

prof.-zw. dr hab. Wojciech Ligeza
emerytowany profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzja rozprawy doktorskiej Laury Marii Filipczak
Zaklinanie dźwięków w formę. Onomatopeiczność poezji
Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana i Juliana Tuwima
w oryginale i tłumaczeniu na język angielski

W swej rozprawie doktorskiej Laura Maria Filipczak pragnie zrealizować kilka celów badawczych, a mianowicie autorka łączy analizy poetologiczne z wywodami dotyczącymi stylów i koncepcji przekładoznawczych, w biografiach wybranych poetów akcentuje tematykę muzyczną, ukazując zarazem ich kompetencje w dziedzinie sztuki dźwięku. Wywody teoretyczne poświęcone środkom wyrazu, które służą instrumentacji i rytmiczacji brzmieniowej wypowiedzi poetyckich, rzutuje na tło historycznoliterackie i kulturowe, co służy wydobyciu muzycznych dokonań dwudziestolecia międzywojennego oraz zarysowaniu wielopłaszczyznowego dialogu poezji i muzyki w tej epoce.

Kolejną istotną częścią tych rozważań jest teoria i praktyka translacji, mianowicie badaczka pisze o tłumaczeniach obcych tekstów na język polski oraz świadomości translatologicznej polskich nowoczesnych poetów, jak również zatrzymuje się przy kwestiach tłumaczeń (głównie na język angielski) wierszy Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima. Zawartość merytoryczną recenzowanej rozprawy znacznie wzbogaca wykład metod i założeń, jak też postaw i ról, które wiążą się z tłumaczeniami poezji – dziedziną skrajnie trudnych wyzwań. Laura Maria Filipczak, sięgając po egzemplifikacje zróżnicowanych stylistycznie i gatunkowo tekstów poetyckich, zestawiając oryginalne wersje z przekładami w języku docelowym, dokonuje rzetelnych i kompetentnych analiz translatologicznych. Są to partie pouczające przede wszystkim z tych względów, że teza o nieprzetłumaczalności inwencyjnych artystycznie i skomplikowanych językowo utworów zostaje wycieniana. Autorka kładzie akcent na krytycznych ocenach proponowanych przez tłumaczy ekwiwalentach słownych, a po trzecie – założenia i rezultaty pracy tłumaczy wspiera własną praktyką, własnymi próbami translacji.

Dysertacja doktorska L. M. Filipczak składa się z sześciu rozdziałów – poprzedzonym wstępem, w którym autorka referuje stanowiska polskich znawców przedmiotu dotyczących muzyczności utworów literackich – od instrumentacji dźwiękowej, poprzez odniesienia tematyczne, do adaptacji form muzycznych w literackich kompozycjach. Swoje rozważania Laura Maria Filipczak sytuuje w obecnej fazie refleksji, powołując się na zwrot audialny. Najnowsza tendencja badawcza wskazuje role głosu zapisanego w tekstach, „słuchanie literatury” oraz poziomy i rodzaje pejzaży dźwiękowych. Tytuł rozprawy podkreśla szczególną inwencję poetycką, która pozwala kreować formy literackie na podobieństwo światów dźwiękowych.

Następnie odczytujemy uwagi o recepcji twórczości poetyckiej Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima oraz otrzymujemy przegląd tłumaczeń wierszy tych artystów słowa na język angielski. Sprecyzowane zostają poznawcze założenia – z dominantą, jaką jest analiza translatoryczna, przy czym istotnym zadaniem staje się przybliżenie oryginalności odczytywanych wierszy przefiltrowanych przez medium obcego języka oraz rozpoznanie tendencji językowo-semantycznych w tłumaczeniach. Siłą rzeczy w przyjętej metodologii namysł nad językiem poetyckim wraz z jego specyficznymi wyznacznikami brzmieniowymi, a także oparte o współczesne teorie przekładoznawstwo, spotykają się z podejściem komparatystycznym.

W literaturze przedmiotu, która powinna dążyć do kompletności, zauważam przeoczenia. Nie mam jednak na myśli olbrzymiej listy opracowań na temat dokonań trzech wybranych poetów, lecz jedynie upominam się o tematykę muzyczną i muzykologiczną. Autorka pomija pracę zbiorową *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* pod redakcją Adama Kulawika i Jerzego S. Ossowskiego (Kraków 2005, t. 1-2), w której znalazły się w dziale *Wokół muzyki* trzy rozprawy: *Muzyczna struktura poematów K. I. Gałczyńskiego* Jolanty Żurowskiej, Marii Zadenckiej „*Z panią Muzyką błądzić przez pokoje – muzyka i przestrzeń w twórczości K. I. Gałczyńskiego*” i mój szkic *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, który wymieniam dla porządku. O muzyce u Gałczyńskiego pisali oprócz wymienionych w pracy badaczy m. in. Lichański, Teresa Wilkoń, Kulawik, Adamiec. W przedstawionym odbiorcom spisie prac o muzycznych właściwościach poetyki Leśmiana, powinna się znaleźć znakomita monografia Michała Głowińskiego *Zaświat przedstawiony* (a w tej książce rozdział *Słowo*

i pieśń). Natomiast w przypadku autora *Sokratesa tańczącego* zabrakło krytyczno-esceistycznej pracy Piotra Matywieckiego *Twarz Tuwima* (2007), w której istotny dla recenzowanej pracy jest fragment o głosie, cielesności i muzyce.

Trudno zgodzić się z konstatacją doktorantki, iż „Badacze dość późno zaczęli interesować się życiorysem i twórczością Gałczyńskiego (podobne zdanie pojawia się też na s. 46). Dopiero na początku XX wieku (ma być: XXI) nastąpił przełom” (s. 15) obfitujący w książki i rozprawy o tym pisarstwie. Otóż tezie przeczą fakty, bowiem od lat tuż-powojennych do 1989 pojawiło istne zatrzęsienie wypowiedzi krytycznych i naukowych o twórczości Gałczyńskiego, a pisali m. in. Wyka, Błoński, Sandauer, Kwiatkowski, Matuszewski, W. P. Szymański, Balcerzan, Pieszczachowicz (czy może być lepsza konfiguracja?). Już w roku 1959 opublikowana została książka Andrzeja Stawara *O Gałczyńskim* i to jest pierwsza monografia, a nie jak twierdzi autorka, dzieło Andrzeja Drawicza *Konstanty Ildefons Gałczyński* (1968, nie 1972, gdyż trzeba przyjąć datę pierwszego wydania). Nie odbierając zasług Drawiczowi, nie można jednak uznać badacza za „prekursora”.

Dodajmy: w 1970 ukazała się książka Marty Wyki *Gałczyński a wzory literackie*, a w 1972 mała monografia pióra Wiesława P. Szymańskiego. PIW ogłosił drukiem pięciotomowe *Dzieła* Gałczyńskiego (ze wstępem Stawara, 1957-1960), a w roku 1967 w opracowaniu Marty Wyki w Bibliotece Narodowej (I, 189) pojawiła się edycja *Wierszy wybranych* autora *Zaczarowanej drożki*, później wznawiana. O wielkim zainteresowaniu czytelników w latach 50,60,70. świadczą liczne wybory wierszy. W obiegu szerszym, w kulturze popularnej tego czasu Gałczyński był poetą bardzo popularnym. Zapewne dla autorki omawianej rozprawy znaczące okazałyby się (łatwo dostępne) informacje o zainteresowaniu polskich kompozytorów skupionych na wierszach Gałczyńskiego. Wymieńmy Maklakiewicza, Mycielskiego, Kisielewskiego, Serockiego (o kompozycjach Szpilmana i piosenkach do słów Gałczyńskiego pisze autorka na s. 50-51) I jeszcze sprostować należy pomyłkę: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim* są tomem zbiorowym pod redakcją Anny Kamieńskiej i Jana Śpiewaka, a nie ich książką autorską. Tak to wyglądałoby według zapisu bibliograficznego, choć Laura Filipczak przywołuje zamieszczone w tomie wspomnienia Karoliny Beylin i Stefana Flukowskiego, dołączając - z innego źródła - świadectwo Jana Krenza (s. 55).

Autorka zapowiada, iż pragnie ukazać „różnorodność doświadczenia akuzmatycznego [w poezji Gałczyńskiego, Leśmiana i Tuwima], które jest bezpośrednio związane z <antropologią audialną>” (s. 21). Semantyka brzmienia słów rozmaicie jest realizowana i każdy z trzech poetów posiada indywidualne recepty osiągania niezwykle efektów poetyckich. W przygotowaniu dalszych wywodów, niejako w szybkim przeglądzie, Laura M. Filipczak wskazuje u Gałczyńskiego tematyzowanie muzyki oraz biografii kompozytorów, a także metaforyczno-obrazowe oparte na asocjacjach muzycznych kreacje świata poetyckiego. Związek sztuk jest tu właściwie nierozzerwalny. W przypadku Leśmiana liczy się najbardziej sugestywne wykorzystanie brzmień natury czy też tworzenie świata „wielodźwięków”. Natomiast u Tuwima mocniejsza od „biofonii” jest „antropofonia”, gdyż w jego świat poetycki wkracza dźwiękowa mowa nowoczesnej cywilizacji. W filozofii słowa tego poety nie sposób pominąć współdziałania – w innym tworzywie - środków analogicznych do sztuki dźwięku.

Instruktywne są uwagi doktorantki o swoistym sprzężeniu zwrotnym, czyli o tłumaczeniach utworów oraz o trzech wymienionych poetach jako tłumaczach. W całej pracy przygotowywane jest instrumentarium terminologiczne oraz precyzowane podstawy „translatorycznych” analiz. Założenia tak zostają przybliżone: „... praca ma na celu pokazanie, że sztuka tłumaczenia literatury [...] nie tylko ma sens artystyczny, ale również uwydatnia twórczą postawę tłumacza oraz wiele możliwości języka...” (s. 29-30).

Refleksja badawcza Laury M. Filipczak podąża dwoma równoległymi torami, mianowicie wskazywane właściwości poetyki łączą się z namysłem nad istotą i praktyką przekładów. Te dwa poziomy literackich tekstów objaśniają się nawzajem. W kolejnych rozdziałach rozprawy doktorskiej uwaga piszącej skupia się na funkcjach i znaczeniach onomatopei, wyróżnionej wśród innych wyznaczników organizacji dźwiękowej wypowiedzi, przy czym podkreślić trzeba, że autorka opanowała świetnie aparaturę teoretyczną i zapoznała się ze sporą ilością opracowań przedmiotu - literaturoznawczych i językoznawczych, w języku polskim i angielskim. Doktorantka zatrzymuje się przy kwestiach desygnatu i kształtu fonicznego wypowiedzi, afektywnej strony odbioru oraz kulturowych kontekstach onomatopeiczności – w przekładach testów poetyckich. Teorie

badawcze referowane są w sposób przejrzysty i kompetentny, jednakże niekiedy własne sądy autorki przesłaniane są przez przytoczenia i streszczenia. Instruktywne okazują się na pewno omówienia badań nad „symbolizmem dźwiękowym” oraz onomatopęją w pracach anglojęzycznych (s. 43-45).

Problematyka tropów i figur porzucona zostaje na rzecz „biografii muzycznych” Gałczyńskiego, Leśmiana, Tuwima. Ten wybór rozważań jest o tyle słuszny, że przypomniane zostają, bądź zrekonstruowane wtajemniczenia poetów w światy sztuki dźwięku. Obiektem uwagi stają się edukacja muzyczna, świadectwa przeżywania kompozycji muzycznych objawiane w słowach i gestach, tworzenie prywatnych kanonów muzycznych, wywodzenie własnej poezji z rytmów i dźwięków, filozofia słowa zawierająca wartości i znaczenia muzyczne, uczestnictwo w koncertach, pisanie piosenek, etc. Wszelako małą wartość poznawczą mają biografie zewnętrzne, czyli zespoły faktów na ogół znanych, o których można przeczytać w leksykonach literackich i, co więcej, niepotrzebnie Laura M. Filipczak schodzi tutaj na poziom popularyzacji. Na pewno ułatwieniem jest nieustanne powoływanie się na biografię pióra Anny Arno *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*.

W omówieniach poświęconych wierszom Leśmiana Laura Filipczak zwraca uwagę na „wirtuozerię słowa” wspieraną przez rytm i taniec i zakorzenioną zostaje w poglądach filozoficznych i mocach kreacyjnych poezji, w metaforze i wyobraźni dźwiękowej. Spostrzeżenia autorki wspierają nowe prace o relacjach słowa i muzyki w poezji Bolesława Leśmiana. W podrozdziale o Tuwima fascynacjach muzycznych na pierwszym planie umieszczony zostaje skrajny eksperyment poetycki, jakimi są *Słopiewnie* – odczytywane pod kątem zjednoczenia dwóch obszarów sztuki, z uwzględnieniem roli neologizmów „z pozoru nic nieznaczących, ale niosących ogromną wartość zmysłowo-brzmieniową” (s. 66). Przeczytamy też o twórczości kabaretowej Tuwima oraz o niezwykle popularnych piosenkach tego poety w dwudziestoleciu międzywojennym.

Z obowiązku recenzenckiego wskazuję braki i wprowadzam uzupełnienia. Najogólniejsza uwaga dotyczy kompozycji rozprawy. Otóż teoria onomatopei, a także rozróżnienia i definicje odnoszące się do przekładów, występują w znacznym oddaleniu tekstowym od dociekań na temat muzyczności w tłumaczeniach. Należy jakby zawiesić

już zdobyte informacje i wrócić do nich po wielu stronicach. Jestem o tym przekonany, że bardziej przyjaznym dla odbiorcy układem byłaby najpierw prezentacja ogólniejszych kontekstów poezji trójki polskich poetów i zreferowanie stanu badań, a później przejście do dźwiękowo-translatorskiego *meritum*. Zresztą konsekwencją przyjętego postępowania staje się nadmiar uwag wprowadzających, objaśnień pól badawczych oraz fragmentów poświęconych metodologii. Praca kilkakrotnie się rozpoczyna (s. 6-31; 32-34; 42-45; 106-110; 115-117). Scalenie rozproszonych spostrzeżeń i kondensacja jednorodnych problemów na pewno byłaby dla rozprawy korzystna. Zdarzają się też w kilku miejscach rozprawy powtarzanie tych samych sądów i sformułowań.

A teraz kwestie szczegółowe: Wilno było ważnym miastem w II Rzeczypospolitej, skąd więc wziął się błąd w zdaniu: „Gałczyńscy wrócili do Polski, jednak nie na długo, gdyż kolejnym przystankiem okazało się Wilno”? (s. 48); „mąż Hanki Odonówny” (s. 51), hrabia Michał Tyszkiewicz, powinien zostać wymieniony z nazwiska – bo to przecież postać ważna; W tekście naukowym nie można zapisywać tytułów w przybliżeniu, a zatem nie wystarczy poprzestać na notatce Kiry Gałczyńskiej dotyczącej kanonu poety – kantata „Wielkanocna” Jana Sebastiana Bacha to może *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4), a może *Oster-Oratorium* (BWV 249), natomiast kantata „Kawowa” znana jest jako *Kantata o kawie* (*Kaffee-Kantate*, BWV 211), „Lato z kukułką” z *Czterech pór roku* Vivaldiego to zbytni skrót, a *Largo* Händla zaopatryłbym w dopisek - z opery *Xerxes* (s. 53); nie wiemy też, które *divertimento* Mozarta uwielbiał Gałczyński (s. 53); operetka Offenbacha w pracy winna mieć pełny tytuł *Orfeusz w piekle* (s. 55); Ignacy Jan Paderewski „zachwycił swoją grą na pianinie” (s. 79), nie na pianinie, na fortepianie; „Trznadel, Głowiński, i Zygmunt Kubiak przywrócili pamięć o Leśmianie” (s. 59), ale wcale nie opublikowali zbioru *Klechty polskie*, gdyż edycję w „Paxie” w roku 1959 opatrzył notą edytorską Antoni Podsiad. Trudno gatunek opowiadań A. E. Poe określać mianem „kryminały” (s. 87). Dodajmy jeszcze uzupełnienia bibliograficzne: konfrontacja z rozdziałem wstępnym książki Joanny Dembińskiej-Pawelec „*Poezja jest sztuką rytmu*”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku wzbogaciłaby wywód. W rozważaniach o muzyce w poezji Leśmiana warto by umieścić wzmianki o *Skrzypku opętanym* oraz o wstępie Rochelle H. Stone do „dramatów mimicznych” tego poety (s. 59-60). Także przydatne byłoby

umieszczenie w przypisie adresu książki Tomasza Stępnia *Kabaret Juliana Tuwima*, 1989 (na s. 65).

Panorama muzyczna dwudziestolecie międzywojenne (rozdział III) jest poznawczo pożyteczna, lecz pod jednym względem niewystarczająca. Owszem, warto się przyjrzeć dynamicznemu rozwojowi ruchu muzycznego w niepodległej Polsce, ciekawe są przemiany kultury muzycznej, interesujący - rozwój dyskografii i prasy muzycznej, jak też wielka popularność muzyki rozrywkowej, nie tylko na estradach i w kabaretach, lecz także w kinie. Natomiast zabrakło kontekstów poetycko-muzycznych. Zapewne – choćby w kilku szkicowych liniach – warto byłoby pokusić się o poetycki materiał porównawczy i wspomnieć o poszukiwaniach i odkryciach Jarosława Iwaszkiewicza, Kazimierza Wierzyńskiego, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Władysława Broniewskiego, Czesława Miłosza, Józefa Czechowicza, Jana Brzechwy i innych. W każdym razie przykłady gier brzmieniowych u tych poetów, tematyzowania muzyki, również konstruowania słownych odpowiedników brzmień miasta wzbogaciłyby główny nurt refleksji.

Badaczka w kilku przekrojach przedstawia praktykę i teorię, zakres wybieranych dzieł oraz metody translacji stosowane przez trójkę poetów, a jednocześnie – jako kontrapunkt – wprowadza narrację o ich przekładach. Skomentowane zostają głosy badaczy i wskazane trudności pracy translatorskiej. Osobne wywody poświęcone zostały historii badań nad przekładem, rekonstrukjom podstaw teoretycznych, jak również założeniom, jakie powinno spełniać dobre tłumaczenie. Doktorantka sumiennie zapoznała się z literaturą przedmiotu i celnie dobrała cytaty-argumenty. Jej stanowisku lokuje się najbliżej sztuki przekładu Stanisława Barańczaka.

Jak pisałem, autorka powraca do problemu tłumaczenia onomatopei. Wskazówki Lucylli Pszczołowskiej wybijają się na plan pierwszy, a kluczowe jest jednak zdanie Johna Lyonsa, „który twierdził, że związek pomiędzy formą a znaczeniem onomatopei nie jest arbitralny. Badacze wyrazów dźwiękonaśladowczych zauważają ich funkcję poetycką oraz stylistyczną w różnych gatunkach literackich, którą pełnią dzięki rytmowi oraz muzyczności” (s. 109). „Domestyfikacja” i „egzotyzacja” opisane zostają szerzej w przybliżeniach koncepcji badaczy z kręgu anglojęzycznego oraz w pomysłach polskich tłumaczy i znawców przekładu.

Przerywam referowanie zawartości rozprawy doktorskiej, żeby znów wskazać kilka uchybień i braków, być może drugorzędnych i nadto detalicznych. Chyba powinna pojawić się wzmianka o tym, że Robert Stiller to polski pisarz i tłumacz, podejmujący tak skrajne zadania, jak przekład poematu Lewisa Carrolla *Wyprawa na żmirlacza*. Oczekiwałamby większego fragmentu o *Lutni Puszkina*, a nade wszystko o oddziaływaniu rosyjskiej wersyfikacji na Tuwimowy warsztat poetycki. Bez wątpienia *Kwiaty polskie*, niewspomniane w rozprawie, są przykładem przeniesienia rozmiarów wersyfikacyjnych z tłumaczonego przez Tuwima *Eugeniusza Oniegina* (jambiczny czterostopowiec obcy jest polskiej tradycji). A jeśli już przy tym jesteśmy, to warto przypomnieć, że Tuwima program przekładowy pojawia się w pochwalno-polemicznym szkicu o tłumaczeniu arcydzieła Puszkina przez Adama Ważyka. Jak pisał Tuwim: „Piękno i wierność przekładu, czystość i dźwięczność języka, zachowanie prostoty i jasności oryginału – oto co budzi mój zachwyt i podziw. [...] Na jakiej [tłumacz] oparł się teorii czy metodzie przetapiania wierszy rosyjskich na polskie – sprawy to oczywiście bardzo interesujące, ale raczej dla fachowców” („*Eugeniusz Oniegin*” w przekładzie Adama Ważyka). W pracy pojawiają się usterki stylistyczne i frazeologiczne (na s. 13, 25, 30, 57, 90, 111).

W recenzowanej rozprawie istotne *novum* w literaturoznawczych badaniach przynosi rozdział zatytułowany *Analiza translatologiczna*, choć już we wcześniejszej naukowej narracji owo uwieńczenie było zapowiadane. Dokładne oraz inwencyjne czytanie przełożonych na angielski wierszy Gałczyńskiego, Leśmiana, Tuwima łączy się z dobozem pod kątem zróżnicowanej stylistyki oraz rozmaitych wzorów genologicznych. Podkreślić należy przemyślany i precyzyjny układ egzemplifikacji, które prezentują rozległe obszary translatorskich wyzwań. W każdym z fragmentów analitycznych dominuje kwestia wyrazów i fraz dźwiękonaśladowczych.

W repertuarze przykładów znalazły się takie utwory, jak *Wiatr w zaułku*, *Wycieczka do Świdra i Bal u Salomona* Konstantego I. Gałczyńskiego, *Ballada bezludna*, *Dookoła klombu i Pierwszy deszcz* Bolesława Leśmiana, *Ptasie radio*, *Bal w operze i Sokrates tańczący* Juliana Tuwima. Zauważyć należy gradację w zakresie stopnia trudności przekładu, a także narastanie komplikacji gry z formą oryginału. Przeniesienie wybitnie indywidualnych sposobów poezjowania wyznacza ową skalę i jest sprawdzianem wyobraźni językowej tłumaczy, gdyż trzeba operować środkami

subtelny. Trafne są rozpoznania ekwiwalentyzacji tropów, podobnie wartościowe okazują się uwagi o kontekstach kulturowych w przekładzie. Aparatura naukowa zostaje tutaj dobrze wykorzystana. Powiedzmy w skrócie, że Laura M. Filipczak z powodzeniem uprawia krytykę przekładu.

Odpowiada mi styl rzeczowej polemiki z propozycjami przekładowymi tłumaczy i, jak rozumiem, celem nadrzędnym staje się osiągnięcie najlepszych rezultatów w medium języka angielskiego. Powstają one w dialogu z autorami przekładów. Mocną stroną piszącej jest porównywanie przekładów. Analizy przekładów Mariana Polaka-Chlabicza, Janka Langer, Christophera Reida i Renaty Senktas oraz Davida Malcolm i Agaty Miksy wsparte zostają zamieszczonymi w aneksie pracy rozmowami z autorami tłumaczeń, a cel jest dwójaki: pozyskanie potwierdzeń intuicji krytycznych oraz dodatkowych komentarzy-uzupełnień.

Doktorantka cytuje wiele definicji z leksykonów angielskich i polskich, ale zasadne byłoby też powołanie się na prace o semantyce poetyckiej Leśmiana i Tuwima. Na ogół asocjacje znaczeniowe są trafne – z nielicznymi wyjątkami. Na s. 169 Filipczak wyrażenie poetyckie „muzyką kurzyć przez pokoje” łączy z paleniem papierosów, gdy tymczasem bliższe okazałoby się skojarzenie z kurzeniem–próśzeniem (tak jak – śniegu), istnieje przecież słowo „kurzawa”, bądź „kurniawa”, a „zawieja muzyki” to już fraza w stylu Gałczyńskiego. W sumiennych i dociekliwych analizach *Ballady bezdomnej* Leśmiana pojawia się *passus* o wymianie „trzmieła” („Bak otrąbił uroczystość spełnionego nieistnienia”), na „bujankę”. Za taką decyzją przemawiałby fakt, że trzmiele nie występują w Ameryce Północnej (s. 123), jednakże owad jest znany z muzyki i każdy zorientowany czytelnik pomyśli zapewne o *Locie trzmieła* Rimskiego-Korsakowa tłumaczonym jako *Flight of the Bumblebee*. Inne drobiazgi: redaktorzy pisma to niekoniecznie „przełożeni” autora (s. 147); streszczenie *Ptasiego radia* (s. 137) jest naiwne i niepotrzebne; a powiewy wiatru niefortunnie nazwane zostają „poczynaniami tytułowego bohatera” (s. 117).

Autorka rozprawy demonstruje metody i zamysły przekładu na podstawie własnego tłumaczenia *Wiatru w zaułku* K. I. Gałczyńskiego. To wzbogacenie pracy świadczy nie tylko o słuchu poetyckim, lecz również o wszechstronnym przyswojeniu języka angielskiego. Na podstawie własnego doświadczenia autorka, dokonując krytyki

„z zewnątrz”, potrafi, wskazać jakie cele zostały zrealizowane, a w których miejscach rezultaty nie są jeszcze zadowalające. Trudne zagadnienia przekładu brzmień poetyckich, jak też rekonstrukcje efektów audialnych, znalazły w osobie badaczki samodzielną i uważną interpretatorkę.

Rozdział zawierający analizy translatologiczne onomatopeiczności najwyżej oceniam i pragnę podkreślić, że te fragmenty rozprawy zawierają autentyczne wartości poznawcze oraz wzbogacają wiedzę literaturoznawczą o przekładach znanych polskich poetów. Praca doktorska Laury Marii Filipczak świadczy o szerokim *spectrum* zainteresowań autorski, przyswojeniu obszernej literatury przedmiotu, o swobodnym poruszaniu się w obszarze anglojęzycznej literatury przedmiotu wreszcie – o zdolnościach koncepcyjnych w zakresie wybranej problematyki.

Kierując się tymi przesłankami stwierdzam, iż recenzowana rozprawa *Zaklinanie dźwięków w formę. Onomatopeiczność poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Leśmiana i Juliana Tuwima w oryginale i tłumaczeniu na język angielski* spełnia wszystkie wymagane warunki i jednocześnie proszę o dopuszczenie mgr Laury Marii Filipczak do dalszych procedur związanych z przewodem doktorskim.

Zdzięśławice 8 stycznia 2026

