na uwadze sceniczną naturę utworu, co zdaje się wskazywać na wrażliwość muzyczną, przez pryzmat której pojmował estetykę tekstu.

Chęć przyswojenia polszczyźnie literatury obcej deklarował także Leśmian, którego dorobek translatorski oraz uwagi na temat tłumaczenia rzadko bywają przedmiotem analizy wśród badaczy. Poeta recenzował liczne tłumaczenia na język rosyjski oraz opatrywał je komentarzami, podkreślając rolę estetyki w przekładzie. Leśmian uważał, że tekst docelowy winien wywoływać u odbiorcy identyczny efekt, jak tekst źródłowy⁷⁹. Co więcej, dostrzegał niebagatelny wkład tłumacza w rozwój literatury języka przekładu oraz wyzwania związane z transpozycją rytmu.

Przekład wiersza wówczas dopiero jest doskonałym przekładem, jeżeli słuchacz, nieznający języka przekładu, poznaje oryginał po tej właśnie bezsłownej melodii, na którą się składa i rytm, i stopa metryczna, i następność dźwiękowa wyrazów, i ich powtarzalność [...] i sama intonacja⁸⁰.

Tuwim także mógł poszczycić się przekładami z kilku języków tj. niemieckiego, francuskiego, rosyjskiego oraz łacińskiego. Najbardziej znane są jego tłumaczenia poezji rosyjskiej, a w szczególności Puszkina, którym był zafascynowany. Podejście Tuwima

⁷⁶ Tuwim, Julian, 2013, *Till the Words Draw Blood! Słowem do krwi!*, tłum. David Malcom, Agata Miksa, Łódź: Dom Literatury w Łodzi

⁷⁷ Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1973, *Przekłady*, Warszawa: Czytelnik

⁷⁸ Drawicz, Andrzej, 1972, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 74

⁷⁹ Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” nr 13, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

⁸⁰ Leśmian, Bolesław, 2011, *Szkice literackie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

względem przekładu charakteryzowało się swobodą, ale również chęcią zaczerpnięcia inspiracji do swojej własnej twórczości. We wstępie do *Tłumaczeń poetyckich* Tadeusz Januszewski nazwał poetę „pierwszym nowoczesnym tłumaczem poezji w Polsce⁸¹”. Podkreślał również ścisłe związki między warsztatem translatorskim Tuwima a jego twórczością w latach 1911-1953. Poeta przeniknięty pasją twórczą, w sposób świadomy wybierał tłumaczonych autorów oraz dzieła. Tuwim chętnie sięgał po teksty modernistów, Whitmana, Heinego, Rimbauda, Majakowskiego, a wszystko po to, aby znaleźć nurt, który będzie oddziaływał na twórczość oryginalną. Jako tłumacz „łączył filologiczną wierność z wysokimi walorami poetyckimi⁸²”, chętnie podejmował wyzwania translatorskie i tym samym kształtował swoją poetycką osobowość. Esencjonalny element przekładu stanowiło oddanie warstwy brzmieniowej, na którą Tuwim był uwrażliwiony. Januszewski podkreślał, że w *Jeźdźcu Miedzianym* „wspaniale odtworzona została eufonia oryginału – co stanowi już umiejętność najwyższą⁸³”.

Powyższe refleksje ukazują Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima nie tylko jako poetów, ale również tłumaczy, którzy reprezentują w swej twórczości niezwykle wrażliwość akustyczną i muzyczną. Ważnym aspektem badań jest również fakt, że tłumaczenia ich poezji na inne języki, w tym na język angielski – poddawane analizie w niniejszej pracy ukazują literaturę polską jako powszechną, możliwą do odczytania na poziomie uniwersalnym.

Problematyka pracy

Niniejsza praca ma na celu ukazanie aspektów muzycznych w wybranych wierszach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana oraz Juliana Tuwima oraz ich analizę w tłumaczeniach na język angielski, by wykazać, że oryginalność każdego z poetów przejawia się w kreatywnym wykorzystaniu onomatopeiczności poetyckiej, która nie jest sprowadzona do wąskiego rozumienia tego pojęcia przez językoznawców. Analiza translatoryczna wybranych wierszy oraz ich tłumaczeń na język angielski ma na celu opis zjawiska tłumaczenia onomatopei poetyckiej jako działania wymagającego kreatywnego podejścia tłumacza w myśl, iż użycie i przetłumaczenie onomatopei ma wymiar sztuki.

⁸¹ Tuwim, Julian, 2006, *Tłumaczenia poetyckie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 5

⁸² Tuwim, Julian, 2006, *Tłumaczenia poetyckie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 20

⁸³ Tamże, s. 2

Wyrazów dźwiękonaśladowczych występujących w wierszach Gałczyńskiego, Leśmiana oraz Tuwima często nie można znaleźć w słownikach funkcjonalnych.

Uzasadnienie wyboru problemu badawczego

Wybór takiego tematu został podyktowany co najmniej kilkoma czynnikami. Po pierwsze, wymienieni wcześniej poeci tworzyli w okresie dwudziestolecia międzywojennego, które bezspornie jest czasem kluczowych przemian społecznych i historycznych, jeśli chodzi o dotarcie na ziemie polskie nowinek fonograficznych z Zachodu, które znacząco zmieniły formy obecności muzyki w życiu codziennym. Hejmej zauważył, że muzyka zaczęła pojawiać się tam, gdzie dotąd nie bywała⁸⁴. Wyszła poza mury filharmonii oraz opery i naturalnie stała się tematem bądź wyrazistym tłem, a nawet tematem dla wielu ówczesnych utworów m.in. *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej, *Sklepów cynamonowych* Bruna Schulza, wierszy Władysława Sebyły, dziennika Marii Dąbrowskiej⁸⁵. Natomiast wybór prymarnej części pracy podejmującej aspekty muzyczne w wierszach został podyktowany chęcią wyeksponowania warstwy dźwiękowej analizowanych utworów, które często są trudno uchwytnie, pomijane lub nie otrzymują należytej im uwagi. Szczególnie w przypadku twórczości Leśmiana, w której podkreślana zostaje wizualność, malarskość, synestezja, a dźwięk jawi się jako dodatek. Celem niniejszej pracy nie jest udowodnienie podobieństwa przedstawiania kontekstów muzycznych przez Gałczyńskiego, Leśmiana czy Tuwima, ale ukazanie różnorodności doświadczenia akuzmatycznego w ich poezji, które jest bezpośrednio związane z „antropologią audialną”.

Odwołuje się ona bowiem niezmiennie do doświadczenia słuchacza (a także wykonawcy-improvizatora) – eksponując przy tym nierzadko, w pełni świadomie, jego subiektywną pozycję (w stosunku do kodu i kontekstu praktyki słuchacza-improvizatora) – określając warunki doświadczenia i wytyczając ścieżki interpretacji (które w innych okolicznościach mogłyby biec inaczej)⁸⁶.

Antropologia ta skupia się nie tyle na fenomenie słuchania oraz wytwarzania dźwięku, lecz na podmiocie doświadczenia, który słyszy i interpretuje dźwięki.

⁸⁴ Hejmej, Andrzej, 2021, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym* [w:] „Teksty Drugie”, s. 305-307

⁸⁵ Opalski, Józef, 1980, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 90-93

⁸⁶ Brzostek, Dariusz, 2014, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Jeszcze bardziej interesująca zdaje się kwestia funkcjonowania takich utworów w tłumaczeniach. Biorąc pod uwagę aspekt różnicowania językowego oraz doświadczenie słyszenia, subiektywne nie tylko dla użytkownika danego systemu językowego, ale dla każdego człowieka, tłumaczenie staje się narzędziem poszerzania nie tylko możliwości językowych czy horyzontów kulturowych, ale także wyobraźni. Praca stawia sobie za cel rzetelną analizę wybranych utworów z uwzględnieniem onomatopei, sprawdzenie, w jaki sposób tłumacze podchodzą do przekładu kontekstów muzycznych, oraz ustalenie czy udaje im się zachować oryginalny sposób przedstawiania rzeczywistości dźwiękowej. Wstępne prace nad tekstami źródłowymi oraz tłumaczonymi do kultury docelowej pokazują, że tłumacze niejednokrotnie próbują znaleźć ekwiwalenty nie tyle słowa, bądź zapisu dźwięku, co ekwiwalentyzacje danego dźwięku istniejące i już rozpoznawane w danym języku, aby czytelnik przekładu mógł swobodnie i w sposób jak najbardziej zrozumiały rozpoznać go w języku ojczystym.

W odniesieniu do kryteriów doboru wierszy, zostaną wyszczególnione te najistotniejsze. Przede wszystkim uwzględnione zostały teksty przetłumaczone na język angielski. Niektóre z nich doczekały się kilku przekładów, co stanowi o ich dodatkowym atucie w kontekście analizy translatorycznej pozwalającej rozważyć także aspekt diachroniczny. Podczas selekcji tekstów poddano analizie frekwencję kontekstów muzycznych, aby materiał zamieszczony w części praktycznej stanowił znaczącą próbkę analizy translatorycznej, która pozwoli na wyciągnięcie uprawnionych wniosków. Z powodu braku wcześniejszej obszernej analizy tłumaczeniowej wybranych wierszy Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima, dostrzeżono ogromną potrzebę, by zaakcentować rolę onomatopeiczności w poezji, a także pokazać skarbnicę, jaką jest analiza synchroniczna tłumaczeń zgodnie z metodą opisowych badań nad przekładem Gideona Toury'ego, która pozwala na szersze spojrzenie na proces tłumaczeniowy oraz wzbogacanie leksyki danego języka dzięki przekładowi. Jednym z nadrzędnych celów niniejszej pracy jest rozpropagowanie twórczości Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima w anglojęzycznym kręgu kulturowym. Ponadto, rozprawa ta stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o zmierzenie się z adekwatnością przekładu wiersza, uwikłanego w język, kulturę, a przede wszystkim w onomatopeiczność, która wpisuje się w poezję. Z niniejszej pracy płynie przekaz o potrzebie tłumaczenia poezji, która nie tylko funkcjonuje jako tekst, ale którą należy usłyszeć.

Niniejsza praca przyjrzy się także poglądom analizowanych poetów dotyczącym związków dźwięku z poezją. Biografia każdego z poetów wskazuje na liczne uwikłania ich życia oraz twórczości w sferę muzyki. Źródła dźwięku są oddane przez każdego z poetów

w inny, wyjątkowy sposób. Kolejne fragmenty rozprawy zarysowują, na czym polega wyjątkowość i co wykazała dotychczasowa analiza zapisu słyszenia przez Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima.

Pierwszy z autorów – Konstanty Ildefons Gałczyński – zdaje się czynić z muzyki nie tylko scenerię dla swoich tekstów, ale przede wszystkim wynosi ją na piedestał jako dominantę utworu, tematyzuje dźwięki, instrumenty i kompozytorów. Audiosfera wypełnia niejako przestrzeń wiersza i dowodzi ogromnej wrażliwości, a także świadomości muzycznej poety. Marta Wyka podkreśla, iż:

muzyczne przenośnie, tak częste w twórczości Gałczyńskiego, nie są tylko ornamentem czy chwytem poetyckim; wywodzą się one, jak widzimy, z głębokiej potrzeby psychicznej i estetycznej, z upartej chęci odbudowania klasycznej wizji świata – i poety⁸⁷.

Muzyka w poezji Gałczyńskiego przybiera różne formy – staje się utworem, instrumentem, tańcem, oddaje aurę konkretnej sytuacji czy utworu muzycznego. Niestety niewiele znajdziemy tłumaczeń wierszy poety na język angielski, co nasuwa pytania o powody takiego zjawiska. Różnice na poziomie kulturowym oraz lingwistycznym, a także niewątpliwe wyzwania translatologiczne dotyczące próby oddania przenikającej utworu muzyki, stają się prawdopodobnie prymarnymi przyczynami luki przekładoznawczej. Inne uzasadnienie może stanowić brak odpowiednika w kręgu anglojęzycznym twórczości w podobnej konwencji.

Poezja Gałczyńskiego „żyje” muzycznością, stanowi jej nierozłączną całość i pobrzmiwa echem Bacha. Dla Gałczyńskiego poezja była równoznaczna z muzyką, pióro było „muzycznym narzędziem”, w jego świadomości te dwie istniały jako nierozłączne siostry⁸⁸. Jerzy Skarbowski nazwał twórczość Gałczyńskiego „poezjo-muzyką⁸⁹”, wskazując na „nierozzerwalny, niemal genetyczny związek, jaki zaistniał między sztuką słowa a sztuką dźwięku w twórczości Gałczyńskiego”, a który może być zilustrowany poprzez poniższy utwór:

Mysikrólik na smyczku.

Dwa słońca na policzku.

Rude skrzypce pod brodą.

⁸⁷ Wyka, Marta, 1982, *Tęsknota do harmonii – Konstanty Ildefons Gałczyński* [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. I red. Irena Maciejewska, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 248-249

⁸⁸ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 328

⁸⁹ Skarbowski, Jerzy, 1981, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* [w:] „Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi”, Warszawa: Czytelnik

Palce wiersz ze strun plotą.

Smyczek do strun dotyka,

*rodzi się wiersz - muzyka*⁹⁰.

Kontynuacji schedy pozostawionej przez Gałczyńskiego możemy upatrywać w cyklach koncertów organizowanych co roku w Leśniczówce Praniu, a także w licznych piosenkach obecnych w muzycznej świadomości Polaków, do których słowa napisał właśnie poeta.

Bolesław Leśmian być może nie miał tak gruntownego wykształcenia muzycznego jak Gałczyński, niemniej jednak od wczesnego dzieciństwa obcował z muzyką klasyczną. Twórczość poety kojarzona jest przede wszystkim z malarskością i synestezją, ale niewielu badaczy dostrzegało dotąd muzyczny charakter jego poezji. Wiele wierszy Leśmiana opiera się na motywie muzycznym o charakterze witalistycznym czy pieśni mającej moc odnawiania. Silne zrytmizowanie tańca znajduje swoje odzwierciedlenie w wersyfikacji, która dowodzi współlistnienia słowa z muzyką.

Mimo dominującej ikonosfery, naturę, która jest integralnym elementem rzeczywistości w utworach poety, swego rodzaju makrokontekstem, charakteryzuje cisza, a wraz z nią, w tle, stłumione dźwięki: „szelesty, szepty, szmery, szumy – przyciszone, nieśmiałe, odbijane przez echo niejednokrotnie sprawiają wrażenie, jakby tak naprawdę w ogóle ich nie było, jakby były złudzeniem”⁹¹. Ukazując dźwięki, poeta sięga po metafory, które subtelnie wskazują na brzmieniowe tło utworu. Ponadto, owa subtelność oddziałuje na sferę wyobraźni, której zadaniem jest uzupełnić wrażenia akustyczne na poziomie metafizycznym. W twórczości Leśmiana najczęściej spotkamy się z naturalnymi odgłosami przyrody, ciszą, w której nie ma miejsca na ingerencję człowieka. Poeta ukazuje sytuacje liryczne, w których współludział ma natura, a wraz z nią brzmienia tworzące atmosferę utworu. Opalski w jednym ze swoich tekstów napisał, że Leśmian realizował najbardziej muzyczny program w okresie dwudziestolecia międzywojennego, mimo że poeta nie wskazywał na konkretne utwory. Fundamentem jego wierszy stał się rytm oraz „pieśń bez słów”⁹², co sprawia, iż kreacja poetycka Leśmiana ma charakter wielodźwiękowy.

⁹⁰ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 328

⁹¹ Kurkiewicz, Marek, 2019, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 24

⁹² Opalski, Józef, 2002, *O sposobach istnienia utworu muzycznego* [w:] *Muzyka w literaturze*, Andrzej Hejmej (red.), Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, s. 175

Czytając biografię Juliana Tuwima, nietrudno zauważyć, że poeta od najmłodszych lat odznaczał się muzykalnością, którą chętnie przelewał na papier. Dla poety warstwa brzmieniowa była nośnikiem znaczenia⁹³. Tuwim bardzo często używa słowa „pieśń”, którego celem było zrównanie literatury z muzyką, a także nawiązaniem do myśli młodopolskiej⁹⁴. Poezja jawi się Tuwimowi jako „wizja złotostruna”, która wyraźnie przenika się z muzyką i ma na celu zjednoczenie tych dwóch sfer. Dlatego też chętnie eksperymentuje z warstwą językową i wprowadza wiele neologizmów z pozoru nic nieznaczących, ale niosących ogromną wartość zmysłowo-brzmieniową⁹⁵. Formuła poetyckiej kreacji muzyczności w wierszach Tuwima nawiązuje do przemian społecznych i kulturowych, gdy muzyka przeszła z filharmonii do teatru, kabaretu i na ulicę; była wykonywana przez piosenkarzy i słyszana w radio oraz w domach. Narodziny kina czy pojawienie się nowych gatunków muzycznych dostrzega Tuwim, co znajduje przełożenie w jego utworach. Zjawisko to nie było oczywiste w ówczesnych kręgach literackich.

Tuwim chętnie przywołuje brzmienia natury i cywilizacji, które kreuje na muzykę tworzoną przez człowieka⁹⁶. „Zastosowanie techniki onomatopeicznej pozwala na dokonanie pewnego rodzaju „transmisji” i „rejestracji” ścieżki dźwiękowej tych koncertów⁹⁷. Podczas lektury utworów wyraźnie dostrzegalna jest różnica pomiędzy sposobem przedstawienia świata natury, pełnego harmonii a zgiełku cywilizacji.

Rytm u Tuwima pełni rolę zasadniczą, wpływa na dynamikę utworu, a także na dźwiękową formę słowa, która nierzadko zostaje zdeformowana w celu brutalizacji języka. Tuwimowska rzeczywistość obleczone jest w onomatopeje i rytmizację. Poeta często sięga po echolalię, eufonię czy wykrzyknienia. Fascynacje audialne Tuwima znajdowały swój wyraz w tekstach, w których podejmował tematykę uchwycenia rzeczywistości za pomocą słowa oraz języka. Muzyka w wierszach poety staje się narzędziem prozodyjnym i stylistycznym, co najlepiej podsumował Andrzej Nawarecki:

⁹³ Osiurak, Milena, 2017, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku, s. 65

⁹⁴ Nawarecki, Aleksander, 1982, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima* t. 3, Ireneusz Opacki (red.), Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 89

⁹⁵ Osiurak, Milena, 2017, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku, s. 67

⁹⁶ Nawarecki, Aleksander, 1993, *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima* [w:] *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 91

⁹⁷ Tamże

„Muzyka niepowtarzalnie Tuwimowska to muzyka, która „najgłośniejsz” brzmi w planie stylistycznym. Muzyka zwracająca na siebie uwagę brzmieniem, ale frapująca walorem socjolingwistycznym⁹⁸”.

Pominięcie wątków biograficznych oraz poglądów poetów na temat związków obu sztuk wydawało się niewłaściwe z punktu widzenia obszaru pracy. Powyższe akapity stanowią preludium do części praktycznej pracy oraz poszerzenie perspektywy badawczej w kontekście muzyczno-literackim.

Analiza translatoryczna

Wybrane przekłady zostaną poddane analizie translatorycznej w celu zbadania decyzji tłumaczy dotyczących transponowania figur brzmieniowych na język angielski ze szczególnym uwzględnieniem onomatopei. Wielopoziomowe badanie tekstów oryginalnych oraz źródłowych zakłada ukazanie implikacji translatorycznych z zastosowaniem konkretnych metod przedstawionych w rozdziale piątym. Analizie zostaną poddane: język źródłowy oraz docelowy, recepcja przekładu pod kątem oddania zjawiska onomatopeiczności zidentyfikowanego w prezentowanych wierszach. Celem dogłębnego wniknięcia w tekst oryginalny oraz tłumaczenie stanowi zrozumienie złożoności procesu transpozycji języka, kultury oraz wrażliwości audialnej do innej sfery i tradycji, co obejmuje także aspekt komparatystyczny (szczególnie w przypadku dwóch tekstów docelowych).

Elementy analizy komparatystycznej są właściwie równie stare jak sama literatura i od wieków odgrywają znaczącą rolę, jednakże zostały zauważone w XIX wieku⁹⁹. Henry H.H. Remak ujmuje pojęcie komparatystyki literackiej w sposób niezwykle syntetyczny, pisząc, że jest porównywaniem „jednej literatury z inną albo innymi i porównywaniem literatury z innymi sferami ekspresji humanistycznej¹⁰⁰”. Autor dodaje, że ujęcie komparatystyczne z założenia zajmuje się wszystkimi utworami literackimi, bez względu na czas, w którym powstały.

Francuski przedstawiciel komparatystyki, Jean-Marie Carré, doprecyzowuje pojęcie komparatystyki, ukazując, że nie jest ona literackim porównaniem, skupiającym się tylko i wyłącznie na dostrzeżeniu paraleli między pisarzami.

⁹⁸ Tamże, s. 95

⁹⁹ Janaszek-Ivaničková, Halina (red.), 1997, *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, Warszawa: Instytut Kultury, s. 6

¹⁰⁰ Remak, Henry H.H., 1997, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja* [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, tłum. Wanda Tuka, Warszawa: Instytut Kultury, s. 25

Literatura porównawcza jest gałęzią historii literatury; zajmuje się badaniem międzynarodowych relacji duchowych, związków faktycznych [rapports de fait] istniejących między Byronem a Puszkinem, Goethem a Carlyle'em, Walterem Scottem a de Vignym, między utworami, inspiracjami, a nawet biografiami pisarzy należących do wielu kręgów literackich¹⁰¹.

Roman Jakobson w klasycznym tekście *On Linguistic Aspects of Translation* wyróżnił następujące rodzaje przekładu:

1. Przekład interlingwalny (przekładoznawcza komparatystyka literacka)
2. Przekład intralingwalny (komparatystyka dyskursów)
3. Przekład intersemiotyczny (komparatystyka semiotyczna, studia na literaturę „w świetle innych sztuk”)¹⁰²

W dziele *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe* Hejmej podkreśla, że zainteresowania przekładem nakładają się na rozwój badań interkulturowych, a więc dopiero na lata osiemdziesiąte ubiegłego stulecia. Wcześniej odżegnywano się od koncepcji komparatystyki, która bada dzieła inne niż napisane w oryginalnych językach. Zwrot kulturowy i translatologiczny otworzył i wskazał nowe perspektywy badawcze oraz potencjał literatury tłumaczonej¹⁰³.

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz w artykule *Komparatystyka literacka wobec translatologii. Przegląd stanowisk badawczych* zaznacza, że upłynęło wiele dekad, zanim uznano przekład jako immanentny element komparatystyki literackiej. W ujęciu Benjamina oraz Derridy tłumaczenie zapewnia życie tekstowi oryginalnemu¹⁰⁴. Susan Bassnett i André Lefevere uznają literaturoznawstwo porównawcze jako „subdyscyplinę Translation Studies¹⁰⁵”.

Bożena Tokarz podkreśla odmienny charakter przekładu, który implikuje czynność artystyczną i rzemieślniczą oraz komparatystki – ustrukturyzowanej dziedziny z konkretnym systemem typologicznym¹⁰⁶. Tłumaczenie nie podlega określonym regułom, ale jego analiza

¹⁰¹ Carré, Jean-Marie, 2022, *Literatura porównawcza. Przedmowa*, tłum. Elżbieta Gałuszka [w:] *Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od Herdera do szkoły amerykańskiej*, Tomasz Bilczewski, Andrzej Hejmej, Ewa Rajewska (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 437-438

¹⁰² Jakobson, Roman, 1959, *On Linguistic Aspects of Translation*, / *Językowe aspekty tłumaczenia*, tłum. Z. Sroczyńska, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), 1975, Księga druga, Wrocław i in., s. 109-115

¹⁰³ Hejmej, Andrzej, 2013, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, s. 210-211

¹⁰⁴ Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara, 2004, *Komparatystyka literacka wobec translatologii. Przegląd stanowisk badawczych* [w:] „Przestrzenie Teorii”, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 297

¹⁰⁵ Bassnett, Susan, 1993, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Blackwell-Oxford, s. 11

¹⁰⁶ Tokarz, Bożena, 2000, *Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki* [w:] *Komparatystyka literacka a przekład*, Piotr Fast, Katarzyna Żemła (red.), Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe

staje się asumptem do badań komparatystycznych. Badaczka pisze: „Przekład artystyczny w szczególności sposób unaocznia pokrewieństwo między literaturami a językami¹⁰⁷”. Ponadto, uwypukla rolę tłumacza, który podobnie jak pisarz poszerza możliwości poznawcze uczestników i użytkowników danego kręgu kulturowego.

Powyższe rozważania znajdują wspólny mianownik przede wszystkim w tym, że badania porównawcze wychodzą poza granice konkretnych państw, a cel komparatystyki stanowi ugruntowanie dotychczasowej wiedzy oraz odkrywanie w literaturze zjawisk o charakterze ogólnym.

Ponieważ przekład jest najkonkretniejszym przejawem współpracy, „współistnienia” międzyliterackiego, gdyż łączą się tu dwie odmienne kultury, literatury (systemy literackie) podlegające różnym wpływom i zależnościom, porównawcza (komparatystyczna) analiza staje się organiczną i niezbędną częścią w jego wartościowaniu¹⁰⁸.

Ujęcie porównawcze zakłada konieczność posługiwania się narzędziami literackimi oraz historycznoliterackimi z uwagi na uwikłanie dzieł w historię i jej konteksty. Szeroki zakres badań komparatystycznych staje się zatem udziałem przekładu, który staje się pośrednikiem między kulturami oraz literaturami.

Metodologia wykorzystana w pracy

Metodologia, która została wykorzystana w niniejszej pracy zasadniczo opiera się na podejściu poetologicznym i przekładoznawczym osadzonym w kontekście historycznoliterackim.

Dzieło Angeli Leighton *Hearing Things. The Work of Sound in Literature* stanowiło inspirację do wyeksponowania audiosfery w poezji. Badaczka ukazuje czytanie jako proces transponowania słowa na dźwięk. Odbywa się to na głos lub w naszej wyobraźni¹⁰⁹. Roland Barthes mówi wręcz o zjawisku, które nazywa „listening speaks¹¹⁰”.

¹⁰⁷ Tokarz, Bożena, 2000, *Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki* [w:] *Komparatystyka literacka a przekład*, Piotr Fast, Katarzyna Żemła (red.), Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe

¹⁰⁸ Buczek, Marta, 2000, *Komparatystyka literacka w procesie wartościowania przekładu* [w:] *Komparatystyka literacka a przekład*, Piotr Fast, Katarzyna Żemła (red.), Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, s. 182

¹⁰⁹ Leighton, Angela, 2018, *Hearing Things. The Work of Sound in Literature.*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, s. 5

¹¹⁰ Barthes, Roland, 1982, 1986, *Listening* [w:] *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, tłum. Richard Howard, Oxford: Basil Blackwell, s. 252

Barthes w tekście *Ziarno głosu*¹¹¹ pisze, że język bardzo źle radzi sobie z interpretacją muzyki, co najczęściej sprowadza ją do formy przymiotnikowej. Według francuskiego teoretyka ów określenie występujące pod postacią epitetu, zubaża muzykę¹¹².

Muzyczny przymiotnik zostaje w istocie określony przez prawo za każdym razem, kiedy domagamy się etosu muzyki, tzn. za każdym razem, kiedy przypisuje się jej regularny (naturalny bądź magiczny) tryb znaczenia¹¹³.

Barthes podejmuje problematykę muzyki wokalne, w której dochodzi do spotkania języka z głosem. *Ziarno głosu* (*signifiance*), bo właśnie takiej nazwy używa autor, wytwarzane jest przez język oraz muzykę. Badacz rozróżnia feno- i geno-śpiew, a także udowadnia, iż dźwięk materializuje się w sylabach.

W tym miejscu warto również wspomnieć o działalności¹¹⁴ naukowej Adama Regiewicza, która obejmuje audioantropologię odgłosów w literaturze polskiej. Ponadto, badacz zajmuje się problematyką przekładu intersemiotycznego, analizując związki między audiowizualnością a literaturą¹¹⁵. Regiewicz zwraca uwagę na literackie reprezentacje dźwiękowe, a także przedstawia odgłos jako narzędzie interpretowania rzeczywistości kulturowej¹¹⁶.

Jeśli chodzi o teorię przekładu poezji, niniejsza praca odwołuje się do esejów Stanisława Barańczaka, który w wnikliwy sposób ukazuje rolę tłumacza, opierając się na konkretnych przykładach z literatury. Ponadto, co istotniejsze z punktu widzenia mojej pracy, podejmuje refleksję nad warstwą dźwiękową utworu, uznając, że „w każdym dobrym wierszu „muzyka” jest „znaczeniem”, albo przynajmniej jego częścią składową¹¹⁷”.

Niniejsza praca ma na celu pokazanie, że sztuka tłumaczenia literatury, a przede wszystkim wierszy wymienionych wcześniej poetów, nie tylko ma sens artystyczny,

¹¹¹ Barthes, Roland, 2015, *Ziarno głosu* [w:] „Teksty Drugie” 2015/5, tłum. Jakub Momro, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, s. 229-237

¹¹² Tamże, s. 229

¹¹³ Barthes, Roland, 2015, *Ziarno głosu* [w:] „Teksty Drugie” 2015/5, tłum. Jakub Momro, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, s. 230

¹¹⁴ Użyte określenie „działalność” odnosi się także do występów artystycznych badacza, który łączy pracę naukową i artystyczną, wrażliwość poetycką i muzyczną

¹¹⁵ Regiewicz, Adam, 2021, *Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji* [w:] „Teksty Drugie” nr 2, https://rcin.org.pl/Content/214090/PDF/WA248_248125_P-I-2524_regiewicz-audiowizual_o.pdf, [dostęp: 20.04.2025], s. 292

¹¹⁶ Regiewicz, Adam, 2023, *Audioantropologia odgłosu wobec somatopoetyki* [w:] „Pamiętnik Literacki”, https://rcin.org.pl/Content/238271/Wa248_274570_P-I-30_regiewicz-audioantrop_o.pdf, [dostęp: 20.04.2025], s. 152

¹¹⁷ Barańczak, Stanisław, 2004, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: Wydawnictwo a5, s. 26

ale również uwydatnia twórczą postawę tłumacza oraz wiele możliwości języka, na który transponowany jest tekst. Jerzy Jarniewicz w monografii *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze* pisze: „Przekład to dyscyplina, w której nie ma mety¹¹⁸”. Zdanie to determinuje tryb analizy translatorycznej. Jarniewicz podkreśla kluczową kwestię, jeśli chodzi o funkcjonowanie polskiej poezji w kontekście anglojęzycznym, a także ukazuje powszechność literatury polskiej za sprawą przekładu.

Anglojęzyczny tłumacz, który pracuje nad przekładem polskiego wiersza, pisze jednocześnie historię współczesnej literatury polskiej dla anglojęzycznych czytelników, a przynajmniej pomaga w jej powstawaniu¹¹⁹.

Kluczowym tekstem dla części praktycznej pracy zdaje się artykuł Lucylli Pszczołowskiej dotyczący tłumaczenia onomatopei. W tłumaczeniu często chodzi o oddanie wrażenia z przeczytanej lektury, dlatego w przypadku onomatopei niektórzy decydują się na przełożenie ich w taki sposób, żeby brzmiały na tyle podobnie, o ile pozwala na to język. Badaczka rzetelnie przeprowadza analizę konkretnych utworów, by wreszcie dojść do wniosku:

„Rzadko kiedy [...] tłumaczom udaje się odwzorować efekty dźwiękowe oryginału”. W wypadku onomatopei właściwych, stanowiących jakby cytaty z innej warstwy znaków, odwzorowanie takie jest szczególnie trudne i zależne od materiału językowego, jakim tłumacz rozporządza¹²⁰.

Warto zauważyć, że swego rodzaju bezradność wobec przekładu onomatopei stwarza tłumaczowi przestrzeń kreatywności i swobody twórczej. Tym samym możemy zaobserwować wzrost roli tłumacza, który poniekąd zyskuje status drugiego autora tekstu, o czym wspomina Anna Legeżyńska¹²¹.

Oprócz metodologii przekładoznawczej niniejsza praca opiera się na literaturze rodzimej oraz anglojęzycznej z zakresu figur artystycznych denotujących warstwę brzmieniową. Punktem odniesienia jest *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego* Adama Kulawika, w której badacz objaśnia sposoby organizacji fonicznej w tekście. Osobną inspirację stanowi praca Lucylli Pszczołowskiej pt. *Instrumentacja dźwiękowa*, w której autorka poddaje analizie elementy instrumentacji, a w szczególności onomatopeje. Badaczka zwraca uwagę,

¹¹⁸ Jarniewicz, Jerzy, 2018, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, s. 9

¹¹⁹ Jarniewicz, Jerzy, 2018, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, s. 295

¹²⁰ Pszczołowska, Lucylla, 1975, *Jak się przekłada onomatopeje* [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6 (24), s. 97-98

¹²¹ Legeżyńska, Anna, 1999, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, s. 12

że ich budowa jest ściśle związana z systemem językowym oraz cechami fonologicznymi odmiennymi dla każdego języka. Kolejną pozycję stanowi *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku* autorstwa Mirosława Bańko, w której badacz przedstawia językoznawczą definicję onomatopei, opisuje zjawisko symbolizmu dźwiękowego, wreszcie wyjaśnia proces powstawania wyrazów dźwiękonaśladowczych. Badania nad onomatopeją w kręgu anglojęzycznym podjął się Hugh Bredin, który wskazuje, że angielskie słowo onomatopeja jest określeniem synonimicznym dla symbolizmu dźwiękowego. Następna część pracy poświęcona została właśnie wyrazom dźwiękonaśladowczym.

ROZDZIAŁ I

ONOMATOPEJE – ZNACZENIE I HISTORIA POJĘCIA

1.1. Wprowadzenie

Wszyscy jesteśmy zanurzeni w audiosferze, nawet jeśli tego nie zauważamy. Wydawać by się mogło, że to oczy odgrywają kluczową rolę w percepcji świata, umniejszając rolę pozostałych zmysłów.

Przekonanie o hegemonii wizualności w kulturze współczesnej w sposób zasadniczy zafałszowuje obraz naszego codziennego doświadczenia. Wydaje się bowiem, że dźwięki docierają do nas bezustannie, jesteśmy nimi atakowani w nie mniejszym stopniu niż obrazami¹²².

W ostatnich dekadach można zauważyć znaczne zainteresowanie tematem dźwiękonaśladownictwa i szeroko pojętego dźwięku z racji jego interdyscyplinarnego charakteru, ujmowanego zarówno z perspektywy fizykochemicznej, językoznawczej, psychologicznej, jak i literaturoznawczej¹²³. Reakcje na dźwięki mówią wiele o człowieku, często wyrażają stosunek emocjonalny do otoczenia. Polszczyzna ze względu na właściwości języka fonicznego jest bardzo bogata w leksemy odnoszące się do wrażeń słuchowych, wśród których można wymienić onomatopeje oraz wykrzyknienia, nazywane niekiedy interiekcjami.

Zanim zostaną objaśnione poszczególne figury brzmieniowe, warto przyjrzeć się zjawisku onomatopeiczności, o której Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska oraz Janusz Sławiński piszą w następujący sposób:

W języku utworu literackiego onomatopeiczność nie ogranicza się do gromadzenia wyrazów dźwiękonaśladowczych. W określonym treściowo i brzmieniowo kontekście wyrazy pod względem fonicznej wyrazistości, zdawałoby się obojętne – nabierają nowego znaczenia¹²⁴.

¹²² Momro, Jakub, 2015, *Fenomenologia ucha* [w:] „Teksty Drugie” nr 5, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 7

¹²³ Madeja, Agnieszka, 2012, „*Sapie, dyszy i dmucha*”, czyli o interiekcjach w nauczaniu języka polskiego jako obcego i rodzimego [w:] „Postscriptum polonistyczne” 2 (10), s. 219

¹²⁴ Głowiński, Michał, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, 1986, *Zarys teorii literatury*, Warszawa: WSiP, s. 150

Przede wszystkim poezja staje się przestrzenią, w której zjawisko dźwiękonaśladownictwa jest realizowane w szczególny sposób. Znana jest również teoria, według której onomatopeiczność „można traktować jako szczególny przypadek symboliki dźwiękowej¹²⁵”.

Refleksje nad onomatopejami podjęli językoznawcy, którzy badają ich pochodzenie oraz literaturoznawcy, doceniający ich walor poetycki. Wyrazy dźwiękonaśladowcze przyczyniają się także do rozwoju symbolizmu dźwiękowego polegającego na tym, że pewnym dźwiękom przypisuje się konkretne znaczenie, czyli motywację na poziomie fonologicznym¹²⁶. Niejednokrotnie pojawiały się też kwestie sporne dotyczące imitacyjnego charakteru onomatopei, powołując się na różnice odnośnie przedstawienia tego samego dźwięku w różnych językach. Warto jednak pamiętać, że onomatopeja ma za zadanie przypominać imitowany dźwięk w stopniu rozpoznawalnym dla odbiorcy, a ponadto dźwięki często różnią się między sobą¹²⁷. Przez onomatopeję rozumie się skonwencjonalizowany obraz rzeczywistych dźwięków, za które podstawia się najbliższe im, choć wcale nie identyczne, umowne fonemy¹²⁸.

Dokładność w naśladowaniu dźwięków często jest uzależniona od środków danego języka, „a onomatopeja jest tym wierniejsza, im trafniej wykorzystuje dostępne środki językowe¹²⁹”. Warto zauważyć, że na kształt onomatopei nakłada się aspekt różnorodności językowej oraz doświadczenie słyszenia, które może być przecież subiektywne dla każdego odbiorcy.

W dalszej części pracy w sposób syntetyczny zostaną przedstawione figury brzmieniowe, takie jak: eufonia, aliteracja, instrumentacja dźwiękowa, symbolizm dźwiękowy oraz onomatopeje. Zasadniczym punktem odniesienia będą ustalenia Adama Kulawika zawarte w jego pracy *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego* oraz rozważania Mary Oliver, amerykańskiej poetki, w monografii *A Poetry Handbook*, aby przedstawić zarówno rodzimą,

¹²⁵ Bańko, Mirosław, 2008, *Opozycja samogłosek przednich i tylnych a znaczenie polskich onomatopei* [w:] „LingVaria” nr 2 (6), Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, str. 62

¹²⁶ Fidrysiak, Emilia, 2009, *Ikoniczność znaku w fonicznym języku polskim* [w:] „Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy dźwiękowe 3 (7-20), Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi

¹²⁷ Bańko, Mirosław, 2009, *Słownik onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i rucho- naśladowczych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 43

¹²⁸ Rittel, Teodozja, 1986, *Wyrażenia onomatopeiczne w języku polskim (próba opisu morfosyntaktycznego* [w:] „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, s. 201

¹²⁹ Bańko, Mirosław, 2009, *Słownik onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i rucho- naśladowczych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 53

jak i anglojęzyczną perspektywę badawczą. Ponadto, niektóre definicje pochodzą z glosariusza terminów poetyckich ze strony internetowej Poetry Foundation.

1.2. Eufonia

Jak już wspomniano, język podlega estetycznej waloryzacji, stąd też istnieje wachlarz wyborów stylistycznych na poziomie brzmienia. W codziennej komunikacji charakter foniczny znaków językowych zwykle umyka uwadze odbiorcy, dla którego najważniejsza jest funkcja informacyjna. Jednak w kontekście języka poetyckiego dbałość o podkreślenie warstwy brzmieniowej i jej funkcjonalności na poziomie estetycznym stają się jednym z głównych celów autora. Wszelkie zabiegi stylistyczne spełniające wymienione wcześniej kryteria prowadzą do zjawiska efonii (z gr. „przyjemne brzmienie¹³⁰”). „Jest to [...] nazwa zbiorcza dla wszystkich typów organizacji naddanej tekstu w jego warstwie brzmieniowej, które w jakimś okresie uważane są za estetycznie dodatnie¹³¹”. Z perspektywy anglojęzycznej eufonia jest prowadzona do muzyczności poezji:

pleasing harmonious arrangement of sounds in language [...] involves the use of melodious combinations of sounds, such as vowel sounds, consonant sounds, and the rhythm of words and syllables¹³²

W kolejnych podrozdziałach podjęto próbę przyjrzenia się i wyjaśnienia sposobów organizacji sfery fonicznej w tekście.

1.3. Aliteracja

Zjawisko aliteracji jest sposobem urozmaicenia warstwy brzmieniowej tekstu, które polega na „rozpoczynaniu dwu lub więcej wyrazów od tych samych głosek [...] w celu doraźnej ekspresji polegającej na utrzymaniu tonacji utworu w obrębie dźwięków jednorodnych¹³³”. Warto dodać, że aliteracją będzie także powtarzanie głosek w innych pozycjach wyrazu niż początek. Ta figura stylistyczna niesie przede wszystkim wartość ekspresywną, a często także przesunięcie semantyczne¹³⁴.

¹³⁰ Kulawik, Adam, 1997, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków: Antykwa, s. 57

¹³¹ Tamże

¹³² <https://www.poetryfoundation.org/education/glossary/euphony> [dostęp 04.05.2025]

¹³³ Kulawik, Adam, 1997, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków: Antykwa, s. 60

¹³⁴ Tamże, s. 61

Oliver przytacza podobną definicję aliteracji – „the repetition of the initial sound of words in a line or lines of verse¹³⁵”. Poetka zwraca również uwagę na powtórzenia nie tylko inicjalnych dźwięków, ale także tych, które pojawiają się wewnątrz wyrazów.

1.4. Instrumentacja dźwiękowa

Zajmując się onomatopejami, nie można zapominać o instrumentacji dźwiękowej, czyli swoistej powtarzalności dźwięków, która wynika z ograniczonego repertuaru głosek¹³⁶.

W swoich rozważaniach w dziele *Instrumentacja dźwiękowa* Lucylla Pszczołowska wymienia elementy instrumentacji, do której zalicza także wyrazy onomatopeiczne. Badaczka zwraca uwagę na ich budowę, która jest ściśle związana z systemem językowym oraz cechami fonologicznymi różnymi dla każdego języka. Ponadto, onomatopeje mogą mieć podobną strukturę dźwiękową, ale nie są zbliżone pod względem znaczeniowym. Wraz z pojawieniem się onomatopei, możemy zaobserwować inne wyrazy, wykazujące podobieństwo w strukturze dźwiękowej.

Instrumentację, jak zauważa Mirosław Bańko, znajdziemy najczęściej w wierszach z uwagi na:

obecność podwójnej segmentacji wypowiedzi, czyli istnienie niezależnych w zasadzie do składniowego podziału odcinków – wersów, wymaga określonej organizacji czynników prozodyjnych: akcentów, pauz, intonacji. [...] powstaje pewne tło dźwiękowe, warunki szczególnie sprzyjające pojawianiu się dźwiękowych efektów¹³⁷.

W literaturoznawstwie onomatopeje funkcjonują jako środek instrumentacji dźwiękowej, czyli takiego kształtowania struktury dźwiękowej wypowiedzi, zwykle poetyckiej, które nadaje jej szczególne walory brzmieniowe i semantyczne¹³⁸.

Powyższą tezę potwierdzają Bożena Chrzastowska oraz Seweryna Wysłouch, które twierdzą, że dźwiękowe walory mowy w pełni wykorzystuje poezja, m.in. w organizacji

¹³⁵ Oliver, Mary, 1994, *A Poetry Handbook*, San Diego, New York, London: A Harvest Original Harcourt Brace & Company, s. 29

¹³⁶ Pszczołowska, Lucylla, 1977, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 5

¹³⁷ Pszczołowska, Lucylla, 1977, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 8

¹³⁸ Tamże

brzmienia¹³⁹. Ponadto, akcentują rolę instrumentacji, która ich zdaniem istotnie wpływa na warstwę semantyczną utworu oraz staje się nośnikiem konkretnego znaczenia. Badaczki wyróżniają dwie płaszczyzny organizacji figur brzmieniowych – instrumentację, w skład której wchodzi głoska, sylaba, wyraz oraz rytmizację języka obejmującą akcent, a także intonację. Sięgając po wiersz Staffa, autorki ilustrują bogactwo kombinacji fonicznych właściwości języka (sylaby, rymy, akcent wyrazowy, sygnały intonacyjne, wersy powtarzające cechy dźwiękowe), które decydują o rytmizacji wypowiedzi. Chrzastowska oraz Wysłouch podkreślają, że podstawę rytmu stanowi zjawisko regularności następstwa wersów, które charakteryzuje każdy utwór liryczny. Co istotne dla niniejszej pracy – badaczki podkreślają słuszność badań nad warstwą dźwiękową utworu, pisząc:

Nawet w cichej lekturze wyobrażamy sobie dźwięki tak, jak muzyk wyobraża sobie brzmienie symfonii przeglądając jej partyturę¹⁴⁰.

Instrumentacja dźwiękowa wpływa zatem na znaczenie na odbiór dzieła oraz nadaje mu szczególną wartość zarówno na poziomie brzmieniowym, jak i semantycznym. Co ciekawe, termin „sound instrumentation” nie występuje w nomenklaturze literackiej w kręgu anglojęzycznym.

1.5. Symbolizm dźwiękowy

Bańko wskazuje, że symbolizm dźwiękowy „dotyczy korelacji znaczeń i dźwięków mowy, czyli motywacji na poziomie fonologicznym¹⁴¹”. Badacz wskazuje, że nazwa może wprowadzać w błąd, gdyż symbolami zwykło się określać znaki niemotywowane w językoznawstwie. Niemniej jednak symbolika dźwiękowa czy symbolizm dźwiękowy stanowi zjawisko komplementarne dla dźwiękonaśladownictwa, uzupełniając przekaz o inne cechy denotatu¹⁴². Zauważono liczne korelacje „między małymi rozmiarami przedmiotu a użyciem w jego nazwie samogłosek przednich oraz między dużymi rozmiarami przedmiotu a użyciem samogłosek tylnych¹⁴³”. Stwierdzono również związki między „budową fonemową wyrazu a jego zabarwieniem emocjonalnym¹⁴⁴”. Powyższe przykłady kwestionują tezę

¹³⁹ Chrzastowska, Bożena, Seweryna Wysłouch, 1974, *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*, Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, s. 133-138

¹⁴⁰ Tamże, s. 133

¹⁴¹ Bańko, Mirosław, 2008, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 18

¹⁴² Tamże, s. 19

¹⁴³ Tamże

¹⁴⁴ Tamże

o arbitralności znaku językowego oraz wskazują, iż korelacje dźwięku i znaczenia są uniwersalne w języku¹⁴⁵.

Z perspektywy anglojęzycznej definicja „sound symbolism” pokrywa się z wyjaśnieniem zaproponowanym przez Bańkę:

The term sound symbolism is used when a sound unit such as phoneme, syllable, feature, or tone is said to go beyond its linguistic function as a contrastive, nonmeaning-bearing unit, to express directly some kind of meaning¹⁴⁶.

W kolejnej części tego rozdziału zostaną przybliżone opracowane dotychczas na gruncie polskim w XX i XXI wieku definicje onomatopei, zauważając podobieństwa i różnice w próbie ich określenia. Kolejne akapity obejmują analizę onomatopei jako podstawę do dalszych rozważań na temat wyrazów dźwiękonaśladowczych jako bogatego w treść i walor artystyczny środka poetyckiego z punktu widzenia literaturoznawstwa.

1.6. Onomatopeja

Słowo „onomatopeja” wywodzi się z języka greckiego „onomatopoiía” i dosłownie oznacza „tworzenie słów, nazw”¹⁴⁷. Słownictwo denotujące wrażenia słuchowe jest immanentną częścią każdego języka. Badania nad pochodzeniem nazw dźwięków wskazują, że niektóre mają bardzo długi rodowód, biorąc swój początek w erze praindoeuropejskiej¹⁴⁸. Polska językoznawczyni, Ewa Siatkowska, w artykule *Wyrazy dźwiękonaśladowcze a wykrzykniki*¹⁴⁹ przytacza dotychczasową historię onomatopei na podstawie literatury przedmiotu. Już w V w. p.n.e. Heraklit z Efezu głosił tezę (powtórzoną później przez Platona), że wyrazy są naturalnym odzwierciedleniem „zewnętrznych stanów rzeczy”¹⁵⁰, co przypomina zaczątek powyższych, słownikowych definicji. W rękopisie *Euchologium magnum* z XIII w. znajduje się spis wyrazów greckich, uważanych za onomatopeje. Łacińskie wyrazy dźwiękonaśladowcze opracowywał m.in. Kwintyliusz, który kładł nacisk na edukację mówców,

¹⁴⁵ Bańko, Mirosław, 2008, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 19

¹⁴⁶ Nuckolls, Janis B., 1999, *The case for sound symbolism* [w:] „Annual Review of Anthropology” 28, s. 228

¹⁴⁷ Sławiński, Janusz (red.), 1997, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa: OPEN, s. 198

¹⁴⁸ Boryś, Wiesław, 2006, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków: Wydawnictwo literackie

¹⁴⁹ Siatkowska, Ewa, 1977, *Wyrazy dźwiękonaśladowcze a wykrzykniki* [w:] *Poradnik językowy*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 99

¹⁵⁰ Andrzejewski, Bolesław, 2016, *Filozofia słowa. Zarys dziejów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 23

a tym samym podkreślał rolę głosu w recytacji¹⁵¹. W wieku XVIII niemiecki filozof, Gottfried Wilhelm Leibniz, w dziele napisanym po francusku *Nouveaux essais sur l'entendement humain* zwraca uwagę na obecność onomatopei w języku. Wyodrębnia onomatopeje imitatywne np. łacińskie „coaxare” (niem. „quaken”, pl. „kumkać”) oraz symbolizujące, które daną głoską denotują określone zjawiska, a nawet odpowiadają za wyzwalanie przyjemnych (głoska „l”) i nieprzyjemnych uczuć (głoska „r”)¹⁵². Hermann Paul w dziele *Prinzipien der Sprachgeschichte* świadomie wyróżnia głosy zwierząt czy przyrody jako wyrazy dźwiękonaśladowcze¹⁵³. Głębszego podziału interiekcji na pierwotne i wtórne dokonał Wilhelm Wundt, który uwzględnił onomatopeje w swoim dziele pt. *Völkerpsychologie. Die Sprache*, kwalifikując je jako głosy naturalne¹⁵⁴. Rozważania te poróżniły wielu późniejszych badaczy.

W *Słowniku Języka Polskiego* z 1904 roku ułożonego pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego, z którego prawdopodobnie korzystali Gałczyński, Leśmian i Tuwim, znajdujemy następującą definicję onomatopei:

figura retoryczna, polegająca na naśladowaniu dźwięków natury, dźwiękonaśladownictwo¹⁵⁵

Definicja ta jest krótka, ale zwróćmy uwagę, że na początku XX wieku onomatopeja była uważana za środek ekspresji językowej, który imitował dźwięk natury, a więc źródło brzmienia zawężyło się jedynie do odgłosów natury. Przyczyny takiego sformułowania można szukać w dopiero raczkującym przemyśle nośników fonograficznych.

W *Słowniku terminów literackich* Stanisława Sierotwińskiego z 1960 roku onomatopeja zostaje zdefiniowana znacznie krócej jako „podobieństwo pomiędzy brzmieniem a znaczeniem wypowiedzenia, naśladowanie dźwięków przez instrumentację foniczną¹⁵⁶”.

W *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego znajdujemy następującą definicję onomatopei:

¹⁵¹ Gronostaj, Anna, 2009, *Ustna interpretacja tekstów literackich jako metoda nauczania literatury: z teorii i praktyki nauczania literatury amerykańskiej na filologii angielskiej*, Uniwersytet Śląski, s. 57

¹⁵² Siatkowska, Ewa, 1977, *Wyrazy dźwiękonaśladowcze a wykrzykniki* [w:] *Poradnik językowy*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 99-100

¹⁵³ Boryś, Wiesław, 2007, *Etymologie słowiańskie i polskie*, Warszawa: Instytut Sławistyki PAN, s. 123

¹⁵⁴ Drzazga, Anna, 2018, *Interiekcje jako problem tłumaczeniowy* [w:] „TRANSLATION LANDSCAPES - INTERNATIONALE SCHRIFTEN zur Uebersetzungswissenschaft”, Hamburg: Verlag Dr. Kovac, s. 102

¹⁵⁵ Karłowicz, Jan, 1904, *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa, s. 782

¹⁵⁶ Sierotwiński, Stanisław, 1960, *Słownik terminów literackich*, Kraków: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, s. 79

imitowanie za pomocą dźwięków mowy rozmaitych pozajęzykowych zjawisk akustycznych. Najprostszyimi postaciami o. są występujące w obrębie słownictwa danego języka wyrazy dźwiękonaśladowcze, tzn. takie, których brzmienia wiążą się z oznaczanymi przez nie fenomenami dźwiękowymi, np. *turkotać, świsnąć, chlupot, zgrzyt* itp. W wyrazach tych związek między planem wyrażania a planem treści jest, inaczej niż w przeważającej masie słownictwa, w pewnej mierze naturalny, bo oparty na zasadzie brzmieniowego podobieństwa. Jego zwykła konwencjonalność nie znika jednak zupełnie, gdyż wyrazy onomatopeiczne podlegają na równi z innymi językowym prawidłom fonetycznym, fleksyjnym, słowotwórczym itp., poza tym nigdy nie są wiernym i pełnym odtworzeniem brzmień pozajęzykowych, a w różnych językach przybierają różną postać, mimo że odnoszą się do jednakowych zjawisk. O. wprowadzana do utworów lit. jako celowy zabieg poetycki (zaliczana niekiedy do figur retorycznych) polega nie tylko na stosowaniu słów dźwiękonaśladowczych, lecz także na konstruowaniu dźwiękonaśladowczych sekwencji dźwiękowych (instrumentacja głoskowa) i układów rytmicznych za pomocą słów, które w izolacji są brzmieniowo całkowicie neutralne. Semantyczna wartość o. krystalizuje się i ujawnia zawsze przez odniesienie do treści wypowiedzi, dlatego też jednakowe lub podobne układy głoskowe i rytmiczne mogą w różnych utworach być brzmieniowymi ekwiwalentami najzupełniej odmiennych zjawisk akustycznych¹⁵⁷.

Powyższe wyjaśnienie ukazuje, że leksyka dźwiękowa w postaci onomatopei nie tylko przybliża nam rzeczywistość audialną, ale także stanowi próbę przybliżenia brzmień z otaczającej nas rzeczywistości, które mają określone znaczenie. Wyrazy dźwiękonaśladowcze należy omawiać w kontekście instrumentacji głoskowej, która „polega na układaniu dźwięków w zdaniu w taki sposób, aby uwydatnić walory dźwiękowe¹⁵⁸”.

Mirosław Bańko, polski językoznawca, definiuje onomatopeję jako:

1. tworzenie lub użycie wyrazów z intencją naśladowania dźwięków pozajęzykowych bądź ruchów, którym takie dźwięki mogą towarzyszyć (a także z intencją naśladowania pewnych cech dźwięków mowy, lecz nie ich wiernego powtarzania); 2. wyraz lub wyrażenie będące wynikiem takiego działania¹⁵⁹

Wyróżnia zatem onomatopeje dźwięko- i ruchonaśladowcze („są efektem tłumaczenia zjawisk motorycznych na akustyczne, a ściślej artykulacyjne¹⁶⁰”), a także podkreśla ich znaczenie procesualne (czynnościowe) lub rezultatywne¹⁶¹. Podział ten pojawił się już u Barbary

¹⁵⁷ Sławiński, Janusz (red.), 1988, *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 327

¹⁵⁸ Jankowiak, Katarzyna, 2020, *Problem przekładu onomatopei na przykładzie „Lokomotywy” Juliana Tuwima oraz tłumaczeń wiersza na język czeski i niemiecki* [w:] D. Adamczyk, Ł. Gęborek, M. Małek, W. Szota (red.), *Konfrontacje z przekładem*, Katowice: Instytut Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, s. 107

¹⁵⁹ Bańko, Mirosław, 2008, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 28

¹⁶⁰ Tamże, s. 16

¹⁶¹ Tamże, s. 11

Bonieckiej w artykule *Funkcje składniowe wykrzykników onomatopeicznych*¹⁶². W jednym z artykułów problemowych w *Słowniku onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych* Bańko zwraca uwagę na malowanie dźwiękiem i imitacyjne barwy głosek, a także cechy prozodyczne, które składają się na tzw. „Lautmalerei”¹⁶³. W tym miejscu istotne jest, aby podkreślić, iż definicja onomatopeiczności w niniejszej pracy nie opiera się na perspektywie językoznawczej, ale wychodzi poza jej schemat, odwołując się do onomatopeiczności w rozumieniu poetyckim.

Adam Kulawik, teoretyk literatury, w dziele *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego* również poświęca kilka stron na rozważeniu fenomenu onomatopei, którą wyjaśnia w następujący sposób:

[...] takie ukształtowanie warstwy brzmieniowej przekazu językowego, które polega na naśladowaniu za pomocą dźwięków językowych zjawisk akustycznych pozajęzykowych. [...] Onomatopeja należy do kunsztownych sposobów waloryzowania materiału fonicznego utworu i w chwycie tym najwyraźniej uwidacznia się dbałość o estetyczny kształt znaku językowego¹⁶⁴.

Powołując się na przykłady z literatury, badacz starannie wypunktowuje cechy właściwe dla onomatopei. Zauważa wyraźny związek desygnatu z kształtem akustycznym wyrazów dźwiękonaśladowczych, wykazując odrębność tej grupy językowej¹⁶⁵. Ponadto, styl artystyczny charakteryzujący poezję jest często wzbogacany o kondensację dźwięków językowych, aby jeszcze lepiej oddać dane zjawisko. Kulawik pisze:

Mechanizm polega na tym, że w tekście angażującym onomatopeję występują wyrazy podstawowe w funkcji realizowania tematu wypowiedzi, a dopiero wokół nich gromadzić można na zasadzie asocjacji dźwiękowej wyrazy, które nie mają nic wspólnego z tematem, [...], natomiast podbudowują warstwę dźwiękową tekstu¹⁶⁶.

Z powyższych rozważań wynika, że dźwiękonaśladownictwo zawiera w sobie związek tematu i środków fonicznych tekstu. Ponadto, akustyczność onomatopei może nieść również znaczenie metaforyczne, co udowadnia badacz¹⁶⁷.

¹⁶² Boniecka, Barbara, 1977, *Funkcje składniowe wykrzykników onomatopeicznych* [w:] „Polonica” (3), Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN, s. 27-45

¹⁶³ Bańko, Mirosław, 2009, *Słownik onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 33

¹⁶⁴ Kulawik, Adam, 1997, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków: Antykwa, s. 57

¹⁶⁵ Tamże

¹⁶⁶ Kulawik, Adam, 1997, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków: Antykwa, s. 58

¹⁶⁷ Tamże s. 59-60

Podsumowując powyższe próby uchwycenia znaczenia onomatopei w przestrzeni językowej, można wywnioskować, że wyrazy dźwiękonaśladowcze swoim brzmieniem, a często także zapisem, oprócz imitacji dźwięków pozajęzykowych (należy odróżnić je od tych nieartykułowanych oraz jakichkolwiek zjawisk akustycznych) naśladują również ruchy, do których się odnoszą¹⁶⁸. Czeski językoznawca, Josef Miloslav Kořínek, podkreśla:

Onomatopeje należy odróżnić od pozajęzykowych dźwięków wydawanych przez aparat głosowy człowieka, czyli nieartykułowanych krzyków, jęków, mrużenia itp. W przeciwieństwie do nich onomatopeje są przekazywane za pomocą środków fonologicznych (fonemowych i prozodycznych) i dlatego są wyrazami¹⁶⁹.

Jednakże warto dodać, że onomatopeje nie muszą być wierną kopią imitowanego dźwięku, a ich kształt fonologiczny i fonetyczny ma często charakter arbitralny w każdym języku¹⁷⁰.

Jeszcze inną perspektywę na onomatopeje naświetla Tadeusz Milewski w dziele *Językoznawstwo*, w którym określa je mianem obrazów akustycznych wyrażonych fonemami¹⁷¹. „Są one skonwencjonalizowanymi obrazami rzeczywistych dźwięków, za które podstawia onomatopeja najbliższe im, choć wcale nie identyczne, umowne fonemy [...]”¹⁷². Milewski pochyła się także nad analizą wybranych fonemów, którym odpowiadają dźwięki rzeczywiste. „I tak zębowe *s* możemy podstawić pod różnego rodzaju *świsty*, *gwizdy*, *syki*, a cechy fonologiczne dźwiękowego *sz* przypominają nam *szmery* i *szumy*”¹⁷³. Poeci często zestawiają lub powtarzają konkretne fonemy, co jeszcze wierniej imituje zjawiska dźwiękowe (np. formy: kukułka, tik-tak). Ponadto onomatopeje mogą również oddawać wrażenia wzrokowe, np. w czasownikach *dyndać*, *bimbać*, w których powtórzenia spółgłosek mówi o ruchu wahadłowym czynności¹⁷⁴. W obrębie zainteresowań niniejszej pracy leży także poznanie procesu powstawania oraz funkcji onomatopei.

¹⁶⁸ Bańko, Mirosław, 2009, *Słownik onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i rucho- naśladowczych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 5

¹⁶⁹ Kořínek, Josef Miloslav, *Studie z oblasti onomatopoeje*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, s. 2-5

¹⁷⁰ Bańko, Mirosław, 2009, *Słownik onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i rucho- naśladowczych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 6

¹⁷¹ Milewski, Tadeusz, 1972, *Językoznawstwo*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 117

¹⁷² Tamże, s. 118

¹⁷³ Tamże

¹⁷⁴ Milewski, Tadeusz, 1972, *Językoznawstwo*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 119

1.7. Powstawanie onomatopei

Analizując onomatopeje, warto zaznajomić się z procesem ich powstawania. Niektóre z nich swoją budowę głoskową zawdzięczają dźwiękowi i ruchowi, które imitują. Mirosław Bańko wymienia m.in. szumiące i przeciągłe *szsz* oraz niskie i długie *uhu*¹⁷⁵. Kolejną, już liczniejszą grupę stanowią onomatopeje pochodne, „utworzone od innych onomatopei lub od czasowników¹⁷⁶”. Charakteryzują się różnorodnością technik ich tworzenia. Często stosowane jest powtórzenie litery i przedłużenie głósłki, co oznacza dłuższy dźwięk. Z kolei przyrostek *-u* pełni funkcję spowalniającą naśladowany dźwięk lub ruch, nadając utworowi wolny rytm. Prefiks *-k* odpowiada za skrócenie dźwięku, a *-s* za wzmocnienie ekspresji wypowiedzi¹⁷⁷. Znane są także techniki ucinania części wyjściowej onomatopei lub przekształcenia czasownika w wykrzyknik, co skutkuje powstaniem oryginalnych wyrazów dźwiękonaśladowczych. Sposobów powstawania onomatopei jest bardzo wiele, a wszystkie służą jak najwierniejszemu oddawania rzeczywistości akustycznej.

Pszczołowska pisze, że „na kształt onomatopei wpływają zarówno cechy artykulacyjne właściwe danemu językowi, jak i panujące w nim tendencje do łączenia np. spółgłosek w grupy¹⁷⁸”.

1.8. Funkcje onomatopei

W ogólnym uproszczeniu wspomnianych myśli, onomatopeje przekazują nam informacje o rzeczywistości zewnętrznej, jednak warto się zastanowić, w jaki sposób wyrazy dźwiękonaśladowcze tudzież interiekcje oddają otaczającą nas rzeczywistość. Według Anny Wierzbickiej, właśnie wykrzykniki, będące często onomatopejami, nadają wypowiedzi ekspresywność, opisując emocje mówiącego¹⁷⁹. Frekwencja ich występowania jest szczególnie wysoka w poezji, w której pełnią funkcję wyrażenia stanów emocjonalnych i przeżyć podmiotu

¹⁷⁵ Bańko, Mirosław, 2009, *Słownik onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i rucho- naśladowczych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 139

¹⁷⁶ Tamże

¹⁷⁷ Tamże

¹⁷⁸ Pszczołowska, Lucylla, 1977, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 31

¹⁷⁹ Wierzbicka, Anna, 1969, *Problemy ekspresji. Ich miejsce w teorii semantycznej* [w:] Wierzbicka, A., *Dociekania semantyczne*, Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 3–61

lirycznego. Ponadto, onomatopeje niejednokrotnie odpowiadają za stworzenie nastroju emocjonalnego w zależności od rodzaju i potrzeb danego tekstu¹⁸⁰.

1.9. Badania nad onomatopeją w kręgu anglojęzycznym

Jeśli chodzi o badania nad onomatopeją w kręgu anglosaskim, powszechnie uznaje się, że poezja sama w sobie zawiera wiele elementów muzycznych, tj. rytm, metrum, asonans, aliteracje oraz pewne formy kompozycji i oczywiście wyrazy dźwiękonaśladowcze¹⁸¹.

Angielskie słowo onomatopoeia często jest określeniem synonimicznym dla symbolizmu dźwiękowego¹⁸². W innych ujęciach obydwie hasła są przedstawiane jako zjawiska komplementarne. Na wstępie warto przytoczyć definicję onomatopei z anglojęzycznego słownika terminów literackich:

onomatopoeia [on-6-mat-o-pee-a], the use of words that seem to imitate the sounds they refer to (whack, fizz, crackle, hiss); or any combination of words in which the sound gives the impression of echoing the sense. This *FIGURE OF SPEECH is often found in poetry, sometimes in prose. It relies more on conventional associations between verbal and non-verbal sounds than on the direct duplication of one by the other¹⁸³.

Hugh Bredin, wykładowca akademicki na Queen's University w Belfaście, porównał definicje onomatopei w licznych słownikach oraz encyklopediach. Autorzy ów definicji zgadzają się co do tego, że onomatopeja to „nazwa związku pomiędzy dźwiękiem słowa i czegoś jeszcze¹⁸⁴”. „Coś jeszcze” często odnosi się do dźwięków i desygnatów, a także generuje obszerny i niejednorodny zbiór czasowników, które na różne sposoby próbują uchwycić naturę wspomnianego wcześniej związku. Jednak lektura definicji przysparza jeszcze więcej wątpliwości i pytań. Niektórzy badacze twierdzą, że istnieje więcej niż jeden rodzaj onomatopei, ponieważ rozróżniają pomiędzy ścisłym lub wąskim znaczeniem i bardziej

¹⁸⁰ Schulze, Beate, Tabakowska, Elżbieta, 2004, *Interjections as a Translation Problem* [w:] Kittel, H./Frank, A.P./Greiner, N./Hermans, T./Koller, W./Lambert, J./Paul L. (red.) *Übersetzung – Translation – Traduction*, t.1, Berlin, s. 558

¹⁸¹ Yoshida, Minoru, 1952, *Word-Music in English Poetry* [w:] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, no. 2, Oxford, s. 151

¹⁸² Bańko, Mirosław, 2008, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 19

¹⁸³ Baldick, Chris, 2001, *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press, s. 178

¹⁸⁴ Bredin, Hugh, 1996, *Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle* [w:] „New Literary History” 27, no. 3, s. 555 [Jeśli nie zaznaczono inaczej wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego Laura Filipczak]

ogólnym lub szerokim znaczeniem terminu¹⁸⁵. Bredin wyróżnia tzw. „direct onomatopoeia”, a więc w tłumaczeniu dosłownym „onomatopeję bezpośrednią”. Jej forma przypomina dźwięk, który nazywa, np. „buzz, hiss, whirr”¹⁸⁶. Ten rodzaj onomatopei bardzo często jest spotykany przy opisie brzmienia wydawanego przez zwierzęta i naturę. Warto również powiedzieć, że onomatopeje bezpośrednie są zdeterminowane konwencją, a nie tylko „naturalnym” podobieństwem dźwięków. Mamy tu do czynienia z ograniczeniami o charakterze fonicznym, a także budową narządów głosowych człowieka¹⁸⁷. Drugi rodzaj onomatopei tzw. „skojarzeniowych” występuje, gdy brzmienie słowa przypomina dźwięk związany z tym, co oznacza np. „cuckoo, smash”. „Żaden z tych wyrazów nie zawiera dźwięku przypominającego przedmioty lub czynności, które oznaczają”¹⁸⁸. Ponadto, ekwiwalenty onomatopei funkcjonujących w angielszczyźnie często mają mniej wyraźne cechy dźwiękonaśladowcze lub skojarzeniowe w innych językach¹⁸⁹. Ostatni rodzaj onomatopei wyróżniony przez Bredina został nazwany „wzorcowymi”. Ich założenie opiera się na ilości i charakterze fizycznej pracy wykonanej przez mówcę podczas wypowiedzania słowa. „Odpowiednie właściwości tych słów – właściwości, które składają się na ich charakter akustyczny, mają techniczne nazwy, takie jak dźwięczność, zatrzymanie, płoża, akcent, długość, junktura; ale nawet jeśli nie znamy ich nazw, właściwości te są odpowiedzialne za znane aspekty naszych codziennych doświadczeń językowych”¹⁹⁰. Onomatopeje wzorcowe często mają płynny charakter, ponieważ wykorzystują prawie nieskończoną liczbę skojarzeń i cech pomiędzy dźwiękami werbalnymi, które same w sobie nie mają właściwości semantycznych a opisywanymi przedmiotami.

Autor artykułu zwraca również uwagę na zjawisko towarzyszące onomatopei, jakim jest symbolizm dźwiękowy. Odwołuje się do dzieła Jakobsona i Waugh’a pt. *The Sound Shape of Language*, którzy definiują symbolizm dźwiękowy jako „najgłębszy, naturalny związek podobieństwa między dźwiękiem a znaczeniem”¹⁹¹. Badacze wyróżniają trzy kluczowe aspekty tego zjawiska. Po pierwsze, „semantyczne znaczenie dźwięków stanowi potencjał, który

¹⁸⁵ Bredin, Hugh, 1996, *Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle* [w:] “New Literary History” 27, no. 3, s. 555

¹⁸⁶ Tamże, s. 558

¹⁸⁷ Tamże, s. 559

¹⁸⁸ Tamże, s. 560

¹⁸⁹ Tamże

¹⁹⁰ Tamże, s. 563

¹⁹¹ Jakobson, Roman, Linda, Waugh, 1979, *The Sound Shape of Language*, Bloomington: Indiana University Press and London, s. 179

ujawnia się tylko wtedy, gdy zostaje obudzony przez znaczenie tekstu¹⁹²”. Dźwięki werbalne stają się onomatopeiczne przede wszystkim dzięki temu, że najpierw same niosą określone znaczenie. Drugim aspektem jest to, że symbolizm dźwiękowy zachodzi między związkami dźwięków a związkami znaczenia. Po trzecie, związek dźwięku ze znaczeniem bierze swoje początki w synestezji, która zakłada głównie połączenie percepcji słuchowej ze wzrokową. Symbolizm dźwiękowy jest zatem naturalną pochodną synestezji, a zatem „twórczego dialogu zmysłów¹⁹³”.

Opisanie figur brzmieniowych ze szczególnym uwzględnieniem onomatopei oraz przedstawienie perspektywy anglojęzycznej na wyrazy dźwiękonaśladowcze stanowi bazę pod analizę translatoryczną w części praktycznej pracy. Niniejsza rozprawa podejmuje przede wszystkim próbę przybliżenia zjawiska onomatopeiczności w poezji, jednak, aby stało się to możliwe, należało najpierw wyjaśnić językoznawczą stronę ów zagadnienia.

¹⁹² Bredin, Hugh, 1996, *Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle* [w:] “New Literary History” 27, no. 3, s. 567

¹⁹³ Kozłowska, Zuzanna, 2015, *Synestezja* [w:] „Forum Poetyki”, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, s. 110

ROZDZIAŁ II

BIOGRAFIE MUZYCZNE

Wprowadzenie

Przedstawione poniżej biografie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana oraz Juliana Tuwima wpisują się w nurt biografii muzycznej. Podczas analizy życiorysów pisarzy, oprócz zarysowania podstawowych informacji biograficznych, starano się przede wszystkim zgłębić związki poetów z muzyką, które mogą pomóc lepiej zrozumieć kontekst historyczno-literacki okresu międzywojennego, a także zinterpretować utwory.

2.1. Konstanty Ildefons Gałczyński – muzyk, poeta, tekściarz

Konstanty Ildefons Gałczyński pozostawał zapomniany przez wiele lat, o czym świadczy fakt, iż pierwsza biografia poety autorstwa Andrzeja Drawicza została wydana w 1973 roku, a więc dwadzieścia lat po jego śmierci. Kolejne biografie napisane m.in. przez Adama Kulawika i Jerzego Stefana Ossowskiego, Annę Arno ukazały się dopiero na początku XX wieku, co pokazuje stagnację w obszarze badań nad poezją Gałczyńskiego. Sam pisarz jest autorem kilku krótkich oraz ironicznych autobiografii.

Wracał do niej wiele razy, tworząc kolejne wersje *Żywota Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Mówił o sobie bez taryfy ulgowej, złośliwie, odkrywając słabości, jakby uprzedzając wścibskich potomnych¹⁹⁴.

Zacznijmy jednak „ab ovo”, a więc od początku. Gałczyński urodził się w 1905 roku „w Warszawie w ponurej czynszowej kamienicy¹⁹⁵” na ulicy Mazowieckiej, jednak niejednokrotnie Gałczyńscy zmieniali miejsce zamieszkania, aż w końcu znaleźli się na ulicy Towarowej, otoczonej fabrykami, pachnącej alkoholem oraz przenikniętej jarmarczną atmosferą. Gałczyński nie dorastał więc „w wyrafinowanym otoczeniu i gładkich obyczajach¹⁹⁶”. Mimo że początki edukacji Konstantego w szkole technicznej nie zapowiadały się obiecująco, później trafił pod opiekę wspaniałych pedagogów, wyróżniając się na tle swoich rówieśników – nie tylko zamiłowaniem do błyskotliwych wypowiedzi, ale również do Puszkina

¹⁹⁴ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 7

¹⁹⁵ Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1979, *Życiorys ciasny, ale własny*, Warszawa: Czytelnik, s. 550

¹⁹⁶ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 10-12

i Lermontowa¹⁹⁷. W 1916 roku Gałczyński pobierał nauki w Szkole Komitetu Polskiego w Moskwie, której dyrektorem był Władysław Giżycki¹⁹⁸.

W gimnazjum Giżyckiego Konstanty współpracuje w pisemkach szkolnych. Interesuje się językami, uczy się na własną rękę francuskiego i niemieckiego. Daje korepetycje z polskiego. Zbiera słowniki. Pod koniec gimnazjum uczęszcza regularnie na koncerty¹⁹⁹.

W okresie warszawskim niebagatelny wpływ na młodego Gałczyńskiego miał polonista Pomirowski, który przelał na swoich uczniów umiłowanie do poezji²⁰⁰. W 1922 roku Gałczyński rozpoczął studiowanie filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim²⁰¹. Czas studiów był także czasem publikacji w „Twórczości Młodej Polski”, „Smoku” oraz „Rzeczpospolitej”²⁰². Jeśli chodzi o sposób bycia Gałczyńskiego, cechowała się ona swego rodzaju dwutorowością – przyjaciele poety często nie potrafili odróżnić, czy w danym momencie żartuje, czy może mówi poważnie²⁰³.

Nielatwo [...] byłoby odgadnąć, jakie były naprawdę jego intencje. Nie należał do ludzi, co do których da się stwierdzić, że kłamią czy też mówią prawdę. [...] Nie troszczył się o zgodność swoich fantazji z rzeczywistością²⁰⁴.

Zaangażował się w rozwój pisma „Kwadryga”, które poruszało kwestie społeczne, nawiązując do kultu pracy i odpowiedzialności za słowo Norwida, a także stało w opozycji do „Skamandra”. Gałczyński nie był politycznie jednoznaczny; jego utwory w „Cyruliku” wykpiwały sytuację polityczną, ważne osoby i ich przywary, a przede wszystkim innych poetów²⁰⁵. Końcówka lat 20. to również czas wielkich przemian w życiu osobistym Gałczyńskiego – wtedy to poznał Natalię Awałow, swoją przyszłą żonę, która stała się dla niego muzą oraz źródłem wielu inspiracji poetyckich. W tym również okresie Gałczyński porzucił grę na skrzypcach²⁰⁶.

W 1931 roku Gałczyńscy udali się do Berlina, Konstanty został zatrudniony jako referent emigracyjny, jednak nie przykładał się do pracy²⁰⁷. Gałczyński był świadkiem

¹⁹⁷ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 20

¹⁹⁸ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 16

¹⁹⁹ Tamże, s. 17

²⁰⁰ Tamże, s. 54

²⁰¹ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 24

²⁰² Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 17

²⁰³ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 29

²⁰⁴ Miłosz, Czesław, 2004, *Zniewolony umysł*, Warszawa: Biblioteka Gazety Wyborczej t. 16, s. 146

²⁰⁵ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 62

²⁰⁶ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 18

²⁰⁷ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 94-96

przejmowania władzy przez Hitlera i przeczuwał złowrogie widmo zbliżającej się wojny²⁰⁸. Mimo to czas ten zaowocował powstaniem jednego z najbardziej rozpoznawalnych dzieł poety, a mowa o *Balu u Salomona*, w którym nawzajem przeplata się biografia autora wraz z innymi postaciami i motywami²⁰⁹. Po dwóch latach na obczyźnie Gałczyński wrócili do Polski, jednak nie na długo, gdyż kolejnym przystankiem okazało się Wilno. Tam też w 1936 roku na świat przyszła jedyna córka Gałczyńskich – Kira²¹⁰. Wilno stało się również miejscem intensywnej twórczości poety oraz zaangażowania w czasopismo „Prosto z mostu”. Nakładem wspomnianego wyżej pisma w 1937 roku Gałczyński doczekał się pierwszego wydania *Utworów poetyckich*, a także upragnionego docenienia²¹¹. Pod koniec lat 30. Konstanty, Natalia oraz Kira udali się do podwarszawskiego Anina. Jednak sielanka nie trwała długo – wybuchła II Wojna Światowa.

Okres wojny według relacji świadków i towarzyszy obozowych poety był okresem mało twórczym. Z wyjątkiem kilku wierszy, z których np. *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* zyskała olbrzymią popularność i odegrała w czasie okupacji w kraju ważną rolę – Gałczyński otoczył się milczeniem²¹².

Najpierw poeta trafił do obozu w Kozielsku, następnie do obozu przejściowego w Mühlbergu, w końcu do Altengrabow, skąd w połowie 1943 roku przestały dochodzić do Natalii listy. Rok później Gałczyński pracował w fabryce broni, która została wyzwolona przez armię amerykańską²¹³. Po zakończeniu wojny Gałczyński przebywał w Niemczech, a później w Belgii. Poeta opublikował kilka wierszy w emigracyjnej prasie²¹⁴. Po wielu zawirowaniach miłosnych oraz kilkuletniej tułaczce na obczyźnie, Gałczyński wrócił w końcu do rodziny, z którą zamieszkał w Domu Literatów w Krakowie na Krupniczej 22 wraz z Tadeuszem Różewiczem, Hanną Mortkowicz-Olszakową, Jerzym Broszkiewiczem i Stanisławem Dygatem²¹⁵. Wraz z powrotem Gałczyński zaczął ponownie tworzyć, a jego teksty m.in. *Zielona Gęś*, *Listy z Fiolkiem* były publikowane głównie w „Przekroju” i krytykowane zarówno przez środowiska katolickie, jak i komunistyczne²¹⁶. „Przekrój” gromadził wokół siebie pisarzy tj. Jarosław Iwaszkiewicz, Władysław Broniewski, Zofia Nałkowska, Julian Tuwim

²⁰⁸ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 101

²⁰⁹ Tamże, s. 100

²¹⁰ Tamże, s. 110-125

²¹¹ Tamże, s. 134-157

²¹² Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 14

²¹³ Tamże, s. 20-21

²¹⁴ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 208

²¹⁵ Grochowska, Anna, 2012, *Dom Literatów przy ulicy Krupniczej 22* [w:] „Nowa dekada krakowska”, Kraków: Krakowska Fundacja Literatury, s. 21

²¹⁶ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 239-256

czy Czesław Miłosz²¹⁷. Gałczyński nie podpisywał się pod żadną z ideologii, wychwytywał po prostu absurdy rzeczywistości²¹⁸. Trudno jednoznacznie stwierdzić, za jaką ideologią opowiadał się poeta, tym bardziej, że istnieje wiele sprzecznych poszlak.

W jego przypadku mamy bowiem do czynienia z historycznie wytworzoną biografią mityczną (mitobiografią), osadzoną pomiędzy dwoma kontrapunktami, zantagonizowanymi wobec siebie wektorami oceny. Z jednej strony jest portret idącego na układy z władzą komunistyczną koniunkturalisty, z drugiej równie niebezinteresownego współredaktora bardzo prawicowego przedwojennego pisma „Prosto z Mostu”. Wydaje się, że do tego układu dodać trzeba jeszcze jedno zaklęsczenie Gałczyńskiego – pomiędzy biegunami szlachetnej mitologizacji i brutalnej demitologizacji postaw i dzieł pisarza²¹⁹.

W *Krótkim życiorysie* poeta napisał: „Jestem bezpartyjny, ale dążę do tego, żeby moja literatura liryczna i moja literatura teatralna zasłużyły sobie na nazwę literatury partyjnej²²⁰”. Jednak gdy pojawiła się rządowa propozycja, aby zasilić szeregi literatów na Pomorzu i z tego tytułu dostać wilłę, Gałczyński nie zastanawiał się długo – przyjął propozycję i zaczął zgłębiać socrealistyczne idee, które zaowocowały utworami opiewającymi ówczesne władze²²¹. Wtedy również nasiliły się problemy zdrowotne poety. Przystanią i miejscem wytchnienia stały się dla artysty Mazury, a konkretnie Leśniczówka Pranie, w której schorowany Gałczyński odnalazł spokój i natchnienie liryczne²²². Tam też powstał poemat *Niobe* budzący wiele kontrowersji i skrajnych emocji wśród krytyków. Na początku lat 50. Gałczyński przeczuwał zbliżającą się śmierć, której tak bardzo się obawiał, a która nadeszła 6 grudnia 1953 roku²²³.

2.2. Muzyka w życiu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Nieodłącznym elementem biografii Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, a także niniejszej pracy jest muzyka, obecna nie tylko w życiu poety, ale również w poezji, którą tworzył. „Gdy myślał albo mówił o poezji, dźwięczała w nim „muzyka potężnej dobroci²²⁴”. Już w dzieciństwie dostrzeżono zamiłowanie muzyczne Konstantego, dlatego

²¹⁷ Wilk, Paulina, 2020, *Przekrój dla początkujących*, <https://przekroj.pl/kultura/przekroj-dla-poczatkujacych-paulina-wilk> [dostęp: 06.01.2023]

²¹⁸ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 262

²¹⁹ Janicka, Anna, 2019, *Konstanty Ildefons Gałczyński okiem emigrantów. Rekonesans*, Białystok: Uniwersytet Podlaski, s. 197

²²⁰ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 556

²²¹ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 290-310

²²² Tamże, s. 360

²²³ Tamże, s. 400-416

²²⁴ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 209

w wieku dziesięciu lat dostał swoje pierwsze skrzypce od ojca za namową nauczycielki od przyrody, Kazimiery Grabowskiej, która dostrzegła talent swojego ucznia. Ojciec Gałczyńskiego „grywał na skrzypcach, ładnie śpiewał”, więc prawdopodobnie był nauczycielem syna w zakresie muzyki²²⁵. Wiersz pt. *Wiersz o wesołym dniu Józia Powoniaka* opublikowany w „Przekroju” w 1951 roku upamiętnia podarowanie instrumentu Józiowi Pawoniakowi, synowi dozorca na sławnej alei Róż 6 w latach 50²²⁶. Hanna Szumańska Grossowa przywoływała obraz mieszkania Gałczyńskich w Alei Róż, w którym to poeta trzymał skrzypce.

Grywał na nich rzadko, prawie nigdy przy ludziach. Grywał repertuar wielkiej tęsknoty – *Marzenie* Schumanna, *Elegię* Masseneta, *Romans* Rubinsteina. Pochylał się nad instrumentem, w dużą, szeroką rękę ujmował smyczek i coś tak piskało rzewnie²²⁷.

Gałczyński posiadał pokaźną kolekcję płyt, m.in. Bacha, Mozarta, Beethovena, Strawińskiego, Ravela. Na półkach można było również zauważyć „tłum książek z zakresu muzykologii we wszystkich językach, takich jak zasady kontrapunktu, pasja chorałowa, instrumentoznawstwo, monografie, słowniki muzyczne²²⁸”. Gałczyński z zapałem gromadził instrumenty muzyczne przez całe życie, głównie skrzypce, sumiennie uczył się form muzycznych, z ciekawością pytał o harmonię i kontrapunkt. Próbował też muzykować na innym instrumencie: w czasie zimowych ferii zrobił sobie perkusję z wypełnionych wodą butelek²²⁹. Już we wczesnej młodości i w czasach studenckich muzyka była częścią codzienności. „Kwadryganci, gdziekolwiek liczniej się zgromadzili, kończyli z reguły zebranie chóralnym śpiewem piosenek, których byli autorami”. Śpiewali m.in. „Białego słonia”, „Kapitana Papawaja”, „Oczy dziewcząt z Colombo”, „Krzyż Południa²³⁰”. Gałczyński otwarcie wyrażał poglądy na temat muzyki, a także tzw. „mieszania gatunków” w sztuce.

Był on zdania, że mieszanie takie jest z reguły jak najbardziej płodne, prowadzi do rozwoju sztuki i że całkowicie opaczny jest strzeżenie tzw. „czystości gatunków”. Właśnie owo pogranicze sztuk – czy to poezji i muzyki, czy poezji i plastyki – dostarczało, zdaniem poety, zawsze najcenniejszych inspiracji pisarzom²³¹.

²²⁵ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 21

²²⁶ Kalukin, Rafał, 2012, *Aleja Róż. Ulica pełna poetów*, <https://www.newsweek.pl/historia/historia-alei-roz/86cjk93> [dostęp: 28.06.2024]

²²⁷ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 501

²²⁸ Tamże, s. 423-424

²²⁹ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 380

²³⁰ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 190

²³¹ Tamże, s. 479

Czesław Miłosz nazwał sposób bycia Dety częścią planu aktorstwa, który przejawiał się oryginalnym gestem, intonacją głosu; „akcentował różność swego rytmu od rytmu otoczenia”²³². Muzyka służyła Gałczyńskiemu do wyrażania swoich poglądów, które często były kontrowersyjne – naśmiewał się z młodopolskiej poezji i twórczości Skamandrytów. Wyraz tego można znaleźć w groteskowo-żałobnej piosence o Felicji Kruszewskiej *Włóż spodnie czarne, cmentarne*, do której „ktoś podłożył muzykę” i stała się hymnem warszawskiej awangardy, prawdopodobnie słuchanym przez samego Szymanowskiego²³³. Podczas pobytu w Wilnie, Gałczyński został poproszony o napisanie kilku piosenek dla Hanki Ordonówny, zachowały się tylko *Buty szewca Szymona*²³⁴. Gałczyńscy bardzo często gościli w Ornianach, majątku męża Ordonówny, dla której poeta napisał program estradowy, do melodii francuskich i angielskich²³⁵. „Największym uznaniem spośród napisanych w tym okresie piosenek Gałczyńskiego cieszył się *Deszcz* z muzyką Władysława Szpilmana, który wykonywała później między innymi Irena Santor²³⁶”. Jednak *Ukochany kraj* zyskał miano prawdziwego szlagieru, który śpiewali wszyscy. „Pieśń z muzyką Tadeusza Sygietyńskiego była nadawana częściej niż *Mazurek Dąbrowskiego*²³⁷”. *Ukochany kraj* mógł z powodzeniem być śpiewany przez wszystkich niezależnie od ich poglądów politycznych, jako że niewiele „ludowizny” można tam było znaleźć. Utwór jest zbudowany ze zharmonizowanych, rytmicznych elementów, które podkreślają miłość do ojczyzny²³⁸.

Gałczyński miał niespotykaną łatwość w pisaniu piosenek. We wspomnieniach, Edmund Osmańczyk, polski politolog, wzmiankuje o koncercie 11 listopada 1932 r. w Poselstwie Rzeczypospolitej w Berlinie, podczas którego działacz na rzecz mniejszości poprosił Gałczyńskiego o napisanie słów piosenki dla Hanki Ordonówny na Polski Bal Akademicki w Berlinie. Poeta zgodził się i następnego dnia nad ranem napisał piosenkę *Ballada zimowa* na serwetkach papierowych²³⁹. Co ciekawe Gałczyński przygotowywał również cykl piosenek do muzyki Lutosławskiego i Dobrzańskiego, gdy zaangażował się w literaturę dziecięcą, co zaowocowało współpracą ze „Świerszczykiem” i „Płomyczkiem” na początku lat

²³² Miłosz, Czesław, 2004, *Zniewolony umysł*, Warszawa: Biblioteka Gazety Wyborczej t. 16, s. 137

²³³ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 39-40

²³⁴ Tamże, s. 121

²³⁵ Mieczkowski, Romuald, 2016, *Szczście w Wilnie*, <https://www.cultureave.com/szczescie-w-wilnie-wilenska-karta-w-tworczosci-konstantego-ildefonsa-galczynskiego/> [dostęp: 16.01.2023]

²³⁶ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 365

²³⁷ Tamże, s. 366

²³⁸ Wilkoń, Teresa, 2016, *Geniusz - to zatrzymanie dzieciństwo: estetyka wierszy K. I. Gałczyńskiego dla dzieci* [w:] „Bibliotheca Nostra: Śląski Kwartalnik Naukowy” nr 1, 42-50, Katowice: Akademia Wychowania Fizycznego im. Jerzego Kukuczki w Katowicach, s. 44

²³⁹ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 218-221

50²⁴⁰. Kierownik Teatru „Syrena”, Kazimierz Rudzki, poprosił Gałczyńskiego o napisanie kilku tekstów dla Adolfa Dymy, jednym z nich był *Fortepian*, którego tekst „był nie tylko dobry, ale wybitnie aktorski”. Poeta umieścił w nim terminologię muzyczną, a także Liszta i Brahmsa. Utwór niestety nie zdobył popularności, jednak *Deszcz* z muzyką Władysława Szpilmana owszem.

Piosenka ta, wykonywana przez radio i na estradach, stanowiła piękny wyjątek w powodzi różnych arcydzieł pieśniarstwa popularnego i pozostanie w historii literatury poetyckiej jako wartościowy tekst do muzycznej interpretacji²⁴¹.

We wspomnieniach z pałacu nieborowskiego Jan Wegner wspominał wizytę Gałczyńskiego w towarzystwie Witolda Lutosławskiego, dla którego poeta napisał libretto do opery komicznej „Jarmark w Łowiczu”. Gałczyński przypisywał muzykowi największe poczucie groteski spośród współczesnych muzyków. W Nieborowie powstał także poemat *Spotkanie z Chopinem*, którego tonacja zmienia się z „moll” w „dur”²⁴².

Gdy wybuchła wojna, poeta powiedział, że będzie się bił za Wisłę, gwiazdy, *IX Symfonię* i oczy swojej żony, Natalii²⁴³. Muzyka odgrywała w życiu Gałczyńskiego zasadniczą rolę i niewątpliwie stała się motywem przewodnim w jego twórczości.

Gałczyński kochał, uwielbiał muzykę. Szczególnie Jana Sebastiana. Transponował muzykę na poezję. Był poetą muzyki. Miał nieomylną pamięć muzyczną. Często prosił Władysława, aby mu grał na skrzypcach frazę po frazie z ulubionych utworów. Zadziwiała jego upodobanie do prostej muzyki klasycznej, tak odmiennej w wyrazie od niektórych jego wierszy: fantazjotwórczych, cudackich. Godzinami mógł mówić na temat muzyki, nasłuchiwać powtórzeń fraz, jak by chciał w nich odkryć coś sobie tylko wiadomego²⁴⁴.

Wrażliwość Gałczyńskiego była kształtowana poprzez muzykę, której słuchał. „Stojąc na środku pokoju, podśpiewywał i dyrygował niewidzialną orkiestrą”²⁴⁵. Stefan Flukowski, polski pisarz związany z Kwadrygą, wspominał wieczorki muzyczne u Gałczyńskich.

Poza trzema żelaznymi klasykami – Bach, Mozart, Beethoven – specjalnym daniem bywał m.in. Janacek. Konstanty słuchał muzyki w skupieniu, ale radośnie. Słuchał jej z każdym rokiem więcej i zachłannie. Za to mniej mówił, nieraz ograniczał się do monosylab, pomruków, wyrażania swych myśli

²⁴⁰ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 346

²⁴¹ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 481-484

²⁴² Tamże, s. 453-455

²⁴³ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 186

²⁴⁴ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 191

²⁴⁵ Kass, Wojciech, 2004, *Pęknięte struny pełni: wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Olsztyn, Pranie: Agencja „WIT” Witold Mierzejewski, s. 73

i nastrojów gestem, wzrokiem. Punkt kulminacyjny tego noworocznego wieczoru stanowiła „Dziwiata”. Młode, ciemne oczy Konstantego nabierały jeszcze więcej blasku [...]. Pokój rozbrzmiewał triumfem życia, nieśmiertelnym hymnem radości, którą przekazał u progu śmierci głuchy i samotny Beethoven z całą wiarą, pasją i monumentalnością formy²⁴⁶.

Gałczyński „nastawiał radio, jak to się mówi, „na cały regulator” i przy ogłuszających dźwiękach muzyki symfonicznej – pisał²⁴⁷”. Z Janem Wegnerem, polskim historykiem, Gałczyński słuchał audycji radiowej dotyczącej muzyki Beethovena. „Grano kwartet smyczkowy f-moll op. 95. „Ta muzyka – powiedział Gałczyński – uspokaja i oszałamia²⁴⁸”. Karolina Beylin wspominała również słuchanie *Symfonii g-moll* Mozarta, która była jedną z ulubionych poety.

Oboje: Natalia i Konstanty słuchali bardzo pięknie. Ona, siedząc nieruchomo, niemal bez oddechu, wchłaniająca całą sobą, twarzą i postacią, muzykę. On inaczej, nie tak spokojnie, niekiedy z gestami rąk, dyrygujących do taktu, niekiedy z uśmiechem, wykwitającym nagle na wargach, czasem z porozumiewawczym spojrzeniem, skierowanym do innych słuchaczy. Myślałam wówczas, patrząc na zasłuchanego poetę, czy to w tej chwili rodzą się jego wiersze, mające taki głęboki związek z muzyką w ogóle, a z Bachem w szczególności. Jedno było zawsze pewne: poezja Gałczyńskiego była nierozłączna z muzyką. Istniał między tonami, jakich słuchał, a strofami, które pisał, głęboki, nierozzerwalny, mistyczny związek²⁴⁹.

Niewątpliwą inspirację twórczą stanowiła dla poety muzyka. Lista utworów słuchanych i lubianych przez Gałczyńskiego została uzupełniona i przesłana do muzeum w Praniu przez jego córkę, Kirę. W jej skład wchodzi autorstwa Jana Sebastiana Bacha kantaty *Wielkanocna* i *Kawowa*, *Wariacje Goldbergowskie*, *Partity* (I i II), koncerty skrzypcowe; symfonie (V, VI, IX); Ludwiga van Beethovena sonaty: *Patetyczna*, *Kreutzerowska* i *Księżycowa*, koncerty fortepianowe (wszystkie, ale głównie 2 i 5), *Koncert skrzypcowy D-dur op.61*; Wolfganga Amadeusza Mozarta uwertura z *Don Juana*, *Requiem*, Koncerty fortepianowe (XX i XXI), *Koncert Fletowy*, *Divertimento*; Georga Friedricha Händla *Largo*; Antonio Vivaldiego *Cztery pory roku* (zwłaszcza *Lato* z kukułką); Chopina (prawie wszystkie utwory), Piotra Czajkowskiego *Oniegin*, a głównie kuplety *Triquet'a*; Pabla Sarasate *Tańce hiszpańskie*; Nicola Paganiniego *Kaprysy*; Maurice'a Ravela *Pawana na śmierć infantki*²⁵⁰.

²⁴⁶ Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 143

²⁴⁷ Tamże, s. 196

²⁴⁸ Tamże, s. 453

²⁴⁹ Tamże, s. 491-493

²⁵⁰ Lista sporządzona przez Kirę Gałczyńską przesłana do Muzeum Gałczyńskiego w Praniu

Sluchaliśmy, oprócz oczywiście Bacha, „Eine kleine Nachtmusik” Mozarta, Wolfganga Amadeusza, jak go familiarnie nazywał Gałczyński, kwartetów Beethovena, IX Symfonii, którą Gałczyński nazywał w swojej poezji „alkoholem radości”²⁵¹.

Gałczyński uwielbiał recytować swoją poezję i wykazywał wybitny talent w tej dziedzinie. Recytując, Gałczyński, wydobywał z wierszy nie tylko ich treść, „lecz całą ich muzyczność, całą grę frazy i wszystkie zawarte w jej muzycznej barwie podteksty”²⁵².

Gałczyński „recytował” swoje utwory w takim tonie, w jakim rozmawiał z ludźmi, a tylko jakiś, prawie niewyczuwalny nalot gniewliwości rytmizował i umuzyczniał język. W studio radiowym Gałczyński przyspieszał i dynamizował wiersz [...]. Konstanty miał pamięć muzyczną²⁵³.

Jerzy Jędrzejewicz, polski pisarz i tłumacz, wspominał interpretację recytatorską *Ingi Bartsch* w wykonaniu Gałczyńskiego, która podparta talentem poety, przybliżyła sedno utworu. „Zwłaszcza utwory Gałczyńskiego zyskują nadzwyczajnie, kiedy się je odpowiedni mówi”²⁵⁴. Ponadto, poeta „miał zdolności onomatopieczne, specyficzny dar powtarzania dźwięków”, co często oddziaływało na czytelnika-słuchacza, który poddawał się melodii wiersza²⁵⁵. We wspomnieniach Jana Krenza, kompozytora oraz dyrygenta, głos Gałczyńskiego przypominał muzykę Bacha:

Surowy, prosty, natchniony; czasem delikatny, kiedy indziej spiżowy. Nigdy efekciarski, z pozą czy kokieteryą. Czasem skandował ostinato, kiedy indziej frazował cantabile. Miał charakterystyczne brzmienie przy spółgłoskach sz, cz, ś, ć. Miał świetne r, ł. Wspaniałą dykcję, wyraziste końcówki. Ale, na Boga, czy można i w ogóle czy wolno opisywać w słowach dźwięk Stradivariusa?²⁵⁶

Zmysł muzyczny Gałczyńskiego został również dostrzeżony przez osoby związane z teatrem. Szczególnie znamienity wydaje się komentarz Gałczyńskiego na próbie w Teatrze przy ul. Warszawskiej: „Są tu wiersze, jest muzyka, więc jest i poezja”²⁵⁷. Jan Ciecierski, polski aktor filmowy i teatralny, wspominał wizje Gałczyńskiego dotyczące muzyki w sztuce teatralnej.

²⁵¹ Kamieńska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 494

²⁵² Tamże, s. 366

²⁵³ Tamże, s. 374-375

²⁵⁴ Tamże, s. 210

²⁵⁵ Tamże, s. 187

²⁵⁶ Tamże, s. 299

²⁵⁷ Tamże, s. 353

– Słuchaj, Janie, albo napisać taką sztukę, w której jeden prawie cały akt wypełniałaby tylko muzyka? Wpuścić gościa ze skrzypcami na scenę i niech gra. Albo dwoje ludzi rozmawia i dochodzą do takiego momentu, że resztę dopełnia muzyka. I każdy to pojmie i zrozumie. To byłoby wspaniałe²⁵⁸.

Aktor zapamiętał, iż Gałczyński był bardzo świadomy roli muzyki w teatrze, co „skłoniło go do napisania libretta do Offenbachowskiego „Orfeusza” i dlatego również w ostatnich miesiącach swego życia obmyślał libretto do projektowanej opery o „Konduktorze z linii otwockiej”.

Uwieńczenie muzyczności w utworach Gałczyńskiego można znaleźć w poemacie *Niobe*, w której poeta ukazuje prymat muzyki – „muzyczne kadencje, zmiany tempa i nastroju²⁵⁹”. Polski publicysta, Władysław Bieńkowski, zrecenzował poemat w następujący sposób: „Wyda się, że to, co słyszymy w *Niobe* (i nie tylko tam), dźwięczy jakąś nutą nie zapisaną dotąd w żadnej partyturze – może to właśnie echo współczesności²⁶⁰?”. Walory muzyczne dzieła wręcz proszą o uwagę oraz zgłębienie innowacyjnych metod artystycznych, które wykorzystał poeta.

Za podsumowanie rozważań na temat muzyki w życiu i w twórczości Gałczyńskiego może służyć wypowiedź Jana Krenza, który przyrównywał poetę do kompozytora, niemalże oddychającego muzyką. Pod koniec lat 30. wielu krytyków zabierało głos w związku z poezją Gałczyńskiego. Józef Czechowicz porównał poetę do Paganiniego²⁶¹.

Znany muzykolog prof. Józef Reiss poświęcił [...] [muzyce] obszerne rozważania „Poezja zaczarowana muzyką”, gdzie mówił o środkach czysto technicznych poezji Gałczyńskiego, wziętych właśnie z muzyki, jak np. refreny, rozbrzmiewające jako motyw powrotny, i o terminach muzycznych, jak chromatyka, fłażolety, tonacje. Przypominał też instrumenty, które rozbrzmiewają w poezji Gałczyńskiego, te wszystkie mandoliny, bałabajki, organy, trąby, dzwony, harmonie, saksofony, bębny, okaryny, wiolonczele, skrzypce, gitary i te rzadsze, jak starogreckie syryngi, średniowieczne symfonały czy oboe d’amore lub swojskie zwykłe katarynki, liry, fujarki, lutnie czy dudy. Nawet nuty stają się dla niego czymś żywym: dźwiękiem, a partytura przemienia się w treść istotną²⁶².

Poezja Gałczyńskiego „żyje” muzycznością, stanowi jej nierozłączną całość i pobrzmiewają w niej echa Bacha. Dla Gałczyńskiego poezja była równoznaczna z muzyką,

²⁵⁸ Kamieńska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 299

²⁵⁹ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 371

²⁶⁰ Kamieńska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 43

²⁶¹ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 156

²⁶² Kamieńska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, s. 491-493

pióro było „muzycznym narzędziem”, w jego świadomości te dwie istniały jako nierozłączne siostry²⁶³.

2.2.1. Muzyczne dziedzictwo

Muzyka, która towarzyszyła Gałczyńskiemu zarówno w jego życiu, jak i jego twórczości, znalazła swoją kontynuację. W Muzeum Gałczyńskiego w Praniu odbywa się cykl koncertów połączonych z recytacją wierszy, którego popularność sprawiła, że sezon kulturalny w Leśniczówce cieszy się ogromnym powodzeniem każdego lata. Warto nadmienić, iż koncerty poetycko-muzyczne zaczęły się koło leśniczówki w 1983 roku na wniosek Małgorzaty Błoch, przedstawicielki Krajowego Biura Koncertowego oraz pomysłodawczyni nazwy „Koncerty u Salomona”. Mimo braku możliwości rozreklamowania koncertów publiczność dopisała. Rok później rozpoczął się cykl koncertów o nazwie „Muzyka u Gałczyńskiego”, których organizatorami byli m.in.: Krajowe Biuro Koncertowe i Suwalskie Towarzystwo Muzyczne. W Praniu występowało wielu znakomitych muzyków oraz aktorów²⁶⁴.

Niemal wszyscy mówili z zachwytem o tym miejscu, bardzo wielu zaskakiwała znakomita akustyka stworzona przez naturę – krzewy i drzewa otulały estradę niczym muszla koncertowa. Krzysztof Jakowicz powiedział np., że od pierwszego dotknięcia struny usłyszał dźwięk²⁶⁵.

Program występów często nawiązuje do upodobań muzycznych poety bądź bezpośrednio do jego utworów tj. *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, *Grób Beethovena*, *Spotkanie z Chopinem*, *Mała symfonia świecznikowa*, *Koncert fortepianowy*²⁶⁶. Niewątpliwie ukochana muzyka Gałczyńskiego połączona z recytacją wierszy wśród mazurskiej przyrody stanowiłaby dla poety symbol wyższych wartości w sztuce.

2.3. Bolesław Leśmian – indywidualista i wirtuoz słowa

Bolesław Leśmian uznawany jest za tajemniczego poetę, którego twórczość zachwyca, a jednocześnie zadziwia dwuznacznością i niezwykłym językiem. Aby lepiej zrozumieć jego

²⁶³ Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak, s. 328

²⁶⁴ Gałczyńska, Kira, 1998, *Nie wróć tu nigdy czyli pożegnanie z Mazurami*, Warszawa: Książka i Wiedza, s. 89-94

²⁶⁵ Tamże, s. 89-93

²⁶⁶ https://lesniczowkapranie.art.pl/site/?page_id=276 [dostęp: 13.11.2022]

poezję, warto przedstawić biografię, uwzględniając epizody, które wywarły największy wpływ na jego twórczość i epokę, w której żył.

Bolesław Leśmian urodził się 22 stycznia 1877 roku w Warszawie jako syn Józefa Lessmana, redaktora czasopisma „Przyroda i Przemysł” oraz Emmy (z domu Sunderland), która zmarła w młodym wieku, osieracając poetę oraz jego brata, Kazimierza i siostrę, Aleksandrę²⁶⁷. W dzieciństwie był marzycielem wrażliwym na piękno natury, co widać w jego twórczości. Pochodził z rodziny zasymilowanych Żydów, którzy bardzo utożsamiali się z polską kulturą i historią. Dzieciństwo i młodość spędził w Kijowie, gdzie w 1886 roku rozpoczął naukę w gimnazjum filologicznym, w którym pogłębił zamiłowanie do literatury i poznał twórczość Baudelaire’a²⁶⁸. Leśmian zaczął czynić pierwsze próby pisania poezji. Pod presją ojca zrezygnował ze studiów na Wydziale Historyczno-Filologicznym i zapisał się na wydział prawa Uniwersytetu św. Włodzimierza²⁶⁹. Okres ten obfitował w ważne osiągnięcia naukowe i zmiany w skali światowej: odrzucono pozytywizm na rzecz irracjonalizmu i intuicjonizmu. Ówczesni poeci skupiali się w swojej twórczości na wyrażaniu emocji i tęsknot.

Debiut Leśmiana w warszawskim czasopiśmie „Wędrowiec” przypadł na rok 1895. Na wczesną twórczość Leśmiana znaczący wpływ miał romantyzm i szkoła ukraińska, o czym świadczą opisywane tam marzenia i fantazje. Symbolika była wszechobecna, a twórczość jej przedstawicieli: Rimbauda i Baudelaire’a stanowiła źródło inspiracji dla Leśmiana i jego przyjaciół²⁷⁰. Poeta odrzucał wówczas wieloznaczność motywów proponowanych przez symbolistów, wspierając jedynie tezę o melodyjności poezji. Nie opowiadał się za żadnym z „nadętych nurtów literackich²⁷¹”. Leśmian przez wiele lat kreował swój stosunek do świata pod wpływem Bergsona i jego twórczości, głównie *Ewolucji twórczej*. Był przekonany, że słowotwórstwo, neologizmy i rytm są kluczowymi czynnikami decydującymi o sukcesie wiersza²⁷². „Elan Vital” Bergsona stało się jego misją. Niestety, Leśmiana i jego twórczość zwykle przypisuje się do symbolizmu, co zdecydowanie nie jest prawdą. Nie należał do żadnej szkoły literackiej, stworzył własny styl i filozofię, pozbawioną

²⁶⁷ Łopuszański, Piotr, 2021, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian. Biografia.*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry, s. 13

²⁶⁸ Tamże, s. 34

²⁶⁹ Tamże, s. 41

²⁷⁰ Tamże, s. 92

²⁷¹ Leśmian, Bolesław, 1959, *Szkice literackie*, J. Trznadel (oprac.), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 5

²⁷² Łopuszański, Piotr, 2006, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl, s. 176

metafizyki i niezmienniej rzeczywistości²⁷³. Na jego przekonania znaczący wpływ miał nie tylko Bergson, ale także Nietzsche. Inspirując się tezami niemieckiego filozofa, krytykował społeczeństwo i potwierdzał swoje przekonania dotyczące rozwoju człowieka i wybitnej jednostki.

W latach 1910-1920 Leśmian był postrzegany jako artysta płodny i wszechstronny – pisał eseje, wiersze, dramaty, recenzje, teksty piosenek i prozę. Witalizm w jego twórczości był wszechobecny, wśród licznych przykładów można wymienić jego pierwsze tomy: *Zmory wiosenne*, *Klechdy sezamowe*, *Przygoda Sindbada Żeglarza*²⁷⁴. Chętnie podejmował tematykę językową i folklorystyczną. W 1912 roku oczarowany Paryżem, pracował nad swoim debiutanckim tomikiem poezji *Sad rozstajny*, który niestety przez wiele lat pozostawał niedoceniany²⁷⁵.

W czasie dramatycznych wydarzeń wojny polsko-bolszewickiej ukazał się drugi tom jego poezji *Ląka*. Postrzegano go jako zjawisko niezwykle, łączące folklor, filozofię, erotykę z niespotykanym językiem²⁷⁶. Część krytyków wysoko oceniała styl i pomysłowość Leśmiana, znalazła się jednak grupa recenzentów, która podkreślała jego żydowskie pochodzenie.

Motywy pesymizmu, zwątpienia i sensu istnienia wydawały się w jego tekstach wszechobecne²⁷⁷. Na początku lat trzydziestych Leśmian został członkiem PAL (Polskiej Akademii Literatury) w Warszawie, co było jednym z powodów przeprowadzki do stolicy. W 1936 ukazał się *Napój cienisty*, ostatni tomik poezji Leśmiana. Zawierał ponad sto wierszy o tematyce filozoficznej. Poeta mówił o śmierci, cierpieniu i nicości²⁷⁸. *Napój cienisty* wzbudził wiele kontrowersji wśród artystów, których przyczyny należy upatrywać w błędnych interpretacjach tekstów Leśmiana.

Kłopoty finansowe i niezdrowy tryb życia przyczyniły się do śmierci Leśmiana 5 listopada 1937 roku. „Wspaniały poeta” – tymi słowami opisywano zmarłego autora *Ląki*, *Sadu rozstajnego* i *Napoju cienistego* w większości czasopism. Zofia Leśmianowa publikowała wiersze męża, m.in. *Dziejbę leśną*, starając się zachować pamięć o jego twórczości. W roku

²⁷³ Tamże, s. 5

²⁷⁴ Łopuszański, Piotr, 2006, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl, s. 183-185

²⁷⁵ Tamże, s. 194-207

²⁷⁶ Łopuszański, Piotr, 2021, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian. Biografia.*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry, s. 9

²⁷⁷ Łopuszański, Piotr, 2006, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl, s. 330-331

²⁷⁸ Tamże, s. 360

1956 nastąpił przełom w postrzeganiu Leśmiana i jego tekstów – Jacek Trznadel, Michał Głowiński i Zygmunt Kubiak przywrócili pamięć o nim, publikując jego wiersze i *Klechdy polskie*. Jego poezja stanowi doskonałe źródło inspiracji dla artystów wszelkiego rodzaju, a dla badaczy jest postrzegana jako zagadka. Ostatecznie szerokie spektrum zainteresowań zaowocowało jego różnorodną i oryginalną twórczością oraz własnym stylem literackim i filozofią zwaną leśmianizmem.

2.3.1. Leśmian a muzyka

Leśmian wyrósł w zamięłowaniu do muzyki. W domu tętniło życie artystyczne – u Leśmianów zatrzymywali się znani literaci i muzycy, którzy przyjeżdżali na występy do Kijowa, m.in. słynna śpiewaczka operowa, Janina Korolewicz-Waydowa²⁷⁹. Poeta zasłuchiwał się w muzyce Chopina oraz *IX symfonii* Beethovena, przepadał także za muzyką chóralną²⁸⁰.

Twórczość Leśmiana kojarzona jest przede wszystkim z malarskością i synestezją, ale niewielu badaczy dostrzegało dotąd muzyczny charakter jego poezji. Autor *Łąki* często przedstawiał człowieka jako pośrednika w relacji Bóg – Natura, który pełni rolę poety-śpiewaka, ukazujący ów spotkanie poprzez słowa i muzykę²⁸¹.

Poeta staje się instrumentem przeobiekowania pieśni świata w słowa, pozwalającym ją wyrazić. Muzyka tu występująca ma charakter witalistyczny, co oznacza nawiązanie do muzyki ludowej, natury i sił pierwotnych. [...] Z jednej strony, prowadzi do ich ożywienia, przejścia ze sfery niebytu w istnienie, z drugiej strony, do zachowań autodestrukcyjnych, których rezultatem jest śmierć lub wcielenie się człowieka w Naturę²⁸².

Rytm sprawia, że słowa zmieniają swoje znaczenie, a poeta staje się tym, który poszukuje ich z pomocą wrażliwości i poddaje działaniu rytmu. „W rytmie poeta dostrzega pierwotność, która pozwala przemieniać słowa, uwalniać je z więzów zastygłych znaczeń²⁸³”. Podążając za myślą Leśmiana, zauważamy, że we wnętrzu człowieka poeta słyszy muzykę, rytm oraz taniec²⁸⁴. Jednak nie identyfikuje się jako autor dźwięków, lecz instrument, który pozwala

²⁷⁹ Łopuszański, Piotr, 2021, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian. Biografia.*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry, s. 39

²⁸⁰ Tamże

²⁸¹ Cieślak, Monika, 2019, *Między Bogiem a Naturą. Słowo i muzyka w świecie Leśmiana* [w:] „Folia Litteraria Polonica” 1(52), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 49

²⁸² Tamże

²⁸³ Tamże, s. 52

²⁸⁴ Tamże, s. 50

zaistnieć brzmieniom. Wiele wierszy Leśmiana opiera się na motywie muzycznym o charakterze witalistycznym czy pieśni mającej moc odnawiania. Silne zrytmizowanie tańca znajduje swoje odzwierciedlenie w wersyfikacji, która dowodzi współlistnienia słowa z muzyką.

Będąc sztuką związaną z poezją, potrafi wyrażać niewyraźne, ujmować nieuchwytnie – dzięki temu człowiek i Natura, posługując się nią, mogą zagrać, czy wyśpiewać to, co nie może zostać wypowiedziane słowem. Jest ona także siłą stwórczą i kreacyjną, nadaje życie bytom materialnym, a nawet przywołuje do niego zmarłych. [...] Odwołuje się do uczuć, przeczuć i pragnień, a przez to staje się niebezpiecznym narzędziem, mogącym równie dobrze prowadzić do życia, jak i do śmierci²⁸⁵.

Leśmianowska muzyka jest dynamiczna – przemienia i poddaje się przemianom. Potrafi ukazać to, co nieuchwytnie, tajemnicze i prawdziwe. Z pojęciem muzyki naturalnie wiąże się rytm, który staje się jednym z najważniejszych elementów wiersza. Wartość brzmienia jako tego, które wzmacnia nastroje, emocje i lepiej oddaje stan ducha człowieka dostrzegali najpierw romantycy, a później symboliści²⁸⁶. Dla tych drugich najistotniejszą kategorią światopoglądową stało się umuzyycznienie wiersza, który formą stawał się zbliżony do kompozycji muzycznej.

Poeeci prowadzą (jak w utworze muzycznym) równocześnie kilka tematów, obrazów (w muzyce linii melodycznych). Tworzą na przykład fugi poetyckie, kantaty poetyckie, realizując tak zwaną zasadę kontrapunktu²⁸⁷.

Jednak dla Leśmiana rytm stanowi o istocie wiersza, „wypełnia słowa, które kojarząc się pozornie na prawach logiki, odsłaniają pozalogiczne wnętrza zapatrzonej w siebie duszy²⁸⁸”. Ponadto organizuje wypowiedź, wyzwala słowo i odkrywa to, co tajemnicze w świecie.

Słowa idą w ślad za rytmem przewodnik jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem, które ja wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia się tak właśnie, ażeby się stały niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia²⁸⁹.

²⁸⁵ Cieślak, Monika, 2019, *Między Bogiem a Naturą. Słowo i muzyka w świecie Leśmiana* [w:] „Folia Litteraria Polonica” 1(52), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 64

²⁸⁶ Sochoń, Jan, 2011, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...* [w:] *Studia Philosophiae Christianae UKSW* nr 47, Warszawa: Instytut Filozofii UKSW, s. 168

²⁸⁷ Tamże, s. 169

²⁸⁸ Leśmian, Bolesław, 1959, *Szkice literackie*, J. Trznadel (oprac.), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 346

²⁸⁹ Leśmian, Bolesław, 2011, *Szkice literackie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 66

Tezy Rimbauda dotyczące rytmu w poezji stają się dla Leśmiana inspiracją i drogą, którą poeta chce podążać²⁹⁰. Forma Leśmianowskiego wiersza wskazuje na płaszczyznę dźwiękową uzyskiwaną dzięki regularnej budowie stroficznej utworów, rymach krzyżowych żeńskich, sylabizmowi²⁹¹. Właśnie dzięki wyżej wspomnianym elementom tak wielu artystów sięga po utwory Leśmiana, komponuje do nich muzykę i wykonuje w formie piosenek czy poezji śpiewanej.

Utwory Bolesława Leśmiana kojarzymy głównie z pejzażami malarskimi, doceniając artystyczne walory ujęcia natury, jednak mało kto zauważa „liczne stłumione dźwięki, nie tyle ją [ciszę] zakłócające, co płynnie się w nią wpisujące, a niekiedy nawet ją potęgujące²⁹²”. Mimo dominującej ikonosfery, naturę, która jest immanentną rzeczywistością utworów poety, charakteryzuje cisza, a wraz z nią, w tle, stłumione dźwięki: „szelesty, szepty, szmery, szумы – przyciszone, nieśmiałe, odbijane przez echo niejednokrotnie sprawiają wrażenie, jakby tak naprawdę w ogóle ich nie było, jakby były złudzeniem²⁹³”. Swoista synestezja pomaga w pełni i dogłębnie przeżyć dany utwór. Zdaje się, że Leśmian celowo obiera taki styl pisania i kreuje taką rzeczywistość, w której nie ma miejsca na kakofonię futurystów, ale panuje bezpieczna, dająca azyl, cisza. Ukazując dźwięki, poeta sięga po metafory, które subtelnie wskazują na brzmieniowe tło utworu. Ponadto, owa subtelność oddziałuje na sferę wyobraźni, której zadaniem jest uzupełnić te wrażenia akustyczne na poziomie metafizycznym. W twórczości Leśmiana najczęściej spotkamy się z naturalnymi odgłosami przyrody, ciszą, w której nie ma miejsce na ingerencję człowieka, a pejzaż dźwiękowy

powstaje w akcie subiektywnego postrzegania, zależnego od kondycji tożsamościowej podmiotu. Dźwiękowa topografia dowolnego miejsca [...] jest zatem wysoce zindywidualizowana, gdyż każdy przedmiot słyszący konstruuje własne dźwiękowe mapy mentalne²⁹⁴.

Na potwierdzenie powyższych słów warto przytoczyć słowa Opalskiego, który twierdził, że Leśmian realizował najbardziej muzyczny program w dwudziestoleciu, mimo że jego wiersze nie wskazują na konkretnych kompozytorów czy utwory, to wyróżnia je silna

²⁹⁰ Śniedziwski, Piotr, 2006, „*Treść, gdy w rytm się stacza*” – *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem* [w:] „Pamiętnik Literacki” 3, Warszawa: Instytut Literacki PAN, s. 140

²⁹¹ Sochoń, Jan, 2011, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...* [w:] *Studia Philosophiae Christianae UKSW* nr 47, Warszawa: Instytut Filozofii UKSW, s. 183

²⁹² Kurkiewicz, Marek, 2019, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 9-10

²⁹³ Tamże, s. 24

²⁹⁴ Olszewska, Marta, 2008, *Sluchanie, które powołuje do istnienia. Wokół koncepcji „deep listening” Pauline Oliveros* [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego* t. 11, Lublin: Instytut Nauk o Ziemi UMCS, s. 315

rytmizacja oraz „pieśń bez słów”²⁹⁵, a także słowa samego poety „Każdy poeta gra na jakimś instrumencie mimicznym”²⁹⁶.

2.4. Julian Tuwim –kolekcjoner słów i książkę poezji

Łódź – w tym mieście w spolonizowanej, asymilującej się rodzinie żydowskiej przyszedł na świat 13 września 1894 roku Julian Tuwim²⁹⁷. Warto zatrzymać się w tym miejscu, gdyż kwestia tożsamości poety jest niejednoznaczna – właściwie nigdy nie chciał wybierać, czy bardziej należy do środowiska polskiego czy żydowskiego²⁹⁸. Na kwestię wielonarodowości, a szczególnie żydowskości nie patrzono wówczas przychylnym okiem. Tuwim zatem lawirował pomiędzy podkreślaniem polskiej tożsamości, a jednocześnie nie wypierał się swoich żydowskich korzeni. Niemniej jednak nawiązania do kultury żydowskiej zajmują marginalne miejsce w twórczości Tuwima, co nie oznacza, że nie podejmuje tematów trudnych m.in. antysemityzmu czy ksenofobii²⁹⁹.

Chętnie przywoływał wspomnienia z lat dziecięcych, co często uwidacznia się w jego twórczości. Tuwim często wracał pamięcią do „opętanych tańców na podwórku, gdy tylko zjawiał się kataryniarz z papugą lub morską świnką”³⁰⁰. Dźwięki towarzyszyły mu od wczesnego dzieciństwa, budziły jego podziw i fascynację.

Maksowi zawdzięczam dalszy ciąg wzruszeń muzycznych zapoczątkowanych przez Matkę piosenkami. Był on niezwykle muzykalny [...] talent swój coraz bardziej pogłębiając nauką. Z roku na rok, z coraz większym zachwytem wsłuchiwałem się w mazurki, etiudy i nokturny. Zwłaszcza scherzo b-moll doprowadzało mnie wówczas do transu i szczęśliwych łez³⁰¹.

Na czas debiutów poety przypadł także rozkwit kabaretów. Dla „Bi-Ba-Bo” pisał skecze oraz utwory satyryczne³⁰². Współpraca z teatrykiem Urania oraz Kabaretem Nowości także

²⁹⁵ Opalski, Józef, 1980, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 11

²⁹⁶ Leśmian, Bolesław, 2011, *Szkice literackie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

²⁹⁷ Bonisławski, Ryszard, 2007, *Łódzkie adresy Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 9

²⁹⁸ Tomassucci, Giovanna, 2014, „Klin” Tuwima: *strategie przeżycia polsko-żydowskiego poety* [w:] „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 56

²⁹⁹ Tamże, s. 61

³⁰⁰ Bonisławski, Ryszard, 2007, *Łódzkie adresy Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 13

³⁰¹ Tuwim, Julian, 1936, *Książki, Chopin i Inowlódź* [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa, s. 2

³⁰² Bonisławski, Ryszard, 2007, *Łódzkie adresy Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 18

wpisują się w kalendarium twórczości estradowej pisarza³⁰³. Co więcej, autor wpływał na kształtowanie opinii publicznej, sięgając po stereotypy na temat żydowskiej mentalności za pomocą strategii akulturacji. Tuwim wraz z matką i siostrą spędzali wakacje w Inowłodzu, które nosiło miano stacji klimatyczno-leśnej. Kuracjusze mogli się cieszyć świeżym powietrzem oraz urokami natury, a także werandą, na której młody poeta uczestniczył w przedstawieniach teatralnych, koncertach i zabawach tanecznych³⁰⁴. Występy te pobrzmiwają w twórczości Tuwima, który przelewał muzyczne uniesienia na papier.

Pisarza i jego rodzinę nie ominęły trudne wydarzenia – był naocznym świadkiem rewolucji 1905 roku, której obrazy możemy odnaleźć w *Kwiatach polskich*. W 1916 roku rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim, a rok później polonistyczne. W 1939 roku został skazany na emigracyjną tułaczkę, która zakończyła się w Nowym Jorku. Holocaust wywołał silne poczucie przynależności z narodem żydowskim w poecie, który wcześniej wstydził się swoich korzeni. Próbę pomocy Żydom upatrywał w sowieckiej Rosji, gdyż antysemityzm utożsamiał z faszyzmem³⁰⁵. Na emigracji powstał tomik *Kwiaty polskie*. Do kraju Tuwimowie wrócili w czerwcu 1946 roku. Poeta został mianowany kierownikiem Teatru Nowego i odebrał Nagrodą Państwową I stopnia za twórczość poetycką i przekładową. Umarł nagle 27 grudnia 1953 roku.

Mówiąc o stylu poetyckim Tuwima, możemy zidentyfikować w nich konkretne inspiracje literackie – romantyzm, neoromantyzm oraz filozoficzne – Fryderyka Nietzschego³⁰⁶. Jeśli chodzi o przynależność do grupy literackiej, Tuwim utożsamiał się ze Skamandrytami, których Jerzy Kwiatkowski określił w trzech słowach: „konkretność, sensualizm, powszedniość³⁰⁷”, co sprzyjało eksperymentom w warstwie językowej. Początkowy okres twórczości Tuwima obejmuje tomiki: *Czyhanie na Boga*, *Sokrates tańczący* i *Siódma jesień*. Kolejne *Wierszy tom czwarty*, *Słowa we krwi* i *Rzecz czarnolesska* przypadają na okres dojrzałej kariery pisarskiej. Utwory Tuwima są przepełnione ekspresjonizmem, witalizmem, dionizyjskością, prozaizacją życia oraz demonizmem. W późniejszej twórczości

³⁰³ Kuligowska-Korzeniewska, Anna, 2007, *Roch Pekieński w „Różowym Słoniu” – estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 211

³⁰⁴ Ratajska, Krystyna, *Inowłodzkie Soplicowo* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 21

³⁰⁵ Cieślak, Tomasz, 2007, *Nieudany flirt z polityką. O okresie amerykańskim w życiu Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 52-53

³⁰⁶ Poradecki, Jerzy, 2007, *Liryka religijna Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 60

³⁰⁷ Kwiatkowski, Jerzy, 2012, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 58

poeta dystansował się od swoich przeżyć i skupia na grotesce oraz warstwie językowej i brzmieniowej.

2.4.1. Muzyczność poezji Juliana Tuwima

Jak już wcześniej wspomniano, muzyka towarzyszyła Tuwimowi przez całe życie i ewoluowała wraz z jego twórczością. Mimo braku wykształcenia muzycznego poeta doceniał wartość muzyki i w swoich wierszach bardzo często sięgał po zasłyszane kiedyś melodie czy piosenki³⁰⁸. Cechy poezji Tuwima zakorzenione są w młodopolszczyźnie, które jednak rozszerzają się na inne formy wyrazu tj. ekspresjonizm czy futuryzm. Niezależnie od okresu twórczości Skamandryty płaszczyzna brzmieniowa stanowi stały element poszczególnych tomików artysty.

Według Tuwima odbiór każdego tekstu literackiego przebiega w trzech etapach. Dla poety już sam dźwięk i linia melodyczna były nośnikami znaczenia. Brzmienie i rytm powodują, że dany tekst oddziałuje na czytelnika. Nazywał to zjawisko „pozarozumowym” odbiorem poezji³⁰⁹.

Fascynacje audialne Tuwima znajdowały swój wyraz w tekstach, w których podejmował tematykę wyrażalności rzeczywistości za pomocą słowa oraz języka. Poeta w dziele *Atuli Mirohlady* wspominał rozkosz, z jaką słuchał dzieł Homera w oryginale mimo nieznajomości greki³¹⁰.

Kwestia istoty muzyki zajmowała poetę, co uwidacznia się chociażby w pisaniu utworów o charakterze melicznym dla kabaretów czy na „Wieczory Sylwestrowe”, które odbyły się w Teatrze Wielkim oraz w Sali Koncertowej w 1917 roku³¹¹. W przeddzień wydarzenia Tuwim wygłosił referat *U źródeł muzyki*, obszernie skomentowany w prasie:

Śmiercią dla muzyki byłaby chwila rozwiązania zagadki jej bytu, a życiem jej tajemniczy i nieuchwytny czar. Mówić o niej można albo suchymi terminami, albo poetycznymi fikcjami, ponieważ muzyka w naturze wzoru nie ma i żadnej pojęciowej treści nie posiada. [...] Muzyka jest silniejsza niż mowa [...]. Skojarzenie słyszanych dźwięków z duchowym nastrojem jest koniecznym warunkiem słuchania,

³⁰⁸ Osiurak, Milena, 2017, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku, s. 63

³⁰⁹ Tamże, s. 65

³¹⁰ Tuwim, Julian, 1958, *Atuli Mirohlady* [w:] *Dzieła t. 3 Jarmark rymów*, Warszawa: Czytelnik

³¹¹ Kuligowska-Korzeniewska, Anna, 2007, *Roch Pekieński w „Różowym Słoniu” – estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 244

a przejście się światem tonów, zbożne wsłuchiwanie się w muzykę duszy pogłębia nasze odczucia do niepoznania³¹².

W tym samym roku Tuwim zadebiutował w łódzkim kabarecie Czarny Kot, który chętnie wystawiał skecze poety tj. *Łodzianie* czy *Wielka Teodora*. Również w Warszawie teatry doceniały twórczość artysty i chętnie włączały jego utwory do programów scenicznych. „Upodobanie do zabaw językowych, talent parodystyczny, dowcip, zmysł obserwacji, temperament polityczny – oto, co stanowi o randze Tuwima jako autora kabaretowego³¹³”. Złoty okres twórczości kabaretowej Tuwima związany był z działalnością w Qui pro Quo, gdzie regularnie kształtował repertuar sceniczny. Poecie zależało jednak, żeby nie łączyć kabaretowej twórczości z jego poezją, stąd też sygnował swoje teksty różnymi pseudonimami³¹⁴.

Rozsmakował się Tuwim w polskiej pieśni i piosence stopniowo, nie tylko studiując szacowne zbiory Żegoty Paulego, Wacława z Oleska, Wójcickiego, Glogera, Schillera czy Bystronia, lecz także szperając w jarmarcznych i straganowych drukach w rodzaju parakopiejkowego wydania *Daniel słynny bandyta i inne popularne piosenki*³¹⁵.

Lidia Ignaczak dokonała typologii piosenek autorstwa Tuwima³¹⁶. Piosenki sceniczne podejmowały różnorodną tematykę, a ich tekst wiodący prym nad muzyką wymagał zdolności aktorskich. Badaczka wyróżnia także piosenki z fabułą, których lejtmotywnym staje się bal odbywający się w różnych okolicznościach. Wśród tzw. piosenek zdarzeniowych można wymienić tytuły, które zyskały ogromną aprobatę publiczności: *O kup pan to, Tata da raka, Zwariowany alfabet*³¹⁷. Poeta pisał piosenki dla wybitnych artystek m.in. Hanki Ordonówny czy Zuli Pogorzelskiej. Piosenka o modelu popularnym rządziła się innymi prawami niż piosenka sceniczna i w tym przypadku tekst dostosowany był pod muzykę. W tym celu Tuwim opracował teorię „rybki”, która polegała na napisaniu tekstu zestrzajającym frazy, rytm oraz układ akcentów, mimo że sam tekst nie był do końca przemyślany pod względem treści. Podobno Tuwim z Hemarem stworzyli własny słownik rymów, który miał służyć na użytek autorów piosenek³¹⁸. Skamandryta napisał także wiele szlagierów, które są śpiewane i znane

³¹² 1918, *Z sali koncertowej* w „Godzina Polski” nr 2

³¹³ Kuligowska-Korzeniewska, Anna, 2007, *Roch Pekieński w „Różowym Słoniu” – estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 250

³¹⁴ Ignaczak, Lidia, 2007, *Tuwimowski romans z piosenką* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 254

³¹⁵ Tamże

³¹⁶ Tamże, s. 256

³¹⁷ Tamże, s. 258

³¹⁸ Groński, Ryszard Marek, 1987, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, s. 65

współczesnej publiczności: *Miłość ci wszystko wybaczy* oraz *Pierwszy znak* w wykonaniu Hanka Ordonówny³¹⁹. Przedmiotem jego zainteresowań była również ewolucja tekstu i muzyki, dlatego gromadził drukowane odmiany piosenki. Tuwimowi zawdzięczamy również tłumaczenia wielu zagranicznych utworów, które wzbogaciły warsztat pisarza o oryginalne konwencje pieśniarskie.

Myśląc o muzyczności w poezji Tuwima, warto przyjrzeć się ewolucji stylu pisarza. Aleksander Nawarecki, analizując brzmieniową warstwę wierszy autora *Słopiewni*, przytacza wyniki badań, które wskazują, że w co czwartym wierszu pisarza, możemy znaleźć przynajmniej jedno słowa denotujące muzyczność³²⁰. Częstotliwość ta jest dwukrotnie wyższa w przypadku poezji Gałczyńskiego. Jednak autor artykułu zauważa pewną zależność pomiędzy występowaniem terminologii muzycznej w twórczości Tuwima a kontekstem literacko-historycznym epoki, w której tworzył. Można domniemywać, że rozwinięcie się przemysłu fonicznego oraz wciąż żywy duch Młodej Polski, zdeterminował tematykę jego poezji. Warto również wspomnieć, że lata twórczości Tuwima przypadają na prymat wyższości muzyki nad literaturą głoszonej przez wielu pisarzy i filozofów, którzy na nowo odkrywali Schopenhauera i Wagnera³²¹. Polski poeta, Antoni Lange, głosił: „Muzyka jedynie wypowiedzieć umie to, co jest niewyrażalne. Muzyka jest jedyną i najwyższą twórczością³²²”. Dlatego też artyści słowa dążyli do tego, by ich poezja wywoływała podobne wrażenia, jak muzyka. Pamiętajmy również, że Tuwim był świadkiem zmian społecznych i kulturowych, gdy muzyka przeszła z filharmonii do teatru, kabaretu i na ulicę; była wykonywana przez piosenkarzy i słyszana w radio oraz w domach.

Tuwim bardzo często używał słowa „pieśń”, którego celem jest zrównanie literatury z muzyką, a także nawiązaniem do myśli młodopolskiej³²³. Poezja jest dla Tuwima „wizją złotostruną”, która wyraźnie przenika się z muzyką i ma na celu zjednoczenie tych dwóch sfer. Dlatego też chętnie eksperymentował z warstwą językową i wprowadzał wiele neologizmów z pozoru nic nieznaczących, ale niosących ogromną wartość zmysłowo-brzmieniową³²⁴. Temu

³¹⁹ Ignaczak, Lidia, 2007, *Tuwimowski romans z piosenką* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 263

³²⁰ Nawarecki, Aleksander, 1982, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima* t. 3, Ireneusz Opacki (red.), Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 87

³²¹ Tamże, s. 88

³²² Lange, Antoni, 1925, *Rzuty* [w:] *Trzeci Dzień*, Warszawa: Wydanie autora, s. 105

³²³ Nawarecki, Aleksander, 1982, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima* t. 3, Ireneusz Opacki (red.), Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 89

³²⁴ Osiurak, Milena, 2017, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku, s. 67

zjawisku towarzyszy również schemat synestezyjny oraz wyrazy denotujące muzyczność (*Patos dali, Tamtą chwilą, W Barwistanie, Kusy*). Nawarecki wyróżnił dwa motywy przedstawienia świata muzycznego.

W pierwszym, tym synestezyjnym, panuje nastrój delikatności, subtelności i melancholii, zaś w drugim aura pełna ekspresji i żywiołowego patosu. Pierwszy generują motywy sentymentalne: drżenie, słodkie łkanie i słodki pisk fletu, drugi motywy romantyczne: szaleństwo, entuzjazm, grzmienie, krzyk. W pierwszym mamy tonację bliższą minorowej, wolne tempo i głośność „piano”, w drugim tonację bliższą majorowej, tempo bardzo żywe, głośność „forte”³²⁵.

Pierwszy świat charakteryzuje styl impresjonistyczny, kojarzony głównie z Debussym, drugi jest przepełniony wagnerowskim romantyzmem i patosem. W późniejszych dziełach sięganie po terminologię muzyczną służy wskazaniu na konkretny styl literacki, ewokowanie dramatyzmu i napięcia, które składają się na koncept „muzyki grzmiącej”³²⁶.

Przyjrzyjmy się utworowi, który bardzo głęboko wchodzi w dialog z muzyką. Cykl pięciu wierszy, *Słowieńce* Tuwima z 1921 r. został zadedykowany Karolowi Szymanowskiemu, który dokonał instrumentacji tych utworów na orkiestrę. Nawarecki określa je mianem „tekstów paramuzycznych”.

Tuwim posłużył się konstrukcją języka w założeniu asemantycznego, za to odznaczającego się wyrazistą i bogatą organizacją brzmieniową. Można tu chyba mówić o swoistym „słowie muzycznym”, w tym też kierunku zmierza interpretacja dokonana przez Jarosława M. Rymkiewicza³²⁷.

Bardzo wielu badaczy m.in.: Roman Ingarden, Jadwiga Sawicka, Romuald Cudak wykorzystało *Słowieńce* jako przykład bogactwa różnorodnych koncepcji językowych i filozoficznych. Jednak ów autorzy zwracają uwagę na novum pojawiające się wierszach Tuwima, nie uwzględniając elementów tradycyjnej konwencji, głównie młodopolskiej. Również Szymanowski wprowadzał nowatorskie rozwiązania muzyczne, sięgając po motywy orientalne, ludowe, mityczne oraz średniowieczne z elementami religijnymi³²⁸. Tuwimowski cykl utworów zadedykowany kompozytorowi w swej strukturze i wyborze motywów miał oddawać ducha muzyki Szymanowskiego. „Można więc popatrzeć na *Słowieńce* jako na próbę pogodzenia modernistycznych inspiracji z impulsami płynącymi z niektórych postulatów

³²⁵ Nawarecki, Aleksander, 1982, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima* t. 3, Ireneusz Opacki (red.), Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 91

³²⁶ Tamże, s. 92-93

³²⁷ Tamże, s. 94

³²⁸ Tamże, s. 95

futurystycznych [...] ³²⁹”. Zdaniem Nawareckiego *Słopiewnie* były eksperymentalnym epizodem w twórczości poetyckiej Tuwima, która zaczęła zmierzać w kierunku nazwanym przez badacza „muzyka jako konkret”.

Bardzo dokładną analizą pieśni *Wanda* Karola Szymanowskiego z cyklu *Słopiewnie* zajął się Michał Bristiger, który badał związki muzyki ze słowem. Muzykolog ukazał tkankę dźwiękową tekstu, rozbijając kolejne fragmenty na wersy, a wersy na sylaby, dostrzegając powtórzenia dźwiękowe poszczególnych głosek, „ich sekwencje w układzie oraz następstwa o szczególnym znaczeniu brzmieniowym, barwnym czy kinestetycznym” ³³⁰. Bristiger stworzył strukturę tekstową pieśni, przekładając ją na zapis fonetyczny, aby porównać ją ze strukturą muzyczną. W celu wykazania cech poetyki muzycznej, zwrócono uwagę na proporcje i frekwencje głosek miękkich i twardych, przednich i tylnych itd. Analiza wykazała, że nastrój muzyczny utworu świetnie koreluje z obecnością poszczególnych samogłosek czy aliteracji.

Wartym opisania wątkiem jest próba wizualizacji czterech pieśni Karola Szymanowskiego z cyklu *Słopiewnie* Juliana Tuwima zrealizowana przez małżeństwo Stefana i Franciszkę Themersonów w filmie *The Eye & the Ear* (1944-1945) ³³¹. Utwór jest rodzajem teledysku o charakterze awangardowym, który łączy ze sobą dźwięk i obraz w taki sposób, aby różnorodne techniki animacji oraz efekty wizualne stanowiły odzwierciedlenie muzyki Szymanowskiego oraz liryków Tuwima. Themersonowie sięgają po elementy geometryczne, grę światłem oraz konkretne elementy natury, aby wpisać się w głoszony przez nich nurt „kina rozszerzonego”.

Możemy stworzyć tony muzyczne, które przedtem nie istniały w naturze, możemy też tworzyć odczucia wizualne, które pojawiają się na ekranie. Zachodzą liczne zbieżności między wrażeniami muzycznymi i wizualnymi. RYTM. Nazywamy czasem tony «wysokimi» (co jest terminem odnoszącym się do widzialności), czasem nazywamy je «niskimi», mawiamy: «jasny, czysty, przejrzysty dźwięk», mówimy też: «ciemny, ciężki, gruby, rozdęty». Mówimy często o «linii melodyjnej», o «wdzięcznej, falistej linii», albo o «gwałtownej» czy «kanciastej», może być ona «prosta» lub ozdobiona «arabeską» nut ... ³³².

³²⁹ Tamże, s. 95-96

³³⁰ Bristiger, Michał, 1986, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 61

³³¹ Hejmej, Andrzej, 2011, *Estetyka intermedialności Stefana Themersona: ("St. Francis The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops")* [w:] „Pamiętnik literacki” 102/3, s. 60

³³² Czartoryska, Urszula, 1981, *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne. Visual Researchers*. Graficzna Pracownia Doświadczalna ZPAP w Łodzi
<https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/64f9cfde72d16.pdf> [dostęp: 01.07.2024]

Powyższa wypowiedź Themersona wyraźnie wskazuje potrzebę synchronizacji doświadczeń dźwiękowo-wizualnych, którą podjął, sięgając po pieśni Szymanowskiego (do słów Tuwima przetłumaczonych na język angielski przez Jana Śliwińskiego). Reżyser użył diagramów o różnym kształcie, które odpowiadały frazom głosów i instrumentów³³³.

W filmie „Oko i ucho” nastąpiła próba formalnego zespolenia muzyki i obrazu, pełna koordynacja wrażeń optycznych i słuchowych, adaptowanie najprostszych kształtów geometrycznych dla unaocznienia specyfiki zapisu charakterystycznego dla form dźwiękowych³³⁴.

Mimo ogromnego wysiłku twórców oraz niemalże doskonałej transpozycji muzyki na obraz, film nie został spopularyzowany, a ambitny zamysł stworzenia ekwiwalentu muzyki nie został doceniony.

Oprócz stylistycznego ornamentu oraz konkretnego przedstawienia muzyka w wierszach poety stała się nośnikiem symbolów oraz dodatkowych znaczeń³³⁵. „Muzyka w poezji Tuwima, nawet tej narracyjnej, nigdy nie chce być tylko muzyką, zawsze znaczy coś jeszcze³³⁶”. Często służy do określenia atmosfery miejsca, bywa także wskaźnikiem statusu społecznego gości kawiarni, w której rozbrzmiewają różne melodie. Muzyka oddaje klimat kawiarnianego świata, który obfituje w motywy zależnie od konkretnej sytuacji.

W twórczości Tuwima w połowie lat dwudziestych pojawia się wreszcie jazz, który obok narodzin kina zdaje się rewolucyjnym wydarzeniem kulturowym XX wieku. Zjawisko to dostrzeżone przez poetę znajduje swoje przełożenie w jego utworach, co nie było tak oczywiste w innych ówczesnych kręgach literackich. Miejmy jednak świadomość, że istniała różnica pomiędzy jazzem charakteryzującym się lekko opętańczą, nowoczesną rodem ze Stanów Zjednoczonych muzyką a dzisiejszą definicją tego fenomenu. Dopiero w latach trzydziestych zmienia się percepcja jazzu, który staje się symbolem swingujących melodii odpowiednich do tańca.

Formuła poetyckiej kreacji muzyczności u Tuwima wiąże się także z pojawieniem się muzyki mechanicznej, która dzięki wynalazkom tj. radiodbiornikom oraz nagraniom

³³³ Czartoryska, Urszula, 1981, *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne. Visual Researchers*. Graficzna Pracownia Doświadczalna ZPAP w Łodzi, <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/64f9cfde72d16.pdf> [dostęp: 01.07.2024]

³³⁴ Czartoryska, Urszula, 1981, *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne. Visual Researchers*. Graficzna Pracownia Doświadczalna ZPAP w Łodzi, <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/64f9cfde72d16.pdf> [dostęp: 01.07.2024]

³³⁵ Nawarecki, Aleksander, 1982, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima* t. 3, Ireneusz Opacki (red.), Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 97

³³⁶ Tamże

płytowym stała się powszechna dla milionów ludzi na całym świecie³³⁷. Poeta rzadko podejmuje tematykę muzyki mechanicznej. Wręcz lekko ją wyśmiewa i piętnuje jako tą, która wypiera dźwięki natury. Jednocześnie wykazuje świadomość cywilizacyjno-społeczną, ukazującą wpływ radia na masy.

Tuwim chętnie przywołuje brzmienia natury i cywilizacji, które kreuje na muzykę tworzoną przez człowieka³³⁸. „Zastosowanie techniki onomatopeicznej pozwala na dokonanie pewnego rodzaju „transmisji” i „rejestracji” ścieżki dźwiękowej tych koncertów³³⁹. Podczas lektury utworów wyraźnie dostrzegalna jest różnica pomiędzy sposobem przedstawienia świata natury, pełnego harmonii a zgiełku cywilizacji. Można przypuszczać, że Tuwim zauważał swego rodzaju niebezpieczeństwa w rozpowszechniającej się muzyce mechanicznej i postępem cywilizacyjnym, które mogły przyczynić się do sprowadzenia muzyki do nonsensownych brzmień.

Następnym wątkiem, który podejmuje Nawarecki jest człowiek i muzyka w twórczości poety. Na początku terminologia muzyczna służy jako pośrednik między bohaterem Tuwimowskim a otaczającą go rzeczywistością. Wraz z ewolucją stylu autora muzyka stała się miejscem spotkania, swego rodzaju teofanią³⁴⁰. Wprowadzenie jednak konceptu „prostego człowieka” zmienia także postrzeganie muzyki. Podmiot liryczny „uprawia muzykę po swojemu – nuci piosenkę lub pogwizduje³⁴¹”. Tym samym Tuwim cynicznie podchodzi do kompetencji muzycznych „uczestnika cywilizacyjnej wspólnoty”.

Podsumowując ewolucję stylu muzycznego poety, widzimy, że muzyka staje się narzędziem stylistycznym i prozodyjnym, które przybiera różne formy w twórczości poety.

„Muzyka niepowtarzalnie Tuwimowska to muzyka, która „najgłośniejsz” brzmi w planie stylistycznym. Muzyka zwracająca na siebie uwagę brzmieniem, ale frapująca walorem socjolingwistycznym³⁴²”.

Muzyka w twórczości Tuwima charakteryzuje się różnorodnością sposobów jej przedstawienia, nieoczywistością oraz oddaje ducha tamtych czasów.

³³⁷ Tamże, s. 89

³³⁸ Nawarecki, Aleksander, 1993, *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima* [w:] *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 91

³³⁹ Tamże

³⁴⁰ Tamże, s. 93

³⁴¹ Tamże, s. 94

³⁴² Tamże, s. 95

ROZDZIAŁ III

PANORAMA MUZYCZNA DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Wprowadzenie

Niniejszy rozdział poświęcony jest rozwojowi muzyki w dwudziestoleciu międzywojennym oraz czynnikom, które miały nań wpływ. Okres ten znacząco rzutował na rozwój literatury, a w konsekwencji na poezję Gałczyńskiego, Leśmiana oraz Tuwima, świadków opisaną poniżej ewolucji nowinek technicznych, a tym samym zjawisk o charakterze społecznym i kulturowym.

Rok 1918 zapoczątkował okres wielkich przemian przede wszystkim dla Polski, gdyż wiązał się z odzyskaniem niepodległości, a co za tym idzie z rozwojem każdej dziedziny życia. Dla polskiej muzyki oznaczało to pojawienie się nowych perspektyw, a także zaistnienie sprzyjających warunków dla ożywienia twórczości artystycznej oraz poszukiwania innych niż dotychczas form wyrazu. Dwudziestolecie oznaczało stopniowe odejście od pieśni patriotycznych na rzecz muzyki tanecznej rozrywkowej, zaczerpniętej wprost z teatrów, kabaretów czy filmów dźwiękowych³⁴³. Porzucono wzory poezji tyrtejskiej, której ekspresja była ukierunkowana na służbę ojczyźnie:

[...] muzycy ostatecznie zerwali z romantycznymi koncepcjami, rozbili tradycyjne formy, wprowadzając zamiast nich dysonans, kontrast i ekspresję. [...] Zdarzało się, że w obrębie jednego dzieła kojarzono najróżniejsze i najsprzeczniesze konwencje, co prowadziło do nakładania się stylów³⁴⁴.

3.1. Przemiany muzyczne w dwudziestoleciu międzywojennym

Muzykę dwudziestolecia cechuje atonalność, ekspresjonizm, a z drugiej strony neoklasycyzm i powrót do tradycyjnych wartości estetycznych³⁴⁵. Ponadto, pojawia się blues

³⁴³ Babiarz, Ewelina, 2020, *Muzyka dwudziestolecia międzywojennego w Polsce*, <https://lightmusicagency.pl/wp-content/uploads/2020/09/Muzyka-dwudziestolecia-miedzywojennego-EwelinaBabiarz.pdf> [dostęp: 28.06.2024], s. 7

³⁴⁴ Kienzler, Iwona, 2014, *Dwudziestolecie międzywojenne*, t. *Muzyka*, Warszawa: Bellona SA, s. 8

³⁴⁵ Tamże, s. 8-10

o dwunastotaktowej formie, mający swe źródło w folklorze muzycznym niewolników z USA oraz jazz z tendencją do improwizacji charakteryzujący się rytmem synkopowanym³⁴⁶.

Z powodu trudnej, powojennej sytuacji gospodarczej i wysokich cen aparatury dźwiękowej, kultura filmowa dotarła do Polski z dwuletnim opóźnieniem. Pierwszy pokaz filmu dźwiękowego *Śpiewający błazen* (*Singing Fool*) odbył się we wrześniu 1929 roku³⁴⁷. Na rynku dominowały filmy nieme, co wiązało się ze znacznym sceptycyzmem wobec kina dźwiękowego. Jednak na wiosnę 1930 r. z inicjatywy Bolesława Landa, producenta i kierownika artystycznego, miała miejsca premiera pierwszego polskiego filmu *Moralność Pani Dulskiej*, który cieszył się ogromnym powodzeniem³⁴⁸. Film co prawda był niemy, lecz muzyka i efekty zostały nagrane na płyty w studio w Berlinie. Do najśłynniejszych kompozytorów związanych z kinem z tego okresu należeli: Henryk Wars i Mieczysław Wajenberg³⁴⁹. Ze względu na rosnącą popularność filmów dźwiękowych w Polsce nastała era kina klasycznego.

A pierwszy całkowicie dźwiękowy film polski, z dźwiękiem zarejestrowanym na taśmie filmowej, i to w kraju – komedia *Każdemu wolno kochać* w reżyserii Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego – wejście na ekrany dopiero w lutym 1933 roku³⁵⁰.

Ożywienie twórczości muzycznej było możliwe dzięki postępom w dziedzinie fonografii m.in. opracowano metodę elektrycznego nagrywania płyt, udoskonalono gramofon, skonstruowano mikrofon pojemnościowy oraz wałki fonograficzne, rozpoczęto produkcję płyt na skalę masową. Wyżej wspomniane dokonania zaczęto również wdrażać i rozpowszechniać na ziemiach polskich. Pierwsze znaczące osiągnięcie przypada na rok 1925, kiedy to opracowano elektryczną metodę zapisu dźwięku oraz zastosowano mikrofony do nagrań dźwiękowych, co dało początek erze elektrycznej w tej dziedzinie³⁵¹.

Dla historii polskiej fonografii kluczowe znaczenie ma rodzima firma Syrena, której płyty pojawiły się na rynku już w 1908 r. i która przetrwała do wybuchu wojny w 1939 r.; w epoce „elektrycznej” nosiła nazwę SyrenaElectro. Na terenie Polski działały na zasadach licencyjnych firmy obce, spośród których

³⁴⁶ Kienzler, Iwona, 2014, *Dwudziestolecie międzywojenne*, t. *Muzyka*, Warszawa: Bellona SA, s. 12-13

³⁴⁷ Lubelski, Tadeusz, 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice-Chorzów: Videograf II, s. 74

³⁴⁸ Tamże, s. 76

³⁴⁹ Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/polscy-kompozytorzy-filmowi> [dostęp: 28.06.2024]

³⁵⁰ Lubelski, Tadeusz, 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice-Chorzów: Videograf II, s. 79

³⁵¹ Janczewska-Sołomko, Katarzyna, 2012, *Kultura muzyczna w Polsce dwudziestolecia międzywojennego (na przykładzie nagrań). Skróty*, https://www.bg.uwb.edu.pl/download/Kultura_muzyczna_w_Polsce_dwudziestolecia_miedzywojennego.pdf [dostęp: 25.01.2024] s. 1

najwięcej nagrań na swoim koncie mają firmy Odeon i Columbia. Większość firm fonograficznych wydawała katalogi: handlowe oraz „ogólne” czy „generalne”³⁵².

Lata 30-te przyniosły rozkwit polskiej fonografii – oferta obejmowała m.in. muzykę taneczną, rozrywkową, poważną, instrumentalną, a nawet dotąd niewydawane gatunki tj. muzykę filmową, recytacje, kursy językowe³⁵³.

Pod koniec maja 1930 roku Syrena zaprezentowała pierwsze dźwiękowe filmy krótkometrażowe. Dziś można by je nazwać prototeledyskami: były to skecze i piosenki kabaretowe nagrane przez artystów warszawskich teatrów rewiowych, między innymi Zulę Pogorzelską, Adolfa Dymśkę, Chór Dana, Romualda Gierasińskiego, Włodzimierza Macherskiego. W filmach tych brała udział orkiestra taneczna Henryka Golda, w tamtym czasie związana kontraktem z Syreną³⁵⁴.

Gramofony stały się także charakterystycznym elementem wyposażenia wielu mieszczańskich domów, a płyty czy igły stanowiące nieodłączny element aparatury odtwarzającej były reklamowane w ówczesnej prasie. „Przedwojenni użytkownicy szczecińskiej księgi adresowej z 1930 roku na stronie 21 mogli znaleźć ciekawe reklamy odnoszące się do dwóch sklepów muzycznych (ryc. 4:3), w których można było nabyć urządzenia do reprodukcji dźwięków^{355 356}”. Pojawił się także mikrofon pojemnościowy, za pomocą którego możliwe stały się pierwsze elektryczne nagrania³⁵⁷. Thomas Alva Edison, ojciec fonografii, produkował i udoskonalał płyty długogrające oraz wałki fonograficzne, dając ówczesnemu społeczeństwu odpowiednie narzędzia, by „materializować nieuchwytnie dotąd zjawiska akustyczne, nadając im cechy trwałości w czasie³⁵⁸”. Dokonania wielu artystów na całym świecie mogły w końcu zostać utrwalone, a tym samym odtwarzane w nieograniczony sposób. Rozwinął się przemysł muzyczny. W konsekwencji nastąpiło zapotrzebowanie na szeroko pojętą muzykę, w szczególności taneczną oraz popularną³⁵⁹.

³⁵² Janczewska-Sołomko, Katarzyna, 2012, *Kultura muzyczna w Polsce dwudziestolecia międzywojennego (na przykładzie nagrań). Skróć*, https://www.bg.uwb.edu.pl/download/Kultura_muzyczna_w_Polsce_dwudziestolecia_miedzywojennego.pdf [dostęp: 25.01.2024] s. 3

³⁵³ Piętkowski, Michał, 2016, *Polski przemysł muzyczny w latach międzywojennych: rekonesans* [w:] „Kultura Popularna” nr 4(50), s. 123

³⁵⁴ Tamże, s. 124

³⁵⁵ Peszko, Małgorzata, 2021, *Polifon i gramofon – przedwojenne MP3. Urządzenia do odtwarzania muzyki w Szczecinie w 1. połowie XX wieku* [w:] „Materiały Zachodniopomorskie Nowa Seria”, t. XVII, s. 583

³⁵⁶ https://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN770593895_1930/25/ [dostęp: 19.01.2024]

³⁵⁷ Janczewska-Sołomko, Katarzyna, 2012, *Kultura muzyczna w Polsce dwudziestolecia międzywojennego (na przykładzie nagrań). Skróć*, https://www.bg.uwb.edu.pl/download/Kultura_muzyczna_w_Polsce_dwudziestolecia_miedzywojennego.pdf [dostęp: 25.01.2024] s. 2

³⁵⁸ Kominek, Mieczysław, 1986, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne

³⁵⁹ Janczewska-Sołomko, Katarzyna, 2012, *Kultura muzyczna w Polsce dwudziestolecia międzywojennego (na przykładzie nagrań). Skróć*,

Nawet w przypadającym na początek lat trzydziestych okresie największej różnorodności repertuaru na płytach zdecydowanie przeważała muzyka rozrywkowa, zwłaszcza taneczna. W drugiej połowie lat trzydziestych oferta znów zubożała. Lwią jej część stanowiły tanga i fokstroty, pojawiało się trochę nagrań muzyki narodowej oraz nieliczne płyty z muzyką poważną, jednak nagrania mówione (scenki ludowe, skecze i monologi komiczne, deklamacje) niemal całkowicie zniknęły z katalogów³⁶⁰.

Moda na tango zdecydowanie przeżywała swój rozkwit w dwudziestoleciu. Powstało ich wówczas ponad cztery tysiące, oglądano w kabaretach i tańczono w lokalach o najróżniejszej reputacji³⁶¹. *Tango milonga* z muzyką Jerzego Petersburskiego i słowami Andrzeja Własta stało się bezkompromisowym przebojem, które zachwyciło zagraniczną publiczność a pod koniec ubiegłego stulecia zostało okrzyknięte polskim przebojem XX wieku³⁶².

Warto wspomnieć o roli edukacji muzycznej w międzywojniu, która miała istotny wkład w kształtowanie się kultury muzycznej szczególnie wśród najmłodszych. W 1920 roku ukazał się pierwszy ministerialny program nauki śpiewu dla szkół powszechnych, który zawierał m.in. naukę historii muzyki, elementy harmonii oraz ćwiczenia intonacyjne³⁶³. Na początku lat 30. posunięto się o krok dalej, wprowadzając jedną, a nawet dwie lekcje śpiewu tygodniowo. Organizowano liczne kursy, które miały podwyższać kwalifikacje nauczycieli oraz kierowników chórów i orkiestr. Program umuzykalniania dzieci i młodzieży był opracowywany przez wybitnych pedagogów i muzyków oraz wspierany przez liczne instytucje artystyczne, m.in. Filharmonię Warszawską czy Polskie Radio³⁶⁴. Stanisław Kazuro, wybitny pedagog i dyrygent próbował wdrożyć ideę utworzenia przy konserwatoriach muzycznych wydziałów mających na celu przygotowanie nauczycieli śpiewu³⁶⁵. Produkowano również płyty z nagraniami poezji, muzyki chóralnej i instrumentalnej oraz kursy językowe³⁶⁶. Płyty gramofonowe zyskały status pomocy naukowych w szkołach powszechnych.

https://www.bg.uwb.edu.pl/download/Kultura_muzyczna_w_Polsce_dwudziestolecia_miedzywojennego.pdf
[dostęp: 25.01.2024] s. 3

³⁶⁰ Pieńkowski, Michał, 2016, *Polski przemysł muzyczny w latach międzywojennych: rekonesans* [w:] „Kultura Popularna” nr 4(50), s. 126

³⁶¹ Kienzler, Iwona, 2014, *Dwudziestolecie międzywojenne*, t. *Muzyka*, Warszawa: Bellona SA, s. 168

³⁶² Tamże, s. 119-120

³⁶³ Rogozińska, Katarzyna, 2017, *Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika „Muzyka w Szkole”* [w:] „Edukacja Muzyczna” nr 12, Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, s. 172

³⁶⁴ Tamże

³⁶⁵ Kocaj, Agata, Izabela Krasińska, 2020, *Kształcenie muzyczne z perspektywy „Wiadomości Muzycznych” (1925-1926)* [w:] „Edukacja muzyczna XV”, Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, s. 354

³⁶⁶ Pieńkowski, Michał, 2016, *Polski przemysł muzyczny w latach międzywojennych: rekonesans* [w:] „Kultura Popularna” nr 4(50), s. 123

Chóry szkolne również przeżywały rozkwit, czego dowodem może być uroczystość „Święta Pieśni”³⁶⁷, które do dziś jest kultywowane na Litwie co cztery lata. W dwudziestoleciu odbyły się trzy edycje, pierwsza z nich w Kownie w 1924 r. – wówczas wystąpiło trzy tysiące wykonawców, w repertuarze których można było usłyszeć zarówno pieśni patriotyczne, jak i ludowe. Równie licznie powstawały orkiestry, często o charakterze amatorskim czy szkolnym³⁶⁸. Wraz z rozwojem fonografii, a więc coraz większej powszechności dźwięku, kładziono nacisk na edukację muzyczną kolejnych pokoleń w szkołach powszechnych. Kształtowanie słuchu i gustu muzycznego wśród młodzieży stało się niejako przygotowaniem na wszechobecność oraz różnorodność muzyki, a także wychowywało przyszłych wykonawców i twórców muzyki.

W okresie międzywojnia uczelnie realizowały również projekty mające na celu nagrywanie i inwentaryzowanie pieśni z różnych części Polski za pomocą fonografu. Szczególnie aktywne były środowiska Teatrów Ludowych, które zdaniem Jackowskiego w dokumentowaniu pieśni widziały szansę na realizację programu odbudowy w dziedzinie kultury³⁶⁹. Teatry Ludowe odgrywały kluczową rolę, jeśli chodzi o warstwę chłopską w II Rzeczypospolitej ze względu na szeroki zasięg oddziaływania i funkcję społeczno-oświatową³⁷⁰.

Niebagatelną rolę odegrała także profesjonalna prasa muzyczna, która chętnie opisywała ówczesne życie muzyczne, upowszechniała wychowanie muzyczne czy omawiała zagadnienia ściśle teoretyczne³⁷¹. W latach 1918-1939 na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej ukazywało się 119 tytułów czasopism muzycznych, które cechowała różnorodność omawianych zagadnień. Mnogość periodyków przekładała się jednocześnie na jakość treści. Najbardziej znane czasopisma to m.in. „Muzyka”, „Muzyka Polska” (Warszawa), „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Teatralne”, „Przegląd muzyczny” (Poznań), „Śpiewak” (Katowice) oraz periodyki o charakterze amatorskim³⁷². Istotną rolę w dokształcaniu laików z zakresu

³⁶⁷ Za 100 dni – Święto Pieśni, <https://wilnoteka.lt/artukul/za-100-dni-swieto-piesni> [dostęp: 16.01.2025]

³⁶⁸ Rogozińska, Katarzyna, 2017, *Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika „Muzyka w Szkole”* [w:] „Edukacja Muzyczna” nr 12, Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, s. 181

³⁶⁹ Jackowski, Jacek Piotr, 2014, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 114

³⁷⁰ Podgajna, Ewelina, 2021, *Spoleczna i wychowawcza rola teatru ludowego w Drugiej Rzeczypospolitej* [w:] „Wschód Europy” vol. 7, 2, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, s. 126

³⁷¹ Domagała Jarosław, 2011, *Prasa muzyczna w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego* [w:] „Wychowanie Muzyczne”, Lublin: Wydawnictwo UMCS, nr 1, s. 9

³⁷² Tamże

muzyki pełniły „Wiadomości Muzyczne”³⁷³, które stanowiły źródło cennych informacji z zakresu działalności muzycznej na ziemiach polskich i na świecie. Miesięcznik był organem prasowym Warszawskiego Związku Muzyków, który wieloaspektowo omawiał teorię muzyki, kładł nacisk na wspomniane wcześniej kształcenie muzyczne oraz współczesne osiągnięcia muzyczne.

Piosenki rozbrzmiewały wszędzie, a szczególną popularność zyskały w 1925 r., kiedy swoją działalność rozpoczęło radio³⁷⁴. Pierwszy koncert radiowy wykonała Hanka Ordonówna, którego słuchali mieszkańcy Warszawy za sprawą odbiorników radiofonicznych wystawionych na ulice. Piosenki zyskały nowy nośnik – radioodbiorniki. Stały się one bardziej pożądane od gramofonu, który należało nakręcać przed słuchaniem. Rok później, w 1926 r., powołano do życia rozgłośnię warszawską, w której znamienitą większość emisji zaczęły wypełniać piosenki i utwory taneczne³⁷⁵.

Rola radia w propagowaniu piosenki była nie do przecenienia niemal od początku istnienia tego medium. Stały udział gwiazd piosenki w audycjach muzycznych napędził niesłychaną wprost koniunkturę dla twórców i wykonawców rozrywkowych. Piosenki stały się modne i potrzebne³⁷⁶.

Warto wspomnieć, że większość audycji odbywała się na żywo; dopiero na początku lat 30-tych, gdy jakość nagrań polepszyła się, muzykę puszczano z płyt. Polskie Radio transmitowało występy na żywo zespołów taneczno-jazzowych oraz odtwarzało nagrania płytowe³⁷⁷. Radio stało się ośrodkiem kultury, przyciągało talenty muzyczne, co przekładało się na wysoki poziom programu. Powoływano komisje artystyczne, których zadaniem było wychwycenie uzdolnionych twórców, mających szansę na debiut³⁷⁸.

Radio przyciągało najwybitniejsze umysły i wielkie talenty: kompozytorów, śpiewaków, pisarzy, dyrygentów, aktorów, literatów, reżyserów, solistów muzyków. Stwarzało to atmosferę wyjątkowości,

³⁷³ Kocaj, Agata, Izabela Krasińska, 2020, *Kształcenie muzyczne z perspektywy „Wiadomości Muzycznych” (1925-1926)* [w:] „Edukacja muzyczna XV”, Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, s. 358

³⁷⁴ Lerski, Tomasz M., 2021, *Rola radia, filmu i fonografii w popularyzowaniu polskiej piosenki w XX-leciu międzywojennym*, <https://meakultura.pl/artykul/rola-radia-filmu-i-fonografii-w-popularyzowaniu-polskiej-piosenki-w-xx-leciu-miedzywojennym-2560/> [dostęp: 02.02.2024]

³⁷⁵ Tamże

³⁷⁶ Tamże

³⁷⁷ Kienzler, Iwona, 2014, *Dwudziestolecie międzywojenne*, t. *Muzyka*, Warszawa: Bellona SA, s. 113

³⁷⁸ Lerski, Tomasz M., 2021, *Rola radia, filmu i fonografii w popularyzowaniu polskiej piosenki w XX-leciu międzywojennym*, <https://meakultura.pl/artykul/rola-radia-filmu-i-fonografii-w-popularyzowaniu-polskiej-piosenki-w-xx-leciu-miedzywojennym-2560/> [dostęp: 02.02.2024]

nastrój ustawicznego święta kultury; piosenki, choć ich forma była zdecydowanie lekka, zyskiwały dzięki temu niezwykłą nobilitację jako ważna i potrzebna dziedzina sztuki muzycznej i radiowej³⁷⁹.

Początek polskiej radiofonii przypada na 1 lutego 1925 roku, a rok później zaczęto regularne nadawanie programów głównie wieczorem, w których dominowała muzyka³⁸⁰. Przełom nastąpił w 1935 roku, kiedy możliwe stały się transmisje z ważnych wydarzeń na świecie.

Pierwsza rozgłośnia regionalna Polskiego Radia wystartowała w Krakowie 15 lutego 1927 roku. Słuchacze mogli usłyszeć m.in. bicie dzwonu Zygmunta i melodię hejnału mariackiego. Kraków był też miejscem eksperymentów z nowymi formami radiowymi³⁸¹.

Polska piosenka stała się również znana i doceniana za granicą, m.in. w Rumunii, Palestynie, Francji, USA za sprawą nowoczesnej stacji nadawczej pod Warszawą, która zasięgiem obejmowała całą Europę³⁸².

Nowinki technologiczne, które przyczyniły się do popularyzacji piosenki, kształtowały odmienną epokę, której nieodłącznymi elementami były teatryki i kabarety, prężnie działające głównie w Warszawie (Morskie Oko, Qui pro Quo)³⁸³. Programy artystyczne obfitowały w różnorodne style muzyczne, które miały na celu promocję szlagierów. W teatrach i kabaretach swój warsztat doskonalili wybitni kompozytorzy i pisarze. Instytucje kultury tj. Filharmonia Warszawska i Opera Warszawska czy Warszawskie Towarzystwo Muzyczne im. Stanisława Moniuszki wyznaczały muzyczne kierunki, wspierały współczesnych kompozytorów, a także zajmowały się organizacją wydarzeń na skalę światową tj. I Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina (1927 r.) oraz I Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego (1935 r.)³⁸⁴. Uczestnicy oraz członkowie jury z całego świata podnosili rangę konkursu, co przyczyniło się do popularyzacji polskich kompozytorów za granicą. „W filharmonii występowali niemal

³⁷⁹ Lerski, Tomasz M., 2021, *Rola radia, filmu i fonografii w popularyzowaniu polskiej piosenki w XX-leciu międzywojennym*, <https://meakultura.pl/artukul/rola-radia-filmu-i-fonografii-w-popularyzowaniu-polskiej-piosenki-w-xx-leciu-miedzywojennym-2560/> [dostęp: 02.02.2024]

³⁸⁰ <https://www.polskieradio.pl/39/156/artukul/2293131,dzien-radia-tak-rodzila-sie-polska-radiofonia> [dostęp: 20.01.2024]

³⁸¹ Tamże

³⁸² Lerski, Tomasz M., 2021, *Rola radia, filmu i fonografii w popularyzowaniu polskiej piosenki w XX-leciu międzywojennym*, <https://meakultura.pl/artukul/rola-radia-filmu-i-fonografii-w-popularyzowaniu-polskiej-piosenki-w-xx-leciu-miedzywojennym-2560/> [dostęp: 02.02.2024]

³⁸³ Janczewska-Sołomko, Katarzyna, 2012, *Kultura muzyczna w Polsce dwudziestolecia międzywojennego (na przykładzie nagrań)*. Skróty, https://www.bg.uwb.edu.pl/download/Kultura_muzyczna_w_Polsce_dwudziestolecia_miedzywojennego.pdf [dostęp: 25.01.2024] s. 1

³⁸⁴ Tamże

wszyscy soliści i dyrygenci dwudziestolecia międzywojennego: Edvard Grieg, Siergiej Prokofiew, Siergiej Rachmaninow, Maurice Ravel, Artur Rubinstein i inni³⁸⁵”. Rozkwit przeżywała także Opera Narodowa, którą kierował Emil Młynarski, dyrygent i kompozytor. Wystawiano dzieła twórców polskich, m.in.: Żeleńskiego i Szymanowskiego oraz zagranicznych tj. Wagnera, Straussa czy Strawińskiego³⁸⁶. Ponadto, powołano Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej, które za cel stawiało sobie wzmocnienie polskiej muzykologii na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej, ukazując rolę polskiej muzyki w kontekście spuścizny kulturowej Europy oraz zajęcie się kwestią wydawniczą³⁸⁷. Zainicjowano serię Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej, w ramach której tomy ukazywały się jeszcze w drugiej połowie XX wieku. Mateusz Gliški, redaktor „Muzyki”, zawarł następujące postulaty:

Życie muzyczne Polski, dotąd jeszcze pogrążone w letargu, zbudzi się i wstąpi na drogę postępu tylko wówczas, kiedy weźmie w nim udział całe społeczeństwo. [...] [Z]asadniczym celem naszej działalności będzie [...] budzenie i podsycanie zdrowego instynktu muzycznego, walka z analfabetyzmem i dezorientacją w dziedzinie muzycznej. [...] [D]ążenie do zbliżenia życia muzycznego Polski z ruchem artystycznym Europy [na łamach „Muzyki”] łączyć się miało z żywą troską o rozwój polskiej sztuki narodowej [...]³⁸⁸.

W dwudziestoleciu międzywojennym tworzyło wielu polskich kompozytorów, którzy próbowali znaleźć swój własny styl, czerpiąc z bogactwa kultury rodzimej. Nurt neoklasyczny reprezentowali, m.in. Witold Maliszewski, dyrektor Towarzystwa Muzycznego, Feliks Nowowiejski, zasłużony pedagog i kompozytor oraz Zygmunt Stojowski, który odnosił sukcesy muzyczne za granicą³⁸⁹. Debiutu doczekała się również Grażyna Bacewicz, skrzypaczka i kompozytorka, doceniona przez krytyków w wielu konkursach³⁹⁰. Jednak Karol Szymanowski wiódł kompozytorski prym na scenie muzycznej w Polsce i w Europie, gdzie wygrywał liczne konkursy³⁹¹. „W *Słopiewniach* kompozytor podjął śmiałą próbę wymodelowania „polskiego” stylu wypowiedzi muzycznej, sięgając do najgłębszych pokładów naszej kultury narodowej³⁹²”.

³⁸⁵ Kienzler, Iwona, 2014, *Dwudziestolecie międzywojenne*, t. *Muzyka*, Warszawa: Bellona SA, s. 19

³⁸⁶ Tamże s. 20

³⁸⁷ Sieradz, Małgorzata, 2021, *Polskie narodowe inicjatywy wydawnicze po 1918 roku* [w:] „Polski Rocznik Muzykologiczny XIX”, https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/PRM_2021_SIERADZ.pdf [dostęp: 24.04.2025], s. 37

³⁸⁸ Gliški, Mateusz, 1924, *Od Redakcji* [w:] *Muzyka*” nr 2, s. nlb.

³⁸⁹ Kienzler, Iwona, 2014, *Dwudziestolecie międzywojenne*, t. *Muzyka*, Warszawa: Bellona SA, s. 36-37

³⁹⁰ Tamże, s. 43

³⁹¹ Tamże, s. 53-55

³⁹² Tamże, s. 69

Bardzo znanym w Polsce i na świecie wirtuozem był niewątpliwie Ignacy Jan Paderewski, który zachwycał swoją grą na pianinie słuchaczy w ojczyźnie i w Stanach Zjednoczonych, ale także wspierał finansowo wiele patriotycznych przedsięwzięć³⁹³. Równie wybitnym pianistą był młodszy od Paderewskiego Artur Rubinstein, który zyskał rozgłos na kilku kontynentach, jako niezrównany interpretator Chopina, Brahmsa i Szymanowskiego³⁹⁴. Okres międzywojnia to także czas oper i teatrów, a wraz z nimi wybitnych śpiewaków m.in. Jana Kiepury, którego śpiew oczarował publiczność w Wiedniu, Berlinie, Mediolanie³⁹⁵. Później rozpoczął przygodę z kinem, która przyniosła mu jeszcze większą sławę.

Mówiąc o muzyce dwudziestolecia, nie można zapominać o rozwoju muzyki popularnej, w tym piosenki, która była ściśle związana z działalnością teatralną i kabaretową. Publiczność przychodziła na przedstawienia *Qui pro Quo*, aby usłyszeć gwiazdy piosenki m.in. Hankę Ordonówną, Zulę Pogorzelską oraz Mirę Zimińską³⁹⁶. Szlagiery tj. *Ja się boję sama spać*, *Na pierwszy znak* czy *Kiedy znów zakwitną białe bzy* cechowała chwytliwa melodia oraz dobry tekst. Właśnie w dwudziestolecie możemy mówić o tekściarzach np. Julianie Tuwimie, spod którego pióra wyszły znane do dziś piosenki: *Miłość ci wszystko wybaczy*, *Chwila przed zmrokiem*, *Pokoik na górze*³⁹⁷. Marian Hemar, który oprócz pisania tekstów piosenek również komponował do nich muzykę, stworzył ponad dwa tysiące utworów dla „najwybitniejszych przedstawicieli ówczesnej sceny”³⁹⁸. Film prezentowane w kinie dały początek wielu szlagierom, dlatego kompozytorzy dokładali wszelkich starań, by wypromować swoje piosenki.

Dla filmu komponowali najwybitniejsi muzycy: Zygmunt Karasiński (*Każdemu wolno kochać*), Jerzy Petersburski (*Odrobinę szczęścia w miłości*), czy Henryk Wars (*Ach śpij kochanie*, *Ach jak przyjemnie*, *Już nie zapomnisz mnie*, *Miłość ci wszystko wybaczy*, *Umówilem się z nią na dziesiątą*). [...] Wars był autorem muzyki do pięćdziesięciu przedwojennych polskich filmów³⁹⁹.

Biorąc pod uwagę wyżej przedstawione fakty, można dostrzec, że rozwój świadomości muzycznej rozwijał się wielopoziomowo: od szkoły, po promowanie muzyków (konkursy), przez wielkie osobowości (Lutosławski, Paderewski, Szymanowski), trendy muzyczne,

³⁹³ Kienzler, Iwona, 2014, *Dwudziestolecie międzywojenne*, t. *Muzyka*, Warszawa: Bellona SA, s. 77-78

³⁹⁴ Tamże, s. 92

³⁹⁵ Tamże s. 102-103

³⁹⁶ Tamże, s. 114-115

³⁹⁷ Tamże, s. 115

³⁹⁸ Tamże, s. 118

³⁹⁹ Tamże

przez próby utrwalenia muzyki ludowej, nagrywanie muzyki popularnej, transmitowanie koncertów w radio oraz powstawanie instytucji muzycznych (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina). Przykładano również wagę do wykształcenia muzycznego, które miało wpływ na recepcję poezji. Przełomowym, lecz nieuniknionym zjawiskiem stała się demokratyzacja kultury, co zaowocowało tym, że muzyka przestała być postrzegana jako wyłącznie elitarna.

3.2. Grupy literackie międzywojnia a muzyka

W przekonaniu polskiego społeczeństwa dwudziestolecie międzywojenne zdawało się otwierać całkowicie odmienną epokę, której towarzyszyły przemiany społeczne oraz rozwój środków masowego przekazu⁴⁰⁰. „Niepodległość uczyniła literaturę, a w szczególności poezję, możliwą w takiej postaci, jaka nie była jej znana dotychczas⁴⁰¹”.

Dążenia literackie wielu ówczesnych grup wydawały stać w sprzeczności względem siebie, odznaczając się niezależnością oraz oryginalnością stylów. Co do jednego pisarze byli zgodni – radykalnego zerwania z dorobkiem Młodej Polski. Ponadto, pojawił się kontekst nowoczesnej cywilizacji oraz opis dnia codziennego z dominantą mowy potocznej. W kolejnej części podrozdziału zostaną przedstawione pokrótce najważniejsze grupy literackie dwudziestolecia.

Środowiska literacko-artystyczne odgrywały ogromną rolę w kształtowaniu ówczesnych programów i manifestów, które obfitowały w nowe formy wyrazu, ale przede wszystkim uwalniały literaturę od służby narodowej.

Wyjątkiem pod względem antyprogramowości stanowiła grupa Skamander, która wyraźnie ogłosiła: „Nie występujemy z programem⁴⁰²”. „Bulwersowali niekonwencjonalnością tematyki czy stylistyki⁴⁰³”, choć nie można było im odmówić znajomości reguł poezji. Poeci, tj. Stanisław Przybyszewski i Jerzy Hulewicz, zgromadzeni wokół czasopisma „Zdrój” byli zupełnym przeciwieństwem Skamandrytów. Kilukrotnie ogłaszali swój program zbliżonym

⁴⁰⁰ Kwiatkowski, Jerzy, 2012, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 7-8

⁴⁰¹ Głowiński, Michał, Janusz Sławiński, 1997, *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 4

⁴⁰² Kwiatkowski, Jerzy, 2012, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 13

⁴⁰³ Głowiński, Michał, Janusz Sławiński, 1997, *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 14

do ekspresjonizmu niemieckiego, który skupiał się na tym, co duchowe i przeciwstawiał się wszystkiemu, co materialne⁴⁰⁴.

W międzywojniu do Polski dotarł również futuryzm europejski, który miał zostać przekuty na grunt narodowy. Wyróżnikami tego nurtu były liczne prowokacje, paradoksy literackie, język pełen obraźliwych słów. Bruno Jasieński, Anatol Stern i Aleksander Wat wysuwali się na czołowych przedstawicieli futuryzmu⁴⁰⁵. Dwudziestolecie pozwalało na tworzenie własnych prądów, które miały niewiele wspólnego z ówczesnymi. Stanisław Ignacy Witkiewicz był niepowtarzalny pod względem oryginalności swoich tez (Teoria Czystej Formy czy Tajemnica), które przenikała metafizyczność oraz antynomiczność⁴⁰⁶. Kolejną wybitną postacią był Tadeusz Peiper, wielokrotnie ogłaszający swój program na łamach „Zwrotnicy”, który dał początek Awangardzie Krakowskiej i propagował kult Cywilizacji. Wszechobecny autotelizm zostaje zastąpiony heterotelizmem, który w obliczu sytuacji politycznej i ekonomicznej w Polsce w 1926 r. nawoływał do służby na rzecz ojczyzny⁴⁰⁷.

Grupa poetycka, Kwadryga, chętnie i żywo poruszała tematy społeczne, szczególnie akcentując treści ideologiczne, co odbierano jako opozycję dla Skamandra⁴⁰⁸. Wileńscy żagaryści, reprezentowani przez młode pokolenie m.in. Teodora Bujnickiego, Jerzego Putramenta, Czesława Miłosza; w swoich utworach szczególnie podejmowali tematykę społeczno-ekonomiczną, starając się znaleźć rozwiązania⁴⁰⁹.

Warto podkreślić, że wraz z upływem czasu „następowała [...] bardzo wyraźna ewolucja postaw i poetyk, różnicowanie się i indywidualizowanie stylów poetyckich⁴¹⁰”. Dlatego też próba scharakteryzowania każdego środowiska literackiego, które reprezentowało wielu poetów o zróżnicowanych poglądach na sztukę pisania, wydaje się zajęciem wręcz niemożliwym.

Grupy literackie nie mogły pozostawać obojętne wobec wszechobecnej muzyki, która przeniknęła do poezji w postaci „popularnej piosenki i podwórzowej ballady⁴¹¹”. Ponadto, w latach trzydziestych rozkwit przeżywa liryka pieśniowa, która ujmowana zostaje w sposób

⁴⁰⁴ Kwiatkowski, Jerzy, 2012, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 15

⁴⁰⁵ Tamże, s. 19-20

⁴⁰⁶ Tamże, s. 27-30

⁴⁰⁷ Tamże, s. 34-39

⁴⁰⁸ Tamże, s. 40

⁴⁰⁹ Tamże, s. 41-42

⁴¹⁰ Głowiński, Michał, Janusz Sławiński, 1997, *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 18

⁴¹¹ Tamże, s. 26

nowatorski, jak w twórczości Czechowicza⁴¹². Zrehabilitowano również gatunek, tj. oda, której formę zmodyfikowano, obniżając jej pierwotny styl. Powszechnym zjawiskiem stało się także nobilitowanie gatunków niskich, funkcjonujących głównie w kulturze popularnej, m.in. ballady podwórzowej, piosenki kabaretowej oraz skeczu.

Poeci chętnie sięgali po odmiany wiersza nieregularnego, konsekwentnie ignorując tradycyjne wzory systemowo-wersyfikacyjne, co pozwalało na swobodne wyrażenie potoczności. Z drugiej strony „nieregularne warianty wiersza systemowego rozszerzały [...] jego „nośność” stylistyczną i semantyczną⁴¹³”. Szczególnie awangardiści rezygnowali z rytmiczności oraz wszelkich przejawów muzyczności, sięgając po wiersz wolny, który stanowił przełom w świadomości poetyckiej. Przede wszystkim postulowano zniesienie rymów banalnych oraz ścisłych, aby wnieść do tekstu oryginalność⁴¹⁴.

W końcu liryka jawiła się jako pośrednie odbicie ówczesnej rzeczywistości, co znajdowało swój wyraz nie tylko w literaturze, ale także w muzyce, której twórcy odchodzili od harmonii i sięgali po nowe formy, czego owocem były narodziny muzyki absolutnej.

Okres dwudziestolecia międzywojennego to czas niewątpliwych zmian dla poezji zarówno pod kątem formy (odkrycia wersyfikacyjne), języka (kolokwializmy), jak i podejmowanej tematyki (codziennosc, cywilizacja urbanistyczna). Koegzystencja różnych grup literackich z pewnością wzbogaciła rodzimą literaturę i stała się tradycją kontynuowaną przez współczesnych poetów.

⁴¹² Głowiński, Michał, Janusz Sławiński, 1997, *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 32

⁴¹³ Tamże, s. 105

⁴¹⁴ Hutnikiewicz, Artur, 1974, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 218

ROZDZIAŁ IV

POECI JAKO TŁUMACZE

Wprowadzenie

Wspólnym mianownikiem w biografiach poetów jest ich doświadczenie translatorskie. Gałczyński, Leśmian i Tuwim mieli niewątpliwy dar do języków, co skrzętnie wykorzystywali w pracy tłumaczeniowej. Podejmowali się jej nie tylko ze względów zarobkowych, ale przede wszystkim z umiłowania języka. Reprezentowali konkretne, niekiedy odmienne stanowiska, jeśli chodzi o sztukę przekładu, ale tym, co ich łączyło była dbałość o warstwę brzmieniową wiersza. Ich działalność tłumaczeniowa rzadko bywa przedmiotem badań, a szkoda, bo może dałoby się uchwycić, jak wpływa ona na twórczość poetów w języku ojczystym.

4.1.1. Gałczyński jako tłumacz

Gałczyński jest autorem przekładów m.in. z francuskiego, hiszpańskiego, niemieckiego (*Oda do radości*), angielskiego oraz rosyjskiego, które stanowią największy dorobek translatorski poety⁴¹⁵. Poeta nie pozostawił po sobie teoretycznych rozważań na temat filozofii tłumaczenia; Włodzimierz Lewik twierdził, że Gałczyński niechętnie podejmował się przekładu cudzych wierszy⁴¹⁶.

Przekłady miał zwyczaj traktować swobodnie, dbając o wierność raczej duchowi niż literze oryginału; nieomylny słuch poetycki pozwalał mu osiągnąć przy tym piękne rezultaty wszędzie tam, gdzie oryginały były mu duchowo bliskie. Zresztą większości prac przekładowych podejmował się ze względów przede wszystkim materialnych [...] – ale traktował je bardzo poważnie, i miały one znaczenie dla jego własnego warsztatu twórczego...⁴¹⁷

W przypadku tłumaczeń autorstwa poety ponownie zetkniemy się ze stosunkowo niewielkim zainteresowaniem materiałem badawczym. Agnieszka Romanowska, która opublikowała monografię *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza*

⁴¹⁵ Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1979, *Dzieła w pięciu tomach. Przekłady*, Warszawa: Czytelnik

⁴¹⁶ Lewik, Włodzimierz, 1954, wstęp do William Szekspir, *Sen nocy Letniej, Henryk IV cz. 1, Fragmenty: Henryk IV cz. 2, Burza*, tłum. K.I. Gałczyński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 5-6

⁴¹⁷ Drawicz, Andrzej, 1972, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 74

i Gałczyńskiego⁴¹⁸, pochyla się nad przekładem *Snu nocy letniej* Gałczyńskiego z 1952 roku, ukazując próby tłumaczeniowe jako istotny epizod w jego życiorysie. Poeta miał zdolności lingwistyczne, biegle władał kilkoma językami, a ponadto uwielbiał Szekspira⁴¹⁹. Autorka monografii zauważa, że Gałczyńskiemu bliski był tzw. „wolny przekład”, który pozwalał mu na wyrażenie siebie i przedstawienie własnej wizji literackiej i świata. Co istotne z punktu widzenia muzyczności dla poety kluczową rolę odgrywały „te cechy tekstu, które sprawiają, że dobrze brzmi ze sceny⁴²⁰”. Metodą Gałczyńskiego było „natchnienie tłumacza”. W wywiadzie przeprowadzonym dla „Kuriera codziennego” miał powiedzieć: „Zabieram się do przekładu z ołówkiem w ręku, jak do pisania oryginalnego utworu, z tą różnicą, że mam przed sobą otwarty oryginał [...]. I piszę⁴²¹”, co stanowi wprost potwierdzenie dla koncepcji Legeżyńskiej.

4.1.2. O tłumaczeniu poezji Gałczyńskiego

Niewiele wiemy o Gałczyńskim jako tłumaczu oraz o przekładach jego dzieł ze względu na skąpy materiał badawczy. Źródła milczą na ten temat, co może świadczyć o tym, że tłumacze boją się sięgać po pełne groteski, melodyjne i przesyczone ówczesnym kontekstem historyczno-kulturowym wiersze Gałczyńskiego. Jego poezja została przetłumaczona na języki słowiańskie, natomiast znacznie trudniej o dostępność przekładów na język angielski, chyba że mowa o *Zielonej gęsi*⁴²². Powodów tego zjawiska należy upatrywać w różnicach międzyjęzykowych oraz w muzycznym, swoistym stylu autora. Znaleźli się jednak tłumacze, którzy postanowili zmierzyć się z tekstami Gałczyńskiego.

Robert Stiller, autor przekładu *Strasnej zaby* z 1981 roku, udowodnił, że tłumaczenie może być udane, a także przyczynić się do wzbogacenia kultury docelowej⁴²³. Seplenienie idiolektem skonstrastowane z oficjalnymi okolicznościami opisywanego wydarzenia stają

⁴¹⁸ Romanowska, Agnieszka, 2017, *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicz, Miłosza i Gałczyńskiego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

⁴¹⁹ Błoński, Jan, 1956, *Poeci i inni*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 152

⁴²⁰ Romanowska, Agnieszka, 2017, *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicz, Miłosza i Gałczyńskiego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 93

⁴²¹ Helsztyński, Stanisław, 1973, *Szekspir w Polsce. Aneks* [w:] W. Shakespeare *Dzieła dramatyczne*, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, s. 942

⁴²² Puławski, Krzysztof, 2019, *Gałczyński w tłumaczeniu: „Strasna zaba” czyli „Potworna łopucha”* [w:] „Bibliotekarz Podlaski” 3/2019, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, s. 233

⁴²³ Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1981, *Howwible Fwog*, tłum. R. Stiller [w:] „Literatura na świecie” nr 1/78, s. 270-271

się punktem centralnym utworu, a jednocześnie potęgują skalę przekładowych trudności⁴²⁴. Warunkiem powodzenia przekładu jest oddanie wartości wiersza tj. humoru wyrażonego w warstwie fonetycznej czy elementów kulturowych. Z podobnym zestawieniem mierzy się każdy, kto odważy się sięgnąć po dzieła Gałczyńskiego. Robert Stiller, zmieniając seplenienie na inną wadę wymowy, stał się nowym autorem dzieła i stanowi inspirację dla innych tłumaczy.

4.2.1. Leśmian jako tłumacz

Niewiele mówi się o tym, że Leśmian jest autorem tłumaczeń wielu znanych dzieł. Jego działalność przekładowa rzadko bywa przedmiotem zainteresowania leśmianologów. W kontekście późniejszej analizy tłumaczeń wierszy poety warto przyjrzeć się jego dorobkowi translatorskiemu oraz poglądom na sztukę przekładu.

Na podstawie tłumaczeń *Opowieści nadzwyczajnych* Edgara Allana Poeego oraz licznych recenzji przekładów na język polski i rosyjski, możemy choć trochę poznać dorobek Leśmiana z innej strony⁴²⁵. Istotne jest, aby zaakcentować, że recenzje poety nie skupiały się na analizie porównawczej tekstu wyjściowego z tekstem docelowym, natomiast zwracały szczególną uwagę na jakość estetyczną przekładu. Leśmian postrzegał tłumacza „jako poetę, który wpływa na rozwój literatury języka przekładu i wzbogaca ją o nowe formy wyrazu⁴²⁶”. Ponadto akcentował dbałość o kształt poetycki tłumaczenia, leksykę, warstwę wersologiczną i walory poetyckie. Tomasz Górski podkreśla, że Leśmian miał unikatową jak na ówczesne czasy świadomość translatorską – w jego mniemaniu przekład powinien wywoływać w odbiorcy identyczny efekt, jak oryginał. Podobne teorie pojawiły się w drugiej połowie XX wieku w dziele *Wstęp do teorii tłumaczenia* Olgierda Wojtasiewicza. Dodatkowo Leśmian upatrywał w przekładzie wzbogacenie kultury oraz życia duchowego:

Staff [tłumacz Kwiatków św. Franciszka z Asyżu – T.P.G.], przekładając tę księgę przedziwną, obdarzył literaturę naszą relikwią, której czas i świętość, i genialność, winny wzruszać każdego, co się dłonią i duszą kart tej księgi dotyka. Przekład P. Staffa jest więcej niż zwykłym przekładem: jest

⁴²⁴ Puławski, Krzysztof, 2019, *Gałczyński w tłumaczeniu: „Strasna zaba” czyli „Potwołna łopucha”* [w:] „Bibliotekarz Podlaski” 3/2019, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, s. 235

⁴²⁵ Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” nr 13, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 69

⁴²⁶ Tamże, s. 70

owocem trudów „miłości wielkiej”, jest „wyrazem jego głębokiego podziwu, wzruszenia i serdecznej wdzięczności”⁴²⁷.

Nie podlega wątpliwości, że Leśmian był bardzo wnikliwym recenzentem i krytykiem. Zauważał wszelkie nieścisłości i odmienności językowe, a także dźwiękowe. Od tłumacza wymagał znajomości realiów oryginału, a także staranności w użyciu środków literackich, które są zasadnym wyznacznikiem jego twórczości⁴²⁸.

Oprócz pobudek finansowych Leśmian był absolutnym entuzjastą literatury obcojęzycznej, szczególnie rosyjskiej, francuskiej oraz twórczości Poego, która stanowiła dla niego asumpt twórczy oraz inspirację⁴²⁹. Nie dziwi zatem, że przypisuje się mu przekład dwóch rosyjskich cykli poetyckich, prawdopodobnie utworów Ibsena, Verlaine’a, Poego (przy tłumaczeniu utworów tego ostatniego korzystał z wersji Baudelaire’a)⁴³⁰.

Poglądy dotyczące przekładu zawarł w szkicu *Z rozmyślań o poezji*, w którym pisał, że doskonały przekład zależy od brzmieniowej warstwy wiersza, na którą składają się rytm, rymy oraz melodia⁴³¹. Takie oczekiwania wobec tłumaczy sprawiają, że teksty Leśmiana są jeszcze trudniejsze, a proces ich tłumaczenia można nazwać „artystycznym”.

Pozostaje zatem pytanie, dlaczego Leśmian przetłumaczył stosunkowo niewiele tekstów. Badacze doszukali się dwóch głównych przyczyn takiej decyzji. Pierwsza związana była z problemami finansowymi rodziny pisarza, a druga miała swoje źródło w fascynacji Leśmiana literaturą rosyjską i francuską (teksty Poego tłumaczył Baudelaire) oraz filozofią Bergsona⁴³². Istnieje wiele rozbieżności odnośnie liczby przekładów Leśmiana. Jego biograf, Piotr Łopuszański, potwierdził niektóre hipotezy dotyczące tej kwestii, np. przypisując Leśmianowi tłumaczenie poematu narracyjnego Verhaerena⁴³³. Inna badaczka, H.R. Stone,

⁴²⁷ Leśmian, Bolesław, 2010-2012, *Dzieła wszystkie*, J. Trznadel (red.), t.1: *Poezje zebrane*, t. 2: *Szkice literackie*, t. 3: *Baśnie i inne utwory prozą*, t. 4: *Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 466

⁴²⁸ Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” nr 13, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 73

⁴²⁹ Tamże, s. 74

⁴³⁰ Tamże, s. 78-79

⁴³¹ Leśmian, Bolesław, 2011, *Szkice literackie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

⁴³² Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu”, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 8

⁴³³ Łopuszański, Piotr, 2006, *Bolesław Leśmian: marzyciel nad przepaścią*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, s. 141-143

twierdziła, że Leśmian rozpoczął swoją przygodę z tłumaczeniami w Kijowie, gdzie zaczęła się jego fascynacja rosyjską poezją nonsensu⁴³⁴.

Listy do Miriam również stanowią dowód aktywności translatorskiej Leśmiana, który dzielił się z przyjacielem swoim entuzjazmem dotyczącym tłumaczenia utworów Ibsena. Poeta wykazywał również zainteresowanie przekładem poezji francuskiej, zwłaszcza Rimbauda i Verlaine'a⁴³⁵. Łopuszański wspominał również o fascynacji Leśmiana wierszami Forta, która zaowocowała przekładem kilku z nich⁴³⁶. Pracując nad tekstami, Leśmian posługiwał się trzema różnymi wersjami językowymi, co uniemożliwia ustalenie etapów procesu tłumaczenia. Zdaniem Grodzkiego polska interpretacja *Przygód* stanowi przykład adaptacji, a dokładniej transformacji, którą można wyjaśnić teorią bajki⁴³⁷. Zgłoszono, że zaginęły tłumaczenia Szewczenki, Balmonta i Szchedrina.

Żaneta Nalewajk w swojej pracy poświęconej tłumaczeniom tekstów Poego przez Leśmiana zatytułowanej *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne* analizowała przekład tekstu źródłowego na docelowy. Na podstawie tłumaczenia eseju Poego można wysnuć pewne wnioski: Leśmian spolszczył nazwy własne i naśladował styl wzniosły⁴³⁸. Co ciekawe, Leśmian nie władał dobrze językiem angielskim. W zasadzie nie znał pojedynczych słów w tym języku⁴³⁹. Tłumaczenie *Opowieści nadzwyczajnych* (*Weird Tales*) autorstwa Poego ukazało się w 1913 roku. Leśmian pominął dialogi metafizyczne i kryminały, podobnie jak francuski poeta i jego literacka inspiracja, czyli Baudelaire⁴⁴⁰.

Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe informacje dotyczące twórczości translatorskiej Leśmiana, niedobór materiału badawczego uniemożliwia nam pogłębienie wiedzy w tym zakresie. Oprócz domniemyanych tłumaczeń przypisywanych Leśmianowi, w niniejszych

⁴³⁴ Stone, Rochelle H., 1976, *Bolesław Leśmian: the poet and his poetry*. Berkeley: University of California Press, s. 6

⁴³⁵ Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu”, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 10

⁴³⁶ Łopuszański, Piotr, 2006, *Bolesław Leśmian: marzyciel nad przepaścią*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, s. 198

⁴³⁷ Grodzki, Bolesław, 2021, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 26

⁴³⁸ Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu”, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 12

⁴³⁹ Łopuszański, Piotr, 2006, *Bolesław Leśmian: marzyciel nad przepaścią*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, s. 216

⁴⁴⁰ Tamże, s. 221

badaniach za oficjalne przekłady polskiego poety uznaje się jedynie *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*. W konsekwencji niewielu badaczy porusza tę kwestię. Niemniej poeta podkreślał rolę tłumaczeń jako integralnej części literatury narodowej. Jego „metody” przekładu tekstu źródłowego na tekst docelowy dowodzą, że jego teorie były nowatorskie jak na tamte czasy, gdyż ich wdrożenie nastąpiło około pięćdziesiąt lat później⁴⁴¹.

4.2.2. O tłumaczeniu poezji Leśmiana

Niewątpliwie każdy tłumacz, który zetknął się z twórczością Leśmiana, stawał przed wieloma dylematami natury przekładoznawczej, tym bardziej, gdy mamy do czynienia z tak nietuzinkowym stylem, który stworzył poeta. Dorobek poety cechują leśmianizmy, metafizyczna tematyka, filozoficzna puenta, malarski język oraz kunsztowna warstwa dźwiękowa. Nie bez przyczyny Leśmian został nazwany „poetą bez mistrzów i mistrzem bez naśladowców⁴⁴²”. Wybitni pisarze i tłumacze tj. Ryszard Krynicki, Czesław Miłosz i Mieczysław Jastrun uznali jego poezję za nieprzetłumaczalną, co może być jednym z powodów nieznajomości Leśmiana w obiegu literatury światowej⁴⁴³. Stanisław Barańczak, krytyk literacki oraz zasłużony tłumacz, w następujący sposób wypowiada się o przekładzie utworów Leśmiana:

Leśmian to koszmar tłumacza. Gdyby ktokolwiek poszukiwał ostatecznego i przytłaczającego dowodu dla tezy o nieprzekładalności poezji – czy przynajmniej nieprzekładalności pewnych poetów na niektóre języki – podsunąłbym mu, contre coeur, przykład Leśmiana, zwłaszcza Leśmiana tłumaczonego na angielski. Wiadomo, że spośród współczesnych mu poetów polskich, a chyba i poetów polskich w ogóle, autor *Ląki* posunął się najsmielej i najdalej w czynieniu idiosynkratycznego użytku ze szczególnych systemowych właściwości polszczyzny, i to mieszczących się akurat w tych sferach języka (mam tu na myśli zwłaszcza słowotwórstwo), w których język angielski dysponuje możliwościami nieporównanie mniejszymi. [...] język znajduje tu konsekwentne oparcie w poetyckiej filozofii bytu i poznania, a ta z kolei swój wyraz znajduje przede wszystkim w takim a nie innym traktowaniu języka⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu”, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 14

⁴⁴² Balcerzan, Edward, 1967, *Pełno rozwiśleń i udniestrzeń. O „Srebroni” Bolesława Leśmiana* [w:] *Poezja* nr 12, Warszawa: Wydawnictwo Prasowe RSW, s. 5

⁴⁴³ Wieczorkiewicz, Aleksandra, 2016, *Obce wcielenia Dusiołka. Leśmianowskie „Cudotwory słowotwórcze” w przekładach anglojęzycznych* [w:] „Przekładaniec” nr 32/2016, Kraków: Uniwersytet Jagielloński, s. 227

⁴⁴⁴ Barańczak, Stanisław, 2004, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Małej antologii przekładów-problemów*, Kraków: Wydawnictwo a5, s. 144

Największą zmorą tłumaczy Leśmiana są neologizmy, które według Krzysztofa Hejwowskiego „odnoszą się tyleż do języka, co do kultury⁴⁴⁵”. Rochelle Stone, amerykańska entuzjastka twórczości Leśmiana, dokonała przekładu wielu wierszy poety w dziele *Bolesław Leśmian: The Poet and His Poetry*, we wstępie którego zamieściła opis trudności, z jakimi zmierzyła się podczas tłumaczenia.

Leśmian stworzył poezję, której przeznaczeniem było utrwalić w wieczności to, co ulotne, i sprawić, by trwać mogło to, co efemeryczne, za pomocą konkretnych symboli zakorzenionych w mitach. Pragnąc przedstawić, choćby częściowo, magię Leśmianowskiego procesu twórczego, przetłumaczyłam utwory cytowane w niniejszym studium. Tłumaczenie poezji wiąże się ze szczególnymi trudnościami, ale tłumaczenie Leśmiana jest nieomal zadaniem niewykonalnym. Ze względu na liczne neologizmy i złożone, obciążone filozoficznie poetyckie obrazowanie, jest to poeta niezwykle trudny do zrozumienia nawet w języku polskim⁴⁴⁶.

Mimo wyżej opisanych wyzwań przekładowych dzieła Leśmiana zostały przetłumaczone na ponad dwanaście języków, wśród których można wymienić kilka nienależących do słowiańskiej rodziny językowej⁴⁴⁷. Kaźmierczak zwraca uwagę, że problemowość związana z transpozycją oryginału do angielszczyzny wynika przede wszystkim z różnic systemowych między językami⁴⁴⁸. Język angielski jako język niefleksyjny ma mniejsze możliwości słowotwórcze niż język polski, a także jest uboższy w rymy. Inni badacze tj. Dawid Maria Osiński również podnosili kwestię nieprzetłumaczalności „Leśmianowskiego”:

Choć zachowanie budowy wiersza, metrum, wersyfikacji, rytmiki – owego „rytmu jako światopoglądu” to zadanie najtrudniejsze obok oddania neologizmów i neosemantyzmów poetyckich, to widać, że tę regułę konstytuującą poetyckość liryczną Leśmiana w tłumaczeniach angielskich utrzymuje się w bardzo dowolny sposób⁴⁴⁹.

Warto również mieć na uwadze, że za wydaniem przekładu stoi grono krytyków, którzy analizują każde potknięcie tłumacza i nie pozostawiają na nim suchej nitki. Jednak nie podejmując się translacji dzieł Leśmiana, skazujemy autora oraz jego niepowtarzalny styl na zapomnienie. Z całą pewnością każdy tłumacz, który próbuje swych sił w przekładzie

⁴⁴⁵ Hejwowski, Krzysztof, 2006, *Nieprzekładalność językowa: „znaczenie jest własnością języka”*, [w:] K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 105-106, 112

⁴⁴⁶ Stone, Rochelle, 1976, *Bolesław Leśmian: The Poet and His Poetry*, Berkeley–Los Angeles– Londyn: University of California Press, s. 10 (tłum. Aleksandra Wiczorkiewicz)

⁴⁴⁷ Kaźmierczak, Marta, 2018, *Czy istnieje przepis na obcojęzycznego Leśmiana?* [w:] „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 7/2018. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 245

⁴⁴⁸ Kaźmierczak, Marta, 2018, *Leśmian nowojorski. Strategia translatorska Mariana Polaka-Chlabicza* [w:] „Tekstualia” nr 1 (52), Warszawa: Dom Kultury Śródmieście w Warszawie, s. 47

⁴⁴⁹ Osiński, Dawid Maria, 2018, *Filologia niemożliwego. O tłumaczeniach poezji na język angielski i niemiecki* [w:] „Tekstualia” nr 1 (52). Warszawa: Dom Kultury Śródmieście w Warszawie, s. 18

odkryje głębię utworów autora *Dziejby leśnej*, a także bogactwo kreatywnych rozwiązań translatorskich.

Zawieszony pomiędzy nieprzetłumaczalnością a „wszechsyntezą” kultur, wierzeń i języków, Leśmian pozostaje nieuchwytny. Przetłumaczyć Leśmianę to kolosalny wysiłek, a jednak odmówić jej przekładowego istnienia, to sprzeniewierzyć się w pewien sposób jej istocie, która jednoczy pierwiastki obce i przeciwstawne, wyrasta również z pogranicza języków i kultur⁴⁵⁰.

Nalewajk, autorka komparatystycznych studiów nad poezją Leśmiana, podkreślała, że zaniechanie wysiłków przekładowych w tym zakresie ograniczy recepcję spuścizny tego poety, którego dorobek poetycki zasługuje na duży odzew czytelników⁴⁵¹.

Wiersze Leśmiana są niewątpliwie wyjątkowe nie tylko ze względu na szerokie spektrum wprowadzonych w nich środków literackich, ale także dzięki umiejętnemu połączeniu narzędzi językowych z treścią metafizyczną. Czynniki te sprawiają, że poezja Leśmiana jest niezwykle wymagająca w przekładzie, jeśli chce się zachować jej uniwersalność i innowacyjność.

4.3.1. Tuwim jako tłumacz

Zanim przedstawione zostaną poglądy Tuwima na temat sztuki tłumaczenia, warto podkreślić niezwykłą biegłość językową poety, która znalazła wyraz w tomie liczącym czterysta stron *Pegaz dęba*. W ów dziele autor zawiera nie tylko fascynacje wersyfikacyjne, ale przede wszystkim językoznawcze⁴⁵². W *Zarysie ćwierkologii* opisał niczym ornitolog-muzyk charakterystykę śpiewu słowika, który dzięki walorom literackim i muzycznym stawał się inspiracją dla poetów i kompozytorów⁴⁵³. Tuwim uprawiał gry słowne, opierając się na znajomości łaciny, angielskiego, francuskiego oraz niemieckiego. Dymitr Fiłosofow w swoim eseju opiewał nie tylko zdolności lingwistyczne poety, ale zauważał, iż „on sam stwarza słowo, stwarza język polski na równi ze wszystkimi wybitnymi pisarzami⁴⁵⁴”. Podobny wniosek wysnuwa Urszula Sokólska w artykule *Etymologiczne zabawy Juliana Tuwima*,

⁴⁵⁰ Wieczorkiewicz, Aleksandra, 2019, *W obcej Leśmianii*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, s. 13

⁴⁵¹ Nalewajk, Żaneta, 2015, *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS

⁴⁵² Janicka, Melania, 2024, *Pegaz dęba – Julian Tuwim jako kolekcjoner lingwistycznych osobliwości* [w:] „Kapitol” nr 9, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 106

⁴⁵³ Tuwim, Julian, 1950, *Zarys ćwierkologii* [w:] *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Warszawa: Czytelnik, s. 359-367

⁴⁵⁴ Fiłosofow, Dymitr, 1933, *Słowo i język* [w:] „Mołwa” nr 12

w którym przypisuje Tuwimowi zgłębianie tajników systemu językowego oraz uczynienie z języka „bohatera” tekstu⁴⁵⁵. Badaczka podaje przykłady zabaw etymologicznych poety, który sięga po archaizmy, prajęzyk oraz prawa językowe, a także podobieństwa dźwiękowe. Wszystkie te środki stają się „podstawą poetyckiej, wielokontekstowej i wielopłaszczyznowej zabawy⁴⁵⁶”.

W latach dwudziestych ubiegłego stulecia Tuwim był ceniony jako tłumacz, szczególnie przez Rosjan. Niektórzy krytycy (m.in. wspomniany wcześniej Fiłosofow) uważali wręcz, iż przekłady autorstwa poety uchodzą za lepsze od oryginałów, ceniąc jego świadomość przekładową oraz językowe eksperymenty^{457 458}. Gomolicki recenzuje tłumaczenie *Lutni Puszkina* w następujący sposób:

Całe doświadczenie poety i wierszopisa wykorzystuje na stworzenie współbrzmiącego z oryginałem ekwiwalentu, „dokładnie okazując jego ducha i moc” [...]. W większości przypadków utrzymuje, niezmiennie trudną w polskiej wersyfikacji, rosyjską formę wierszową (z tak trudnymi w języku polskim rymami jednosylabowymi), zachowuje ją, a nawet wzmacnia, oczyszczając przy tym swój poetycki ton. I tak tworzy [...] iluzję puszkiniowskiej melodii wiersza, puszkiniowskiego rytmu – zaśpiewu. zadziwiające, że gdy Rosjanin czyta te przekłady, puszkiniowskie słowo dźwięczy na nowo, oczyszczone, we właściwym rytmie [...] Tuwim, niczym czarodziej ukazuje je [słowa] nam znowu w całej ich początkowej nieoczywistości, przy pomocy innych słów z innego języka⁴⁵⁹.

Tuwim uważał, że „całością wiersza jest przede wszystkim jego dominanta poetycka”, którą „trzeba wyczuć, uchwycić, wydobyć⁴⁶⁰”. Przeanalizowane przekłady poety pokazują, że cenił sobie swobodę translatorską, a także dążył do uchwycenia nowych treści w twórczy, nieskrępowany niczym sposób.

4.3.2. O tłumaczeniu poezji Tuwima

Przekład poezji z góry skazany jest na wiele dylematów i rozterek tłumaczy, szczególnie gdy mamy do czynienia z tak genialnym poetą jak Tuwim. Twórczość pisarza obfituje

⁴⁵⁵ Sokólska, Urszula, 2015, *Etymologiczne zabawy Juliana Tuwima* [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” vol. 22 (42), nr 2, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, s. 235

⁴⁵⁶ Tamże, s. 249

⁴⁵⁷ Fiłosofow, Dymitr, 1927, *Słowo o polku Igorowie w pieriewodzie Juliana Tuwima* [w:] „Za Swobodu!” nr 253

⁴⁵⁸ Mitzner, Piotr, 2014, *Obcy wśród obcych. Julian Tuwim i rosyjscy emigranci* [w:] „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” nr 4 (926), s. 117–134

⁴⁵⁹ Gomolickij, Lew, 1937, *Lutnia Puszkina. Julian Tuwim* [w:] „Miecz” nr 7, przedruk [w:] tenże, *Soczinienija russkogo pierioda*, t. iii, dz. cyt., s. 449–450

⁴⁶⁰ Tuwim, Julian, 1977, *Lutnia Puszkina* [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440-1974*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie

w dygresje historyczno-literackie, a także w liczne wątki polityczne. Jednak warstwa językowa zdaje się szczególnie wymagająca i skomplikowana, a przez to nieprzetłumaczalna⁴⁶¹.

Własny styl pisarza, wybór wielu możliwych środków językowych, konstrukcja składniowa, odbiegająca często od narzuconych norm językowych, jak i zastępowanie „normalnych”, ogólnie przyjętych konstrukcji głównie dla przeciwstawienia się zbyt częstemu ich użyciu – wszystkie te właściwości, charakteryzujące twórczość Juliana Tuwima, są ogromnym wyzwaniem dla tłumacza, pośredniczącego w komunikacji między tekstami Tuwima a ich zagranicznym odbiorcą⁴⁶².

Jednak uduziwnione formy wyrazy u poety tworzą przestrzeń dla kreatywności tłumacza, która jest równoznaczna z niejasnościami i wieloma znakami zapytania. Tym samym próba zbliżenia tekstu i autora do odbiorcy docelowego zdaje się niemożliwa do spełnienia. Muzyka w warstwie semantycznej, jak i wersyfikacyjnej stanowi odrębną uwagę tłumacza. Jolanta Doschek porównuje trzy tłumaczenia *Jambów politycznych* Tuwima na język niemiecki. Badaczka pokazuje, że muzyczność w utworach poety jest swoistą „formułą literackiej kreacji muzyki”⁴⁶³.

Mimo rozpoznawalności wierszy poety za granicą nie znajdziemy wielu tłumaczeń albo będą one się od siebie znacznie różniły. Tuwimowskie operowanie językiem, tworzenie oryginalnej sfery brzmieniowej w konstruktach tekstowych sprawiają, że praca nad przekładem tekstów poety staje się żmudna, a czasem wręcz niewykonalna.

⁴⁶¹ Doschek, Jolanta, 2017, *Czy trudno jest tłumaczyć teksty Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku, s. 315

⁴⁶² Tamże, s. 317

⁴⁶³ Tamże, s. 321

ROZDZIAŁ V

O TŁUMACZENIU POEZJI

Wprowadzenie

Niniejszy rozdział można byłoby rozpocząć od definicji poezji Roberta Frosta jako tej, która „przepada w tłumaczeniu⁴⁶⁴” i zakończyć dywagacje na temat jej przekładu, jednak nie jest to celem pracy. Intencją rozprawy jest podążanie za myślą Barańczaka i ocalenie tłumaczenia – propagowania działalności przekładoznawczej, która jest zdecydowanie marginalizowana. Rozważaniom zostanie zatem poddana natura przekładu poezji wraz z uwzględnieniem narzędzi teoretycznych i praktycznych, które zostały opracowane przez językoznawców i literaturoznawców z całego świata, aby poszerzyć perspektywy badawcze.

Rozdział ten stanowi fundament dla części praktycznej, w której dokonano analizę translatoryczną tekstów źródłowych i docelowych. Zawiera on genezę rozwoju przekładoznawstwa w ubiegłym wieku, co miało znaczący wpływ na autonomiczne zaistnienie tej dyscypliny. Ponadto, w niniejszym rozdziale znaleźć można refleksje na temat tłumaczenia poezji i złożoności tego procesu. Nie zabraknie również osobnego podrozdziału dotyczącego roli tłumacza, który kształtuje tekst oraz wpływa na język przekładu. Na końcu zostaną opisane strategie oraz metody przekładowe, ze szczególnym naciskiem na tłumaczenie onomatopei.

5.1. O tłumaczeniu poezji

5.1.1. Wprowadzenie

Poezję pisano i tłumaczono od czasów starożytnych i do dziś wyraża kwestie codzienne i nadzwyczajne w nieuchwytny, a jednak tak przemawiający do duszy oraz serca sposób. Niemniej jednak istnieją wiersze, których tłumaczenie wydaje się szczególnie trudne lub wręcz niemożliwe, co przyczynia się do tego, że niektórzy poeci pozostają nieznani dla odbiorców z innych kręgów kulturowych. Przekładalność poezji utożsamiana jest z szeregiem problemów,

⁴⁶⁴ Barańczak, Stanisław, 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* [w:] „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 11

na które składa się różnorodność gatunków poetyckich, co rzutuje na dobór właściwych kluczy translatoologicznych. Mieczysław Jastrun podkreśla trudności, jakie niesie za sobą tłumaczenie poezji:

Przekład poetycki nie jest kopią pierwowzoru, jest tworem o wiele bardziej samoistnym od kopii malarskiej, gdyż wartości utworu oryginalnego przekładane tu są na wartości z istoty swej odmienne od mowy pierwowzoru⁴⁶⁵.

Zanim opisany zostanie stan badań dotyczący historii przekładu w ostatnich stuleciach, należałoby przybliżyć funkcje przekładu poetyckiego. Jedną z głównych funkcji stanowi funkcja dopełniająca, której rolę można sprowadzić do uzupełnienia twórczości oryginalnej⁴⁶⁶. Dla niejednego tłumacza warsztat przekładoznawczy stawał się inspiracją oraz szansą rozwoju dla własnej działalności artystycznej. Natomiast funkcja polemiczna służy w myśl za Edwardem Balcerzanem zakwestionowaniu wartości oryginału⁴⁶⁷. Legeżyńska rozwija tę refleksję i wyróżnia czynniki, które decydują o wyborze tekstu do przetłumaczenia. W monografii *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej* autorka wyróżnia jeszcze jedną funkcję przekładu – artystyczną – której niewątpliwym patronem pozostał Stanisław Barańczak.

W wykonaniu Barańczaka przekład poetycki jest rodzajem wypowiedzi o innym utworze poetyckim – metawypowiedzi, w której oryginał jest tematem; wypowiedzi dwugłosowej, w której jednak głosy nie są równorzędne, bo to autor przekładu interpretuje i w sobie właściwy sposób przekazuje swoją interpretację oryginału – a głos autora można poznać tylko we własnej interpretacji, poprzez lekturę tekstów oryginalnych⁴⁶⁸.

Tym samym Barańczak podchodzi do przekładu jak do własnej twórczości, konsekwentnie sięgając po własny warsztat i ujawniając swą poetycką osobowość. „W pracy przekładowej posługuje się tymi samymi co w sytuacji tworzenia własnej poezji środkami artystycznymi⁴⁶⁹”. Krytycy wskazują dwie cechy tłumaczeń poety – rozbieżność z oryginałem oraz wyraźne „ślady tłumacza⁴⁷⁰”. Warto również zaakcentować przynależność Barańczaka do ruchu tzw. „Nowej

⁴⁶⁵ Jastrun, Mieczysław, 1975, *O przekładzie jako o sztuce słowa* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), Księga druga, Wrocław i in.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 118

⁴⁶⁶ Kaczorowska, Monika, 2011, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, s. 6

⁴⁶⁷ Balcerzan, Edward, 1971, *Poetyka przekładu artystycznego* [w:] *Oprócz głosu – szkice krytycznoliterackie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 246

⁴⁶⁸ Kaczorowska, Monika, 2011, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, s. 9

⁴⁶⁹ Tamże, s. 267

⁴⁷⁰ Kaczorowska, Monika, 2011, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, s. 17

Fali”, która postulowała kulturalną odnowę oraz zmiany dotychczasowych kanonów artystycznych⁴⁷¹. Ponadto, pisarze nowofalowi podkreślali znaczenie elementów poetyki lingwistycznej, w której eksponowano język oraz różne sposoby jego realizacji.

Pisząc o poetyce i Barańczaku, nie sposób pominąć dzieła *Etyka i poetyka*, w której autor podkreśla, iż tytułowa poetyka wyrasta z etyki, która stanowi dla niej początek⁴⁷². Zainspirowany Miłoszowym wierszem, mówi o poezji jak o tej, która ocala i ma do spełnienia misję w świecie – odbudowę etyki⁴⁷³. Ten maksymalistyczny manifest Barańczaka pojawi się jeszcze w niniejszej pracy, a tymczasem warto przyrzeć się współczesnej historii „translation studies”.

5.1.1. Geneza myśli przekładoznawczej

Ostatnie stulecie wpisało się do historii jako przełom w sztuce przekładoznawczej, kiedy James S. Holmes w 1972 roku ukuł termin „translation studies”.

To, co odróżnia ostatnie badania historyczne od wcześniejszych, to próba przedstawienia bardziej bezstronnego, ustrukturyzowanego lub systematycznego spojrzenia przeszłości⁴⁷⁴.

W latach 70. historia przekładu została po raz pierwszy wprowadzona jako osobny przedmiot na Université de Montréal w Kanadzie. Kilka lat później koniec XX wieku został nazwany przełomem w badaniach nad przekładem, ponieważ naukowcy podjęli się bardzo wymagającego i trudnego zadania, a mianowicie napisania historii tej dyscypliny, która przez długi czas nie zajmowała właściwego miejsca wśród innych dziedzin naukowych. Początki poważnego traktowania studiów nad przekładem, a jednocześnie podwaliny rozwoju tej dyscypliny, kojarzone są głównie z Theodorem Savorym (*The Art of Translation*). Zmiany metodologiczne zostają zauważone przez André Lefevere’a oraz Susan Bassnett w 1990 roku którzy we wstępie do monografii *Translation, History and Culture* określają je terminem „zwrotu kulturowego”⁴⁷⁵.

Znaczący wkład w nakreślenie historii polskiego przekładu miała Elżbieta Tabakowska, która w rozdziale *Polish Tradition* starała się dokonać przeglądu działalności

⁴⁷¹ Tokarz, Bożena, 1990, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 13

⁴⁷² Barańczak, Stanisław, 2009, *Etyka i poetyka*, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 15

⁴⁷³ Tamże, s. 17

⁴⁷⁴ Baker, Mona (red.), 1998, *Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, s. 100

⁴⁷⁵ Bassnett Susan, André Lefevere (red.), 1990, *Translation, History and Culture*, London & New York: Pinter, s. 4

przekładoznawczej obejmującej kilka stuleci w Polsce⁴⁷⁶. Badaczka wskazuje na fakt, iż dopiero w epoce renesansu zaczęto pisać w języku polskim, jednak w wielu sferach życia, szczególnie w sferze sakralnej dominowała łacina. *Psalterz floriański*, zbiór czternastowiecznych psalmów przetłumaczonych z języka łacińskiego na język polski, uważany jest za pierwszy znany przekład⁴⁷⁷. W wieku piętnastym tłumaczono zwłaszcza hymny religijne z łaciny, czeskiego oraz niemieckiego. W związku z coraz żywszym zainteresowaniem starożytnością, zajmowano się także przekładami z greki. Rozkwit przekładów przypadł na epokę romantyzmu oraz dwudziestolecie międzywojenne, kiedy to literatura obcojęzyczna stała się ogólnodostępna. Polskie dzieła m.in. Sienkiewicza, Reymonta czy Orzeszkowej przeżywały prawdziwy renesans za granicą. W 1950 roku Tuwim opublikował esej pt. *Traduttore-traditore*, w którym skrytykował niekompetentnych tłumaczy oraz zaproponował kurs, który powinien ukończyć każdy adept sztuki przekładu⁴⁷⁸. Tabakowska wskazuje jeszcze jeden przełomowy moment istotny dla rozwoju tłumaczenia na ziemiach polskich, a mianowicie rok 1989, kiedy zniesiono cenzurę i rynek tłumaczeniowy przeżywał prawdziwy rozkwit.

„Historia tłumaczeń, podobnie jak teoria tłumaczeń, kładła szczególny nacisk na tłumaczenia literackie, kładąc nacisk na konkretne gatunki w połączeniu z ograniczeniami natury przestrzennej i czasowej”⁴⁷⁹. Dzięki analizie tłumaczeń Biblii lub wybitnych dzieł, na przykład Szekspira lub Homera, można było wyciągnąć wnioski dotyczące specyfiki języków. Niemniej jednak temat, metody i podejścia związane z tłumaczeniem są różnorodne, a jednocześnie problematyczne dla językoznawców.

Anna Legeżyńska zauważa, że podstawową funkcją tłumaczenia jest „pośredniczenie między narodami, epokami i przestrzeniami”⁴⁸⁰. Autorka dzieła *Tłumacz i jego kompetencje autorskie* na wstępie pisze, że przekład to wypowiedź literacka stworzona na podstawie innego dzieła, zbudowana z „odmiennego tworzywa językowego” i dla odbiorcy docelowego, który funkcjonuje w innej rzeczywistości, niż czytelnik tekstu źródłowego⁴⁸¹. Z powyższą tezę pokrywa się koncepcja przekładu jako transferu kultury, która została zapoczątkowana

⁴⁷⁶ Baker, Mona (red.), 1998, *Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, s. 523-532

⁴⁷⁷ Tamże, s. 524

⁴⁷⁸ Tamże, s. 529

⁴⁷⁹ Baker, Mona (red.), 1998, *Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, s. 102

⁴⁸⁰ Legeżyńska, Anna, 1999, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, s. 11

⁴⁸¹ Legeżyńska, Anna, 1999, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, s. 12

badaniami związków francusko-niemieckich pod kątem społeczno-politycznym w latach 80. XX wieku⁴⁸². Według Wernera Kollera przekład jako transfer zakłada zachowanie elementów, które wywołują konotacje z obcymi krajami i kulturami, tym samym wpływając na „zmianę bądź odnowę norm języka i kanonu kultury przekładu”⁴⁸³.

Legeżyńska mówi również o spojrzeniu całościowym na przekład, a nie skupieniu się na poszczególnych mikroelementach⁴⁸⁴.

Porównanie reguł kształtujących wypowiedź w oryginale i w tłumaczeniu pozwala dostrzec mechanizmy transformacji przekładowych i ujawnić dominantę translatorską, a także odsłania sferę możliwości odrzuconych przez tłumacza, sferę potencjalnych wariantów języka poetyckiego oryginału⁴⁸⁵.

Warto podkreślić, że standardowy wiersz składa się z różnych poziomów, a każdy wydaje się ważny podczas procesu tłumaczenia. Dla przykładu – mówiąc o warstwie semantycznej:

[...] wiersz niesie ze sobą przesłanie lub komunikat na temat realnego świata bądź odbioru tego świata przez autora i często jest to fundamentalny element, który tłumacz powinien odtworzyć. Jednak przesłanie wiersza jest często ukryte i konotacyjne, a nie wyeksponowane i denotacyjne, co skutkuje mnogością interpretacji⁴⁸⁶.

Mając na uwadze interpretację, często jest ona ściśle związana z rolą tłumacza, który transponując dany tekst, stara się być pośrednikiem w rozumieniu i wyjaśnieniu dzieła. Według Stanisława Barańczaka:

Tłumaczenie jest więc interpretacją w sensie tym samym, co w wypadku interpretacji rozumianej jako eksplikacja tekstu przez krytyka. Jest nawet czymś więcej, jakby eksplikacją tekstu podniesioną do drugiej potęgi: interpretacja krytyczna jedynie *opisuje* właściwości komentowanego tekstu w swoim metajęzyku; interpretacja translatorska w ostatecznym efekcie *stwarza* analogiczny – analogicznie funkcjonujący – tekst w innym języku etnicznym⁴⁸⁷.

W rezultacie przekład stanowi dowód na to, że tłumacz w stopniu doskonałym zrozumiał tekst oryginalny, co pozwala mu funkcjonować w języku i kulturze docelowej. Tłumaczenie składa

⁴⁸² Schmale, Wolfgang, 2023, *What is Cultural Transfer?* [w:] “Cultural Transfer Europe-Serbia: Methodological Issues and Challenges (2023)”, https://doi.org/10.18485/fpn_ctes_mic.2023.ch2 [dostęp: 06.05.2025], s. 14

⁴⁸³ Krzysztofiak, Maria, 1999, *Przekład literacki a translatoologia*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM

⁴⁸⁴ Legeżyńska, Anna, 1999, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, s. 9

⁴⁸⁵ Tamże, s. 17

⁴⁸⁶ Baker, Mona (red.), 1998, *Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge: London and New York, s. 172-173

⁴⁸⁷ Barańczak, Stanisław, 2004, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: Wydawnictwo a5, s. 15

się z szeregu decyzji translatorskich, m.in. uznania, które cechy wiersza wymagają ocalenia i bezspornego przełożenia i co jest ów dominantą semantyczną. Autor manifestu rozumie przez nią „pełnię semantycznego potencjału, zawierającą się zarówno w bezpośrednio dostępnych lekturze słowach i zdaniach, jak i w poetyckiej organizacji wypowiedzi⁴⁸⁸”, a zatem odrzuca wcześniejszy podział na treść oraz formę. Barańczak podejmuje także refleksje nad warstwą dźwiękową utworu. Twierdzi, że „w każdym dobrym wierszu „muzyka” jest „znaczeniem”, albo przynajmniej jego częścią składową⁴⁸⁹”. Polski poeta i krytyk literacki, publikując manifest translatologiczny, ma przede wszystkim na celu postawienie wysokich wymagań tłumaczom, których prymarną troską winno być maksymalistyczne zbliżenie się do oryginału⁴⁹⁰. Barańczak pisze o dwóch podstawowych zakazach, które powinny stać się wiodącymi kryteriami podczas procesu tłumaczeniowego. Pierwszy z nich przestrzega przed tłumaczeniem wiersza na prozę, co skutkuje semantycznym i estetycznym zubożeniem utworu⁴⁹¹. Drugi wyraźnie dezaprobuje tłumaczenia „nijakie” i „estetycznie chybione”, a także niewłaściwe podejście do krytyki przekładu, która zwykle koncentruje się na kryterium wierności względem treści⁴⁹². „Dopiero potem zaś – jeśli w ogóle ma na to ochotę poświęca nieco uwagi autonomicznej wartości tłumaczenia jako utworu poetyckiego samego w sobie⁴⁹³”. Barańczak konkluduje swoje rozważania twierdzeniem, że lektura utworu powinna prowadzić do dostrzeżenia jego klucza, wspomnianej wcześniej dominanty semantycznej, która ukierunkuje działania przekładowe tłumacza⁴⁹⁴.

Wydaje się, że poświęcenie obszernej części tego podrozdziału rozważaniom Stanisława Barańczaka na temat sztuki tłumaczenia, wymaga wyjaśnienia. Zważywszy na fakt, iż niniejsza praca próbuje wpisać się w koncepcję przekładu jako rzemiosła, wydaje się uzasadnione, aby odwołać się do poety i tłumacza, który nie tylko teoretyzował, ale udoskonalał swój warsztat poetycki w praktyce. Ponadto, Barańczak stawiany jest jako niewątpliwy autorytet w obszarze tłumaczeń na język angielski, który mógłby się poszczycić niebagatelnym dorobkiem w tej dziedzinie. Przełożył dzieła m.in. Rainera Rilkego, Paula Celana, Osipa

⁴⁸⁸ Barańczak, Stanisław, 2004, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: Wydawnictwo a5, s. 35

⁴⁸⁹ Tamże, s. 26

⁴⁹⁰ Tamże, s. 32

⁴⁹¹ Tamże, s. 33

⁴⁹² Tamże, s. 33-34

⁴⁹³ Tamże, s. 34

⁴⁹⁴ Tamże, s. 36

Mandelsztama, Williama Szekspira, Emily Dickinson, Roberta Frosta, Seamusa Heaneya, Johna Keatsa, Ogdena Nasha oraz piosenki zespołu the Beatles⁴⁹⁵.

O zostawianiu śladów przez tłumacza mówi Urszula Dąbska-Prokop w artykule *Kilka uwag o tłumaczeniu tekstu*⁴⁹⁶. Autorka wyjaśnia: „ponieważ tekst A przechodzi przez filtr językowy i kulturowy tłumacza, zagadnieniem godnym uwagi wydaje się tropienie i analiza operacji tłumaczeniowych⁴⁹⁷”. Dąbska-Prokop wyróżnia dwa etapy analizy tłumaczenia. Pierwszy jest próbą zrozumienia przekazu tekstu, drugi natomiast uwzględnia autora, tłumacza oraz odbiorców docelowych⁴⁹⁸. Zauważenie ów śladów przez czytelnika może świadczyć o niedostatecznych kompetencjach tłumacza w poruszaniu się pomiędzy tekstem źródłowym i docelowym, a z drugiej strony jest nieuniknione, zważywszy na odmienne systemy językowe, a „przede wszystkim zderzenie sposobów myślenia, kultur, wyobrażeń o świecie⁴⁹⁹”.

Podobne dylematy i trudności występują w odniesieniu do zagadnienia wierności przekładu. Piotr Fornelski pisze, że „wierny przekład jest zaprzeczeniem samej istoty przekładu⁵⁰⁰”. W końcu sam tłumacz staje się decydem, stawiającym na szali konkretne cechy utworu i rozstrzygającym, które z nich chciałby zachować, zmodyfikować albo z jakichś względów pominąć. Autor zauważa, że przekład staje się przede wszystkim próbą zachowania szczególnej perspektywy przedstawionej przez twórcę. „Perspektywę opisu wyznacza kontekst i sam system pojęciowy determinowany przez język⁵⁰¹”. Według Pawła Hertza dobre tłumaczenie „polega na <wynalezieniu> tekstu [...], który napisałby autor tłumaczony, gdyby jego językiem był język tłumacza⁵⁰²”. Karl Dedecius porównuje proces tłumaczenia do czytania, w którym „intencja wszelkiej sztuki – ekspresja i informacja – są przekazywalne i powtarzalne, a więc przetłumaczalne⁵⁰³”.

Clifford E. Landers w monografii *Literary Translation: A Practical Guide* podejmuje rozważania na temat przekładu poezji. Tłumacze często stają przed dylematem, czy poświęcić

⁴⁹⁵ 2011, 75. rocznica urodzin Stanisława Barańczaka, <https://bn.org.pl/aktualnosci/4460-75.-rocznica-urodzin-stanislaw-a-barańczaka.html> [dostęp: 16.03.2025]

⁴⁹⁶ Dąbska-Prokop, Urszula, 1995, *Kilka uwag o tłumaczeniu tekstu* [w:] *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu*, (red.) Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Urszula Kropiwek, Kraków: Universitas, s. 13

⁴⁹⁷ Tamże

⁴⁹⁸ Tamże, s. 14

⁴⁹⁹ Tamże, s. 19

⁵⁰⁰ Fornelski, Piotr, 1995, *Kontekstualizacja przekładu* [w:] *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu*, (red.) Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Urszula Kropiwek, Kraków: Universitas, s. 29

⁵⁰¹ Tamże, s. 27

⁵⁰² Hertz, Paweł, 1975, *O tłumaczu artystycznego* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), Księga druga, Wrocław i in.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 94

⁵⁰³ Dedecius, Karl, 1974, *Notatnik tłumacza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 103

warstwę dźwiękową utworu na rzecz treści czy na odwrót. Landers odpowiada: „Jeśli niemożliwe jest zachowanie zarówno znaczenia, jak i dźwięku, pozostań przy dźwięku⁵⁰⁴”. Elementy tj. rymy, rytm czy melodia, które odróżniają wiersz od innych form literackich, sprawiają, że staje się niezapomnianym doświadczeniem dla czytelników. Autor monografii optuje za niewidzialnością tłumacza, aby ten mógł jak najwierniej zaadaptować styl pisarza źródłowego, o ile pozwalają na to okoliczności. Biorąc pod uwagę słownictwo charakterystyczne dla danego kręgu kulturowego, Landers pisze:

Tekst powstały w innym języku i kulturze nawiązuje do osób, przedmiotów i instytucji, które nie są zrozumiałe dla innej kultury. Prawdopodobnie wydają się znajome dla użytkownika języka źródłowego, a dla użytkownika języka docelowego niewiele znaczą⁵⁰⁵.

W kolejnych rozdziałach pracy badacz podkreśla, że różnice pomiędzy językami dotyczą zwykle niuansów. Uważa się, że język angielski jest bardzo ubogi w rymy. Pisarze stają przed nie lada wyzwaniem, próbując znaleźć rymy do słów o wysokiej frekwencji tj. „love”, „happiness”, „have”, „friendship”. Angielszczyzna nadrabia jednak obszernym leksykonem, co daje wachlarz możliwości, jeśli chodzi o wybór wokabularza. Przyglądając się sylwetce tłumacza, Landers wspomina o „wrażliwości poetyckiej”, która powinna charakteryzować każdego, kto zajmuje się przekładem poezji.

Przekład stawia wiele pytań o istotę literatury, a w szczególności poezji, o to, czy dzieło przetłumaczone stanowi o swojej autonomiczności. Tłumacz staje przed licznymi wyzwaniami językowymi, interpretacyjnymi i kulturowymi, które wpływają na recepcję tekstu przez odbiorcę docelowego. Przekład poezji „to jedno z najbardziej odpowiedzialnych zadań – wymaga skupienia i refleksji, uważnego słuchania i odważnego pytania o to, co wymyka się ekspresji werbalnej⁵⁰⁶”. Ponadto, tłumacz próbuje odnaleźć w wierszu sensy, które nie zostały bezpośrednio wyeksplikowane, jak chociażby w prozie. Zatem tłumaczy wiele z tego, co nie zostało powiedziane, a co ewokuje tekst literacki.

⁵⁰⁴ Landers, E. Clifford, 2001, *Literary Translation: A Practical Guide*, Bristol: Channel View Publications, s. 100

⁵⁰⁵ Tamże, s. 79

⁵⁰⁶ Szczepan-Wojnarska, Anna M., 2014, *Tłumaczenie poezji – negocjowanie wyobraźni*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, s. 7

5.2. Rola tłumacza

Niewielu czytelników zdaje sobie sprawę, jak bardzo złożona jest rola tłumacza. Jan Parandowski w dziele *O sztuce tłumaczenia* już na samym wstępie podkreśla wielką odpowiedzialność tłumacza za przekład oraz wymagania, którym powinien sprostać jako osoba tworząca tekst na nowo.

Wiedza tłumacza nie może poprzestać na znajomości samego języka, musi objąć i kraj, i naród, jego historię i obyczaje, przede wszystkim zaś wejść w jak największą zażyłość z autorem, jego charakterem, jego zainteresowaniami, skłonnościami, z atmosferą intelektualną i uczuciową, w której się porusza i którą sam tworzy⁵⁰⁷.

Legeżyńska podkreśla, że tłumacz staje się zarówno „czytelnikiem, znawcą, krytykiem, badaczem i „drugim autorem” tekstu⁵⁰⁸”. W końcu tłumacz tworzy nowy tekst oraz staje się nadawcą, którego czytelnik zwykle pomija, obcując z dziełem bez świadomości jego obcojęzycznego pochodzenia.

Przekładowość tekstu objawia się dopiero w jakimś kontekście: w konfrontacji z oryginałem, w szeregu innych przekładów tego samego utworu, w autokomentarzu translatorskim, w recenzji, etc. Musi być zaświadczonej przez inną wypowiedź⁵⁰⁹.

Legeżyńska powołuje się na dzieło Marii Gołaszewskiej pt. *Twórczość a osobowość twórcy*, w której autorka stawia tezę, iż przekład jest twórczością, ze względu na „novum” w stosunku do oryginału, a także ze względu na sprawcę tłumaczenia, który jest „obdarzony innymi właściwościami psychofizycznymi, niż autor oryginału⁵¹⁰”.

Nazwanie tłumacza autorem nie jest bynajmniej przypisaniem tłumaczowi wartościującej roli, lecz opisowej i sprowadza się do mówienia o tłumaczu jako twórcy, który podejmuje decyzje o charakterze językowym i artystycznym^{511 512}. „Poezja jest sztuką

⁵⁰⁷ Parandowski, Jan, 1955, *O znaczeniu i godności tłumacza* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, Michał Rusinek (red.), Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, s. 14

⁵⁰⁸ Legeżyńska, Anna, 1999, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, s. 12

⁵⁰⁹ Tamże, s. 13

⁵¹⁰ Naksianowicz-Gołaszewska, Maria, 1958, *Twórczość a osobowość twórcy*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, s. 35

⁵¹¹ Jarniewicz, Jerzy, 2012, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 30

⁵¹² Pieńkos, Jerzy, 1993, *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie. Aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

samotnych decyzji. Z tłumaczeniem jest pod tym względem zupełnie tak samo⁵¹³”. Cytując dany fragment tekstu, czytelnik nie jest świadomy tego, że obecny kształt tekstu zawdzięczamy tłumaczowi. Nadaje on twórczy charakter dziełu, jednak pełni jeszcze inną, nie mniej ważną rolę – rekomenduje oraz promuje dany utwór, co często staje się elementem kampanii marketingowej danego wydawnictwa⁵¹⁴. Zjawisko to związane jest z rozpoznawalnością tłumacza. Często brakuje również precyzji, jeśli chodzi o informacje, kto z jakiego języka dokonał przekładu oraz z jakim rodzajem tłumaczenia czytelnik ma do czynienia – z przekładem, adaptacją, translacją czy może interpretacją translatorską⁵¹⁵.

Elżbieta Tabakowska, podejmuje próbę skategoryzowania roli tłumacza. Pierwsza z kategorii wywodzi się z „teorii przezroczystej szyby”, według której tłumacz pozostaje w ukryciu, a im bardziej jest niewidzialny, tym o większym sukcesie translatorskim można mówić⁵¹⁶. Druga perspektywa stoi całkowicie w kontraście wobec poprzedniej tezy – tłumacz zostaje postawiony na równi z autorem dzieła, co pozwala mu na swobodne i twórcze podejście do tekstu. W myśl ostatniej kategorii proces przekładu porównywany jest do reprodukcji lub wiernego kopiowania. Tabakowska kończy swój wywód następującym cytatem autorstwa Normana Daviesa:

Każdy tłumacz ma prawo być artystą. Historia napisana po angielsku, a potem przełożona na polski, jest jak symfonia w tonacji As-dur, potem przetransponowana w tonację fis, na dwa fortepiany⁵¹⁷.

Językoznawczynie, pisząc o sztuce przekładu językowego, ucieka od kodu językowego w kod muzyczny, co podkreśla transpozycyjny charakter tłumaczenia.

Jerzy Jarniewicz pisze o „twórczej roli tłumacza” szczególnie w przypadku poezji⁵¹⁸. Odpowiedni komentarz do powyższego stwierdzenia stanowią rozważania Mai Kosioł w artykule *Obraz młodości w rosyjskim przekładzie „Pornografii” Witolda Gombrowicza*:

⁵¹³ Dedecius, Karl, 1975, *Uwagi o teorii i praktyce przekładu artystycznego* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), Księga druga, Wrocław i in.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 33

⁵¹⁴ Jarniewicz, Jerzy, 2018, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum

⁵¹⁵ Barańczak, Stanisław, 1990, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia* [w:] „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 3, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 7-66

⁵¹⁶ Tabakowska, Elżbieta, 1995, *Językoznawstwo kognitywne w teorii i praktyce przekładu: oleodruk i symfonia na dwa fortepiany* [w:] *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu*, (red.) Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Urszula Kropiwek, Kraków: Universitas, s. 29

⁵¹⁷ Davies, Norman, 1989, *Boże igrzysko*, t.1, Kraków: ZNAK, s. 17

⁵¹⁸ Jarniewicz, Jerzy, 2018, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum

Wyobrażenia i wrażliwość językowa są szczególnie potrzebne w przypadku tłumaczenia tekstów literackich o wysokim stopniu poetyckości, których wartość i znaczenie opierają się w dużej mierze na formalnych wartościach utworu. Tłumacz kreuje nową rzeczywistość w oparciu o środki oferowane mu przez dany język i kulturę. Ma do dyspozycji określone tworzywo – język – oraz zakodowany w nim sposób myślenia, które służą mu do kreacji nowej wartości, jaką jest tekst docelowy.

Wielość sensów ukrytych w tekście oraz mnogość i złożoność różnic doświadczeń, które stoją za konkretnym wierszem, sprawiają, że przekład staje się narodzinami utworu w nowej rzeczywistości kulturowej.

W niniejszym podrozdziale jest również miejsce na przedstawienie sylwetek tłumaczy, których teksty zostaną poddane analizie w części praktycznej.

Sandra Celt (Alexandra Chciuk-Celt) jest autorką tłumaczeń z hiszpańskiego, niemieckiego, francuskiego oraz polskiego. Jej praca doktorska podejmowała tematykę przekładu poezji Leśmiana. Ponadto, Celt wykładała sztukę tłumaczenia w Instytucie Polskim, Manhattanville College oraz w New York University. Pod koniec XX wieku została nagrodzona za swoje przekłady Juliusza Słowackiego oraz Wisławy Szymborskiej⁵¹⁹. W 1984 wydała *Mythemetics and Extropy. Selected poems of Bolesław Leśmian*, pierwszy tak obszerny zbiór tłumaczeń wierszy Leśmiana, o którym napisano w następujący sposób:

Dla czytelnika anglojęzycznego być może najbardziej satysfakcjonującym darem tłumaczenia jest nawiązanie kontaktu z autorami piszącymi w językach, które protekcjonalnie nazywa się „mniej znanymi” lub „mniej ważnymi”. Tak więc Alexandra Chciuk-Celt nagrodziła nas dobrym spojrzeniem na Bolesława Leśmiana i jego oryginalne spostrzeżenia, tak uniwersalne, a jednocześnie tak rodzime⁵²⁰ [...] (Gregory Rabassa, Queens College and CUNY Graduate Center).

Marian Polak-Chlabicz oprócz tłumaczenia, zajmuje się również dziennikarstwem, pisze poezję i jest autorem trzech tomów poezji Leśmiana przełożonych na język angielski (33 *of the Most Beautiful Love Poems, Marvellations* oraz *Beyond the Beyond*). Wszystkie publikacje są dwujęzyczne, jak w przypadku wydania Chciuk-Celt. Tłumacz uważa, że „przyswojenie języka” daje lepszy słuch językowy i intuicję, ponieważ będąc rodzimym użytkownikiem języka, traci się wycucie językowe z powodu wrodzonego „nadmiernego oswojenia”⁵²¹. Polak-Chlabicz często opatruje zbiory swoich przekładów notą, w której

⁵¹⁹ Amerykańska linia genealogiczna Chciuków-Celtów, <https://rmchciuk.pl/majdanzb/gen/tg2.2.9.3.5.2.pdf> [dostęp: 14.03.2025]

⁵²⁰ Chciuk-Celt, Alexandra, 1992, *Mythemetics and Extropy II: Selected Literary Criticism of Bolesław Lesmian*, New York, Peter Lang

⁵²¹ Polak-Chlabicz, Marian, 2017, *Bolesław Leśmian's Life and His Poetic Oeuvre*, <http://filmolesmianie.pl/2017/09/25/boleslaw-lesmians-life-and-his-poetic-oeuvre/> [dostęp: 21.02.2021]

przedstawia powody, dla których zajmuje się poezją Leśmiana. Ponadto, sięga po refleksje samego poety na temat sztuki tłumaczenia czy roli rytmu w utworze. Polak-Chlabicz niejednokrotnie udzielał wywiadu, w których ujawniał tajniki swojej pracy i dzielił się swoimi spostrzeżeniami na temat twórczości Leśmiana. W jednym z nich przyznał, że podczas tłumaczenia stara się podążać za wskazówkami Barańczaka, a więc, aby nie przekładać poezji na prozę. Druga rada brzmi, aby nie tłumaczyć dobrej poezji na złą⁵²².

Marta Kaźmierczak podejmuje próbę opisu strategii translatorskich Polaka-Chlabicza⁵²³, kończąc swoje rozważania uznaniem dla warsztatu tłumacza oraz rozwiązań, które stosuje w przypadku autorskiego idiolektu Leśmiana.

Polak-Chlabicz stosuje liczne zabiegi słowotwórcze oraz obficie czerpie ze słownictwa dawnego i dialektalnego. W istocie, podobnie jak w oryginałach, w przekładach tych często trudno oddzielić wyrazy nowo utworzone od rzadkich i zapomnianych [...]. Co więcej, tłumacz nie tylko proponuje neologizmy, lecz także stara się, by, tak jak w poetyce oryginału, miały one charakter systemowy – zgodnie z wymogiem postawionym przekładom z Leśmiana przez Wojciecha Chlebdę⁵²⁴.

Działalność translatorska Polaka-Chlabicza bezspornie przyczyniła się do ponownego odkrycia dorobku lirycznego Leśmiana. Z wypowiedzi tłumacza płynie jedno zasadnicze przesłanie – fascynacja poezją autora *Dusiołka* oraz dążenie do odtworzenia wyjątkowego języka poprzez niebywałą inwencję słowotwórczą oraz nadanie tekstom docelowym formy poetyckiej.

Jeśli chodzi o tłumaczy poezji Gałczyńskiego, niestety niewiele można napisać. Do tej pory nie ukazał się zbiór wierszy pisarza w języku angielskim. Zostały przetłumaczone pojedyncze utwory, które stanowią część antologii. W niniejszej pracy zostanie przedstawiony przekład wiersza *Wycieczka do Świdra* autorstwa Renaty Senktas, polskiej poetki oraz tłumaczki i Christophera Reid’a, poety i edytora pochodzenia angielskiego.

Janek Langer, tłumacz wybranych wierszy Leśmiana i Tuwima, zawarł efekty swojej pracy w zbiorze pt. *Magic and Glory: Polish Poetry from the Twentieth Century*. Niestety wersja jest jednojęzyczna, przez co czytelnik nie ma możliwości porównania tekstu docelowego ze źródłowym, a także zidentyfikowania utworów. O samym tłumaczu wiadomo niewiele. Wspomniana wcześniej Kaźmierczak krytycznie podchodzi do przekładów Langer, pisząc

⁵²² Wysocka, Jolanta, 2014, *Leśmian nie jest dla mnie przekładowym koszmarem*, dziennik.com, <http://dziennik.com/archiwum/przegląd-polski/lesmian-nie-jest-dla-mnie-przekładowym-koszmarem/> [dostęp: 13.09.2020]

⁵²³ Kaźmierczak, Marta, 2018, *Leśmian nowojorski. Strategia translatorska Mariana Polaka-Chlabicza* [w:] „Tekstualia” nr 1 (52). Warszawa: Dom Kultury Śródmieście w Warszawie

⁵²⁴ Tamże, s. 45

o „braku kompozycyjnej spójności, błędach drukarskich i niekonsekwencji w pisowni nazwiska autora oraz o ogólnej słabości tłumaczeń⁵²⁵”. Natomiast Wacław Sadkowski wyraża się pochlebnie na temat zbioru, doceniając filologiczną wierność tłumaczeń oraz „powściągliwą rzetelność⁵²⁶” autora.

Autorzy zbioru *Till the Words Draw Blood! Słowem do krwi!* to David Malcolm i Agata Miksa. Pierwszy z wymienionych tłumaczy jest profesorem w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego oraz autorem przekładów z polskiego i niemieckiego na angielski. Agata Miksa, z zawodu psychoterapeutka, ukończyła filologię klasyczną na Uniwersytecie Łódzkim.

Malcolm opatrzył zbiór wstępem, w którym bezpośrednio wskazuje powód przekładu wierszy Tuwima – „jest to poeta znakomity, a jego dzieła zasługują, by poznać je szerszy niż obecnie krąg czytelników spoza polskojęzycznego świata⁵²⁷”. W dalszej części tłumacz pisze o problemach z przekładem Tuwima. Wymienia m.in. brzmienie oryginału, którego oddanie wydaje się niezaprzeczalnie trudne ze względu na różnice pomiędzy językami. Ponadto, zwraca uwagę na istotę zachowania rymów oraz proporcji strof. Bez wątpienia intencją tłumacza staje się obudzenie w anglojęzycznych odbiorcach zainteresowania twórczością Tuwima.

Na potrzebę pracy przeprowadzono wywiady z wybranymi tłumaczami: Malcolmem, Polakiem-Chlabiczem oraz Senktas. W wiadomości mailowej autorka pracy zadała tłumaczom pięć pytań dotyczących przekładu poezji, warstwy dźwiękowej oraz roli tłumacza. Autorzy tekstów docelowych wyrazili zgodę na publikację odpowiedzi, w których przedstawili swoje poglądy dotyczące strategii tłumaczenia oraz poetów, których twórczością się zajmowali. Wywiady przeprowadzono indywidualnie; tłumacze nie znali swoich odpowiedzi.

Warto zwrócić uwagę, iż większość wymienionych wyżej tłumaczy, zajmuje się również poezją. Barańczakowa „poetyckość lingwistyczna” zdaje się znajdować spełnienie w spojrzeniu na sztukę przekładu oraz rzemiosło poezji. W części praktycznej pracy ponownie pojawiają się odniesienia do autorów tłumaczeń, aby bliżej przyjrzeć się ich stylowi translatorskiemu.

⁵²⁵ Kaźmierczak Marta, 2012, *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, s. 14

⁵²⁶ Sadkowski Wacław, 2000, *Leśmian i Tuwim w przekładach Langer*, „Literatura na Świecie” nr 12, s. 323

⁵²⁷ Tuwim, Julian, 2013, *Till the Words Draw Blood! Słowem do krwi!*, tłum. David Malcom, Agata Miksa, Łódź: Dom Literatury w Łodzi, s. 5

5.3. O tłumaczeniu onomatopei

5.3.1. Wstęp

Głównym przedmiotem analizy translatorycznej jest warstwa brzmieniowa wierszy oraz jej przekład na język angielskim. Wielu pisarzy i poetów sięgało i sięga po narzędzia instrumentacji dźwiękowej, w tym onomatopeje, aby zobrazować efekty dźwiękowe danego zjawiska i wzbogacić tekst o walory semantyczne i brzmieniowe⁵²⁸. Jednak wraz z powstaniem dzieła, najczęściej powstaje pytanie o sposób jego przekładu, tym bardziej że sam dźwięk ulega najpierw przetłumaczeniu na słowo, a w przypadku tłumaczenia jeszcze na inny język. Roman Ingarden pisał: „brzmieniowa strona języka nie jest nigdy czymś neutralnym co do swej wartości artystycznej⁵²⁹”.

Nawiązując do wcześniej cytowanych słów Ingardena, warto rozwinąć myśli tego filozofa na temat warstwy brzmieniowej w dziele artystycznym. Badacz głosił pogląd, iż zjawiska brzmieniowe „współdziałają” z warstwą znaczeniową utworu, pełniąc funkcję nośnika stanów podmiotu lirycznego oraz oddziałując na czytelnika.

Sama też ta warstwa bierze udział w polifonicznej harmonii jakości estetycznych dzieła. Im dzieło – zwłaszcza poetyckie – jest doskonalsze, tym rola warstwy brzmieniowej w zaznaczonych jej sprawnościach jest donioślejsza, a zarazem tym trudniejsza do zastąpienia, jako że utwór stanowi swym zestrojem jakościowym pewnego rodzaju unikat nie do podrobienia⁵³⁰.

Ingarden pisze, że transpozycja brzmień oryginału na brzmienia w innym języku konstytuuje się jako niezmiernie trudne zadanie ze względu na kilka kluczowych czynników: zachowanie sensu wypowiedzi, stworzenie zjawisk językowo-brzmieniowych przypominających te w teście źródłowym oraz przystawanie do polifonicznej harmonii dzieła⁵³¹. Niestety wręcz niemożliwe wydaje się spełnienie powyższych kryteriów jednocześnie ze względu na sam fakt, iż słowa

⁵²⁸ Jankowiak, Katarzyna, 2020, *Problem przekładu onomatopei na przykładzie „Lokomotywy” Juliana Tuwima oraz tłumaczeń wiersza na język czeski i niemiecki* [w:] D. Adamczyk, Ł. Gęborek, M. Małek, W. Szota (red.), *Konfrontacje z przekładem*, Katowice: Instytut Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, s. 107

⁵²⁹ Ingarden, Roman, 1988, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa: PWN, s. 91

⁵³⁰ Ingarden, Roman, 1955, *O tłumaczeniach* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, Michał Rusinek (red.), Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, s. 159

⁵³⁰ Legeżyńska, Anna, 1999, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA

⁵³¹ Ingarden, Roman, 1955, *O tłumaczeniach* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, Michał Rusinek (red.), Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, s. 160

w różnych językach mają odmienne brzmienie. Ingarden wychodzi jednak naprzeciw tłumaczom i oczekuje od nich:

Po pierwsze, usłyszenia w utworze oryginalnym owych wszystkich właściwości warstwy brzmieniowej oryginału, które rozstrzygają o jej artystycznej sprawności i charakterze – a po wtóre, uświadomienia sobie, od jakich właściwości fonetycznej podbudowy wiersza one zależą. Z drugiej zaś strony trzeba tu talentu, by w materiale brzmieniowym języka przekładu umieć wynaleźć akurat słowa o takich brzmieniach, które doprowadzałyby [...] do takich samych jak w oryginale efektów artystycznych całej warstwy⁵³².

Filozof zwraca uwagę, że wierność tłumaczenia nie decyduje o jego sukcesie, lecz skoordynowanie warstwy znaczeniowej z brzmieniową. W dalszej części pracy zostaną poruszone zagadnienia ściśle związane z onomatopejami.

5.3.2. Tłumaczenie onomatopei

Podrozdział ten traktuje o problematyce tłumaczenia onomatopei na podstawie dokonań badaczki, Lucylli Pszczółowskiej. Artykuł autorki pt. *Jak się przekłada onomatopeje* postrzegany jest jako fundamentalny dla pracy, nie tylko z powodu oryginalności podejmowanej tematyki, ale przede wszystkim dlatego że zawiera cenne refleksje poparte licznymi przykładami. W dalszej części rozdziału zostaną także przedstawione dokonania w tej dziedzinie z literatury obcojęzycznej, głównie anglojęzycznej, jako że w części praktycznej znajdziemy przekłady na język angielski.

Problematyka tłumaczenia onomatopei dość rzadko jest poruszana w literaturze, co nie znaczy, że tłumacze nie mierzą się z wyzwaniami, jakie niesie znalezienie ekwiwalentu wyrazu dźwiękonaśladowczego w języku docelowym. Należy dodać, że sporadycznym zjawiskiem jest, aby „ten sam dźwięk natury miał taką samą reprezentację w dwóch, nawet pokrewnych, językach⁵³³”. Wynika to z różnic o podłożu kulturowym oraz odmiennych systemów językowych, które nadają onomatopejom charakter konwencjonalny, przez co można je zrozumieć tylko w kontekście danego języka. Ważne, aby mieć świadomość, że błędy

⁵³² Ingarden, Roman, 1955, *O tłumaczeniach* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, Michał Rusinek (red.), Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, s. 161

⁵³³ Drzazga, Anna, 2018, *Interiekcje jako problem tłumaczeniowy* [w:] „TRANSLATION LANDSCAPES - INTERNATIONALE SCHRIFTEN zur UBERSETZUNGSWISSENSCHAFT”, Hamburg: Verlag Dr. Kovac, s. 111

tłumaczeniowe zwykle prowadzą do zaburzenia intencji nadawcy, a także zniekształcenia odbioru tłumaczonego tekstu.

5.3.2. Rozważania dotyczące tłumaczenia onomatopei

Pszczołowska, badaczka wiersza oraz polonistka, poświęciła osobny artykuł przekładowi onomatopei. Na początku swoich rozważań autorka podkreśla, że onomatopeje powstające „w rezultacie szeroko pojętej aliteracji – powtarzania się jakiegoś dźwięku w sąsiadujących z sobą wyrazach”, które w sposób eksplicytny sygnalizują określone wrażenia słuchowe, nie zawsze są tłumaczone⁵³⁴. Analizując przekłady *Lokomotywy* Tuwima, Pszczołowska zauważa, że sekwencje o charakterze onomatopeicznym często są zbudowane z zapożyczeń, co czyni tłumaczenie jeszcze bardziej złożonym. W takich przypadkach tłumacze „rezygnują z przekazania jakichkolwiek pozaleksykalnych wartości, albo też sięgają po rozwiązanie innego typu⁵³⁵”. Takie zabiegi zwykle odbywają się kosztem dokładności i wierności względem oryginału oraz warstwy słownej. Zdarza się również, że „polski wyraz onomatopeiczny jest tylko zbliżony do oryginału pod względem znaczenia – czyli kosztem znaczenia zachowuje się dźwiękonaśladowczy charakter⁵³⁶”. Pszczołowska podaje również przykłady zastąpienia onomatopei wyrazem, który nie posiada cech onomatopei, a niekiedy znacznie się różni na poziomie znaczeniowym⁵³⁷. Znane są także przypadki, w których tłumacz dodaje wyraz dźwiękonaśladowczy tam, gdzie w oryginale nawet nie występował. Jednym z powodów takiego zabiegu może być próba zachowaniu rytmu, a innym indywidualne preferencje tłumacza.

Największe znaczenie przy przekładzie wyrazów onomatopeicznych ma jednak fakt, że w każdym języku istnieje pewien zasób takich wyrazów, ale nie w każdym pokrywają one tę samą część poza językowych zjawisk dźwiękowych⁵³⁸.

Dlatego też rzadko można spotkać się z dokładnym tłumaczeniem, w którym występują równoznaczne lub bardzo zbliżone z językiem przekładu ekwiwalenty onomatopei. Autorka artykułu dostrzega jeszcze inne zagrożenia. W związku z różnicami fonologicznymi na poziomie budowy słowotwórczej pomiędzy językami, warto zaznaczyć,

⁵³⁴ Pszczołowska, Lucylla, 1975, *Jak się przekłada onomatopeje* [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6(24), s. 87

⁵³⁵ Tamże, s. 89

⁵³⁶ Tamże, s. 91

⁵³⁷ Tamże

⁵³⁸ Tamże, s. 92

że dźwiękonaśladowczy element onomatopei jest ściśle związany ze znaczeniem⁵³⁹. Odmienna struktura głoskowa, często nieuświadomiona acz naturalna dla użytkownika rodzimego języka, rzutuje na znaczeniową podstawę skojarzeń.

W tłumaczeniu często chodzi o oddanie wrażeń z przeczytanej lektury, dlatego w przypadku onomatopei niektórzy decydują się na przełożenie ich w taki sposób, żeby brzmiały na tyle podobnie, o ile pozwala na to język. Onomatopeje właściwe, czyli sekwencje dźwięków, nieposiadające leksykalnego i gramatycznego znaczenia, zanurzone w systemie językowym, wydają się łatwiejsze do przetłumaczenia. Jednakże ten sam „dźwięk natury” trudno znaleźć w innym, nawet pokrewnym języku⁵⁴⁰. „Na kształt takich onomatopei wpływają zarówno cechy artykulacyjne właściwe danemu językowi, jak i panujące w nim tendencje do łączenia głosek w grupy⁵⁴¹”. Zdarza się również, że w tekście źródłowym natkniemy się na onomatopeję, dla której tłumacz nie znajdzie odpowiednika w języku docelowym lub która jest neologizmem stworzonym przez autora⁵⁴². W takim przypadku istnieją dwa rozwiązania. Jednym z nich jest udomowienie, czyli włączenie oryginalnego wyrazu w język przekładu. Drugą metodą jest utworzenie onomatopei z grupy głosek, która w zbliżony sposób miałyby ukazywać „dźwiękonaśladowcze intencje autora⁵⁴³”. Pszczołowska kończy swoje rozważania cytatem oraz następującą konkluzją:

„Rzadko kiedy [...] tłumaczom udaje się odwzorować efekty dźwiękowe oryginału”. W wypadku onomatopei właściwych, stanowiących jakby cytaty z innej warstwy znaków, odwzorowanie takie jest szczególnie trudne i zależne od materiału językowego, jakim tłumacz rozporządza⁵⁴⁴.

Tłumacz nie pozostaje zatem już w ukryciu, ale odgrywa znaczącą rolę w dialogu międzykulturowym. Każde czytanie dzieła zostaje poddawane rekreacji oraz reinterpretacji.

John Lyons, brytyjski językoznawca, twierdził, że związek pomiędzy formą a znaczeniem onomatopei nie jest arbitralny⁵⁴⁵. Badacze wyrazów dźwiękonaśladowczych zauważają ich funkcję poetycką oraz stylistyczną w różnych gatunkach literackich, którą pełnią dzięki rytmowi oraz muzyczności⁵⁴⁶. Co ciekawe, onomatopeje w zależności od języka i kultury

⁵³⁹ Pszczołowska, Lucylla, 1975, *Jak się przekłada onomatopeje* [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6(24), s. 93

⁵⁴⁰ Tamże, s. 95

⁵⁴¹ Tamże

⁵⁴² Tamże, s. 96

⁵⁴³ Tamże

⁵⁴⁴ Tamże, s. 97-98

⁵⁴⁵ Lyons, John, 1981, *Language and linguistics: An introduction*, New York: Cambridge University Press

⁵⁴⁶ Casas-Tost, Helena, 2012, *Translating onomatopoeia from Chinese into Spanish: A corpus based analysis* [w:] „Perspectives: Studies in Translatology”, s. 22, 39-55

mogą przybierać formę różnych części mowy; w języku angielskim występują zwykle w postaci rzeczowników lub czasowników.

W tym miejscu warto wyjaśnić, dlaczego w pracy traktującej tematykę literaturoznawczą, można znaleźć tak wiele odniesień do tekstów i autorów językoznawczych. Bibliografia dotycząca onomatopei w literaturoznawstwie jest dość skąpa, stąd sięganie po refleksje translatologiczne z wieku XX oraz prace językoznawcze.

Problematyka tłumaczenia onomatopei została poruszona przez wielu badaczy, jednakże rozpatrywali oni tę materię przez pryzmat konkretnych języków i utworów^{547 548}. Casas-Tost, która badała wyrazy dźwiękonaśladowcze, zauważyła, że tłumacze nie skłaniali się ku transponowaniu onomatopei i słów ekspresywnych jako takich, lecz ku znalezieniu semantycznie równoważnych czy pokrewnych terminów⁵⁴⁹. Badaczka wymienia kilka strategii translatorskich onomatopei. Jedną z nich stanowi „omission” (pominięcie), po którą tłumacze chętnie sięgają, gdy wyraz dźwiękonaśladowczy w tekście oryginalnym nie występuje w języku docelowym⁵⁵⁰. Inną możliwością jest „substitution”, czyli zastępowanie onomatopei wyrazem innym niż onomatopeja. Kolejna strategia polega na znalezieniu ekwiwalentu onomatopei w języku docelowym. Casas-Tost podkreśliła, że zaproponowane strategie zależą od różnych czynników tj. rodzaj onomatopei, ich dostępność i częstotliwość w języku docelowym, kwestie językowe, a także metody przyjęte przez tłumacza⁵⁵¹.

5.4. Strategie oraz metody tłumaczeniowe

W tej części pracy zostaną przedstawione uniwersalne metody tłumaczeniowe autorstwa Lawrence’a Venutiego i Petera Newmarka, które zastosowano podczas analizy translatorycznej. Ponadto, niebagatelny wkład dla części praktycznej mają rozważania Toury’ego dotyczące norm w przekładzie oraz koncepcji tłumacza jako drugiego autora.

⁵⁴⁷ Flyxe, Martin, 2002, *Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish with focus on lexicalization* [w:] „Africa & Asia” 2, 54-73

⁵⁴⁸ Casas-Tost, Helena, 2012, *Translating onomatopoeia from Chinese into Spanish: A corpus based analysis* [w:] „Perspectives: Studies in Translatology”, s. 22

⁵⁴⁹ Tamże, s. 41

⁵⁵⁰ Azari, Razieh, Masoud, Sharififar, 2017, *Translating Onomatopoeia: An Attempt toward Translation Strategies*, RALR 3/3, s. 4

⁵⁵¹ Casas-Tost, Helena, 2012, *Translating onomatopoeia from Chinese into Spanish: A corpus based analysis* [w:] „Perspectives: Studies in Translatology”, s. 41

Wydaje się oczywiste, że praca każdego tłumacza wiąże się z wyborem odpowiednich strategii oraz metod tłumaczeniowych. Zadanie to jest jednak zdeterminowane względami kulturowymi, politycznymi i gospodarczymi. Choć na przestrzeni lat wyróżniono wiele metod tłumaczeniowych, można wyodrębnić dwie istotne kategorie strategii tłumaczeniowych: domestykację i egzotyzację.

Pierwsza z nich znana była w starożytnym Rzymie, kiedy przekład stał się formą podboju, a łacińscy poeci przekładali teksty greckie na grunt rzymski. Strategia domestykacji znalazła swoich zwolenników wśród tłumaczy języka angielskiego i francuskiego. Zgodność z elementami kulturowymi języka docelowego była szczególnie widoczna w okresie wczesnej nowożytności. Przez domestykację rozumie się przystosowanie tekstu źródłowego do standardów literackich, a także do współczesnej sytuacji zarówno kulturalnej, jak i politycznej tekstu docelowego. Strategia ta znacząco przyczyniła się do ogromnego sukcesu niektórych tłumaczeń, które stały się jeszcze bardziej znane niż oryginały.

Natomiast egzotyzacja rozwinęła się w kulturze niemieckiej w czasach klasycyzmu i romantyzmu. Za twórcę strategii przekładu, która ma na celu zachowanie różnic kulturowych, a co ważniejsze dosłownych, przy jednoczesnej próbie odrzucenia reguł języka docelowego, uznawany jest teolog i filozof, Friedrich Schleiermacher. W swoim dziele *O różnych metodach tłumaczenia*⁵⁵² (1813) opowiadał się raczej za strategią egzotyzacji, która pozwalała czytelnikowi dostrzec odmienności językowe i kulturowe tekstu źródłowego. Schleiermacher zidentyfikował także szereg dalszych wyzwań, które często decydują o trudności tłumaczenia.

[...] W przypadku poezji konieczne jest odtworzenie nie tylko aspektów semantycznych, ale także muzycznych oryginału, takich jak metrum i rym – i to nie tylko jako postulat wykraczający poza główne zadanie odtwarzania znaczenia, ale także jako zasadnicza „część” tego zadania, ponieważ w poezji takie cechy muzyczne służą jako istotne nośniki precyzyjnego wyrażania znaczenia⁵⁵³.

Dlatego tłumacz postrzegany przez zwolenników egzotyzacji powinien być erudytą, aby przejąć obce formy kulturowe i uczynić język bardziej heterogenicznym. Norman Shapiro oraz Paul Blackburn próbowali dowieść, że strategia egzotyzacji sprawdza się w tłumaczeniach literackich, które skupiają się na efektach językowych, wykraczających poza prostą komunikację, jak w przypadku tekstów technicznych⁵⁵⁴.

⁵⁵² Schleiermacher, Friedrich, 2012, *On the Different Methods of Translating*, The Translation Studies Reader. Routledge, USA

⁵⁵³ Tamże

⁵⁵⁴ Baker, Mona (red.), 1998, *Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London and New York, s. 244

Jerzy Jarniewicz zauważył, że strategia egzotyzacji dominuje w przekładzie XXI wieku. „Udomowienie bywa odczytywane jako próba zatarcia różnicy i wyeliminowania obcości⁵⁵⁵”, nierzadko bazując na schematach i stereotypach szczególnie poetyckich. Tłumacze uwznioślają oryginał albo wręcz przeciwnie, nadmiernie poddają go upotocznieniu. Żadna z powyższych praktyk nie działa na korzyść przekładu.

Przedmiotem zainteresowań Petera Newmarka, autora ośmiu metod przekładu, były również tłumaczenia literackie. Pierwsza z metod ***word-for-word translation*** (tłumaczenie słowo w słowo), jak sama nazwa wskazuje, zachowuje kolejność słów w języku źródłowym, a tłumacz stara się znaleźć najpowszechniejsze znaczenia słów w języku docelowym, nie biorąc jednocześnie pod uwagę gramatyki, wyrwanej z kontekstu. Inną metodą jest ***literal translation***, a więc przekład dosłowny, w którym konstrukcje gramatyczne oryginału importowane są do ich odpowiedników w języku docelowym, przy czym słowa leksykalne są tłumaczone jeden po drugim, z pominięciem kontekstu. Przekład wierny, ***faithful translation***, próbuje odtworzyć dokładne kontekstowe znaczenie oryginału w ramach ograniczeń struktur gramatycznych języka źródłowego. „Przenosi” słowa kulturowe i zachowuje stopień „nieprawidłowości” gramatycznej i leksykalnej (odstępstwa od norm języka źródłowego) w tłumaczeniu. Stara się być całkowicie wierny intencjom i tekstowej realizacji autora oryginału. ***Semantic translation***, przekład semantyczny, wydaje się nieco różnić od tłumaczenia wiernego, ponieważ zwraca większą uwagę na wartość estetyczną tekstu źródłowego, a mianowicie na naturalny i piękny dźwięk, rezygnując w konkretnych przypadkach ze „znaczenia”, tak aby nie było w nim żadnych gier słownych ani powtórzeń. Tłumacz nie skupia się na poszukiwaniu odpowiedników kulturowych, zamiast tego stosuje kulturowo neutralne słowa czy terminy funkcjonalne, nie namawiając przy tym do jak największej naturalizacji. Różnica między tłumaczeniem „wiernym” a „semantycznym” polega na tym, że pierwsze jest bezkompromisowe i dogmatyczne, drugie natomiast jest bardziej elastyczne, pozwala tłumaczowi na intuicyjną swobodę wobec oryginału⁵⁵⁶.

Funkcję ***communicative translation*** (przekładu komunikatywnego) można opisać jako próbę oddania dokładnego, kontekstowego znaczenia oryginału w taki sposób, aby zarówno treść, jak i język były łatwo akceptowalne i zrozumiałe dla czytelników. Tłumaczenie komunikatywne jest bardziej swobodne niż tłumaczenie semantyczne, stawia na pierwszym

⁵⁵⁵ Jarniewicz, Jerzy, 2012, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 37

⁵⁵⁶ Newmark, Peter, 1988b, *Approaches to Translation*, Hertfordshire: Prentice Hall, s. 81

miejsu skuteczność przekazu i skupia się na takich czynnikach jak czytelność i naturalność. **Idiomatic translation**, czyli tłumaczenie idiomatyczne ma na celu odtworzenie przekazu tekstu i charakteryzuje się użyciem kolokwializmów oraz idiomów, których nie ma w oryginale. Metoda ta zapewnia czytelnikowi tłumaczenie, które w najbardziej naturalny sposób stara się oddać oryginał. Ostatni rodzaj przekładu nazywany jest **adaptation**, a więc adaptacją, czyli „najswoobodniejszą” formą przekładu, stosowaną głównie w przypadku sztuk teatralnych i poezji. Zachowuje fabułę, postacie i temat. Jeśli chodzi o elementy specyficzne dla kultury języka źródłowego, są one konwertowane do kultury docelowej. Zdaniem Newmarka jedynie strategia komunikatywna i semantyczna spełniają podstawowe funkcje przekładu, tj. dokładność i ekonomiczność. Ten ostatni dostosowuje język, poziom komunikatywności do czytelnika, gdyż dotyczy głównie tekstów ekspresyjnych⁵⁵⁷.

Analiza tłumaczeniowa poparta została również o badania przekładu autorstwa Gideoa Toury’ego, który jako propagator podejścia deskryptywnego (przekłady opisuje się w kontekstach ich powstawania) wprowadził normy przekładowe oraz podkreślał rolę tłumacza w procesie przekładu. Teoretyk Translation Studies postrzegał przekład jako fakt kultury docelowej. Ponadto wniósł znaczący wkład w dyskusję na temat normy w przekładzie, która według niego stanowi najważniejszy element tłumaczenia, bowiem określenie istotnych cech tekstu oryginalnego, pozwoli dobrać najbardziej adekwatną strategię. Jedną z nich, którą nazywa *initial norm*, czyli normą początkową, znajdzie zastosowanie w rozdziałach podejmujących analizę translatoryczną.

Przy przyjęciu normy początkowej tłumacz może poddać się albo normom funkcjonującym w tekście źródłowym, albo normom obowiązującym w języku i kulturze docelowej. W pierwszym przypadku mówimy o adekwatności przekładu, natomiast w drugim – o jego akceptowalności⁵⁵⁸.

Normy wstępne (*preliminary norms*) określają dobór tekstu do tłumaczenia oraz stopień jego bezpośredniości (np. tekst docelowy opiera się na oryginale albo na innym przekładzie). Toury wyróżnia także normy operacyjne (*operational norms*), które odnoszą się do decyzji translatorskich podejmowanych podczas przekładu⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Newmark, Peter, 1988b, *Approaches to Translation*, Hertfordshire: Prentice Hall

⁵⁵⁸ Kościałkowska-Okońska, Ewa, 2012, *Norma w przekładzie: ułatwienie pracy czy przeszkoda dla tłumacza* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy” 7/2012, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, s. 67

⁵⁵⁹ Toury, Gideon, 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 53-69

Ponadto, badacz jest autorem prawa interferencji, które polega na tym, że tekst oryginalny wpływa poprzez tłumaczenie na język przekładu:

U Toury'ego nośnikiem innowacji jest druga podstawowa zasada – „prawo interferencji”, powodujące, że w przekładzie pojawiają się pod wpływem oryginału elementy i struktury językowe obce wobec języka docelowego⁵⁶⁰.

Tym samym tłumacz staje się pośrednikiem między językami i kulturami. Przekładoznawstwo próbuje odpowiedzieć na pytanie o świadomość tłumacza jako tego, który staje się „świadomym promotorem zmiany” i „przenosi obce wzorce językowe i kulturowe do języka i kultury przekładu⁵⁶¹”.

⁵⁶⁰ Brzozowski, Jerzy, 2011, *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 59

⁵⁶¹ Kubaszczyk, Joanna, 2019, *Czy przekładoznawstwo to nauka oparta na solidnym fundamencie? Hipoteza podstawowych praw przekładoznawstwa* [w:] „Między Oryginałem a Przekładem” nr 2(44), s. 30

ROZDZIAŁ VI

ANALIZA TRANSLATORYCZNA

Celem niniejszej analizy z całą pewnością nie jest krytyka przekładów pojęta jako subiektywna próba wypunktowania konkretnych niedociągnięć translatorskich, deprecjonująca wysiłek intelektualny i decyzje tłumacza, lecz krytyka, która w rozumieniu Toure'ego opisuje, z ciekawością charakterystyczną dla naukowca przygląda się rozwiązaniom zastosowanym przez tłumacza. W ścisłym centrum znajduje się bowiem sam tekst literacki, który cechuje nieśmiertelność. Podczas analizy zostaną zbadane elementy wiersza zarówno pod kątem literaturoznawstwa, jak i językoznawstwa. Praca dotyczy przekładu, który jest związany z językiem i słowem. Tłumaczenie jest procesem nigdy nieskończonym, a onomatopeiczność zdaje się zjawiskiem otwartym – niniejsze refleksje będą towarzyszyć analizie. Nawiązując do opus magnum Barańczaka – „Ocalone w krytyce” – takie przesłanie winno płynąć z niniejszej pracy.

Przechodząc do kwestii formalnych analizy, będzie ona podzielona na dwie części ze względu na źródło dźwięku. Pierwsze z nich dotyczy odgłosów natury (wiersze autorstwa Gałczyńskiego: *Wiatr w zaułku*, Leśmiana: *Ballada bezludna*, *Dookoła klombu*, *Pierwszy deszcz* oraz Tuwima: *Ptasie radio*). Powołując się na nomenklaturę Krause'go podrozdział ten obejmuje geofonię oraz biofonię. Druga część nawiązuje do odgłosów miasta oraz dźwięków, które pochodzą od ludzi – antropofonii (*Wycieczka do Świdra* Gałczyńskiego, *Sztab* Tuwima). Jednym z wyróżniających się wątków w tej części będzie taniec (*Sokrates tańczący*, *Bal w operze* autorstwa Tuwima oraz *Bal u Salomona* Gałczyńskiego). W przypadku tak różnorodnych źródeł dźwięku klasyfikacja została uogólniona. Ze względu na wspomniany wcześniej skąpy materiał badawczy w przypadku tłumaczeń poezji Gałczyńskiego, autorka niniejszej pracy poczyni próbę zaproponowania rozwiązań przekładowych dla wiersza *Wiatr w zaułku* oraz fragmentów *Balu u Salomona*. Analiza zostanie również wzbogacona wywiadami z tłumaczami, które przeprowadzono na potrzeby niniejszej rozprawy (aneks s. 188).

Zestawienie tekstów oryginalnych z tekstami docelowymi będzie przebiegać na kilku płaszczyznach. Na początku zostanie przedstawiony konkretny utwór wraz z syntetyczną interpretacją. Następnie analizie poddane zostaną poszczególne strofy wiersza ze szczególnym

uwzględnieniem jego warstwy brzmieniowej. Na tym etapie rozwiązania zastosowane przez tłumaczy zostaną opisane w nawiązaniu do strategii translatorskich zaprezentowanych w części teoretycznej pracy. Uwieńczeniem analizy będą wnioski, które staną się punktem odniesienia i refleksji dla poetów, tłumaczy, krytyków oraz każdego zainteresowanego tą materią, bowiem przywołując słowa Jarniewicza „przekład to dyscyplina, w której nie ma mety”.

Na potrzeby analizy zostaną wykorzystane słowniki specjalistyczne, przede wszystkim języka angielskiego m.in.: Cambridge English Dictionary Online, Merriam Webster English Dictionary, Oxford English Dictionary oraz Urban Dictionary. Mnogość słowników pokazuje, iż autorka pracy próbowała uzyskać możliwie najszerszą perspektywę badawczą. W części praktycznej odwołano się także do słowników języka polskiego: pod redakcją Witolda Doroszewskiego, w którym można znaleźć definicje przestarzałych słów zastosowanych przez poetów, a także internetowego *Słownika języka polskiego* powstałego na podstawie *Słownika 100 tysięcy potrzebnych słów* pod red. J. Bralczyka. W przypadku terminów muzycznych wykorzystano *Słownik angielsko-polski terminów muzycznych* rzetelnie opracowany przez Marka Kawiorskiego.

Rozdział podzielony jest na analizę i interpretację utworów zawierających onomatopoeję, dla których podstawą są odgłosy natury, oraz odgłosy miasta. W obrębie każdej z tych sekcji zaprezentowane jest tłumaczenie utworów, komentarz oraz próba interpretacji strategii translatorskich warunkujących możliwe interpretacje.

6.1. Odgłosy natury

Natura oferuje szeroką gamę barw i dźwięków, którą starają się oddać poeci w języku. Wszyscy trzej twórcy: Gałczyński, Leśmian oraz Tuwim byli szczególnie wyczuleni na pejzaże utkane brzmieniami, które swoje źródło miały w przyrodzie i w każdym z pozorów niesłyszalnym, ledwie uchwytnym dźwięku. W tej części pracy analizie zostaną poddane następujące wiersze: *Wiatr w zaułku*, *Ballada bezludna*, *Dookoła klombu*, *Pierwszy deszcz* oraz *Ptasie radio*. Szczególnie interesujące ze względu na tematykę pracy są doświadczenia audialne poetów oraz próby przekładu owych doświadczeń na język angielski.

6.1.1. Struktura oraz interpretacja wiersza *Wiatr w zaulku*

Utwór Gałczyńskiego pt. *Wiatr w zaulku* uznaje się za debiut poetycki. Wiersz został opublikowany w 1923 roku na łamach czasopisma studenckiego „Twórczość Młodej Polski”. Opowiada o wietrze, który zostaje przedstawiony w sposób dynamiczny i zantropomorfizowany. Ruch powietrza ukazany jest w sposób wieloaspektowy i nowatorski, nie tylko z uwagi na personifikację żywiołu, ale rozwiązania językowe, które zostaną opisane w dalszej części pracy.

Tekst składa się z trzech strof, a każda z nich zawiera cztery wersy. Wiersz ma regularną budowę – w większości linijek występuje osiem sylab, w każdej strofie występuje również jeden wers dziewięciozłotkowy. W odniesieniu do wiatru Gałczyński używa czasowników, które zwykle stosuje się w odniesieniu do ludzi. Tym samym tytułowy bohater utworu jawi się czytelnikowi jako prawdziwa postać, a nie zjawisko naturalne. Ponadto, w tekście występuje nagromadzenie czasowników onomatopeicznych (m.in. „trzasnął”, „bębnał”, „pisnął”, „wrzasnął”). Poeta sięga także po neologizmy („rozkurzawił się”, „rozpiekielnił”), aby jeszcze precyzyjniej oddać doświadczenie audialne. Autor chętnie używa słów z prefiksem „roz-”, oznaczającym czynność dokonaną, jednak nie w każdym przypadku ten przedrostek pokrywa się z powyższym znaczeniem. W opisie wiatru Gałczyński stosuje czas przeszły – czasowniki z końcówką „-ął”. Mimo że w samym tekście nie pada słowo „wiatr”, czytelnik śledzi poczynania tytułowego bohatera, które zostały przedstawione w formie czasowników trzeciej osoby liczby pojedynczej, rodzaju męskiego.

Niestety utwór ten nie doczekał się przekładu i pozostał niemy w języku angielskim na ponad sto lat. Przyczyny tego zjawiska należałoby upatrywać w nagromadzeniu czasowników onomatopeicznych z charakterystycznym prefiksem *roz-* autorstwa samego poety, a także niezwyklej rytmiczności utworu. Poniższy przekład stanowi próbę ożywienia samego tekstu oraz ukazanie wyzwań związanych z lingwistycznymi eksperymentami Gałczyńskiego.

6.1.2. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 1

Niniejsza analiza wiersza *Wiatr w zaulku* Gałczyńskiego ma na celu ukazanie procesu tłumaczenia, którego podjęła się autorka pracy. Jako cel przekładu obrała zachowanie proporcji oryginału, a także regularności budowy wiersza (liczba w wersach oscyluje pomiędzy

sześcioma a ośmioma sylabami), nie zapominając jednocześnie o rymach okalających. Warto zwrócić uwagę na różnice w sylabizacji pomiędzy językiem polskim a językiem angielskim, co wpływa na dynamikę wiersza. Niezaprzeczalnie proces tłumaczenia polega na podejmowaniu małych decyzji, które mają wpływ na całokształt tekstu oraz jego recepcję. Pogodzenie wcześniej wspomnianych elementów formy z treścią pokazało, że mimo pozornych strat, które w myśl za Barańczakiem stanowią nieodłączny składnik przekładu, zawsze zyskuje tekst źródłowy oraz autor, którzy zostają włączeni w krąg innego języka oraz kultury.

Pierwszą trudność napotkaną podczas lektury wiersza stanowią czasowniki onomatopieczne oddające gwałtowną naturę wiatru. Wykonawca czynności zostaje wskazany w języku polskim poprzez odmianę czasownika w przeciwieństwie do języka angielskiego, w którym orzeczenie zawsze pojawia się w towarzystwie podmiotu. Dlatego też konieczne wydaje się rozpoczęcie pierwszej linijki od tytułowego wiatru „the wind”. Autorka podjęła refleksję nad wyborem przedimka, ostatecznie zdecydowała się na przedimek określony „the”, zakładając, że poeta miał na myśli konkretne doświadczenie ruchu powietrza w znanym mu miejscu. Wiatr jest jednak zjawiskiem nieuchwytnym, które w utworze Gałczyńskiego zostaje zuniwersalizowane.

Pierwsza linijka zawiera tylko dwa czasowniki, które powodują niemałe trudności translatoryczne na kilku poziomach. Po pierwsze, z tego fragmentu wyłania się koncepcja, używając nomenklatury Barańczaka, dominanta semantyczna w postaci nagromadzenia czasowników z charakterystycznym prefiksem *roz-*. W języku angielskim nie można zacząć zdania twierdzącego bez podmiotu, co sprawia, że pierwszy wers przekładu wydłuża się przynajmniej pod kątem liczby słów. Autorka nie podejmuje się stworzenia słowa, które oddawałoby oryginalny neologizm Gałczyńskiego, pozostaje zatem przy dosłownym tłumaczeniu „raised dust”, które zamienia miejscem z „rampaged” („to rush wildly about” – znaczenie wydaje się obrazować „zachowanie” wiatru) w celu zachowania rymów. Zamyśl poety odnośnie takich samych prefiksów, zostaje subtelnie odtworzony poprzez zastosowania czasowników, rozpoczynających się od liter *ra-*.

Kolejne wersy „piaskiem o bruk chlusnął, trzasnął, w szyby domów bębnał, chlasnął” nie ułatwiają zadania tłumaczowi. Gałczyński sięga po czasowniki, które antropomorfizują wiatr i umieszcza je obok siebie na końcu linijek, co trudno przenieść do tekstu źródłowego ze względu na odmienny szyk w angielszczyźnie. Również brak końcówek spowodowany niemożnością koniugacji czasownika przez osoby sprawia, iż wiatr staje się mniej wyrazisty

i osobowy w tłumaczeniu. Autorka zmuszona jest rozdzielić czasowniki i proponuje następujące rozwiązanie: „spouted sand on the pavement, cracked, pattered on the windows, lashed”. Pominęto wyraz „domy”, aby nie wydłużyć wersu, zakładając, że wyraz „okno” naturalnie nasuwa konotacje z budynkiem. Jeśli chodzi o warstwę leksykalną, podjęto wysiłek, aby znaleźć ekwiwalenty najbliższe znaczeniowo w stosunku do oryginału.

Druga strofa zaczyna się podobnie jak pierwsza, a więc od czasowników z prefiksem *roz-*, denotującym czynność dokonaną, co nie zawsze pokrywa się z funkcją i znaczeniem ów czasowników w utworze. W przekładzie nie udało się podtrzymać tej koncepcji, jak w przypadku pierwszej strofy. Autorka próbowała dokładnie oddać treść oryginału, tracąc niestety oryginalny neologizm Gałczyńskiego. Można zauważyć jednak subtelą kompensację w postaci czasownika „unwind” (przeszła forma unwound), który zawiera w sobie słowo „wiatr”. W kolejnych liniach przekładu zauważalna jest wierność względem treści z pewnymi modyfikacjami w celu zachowania rymów. Nie udało się pozostawić powtórzenia „w ściany”, co zubaża rytm wiersza.

Trzecia strofa rozpoczyna się od siedmiu czasowników: „gwizdnął, pisnął, stuknął, wrzasnął, rozhulał się, rozweselił...”. Autorka starała się znaleźć dokładne odpowiedniki powyższych słów, niestety niepowodzenie translatorskie po raz kolejny dotyczy czasowników z prefiksem *roz-*. Zamiast słowa „zasnął” użyto czasownik „dreamed” („śnić⁵⁶²”).

Tłumaczenie wiersza *Wiatr w zaułku* niewątpliwie wzbogaca perspektywę autorki pracy na kwestię przekładu w przypadku tak silnie zrytmizowanego i bogatego leksykalnie tekstu. Dominantę utworu stanowiła warstwa dźwiękowa przejawiająca się w nagromadzeniu czasowników onomatopeicznych, rymach oraz dynamice. Mimo wysiłku, a także skąpego doświadczenia przekładoznawczego nie udało się oddać oryginalnej onomatopeiczności wiersza, co było w głównej mierze spowodowane różnicami na poziomie języka. Jeśli chodzi o wybraną metodę translatorską, autorka skłaniała się bardziej ku egzotyzacji, nie pomijając zasad panujących w angielszczyźnie. Jej intencją było wyeksponowanie stylu poetyckiego Gałczyńskiego, jego nowatorskości zarówno pod względem tematyki wiersza, jak i realizacji słowotwórczej oraz brzmieniowej. Przekład utworu, który pozostał w zapomnieniu dla innych kręgów kulturowych, w myśl Toury’ego sprawił, że zaistniał on jako fakt kultury docelowej.

⁵⁶² <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-polish/dream> [dostęp: 14.04.2025]

Tabela 1

<i>Wiatr w zaułku</i> Konstanty Ildefons Gałczyński 1923	<i>Wind in the Alley</i> Propozycja tłumaczenia Laury Filipczak 2025
Rozkurzawił się, rozszalał, piaskiem o bruk chlusnął, trzasnął, w szyby domów bębnał, chlasnął i pyłem ulice zalał.	The wind rampaged, raised dust, spouted sand on the pavement, cracked, pattered on the windows, lashed and flooded the streets with crust.
Rozkręcił się, rozpiekielnił, jak bies czarny poszedł w tany, jak salony, jak pijany, walił w ściany, pluł na ściany.	Unwound, flew into rage, like a black fiend broke into a dance, like high society, with a drunk stance, banged and spat on the walls by chance.
gwizdnął, pisnął, stuknął, wrzasnął, rozhulał się, rozweselił... Potem w norę wpadł zziębnięty i przycupnął gdzieś, i zasnął...	whistled, swished, clattered, screamed, ripped, cheered up... Then fell into the hole out of breath and huddled somewhere, and dreamed...

6.1.3. Struktura oraz interpretacja wiersza *Ballada bezludna*

Utwór *Ballada bezludna* autorstwa Bolesława Leśmiana pochodzi z tomu *Łąka* wydanego w 1920 roku. Warto zwrócić uwagę na tytuł wiersza – „balladę”, która jest gatunkiem synkretycznym. Z jednej strony mamy do czynienia z „wierszowanym utworem o niezwyklej, często fantastycznej tematyce”, a z drugiej z „utworem wokalnym o treści epickiej, wolnej i nastrojowej⁵⁶³”. W przypadku tekstu Leśmiana obie z powyższych definicji pasują do analizowanego wiersza zarówno pod względem formy, jak i treści. Ballada składa się z trzech ośmiowersowych strof oraz refrenu napisanego dziesięciozłogłosem, który pojawia się trzykrotnie i stanowi klamrę kompozycyjną utworu. Ponadto, w refrenie ujawnia swoją obecność osoba, która patrzy na świat z innej perspektywy, niż podmiot liryczny. Oryginalnym zabiegiem zastosowanym przez Leśmiana był wybór szesnastozłogłosem. W utworze występują rymy parzyste, polisyndetony oraz liczne środki stylistyczne: epitet, metafory

⁵⁶³ Doroszewski, Witold, *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/ballada.html> [dostęp: 24.03.2025]

oraz porównania, które odpowiadają za plastyczny opis krajobrazu i elementów fantastycznych. Różnorodne dźwięki natury zostały oddane za pomocą szerokiego wachlarza możliwości języka polskiego, który wykorzystał poeta.

Ballada opowiada o łące, która nieskalana obecnością człowieka, tętni życiem. Pojawia się również postać tajemniczej dziewczyny, która próbuje zmaterializować się pod postacią mgły i stać się częścią świata przyrody. Osoba zabierająca głos w refrenie wyraża tęsknotę za łąką, oddaleniem od natury. Leśmian przedstawia to miejsce jako niedostępne dla człowieka, ale też jako nieskończone, pełne barw, dźwięków i szczegółów, które charakteryzują twórczość poety. Pragnienie dziewczyny, aby zaistnieć w tym świecie wywołuje poruszenie flory i fauny – rozbrzmiewają pieśni powitalne i „potrupne”. Michał Głowiński uważa, że narratorem w wierszu jest duch ballady⁵⁶⁴, który relacjonuje wydarzenia na łące. Na podstawie biografii Leśmiana można domniemywać, iż autor nawiązuje w tekście do filozofii Bergsona oraz stawia pytania o poznanie zmysłowe, które może być niepełne i złudne.

Utwór doczekał się dwóch przekładów – autorstwa Mariana Polaka-Chłabcza oraz Janka Langer. Oba tłumaczenia zostaną poddane skrupulatnej analizie, co pozwoli na bardziej dogłębne poznanie samego oryginału. W końcu tłumacze zaprezentowali własne interpretacje *Ballady bezludnej*.

6.1.4. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 2

W niniejszej części analizie translatorycznej zostanie poddany utwór Leśmiana *Ballada bezludna* oraz jego przekład autorstwa Polaka-Chłabcza. Jak w przypadku poprzedniej analizy najpierw należy poddać refleksji tłumaczenie tytułu wiersza. Terminy „ballade” oraz „ballad” w angielszczyźnie denotują podobnie jak w języku polskim dwa różne zjawiska. Pierwszy z nich oznacza: „a fixed verse form consisting usually of three stanzas with recurrent rhymes, an envoi, and an identical refrain for each part⁵⁶⁵”, co pokrywałoby się z formą, po którą sięgnął Leśmian. Natomiast „ballad” jest opisana jako „a narrative composition in rhythmic verse suitable for singing⁵⁶⁶”. Ciekawym rozwiązaniem wydaje się użycie przymiotnika „peopless”, który prawdopodobnie został ukuty na potrzeby przekładu, co wiernie przekazuje lingwistyczne upodobania poety, mimo że on sam posłużył się już istniejącym słowem.

⁵⁶⁴ Głowiński, Michał, 1987, *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Warszawa, WSiP, s. 66

⁵⁶⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ballade> [dostęp: 31.03.2025]

⁵⁶⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ballad> [dostęp: 31.03.2025]

Przyglądając się formie tekstu docelowego, można dostrzec, iż oryginalny szesnastozgłoskowiec trocheiczny został zastąpiony linijkami, których liczba sylab waha się między trzynastoma a piętnastoma. Tłumacz wyraźnie czyni wysiłek, aby zachować regularność tekstu źródłowego. Refren utrzymany jest w konwencji trzynastozgłoskowca. Występują także rymy parzyste. Z uwagi na zainteresowanie niniejszej pracy przejawami onomatopeiczności w utworze, analizie zostaną poddane wybrane fragmenty tłumaczenia. Niemniej jednak całościowe spojrzenie na tekst źródłowy jest również istotne z punktu widzenia pracy.

W tej części pracy analizie translatorycznej zostaną poddane konkretne fragmenty tekstów, które wykazują onomatopeiczność na poziomie leksykalnym. W pierwszej strofie na końcu można znaleźć dwie linijki: „A dech łąki wrzał od wrzawy, wrzał i żywcem w słońce dyszał, I nie było nikogo, kto by to widział, kto by to słyszał”. Niemal każde słowo w pierwszym wersie znamionuje dźwięk; obecna jest także aliteracja oraz asonans. Niewątpliwie uwagę zwraca zbitka „rz” występująca w czasowniku „wrzeć” i jego odmianach. W słowniku pod red. Doroszewskiego znajdziemy następującą definicję: „być pełnym wrzawy, ruchu, zgiełku, rozmów, krzyków; tętnić rozgwarem, życiem⁵⁶⁷”. W słowniku Merriam-Webster znajdziemy zbliżone wyjaśnienie tego terminu: „to be in a state of rapid agitated movement⁵⁶⁸”, jednak słowo w języku polskim zawiera dźwięczne głoski, a w języku angielskim występują głoski bezdźwięczne („seethe”), co sprawia, że czasownik traci oryginalną ekspresję. Leśmian chętnie sięga po głoski szumiące m.in. sz, jak np. w słowie „dyszeć”, która należy do spółgłosek przedniojęzykowych dźwiękowych. Polak-Chlabicz przypisuje angielszczyźnie eufoniczność, jednak większość ekwiwalentów zastosowana w tekście docelowym wydaje się słabsza artykulacyjnie. Przyczyny tego zjawiska należy upatrywać w różnicach językowych.

Fragment w ostatniej strofie: „Przywabione obcym szmerem, wszystkie zioła i owady Wrzawnie zbiegły się w to miejsce, niebawem węsząc olady, Pająk w nicość się nastawił, by pochwycić cień jej cienia, Bąk otrąbił uroczystość spełnionego nieistnienia, Żuki grały jej potrupne, świerszcze pieśni powitalne” bez wątpienia jest dowodem kunsztu poetyckiego Leśmiana. Dźwięki dochodzą do czytelnika-słuchacza z każdej strony. Najpierw pojawia się „szmer”, a zatem „zjawisko akustyczne, wywoływane przez nieregularne i o nierównym natężeniu drgania fal powietrznych; cichy odgłos nieokreślonej wysokości, szelest, szum

⁵⁶⁷ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/wrzec;5517972.html> [dostęp: 31.03.2025]

⁵⁶⁸ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/seethe> [dostęp: 1.04.2025]

nieznaczny, szemranie, niegłośny gwar⁵⁶⁹”. Tłumacz używa słowa „rustle” (szelest, szmer), które wyraża podobne zjawisko akustyczne jak w przypadku oryginału: „a quick succession or confusion of small sounds⁵⁷⁰”. Poeta kładzie akcent na słowo „wrzawie”, którym rozpoczyna się druga linijka trzeciej strofy. W tym przypadku Polak-Chlabicz używa frazy „hubbubish bustle”, które brzmi melodyjnie i nasuwa skojarzenie z wierszami dla dzieci. Pierwszy człon pochodzi od słowa „hubbub”, które denotuje „noise, uproar, confusion, turmoil”⁵⁷¹, a więc wspomnianą wcześniej wrzawę. Druga część frazy „bustle” wzmacnia doświadczenie audialne utworu, ponieważ oznacza ona „gwar⁵⁷²” („noisy, energetic, and often obtrusive activity⁵⁷³”).

Leśmian poświęca osobne linijki owadom, które niczym ludzie wytwarzają muzykę. Nie uchodzi to uwadze autorowi przekładu, który rzetelnie stara się oddać atmosferę audialną tego fragmentu i jego oryginalność leksykalną. Tłumacz proponuje następujący przekład: „And a bee-fly blithely bugled a fulfilled nonbeing feast, Crickets chirred some welcome songs, beetles hummed some song of grief”. Zastanawiające wydaje się, czemu zamiast bąka, który występuje w tekście źródłowym, pojawia się bujanka („bee-fly”), owad nazywany przez naukowców kolibrem, nie wydający bynajmniej dźwięków podobnych do tych generowanych przez bąki. Warto w tym miejscu również sprostować, iż „bąk” jest potoczną nazwą dla trzmieła, czyli dużej, owłosionej pszczoły. Wyjaśnieniem dla tego rodzaju zabiegu tłumaczeniowego wydaje się brak występowania bąków w Ameryce Północnej. Czasownik „otrąbił” został przełożony jako „bugled” („to sound a bugle”), a więc wiernie oddaje zamysł poety. Niestety wydaje się niekompatybilny z wcześniej wspomnianą „bujanką”. W kolejnej linijce można zauważyć dyskretnie zmiany autorstwa tłumacza, który zastępuje słowo „grały” czasownikami „chirr” („(esp of certain insects, such as crickets) to make a shrill trilled sound⁵⁷⁴”) oraz „hum” („to make the natural noise of an insect in motion or a similar sound⁵⁷⁵”), które bez wątpienia ubogacają wiersz, jednak nie oddają koncepcji metafory personifikującej Leśmiana. Tłumacz pomija jeszcze jeden dość istotny element wiersza, a mianowicie przymiotnik „potrupne”, który stanowi kolejny neologizm utworzony przez poetę. Jak się można domyślić, pojawia się jako zamiennik określenia „żałobny”.

⁵⁶⁹ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szmer;5504320.html> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁷⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rustle> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁷¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hubbub> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁷² <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/polish-english/gwar> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁷³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bustle> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁷⁴ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/chirr> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁷⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hum> [dostęp: 01.04.2025]

Generalne uwagi dotyczące przekładu autorstwa Polaka-Chlabicz można zawrzeć w następujących słowach – tłumacz z pewnością dba o wierność wobec oryginału. Przejawia się to zarówno w formie, treści, jak i warstwie leksykalnej oraz brzmieniowej, co szczególnie zdaje się złożonym procesem ze względu na różnice na poziomie językowym. Zauważalne są także starania poety o wydobycie „inności” poezji Leśmiana i zastosowanie charakterystycznych dla jego twórczości środków stylistycznych z naciskiem na oddanie rytmu oraz zabaw ze słowem (neologizmy).

Tabela 2

<i>Ballada bezładna</i> Bolesław Leśmian 1920	<i>Peopless Ballade</i> tłum. Marian Polak-Chlabicz 2014
Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka, W swym bezpieczeństwie szmaragdowym rozkwitła w bezmiar łąka, Strumień skrzył się na zieleni nieustannie zmienną łąką, A gwoździki spoza trawy wykrapiały się wiśniato. Świerszcz, od rosy spęczniały, ciemnił pysk nadmiarem śliny, I dmuchawiec kroplą mleczną błyskał w zadrach swej łąki, A dech łąki wrzał od wrzawy, wrzał i żywcem w słońce dyszał, I nie było nikogo, kto by to widział, kto by to słyszał.	Never seen through human eyes, no one roamed it far and wide, An unbounded meadow blossomed in its greenish-bluish hide, A stream shimmered in the verdure-scores of sparkling silver shreds, And carnations in the grasses dotted themselves cherry-red. There a cricket, bulged with dew, dimmed its face with its own spit, And a milkweed dribble bead glittered in its stalk's slit, Thence the meadow's breath did seethe, and breathe alive to the sun, There was no one who could see that, nor could hear that, there was none.
Gdzież me piersi, Czerwcomi gorące? Czemuż nie ma ust moich na łące? Rwać mi kwiaty rękami obiema! Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?	Where are my breasts-so hot in June? Why aren't my lips upon the blooms? I'd pluck bluebells to fill my arms. Why aren't these blooms between my palms?

Zabóstiło się cudacznie pod blekotem na uboczu, A to jakaś mgła dziewczęca chciała dostać warg i oczu, A czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić, Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić - I czuć było, jak się zmaga zdyszanego męką łona, Aż na wieki sił jej zbrakło - i spoczęła niezjawiona! Jeno miejsce, gdzie być mogła, jeszcze trwało i szumiało, Próżne miejsce na te dusze, wonne miejsce na to ciało. Gdzież me piersi, Czerwcami gorące? Czemuż nie ma ust moich na łące? Rwać mi kwiaty rękami obiema! Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma? Przywabione obcym szmerem, wszystkie zioła i owady Wrzawnie zbiegły się w to miejsce, niebywałe węsząc olady, Pająk w nicość się nastawił, by pochwycić cień jej cienia, Bąk otrąbił uroczystość spełnionego nieistnienia,	It became there oddly-godly underneath the hemlock's side, And a maidlike mist did want to be two-lipped and two-eyed. One could see her painful struggle to possess the flesh and soul, And to show her own white breasts, to flash with her plait of gold. One could see her painful struggle, breathless torture, her womb's fear Till she grew weaker forever, and she rested-unappeared! But the place she could've been in, still existed and still sighed, That place, useless for that soul, for that flesh-a scented site. Where are my breasts-so hot in Junes? Why aren't my lips upon the blooms? I'd pluck bluebells to fill my arms. Why aren't these blooms between my palms? All the herbs and all the bugs, enticed with a strange rustle, Came to sniff at unwalked tracks, to make a hubbubish bustle, And a spider's viodward web tried to catch her shade at least, And a bee-fly blithely bugled a fulfilled nonbeing feast,
--	--

Żuki grały jej potrupne, świerszcze pieśni powitalne, Kwiaty wiły się we wieńce, ach, we wieńce pożegnalne! Wszyscy byli w owym miejscu na słonecznym, na obrzędzie, Prócz tej jednej, co być mogła, a nie była i nie będzie! Gdzież me piersi, Czerwcami gorące? Czemuż nie ma ust moich na łące? Rwać mi kwiaty rękami obiema! Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?	Crickets chirred some welcome songs, beetles hummed some song of grief, And bellflowers wreathed themselves to become a farewell wreath! In that sunny celebration, they were all ashine with glee- But that one who could've been-who is not- who'll never be! Where are my breasts-so hot in Junes? Why aren't my lips upon the blooms? I'd pluck bluebells to fill my arms. Why aren't these blooms between my palms?
---	---

6.1.4.1. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 3

Niniejszy fragment przedstawia analizę przekładu Janka Langer, który również podjął się tłumaczenia utworu *Ballada bezludna*. Tytuł *The Unpopulated Ballad* domaga się ewaluacji. Tłumacz zdecydował się na słowo „ballad”, czyli „a narrative composition in rhythmic verse suitable for singing⁵⁷⁶”, a zatem nadaje balladzie cech utworu wokalnego, a nie poetyckiego, czyli prezentuje odmienną interpretację niż Polak-Chlabicz. Langer nie podejmuje się oddania metryczności tekstu źródłowego oraz oryginalnego rytmu, które stanowią o istocie stylu poetyckiego Leśmiana. Trudno doszukać się także dokładnych rymów w strofach; w refrenie zauważalne jest zjawisko współbrzmienia. Wersy tłumaczenia oscylują pomiędzy szesnastoma i siedemnastoma sylabami; refren został utrzymany w konwencji dziesięciozłogowca prócz ostatniego wersu, pojawiają się w nim bardziej dokładne, choć niewyszukane rymy. Przekład cechuje filologiczna wierność oraz pominięcie aspektów dźwiękowych oraz rytmicznych, co skutkuje niezharmonizowaną formą, pełną niefortunnych wyrażen. Niektóre zdania nie pokrywają się z oryginałem pod względem treści, inne mogą budzić wątpliwości, jeśli chodzi o przejrzystość przekazu.

⁵⁷⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ballad> [dostęp: 11.04.2025]

Warto przyjrzeć się fragmentom, w których występują czasowniki onomatopieczne będące elementami pejzażu dźwiękowego. Pierwszy z nich: „A dech łąki wrzał od wrzawy, wrzał i żywcem w słońce dyszał” został przetłumaczony: „The heavens of the meadow exhale upwards boiling alive in the sun”. Nie odnajdziemy w nim kluczowego słowa „wrzawa”, lecz dosłowne i dość potoczne rozwiązania językowe, które świadczą o powściągliwości tłumacza. Podobne wrażenia można odnieść, czytając trzecią strofę utworu: „The place animated insects and flowers by the kind shimmer, All concentrated there sniffing many non-existing traces, [...] The gadfly buzzed a ceremony of redeemed non-existence, Beetles sang old funeral songs, crickets the latest welcome tunes”. „Szmer” zostaje zastąpiony „migotaniem”⁵⁷⁷, zamiast uroczystego otrąbienia bąka usłyszymy bzyczenia gza („gadfly”⁵⁷⁸ buzzed⁵⁷⁹). Żuki i świerszcze według tłumaczenia śpiewały („sang”), a nie „grały” jak w tłumaczeniu. Bliźniaczych nieścisłości można zauważyć wiele więcej w przekładzie.

Tłumaczenie *Ballady bezludnej* nie pozwala na obszerną analizę ze względu na metodę, którą wybrał tłumacz, polegającą na użyciu dostępnych w słownikach wyrazów, które nie oddają oryginalności wierszy Leśmiana. Przekład Langer wyraża się odpowiadając metodzie udomowienia, w której to tłumacz upraszcza tekst źródłowy, aby stać się bardziej zrozumiały językowo dla odbiorców, co może jednocześnie zachęcić do sięgnięcia po twórczość poety.

Tabela 3

<i>Ballada bezludna</i> Bolesław Leśmian 1920	<i>The Unpopulated Ballad</i> Tłum. Janek Langer 2000
Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka, W swym bezpieczeństwie szmaragdowym rozkwitała w bezmiar łąka, Strumień skrzył się na zieleni nieustannie zmienną łąką, A gwoździki spoza trawy wykrapiały się wiśniato.	Inaccessible to human eye, where no one wanders about, A meadow of emerald proliferation, securely blooms, A dazzling stream constantly changes the colour on grass in the sun. In a huge meadow the deep carnations vie with exploding pinks.

⁵⁷⁷ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-polish/shimmer> [dostęp: 11.04.2025]

⁵⁷⁸ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gadfly> [dostęp: 11.04.2025]

⁵⁷⁹ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/buzz> [dostęp: 11.04.2025]

Świerszcz, od rosy spęczniały, ciemnił pysk nadmiarem śliny, I dmuchawiec kroplą mlecza błyskał w zadrach swej łąciny, A dech łąki wrzał od wrzawy, wrzał i żywcem w słońce dyszał, I nie było nikogo, kto by to widział, kto by to słyszał.	The cricket blows up his muzzle with dark dots from excess of foam, Stalks and thistle splinters ooze glittering milky drops in the dense growth, The heavens of the meadow exhale upwards boiling alive in the sun, But no man there to see it or hear it in either verse or prose.
Gdzież me piersi, Czerwcami gorące? Czemuż nie ma ust moich na łące? Rwać mi kwiaty rękami obiema! Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?	Why are my breasts absent from July heat? Why are my lips not meant the grass to meet? Gather flowers with my hands like others. Why are my hands not on the flowers?
Zabóstwiło się cudacznie pod blekotem na uboczu, A to jakaś mgła dziewczęca chciała dostać warg i oczu, A czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić, Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić - I czuć było, jak się zмага zdyszanego męką łona, Aż na wieki sił jej zbrakło - i spoczęła niezjawiona! Jeno miejsce, gdzie być mogła, jeszcze trwało i szumiało, Próżne miejsce na te dusze, wonne miejsce na to ciało.	An eerie magic seems to form under the ivy on the far side Some kind of girlish mist, some urgent desire for eyes and lips, You could feel the effort for creation of a human body, To enthrall with golden plaits, to fascinate with glamorous breasts You could feel the struggle, the distress of bosom gasping for breath, Until failure to conceive, a dissipation into non-existence. Only the place remained untouched where she could have been, it still shimmers, Empty place for a naked soul, fragrant of a non-arrived female.
Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?	Why are my breasts absent from July heat?

Czemuż nie ma ust moich na łące? Rwać mi kwiaty rękami obiema! Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma? Przywabione obcym szmerem, wszystkie zioła i owady Wrzawnie zbiegły się w to miejsce, niebawem wężąc olady, Pająk w nicość się nastawił, by pochwycić cień jej cienia, Bąk otrąbił uroczystość spełnionego nieistnienia, Żuki grały jej potrupne, świerszcze pieśni powitalne, Kwiaty wiły się we wieńce, ach, we wieńce pożegnalne! Wszyscy byli w owym miejscu na słonecznym, na obrzędzie, Prócz tej jednej, co być mogła, a nie była i nie będzie! Gdzież me piersi, Czerwcami gorące? Czemuż nie ma ust moich na łące? Rwać mi kwiaty rękami obiema! Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?	Why are my lips not meant the grass to meet? Gather flowers with my hands like others. Why are my hands not on the flowers? The place animated insects and flowers by the kind shimmer, All concentrated there sniffing many non- existing traces, The spider set a web in the void to catch the shade of her shade, The gadfly buzzed a ceremony of redeemed non-existence, Beetles sang old funeral songs, crickets the latest welcome tunes, The flowers wove themselves into wreaths, the wreaths for the non-arrived And all were there, at that place, around the old, ceremonial tress. Except for her, who ought to have been, but wasn't and will not be Why are my breasts absent from July heat? Why are my lips not meant the grass to meet? Gather flowers with my hands like others. Why are my hands not on the flowers?
---	--

6.1.5. Struktura oraz interpretacja wiersza *Dookoła klombu*

Utwór pt. *Dookoła klombu* Leśmiana pochodzi z tomu *Napój cienisty*, opublikowanego w 1936 roku. Wiersz stanowi zwieńczenie cyklu *Postacie*, w którym elementy fantastyczne przenikały się z myślami natury filozoficznej. Lektura tekstu pozwala uchwycić jego najważniejsze cechy: regularną budowę, osiem strof składających się trzynastozgłoskowych

wersów, rymy parzyste oraz nagromadzenie znaków interpunkcyjnych, które podkreślają walor ekspresyjny. W utworze występują także liczne czasowniki onomatopeiczne, których zadaniem jest uwypuklenie warstwy dźwiękowej.

Wiersz opowiada o wizji sennej podmiotu lirycznego, która dotyczy metafizyki oraz epistemologii, a więc stawia pytania o byt i niebyt. Świat w utworze zdaje się podlegać nieustannemu stawaniu się. Opisane w tekście sceny pełne dynamiki, wrzawy, które odpowiadają jednostkowemu doświadczeniu poety w przestrzeni ogrodu, przyjmują skalę mikro. Czytelnikowi zdaje się, jakby wraz z podmiotem lirycznym obserwował cały wszechświat i tęsknił za łącznością z naturą.

Dookoła klombu stanowi sztandarowy przykład twórczości Leśmiana, która obfituje w sceny kosmogoniczne, nawiązania do filozofii, ale również ujęta jest w niebanalną formę i ubrana w kwieciste, dźwięczne słowa.

6.1.6. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 4

Analiza wiersza Leśmiana *Dookoła klombu* oraz jego tłumaczenia na język angielski Polaka-Chlabicza koncentruje się na fragmentach, w których występuje nagromadzenie wyrazów dźwiękonaśladowczych. Wstępne badania nad przekładem Polaka-Chlabicza pozwalają dostrzec regularność, którą zachowuje tłumacz. Trzynastozgłoskowiec zamienia na jedenastozgłoskowiec, który zdaje się niestandardową formą w angielszczyźnie. Interesującym aspektem wiersza są liczne znaki interpunkcyjne, które zostały dość wiernie przeniesione do tekstu źródłowego z wyjątkiem wielokropka. W utworze Leśmiana pełni on funkcję kontrastu między zdaniami wyrażającymi refleksję a wykrzyknieniami, które budują napięcie i odpowiadają za dynamikę wiersza, co przypomina naturalny tok mówienia. W języku angielskim elipsa/wielokropek służą jako symbol pominięcia fragmentu wypowiedzi. Być może z tych względów Polak-Chlabicz zdecydował się zrezygnować z tego znaku interpunkcyjnego.

Przechodząc do analizy konkretnych fragmentów przekładu, wstępne porównanie obu tekstów pozwala zauważyć tendencję tłumacza do kompensacji, przejawiającej się albo pominięciem niektórych elementów, albo wprowadzaniem słów, które nie pojawiają się w oryginale. W pierwszym wersie autor używa niekonwencjonalnego szyku zdania, w którym informuje o nietypowej ciszy. Czytelnik-słuchacz może wyobrazić sobie ten stan,

w którym nie rozlegają się żadne dźwięki. Tłumacz sięga po określenia „hush” („silent, still”, „a silence or calm especially following noise⁵⁸⁰”) i „poise” („a stably balanced state⁵⁸¹”), co podkreśla początkowy spokój, który przeradza się w zgiełk dokoła klombu. Zaczyna się istny pejzaż dźwiękowy: „Grzmią wozy, chrapią konie i dzwonią kopyta”. Leśmian ponownie rozpoczyna wers od czasowników zamiast podmiotu, co nadaje utworowi jeszcze większej niezwykłości. Tłumacz nie zastosował takiego zabiegu, prawdopodobnie z uwagi na klarowność przekazu. Warto przyjrzeć się doborowi słownictwa w tłumaczeniu: „Carts clang, horses neigh, their hoofs beat the ground”. Wozy w przekładzie szczękają, a nie grzmią (clang – „to make a loud metallic ringing sound⁵⁸²”), konie rżą, a nie chrapią (neigh – „to make the prolonged cry of a horse⁵⁸³”), a kopyta uderzają o ziemię zamiast dzwonić („beat the ground”). Subtelne różnice, które można zauważyć w tym fragmencie, skutkują nieznacznym zubożeniem względem oryginału, tworząc odmienne doświadczenie audialne. Jednak w obronie tłumacza warto przytoczyć myśl Pszczołowskiej, która pisze: „Rzadko kiedy [...] tłumaczom udaje się odwzorować efekty dźwiękowe oryginału⁵⁸⁴”.

W kolejnej strofie można zauważyć nobilitację sfery audialnej. Autor wiersza pisze: „Słychać wszystko i wszystkich-nie widać nikogo!”. Dźwięk jest zatem wszechobecny i dominuje nad zmysłem wzroku. Następne wersy opisują szumny pęd borów, które wykrzykują „gwiazd nazwy i nazwy przestworów”. Tłumacz prezentuje następujące rozwiązanie: „Thousand frenzied forests loudly swooshing-dash, Shout out the stars’ names and those of the vasts’!”. Poprzez połączenie czasowników „swoosh” („to make or move with a rushing sound⁵⁸⁵”) i „dash” („to move with sudden speed⁵⁸⁶”) Polak-Chlabicz otrzymuje efekt dźwiękowy oryginału. Zachowana zostaje zarówno zgodność znaczeniowa, ale także widoczne jest zestrojenie brzmieniowe z tekstem źródłowym za sprawą dźwięku *sh*.

Leśmian szczególnie upodobał sobie wyraz „wrzawa” oraz jej pochodne wersje, co było także dostrzegalne w poprzednim analizowanym utworze. Autor przekładu za każdym razem stosuje inny ekwiwalent tego słowa i tym samym nie oddaje w spójny sposób kluczowego dla poety doświadczenia audialnego. W linijce „Czy to-byt, czy to-niebyt tak wrzawnie się tłoczy?” dawniej używany w polszczyźnie przysłówek zostaje pominięty, a w ostatniej strofie

⁵⁸⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hush> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁸¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/poise> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁸² <https://www.merriam-webster.com/dictionary/clang> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁸³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/neigh> [dostęp: 01.04.2025]

⁵⁸⁴ Pszczołowska, Lucylla, 1975, *Jak się przekłada onomatopeje* [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6(24), s. 97-98

⁵⁸⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/swoosh> [dostęp: 02.04.2025]

⁵⁸⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dash> [dostęp: 02.04.2025]

„wrzawa” zostaje zastąpiona słowem „noise”, które nawiązuje do nieprzyjemnego brzmienia, hałasu.

Polak-Chlabicz starał się dochować wierności oryginału szczególnie poprzez próby nadania tekstowi unikalności podobnej do tej Leśmianowskiej. Tłumacz obiera metodę egzotyzacji, aby jak najtrafniej oddać styl oraz rytm twórczości poety. Nie stroni także od eksperymentów słowotwórczych, starając się wyrazić to, co tajemnicze i unikatowe w sposób klarowny dla odbiorcy.

Tabela 4

<i>Dokoła klombu</i> Bolesław Leśmian 1936	<i>Round the Flower Garden</i> tłum. Marian Polak-Chlabicz 2014
Gdy wzbiera ciszą śmierci południa upalność Dokoła mego klombu-zgiełk i niewidzialność!	When the noon heat rises with death's hush and poise Round my flower garden-unseenness and noise.
Grzmia wozy, chrapią konie i dzwonią kopyta Lśni kurzawa, ku słońcu bezrozumnie wzbita!	Carts clang, horses neigh, their hoofs beat the ground, Rashly risen dust, glitters t'wards the sun!
Wciąż dokoła, dokoła... Wciąż tą samą drogą!...	On the same track, onwards, still around, around!
Słyszeć wszystko i wszystkich-nie widać nikogo!	And all is here heard, but seen can be-none!
Pędzą z szumem tysiące oszalałych borów Wykrzykując gwiazd nazwy i nazwy przestworów!	Thousand frenzied forests loudly swooshing-dash, Shout out the stars' names and those of the vast's'!
Brak im miejsca! Ścisk we śnie! Aż próżnia się mroczy!	Dreams cannot hold more! The void overclouds!

Czy to-byt, czy to-niebyt tak wrzawnie się tłoczy?	Does being crowd here, or nonbeing crowds?
Nic nie ma prócz pośpiechu! Gdzie teraz ich-ciało?	There is only haste! But where is their- flesh?
I czy ciągle się staje, to co raz się stało?	Does what has occurred still occurs afresh?
Zdaje mi się, że pęd ich mam w uszach i skroni	And it seems to me they are in my ears, And I fly with them if it's They who're here!
I że lecę wraz z nimi, jeżeli to-Oni!...	
A gdy wrzawa zamilka i cisza się dłuży, Zdaje mi się, żem stanął u celu podróży.	When the noise falls quiet, the silence drags slowly, As it seems to me, my journey is over....

6.1.7. Struktura oraz interpretacja wiersza *Pierwszy deszcz*

Pierwszy deszcz to utwór, który wchodzi w skład tomu *Łąka* z 1920 roku. Jest przykładem liryki bezpośredniej. Wiersz cechuje regularna budowa (pięć strof, jednaśście zgłosek na przemian z dziesięcioma w każdym wersie), rymy parzyste. Tekst jest bogaty w środki podkreślające warstwę audialną utworu: znaki interpunkcyjne, czasowniki onomatopieczne, powtórzenia, metafory. Ekspresje wyrażen metaforycznych wzmacniają neologizmy o walencji synonimicznych wobec nich leksemów.

Wiersz przedstawia świat zewnętrzny, a dokładnie pierwszą wiosenną burzę, którą podmiot liryczny obserwuje zza szyby okna. Utwór stanowi rozbudowany i pełen dynamizmu oraz plastyczności obraz natury, która w różnorodny sposób reaguje na zjawisko meteorologiczne. Tematyka wiersza może początkowo wydać się prosta i zwyczajna, lecz pod piórem Leśmiana staje się niezwykła, pełna barw i brzmienia. Poeta opiewa uroki przyrody, nadaje jej ludzkie cechy i patrzy na nią oczyma człowieka pierwotnego, który pragnie stać się jej częścią. Na potrzeby jak najtrafniejszego opisu natury, autor sięga po narzędzia słowotwórcze, które jak w przypadku poprzednich tłumaczeń, stają się wyzwaniem przekładowym.

6.1.8. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 5

Utwór Leśmiana pt. *Pierwszy deszcz* został przetłumaczony przez Sandrę Celt. Cechą przekładu jest niewątpliwa wierność wobec ducha twórczości Leśmiana. Przejawia się w regularności tekstu docelowego (w każdym wersie występuje dziewięć sylab), dbałości o dynamikę i rytm oraz w konsekwencji, z jaką tłumaczka zachowuje oryginalne rymy parzyste. Przekład oddaje myśl przewodnią poety, mimo że zauważalne są drobne zmiany na poziomie leksykalnym.

Świat przedstawiony w utworze jest wypełniony mozaiką dźwięków. Pierwsza strofa opisuje „pierwsze” chwile burzy. Najpierw „z brzękiem zbudziła się mucha”. W słowniku pod red. Doroszewskiego znajdziemy następującą definicję „brzęku”: „dźwięk wywołany przez uderzenie lub potrącenie przedmiotu, szybki ruch skrzydeł owadów itp.⁵⁸⁷”. Ten fragment został lekko zmodyfikowany przez tłumaczkę, która na wzór eksperymentów słowotwórczych dodaje prefiks „first-” do wymienionych rzeczowników i tym samym stara się wejść w konwencję Leśmianowskiego idiolektu. Z drugiej jednak strony wymaga to od niej własnej inwencji oraz kreatywności, co może przyczynić się do sceptycznego podejścia ze strony recenzentów. Celt stosuje czasownik „buzz” („to make a low continuous humming sound like that of a bee⁵⁸⁸”), który trafnie oddaje brzmienie owada. Niezwykle oryginalny wydaje się w kolejnej linijce koncept deszczu, który „wdudnia do ucha rozegrzmiały w błyskawicach śpiew”. Warto rozłożyć ten fragment na części pierwsze. Czasownik „wdudniać” („czasownik wielokrotny, pochodny od czasownika jednokrotnego⁵⁸⁹ „dudnić”, a więc 1. „wydawać głuchy odgłos, dźwięczec głucho; huczeć” 2. „grać, mocno uderzając klawisze, bębnić⁵⁹⁰”) stanowi przykład słowotwórczych formacji poety. Autorka przekładu używa czasownika „drone” („to make a sustained deep murmuring, humming, or buzzing sound⁵⁹¹”), który wskazuje na konotacje związane z szumieniem i warczeniem. Następną część zdania „rozegrzmiały w błyskawicach śpiew” nadaje burzy rangę niezwykłości, oddziałując tym samym na zmysł słuchu. Przymiotnik „rozegrzmiały” jest kolejnym neologizmem odczasownikowym

⁵⁸⁷ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/brzek;5415058.html> [dostęp: 03.04.2025]

⁵⁸⁸ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/buzz> [dostęp: 03.04.2025]

⁵⁸⁹ Papierkowski, Stanisław Kajetan, 1962, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana* [w:] „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 53/1, Wrocław: Instytut Badań Literackich PAN, s. 164

⁵⁹⁰ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dudnic;5423368.html> [dostęp: 03.04.2025]

⁵⁹¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drone> [dostęp: 03.04.2025]

bazującym na zadiektywizowanych starych imiesłowach⁵⁹². Tłumaczka i tym razem wykazuje skłonność, aby wzbogacić oryginalny tekst niekoniecznie poprzez neologizmy, lecz kompensacje leksykalne – „lightning-bolt motet and thunder-song”. Celt proponuje rozwiązanie w postaci rzeczowników złożonych, które w pewnym stopniu oddają nowatorskość języka Leśmiana i onomatopeiczność tego fragmentu. Można dostrzec nawiązanie do gatunku muzycznego, motetu („kompozycja wokalna-polifoniczna, popularna w XV i XVI wieku, osnuta na wierszu wyjętym z psalmów lub na przypowieści biblijnej⁵⁹³”) oraz piosenki. Obie kompozycje są zestrojone z błyskawicą i grzmotem, co skutkuje intrygującym połączeniem.

Druga strofa również charakteryzuje się słowną eufonią. Najpierw pojawiają się osobliwe brzmienia: „zgruch i rozgruch” („gruch” – „odgłos trzaśnięcia, upadku, uderzenia itp.; trzask, hałas, huk⁵⁹⁴”), które reprezentują bliźniacze zestawienia w poezji Leśmiana. Po raz kolejny Celt rezygnuje z utworzenia nowego wyrazu i stosuje konstrukcję z dywizem, mającą na celu wyeksponowanie niejednoznaczności, a tym samym równorzędności znaczeń. Fraza „shatter-structures” zdaje się oddawać poetycką rytmikę tekstu, jednak naturalnie zawiera w sobie niewysłowność Leśmianowskiego języka.

Kolejne fragmenty utworu zawierają wspomniane przy okazji poprzednich analiz słowo „wrzask” i wyraz od niego pochodny „odwrzask”. Prawdopodobnie ze względu na wieloznaczność staje się ono jednym z ulubionych środków wyrazu poety. Celt proponuje ekwiwalent „shriek” – „shrill usually wild or involuntary cry⁵⁹⁵” (pisk, wycie⁵⁹⁶), którego wymowa nie sprzęga się z brzmieniem oryginalnym. Rzeczownik „odwrzask” zostaje zamieniony na czasownik „groan” – jęczeć („to utter a deep moan indicative of pain, grief, or annoyance⁵⁹⁷”), co również wydaje się rozwiązaniem chybionym ze względu na frekwencję i znaczenie słowa dla warstwy audialnej utworu.

Przekład autorstwa Celt zdaje się bardzo skrupulatnie przemyślany i dostrzegalne są starania tłumaczki, aby zbliżyć się do tekstu oryginalnego w takim stopniu, na jaki pozwalają możliwości angielszczyzny. Nieuniknione są straty na poziomie brzmienia czy leksyki, natomiast Celt udaje się utrzymać równowagę w łączeniu obu sfer, zgłębiając każdy aspekt

⁵⁹² Papierkowski, Stanisław Kajetan, 1962, Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana [w:] „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 53/1, Wrocław: Instytut Badań Literackich PAN, s. 169

⁵⁹³ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/motet;5453120.html> [dostęp: 03.04.2025]

⁵⁹⁴ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/gruch;5431785.html> [dostęp: 03.04.2025]

⁵⁹⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shriek> [dostęp: 03.04.2025]

⁵⁹⁶ <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish/shriek> [dostęp: 03.04.2025]

⁵⁹⁷ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/groan> [dostęp: 03.04.2025]

wiersza Leśmiana. Trudno jednoznacznie określić metodę tłumaczkę i nie chodzi też o kategoryczne etykietowanie tekstu docelowego, natomiast jej wybory pokazują imponującą kreatywność oraz odwagę w kształtowaniu każdej strofy.

Tabela 5

<i>Pierwszy deszcz</i> Bolesław Leśmian 1920	<i>First Rain</i> tłum. Sandra Celt 1984
Pierwsza z brzękiem zbudziła się mucha, Pierwsze liście powypęły z drzew, I deszcz pierwszy wdudnia mi do ucha Rozegrzmiały w błyskawicach śpiew.	Firstfly buzzed herself awake right here, Firstleaves hurried crawling growth along; Now the Firstrain's droning in my ear, Lightning-bolt motet and thunder-song.
Tego śpiewu zgruch i rozgruch długi Któżby pojął, ktoś pochwyliłby? Rozbrykane, rozwierzgane strugi Miażdżą o ziem pluskające łby.	Who could grasp, or even comprehend, All the shatter-structures of that sound? Feral and rambunctious streams descend, Splashing liquid heads onto the ground.
Już przy ziemi wrzask ich zaumiera, A po niebie jeszcze dalej gna! Chmura oścież w wszechświat się rozdziera, Niema za nią kresu, ani dna!	Now their shrieks die down upon the soil, Through the driving heaven-chase persists; Cleaving cloud explosions moil and roil In a top- and bottomless abyss.
Słońce, w szyby łzawiejac odżdżone, Po podłodze złoty wzburza łan, I odbicia okien rozmnożone Wprawia w kurze zrucho miałych ścian.	Sunlight in the window streaked with rain Stirs a golden wheat-field on the floor, Mirror-multiplies the windowpanes Undulating on the dusty door.
Ktoś rozepchnął furtę w mym ogrodzie, Aż z odwrzaskiem runęła na błon! Nie wiem, kto to — lecz w porannym chłodzie Błogosławię niewiadomą dłoń.	Someone pushed my garden-gate apart Till it groaned, collapsing on the lawn. I don't know who did it, bless his heart, But I'm grateful in the cool of dawn.

6.1.9. Struktura oraz interpretacja wiersza *Ptasie radio*

Wiersz *Ptasie Radio* autorstwa Juliana Tuwima pochodzi z 1938 roku. W utworze mamy do czynienia z liryką bezpośrednią – podmiot liryczny prowadzi relację z ptasiej audycji. Tekst składa się z dziewięciu strof i ma nieregularną budowę (liczba sylab nie jest stała). Występują rymy żeńskie parzyste. Wiersz jest bogaty w środki stylistyczne: apostrofy, onomatopeje, personifikacje, wykrzyknienia, pytania retoryczne, wyliczenia oraz porównania. Utwór charakteryzuje dynamiczny rytm. Poeta posługuje się onomatopejami, aby wyszczególnić głosy ptaków pojawiających się na obradach.

Widoczny jest także element powtórzeniowy, służący podkreślanu swoich racji przez każdego ptaka, a każdy chce być ważny w brzozowym gaju. Powtarzanie zawiera także aspekt rywalizacji, która w końcu niechybnie doprowadza do kłótni, jak w „ptasim weselu”⁵⁹⁸.

Wiersz opowiada o audycji radiowej nadawanej przez ptaki w brzozowym gaju. Cały utwór jest metaforą sytuacyjną oraz antropomorfizacją ptasiego świata. Klimat obrad oddany jest za pomocą języka ptaków w formie wyrazów dźwiękonaśladowczych. W audycji występuje dwadzieścia siedem ptaków. Burzliwe narady kończą się bójką oraz interwencją ptasiej policji.

Pierwsza linijka wiersza przypomina wypowiedź dziennikarza za pomocą powtórzenia „halo! halo!”, który pełni funkcję fatyczną. Następne zwrotki wykazują podobieństwo do stylu urzędowego, w którym znajdziemy wyliczenia oraz czasowniki denotujące głosy pochodzące od ptaków. W przedostatniej strofie dominują rzeczowniki nazywające czynność wydawania głosów przez ptaki. W tekście została zastosowana mowa niezależna.

Utwór można ująć w ramach zabawy językowej oraz stanowi swoisty przykład kreatywnego wykorzystania strategii intertekstualnej oraz metafory personifikującej, a nade wszystko dźwięku.

6.1.10. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 6

Utwór *Ptasie Radio* Tuwima niezaprzeczalnie stanowił wyzwanie dla tłumacza, Janka Langera. Chociaż treść zostaje wyrażona lekkim tonem, a sama tematyka wydaje się przyjazna, język wiersza naśladujący odgłosy ptaków stawia pytanie o przekładalność. Analizie zostaną

⁵⁹⁸ Ostasz, Maria, 2012, *Elementy tradycji literackiej w wierszu dziecięcym* [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Linguistica VII (2012), s. 56

poddane wyrazy dźwiękonaśladowcze ze szczególnym uwzględnieniem czasowników onomatopeicznych.

Audycja rozpoczyna się od nawoływania skrzydlatych bohaterów do odbycia narady okrzykiem „halo, halo!”, który nie został przełożony na język angielski, co zastanawia z uwagi na fakt, iż istnieje ekwiwalent „hello”. Wśród wymienianych tematów audycji pojawia się również pytanie: „Co świtem piszczy w trawie?”, które tłumacz przekłada w sposób dosłowny: „What screeches in the grass at dawn?” („screech - to utter a high shrill piercing cry: make an outcry usually in terror or pain”⁵⁹⁹). Następnie narrator wymienia ptaki, które zabiorą głos w naradzie i „będą ćwierkać, świstać, kwilić, pitpilitać i pimpilić”. Każdy czasownik odpowiada innemu brzmieniu („ćwierkać – świergotać, świstać – wydawać głos im (ptakom) właściwy przypominający gwizd; kwilić – wydawać głos, wywodzić trele, szczebiotać, ćwierkać; śpiewać; pitpilitać – wydawać głos *pit-pi-lit*; świergotać⁶⁰⁰; pimpilić” – neologizm utworzony przez poetę, który na wzór poprzednich czasowników oddaje charakter ptasiej komunikacji). Langer przedstawia następującą propozycję tłumaczenia powyższego fragmentu: „hover, clamour, gaggle, muster, dope, bevy, wisp and battle”. Zaczynając od początku, w słowniku Merriam-Webster można znaleźć następujące definicje: „hover - to hang fluttering in the air or on the wing; clamour - to utter or proclaim insistently and noisily; gaggle – to cackle⁶⁰¹; muster – to cause to gather; dope – to give a narcotic or intoxicating drug to; bevy – a group of animals and especially quail; wisp – to roll into a wisp; battle – to engage in battle”⁶⁰²). Czasowniki z pierwszej linijki tekstu źródłowego zdają się pośrednio nawiązywać do leksyki zastosowanej przez Tuwima i jej efektów brzmieniowych, natomiast wyrazy z drugiej linijki w żaden sposób nie odzwierciedlają dźwięków wydawanych przez ptaki, co wydaje się osobliwe, tym bardziej że w języku angielskim znajdziemy ekwiwalenty tych wyrażen. Być może podczas przekładu tłumacz sugerował się własną interpretacją wiersza, która kładła nacisk na inny element utworu niż warstwa brzmieniowa. Mimo próby odwzorowania czasowników dostrzegamy, że nie wszystkie z nich mają charakter onomatopeiczny, co czyni przekład uboższym pod względem melodii wiersza.

Bohaterem kolejnego fragmentu analizy jest słowik i mnogość dźwięków, które zapisuje autor wiersza: „Halo! O, halo lo lo lo lo! Tu tu tu tu tu tu Radio, radijo, dijo, ijo, ijo, Tijo, trijo, tru lu lu lu lu Pio pio pijo lo lo lo lo lo Plo plo plo plo plo halo!”. W przekładzie: „Halo,

⁵⁹⁹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/screech> [dostęp: 06.04.2025]

⁶⁰⁰ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lista> [dostęp: 06.04.2025]

⁶⁰¹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gaggle> [dostęp: 06.04.2024]

⁶⁰² <https://www.merriam-webster.com/> [dostęp: 06.04.2024]

halo, halo, tralalo, tralalo, Tiyo, triyo, tralaloo, tralalo, Pio, pio, lololo, lololo, lololo, Pioplo, pioplo, halo halo” zauważalne jest pominięcie niektórych linijek albo zastąpienie wyrazów dźwiękonaśladowczych w oryginale innymi onomatopejami, niekoniecznie przypominającymi odgłosy ptaków, jak np. „Tralalo/tra-la-la⁶⁰³”. Langer przepisał niektóre sylaby, nie zmieniając ich zapisu w taki sposób, aby wydawały się bliższe artykulacji fonetycznej odbiorcy docelowego. W kolejnej linijce pojawia się odpowiedź wróbla, który „zaterlikał” („terlikać – wydawać głos, wywodzić trele; śpiewać”⁶⁰⁴). Wersja anglojęzyczna mówi o szpaku („starling”), który wydaje dźwięk określony przez tłumacza jako „wisp-like”, co wydaje się enigmatycznym wyrażeniem. Ponadto, w tekście źródłowym powtarza się głos wróbla „ćwir, ćwir”, który w tłumaczeniu został zaadaptowany do pisowni angielskiej: „tewier, tewier”. Langer subtelnie przekształca zapis fonetyczny wyrazu dźwiękonaśladowczego, mimo że powszechnie stosuje się ekwiwalenty „tweet” oraz „chirp”.

Kolejne linijki utworu: „I tak zaczął ćwirzyć, ćwikać, ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać” świadczą o wrażliwości słuchowej poety oraz niebywalej kreatywności w zakresie słowotwórstwa. Stopień złożoności językowej powyższych czasowników, które w znakomitej większości stanowią neologizmy, sprawia, że tłumacz decyduje się pominąć ten fragment. Ten zabieg nie deformuje treści tekstu, choć niewątpliwie ją zubaża. Langer przechodzi zatem do kolejnego bohatera utworu – koguta i wydawanego przez niego głosu „kukuryku”, który naśladuje pianie zwierzęcia. Tłumacz i tym razem nie korzysta z ekwiwalentu występującego w angielszczyźnie - „cock-a-doodle-doo”. Decyzja tłumacza jest zastanawiająca, a z drugiej strony może pobudzać odbiorcę docelowego do refleksji nad mnogością brzmień tych samych zjawisk w różnych językach. Rozwiązania Langer wskazuje na metodę tłumaczeniową, którą obiera, a mianowicie udomowienie. Warto zdać sobie sprawę z konsekwencji tej strategii – zachowanie wyrazów dźwiękonaśladowczych w niezmienionej lub delikatnie zmodyfikowanej formie może przysporzyć odbiorcy trudności na poziomie wymowy oraz zrozumienia utworu. Jednocześnie eksperymenty językowe autorstwa Tuwima stawiają wiele pytań o metodę przekładu rozmaitych odgłosów ptaków.

Jednak we fragmencie pojawiającym się pod koniec utworu czytelnik ma do czynienia z kompensacją, choć „wartości w sztuce poetyckiej nie są łatwo zamienne⁶⁰⁵”. Tłumacz dodaje dźwięki, których nie ma w tekście źródłowym, np. „tchiya” oraz „tashtoo”. Można

⁶⁰³ <https://www.vocabulary.com/dictionary/tra-la-la> [dostęp: 06.04.2025]

⁶⁰⁴ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/terlikac:5507368.html> [dostęp: 06.04.2025]

⁶⁰⁵ Jastrun, Mieczysław, 1975, *O przekładzie jako o sztuce słowa* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), Księga druga, Wrocław i in.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 117

wywnioskować, że „tchiya” ma związek z odgłosami, które wydają przepiórki⁶⁰⁶. Pod kątem brzmienia uwagę zwraca również linijka: „W szczebiot, w świegot, w zgiełk - o taki”, co zostaje oddane następującymi słowami: „Slowly, surely the tumult started: Chattering, tittering, lot of dabbling”. W celu przeprowadzenia dokładnej analizy należy sięgnąć po definicje powyższych wyrazów: „szczebiot – o głosie wydawanym przez ptaki; świegot, świergot; świergot – świergot⁶⁰⁷”. Tuwim używa podobnych znaczeniowo słów, które potęgują wrażenia audialne utworu. Langer próbuje oddać ten zamysł poprzez sięgnięcie po rzeczowniki odczasownikowe, których definicje zostaną przytoczone: „chatter - to utter rapid short sounds suggestive of language but inarticulate and indistinct; to laugh in a nervous, affected, or partly suppressed manner; dabble - to work or involve oneself superficially or intermittently especially in a secondary activity or interest”⁶⁰⁸. Mimo iż zaproponowane tłumaczenie nie pokrywa się znaczeniowo z oryginałem, użycie czasowników z podwojonymi spółgłoskami zdaje się pozytywnie wpływać na efekty dźwiękowe oraz dynamikę tekstu.

W ostatnie strofie widoczna jest również strategia kompensacji w postaci wyliczenia czynności oraz odgłosów ptaków, których nie znajdziemy w oryginale: „Hitting, biting, screaming, screeching”. Po raz kolejny nie wszystkie czasowniki jawią się trafione, biorąc pod uwagę koncepcję Tuwima, jednakże wskazuje na swobodę i kreatywność tłumacza, co pozwala wysunąć wniosek, iż przekład autorstwa Langera można nazwać adaptacją.

Przekład Langer z pewnością różni się od poprzednich tłumaczeń, jednak stanowi istotną egzemplifikację różnych podejść do tego rzemiosła. Tłumaczowi z pewnością nie można odmówić powściągliwości, z jaką podchodzi do oryginału, pomija pewne fragmenty, sięga po metodę udomowienia oraz co interesujące z punktu językoznawczego, przenosi polskie onomatopeje do angielszczyzny, modyfikując ich zapis fonetyczny. Przekład *The Birds Radio* stanowi odzwierciedlenie metody tłumaczenia dosłownego według Newmarka. Analiza tekstu docelowego uświadamia stopień trudności tekstu źródłowego oraz wskazuje na główną intencję tłumacza, dla którego najważniejsza była filologiczna wierność, którą wzbogaca jednak o elementy egzotyzacji, przepisując oryginalne wyrazy dźwiękonaśladowcze do tekstu docelowego.

⁶⁰⁶ https://www.allaboutbirds.org/guide/California_Quail/sounds [dostęp: 06.04.2025]

⁶⁰⁷ <https://doroszewski.pwn.pl/> [dostęp: 06.04.2025]

⁶⁰⁸ <https://www.merriam-webster.com/> [dostęp: 06.04.2025]

Tabela 6

<i>Ptasie Radio</i> Julian Tuwim 1938	<i>The Birds Radio</i> Tłum. Janek Langer 2000
Halo, halo! Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju, Nadajemy audycję z ptasiego kraju. Proszę, niech każdy nastawi aparat, Bo sfrunęły się ptaszki dla odbycia narad: Po pierwsze - w sprawie, Co świtem piszczy w trawie? Po drugie - gdzie się Ukrywa echo w lesie? Po trzecie - kto się Ma pierwszy kąpać w rosie? Po czwarte - jak Poznać, kto ptak, A kto nie ptak? A po piąte przez dziesiąte Będą ćwierkać, świstać, kwilić, Pitpilitać i pimpilić Ptaszki następujące: Słowik, wróbel, kos, jaskółka, Kogut, dzięcioł, gil, kukułka, Szczygieł, sowa, kruk, czubatka, Drozd, sikora i dzierlatka, Kaczka, gąska, jemiołuszka, Dudek, trznadel, pośmiecieszka, Wilga, zięba, bocian, szpak Oraz każdy inny ptak.	Halo, halo, here radio from the willows country. We transmit from the avian convention. Please switch on your sets for a proposition To create a birds congregation And debate firstly in the matter, What screeches in the grass at dawn? Secondly Where in the forest the echo hides and where from? Thirdly, who should be first To swim in the dew when at its best? Fourthly: How to recognize is it a bird? Or is it not a bird? And fifthly...again ..etc....etc.... So they flock in crowded flights; Crowd the air as they hover, clamour, gaggle, Muster, dope, bevy, wisp and battle. The eagles, the falcons, the finches, the geese, The sparrows, the starlings, the penguins, the teals. The owls, the ducks, the swans, the larks, Goldfinches, hummingbirds, hawks and gulls, Mallards, of all sorts and from world distant parts.

Pierwszy - słowik Zaczął tak: „Halo! O, halo lo lo lo lo! Tu tu tu tu tu tu tu Radio, radijo, dijo, ijo, ijo, Tijo, trijo, tru lu lu lu lu Pio pio pijo lo lo lo lo lo Plo plo plo plo plo halo!” Na to wróbel zaterlikał: „Cóż to znowu za muzyka? Muszę zajrzeć do słownika, By zrozumieć śpiew słowika. Ćwir ćwir świrk! Świr świr ćwirk! Tu nie teatr Ani cyrk! Patrzcie go! Nastroszył piórka! I wydziera się jak kurka! Dość tych arii, dość tych liryk! Ćwir ćwir czyrik, Czyr czyr ćwirk!” I tak zaczął ćwirzyć, ćwikać, Ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać, Że aż kogut na patyku Zapiał gniewnie: „Kukuryku!” Jak usłyszy to kukułka, Wrzaśnie: „A to co za spółka? Kuku-ryku? Kuku-ryku? Nie pozwalam, rozbójniku! Bierz, co chcesz, bo ja nie skąpię, Ale kuku nie ustąpię. Ryku - choć do jutra skrzecz! Ale kuku - moja rzecz!”	First the nightingale, Started so: Halo, halo, halo, tralalo, tralalo, Tiyo, triyo, tralaloo, tralalo, Pio, pio, lololo, lololo, lololo, Pioplo, pioplo, halo halo. Then the starling in wisp-like sound: What is this? What kind of recitation? Tcwier, tcwier, tcwier, Shwier, shwier, shwier, It escapes my comprehension. This is not a theatre! This is not a fair! Look at him! He raised his feathers! Enough of arias with silly lyrics! And he squeals like a chicken Tcwier, tcwier, tcwier, Tcwier, tcwier, tcwierik. Until stopped by very proud cock: Kukuryku, kukuryku, kukuryku, To be joined by an impatient cuckoo.
---	--

Zakukała: kuku! kuku! Na to dzieciół: stuku! puku! Czajka woła: czyjaś ty, czyjaś? Byłaś gdzie? Piłaś co? Piłaś, to wylaż! Przepióreczka: chodź tu! Pójdź tu! Masz co? daj mi! rzuć tu! rzuć tu! I od razu wszystkie ptaki W szczebiot, w świegot, w zgiełk - o taki: „Daj tu! Rzuć tu! Co masz? Wiórek? Piórko? Ziarnko? Korek? Sznurek? Pójdź tu, rzuć tu! Ja ćwierć i ty ćwierć! Lepię gniazdko, przylep to, przytwierdź! Widzisz go! Nie dam ci! Moje! Czyje? Gniazdko ci wiję, wiję, wiję! Nie dasz mi? Takiś ty? Wstydz się, wstydz się!” I wszystkie ptaki zaczęły bić się. Przyfrunęła ptasia milicja I tak się skończyła ta leśna audycja.	And the woodpeckers voiced his objection, Repeating stuku, puku, stuku, puku. The lapwing entered tchiya, tchiya, Piya, piya; the pheasant tashtoo, tashtoo Have you, help me, come too, come too. Slowly, surely the tumult started: Chattering, tittering, lot of dabbling: Whats that, thats mine, not yours, Feathers, needles, lots of grievance, Come here, go there, come back, turn, Take it, give it, trample, listen, Stick it, lick it, all mine, not yours. So they drowned in all night quarrel; Hitting, biting, screaming, screeching, Forcing out the bird's militia, (Sorry that I have to mention) To suspend the bird's audition.
---	---

6.2. Odgłosy miasta

W poprzedniej części pracy można było usłyszeć, jak brzmi natura z perspektywy Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima. Sfera dźwięków jest jednak niezmiernie bogata i nie ogranicza się do przyrody. Wręcz przeciwnie, wiele różnorodnych muzycznych impulsów dostarcza miasto, które wraz z rozwojem przemysłowym, przemawia własnym głosem.

Dynamika miejskiego życia, kalejdoskopowa zmienność jego przejawów, równoczesność wielu różnopłaszczyznowych sytuacji, w których można uczestniczyć – wszystko to stawało się tworzywem poetyckich obrazów i zarazem zasadą ich organizacji⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹ Głowiński, Michał, Janusz Sławiński, 1997, *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 28

Wyżej wymienieni poeci wychowywali się w miastach, byli świadkami przemian tj. upowszechnienie fonografii, a zatem za ich życia zaczęto masowo korzystać z radia i fonografu. W ich utworach można uchwycić wiele dźwięków z życia codziennego, usłyszeć i dowiedzieć się, co było wówczas modne m.in. watek, który często się pojawia, jest wszechobecny taniec. Teksty poetów nabierały cech istnej polifonii, a repertuar nieustannie ulegał poszerzeniu z uwagi na rozwój cywilizacji oraz jej wynalazków, które stanowiły przedmiot lirycznej ekscytacji. Inspiracją stają się zasłyszane ludowe piosenki oraz dzieła muzyki klasycznej, które znalazły rezonans w twórczości pisarzy.

6.2.1. Struktura oraz interpretacja wiersza *Wycieczka do Świdra*

Wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pt. *Wycieczka do Świdra* w przeciwieństwie do pozostałych wierszy nie pochodzi z okresu dwudziestolecia międzywojennego, niemniej jednak posiada wiele śladów poezji z tamtego okresu, szczególnie w sferze brzmienia, a także stanowi swego rodzaju wyraz tęsknoty i nostalgii za dawnym Świdrem. Utwór został opublikowany w 1949 roku na łamach „Przekroju” i pochodzi z repertuaru sławnego Teatryku „Zielona Gęś”.

W tym utworze po raz pierwszy pojawia się nazwa „świdermajer”, ukuta przez Gałczyńskiego, określająca styl klimatycznych willi w Świdrze. Wiersz, a raczej poezjooperetka opowiada o wycieczce pociągiem do miejscowości pod Warszawą, która obfituje w sceny rodem z kabaretu.

Utwór został podzielony na siedem części; każda z nich została opatrzona tytułem, przez co przypomina sztukę sceniczną. Występują liczne postacie: pasażerowie w pociągu, wagonowi muzykanci, autor, Alojzy Gzegzółka, łodziarz. *Wycieczka do Świdra* egzemplifikuje zamiłowanie Gałczyńskiego do muzyki. Występuje ona w każdej części teksty pod postacią instrumentu, nawiązania do utworu muzycznego czy konkretnego kompozytora czy wreszcie piosenki, którą staje się cały utwór. Forma przypomina kompozycję muzyczną, która kończy się finałem i została wzbogacona o rymy, powtórzenia, refreny i metafory. Warto zwrócić uwagę, jak Gałczyński operuje natężeniem dźwięku, który z szeptu przechodzi w krzyk. W utworze fantazja przeplata się z gamą barw i dźwięków.

Sztuka poetycka Gałczyńskiego charakteryzuje się jednością słowno-muzyczną oraz metaforą, która na wskroś przeniknięta jest światem dźwięków, czego przykładem jest *Wycieczka do Świdra*.

6.2.2. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 7

Utworu *Wycieczka do Świdra* Gałczyńskiego nie można nazwać skomplikowanym językowo, lecz właśnie proste słowa stają się dla poety narzędziem, aby stworzyć za ich pomocą niezwykle, magiczny obraz Świdra. Przekładu podjęła się para tłumaczy: Reid oraz Senktas. Czytając poezjooperetkę na głos, odbiorca może poczuć konsternację, ponieważ zaciera się granica między recytowaniem a śpiewaniem utworu. Ponadto, tekst jest bogaty w elementy intertekstualne, które często odnoszą się do kontekstu muzycznego, szczególnie bliskiemu Gałczyńskiemu, co stanowi wyzwanie przekładowe. W końcu skąd odbiorca tekstu źródłowego może znać piosenki znane w dwudziestoleciu międzywojennym: „Dulcynea” czy „Księżyc zaszedł już za chmury”.

W tytule tłumaczenia pominięto gatunek utworu wymyślony przez autora, czyli poezjooperetkę, który jest informacją dla czytelnika, w jakiej konwencji został napisany tekst. Definicja wyrazu „operetka” tłumaczy styl i formę nadaną przez Gałczyńskiego – „rodzaj muzycznej komedii lub rozrywkowej farsy ze śpiewem, mówionym dialogiem, tańcami”⁶¹⁰.

W pierwszej części zatytułowanej „W pociągu” zauważamy starania tłumaczy, aby oddać konwencję swobodnej rozmowy. Następnie wprowadzony zostaje pierwszy instrument – cytra. Z tekstu dowiadujemy się, że pasażer jadący do Świdra zawsze zabiera ze sobą cytrę, ponieważ „pewna pani lubi mój ton”. Fragment ten mimo nieskomplikowanej warstwy semantycznej został oddany za pomocą wyrażenia „who likes me playing”, co zdaje się oddawać zamysł autora, który właśnie w znaczeniu przenośnym użył słowa „ton”. W następnej strofie gra na cytrze urzeczywistnia się w utworze „Schował się księżyc za chmurkę”, rymowanej piosence, która jest przeplatana powtórzeniami nazw kolorów na kartach, co wzmacnia rytm. Można domniemywać, że w wagonie ma miejsce nie tylko gra na cytrze, ale również w karty. Podobne zdanie do powyższego znajdziemy w wierszu Mariana Gawalewicza *Podpatrzeni*⁶¹¹ z 1889 roku oraz w piosence „Księżyc zaszedł już za chmury”⁶¹².

⁶¹⁰ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/operetka;5466686.html> [dostęp: 12.04.2025]

⁶¹¹ <https://pl.wikisource.org/wiki/Podpatrzeni> [dostęp: 12.04.2025]

⁶¹² Świrko Stanisław, 1971, *Z pieśnią i karabinem: pieśni partyzanckie i okupacyjne z lat 1939–1945: wybór materiałów z konkursu ZMW i „Nowej Wsi”*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 358, 359

wykonywanej w czasie okupacji. Być może któryś z utworów stanowił inspirację dla Gałczyńskiego albo został on wykreowany niezależnie przez poetę.

W kolejnych strofach do głosu dochodzą wagonowi muzycanci, którzy śpiewają z okazji imienin panny Niny. Warto zwrócić uwagę na liczne współbrzmienia językowe (imieniny – Niny), które występują w tekście. W języku angielskim para „name day” i „Nina” nie wykazują podobieństwa na poziomie audialnym. Święto wywołuje niemałe poruszenie, koty dają koncert, a Paganini ze skrzypcami ukłonem chwaliłby urodę solenizantki. W następnej strofie nawet maszyna i wiatr wydają dźwięki przypominające śpiew na cześć panny Niny – „Pędzi pociąg, dzwonią szyny, jak pianino dźwięczy wiatr”. Fragment ten zawiera czasowniki denotujące ruch i brzmienie w towarzystwie rzeczowników. Porównajmy definicje powyższych wyrazów z ich anglojęzycznymi odpowiednikami. „Pędzić – bardzo szybko mijać otaczające przedmioty, bardzo szybko przenosić się z miejsca na miejsce; bardzo szybko posuwać się naprzód⁶¹³”. W tej definicji akcent jest położony przede wszystkim na ruch oraz dynamikę. Tłumacze sięgają po czasownik „dash” – „to move with sudden speed⁶¹⁴”, który wiernie oddaje oryginalny sens. Ponadto, można wskazać charakterystyczny sufix *-ash* występujący również w czasownikach o charakterze onomatopeicznym: *smash, splash, crash* itd. W tekście źródłowym szyny „dzwonią” (dzwonić – „poruszać dzwonem lub dzwonkiem, wywołując dźwięk; też: dawać znak dzwonem lub dzwonkiem⁶¹⁵”). W przekładzie użyto słowa „clash” – „to make a clash⁶¹⁶”. Można zauważyć pewną spójność w użyciu czasowników z końcówką *-ash*. *-Sh* jest spółgłoską szczelinową bezdźwięczną. W oryginale występuje dwuznak *dz-* oznaczający dźwięk spółgłoski zwarto-szczelinowej dźwięcznej. Dostrzegalna jest różnica w dźwięcznych, brzmiących twardo czasownikach w języku polskim, a bezdźwięcznymi czasownikami w przekładzie. Na koniec słychać wiatr, który dźwięczy jak pianino (dźwięczeć – „1. wywoływać wrażenie akustyczne, słuchowe; być słyszany jako pewien dźwięk lub zespół dźwięków; brzmieć, rozbrzmiewać; 2. wydawać dźwięk podobny do dzwonienia⁶¹⁷”). Tłumacze proponują czasownik „crash” („to cause to make a loud noise⁶¹⁸”), prawdopodobnie dla zachowania spójności. Definicja czasownika „crash” jest dużo

⁶¹³ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/pedzic;5471255.html> [dostęp: 12.04.2025]

⁶¹⁴ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dash> [dostęp: 12.04.2025]

⁶¹⁵ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dzwonic;5425036.html> [dostęp: 12.04.2025]

⁶¹⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/clash> [dostęp: 12.04.2025]

⁶¹⁷ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dzwieczec;5425060.html> [dostęp: 12.04.2025]

⁶¹⁸ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/crash> [dostęp: 12.04.2025]

węższa i uboższa niż czasownika „dźwięczeć”, jednak odbiorca ma do czynienia z podobnym zjawiskiem akustycznym.

W następnej części poezjooperetki pojawia się kolejny utwór muzyczny, tym razem „Piosenka o braciach Rojek”. Można przypuszczać, że zarówno ówczesnemu odbiorcy, jak i współczesnemu czytelnikowi, a w szczególności pochodzącego z kręgu kultury anglosaskiej nazwisko Rojek niewiele mówi. Było ono używane jako pseudonim artystyczny w odniesieniu do redaktorów „Przekroju”, o których Gałczyński chętnie wypowiadał się swobodnym, żartobliwym tonem, odsłaniającym relacje zawodowe między poetą a przełożonymi. Również w tym przypadku tłumacze pozostają wierni treści oryginału i proponują: „Song about the Rojek Brothers”. Piosenka kończy się przyśpiewką „RYM, CYM. CYM”, która zastępuje słowa w niektórych piosenkach. Pierwsze wzmianki pojawiają się w *Żołnierskich piosenkach obozowych*⁶¹⁹ z 1916 roku. „RUM-DUM-DIDDLE-DEE”, fraza prawdopodobnie zapożyczona z folkloru, stanowi świetny ekwiwalent dla melodyjnej przyśpiewki. W tym miejscu tłumacze starają się udomowić oryginał, co wzbogaca język tekstu źródłowego.

W części drugiej o miejscowości wypowiada się autor z towarzyszeniem fletu, przez co każdy fragment kompozycji stanowi inną warstwę brzmieniową. Z głośnej scenerii autor płynnie przenosi czytelnika w spokojną opowieść przypominającą balladę, dając do zrozumienia, iż właśnie wyciszenie jest celem wycieczki do Świdra. Pojawia się nawiązanie do „Concerto grosso” Fryderyka Jerzego Haendla. Warto przyrzeć się tytułowi dzieła, którego nazwa wskazuje na „typ koncertu barokowego, przeznaczonego na grupę instrumentów solowych⁶²⁰”. Mimo z pozoru mało wzniosłej tematyki utworu każdy jego fragment oraz konstrukcja dowodzą świadomości muzycznej poety. W wywiadzie Senktas przyznała, że fragment „The village mayor calls them “Świdermajer”” stanowi dowód na chwilę szczęśliwości w tłumaczeniu. Angielski odpowiednik wójta „mayor” współbrzmi z końcówką nazwy „Świdermajer”.

Trzecia część zawiera opis willi w Świdrze („też z drzewa są, jak skrzypce, na których walce grali”). Wizja ta jawi się jako niezwykle plastyczna, pełna odniesień do sfery audialnej. Gałczyński chętnie sięga po metaforę personifikującą – „księżyc chodzi z gitarą”. W kolejnej linijce „szulerzy na werandach ryczą” (ryczeć – „głośno, przeraźliwie krzyczeć, śpiewać;

⁶¹⁹ https://pl.wikisource.org/wiki/Rym_cym-cym [dostęp: 12.04.2025]

⁶²⁰ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/concerto-grosso;3887524.html> [dostęp: 13.04.2025]

głośno płakać lub śmiać się; wydawać wrzaskliwe dźwięki, drzeć się, wrzeszczeć⁶²¹”), co zostało przetłumaczone – „gamblers on the verandas call” (call – „to speak in a loud distinct voice so as to be heard at a distance⁶²²”). Czasownik oddaje ogólny zamysł poety, jednak w przekładzie został użyty eufemizm wyrazu „ryczeć”.

Następnie ukazana zostaje „Wielka scena balkonowa” w wykonaniu Alojzego Gzegzółki, który śpiewa: „Dulcynejo, tu Alojzy. Daj mi twe usta”. Tekst ten stanowi bezpośrednie nawiązanie do piosenki z 1927 roku o tytule „Dylcynea” wykonywanej przez Mariana Rentgena (tekst: Andrzej Włast, muzyka: Zygmunt Wiehler⁶²³). Prawdopodobnie utwór wokalny nie jest znany odbiorcy anglojęzycznemu, ale sama postać Dulcynei z powieści *Don Kichot* już tak.

W części szóstej ponownie swą partię wykonuje autor tym razem solo z towarzyszeniem bębnow. Każda linijka to poetyckie porównanie lub metafora: „Gwiazdy jak muzykanci, [...] Gwiazdy grają. Wiatr tańczy”. Zestawienie prostych słów, które mają wymowny wydźwięk, stanowi o istocie utworu. Kolejny dowód na powyższą tezę znajdziemy w strofach: „W chatce zarosłej zielskiem, nad którą świetlik lata, akordeon podmiejski oplakuje śmierć lata. Muzyka pełna treści na bolesnym półtonie. Cały Świder się mieści w tej grze na akordeonie”. Przekład pierwszego z wymienionych fragmentów brzmi następująco: „In a cottage smothered in weeds and with a glowworm flying over it, an accordion from the suburbs mourns for the death of summer”. Tłumacze dokonali wiernej transpozycji warstwy semantycznej i leksykalnej tekstu. Zauważalna jest jednak dysproporcja pomiędzy krótkimi wersami oryginału a dłuższymi w tekście docelowym. Druga strofa, która zbudowana została na metaforze, w wersji anglojęzycznej uległa modyfikacjom na poziomie treści: „Music happy with itself in its anguished semitones. The whole of Świder is there in the sound of this accordion”. Nie odnajdziemy w powyższym fragmencie „muzyki pełnej treści”, lecz muzykę zadowoloną z siebie (przekład dosłowny). Jednak nie literalność stanowi o wartości tekstu, lecz sama muzyczność, która zostaje opisana w utworze i przełożona na język angielski.

Utwór kończy się na wzór kompozycji muzycznej finałem w wykonaniu całego zespołu. Słowo „zespół” w kontekście poezjooperetki nasuwa konotacje związane z przedstawionymi w tekście solistami oraz orkiestrą. W przekładzie natomiast znajdziemy słowo „company” –

⁶²¹ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/ryczec;5493974.html> [dostęp: 13.04.2025]

⁶²² <https://www.merriam-webster.com/dictionary/call> [dostęp: 13.04.2025]

⁶²³ https://www.tekstowo.pl/piosenka,tadeusz_olsza,dulcynea.html [dostęp: 13.04.2025]

„a group of performers such as actors or dancers”, a więc wydaje się, że znaczenie jest węższe niż w oryginale.

Przekład w języku angielskim jest bogaty w elementy instrumentacji dźwiękowej, powtórzenia, aliteracje. Widoczny jest wysiłek autora, która stara się zachować rymy (warto docenić rymy wewnętrzne) oraz melodię utworu źródłowego, co nie udaje się w każdej strofie. Szczególnie wart uznania wydaje się zabieg zachowania treści oraz formy – znalezienie trzech czasowników, wyrażających ruch, mających ten sam dźwięk „sh”. Tłumacze podeszli do tekstu Gałczyńskiego w sposób bardzo zindywidualizowany, traktując każdą część jak osobny wiersz. Nie próbowali udomowić utworu, lecz przypominali odbiorcy o jego pochodzeniu językowym i kulturowym tekstu, doceniając z jednej strony jego lokalny charakter, a z drugiej dostrzegając liczne odwołania intertekstualne.

Tabela 7

<i>Wycieczka do Świdra</i> (poezjooperetka) Konstanty Ildefons Gałczyński 1949	<i>A Trip to Świder</i> tłum. Christopher Reid, Renata Senktas 2019
1 W pociągu Przepraszam, pan wychodzi? Czy ten wiatr panu szkodzi? Nie, mnie szkodzą tylko rzeczy mączne. Czy pan jedzie do Świdra? Ba ja jadę do Świdra. Pan pozwoli, naczelnik Bączek. Pan czytał? Włoch Bambino w kuble La Manche przepłynął. A co to, przepraszam? To cytra.	1 On the Train Excuse me, is this your stop? Are you bothered by the draught? No, only floury food bothers me. Are you going to Świder? Because I'm going to Świder. Bączek's the name, Bączek the director. Did you hear? Some fellow called Bambino crossed the Channel in a bucket! Do you mind if I ask, what's this? A zither.

Widzi pan... pewna pani lubi mój ton, więc ja dla niej zawsze z cytrą jeżdżę do Świdra. Gdzie pan mieszka? Na Bema. A popielniczek nie ma. O! wypalił pan sobie dziurkę. To plamka, to się wytrze. Chce pan, zagram na cytrze „SCHOWAŁ SIĘ KSIĘŻYC ZA CHMURKĘ”: Schował się księżyc za chmurkę, (PIKI KARO TREFL) pisze za chmurkę laurkę. (PIKI KARO TREFL) Piszę laurkę dla Niny, (PIKI KARO TREFL) bo jutro jej imieniny. (PIKI KARO TREFL) Wagonowi Muzykanci: IMIENINY PANNY NINY, dziś noc całą nie usnę. Dary chmurą, złote pióro, a tu pierścień z turkusem; a tu obraz, a tu posąg, a w koszyczku piesek śpi. Listonosze listy niosą i dzwonią do drzwi.	You see, there's a lady there who likes my playing, so it's for her I always take a zither when I go to Świder. Where do you live? On Józef Bem Street. No ashtrays on this train. Watch out, you've burnt a hole. Only a stain, it'll wash away. Would you care to hear me play “THE MOON IS HIDING BEHIND A CLOUD”? The moon is hiding behind a cloud, (SPADES DIAMONDS CLUBS) it's helping the cloud to write a card. (SPADES DIAMONDS CLUBS) It's writing a card for Nina, (SPADES DIAMONDS CLUBS) because tomorrow is her name day. (SPADES DIAMONDS CLUBS) Musicians in the Carriage: TODAY'S MISS NINA'S NAME DAY, it's going to be an all-nighter, I'll give her a cloud, a golden feather, and a fancy ring to delight her. Here's a picture, here's a statuette, here's a puppy asleep in a basket. Postmen with bags of letters ring the bell and kick up a racket.
--	---

Imieniny panny Niny! Świat się kończy i trzęsie. Koci koncert od godziny, że sto lat i w tym sensie. Themistokles, stary cynik, co go czasem męczył hyś, uciekłby spod Salaminy, gdyby wiedział, że to dziś. Bo ty masz urodę Fryny, ze skrzypcami, gdyby mógł, psem by leżał w imieniny Paganini u twych nóg. Pędzi pociąg, dzwonią szyny, jak pianino dźwięczy wiatr: IMIENINY PANNY NINY i tak dalej... Wariat w Gumowym Podkoszulku: Dlaczego i tak dalej? Ja proszę bis. Muzykanci: „Piosenka o braciach Rojek” Oklaski. Muzykanci: Chwile wolne nad „Przekrojem” ja spędzam w dezabilu,	Today’s Miss Nina’s name day! The world’s got to end in tears. The cats are caterwauling away: May you live for a hundred years! Themistocles, the old cynic, was nuts, I’m sorry to say, and prone to hurry off in a panic if only he’d known about today! Because you’re as pretty as Phryne and it’s your name day, too, you’ll find the fiddler Paganini bowing down to you. The train is dashing, the rails are clashing, the wind is crashing like a grand piano. TODAY’S MISS NINA’S NAME DAY and so on... Lunatic in a Rubber Singlet: And so on? Why? We want more! Musicians: “Song about the Rojek Brothers!” (applause) Musicians: I dip into <i>Przekrój</i> at odd moments, in undress:
--	--

tam piszą bracia Rojek, lecz nie wiadomo, ilu; podobno to opoje, a jeden, mówią, mnich - a ja się nie boję, ja się nie boję, ja się nie boję ich. JA SIĘ NIE BOJĘ BRACI ROJEK, no bo jak się braci bać? Ja w drodze im nie stoję, a dlaczego miałbym stać? Ten kosz to wszystko moje, mam dwie koszule w nim. Ja się nie boję braci Rojek. RYM, CYM. CYM. potworna cały Szczecin historia poruszyła; jedna pani miała dzieci, Ślimakowska Ludmiła. Niewątpliwie z braćmi Rojek, bo ten główny zaraz znikł - a ja się nie boję, ja się nie boję, ja się nie boję ich. JA SIĘ NIE BOJĘ BRACI ROJEK, no bo jak się braci bać?	the Rojeks write for it – how many is anybody’s guess. It’s said they’re always drunk and one of them’s a monk, but I’m not afraid, I’m not afraid, no, I’m not afraid of them. I’M NOT AFRAID OF THE ROJEK BROTHERS, what have I got to fear? There’s nothing to be frightened of so long as I steer clear! There are two shirts in this basket, and the basket belongs to me. I’m not afraid of the Rojek brothers – WITH A RUM-DUM-DIDDLE-DEE! A rather gruesome story had the whole of Szczecin appalled: a lady had some children, Ludmiła she was called. The Rojeks were the fathers, her husband having scarpered, but I’m not afraid, I’m not afraid, no, I’m not afraid of them. I’M NOT AFRAID OF THE ROJEK BROTHERS,
---	---

Ja w drodze im nie stoję, dlaczego miałbym stać? Ten kosz to wszystko moje, Mam dwie koszule w nim. Ja się nie boję braci Rojek. RYM. CYM. CYM. Czasem sny nas męczą straszne, aż człowiek się poci i krzyczy, i na szafce przewraca kompotik. To śnią się bracia Rojek, co drugi jest jak byk – a ja się nie boję, ja się nie boję, ja się nie boję ich. JA SIĘ NIE BOJĘ BRACI ROJEK, no bo jak się braci bać? Ja w drodze im nie stoję, a dlaczego miałbym stać? Ten kosz to wszystko moje, mam dwie koszulki w nim. Ja się nie boję braci Rojek. RYM. CYM. CYM.	what have I got to fear? There's nothing to be frightened of so long as I steer clear! There are two shirts in this basket, and the basket belongs to me. I'm not afraid of the Rojek brothers – WITH A RUM-DUM-DIDDLE-DEE! Some nights you have those dreams, so bad you feel you're dying, you scream and thrash about and send your bedside kompot flying. I dreamt about those Rojeks, one in two was the size of an ox, but I'm not afraid, I'm not afraid, no, I'm not afraid of them. I'M NOT AFRAID OF THE ROJEK BROTHERS, what have I got to fear? There's nothing to be frightened of so long as I steer clear! There are two shirts in this basket, and the basket belongs to me. I'm not afraid of the Rojek brothers – WITH A RUM-DUM-DIDDLE-DEE!
--	--

2 Autor: (z towarzyszeniem fletu) Jest willowa miejscowość, nazywa się groźnie Świder, rzeczka tej samej nazwy lśni za willami w tyle; tutaj nocą sierpniową, gdy pod gwiazdami idę, spadają niektóre gwiazdy, ale nie na te wille, spadają bez eksplozji na biedną głowę moją, a wille w stylu groźnym tak jak stały, tak stoją – dzień i noc; i znów nocą nikły blask je oświetla: cóż im „Concerto grosso” Fryderyka Jerzego Haendla! Te wille, jak wójt podaje, są w stylu „świdermajer”. 3 Wille w Świdrze	2 Author: <i>(with flute accompaniment)</i> There is a village, Świder its sullen name, a river, called the same glitters behind the wooden villas; on August nights, patrolling underneath the stars, I see stars falling, but not on the villas, they fall without exploding, somehow landing on my poor head, while the sullen villas keep standing – by day, and by night also, lit as if by candles, what do they care about Handel and his “Concerto Grosso”? The village mayor calls them “Świdermajer”. 3 Villas in Świder
---	--

One stoją wśród sosen jak upiory w przedpieklu i mówią smutnym głosem o radościach FIN-DE-SIÈCLE’U; wzięte z ryciny żywcem: „ŚWIĄTYNIA BOGINI KALI” też z drzewa są, jak skrzypce, na których walce grali. Dzisiaj noc taka ładna! Księżyc chodzi z gitarą. Szulerzy na werandach ryczą „kiery” i „karo”. Tak zwana pani Luna w króla pik patrzy chytrze. przegrała. Noc jak fortuna kołem toczy się w Świdrze. 4 Wielka scena balkonowa (w wykonaniu Alojzego Gzegzółki) Szkoda tylko, że tu nie ma kwiaciarni... a, jeśli są, to daleko bo bym stanął pod tym balkonem, koło latarni, z różą, w charakterze zakochanego; Na balkon, promieniejąc,	They stand among the pines like phantoms in limbo and speak in sad tones of <i>fin de siècle</i> delights. Straight out of some illustration captioned “TEMPLE OF KALI”, they are made of wood, like violins that once accompanied waltzes. The night is so lovely! The moon passes with her guitar. Gamblers on the verandas call “Diamonds!” and “Hearts!” The one known as Mrs Luna throws a glance at the King of Spades. She lost. Just like fortune, night in Świder is a turn of the wheel. 4 Grand Balcony Scene (as performed by Alojzy Gzegzółka) What a pity I can’t find a florist... If there is one, it’s not very close, or else I would stand by a lamppost, under a balcony, like a lover, holding a rose; and on the balcony, blissfully, a podgy fairy would appear,
--	--

wyszłaby wróżka tłusta, a ja bym zaśpiewał: - Dulcynejo, tu Alojzy. Daj mi twe usta; ty sekrety znasz chiromancji, ja zastrzyki robię z arszeniku. O, skocz w ramiona me i na dancing pojedziemy i zginiemy w walczyku. Zawiruje nam świat, aż do rana, złotych chwil nam nikt nie ukradnie. Ty mi z ręki powrózysz, kochana, ja ci zastrzyk zrobię bezpłatnie. I znów walczyk, walczyk szalony i znów lody i woda sodowa – aż na drucie pogasną lampiony, aż się schowa w oczy twe noc... 5 Sen lodziarza (scena baletowa) Zmęczony, zlany potem zasnął lodziarz pod dworcem. I przyszedł do niego Szopen i kupił dużą porcję. Dziwny facet. Na pewno takiego nie było w Świdrze. Rzucił monetą srebrną i w dal odchodził w cylindrze.	and I would sing: Dulcinea, it's Alojzy! Give me a kiss! You can study hands and read fortunes, and I can give arsenic injections. Jump into my arms, we'll fly off to the ball and get lost in a waltz! The whole world will spin until morning, no one will snatch our precious minutes away. You will read my palm, my darling, and I will treat you to an injection. And once more the waltz, the mad waltz, more ice cream and soda besides – till the lanterns darken along the wires, till the night hides in your eyes... 5 The Ice Cream Man's Dream (<i>ballet scene</i>) Tired, sweaty, the ice cream man fell asleep by the station, when Chopin came to him and bought a large portion. Strange fellow. There'd never been anyone like him in Świder. He tossed a silver coin and walked off in his topper.
---	--

Lecz roześmiał się na zakręcie i powiedział do mnie: - Mój złoty od jutra wciąż lato będzie I LODY, PANOWIE, LODY! 6 Autor (solo z towarzyszeniem bębnów) Gwiazdy jak muzykanci, Sierpień jak ptak zielony. Gwiazdy grają. Wiatr tańczy. A sierpień pióra roni. Noc wciąż w górę wyrasta - srebrnookienna wieża. Sierpień na wieży stanął, takt skrzydłami odmierza. Między sosnami cienie to się zjawiają, to znikną. Ścieżką dumny młodzieniec jedzie na motocyklu. Księżyc jak marionetka wyszedł zza chmur kurtyny. Śpią dziewczyny w hamakach. Bardzo ładne dziewczyny. Nagle świerszcz w szparze cegły	But at the corner, he turned to me, laughing, and said, My dear, from tomorrow it will be summer forever and ICE CREAM, GENTLEMEN! ICE CREAM! 6 Author <i>(solo with drum accompaniment)</i> Stars like musicians. August like a green bird. The stars play. The wind dances. And August sheds feathers. The night keeps soaring, a tower of silver windows. August has mounted the tower, its wings are beating time. Shadows among the pines appear and disappear. Down the path, a proud young man rides his motorcycle. The moon like a puppet came out through a curtain of cloud. Girls are sleeping in hammocks. Very pretty girls. Suddenly, from a chink in a wall, a cricket in waltz time. Then a pause.
---	--

walca zagrał. I zamilkł. Dziewczyny w hamakach drgnęły. Mówią przez sen wierszami. W chatce zarosłej zielskiem, nad którą świetlik lata, akordeon podmiejski opłakuje śmierć lata. Muzyka pełna treści na bolesnym półtonie. Cały Świder się mieści w tej grze na akordeonie: wózki z dziećmi, dzięcioły, brzoza rosnąco krzywo, rzeczka i niewidomy, co pił na stacji piwo; i ten dom z dachem ostrym, co się w malinach chowa – i ten cień... jakby „Trzy siostry: Antoniego Czechowa. 7 Final (w wykonaniu całego zespołu) Gdyś jest smutny, mój złoty, gdy cię męczą kłopoty, zapamiętaj to słowo z sześciu liter:	The girls have shifted in their hammocks. They speak verse in their sleep. In a cottage smothered in weeds and with a glowworm flying over it, in accordian from the suburbs mourns for the death of summer. Music happy with itself in its anguished semitones. The whole of Świder is there in the sound of this accordion. Children in prams, woodpeckers, a birch growing at a slant, the river, and the blind man who drank beer at the station; and this house with its pointed roof hidden among raspberry bushes, and this shadow... as in <i>Three Sisters</i> by Anton Chekhov. 7 Finale <i>(performed by the whole company)</i> When you are sad, my pet, when things are bad, you mustn't forget this little word:
--	---

ŚWIDER – na złe kompleksy, na artretyzm, eklektyzm, na miłość, na samotność – Świder. Tutaj, złoty kolego, możesz czytać Heinego, jakąś prozę, albo „BUCH DER LIEDER” Nie wysoko. Nie za nisko. Fenomenalne letnisko. Świder. Powtarzam: ŚWIDER.	ŚWIDER – for the blues, for rheumatism and eclecticism, for love, for loneliness – Świder. Here, my pet, you can read Heine’s selected prose or his “BUCH DER LIEDER”. Not too high. Not too low. A phenomenal place to go. Świder. I repeat: ŚWIDER.
---	--

6.2.3. Struktura oraz interpretacja wiersza *Bal w operze*

Poemat *Bal w operze* autorstwa Juliana Tuwima powstał latem 1936 roku w majątku Piwnickich. Wiele lat czekał na publikację w całości z powodu niecenzuralnego słownictwa oraz kontrowersji, które wywołał⁶²⁴. Całość ukazała się na łamach tygodnika „Szpilki” w pięciu kolejnych numerach w lekko zmodyfikowanej wersji – pominięto trzy fragmenty, a co ważniejsze prolog i epilog z Objawienia św. Jana⁶²⁵. Dopiero w 1982 roku „Czytelnik” opublikował pełną wersję poematu. Barańczak uważał, iż *Bal w operze* stanowi zemstę poety na języku, która przynosi odwrotny skutek i tak naprawdę Tuwim zubaża własną wizję poetycką⁶²⁶.

Tuwim, podobnie jak Gałczyński, miał apokaliptyczną wizję świata; uważał, że jest on zbyt zepsuty i występny, aby dalej trwał. Wielu nazywa utwór satyrą polityczną, ale Czesław

⁶²⁴ Borucki, Tadeusz, 2006, *Konteksty brzmieniowe w polskiej i rosyjskiej wersji „Balu w operze” Juliana Tuwima* [w:] *Między Oryginałem a Przekładem* t.12, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 151

⁶²⁵ Polonsky, Antony, 2016, „Bal w Operze”: Żydowska apokalipsa według Juliana Tuwima [w:] „Roczniki Humanistyczne” t. 64, s. 12

⁶²⁶ Barańczak, Stanisław, 1995, *Zemsta na słowie. Julian Tuwim. „Bal w Operze”* [w:] *Pomyślane przepaście: osiem interpretacji*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 70-73

Miłosz twierdził, że jest czymś więcej⁶²⁷. Z jednej strony spotykamy się z wątkami biblijnymi, a z drugiej słownictwem obraźliwym, nacechowanym. „Tuwim po mistrzowsku zderza pełną przepychu scenerię balu z powszednim życiem stolicy, której mieszkańcy z trudem wiążą koniec z końcem⁶²⁸”. Jednak w centrum zdaje się być dźwięk i taneczny rytm utworu z wyraźną dominantą ruchu kołowego. „Wyrażają to nie tylko rymy, ale także niektóre leksemy, w tym wielosylabowe. Kołowy rytm nabiera charakteru powtarzalności⁶²⁹”. Rytm taneczne przeplatają się ze schematami dźwiękowymi, głoskami, które cyklicznie powracają, intensyfikując dawkę dźwięków. Warstwa językowa utworu bogata jest również w elipsy oraz we fragmentaryczność leksemów, które pełnią funkcję okrzyku-wiwatu. Często słowa charakteryzuje nacechowanie stylistyczne i przynależność do języka potocznego, w którym szukano w dwudziestoleciu nowej formy poetyckości i ekspresji. Całkowicie inny rytm oraz dobór słownictwa odnajdziemy natomiast w opisie tego, co dzieje się na zewnątrz, gdzie jest spokojniej i ciszej niż na balu⁶³⁰. Tuwim sięga po liczne formy instrumentacji dźwiękowej: aliteracje, stylizacje brzmieniowe, glosolalię, które z punktu widzenia niniejszej pracy stanowią interesujący materiał badawczy pod kątem przekładoznawstwa.

6.2.4. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 8

W niniejszym fragmencie zostanie przedstawiona analiza poematu Tuwima oraz jego przekładu autorstwa Malcolma oraz Miksy. Zważywszy na wysoką frekwencję środków oddających brzmienie w *Balu w operze*, przekład utworu jest niezaprzeczalnie trudny. Tekst źródłowy został napisany ósmiozgóskowcem, a więc stanowi przykład popularnego w poezji polskiej wiersza sylabicznego. Mimo że w literaturze angielskiej pentametr jambiczny jest podstawowym formatem wiersza, tłumacz podąża za oryginałem. Liczba sylab, która przypada na wers w tekście źródłowym waha się pomiędzy ośmioma a dziewięcioma zgłoskami. Jednak na pierwszy rzut oka różnice w proporcjach między długością linii w oryginale a tłumaczeniu są dostrzegalne.

Silne zrytmizowanie utworu ma swoje źródło w regularnym układzie rymów, najczęściej krzyżowych. Sam tłumacz we wstępie do tomiku pisze: „Tuwimowskie rymy

⁶²⁷ Borucki, Tadeusz, 2006, *Konteksty brzmieniowe w polskiej i rosyjskiej wersji „Balu w operze” Juliana Tuwima* [w:] *Między Oryginałem a Przekładem* t.12, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 151

⁶²⁸ Polonsky, Antony, 2016, „Bal w Operze”: Żydowska apokalipsa według Juliana Tuwima [w:] „Roczniki Humanistyczne” t. 64, s. 19

⁶²⁹ Borucki, Tadeusz, 2006, *Konteksty brzmieniowe w polskiej i rosyjskiej wersji „Balu w operze” Juliana Tuwima* [w:] *Między Oryginałem a Przekładem* t.12, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 153

⁶³⁰ Tamże, s. 162

są częścią znaczenia jego poezji⁶³¹”. Malcolm zdaje się poważnie traktować powyższe słowa i stara się zachować oryginalny układ rymów, co nie udaje się w każdej strofie. Przyczyny należy upatrywać w odmiennych kryteriach morfologicznych – język polski należy do grupy języków fleksyjnych, a język angielski reprezentuje grupę języków izolujących. Polifoniczny język tekstu, który może być odebrany jako zdeintegrowany, stanowi wrażenie pozorne. Utwór wyposażony został w liczne kody i kontrasty, które wpisują się w liryczno-satyryczną koncepcję poety.

W drugiej strofie występuje nagromadzenie wykrzyknień, które podkreślają dynamiczność utworu. Pojawia się emocjonalne zawołanie: „Co za pompa! Jezu Chry...!”, w którym autor intencjonalnie urywa słowo, kończąc frazę wielokropkiem. W przekładzie Malcolmowi nie udało się oddać zamysłu poety, który sięgnął po niepopularne w angielszczyźnie wykrzyknienie składające się z dwóch kompletnych słów „O Jesus Mary...!”.

Warto przyjrzeć się jednemu z fragmentów, w którym występuje nagromadzenie czasowników onomatopeicznych: „Konie pienią się i rzą, Ryczą auta, tłumy prą”. Tłumacz proponuje następujące rozwiązanie: „Horses boldly foam and champ, Autos roar, crowds shove and stamp”. Zamiast rżenia koni pojawia się słowo „champ” („(especially of horses) to chew noisily”⁶³²), czyli żucie. Krótki czasownik „prą” zostaje zastąpiony dwoma jednosylabowymi wyrazami „shove” (pchać) i „stamp” (tupać⁶³³), a zatem Malcolm naddaje znaczenie słowom oryginalnym.

Poemat obfituje w terminologię potoczną oraz gwarową: „Szofer szofra macią ruga, Na tajniaka tajniak mruga... No jadź, jadź! bedziesz tu stać? Caf się, frrrruwa twoja mać!”. W tekście źródłowym nie znajdziemy śladów gwarowości, co niewątpliwie zubaża wymowę oryginału. Przekład „Come on, come on! Get outa here! Queue you, feather-plucking queer!” cechuje nieznacząca kolokwialność oraz dosłowność („feather-plucking” – wrywanie piór, „queer” - dziwak⁶³⁴).

W kolejnej strofie następuje przedstawienie gości, które przybiera formę absurdu. Słowa w tym fragmencie charakteryzuje agramatyczność, a wyliczenia zostały skonstruowane

⁶³¹ Tuwim, Julian, 2013, *Till the Words Draw Blood! Słowem do krwi!*, tłum. David Malcom, Agata Miksa, Łódź: Dom Literatury w Łodzi, s. 7

⁶³² <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish/champ> [dostęp: 08.04.2025]

⁶³³ <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish/stamp> [dostęp: 08.04.2025]

⁶³⁴ <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish/queer> [dostęp: 08.04.2025]

na podstawie asocjacji semantyczno-dźwiękowych. Nie uchodzi to uwadze tłumacza, który stara się zachować oryginalną formę, choć przy słowie „ambasadorowie”, nie stosuje pisowni angielskiej z podwójną literą s („ambassadors”), tylko przepisuje poszczególne linijki. Tuwim bagatelizuje zasady ortografii – nazwy dynastii królewskiej pisze z małej litery. Co ciekawe, tłumacz nie podporządkowuje się regułom tekstu źródłowego i używa wersalików. Ponadto, poeta sięga po spolszczenia nazw producentów aut („Zajeżdżają Buicki, Royce’y, I Hispany”), które Malcolm przedstawia w oryginalnych wersjach językowych. Następnie pojawia się okrzyk „hurra, panowie”, który zostaje oddany przez następujące wyrażenie: „View haloo, messieurs!”. Wyraz „hura” posiada dwa znaczenia: „1. okrzyk podniecający, dopingujący do ataku, natarcia”⁶³⁵. Tę interpretację przyjął najwyraźniej tłumacz i użył wyrażenia „view haloo” (interjection used in fox hunting on seeing a fox break cover⁶³⁶). Druga definicja, którą znajdziemy w słowniku pod red. Doroszewskiego, brzmi: „okrzyk wyrażający radość, tryumf, uznanie, wiwat”⁶³⁷ i prawdopodobnie Tuwim miał na myśli ów znaczenie. Zwrot „panowie”, do których kieruje się narrator poematu otrzymują angielski, a raczej francuski ekwiwalent „messieurs”, co oddaje rangę osobistości przybyłych na bal, ale również wprowadza element egzotykcji.

Na końcu przedostatniej i na początku finalnej strofy zostaje podkreślona rola orkiestry. Pojawiają się powtórzenia: „A w środku już orkiestra gra, Orkiestra gra! Orkiestra gra!” („And there in the middle the band plays. The band plays! The band plays!”) oraz rozcłonkowana składnia przekształcająca się w melorecytację: „Ostro gra orkiestra-kiestra”, która nie występuje w konwencji tłumaczenia: „The band blares loud to beat the band”. Deformacja i groteska dotyczą systemu językowego, co nie do końca jest uchwytne w przekładzie. Dynamika w ostatniej strofie intensyfikuje się poprzez nagromadzenie głosek szczelinowych („s”, „cz”, „z”, „rz”, „dz”, „dzi”) w sąsiedztwie głoski „r”, co przypomina linię melodyczną kompozycji wymienionej w tekście – jazzu furioso.

Warto również zwrócić uwagę na przykład aliteracji z powtarzającą się głoską „sz-”: „(Tempo: szampan, szatan, szantan)”, które zostało przetłumaczone w następujący sposób: „(Tempo: sleazo, satan, champagnes)”. Użycie wyrazu „sleazo” wydaje się nieprzejrzyste. Przymiotnik „sleazy” oznacza „unpleasant and morally wrong, often in a way that relates to sex”⁶³⁸, a tym samym nie wykazuje jakichkolwiek związków ze słowem „szantan”

⁶³⁵ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/hura:5433861.html> [dostęp: 08.04.2025]

⁶³⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/view%20halloo> [dostęp: 08.04.2025]

⁶³⁷ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/hura:5433861.html> [dostęp: 08.04.2025]

⁶³⁸ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-polish/sleazy> [dostęp: 20.05.2025]

(„kawiarnia lub restauracja z występami tancerzy i aktorów; kabaret⁶³⁹”. Można przypuszczać, że tłumacz próbował dostosować język do potocznego, niekiedy wulgarnego stylu zastosowanego w utworze, zachowując jednocześnie figurę dźwiękową.

Tuwim chętnie sięga po interiekcje i wyrazy dźwiękonaśladowcze, co trafnie oddaje następujący fragment: „I bac! w blask, w oklaski, brawo, W- drgawki metalową lawą I jazz w blask grzmiąc furioso”. Malcolm dobiera słowa, których znaczenie różni się od oryginalnych (bac – „o silnym, krótkim i ostrym dźwięku”; bingo – „used to announce an unexpected event or instantaneous result”, bling – „expensive and ostentatious possessions”, hurray – used to express joy, approval, or encouragement⁶⁴⁰). Niemożliwe wydaje się oddanie powyższego fragmentu ze względu na różnice fonetyczne między językami. Ostatnia strofa została zdominowana przez hiperrealizm, który przejawia się w zdeformowanych strukturach językowych. Występują liczne odstępstwa w zakresie składni, słowa są rozszczepione, co wymaga od czytelnika-słuchacza uważności oraz erudycji.

Kompozycję utworu bez wątpienia można nazwać wirtuozerską, niejednoznaczną i niekoherentną, co czyni go arcytrudnym zadaniem przekładowym chociażby z tak prozaicznego powodu jak ten, że „angielski po prostu nie brzmi tak jak polski⁶⁴¹”. Cały utwór ma charakter ludyczny i wyraźnie wpisuje się w realia współczesne autorowi.

Malcolm, zgodnie z odpowiedzią, którą udzielił w wywiadzie, stara się stworzyć tekst, przypominający wiersz w języku angielskim, a więc nadrzędne staje się dla niego udomowienie utworu. Podczas analizy translatorycznej zidentyfikowano kilka nieporozumień interpretacyjnych, jednak tłumacz stara się stworzyć równoważne odpowiedniki, które staną się familiarne dla odbiorcy i będą brzmiały naturalnie w języku docelowym.

Tabela 8

<i>Bal w operze (fragment)</i> Julian Tuwim 1936	<i>A Ball at the Opera (fragment)</i> tłum. David Malcolm, Agata Miksa 2013
I Dzisiaj wielki bal w Operze. Sam Potężny Archikrator	I Today's the great ball at the Opera! The Mighty Archicrator's hand

⁶³⁹ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szantan;5503281> [dostęp: 20.05.2025]

⁶⁴⁰ <https://www.merriam-webster.com/> [dostęp: 08.04.2025]

⁶⁴¹ Tuwim, Julian, 2013, *Till the Words Draw Blood! Słowem do krwi!*, tłum. David Malcom, Agata Miksa, Łódź: Dom Literatury w Łodzi, s. 6

Dał najwyższy protektorat, Wszelka dziwka majtki pierze I na kredyt kiecki bierze, Na ulicach ścisk i zator, Ustawili się żołnierze, Błyszczą kaski kirasjerskie, Błyszczą buty oficerskie, Konie pienia się i rżą, Ryczą auta, tłumy prą, W kordegardzie wojska mrowie, Wszędzie ostre pogotowie, Niecierpliwe wina wrą, U fryzjerów ludzie mdleją, Czekający za koleją, Dziwkom łydki słodko drżą.	Has passed the highest dispensation. All the whores wash out their knickers Take loans for slips to flatter figures. The roads are blocked, the streets are jammed, Soldiers stand with proper rigor The helmets gleam of the cuirassiers, And officers' boots gleam in array. Horses boldly foam and champ, Autos roar, crowds shove and stamp. Honour guards seethe like bugs in dirt, Everywhere it's red alert. Impatient wines pop corks too soon, At the barber's people swoon, Waiting till they call their turn. Whores' calves sweetly twitch and yearn.
Na afiszu - Archikrator, Więc na schodach marmurowych Leży chodnik purpurowy, Ustawiono oleandry, Ochryplł szef-organizator, Wyfraczony krępy mandryl, Klamki, zamki lśnią na glanc, W blasku las ułańskich lanc, Szef policji pierś wysadza I spod marsa sypiąc skry, Prężnym krokiem się przechadza... Co za gracia! Co za władza! Co za pompa! Jezu Chry...! Zajeżdżają futra, fraki, Lśniące laki, szapoklaki, Uwijają się tajniaki	The Archicrator's on the poster, So on the marble steps is spread A carpet of the brightest red. They've put out pots of oleander. He's lost his voice, the boss-director, A penguin-suited, stocky mandrill. On handles, locks light glances, dances, In the blitz of uhlands' lances. The police-chief puffs out chest and face And strewing sparks classically military, With springing stride he likes to pace. O what power! O what grace! O what pomp! O Jesus Mary...! Furcoats, tailcoats roll up and down, Lacquers gleam, claques abound, Secret agents bustle round

W paltocikach Burberry.	In overcoats by Burberry.
Szofer szofra macią ruga, Na tajniaka tajniak mruga...	Chauffers call each other sods, Each secret agent winks and nods...
No jadź, jadź! bedziesz tu stać? Caf się, frrrruwa twoja mać! Zajeżdżają gronostaje	-Come on, come on! Get outa here! Queue you, feather-plucking queer! Then draw up the ermine stoles,
I brajtszwance, Barbarossy, oyenstierny I braganze, Zajeżdżają Buicki, Royce'y I Hispany, Wielkie wstęgi, śnieżne gorsy, Szambelany, I buldogi pełnomocne I terriery I burbony i szynszyle I ordery I sobole i gr and-diuki I goeringi, Akselbanty i lampasy I wikingi, Admirały, generały, Bojarowie, Bambirały, grubasowie, Am! Ba! Sado! Rowie ! Raz ! Dwa ! Hurra, panowie!	And Persian lamb ones, Barbarossas, Oxenstiernas And Braganzas, Then there drive up Buicks, Rollsies, And Hispano Suizas. Mighty sashes, fronts like snow, Kammerdieners, And bulldogs plenipotentiary And dalmatians And Bourbons and chinchillas And military decorations And sables and grand dukes And Goerings Braided gold and shoulder bars And vikings, Admirals, generals, Boyars, Nabobs and fatsos. Am! Ba! Sa! Dors! One! Two! View haloo, messieurs!

Hurra, panowie! Hurra, panowie! W szatni tłok, W lustrach - setki, Potrzaskują Damskie torebki, Każda poprawia, każda zerka - I boty! numerek! bez numerka! I jeszcze pudrem I jeszcze usta I lustra lustrem I znów do lustra I już - do łoży - która? druga... Na tajniaka tajniak mruga, Na lewo, na prawo, na le, na pra, A w środku już orkiestra gra, Orkiestra gra! Orkiestra gra! Ostro gra orkiestra-kiestra, Z czterech rogów, czterech estrad Pryska extra bluzgi grzmiące, Miedzią pluska i mosiądзем I bac! w blask, w oklaski, brawo, W- drgawki metalową lawą I jazz w blask grzmiąc furioso - I nagle duszną tuberozą W krew, w nozdrza placadiutanta (Tempo: szampan, szatan, szantan) I już - wziąć, i już - udami I już - da mi! da mi! da mi! I chuć - w skok, i wzrok - kastetem I pod żyrandol piruetem - solo! solo! małpa! nie po...!	View haloo, messieurs! In the cloakroom a crush, In the mirrors – scores of fools Rattling Ladies’ reticules. They all touch up, they all stare. Bottines! A ticket! No ticket there! A bit more powder, A bit more lip, Mirror, mirror, One more look. And then our box. Which? Two, I think... The secret agents nod and wink. Left, right, lef’, ri’, the usher says And there in the middle the band plays. The band plays! The band plays! The band blares loud to beat the band, Four corners, stages, on every hand, It spits out extra thunder crashes, Splashes with coppers, lashes with brasses. And bingo! With bling, and hurrah and bravo, With spurtings of metallic lava. Brassy jazz crashes furioso, And sudden stifling tuberoses In the sub-director’s nose and veins (Tempo: sleazo, satan, champagnes). Hey – go grab it! Hey – show those knees! Hey – gi’me, gi’me, gi’me, gi’me! Lust – leapers, peepers – knuckle duster They pirouette beneath the luster.
--	--

buch magnezja foto ślepo uda uda da mi da mi gene orde dzwoni rami zęby śmiechem do maestra i gra orkiestra, gra orkiestra!...	Solo! Solo! Monkey! Loco flash mangnesium blinded photo. Knees knees gi'me more please Gene deco rings rations Flash the maestro a toothy gaze The band plays! The band plays!
--	---

6.2.5. Struktura oraz interpretacja wiersza *Bal u Salomona*

Poemat *Bal u Salomona* autorstwa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego powstał w ciągu kilkunastu godzin na przełomie stycznia i lutego w 1933 roku, kiedy poeta wraz ze swoją żoną przebywali w Berlinie. Żona pisarza nakłoniła go do zapisania swojego niezwykle, groteskowego snu, w którym motywem przewodnim jest oczekiwanie na tytułowego Salomona.

Pod względem budowy utwór jest zróżnicowany rytmicznie z uwagi na zabiegi instrumentacyjne oraz dywersyfikację wersów długich i krótkich, rymowych i bezrymowych. Tekst jest bogaty w figury stylistyczne, szczególnie te o charakterze powtórzeniowym tj. anafory i paralelizmy⁶⁴². Język utworu charakteryzuje styl potoczny i mówiony.

Utwór stanowi skrzyżowanie kilku gatunków liryki, m.in. poetyki snu oraz monologu wewnętrznego. Ciekawym zabiegiem ze strony autora jest brak zakończenia, celowo pozostawiając poemat otwartym.

Nie ma tu tematu w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, mimo że raz po raz wyblyskują motywy przewodnie: jest to najpierw oczekiwanie balu, potem jego stopniowe stawanie się, strojenie instrumentów muzycznych, wprowadzanie kolejnych motywów melodycznych, będących w innej płaszczyźnie wątkami lub epizodami [...] stopniowo rytm muzyczny porywa wszystko, osiągając ku końcowi wielką kulminację i rozładowanie⁶⁴³.

Bal ukazany w poemacie jest pełen przepychu oraz refleksji na temat sensu życia, które jawi się autorowi jako pełne absurdu i chaosu. Utwór ten wpisuje się w nurt liryczno-katastroficznego, w którym przenikają się wątki społeczno-polityczne, egzystencjalne oraz oniryczne. Poeta uwypukla także liczne kontrasty poprzez sceny zarówno pełne groteski,

⁶⁴² Poemat badali m.in.: Bolesław Miciński, Ewa Jędrzejko, Anna Tenczyńska, Teresa Wilkoń.

⁶⁴³ Drawicz, Andrzej, 1972, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 79

jak i patosu. Czytelnik zauważy również wielość wcieleń oraz monologów wewnętrznych podmiotu lirycznego, a sam tekst przypomina strumień świadomości albo swobodny tok skojarzeniowy z elementami dialogu, opisu przeżyć stanów duchowych. W tekście panuje atmosfera niepewności, nieokreśloności i nonsensu. W odróżnieniu od *Balu w operze* poemat Gałczyńskiego dzieje się w trudnej do zidentyfikowania przestrzeni, podczas gdy w pierwszym z wymienionych utworów jest on ściśle związany z życiem ziemskim.

Utwór obfituje we wspomniane wcześniej konteksty muzyczne. Gałczyński kilkakrotnie wspomina o Taorminie, która symbolizuje lepszą rzeczywistość skontrastowaną z katastroficzną wizją świata. Jednak motyw Taorminy ściśle wiąże się z walcem – nawet trzyczęściowy układ wersów, które przypominają trójkową strukturę tańca. Powyższy opis, ukazujący wieloaspektowość utworu, nie brzmi zachęcająco dla tłumacza, być może dlatego nikt wcześniej nie podjął się przekładu *Balu w operze*.

6.2.6. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 9

Autorka podjęła się przekładu na język angielski trzech fragmentów *Balu u Salomona* Gałczyńskiego, w których występuje nagromadzenie terminologii muzycznej, w szczególności nazw instrumentów. Jak w przypadku tłumaczenia utworu *Wiatr w zaułku*, zostaną przedstawione najważniejsze cechy procesu transpozycji tekstu na język angielski.

W poniższych fragmentach wyłania się przede wszystkim dźwiękowa strona balu, na którym kluczową rolę pełnią zantropomorfizowane instrumenty („piszczałki się skarżą, mruczą bębenki”). W tłumaczeniu zadbano przede wszystkim o warstwę semantyczną wiersza z uwagi na dobór słów przez autora, które nadają tekstowi charakter niezwykły. Niełatwym zadaniem okazało się znalezienie odpowiednika „szurum-burum” („zamieszanie, zamęt⁶⁴⁴”), które nosi znamiona wyrazu dźwiękonaśladowczego. Autorka sięgnęła po słowo „tohu-bohu” („chaos, confusion⁶⁴⁵”), które oddaje nie tylko znaczenie oryginału, ale także charakter brzmieniowy poprzez jednakową końcówkę *-ohu*. Starano się również odzwierciedlić interpunkcję tekstu źródłowego, mając na uwadze określoną ekspresję, którą denotują. Wartym uwagi wydaje się obrazowe wyrażenie „skryształenie zieleni” (skryształić – „zmienić, przekształcić w kryształ⁶⁴⁶”), które wymaga inwencji na poziomie słowotwórczym. Proponowane tłumaczenie: „encrystallization of greenness” wskazuje na użycie prefiksu „en”,

⁶⁴⁴ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szurum-burum;5505002.html> [dostęp: 16.04.2025]

⁶⁴⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tohubohu> [dostęp: 16.04.2025]

⁶⁴⁶ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/skryszkali%C4%87;5497741.html> [dostęp: 20.05.2025]

które w języku angielskim denotuje proces przemiany⁶⁴⁷, a także wykazuje podobieństwo brzmieniowe w postaci pierwszej głoski z poprzednim przymiotnikiem „empty”. Niestety nie udało się zachować wszystkich rymów, które nieregularnie występowały w określonych fragmentach tekstu. Jak już wspomniano w poprzednim rozdziale, w angielszczyźnie trudno dobrać wyrazy pod względem jednakowych bądź podobnych układów brzmieniowych.

W kolejnej strofie dodano wyrażenie „most of all” w celu znalezienia rymu do wyrazu „hall”, choć przykład ten można uznać za mało oryginalny w porównaniu do stylu Gałczyńskiego. Następnie pojawia się nawiązanie do figury tańca „hołubca” („w tańcu, np. w mazurze: uderzanie obcasami z jednoczesnym podskokiem⁶⁴⁸”), której nazwa może wydawać się niemal egzotyczna dla odbiorcy anglojęzycznego z powodu braku ekwiwalentu. W myśl metody egzotyzacji autorka zachowała nazwę charakterystyczną dla kręgu kultury słowiańskiej, dopasowała zapis fonetyczny do języka docelowego oraz umieściła przypis wyjaśniający termin, aby przekaz był jednocześnie przejrzysty, ale również uwrażliwił czytelnika na inność kultury tekstu, z którym obcuje. Ponadto, zapis „holubce” występuje w tekstach anglojęzycznych⁶⁴⁹. W kolejnych liniijkach pojawia się kolejny obcy wyraz „trepak” („trepak” – „rosyjski i ukraiński taniec ludowy w takie dwudzielnym, z charakterystycznym przytupywaniem⁶⁵⁰”). Warto zwrócić uwagę, iż nazwa tańca występuje w dopełniaczu „trepaka”. Zabieg ten zostaje zachowany w tekście docelowym. Autorka stosuje tę samą zasadę co w poprzednim przypadku – opatruje termin przypisem. W ostatnich dwóch wersach tej strofy pojawiają się niedokładne rymy, które udaje się zachować poprzez zmianę szyku zdania oraz użycie wyrazu „overserved” („drunk, intoxicated⁶⁵¹”), który oznacza osobę upitą.

Bliźniaczą metodę dotyczącą rymów zastosowano w trzeciej strofie – zamieniono miejscami w wersie powtórzenia nazw instrumentów, dzięki czemu „basses” koresponduje brzmieniowo z „places”. Nie do końca jasne dla autorki było użycie wyrażenia „muzyką kurzyć przez pokoje”, jednak zdecydowała się na definicję, która nawiązuje do palenia papierosów. W kolejnych wersach ponownie zmieniono nieznacznie szyk w liniijkach, aby zachować rym, który stanowi o melodii wiersza. Dodano również do terminu „minor” („tryb molowy akordu, gamy lub tonacji⁶⁵²”), drugi stopień gamy C-dur (d-), aby na wzór tekstu źródłowego zachować

⁶⁴⁷ <https://langeek.co/en/grammar/course/848/prefixes> [dostęp: 20.05.2025]

⁶⁴⁸ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/holubiec;5433540.html> [dostęp: 16.04.2025]

⁶⁴⁹ <https://culture.pl/en/work/dancing-through-history-the-polonaise-its-enduring-legacy> [dostęp: 20.05.2025]

⁶⁵⁰ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/trepak;5508563.html> [dostęp: 16.04.2025]

⁶⁵¹ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=overserved> [dostęp: 16.04.2025]

⁶⁵² Kawiorski, Marek, 2023, *Słownik angielsko-polski terminów muzycznych*, Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, s. 126

rym „minor-d’amore”. Ponadto, autorka dodała wyraz „overseas”, którego nie ma w oryginale, aby dopasować brzmienie do wyrazu „unease”.

Pod względem formy utwór Gałczyńskiego nie należy do tych złożonych, lecz warstwa semantyczna jest uwikłana w tak wiele kontekstów i sensów, iż stają się wyzwaniem dla tłumacza oraz odbiorcy. Autorka przekładu zdecydowała się na metodę egzotyzacji, aby wzbogacić świadomość kulturową odbiorcy poprzez zachowanie nazw figury tanecznej i tańca, pokazując tym samym bogactwo tradycji różnych krajów. Mimo nieudolności w zachowaniu rymów i melodii utworu, dołożono wszelkich starań, aby oryginalność słowotwórcza Gałczyńskiego nie została utracona.

Tabela 9

<i>Bal u Salomona</i> Konstanty Ildefons Gałczyński 1930	<i>Ball at Salomon's</i> Propozycja tłumaczenia autorstwa Laury Filipczak 2025
To dopiero piszczałki się skarżą, to dopiero mruczą bębunki szurum-burum zalotne, to dopiero cienie na cieniach barwy nie wygotowane, kształty nie poprzebierane jeszcze nie!... jeszcze nic - świat jak puste skrysztalenie zieleni, jak łąka przed przelotem jeleni, jak trumna albo gramofon za szybą.	The fifes are just complaining, the drums are just murmuring coquettish tohu-bohu, just shadows on shadows taints not boiled, shapes not dressed up not yet!... nothing yet – the world like an empty encrystallization of greenness, like a meadow before the passage by deer, like a coffin or a gramophone behind glass.
[...]	[...]
Policja też chciała tańczyć. - Co - mówili - nie jesteśmy gorsi!	The police also wanted to dance too. - What - they said - we are not worse!

Nosy sobie tylko na wietrze odmrażać, a do wina to nie mamy gardeł?! Weszła na salę ta armia proletariacka, ach, porysowała się posadzka... Hołubcami nastraszyli orkiestrę; - Triepaka - wołali - grać, muzyko! Triepaka, hu-ha, triepaka! Nie dla nas walc o Taorminie... Wulwy w prawo, orderzy w lewo, a jak się upijemy, to wejdziemy na drzewo. [...] Smyczki, smyczki, nie mocujcie się tak z muzykami, basy, basy, oboje, oboje! łatwo muzyką tak kurzyć przez pokoje, gdy muzyka wylatuje oknami. Lecz co będzie, panie dyrygencie, gdy zostaniesz sam, jak na okręcie, w zatopionej muzyce minorem? Wtedy będziesz jak szczur w pustym gmachu na kadłubie pustym, pełnym strachu wtedy zagraj na oboe d'amore! [...]	We can only freeze our noses in the wind, and we don't have throats for wine?! This proletarian army entered the hall, oh, the floor got scratched most of all... Threatened the orchestra with holubce⁶⁵³; Triepaka⁶⁵⁴ – they called – play, music! Triepaka- yee-haw, triepaka! Not for us the waltz about Taormina... Vulvas to the right, orders to the left, and we'll climb a tree when we get overserved. [...] Strings, strings, don't wrestle with the musicians like that, oboes, oboes, basses, basses! it's easy to puff with music through places, when music flies out the windows. Mr. Conductor, but what will happen, when you are left alone, as on a ship, in a music submerged in d-minor? Then you will be like a rat in an empty place overseas on an empty hull, full of unease then play the oboe d'amore! [...]
--	---

⁶⁵³ clicking of heels in Slavic dances

⁶⁵⁴ Russian and Ukrainian folk dance with characteristic stamping

6.2.5. Struktura oraz interpretacja wiersza *Sokrates tańczący*

W 1920 roku Tuwim wydał zbiór *Sokrates tańczący*, w którym można znaleźć tytułowy wiersz. Utwór wpisuje się w skamandrycki nurt poezji, a więc wyraża pochwałę radości, młodości i witalizmu. Znajdziemy w nim również motywy dionizyjskie.

Wiersz reprezentuje lirykę bezpośrednią i w niestandardowy sposób przedstawia poglądy filozofa, Sokratesa. Ze źródeł wynika, że poeta pozostał pod wpływem starożytnych dzieł, czego wyraz dał w tekście. Utwór cechuje nieregularna budowa – osiem strof różnej długości (pierwsza i trzecia strofa są pięciowersowe, druga składa się z sześciu wersów, czwarta i piąta – z czternastu, szósta – z siedmiu, siódma – z dwudziestu trzech, a ósma – z dwudziestu jeden). W tekście występują rymy krzyżowe. Warto również zwrócić uwagę na warstwę językową, która świadczy o gruntownej znajomości autora rodzimej poetyki, a także niuansów językowych.

Wiersz przypomina dialog, który jest charakterystyczny dla Sokratejskiej dialektyki, choć rejestr języka można określić jako potoczny, niewyszukany. Utwór przedstawia filozofa, który nie zajmuje się zagadnieniami politycznymi czy etycznymi, ale znudzony, wykazuje postawę beztroską i młodzieńczą. Nie zważa na pouczenia innych m.in. ucznia, Cyrbeusa czy żony, Ksantypy, ale opiewa prostotę życia i staje się egzemplifikacją człowieka bawiącego się – homo ludens.

Utwór został napisany w stylu żartobliwym, niekiedy ironicznym. Z pewnością *Sokratesa tańczącego* można zaliczyć do wierszy programowych, które zachęcają do czerpania radości z życia. Mimo prostego języka, w tekście występują liczne środki stylistyczne, m.in. epitety, personifikacje oraz neologizmy. Utwór przypomina zapis naturalnej rozmowy (zawiera liczne wykrzyknienia, wyliczenia i anafory) oraz wiernie oddaje żywiołowość i dynamikę śpiewu i tańca Sokratesa („hopsasa”).

6.2.6. Analiza translatoryczna pod kątem onomatopeiczności nr 10

Sokrates tańczący Tuwima to ostatni z utworów, który zostanie zaprezentowany w niniejszej pracy. Przekładu wiersza podjął się Malcolm. Utwór Tuwima przypomina zapis swobodnej i pełnej kolokwializmów przemowy Sokratesa. Postać filozofa jest odniesieniem

do uniwersalnego pola językowo-kulturowego na całym świecie i kojarzona jest przede wszystkim z mądrością oraz poszukiwaniem wiedzy. Tym bardziej zaskakuje przedstawienie filozofa w sposób lekki, pokpiwający, niemający wiele wspólnego z podręcznikowym opisem. Pojęcie „Sokrates tańczący” stało się powszechnym wyrażeniem w międzywojennej Polsce, które oznaczało niepoważnego mędrca⁶⁵⁵.

W utworze szczególnie uwydatniony został motyw tańca, który wprawia w ruch każdą linijkę tekstu. Tłumacz czyni wyraźny wysiłek, aby zachować oryginalną regularność wiersza i stosuje rymy krzyżowe. Wiernie również oddaje treść, co jednak przekłada się na długość strof i czyni tekst obszerniejszy, czego efektem jest utrata pierwotnej dynamiki i meliczności. Warto zwrócić uwagę, że słowa w języku angielskim są częściej jednosylabowe, co czyni wymowę bardziej twardą.

W drugiej strofie pojawiają się powtórzenia, które odzwierciedlają stan upojenia głównego bohatera. W zdaniu „Szumi i szumi mędrsze wino” wykorzystuje dwuznaczność czasownika szumieć (1. „wywoływać albo wydawać szum” 2. „o winie, piwie: musować, pienieć się⁶⁵⁶”) oraz występującą w nim spółgłoskę szczelinową bezdźwięczną „sz”. Tłumacz stosuje podwójne powtórzenie, które nie występuje w oryginale: „There roars, there roars a smarter wine”. Z perspektywy fonetyki języka polskiego wydaje się trudne do wymówienia ze względu na dźwięczną, lecz mało wibracyjną głoskę „r”. Zastanawia także użycie czasownika „roar” („to utter or emit a full loud prolonged sound⁶⁵⁷”), który denotuje ryczenie i tym samym nie oddaje szumu wina.

Relevantnym w kontekście muzyczności fragmentem jest ten, który przedstawia taniec Sokratesa i wykrzyknienia, które towarzyszą tej scenie – „hopsasa” („okrzyk zachęcający do skoku, podskakiwania, płaśnięcia, określający tę czynność, czasami występujący jako przyśpiew⁶⁵⁸”). Wyraz ten prawdopodobnie jest zapożyczeniem z języka niemieckiego, w którym występują formy „hops”, „hopsa”, „hopsasa⁶⁵⁹”. Malcolm proponuje następujący ekwiwalent, który w zapisie posiada dywizy „hop-la-la-lay”. Okrzyk ten prawdopodobnie wymyślono na potrzeby przekładu i udomowiono, dostosowując do fonetyki języka

⁶⁵⁵ Szawłowska, Krystyna, 2018, *Recepcja postaci Sokratesa w wybranych dziełach literatury oraz w serialu kryminalnym „Colombo”* [w:] „Roczniki Kulturoznawcze” t. IX, nr 3, <https://doi.org/10.18290/rkult.2018.8.3-4>, [dostęp: 20.05.2025]

⁶⁵⁶ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szumiec-II;5504970.html> [dostęp: 10.04.2025]

⁶⁵⁷ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/roar> [dostęp: 10.04.2025]

⁶⁵⁸ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/hopsasa;5433641.html> [dostęp: 10.04.2025]

⁶⁵⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/68618/hops> [dostęp: 10.04.2025]

angielskiego. Zawiera on jednak powtarzającą się połączenie głosek „la”, które występuje przy śpiewaniu melodii i zastępuje słowa piosenki⁶⁶⁰, co wydaje się bardzo trafnym rozwiązaniem.

Okrzyk „hopsasa” pojawia się w różnych formach w kolejnych strofach utworu. Warto zwrócić uwagę na ten fragment: „Hopsa, hopsa, idzie ojra: Raz na prawo - hopsasa! Raz na lewo - hopsasa! Rypcium pypcium, chodź, Ksantypciu! A muzyka gra!!”. Ukazują się kolejne wykrzyknienia towarzyszące tańcu m.in. „ojra” („powtarzane jako przyśpiewka przy tańcu⁶⁶¹”). Okrzyk ten często występował w przedwojennych piosenkach i prawdopodobnie ma swoje źródło w rzeczowniku „chojrak⁶⁶²”. Malcolm pomija wykrzyknienie i zastępuje je słowami „I look great”, które nie mają związku z oryginałem, służą wypełnieniu kłopotliwego fragmentu. Utwór Tuwima wydaje się zakorzeniony w ówczesnej muzyce, czego przykład stanowi eufoniczny refren „rypcium pypcium”, chętnie wykorzystywany przez artystów dwudziestolecia międzywojennego. Etymologia tego wyrażenia nie jest jednak znana, weszła do użycia jako harmonijny rym, wyliczanka, która zastępuje tekst piosenki. Tłumacz po raz kolejny stara się przełożyć to charakterystyczne w języku polskim wyrażenie, stosując zasady pisowni języka angielskiego – „rypchi pypchi”, co może brzmieć osobiście dla odbiorców kręgu anglosaskiego.

Utwór kończy się entuzjastyczną puentą, w której występują powtórzenia („Poznał taniec, poznał taniec, Hopsa, hopsa, hopsasa!!!”), rytmizując i podkreślając dynamikę wiersza. Z jakichś przyczyn (prawdopodobnie ma to związek rymem), Malcolm rezygnuje z tego zabiegu stylistycznego, co wpływa na osłabienie ekspresji przekazu („Has learned to dance, look what he’s done, Hop-la, hop-la, hop-la-lay!!!”).

Przekład Malcolma ukazuje ciekawe rozwiązania translatorskie, które sprowadzają się do swobody twórczej tłumacza i kreatywności, która pozwala wybrnąć z kłopotliwych pod względem języka fragmentów, co oczywiście nie oznacza, że oryginał nie doznał uszczerbku czy to na poziomie brzmienia, czy leksyki. Można wywnioskować, że tłumacz wczuł się w utwór Tuwima, oddając swobodne zachowanie Sokratesa oraz muzyczny charakter tekstu, mimo że dłuższe linijki wpływają na styl wypowiedzi głównego bohatera, czyniąc go mniej melicznym.

⁶⁶⁰ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/la-I;5445634.html> [dostęp: 10.04.2025]

⁶⁶¹ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/ojra;5465676.html> [dostęp: 10.04.2025]

⁶⁶² Rosół, Rafał, 2015, *O historii i etymologii rzeczownika chojrak* [w:] „Linguistica Copernicana” nr 12, <https://apcz.umk.pl/LinCop/article/view/LinCop.2015.009> [dostęp: 10.04.2025]

Tabela 10

<i>Sokrates tańczący</i> Julian Tuwim 1920	<i>Dancing Socrates</i> tłum. David Malcolm 2013
Prażę się w słońcu, gałgan stary... Leżę, wyciągam się i ziewam. Stary ja jestem, ale jary: Jak tęgi łyk pociągnę z czary, To śpiewam. Słońce mi grzeje stare gnaty I mądry, siwy łeb kudłaty, A w mądrym łbie, jak wiosną las, Szumi i szumi mędrsze wino, A wieczne myśli płyną, płyną, Jak czas... Czego się gapisz, Cyrbeusie? Co myślisz? Leży stary kiep, Już do gadania słów mu brak, Już się wygadał? A tak, tak... Idź, piecz swój chleb. Z zaułka śmieją się uczniowie, Że się mistrzowi kręci w głowie, Że się Sokrates spił... Idź, Cyrbeusie, uczniom powiedz, Że już trafiłem w samo sedno: Że cnotą jest zlizywać pył Z ateńskich ulic! Lub im powiedz, Że cnotą jest w pęcherze dąć! Że cnotą jest - lać wodę w dzbany!	I roast in the sun, raggedy old I lie, stretch out, give a yawn I'm old but bold What a mighty slug I take from the bowl, That's my song. The sun warms up my bones all stiff, My smart, gray nut with its shaggy quaff, And in that clever nut, like spring trees tossing, There roars, there roars a smarter wine, And eternal thoughts they run and run, Like time passing... What're you staring at, Cyrbeus? What're you thinking? Old dough head, He rants away now less and less, He's ranted out? O yes, yes... Go bake your bread. In the lane the students laugh To see the master's gone clear daft, That Socrates is pissed... Cyrbeus, tell the students now I've got right to the root of it: Virtue is-to lick the dust From Athens streets! Or tell them how Virtue is-pissing into jugs! Or baling out! Who gives a shit!

Albo - wylewać! Wszystko jedno... A jeśli chcesz - to przy mnie siądź, Nie piecz swych bułek i rogali, Będziemy sobie popijali! No, trąć się ze mną, trąć!	Sit down by me-don't be shy. Forget your rolls and fancy pasties, We'll get seriously wasted! Here's mud in our eyes! Our eyes!
Cóż ci to? przykro, Cyrbeusie, Że mi się język trochę płacze? Że się tak śmieję, Cyrbeinku? Że w biały dzień w Atenach, w rynku, Jak żebrak leżę, wino sącze? Mędrcomi, mówisz, nie przystoi, Gdy złym przykładem uczniom świeci? Że stary broi Jak dzieci? Że tłumu uczeni nie gromadzę, Że drogi prawd im nie wskazuję? Nie radzę, Nie filozofuję? A tak... a tak...	What's up with you? Upset, Cyrbeus, That it sticks in my mouth, this tongue of mine? That I laugh like this, my Cyrbeboo? In the market in Athens, in public view, I lie like a beggar and soak up wine? For the wise, you say, it isn't the thing To show the students an example so bad? Old man on a fling Like a kid? That I don't gather a crowd of eager youth, Don't show them all the roads to truth, Don't advise, Don't philosophize? Ah yes... yes...
Zło! Dobro! - prawda? - Ludzie, bogi, Cnota i wieczność, czyn i słowo, I od początku - znów, na nowo, Bogi i ludzie, dobro, zło, Rzeczpospolita, słowa, czyny, Piękno - to, tamto, znowu to! - - - Mój drogi - kpiny!	Evil! Good – truth? – Men and gods, Word and deed, eternity, virtue, And from the start – once again, anew, Good and evil, gods and men, One Republic, deed and word, Beauty – this, that, this once again! - - - My dear – absurd!
Słyszeliście od Herifona, Żem jest najmędrszy... Tak orzekła Wyrocznia, w całej Grecji czczona,	You have heard from Heriphon That's I'm the wisest.. Thus she spake The oracle, Greece's number one:

Blask chwały czoło moje zdobi! Więc patrzcie, co najmędrzy robi: O! Bo cóż jest słowem, a co czynem, Bo cóż jest dobro, a co zło, Kiedym się złotym upił winem, A mam kosmatą głowę psa I w głowie zamęt obłąkańczy?! Wy patrzcie, jak filozof tańczy: I hopsasa, i hopsasa! I hopsa, hopsa, hopsasa! Wy patrzcie, jak najmędrzy tańczy! Jak mu skaczą stare nogi, Zło i dobro, ludzie, bogi, Cnota, prawda, wieczna Mojra, Hopsa, hopsa, idzie ojra: Raz na prawo - hopsasa! Raz na lewo - hopsasa! Rypcium pipcium, chodź, Ksantypciu! A muzyka gra!! Chodź tu także, Cyrbeinku, Wokoluśko tak, po rynku, Mędrzec tańczy, dalej z drogi Cnota, prawda, piękno, bogi, Patrzcie ludzie, patrzcie, gapie, Od Ksantypci wały złapię, Że tak we mnie wszystko drga, A ja sobie hopsasa! Tak bez końca, tak do śmierci, Niech się jasne niebo wierci, Tak - do góry, a tu kopsa, I znów boczkiem hopsa, hopsa!	The light of praise will deck my brow! So look what he does, the wisest, now: Well! For what is word and what is deed, For what is good and what is evil, When on golden wine I'm stewed, My hair is doggy disarray, And in my head the madness prancing?! Look – the philosopher is dancing! Hop-la-la-lay, hop-la-la-lay, Hop-la, hop-la, hop-la-la-lay! Look-the wisest man of them all is dancing! How he moves his ancient pods, Evil and good, men and gods, Virtue, truth, eternal Fate, Hop-la, hop-la, I look great: Once to the right – hop-la-la-lay! Once to the left-hop-la-la-lay! Rypchi pypchi, hey, Xantippe! And the band plays!! Hey, you too, Cyrbeboo, Round the market, me and you, The wise man is dancing, way off the road, Virtue, truth, beauty, gods, Look, folks, look, you bunch of ditzies How I catch it from Xantippe, So hard it shakes my guts about, But hop-la-lay! Is what I shout. So endlessly, so till I die Let the clear sky twist and writhe, So up we go, and then a kick Now sideways, hop-la, strut that shtick!
--	---

Nie żałować starych nóg! Niech się cieszy wielki Bóg, Że Sokrates prawdę zna, Że już wie! że wszystko ma! Że już poszedł hen, za kraniec, On - najmędrszy, on - wybraniec, Gałgan z brzydką mordą psa Poznał taniec, poznał taniec, Hopsa, hopsa, hopsasa!!!	Don't worry about these antique pods! It'll bring a smile to the God of Gods That Socrates knows what is true. He knows it and he's got it too! That he's way out, beyond the beyond, Him-the smartest-the chosen one, A crook with a mug like an ugly stray Has learned to dance, look what he's done, Hop-la, hop-la, hop-la-lay!!!
---	--

WNIOSKI

Przeprowadzone analizy tekstów źródłowych oraz docelowych prowadzą do wniosków, które wskazują określone rozwiązania translatorskie, a także mogą twórczo oddziaływać na tłumaczy dokonujących strategiczne wybory natury przekładoznawczej. Obcują oni nie tylko z językiem czy kulturą, ale przede wszystkim z żywym tekstem z wszelkimi jego zawiłościami.

W zaprezentowanych wcześniej przekładach można było zaobserwować zjawiska, które stanowiły dominantę translatoryczną w określonych liniżkach bądź fragmentach wierszy. W odniesieniu do warstwy brzmieniowej utworów tłumacze starali się oddać oryginalny rytm, zachowując układ rymów, niekiedy kosztem treści. Powtórzenia oraz znaki interpunkcyjne, szczególnie wielokropki oraz wykrzyknienia, należą do sugestywnych narzędzi brzmieniowych, które tłumacze wiernie przenosili do tekstu w języku angielskim, choć zdarzały się także wyjątki, kiedy redukowano środki ekspresji, co w konsekwencji miało wpływ na odbiór utworu.

Ponadto, tłumacze zauważali rolę figur dźwiękowych w utworach polskich poetów, mianowicie aliterację, regularność sylab w wersach oraz onomatopeje, którym poświęcili należną uwagę. W rezultacie korzystali z metod translatorskich, tj. kompensacja (szczególnie we fragmentach uboższych w porównaniu do tekstu wyjściowego) oraz inwencja słowotwórcza. Ta druga polegała na utworzeniu ekwiwalentu dźwiękowego, który kunsztownie oddałby zamysł poety, tym samym przyczyniając się do rozwoju języka. Powyższe metody można przypisać przede wszystkim tłumaczom wierszy Leśmiana: Celt i Polakowi-Chlabiczowi.

Warto także uwydatnić zjawisko aluzji literackich oraz kulturowych, obecnych szczególnie w twórczości Gałczyńskiego i Tuwima. Tłumacze przychylali się do zróżnicowanych rozwiązań. Langer próbował upodobnić zapis fonetyczny w języku angielskim do dźwięków wydawanych przez ptaki w języku polskim, czego efektem mogła być nieprzejrzystość na poziomie recepcji. Reid i Senktas również obierali metodę egzotyzacji, dostosowując zasady pisowni angielszczyzny do tytułów piosenek funkcjonujących w polskiej świadomości kulturowej. Ciekawym zjawiskiem było wykorzystanie języków innych (np. francuskiego i łaciny) niż język tekstu źródłowego i docelowego widoczne w *Balu w operze* oraz w przekładzie autorstwa Malcolma. Tłumacz ostrożnie podchodził

do eksperymentów lingwistycznych Tuwima i nie w każdym przypadku próbował odwzorować zapis urwanych słów, który konstituował aurę chaosu i dawał wyraz obłądnym wizjom. Ponadto, dokonywał procesu retranslacji poprzez przywracanie oryginalnego zapisu słowom, które pierwotnie wywodziły się z języka angielskiego.

W przekładach mojego autorstwa przede wszystkim próbowałam znaleźć Barańczakowską dominantę utworu ze szczególnym uwzględnieniem zjawiska onomatopeiczności. Starłam się oddać oryginalną regularność, choć też nie za wszelką cenę. Warstwa semantyczna stanowiła również niezaprzeczalną wartość. W przypadku fragmentów *Balu u Salomona* korzystałam ze strategii egzotyzacji, używając nazw tańca z tekstu źródłowego, a jednocześnie troszczyłam się o klarowność przekazu. W tym celu użyłam przypisów, w których krótko objaśniałam terminy. W utworze *Wiatr w zaułku* zdawałam sobie sprawę zarówno z ograniczeń warsztatowych, jak i językowych. Jestem przekonana, że tłumaczenie mojego autorstwa można udoskonalić, aby jeszcze efektywniej zbliżyć się do oryginału.

Oprócz powyższych obserwacji oraz wskazówek o charakterze przekładoznawczym chciałabym zawrzeć w tej części pracy w mojej ocenie najistotniejszy wniosek: podejmowanie się procesu tłumaczenia literatury jest niezwykle potrzebne z uwagi na widmo ery sztucznej inteligencji, a także na zasobność owoców działań tłumacza, które zakładają wysiłek zwrócenia się ku obcemu tekstowi i próby zrozumienia go.

PODSUMOWANIE

Onomatopeiczność oraz kwestia przekładu warstwy brzmieniowej na inny język niewątpliwie stwarzają wartą uwagi i badań przestrzeń, która wydaje się niedostatecznie dostrzeżona przez akademików. Niewystarczającą uwagę poświęca się również tłumaczom oraz roli, jaką spełniają w pośrednictwie między kulturami. W myśl za Leśmianem wpływają oni na ewolucję literatury oraz języka, stając się jednocześnie propagatorami obcości, która dzięki ich żmudnej pracy staje się dostępna dla odbiorcy docelowego. Zanim jednak przejdę do meritum rozprawy, przedstawię etapy pracy.

Wstęp pracy został poświęcony określeniu rudymenarnych założeń wraz ze wskazaniem zakresu materiału badawczego oraz metodologii z naciskiem na analizę translatoryczną. Przedstawiono także problematykę pracy oraz uzasadnienie wyboru problemu badawczego. Ponadto, w sposób wnikliwy omówiono związki muzyki i literatury, ukazując ich wielopłaszczyznowe podobieństwo oraz przenikanie się na przestrzeni wieków.

W pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy opisałam figury dźwiękowe na podstawie opracowania Kulawika w *Poetyce. Wstępu do teorii dzieła literackiego*. Skoncentrowałam się ponad wszystko na wyjaśnieniu zjawiska onomatopeiczności, a w dalszej części na genezie oraz znaczeniu wyrazów dźwiękonaśladowczych, nie pomijając perspektywy językoznawczej. Przytoczyłam współczesne definicje onomatopei, poczynając od definicji ze słownika z 1904 roku, aby pokazać, jak ta figura retoryczna była rozumiana przez poetów na początku XX wieku. Ponadto, poszerzyłam pole badawcze o anglojęzyczne rozumienie tego terminu, wykazując, iż w kręgu anglosaskim onomatopeje utożsamiane są z symbolizmem dźwiękowym.

Na kolejnym etapie pracy nakreśliłam kontekst biograficzny Gałczyńskiego, Leśmiana oraz Tuwima z uwzględnieniem ich związków z muzyką, aby wykazać, iż świadomie uciekali się do terminów oraz aluzji muzycznych, dbając o warstwę brzmieniową wierszy. Ponadto, przedstawiłam rys historyczno-kulturowy czasów, w których powstały wiersze. Nie jest to bez znaczenia dla charakteru oraz tematyki utworów, które pośrednio nawiązują do ówczesnej rzeczywistości, przesiąkniętej nowinkami z dziedziny fonografii, nie wspominając o przemianach w postrzeganiu muzyki. Na podstawie opracowań Głowińskiego, Hutnikiewicza oraz Kwiatkowskiego opisałam grupy literackie międzywojnia oraz status muzyki w poezji.

Wydaje się, że oryginalnym pomysłem było przedstawienie Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima nie tylko jako poetów, ale także tłumaczy, którzy mieli doświadczenie w rzemiośle, jakim jest przekład. W niniejszym rozdziale podkreśliłam również skąpość materiału badawczego, który dotyczy marginalnej, a wręcz niepokojącej liczby tłumaczeń wierszy na język angielski szczególnie Gałczyńskiego.

Ponadto, sięgałam po rozmaite monografie badaczy z XX i XXI wieku zajmujących się przekładem autorstwa m.in. Bassnett, Lefevere'a, Landersa oraz Tabakowskiej. Szczególnym względem obdarzyłam poglądy translatoryczne autorstwa Barańczaka, który traktował sztukę przekładu bardzo odpowiedzialnie i rozumiał znaczenie muzyczności wiersza. Podjęłam także refleksję nad rolą tłumacza, którą podkreślali Legeżyńska, a także Jarniewicz, oraz przedstawiłam sylwetki tłumaczy. W kolejnych podrozdziałach omówiłam spostrzeżenia Pszczołowskiej na temat tłumaczenia onomatopei, a także wyodrębniłam fundamentalne strategie oraz metody translatorskie Venutiego, Newmarka, Toury'ego. Wykorzystałam literaturę przedmiotu w sposób funkcjonalny, podporządkowując wybrane refleksje i badania pod niniejszą pracę.

Zwieńczenie powyższych rozdziałów stanowiła analiza translatoryczna dziesięciu przekładów oraz tekstów źródłowych, których struktura oraz interpretacja zostały uprzednio zreferowane. Ze względu na ograniczoną objętość pracy podjęłam się analizy kilku wierszy, które stanowią zaledwie nieznaczną próbkę opisaną strategii oraz metod tłumaczenia przejawów onomatopeiczności. Pracy przyświecała jednak inna idea, aby ten załączek studium nad warstwą brzmieniową w poezji i w tłumaczeniu stał się inspiracją do kontynuacji badań. Analiza zaprezentowana w ostatnim rozdziale stanowi próbę (d)oceny warsztatu tłumaczy, przedstawienia zastosowanych przez nich rozwiązań językowych, które w moim przekonaniu zasługują na uznanie w świadomości czytelnika. Wywiady, które przeprowadziłam z tłumaczami, stanowią niezaprzeczalną wartość dla pracy, ukazując ich jako osoby z wrażliwością językową i brzmieniową oraz określonym kodem kulturowym. Przekłady wierszy ukazywały nie tylko różne problemy, które napotykali w związku z onomatopeicznością, ale także konkretne propozycje rozwiązań, często kongenialne. Z pewnością można byłoby poszerzyć analizę o inne elementy o charakterze językowo-literaturoznawczym, co być może stanie się asumptem, aby podjąć się kontynuacji tej wdzięcznej, choć żmudnej pracy. Żywię nadzieję, iż z powodzeniem udało się zaakcentować rolę przekładu, która stanowi nieocenioną wartość dla rozwoju literatury, ale także rolę tłumacza, który uprawia swoje rzemiosło jako czytelnik, autor i słuchacz, narażając się

nieustannie na krytykę. Warto zauważyć, jak Celt, Langer, Malcolm, Polak-Chlabicz czy Reid i Senktas starali się jednoczyć sens i brzmienie, dobierając każde słowo z należytą starannością. Mnogość tekstów docelowych, które stanowią próbę interpretacji oryginałów, zapraszają do refleksji i podjęcia się reinterpretacji tłumaczeń. Moim udziałem stał się również przekład dwóch wierszy Gałczyńskiego, co pozwoliło zrozumieć trud pracy tłumacza, a także pojednawczo spojrzeć na teksty docelowe. Ukończenie kierunku lingwistyka stosowana w specjalności terminologia i tłumaczenia specjalistyczne wyposażyło mnie w kwalifikacje do podjęcia się przekładu, a także pozwoliło połączyć kompetencje językoznawcze z zamiłowaniem do poezji.

Podsumowując wcześniejsze rozważania, chciałabym powrócić do zdania, że rzadkim zjawiskiem jest, aby „ten sam dźwięk natury miał taką samą reprezentację w dwóch, nawet pokrewnych, językach⁶⁶³”. Bardzo trudno odwzorować efekty dźwiękowe oryginału. W przypadku odmiennych systemów językowych, różnic fonologicznych na poziomie budowy słowotwórczej, tłumacz staje przed niebywale wymagającym zadaniem. Jak już wcześniej wspomniano, immanentną cechą wiersza jest jego warstwa brzmieniowa, która ma znaczący wpływ na recepcję utworu. W przedstawionych wcześniej przykładach wyraźnie widać, że tłumacze stawali przed dylematami – czy wiernie oddać efekty dźwiękowe i zadbać przede wszystkim o muzyczny kształt i formę tekstu literackiego, czy może skupić się na treści i warstwie leksykalnej. Szukali ekwiwalentów onomatopei w języku angielskim albo też stosowali strategię egzotyzacji, zachowując niektóre onomatopeje w formie oryginalnej. Inni zaś próbowali wzbogacić leksykę języka docelowego, tworząc nowe onomatopeje.

W niniejszej pracy chciałam zwrócić uwagę na płaszczyznę dźwiękową wiersza oraz onomatopeje, które wzbogacają warstwę brzmieniową utworu, a jednocześnie stwarzają konkretne problemy tłumaczeniowe. Zdawałam sobie jednocześnie sprawę, iż problematyka pracy, która sytuuje się na pograniczu literaturoznawstwa i językoznawstwa, może wydawać się ryzykowana, ale przeprowadzana analiza porównawcza wykazała, iż tak jak istnieje synteza muzyki oraz literatury, analogicznie można zauważyć nieustanną symbiozę pomiędzy literaturoznawstwem oraz językoznawstwem. Z powodu braku wcześniejszej obszernej analizy tłumaczeniowej wybranych wierszy Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima, widzę ogromną potrzebę, by zaakcentować rolę onomatopeiczności w poezji, a także pokazać skarbnicę, jaką

⁶⁶³ Drzazga, Anna, 2018, *Interiekcje jako problem tłumaczeniowy* [w:] „TRANSLATION LANDSCAPES - INTERNATIONALE SCHRIFTEN zur UBERSETZUNGSWISSENSCHAFT”, Hamburg: Verlag Dr. Kovac, s. 111

jest analiza synchroniczna tłumaczeń, która pozwala na szersze spojrzenie na proces tłumaczeniowy oraz przyczynia się do wzbogacenia języka oraz kultury rodzimej.

W tym miejscu chciałabym także wyrazić uznanie dla poetów, którzy z pełną świadomością, intencjonalnie posługiwali się terminami oraz aluzjami muzycznymi. Ich wiersze cechuje swoista synestezja, multisensoryczność, a znaczenia słów przez nich użytych zostają poddane opalizacji. Dlatego też zajęcie się twórczością Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima nie było kwestią przypadku. Z uwagi na fakt, iż niniejsza praca stanowi wieloaspektowe ujęcie tematu, skorzystam z okazji, aby oddać głos samej poezji. Co do zasady utwory pisane wierszem stanowią krótszą pod względem objętości formę literacką w porównaniu do prozy, jednak to liryce poświęca się wiele uwagi i jawi się ona jako nieuchwytna oraz tajemnicza. Dlatego też recepcja poezji pobudza twórczość oraz inicjuje pragnienie, aby zakląć ją w formę i zapewnić jej nieskończoność w innym języku. Niech za uwieńczenie niniejszej pracy posłuży cytat z wiersza Gałczyńskiego *Muzie nóżki całuję*:

Tylko ona cię zbawi, przeklęta i jedyna —

i na gwiazdy wyprawi, rytm święty, mowa inna —

poezja⁶⁶⁴.

⁶⁶⁴ Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1979, *Poezje I. Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa: Czytelnik, s. 344

STRESZCZENIE

Zaklinanie dźwięków w formę. Onomatopeiczność poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana i Juliana Tuwima w oryginale i w tłumaczeniu na język angielski

Autor: Laura Maria Filipczak

Rozprawa doktorska pt. „Zaklinanie dźwięków w formę. Onomatopeiczność poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana i Juliana Tuwima w oryginale i w tłumaczeniu na język angielski”, napisana pod kierunkiem dr hab. Anny M. Szczepan-Wojnarskiej, stanowi próbę ujęcia zjawiska onomatopeiczności w poezji z perspektywy literaturoznawczej, jako narzędzia artystycznego wyrazu, które stanowi wyzwanie dla tłumacza nie mniejsze niż tłumaczenie metafory. Rozprawa egzemplifikuje problem badawczy odnosząc się do wybranych przekładów wierszy Gałczyńskiego, Leśmiana oraz Tuwima na język angielski ze szczególnym uwzględnieniem oddania warstwy dźwiękowej w języku docelowym.

Wybór poetów opiera się na ich potwierdzonej w badaniach biograficznych i literaturoznawczych wrażliwości na brzmieniową warstwę utworu literackiego, świadome wykorzystywanie onomatopei oraz instrumentacji głoskowej, a także na wykorzystywaniu w ich twórczości poetyckiej odniesień do muzyki.

Wybrane wiersze pochodzą z początku dwudziestego wieku, w szczególności z okresu międzywojnia. Jedynie wiersz *Wycieczka do Świdra* Gałczyńskiego pochodzi z 1949 roku, stanowi on jednak nawiązanie do okresu dwudziestolecia. Przekłady pochodzą z końca XX i początku XXI wieku. Analiza uwzględnia przekłady różnych tłumaczy zamykające się w obrębie tłumaczenia do języka angielskiego.

Punkt wyjścia w niniejszej pracy stanowią refleksje badaczy na temat związków muzyki z literaturą, które podejmowali m.in. Andrzej Hejmej, Raymond Murray Schafer, Anna Barańczak oraz Józef Opalski. Współistnienie obu sztuk, które znajduje szczególny wyraz w poezji dwudziestolecia międzywojennego, erze fonografii, ekspansji radia oraz nowych gatunków muzycznych oraz tańca, dopomina się o uwagę szczególnie w kontekście onomatopeiczności rozumianej w ujęciu literackim.

Niniejsza praca podejmuje się przedstawienia figur dźwiękowych, przyglądając się w szczególności onomatopejom, które pobrzmiewają w twórczości Gałczyńskiego, Leśmiana oraz Tuwima. Materiał badawczy rozprawy obejmuje następujące utwory podzielone ze względu na geofonie (odgłosy natury): *Wiatr w zaułku*, *Ballada bezludna*, *Dookoła klombu*, *Pierwszy deszcz*, *Ptasie radio*, oraz antropofonie (odgłosy miasta): *Wycieczka do Świdra*, *Sztab*, *Sokrates tańczący*, *Bal u Salomona*.

Istotne miejsce w pracy zajmuje prezentacja myśli przekładoznawczej Jamesa Holmesa, Gideona Toure'go oraz Elżbiety Tabakowskiej, które stanowiły inspirację do podjęcia tego aspektu badań nad tekstem literackim. Osobny podrozdział przywołuje poglądy autorstwa Stanisława Barańczaka, Lucylli Pszczołowskiej, Clifforda'a E. Landersa na temat sztuki tłumaczenia poezji. Analiza translatoryczna tekstów źródłowych oraz tekstów docelowych w przekładzie na język angielski z naciskiem na warstwę brzmieniową została przeprowadzana na podstawie strategii tłumaczeniowych opisanych przez Lawrence'a Venutiego oraz Petera Newmarka.

Wnioski końcowe podkreślają zasadniczą potrzebę tworzenia oraz tłumaczenia poezji, które ma na uwadze odbiorcę rozumianego nie tylko jako czytelnika, ale przede wszystkim jako słuchacza w związku z dystynktywnymi cechami liryki. Ponadto, autorce pracy przyświecała idea wyeksponowania roli tłumacza w selekcji tekstów, które włącza do rodzimej literatury oraz świadomości kulturowej i w dbałości o jakość języka literackiego.

Słowa kluczowe

poezja, tłumaczenie, onomatopeiczność, analiza translatoryczna, strategia tłumaczeniowa

SUMMARY

Enchanting Sounds into Form. Onomatopoeia in the poetry of Konstanty Ildefons Gałczyński, Bolesław Leśmian and Julian Tuwim in the Original and in English Translation

Author: Laura Maria Filipczak

The doctoral thesis entitled „Conjuring Sounds into Form. Onomatopoeia in the poetry of Konstanty Ildefons Gałczyński, Bolesław Leśmian and Julian Tuwim in the Original and in English Translation”, written under the supervision of Professor Anna M. Szczepan-Wojnarska, constitutes an interdisciplinary attempt to capture the phenomenon of onomatopoeia in poetry from a literary studies perspective, as a tool of artistic expression, which poses a challenge for the translator no less than translating a metaphor.

The dissertation exemplifies the research problem by referring to selected translations of poems by Gałczyński, Leśmian and Tuwim into English, with particular emphasis on rendering the sound layer in the target language. The selection of poets is based on their sensitivity to the sound layer of a literary work, confirmed in biographical and literary studies, conscious use of onomatopoeia and sound instrumentation, as well as the use of references to music in their poetic works.

The selected poems come from the early twentieth century, especially from the interwar period. Only the poem *Wycieczka do Świdra* by Gałczyński comes from 1949, but it is a reference to the interwar period. The translations come from the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century. The analysis takes into account translations by various translators that are confined to the translation into English.

The starting point of this work represent the reflections of researchers on the connections between music and literature, which were undertaken by, among others, Andrzej Hejmej, Raymond Murray Schafer, Anna Barańczak and Józef Opalski. The coexistence of both arts, which finds particular expression in the poetry of the interwar period, the era of phonography, the expansion of radio and new musical genres and dance, demands attention especially in the context of onomatopoeia understood in literary terms.

This work undertakes to present sound figures, looking in particular at onomatopoeia that resound in the works of Gałczyński, Leśmian and Tuwim. The research material of the dissertation includes the following works divided according to geophony (the sounds of nature): *Wiatr w zaułuku*, *Ballada bezludna*, *Dookoła klombu*, *Pierwsze deszcz*, *Ptasie radio*, and antropophony (the sounds of the city): *Wycieczka do Świdra*, *Sztab*, *Sokrates tańczący*, *Bal u Salomona*.

An important place in the work is also occupied by reflections on the genesis of the translation studies thought of James Holmes, Gideon Toury and Elżbieta Tabakowska, which were the inspiration to undertake this aspect of research on literary texts. A separate subchapter is an attempt to characterize the remarks by Stanisław Barańczak, Lucylla Pszczołowska and Clifford E. Landers on the art of translating poetry. The translation analysis of source texts and target texts translated into English with an emphasis on the sound layer was conducted based on translation strategies described by Lawrence Venuti and Peter Newmark.

The final conclusions emphasize the fundamental need to create and translate poetry that takes into account the recipient understood not only as a reader, but above all as a listener in connection with the distinctive features of lyric poetry. Moreover, the author of the work was guided by the idea of emphasizing the role of the translator in the selection of texts that they include in native literature, as well as cultural awareness and care for the quality of literary language.

Key words

poetry, translation, onomatopoeia, translatory analysis, translation strategy

ANEKS

Wywiady z tłumaczami

Od stycznia do czerwca 2025 roku przeprowadzałam wywiady z wybranymi tłumaczami. W formie mailowej wysłałam pytania dotyczące strategii translatorskiej, podejścia do przekładu warstwy brzmieniowej utworu do Pana Mariana Polaka-Chłabicza, Prof. Davida Malcolma oraz Pana Christophera Reida. Z Panią Renatą Senktas spotkałam się w formie online, zapisując odpowiedzi, których udzieliła. Poniższe fragmenty są autoryzowane przez respondentów, którzy wyrazili zgodę na opublikowanie ich wypowiedzi w niniejszej pracy.

Prof. David Malcolm

1. Czy obierał Pan konkretną strategię translatorską podczas przekładu wierszy Leśmiana/Tuwima?

Moja strategia tłumaczenia zawsze polega na udomowieniu. Moim celem jest stworzenie tłumaczenia, które będzie przypominało wiersz w języku angielskim.

2. Czy istotne było dla Pana oddanie warstwy brzmieniowej utworów Leśmiana/Tuwima?
Jeśli tak, dlaczego?

Poziom fonologiczny każdego wiersza jest bardzo ważny. Trudno jest zachować te same dźwięki, tłumacząc z języka polskiego na angielski. Należy jednak spróbować znaleźć równoważne wzorce fonologiczne.

3. Z jakimi trudnościami natury brzmieniowej spotkał się Pan podczas przekładu poezji Leśmiana/Tuwima?

W przypadku Leśmiana problem polega na tym, że wersy są za długie, a pełne rymy sprawiają, że wiersz w języku angielskim brzmi jak wierszyk. Tuwim jest o wiele bardziej podatny na tłumaczenie na język angielski. Moim zdaniem jest lepszym poetą również.

4. Czy nazwałby się Pan autorem tekstów docelowych (nawiązuję do teorii A. Legeżyńskiej, która twierdziła, że tłumacz jest drugim autorem), czy jednak pozostałby Pan przy terminie „tłumacz”?

Przypisywanie sobie statusu autora jest śmieszną arogancją. Tłumacze są sługami tekstu źródłowego, chyba że zamierzają stworzyć oryginalny tekst luźno oparty na tekście źródłowym lub nim zainspirowany.

5. Czy kiedykolwiek rozważał Pan przekład poezji Gałczyńskiego na język angielski? Jeśli nie, z jakiego powodu?

Gałczyński – nie. Jego wiersze wyglądają na zdecydowanie zbyt trudne. I nikt nigdy nie poprosił mnie o przetłumaczenie czegokolwiek jego autorstwa. Może, czekam na propozycję.

Marian Polak-Chlabicz

1. Czy obierał Pan konkretną strategię translatorską podczas przekładu wierszy Leśmiana?

Przede wszystkim starałem się dochować wierności oryginałom, a co za tym idzie ich unikalności. Uznałem, że najlepiej będzie zastosować *foreignization*, czyli „uobcowienie”, strategię propagowaną przez amerykańskiego teoretyka translatoryki, Lawrence’a Venutiego (w pracy *The Translator’s Invisibility*, 1994). Uznałem, że tylko wtedy, gdy przekład nie będzie „udomowieniem” (*domestication*), będzie mógł oddać zarówno piękno poezji autora „Srebronia”, jak i unikalny idiolekt Leśmiana, jego styl, a nawet tak ważny w tych wierszach rytm i brzmienie. Chodziło mi też, może nawet przede wszystkim, by poprzez doświadczenie tej „inności” już na poziomie słów, dać czytelnikowi anglojęzycznemu możliwość odbioru twórczości Leśmiana w sposób dostępny użytkownikom języka źródłowego.

2. Czy istotne było dla Pana oddanie warstwy brzmieniowej utworów Leśmiana? Jeśli tak, dlaczego?

Bardzo ważną cechą poezji Leśmiana jest brzmienie, rozumiane głównie jako rytm. Sam pisał

w swoim eseju „Rytm jako światopogląd”: *Rytm w poezji stanowi pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne oddzielne słowa, skupiające się i gromadzące nieświadomie dookoła nieznanej, niepochwytnej a śpiewnej pokusy. Tracą one wówczas określoność i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia.* [...]

Stąd w wierszach poety sposób oddania treści jest ściśle związany, jeśli nie wprost podporządkowany owemu rytmowi – na jego potrzeby tworzy tak częste neologizmy-Leśmianizmy – wymyślane wyłącznie po to, żeby się rymowały. Można by rzec, że dla rytmiczności, dźwięczności, dla eufonii i meliczności wiersza poeta tworzył nowy język, jedyny na świecie – język „Leśmiański”. Oczywiście Leśmianizmy poza funkcją czysto estetyczną pełnią równie istotną rolę semantyczną, często służąc do nazywania tego, co niewyraźne, tajemnicze, zaistniałe z niebytu i jednocześnie tym niebytem będące (ale to już temat na inną rozmowę).

Stanowiło to zresztą ogromne wyzwanie, bo jak przełożyć wiersz z tego swoistego, a jednak zrozumiałego dla polskiego czytelnika języka „Leśmiańskiego” tak, by zachować jego unikalność i żeby był jednocześnie zrozumiały, mimo swej „obcości” dla odbiorcy anglojęzycznego? Ze znanych mi reakcji, których byłem świadkiem np. na spotkaniach autorskich, w Nowym Jorku wynika, że to się jednak udało.

3. Z jakimi trudnościami natury dźwiękowej/muzycznej spotkał się Pan podczas przekładu poezji Leśmiana?

Język angielski uważam za naturalnie eufoniczny, a zatem „ładne” brzmienie nie było problemem. Na pewno najtrudniej było przekładać wspomniane „Leśmianizmy”. Musiałem zapożyczyć strategię ich tworzenia od samego poety, korzystając z angielskiego folkloru, szukając „pasujących” angielskich regionalizmów i archaizmów i wreszcie tworząc swoje własne neologizmy zgodne regułami, na jakie pozwala morfologia języka angielskiego, a czasami je łamiąc.

4. Czy nazwałby się Pan autorem tekstów docelowych (nawiązuję do teorii A. Legeżyńskiej, która twierdziła, że tłumacz jest drugim autorem), czy jednak pozostałby Pan przy terminie „tłumacz”?

Najprościej odpowiedziałbym, że czuję się autorem przekładu i przekładcą autora (że użyję tu tego nieco archaicznego słowa, które moim zdaniem lepiej oddaje tę relację, niż sensu largo „tłumacz”). „Przekładca” nie razi mnie tak, jak „przekładowca”, przyjmując, że przekład jest tłumaczenie utworu literackiego. Zgadza się z Legeżyńską, gdy pisze:

W terminologii retorycznej można byłoby tu mówić o planie inwencji i dyspozycji jako hegemonium autora oraz o planie elokucji, jako terytorium tłumacza. Do pewnego stopnia słusznie – model świata oryginału jest odbity w tłumaczeniu. Skoro jednak nie wolno oddzielać fikcyjnej rzeczywistości, dzięki któremu istnieje, więc i tłumacza należy uznać za jej współtwórcę. [...]

Tak, w tym sensie czuję się współtwórcą, twórcą jednej z możliwych wersji w całym kontinuum przekładów, które mogą, a nawet powinny się pojawiać, aby Leśmian stał się również znanym i uznanym poetą anglosfery, a co za tym idzie autorem o zasięgu globalnym.

Christopher Reid

1. What was the most important thing for you while translating *A Trip to Świder*? Did you choose any translation method/strategy?

I'm not sure that there was a single 'most important thing', but if I explain something of the process that Renata and I followed, a sense of my priorities may emerge. First of all, I was fascinated when Renata first approached me and showed me the passages of "A Trip to Swider" that she'd been able to translate on her own. Because she has an excellent command of English and wide knowledge of poetry in the language, she'd already gone a long way. Nonetheless I could see where improvements might be made, to give the English a lyrical quality that would match what I could already tell was distinctive in Galczynski's poem: its medley of voices and its flavour of vaudeville knockabout. There is nothing like it in English-language poetry that I know of, nor had I come across anything like it in my reading of Polish verse in translation. So it was exciting to be working on a text of such novelty and freshness, and to be addressing

the challenge of striking a note that would capture something of that novelty. Far from being a routine exercise, it was a joy to attempt all this with Renata by my side to guide me. I'd never worked in this way with anybody else, so the experience was exhilarating, and I wanted to get into our final English version something of the excitement of discovery.

2. Did you pay attention to the sound layer of the poem?

What you call the 'sound layer' was paramount. While I had no English model, I thought I could tell what an English poet of the period might have written if he or she had something of Galczynski's spirit - hypothetical as such a poet must be. Finding rhymes and rhythms, keeping up the songlike momentum in those passages where it was required, catching the tones of the different voices: all these things were a matter of sound, even if the result in English was necessarily no more than a shadow of the Polish original. Because Renata has such an excellent ear, though, I felt protected against straying too far from the original.

3. Do you consider yourself as the second author of the poem (Anna Legeżyńska, Polish literary critic, said that the translator is the second author, do you agree?)

I can see that the notion of 'second author' has something true and useful about it, but it was never on my mind as I worked with Renata and I feel no need to claim that status now. Perhaps the two of us together, Renata and myself, make a single second author, but again it's not a question that matters to me. Without being able to read the Polish text, except to follow some of the verse patterns, I am bound to acknowledge that authorship belongs in the first place to Galczynski, and to him alone. Having said that, though, I must confess to having put a section from "A Trip to Swider" into one of my own poetry collections - with the permission of Galczynski's daughter, of course. But even then I made it plain to the reader that it was an English version of a foreign text and that I had a co-translator who shared responsibility for it.

Renata Senktas

1. Czym kierowała się Pani podczas przekładu wiersza Gałczyńskiego?

Przed wszystkim staram się nie programować na jedną technikę. Próbuję zachować świeżość przy podejściu do przekładu – posłuchać, co ten tekst mówi, czego wymaga, nie podchodzić z narzędziami narzuconymi. Bliżej mi do egzotyzacji – wtedy teksty mogą nas wziąć na wycieczkę, tak jak utwór Gałczyńskiego.

2. Proszę opowiedzieć o powstaniu tłumaczenia „A Trip to Świder”.

Z wierszem *Wycieczka do Świdra* zetknęłam się, mieszkając w Otwocku. Chciałam coś zrobić dla społeczności miasta na obchody stulecia. Christopher Reid nie zna języka angielskiego. Podchodziliśmy do każdej części indywidualnie jak do siedmiu różnych wierszy. Przygotowywałam Christopherowi wiersz filologicznie, zaznaczałam, gdzie są rymy. Czasem wydawało mi się, że pewne wersy się nie rymują, a w przekonaniu Christophera one współbrzmiały. Nasze założenie było takie, żeby ten tekst był jak najbardziej zbliżony do oryginału. Czasem się zastanawiałam, czy Gałczyński przytaknąłby mi, jeśli chodzi o konkretne decyzje translatorskie. Jeśli chodzi o słowo „Świdermajer”, myśleliśmy, żeby przetłumaczyć tę nazwę „Swidermeier”, które będzie bardziej zrozumiałe dla użytkownika języka germańskiego. Jednak wymowa okazała się trudna w odbiorze. Ponadto, myśleliśmy o polskich czytelnikach, którzy mogliby zareagować nieprzychylnie na zmianę ukutego przez Gałczyńskiego terminu.

3. Dlaczego Pani zdaniem jest tak mało tłumaczeń utworów Gałczyńskiego na język angielski?

Spotkałam się z Kirą Gałczyńską, ponieważ prosiliśmy o prawa autorskie do tekstu. Miała osobną półkę na przekłady Gałczyńskiego. Spytałam, dlaczego tłumacze nie podejmują się tłumaczenia utworów na język angielski. Powiedziała, że byli tłumacze, którzy zgłaszali się, żeby przetłumaczyć utwory Gałczyńskiego na język angielski, ale rzadko dochodziło to do skutku. Mówiła, że szybko się zniechęcali do twórczości Gałczyńskiego.

4. Czy nazwałaby się Pani autorem tekstów docelowych (nawiązuję do teorii A. Legeżyńskiej, która twierdziła, że tłumacz jest drugim autorem), czy jednak pozostałaby Pani przy terminie „tłumacz”?

Tłumacz jest w jakimś sensie na usługach autora. Uważam, że tłumaczenie to akt twórczy, ale tłumacz nie jest na równi z autorem i nie powinien być. Jest to dla mnie praca, która daje pierwszeństwo autorowi i moim celem jest wsłuchać się w tekst. Moja intencja jest taka, żeby w tym tekście było jak najwięcej poety i aby wszystko, co robię, było z korzyścią dla oryginału. Myślę też dużo o czytelniku, aby było w tym wierszu coś, co chwyci jego uwagę. Czy uśmiechnie się w tym miejscu, gdzie ja się uśmiechnęłam. Stawiam sobie pytanie, czy Gałczyński rozpoznałby się w tym przekładzie. Niewierność jest wpisana w przekład, bo języki do siebie nie przylegają. Czasem wydarzy się taki zabieg, którego nie ma w oryginale, ale pojawi się w tłumaczeniu (kompensacja).

Bibliografia

Literatura przedmiotu

1. Andrzejewski, Bolesław, 2016, *Filozofia słowa. Zarys dziejów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM
2. Arno, Anna, 2013, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków: Znak
3. Azari, Razieh, Masoud, Sharififar, 2017, *Translating Onomatopoeia: An Attempt toward Translation Strategies*, RALR 3/3
4. Baker, Mona (red.), 1998, *Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York
5. Baldick, Chris, 2001, *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press
6. Bańko, Mirosław, 2008, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
7. Barańczak, Stanisław, 2009, *Etyka i poetyka*, Kraków: Wydawnictwo Znak
8. Barańczak, Stanisław, 2004, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: Wydawnictwo a5
9. Barańczak, Stanisław, 2004, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Małej antologii przekładów-problemów*, Kraków: Wydawnictwo a5
10. Barańczak, Stanisław, 1995, *Zemsta na słowie. Julian Tuwim. „Bal w Operze”* [w:] *Pomyślane przepaście: osiem interpretacji*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
11. Barthes, Roland, 1997, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa: KR
12. Bassnett Susan, André Lefevere (red.), 1990, *Translation, History and Culture*, London & New York: Pinter
13. Bassnett, Susan, 1993, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Blackwell-Oxford
14. Biała, Alina, 2011, *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Warszawa – Bielsko-Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN
15. Błoński, Jan, 1956, *Poeci i inni*, Kraków, Wydawnictwo Literackie

16. Bonisławski, Ryszard, 2007, *Łódzkie adresy Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
17. Boryś, Wiesław, 2007, *Etymologie słowiańskie i polskie*, Warszawa: Instytut Sławistyki PAN
18. Bristigier, Michał, 1986, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
19. Brzostek, Dariusz, 2014, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
20. Brzozowski, Jerzy, 2011, *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków
21. Buczek, Marta, 2000, *Komparatystyka literacka w procesie wartościowania przekładu* [w:] *Komparatystyka literacka a przekład*, Piotr Fast, Katarzyna Żemła (red.), Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe
22. Carré, Jean-Marie, 2022, *Literatura porównawcza. Przedmowa*, tłum. Elżbieta Gałuszka [w:] *Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od Herdera do szkoły amerykańskiej*, Tomasz Bilczewski, Andrzej Hejmej, Ewa Rajewska (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
23. Casas-Tost, Helena, 2012, *Translating onomatopoeia from Chinese into Spanish: A corpus based analysis* [w:] „Perspectives: Studies in Translatology”
24. Chiuk-Celt, Alexandra, 1992, *Mythematics and Extropy II: Selected Literary Criticism of Bolesław Lesmian*, New York, Peter Lang
25. Chrzastowska, Bożena, Seweryna Wyślouch, 1974, *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*, Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne
26. Cieślak, Tomasz, 2007, *Nieudany flirt z polityką. O okresie amerykańskim w życiu Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
27. Cieślak, Tomasz, Krystyna Ratajska (red.), 2007, *Julian Tuwim: biografia, twórczość, recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
28. Davies, Norman, 1989, *Boże igrzysko*, t.1, Kraków: ZNAK
29. Dąbmska-Prokop, Urszula, 1995, *Kilka uwag o tłumaczeniu tekstu* [w:] *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu*, (red.) Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Urszula Kropiwiec, Kraków: Universitas

30. Dedecius, Karl, 1974, *Notatnik tłumacza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie
31. Dedecius, Karl, 1975, *Uwagi o teorii i praktyce przekładu artystycznego* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), Księga druga, Wrocław i in.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich
32. Doschek, Jolanta, 2017, *Czy trudno jest tłumaczyć teksty Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku
33. Drawicz, Andrzej, 1972, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa: Wiedza Powszechna
34. Drzazga, Anna, 2018, *Interiekcje jako problem tłumaczeniowy* [w:] „TRANSLATION LANDSCAPES - INTERNATIONALE SCHRIFTEN zur UBERSETZUNGSWESENSCHAFT”, Hamburg: Verlag Dr. Kovac
35. Fornelski, Piotr, 1995, *Kontekstualizacja przekładu* [w:] *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu*, (red.) Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Urszula Kropiwiec, Kraków: Universitas
36. Gałczyńska, Kira, 1998, *Nie wróć tu nigdy czyli pożegnanie z Mazurami*, Warszawa: Książka i Wiedza
37. Gałczyński Konstanty, Ildefons, 2005, *An Ordinary Star*, tłum. Anita Jones Dębska, Toruń: The Attic Press
38. Gałczyński Konstanty, Ildefons, 2019, *A Trip to Świder* [w:] “Modern Poetry in Translation”, tłum. Renata Senktas i Christopher Reid
39. Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1973, *Przekłady*, Warszawa: Czytelnik
40. Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1979, *Poezje I. Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa: Czytelnik
41. Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1979, *Życiorys ciasny, ale własny*, Warszawa: Czytelnik
42. Głowiński, Michał, 1987, *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Warszawa, WSiP
43. Głowiński, Michał, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, 1986, *Zarys teorii literatury*, Warszawa: WSiP
44. Głowiński, Michał, Janusz Sławiński, 1997, *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich
45. Gomółka, Anna (red.), 2006, *Konstanty Ildefons Gałczyński znany i nieznany. Studia i szkice*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk

46. Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” nr 13, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
47. Grodzki, Bolesław, 2021, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
48. Gronostaj, Anna, 2009, *Ustna interpretacja tekstów literackich jako metoda nauczania literatury: z teorii i praktyki nauczania literatury amerykańskiej na filologii angielskiej*, Uniwersytet Śląski
49. Hejmej, Andrzej, 2013, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS
50. Hejwowski, Krzysztof, 2006, *Nieprzekładalność językowa: „znaczenie jest własnością języka”*, [w:] K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
51. Helsztyński, Stanisław, 1973, *Szekspir w Polsce. Aneks* [w:] W. Shakespeare *Dzieła dramatyczne*, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy
52. Hertz, Paweł, 1975, *O tłumaczu artystycznego* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), Księga druga, Wrocław i in.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich
53. Hutnikiewicz, Artur, 1974, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie*
54. *i programy literackie XX stulecia*, Warszawa: Wiedza Powszechna
55. Ignaczak, Lidia, 2007, *Tuwimowski romans z piosenką* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
56. Ingarden, Roman, 1955, *O tłumaczeniach* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, Michał Rusinek (red.), Wrocław: Zakład im. Ossolińskich
57. Ingarden, Roman, 1988, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa: PWN
58. Jackowski, Jacek Piotr, 2014, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
59. Jakobson, Roman, 1959, *On Linguistic Aspects of Translation*, / *Językowe aspekty tłumaczenia*, tłum. Z. Sroczyńska, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), 1975, Księga druga, Wrocław i in.

60. Jakobson, Roman, Linda, Waugh, 1979, *The Sound Shape of Language*,
Bloomington: Indiana University Press and London
61. Janaszek-Ivaničková, Halina (red.), 1997, *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, Warszawa: Instytut Kultury
62. Janicka, Anna, 2019, *Konstanty Ildefons Gałczyński okiem emigrantów. Rekonesans*,
Białystok: Uniwersytet Podlaski
63. Jankowiak, Katarzyna, 2020, *Problem przekładu onomatopei na przykładzie „Lokomotywy” Juliana Tuwima oraz tłumaczeń wiersza na język czeski i niemiecki*
[w:] D. Adamczyk, Ł. Gęborek, M. Małek, W. Szota (red.), *Konfrontacje z przekładem*, Katowice: Instytut Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego
64. Jarniewicz, Jerzy, 2012, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków:
Wydawnictwo Znak
65. Jarniewicz, Jerzy, 2018, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum
66. Jastrun, Mieczysław, 1975, *O przekładzie jako o sztuce słowa* [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, Pollak, S. (red.), Księga druga, Wrocław i in.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich
67. Kaczorowska, Monika, 2011, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej*,
Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS
68. Kamińska, Anna, Jan Śpiewak, 1961, *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, Warszawa:
Czytelnik
69. Kass, Wojciech, 2004, *Pęknięte struny pełni: wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Olsztyn, Pranie: Agencja „WIT” Witold Mierzejewski
70. Kienzler, Iwona, 2014, *Dwudziestolecie międzywojenne, t. Muzyka*, Warszawa:
Bellona SA
71. Kominek, Mieczysław, 1986, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków: Polskie
Wydawnictwo Muzyczne
72. Kořínek, Josef Miloslav, *Studie z oblasti onomatopoeje*, Praha: Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy
73. Kuczyńska-Koschany, Katarzyna, 2021, *Julian Tuwim: pęknięcie*, Łódź:
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
74. Kulawik, Adam Wiesław, 2008, *Leśmian, Leśmian. Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, Gdańsk: Wydawnictwo „Słowo/Obraz Terytoria”

75. Kulawik, Adam, 1977, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum PAN
76. Kulawik, Adam, 1997, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków: Antykwa
77. Kuligowska-Korzeniewska, Anna, 2007, *Roch Pekński w „Różowym Słoniu” – estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
78. Kurkiewicz, Marek, 2019, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
79. Kwiatkowski, Jerzy, 2012, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
80. Landers, E. Clifford, 2001, *Literary Translation: A Practical Guide*, Bristol: Channel View Publications, tłum. Laura Filipczak
81. Lange, Antoni, 1925, *Rzuty* [w:] *Trzeci Dzień*, Warszawa: Wydanie autora
82. Legeżyńska, Anna, 1999, *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA
83. Legeżyńska, Anna, 1999, *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA
84. Leighton, Angela, 2018, *Hearing Things. The Work of Sound in Literature*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press
85. Leśmian, Bolesław, 1959, *Szkice literackie*, J. Trznadel (oprac.), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
86. Leśmian, Bolesław, 1959, *Z rozmyślań o poezji* [w:] *Szkice literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa: PWN
87. Leśmian, Bolesław, 1984, *Mythematics and extropy: selected poems of Bolesław Leśmian*, tłum. Sandra Celt, Stevens Ponit. W.: A.R. Poray Book Publhing
88. Leśmian, Bolesław, 2000, *Magic and Glory: Polh Poetry from the Twentieth Century*. Vol. 1: Bolesław Leśmian, tłum. Janek Langer, London
89. Leśmian, Bolesław, 2011, *Szkice literackie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

90. Leśmian, Bolesław, 2014, *Marvellations The Best-Loved Poems*, tłum. Marian Polak-Chlabicz, New York: Penumbra Publhing House
91. Leśmian, Bolesław, 2017, *Beyond the Beyond*, tłum. Marian Polak-Chlabicz, New York: Penumbra Bookery
92. Lewik, Włodzimierz, 1954, wstęp do William Szekspir, *Sen nocy Letniej, Henryk IV cz. 1, Fragmenty: Henryk IV cz. 2, Burza*, tłum. K.I. Gałczyński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
93. Ligęza, Wojciech, 2004, *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS
94. Lipiński, Mirosław, 1995, *Treasury of Polish Love: Poems, Quotations, Proverbs in Polish & English*, New York: Hippocrene
95. Losiak, Robert, 2007, *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym* [w:] Agnieszka Janiak, Wanda Krzemińska, Agnieszka Wojtasik-Tokarz (red.), *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej edukacji TWP we Wrocławiu
96. Lubelski, Tadeusz, 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice-Chorzów: Videograf II
97. Lyons, John, 1981, *Language and linguistics: An introduction*, New York: Cambridge University Press
98. Łopuszański, Piotr, 2021, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian. Biografia.*, Warszawa: Wydawnictwo kry
99. Makowiecki, Tadeusz, 2002, *Poezja a muzyka* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas
100. Mickiewicz, Adam, 1955, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, tłum. Leon Płoszewski [w:] *Dzieła*, t. 10, Warszawa: Czytelnik
101. Milewski, Tadeusz, 1972, *Językoznawstwo*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
102. Miłosz, Czesław, 2004, *Zniewolony umysł*, Warszawa: Biblioteka Gazety Wyborczej t. 16
103. Naksianowicz-Gołaszewska, Maria, 1958, *Twórczość a osobowość twórcy*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL

104. Nalewajk, Żaneta, 2015, *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS
105. Nawarecki, Aleksander, 1982, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima* t. 3, Ireneusz Opacki (red.), Katowice: Uniwersytet Śląski
106. Nawarecki, Aleksander, 1993, *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima* [w:] *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice: Uniwersytet Śląski
107. Newmark, Peter, 1988b, *Approaches to Translation*, Hertfordshire: Prentice Hall
108. Oliver, Mary, 1994, *A Poetry Handbook*, San Diego, New York, London: A Harvest Original Harcourt Brace & Company
109. Olszewska, Marta, 2008, *Słuchanie, które powołuje do istnienia. Wokół koncepcji „deep listening” Pauline Oliveros* [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego* t. 11, Lublin: Instytut Nauk o Ziemi UMCS
110. Opalski, Józef, 1980, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
111. Opalski, Józef, 2002, *O sposobach istnienia dzieła muzycznego*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas
112. Osiurak, Milena, 2017, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku
113. Osiurak, Milena, 2017, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku
114. Parandowski, Jan, 1955, *O znaczeniu i godności tłumacza* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, Michał Rusinek (red.), Wrocław: Zakład im. Ossolińskich
115. Peszko, Małgorzata, 2021, *Polifon i gramofon – przedwojenne MP3. Urządzenia do odtwarzania muzyki w Szczecinie w 1. połowie XX wieku* [w:] „Materiały Zachodniopomorskie Nowa Seria”, t. XVII

116. Piętkos, Jerzy, 1993, *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie. Aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
117. Podraza-Kwiatkowska, Ewa, 2002, *O muzycznej i nie muzycznej koncepcji poezji* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas
118. Polak-Chlabicz, Marian, 2012, *33 of the most Beautiful Love Poems*, New York: Oculus Bookery
119. Poradecki, Jerzy, 2007, *Liryka religijna Juliana Tuwima* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
120. Pszczołowska, Lucylla, 1975, *Jak się przekłada onomatopeje* [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6 (24)
121. Pszczołowska, Lucylla, 1977, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo
122. Puławski, Krzysztof, 2019, *Galczyński w tłumaczeniu: „Strasna zaba” czyli „Potworna łopucha”* [w:] „Bibliotekarz Podlaski” 3/2019, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku
123. Ratajczak, Józef, 1995, *Julian Tuwim*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis
124. Ratajska, Krystyna, *Inowłodzkie Soplicowo* [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
125. Remak, Henry H.H., 1997, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja* [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, tłum. Wanda Tuka, Warszawa: Instytut Kultury
126. Romanowska, Agnieszka, 2017, *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Galczyńskiego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
127. Sawicka, Jadwiga, 1986, *Julian Tuwim*, Warszawa: Wiedza Powszechna
128. Scher, Steven Paul, 1982, *Literature and Music* [w:] *Interrelations of Literature*, J.P. Barricelli, J. Gibaldi (red.), New York: Modern Language Association of America
129. Schleiermacher, Friedrich, 2012, *On the Different Methods of Translating*, The Translation Studies Reader. Routledge, USA
130. Schulze, Beate, Tabakowska, Elżbieta, 2004, *Interjections as a Translation Problem* [w:] Kittel, H./Frank, A.P./Greiner, N./Hermans, T./Koller, W./Lambert, J./Paul L. (red.) *Übersetzung – Translation – Traduction*, t.1, Berlin

131. Siatkowska, Ewa, 1977, *Wyrazy dźwiękonaśladowcze a wykrzykniki* [w:] *Poradnik językowy*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
132. Skarbowski, Jerzy, 1981, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* [w:] „Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi”, Warszawa: Czytelnik
133. Skarbowski, Jerzy, 2003, *O zjawisku muzyczności* [w:] *Filozofia muzyki*, Krzysztof Guczalski (red.), Kraków: Musica Iagellonica
134. Sochoń, Jan, 2011, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...* [w:] *Studia Philosophiae Christianae UKSW nr 47*, Warszawa: Instytut Filozofii UKSW
135. Stone, Rochelle H., 1976, *Bolesław Leśmian: the poet and his poetry*. Berkeley: University of California Press
136. Szczepan-Wojnarska, Anna M., 2014, *Tłumaczenie poezji – negocjowanie wyobraźni*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
137. Szulc, Tadeusz, 1937, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa: wydano z zasiłku Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego
138. Świrko Stanisław, 1971, *Z pieśnią i karabinem: pieśni partyzanckie i okupacyjne z lat 1939–1945: wybór materiałów z konkursu ZMW i „Nowej Wsi”*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 358, 359
139. Tatarkiewicz, Władysław, 1960, *Estetyka starożytna* [w:] *Historia estetyki*, t.1, Wrocław-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich
140. Tokarz, Bożena, 1990, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice: Uniwersytet Śląski
141. Tokarz, Bożena, 2000, *Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki* [w:] *Komparatystyka literacka a przekład*, Piotr Fast, Katarzyna Żemła (red.), Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe
142. Toury, Gideon, 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
143. Trznadel, Jacek, 2016, *Kalendarium leśmianowskie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
144. Tuwim, Julian, 1939, *Locomotive – The Turnip – The Bird’s Broadcast*, tłum. Bernard Gutteridge, William J. Peace, Minerva
145. Tuwim, Julian, 1944, 1947, *A Polish Anthology*, tłum. M.A. Michael, London: Duckworth

146. Tuwim, Julian, 1950, *Zarys ćwierkologii* [w:] *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Warszawa: Czytelnik
147. Tuwim, Julian, 1958, *Atuli Mirohlady* [w:] *Dzieła t. 3 Jarmark rymów*, Warszawa: Czytelnik
148. Tuwim, Julian, 1968, *The Dancing Socrates, and Other Poems*, tłum. Adam Gillon, New York: Twayne
149. Tuwim, Julian, 1977, *Lutnia Puszkina* [w:] *Parze polscy o sztuce przekładu. 1440-1974*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie
150. Tuwim, Julian, 1991, *The Train*, tłum. Czesław Knobbe, Duluth: Sterling Design
151. Tuwim, Julian, 2006, *Tłumaczenia poetyckie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich
152. Tuwim, Julian, 2013, *Lokomotywa The Locomotive Die Lokomotive*, tłum. Marcel Weyland, Universitas, Kraków
153. Tuwim, Julian, 2013, *Till the Words Draw Blood! Słowem do krwi!*, tłum. David Malcom, Agata Miksa, Łódź: Dom Literatury w Łodzi
154. Urbanek, Mariusz, 2023, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Estymator
155. Wieczorkiewicz, Aleksandra, 2019, *W obcej Leśmianii*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polontyczne”
156. Wierzbicka, Anna, 1969, *Problemy ekspresji. Ich miejsce w teorii semantycznej* [w:] Wierzbicka, A., *Dociekania semantyczne*, Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk
157. Wyka, Marta, 1982, *Tęsknota do harmonii – Konstanty Ildefons Gałczyński* [w:] *Poeeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. I red. Irena Maciejewska, Warszawa: Wiedza Powszechna
158. Zgorzelski, Czesław, 2002, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas

Artykuły naukowe i prasowe

1. Balcerzan, Edward, 1967, *Pełno rozwiśleń i udnistrzeń. O „Srebroni” Bolesława Leśmiana* [w:] *Poezja nr 12*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW

2. Bańko, Mirosław, 2008, *Opozycja samogłosek przednich i tylnych a znaczenie polskich onomatopei* [w:] „LingVaria” nr 2 (6), Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
3. Barańczak, Anna, 2002, *Poetycka „muzykologia”* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (red.) Andrzej Hejmej, Kraków: Universitas
4. Barthes, Roland, 1982, 1986, *Listening* [in:] *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard, Oxford: Basil Blackwell
5. Barthes, Roland, 2015, *Ziarno głosu* [w:] „Teksty Drugie” 2015/5, tłum. Jakub Momro, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN
6. Boniecka, Barbara, 1977, *Funkcje składniowe wykrzykników onomatopeicznych* [w:] „Polonica” (3), Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN
7. Borucki, Tadeusz, 2006, *Konteksty brzmieniowe w polskiej i rosyjskiej wersji „Balu w operze” Juliana Tuwima* [w:] „Między Oryginałem a Przekładem” t.12, Kraków: Księgarnia Akademicka
8. Bredin, Hugh, 1996, *Onomatopoeia as a Figure and a Lingutic Principle* [w:] “New Literary History” 27, no. 3
9. Brzostek, Dariusz, 2015, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies* [w:] „Teksty Drugie” 5, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN
10. Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara, 2004, *Komparatystyka literacka wobec translatologii. Przegląd stanowisk badawczych* [w:] „Przestrzenie Teorii”, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM
11. Cieślík, Monika, 2019, *Między Bogiem a Naturą. Słowo i muzyka w świecie Leśmiana* [w:] „Folia Litteraria Polonica” 1(52), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
12. Domagała Jarosław, 2011, *Prasa muzyczna w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego* [w:] „Wychowanie Muzyczne”, Lublin: Wydawnictwo UMCS, nr 1
13. Fidrysiak, Emilia, 2009, *Ikoniczność znaku w fonicznym języku polskim* [w:] „Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy dźwiękowe” 3 (7-20), Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi
14. Fiłosofow, Dymitr, 1933, *Słowo i jazyk* [w:] „Mołwa” nr 12
15. Fiłosofow, Dymitr, 1927, *Słowo o polku Igoriewie w pieriewodzie Juliana Tuwima* [w:] „Za Swobodu!” nr 253

16. Flyxe, Martin, 2002, *Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish with focus on lexicalization* [w:] „Africa & Asia” 2
17. Gałczyński Konstanty, Ildefons, 1975, *The Enchanted Doroshka* [w:] “The Polish Review”, tłum. Anna M. Furdyna
18. Gałczyński, Konstanty Ildefons, 1981, *Howwible Fwog*, tłum. R. Stiller [w:] „Literatura na świecie” nr 1/78
19. Gliński, Mateusz, 1924, *Od Redakcji* [w:] *Muzyka*” nr 2
20. Gomolickij, Lew, 1937, *Lutnia Puszkina. Julian Tuwim* [w:] „Miecz” nr 7, przedruk [w:] tenże, *Soczinienija russkogo pierioda*, t. iii, dz. cyt.
21. Górski, Tomasz P., 2018, *Bolesław Leśmian jako tłumacz* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” nr 13, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
22. Grochowska, Anna, 2012, *Dom Literatów przy ulicy Krupniczej 22* [w:] „Nowa dekada krakowska”, Kraków: Krakowska Fundacja Literatury
23. Hejmej, Andrzej, 2008, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego* [w:] „Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej”, Kraków: Universitas
24. Hejmej, Andrzej, 2011, *Estetyka intermedialności Stefana Themersona: (“St. Franc The Wolf of Gubbio or Brother Franc’ Lamb Chops”)* [w:] „Pamiętnik literacki” 102/3
25. Hejmej, Andrzej, 2015, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN
26. Hejmej, Andrzej, 2021, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym* [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN
27. Janicka, Melania, 2024, *Pegaz dęba – Julian Tuwim jako kolekcjoner lingwistycznych osobliwości* [w:] „Kapitol” nr 9, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
28. Kalukin, Rafał, 2012, *Aleja Róż. Ulica pełna poetów*, <https://www.newsweek.pl/historia/historia-alei-roz/86cjk93> [dostęp 28.06.2024]
29. Kaźmierczak, Marta, 2018, *Czy istnieje przepis na obcojęzycznego Leśmiana?* [w:] „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 7/2018. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
30. Kaźmierczak, Marta, 2018, *Leśmian nowojorski. Strategia translatorska Mariana Polaka-Chlabicza* [w:] „Tekstualia” nr 1 (52), Warszawa: Dom Kultury Śródmieście w Warszawie

31. Kocaj, Agata, Izabela Krasińska, 2020, *Kształcenie muzyczne z perspektywy „Wiadomości Muzycznych” (1925-1926)* [w:] „Edukacja muzyczna XV”, Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie
32. Kościółkowska-Okońska, Ewa, 2012, *Norma w przekładzie: ułatwienie pracy czy przeszkoda dla tłumacza* [w:] „Rocznik Przekładoznawczy” 7/2012, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK
33. Kozłowska, Zuzanna, 2015, *Synestezja* [w:] „Forum Poetyki”, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
34. Krause, Bernie, 2008, *Anatomy of the Soundscape. Evolving Perspectives* [w:] “Journal of the Audio Engineering Society”
35. Kubaszczyk, Joanna, 2019, *Czy przekładoznawstwo to nauka oparta na solidnym fundamencie? Hipoteza podstawowych praw przekładoznawstwa* [w:] „Między oryginałem a przekładem” nr 2(44)
36. Madeja, Agnieszka, 2012, „*Sapie, dyszy i dmucha*”, czyli o interiekcjach w nauczaniu języka polskiego jako obcego i rodzimego [w:] „Postscriptum polonistyczne” 2 (10)
37. Mieczkowski, Romuald, 2016, *Szczęście w Wilnie*, <https://www.cultureave.com/szczescie-w-wilnie-wilenska-karta-w-tworczosci-konstantego-ildefonsa-galczynskiego/> [dostęp: 16.01.2023]
38. Mitzner, Piotr, 2014, *Obcy wśród obcych. Julian Tuwim i rosyjscy emigranci* [w:] „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” nr 4 (926), s. 117–134
39. Momro, Jakub, 2015, *Fenomenologia ucha* [w:] „Teksty Drugie” nr 5, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN
40. Nuckolls, Janis B., 1999, The case for sound symbolism [w:] “Annual Review of Anthropology” 28, s. 228
41. Osiński, Dawid Maria, 2018, *Filologia niemożliwego. O tłumaczeniach poezji na język angielski i niemiecki* [w:] „Tekstualia” nr 1 (52). Warszawa: Dom Kultury Śródmieście w Warszawie
42. Papierkowski, Stanisław Kajetan, 1962, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana* [w:] „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 53/1, Wrocław: Instytut Badań Literackich PAN, s. 143-180
43. Piaskowski, Łukasz, 2023, *Przestrzeń dźwiękowa w dziele poetyckim* [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, <https://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/publication/51146/edition/47363/content>

44. Pieńkowski, Michał, 2016, *Polski przemysł muzyczny w latach międzywojennych: rekonesans* [w:] „Kultura Popularna” nr 4(50)
45. Podgajna, Ewelina, 2021, *Společna i wychowawcza rola teatru ludowego w Drugiej Rzeczypospolitej* [w:] „Wschód Europy” vol. 7, 2, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
46. Polonsky, Antony, 2016, „*Bal w Operze*”: *Żydowska apokalipsa według Juliana Tuwima* [w:] „Roczniki Humanistyczne” t. 64
47. Regiewicz, Adam, 2021, *Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji* [w:] „Teksty Drugie” nr 2, https://rcin.org.pl/Content/214090/PDF/WA248_248125_P-I-2524_regiewicz-audiowizual_o.pdf
48. Regiewicz, Adam, 2023, *Audioantropologia odgłosu wobec somatopoetyki* [w:] „Pamiętnik Literacki”, https://rcin.org.pl/Content/238271/Wa248_274570_P-I-30_regiewicz-audioantrop_o.pdf
49. Rittel, Teodozja, 1986, *Wyrażenia onomatopeiczne w języku polskim (próba opisu morfosyntaktycznego)* [w:] „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”
50. Rogozińska, Katarzyna, 2017, *Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika „Muzyka w Szkole”* [w:] „Edukacja Muzyczna” nr 12, Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
51. Sadkowski Wacław, 2000, *Leśmian i Tuwim w przekładach Langerera* [w:] „Literatura na Świecie” nr 12
52. Schmale, Wolfgang, 2023, *What Cultural Transfer?* [w:] “Cultural Transfer Europe-Serbia: Methodological issues and Challenges (2023)”, https://doi.org/10.18485/fpn_ctes_mic.2023.ch2
53. Sieradz, Małgorzata, 2021, *Polskie narodowe inicjatywy wydawnicze po 1918 roku* [w:] „Polski Rocznik Muzykologiczny XIX”, https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdfy/PRM_2021_SIERADZ.pdf [dostęp: 24.04.2025]
54. Sokólska, Urszula, 2015, *Etymologiczne zabawy Juliana Tuwima* [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” vol. 22 (42), nr 2, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
55. Szawłowska, Krystyna, 2018, *Recepcja postaci Sokratesa w wybranych dziełach literatury oraz w serialu kryminalnym „Colombo”* [w:] „Roczniki Kulturoznawcze” t. IX, nr 3, <https://doi.org/10.18290/rkult.2018.8.3-4>

56. Śniedziwski, Piotr, 2006, „*Treść, gdy w rytm się stacza*” – *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem* [w:] „Pamiętnik Literacki” 3, Warszawa: Instytut Literacki PAN
57. Tabakowska, Elżbieta, 1995, *Językoznawstwo kognitywne w teorii i praktyce przekładu: oleodruk i symfonia na dwa fortepiany* [w:] *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu*, (red.) Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Urszula Kropiwiec, Kraków: Universitas
58. Tomassucci, Giovanna, 2014, „*Klin*” *Tuwima: strategie przeżycia polsko-żydowskiego poety* [w:] „Acta Universitatis Lodziana. Folia Litteraria Polonica”, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
59. Wiczorek, Aleksandra, 2016, *Obce wcielenia Dusiołka. Leśmianowskie „Cudotwory słowotwórcze” w przekładach anglojęzycznych* [w:] „Przekładaniec” nr 32/2016, Kraków: Uniwersytet Jagielloński
60. Wilk, Paulina, 2020, *Przekrój dla początkujących*,
<https://przekroj.pl/kultura/przekroj-dla-poczatkujacych-paulina-wilk> [dostęp: 06.01.2023]
61. Wilkoń, Teresa, 2016, *Geniusz - to zatrzymanie dzieciństwo: estetyka wierszy K. I. Gałczyńskiego dla dzieci* [w:] „Bibliotheca Nostra: Śląski Kwartalnik Naukowy” nr 1, 42-50, Katowice: Akademia Wychowania Fizycznego im. Jerzego Kukuczki w Katowicach
62. Yoshida, Minoru, 1952, *Word-Music in English Poetry* [w:] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, no. 2, Oxford
63. 2007, *Dzięki poezji istniejemy* [w:] „Tygodnik Powszechny”,
<https://www.tygodnikpowszechny.pl/dzieki-poezji-tniejemy-138821>

Słowniki

1. Bańko, Mirosław, 2009, *Słownik onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i ruchonośladowczych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
2. Boryś, Wiesław, 2006, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków: Wydawnictwo literackie
3. Cambridge English Dictionaries Online (CED), 2014, Great Britain: Cambridge University Press
1. Doroszewski, Witold (red.), 1969, *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

2. Karłowicz, Jan, 1904, *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa
3. Kawiorski, Marek, 2023, *Słownik angielsko-polski terminów muzycznych*, Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
4. Merriam-Webster English Dictionary 11th Edition (MWD), 2003, Great Britain: Merriam-Webster, Inc.
5. Oxford English Dictionary (OED), 2010, Great Britain: Oxford University Press
6. Sierotwiński, Stanisław, 1960, *Słownik terminów literackich*, Kraków: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie
7. Sławiński, Janusz (red.), 1997, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa: OPEN
8. Słownik Języka Polskiego, 1969, Witold Doroszewski (SJP-WD), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
9. Słownik języka polskiego na podstawie *Słownika 100 tysięcy potrzebnych słów* pod red. J. Bralczyka, 2005, wyd. I, Warszawa
10. Urban Dictionary, 1999, USA: San Francisco

Źródła internetowe

1. Przekrój <https://przekroj.pl/kultura/przekroj-dla-poczatkujacych-paulina-wilk>
2. Newsweek <https://www.newsweek.pl/historia/historia-alei-roz/86cjk93>
3. Cultureave <https://www.cultureave.com/szczescie-w-wilnie-wilenska-karta-w-tworczosci-konstantego-ildefonsa-galczynskiego/>
4. Leśniczówka Pranie https://lesniczowkapranie.art.pl/site/?page_id=276
5. Zachęta <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/64f9cfde72d16.pdf>
6. Culture.pl <https://culture.pl/pl/artykul/polscy-kompozytorzy-filmowi>
7. Digitale Bibliothek https://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN770593895_1930/25/
8. Wilnoteka <https://wilnoteka.lt/artykul/za-100-dni-swieto-piesni>
9. Meakultura <https://meakultura.pl/artykul/rola-radia-filmu-i-fonografii-w-popularyzowaniu-polskiej-piosenki-w-xx-leciu-miedzywojennym-2560/>
10. Biblioteka Narodowa <https://bn.org.pl/aktualnosci/4460-75.-rocznica-urodzin-stanlawy-baranczaka.html>
11. Rmchciuk <https://rmchciuk.pl/majdanzb/gen/tg2.2.9.3.5.2.pdf>

12. Film o Leśmianie <http://filmolesmianie.pl/2017/09/25/boleslaw-lesmians-life-and-h-poetic-oeuvre/>
13. Dziennik <http://dziennik.com/archiwum/przegląd-polski/lesmian-nie-jest-dla-mnie-przekładowym-koszmarem/>
14. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/englh-polh/dream>
15. SJP <https://sjp.pwn.pl/szukaj/ballada.html>
16. Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ballade>
17. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ballad>
18. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/wrzec;5517972.html>
19. Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/seethe>
20. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szmer;5504320.html>
21. Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rustle>
22. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hubbub>
23. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/polh-englh/gwar>
24. Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bustle>
25. Collins Dictionary <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/englh/chirr>
26. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hum>
27. Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ballad>
28. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/englh-polh/shimmer>
29. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/englh/gadfly>
30. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/englh/buzz>
31. Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hush>
32. Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/poe>
33. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/clang>
34. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/neigh>
35. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/swoosh>
36. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dash>
37. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/brzek;5415058.html>
38. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dudnic;5423368.html>
39. Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drone>
40. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/motet;5453120.html>

41. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/gruch;5431785.html>
42. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shriek>
43. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/englh-polh/shriek>
44. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/groan>
45. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/screech>
46. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lta>
47. Collins Dictionary <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/englh/gaggle>
48. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/>
49. Vocabulary <https://www.vocabulary.com/dictionary/tra-la-la>
50. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/terlikac;5507368.html>
51. Allaboutbirds https://www.allaboutbirds.org/guide/California_Quail/sounds
52. SJP <https://doroszewski.pwn.pl/>
53. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/>
54. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/operetka;5466686.html>
55. Wikource <https://pl.wikource.org/wiki/Podpatrzeni>
56. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/pedzic;5471255.html>
57. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dash>
58. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dzwonic;5425036.html>
59. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/clash>
60. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dzwieczec;5425060.html>
61. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/crash>
62. Wikource https://pl.wikource.org/wiki/Rym_cym-cym
63. Encyklopedia PWN <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/concerto-grosso;3887524.html>
64. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/ryczec;5493974.html>
65. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/call>
66. Tekstowo https://www.tekstowo.pl/piosenka,tadeusz_olsza,dulcynea.html
67. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/englh-polh/champ>
68. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/englh-polh/stamp>
69. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/englh-polh/queer>

70. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/hura;5433861.html>
71. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/view%20halloo>
72. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/hura;5433861.html>
73. Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-polish/sleazy>
74. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szantan;5503281>
75. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szurum-burum;5505002.html>
76. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/skryszkali%C4%87;5497741.html>
77. LanGeek <https://langeek.co/en/grammar/course/848/prefixes>
78. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/holubiec;5433540.html>
79. Culture.pl <https://culture.pl/en/work/dancing-through-history-the-polonaise-its-enduring-legacy>
80. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/trepak;5508563.html>
81. Urban Dictionary <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=overserved>
82. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szumiec-II;5504970.html>
83. Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/roar>
84. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/hopsasa;5433641.html>
85. Wielki słownik języka polskiego <https://wsjp.pl/haslo/podglad/68618/hops>
86. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/la-I;5445634.html>
87. SJP <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/ojra;5465676.html>
88. Poetry Foundation <https://www.poetryfoundation.org/education/glossary/euphony>