

Prof. dr hab. Adam Regiewicz
Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Laury Marii Filipczak pt. *Zaklinanie dźwięków w formę. Onomatopeiczność poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana i Juliana Tuwima w oryginale i w tłumaczeniu na język angielski* napisanej pod kierunkiem dr hab. prof. UKSW Anny M. Szczepan-Wojnarskiej

Kiedy teoria spotyka się z praktyką powstają prace zarazem intrygujące i autentyczne. Wbrew malkontentom sugerującym oddzielenie refleksji naukowej od osobistego doświadczenia, współczesna antropologia wykazuje, że właśnie testowanie jest tą formą zdobywania wiedzy, która angażuje badacza bardziej, głębiej niż opis. Jak zauważa Vico Turner, ludzkie działanie jest przepojone znaczeniem, ma w sobie pewien potencjał dramatyzmu, gdy zestawia się jakąś materię tradycji z kategorią obecności. Ten dramatyzm zaś jest silnie afektywny, a tym samym, co pokazują badania kognitywistyczne (np. Manfreda Spitzera), sprzyja budowaniu wiedzy. To co przeżyte, powiązane z emocjami, pozostawia trwalszy ślad w naszym mózgu. Po drugie, towarzyszące doświadczeniu przeżycie ma charakter dialogiczny. Osobiste uczestniczenie w procesie pozyskiwania wiedzy to nieustanne konfrontowanie się z zewnętrzną materią tradycji, to wychodzenie od subiektywnej głębi doświadczenia ku obiektywizacji życia, zauważa Dilthey.

Zaczynam recenzję rozprawy doktorskiej mgr Laury Marii Filipczak od kilku refleksji na temat antropologii doświadczenia, by ten właśnie trop uczynić dominantą oceny pracy, dodam – pracy niezwykle wielowątkowej, bardzo szeroko zakrojonej i w swej istocie komparatystycznej. Sama autorka wspomina tę perspektywę we wstępie, sprowadzając ją przede wszystkim do sytuacji przekładu. I oczywiście ma rację, sięgając do źródłowego rozumienia komparatystyki – modelu francuskiego. Ale już samo sformułowanie tematu rozprawy kieruje naszą uwagę ku innym horyzontom komparatystycznym, w którym nie chodzi tylko o zwykłe porównanie, ale o konstruowanie modelu czytania na pograniczu czy styku różnych narracji: literackiej i muzycznej, pisanej i dźwiękowej. Tym samym autorka pracy proponuje model czytania, który postulował niegdyś Tadeusz Sławek, pisząc, że „w procedurach komparatystycznych nie chodzi bowiem o inwentaryzację gotowych, zamkniętych przedmiotów, lecz o myślenie odcinające się od wszelkich skończonych form, a więc i od wszelkich definitywnych odpowiedzi”.

Zadanie, które postawiła przed sobą autorka rozprawy, nie należy do łatwych, i to z kilku powodów. Po pierwsze z konieczności wychodzenia poza utarte schematy postępowania komparatystycznego. Przywołana powyżej wypowiedź Sławka wskazuje na potrzebę poruszania się po-między dyskursami. W takich pracach nie ma gotowych rozwiązań, trzeba je wypracowywać, poszukiwać, a to wiąże się z pewną otwartością badacza, wrażliwością na „nowe”. Czy to się udało? W jakiejś mierze tak, częściowo. Choć rozdział wstępny, w którym młoda badaczka stara się opisać narzędzia i metodologię, jest raczej pełen rekapitulacji poglądów innych niż próbą wypracowania własnej metody. Gdy pisze o muzyczności, czy szerzej – o dźwiękowości tekstu literackiego, sięga do opracowań dawnych (Opalski, Głowiński, Szulc) lub nieco młodszych (Hejmej), ale sprzed 15-20 lat (ważne rozpoznanie krakowskiego badacza o muzyczności dzieła literackiego ma już ponad 20 lat). Na przykład nie ma tu monografii *Dźwięk – głos – literatura. Przestrzenie intermedialności*, zredagowanej przez Andrzeja Hejmeja, Katarzynę Kucię-Kuśmierską i Katarzynę Ciemię z 2024 roku, a poświęcona właśnie interesującemu autorkę tematowi. Co więcej, zamiast budować swoje narzędzie na podstawie analityczne, zadowala się streszczeniem tychże badaczy. Jednocześnie w rozdziale VI, analitycznym, autorka daje popis umiejętności przekładu w odniesieniu do dźwiękowości tekstu i brzmienia. Zresztą, autorka zdecydowanie lepiej czuje się w części praktycznej niż teoretycznej. Ta ostatnia została potraktowana dość zdawkowo. Ze wstępu dowiadujemy się, że „Metodologia, która została wykorzystana w niniejszej pracy zasadniczo opiera się na podejściu poetologicznym i przekładoznawczym osadzonym w kontekście historycznoliterackim”. Wyjaśnieniu zasadności wyboru tej metody autorka rozprawy poświęca niecałe trzy strony. W moim przekonaniu praca zyskałaby na jakości, gdy nieco rozwinąć wątek metodologiczny chociażby o intersemiotyczność czy fenomenologię. Podobnie przywołanie w innym miejscu badań z zakresu *sound studies* czy audioantropologii wymagałoby głębszego uzasadnienia i wykazania sposobu ich użycia w podjętej dalej analizie. W ogóle odnoszę wrażenie, że ten dźwiękowy trop refleksji nie przekłada się na późniejszą analizę, a szkoda. Doceniam ujęcie we wstępie moich badań w zakresie *sound body studies* i odgłosów, jednak gdy autorka w rozdziale piątym pisze o reprezentacji brzmieniowej jakiegoś dźwięku w różnych językach, o onomatopei jako ekwiwalencie dźwiękowym zjawiska natury czy ciała, to aż się prosi o odniesienie do odgłosów somatycznych. Podobnie ma to miejsce w rozdziale analitycznym, w jego drugiej części, gdy autorka analizuje odgłosy miasta i ciała właśnie. Autorka fenomenalnie pokazuje w nim, że to co słyszalne jest w dużej mierze zależne od kultury. A więc, nie tyle sam dźwięk formułuje znaczenie, ale sposób jego słyszenia. Słyszenie bowiem warunkowane jest kulturowo, a nie fizjologicznie. Czynię te uwagi, by powiedzieć, że

autorka – z rozmysłem lub nie – pominęła dyskurs teoretyczny, metodologiczny, by skupić się na części praktycznej.

Trudnością także, tu dochodzę do tego co „po drugie” w kontekście niełatwego zadania, jakie postawiła sobie pani Filipczak, było konfrontowanie ze sobą aż trzech pól badawczych: literackiego w postaci trzech poetów: Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego; muzycznego pytającego o wzajemne relacje muzyki i poezji zarówno w samym Dwudziestoleciu Międzywojennym, jak i konkretnie w życiu i twórczości wymienionych poetów oraz translatorycznego stawiającego problem „niewspółmierności” przekładu onomatopei z języka polskiego na język angielski. Ten ostatni kierunek wydaje się najważniejszy, co potwierdza wprost wyrażony przez badaczkę cel dysertacji. Na stronie 22 autorka pisze: „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”. Na tej samej stronie jednak autorka wymienia szereg pomniejszych celów tj. zwrócenie uwagi na rolę onomatopeiczności w poezji, wdrożenie analizy synchronicznej 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”, rozpropagowanie twórczości Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima w anglojęzycznym kręgu kulturowym oraz pytanie o adekwatność przekładu wiersza, uwikłanego w język – tutaj onomatopeiczność, uwikłanego w kulturę. Ten ostatni punkt uważam za najciekawszy, bowiem otwiera on pole dyskursu nad dźwiękowością literatury.

Zarysowana w tytule rozprawy problematyka oraz wyrażone cele mają swoje odzwierciedlenie w konstrukcji pracy. Dysertacja została podzielona na sześć rozdziałów oraz wstęp i zakończenie. Jak już wspomniałem, wstęp przynosi kilka podstawowych rozpoznań w zakresie przyjętej metody, określenia problematyki, celów i obszaru badań. W rozdziale pierwszym autorka definiuje onomatopeiczność, odnosząc się przede wszystkim do badań językoznawców. Autorytetem dla badaczki w tej dziedzinie jest Mirosław Bańko, autor *Słownika onomatopei czyli wyrazów dźwięko- i rucho-naśladowczych*. Z recenzenckiego obowiązku chciałbym jedynie wspomnieć dwóch innych badaczy zajmujących się podobną problematyką: Piotra Kładocznego z jego dwutomowym dziełem *Semantyka nazw dźwięków w języku polskim* oraz Bogusława Bierwiazconka, badającego kwestie dźwiękowości w gramatyce języka angielskiego w zakresie kognitywistyki. W rozdziale tym autorka w większości omawia ujęcia onomatopei w refleksji innych badaczy, rekapitułuje, streszcza ich

poglądy, co poniekąd zrozumiałe. Jednak zza tych „wawrzynów” nie widać samej autorki. Jej głos pojawia się nieśmiało, gdy wskazuje na bardzo interesujące tropy relacji onomatopei z afektywnością czy reakcją somatyczną. Gdyby tylko chciała pójść za swoją intuicją i rozwinąć ten afektywno-somatyczny kierunek refleksji nad onomatopeją w ujęciu także przekładu, zwerbalizowałaby to, co pojawia się w części analitycznej formie praktycznej. Jeśli bowiem brzmienie jest w dużej mierze warunkowane kulturowe, to wpływa na nie inne, kulturowe, odczuwanie a przynajmniej wyrażanie emocji? Czy polskie „bąkanie” lub „bebniecie” jest tylko onomatopeicznym odgłosem czy semantyzuje zachowanie Polaków w ogóle? Takie i temu podobne pytania rodzą się wraz z lekturą i są całkiem zbieżne z celem wymienionym przez badaczkę jako ostatni.

Rozdział drugi, zatytułowany „Biografie muzyczne” został poświęcony bohaterom pracy: Leśmianowi, Tuwimowi i Gałczyńskiemu. Autorka proponuje bardzo przejrzysty i konsekwentny układ rozdziału: każde omówienie składa się z krótkiej części biograficznej oraz muzycznemu uwarunkowaniu twórczości. Rozdział ma charakter przeglądowy i kontekstowy, stąd trudno wymagać, by badaczka szczegółowo omawiała poszczególne rozpoznania w zakresie muzyczności. Z pozoru może razić fakt, że omawiając twórczość Gałczyńskiego autorka bazuje jedynie na dwóch opracowaniach (Arno, Kamieńska), a w przypadku Tuwima zaledwie na rozpoznaniu Nawareckiego, lub gdy pisze o rytmie pomija milczeniem ważną książkę Adama Dziadka o rytmie w poezji (*Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*). Jednak na potrzeby prowadzonej narracji wybór ten wydaje się wystarczający. Chciałbym jednak docenić podjęty przez autorkę trop związany z kulturą popularną. Pisząc o Gałczyńskim i Tuwimie pani Filipczak podkreśla i zasługi dla rozwoju ówczesnych scen rewiowych i estrady. Obaj byli autorami wielu znakomitych piosenek, które śpiewano i grano nie tylko w teatrach, ale także w restauracjach, kawiarniach, podczas dansingów.

W rozdziale trzecim autorka rozstawia scenografię, na tle której stara się umieścić poetów: Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Pisze o panoramie muzycznej lat 20. XX wieku. Jak sama określa cel tego rozdziału, poświęca go „rozwojowi muzyki w dwudziestoleciu międzywojennym oraz czynnikom, które miały nań wpływ” (s.71). Już samo podjęcie tego zagadnienia uważam za niezwykle cenne. Do tej pory rzadko mówiło się muzycznych lekturach środowiska inteligenckiego, o wpływie mediów (w tym radia i rodzącego się kina dźwiękowego), o jazzie, który przywędrował wraz z amerykańskim wojskiem do Europy w czasie I wojny światowej, o zmianach w estetyce muzyki klasycznej, która wprowadza coraz więcej instrumentów solowych i zmierza w stronę

improwizacji. Alex Ross w monumentalnym dziele „Wszystko jest hałasem”, pisząc o ówczesnej zmianie paradygmatu muzycznego, przywołuje następującą scenę: amerykańscy jazzmani z fascynacją uczestniczyli w koncertach Święta wiosny Strawińskiego, bowiem nie tylko dostrzegali zbieżność między formami, ale też odnajdywali tam inspirację. To wtedy następuje pierwsze zbliżenie muzyki klasycznej i rozrywkowej. W połowie lat 20 w Polsce w kilku miastach (Kraków, Lwów, potem Warszawa) rozwijają się zespoły jazzowe – w tym słynny band Karasińskiego, o czym pisze Krzysztof Karpiński w świetnej książce *Był jazz: krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*. Dla uzupełnienia tego wątku może warto by dodać jeszcze kontekst Republiki Weimarskiej i rozwijającej się w ramach życia nocnego klubów muzyki tanecznej, estradowej, szczególnie, że w rozdziale szóstym autorka analizuje *Bal u Salomona* Gałczyńskiego, napisany właśnie w Berlinie w 1933 roku. Warto w tym względzie zajrzeć do książki Haralda Jähnera pt. *Rausz. Niemcy między wojnami*. Tych kilka wskazanych lektur nie czynią zarzutu pani Filipczak, ale starają się uzmysłowić bogactwo kontekstów, jakie pojawiają się wraz z tematem muzyczności lat 20 i 30 XX wieku.

Dość słabo oceniam podrozdział „Grupy literackie międzywojnia a muzyka”. Po pierwsze z powodu dość ograniczonej literatury przedmiotu. Autorka pracy sięga jedynie po dwóch badaczy: Jerzego Kwiatkowskiego i jego podręcznikową książkę poświęconą Dwudziestoleciu oraz do Michała Głowińskiego. Jakkolwiek znamienici to badacze, to jednak reprezentują oni stan badań sprzed wielu lat. Czy naprawdę od tamtej pory nie ukazało się nic nowszego i bardziej interesującego na temat grup poetyckich w międzywojniu? Druga krytyczna uwaga dotyczy odniesienia do muzyki, a właściwie jego braku. Autorka sporo uwagi poświęca organizacji tekstu, awangardowości, ale nie pokazuje jak ta awangardowość wpływa z muzyki lub z nią koresponduje. Gdyby chociażby wyjść od konstatacji Peipera, jednego z najbardziej antymuzycznych poetów Dwudziestolecia, który pomimo uprzedzeń do muzyki pisał, że poezja nowoczesna powinna dążyć do osiągnięcia takiego stanu, jaki obserwujemy we współczesnej muzyce, która zrywa radykalnie z monotonią rytmu: „Muzyka dzisiejsza rozwija swą melodię inaczej, daje jej swobodę wobec etapów raz przebytych, prowadzi ją drogą wolną od hamulców symetryzmu, obdarza ją różnorodnością, oddaje ją polirytmi (..)”, ta część z pewnością zyskałaby w ostatecznym kształcie.

Rozdział czwarty ponownie wraca do biografii poetów, tym razem jednak skupiając się na ich działalności translatorskiej. Badaczka bardzo słusznie zauważa, że niezwykła wrażliwość muzyczna oraz wyczulenie na dźwiękowe ekwiwalenty poezji są w dużej mierze sprzężone ze zdolnością przekładu. Muzyczność poezji to efekt „otwartego ucha” a to pozwala na lepsze opanowywanie języka obcego, stąd u wszystkich bohaterów tej pracy przekład stał

się częścią ich pracy zawodowej, ale i praktyką poetycką. Pani Filipczak ponownie stosuje tu bardzo czytelną dwudzielną budowę, pokazując kolejno Leśmiana, Tuwima i Gałczyńskiego jako tłumaczy oraz dokonując przeglądu tłumaczeń ich poezji na język angielski. Widzę ten rozdział jako element realizacji celu mówiącego o propagowaniu twórczości tychże poetów w anglojęzycznym kręgu kulturowym.

Kolejny, piąty rozdział, został poświęcony problematyce przekładu. Badaczka od razu wyznacza dwa bieguny refleksji: jeden reprezentowany przez Roberta Frosta (poezja przepada w tłumaczeniu), drugi przez Stanisława Barańczaka (tłumaczenie pozwala ocalić poezję). Serce autorki skłania się ku drugiemu biegunowi. Nie dziwi zatem, że pani Filipczak obszerną część tego rozdziału poświęca na wyjaśnienie stanowiska Stanisława Barańczaka – teoretyka i praktyka. Przywołany w tym kontekście cytat Elżbiety Tabakowskiej („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 fortepiany” s.102) uznaję nie tylko za niezwykle celny, retoryczny popis, ale kładę jako motto dalszej części. Jeśli wziąć pod uwagę cały rozdział szósty z jej analitycznym bagażem, zrozumiałe staje się, dlaczego autorka wybiera właśnie ten kierunek. Będąc jednocześnie praktykiem (tłumaczem) i teoretykiem (pisząc tę rozprawę), pani Filipczak próbuje określić swoje stanowisko – zaznaczyć swoją obecność. Zresztą ten rozdział został teoretycznie opisany najlepiej. Autorka odwołuje się tu do wielu różnych koncepcji translacyjnych, do wypowiedzi tłumaczy, cytuje retoryczne opisy tłumaczenia. Kiedy wprowadza wątek pierwotności języka i myślenia (kto lepiej tłumaczy ten, co się nauczył języka czy ten co włada nim od urodzenia), uruchamia dyskurs postkolonialny w kontekście teorii przekładu, choć o tym nie pisze wprost. Z recenzenckiego obowiązku dodałbym w bibliografii prace z zakresu *translation studies*, ukazujące się w czasopiśmie „Transfer” pod redakcją Anny Majkiewicz, oraz antologię tekstów na temat przekładu „Współczesne teorie przekładu”, pod redakcją Piotra Bukowskiego i Magdy Heydel.

Autorka wychodzi od szerokiej panoramy translatologicznej, by w ostatnim podrozdziale skupić uwagę na tłumaczeniu samej onomatopei. Dotyka problemu nieprzekładalności (szkoda, że nie sięga po znakomite wprowadzenie Tomasza Bilczewskiego w antologii tekstów komparatystycznych pt. „Niewspółmierność”) onomatopei, wskazując na przyczyny kulturowe. Na stronie 107 pisze: „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”. Tym samym autorka otwiera kolejny rozdział – szósty – najbardziej obszerny i analityczny.

Na tle pierwszych pięciu rozdziałów, ten ostatni wydaje się monstrualny, liczy niemal 100 stron, podczas gdy poprzednie zamykały się w 15-20 stronach. Jednak taka kompozycja wydaje się uzasadniona, jeśli wziąć pod uwagę ów praktyczny element, o którym pisałem na początku. Pierwsze pięć rozdziałów stanowi niejako teoretyczne tło części praktycznej, tworząc dwugłos. Jeśli spojrzeć na kompozycję pracy w taki sposób, otrzymamy bardzo harmonijną opowieść podzieloną na równe części.

Autorka podzieliła materiał analityczny na dwie części ze względu na źródło dźwięku. Pierwsza z nich dotyczy odgłosów natury (5 tekstów), druga odgłosów miasta i odgłosów, tego co sama określa jako *soundscape* (4 teksty). Poczyniłbym tu jednak uwagę, że odgłosów miasta w przywołanych tekstach tak wiele nie ma, bardziej słychać dźwięki wynikającej z interakcji społecznych, kulturowych czy właśnie same odgłosy somatyczne (jak w *Balu w operze*). Zaproponowana klasyfikacja jest niezwykle czytelna, podobnie jak struktura każdej z części analitycznych. Składają się na nią omówieni struktury tekstu, jego interpretacja, a następnie analiza translatoryczna. Wybrane do analizy teksty omawiają nie tylko dźwiękowość i muzyczność tej poezji, ale przede wszystkim skupiają uwagę na tytułowej przekładalności onomatopei. I tu objawia się ów żywioł praktyczny. Autorka oczywiście sięga po teksty już wcześniej przełożone na język angielski, ale nie poprzestaje na tym. Sama tłumaczy, obnażając warsztat, a tym samym pokazując problemy związane z przekładaniem kwestii brzmieniowych – dźwiękowych. Jak sama pisze (s.180), próbuje w swoich przekładach znaleźć Barańczakowską dominantę utworu ze szczególnym uwzględnieniem zjawiska onomatopeiczności. Ten rozdział fenomenalnie pokazuje, że to co słyszalne jest w dużej mierze zależne od kultury. Choć antropologia wydaje się ta sama, to już sposób wyrażania dźwięków poprzez język już nie. Dla mnie to niezwykle cenna konstatacja, która realizuje jeden z kluczowych celów pracy: pytanie o zmierzenie się z adekwatnością przekładu wiersza, uwikłanego w język, kulturę, a przede wszystkim w onomatopeiczność.

Na koniec dwie uwagi. Pierwsza dotyczy podsumowania. Autorka czyni z niego sprawozdanie z pracy, a wydaje mi się, że podsumowanie powinno ukazywać nowe horyzonty, otwierać ścieżki, wskazywać kierunek, w który należałoby patrzeć. Ta praca zdecydowanie ma potencjał, by otwierać nowy trend badań w duchu komparatystyki kulturowej. Druga uwaga, to właściwie efekt niezrozumienia celowości włączenia aneksu wywiadów z tłumaczami. Wprowadzenie wywiadu wymaga użycia narzędzi dziennikarskich, metod z zakresu medioznawstwa np. analizy zawartości lub analizy narracyjnej, tutaj ta socjologiczna ‘wrzutka’ wydaje się niepotrzebna, choć zdaje się rozumiem intencje autorki.

Praca napisana jest poprawnym językiem (pomijam drobne usterki językowe, bo któż ich nie popełnia np. s. 66: „możemy znaleźć przynajmniej jedno słowa denotujące muzyczność”), żywo, ciekawie. W sposób klarowny, przejrzysty przedstawia kolejne zagadnienia. Podobnie pozytywnie, przy wszystkich dopowiedzeniach z mojej strony, oceniam użytą przez autorkę dysertacji literaturę przedmiotu, choć z pewnością warto by ją odświeżyć. Sporo w ostatnich latach opublikowano w zakresie dźwiękowości i muzyczności tekstu literackiego.

Konkluzja

Stwierdzam, że rozprawa doktorska pani Laury Marii Filipczak stanowi oryginalne rozwiązanie postawionego problemu naukowego. Wszelkie potknięcia i niedopowiedzenia rozstrzygam w tym miejscu na korzyść doktorantki. Tym samym wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

