

Warszawa, 02 września 2025r.

Prof. ucz. dr. hab. Barry Keane

Wydział Neofilologii

Instytut Anglistyki

Uniwersytet Warszawski

UNIwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii
00-312 Warszawa, ul. Dobra 55
tel. 22 55-20-912, 22 55-20-958

Laura Maria Filipczak

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

Dyscyplina naukowa:

Literaturoznawstwo

Recenzja rozprawy

Rozprawa doktorska została napisana w języku polskim i liczy 215 stron; zasadnicza część pracy obejmuje 150 stron, co jest stosunkowo niewielką objętością jak na pracę doktorską. Oprócz części wstępnych, wprowadzenia i zakończenia, rozprawa składa się z sześciu rozdziałów oraz obszernej bibliografii. Znajduje się w niej również aneks z wywiadami przeprowadzonymi z trzema tłumaczami wybranych wierszy analizowanych w dysertacji.

Rozprawa egzemplifikuje problem badawczy odnosząc się do wybranych przekładów poezji Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima na język angielski, ze szczególnym uwzględnieniem oddania warstwy dźwiękowej w języku docelowym.

Według kandydatki, „Wybór poetów został podyktowany ich – potwierdzoną w badaniach biograficznych i literaturoznawczych – wrażliwością na brzmieniową warstwę utworu literackiego, świadomym wykorzystywaniem

onomatopei instrumentacji głoskowej, a także licznymi odniesieniami do muzyki w ich twórczości. s. 185 'streszczenie'".

Choć tytuł wskazuje na *onomatopeiczność* jako główny przedmiot badań, autorka częściej koncentruje się na muzyczności – i niekiedy można odnieść wrażenie, że traktuje oba terminy jako tożsame.

Przykładowo, **Rozdział I - ONOMATOPEJE – ZNACZENIE I HISTORIA -POJĘCIA** miał być poświęcony onomatopei, czyli naśladowaniu dźwięków przez słowa, a w rzeczywistości omawia głównie muzyczność, symbolikę dźwiękową i tropy eufoniczne. Istnieje wprowadzie osobny podrozdział dotyczący onomatopei, lecz fakt, że powieliła on tytuł całego rozdziału, wprowadza pewien dysonans. Należy jednak zaznaczyć, że poszczególne podrozdziały są bardzo dobrze napisane i tworzą solidne podwaliny do dalszych analiz – zwłaszcza rozdział poświęcony tradycji angielskiej i aspektom teoretycznym (definicjom i kontekstom). Cytuję: „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” (s. 44). I dalej: „Opisanie figur brzmieniowych ze szczególnym uwzględnieniem onomatopei oraz przedstawienie perspektywy anglojęzycznej na wyrazy dźwiękonaśladowcze stanowi bazę pod analizę translatoryczną w części praktycznej pracy” (s. 45).

Pod względem układu treści pewną słabością jest umiejscowienie **Rozdziału V – O TŁUMACZENIU POEZJI**, dotyczącego problematyki przekładu, dopiero w drugiej części pracy. Lepszym rozwiązaniem byłoby przesunięcie go na początek jako Rozdział II, aby czytelnik od razu poznał ramy metodologiczne badań. Rozdział ten wprowadza m.in. koncepcje Toury'ego dotyczące norm translatorskich oraz rolę tłumacza jako „drugiego autora”. W osobnym podrozdziale omówiono wpływ tłumacza na tekst i język przekładu, a w dalszej części – strategie i metody przekładowe, ze szczególnym uwzględnieniem tłumaczenia onomatopei.

W Rozdziale V autorka powołuje się na klasyczne ujęcia teoretyczne, m.in. Tabakowską („Każdy tłumacz ma prawo być artystą”, s. 102), i Barańczaka („aby nie tłumaczyć dobrej poezji na złą” s. 104); i warto by wspomnieć wcześniejszy cytat Jarniewicza („Przekład to dyscyplina, w której nie ma mety” wymieniony w wstępie, s. 30). W analizie strategii translatorskich powołuje się na teorię Venutiego (udomowienie i egzotyzacja), cytując przy tym Jarniewicza: „Udomowienie bywa odczytywane jako próba zatarcia różnicy i wyeliminowania obcości”(s. 112). Dobór prac teoretycznych i wypowiedzi należy ocenić jako trafny i wartościowy. Brakuje natomiast odniesienia do teorii polisystemu, która mogłaby posłużyć do omówienia marginalizacji polskiej tradycji lirycznej w przekładach na język angielski na rzecz poezji nielirycznej.

Dość wspomnieć o uznaniu, jakie zdobyły tłumaczenia Szymborskiej, Zagajewskiego, Miłosza, Różewicza czy Herberta (poets of ideas). Wiersze wskazanych autorów przekładane były przez wybitnych poetów i publikowane w renomowanych wydawnictwach, takich jak Faber and Faber. Ich pozycja kontrastuje z dziedzictwem Leśmiana, Gałczyńskiego czy Tuwima (poets of lyric), których przekłady ukazywały się w oficynach o mniejszym prestiżu i nie doczekały się szerokiej recepcji krytycznej. Powstaje pytanie, czy ta sytuacja jest efektem trudności w przekładzie polskiej liryki, czy raczej kwestią jej tematycznej „nieaktualności” w oczach zachodnich odbiorców.

Koncepcja polisystemu Toury’ego pozwala wskazać czynniki wynoszące dane dzieło do głównego nurtu – przykładem jest wsparcie Miłosza dla polskich poetów nielirycznych. Duże znaczenie mają również kontakty międzynarodowe (rezydencje Miłosza i Barańczaka, współczesne kariery Jarniewicza czy Fiedorczuk). Ciekawą obserwacją jest fakt, że Tuwim – mimo wieloletniego pobytu w Stanach Zjednoczonych – nie nauczył się angielskiego, co jest zaskakujące u tak uznanego poliglotty. Słonimski również nie radził sobie najlepiej językowo podczas emigracji w Anglii.

Autorka dysertacji wybiera poetów fundamentalnych dla literatury polskiej, ale zarazem marginalnych w literaturze światowej. Problem ten wydaje się zasługiwać na mocniejsze zaakcentowanie.

Rozdział II - BIOGRAFIE MUZYCZNE poświęcony biografom muzycznym poetów jest wartościowy. Autorka pisze „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” (s. 47). Rozdział ten budzi jednak pewne wątpliwości w zakresie kolejności przedstawienia autorów. Logicznym wydaje się układ: Leśmian – Tuwim – Gałczyński. Zaskakuje też to, że muzyczne dziedzictwo zostało szczegółowo omówione tylko w przypadku Gałczyńskiego. Wnioski dotyczące wszystkich trzech poetów, zestawione syntetycznie, dobrze zamknęłyby rozdział. Jakkolwiek określenie Leśmiana mianem poety międzywojennego jest zasadne, należałoby jednocześnie podkreślić jego związki z Młodą Polską. Co więcej, rozdział znów koncentruje się na muzyczności i tradycji muzycznej, zaś temat onomatopei jest niemal nieobecny, co kłóci się z deklarowanym przedmiotem rozprawy.

Rozdział III - PANORAMA MUZYCZNA DWUDZIESTOLECIA MIEDZYWOJENNEGO przedstawia muzykę jako zjawisko społeczne. Poświęcony jest rozwojowi muzyki w dwudziestoleciu międzywojennym oraz czynnikom, które miały na nią wpływ. Interesującą część stanowi fragment poświęcony temu, jak „ożywienie twórczości muzycznej było możliwe dzięki postępom w dziedzinie fonografii – opracowano metodę elektrycznego nagrywania płyt, udoskonalono gramofon, skonstruowano mikrofon pojemnościowy oraz wałki fonograficzne, a także rozpoczęto produkcję płyt na skalę masową”. Drugi podrozdział **Grupy literackie międzywojnia a muzyka** jest bardzo krótki. Choć trafnie autorka zauważa, że wraz z upływem czasu „następowała [...] bardzo wyraźna ewolucja postaw i poetyk, różnicowanie się i indywidualizowanie stylów poetyckich”, to jednak kwestia muzyki nie została

w tym podrozdziale właściwie podjęta. Tak szerokiemu tematowi poświęcono zaledwie dwie strony. A więc, możemy stwierdzić, iż rozdział poświęcony jest głównie ciekawostkom, zamiast zgłębianiu wątku związanego z grupami literackimi.

Rozdział IV - POECI JAKO TŁUMACZE zawiera ciekawe analizy i porównania dorobku omawianych poetów w literaturze polskiej i w przekładach; poetów, którzy, cytuję, „Reprezentowali konkretne, niekiedy odmienne stanowiska, jeśli chodzi o sztukę przekładu, ale tym, co ich łączyło była dbałość o warstwę brzmieniową wiersza” (s. 83). Niemniej jednak nie do końca rozumiem, dlaczego zostały uwzględnione podrozdziały dotyczące ich aktywności translatorskiej– aspekt ten miałby sens, gdyby pokazano jak praca translatorska wpływała na muzyczność i onomatopeiczność ich twórczości. A więc, uwzględnienie podrozdziałów o ich działalności translatorskiej wydaje się nie do końca uzasadnione, gdyż temat został potraktowany skrótowo i powierzchownie. Część o Gałczyńskim jako tłumaczu ogranicza się do jednej strony z jednym przypisem.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje natomiast ostatni rozdział **VI - ANALIZA TRANSLATORYCZNA**, który jest studium przypadku wybranych wierszy. Każdy z nich został poddany krytycznej analizie formalno-językowej i literackiej, a następnie zinterpretowany. W podrozdziałach omówiono aspekty onomatopeiczne i ich możliwe przekłady na angielski. Na uwagę zasługuje fakt, że są to przekłady współczesne, często będące owocem pracy zespołowej. Szkoda, że autorka nie rozwinęła tematu samej dynamiki współpracy translatorskiej, choć istnieją prace podstawowe na ten temat. Interesującym przykładem jest duet Renata Senktas i Christopher Reid – ten ostatni, wybitny poeta angielski, nie zna polskiego, więc powstaje pytanie, na ile tłumaczenie odzwierciedla jego własny styl poetycki. Warto byłoby zestawzić fragmenty jego twórczości z omawianymi przekładami. Pozostaje też pytanie, dlaczego duet Senktas–Reid nie kontynuował tłumaczenia Gałczyńskiego, skoro efekt był tak udany.

W tym rozdziale zabrakło mi wyraźnej syntezy i nakreślenia powiązań pomiędzy omawianymi poetami. Warto przypomnieć, że Leśmian (po Staffie) inspirował Tuwima, a Tuwim był mentorem Gałczyńskiego. Istotne są także tradycje kabaretowe Tuwima i Gałczyńskiego, bogate w muzyczne formy efemeryczne. Chętnie przeczytałbym też coś o muzyczności łączącej Młodą Polskę z poezją dwudziestolecia (Leśmian jako pomost). I w tym kontekście, należałoby uwzględnić poezję także jako trop poetycki. Siłę połączenia poezji i muzyki dobrze ilustruje *Mochnicki* Lechonia (*Karmazynowy poemat*, 1918) „strogą spiał melodię, a akompaniament / Szaleje, krzyczy w basie, rośnie w straszny zamęt” czy *Oktostychy* Iwaszkiewicza (1918), „desenie purporowe liści winogrodu” (*Chwila w jesieni*), gdzie rozważa się relacje między słowem, dźwiękiem i obrazem (warto pamiętać, iż Iwaszkiewicz był jedynym skamandrytą, który posiadał gruntowne wykształcenie muzyczne). Warto byłoby także zakończyć rozprawę refleksją nad muzycznym dziedzictwem tej epoki, które trwa w reinterpretacjach i współczesnych wykonaniach. Poezja tej epoki doczekała się interpretacji w licznych utworach muzycznych. Jeżeli chodzi o Tuwima, jednym z przykładów może być spektakl *Tuwim dla dorosłych*, choć przykładów jest wiele.

Aneks z wywiadami stanowi niezwykle ciekawy element – znakomicie pokazuje praktyczne wyzwania tłumaczenia poezji. Uderzyła mnie szczególnie odpowiedź Christophera Reida, który mówi, że nie zna anglojęzycznego poety, który tak muzycznie posługuje się słowem jak Gałczyński – co jest bardzo ciekawym spostrzeżeniem i dowodzi, że ta „muzyczna epoka” ma wciąż wiele do zaoferowania współczesności.

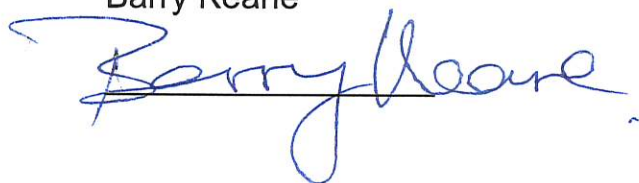
Całkowicie zgadzam się z końcową konkluzją dysertacji, że istnieje potrzeba tworzenia i tłumaczenia poezji uwzględniającej odbiorcę nie tylko jako czytelnika, lecz przede wszystkim jako słuchacza – co jest cechą wyróżniającą poezję liryczną. Cytując za Rolandem Barthes'em: „écouter est un acte psychologique. [...] mais l'écoute ne peut se définir que par son objet [...]” (1982).

Poza wymienionymi zastrzeżeniami, praca jest świetnie napisana. Rozprawa stanowi cenny wkład w badania nad przekładem poezji i powinna być kontynuowana w przyszłości.

Podsumowując, koncepcję pracy, jakość analiz i zaangażowanie autorki oceniam wysoko. Moje uwagi wynikają z pozytywnego odbioru i mają charakter konstruktywny – mogą okazać się szczególnie przydatne w kontekście ewentualnej publikacji lub obrony. Wyrażam uznanie dla ogromu pracy włożonej w przygotowanie dysertacji.

Reasumując, stwierdzam, że niniejsza praca spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Wnoszę o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Barry Keane

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Barry Keane', with a horizontal line drawn through the middle of the signature.