

**UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH**  
**WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY**

Szymon Bryzek

**Meliczne i kulturowe aspekty tłumaczenia**  
**(na materiale przekładów utworów Władimira Wysockiego**  
**autorstwa Macieja Maleńczuka)**

ROZPRAWA DOKTORSKA

PROMOTOR

dr hab. Jolanta Lubocha-Kruglik, prof. UŚ

PROMOTOR POMOCNICZY

dr Ewa Kapela

Sosnowiec 2024

## SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
1. TŁUMACZ W ŚWIETLE WSPÓŁCZESNYCH BADAŃ PRZEKŁADOZNAWCZYCH.....	8
2. ZWIĄZKI MUZYKI ZE SŁOWEM W BADANIACH MUZYKOLOGICZNYCH I LINGWISTYCZNYCH.....	18
3. PRZEKŁAD MELICZNY I JEGO SPECYFIKA.....	25
3.1. WIERSZ MELICZNY.....	39
4. POSTAĆ BARDA WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE.....	47
5. FENOMEN PIOSENKI AUTORSKIEJ.....	62
6. WŁADIMIR WYSOCKI – TWÓRCZOŚĆ I RECEPCJA UTWORÓW.....	72
7. MACIEJ MALEŃCZUK – ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ.....	89
7.1. IDIOSTYL MACIEJA MALEŃCZUKA.....	120
7.2. WYSOCKI MALEŃCZUKA.....	140
8. ASPEKT MELICZNY UTWORÓW WYSOCKIEGO.....	147
8.1. ARANŻACJA MALEŃCZUKA I JEJ WPŁYW NA RECEPCJĘ UTWORÓW.....	151
8.2. WARSTWA BRZMIENIOWA TEKSTÓW WYKONYWANYCH WOKALNIE.....	166
8.2.1. CZERWONE ZIELONE.....	183
8.2.2. TEN CO WCZEŚNIEJ Z TOBĄ BYŁ.....	206
8.2.3. STRASZNY DOM.....	233
8.2.4. BOKSER.....	266
9. ŚLADY OBECNOŚCI TŁUMACZA – ASPEKT KULTUROWY I JĘZYKOWY.....	283
9.1. TYTUŁY PIOSENEK AUTORSKICH – KONFRONTACJA PRZEKŁADOWA.....	285
9.2. КРАСНОЕ, ЗЕЛЕНОЕ (CZERWONE ZIELONE) – POSTAĆ BOHATERA.....	295
9.3. MOTYW WALKI W UTWORZE ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ.....	305
9.4. MOTYW WALKI W UTWORZE ПЕСЕНКА СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО БОКСЕРА.....	313
9.5. MOTYW DOMU I GROZY W UTWORZE СТАРЫЙ ДОМ.....	319
9.6. NAWIĄZANIA INTERTEKSTUALNE.....	329
9.7. RELACJE MIĘDZY ORYGINAŁEM A PRZEKŁADEM.....	342
9.7.1. ZJAWISKA PODSTANDARDOWE.....	346
9.7.2. SYGNAŁY OBCOŚCI W TEKŚCIE PRZEKŁADU.....	362
PODSUMOWANIE.....	386
STRESZCZENIE.....	390
SUMMARY.....	392
PEŻYOME.....	394
LITERATURA.....	396

## Wstęp

Piosenka, mimo swej powszechności i ogólnodostępności wynikającej z rozwoju technologii, niezmiennie zajmuje istotne miejsce nie tylko we współczesnej humanistyce, ale również w życiu codziennym większości z nas. We wstępie do eseju poświęconego ontologii piosenki Józef Lipiec stwierdza:

Kochamy muzykę, kochamy słowo. A ich połączenie? Uczestniczymy w rozległych procesach długiego, wielofazowego trwania, według porządku teatru i obrzędu. Jeszcze bezpieczniej czujemy się zapewne w krótkich a treściwych epizodach uczuć, w zwięzłości wybuchów emocji, w poetyce punktowych lub odcinkowych zdarzeń, zawsze zaś w wydaniu zestawu dźwięków prostych acz tak zgrabnie złożonych, że trafiających w samo sedno, z ominięciem obrzeży i ozdobników. Taką ma ambicję piosenka<sup>1</sup>.

W polskich publikacjach poświęconych utworom słowno-muzycznym szczególną rolę zajmuje piosenka literacka, zwana też piosenką bardowską lub piosenką autorską. Przedmiotem refleksji jest najczęściej rola jej przedstawicieli w procesie przemian społecznych mających miejsce w drugiej połowie XX wieku. Mimo solidnego zbioru prac poświęconych twórcom takim jak Jacek Kaczmarski, Bułat Okudźawa, Władimir Wysocki, Leonard Cohen czy Bob Dylan „nie sformułowano dotychczas jednoznacznej definicji piosenki literackiej. W opracowaniach naukowych zarówno z teorii muzyki, jak i z teorii literatury temat ten jest wciąż marginalizowany”<sup>2</sup>. Na fakt trudności w precyzyjnym ustaleniu granic genologicznych przy jednoczesnej powszechności i intuicyjności piosenki zwraca uwagę Piotr Pierzchała:

O piosence napisano już wiele, jednak niemal każdy badacz, mierząc się z tym tematem, staje przed problemem zdefiniowania, czy raczej dookreślenia, pojęcia piosenki, choć

---

<sup>1</sup> J. Lipiec: *O istocie piosenki. Esej ontologiczny*. „Piosenka” [rocznik kulturalny] 2017, nr 5, s. 10.

<sup>2</sup> P. K. Matczuk: *Zrozumieć piosenkę*. „Piosenka” [rocznik kulturalny], 2012, nr 4, s. 21.

wszyscy bez wyjątku intuicyjnie rozumiemy, czym ona jest, a zidentyfikowanie komunikatu jako piosenki nie nastęrcza nam żadnych kłopotów<sup>3</sup>.

Bez wątpienia jednak można stwierdzić, że dystynktywnym wyznacznikiem piosenki jest jej wielokodowość wynikająca z obecności kilku warstw – muzycznej, tekstowej, performatywnej, a także innych<sup>4</sup>. Wielokodowość utworów słowno-muzycznych jest dla słuchacza czymś więcej niż tylko potencjalnym źródłem doznań estetycznych. Obecność tekstu realizowanego w formie wykonania wokalnego implikuje potencjał dyskursywny oraz otwiera przed piosenką perspektywę transferu do innego języka i kultury. Wielokodowość zaś w postaci powiązania tekstu z muzyką powoduje, że mamy do czynienia z transferem specjalnego rodzaju.

Przekład utworu słowno-muzycznego określany jest w polskim dyskursie przekładoznawczym jako tłumaczenie meliczne. Jego specyfika powoduje, że pozostaje on nie do końca zgłębioną i usystematyzowaną sferą badań traduktologicznych<sup>5</sup>. Praktykowanie i analiza przekładów utworów muzycznych wymaga bowiem uwzględnienia nie tylko wzajemnego wpływu elementów związanych z domeną kulturowo-językową, ale też kwestii wynikających z istotnej dla piosenki domeny muzycznej. Piosenka stawia zatem przed tłumaczem (ale też przed krytykiem przekładu) wyjątkowe wyzwania. W przypadku analizowanych w pracy utworów z kręgu piosenki autorskiej pierwszym problemem jest wyraźne uwikłanie utworów w szerokie spektrum kontekstów kulturowo-społecznych, z których część może być dla współczesnego odbiorcy niejasna. Drugim wyzwaniem jest powiązanie tekstu z muzyką oraz sposób realizacji tekstu w formie śpiewu. Roman Ingarden podkreśla, że „brzmieniowa strona języka nie jest nigdy czymś neutralnym co do swej wartości artystycznej”<sup>6</sup>. W przypadku utworu słowno-muzycznego warstwa brzmieniowa tekstu nabiera jeszcze istotniejszego znaczenia, bowiem do odbioru piosenki angażowany jest przede

---

<sup>3</sup> P. Pierzchała: *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury – na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku*. Katowice 2016, s. 7.

<sup>4</sup> A. Barańczak: *Słowo w piosence – poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław 1983, s. 5.

<sup>5</sup> Stan badań nad przekładem melicznym w polsko- i anglojęzycznym dyskursie przekładoznawczym omówiony został w tekście: J. A. Rekućki: *Poetyka piosenka autorska a przekład – przegląd badań w językach angielskim i polskim*. „Przekładaniec” 2022, nr 45.

<sup>6</sup> R. Ingarden: *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa 1988, s. 91.

wszystkim zmysł słuchu. Sprawia to, że istotne staje się przeanalizowanie środków brzmieniowych tekstu (w postaci wersyfikacji oraz instrumentacji) w powiązaniu z aranżacją muzyczną piosenki.

Celem niniejszej rozprawy jest pogłębiona analiza sposobu funkcjonowania aspektu melicznego oraz kulturowego w oryginalnych utworach muzycznych oraz ich przekładach. Istotną rolę w analizie obu elementów pełni postać tłumacza. To bowiem od szeregu jego decyzji translatorskich zależy, w jaki sposób wymienione wcześniej aspekty zostaną przetransformowane i przetransferowane do języka i kultury docelowej, determinując tym samym recepcję utworów. Zasygnalizowane powyżej kwestie zostaną zbadane na bazie materiału egzemplifikacyjnego w postaci wybranych utworów Władimira Wysockiego oraz ich polskich tłumaczeń autorstwa Macieja Maleńczuka.

Materiał egzemplifikacyjny został wybrany nieprzypadkowo – Wysocki – niepokorny bard, który przekazywał w swoich utworach proste prawdy życiowe – był fenomenem bloku sowieckiego. Dzisiaj trudno już mówić o wielkiej popularności tego twórcy, jednak jego utwory wciąż niosą aktualne przesłanie na różnych poziomach<sup>7</sup>. Jednym ze świadectw popularności osoby i twórczości Władimira Wysockiego w Polsce są liczne tłumaczenia, które w większości zostały już przez badaczy gruntownie zbadane. W swojej dysertacji natomiast przyjrzę się najnowszym przekładom utworów Wysockiego w postaci wydanego 4 maja 2011 roku albumu *Wysocki Maleńczuka*

---

<sup>7</sup> Twórczość Wysockiego nawet ponad 40 lat po śmierci barda zdolna jest obnażać fałsz i paranoję typową dla systemów autokratycznych. Świadczy o tym historia opublikowana na portalu poświęconym twórczości barda, którą przytaczam w całości: 9 мая 2022 года Кировский районный суд Санкт-Петербурга признал гражданку РФ Ирину Кустову виновной по статье «Публичные действия, направленные на дискредитацию Вооруженных сил РФ» (КоАП РФ, статья 20.3.3, часть 1), и наложил на нее штраф в размере 50 000 рублей (742 доллара США по официальному обменному курсу на тот день) за правонарушение, совершенное ею в тот же день. В этот день в РФ отмечается государственный праздник РФ «День победы СССР над Германией в 1945 году». Ирина Кустова, находясь в своей квартире с открытым окном, включила громкое воспроизведение песни Владимира Высоцкого «Солдаты группы “Центр”», посвященной победе СССР над Германией в 1945 году (написана Высоцким в 1965 году). Данная аудиозапись представляет собой известную запись концерта Высоцкого, состоявшегося 6 мая 1967 года. На ней зафиксировано следующее пояснение Высоцкого о персонажах песни, немецких солдатах: «...Ну как они шли в начале войны в надежде на то, что так это всё и кончится». Суд признал эту фразу и текст песни «направленными на дискредитацию использования Вооруженных сил РФ в специальной военной операции на Украине». На заседании подсудимая объяснила свои действия тем, что «растерялась и поэтому не сразу выключила воспроизведение записи, порочащей достоинство и честь наших солдат», свою вину полностью признала и в содеянном раскаялась. Обратите внимание: с точки зрения законодательства РФ, распространение данного сообщения в сети Интернет подпадает под действие статьи 282 УК РФ «Возбуждение ненависти либо вражды», предусматривающей лишение свободы на срок от 2 до 5 лет. WWW: <https://wysotsky.com/> [dostęp: 1.05.2024].

autorstwa Macieja Maleńczuka. Istotnym elementem mojej rozprawy jest badanie biografii tłumacza oraz jego wpływu na recepcję utworu. Wynika to z faktu, że kilka ostatnich dekad w przekładoznawstwie to czas zwrotów paradygmatycznych, które przesuwają centrum zainteresowań z tłumaczenia rozumianego jako efekt końcowy procesu translacji na sam proces i jego sprawcę – tłumacza. Obecność autora tłumaczenia w transferowanym tekście stanowi obecnie nieodłączny element badań przekładoznawczych. Kwestie związane, na przykład, z czynnikami biograficznymi oraz ich wpływem na idiosyl tłumacza stanowią istotny punkt analizy niemal każdego tłumaczonego tekstu. Orientacja na autora tłumaczenia oferuje również pomocne instrumentarium badawcze w kontekście materiału egzemplifikacyjnego. Maciej Maleńczuk jest nie tylko znanym piosenkarzem i kontrowersyjną osobowością telewizyjną, ale też jednym z nielicznych polskich twórców wpisywanych po 1989 roku w etos bardowski. Fakt ten, w połączeniu z wyraźnie deklarowaną już na poziomie tytułu albumu strategią tłumaczeniową w postaci *zawłaszczenia* tekstu, niewątpliwie stanowi interesującą przestrzeń do rozważań.

Do badań wykorzystane zostaną różne koncepcje metodologiczne, co wynika z faktu, że przy tak sformułowanym celu konieczne jest odwołanie się zarówno do instrumentarium opisu i interpretacji przekładoznawstwa (z uwzględnieniem najnowszych badań nad figurą tłumacza), językoznawstwa, literaturoznawstwa, jak i elementów muzykologii i teorii muzyki. Zaistniała również konieczność opracowania metodologii pozwalającej na przedstawienie struktury melicznej utworów w ujęciu konfrontatywnym. W badaniach korzystam przede wszystkim z metody porównawczej oraz jakościowej.

Rozdziały I–VII stanowią część teoretyczną rozprawy, na część praktyczną natomiast składają się rozdziały VIII–IX.

W rozdziale pierwszym omawiam założenia współczesnego przekładoznawstwa istotne z punktu widzenia przyjętej przeze mnie metodologii i wykorzystywane w części analitycznej rozprawy. Rozważania rozpoczynam od omówienia fenomenu przekładu jako zjawiska transferu kulturowo-językowego, jego pola oddziaływania oraz znaczenia w kontekście dyskursów różnego typu. Następnie

analizuję postać tłumacza, zwracając uwagę na dynamikę zmian recepcji jego osoby i stworzonego przez niego dzieła w świetle współczesnych badań przekładoznawczych.

Przedmiotem badań w niniejszej dysertacji są także związku dźwięku (muzyki) i słowa we współczesnych badaniach lingwistycznych i muzykologicznych. Kwestie te opisane zostaną w drugim rozdziale.

W trzecim rozdziale omówiona zostanie specyfika transferu utworów muzycznych ze szczególnym uwzględnieniem czynników melicznych w postaci wersyfikacji oraz instrumentacji. Przedstawiona zostanie także koncepcja *melosemii* zaproponowana przez Kamila Dźwinela.

Rozdziały czwarty i piąty poświęcone są zjawisku bardostwa oraz piosence autorskiej. Ze względu na bliskie powiązanie zarówno Władimira Wysockiego, jak i Macieja Maleńczuka z dyskursem bardowskim, podjęta została w nim próba omówienia specyfiki funkcjonowania bardów w systemach kulturowych – historycznym i współczesnym.

W rozdziale szóstym omówiona zostaje twórczość i postać Władimira Wysockiego.

Część teoretyczną zamyka rozdział siódmy, w którym uwaga przeniesiona zostaje na tłumacza. Przedstawiam w nim biografię Macieja Maleńczuka, jego działalność artystyczną, strategie funkcjonowania w dyskursie oraz specyficzne elementy idiolektu, których obecność jest wyraźnie odczuwalna w przekładzie.

W części analitycznej pracy przedmiotem badań są meliczne i kulturowe aspekty utworów Władimira Wysockiego oraz ich tłumaczeń. W rozdziale ósmym omawiam zmiany w warstwie semantycznej i brzmieniowej kodu muzycznego oraz ich wpływ na recepcję piosenki, następnie zaś analizuję warstwę meliczną wybranych utworów w aspekcie konfrontatywnym. W ostatnim, dziewiątym rozdziale niniejszej dysertacji omawiam istotne dla analizy aspekty kulturowe i językowe analizowanych utworów oraz możliwości ich transferu do innej przestrzeni kulturowej, wskazuję także na ślady obecności tłumacza w tekście.

# 1. Tłumacz w świetle współczesnych badań przekładoznawczych

We wstępie do eseju *Raport o kondycji tłumacza* Anna Wasilewska pisze:

„Przyszłym językiem Europy jest przekład” – tę formułę, przekutą obecnie w modny slogan, Umberto Eco ogłosił blisko dwadzieścia lat temu, 14 listopada 1993 w Arles, podczas corocznych trzydniowych obrad poświęconych przekładom literackim (*Assises de la traduction littéraire*). Od tamtego czasu wiedza o przekładzie, pod szyldem translatologii lub translatoryki, na dobre zadomowiła się na wyższych uczelniach jako jedna z nauczanych dyscyplin. W ostatnich dwóch dziesięcioleciach powstały na świecie liczne ośrodki badawcze, wydziały uniwersyteckie, szkoły przekładu, mnożą się konferencje naukowe, seminaria i kursy, ba, można nawet zrobić *master* z przekładu literackiego<sup>1</sup>.

I choć refleksje nad przekładem są domeną przede wszystkim filologów – językoznawców i literaturoznawców – to należy zaznaczyć, że kwestie te nie pozostają obojętne również badaczom reprezentującym inne dyscypliny – antropologię, kulturoznawstwo, socjologię, filozofię, psychologię, a nawet neurobiologię<sup>2</sup>, co wskazuje na interdyscyplinarny charakter badań prowadzonych w tym zakresie.

Tę powszechność przekładu dostrzega również Małgorzata Łukasiewicz, która w eseju *Po co przekład?*, próbując odpowiedzieć na tytułowe pytanie, udziela początkowo następującej odpowiedzi: „Po to, by ci, którzy nie znają tego czy owego języka, mogli czytać literaturę pisaną w tym języku”<sup>3</sup>. Stwierdzenie to jest jednak niepełne, z czego autorka zdaje sobie sprawę, bowiem już zdanie później podaje je w wątpliwość. „Bo czy doprawdy można traktować przekład wyłącznie jako podpórkę albo protezę, usługę świadczoną nie-poliglotom?”<sup>4</sup> – stawia retoryczne pytanie. Dalej

---

<sup>1</sup> A. Wasilewska: *Raport o kondycji tłumacza*. „Dwutygodnik”. WWW:

<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3752raportokondycjiltumacza.html> [dostęp: 22.11.2022].

<sup>2</sup> P. Bukowski, M. Heydel: *Wstęp*. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 5.

<sup>3</sup> M. Łukasiewicz: *Pięć razy o przekładzie*. Kraków–Gdańsk 2017, s. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 10.



zaś badaczka wskazuje na szerokie spektrum refleksji nad przekładem w nauce jako jeden z dowodów na to, że jest to zjawisko bardzo złożone<sup>5</sup>.

Wilén Naumowicz Komissarow zauważa, że przekład jest czynnością nie tylko skomplikowaną, ale również wieloaspektową. Trudno znaleźć drugie zjawisko, dzięki któremu i w którym mogą przenikać i konfrontować się nie tylko różne kultury, epoki, poziomy rozwoju cywilizacyjnego, ale i osobowości, ideologie oraz formacje myślowe<sup>6</sup>.

Z kolei Walter Benjamin – jeden z najważniejszych przedstawicieli szkoły frankfurckiej – poddaje gruntownej krytyce cel i istotę przekładu. Już na wstępie odrzuca sprowadzenie translacji do multiplikacji tekstów w innych wariantach językowych<sup>7</sup>. Powołując się na niemieckiego filozofa, Małgorzata Łukasiewicz podkreśla: „Zadaniem tłumacza nie jest udostępnianie tekstów napisanych w innych językach i w ogóle [to zadanie – przyp. aut.] nie lokuje się w sferze stosunków między ludźmi albo między kulturami, lecz znacznie wyżej”<sup>8</sup>.

Anna Legeżyńska w pracy *Tłumacz i jego kompetencje autorskie* wskazuje, że asumpt do powstania i upowszechnienia się przekładu dały potrzeba i chęć komunikacji między społeczeństwami, językami i kulturami. Zasadniczym celem tłumaczenia jest zatem pośredniczenie między narodami, a nawet epokami i przestrzeniami<sup>9</sup>. Zaspokajanie tej ogólnospołecznej potrzeby jest, zdaniem Karla Dedeciusa, służbą: „Sensem tej przygody [...] jest służba: służba przewoźnika, służenie komunikacji między światami, budowanie żywego pomostu między dwoma brzegami jednej rzeki”<sup>10</sup>.

Jerzy Pieńkos z kolei zauważa, że „żyjemy w wieku tłumaczenia”<sup>11</sup>, po czym kontynuuje swoje rozważania, pisząc:

Świat porozumiewa się od najdawniejszych czasów przez pośredników językowych, jakimi są tłumacze. Cokolwiek napisano lub powiedziano na temat przekładalności, możliwości przekładu i jego ewentualnych granic, nie można podważyć fundamentalnej prawdy, że

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 9–10.

<sup>6</sup> Por.: В. Н. Комиссаров: *Современное переводоведение*. Москва 1999, s. 11.

<sup>7</sup> W. Benjamin: *Zadanie tłumacza*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz. W: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków 2012, s. 27.

<sup>8</sup> M. Łukasiewicz: *Pięć razy o przekładzie...*, s. 52.

<sup>9</sup> A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999, s. 11.

<sup>10</sup> K. Dedecius: *Notatnik tłumacza*. Przeł. J. Prokop. Kraków 1974, s. 30.

<sup>11</sup> J. Pieńkos: *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*. Zakamycze 2003, s. 11.

łączność komunikacyjna między ludźmi bez udziału tłumaczy zostałaby brutalnie przerwana, skazując świat na szczelną izolację. Świat bez przekładu istnieć nie może, nawet jeżeli przekładalność tekstów pisanych i ustnych jest niekiedy ograniczona<sup>12</sup>.

W praktyce trudno udowodnić prawdziwość tezy, która zakłada, że bez tłumaczenia świat, a więc i ludzkość, nie mogłyby istnieć, jednak niełatwo wyobrazić sobie, w jaki sposób miałby wyglądać świat pozbawiony fenomenu tłumaczenia.

Kilka ostatnich dekad przyniosło, jak już wspominałem, widoczne zmiany w postrzeganiu pozycji tłumacza w stosunku do autora oryginału. Wyeksponowanie postaci tłumacza jako podmiotu funkcjonującego w wielu procesach kulturowych, historycznych oraz socjologicznych w znaczący sposób reorganizuje podejście do metod badania przekładu, a także rozumienie samej istoty przekładu<sup>13</sup>.

Jeszcze do końca drugiej połowy XX wieku tłumaczenia były opisywane i oceniane przede wszystkim z uwzględnieniem kryterium wierności lub niewierności w stosunku do dzieła oryginalnego. W liście Nikołaja Gogola do Wasilija Żukowskiego, tłumacza Homerskiej Odysei, autor *Martwych dusz* pisze:

Что же мне написать тебе об «Одиссее»? Сказавши в первом письме, что много есть в России людей тебе особенно за неё благодарных и что она совершенство, я сказал всё. Да и что сказать о труде, в котором все части приведены в такую стройность и согласие? Если бы что-нибудь выступало сильней другого или было обработано лучше или же отстало, тогда бы нашлись речи. А теперь вся оценка сливается в одно слово: прекрасно! Притом если даже и хвалить картины, то похвалы все достанутся Гомеру, а не тебе. Переводчик поступил так, что его не видишь: он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы нет стекла<sup>14</sup>.

Przytoczone wyżej słowa pochwały pokazują dość powszechny stosunek odbiorcy do tłumacza. Spotyka się on z aprobatą wtedy, kiedy jego osobowość i twórczy

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> M. Heydel: *Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatoologicznych*. Red. J. Kita–Huber, R. Makarska. Kraków 2020, s. 23–24.

<sup>14</sup> Н. В. Гоголь: *Письмо Жуковскому В. А., 28 февраля 1850 г.* W: *Гоголь Н. В. – Переписка*. Red. В. Э. Вацуро, Н. К. Гей, Г. Г. Елизаветина. Москва 1988, s. 230.

idiolekt są w tłumaczeniu niewidoczne, kiedy jego rola sprowadza się do przekazania oryginalnego komunikatu i naśladowania jego twórcy.

Podstawą takiego podejścia może być mylne przeświadczenie o tym, że widoczność tłumacza i wynikające z niej wielopoziomowe transformacje w tekście przekładu oddalają odbiorcę od oryginału, uniemożliwiając mu dostęp do intencji autora<sup>15</sup>. W takim rozumieniu tłumacz staje się postacią paradoksalną, ponieważ z jednej strony wprowadza on dane dzieło do kultury docelowej, z drugiej zaś – w wyniku dokonywania ingerencji w tekst – zaburza on w pewien sposób recepcję utworu w takiej formie, jaka byłaby możliwa przy obcowaniu z oryginałem.

Tę nierówność oraz coraz częściej pojawiający się wobec niej sprzeciw dostrzega Tadeusz Sławek. W szkicu *Kalibanizm. Filozoficzne dylematy tłumaczenia* uczonego pisze, że związek między tłumaczem a twórcą dzieła oryginalnego nosił jeszcze do niedawna wszelkie cechy relacji istniejącej między panem a sługą: tłumacz, jako istota niższa, by móc przenieść dzieło do swojego języka, zmuszony był wykonywać przygotowane przez autora polecenia i zadania. W takim ujęciu tekst tłumaczenia, według Sławka, nie jest niczym innym jak listą zadań pozostawionych przez nieobecnego pracodawcę<sup>16</sup>. Wizję tłumacza jako postaci znajdującej się w labiryncie stworzonym przez autora i język oryginału potęgują metafory zbudowane wokół motywów pułapki i sideł, takie jak – *pułapki tłumaczeniowe* oraz *falszywi przyjaciele tłumacza*.

Dopiero redefinicja paradygmatu wierności tłumaczenia rozpoczęta przez strukturalistów skłoniła do uważniejszego przyjrzenia się tłumaczowi jako odrębnemu podmiotowi w relacji między autorem oryginału a jego odbiorcą z innego kręgu kulturowo-językowego. Pojawienie się w pracach Eugene'a Nidy pojęcia ekwiwalencji dynamicznej narusza paradygmat, w którym jakość przekładu mierzona jest poziomem jego „wierności” wobec oryginału. Badacz podkreśla, że:

Dwa języki nigdy nie są tożsame ani pod względem znaczenia nadawanego odpowiadającym sobie symbolom, ani pod względem sposobu wykorzystania tych symboli do

---

<sup>15</sup> L. Venuti: *The Translator's Invisibility*. London 1995.

<sup>16</sup> T. Sławek: *Kalibanizm. Filozoficzne dylematy tłumaczenia*. W: *Przekład artystyczny*. T. 1: *Problemy teorii i krytyki*. Red. P. Fast. Katowice 1991, s. 9.

budowy wyrażeń i zdań, zrozumiałe jest, że nie może istnieć absolutna odpowiedniość pomiędzy językami. Nie mogą zatem istnieć całkowicie dokładne przekłady<sup>17</sup>.

Jiří Levý, jeden z pierwszych krytyków przekładu, postuluje, by spojrzeć na tłumacza jak na twórcę. Podkreśla on, że choć przekład sam w sobie jest reprodukcją, a nie dziełem oryginalnym, to proces tłumaczenia jest aktem twórczym<sup>18</sup>. Stwierdzenie to stanowiło kolejny wyłom w postrzeganiu tłumacza jako niewidzialnego interpretatora, ponieważ łączyło możliwości twórcze nie tylko, jak wcześniej, z osobą autora, ale także z tłumaczem.

Kolejna dekada rozwoju nauki o przekładzie zaowocowała powstaniem zorientowanej lingwistycznie niemieckiej szkoły przekładu. To właśnie zaproponowana przez Hansa Vermeera pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku teoria *skoposu*, zgodnie z którą w procesie translacji osiągnięcie założonego celu tłumaczeniowego jest nadrzędne wobec sposobu jego osiągnięcia, stała się kolejnym krokiem w stronę uznania pozycji tłumacza. Otrzymał on bowiem prawo działania w myśl maksymy „cel uświęca środki”, kwestionując tym samym nadrzędność tekstu wyjściowego i wszystkich jego elementów. Teoria skoposu Hansa Vermeera zrewolucjonizowała stanowiska w kwestii roli tłumacza, zaś wiążąca się z nią „detronizacja tekstu wyjściowego” nie tyle spowodowała przesunięcia na linii tłumacz – autor, co wprost ją zaburzyła, o czym pisze Tadeusz Sławek:

Sytuacja zmieni się wraz z wprowadzeniem pojęcia „wcielanie”: sługa/tłumacz zostaje nagle postawiony w takim położeniu, iż, po pierwsze, zmuszony jest jakby do rywalizacji z autorem/panem, po drugie zaś, rywalizacja owa zmierza nieuchronnie do subwersyjnego zakończenia: sługa zawładnie swoim pryncypałem<sup>19</sup>.

Przekład odtąd nie jest już rozpatrywany wyłącznie w relacji do oryginału – usamodzielnia się i ma własną wartość, którą można porównać do wartości każdego innego dzieła. Jak stwierdza Tadeusz Sławek: „Tekst zostaje wchłonięty przez język

---

<sup>17</sup> E. A. Nida: *Zasady odpowiedniości*. Przeł. A. Skucińska. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 53.

<sup>18</sup> И. Левый: *Искусство перевода*. Москва 1974, s. 89–91.

<sup>19</sup> T. Sławek: *Kalibanizm...* W: *Przekład artystyczny...*, s. 9.

tłumaczenia, otoczony przez inne dźwięki i słowa, które są zarazem słowami oplakującymi śmierć tekstu. Tekst zostaje złożony w trumnie języka ojczystego tłumacza”<sup>20</sup>.

Zwrot tłumaczocentryczny nie zatrzymuje się w kolejnej dekadzie, czyli latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Przeciwnie, w Leuven zaczyna krystalizować się ośrodek *Translation Studies* skupiający takie nazwiska jak James Holmes, Frans de Haan oraz André Lefevere. Magda Heydel i Piotr Bukowski, redaktorzy antologii *Współczesne teorie przekładu*, charakteryzują ten nurt następująco:

W ujęciu zarysowującej się w tym czasie metodologii *Translation Studies* proces przekładu nie może już być definiowany jedynie jako operacja przekodowania językowego, nawet jeśli bierze się pod uwagę różne jej uwarunkowania, lecz opisywany jest jako przetworzenie czy przepuszczenie dzieła oryginalnego przez pewien „filtr”, który odbiorcy docelowemu umożliwi fortuną lekturę, zgodnie z założeniem, że tekst przekładu jest przede wszystkim faktem kultury docelowej<sup>21</sup>.

To właśnie André Lefevere w swoim szkicu *Ogórki Matki Courage* postanawia pochylić się nad kwestią różnic między oryginałem a przekładem. Wykorzystując terminologię z zakresu optyki, Lefevere traktuje tłumaczone dzieło jak promień świetlny ulegający załamaniu przy przejściu z jednego ośrodka w drugi. Te właśnie załamania, refrakcje – wynikające z przeniesienia oryginału do innego systemu językowo-kulturowego – znajdują się w centrum jego zainteresowania. Pod pojęciem refrakcji Lefevere rozumie „adaptowanie dzieł literackich na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane”<sup>22</sup>. Poza różnicami w systemach językowych badacz zwraca uwagę na takie czynniki warunkujące recepcję przekładu jak ideologia, patronat czy stan dyskursów obowiązujących w danym miejscu i czasie. Wszystko to staje się filtrem determinującym odbiór przekładu w kulturze docelowej.

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> P. Bukowski, M. Heydel: *Wstęp*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 21.

<sup>22</sup> A. Lefevere: *Ogórki Matki Courage*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 227.

W podsumowaniu zaprezentowanych tu rozważań dotyczących procesu „dekolonizacji” tłumacza należy zauważyć, że najprawdopodobniej byłyby one niemożliwe bez Barthes’owskiej *śmierci autora* odbierającej autorowi prymat nad odbiorcą interpretatorem. W tym kontekście znaczenia nabiera powstały pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku model komunikacji językowej Ottona Kadego, który zwraca uwagę na fakt, że tłumacz powinien pełnić zarówno rolę odbiorcy (interpreter/listener), jak i twórcy tekstu przekładu (interpreter/speaker). Echa tego, jak nazywa go Franciszek Grucza<sup>23</sup>, „układu translatorycznego” pobrzmiewają w eseju Stanisława Barańczaka *Amerykanizacja Wisławy*. Barańczak bowiem, definiując przekład, stwierdza: „Czymże jest w końcu przekład, jeśli nie najwnikliwszą z możliwych interpretacji tekstu, i czym jest interpretacja literatury, jeśli nie swoistą formą tłumaczenia?<sup>24</sup>”, co ponownie stawia tłumacza w roli odbiorcy i twórcy jednocześnie.

Nie mniej istotny wpływ na przesuwanie granic refleksji o przekładzie w stronę tłumacza miała dekonstrukcjonistyczna teoria przekładu. Zaproponowana w niej detronizacja oryginału, traktowanie go jako bytu zależnego od przekładu, odtwarzającego się każdorazowo w tłumaczeniu ukazuje tłumacza jako mającego kontrolę nad oryginałem i zmusza do refleksji nad dogmatem o przekładalności sensu<sup>25</sup>. Jacques Derrida w eseju *Wieża Babel*<sup>26</sup> stawia tłumacza w roli dawcy życia, bowiem dzięki przekładowi przedłuża on ciąg istnienia oryginału. Ponadto zaś, uwalniając dzieło spod jurysdykcji autora, tłumacz tworzy nowe przestrzenie znaczeń i związki międzyjęzykowe.

Pokłosiem dekonstrukcjonistycznego podejścia do analizy przekładu jest zwrot kulturowy oraz socjologiczny mający miejsce w latach 90. XX wieku, który:

Łączy się z podaniem w wątpliwość założeń uznawanych dotychczas za fundamentalne. Po pierwsze, podważeniu ulega teza o możliwości odkrycia i ustabilizowania znaczenia tekstu przekładanego, a więc o istnieniu jednoznacznych rozstrzygnięć interpretacyjnych. Prowadzi

---

<sup>23</sup> F. Grucza: *Zagadnienia translatoryki*. W: *O kulturze, kulturach i kulturologii. O tłumaczach, tłumaczeniu i translatoryce*. Red. S. Grucza, M. Olpińska-Szkiełko, M. Płużyczka, I. Banasiak, M. Łączek. Warszawa 2017, s. 149–161.

<sup>24</sup> S. Barańczak: *Amerykanizacja Wisławy*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Red. E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań 2007, s. 343.

<sup>25</sup> P. Bukowski, M. Heydel: *Wstęp*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 33.

<sup>26</sup> J. Derrida: *Wieża Babel*. Przeł. A. Dziadek. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 375.

to do zanegowania absolutnej pozycji oryginału jako źródła znaczeń, które, wyłuskane z języka oryginału, należy przenieść w język i tekst przekładu<sup>27</sup>.

Wraz z odrzuceniem prymatu oryginału nastąpiło przeniesienie uwagi z tekstu źródłowego na przekład. Pociągnęło to za sobą zainteresowanie badaczy nie tylko samym przekładem jako efektem aktu translacyjnego, ale również związanymi z jego zaistnieniem pozajęzykowymi uwarunkowaniami i kontekstami. To zaś sprawia, że „duchowa prywatność wykonawcy przekładu z jej konfiguracjami zdarzeń przypadkowych”<sup>28</sup>, opisywana we wstępie do wydanej w 1977 roku antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu*, „stała się nową przestrzenią badań translatologicznych”<sup>29</sup>. Ten zwrot ku tłumaczowi, nazywany czasem „zwrotem personalnym”, traktuje autora przekładu jako figurę centralną<sup>30</sup>. Istotne stają się takie czynniki jak zaplecze materialne tłumacza, jego współpracownicy, instytucje, z którymi jest związany, ale również kwestie osobiste, takie jak jego kapitał intelektualny, duchowy oraz materialny<sup>31</sup>.

Tłumacze, ich historia i funkcjonowanie w matrycy norm społecznych, uwarunkowań historycznych i wielu innych czynników, stają się równie ważni jak relacje między językami a kulturami wyjściowymi i docelowymi. Anthony Pym zachęca więc, by najpierw „badać” tłumacza, a następnie dopiero tekst, podkreślając przy tym wpływ na proces i rezultat aktu translacyjnego czynników pozatekstowych, które są ściśle związane z osobą tłumacza<sup>32</sup>.

Przejawy obecności tłumacza w transferowanym tekście stanowią dodatkowy, bardzo ważny obszar refleksji. Jadwiga Kita-Huber oraz Renata Makarska konstatują:

Kulturowy, ale i socjologiczny zwrot, jaki miał miejsce w translatologii w latach 90., nie był tylko fenomenem anglosaskim. Zainteresowanie tłumaczem (literatury) – nie jako kategorią procesu translacji, lecz jako człowiekiem z krwi i kości, który nie tylko dokonuje

---

<sup>27</sup> M. Heydel: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 23.

<sup>28</sup> E. Balcerzan: *Wstęp do pierwszego wydania*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 5.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> A. Chesterman: *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes. Journal of Language and Communication Studies” 2009, nr 42, s. 20.

<sup>31</sup> M. Heydel: *Zwrot kulturowy...*, s. 23.

<sup>32</sup> A. Pym: *Humanizing Translation History*. „Hermes. Journal of Language and Communication Studies” 2009, nr 42, s. 30.

(poprawnej) transformacji tekstu, ale ma zauważalny wpływ na transfer kulturowy, na rozpowszechnianie się nowych estetyk i kształtowanie kanonów literackich – pojawiło się w podobnym czasie zarówno w amerykańskich Translation Studies, jak i we francuskiej traduktologii, zapoczątkowując – dziś już powszechne – Translator Studies<sup>33</sup>.

Fakt, że wybrane elementy biografii tłumacza, podobnie jak autora oryginału, stanowią coraz częściej przedmiot zainteresowania badaczy, potwierdza też Magda Heydel:

Tłumacz, choć zgodnie z ideałem paradygmatu ekwiwalencyjnego zasadniczo niewidzialny, stale był obecny w rozważaniach przekładoznawczych w drugiej połowie XX w., jednak dopiero w ostatnich dekadach, właśnie w związku z poszerzeniem pola badań, przestał być postrzegany jako podmiot tekstowy, a zyskał prawo do samoistnego funkcjonowania jako kategoria pozatekstowa: podmiot historii, biografii i autobiografii, aktant w polu socjologicznym i kulturowym, uczestnik rynku profesjonalistów, twórca, jak również osoba ujmowana w wymiarach intelektualnym, duchowym i cielesnym<sup>34</sup>.

Kolejnym zwrotem w badaniach nad tłumaczeniem, poszerzającym pole refleksji nad tłumaczem i jego rolą, jest zwrot performatywny. Jego początków można upatrywać już w myśli zawartej w teoretycznym szkicu niemieckiego filozofa Hansa-Georga Gadamera traktującym o lekturze jako źródle przekładu<sup>35</sup>. Zwraca on bowiem uwagę na to, że już sama lektura tekstów w języku ojczystym jest przekładem, gdyż w jej trakcie mamy do czynienia z transpozycją i rearanżacją, które graniczą z aktem twórczym. Tłumacz, jako interpretator, wypowiada odnalezione i zinterpretowane przez siebie sensy dzieła oryginalnego, stając się, jak ujmuje to Jerzy Świąch, „wykonawcą tekstu literackiego”<sup>36</sup>. Pojawiające się tu skojarzenia ze sztuką sceniczną, aktorstwem nie są niczym nowym. Już w latach 60. XX w. Jiří Levy zauważył, że sztuka aktorska jest najbliższa przekładowi, stanowiąc punkt przecięcia między twórczością a

---

<sup>33</sup> J. Kita–Hubner, R. Makarska: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Wprowadzenie*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw...*, s. 6.

<sup>34</sup> M. Heydel: *Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza...*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw...*, s. 23.

<sup>35</sup> H. G. Gadamer: *Lektura jest przekładem*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 324.

<sup>36</sup> J. Świąch: *Przekłady i autokomentarze*. W: *Polska myśl przekładoznawcza*. Red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel. Kraków 2013, s. 202.



reprodukcją<sup>37</sup>. W podobnym duchu wypowiada się Andrzej Kopacki, według którego: „Translacja oryginału literackiego do innego języka jest lub bywa aktem o strukturze analogicznej do realizacji tekstu literackiego na scenie teatralnej”<sup>38</sup>, zaś tłumacz staje się „inscenizatorem spektaklu w teatrze innego języka”<sup>39</sup>. Podobną myśl wyraża polski tłumacz Józef Waczków: „Spolszczając jakieś dzieło, czuję się kimś w rodzaju inscenizatora, który ma prawo po swoim, inaczej niż jego poprzednicy, przedstawić obcy tekst polskiemu odbiorcy”<sup>40</sup>.

Rozumienie przekładu jako performansu nie tylko uwypukla jego kreatywny charakter, ale również sprawia, że relacja tekstu wyjściowego i docelowego ma charakter interpretacyjny i interaktywny<sup>41</sup>. Za performatywnością, interakcyjnością i interpretatywnością przekładu stoi typowa dla tłumaczenia iterabilność, bowiem, jak pisze Beate Sommerfeld, „Tłumaczenie może wręcz uchodzić za paradygmat iterabilności: zawiera w sobie nieograniczone możliwości ponownego cytowania w ciągle nowych kontekstach, czemu towarzyszy bezustanna zmiana znaczenia”<sup>42</sup>.

Przedstawiona przeze mnie synteza kilku ostatnich zwrotów w nauce o przekładzie pokazuje, w jaki sposób zmieniał się podejście do osoby tłumacza w krytycznej refleksji nad przekładem. Ostatnie dwa opisywane zwroty (*Translator turn* i *Performative turn*) oferują szczególnie interesujące instrumentarium badawcze w kontekście analizowanego w rozprawie materiału egzemplifikacyjnego. Jak bowiem zaznaczyłem we wstępie, postać tłumacza stanowi dla mnie centralny punkt rozważań. Przytoczone w tym rozdziale ustalenia stanowią zatem bazę teoretyczną niezbędną do przeprowadzenia analizy materiału egzemplifikacyjnego w części praktycznej pracy.

---

<sup>37</sup> И. Левый: *Искусство перевода...*, s. 89–91.

<sup>38</sup> A. Kopacki: *Musze w kapeluszu*. Wrocław 2012, s. 112.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 397.

<sup>40</sup> J. Waczków: *[Ktoś w rodzaju inscenizatora]*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 255.

<sup>41</sup> L. Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. London 2013, s.113–117.

<sup>42</sup> B. Sommerfeld: „Przekład jako odgrywanie” – działanie performatywne i „widzialność” tłumacza na przykładzie polskiego eseisty i tłumacza Andrzeja Kopackiego. Przeł. T. Skwara. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw...*, s. 209.

## 2. Związki muzyki ze słowem w badaniach muzykologicznych i lingwistycznych

Polski muzykolog Bohdan Pociąg w książce poświęconej Witoldowi Lutosławskiemu cytuje jego słowa, które, z jednej strony, zachęcają do zgłębiania charakteru relacji muzyka – język, z drugiej zaś – wskazują na trudności, z którymi muszą się mierzyć badacze:

Jestem pewien, że trzeba myśleć, mówić i pisać o muzyce. Nie wierzę, że komuś uda się kiedyś zgłębić jej istotę, ale nawet błędzenie wokół jakiegoś zjawiska nierozszyfrowanego, niemożliwego do pełnego zrozumienia, ale błędzenie przybliżające, przeczuwające, odgadujące – ma swój głęboki sens<sup>1</sup>.

Trudności w pisaniu o muzyce analizuje również Filip Tarasek. Badacz przywołuje przypisywane Johnowi Zornowi (ale także Frankowi Zappie) powiedzenie: „Pisanie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze”, konstatując, że jest ono w istocie zachętą, by to zrobić<sup>2</sup>. Myśl ta, będąca zaproszeniem do zgłębiania wiedzy, poszukiwań i rozważań na temat charakteru zjawiska brzmienia i organizacji dźwięku, przytaczana jest tutaj nie bez przyczyny. Celem niniejszego rozdziału jest bowiem przybliżenie, w jaki sposób badania nad muzyką i językiem przenikały się i oswajały rozmaite koncepcje i paradygmaty, tworząc interdyscyplinarne obszary badań, których refleksje będą przydatne w rozważaniach dotyczących już *stricte* przekładu i jego relacji z muzyką<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> B. Pociąg: *Lutosławski a wartość muzyki*. Kraków 1976, s. 133.

<sup>2</sup> F. Szałasek: *Jak pisać o muzyce. O wolnym słuchaniu*. Gdańsk 2015, s. 9–11.

<sup>3</sup> Więcej na temat przenikania się muzykologii i lingwistyki w: E. Biłas-Pleszak: *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice 2005; M. Bristiger: *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986; S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze – wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995; K. Pisarkowa: *Muzyka jako język*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze” 1988, nr 97, s. 13–40; K. Pisarkowa: *Pomocnicze elementy języka muzykologii*. „Język Polski” 1963, nr 3: 113–128; M. Tomaszewski: *Muzyka w dialogu ze słowem*. Kraków 2003; A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002.

W tym miejscu warto przytoczyć słowa Ewy Biłas-Pleszak, która w monografii *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych* zwraca uwagę na trudności w pisaniu o muzyce w sposób analityczny:

Muzyka jest pojęciem, którego objaśnianie, zredukowane do wyznaczenia cech wystarczających i koniecznych nazw służących do jego wyrażania i określenia, jest nie tylko trudne, ale też okazuje się mało przekonujące w chwili doświadczania jej fenomenu. Kłopotliwe jest już zresztą poszukiwanie właśnie tych cech wystarczających, bo przecież spotkanie ze sztuką dźwięków to złożone przeżycie estetyczne, które dostarcza wzruszeń, rozwija wyobraźnię, wzbogaca poprzez doznawanie piękna itp. Odbiór muzyki — jako zjawiska z innego niż werbalny poziomu — może się na tym właśnie poziomie przeżywania emocji zatrzymać, ale może również wyzwolić w słuchaczu pragnienie zrozumienia istoty tej formy sztuki. I taka potrzeba, związana z powszechnością muzyki i z ogromną rolą, jaką odgrywała i odgrywa ona zarówno w życiu jednostki, jak i zbiorowości ludzkich wszystkich epok i kultur, popycha ludzi do szukania najbardziej adekwatnej definicji muzyki — jako działania i jako nazwy językowej, a także stymuluje poczynania służące nazwaniu różnorodnych zjawisk muzycznych<sup>4</sup>.

Te trudności dostrzega również inna badaczka – Anna Barańczak, która analizuje cechy znaku muzycznego:

Znak muzyczny denotuje znacznie obszerniejsze klasy zjawisk. Mówi się często w takich wypadkach o wieloznaczności znaku muzycznego, jednak określenie to może rodzić pewne nieporozumienia. Najczęściej bowiem wieloznaczność rozumiana jest jako oferowanie odbiorcy wielu znaczeń, spośród których musi on wybrać jedno. Takie pojmowanie wieloznaczności muzyki reprezentuje np. Z[uzanna] Lissa, której zdaniem taki odbiór utworu muzycznego niszczy go i słyca. Ale nie chodzi w tym wypadku nawet i o taką wieloznaczność, jaką dostrzega się np. w utworach poetyckich, w których nadorganizacja języka powoduje zwielokrotnienie informacji, która właśnie w tym zwielokrotnieniu musi być przekazana odbiorcy. Chodzi raczej o coś innego: w odniesieniu do znaczenia muzycznego zamiast o wieloznaczności powinno się raczej mówić o krańcowej o g ó l n o ś c i sensów<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> E. Biłas-Pleszak: *Język a muzyka...*, s. 7.

<sup>5</sup> A. Barańczak: *Słowo w piosence...*, s. 38.

Uczona zwraca uwagę na różnicę w pojęciu wieloznaczności znaku w tekście poetyckim i muzyce. W przypadku utworu poetyckiego wieloznaczność wynika z nadorganizacji języka, czyli z obecności w nim elementów zbędnych z punktu widzenia komunikacji, ale istotnych z punktu widzenia poezji, takich jak modelowanie brzmienia słów, wprowadzenie rymu i rytmu. Ma to wpływ na rozszerzenie i zwielokrotnienie kontekstów zawartych w tekście. Badaczka podkreśla, że w przypadku rozważań na temat znaczenia znaku muzycznego takie rozumienie „wieloznaczności” nie jest prawidłowe, bowiem: „Muzyka n i e d y s p o n u j e « s ł o w a m i » czy jakimikolwiek innym analogicznym względem słów jednostkami sensu”<sup>6</sup>. Dalej zaś postuluje, by: „W systemie muzycznym za z n a k [...] uważać nie pojedynczy dźwięk czy zespół dźwięków, ale r e l a c j e pomiędzy dźwiękami”<sup>7</sup>.

Niemniej jednak, pomimo opisanych wyżej trudności, zwrot semiotyczny, którego głównymi przedstawicielami w dziedzinie lingwistyki są Éric Buysens, Georges Mounin, Roland Barthes, Umberto Eco, Rudolf Carnap i Jurij Łotman, nie ominął również badań etnolingwistycznych i etnomuzykologicznych. Stanowi on jeden z wyraźniejszych momentów przenikania się językoznawstwa i etnomuzykologii. Jego wynikiem jest m.in. to, że sprawia, iż podejmowane są próby udzielenia odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób szereg dźwięków (uporządkowanych przez człowieka) staje się tekstem, wypowiedzią estetyczną oraz jakie czynniki muszą zaistnieć, by porządek ten został dostrzeżony i był percypowany jako określony kod – w tym przypadku muzyczny. Jak zauważa polska muzykolożka Sławomira Żerańska-Kominek, również na gruncie badań nad muzyką pojawiały się postulaty, by zgodnie z metodologią strukturalistów traktować język muzyki jako całkowicie autonomiczny, wyposażony w odrębne kategorie i struktury syntaktyczne<sup>8</sup>. Takie stanowisko reprezentuje, na przykład, francusko-izraelski etnomuzykolog Simha Arom:

Każdy utwór muzyczny jest pewną całością, której spójność wewnętrzna zagwarantowana jest następowaniem po sobie fraz muzycznych, czasem ich trwania, ich

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> S. Żerańska Kominek: *Muzyka w kulturze...*, s. 156–159.

specyficzną organizacją, a także ma źródło w ukształtowaniu figur rytmicznych, sekwencji melodycznych, jak również zależy od typu powiązania ze sobą komórek melodycznych. Jedynie na płaszczyźnie pojedynczego utworu istnieje możliwość analizy mechanizmów, które leżą u jego podstawy, bez ryzyka popełnienia błędu. Każdy śpiew, każdy utwór należy rozważać jako integralny system, autonomiczny w stosunku do wszystkich innych. Jako taki posiada on swą własną semantykę, syntagmatykę, syntaksę, fonologię i swoje paradygmaty. Reprezentuje właściwe mu reguły, których odkrycie ma na celu analiza<sup>9</sup>.

Takie stanowisko podziela Sławomira Żerańska-Kominek, która konstatuje:

Muzykolodzy dostrzegli ogromny potencjał tkwiący w metodach lingwistycznych, licząc przede wszystkim na sformalizowanie i zobiektywizowanie analizy muzycznej, nazbyt ich zdaniem uwikłanej w kategorie jakościowe, subiektywne i niepoddające się weryfikacji<sup>10</sup>.

Niemal równocześnie z rozwojem lingwistyki kulturowej i kognitywizmu, etnomuzykolodzy zaczynają dostrzegać potencjał instrumentarium analitycznego związanego z metodami badawczymi kulturoznawstwa i socjologii. Pojawiają się głosy, że to czynnik społeczny czyni muzykę możliwą do odczytania i zrozumienia. Wśród tych opinii najwyraźniej wybrzmiewają słowa brytyjskiego etnomuzykologa Johna Blackinga, który zauważa: „Muzyka jest czymś znacznie więcej aniżeli grą kulturową i ekspresją nieświadomej czynności umysłu. Nawet najbardziej ścisła analiza strukturalna nie będzie poprawna bez uwzględnienia społecznego aspektu muzyki”<sup>11</sup>.

W podobnym tonie wypowiada się Steven Feld, amerykański etnomuzykolog:

Jeżeli muzykę potraktujemy jako dziedzinę wiedzy kulturowej i posłużymy się lingwistycznym pojęciem opisu generatywnego, to wyjaśnianie etnomuzykologiczne możemy zdefiniować jako teorie o rzeczach, które ludzie muszą wiedzieć, aby rozumieć, wykonywać i kreować muzykę akceptowalną w swych kulturach. Taka teoria, podobnie jak teoria

---

<sup>9</sup> S. Arom: *Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse*. „Revue de Musicology” 1969, vol. 45, nr 2, s. 172–216. Cyt. za: S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze...*, s. 157.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> J. Blacking: *Extensions and limits of musical transformations*. Referat wygłoszony na kongresie SEM. Toronto 1972. Cyt. Za: S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze...*, s. 159.

lingwistyczna oraz etnonaukowa teoria antropologiczna ma na celu wykrycie ukrytych reguł, które leżą u podłoża zachowania systemowego, które nazywamy muzyką<sup>12</sup>.

W obu przypadkach podkreślony został czynnik społeczny będący kluczem do zrozumienia i interpretacji muzyki jako znaku. Jak odnotowuje Biłas-Pleszak, podobne postulaty pojawiały się też wśród polskich naukowców. Odnajdujemy je, na przykład, w monografii Michała Bristigera *Związki muzyki ze słowem*<sup>13</sup>, która stała się przyczynkiem do powstania polemicznego artykułu autorstwa Krystyny Pisarkowej – *Muzyka jako język*<sup>14</sup>.

Interesujące konstatacje dotyczące znaczenia muzyki w ogóle odnajdujemy też w książce Krzysztofa Guetzalskiego *Znaczenie muzyki. Znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susan Langer*:

Tak więc odpowiedzi na ogólne pytanie o znaczenie muzyki możemy także starać się udzielić, wskazując na zawarte w niej znaczenia. Ten sposób rozumowania nie ogranicza się zresztą do samej emocjonalnej zawartości muzyki. Jeżeli słuchamy jej ze względu na cokolwiek, co nie jest własnością samych dźwięków, należy uznać to za jedno z jej znaczeń. Jeśli tak, to nie ma powodu, by nie traktować jej jako znaku — pod warunkiem, że to ostatnie pojęcie będziemy rozumieć dostatecznie szeroko<sup>15</sup>.

Stanowisko Guetzalskiego zbliżone jest do stanowiska kognitywistów — przenosi on *znaczenie* muzyki na nadawaną jej przez człowieka zawartość emocjonalną i obrazową. Zupełnie inny pogląd na muzykę, jej znaczenie i możliwości odczytania go wyraża z kolei Umberto Eco, dla którego muzyka jako całość nie posiada znaczenia sama w sobie, a jej ewentualne rozumienie i dekodowanie sensów możliwe jest dzięki pewnym systemowym konwencjom oraz kodyfikacjom (na przykład system sygnałów granych na trąbce, denotujących różne komendy wojskowe)<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> S. Feld: *Linguistic models in ethnomusicology*. „Ethnomusicology” 1974, vol. 18, s. 210. Cyt. Za: S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze...*, s. 167.

<sup>13</sup> M. Bristiger: *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986.

<sup>14</sup> K. Pisarkowa: *Muzyka jako język...*, s. 13–40.

<sup>15</sup> K. Guetzalski: *Znaczenie muzyki. Znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susan Langer*. Kraków 1999, s. 16.

<sup>16</sup> U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 374.

Wskazanie na powiązania muzykologiczno-lingwistyczne na polu semiotyki nie jest przypadkowe. Ukazuje ono nie tylko przenikanie się muzyki i tekstu w badaniach semiotycznych, ale daje obraz tego, w jaki sposób badacze rozumieją *znaczenie* muzyki, co z kolei stanowi asumpt do rozważań na temat przekładu dzieła muzycznego oraz jego specyfiki. Przywołane myśli przybliżają nas również do zrozumienia, w jaki sposób może być odczytywane dzieło muzyczne. Informacja zawarta w muzyce możliwa jest do odczytania dzięki elementom, które organizują dzieło muzyczne, takim jak: melodyka, tonacja, rytmika, dynamika, agogika, artykulacja, harmonika, kolorystyka i frazowanie. Organizacja wszystkich wymienionych elementów tworzy to, co nazywamy aranżacją muzyczną utworu. Konglomerat ten jest jednocześnie informacją estetyczną wyrażoną implicytnie. Odczytanie zawartych w nim znaczeń jest powiązane z wiedzą uprzednią i predyspozycjami kulturowymi, na przykład ze znajomością i rozumieniem konwencji, ale także z indywidualną wrażliwością emocjonalną odbiorcy. Ariadna Lewańska ujmuje to następująco: „Utwór muzyczny jest intencjonalny, lecz intencja ta wypływa z postawy estetycznej odbiorcy i rozumienia przez niego określonych konwencji”<sup>17</sup>.

We wszystkich powyższych stanowiskach uwaga badaczy skupiona jest na relacji (twórca) – komunikat – odbiorca oraz na sposobie dekodowania znaków i znaczeń przez odbiorcę. Jeśli w rozważaniach o przenikaniu się kodu muzycznego i językowego pojawia się zagadnienie przekładu, to zazwyczaj w kontekście transferu intersemiotycznego<sup>18</sup>, w którym dominują refleksje o organicznych trudnościach wynikających z odmienności materiałów obu dziedzin sztuki<sup>19</sup>. Drugim kontekstem, w którym pojawiają się refleksje dotyczące przenikania się kodu muzycznego z kodem językowym, jest „nieprzekładalność”, rozumiana często jako ogólna trudność w pisaniu o muzyce, co zauważa Anna Barańczak:

---

<sup>17</sup> A. Lewańska: *O naturze i interpretacji utworu muzycznego*. „Sztuka i Filozofia” 1999, t. 16, s. 180.

<sup>18</sup> R. Jakobson: *O językoznawczych aspektach przekładu*. Przeł. L. Pszczołowska. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, Warszawa 1989, s. 373.

<sup>19</sup> Głębsza analiza problemu w: A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012; A. Hejmej: *Muzyka w literaturze*, Kraków 2012; T. Górny: *Polifonia – od muzyki do literatury*. Kraków 2017; F. Szalasek: *Jak pisać o muzyce. O wolnym słuchaniu*. Gdańsk 2015.

Cechą szczególną ludzi piszących o muzyce jest poczucie własnej bezsilności. Muzyka jest dla nich Tajemnicą, Objawieniem, o których pisze się na klęczkach i z bezustanną świadomością, że wszystko, co się powie, będzie tylko nieporadną, płytką i nieadekwatną próbą, skazaną z góry na metaforyczną mglistość. Deformacja i zubożenie są tu stratą nieuniknioną i od początku założoną. Swoje uzasadnienie teoretyczne ten stan rzeczy znajduje w przekonaniu o „nieprzekładalności” muzyki na jakikolwiek inny system znaków, a już zwłaszcza na system znaków słownych. Co to jednak znaczy, że muzyka jest „nieprzekładalna”? Zadając to pytanie, chcemy pośrednio dać wyraz przekonaniu, że tezy tego rodzaju, jeśli nawet są zgodne z prawdą, nie powinny służyć jako argument za utwierdzeniem się we wspomnianym na wstępie poczuciu bezsilności; podobnie bowiem, jak to się obserwuje w dziedzinie tłumaczeń literackich (z jednego języka na inny), fakt, że jakiś utwór jest „nieprzekładalny”, nie oznacza, że nie można go interpretować<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> A. Barańczak: *Poetycka „muzykologia”*. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 3, s. 108–116.



### 3. Przekład meliczny i jego specyfika

Wiele prac poświęconych przekładowi podejmuje problem analizy fenomenu sztuki translacji w kontekście rozmaitych typów i gatunków tekstów pełniących różne funkcje. Pytania o granice przekładalności sprowadzają się często do rozważań nad prymatem formy lub treści w recepcji oryginału i przekładu, a zatem do tego, co powinno się (kosztem czego) przekazać w tłumaczeniu. Prymat ten nie ma jednak charakteru paradygmatycznego, może się zmieniać w zależności od utworu, jego funkcji i konstrukcji.

Jak zatem będzie wyglądać ta kwestia w przypadku utworu muzycznego? Czy warstwa muzyczna w rozumieniu użytego instrumentarium, aranżacji i wykonania, również jako nieodłączna część konglomeratu estetycznego, powinna znajdować swoje odbicie w translacji piosenki oraz jej analizie?

By odpowiedzieć na to pytanie, warto wrócić do podstawowych zagadnień związanych z przekładem. Zwykle przyjmuje się, że przekład to transfer z języka A do języka B tekstu o wartości komunikacyjnej jak najbardziej zbliżonej do oryginału. Wilen N. Komissarow ujmuje to następująco: «Перевод – это вид языкового посредничества, при котором на другом языке создаётся текст, предназначенный для полноправной замены оригинала в качестве коммуникативно равноценного последнему»<sup>1</sup>. Roman Lewicki zaś proponuje następującą definicję:

W lingwistyce przekład to działanie polegające na formułowaniu tekstu w jednym języku na podstawie tekstu sformułowanego uprzednio w innym języku, tak aby mógł on funkcjonować jako reprezentacja pierwotnego tekstu w innym środowisku językowym; jest to również tekst będący produktem takiego działania<sup>2</sup>.

Henryk Lebedziński w monografii *Elementy przekładoznawstwa ogólnego* zwraca uwagę na aspekty determinujące pracę tłumacza:

---

<sup>1</sup> В. Н. Комиссаров: *Современное переводоведение...*, s. 44.

<sup>2</sup> R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, s. 21.

Przekładanie tekstu na inny język jest niejednolite, wewnętrznie sprzeczne, ponieważ tłumacz równocześnie i równolegle musi sprostać trzem wzajemnie kolizyjnym w swych przejawach, choć spojonym, aspektom, którymi są: wierne oddanie zawartości oryginału (aspekt wierności – aspekt 1.), należyte i poprawne od strony językowej ujęcie treści w przekładzie (aspekt poprawności – aspekt 2.), wzgląd na okoliczności pozatekstowe (aspekt realności, inaczej: odbioru – aspekt 3.)<sup>3</sup>.

Transpozycyjny charakter przekładu nie umyka też uwadze pisarzy. Norman Davies, komentując przekłady swoich książek autorstwa Elżbiety Tabakowskiej i przekłady w ogóle, zauważa: „Przekład jest jak melodia grana na innym instrumencie i w innej tonacji”<sup>4</sup>, „Historia napisana po angielsku, a potem przełożona na polski, jest jak symfonia w tonacji As-dur, potem przetransponowana w tonację fis, na dwa fortepiany”<sup>5</sup>. *Muzyczność przekładu* dostrzega również polski poeta – Stefan Flukowski, który stwierdza: „Przy tłumaczeniu zachodzi podobny proces jak przy interpretacji utworu muzycznego”<sup>6</sup>.

Roman Lewicki, prowadząc rozważania nad istotą przekładu, stawia następujące pytania: „Co właściwie podlega tłumaczeniu? Czy tłumaczeniu podlega język? Czy tłumaczeniu podlega tekst? Czy może tłumaczeniu podlega znaczenie tekstu? A jego forma – czy ona także?”<sup>7</sup>. Pytania te nawiązują do *Kognitywno-komunikacyjnej teorii przekładu* Krzysztofa Hejwowskiego zawierającej krytykę tekstualizmu. Podjęta przez Lewickiego kwestia, mająca swoje źródła teoretyczne w Ingardenowskiej warstwowej budowie dzieła, stanowi istotny element rozważań odnoszących się do dwuwarstwowej budowy piosenki. Prowokuje ona bowiem do pytania o potencjalną hierarchię tych warstw (lub może jej brak?) w procesie tłumaczenia.

---

<sup>3</sup> H. Lebiedziński: *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*. Warszawa 1981, s. 17.

<sup>4</sup> N. Davies: *Przedmowa*. W: *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*. Red. E. Tabakowska. Kraków 1999, s. 7.

<sup>5</sup> N. Davies: *Boże igrzysko*. Kraków 1989, s. 17.

<sup>6</sup> S. Flukowski: *[Materia literacka i muzyczna]*. W: *Polska myśl przekładoznawcza...*, s. 256.

<sup>7</sup> R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu...*, s. 75.

Wszystkie przedstawione powyżej uwagi pozostają w związku ze sztuką tłumaczenia tekstów artystycznych, które ze względu na wielowarstwowy i szczególnie sposób organizacji oraz im tylko właściwe funkcje wymagają od tłumacza wyjątkowego podejścia. Niektórzy cytowani badacze traktują warstwę tekstową utworu jako domyślny (a często i jedyny) nośnik informacji skierowanej przez autora do odbiorcy. W piosenkach rolę informacyjną, a zatem determinującą odbiór utworu, pełni również kod muzyczny. Już Arystoteles twierdził, że rytmika, melodia oraz inne czynniki interpretacji muzycznej korespondują z emocjami człowieka:

Jest wielkie podobieństwo co do istotnej natury między rytmami i melodiami a gniewem i łagodnością, męstwem i rozważą i ich wszystkimi przeciwieństwami oraz innymi uczuciami etycznymi. Dowodzą tego fakty: słuchamy takich melodii i nastrój duszy naszej ulega zmianie<sup>8</sup>.

Na powszechność doświadczenia muzyki oraz jej głębokiego związku z ludzkimi emocjami zwraca też uwagę Magdalena Szpunar:

Doświadczenie muzyki – choć niejednokrotnie bezrefleksyjne i nieuświadomiane – ma charakter powszechny. Media ową *praxis* zwielokrotniły oraz zmultiplikowały na wielu płaszczyznach i poziomach, sprawiając, że odbiór każdego gatunku muzycznego ma charakter nielimitowany. Kluczowe jest uświadomienie, że przestrzeń, w której przychodzi nam żyć i funkcjonować, jest pełna dźwięków, ale i muzyki. Muzyka stanowi istotny element sfery publicznej, a jakoś namysłu nad nią może być doskonałym probierzem ogólnej kondycji kultury. [...] Rozumiem przez nią proces dwustronny – zarówno poddawanie się emocjom indukowanym przez muzykę, jak i projektowanie własnych emocji, nastrojów na muzykę<sup>9</sup>.

Rozważania otwierające ten rozdział, związane z charakterem muzyki, jej semantyką i tym, w jaki sposób jest odbierana, nie są przypadkowe. Stanowią one bowiem wstęp do refleksji nad samą muzyką czy też warstwą muzyczną w trzech kontekstach: muzyki jako czynnika determinującego formę całościową utworu (bez

---

<sup>8</sup> Arystoteles: *Polityka*. Przeł. L. Piotrowicz. Wrocław 1953, s. 277.

<sup>9</sup> M. Szpunar: *Emotywny aspekty recepcji muzycznej*. „Kultura Współczesna” 2017, nr 3, s. 68.

muzyki nie możemy mówić o piosence, utworze muzycznym); muzyki jako czynnika wpływającego na organizację tekstu poprzez narzucenie ram rytmicznych; muzyki jako części składowej komunikatu.

Jak podkreśla Anna Barańczak: „Piosenka jest przekazem wielokodowym, korzysta mianowicie z kodu słownego, muzycznego, ewentualnie również gestycznego i innych”<sup>10</sup>. Do innych składowych utworu muzycznego badaczka zalicza m.in. kod mimiczny, kostiumowy, a nawet środek przekazu<sup>11</sup>. Elementy te pozostają jednak zwykle poza zainteresowaniem traduktologów, choć przecież w istotny sposób determinują odbiór komunikatu. W badaniach nad przekładem artystycznym materiałem podlegającym analizie i refleksji naukowej jest zazwyczaj tekst rozumiany (między innymi) jako realizacja funkcji komunikacyjnej języka<sup>12</sup>. To tekst stanowi przedmiot transferu międzyjęzykowego. Jak zauważa Gideon Toury: „Jest on [przekład – przyp. aut.] przeprowadzany na tekstach i produkuje teksty; inaczej mówiąc, jest on raczej intertekstualny niż interlingwalny, dotyczy bowiem par tekstów i jedynie przez implikacje – par języków<sup>13</sup>”. Nie inaczej jest w przekładzie piosenki. Obecność warstwy muzycznej w przekładzie piosenki jest często pomijana, ponieważ tłumacze, co zrozumiałe, wyodrębniają z utworu muzycznego sam tekst i dokonują jego transferu do kultury docelowej.

Egzemplifikacją przedstawionych tu rozważań może być większość polskich przekładów piosenek Władimira Wysockiego. Na polskim rynku wydawniczym funkcjonują one przede wszystkim jako zbiory tekstów<sup>14</sup> i w swojej konwencji zbliżają się do tomików poetyckich. Zabieg ten z jednej strony ułatwia polskiemu odbiorcy recepcję tych utworów, z drugiej jednak – pozbawia go komunikatu zawartego w warstwie muzycznej. Mając na uwadze zanurzenie twórczości Wysockiego w kulturze samizdatu, nie można zakładać, że polskiemu odbiorcy jest ona powszechnie znana.

---

<sup>10</sup> A. Barańczak: *Słowo w piosence...*, s. 5.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>12</sup> R. de Beaugarde, W. Dressler: *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Przeł. A. Szwedek. Warszawa 1990, s. 11.

<sup>13</sup> G. Toury: *Contrastive Linguistic and Translation Studies*. W: *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. Red. W. Kühlwein, G. Thome, W. Wills. München 1981, s. 253. Org: „it [the translation – przyp. aut] is exerted on texts and produced texts; In other words, it is intertextual rather than interlingual, involving pairs of texts, and only by implication – pairs of languages”.

<sup>14</sup> Do najpopularniejszych należy zaliczyć zbiór tekstów w przekładach Michała B. Jagiełły – *Nie ma mnie* oraz Ziemowita Feddeckiego – *14 piosenek w przekładach Ziemowita Feddeckiego*.

Ponadto – we współczesnym obiegu kulturowym – jej popularność również jest raczej niewielka.

Jednak nawet ta forma transferu, czyli tłumaczenie tekstów, nie jest całkowicie pozbawiona warstwy brzmieniowej. Wynika to z obecności elementów powiązanych z budową wiersza, które mają niebagatelny wpływ na sposób recepcji danego dzieła. Należą do nich m.in. rytmizacja i instrumentacja tekstu. Elementy te są częścią utworu poetyckiego, a takim może być również piosenka. Jak pisze Maria Krzysztofiak w monografii *Przekład literacki a translatoologia*: „Ukształtowanie układu brzmieniowo-rytmicznego dzieła literackiego sygnalizuje, niezależnie od treści utworu, także określone informacje”<sup>15</sup>, co również znajduje swoje odbicie w utworze muzycznym.

Dla Romana Ingardena obecność warstwy brzmieniowej w utworze literackim jest dowodem na to, że ma on charakter polifoniczny<sup>16</sup>. Powyższą konstatację odnosi Ingarden do przekładu:

O tym, że językowo-brzmieniowe twory i charaktery rzeczywiście posiadają w tej polifonii swój „własny ton”, najlepiej świadczy daleko idąca zmiana, której podlega dzieło, gdy je przełożymy na język „obcy”. Nawet gdy w tłumaczeniu staramy się o „jak najwierniejsze” oddanie oryginału i gdy jak największy nacisk kładziemy na podobieństwo lub przynajmniej odpowiedniość funkcji jakości brzmieniowych, to i tak odmienność poszczególnych brzmień słownych sprowadza z sobą nieuchronnie inne językowo-brzmieniowe twory i charaktery. Poza tym brzmieniowa strona języka nie jest nigdy czymś neutralnym co do swej wartości artystycznej<sup>17</sup>.

Jest zatem przekład przyczyną pojawienia się rozmaitych transformacji w warstwie brzmieniowej utworu wynikających z „własnego tonu” każdego języka. Zjawisko to nie powinno zatem pozostawać niezauważone, bowiem – jak pisał Ingarden – „brzmieniowa strona języka nie jest nigdy czymś neutralnym co do swej wartości artystycznej”<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> M. Krzysztofiak: *Przekład literacki...*, s. 112.

<sup>16</sup> R. Ingarden: *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa 1988, s. 91.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

Jeszcze wyraźniej jest to widoczne w przypadku piosenki. Informacje zawarte w warstwie melicznej tekstu poetyckiego wyrażają się w budowie stroficznej utworu, na który składają się m.in.: schemat rymów, liczba sylab, obecność cezur i system akcentacji. Wywierają one określony wpływ na odbiór – zarówno oryginału, jak i tłumaczenia. W utworze muzycznym warstwa meliczna tekstu nabiera jeszcze istotniejszego znaczenia – odbiorca obcuje z dziełem, angażując przede wszystkim zmysł słuchu. Ponadto warstwa meliczna tekstu zmienia się w zależności od warstwy muzycznej, z którą jest niejako zlepiona<sup>19</sup>.

Tekst piosenki podawany jest odbiorcy w formie śpiewu, który kształtowany jest przez takie elementy interpretacji muzycznej jak: sposób wykonywania poszczególnych fraz przez wokalistę, rytm i tempo wykonania muzycznego, dynamika utworu itp. W przypadku piosenki to warstwa muzyczna determinuje recepcję warstwy tekstowej, ponieważ pełni wobec niej funkcję nadrzędną.

Stwierdzenie to może być interesujące z punktu widzenia przekładu. Skoro muzyka przejawia cechy znaczeniotwórcze, to w takim razie, w jaki sposób funkcjonuje ona w przypadku transferu dzieła na inny język? Przecież współczesna muzyka popularna, w przeciwieństwie do dzieł głównego nurtu z obszaru literatury lub kina, nie jest poddawana masowemu przekładowi, który, zdawałoby się, jest niezbędnym elementem w dążeniu do popularyzacji danej treści. Popularne zagraniczne hity odsłuchiwane są przecież powszechnie w oryginale.

Nie oznacza to jednak, że piosenka jest formą muzyczną nietransferowalną. We współczesnej kulturze muzycznej funkcjonuje bowiem zjawisko tzw. *coverów*, które *Wielki słownik języka polskiego* definiuje następująco: „Nowa wersja istniejącego utworu muzyki rozrywkowej, wykonywana przez kogo innego niż jego pierwszy wykonawca”<sup>20</sup>.

Zaniechanie transferu warstwy tekstowej na rzecz dekonstrukcji lub rekonstrukcji jedynie warstwy muzycznej stanowi egzemplifikację irrelewantności warstwy tekstowej większości współczesnych piosenek. Koresponduje to ze stanowiskiem Anny Bednarczyk, która, omawiając pojęcie dominanty translatorskiej,

---

<sup>19</sup> A. Barańczak: *Słowo w piosence...*, s. 66.

<sup>20</sup> Hasło: *cover*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/57899/cover](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/57899/cover) [dostęp: 07.08.2023].

definiuje ją jako: „Ten element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech”<sup>21</sup>. W takim ujęciu najistotniejszym elementem utworu muzycznego będzie muzyka.

Czy zatem w procesie transferu piosenki do innego kręgu językowo-kulturowego jest potrzebny tłumacz? Owszem, bowiem wciąż możemy mówić o utworach muzycznych, w których warstwa tekstowa, istotna tak samo jak warstwa muzyczna, staje się obiektem przekładu na różne języki. W tym wypadku uzasadnione będą wszelkie skojarzenia z utworami z kręgu tzw. piosenki autorskiej, której reprezentanci (Władimir Wysocki, Leonard Cohen, Bułat Okudźawa, Bob Dylan) pojawili się w masowej świadomości polskiego odbiorcy między innymi dzięki licznym tłumaczeniom.

W przypadku takiego rodzaju transferu utworu muzycznego tłumacz musi uwzględnić również jego kod brzmieniowy, ograniczając się jednak do jego realizacji językowej, czyli do warstwy melicznej tekstu. Tłumacz stara się przenieść dany utwór do innej przestrzeni kulturowej, zachowując budowę stroficzną tekstu, wraz z rymami i rytmem. Z punktu widzenia odbiorcy piosenki nie jest to rozwiązanie zadowalające, bowiem tekst oderwany od aranżacji muzycznej nie jest w stanie przekazać w pełni ładunku estetycznego zawartego w oryginale.

Najrzadszym przypadkiem jest taka forma transferu utworu muzycznego, za której pomocą do kultury docelowej przeniesiona zostaje zarówno warstwa muzyczna, jak i warstwa tekstowa oryginału. Z taką formą spotykamy się zazwyczaj w przypadku piosenki autorskiej, której radzieccy reprezentanci (przede wszystkim Wysocki i Okudźawa) trafiali do obcych polisystemów literackich i muzycznych poprzez zaaranżowane na nowo utwory muzyczne zaśpiewane w języku docelowym. W charakterze przykładu można tu wskazać właśnie album Macieja Maleńczuka *Wysocki Maleńczuka*, w którym tłumacz odpowiada jednocześnie za aranżację muzyczną oraz za wokalne i częściowo instrumentalne wykonanie utworów. Mniej reprezentatywnym, ale wciąż wartym odnotowania przykładem, jest płyta długogrająca *Ballady Bułata*

---

<sup>21</sup> A. Bednarczyk: *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*. Łódź 1999, s. 19.

*Okudźawy – różni wykonawcy* wydana przez studio Polskie Nagrania Muza w 1968 roku. Możemy na niej usłyszeć polskich wykonawców śpiewających polskie tłumaczenia utworów Okudźawy w nowych aranżacjach muzycznych. Innym przykładem jest wydany w 2000 roku album *Владимир Высоцкий на языках мира*. Zawiera on 14 utworów Wysockiego, które zostały zaaranżowane na nowo i przetłumaczone na francuski, polski, hiszpański, jidysz, węgierski, włoski, niemiecki, duński, norweski, fiński, szwedzki i angielski.

Celem prowadzonych tu rozważań jest, jak już podkreślałem, analiza współoddziaływania kodów – muzycznego i tekstowego – na recepcję dzieła przez odbiorcę przekładu. Słowo *przekład* w dalszej części niniejszej dysertacji będzie się więc odnosić przede wszystkim do takiego typu transferu, w którym przeniesione zostają zarówno tekst, jak i warstwa muzyczna.

Przekład utworu słowno-muzycznego stanowi jedno z ciekawszych zagadnień związanych z praktyką translatorską. Mimo to sami badacze zwracają uwagę na fakt, że zagadnienie to jest w dyskursie przekładoznawczym traktowane marginalnie. Jak podkreśla Julian Maliszewski:

Analizy tłumaczenia tekstów piosenek nie zajmowały zbyt często badaczy przekładu. Skupiają się oni przede wszystkim na zagadnieniach literackich, jak np. degradacja translatu w porównaniu z pierwowzorem, na dominancie dramatycznej lub też na syntetycznym omówieniu akustyczności przekładu literackiego<sup>22</sup>.

Powyższa opinia nie jest odosobniona. Alina Bryll stwierdza:

W bogatym piśmiennictwie poświęconym przekładowi literackiemu niewiele znaleźć można prac poświęconych problematyce przekładu piosenek. Jednym z powodów, dla których teoretycy przekładu literackiego niezbyt chętnie zwracają się ku transpozycjom tekstów piosenek, jest ich wieloaspektowość. W piosence uaktywniają się dwie płaszczyzny przekazu:

---

<sup>22</sup> J. Maliszewski: „*Nic dwa razy się nie zdarza*” – strategia poetyckiego i melicznego przekładu wiersza Wisławy Szymborskiej na język angielski i niemiecki. W: *Studia o przekładzie. Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 2004, s. 141.



semantyczna, bazująca na środkach werbalnych, i meliczna, w której środkiem ekspresji jest dźwięk<sup>23</sup>.

Badaczka zwraca uwagę na trudności translatorskie wynikające z wielowarstwowej budowy utworu słowno-muzycznego. Tłumaczenie piosenki wymaga zwrócenia uwagi zarówno na warstwę semantyczną tekstów, jak i na meliczną, przejawiającą się przede wszystkim w sposobie wersyfikacji oraz instrumentacji strofy. Zwraca na to uwagę Joanna Warmuzińska-Rogóż:

Bez wątplenia przekład piosenek, zwany przekładem melicznym, rządzi się swoimi prawami. Tłumacz skonfrontowany zostaje nie tylko z warstwą słowną utworu, znaczeniami eksplicitnymi i ukrytymi, często bogatą warstwą poetycką, ale także z nierozzerwalnie związanym z piosenką rytmem oraz konkretnym wykonaniem scenicznym<sup>24</sup>.

Dostrzegamy zatem, że dla jakościowego transferu takiego rodzaju utworu konieczne są nie tylko umiejętności natury lingwistycznej, ale przydatne będą również kompetencje muzyczne. Maliszewski także zwraca uwagę na ten aspekt, podkreślając przy tym, że wieloaspektowość piosenki sprawia, iż tłumacz, chcąc uzyskać adekwatność zarówno na poziomie semantycznym, jak i melicznym zmuszony jest działać według innych reguł:

Tłumaczenie tekstów piosenek to nie tylko sprawdzian poetyckich, lecz także muzycznych uzdolnień tłumacza. Kryteria, jakie musi spełnić tłumacz poezji, znane są z wielu opracowań podejmujących problematykę przekładu artystycznego. Tłumaczenie tekstów piosenek mnoży bariery i zmusza do wielu kompromisów<sup>25</sup>.

Wspomniane trudności wynikające z wielokodowej budowy utworu słowno-muzycznego stanowią zatem prawdziwe wyzwanie dla tłumaczy. Jak stwierdza Peter

---

<sup>23</sup> A. Bryll: *Cohen mówiony i śpiewany, czyli o przekładzie poetyckim i melicznym tekstów piosenek*. W: *Studia o przekładzie...*, s. 159.

<sup>24</sup> J. Warmuzińska-Rogóż: *Fenomen piosenki francuskiej w Polsce, czyli Piaf wiecznie żywa*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2023, t. 22, s. 93.

<sup>25</sup> J. Maliszewski: „*Nic dwa razy się nie zdarza*”..., s. 142.

Low, tłumaczenia piosenek mogą stanowić pokaz imponującego rzemiosła, można je nawet traktować jako sztukę:

Song translating, in its best manifestations, is an impressive craft, indeed a genuine art. Yet until the twenty-first century, relatively little was written about it, much less than about poetry translating. There were many song-translators, but few said much about their objectives and strategies, and relatively little scholarly attention was given to their efforts<sup>26</sup>.

Po zapoznaniu się z bazami danych bibliotecznych można stwierdzić, że opracowań teoretycznych dotyczących przekładu piosenki jest nadal stosunkowo niewiele<sup>27</sup>. Wśród anglojęzycznych prac dotyczących stricte przekładu utworów słowno-muzycznych można wymienić prace następujących badaczy: Helen Julia Minors *Music, Text and Translation*, Sebnem Susam-Sarajeva *Translation and Music*, Dinda L. Gorlée *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Ronnie Apter, Mark Herman *Translating for Singing* oraz Peter Low *Translating Song*<sup>28</sup>.

W polskim dyskursie przekładoznawczym również powstały prace dotyczące tłumaczenia utworów słowno-muzycznych. Kwestia ta była przedmiotem badań m.in. Stanisława Barańczaka, który opisał podstawowe zadania tłumacza w tym zakresie, takie jak rozpoznanie hierarchii poszczególnych elementów tekstu, czyli dominanty semantycznej utworu<sup>29</sup>. Piotr Zazula, z kolei, zajął się problemem opisu dominanty dramatycznej w przekładach tekstów piosenek<sup>30</sup>. Jerzy Zagórski opisał swoje spostrzeżenia dotyczące praktyki przekładu utworów operowych<sup>31</sup>. Julian Maliszewski

---

<sup>26</sup> P. Low: *Translating the Texts of Songs and Other Vocal Music*. W: *The Cambridge Handbook of Translation*. Red. K. Malmkjær. Cambridge 2002, s. 499.

<sup>27</sup> Warto podkreślić rosnące zainteresowanie tym zagadnieniem wśród młodych badaczy, czego efektem jest m.in. monografia studencka: *Rock w zwierciadle przekładu*. Red. A. Paszkowska-Wilk, P. Pielech, A. Podstawka. Katowice 2006 oraz liczne artykuły zamieszczone w publikowanych przez Uniwersytet Śląski w Katowicach monografiach studenckich (*Studenckie przestrzenie przekładu*. Red. A. Paszkowska, D. Adamczyk, S. Bryzek, Ł. Gęborek. Katowice 2020, 2022, 2023), w których studenci i doktoranci analizują przekłady (nierazko autorskie) utworów muzycznych różnych gatunków.

<sup>28</sup> H. J. Minors: *Music, Text and Translation*. New York 2013; S. Susam-Sarajeva: *Translation and Music*. „The Translator” 2008, Volume 14, No. 2, 187–200; D. L. Gorlée: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Rodopi 2005; R. Apter, M. Herman: *Translating for Singing*. New York 2016; P. Low: *Translating Song*. London 2016.

<sup>29</sup> S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów i problemów*. Kraków 2004.

<sup>30</sup> P. Zazula: *Dominanta dramatyczna w przekładach tekstów piosenek*. W: *Przekład literacki a przekład użytkowy. Teoria i praktyka*. Red. U. Dąbbska-Prokop. Częstochowa 1999, s. 100–116.

<sup>31</sup> J. Zagórski: *Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem. O sztuce tłumaczenia*. Wrocław 1995.

zwraca uwagę na sposób funkcjonowania skali muzycznej i rytmu w kontekście instrumentacji i wersyfikacji tekstu<sup>32</sup>. Na uwagę zasługują również prace Elżbiety Sierosławskiej, w których analizowana jest kwestia prozodii w przekładzie arii operowych. Zagadnienia związane z muzycznością tekstu w przekładzie podejmuje również Maria Krzysztofiak w pracy *Przekład literacki a translatologia*<sup>33</sup>. Na szczególną jednak uwagę w kontekście przekładu piosenki zasługują prace Anny Bednarczyk, której analizy przekładów poezji śpiewanej, przede wszystkim rosyjskich wykonawców z kręgu piosenki autorskiej, stanowią cenną bazę wiedzy teoretycznej oraz praktycznej dotyczącej przekładu melicznego<sup>34</sup>.

Alina Bryll, podejmując się analizy przekładów piosenek brytyjskiego muzyka Stinga, zwraca uwagę na dwa możliwe podejścia do tłumaczenia tekstu piosenki – filologiczne oraz meliczne:

Piosenkę można tłumaczyć na dwa sposoby: filologicznie, w sposób typowy dla przekładu poetyckiego, oraz melicznie, czyli metodą, która uwzględnią równie ważne, o ile nie najważniejsze elementy dzieła — melodię i rytm. [...]. W tłumaczeniu form słowno-muzycznych (piosenka, song, aria), zastosowanie winien znaleźć przekład meliczny, który zachowuje linię melodyczno-rytmiczną oryginału i umożliwia jego wykonanie<sup>35</sup>.

Badaczka wskazuje, że w przypadku piosenki lepszym wyborem (aczkolwiek zdecydowanie trudniejszym w realizacji) będzie przekład meliczny. Przekład

---

<sup>32</sup> J. Maliszewski: „*Nic dwa razy się nie zdarza*”... .

<sup>33</sup> M. Krzysztofiak: *Przekład literacki a translatologia*. Poznań 1996.

<sup>34</sup> Cenne uwagi dotyczące analizy przekładów piosenki z nurtu poezji śpiewanej i piosenki autorskiej zawierają m.in. następujące prace: A. Bednarczyk: *Wysocki po polsku*. Łódź 1995; A. Bednarczyk: *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa 2008; A. Bednarczyk: *O języku przekładu (na materiale polskich tłumaczeń piosenek Włodzimierza Wysockiego)*. W: *Aktualne problemy językoznawstwa słowiańskiego, Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej (Sosnowiec, 17–18 maja 1991 r.)*. Red. M. Blicharski, H. Fontański. Katowice 1992, s. 9–17; A. Bednarczyk: *Przekład poezji śpiewanej a odtworzenie w nim warstwy muzycznej oryginału*. W: *Literatura i słowo wczoraj i dziś. Piśmiennictwo rosyjskie a państwo totalitarne, Materiały konferencji naukowych (10–11 czerwca, 17 grudnia 1992 r.)*. Red. A. Semczuk, W. Zmarzer. Warszawa 1993, s. 135; A. Bednarczyk: *Семантика поэтических образов и прагматика перевода (На материале польского варианта «Райских яблок» В. Высоцкого)*. „*Respectus Philologicus*” 2002, nr 2 (7). Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas, s. 16–27; A. Bednarczyk: *Murka – warianty intra- i interlingwalne (jeszcze raz o tłumaczeniu piosenki)*. W: *Kultura popularna a przekład*. Red P. Fast. Katowice 2005.

<sup>35</sup> A. Bryll: *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga*. W: *Studia o przekładzie. Dialog czy nieporozumienie (z zagadnień krytyki przekładu)*. Red. P. Fast, P. Janikowski Katowice 2005, s. 87.

filologiczny piosenki prowadzi do redukcji warstwy brzmieniowej tekstu, co z kolei, zdaniem badaczki, stanowi przykład zubożenia utworu:

Niedowartościowanie w przekładzie wersyfikacji bądź całkowite jej zaniechanie stanowi istotne zubożenie, częściowe wypaczenie lub zafałszowanie wartości dzieła oryginału; wersyfikacja ma bowiem określone znaczenia dla interpretacji dzieła, wyostża znaczeniową strukturę wypowiedzi<sup>36</sup>.

Anna Bednarczyk, opisując zjawiska związane z przekładem poezji śpiewanej (do której zalicza się twórczość Władimira Wysockiego), również wskazuje na konieczność zachowania dwóch kodów utworu – słownego i muzycznego. Badaczka podkreśla też specyfikę poezji śpiewanej:

Poezja śpiewana jako gatunek dwoisty, specyficznie związany z literaturą i muzyką musi stanowić szczególny przypadek tłumaczenia. Jeśli zaś specyfika gatunku polega właśnie na dwoistości, to także w przekładzie wymagane jest jej zachowanie<sup>37</sup>.

Na charakterystyczną dla piosenki jedność kodu słownego i muzycznego przejawiającą się w postaci obecności rytmu i melodii zwraca również uwagę Jan Lipiec:

Melodia i rytm wyrażane być muszą słowem, podobnie też słowo musi być wpisane w takt melodii. W ten sposób powstaje nierozzerwalna, nierozkładalna całość, prowadzona przez głos człowieka i język człowieka pospołu [...]. Warstwa brzmieniowa zawiera to, co stałe i ogólne, odzwierciedlające istotne cechy dźwiękowe danego utworu, zawarte w słowie śpiewanym<sup>38</sup>.

Dążenie do przekazania w przekładzie dwóch kodów – słownego i muzycznego – związane jest z sygnalizowaną przez A. Bryll (oraz wcześniej przez J.

---

<sup>36</sup> M. Krzysztofiak: *Przekład literacki...*, s. 111–112.

<sup>37</sup> A. Bednarczyk: *Przekład poezji śpiewanej a odtworzenie w nim warstwy muzycznej oryginału*. W: *Literatura i słowo wczoraj i dziś. Piśmiennictwo rosyjskie a państwo totalitarne, Materiały konferencji naukowych (10–11 czerwca, 17 grudnia 1992 r.)*. Red. A. Semczuk, W. Zmarzer. Warszawa 1993, s. 135.

<sup>38</sup> J. Lipiec: *O istocie piosenki – esej ontologiczny*. „Piosenki – rocznik kulturalny” 2017, nr 5, s. 15.

Maliszewskiego) koniecznością zawierania tłumaczeniowych kompromisów, które mogą prowadzić do zaistnienia w tekście zmian:

Jednym z najistotniejszych zagadnień w pracy nad tłumaczeniem takich utworów jest konieczność zawierania przez tłumacza „melicznego” kompromisów pomiędzy dążeniem do zachowania wierności oryginałowi a przymusem meliczno-rytmicznym, mająca na celu uzyskanie dobrego „bilansu zysków i strat”<sup>39</sup>.

Wspomniane trudności pojawiają się przede wszystkim podczas transpozycji warstwy wersyfikacyjnej tekstu będącej elementem determinującym jego rytmikę i meliczność.

Mając na uwadze omówioną wcześniej dualną formę analizowanych przeze mnie tłumaczeń, warto przyjrzeć się koncepcji *melosemii* zaproponowanej przez Kamila Dźwinela:

Melodia odzwierciedla poszczególne elementy tekstu, któremu towarzyszy. Tworzy nie tylko samo tło, ale ustanawia swoim „współnaczeniem” jakość noszącą znamiona środka stylistycznego, którą bez wątpienia musimy wziąć pod uwagę, interpretując konkretny twór słowno-muzyczny. Taki typ relacji proponuję nazywać *melosemią*<sup>40</sup>.

Dźwinel przywołuje przykłady takiego współoddziaływania w twórczości Jacka Kaczmarskiego. Wychodząc od parokrotnie wcześniej przywoływanego stwierdzenia Anny Barańczak o wielokodowości utworu muzycznego, Dźwinel podkreśla znaczeniowotwórczy charakter muzyki. Dźwięk i muzyka, jak już wskazywałem, są nieodłączną częścią utworu muzycznego oraz jego domyślnym kanałem przekazu. Masowy słuchacz bowiem nie czyta nut i zapisanych obok tekstów, a jedynie *ślucha* piosenek.

Analizując pracę autorstwa polskiego badacza, można dostrzec, że już pierwszy z przykładów wskazuje na charakter zespolenia warstwy tekstowej i dźwiękowej

---

<sup>39</sup> A. Bryll: *Zyski i straty...*, s. 87.

<sup>40</sup> K. Dźwinel: *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 16, s. 111.

utworu. Interpretacja muzyczna utworu poprzez odpowiednią dynamikę, modalność i aranżację pozwala twórcy lub kompozytorowi na manipulowanie odbiorem tekstu:

Pierwszym [przykładem przejawu melosemii – przyp. aut.] jest konstruowanie takiej melodii, która znajduje semantyczne oparcie w sytuacji lirycznej tekstu. Buduje ona tym samym nastrojowość utworu jako całości (chodzi na przykład o sytuację liryczną pogoni, osaczenia, której towarzyszy dynamiczne bicie gitarowe; czy też o wydzielenie osób lirycznego dialogu za pomocą różnych melodii)<sup>41</sup>.

Kolejnym przejawem omawianej kategorii są elementy związane z technikami gry na instrumencie lub ich ogólnym brzmieniem. Obecne w tekście motywy mogą zostać wyeksponowane także w warstwie muzycznej. Jako przykład Dźwinel podaje „jęk czy koci pisk uzyskany przez glissando na strunach gitary”<sup>42</sup>.

Wykorzystywanie niektórych technik artykulacyjnych podczas gry na instrumencie muzycznym pozwala na wywoływanie skojarzeń determinowanych kontekstem, w jakim osadzona jest warstwa tekstowa. Odwołując się do zaproponowanego przez Dźwinela przykładu, *glissando* – bez pojawienia się w tekście nawiązania do kota – nie przywoła dodatkowego skojarzenia z kocim piskiem, a będzie jedynie muzycznym ozdobnikiem.

Ostatni sposób funkcjonowania melosemii w kodzie estetycznym utworu muzycznego odwołuje się do szeregu skojarzeń dźwiękowych powiązanych z daną kulturą lub estetyką:

Trzecim sposobem działania melosemii jest wreszcie poszerzenie perspektywy przedstawianej w tekście przez przywołanie w melodii elementów z kręgu pojęć, którego dana perspektywa dotyczy (chodzi o intertekstualne powiązanie melodii i tekstu: będzie to najczęściej motyw muzyczny odsyłający do odpowiedniego paradygmatu kulturowego, np. dźwięki typowe dla zorby, gdy tekst traktuje o Grecji)<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 112.

W takim przypadku melosemia nierzadko staje się dźwiękowym nośnikiem obcości mającym wpływ na odbiór całości utworu. Skojarzenia te może wywołać nie tylko melodia skomponowana na podstawie odpowiedniej skali muzycznej, ale również wykorzystywane instrumentarium.

Przytoczone powyżej przykłady nie wyczerpują oczywiście możliwości przejawiania się melosemii oraz jej wpływu na sposób, w jaki odbieramy piosenkę. Różne typy związków muzyki i tekstu w oryginale i przekładzie będą przedmiotem analizy w rozdziale praktycznym niniejszej dysertacji.

### 3.1. Wiersz meliczny

We wstępie do rozważań na temat znaczenia organizacji brzmieniowej wypowiedzi literackiej autorzy *Zarysu teorii literatury* stwierdzają:

W utworze literackim warstwa językowa nie jest „przezroczysta”, ale poddana takiej celowej organizacji, żeby mogła zatrzymać na sobie uwagę odbiorcy i podlegać znaczeniowej waloryzacji nie dającej się sprowadzić do wyłącznie informacyjnej zawartości słów<sup>44</sup>.

W przypadku tekstów piosenek warstwa językowa nabiera jeszcze głębszego znaczenia. Interpretacja tekstu w ramach wykonania wokalnego pod akompaniament instrumentu determinuje meliczny charakter budowy strofy. Rodzaj przeprowadzonej przez Maleńczuka transpozycji zakłada przeniesienie tekstów radzieckiego barda nie tylko do innej kultury, ale również wykorzystanie zupełnie innego kodu muzycznego. W związku zaś z wokalną interpretacją tekstu pociąga to za sobą przesunięcia w sposobie budowy zwrotek mające wpływ na odbiór utworu muzycznego. Obecność kodu muzycznego determinuje bowiem konstrukcję brzmieniową tekstu, który określany jest jako wiersz meliczny. Stanisław Żak, definiując ten rodzaj wiersza, stwierdza, że dominuje w nim: „Budowa rytmiczna, wzmacniająca jego melodyjność. Muzyka podporządkowuje sobie w nim zarówno rozmiary i budowę wersów, jak i

---

<sup>44</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 146.

konstrukcję zwrotki. [Wiersz meliczny – przyp. aut.] Posiada niejako dwie treści: literacką i muzyczną<sup>45</sup>. Maria Dłuska również podkreśla dwoistą naturę tego rodzaju tekstów. Uczona zwraca ponadto uwagę na specyfikę funkcjonowania iloczasu oraz akcentu w wokalne realizacji tekstu:

Wiersz meliczny ma dwie treści: literacką i muzyczną. Zlewają się one ze sobą, a symbioza polega na zachowaniu obydwóch, jakkolwiek zwykle jedna z nich jest czynnikiem rządzącym. Dla zachowania treści literackiej[,] poetyckiej konieczne jest utrzymanie pewnych norm językowych. Na gruncie wiersza melicznego okazuje się, że jedne z tych norm są bardziej naruszalne, inne — mniej. I tak iloczas sylab, właściwie samogłosek, rozciąga się i kurczy w śpiewie w sposób niemal nieograniczony, choć w mowie utrzymujemy go w pewnych, prawie stałych, umiarkowanych granicach. Akcent dość łatwo zsuwa się pod naciskiem akcentu muzycznego z miejsca językowo właściwego na inne dowolne miejsce. Najoporniejsza jest granica frazowa. Jeżeli się nie pokrywa z muzyczną, prowadzi to zwykle do śmieszności lub rzeczywistego nieporozumienia<sup>46</sup>.

Głównymi elementami determinującymi brzmieniowy charakter strofy oraz kształtującymi foniczną tkankę utworu jest przede wszystkim sposób jego rytmizacji. Rytm, stanowiący obok melodii nieodłączony element utworu muzycznego, determinowany jest nie tylko przez aranżację instrumentalną i kompozycję muzyczną, ale, nierzadko wchodząc w interakcję z powyższymi, objawia się on również w warstwie tekstowej piosenki:

Zrytmizowanie wypowiedzi powstaje wówczas, gdy powtarzają się w niej z uchwytą regularnością podobne lub jednakowe zespoły elementów brzmieniowych. Zespołami takimi mogą być np. układy wyrazowe o określonej stałej liczbie sylab, o określonej liczbie i następstwie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, o określonej liczbie głównych akcentów<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Hasło: *wiersz meliczny*. W: *Kierunki, szkoły, terminy literackie. Słownik*. Red. S. Żak. Zielona Góra 1991, s. 216.

<sup>46</sup> M. Dłuska: *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*. „Pamiętnik Literacki” 1954, 45/2, s. 473–502.

<sup>47</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii...*, s. 156.



Należy jednak podkreślić, że w związku z głębokim osadzeniem tekstu w muzyce i jego realizacją w formie śpiewu system wersyfikacyjny przedstawiany zazwyczaj w formie podziału na stopy, nie sprawdzi się w przypadku wiersza melicznego, gdyż decydującym czynnikiem jest tu sposób wypowiedzania fraz, który w przypadku śpiewu różni się od mowy<sup>48</sup>. Zwraca na to uwagę Stanisław Sierotwiński, pisząc, że akcent meliczny „padający na niektóre sylaby w pieśni, poddany rytmem melodii, może nie pokrywać się z akcentem językowym lub metrycznym”<sup>49</sup>. W przypadku utworu muzycznego rozkład akcentów narzuca melodia, dlatego mamy tu niejednokrotnie do czynienia ze zjawiskiem transakcentacji melicznej, które polega na przesunięciu akcentu z miejsca właściwego na miejsce wyznaczone rytmem melodii<sup>50</sup>. Powtarzające się regularnie w piosence układy wyrazowe o określonej liczbie sylab należy traktować raczej jako zestroje akcentowe, o których Maria Dłuska pisze w następujący sposób:

Zestrój akcentowy nie jest li tylko sumą należących do niego sylab. Jest on zorganizowaną postacią prozodyjną. Podobnie jak powtarzające się w jednakowym ugrupowaniu elementy rytmu nie stanowią li tylko mechanicznej ich sumy, lecz tworzą postać rytmiczną<sup>51</sup>.

Zdaniem uczonej zestrój akcentowy to:

Jednostka mowy, składająca się z jednej albo kilku sylab, należących do jednego albo do paru czy kilku wyrazów, ale zawsze o jednym tylko akcencie głównym. [...] Zachodzi związek pomiędzy treścią i sensem wypowiedzi a rozczłonkowaniem składających się na nią słów na zestroje akcentowe: sylaby i słowa grupują się w zestroje akcentowe odpowiednio do treści i sensu nigdy zaś wbrew niemu<sup>52</sup>.

Podobnie termin ten definiowany jest przez innych badaczy:

---

<sup>48</sup> Hasło: *wiersz meliczny*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Gdańsk 1976, s. 566 oraz M. Dłuska: *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*. „Pamiętnik Literacki” 45/2 (1954), s. 473–502.

<sup>49</sup> Hasło: *akcent meliczny*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 16.

<sup>50</sup> Hasło: *transakcentacja meliczna*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 269.

<sup>51</sup> M. Dłuska: *Prozodia języka polskiego*. Warszawa 1976, s. 13.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 18.

Sensowny znaczeniowo zespół sylab podporządkowanych akcentowi głównemu. Zestrojem może być zarówno pojedynczy wyraz (np. *zmartwienie*), jak i zespół wyrazów, w którym wyrazy niesamodzielne akcentowo przyłączają się do wyrazu o akcencie samodzielnym, np. trzy wyrazy *nie martwcie się* tworzą jeden zestrój z akcentem na pierwszej sylabie wyrazu *martwcie*<sup>53</sup>.

Badacze wyróżniają zestroje prymarne, czyli takie, które nie podlegają dalszemu rozkładowi (np.: *nie **martwcie się***) oraz zestroje akcentowe ściągnięte (*nie **martwcie się dziś***), które w zależności od interpretacji mówiącego mogą składać się z komponentów podlegających rozkładowi lub stanowić jedną całość:

Każda wypowiedź składa się z tylu zestrojów, ile jest w nim akcentów głównych. W pewnych wypadkach, zależnie od dobitności i tempa mówienia oraz od układu wyrazów w zdaniu, a także od ich znaczenia, zdarza się, że wyraz mogący mieć samodzielny akcent podporządkowuje się innemu, stojącemu obok, ważniejszemu w danym kontekście. W ten sposób powstają tzw. zestroje ściągnięte<sup>54</sup>.

Innym istotnym elementem determinującym warstwę brzmieniową tekstu jest sposób jego instrumentacji. Melodia wyrażona w piosence przede wszystkim za pomocą kodu muzycznego przejawia się nie tylko poprzez grę na instrumentach, ale także poprzez wykonanie wokalne. W przypadku śpiewu istotną rolę odgrywa instrumentacja głoskowa, czyli:

Dobór i układ jakościowych elementów fonicznych (głosek) w utworze, który decyduje o dźwięczności wypowiedzi, a polega na nasyceniu wypowiedzi podobnymi dźwiękami, zestawieniu kontrastowych, uprzywilejowanych lub unikaniu pewnych połączeń<sup>55</sup>.

Zabieg ten polega na świadomym doborze i zestawieniu wyrazów o określonej budowie głoskowej w wersie w sposób, który wzbudza u odbiorcy pożądane przez

---

<sup>53</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii...*, s. 173.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Hasło: *instrumentacja*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 100.

autora wrażenia foniczne. Joanna Kubaszczyk dodaje, że „celem instrumentacji jest uwypuklenie i zintensyfikowanie właściwości fonicznych danego języka”<sup>56</sup>, co wydaje się konstatacją szczególnie interesującą w kontekście funkcjonowania jednego utworu muzycznego w dwóch językach lub nawet większej ich liczbie. Roman Ingarden zwraca uwagę na właściwą warstwie brzmieniowej sposobność wykraczania poza znaczenie domyślne wynikające z semantyki leksykalnej:

Bywa i tak, że słowo dzięki swemu brzmieniu słownemu trzyma w pogotowiu inny wygląd niż ten, który jest wyznaczony przez jego znaczenie, lub że wygląd przez brzmienie słowa przygotowany wykracza poza to, co samo znaczenie słowa przedmiotowo określa<sup>57</sup>.

Autorzy *Zarysu teorii literatury* proponują podział zabiegów instrumentacyjnych w zależności od efektów, które mają wywołać, na: dźwiękonaśladowcze, stylizacyjne oraz muzyczno-nastrojowe<sup>58</sup>. Joanna Kubaszczyk wyodrębnia zaś następujące rodzaje instrumentacji głoskowej: aliterację, kakofonię, onomatopeję, aluzje brzmieniowe, współdźwięczność, asonans, dysonans, stylizację brzmieniową oraz rymy<sup>59</sup>. Wspomniane elementy kształtujące brzmieniową warstwę tekstu zostaną omówione w dalszej części niniejszego rozdziału.

Interesującą kwestią w kontekście instrumentacji głoskowej jest stylizacja brzmieniowa, która:

Upodobania wypowiedź do jakiegoś określonego wzorca przez naśladowanie jego charakterystycznych cech. Stosując stylizację brzmieniową, nie wprowadza się do tekstu zasadniczo autentycznych wyrazów z danego rejestru językowego, np. pochodzących z konkretnego dialektu (choć nie jest to oczywiście wykluczone), lecz modyfikuje się wyrazy języka ogólnego lub tworzy okazjonalizmy w ten sposób, by odpowiadały ogólnemu wyobrażeniu o danej odmianie języka. Zatem stylizacja brzmieniowa jest swoistą aluzją brzmieniową<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> J. Kubaszczyk: *Faktura oryginału i przekładu – o przekładzie tekstów literackich*. Warszawa 2016, s. 40.

<sup>57</sup> R. Ingarden: *O dziele literackim...*, s. 353.

<sup>58</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii...*, s. 153.

<sup>59</sup> J. Kubaszczyk: *Faktura oryginału i przekładu...*, s. 40.

<sup>60</sup> Ibidem 43.

J. Kubaszczyk zwraca również uwagę na takie przejawy stylizacji brzmieniowej jak naśladowanie języka obcego i stosowanie języka archaicznego. W przypadku analizowanego przez nas materiału egzemplifikacyjnego te dwa ostatnie elementy będą szczególnie interesujące, bowiem Maleńczuk nie stroni od wspomnianych środków, czego przykładem może być refren utworu *Neutralne tango*:

A na neutralnoj pałasie cwiety  
nieobyczajnoj krasaty

S. Sierotwiński stwierdza, że w przypadku fonicznych zjawisk pozajęzykowych instrumentacja w postaci naśladowania brzmienia obcego języka pełni podobną funkcję jak onomatopeja. Badacz dodaje również, że ten sposób stylizacji brzmieniowej bywa uważany za jedną z form onomatopei<sup>61</sup>. Ta zaś również stanowi jeden z przejawów instrumentacji głoskowej. Dźwiękonaśladownictwo w formie odpowiedniej rytmizacji fraz pozwala na odtworzenie zjawisk pozajęzykowych.

W przypadku utworu muzycznego posiadającego warstwę wokalną szczególnie interesującym przejawem instrumentacji jest zestawienie dźwięków, które mają nieprzyjemne bądź utrudniające zrozumienie frazy brzmienie. Zjawisko to określane jako kakofonia lub dysonans również prowadzi do osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego<sup>62</sup>. Kakofonia może występować w warstwie muzycznej także w formie następującego po sobie zespołu dźwięków nieharmonicznych, na przykład w postaci nagromadzenia spółgłosek zwarto-szczelinowych<sup>63</sup>. Egzemplifikację omawianego zjawiska odnajdujemy w piosence Maleńczuka *Ach, proszę pani*:

Ulica śpiewa hymn o dolarze  
A wolni grażdanie **szczerzą szczerby**

---

<sup>61</sup> Hasło: *aluzja brzmieniowa*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 21.

<sup>62</sup> J. Kubaszczyk: *Faktura oryginału i przekładu...*, s. 87.

<sup>63</sup> Hasło: *kakofonia*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 110.

Przeciwным zjawiskiem jest asonans będący powtórzeniem jednakowych samogłosek w wyrazach zajmujących ustaloną pozycję w obrębie wersu (w poezji) lub zdania<sup>64</sup>:

Ach proszę **pani** proszę **pani**  
Niech mnie **pani** więcej już nie **rani**

W języku polskim, w którym zazwyczaj mamy do czynienia z klauzulami paroksytonicznymi, by mówić o asonansie niezbędna jest obecność tych samych samogłosek w dwóch końcowych sylabach. W przeciwnym razie jest on niewyczuwalny.

Jeszcze innym zjawiskiem wpływającym na warstwę brzmieniową utworu słowno-muzycznego jest aliteracja polegająca na powtarzaniu się tych samych liter lub sylab zwykle na początku wyrazów w zdaniu lub wersie. Przykład aliteracji odnajdujemy w utworze zespołu Homo Twist zatytułowanym *Populares über alles*:

Te papierosy są takie popularne  
**Klubowe Caro i Carmen**

Aliteracja wynikająca z obecności spółgłoski *k* w nagłosie każdego z komponentów uwidacznia się podczas realizacji wokalnejszy tekstu w nazwach marek zagranicznych papierosów, które fonetycznie brzmią: *karo* i *karmen*.

Ostatnim czynnikiem instrumentującym tekst są rymy, których charakter Sierotwiński definiuje następująco:

Tożsamość brzmienia ostatnich głosek lub ich zespołów w 2 szeregach fonicznych, zazwyczaj w zakończeniach wersów i zwykle poczynając od samogłoski w ostatniej sylabie akcentowanej, ale zdarza się również w innych pozycjach wersów i o mniejszym lub większym obszarze ważności. Podział rymów i szczegółowsze ich określanie przeprowadza się ze

---

<sup>64</sup> Hasło: *asonans właściwy*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 34.

względu na właściwości językowe, ich funkcję w budowie utworu, rodzaj zestawienia odpowiedników rymowych<sup>65</sup>.

Badacze wyróżniają różne rodzaje rymów, uwzględniając, na przykład, występujące w nich akcenty i spółbrzmienia (np.: rymy oksytoniczne, paroksytoniczne, bogate, ubogie). Rymy grupowane są w układy wynikające z pozycji i kolejności rymowych par w układzie wersów (np.: rymy końcowe, początkowe, wewnętrzne, zewnętrzne, krzyżowe, okalające)<sup>66</sup>.

Charakter opisanych powyżej elementów organizujących warstwę brzmieniową tekstów stanowi wprowadzenie do części analitycznej pracy, w której omówione zostaną obecne w tłumaczeniu przesunięcia, ich źródła i konsekwencje w kontekście recepcji tłumaczenia

---

<sup>65</sup> Hasło: *rym*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 214.

<sup>66</sup> Hasło: *układ rymów*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 274.

## 4. Postać barda we współczesnej kulturze

Figura barda, będąca nieodłączną częścią dyskursu związanego z twórczością określaną jako poezja śpiewana, szanson, piosenka autorska, piosenka ludowa czy też folkowa, we współczesnym rozumieniu i użyciu pozbawiona jest jednoznacznych i jasno określonych granic. Stwierdzenie to stanowi wyjściową tezę pierwszej po 1989 roku monografii poświęconej bardom, ich miejscu w sztuce, kulturze i życiu publicznym. Badaczki Jadwiga Sawicka i Ewa Paczoska zaznaczają we wstępie, że miano barda: „Traci dziś [...] coraz bardziej na jednoznaczności i wyrazistości. Zakres nazwy, który nigdy właściwie nie był precyzyjny, ulega transformacjom”<sup>1</sup>. W tej samej monografii kwestię niejednoznaczności terminu *bard* i jego rozumienia porusza Karolina Sykulska<sup>2</sup>.

Słowo *bard* denotuje obecnie szeroką i niejednorodną klasę twórców, którzy na różne sposoby funkcjonują we współczesnych polisystemach kulturowych różnych społeczeństw. Bardami określa się zarówno działających poza oficjalnym obiegiem kultury radzieckich twórców z nurtu tzw. piosenki autorskiej, takich jak Władimir Wysocki, Bułat Okudźawa czy Aleksander Galicz, jak i twórców funkcjonujących nie tylko w kulturze oficjalnej, ale też masowej, jak Bob Dylan czy Leonard Cohen. W świadomości polskiego słuchacza słowo *bard* odnosić się będzie do Jacka Kaczmarskiego, ale również Macieja Maleńczuka, który na początku swojej kariery nazywany był „bardem Krakowa”. Współcześnie coraz częściej określenie to odnosi się do tekściarzy i wokalistów tworzących w stylistyce poetyckiego rocka<sup>3</sup>.

Warto podkreślić, że konwencja wykonywania wokalnych tekstów poetyckich ma swoje źródła już w tradycji antycznej, czego dowodem na obszarze Europy jest działalność greckich rapsodów i aoidów. Rapsodowie w czasach starożytnej Grecji byli wędrownymi śpiewakami, którzy – tak jak ich późniejsi europejscy odpowiednicy – recytowali cudze lub własne utwory, przede wszystkim poematy epickie napisane

---

<sup>1</sup> J. Sawicka, E. Paczoska: *Wstęp*. W: *Bardowie*. Red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001, s. 5.

<sup>2</sup> K. Sykulska: *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu*. W: *Bardowie...*, s. 187–197.

<sup>3</sup> Więcej na ten temat: K. Gajda: *Szarpidruty i poeci*. Poznań 2017.

heksametrem: „W przeciwieństwie do aoidów, byli oni przeważnie odtwórcami cudzych tekstów. Występowali publicznie z okazji świąt i uroczystości, mając na głowie złoty lub laurowy wieniec, w rękę trzymali laskę, symbolizującą władzę nad audytorium”<sup>4</sup>.

Przytoczone powyżej źródła bardownictwa nie umykają uwadze badaczy, jednakże podkreślają oni, że współcześni bardowie wykraczają poza tradycję starożytną czy średniowieczną<sup>5</sup>. Kontekst historyczny będzie jednakże odgrywał istotną rolę w zrozumieniu ich roli w dzisiejszych czasach. Monika Parczyńska zwraca uwagę na pewną zmianę funkcji, które pełnione były przez kapłanów i szamanów, zaś z czasem, w zmienionej formie, zaczęły być realizowane przez bardów w ramach misterium poetycko-muzycznego<sup>6</sup>. Kontekst ten będzie mieć również silny wpływ na twórczość i recepcję współczesnych bardów, szczególnie funkcjonujących w krajach totalitarnych, takich jak na przykład ZSSR czy – w mniejszym stopniu – PRL. W XX wieku to właśnie osadzenie życia i twórczości śpiewającego poety w określonej sytuacji polityczno-społecznej stanowi jeden z elementów wyróżniających bardów na tle innych poetów. Opresyjny system wyposażony w cenzurę jest bowiem istotnym kontekstem kształtującym odbiór twórczości i stosunek do postaci bardów. O tym, że tak jest, świadczy chociażby fakt, że konsekwencją zmian, jakie nastąpiły po roku 1989, czyli po upadku tego systemu, było „rozmywanie się” granic bardownictwa<sup>7</sup>.

W niniejszym rozdziale prześledzimy, w jaki sposób i pod wpływem jakich czynników ewoluował zakres znaczeniowy terminu *bard*. Obserwacje te pozwolą lepiej zrozumieć wieloznaczność tego określenia w kontekście jego aktualnego funkcjonowania.

Pierwotnie słowo *bard* oznaczało poetów działających na terenie Irlandii, Szkocji, Walii i Bretanii oraz Szkocji od XI do XVII w. opiewających wielkie czyny i

---

<sup>4</sup> Hasło: *rapsodowie*. W: *Encyklopedia PWN*. WWW: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3966102> [dostęp: 19.08.2023].

<sup>5</sup> U. Kowalska: *Pan śpiewak świat widzi ponuro*. Poznań 2016, s. 15.

<sup>6</sup> M. Parczyńska: *Kim jest bard? (na przykładzie postaci Jana Kondraka)*. W: „*Piosenki prawdziwe*” w kulturze PRL-u. Red. E. Paczoska. Warszawa 2013, s. 92.

<sup>7</sup> O. Hnatiuk: *Ukraińscy bardowie*. W: *Bardowie...*, s. 133.



zwycięskie bitwy, zwykle przy akompaniamencie instrumentu<sup>8</sup>. Współcześnie jednak termin ten denotuje znacznie szerszą klasę twórców, których cechą wspólną jest łączenie liryki (warstwy słownej) z muzyką (warstwą dźwiękową). Obejmuje on jednocześnie zarówno wspomnianych wcześniej twórców wpisujących się w nurt europejskiej średniowiecznej tradycji oralnej, jak i współczesnych artystów, takich jak Bob Dylan, Jaromir Nohavica, Maciej Maleńczuk, Jacek Kaczmarski, Władimir Wysocki, Leonard Cohen, Jan Krzysztof Kelus, Jacek Kleyff czy Leszek Wójtowicz.

Choć wymienieni powyżej twórcy korzystają z różnych środków wyrazu artystycznego, w liryce każdego z nich odnaleźć można sprzeciw i bunt wobec zastanej rzeczywistości. Bywa on wyrażany poprzez balladowe narracje na temat otaczającej rzeczywistości, melodie ludowe, których teksty zdominowała wypełniona ironią i sarkazmem satyra skierowana przeciwko władzy, światu i temu, z czym bard się nie zgadza. Kontekst buntu oraz sprzeciwu wobec władzy czyni barda nie tylko poetą, ale również natchnionym głosem ludu.

Wskazane powyżej elementy wizerunku barda mają swoje źródło w zainteresowaniu romantyków postacią natchnionego poety<sup>9</sup>. W polskim romantyzmie cechy te przypisane zostały postaci wieszczki<sup>10</sup>.

James McKillop – amerykański badacz kultur zamieszkujących pierwotnie wyspy brytyjskie – w swoim opracowaniu dotyczącym kultury celtyckiej zwraca uwagę na przesunięcie znaczeniowe, któremu termin *bard* został poddany<sup>11</sup>. We współczesnej angielszczyźnie, pisze McKillop, prymarne i najbardziej rozpowszechnione znaczenie, tego pochodzącego z kultury i języka Celtów wyrazu, denotuje wielkiego poetę, natchnionego wieszczki, występującego przeciwko władzy i pełniącego rolę głosu ludu. Uczony zaznacza jednak, że takie znaczenie stało się bardziej oczywiste od momentu wydania w 1757 roku poematu *The Bard* autorstwa Thomasa Greya<sup>12</sup>. Pisarz ten nie tylko należał do grona ważnych twórców angielskiego neoklasycyzmu, ale otworzył

---

<sup>8</sup> Hasło: *bard*. W: *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. WWW: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095446498;jsessionid=673708B09745331CB0D4FF61ABFA7774> [dostęp: 13.12.2022].

<sup>9</sup> T. Wroczyński: *Edward Stachura – pieśń i czyn*. W: *Bardowie...*, s. 95.

<sup>10</sup> O. Hnatiuk: *Ukraińscy bardowie...*, W: *Bardowie...*, s. 135.

<sup>11</sup> Hasło: *bard*. W: J. McKillop: *Dictionary of Celtic mythology*. Oxford 1998, s. 30–31.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

również brytyjską literaturę na motywy mające swoje źródła w kulturze celtyckiej<sup>13</sup>. To właśnie w poemacie brytyjskiego twórcy w postać barda wpisane zostały wskazane powyżej cechy. Wspomniany tekst nawiązuje do wydarzeń historycznych mających miejsce na Wyspach Brytyjskich w XIII w. Brytyjski król Edward I po zakończonym sukcesem podboju Walii wydał rozkaz zabicia wszystkich żyjących na podbitych ziemiach bardów, którzy swoją działalnością szkodzili mu, nawołując podbity lud do buntu przeciwko nowemu władcy. Wędrując przed podbite ziemie Walii, Edward spotyka walijskiego barda, kreowanego w utworze na natchnionego poetę, trybuna ludowego, który buntuje się przeciwko opresyjnej władzy. Bard okazuje swoją niechęć wobec brytyjskiego oprawcy, wyraża żal po stracie swoich towarzyszy i utracie wolności przez swoją ojczyznę. Sprzeciw wobec władzy pozostaje do dziś niezatartym kontekstem i elementem zestawu skojarzeń i motywów związanych z działalnością współczesnych twórców określanych mianem bardów.

Innym interesującym elementem wyeksponowanego w poemacie kontekstu kolonialnej opresji są informacje historyczne dotyczące walki o zachowanie tożsamości i języka podbitych narodów. Kolonizatorzy bowiem przez wiele wieków prowadzili działania mające na celu zniszczenie tych języków w każdej z celtyckich prowincji Zjednoczonego Królestwa. Bardowie zaś konsekwentnie tworzyli w swoich językach narodowych, co nierzadko kończyło się dla nich śmiercią. Fakt ten znalazł odzwierciedlenie w funkcjonującej w brytyjskiej kulturze legendzie o pięciuset bardach wymordowanych podczas podboju Walii<sup>14</sup>.

Mający źródło we wspomnianym poemacie kontekst konfliktu na linii twórca – władza znalazł swoje odbicie również w polskiej tradycji romantycznej, realizując się najpełniej w postaci wieszczki – natchnionego poety, sumienia uciśnionego przez najeźdźcę narodu. Będzie on stanowił jeden z ważniejszych elementów etosu XX-wiecznych bardów zarówno w polskiej, jak i rosyjskiej tradycji literackiej.

Dodatkowym czynnikiem mającym wpływ na nieostrość zjawiska *bardostwa* może być funkcjonowanie na kontynencie europejskim innych twórców łączących muzykę z poezją, których działalność przypada na okres XI–XVII w. Pierwotnie

---

<sup>13</sup> E. D. Snyder: *The Celtic Revival in English Literature 1760–1800*. Cambridge 1923, s. 34 oraz P. Mroczkowski: *Historia literatury angielskiej*. Wrocław 1981, s. 313.

<sup>14</sup> O. Hnatiuk: *Ukraińscy bardowie...* W: *Bardowie...* s. 135.

funkcjonowali oni we Francji, jednak z upływem wieków w pozostałej części Europy również zaczęły pojawiać się iteracje omawianego archetypu twórcy. Fundamentalny dla bardów działających na terenie Wysp Brytyjskich sprzeciw wobec władzy najeźdźcy i opresji nie znalazł jednak odzwierciedlenia w ich twórczości, bowiem kontynentalni śpiewający poeci pochodzili najpierw z zamożnych warstw średniowiecznego społeczeństwa. Z czasem jednak granice klasowe będą się przesuwać w stronę niższych stanów. Stopniowa deklasacja bardowskiego fachu okazała się istotna dla działalności współczesnych bardów, zwłaszcza w Europie Wschodniej.

Na zachodzie Europy pierwsze wzmianki o wędrownych śpiewających poetach pochodzą z XI wieku. W południowej części średniowiecznej Francji funkcjonowali oni jako trubadurzy – wędrujący od zamku do zamku przedstawiciele wyższych warstw społecznych. Nierzadko byli to arystokraci, rycerze, hrabiowie, książęta, a nawet mnisi. Ich wysoką pozycję klasową podkreślało towarzystwo giermka, który zwykle akompaniował i powtarzał melodię śpiewaka<sup>15</sup>. Trubadurzy wykonywali swoje utwory w języku prowansalskim, a szerokiej rozpiętości tematycznej utworów towarzyszyła różnorodność dostosowanej do treści kompozycji, której podstawą było monodyczne wykonanie wokalne z improwizowanym akompaniamentem instrumentalnym. Tym samym trubadurzy dali początek różnym formom średniowiecznej świeckiej poezji lirycznej, między innymi *canzo* (chanson), *lay*, *alba*, *rondeu*, *ballada*, w których wybrzmiewała tematyka miłosna, religijna, satyryczna, historyczna i polityczna<sup>16</sup>. Formy te, zwłaszcza szanson i ballady, są wciąż obecne w twórczości współczesnych bardów.

Północno-francuskim odpowiednikiem trubadurów byli truwerzy, którzy nierzadko pochodzili ze środowisk mieszczańskich. Ich twórczość charakteryzowała się znacznie bogatszym zasobem środków formalnych. Tematyka tekstów oraz występujące w nich motywy nie różniły się jednak znacząco od twórczości trubadurów. Twórcy ci chętnie sięgali po motywy ludowe które w poetyce trubadurów nie występowały<sup>17</sup>. Motywy te będą również nierzadko eksponowane w twórczości Władimira Wysockiego oraz innych bardów działających w XX wieku.

---

<sup>15</sup> Hasło: *trubadur*. W: *Bliżej muzyki – encyklopedia*. Red. J. Ekiert. Warszawa 2006, s. 442.

<sup>16</sup> Hasło: *trubadurzy*. W: *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 2001, s. 904–905.

<sup>17</sup> Hasło: *truwerzy*. W: *Słowniczek muzyczny*. Red. J. Habela. Kraków 1998, s. 360.

Rozkwit twórczości francuskich poetów pieśniarzy przypadł na XI i XII wiek. Nie znaczy to jednak, że w innych częściach Europy lub po XII wieku omawiana przez nas grupa twórców nie funkcjonowała. Począwszy bowiem od XII wieku na dworach i w miastach Europy Centralnej i Wschodniej zaczynają przebywać także minstrele (ang. *minstrel*, fr. *ménestrel*) będący również przedstawicielami kategorii śpiewających poetów. Powielali oni schemat wędrującego artysty, poszerzając jednocześnie możliwość wykonywania tej profesji przez przedstawicieli niższych klas społecznych.

Minstrele chętnie sięgali po satyrę (która jest nieodłącznym elementem także współczesnego bardostwa) nie tylko w utworach wykonywanych przez siebie przy akompaniamencie instrumentu, ale również realizując się w charakterze żonglerów i akrobatów. Czynnikiem ten jeszcze wyraźniej podkreśla fakt deklasacji, bowiem zawód artysty cyrkowego zaliczany był do klasy zawodów rozrywkowych. Oferowana przez nich rozrywka kierowana była głównie do niższych warstw społecznych<sup>18</sup>. Wprowadzenie nowych, bardziej rozrywkowych form przekazu pociągnęło za sobą konieczność dokonania zmian w performatywnej warstwie działalności. Zastosowanie form komediowych zbliża twórcę do jego odbiorcy. Korzysta na tym XX-wieczny bard, który, choć porzuca formy cyrkowe, to chętnie wykorzystuje satyrę czy poetykę krzywego zwierciadła, dzięki którym może wyrazić sprzeciw wobec otaczającego go świata.

Dalsze przesunięcie granicy klasowej w stronę warstw niższych obserwujemy na przykładzie tworzących w języku niemieckim minnesingerów, a także rybałtów występujących na ziemiach polskich w XIV–XVII ww. Ci pierwsi działali w okresie zbliżonym do swoich francuskich odpowiedników. Początkowo wywodzili się głównie z warstwy arystokratycznej, jednak później dołączyli do nich przedstawiciele kupców i rzemieślników<sup>19</sup>. Ostatecznie jednak to właśnie rybałci przełamują ograniczenia klasowe, rekrutując się przede wszystkim spośród bezdomnych<sup>20</sup>.

Ta całkowita deklasacja profesji barda nadaje nowego znaczenia elementowi wędrowności, który w przypadku rybałtów nabiera wyjątkowego charakteru, bowiem wynika z krytycznej sytuacji ekonomicznej oraz konieczności poszukiwania patronatu.

---

<sup>18</sup> Hasło: *minstrel*. W: *Słownik muzyczny*. Red. A. Jacobs. Bydgoszcz 1993, s. 257.

<sup>19</sup> Hasło: *truwerzy*. W: *Słowniczek muzyczny...*, s. 220.

<sup>20</sup> Hasło: *rybałt*. W: *Słowniczek muzyczny...*, s. 166.

Bezdomność zmienia charakter wędrowności – pozbawia ją ładunku romantyki, który tkwił w postaci rycerza śpiewaka przemierzającego średniowieczne miasta i odwiedzającego zamki. Stałe poszukiwanie patronatu zmusza rybałtów do sięgnięcia po szerszy tematycznie repertuar pozwalający dotrzeć do większego grona odbiorców. Potwierdza to Zygmunt Gloger:

Rybałtowie bezdomni przebiegali całą Polskę, przyjmowani gościnnie po miastach, zamkach, dworach i klasztorach. Śpiewali nie tylko hymny nabożne, ale także dumy historyczne i piosnki światowe. [...] Czasem kilku zebrało się razem i jako muzykanci chodzili po dworach szlachty, a zwłaszcza w zapusty, aby przy kuligach i weselach zarabiać<sup>21</sup>.

Omówione powyżej przykłady zmian w etosie i poetyce protoplastów bardów stanowią wstęp do rozważań na temat roli współczesnych bardów, szczególnie w krajach Europy Wschodniej.

Współczesne bardowstwo, jak już podkreślałem, stanowi zjawisko bardzo niejednorodne. Możliwe jest jednak wyodrębnienie kilku cech, które pozwalają na stworzenie mapy skojarzeń dotyczącej sposobu funkcjonowania XX-wiecznych bardów. Centrum tak nakreślonej mapy stanowić będzie stwierdzenie, że bard to artysta, który, biorąc odpowiedzialność za całość swego wypowiedzi artystycznej, odpowiada zarówno za warstwę muzyczną i tekstową, jak i za jej stronę performatywną. Współistnienie tych trzech warstw stanowi jeden z najważniejszych wyróżników współczesnego bardowstwa<sup>22</sup>.

Najistotniejszą częścią wypowiedzi artystycznej bardów jest warstwa tekstowa. Jej forma poetycka oraz tematyka powodują, że bardowie wyróżniają się z grona współczesnych piosenkarzy lub wokalistów funkcjonujących w przemyśle muzycznym. Postać barda należy lokować na pograniczach. Funkcjonuje on bowiem zarówno na pograniczu muzyki, jak i poezji, czy szerzej – także na pograniczu kultury określanej jako elitarna i wysoka oraz kultury popularnej nazywanej też masową lub niską. J. Sawicka i E. Paczoska, podsumowując podjęte w monografii *Bardowie* dociekania dotyczące charakteru omawianego zjawiska, podkreślają:

<sup>21</sup> Hasło: *rybałt*. W: *Encyklopedia staropolska*, t.4. Red. Z. Gloger. Warszawa 1900, s. 187.

<sup>22</sup> J. Sawicka, E. Paczoska: *Wstęp...W: Bardowie...*, s. 5–7.

Potwierdziło się wstępne przekonanie, że istotą „bardów” jest przekraczanie granicy (ze świadomością jej istnienia) między kulturą wysoką a popularną. Bardzo specyficzne jest łączenie form i treści trudnych z potocznymi. Często to, co bard ma do powiedzenia, znacznie zapotrzebowanie kultury popularnej przekracza<sup>23</sup>.

Bardostwo odrzuca kulturę masową, skomercjalizowaną i oficjalną, ale jednocześnie nie jest zjawiskiem deklarującym jawną kontrkulturowość, jak na przykład punk. Twórczość bardów uznawana jest za należącą do kultury „wysokiej” zarówno w kontekście poetyki, jak i zawartych w tekstach odwołań do innych dzieł i związanych z nimi kontekstów, których znajomość wymaga określonych kompetencji kulturowych. Wyodrębnienie etosu barda buduje również ciekawy kontekst w relacji z samą poezją. Śpiewający poeci albo wpisują się w dyskurs, w którym twórczość bardowska traktowana jest na równi z poezją, albo – odwrotnie – podkreślają swoją pograniczność, stanowczo odżegnując się od przynależności do grona poetów<sup>24</sup>.

Warto jednak podkreślić, że warstwy muzyczna i performatywna twórczości bardów nie są jedynie dodatkiem do tekstów poetyckich. Wręcz przeciwnie – stanowią one niezbędny dla warstwy tekstowej „stelaż” pozwalający funkcjonować na wspomnianych wcześniej pograniczach. Czynniki te nabiera dodatkowego znaczenia w przypadku twórców żyjących i tworzących w systemach totalitarnych (takich jak Władimir Wysocki), których utwory nie są (lub nie były) dostępne w oficjalnym obiegu kulturowym.

Pozbawienie możliwości dotarcia do odbiorcy w sposób dostępny dla twórców działających w ramach kultury oficjalnej determinuje również charakter kontaktu barda ze swoim odbiorcą. Wykonywanie utworów na żywo przed publicznością jest wpisane w ich twórczy byt. Sawicka i Paczoska podkreślają ten fakt, wyodrębniając przy tym jeszcze jeden dodatkowy kontekst: „Bard przyjmuje postawę *życiotworzenia*, traktuje swoje śpiewanie jako sposób na życie”<sup>25</sup>. Śpiewający poeta, plasując się na wspomnianych wcześniej pograniczach, występuje przeciwko dominującym

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>24</sup> U. Kowalska: *Pan śpiewak...*, s. 110.

<sup>25</sup> J. Sawicka, E. Paczoska: *Wstęp...*, W: *Bardowie...*, s. 6.

tendencjom oraz instytucjom – zarówno artystycznym, jak i polityczno-społecznym. Wybór drogi „pod prąd” determinuje zastosowanie innych niż w świecie kultury popularnej czy show-biznesu strategii docierania do słuchacza. To zaś ma wpływ na sposób funkcjonowania warstwy muzycznej i performatywnej. Badaczki podkreślają też, że: „Silne osadzenie w kulturze służy tu podkreśleniu polemiczności wobec niej. Bard jest przedstawicielem swojej własnej prawdy”<sup>26</sup>. Śpiewający poeta w kontekście wyrażanego w utworach sprzeciwu buduje swój kontakt ze słuchaczem na biograficznej wiarygodności tego, o czym śpiewa. Element ten nierzadko prowadzi do mistycyzacji i romantyzacji bardów, co zostaje dodatkowo wzmocnione poprzez istnienie nadbudowy skojarzeniowej wynikającej z obecności zjawiska bardostwa w kulturze europejskiej od czasów średniowiecza.

Również obecnie bardostwo stanowi deklarację wykorzystania nie tylko określonej poetyki i tematyki twórczości, ale i konwencji artystycznej. Nierzadko też przenosi się na określony styl życia. Opisana wcześniej deklasacja „bardowskiego fachu” nie tylko zainicjowała przesunięcia w podejmowanej przez śpiewającego poetę tematyce i stylistyce, ale zmieniła również jego nastawienie do patronatu. Współczesny bard wybiera zwykle możliwość nieskrępowanego głoszenia własnej prawdy, odrzucając tym samym opcję tworzenia pod patronatem władzy czy skomercjalizowanego przemysłu muzycznego. Odpowiadając za całość wypowiedzi artystycznej, decyduje się na samowystarczalne funkcjonowanie w polisystemie socjokulturowym, utrudnione z racji kontestowania panującego systemu<sup>27</sup>.

Może się wydawać, że omówione powyżej czynniki nakreślają pewne ramy, w których działa śpiewający poeta. Jest to jednak wrażenie mylne, ponieważ dla bardów charakterystyczna jest pewna dowolność w realizacji przedstawionych tu założeń. Jedynym elementem o charakterze paradygmatycznym, o którym możemy z pewnością powiedzieć, iż definiuje barda, wyróżniając go spośród innych twórców, jest odpowiedzialność za całość wypowiedzi artystycznej. Fakultatywny charakter wymienionych wyżej cech determinuje między innymi kultura i sytuacja polityczno-

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>27</sup> M. Parczyńska: *Kim jest bard?...*, W: „*Piosenki prawdziwe*”..., s. 92.

społeczna, w których bard czynnie uczestniczy. Odciskają one piętno nie tylko na tematyce tekstów i ich charakterze, ale również na sposobie ich recepcji.

W niniejszym podrozdziale omówiony zostanie kontekst historyczno-społeczny funkcjonowania nurtu bardowskiego w ZSRR, którego jednym z ważniejszych przedstawicieli był Władimir Wysocki. Przeanalizowany zostanie wpływ realiów powojennej Rosji na rozwój, popularność i recepcję tego nurtu w społeczeństwie radzieckim, a także na tematykę i charakter utworów należących do omawianego nurtu. Należy bowiem podkreślić, że realia systemu totalitarnego nie tylko determinują sposób istnienia twórczości bardów (w oderwaniu od kultury oficjalnej), ale nierzadko stanowią przyczynek do podejmowanej tematyki oraz są źródłem wykorzystanych w utworze figur i obrazów związanych z radziecką przestrzenią kulturową.

Józef Łobodowski w eseju poświęconym Aleksandrowi Galiczowi podkreśla specyfikę realiów, w których funkcjonowali radzieccy bardowie:

W najbardziej totalitarnym, policyjnym, militarystycznym kraju odrodziło się coś w rodzaju średniowiecznych truwerów, minstrelów, minesängerów [...] Ale tamci przed wiekami opiewali miłość, realną lub wyimaginowaną, sławili urodę księżniczek i kasztelanek, a niekiedy także czyny możnych protektorów. Ich spadkobiercy w Sowietach są poetami protestu i bezkompromisowej walki<sup>28</sup>.

Istotnym czynnikiem determinującym charakter recepcji twórczości radzieckich śpiewających poetów jest ich funkcjonowanie w dwubiegunowym systemie kulturowym. W systemie tym istnieje bowiem oficjalny obieg kultury objęty mecenatem władzy oraz obieg nieoficjalny – w mniejszym bądź większym stopniu tolerowany przez władzę<sup>29</sup>. Źródłem tej dwubiegunowości kultury radzieckiej upatrywać należy w leninowskiej doktrynie utylitaryzmu artystycznego, zgodnie z którą literatura była częścią polityki partyjnej, zaś jej tematykę należało dostosować do potrzeb „sprawy

---

<sup>28</sup> J. Łobodowski: *Aleksander Galicz*. „Kultura” 1978, nr 5 (368), s. 38.

<sup>29</sup>Niejednoznaczne stanowisko władzy wobec bardów (a w szczególności Wysockiego) omawiane jest m.in. w publikacjach: A. B. Кулагин: *Барды и филологи. Авторская песня в зеркале литературоведения*. Коломна 2011; Я. Корман: *Энциклопедия творчества Владимира Высоцкого – гражданский аспект*. Ижевск 2018 oraz R. Sławomirski: *Władimir Wysocki – pogranicza kulturowe*. Poznań 2022.



proletariackiej”<sup>30</sup>. Radosław Sławomirski, charakteryzując źródła wspomnianej dwubiegunowości, stwierdza:

Epokę komunizmu charakteryzowała [...] silna ideologizacja kultury, która swój początek wzięła z wiary w sprawczą jej moc. Kultura miała odegrać decydującą, obok pedagogiki, rolę w ukształtowaniu nowego człowieka. Tak zideologizowaną kulturę cechował brak wolności słowa, w miejsce którego pojawiła się „poprawność polityczna”. Na straży nowego porządku kulturowego stanęła cenzura, która umocniła się w porównaniu z epoką jej powstania – czasami cara Piotra I, nie wspominając o cenzurze cerkiewnej obecnej od początku pisma na Rusi<sup>31</sup>.

Liberalizację życia społecznego i kulturalnego przyniosła dopiero śmierć Józefa Stalina w 1953 roku. Stanowiła ona cezurę istotną z punktu widzenia sytuacji społeczno-politycznej ZSRR. Mający zaś miejsce trzy lata później XX Zjazd KPZR rozpoczął okres odwilży, cechujący się znacznym złagodzeniem represyjnej polityki władz w krajach znajdujących się za żelazną kurtyną<sup>32</sup>. Sławomirski podkreśla jednak, że cenzorzy nadal posiadali rozległe możliwości wpływu na niepokornych autorów, zaś władza sięgała po inne formy represji, równie opresyjne, choć nie tak bestialskie jak w czasach stalinizmu:

Sprawowanie funkcji cenzora w Związku Radzieckim w porównaniu z epoką carską było o wiele bardziej opresyjne. Radziecka instytucja cenzora decydowała nie tylko o wydawaniu utworu, ale również o losie jego autora. Sprawiała, że niepokornych twórców skazywano nie tylko na niebyt literacki, ale również na więzienie czy łagier. Sytuacja z pozoru zmieniła się po śmierci Stalina, gdyż wtedy „wrogów narodu radzieckiego” zamykano najczęściej w zakładach psychiatrycznych, które stawały się odpowiednikiem więzienia<sup>33</sup>.

Śmierć Stalina i wygłoszony przez Chruszczowa referat nie anulowały wymaganego przez partię paradygmatu taniego dydaktyzmu oraz poprawności

---

<sup>30</sup> W. I. Lenin: *Marzec–czerwiec 1905*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 5. Warszawa 1955, s. 30–31.

<sup>31</sup> R. Sławomirski: *Władimir Wysocki – pogranicza kulturowe*. Poznań 2022, s. 7.

<sup>32</sup> F. Nieuważny, W. Olbrych: *Polityczno–społeczno–kulturalne symptomy przelomu*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. Red. A. Drawicz. Warszawa 2007, s. 435.

<sup>33</sup> R. Sławomirski: *Władimir Wysocki...*, s. 55.

ideologicznej mającej wspierać dążenia do kształtowania nowego człowieka radzieckiego<sup>34</sup>. Literatura oficjalna, choć również otrzymała nieco więcej swobody, niezmiennie odpowiadała normom partyjnym, zaś nie miała część funkcjonujących w latach 50. i 60. twórców przejawiała dyspozycyjność wobec władzy. Takie stanowisko bowiem wiązało się z możliwością wydawania swoich książek w obiegu oficjalnym oraz z wieloma innymi przywilejami niedostępnymi dla twórców, którzy w swojej twórczości zawarli mniej lub bardziej zawołowaną krytykę władzy czy rzeczywistości radzieckiej<sup>35</sup>. To właśnie ci drudzy twórcy, do których grona należał Władimir Wysocki, tworzyli nieoficjalną część kultury radzieckiej. Obszar ten wolny był od ingerencji ze strony władz, ale jednocześnie pozbawiony był jej patronatu, co z kolei wykluczało możliwość upowszechniania się ich twórczości w formie druku czy poprzez organizację oficjalnych koncertów. Władza radziecka traktowała twórców piosenki autorskiej podejrzliwie, z niechęcią, ale nie podejmowała wobec nich drastycznych kroków, traktując ich jako bezpieczne dla siebie ujście niezadowolenia społecznego. Andrzej Drawicz opisuje to zjawisko następująco:

Charakterystycznym zjawiskiem życia literackiego okresu zastoju stało się równoległe istnienie dwóch układów: literatury oficjalnej, docierającej do czytelnika w sposób unormowany odpowiednimi przepisami, a zwłaszcza poddanej rygorystycznej kontroli cenzury, oraz tej, którą nazwać można „wolną”, a która uchylając się od kontroli, rozpowszechniana była poza obiegiem państwowym<sup>36</sup>.

Badacz dodaje również, że ten sposób funkcjonowania obok siebie jednocześnie literatury wolnej i oficjalnej miał charakter dynamiczny<sup>37</sup>.

Rezygnacja poststalinowskich władz z wcześniejszych metod walki z przejawami narracji alternatywnej wobec partyjnej umożliwiła rozwój omówionego wcześniej gatunku poezji w formie utworu wokalnoinstrumentalnego, który w

---

<sup>34</sup> Ibidem, s. 15–30.

<sup>35</sup> F. Nieuważny, W. Olbrych: *Polityczno–społeczno–kulturalne symptomy przełomu...*, s. 435.

<sup>36</sup> A. Drawicz: *Wolna literatura*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. Red. A. Drawicz. Warszawa 2007, s. 537.

<sup>37</sup> Ibidem.

rosyjskiej przestrzeni kulturowej funkcjonował przede wszystkim jako piosenka autorska (*авторская песня*).

Warto jednak podkreślić, że mimo typowego dla bardów istnienia głównie poza obiegiem oficjalnym, ich twórczość zyskiwała niemałą popularność. Sprzyjały temu zjawiska *samizdatu* i *tamizdatu* związane z upowszechnieniem się magnetofonów:

Według potocznie przyjmowanej terminologii, parodiującej nazewnictwo oficjalne, na literaturę wolną składał się tzw.: samizdat, tj. teksty rozpowszechniane w kraju oraz tamizdat, czyli utwory potajemnie przekazywane za granicę i publikowane w wydawnictwach rosyjskojęzycznych [...]. Granice tych wewnętrznych podziałów były z istoty swojej płynne; często utwór krążący w obiegu samizdatowym był prawie nieznan, a rozgłos przyniosła mu dopiero publikacja tamizdatowa [...]. Był to rodzaj systemu naczyń różnorodnie połączonych, a w układzie tym istotną rolę odgrywały szczęśliwe zbiegi okoliczności<sup>38</sup>.

Twórczość bardów radzieckich znana była w społeczeństwie między innymi dzięki nagraniom amatorskim pochodzącym z domowych koncertów. Ten sposób upowszechniania twórczości poetów niósł za sobą jednak niską jakość nagrań. Element ten na stałe wpisał się w kod dźwiękowy twórczości radzieckich śpiewających poetów. Samizdat oraz tamizdat pozwalały tej twórczości istnieć niejako „na odwrót”, wbrew oficjalnemu i dyktowanemu przez władzę dyskursowi, umożliwiały krytykę systemu i odkłamywanie rzeczywistości<sup>39</sup>.

Wykluczenie bardów ze sfery kultury oficjalnej, otaczający ich nimb nieprawomyślności oraz sprzeciwu wobec władzy wraz z pierwotną, domową i wymagającą wtajemniczenia formą obcowania z ich twórczością, stanowi zespół czynników składających się na mistyczną aurę powstałą wokół ich postaci i twórczości. Życie w systemie totalitarnym wymuszało działalność w sferze kultury nieoficjalnej, co pozwalało docierać do odbiorcy wyczulonego na konteksty zabronione w kulturze oficjalnej<sup>40</sup>. To z kolei budowało wspólną przestrzeń dla słuchacza i twórcy. Czynnikiem ten można uznać za jeden z katalizatorów popularności śpiewających poetów. Na wagę

---

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> U. Kowalska: *Pan śpiewak...*, s. 29.

<sup>40</sup> H. Łatyszew: *Bulat Okudźawa i inni rosyjscy bardowie w Polsce*. W: „Piosenki prawdziwe” ..., s. 49.

tej zależności wskazuje Urszula Kowalska: „Większość pieśniarzy zyskało popularność właśnie dzięki czasom, w którym przyszło im tworzyć i które przyszło im opisywać”<sup>41</sup>. Należy więc podkreślić, że antysystemowość stanowi również przekleństwo barda. Bard kształtujący coś, co można nazwać dyskursem prawdy społecznej, aktywizuje swoją publiczność do uczestnictwa w nim. Publika zaś, oczekując prawdy, przejawia tendencje do postrzegania barda jako swojego trybuna<sup>42</sup>. Odbiorca oczekuje więc od barda określonych treści oraz przejawia tendencje do interpretacji całej twórczości poety w kluczu antysystemowości, która w twórczości barda staje się dominantą<sup>43</sup>.

Interesująca w świetle nefunkcjonowania nurtu bardowskiego w oficjalnym obiegu kulturowym jest jego recepcja poza granicami ZSRR. Zarówno Wysocki, jak i Okudźawa koncertowali za granicą, na przykład w Polsce, we Francji i w USA. Poza granicami ZSRR wydawano również utwory śpiewających poetów w formie druku oraz nagrań koncertowych lub studyjnych. Wszystko to trafiało do ZSRR w ramach tamizdatu, przyczyniając się do umasowienia i popularyzacji tej twórczości.

Świadectwem głębokiego zrośnięcia się nurtu piosenki bardowskiej z realiami systemu totalitarnego może być fakt, że po rozpadzie Związku Radzieckiego nurt ten w opisanym wcześniej kształcie powoli zanika, ustępując pola szansonowi, który, choć nazwa budzi skojarzenia z twórczością Wysockiego, ma z nią w istocie niewiele wspólnego. Trafnie podsumowuje to Andrzej de Lazari:

Z chwilą, gdy pozwolono pieśni autorskiej wyjść z kuchni od ogniska na estradę – przestała być azylem, ucieczką od znienawidzonej rzeczywistości w idealny świat dobra, piękna i prawdy. Strywializowała się i stała się elementem kultury masowej (często nacjonalistycznej) i rzadko przypomina sobie o tzw. wartościach ogólnoludzkich<sup>44</sup>.

Współczesny szanson, choć nadal chętnie sięga do tematyki wojennej, miejskiej czy bandyckiej, operuje zupełnie inną, wyraźnie zrytmizowaną i nierzadko taneczną formą muzyczną oraz treściami, które nie wymagają od odbiorcy głębszej refleksji.

---

<sup>41</sup> U. Kowalska: *Pan śpiewak...*, s. 21.

<sup>42</sup> P. Bogusz: *Piosenka autorska w PRL-u jako literacki nośnik treści politycznych*. W: „*Piosenki prawdziwe*”..., s. 145.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 151–153.

<sup>44</sup> A. De Lazari: *Bardowie i idee*. W: *Bardowie...*, s. 46.

Wynika to z pojawienia się funkcjonującego już niezależnie od władzy rynku muzycznego umożliwiającego komercjalizację twórczości. Metamorfoza ta niejako potwierdza słowa Bułata Okudźawy, który w 1990 roku stwierdza, że czas twórców piosenki autorskiej i czas bardów dobiega powoli końca<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> H. Łatyszew: *Bulat Okudźawa i inni...*, s. 52.

## 5. Fenomen piosenki autorskiej

Gatunek utworów muzycznych wykonywanych przez bardów ma wiele określeń. Nieostry jest również zakres znaczeniowy terminu *piosenka autorska*. Aleksandra Urban-Podolan, pisząc o specyfice gatunkowej nurtu, podkreśla: „Zjawisko, jakim jest piosenka autorska, uznawane jest dziś za coś w pełni określonego, ale sama definicja, jak i granice gatunku dla krytyków i badaczy literatury pozostają nadal kwestią otwartą, niekiedy nawet sporną”<sup>1</sup>.

W rosyjskojęzycznej przestrzeni kulturowej twórczość bardów określana jest jako piosenka amatorska, nieoficjalna, młodzieżowa, poetycka, bardowska, współczesna piosenka ludowa lub poezja śpiewana<sup>2</sup>. Borys Sawczenko zauważa, że sięgano również do określeń związanych z najpowszechniejszymi kontekstami pierwotnego funkcjonowania utworów utrzymanych w tej konwencji. Skutkowało to takimi określeniami jak piosenka ogniskowa, turystyczna, górską, studencka, młodzieżowa lub amatorska<sup>3</sup>. Nierzadko utwory bardów określano mianem szansonu, wskazując na średniowieczne źródła etosu barda.

W kulturze polskiej nurt ten funkcjonował zarówno pod nazwą piosenki autorskiej, jak i piosenki poetyckiej, poezji śpiewanej oraz, zdecydowanie rzadziej, szansonu. Pierwsze i ostatnie określenia odnoszą się w szczególności do twórczości rosyjskojęzycznych poetów śpiewających, działających przede wszystkim w nieoficjalnej sferze kultury ZSRR. Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu jest Władimir Wysocki.

Władimir Nowikow – rosyjski uczony badający twórczość Wysockiego, nazywa piosenkę autorską faktem literackim i nowym kanałem poezji rosyjskiej. Dodaje ponadto, że termin *piosenka autorska* szeroko funkcjonował w prasie już w drugiej połowie lat 60. XX wieku<sup>4</sup>. Badacz potwierdza, że silnym wyróżnikiem gatunku była postać twórcy, który z reguły był jednocześnie autorem i wykonawcą muzyki oraz tekstu

---

<sup>1</sup> A. Urban-Podolan: *W kwestii specyfiki gatunkowej piosenki autorskiej* *Bulata Okudźawy*. W: *Zielonogórskie seminaria polonistyczne* – 2001. Red.: S. Borawska, J. Brzeziński. Zielona Góra 2001, s. 457.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Б. А. Савченко: *Авторская песня*. Москва 1987, s. 78.

<sup>4</sup> В. И. Новиков: *Авторская песня*. Москва 2002, s. 6.

poetyckiego. Dominantą tego artystycznego konglomeratu jest warstwa tekstowa, zaś muzyka i wykonawstwo są jej podporządkowane<sup>5</sup>.

Zjawisko piosenki autorskiej, lokując się na pograniczu dwóch kodów artystycznych, daje twórce możliwość wykorzystania nieskomplikowanej w odbiorze piosenki jako formy pozwalającej na przekazanie szerszemu gronu słuchaczy treści istotnych z punktu widzenia artysty. Prostota warstwy muzycznej sygnalizuje prymat znaczenia. Redukcja warstwy muzycznej prowadzi do utrudnionego funkcjonowania tej twórczości w oficjalnym obiegu muzycznym, jednak nierzadko sprzyja jej funkcjonowaniu w polisystemie poetyckim<sup>6</sup>. Słuszność tej strategii potwierdzają badania przeprowadzone przez Annę Bednarczyk, zgodnie z którymi „umuzycznienie” formy poetyckiej stanowiło element mający istotny wpływ na recepcję utworów radzieckich bardów<sup>7</sup>.

Znamienne dla współczesnego bardostwa jest gromadzenie specyficznego audytorium, które poprzez funkcjonowanie w analogicznej sytuacji polityczno-społecznej jest w stanie odczytać zawarte w utworze odwołania do rzeczywistości współdzielonej z autorem. Głębokie zanurzenie gatunku piosenki autorskiej w realiach społeczno-politycznych, wpływające również na specyficzną relację między twórcą a odbiorcą, determinuje dodatkowo, jak już wspominałem, tematykę i poetykę utworów.

Niemniej już tutaj należy podkreślić, że jednym z istotniejszych elementów nurtu piosenki autorskiej jest zazwyczaj zawoalowany i wyrażony implicytnie sprzeciw wobec opresyjnego systemu oraz jego krytyka, często przyjmująca postać satyry. Niemożność wyrażenia swojego buntu i krytyki wprost sprawia, że twórcy nurtu piosenki autorskiej chętnie sięgają po tematy i motywy, które wydają się mocno konwencjonalne, takie jak: wojna, miłość, podróż, zdarzenia historyczne lub miejska codzienność. Pod maską neutralności kryje się jednak zrozumiały dla odbiorcy żyjącego w tych samych realiach głęboki sprzeciw i bunt wobec władzy zakłamującej rzeczywistość.

Piosenka autorska chętnie sięga również po motywy ludowe będące istotnym elementem poetyki bardowskiej. Poprzez wkomponowanie w teksty czytelnych dla

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>6</sup> T. Wroczyński: *Edward Stachura – pieśń i czyn*. W: *Bardowie...*, s. 100.

<sup>7</sup> A. Bednarczyk: *Przeszłość i teraźniejszość rosyjskich bardów w Polsce*. W: *Bardowie...*, s. 172.

odbiorcy aluzji wymierzonych przeciwko systemowi, wspomniane motywy ludowe nabierają nowych znaczeń. Ten fakt praktycznie uniemożliwia bardowi funkcjonowanie w objętym cenzurą obiegu kulturowym zarówno jeżeli chodzi o wydawanie jego utworów drukiem, jak i o możliwość oficjalnego koncertowania.

Utwory z nurtu piosenki autorskiej mają zazwyczaj nieskomplikowaną formę. Instrumentarium ograniczone jest najczęściej do gitary, zaś na aranżację składa się kilka podstawowych akordów. Warstwa muzyczna piosenki autorskiej, mimo że pełni rolę tła dla tekstu, jest jednak przestrzenią posiadającą specyfikę gatunkową. Prymat tekstu nad muzyką odzwierciedla się, na przykład, w melosemii. W twórczości bardów wschodnioeuropejskich nierzadko realizuje się ona poprzez dostosowanie melodii lub pojawienie się motywu muzycznego nawiązującego do motywów kulturowych obecnych w tekście utworu. Tym samym aranżacje imitujące pieśni ludowe, cygańskie i żydowskie towarzyszą tekstom, w których motywy te są wyeksponowane.

Istnienie i określony charakter warstwy muzycznej mają również istotne znaczenie dla funkcjonowania gatunku w systemie cenzurującym twórców. Utwory z nurtu piosenki autorskiej w początkowym etapie swojej historii docierały do odbiorcy w formie wykonywanej przez samych autorów na żywo, ale też, nierzadko (czego świadectwem są określenia, takie jak *piosenka młodzieżowa*, *piosenka studencka*) poprzez odgrywanie ich przez innych muzyków amatorów. Sprzyjała temu konstrukcja warstwy muzycznej, na którą składa się niewymagająca aranżacja. Ogólnodostępny instrument, jakim jest gitara, sprawia, że piosenki bardów są łatwe do odtworzenia nawet dla początkujących muzyków. Wykonania nieautorskie, obieg wtórny, jak ujmuje to Krzysztof Gajda w monografii *Szarpidruty i poeci*, stanowi element o niebagatelnym znaczeniu dla istnienia nurtu<sup>8</sup>. Zrośnięcie się tekstu poetyckiego z najlepiej prostą i niewymagającą melodią, choć narzuca określoną rytmikę i melodię, czyni tekst łatwiejszym do zapamiętania, co w ówczesnych warunkach stanowiło dodatkową zaletę.

Warto jednak podkreślić, że istnienie utworu w oderwaniu od jego autora może być przyczyną pojawienia się kolejnej charakterystycznej cechy nurtu, jaką jest wariantywność tekstu, tytułu czy nawet melodii piosenki<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> K. Gajda: *Szarpidruty i poeci*. Poznań 2017, s. 60.

<sup>9</sup> Д.А. Дацко: *Основные проблемы перевода авторской песни (на материале поэтических текстов В. Высоцкого, О. Мутяева)*. WWW: <http://www.wysotsky.com/0006/056.htm> [dostęp: 13.12.2022].



Nie mniej istotne znaczenie dla zjawiska bardostwa ma warstwa performatywna. Dla wielu odbiorców osobisty kontakt z bardem i jego twórczością stanowił często pierwszą formę kontaktu z piosenką autorską<sup>10</sup>. Władimir Nowikow podkreśla, że utwory śpiewających poetów wykonywane były na początku w wąskich grupach towarzyskich, co w kontekście wyrażanych w nich treści, sprzecznych z forsowaną przez władzę narracją, tworzyło niepowtarzalną, nieformalną i szczerą atmosferę<sup>11</sup>. Borys Sawczenko również podkreśla wagę warstwy performatywnej realizującej się w bezpośrednim spotkaniu autora z odbiorcą, konstatując, że piosenka autorska nie jest w stanie w pełni wybrzmieć w formie odtwarzanych nagrań, bowiem jej warstwa muzyczna nie jest tak rozbudowana i pociągająca, jak w przypadku utworów muzycznych funkcjonujących w powszechnym obiegu kulturowym. Główną siłę piosenki autorskiej stanowi właśnie obecność autora połączona z ulotnością i niepowtarzalnością jej wykonania<sup>12</sup>. Zrośnięcie się dzieła z twórcą to również jeden z elementów etosu barda.

Nurt piosenki autorskiej został przeszczepiony na grunt peerelowskiego polisystemu kulturowego w latach 70. XX wieku za sprawą popularności poezji Wysockiego i Okudźawy. Jednak wykrystalizowanie się w Polsce samodzielnego nurtu bardowskiego można umownie datować na rok 1981, czyli czas tzw. „karnawału Solidarności”<sup>13</sup>. Jego zaistnienie umożliwiło występowanie czynników socjokulturowych, takich jak, na przykład, brak pełnej wolności druku i wyrażania opinii oraz funkcjonująca w kulturze cenzura. Jednocześnie postęp technologiczny umożliwił szeroką dystrybucję twórczości bardów w ramach samizdatu i tamizdatu<sup>14</sup>. Teksty bardów były odpowiedzią na motywowany politycznie system zakłamywania rzeczywistości<sup>15</sup>:

---

<sup>10</sup> W interesujący sposób kwestię autorskiego wykonania utworów z nurtu piosenki autorskiej omawia: D. Boss: *Das sowjetrussische Autorenlied: eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudźawa und Vladimir Wysockij*. Monachium 1985.

<sup>11</sup> В. И. Новиков: *Авторская песня...*, s. 6.

<sup>12</sup> Б. А. Савченко: *Авторская песня...*, s. 78.

<sup>13</sup> M. Pęczak: *Bardowie wczorajsi i dzisiejsi*. „Polityka”, 29.10.2012. WWW: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1531887,1,bardowiewczorajsiidzisiejsi.read>, [dostęp: 12.01.2023].

<sup>14</sup> P. Bogusz: *Piosenka autorska w PRL-u...* . W: *„Piosenki prawdziwe”...*, s. 145.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 144.

Wyraźny rozdźwięk pomiędzy codziennym doświadczeniem życia w PRL-u a obrazem rzeczywistości kreowanym przez oficjalne środki przekazu ewokował społeczną potrzebę dostępu do niezależnych źródeł informacji i opinii, której konsekwencją było wykryształizowanie się tzw. drugiego obiegu<sup>16</sup>.

O charakterze piosenki autorskiej jako nośniku prawdy pisze „bard Solidarności” – Jacek Kaczmarski. W eseju opublikowanym w *Gazecie Wyborczej* z okazji 20. rocznicy śmierci Władimira Wysockiego wspomina:

Siłą bardów była prostota przekazu i jego autentyzm, rzeczywiście rodem z folkloru, zwłaszcza miejskiego i więziennego. Niedoskonałość muzyczna nie tylko nie przeszkadzała w odbiorze głosów z taśmy, które były głosami z „niehumanitarnej ziemi” – nadawała im wiarygodność. To były rosyjskie odpowiedniki niewolniczych bluesów z amerykańskich plantacji bawełny, dowiadywaliśmy się z nich o archipelagu Gułag, o przerażająco zbawczej mocy wódki, o ulicznym kodeksie honorowym, o budowie metra, o niemożliwej do ocalenia miłości, o absurdalnych programach telewizyjnych i radiowych nawet oglądanych i słuchanych przez groteskowych obywateli i towarzyszy, niby urobionych przez system, ale przejawiających w najmniej spodziewanych momentach, przeważnie w chwilach próby, swoje niesforne człowieczeństwo. Dziesiątki, setki tych piosenek składały się na panoramę życia ludzi z krwi i kości w systemie nierealizowalnej, niehumanitarnej teorii powszechnej szczęśliwości<sup>17</sup>.

Adaptacja, rozwój i popularność poezji śpiewanej w Polsce bezsprzecznie ma swoje źródło w twórczości radzieckich bardów. Wspomina o tym również Kaczmarski: „Tak ich poznałem w latach 60.: Aleksandra Galicza, Bułata Okudżawę i Włodzimierza Wysockiego; ich głosy i ich piosenki śpiewane przez innych, często anonimowych wykonawców. Utrwalone na szpulach przemyconych ze Związku Radzieckiego”<sup>18</sup>. To specyficzne i dość powszechne doświadczenie wśród polskiej inteligencji urodzonej w latach 60. poświadczą też Wojciech Młynarski – jeden z polskich tłumaczy tekstów Wysockiego<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> J. Kaczmarski: *Głosy z taśmy*. WWW: <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/felietony/bardobardach/> [dostęp 13.01.2023].

<sup>18</sup> Ibidem

<sup>19</sup> W. Młynarski: *O tłumaczeniu Wysockiego*. „Akcent” 1986, nr 1, s. 56.

Kaczmarek przywołuje nazwiska trzech radzieckich bardów, którzy mieli największy wpływ na kształtowanie się nurtu piosenki autorskiej w Polsce. Należy jednak podkreślić, że to przede wszystkim Okudźawa i Wysocki zyskali w naszym kraju szeroką popularność, stanowiąc tym samym bodziec do powstania podobnego nurtu. Świadczy o tym fakt, że ze wszystkich twórców radzieckiej piosenki autorskiej to przede wszystkim ich utwory były wykonywane w obiegu wtórnym oraz tłumaczone na język polski<sup>20</sup>. Domowe wykonania utworów radzieckich bardów stanowiły istotny element obcowania z tego typu twórczością w ogóle również dla polskiego odbiorcy. Potwierdzają to słowa Krzysztofa Gajdy: „Za swoisty paradoks uznać należy fakt, że powyższe – ulotne przecież – formy uczestnictwa w kulturze niezależnej stanowią dla wielu osób główne źródło doświadczeń i kontaktu ze zjawiskiem, które określamy tu mianem piosenki drugoobiegowej”<sup>21</sup>.

Innym czynnikiem mającym wpływ na popularność obu poetów był fakt, że obaj chętnie przyjeżdżali do Polski i utrzymywali stałe kontakty z polskimi artystami i intelektualistami. Skutkiem ich popularności w naszym kraju jest szereg poświęconych im wspomnień, esejów, ale i przekładów ich twórczości. Owocem tych kontaktów jest również wiele nagrań z nowymi aranżacjami muzycznymi ich tekstów, wykonywanych już przez polskich aktorów i piosenkarzy.

Niebagatelne znaczenie dla upowszechnienia się utworów rosyjskich bardów miała znajomość języka rosyjskiego wynikająca z obowiązku jego nauki w szkołach. Z punktu widzenia komparatystyki czynnik ten mógłby wpisywać się w schemat funkcjonowania kolonizatora, który wprowadza do kolonizowanego przez siebie systemu określone treści i swój język. Należy jednak podkreślić, że ich napływ do peerelowskiego systemu socjokulturowego nie wynika z woli kolonizującego, bowiem w ZSRR twórczość bardów oficjalnie nie istniała, funkcjonowała w drugim obiegu, wbrew woli władzy<sup>22</sup>. Z uwagi na to w PRL-u piosenki Okudźawy i Wysockiego najpierw pojawiały się w obiegu nieoficjalnym, przede wszystkim w postaci nagrań na

---

<sup>20</sup> A. Bednarczyk: *Przeszłość i teraźniejszość...* W: *Bardowie...*, s. 170.

<sup>21</sup> K. Gajda: *Szarpidruty i poeci...*, s. 60.

<sup>22</sup> A. Bednarczyk: *Przeszłość i teraźniejszość...* W: *Bardowie...*, s. 168–169.

kasetach magnetofonowych, dopiero później zaczęły funkcjonować w oficjalnym obiegu kultury w zgodzie z panującymi w nim ograniczeniami<sup>23</sup>.

Anna Bednarczyk zwraca uwagę na dynamikę przedostawania się twórczości Wysockiego do kultury oficjalnej:

Po nagłej śmierci pierwszego z nich [W. Wysockiego – przyp. aut.] polska publiczność mogła gruntowniej zapoznać się z „zakazanymi” wcześniej piosenkami, wysłuchać ich zarówno w wersji oryginalnej, jak i w tłumaczeniu lub przeczytać. W tym czasie w polskich czasopismach i gazetach pojawiły się liczne przekłady jego tekstów. Z zebranych przeze mnie materiałów wynika, że w latach 1976–1980 w naszej prasie ukazało się dwadzieścia tłumaczeń trzynastu piosenek autorskich W. Wysockiego, w latach 1981–1983 opublikowano trzydzieści siedem nowych przekładów i tylko w pięciu przypadkach były to kolejne tłumaczenia tych samych tekstów, a w kolejnym 1984 roku ukazało się aż 35 nowych tłumaczeń, w tym 28 dotyczyło piosenek wcześniej nietłumaczonych. Wzrosła też liczba poświęconych rosyjskiemu poecie publikacji prasowych<sup>24</sup>.

Badaczka zauważa, że śmierć Wysockiego miała istotny wpływ na popularyzację jego twórczości w Polsce, ale też na złagodzenie dotyczącej jej cenzury.

Na peerelowską cenzurę i jej labilność wskazuje również Krzysztof Gajda:

Polska piosenka niezależna nieustannie balansowała na granicy oficjalności i nieoficjalności, pomiędzy legalnymi festiwalami i wykonaniami niektórych utworów i nielegalnymi nagraniami rozpowszechnianymi drogą magizdatową. Artyści występowali nierzadko całkiem oficjalnie i w tym samym czasie (szczególnie po 1981 roku) nagrywali zakazane kasety, a cenzura zezwalała na okazjonalne wykonanie pewnych piosenek i zakazywała ich utrwalania i publikowania. Charakterystyczne dla tej całej sytuacji były także dwójmyślenie i niepewność związana m.in. z regionalizacją cenzury. Nie była to zatem wolność bezwarunkowa ani tym bardziej stała<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> H. Łatyszew: *Bulat Okudźawa i inni...*, s. 49.

<sup>24</sup> A. Bednarczyk: *Przeszłość i teraźniejszość...* W: *Bardowie...*, s. 170.

<sup>25</sup> K. Gajda: *Szarpidruty i poeci...*, s. 56.

Badacz, powołując się na słowa Reného Koelblena, podkreśla, że zjawisko piosenki autorskiej z uwagi na niemasowy i ograniczony do specyficznego grona odbiorców charakter mogło być również traktowane przez władze PRL-u jako forma wentylu bezpieczeństwa<sup>26</sup>. Potwierdzać to zdają się słowa Jacka Kaczmarskiego, który jako twórca opozycyjnych tekstów miał niejednokrotnie do czynienia z peerelowskim aparatem cenzury. Jego funkcjonowanie bard Solidarności opisuje w następujący sposób:

Nigdy w życiu nie byłem zmuszony, nie byłem nawet zaszantażowany czymś takim, że jeżeli nie zrobię ustępstw na rzecz oficjalnej propagandy, to nie będzie mi wolno śpiewać. Nigdy takiej sytuacji nie miałem, nawet podczas rozmów z bezpieką. To znaczy, że w momencie, kiedy w Warszawie dostawałem na pół roku zakaz śpiewania, to od razu zgłaszał się jeden czy drugi człowiek z Krakowa, Lublina czy Łodzi i mówił: „to przyjeżdżaj do nas, będziesz u nas śpiewał, u nas zarobisz na to, żeby przeżyć”<sup>27</sup>.

Kaczmarski na własnym przykładzie opisuje zmienny charakter cenzury PRL-u, ale potwierdza też fakt regionalizacji, na który wskazywał Gajda. Jednocześnie należy podkreślić, że peerelowska cenzura, mimo swojej niestałości i mniej rozbudowanego – w stosunku do stalinowskiego – aparatu represji, miała realny wpływ na codzienność społeczeństwa. Determinowała przekazy kultury oficjalnej, która docierała do masowego odbiorcy, zakłamując rzeczywistość, którą polscy bardowie, tacy jak Kaczmarski, „odkłamywali” na wzór swoich radzieckich protoplastów.

Popularność piosenki autorskiej nie byłaby możliwa bez pracy tłumaczy, dzięki którym teksty Wysockiego i Okudźawy pojawiły się w polskim obiegu literackim. Twórczość obu poetów funkcjonuje w polskiej kulturze w wielu wariantach, nie tylko z uwagi na charakterystyczną dla piosenki autorskiej możliwość istnienia kilku wariantów jednego tekstu, ale również ze względu na całą plejadę tłumaczy, którzy podejmowali się jej transferu. Należą do nich m.in.: Agnieszka Osiecka, Witold Dąbrowski, Wojciech Młynarski, Wiktor Woroszyński, Józef Waczków, Ziemowit Fedecki, Seweryn Pollak,

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>27</sup> J. Kaczmarski: *Solidarność z Polską powinna mieć swój odrębny wyraz*. „Kontakt”, 1982. Online: <https://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiadyzjackiemkaczmarskim/solidarnoscspolskapowinnamiecswojodrebnwyraz/> [dostęp: 16.01.2023].

Andrzej Mandalian, Andrzej Drawicz oraz Jacek Kaczmarski, którego trawestacje utworów Wysockiego w postaci utworów *Oblawa* i *Nie lubię* na stałe weszły do kanonu polskiej piosenki autorskiej.

Wszyscy przywołani tutaj tłumacze funkcjonowali w rzeczywistości cenzury kulturalnej i braku pełnej wolności słowa – podobnie jak twórcy oryginałów. Kontekst ten był więc istotnym czynnikiem w translatorskim procesie decyzyjnym. Niektórzy, tak jak wspomniani wcześniej Kaczmarski i Młynarski, tłumaczyli Wysockiego oraz wykonywali swoje tłumaczenia na scenie, co sprawiało, że autorstwo tekstu z czasem przypisywano właśnie im.

Przemysław Bogusz, pisząc o gatunku piosenki autorskiej w kontekście jej funkcjonowania w charakterze literackiego nośnika treści politycznych, podkreśla, że gatunek ten jest „nierozzerwalnie związany z okresem w naszej współczesnej historii, którego zamknięcie nastąpiło w 1989”<sup>28</sup>.

Upadek systemu społeczno-politycznego, przeciwko któremu występowali śpiewający poeci i w PRL-u, i w ZSRR wiąże się z napływem nowych treści, niedostępnych wcześniej na szeroką skalę – zarówno rozrywkowych, jak i artystycznych. Sprawia to, że twórczość bardów, i tak będąca elementem dalekim od centrum polskiego polisystemu artystycznego, przesuwa się na obrzeża, skąd podejmuje próby rozliczenia swojej twórczości, a także nowej rzeczywistości kapitalistycznej, której jednym z elementów jest umasowienie i marginalizacja sztuki. Twórczość bardów, choć staje się jedną z wielu możliwych propozycji artystycznych, zachowuje po 1989 roku swój charakter opozycyjny, jednak zmienia się jej kierunek. Wciąż jest to sprzeciw wobec pewnego obiegu kultury, ale już nie oficjalnego, determinowanego potrzebami władzy i zakusami cenzury, ale wobec obiegu masowego, moderowanego przez prawo popytu i podaży.

Dziś trudno mówić o funkcjonowaniu nurtu bardowskiego czy poezji śpiewanej w kształcie podobnym do tego sprzed roku 1989. Współczesny nurt poezji śpiewanej usamodzielniał się, wyszedł poza estetyczne ramy epoki PRL-u. Nowi śpiewający poeci porzucają typowe dla konwencji poezji śpiewanej minimalistyczne instrumentarium i

---

<sup>28</sup> P. Bogusz: *Piosenka autorska w PRL-u jako literacki nośnik treści politycznych*. W: *Piosenki prawdziwe...*, s. 143.

aranżacje, korzystając z różnej stylistyki muzycznej – od konwencji rockowej, bluesowej po reggae.

Zamykając kwestię istnienia nurtu piosenki autorskiej w Polsce, warto też przyjrzeć się funkcjonowaniu tego gatunku w polskiej myśli humanistycznej.

Choć trudno zauważyć, żeby piosenka autorska była przedmiotem refleksji naukowej w takim samym stopniu jak w Rosji i we Francji, to z pewnością można stwierdzić, że nie był to gatunek, którego polski dyskurs naukowy nie zauważył. Anna Bednarczyk, autorka monografii poświęconej Wysockiemu oraz szeregu tekstów dotyczących piosenki autorskiej i jej specyfiki, opisuje funkcjonowanie piosenki autorskiej w polskim dyskursie naukowym następująco:

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Polsce nie ukazało się wiele naukowych analiz rozpatrujących twórczość rosyjskich bardów lub sposób ich zaistnienia w świadomości polskiego odbiorcy. Poszukując swego czasu materiałów do pracy o W. Wysockim, dotarłam do około osiemdziesięciu tekstów poruszających problematykę związaną z piosenką autorską. Były to publikacje z lat 1970–1994, przy czym na lata osiemdziesiąte przypadło ich ponad siedemdziesiąt<sup>29</sup>.

Przejawem ponownego zainteresowania postacią barda w polskiej kulturze jest, na przykład, wydana w 2011 roku płyta Macieja Maleńczuka *Wysocki Maleńczuka*, z której pochodzi materiał egzemplifikacyjny do niniejszej dysertacji.

---

<sup>29</sup> A. Bednarczyk: *Przeszłość i terażniejszość.... W: Bardowie....*, s. 177.

## 6. Władimir Wysocki – twórczość i recepcja utworów

Pierwsze utwory barda powstawały na początku lat 60. XX wieku<sup>1</sup>. Były one określane jako *blatne* (блатные) z uwagi na specyficzną stylistykę, którą można określić jako „podwórkowo-bandyczką”. Źródłem tego gatunku należy upatrywać na terytorium współczesnej Odessy, która już od drugiej połowy XVIII w. była miejscem interakcji różnych kultur i języków – przede wszystkim rosyjskiego, ukraińskiego, ale także bułgarskiego, mołdawskiego, gagauskiego, rumuńskiego, niemieckiego i jidysz<sup>2</sup>. W *blatnych* piosenkach była słyszalna wspomniana wyżej multikulturowość regionu. Melodie zostały bowiem zapożyczone z piosenek skomponowanych i wykonywanych przez żydowskich artystów w Odessie na początku XX wieku. Badacze podkreślają, że pod względem muzycznym pieśni te były pod silnym wpływem klezmerskim. Ślady tych inspiracji można odnaleźć w gatunku do dziś<sup>3</sup>.

*Blatne utwory* stanowią zatem nie tylko interesujący obszar badań leksykalnych oraz muzykologicznych. Są one również ciekawym materiałem kulturoznawczym, co odnotowuje Joanna Samp, opisując sposób autoidentyfikacji mieszkańców Odessy na podstawie takich właśnie utworów:

Odessa to mama, miasto rodzone. W języku polskim „rodzony” oznaczać może tylko związki między krewnymi, między ludźmi – rodzona matka, rodzony brat. Tutaj podkreśla się, że to miasto rodzi takich właśnie ludzi. Leksyka buduje tę atmosferę przynależności – pojawiają się zdrobnienia, pieszczotliwe apostrofy: kochana moja, moja droga, jedyna, utęskniona. [...] Przynależność społeczną mieszkańców Odessy można wyczytać z pieśni bandyckich, chuligańskich (tworzyła je biedota miejska). Są dzielnice tego kulturalnego miasta zaludnione

---

<sup>1</sup> Hasło: *блатной*. W: *Толковый словарь Ушакова*. WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/748266> [dostęp: 23.03.2023]: Leksem *блатной* został zapożyczony z żargonu przestępczego. Oznacza on m.in. profesjonalnego przestępcę, człowieka solidaryzującego się z normami i kodeksem świata przestępczego, a także inne zjawiska odnoszące się do tej grupy społecznej. Błatna pieśń, zakorzeniona w subkulturze złodziejskiej, więziennej, jest częścią folkloru miejskiego i w przeszłości również przenikała różnymi drogami do kultury oficjalnej.

<sup>2</sup> А. В. Савченко, М. С. Хмелевский: *Язык современной Одессы как феномен городской речи (с культурологическими комментариями)*. „Социо- и психолингвистические исследования” 2020, nr 8, s. 86.

<sup>3</sup> Д. Слепович: *Историческая типология клезмерской традиции в Восточной Европе в XX веке*. WWW: <https://klezmer.narod.ru/academic/histtypology.html> [dostęp: 05.05.2024].



przez bandytów, złodziei, prostytutki i ich rodziny. Ale im też należy się miejsce wśród społeczności odeskiej, oni również identyfikują się ze swoją Odessą-mamą<sup>4</sup>.

*Blatne* utwory były jednymi z pierwszych piosenek Wysockiego, które dzięki czarnemu rynkowi taśm magnetofonowych zdobyły szeroką popularność w całej Rosji<sup>5</sup>. Powodów popularności postaci i twórczości Władimira Wysockiego na nieodnotowaną wcześniej w ZSRR skalę wymienić można wiele. Bez wątpienia sprzyjał jej brak nachalnego moralizatorstwa i taniej dydaktyki typowej dla ówczesnej literatury. Wysocki starał się pokazać w swoich utworach prawdziwe życie radzieckiego marginesu społecznego, jednocześnie ten świat romantyzując. Opisywał go jako taki, w którym w przeciwieństwie do świata oficjalnych zasad panują czytelne, a przez to „prawdziwe” reguły<sup>6</sup>.

W swoich utworach radziecki bard jasno deklaruje, że jego sympatie plasują się po stronie wyrzutków społecznych, a nie stróżów ogólnie przyjętego porządku<sup>7</sup>. Podkreśla też akces do tego świata „prawd”, często banalnych i wątpliwych; utożsamia się ze światem „zakazanych uliczek” oraz wypełniającymi ten świat postaciami. Bard staje się wyrazicielem ich optyki oraz racji, które zawierają w sobie prawdy uniwersalne, choć brutalne. W radzieckim, teoretycznie bezklasowym społeczeństwie, Wysocki staje się orędownikiem tych, którzy reprezentują najniższe warstwy społeczne. To m.in. jest przyczyną tego, że w tekstach Wysockiego dominuje przede wszystkim narracja pierwszoosobowa, wyraźnie nawiązująca do obecnego w rosyjskim folklorze *skazu*, czyli opowiadania ustnego charakteryzującego się zwrotami do słuchacza oraz powtórzeniami. Forma ta, przenikając z folkloru do literatury, stała się metodą narracji literackiej naśladowującą wypowiedzi ustne. Najważniejszą cechą skazu jest obecność samego opowiadającego, wywodzącego się z reguły z warstw niewykształconych<sup>8</sup>. Ten element klasowości dostrzegalny jest również w utworach Wysockiego. Wysocki nie

---

<sup>4</sup> J. Samp: *Odessa-mama – miasto i jego mieszkańcy w odeskich piosenkach*. W: *Odessa w literaturach słowiańskich*. Studia. Red. J. Ławski, N. Maliutina. Białystok–Odessa, 2016, s. 343.

<sup>5</sup> A. Żebrowska: *Outsider w kalekim świecie. Pieśni Władimira Wysockiego*. W: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*. Red. P. Fast, L. Rożek. Katowice 1994, s. 216.

<sup>6</sup> A. Demidowa: *Mój Wysocki*. Przeł. J. Cichocki. Warszawa 2018, s. 40–41.

<sup>7</sup> A. Żebrowska: *Outsider w kalekim świecie...*, s. 219.

<sup>8</sup> Hasło: *skaz*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień–Sławińska, J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 470.

tylko identyfikuje się z postaciami należącymi do niższych warstw społecznych – z robotnikami, ze złodziejami, z pijakami, kołchoźnikami i żołnierzami, ale też wypowiada się w ich imieniu – jest ich głosem i mówi ich językiem. Wszystko to sprawia, że warstwa liryczna nasycona jest dużą dozą językowego naturalizmu. Przykładem powyższego jest przeradzająca się w kłótnię rozmowa między Wanią a Ziną – bohaterami utworu *Диалог у телевизора*<sup>9</sup>:

Ой, Вань, гляди, какие клоуны!

Рот – хоть завязочки пришей

Ой, до чего, Вань, размалёваны

И голос – как у алкашей!

Wykonując ten utwór, Wysocki ma możliwość wykorzystania swojego talentu aktorskiego i technik teatralnych. Jest to wyraźny element kodu performatywnego jego utworów, dzięki któremu – w połączeniu z mitologizowaną przez fanów i badaczy biografią i osobowością – bard jest utożsamiany z bohaterami swoich utworów:

Zarówno słuchacze, jak i krytycy mylili narrację bliską formie skazu (wypowiedzi w imieniu recydywisty, ślusarza, kowala, żołnierza, pijaka itd.) z narratorem autorskim, w którym można się było dopatrzeć psychicznych i biograficznych paranteli z tagańskim bardem. [...] Nieprawdopodobne sytuacje uwierzytelniał talent aktorski wykonawcy, jego zawodowa umiejętność przeistaczania się, wchodzenia w cudzą skórę<sup>10</sup>.

Talent aktorski Wysockiego wynika z nierozłączności kontekstu teatralnego i jego twórczości muzyczno-poetyckiej:

Każda jego piosenka to monodram, w którym Wysocki był i dramaturgiem, i reżyserem, i wykonawcą. Jako wykonawca przyjmował stan ducha postaci, o której śpiewał, i

---

<sup>9</sup> Spis wszystkich cytowanych utworów Wysockiego oraz Maleńczuka znajduje się w sekcji bibliograficznej dysertacji.

<sup>10</sup> Ibidem.

być może dlatego widzowie nabierali przekonania, że Wysocki za każdym razem śpiewał o sobie<sup>11</sup>.

Sytuacja ta koresponduje z postawą *życiotworzenia*<sup>12</sup>. W swoich tekstach Wysocki nie stronił bowiem od ekspozycji czynników biograficznych<sup>13</sup>. Na ich znaczenie zwraca uwagę Jadwiga Sawicka, która podkreśla, że w przypadku bardów realizujących zasadę *życiotworzenia*, tekst staje się elementem ściśle z nimi powiązany: „Odbiorca ufa konkretnemu człowiekowi, który łączy w całość tekst słowny, melodię i wykonanie, zaświadczać je własną osobą. Tego nie da się rozdzielić. Twórca jest gwarantem prawdy”<sup>14</sup>.

Jak już wspomniałem, radziecki bard buduje swoją wypowiedź poetycką, wplatając w nią zasłyszane na ulicy frazy, potoczny, kolokwializm i żargonizm, dając im szansę zaistnienia w powszechnym obiegu. Wysocki odtwarza ponadto fonetyczną stronę języka swoich bohaterów. Dostrzega to Anna Bednarczyk, która pisze o gwarowości idiolektu twórczego Wysockiego. Badaczka podkreśla: „Gwarowość Wysockiego wyróżnia się przy tym eksterytorialnością. Można usłyszeć w niej cechy różnych gwar, zarówno okan’e, jak i aka’ne, jakan’e, zwężenie w *o* do *u*”<sup>15</sup>.

To właśnie przeniesiony do poezji Wysockiego żywy język był jednym z elementów determinujących popularność barda w Rosji. Prosty i daleki od tradycyjnie rozumianej poetyckości pozwalał mu na dotarcie do szerokiego kręgu odbiorców. Warto podkreślić, że uproszczona, *blatna* forma jego utworów spotykała się z różnymi reakcjami krytyków. Tatiana Baranowa zarzuca Wysockiemu, że w swojej próbie zbliżenia się do szerokiego grona odbiorców pozbawia on swoje utwory głębszego sensu i wyszukanej treści:

Чтобы «блатари» и домушники приняли за своего, надо было поставить себя на их место. И раз среди них не принято особенно изливать душу, ныть и плакаться, разговор покуда шёл шутейный, без премудростей. [...] Появляется робкая, едва

---

<sup>11</sup> A. Demidowa: *Mój Wysocki...*, s. 217.

<sup>12</sup> J. Sawicka, E. Paczoska: *Wstęp...*, s. 6.

<sup>13</sup> R. Sławomirski: *Władimir Wysocki...*, s. 94.

<sup>14</sup> J. Sawicka: *Wolnolubiwaja gitara – O Włodzimierzu Wysockim*. W: *Bardowie...*, s. 42.

<sup>15</sup> A. Bednarczyk: *Wysocki po polsku: problematyka przekładu poezji śpiewanej*. Łódź 1995, s. 13.

уловимая попытка социальности, но таковы уж законы жанра – аудитория подобных песен не очень-то склонна к глубокомысленным раздумьям и приходится выдерживать стиль, ершиться и ерничать ей в тон, добавляя «для куражу» жаргонных словечек. [...] Из песни в песню кочуют здесь шkodные персонажи, бедовые и циничные, невезучие и неприкаянные, привыкшие к бродячей жизни, отсидевшие или только готовые «на посадку»<sup>16</sup>.

Wysocki, świadom zarzutów wobec swoich utworów stylizowanych na piosenki uliczne, podkreślał, że *blatna* poetyka pomogła mu w poszukiwaniu uproszczonej formy oraz w skryształowaniu języka – potocznego, prostego, ale i poufnego. To właśnie tej poufności bard nadaje szczególne znaczenie w kontakcie na linii autor – odbiorca. Radziecki bard podkreślał, że zawsze zależało mu przede wszystkim na tym, by nawiązać ze swoim odbiorcą tę pierwotną dla piosenki autorskiej bliskość:

Postarałem się przez te wszystkie czasy, przez wszystkie sale przedźwigać ten właśnie nastrój, który towarzyszył nam, kiedy w gronie przyjaciół siedzieliśmy przy jednym stole – ów nastrój zaufania, rozluźnienia, swobody, pełnej takiej naturalności<sup>17</sup>.

Szeroki rejestr postaci portretowanych w utworach Wysockiego pozwala na ukazanie ich intymnego świata, niedostępnego dla osób „z zewnątrz”. Jest ponadto szansą, by przedstawić je w sytuacjach granicznych: „Stawiając narratora (o przebiegu wydarzenia dowiadujemy się przeważnie od jego głównego uczestnika) w wyjątkowej sytuacji, nierzadko – na straconych pozycjach, autor każe mu dokonać rozpaczliwego wysiłku, nawet zginąć, ale nie ugiąć się, nie poddać bez walki”<sup>18</sup>. Walka jednostki o swoją wolność, jej sprzeciw i bunt, ale nie w wąskim i chętnie przypisywanym Wysockiemu politycznym znaczeniu, jest motywem przewodnim jego utworów. Michał Jagiełło, we wstępie do jednego z tomików podkreśla: „Wysocki jest przede wszystkim indywidualistą. W centrum jego uwagi zawsze znajduje się jednostka, zaś wiodącym

---

<sup>16</sup> Т. Баранова: *Я пою от имени всех...*, „Вопросы литературы” 1987, nr 4. WWW: <https://voplit.ru/article/yapoyuotimenivseh/> [dostęp: 10.02.2023].

<sup>17</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>18</sup> A. Żebrowska: *Outsider w kalekim świecie...*, s. 221.

tematem bardzo wielu pieśni jest obrona naturalnych praw tej jednostki, jej niepowtarzalności, bogactwa i piękna”<sup>19</sup>. Walka ta rozgrywa się na różnych polach – na polu bitwy (utwory wojenne), na stadionie (piosenki sportowe) czy w interakcji z innymi ludźmi, którzy chcą zaszczyć bohatera. Nierzadko jest to walka przegrana, ale jej sensem nie jest zwycięstwo, a obrona tego, co istotne, bohaterska próba zachowania godności w świecie wartości ulegających redefinicji.

Sens utworów Wysockiego wyrażany był często z wykorzystaniem językowych mechanizmów komizmu. Daniel Olbrychski w swoich wspomnieniach o Wysockim pisze, że w twórczości radzieckiego barda zdumiewało go zestawienie humorystycznego stylu narracji z poważną i nierzadko tragiczną tematyką. Polski aktor zwraca również uwagę na zmiany w kodzie performatywnym utworu muzycznego, w którym występowały elementy komizmu. Olbrychski pisze, że piosenki humorystyczne Wysocki wykonywał w zupełnie inny sposób: „Zadzierał trochę głowę, unosił brew, zaokrąglął oczy. Używając minimum środków wyrazu w mgnieniu oka robił się cholernie zabawny”<sup>20</sup>.

Ała Demidowa wspomina, że komizm Wysockiego różnił się od popularnej ironicznej satyry moskiewskiej inteligencji, którą uosabiał Aleksander Galicz:

Satyra Wysockiego jest ostra, atakująca, wściekła i namiętna. Jego satyrę zdobił tragizm wewnętrznej sprzeczności między duchem a otaczającym bytem. Zawsze śpiewał w pierwszej osobie i w sobie samym poszukiwał tych wewnętrznych sprzeczności<sup>21</sup>.

Wysocki stosuje zabiegi komiczne, by podkreślić swój pesymizm będący wynikiem kondycji człowieka żyjącego w społeczeństwie totalitarnym. Przedstawienie w sposób ironiczny sytuacji granicznych, takich jak na przykład wojna (*Случай в ресторане, Песня о госпитале*), nadaje im głębszego znaczenia, ale też rozładowuje napięcie wynikające z tematyki. Taka konwencja zwiększa nośność artystyczną wypowiedzi, bowiem dzięki wykorzystaniu satyry ma ona szansę na dotarcie do jeszcze

---

<sup>19</sup> M. Jagiełło: *Czysty i prosty*. W: Edward Stachura, *Włodzimierz Wysocki, Leonard Cohen – Piosenki*. Warszawa 1989, s. 56.

<sup>20</sup> D. Olbrychski: *Wspominki o Wysockim*. Warszawa 1990, s. 48.

<sup>21</sup> A. Demidowa: *Mój Wysocki...*, s. 211.

szerszego grona odbiorców. Warto podkreślić, że ten charakterystyczny dla Wysockiego rodzaj tragicznej satyry z powodzeniem funkcjonuje w różnych piosenkach – zarówno traktujących o codzienności człowieka radzieckiego, jak i w utworach dotyczących tematyki sportowej, wojennej czy ulicznej.

Pokłosiem tej wielotematyczności jest imponujący zbiór utworów barda. Wysocki szacował, że napisał ich około tysiąca, jednak nie wszystkie zostały ukończone, nie wszystkie też były wykonywane podczas występów:

Szczerze mówiąc, nie liczyłem, ale myślę, że już około tysiąca [napisanych utworów – przyp. aut.]. Pamiętam z nich być może trzysta, nie więcej. Pozostałe oczywiście również pamiętam, ale możliwe, że śpiewając je, będę się mylił. Niektóre całkiem zapomniałem. Myślę, że wytarły się z pamięci dlatego, że były tego warte. Znaczący, że nie były, jak by to powiedzieć, całkowicie wykończone albo nie były dobre<sup>22</sup>.

Badacze Komisji do Spraw Spuścizny Wysockiego (*Комиссия по литературному наследию Высоцкого*), na której czele w samych początkach jej działalności stał Robert Roźdiestwiński, odnotowali, że moskiewski bard zostawił po sobie około 750 tekstów wierszowanych. Przynajmniej 430 z nich to utwory co najmniej raz wykonane z melodią<sup>23</sup>. Liczby te nie są jednak ostateczne i bezsporne. Florian Nieuważny w *Słowniku pisarzy rosyjskich* podaje, że Wysocki napisał ponad tysiąc pieśni i ballad<sup>24</sup>. Zbigniew Podgórzec w monografii poświęconej życiu Wysockiego stwierdza, że w obiegu funkcjonowało około sześciuset piosenek<sup>25</sup>.

Ustalenie pełnej i ostatecznej liczby utworów Wysockiego utrudnia nie tylko ich funkcjonowanie poza obiegiem oficjalnym, ale również wariantywność tytułów, tekstów i melodii. Anna Bednarczyk podkreśla:

Wysocki nie tylko zmieniał sposób interpretacji [utworu – przyp. aut.] (akordy gitarowe, niektóre słowa, intonacja), zmieniał też czasem tekst leksykalny piosenki w taki

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 203.

<sup>23</sup> A. Żebrowska: *Outsider w kalekim świecie...*, s. 215.

<sup>24</sup> Hasło: *Wysocki Władimir Siemionowicz*. W: *Słownik pisarzy rosyjskich*. Red. F. Nieuważny. Warszawa 1994, s. 430.

<sup>25</sup> Z. Podgórzec: *Wysocki. Życie i twórczość*. Warszawa 1989, s. 5.

sposób, że powodowało to zmianę semantyki utworów. Czasem jedna piosenka powstała w dwu lub kilku wariantach<sup>26</sup>.

Podobna sytuacja dotyczy tytułów utworów Wysockiego, które również mogą występować w wielu wariantach. Badaczka zauważa, że istotny wpływ na ich wariantywność miał fakt, że tytuły piosenkom Wysockiego nadawano zazwyczaj już po śmierci autora<sup>27</sup>.

Adam Łoskiewicz, analizując wariantywność utworów Wysockiego (w poświęconym mu numerze *Literatury na świecie*), podkreśla, że jest ona środkiem wyrazu poetyckiego, a jednocześnie wpisuje się w omówioną wcześniej, wielowiekową tradycję bardowską:

To zresztą właśnie u bardów, wędrownych śpiewaków tekst był traktowany swobodnie, mógł podlegać ewolucji, zależeć od miejsca, czasu, okoliczności. Można by zjawisko to określić jako relatywność wiersza względem czasoprzestrzeni<sup>28</sup>.

Zmianie ulegała również nierzadko melodia, co także stanowi czynnik mający wpływ na recepcję twórczości i postaci Wysockiego oraz łączy się ze specyficznym charakterem wykonania pieśni przed publicznością.

Dominującym elementem w twórczości Wysockiego jest warstwa tekstowa, jednakże warto pochylić się również nad muzyczną stroną jego utworów. Ich aranżacja cechuje się przede wszystkim prostotą, co jest świadomym zabiegiem twórczym, o którym sam Wysocki wypowiada się w następujących słowach:

Я пишу стишки, придумывая на них мелодию. Это для того, чтобы больше усилить впечатление от стихов. Это такая манера – петь свои стихи, чтобы еще лучше донести их до публики. Я всегда пытаюсь придумывать такие мелодии, чтобы они не мешали слушать смысла. Они всегда простые и легкие для запоминания<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> A. Bednarczyk: *Wysocki po polsku...*, s. 13.

<sup>27</sup> Ibidem, s.15.

<sup>28</sup> A. Łoskiewicz: *Warianty*. „Literatura na Świecie” 1984, nr 10 (159), s. 92.

<sup>29</sup> В. Высоцкий: *Монологи со сцены*. Москва 2000, s. 156–157.

Z uwagi na to warstwa dźwiękowa twórczości Wysockiego nie jest poddawana tak głębokiej analizie jak warstwa tekstowa. Nieprzychylni Wysockiemu krytycy podkreślali, że prostej warstwie lirycznej towarzyszy niewyszukana kompozycja, przychylni zaś – odwrotnie – doceniali prostotę i spójność aranżacji<sup>30</sup>. Utrwalone na taśmie oryginalne aranżacje piosenek Wysockiego wykonywane za jego życia podczas nieoficjalnych koncertów cechują się minimalizmem. Instrumentarium jest tu często ograniczone do niedokładnie nastrojonej, siedmiostrunowej gitary, której tonacja jest obniżona o ton lub pół tonu. Warto podkreślić, że gitara Wysockiego nie jest nastrojona do tzw. stroju klasycznego w układzie E-A-D-G-H-e (Standard E), a występuje w stroju d-h-g-d-H-G-D, który jest typowy dla rosyjskiej piosenki autorskiej i pozwala na wykonywanie utworów w sposób silnie podkreślający linię basową i linię melodyczną. Jest to szczególnie istotne w utworach z gatunku *blatnych*, ponieważ pozwala na zwiększenie ich dynamiki. Większość utworów aranżowana jest w tonacjach molowych – zazwyczaj c-mol lub a-mol, z wykorzystaniem od trzech do siedmiu akordów wydobywanych za pomocą palców, bez użycia plektronu. Należy jednak podkreślić, że warstwa muzyczna (podobnie jak liryczna) miała charakter wariantywny – była często wynikiem improwizacji i dostosowania muzyki do „atmosfery” panującej podczas koncertu oraz tego, co Wysocki chciał słuchaczom przekazać.

Omawiając kod muzyczny utworów Wysockiego, należy również zwrócić uwagę na charakterystyczną niską jakość nagrań samizdatowych. Domowe nagrania, rejestrowane przy pomocy radzieckich magnetofonów szpulowych, pozbawione studyjnej czystości i sterylności, budują poczucie obcowania nie tyle z muzyką, ile ze specyficznym, niemożliwym do powtórzenia, misterium – szczególnie u współczesnego odbiorcy. To głównie w takiej formie twórczość Wysockiego docierała do odbiorców, którzy nie mieli możliwości zobaczenia i usłyszenia go na żywo. Słuchanie kopiowanych kaset z nagraniami występów było dla fanów Wysockiego „kanonicznym” źródłem wiedzy o jego twórczości. Nie zmieniły tego pojawiające się w latach 70. płyty gramofonowe z jego utworami nagrane zazwyczaj za granicą, na

---

<sup>30</sup> Л. Томенчук: *О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого*. W: В. С. Высоцкий: *исследования и материалы*. Red.: Ю. А. Андреев, Е. Г. Мущенко. Воронеж 1990, s. 154.



których zamiast typowych dla Wysockiego prostych kompozycji na kilka gitarowych chwytów, pojawiają się aranżacje na całą orkiestrę:

Конечно, «классическим» вариантом исполнения песен Высоцкого общепризнанно считается авторское пение под гитару. Но существует множество записей, где Высоцкий поет в сопровождении нескольких гитар или даже целого оркестра. Высоцкий признавался, что его часто упрекают в том, что в песнях, записанных на пластинки, он изменил гитаре<sup>31</sup>.

Ostatnim i najistotniejszym elementem kodu muzycznego Wysockiego jest jego głos. Ludmiła Doniec charakteryzuje go w następujący sposób:

Это не просто крик, не хрипатость как отметина тембра. В голосе Высоцкого есть мучительная трещина, надрыв, звук лопнувшей струны, свидетельство непрочности, расколотости мира. Это голос обнажённой души, которому веришь сразу и безусловно. Голос любви и печали, трагического сознания нашей культуры, где пылают пожары революций и войн, где «горящий Смоленск и горящий рейхстаг, горящее сердце солдата»<sup>32</sup>.

Głos barda był tym elementem kodu muzycznego, który najsilniej podlega mitologizacji:

Итак, в связи с этим возникает вопрос, интересный для исследователя, который волновал и поклонников Высоцкого, будут ли песни Высоцкого продолжать существовать без его голоса, сможет ли современный читатель, оставаясь один на один с текстами поэта, полностью понять его как музыкальное явление? С помощью голоса Высоцкий мог подсказать слушателю, что для него в данной песне является значимым, весомым. В песнях трагической, комической и военной тематики он играл голосом, интонацией, ритмом, здесь проявлялась актерская подготовка<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> О. Ю. Шилина: *Владимир Высоцкий и музыка*. Санкт-Петербург 2008, s. 16.

<sup>32</sup> Л. Донеца: *Это я не вернулся из боя*. WWW: <https://lgz.ru/article/eto-ya-ne-vernulsya-iz-boya/>, [dostęp: 10.02.2023].

<sup>33</sup> М. Chazbijewicz: *Музыкальный аспект в песнях Владимира Высоцкого*. W: *Spoleczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*. Red. L. Dacewicz. Białystok 2004, s. 13.

Ochryplý baryton Wysockiego staje się często w recepcji słuchaczy emanacją jego barwnej i tragicznej osobowości. Łączy się on w jakiś sposób z biografią, stylem życia czy też wizerunkiem radzieckiego poety, stanowiąc nawet element konstytutywny jego twórczości.

Władimir Nowikow, we wstępie do biografii Wysockiego, stwierdza, że radziecki bard stał się legendą jeszcze za swojego życia<sup>34</sup>. Trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić, biorąc pod uwagę poziom popularności pieśniarza w społeczeństwie radzieckim, który bliski był popularności współczesnych gwiazd muzyki popularnej. Nie było to jednak efektem strategii marketingowej, która umożliwiłaby bardowi dotarcie do jak najszerszego grona odbiorców. Masowy i jednocześnie lekko romantyczny charakter popularności Wysockiego wynikał z kilku czynników, które zostaną omówione niżej.

Anna Żebrowska, szukając źródeł popularności Wysockiego, podkreśla w tym kontekście zasługę obiegu samizdatowego:

Wylansowały go pirackie nagrania magnetofonowe występów w wąskim gronie oraz publicznych recitali, z których większość nie wymagała (i nie miała) afisza anonsującego imprezę. Tylko spontaniczny pociąg ku pieśniom, który „szybciej niżli wirus grypy” ogarniał szerokie kręgi odbiorców, uczynił tę twórczość fenomenem kulturowym, społecznym i nawet politycznym. [...] Każdy jego krok, sukces czy potknięcie stawały się własnością ogółu, a milczenie i niechęć oficjalnych środków przekazu jeszcze potęgowały zainteresowanie; do zdarzeń prawdziwych dorabiano legendy<sup>35</sup>.

To właśnie dzięki zapisom magnetofonowym oraz nieoficjalnym występom w całym ZSRR Wysocki mógł dotrzeć do swoich odbiorców. Samizdat i jego ogromna skala ułatwiły reprodukcję i rozpowszechnianie jego nagrań. Jednak motorem napędowym mitu Wysockiego była przede wszystkim jego osobowość oraz wizerunek outsidera walczącego o wolność osobistą w nierównej walce z uzależnieniem. Potwierdza to Robiert Roźdiestwienski we wstępie do wydanego pośmiertnie tomiku *Нере*:

---

<sup>34</sup> В. Новиков: *Владимир Высоцкий: Жизнь и творчество*. Москва 2000, s. 5.

<sup>35</sup> A. Żebrowska: *Outsider w kalekim świecie...*, s. 212.

Эта книга — не песенник. Хотя, составляя ее и перечитывая стихи Владимира Высоцкого, я все время слышал его голос. За каждой строкой слышал, за каждым словом.

И даже тогда, когда встречались абсолютно незнакомые стихи, все равно где-то далеко в глубине возникала и звучала мелодия. И голос Высоцкого звучал, голос, который продолжает жить... И дело тут даже не в своеобразной исполнительской манере Высоцкого. Ведь в конце концов любую манеру можно скопировать. Много раз я слышал, как его песни исполняли другие, порою очень хорошие певцы. Не могу сказать, что эти певцы недостаточно старались. Нет, они вкладывали в каждую песню все свое умение, весь свой темперамент и опыт!

А песня все равно получалась какой-то другой, разученной, взятой напрокат<sup>36</sup>.

Radziecki literat podkreśla, że twórczość i osobowość Wysockiego są ze sobą nierozzerwalnie połączone, co sprawia, że wszelkie wykonania utworów Wysockiego przez innych, nawet utalentowanych muzyków, nie są w stanie odtworzyć pierwiastka jego osobowości. To czyni je mniej atrakcyjnymi, nawet jeśli ich wykonanie stoi na wyższym poziomie technicznym. Roźdiestwienski zauważa też, że Wysocki wymyka się wszelkim dotychczasowym klasyfikacjom (aktor – poeta – śpiewak), będąc, jak to ujmuje, *zjawiskiem*:

Так кем же он все-таки был – Владимир Высоцкий? Кем он был больше всего? Актером? Поэтом? Певцом?

Я не знаю.

Знаю только, что он был личностью. Явлением. И факт этот в доказательствах уже не нуждается...<sup>37</sup>.

Wpływ osobowości Wysockiego na odbiór jego twórczości dostrzegają również inni twórcy i badacze w stale powracającym dylemacie, czy wykonywanie utworów radzieckiego barda przez innych muzyków ma jakikolwiek sens:

---

<sup>36</sup> В. С. Высоцкий: *Нерв*. Москва 1981, s. 6.

<sup>37</sup> В. Высоцкий: *Нерв...*, s. 11.

Петь или не петь песни Высоцкого? Ведь его песни – это очень авторские песни, подчеркнута индивидуальны, там все ЕГО: и его личность, и его голос, и его судьба... Его песни требуют такого яростного темперамента, что, кроме самого автора, их петь вряд ли кто сможет. Какими бы данными ни обладал исполнитель, он не сможет стать Высоцким, а значит и песни, кем-то исполненные, уже не будут песнями Высоцкого – они очень многое теряют в чужом, даже самом бережном исполнении<sup>38</sup>.

Warto podkreślić, że sam Wysocki również był przeciwnikiem wykonywania jego utworów przez innych, co buduje jeszcze wyrazistszy związek barda ze swoją twórczością:

Я очень не люблю, когда мои песни поют эстрадные певцы. Они, наверное, споют лучше меня, но – не так. Не так, как я написал. Я сам написал и текст, и музыку и сам спел песню под гитару – как захотел. А у этих ребят прекрасные голоса, они работают с оркестром, но делают это все по-другому. Песню должен петь сам автор. Я очень возражаю, когда песню поют другие, тогда теряется весь смысл этого дела<sup>39</sup>.

Przytoczone wcześniej stwierdzenia wpisują się w rozpoczęty jeszcze za życia barda proces mitologizacji jego postaci i twórczości. Jedną z głównych osi mitu Wysockiego jest przypisywanie mu dążenia do bezgranicznej wolności:

В массовом представлении основной чертой характера мифологизированного образа Владимира Высоцкого является именно жажда свободы и неповиновения / неподчинения кому бы то ни было. В данном случае мифологизация происходила прежде всего на материале песенного творчества. Имплицитно мотив свободы присутствует в преобладающем большинстве текстов поэта: он легко обнаруживается и в ранних (стилизованных под «блатные») произведениях, и в последнем стихотворении «И снизу лед, и сверху – маюсь между»<sup>40</sup>.

Mitologizacja widoczna jest między innymi w sposobie funkcjonowania biografii Wysockiego w recepcji jego fanów i badaczy. W charakterze przykładu można

---

<sup>38</sup> В. Бакин: *Владимир Высоцкий. Жизнь после смерти*. Москва 2011, s. 446.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 447.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 8.

tu wskazać problemy barda z alkoholem i uzależnienie od narkotyków, które doprowadziły do jego śmierci. Wpisanie Wysockiego w mit outsidera walczącego o wolność osobistą sprawia, że te dwa mroczne, ale znane oczywiście szerokiej publiczności, elementy jego życiorysu podlegają romantyzacji. Wysocki w świadomości fanów i wielbicieli jest ofiarą alkoholu i narkotyków, które w połączeniu z wyczerpującymi koncertami, często kilkoma w ciągu dnia na terytorium całego ZSRR, są jego „krzyżem”<sup>41</sup>. Emanacją powyższego jest wydany w 2011 roku film biograficzny *Высоцкий. Спасибо, что живой*, w którego tworzeniu uczestniczył syn barda – Nikita Wysocki. Główny bohater, grany przez Sergieja Bezrukowa, przedstawiony jest w filmie jako osoba chora, cierpiąca, pragnąca przezwyciężyć nałóg, w który wpędził ją intensywny tryb życia. Bohater nie odczuwa euforii po zastrzykach, potrzebuje ich do życia i pracy, które są dla niego źródłem wolności. W filmie podkreślono ponadto fakt, że Wysocki zaczął brać narkotyki wbrew swojej woli. Autorzy filmu wyraźnie budują narrację, zgodnie z którą bard niesie swój „krzyż”. Filmowy Wysocki balansuje na krawędzi życia i śmierci. Bohater, mimo bardzo złego stanu zdrowia, intensywnie koncertuje, co 25 lipca 1979 roku, zgodnie z rzeczywistymi wydarzeniami, doprowadza go do śmierci klinicznej na rok przed śmiercią.

Śmierć oraz walka o życie wpisane są w mit Wysockiego. Stanowią one nie tylko jeden z wielu kluczy interpretacyjnych jego twórczości, ale wpływają również na charakter pośmiertnego dyskursu dotyczącego barda:

Nagła śmierć wywołała demonstrację powszechnego żalu (zachodnia prasa pisała, iż takich tłumów Moskwa nie widziała od czasu pogrzebu Stalina), uświadamiając zarazem, że popularność przerodziła się w kult, słynny artysta został uznany za duchowego przywódcę<sup>42</sup>.

Porównanie śmierci i pogrzebu Wysockiego i Stalina nie jest przypadkowe. Jakub Sadowski podkreśla, że pojawiająca się zestawienie Stalin – Wysocki pozwala na

---

<sup>41</sup> А. С. Афанасьев: *Биографический миф В. С. Высоцкого в современном масскульте*. „Филология и Культура. Philology and Culture” 2012, nr 4 (30), s. 71.

<sup>42</sup> А. Żebrowska: *Outsider w kalekim świecie...*, s. 212

budowanie kontrastu „prawda – fałsz”, „wolność – niewola”, w której Stalin denotuje cechy negatywne, zaś radziecki pieśniarz – pozytywne<sup>43</sup>.

Ciekawy przykład funkcjonowania schematów mitologizacyjnych w kontekście śmierci barda podaje Wiktor Bakni w książce *Владимир Высоцкий. Жизнь после смерти*. Przytacza on informacje prasowe, które pojawiły się po śmierci Wysockiego w mediach światowych. Craig R. Whitney w tekście dla New York Timesa tak pisze o śmierci Wysockiego:

A leading satirist, Vladimir Vysotsky, a balladeer and actor, whose songs mocking the establishment, even the secret police, had him as popular here as rock star in the West, died last night of a heart attack, friends disclosed today. [...] Mr. Vysotsky was a popular movie star as well as poet-bard. He served a term in prison camps in his youth, but was freed under Nikita S. Khrushchev after the death of Stalin in 1953<sup>44</sup>.

Amerykański dziennikarz podkreśla antysystemowość barda, powielając i wzmacniając mit buntownika występującego przeciwko władzy. Jednocześnie wpisuje Wysockiego w popularny w Ameryce mit radzieckiego twórcy więźnia, co w przypadku Wysockiego jest informacją nieprawdziwą, bowiem nie miał on w swoim życiorysie epizodu łagrowego. Wojnę spędził w Rosji, od 1947 roku mieszkał w Niemczech ze swoim ojcem, zaś w 1949 roku wrócił do Moskwy i zamieszkał przy zaułku Bolszoi Karetnyj, który często pojawiał się w jego utworach. Rok przed śmiercią Stalina Wysocki wstąpił do Komsomołu. Należy jednak zauważyć, że życiorys Wysockiego bywał „pisany na nowo” przez jego odbiorców jeszcze za jego życia. Popularność i wizerunek niepokornego artysty w połączeniu z tendencją odbiorców do utożsamiania go z bohaterami, o których śpiewał, sprawiały, że na jego temat krążyło mnóstwo nieprawdziwych informacji:

---

<sup>43</sup> J. Sadowski: *Włodzimierz Wysocki i polskie schematy mitologizacji*. W: *Spoleczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego...*, s. 74.

<sup>44</sup> C. R. Whitney: *Vladimir Vysotsky, Soviet Actor and Satirist, Dies; Attacked for Satirical Songs*. „New York Times”, 26.07.1980. WWW:<https://www.nytimes.com/1980/07/26/archives/vladimirvysotskysovietactorandsatiristdiesattackedfor.html> [dostęp: 20.08.2023].

Как только песни Высоцкого приобрели широкую известность, некоторые слушатели стали наивно отождествлять автора с его многочисленными персонажами, и поэту не раз приходилось разяснять своей аудитории: «...Меня часто спрашивают, не воевал ли я, не плавал ли, не сидел ли, не летал ли, не шоферил ли... Я просто пишу от первого лица, часто говорю «я», и, вероятно, это вводит в заблуждение...»<sup>45</sup>.

Wysocki unikał dzielenia się szczegółami dotyczącymi swojego życia prywatnego, które jednak z uwagi na jego popularność było wystawione na widok publiczny. Szeroko komentowano ekscesy alkoholowe artysty, romanse, pogarszający się stan zdrowia, częste pobyty w szpitalu i zakładach zamkniętych czy posiadanie samochodu marki Mercedes, o którym Wysocki mówił, że drugi taki egzemplarz w Moskwie należy do samego Leonida Breżniewa. Jednak najwyraźniejszym przykładem mitologizacji życia prywatnego Wysockiego jest jego związek z rosyjsko-francuską aktorką Mariną Vlady. Relacja ze znaną postacią pozwoliła Wysockiemu, jak ujmuje to Tadeusz Klimowicz, „zapisać jeszcze jeden rozdział w mitologii radzieckiej, zrealizować *Soviet Dream*”<sup>46</sup>. Mitotwórczy potencjał tego związku opisuje przyjaciel barda – Daniel Olbrychski:

Wysocki zniknął, a ja widzę, że mój tłumacz wyraźnie ma jeszcze coś ważniejszego do powiedzenia. Odciąga mnie na bok i mówi:

– *Daniel, Daniel, to, szto ja tiebie skazał, eto prawda, no eto nie samoje gławnoje. Prawda, szto on balladist, aktor, gitarist, nasz izwiesntyj poet, no eto jerunda (głupstwo)! On* – i tu mój opiekun rozejrzał się w charakterystyczny sposób, tak jak wówczas zachowywali się Rosjanie, gdy chcieli powiedzieć coś nieprawomyślnego – *on jebiot Marinu Vlady!*

Uznał, że to jest najważniejsza wiadomość o Wysockim, którą należy mi koniecznie przekazać<sup>47</sup>.

Radziecka opinia publiczna nie mogła pozostać obojętna na związek Wysockiego z Vlady, ponieważ, jak podkreśla polski aktor:

---

<sup>45</sup> В. Новиков: *Владимир Высоцкий...*, s. 5.

<sup>46</sup> T. Klimowicz: *Pożar serca, 16 smutnych esejów o miłości, o pisarzach rosyjskich i ich muzach*. Wrocław 2005, s. 396.

<sup>47</sup> D. Olbrychski: *Wspominki o Wysockim...*, s 13.

Kiedy Wysocki poznał Marinę Vlady, była ona w ZSRR gwiazdą absolutnie pierwszej wielkości. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, obok Brigitte Bardot, była bodajże najślynniejszą, młodą gwiazdą Europy. Dodajmy do tego jej czysto rosyjski rodowód, a okaże się, że miłości Rosjan nie sposób się dziwić<sup>48</sup>.

Po śmierci Wysockiego Marina Vlady wydała książkę *Wysocki, czyli przerwany lot*, w której opisuje ich relację. Pozycja ta do dziś jest jedną z najpopularniejszych książek poświęconych Wysockiemu zarówno w Rosji, jak i w Polsce. Świadczy to o znaczeniu tego elementu biografii barda oraz o głębokim zainteresowaniu nim, mimo niskiej wartości literackiej tekstu. Jak bowiem podkreśla Klimowicz:

Wspomnienia Mariny powinny być zaopatrzone w ostrzeżenie, które pojawia się na opakowaniach papierosów, ponieważ kontakt z kiczem bywa zabójczy dla zdrowia psychicznego odbiorcy. Za pretensjonalną, infantylną narracją kryje się nieskomplikowana fabuła z wyraźnie sformułowanym przesłaniem. Powszechnie znana francuska aktorka poznaje źle ubranego (i – to pewne – nieradzącego sobie ze sztucami) rosyjskiego artystę, Kopciuszka i Janka Muzykanta w jednym, którego uszczęśliwi swoją miłością<sup>49</sup>.

Omówione powyżej kwestie pokazują sposób funkcjonowania biografii barda w świadomości mieszkańców ZSRR, ale także Polski i innych krajów obozu socjalistycznego. Wysocki, dzięki opisanym powyżej strategiom mitologizacyjnym, jawi się jako osoba dążąca do bezgranicznej wolności, jako twórca buntownik. Ta romantyczna konwencja miesza się jednak z radzieckim „protocelebrytyzmem”, który sprawia, że już nie tylko teksty Wysockiego, ale i jego prywatność stają się zbiorowym dobrem jego fanów.

---

<sup>48</sup> Ibidem, s.14.

<sup>49</sup> T. Klimowicz: *Pożar serca...*, s. 396.



## 7. Maciej Maleńczuk – życie i twórczość

Zgodnie z założeniami nurtu Translator Studies biografia tłumacza stanowi istotny kontekst, który powinien być uwzględniany w analizie przekładu, ponieważ może ona wpływać na przykład na kształtowanie się idiolektu tłumacza. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w przypadku Macieja Maleńczuka, który, co warto dodać, w świadomości masowego odbiorcy raczej nie istnieje jako tłumacz. W biografii artysty umieszczonym w encyklopedii internetowej czytamy:

Polski wokalista i gitarzysta rockowy, poeta, a także osobowość telewizyjna. We wczesnej fazie swojej twórczości określany mianem „barda Krakowa”. Uważany za jednego z najbardziej awangardowych i kontrowersyjnych polskich artystów muzycznych<sup>50</sup>.

Krakowski muzyk zdecydowanie nie jest postacią jednowymiarową, co dostrzegają również polscy publicyści:

Maciej już wcześniej przyzwyczał nas do tego, że uwielbia puszczać oko do publiczności i nie boi się stylistycznych wolt. Był ulicznym grajkiem. Był psychodelicznym bardem, który z gitarą podłączoną do wzmacniacza wyśpiewywał orientalizujące wokalizy. Był twardym rockmanem, który z zespołem Homo Twist nie bał się zmierzyć nawet z Norwidowskim *Bema pamięci żałobnym rapsodem* unieśmiertelnionym przez wykonanie Czesława Niemena. Kpił i prowokował jako wokalista Pudelsów. Tylko w ostatnim dziesięcioleciu wydał rzeczy tak różne jak płyta *Cantigas de Santa Maria*, na której śpiewa pieśni skomponowane w XIII w. przez króla Kastylji Alfonsa X i album *Mezalianse*, gdzie wspólnie z Justyną Steczkowską wykonuje utwory z repertuaru Kabaretu Starszych Panów<sup>51</sup>.

Czytając publikacje prasowe i wywiady z Maleńczukiem, dostrzegamy, że funkcjonuje on przede wszystkim jako muzyk – wokalista i gitarzysta rockowy,

---

<sup>50</sup> Hasło: *Maciej Maleńczuk*. W: *Wikipedia*. WWW: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Maciej\\_Maleńczuk](https://pl.wikipedia.org/wiki/Maciej_Maleńczuk) [dostęp: 30.05.2023].

<sup>51</sup> R. Sankowski: *Maleńczuk (znów) pokazuje pazur. Słyszeliśmy jego nową płytę*. „Gazeta Wyborcza”, 23.08.2014. WWW: <https://wyborcza.pl/7,75410,16474947,malenczukznowpokazujepazurslyszelismyjejonowa plyte.html> [dostęp: 30.05.2023].

następnie – poeta oraz – na końcu – jako osobowość telewizyjna. Wszystkie te role rzeczywiście odpowiadają podejmowanej przez niego działalności, jednak interesująca jest ich rozpiętość (zwłaszcza na linii poeta – osobowość telewizyjna). Należy jednak podkreślić, że Maleńczuk zdecydowanie wykracza poza zakreślony powyżej krąg. Spełnia się on bowiem także jako aktor telewizyjny, teatralny, filmowy (zagrał w ponad dziesięciu filmach i serialach, grał także w teatrze) oraz dubbingowy (podkładał głos w znanej serii gier komputerowych *Mass Effect* oraz *Test Driver*). Miejsce Maleńczuka w polskim polisystemie kulturowym wydaje się szczególne. Jest on bowiem postacią wyraźnie zakorzenioną i wciąż funkcjonującą jeśli nie w samym centrum polskiej kultury popularnej, to przynajmniej na jej obrzeżach.

Warto więc przyrzeć się biografii Maleńczuka m.in. w celu określenia jej wpływu na idiolekt krakowskiego barda, który znajduje odzwierciedlenie w tłumaczeniach utworów Władimira Wysockiego jego autorstwa.

Działalność i publiczny wizerunek Maleńczuka mają charakter zdecydowanie złożony i niespójny. Stanowią zatem interesujące pole dla dalszych, pogłębionych badań<sup>52</sup>. Niezmiennie jednak w twórczość i wizerunek artysty wpisane są trzy wyraźnie wyeksponowane konteksty: kontakt z narkotykami, pobyt w więzieniu oraz muzykowanie na ulicy. Znajdują one odzwierciedlenie zarówno w tematyce, jak i w warstwie leksykalnej tekstów artysty. Są ponadto ważną częścią jego strategii wizerunkowej.

Syntetyczną biografię oraz przegląd artystycznej działalności Macieja Maleńczuka odnajdujemy na jego oficjalnej stronie internetowej. Krakowski bard przyszedł na świat 14 sierpnia 1961 roku w Wojcieszowie koło Złotoryi jako Mirosław Maciej Maleńczuk, syn Edwarda i Barbary<sup>53</sup>. Zamieszka jednak z matką w Krakowie, a o miejscu urodzenia wypowiada się tak:

---

<sup>52</sup> Twórczość i osobowość Macieja Maleńczuka pozwalają na wyodrębnienie wielu interesujących, dotychczas nierozpoznanych lub słabo rozpoznanych kontekstów. W niniejszej pracy nie będą one szerzej omawiane, jednakże warto, jak się wydaje, podkreślić ich istnienie, bowiem po zapoznaniu się z twórczością i dyskursem dotyczącym Macieja Maleńczuka, nie mam wątpliwości, że powstaną kolejne poświęcone mu opracowania.

<sup>53</sup> Informacja pochodzi z biografii Macieja Maleńczuka umieszczonej na jego oficjalnej stronie internetowej: <http://maciejmalenczuk.pl/biografia.html> [dostęp: 5.05.2023].

Tam się tylko urodziłem. Przyjeżdżałem potem na wakacje. Najpiękniejsze miejsce na ziemi. Z dzieciństwa pamiętam naprawdę zieloną trawę i naprawdę wspaniałego tatę, który mieszkał w Wojcieszowie. Od mojej mamy słyszałem o nim tylko złe rzeczy. Niedawno odwiedziłem Wojcieszów i trawa nie była już zielona<sup>54</sup>.

Przypadająca na lata siedemdziesiąte młodość Maleńczuka to czas edukacji oraz pierwszych eksperymentów ze środkami odurzającymi. Jak sam przyznaje, edukacja nie odgrywała w jego życiu istotnej roli. Uczęszczał do kilku szkół podstawowych, powtarzał szóstą klasę. Podjął naukę w szkole zawodowej, którą udało mu się zakończyć za murami więzienia. Swój stosunek do edukacji bard wyjawia w chętnie udzielanych wywiadach:

Mam wykształcenie zawodowe o specjalności ślusarz spawacz i nieukończone liceum o specjalności obróbka skrawania. Ale do szkoły starałem się nie chodzić. Nie polecałbym też nikomu moich spawalniczych rękodzieł. Zaoszczędzony czas przeznaczyłem na spanie, rejestrowanie snów, słuchanie muzyki. Nie ukrywam, że odbywało się to w warunkach stresujących. Miewałem wtedy chandrę. Dużo czytałem – Bułhakowa, Dostojewskiego, Herlinga-Grudzińskiego, Vonneguta, Lema<sup>55</sup>.

Wszystkiego nauczyłem się na scenie. Wcześniej nie było czasu na naukę. Musiałem wielokrotnie dać dupy, żeby w końcu przestać jej dawać. U mnie wszystko idzie wolniej niż u normalnego człowieka. Jestem głęboko opóźniony w rozwoju<sup>56</sup>.

Dlatego żadnej [szkoły – przyp. aut.] nie ukończyłem. Kiedyś nawet uwalili mnie z polskiego, co uznałem za hańbę, bo od dzieciaka byłem odcytany. Popatrz, dziś jestem poetą, a szkoła nie poznała się na mnie. Dopiero jak wylądowałem w więzieniu, skończyłem zawodówkę. Jestem dyplomowanym ślusarzem spawaczem<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> A. Michalak: *Maciej Maleńczuk na linii frontu*. „Dziennik.pl” 6.04.2008. WWW: <https://muzyka.dziennik.pl/artykuly/73673,maciejmalenczuknaliniifrontu.html> [dostęp 30.05.2023].

<sup>55</sup> W. Gadowski: *Punk zdechł – ogłasza Maleńczuk*. „Wysokie Obcasy” 07.05.2007. WWW: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/7,53668,4100479.html> [dostęp: 2.06.2023].

<sup>56</sup> *Pan Maleńczuk*. „Onet.pl”, 26.05.2006. WWW: <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiadyartykuly/panmalenczuk/jw0g3gc?utm> [dostęp: 2.06.2023].

<sup>57</sup> B. Biały: *Maciej Maleńczuk: Obsesja seksu gdzieś zniknęła i można normalnie żyć*. „Twój Styl”, 3.11.2022. WWW: <https://twojstyl.pl/artykul/maciejmalenczukobsesjaseksugdzieszniknelaimoznanormalniezyc,aid,4598> [dostęp: 05.06.2023].

Młody Maleńczuk szybko zainteresował się sportem, który stał się istotnym elementem jego życia: „Jeśli coś na pewno wpłynęło na moje przyszłe życie i zostało we mnie na zawsze, to właśnie okres sportowy. Do pewnego stopnia sportowcem czuję się do dziś”<sup>58</sup>. Jednak istotniejsza okazała się muzyka. Internetowy biograf krakowskiego barda informuje, że w młodości Maleńczuk prócz Led Zeppelin, The Doors, Black Sabbath i Jimiego Hendrixa słuchał również jazzu<sup>59</sup>. Sam Maleńczuk o swoich kształtujących się w młodości upodobaniach muzycznych oraz ich związkach z zainteresowaniem środkami odurzającymi opowiada w wywiadzie rzece *Ćpałem, chlałem i przetrwałem* udzielonym Barbarze Burdzy:

Spodobała mi się ta muza i zacząłem zastanawiać się, skąd by tu można wytrzasnąć jakieś narkotyki, czym by się tu odurzyć, żeby być taki jak on, no nie? Zewsząd dochodziły informacje, co się dzieje w Stanach, o hipizmie. Wszyscy nosili długie włosy, mieli rozszerzane spodnie, ale wciąż jedynymi narkotykami w Polsce były papierosy i wódka. A ja zadawałem sobie pytanie: „Gdzie jest ta cała reszta? Czym by się tu odurzyć?”<sup>60</sup>.

Przełomowym punktem biografii artysty jest rok 1981, w którym odmawia on służby wojskowej w jednostce „Zielone Otoki”. Dziewiętnastoletni Maleńczuk zostaje skazany na dwa lata pozbawienia wolności. Na murach Krakowa pojawiają się hasła: „Uwolnić Maleńczuka! Czy Chrystus przyjąłby kartę powołania do wojska?”. W więzieniu Maleńczuk spędza w sumie półtora roku (4 miesiące w Gdańsku, resztę w Stargardzie Szczecińskim), wtedy też zaczyna interesować się grą na gitarze:

Trafiłem tam, kiedy miałem 19 lat. Odmówiłem pójścia do wojska – twarzą w twarz. Dlaczego? Bo wszyscy tam idą, a ja postanowiłem powiedzieć: Nie! To było moje pierwsze duże NIE w życiu. Od tamtego czasu ciągle mówię NIE! [...]. W zakładzie poznałem gościa skazanego za alimenty. [...] Okazało się, że jest klezmerem. Grał na statkach, w knajpach. Nazwisko Dave Brubeck nie było mu obce. [...] Jego opowieści o graniu na statkach, w

---

<sup>58</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlałem i przetrwałem*. Warszawa 2015, s. 12.

<sup>59</sup> Informacja pochodzi z biografii Macieja Maleńczuka umieszczonej na jego oficjalnej stronie internetowej: <http://maciejmalenczuk.pl/biografia.html> [dostęp: 5.05.2023].

<sup>60</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlałem....*, s. 9.

spelunach nie były wesołe. Ale mnie się to diabelnie spodobało. Stwierdziłem, że to chcę robić. I że jestem głupi, bo do 20. roku życia nie nauczyłem się grać na żadnym instrumencie. Ale przecież to nie znaczyło, że nie mogę grać w punkowej kapeli. Zacząłem od gitary<sup>61</sup>.

Więzenie staje się w jego życiu momentem przełomowym, daje mu popularność: „Ja byłem przecież bohaterem, bo odmówiłem służby wojskowej. Cały Kraków wylepiony był plakatami «Uwolnić Maleńczuka!». Odbывwały się też demonstracje w mojej obronie. Byłem osobą modną po wyjściu z więzienia [...]”<sup>62</sup>. Po opuszczeniu murów zakładu karnego w 1983 roku poeta przez siedem lat wykonuje swoje i cudze utwory na ulicach Krakowa, a także innych polskich miast. Wynikająca z odmowy służby wojskowej popularność sprzyja Maleńczukowi w funkcjonowaniu w całkowicie nieoficjalnym i niszowym obiegu muzycznym. Krakowska publiczność docenia tę uliczną twórczość Maleńczuka i nadaje mu przydomek „barda Krakowa”, bowiem wiele z jego piosenek jest poświęconych miejscom czy postaciom związanym z Krakowem (*Miasto Kraków, Luty 1985*).

Warto podkreślić, że część z tekstów powstałych w tym czasie została wykorzystana w projekcie Homo Twist, który przyniósł Maleńczukowi pierwszy sukces komercyjny. Należą do nich między innymi: *Człowiek z wiekiem do trumny, Postacie, Syf, Alicja, Krzysio, Miasto Kraków, Jamajka, Płaszcz syna* oraz *Ach, proszę pani*.

Do okresu grania na ulicy Maleńczuk chętnie powraca w licznie udzielanych wywiadach:

[Ulica – przyp. aut.] Dała mi tysiąc pierwszych występów i zrozumienie sytuacji. Każda piosenka potrzebuje komentarza, zwłaszcza piosenka, która jest osadzona w rzeczywistości. [...] Nawet prawdziwy poeta nie jest w stanie wszystkiego wymyślić, chociaż... Ale ja nie jestem tego typu poetą. Moje poezje pisze życie... Postanowiłem, że właśnie to będę ludziom tłumaczył i przy okazji przeproszał – za to, że czasami jestem wulgarny, brutalny. Takie jest życie, a ja tylko próbuję to ująć w słowa<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> A. Michalak: *Maciej Maleńczuk na linii frontu...*, WWW: <https://muzyka.dziennik.pl/artykuly/73673,maciejmalenczuknaliniifrontu.html> [dostęp 30.05.2023].

<sup>62</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlałem...*, s. 23.

<sup>63</sup> A. Michalak: *Maciej Maleńczuk na linii frontu...*, WWW: <https://muzyka.dziennik.pl/artykuly/73673,maciejmalenczuknaliniifrontu.html> [dostęp 30.05.2023].

Wyjście z więzienia to również początek trwającej praktycznie całe życie „przygody” Maleńczuka z wszelkiego rodzaju środkami odurzającymi stanowiącymi nieodłączny element środowiska krakowskich hipisów, do którego Maleńczuk dołącza<sup>64</sup>. To właśnie dzięki uczestnictwu w tej subkulturze artysta stanie się konsumentem „kompotu”, czyli polskiej heroiny, o której w wywiadzie rzece mówi tak:

To piekielnie silna heroina brązowego koloru uzyskiwana z maku, który rósł wtedy wszędzie. Były gigantyczne pola maku w Polsce. Rolnicy go hodowali. Był strasznie popularny w kraju, ale nikt nie wiedział, że z tego maku produkuje się tak zajebiste mocny drag<sup>65</sup>.

O efektach jej przyjmowania krakowski bard wypowiada się w sposób, który może wzbudzać kontrowersje:

Narkotyk ten daje spokój i co do tego nie ma najmniejszych wątpliwości. Narkotyk ten daje również ciepło. Nie bez powodu mówi się na to „grzanie”. Heroina całkowicie odbiera apetyt, nie trzeba jeść. W skrócie można powiedzieć, że herman załatwia trzy sprawy – spokój, posiłek i ciepło. Jeśli dojdzie do tego miłe otoczenie, które ci sprzyja, które nie naskakuje na ciebie, to można uznać, że jest to wybitnie kontemplacyjny narkotyk. Możesz się rozmarzyć i strasznie nagadać<sup>66</sup>.

Nie ukrywa on także swojego długotrwałego związku z heroiną na różnych etapach życia:

Wielokrotnie wracałem do heroiny. Wielokrotnie narkotyk ten pozwalał mi przetrwać trudne chwile. Pamiętam na przykład, jak bardzo długo męczyłem się po wyjściu z więzienia, w którym znalazłem się za przestępstwo w postaci odmowy służby wojskowej. Okazało się, że jest stan wojenny i mimo że poniosłem już karę, wojsko znowu się o mnie upomina. W związku z tym musiałem stawiać się co pół roku na komisjach i udawać wariata, żeby nie trafić ponownie do więzienia za coś, za co odbyłem już dawno karę. Żarłem dużo stresu. W tym

---

<sup>64</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlałem...*, s. 126–127.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 128.

czasie heroina bardzo pomagała mi oderwać się od rzeczywistości [...]. Drugi etap to końcówka lat 90., kiedy zszedłem już z ulicy, a jeszcze nie zdążyłem założyć Homo Twist. Było ciężko. [...] Narkotyk ten wracał do mnie później w tej nowocześniejszej postaci, czyli białej heroiny w Stanach lub szarej skały w Warszawie. To był ten trzeci etap. Byłem już popularnym artystą, ale czasem z tej czy innej okazji potrafiłem sobie czasem dmuchnąć, zapalić czy nawet podać z kolegami w kanał. Jeszcze wiele razy to później robiłem [...]. W tej chwili już dawno nie miałem do czynienia z hermanem<sup>67</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że utrzymane w podobnym tonie wypowiedzi dotyczące narkotyków to jeden z elementów strategii wizerunkowej barda. Heroina to jednak nie jedyna używka, o której Maleńczuk opowiada w swoich tekstach i wywiadach. We wspomnianym już wywiadzie udzielonym Barbarze Burdzy Maleńczuk chętnie dzieli się historiami związanymi z wszelkimi możliwymi używkami, poczynając od popularnego w PRL-u proszku Ixi, po haszysz, marihuanę, kokainę, amfetaminę, LSD i alkohol<sup>68</sup>. Przyznaje też, że nie były to jedynie incydenty:

B.B: Czy pamiętasz jakikolwiek całkowicie czysty okres w swoim życiu? Jakiś taki etap, w którym nie piłeś, nie paliłeś, nie wciągałeś, nie grzałeś.

M.M: Niestety, nie przypominam sobie<sup>69</sup>.

Na kolejne pytanie Barbary Burdzy: „Chciałbyś kiedyś wytrzeźwieć i zobaczyć świat taki, jakim jest w rzeczywistości?”, krakowski bard odpowiada:

Świat na trzeźwo jest nie do przyjęcia i nie mam co do tego najmniejszych wątpliwości. Zaraz pójde do sklepu i kupię sobie piwo, które choć trochę poprawi mi nastrój. Nie będę musiał znosić tej wiertarki, która bez przerwy napierdala za oknem, tych brzęczących alarmów i całego tego gówna. Na co dzień towarzyszy nam presja, więc wszyscy normalni ludzie piją, a ludzie niepijący, niepalący, niezażywający dragów są ludźmi podejrzanymi lub

---

<sup>67</sup> Ibidem, s. 126–127.

<sup>68</sup> Nierzadkie są jednak głosy, że dziennikarka celowo spłycała wymiar tych rozmów, świadomie kierując rozmowy na tematy wskazane w tytule.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 246.

też – jak mówi Piotr Dziugieł – są ludźmi nieciekawymi. Mój sukces polega na tym, że ja nigdy nie przedawkowałem<sup>70</sup>.

Więzienie, granie na ulicy oraz narkotyki stanowią wyraźnie wyeksponowane konteksty biograficzne, które będą się przejawiać zarówno w medialnej kreacji barda, jak również w jego twórczości.

Jak już wspomniałem, Maleńczuk pojawia się na polskiej scenie muzycznej w latach 80.:

J. Szubrycht: Zanim powołałeś do życia pierwsze wcielenie Homo Twist, byłeś miejskim bardem.

M. Maleńczuk: Byłem tak zwanym songwriterm i żyłem z grania na ulicy. Śpiewałem piosenki, które mnie dotyczą, o épaniu, chlaniu, polityce, sprawach społecznych i miłości...<sup>71</sup>.

Utwory z okresu ulicznego zostały utrwalone na niedostępnych już w oficjalnym obiegu kasetach *Historia obyczajju* (1989), *Pod papugami* (1989) oraz *Piosenki z ulicy* (1991). Znajdujące się na nich kompozycje zostały nagrane w profesjonalnych warunkach studyjnych w 1998 roku w formie albumu *Pan Maleńczuk* po sukcesie komercyjnym projektu Homo Twist. Cały album cechuje się minimalistyczną aranżacją, ograniczoną do gitary akustycznej oraz śpiewu. Wśród tekstów śpiewanych przez Maleńczuka odnajdujemy cykl utworów, w których wyraźnie wyeksponowany został motyw pobytu w więzieniu: *Pan Maleńczuk*, *Pierwszy dzień w pudle*, *Recydywa i ja*, *Mirek Jankowski*.

Jednocześnie w latach 80., a dokładnie w roku 1986 Maleńczuk dołącza do cieszącego się już renomą krakowskiego zespołu Püdelsi. Grupa występuje m.in. na festiwalu w Jarocinie. Wykonany przez nich utwór *Rege – kocia muzyka* staje się jednym z przebojów tego festiwalu<sup>72</sup>. W 1988 roku Püdelsi wydają album *Bela Pupa*,

---

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> J. Szubrycht: *Maleńczuk: Chciałem podziękować wszystkim dziewczynom, które wzięły sobie narodowca za męża*. „Gazeta Wyborcza” 16.05.2024. WWW: <https://wyborcza.pl/7,113768,30913710,chcialem-podziekowac-wszystkim-dziewczynom-ktore-wziely-sobie.html> [dostęp: 16.05.2024].

<sup>72</sup> Informacja pochodzi z biografii Macieja Maleńczuka umieszczonej na jego oficjalnej stronie internetowej: <http://maciejmalenczuk.pl/biografia.html> [dostęp: 5.05.2023].



na którym Maleńczuk wykonuje zaledwie dwa utwory. Większość utworów śpiewa legendarna wokalistka popularnego w tym czasie zespołu Maanam – Olga „Kora” Jackowska. Po wydaniu płyty Maleńczuk rozstał się z zespołem aż do 1996 roku.

We wspólnym wywiadzie dla *Gazety Wyborczej* z okazji 30-lecia zespołu Maleńczuk opowiada o genezie swojej współpracy z krakowskimi muzykami:

Grałem na Szewskiej. Pudel podszedł i powiedział: „Fajnie śpiewasz, przyjdź do Püdelsów”. Ja na to: „Nie wiem, czy przyjdę, bo beznadziejnie gracie”. Przyszedłem jednak na próbę, do ręki dostałem zeszyt po Piotrze Marku [nieżyjący wokalista zespołu Düpa, z którego wywodzą się Püdelsi – przyp. aut.] i bardzo możliwe, że gdyby nie ten zeszyt, to od razu bym stamtąd uciekł. Teksty napisane były staropolszczyzną, jedynym w swoim rodzaju charakterem pisma, z rysunkami. To wystarczyło, żeby stwierdzić, że mam do czynienia z absolutem. Dlatego zostałem<sup>73</sup>.

Należy jednak odnotować, że relacje krakowskiego barda z liderem zespołu – Andrzejem „Püdlem” Bieniaszem były dynamiczne i skomplikowane. O emocjach związanych z tą współpracą Maleńczuk wypowiada się w następujący sposób:

Püdelsi to trudna miłość, a poza tym przez cały czas miałem własną działalność i mnóstwo swoich pomysłów. Najbardziej spektakularna kłótnia skończyła się tak, że wszyscy wyjechali ze studia, a ja zostałem sam. Była to awantura z Pudlem o stosunki polsko-niemieckie<sup>74</sup>.

Na początku lat dziewięćdziesiątych krakowski muzyk postanawia założyć trio Homo Twist:

Postanowiłem założyć Homo. Zrobiłem bardzo dużo w tym kierunku, włącznie ze zleceniem pewnemu ćpunowi kradzieży gitary. Krzemiński się nazywał. Ćpun i złodziej jednocześnie. Agresywny sukinsyn. Jeszcze żyw. Zleciłem mu, bo wypatrzyłem w komisie

---

<sup>73</sup> M. Gruszecka: *Püdelsi są dla dojrzałych kobiet i mężczyzn. 30-lecie zespołu*. „Gazeta Wyborcza”, 2.10.2015. WWW: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,18949310,pudelsisadlodojrzałychkobietimeczyzn30lecieze spolu.html> [dostęp: 01.07.2023].

<sup>74</sup> Ibidem.

zajebistą gitarę Washburna z jednego kawałka drzewa. Jest na wielu zdjęciach. Była to kremowa gitara o bardzo nietypowym kształcie, której kradzież zleciłem Krzemińskiemu w zamian za pompę towaru, za dwadzieścia centów. Załatwiłem te dwadzieścia centów, kupiłem normalnie za pieniądze. I Krzemiński mi ją przyniósł. I na tej oto gitarze nagrałem kilka płyt Homo Twist<sup>75</sup>.

Na albumach Homo Twist słyszalne jest dążenie Maleńczuka do wychodzenia poza kompozycję zakorzenioną w bluesie, typową dla muzyki rockowej. Choć utwory na albumach tria zwracają się ku tradycjom rockowym i bluesowym, to jednak są przełamywane motywami psychodelicznymi, a także elementami kojarzonymi z muzyką góralską (utwór *Górska muzyka*). Autorski projekt Maleńczuka zrywa zatem z dotychczasową stylistyką akustyczną. Krakowski artysta poprzez wykorzystywanie tzw. otwartego stroju gitary typowego właśnie dla bluesa oraz dzięki zamianie standardowych gitarowych strun na struny wykorzystywane w gitarze basowej, tworzy charakterystyczne dla zespołu ciężkie, psychodeliczno-bluesowe brzmienie. Sam o roli bluesa wypowiada się tak:

Powiem tak – wyszedłem z bluesa harmonicznie, ale nigdy nie wyszedłem z bluesa emocjonalnie. W tym, co robię, nadal jest blues. Jest w tym umiłowanie smutku, pewnej ponurości, pewnych ciemnych stron życia, a też rytmy, groove’y funkowe, czyli te, które lubię, wyszły właśnie z bluesa. Nadal uważam, że Kanty Pawлуśkiewicz miał rację – że blues przynależy się czarnym jak psu buda. Co do tego nie ma najmniejszych wątpliwości. Udało mi się zrobić karierę, ale faktycznie kto wie, czy właśnie wtedy nie wziąłem sobie tego do serca. Już parę lat grałem tego bluesa na strecie. Kto wie, czy jak Kanty mi to powiedział, nie zacząłem się dzięki temu zastanawiać, czy może nie spróbować czegoś innego. W końcu wtedy zdecydowałem się na wokalizowanie w Püdelsach i tak dalej, a Püdeli byli daleko od bluesa, nigdy go nie grali<sup>76</sup>.

Jarosław Szubrycht – dziennikarz i krytyk muzyczny – podsumowując twórczość Homo Twist, stwierdza:

---

<sup>75</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlalem...*, s. 54–55.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 268.

Maleńczuk w swoich kompozycjach łączył tradycję bluesowych lamentów i ballad więziennych ze świadomością płynącej zza oceanu nowej fali muzyki gitarowej oraz popkulturowymi śmieciami, które naniósł Wisła. Jako autor tekstów – osobistą wrażliwość i wycytane u klasyków wycucie formy z brutalnością i cwaniactwem ulicznika. Sekcja rytmiczna grała fenomenalnie, z groove'em niedostępnym dla polskich rockmanów, a Maleńczuk na gitarze – zupełnie po swojemu. Do tego teksty, równie piękne, co brutalne, mówiły o miłości i braku miłości, ćpaniu i ucieczce przed nim, o Polsce, która się zmieniała i niewzruszonej śmierci. Ale też całe partie zaśpiewane były w wymyślonym języku<sup>77</sup>.

Zespół funkcjonował od roku 1990 do 1994, kilkakrotnie zmieniając swój skład. Okres ten był dla Maleńczuka trudny:

Co do kasy, to mogę powiedzieć, że dopóki nie wydałem pierwszej płyty *Homo [Cały ten seks]*, premiera 11 kwietnia 1994 r. – przyp. red.] i jej nie sprzedałem, to między 1990 a 1993 rokiem był bardzo trudny okres, była wielka bieda. Na strecie już się tak dobrze nie grało, a ćpać się chciało. Wiesz... Nie ma kasy, nie ma skąd wziąć tej kasy. Tonę w jakichś długach, nieoddanych pieniądzech, to se chociaż, kurwa, przyćпам, żeby odsunąć od siebie problemy. No i tak to trwało<sup>78</sup>.

W 1994 trio wydaje debiutancką płytę *Cały ten seks*. Album został nagrany przy udziale grającego na gitarze basowej Leszka Miarki oraz grającego na perkusji Grzegorza Schneidera. O wynikach sprzedaży płyty krakowski bard mówi: „Płytę sprzedałem za bezdurno, ale chodziło tylko o to, żeby w ogóle ją wydać. Sprzedało się dziesięć tysięcy egzemplarzy”<sup>79</sup>. Po nagraniu pierwszej płyty zespół się rozpada, zaś rok później reaktywowani zostają Püdelisi, z którymi Maleńczuk nagrywa albumy: *Viribus Unitis* (1996) i *Narodziny Zbigniewa* (1997)<sup>80</sup>. Albumy cechuje stylistyka muzyczna zdecydowanie odległa od *Homo Twist*. Maleńczuk określa ją jako awangardę rockową:

---

<sup>77</sup> J. Szubrycht: „Po angielsku śpiewamy, po niemiecku gramy”. *Nie było drugiego takiego zespołu*. „Gazeta Wyborcza”, 12.04.2023. WWW: <https://wyborcza.pl/7,113768,29655393,pornonarkotykiidiabliczypowrothomostwistmozesieudac.html> [dostęp: 20.05.2023].

<sup>78</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlałem...*, s. 53.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>80</sup> Warto jednak podkreślić, że teksty w zespole tworzone były kolektywnie, co stanowi kolejną interesującą przestrzeń do potencjalnych badań.

„W tamtym czasie [Püdelsi – przyp. aut.] grali również sporo awangardy rockowej, polegającej na tym, że nie byli w stanie skończyć utworu, przez co powstawała suita (śmiech)!”<sup>81</sup>.

W tym okresie grania z Püdelsami Maleńczuk reaktywuje również Homo Twist. W skład reaktywowanego zespołu wejdą: grający na perkusji Artur Hajdasz oraz grający na gitarze basowej Franz Dreadhunter (Piotr Dariusz Adamczyk). W 1996 roku trio nagra drugą płytę, zatytułowaną po prostu *Homo Twist*, zaś rok później ukaże się trzecia płyta *Moniti Revan*. Nie obędzie się jednak bez personalnych rozszad – Franza Dreadhuntera zastąpi Olaf Deriglasoff.

W 1996 roku Maleńczuk otrzyma dwie nominacje do Fryderyka – prestiżowej nagrody w polskim przemyśle muzycznym – jako wokalista roku oraz jako autor roku. W 1997 roku zostanie kolejny raz nominowany do nagrody Fryderyka, tym razem jako autor roku.

Ugruntowując swoją pozycję na rodzimej scenie muzycznej, dzięki coraz większej rozpoznawalności Homo Twist oraz Püdelsów pod koniec lat dziewięćdziesiątych Maleńczuk decyduje się jeszcze raz na powrót do pierwotnej stylistyki swojej twórczości. W 1998 roku wydaje solowy album *Pan Maleńczuk* będący najpełniejszym zbiorem utworów wykonywanych przez niego na ulicach Krakowa i innych polskich miast. Rok później wraz z Püdelsami wydaje album *Psychopop*. W 2000 roku Maleńczuk zawiesza działalność Homo Twist, zaś w 2002 roku wydaje kolejną solową płytę *Ande La More*, którą komponuje, wykorzystując instrumenty wirtualne.

Istotną cezurę w karierze Maleńczuka stanowi rok 2003. Wtedy Püdelsi wydają album *Wolność słowa*, który zyskuje status złotej płyty. Wraz z ogromnym sukcesem komercyjnym Maleńczuk doskonale odnajduje się w nowej polskiej rzeczywistości medialnej – zostaje jurorem trzeciej edycji programu rozrywkowego *Idol* bijącego rekordy popularności. Jednocześnie też realizuje się na niwie literackiej, bowiem we wrześniu tego samego roku ukazuje się jego poemat zatytułowany *Chamstwo w państwie*.

---

<sup>81</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlalem...*, s. 268.

W 2005 roku Maleńczuk kończy współpracę z Püdelkami, co odbije się szerokim echem w mediach. W jednym z wywiadów lider zespołu Andrzej „Püdel” Bieniasz wypowiada się o Maleńczuku następująco:

Gość był od dłuższego czasu nie do zniesienia. Nie mogłem już patrzeć na to – na te jego fochy i dorabianie filozofii do każdej idiotycznej sytuacji. Bzdura. Raz się tego czepiał, raz czegoś innego. Według niego wszystko w Püdelkach zrobił on. Gdyby nie on, to niczego by nie było... I tak dalej. A prawda jest taka, że wziąłem go z ulicy, więc może gdyby nie ja, dalej siedziałby na ulicy. Ktoś kto zarzyna kurę, która znosi złote jaja, zanim sama zdechnie, jest dla mnie zwyczajnie głupi<sup>82</sup>.

Po opuszczeniu Püdelków Maleńczuk reaktywuje projekt Homo Twist, czego efektem są dwa albumy – *Demonologic* wydany w 2005 roku oraz ostatni album tria – *Matematyk* wydany w 2008 roku. Rok później projekt ponownie zostanie zawieszony, tym razem aż do 2023 roku<sup>83</sup>. Po kolejnym rozwiązaniu Homo Twist Maleńczuk realizuje szereg projektów solowych i grupowych w różnych stylistykach muzycznych, nierzadko bardzo odległych od dotychczasowej. W 2006 roku we współpracy z zespołem *Consort* wydaje album *Cantigas de Santa Maria* będący zbiorem pieśni Alfonsa X, króla Kastylii. Materiał ten stanowił oprawę muzyczną do spektaklu pod tym samym tytułem. Płyta uzyskała status złotej.

W opublikowanym w 2007 roku wywiadzie przeprowadzonym przez Witolda Gadowskiego bard wyjaśnia przyczyny odejścia z zespołu oraz zapowiada nadchodzącą woltę stylistyczną:

Zaśpiewam dla dziewczyn jeszcze nieraz. Ale nie z Püdelkami. To problem personalny. Za dużo było też w Püdelkach siedzenia i dłubania. Dłubać mi się nie chce. Chcę robić szybko i dużo, przeskakiwać z kwiatka na kwiatek, bo żyjemy w eklektycznych czasach. Nawet gdy nagrywaliśmy hiciory z przymrużeniem oka, traktowane były serio, a na koncerty

---

<sup>82</sup> *Fochy i fomy nas nie wykończą*. „Interia.pl”, 12.12.2005. WWW: <https://muzyka.interia.pl/wywiady/newsfoch-yifumynasniewykoncza,nId,1686657> [dostęp: 20.06.2023].

<sup>83</sup> J. Szubrycht: „*Po angielsku śpiewamy, po niemiecku gramy*”..., WWW: <https://wyborcza.pl/7,113768,29655393,pornonarkotykiidiabliczypowrothomotwistmozesieudac.html> [dostęp: 20.05.2023].

przychodzili ludzie marzący o wysłuchaniu wiązanki przebojów. To już wolę sobie założyć zespół stricte dansingowy, który też będzie ironiczny, ale więcej osób się zorientuje, kiedy trzeba się śmiać. Nazwę już mam: Projekt Dansingowy Maćka Maleńczuka. Będziemy mieli garnitury i będziemy bardzo drodzy<sup>84</sup>.

Rok później artysta spełnia swą zapowiedź i powołuje do życia projekt *Psychodancing*. W 2008 roku wydaje album *Psychodancing*, a w kolejnym roku *Psychodancing 2*. Projekt ten stanowi kolejną woltę stylistyczną Maleńczuka, bowiem tym razem krakowski artysta stawia na dyskotekowe interpretacje znanych polskich przebojów i własnych utworów. Oba albumy osiągną status platynowej płyty oraz zdobędą trzecie miejsce na Oficjalnej Liście Sprzedaży<sup>85</sup>.

Również kolejne płyty wydawane przez Maleńczuka (*Wysocki Maleńczuka* w 2011 roku, *Psychocountry* w 2012, *Tęczowa swasta* w 2014, *Jazz for Idiots* w 2016, *Maleńczuk gra Młynarskiego* w 2017) odnosząc będą sukcesy komercyjne, umacniając pozycję artysty na ogólnopolskim rynku muzycznym.

Omówione we wcześniejszych rozdziałach zjawisko bardostwa nie jest, jak wskazywałem, zjawiskiem jednorodnym. Z jednej strony w postaci Macieja Maleńczuka odnajdujemy jego typowe przejawy, z drugiej zaś – krakowski artysta na różne sposoby stara się ten etos dekonstruować. Choć publiczność sama nadała mu przydomek „barda Krakowa”, to w niniejszym podrozdziale postaramy się spojrzeć na bardostwo Maleńczuka z perspektywy wyznaczników zaproponowanych w publikacji *Bardowie*. Jej autorki – Jadwiga Sawicka i Ewa Paczoska – konstatują, że podstawową cechą bardostwa jest odpowiedzialność za całość wypowiedzi artystycznej oraz samowystarczalność w kontekście jej funkcjonowania w polisytemie artystycznym<sup>86</sup>. Wyznacznik ten można niewątpliwie odnieść również do Macieja Maleńczuka, bowiem zwłaszcza w początkowych fazach jego twórczości, czyli okresie ulicznym oraz Homo Twist, krakowski muzyk był autorem zarówno warstwy muzycznej, jak i tekstowej

---

<sup>84</sup> W. Gadowski: *Punk zdechl...*, WWW: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/7,53668,4100479.html> [dostęp: 2.06.2023].

<sup>85</sup> Oficjalne Listy Sprzedaży (OLiS) to cotygodniowe zestawienia sprzedaży detalicznej prezentujące dane dotyczące sprzedaży fizycznej i cyfrowej albumów oraz singli. Powstają w oparciu o dane sprzedażowe sklepów i muzycznych serwisów internetowych uczestniczących w tym projekcie. Zob.: WWW: [https://www.olis.pl/about\\_olis](https://www.olis.pl/about_olis) [dostęp: 05.07.2023].

<sup>86</sup> J. Sawicka, E. Paczoska: *Wstęp...*, s. 5.

utworów. Ponadto, grając swoje utwory na ulicy, Maleńczuk w pełni realizował postulat samowystarczalności wynikającej z funkcjonowania w opresyjnym systemie politycznym. Należy jednak zaznaczyć, że choć w XX wieku przeciw śpiewającego poety wobec opresyjnej sytuacji polityczno-społecznej jest często jednym z elementów wyróżniających bardów na tle innych poetów, to Maleńczuk w pierwszym, ulicznym, czyli najbardziej „bardowskim” okresie swojej twórczości nie jest twórcą występującym przeciwko systemowi.

Kontekst ten pojawi się dopiero w późniejszym okresie jego twórczości, w którym autor będzie już funkcjonował w ramach przemysłu rozrywkowego. Mimo że, jak podkreślałem, element opresyjnego, wyposażonego w cenzurę systemu jest istotnym kontekstem kształtującym recepcję bardów, to w przypadku Macieja Maleńczuka recepcja ta budowana jest w oparciu o inne elementy. Dzieje się tak, ponieważ artysta opowiada w swoich tekstach o dramatach zwyczajnych ludzi, dzieli się swoimi przemyśleniami i prezentuje narracje silnie osadzone we własnej biografii.

Tematyka utworów barda, w której bardzo często przewijają się motywy biograficzne, omówiona zostanie w dalszej części pracy, niemniej warto już teraz podkreślić kolejny istotny wyznacznik bardostwa, jakim jest kontekst *życiotworzenia*<sup>87</sup>. W trwającym dekadę okresie ulicznym śpiewanie własnych utworów było dla Maleńczuka nie tylko formą artystycznego wyrazu, ale również sposobem na życie. Inną interesującą kwestią jest przekraczanie granicy między kulturą wysoką a popularną, choćby poprzez łączenie form i treści wysokich z potocznymi. Często to, co bard ma do powiedzenia, znacznie przekracza zapotrzebowanie kultury popularnej, jednak twórca wykorzystuje jej środki, by móc nawiązać z nią polemikę<sup>88</sup>.

W przypadku twórczości i kariery Macieja Maleńczuka tylko część omówionych wcześniej postulatów bardostwa zostaje zrealizowana. Krakowski muzyk bowiem z upodobaniem sięga po formy, które funkcjonują wyłącznie w kulturze masowej, jak na przykład stylistyka dancingowa lub popowa. I to one właśnie stają się podstawą jego tekstów o tematyce społecznej (*Kaczory, Wolność słowa czy większość utworów z płyty Klauzula sumienia*). Maleńczuk nie tylko nie odrzuca kultury, którą

---

<sup>87</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 67.

określilibyśmy jako masowa, popularna i skomercjalizowana, ale z powodzeniem odnajduje się w związanej z nią części środowiska artystycznego.

Funkcjonowanie Maleńczuka w show-biznesie stanowi interesujący przykład dekonstrukcji bardowskiego etosu. Prześledźmy zatem karierę artysty w kontekście zarysowanych powyżej przejawów tego etosu<sup>89</sup>. Rozpoczęta po opuszczeniu więzienia w latach 80. działalność artystyczna na ulicach Krakowa i innych miast sprawia, że choć artysta nie jest jeszcze rozpoznawalny na arenie ogólnopolskiej, to jednak cieszy się dużą popularnością w środowisku krakowskiej alternatywy artystycznej. Popularność ta sprawia, że w latach 90. Maleńczuk będzie balansować na styku kultury alternatywnej, niszowej i w jakiś sposób awangardowej. Jednocześnie zaś coraz częściej będzie eksponowany w mediach rozrywkowych i urynkowanej kulturze. Sposób funkcjonowania Maleńczuka w kulturze lat 90. świetnie oddaje tekst poety Miłosza Biedrzyckiego *Pieśń gorzką nuci czas* opublikowany na łamach *BruLionu* w 1998 roku, czyli już po wydaniu trzech płyt z *Homo Twist* oraz trzech z *Püdelsami*:

Trudność polega na tym, że to, co robi Maleńczuk, jest jedynym znanym mi (w polszczyźnie) przykładem „poezji śpiewanej”: tekst, muzyka i interpretacja składają się na całość większą od sumy części. [...] Chyba każdy, kto ociera się o kulturę popularną w Polsce, miał już okazję zetknąć się z tym nazwiskiem i zjawiskiem<sup>90</sup>.

Twórczość Maleńczuka stanowiąca jeszcze do niedawna domenę kultury alternatywnej zaczyna powoli stawać się elementem kultury popularnej, a postać barda zaczyna być wtłaczana w ramy sprawnie funkcjonującego przemysłu rozrywkowego:

Co było potem: ucieczka do przodu, trochę desperacka, próba użycia maszynki show businessu tak, by samemu nie zostać użytym przez maszynkę; prosto w ramiona misiów, którzy nie takich niezależnych już kooptowali. Ta zabawa odbywa się właśnie w chwili, gdy to piszę<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Samej realizacji i dekonstrukcji etosu barda w postaci i twórczości Maleńczuka nie poświęcam w niniejszej dysertacji więcej uwagi, chcę jednak zasygnalizować istnienie tych zjawisk. Jak się wydaje, ze względu na swoją złożoność i nietypowość na tle biografii zarówno polskich, jak i zagranicznych bardów tego okresu, kontekst ten może stać się przedmiotem odrębnych badań.

<sup>90</sup> M. Biedrzycki: *Pieśń gorzką nuci czas*. „BruLion”, 1998, nr 1, s. 63.

<sup>91</sup> Ibidem.



Maleńczuk zapraszany jest do popularnych programów typu talk-show, w których stara się szokować widza. Sam też podkreśla pewną wyjątkowość swojej osoby, mówiąc: „Jestem bohemą, ale bohema mnie nie chce, a ja nie chcę jej. Jestem więc taką jednoosobową bohemą chodzącą po mieście”<sup>92</sup>.

Ta strategia wizerunkowa sprawia, że po sukcesie albumu *Wolność słowa*, Maleńczuk ugruntuje swoją pozycję w komercyjnej części polisystemu kulturowego. Jednocześnie za sprawą piosenki o tym samym tytule album ten będzie początkiem twórczości mocno zakorzenionej w satyrze politycznej, którą Maleńczuk kontynuuje do dziś. Sprawia to, że choć pozornie artysta oddala się od typowych wyznaczników bardostwa, to jednocześnie wyraźnie realizuje przynajmniej jeden z nich, a mianowicie zaangażowanie polityczno-społeczne. Warto również podkreślić, że przez całą karierę Maleńczuk nie ucieka od bardowskiej odpowiedzialności za trzy warstwy utworu – tekstową, muzyczną i performatywną.

Przypięciem mariażu artysty z show-biznesem będzie angaż do programu rozrywkowego typu *talent show* – *Idol*<sup>93</sup>. Bycie „osobowością telewizyjną” stanowi element zdecydowanie wykraczający poza skojarzenia z postacią barda. Jeszcze przed premierą programu, po ogłoszeniu składu jury, jeden z ogólnopolskich portali internetowych tak skomentował tę decyzję:

Zdaniem niektórych jedyny polski artysta potrafiący grać rock'n'rolla. Inni mówią, że jest on jedynym godnym uwagi kontynuatorem tradycji gitarowej psychodelii i awangardy<sup>94</sup>. Niewątpliwie jest jednym z najwybitniejszych polskich autorów tekstów. Jurorem w IDOLU zdecydował się zostać „Dla chwały Püdełsów, własnej, nowego Homo Twist i oczywiście po to, żeby wybrać kogoś fajnego”. Jeden z najbardziej kontrowersyjnych polskich muzyków.

---

<sup>92</sup> Pan Maleńczuk. „Onet.pl”, 26.05.2006. WWW:

<https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiadyartykuly/panmalenczuk/jw0g3gc?utm> [dostęp: 06.06.2023].

<sup>93</sup> *Idol* to program rozrywkowy nadawany w telewizji Polsat na licencji brytyjskiej sieci ITV. Ma on charakter konkursu wokalnego.

<sup>94</sup> Termin *psychodelia* zwykle odnosi się do stylu lub estetyki nawiązującej do powstałej w latach 60. XX wieku subkultury hipisów. Istotnym elementem ruchu były psychodeliczne doznania wywoływane przez niektóre substancje psychoaktywne, takie jak LSD, mekskalina i psylocybina. Psychodeliczna sztuka i muzyka zazwyczaj owe doznania odtwarzają lub odzwierciedlają. Muzyka psychodeliczna wykorzystuje instrumentarium typowe dla muzyki rockowej (gitarę elektryczną, basową, perkusję, instrumenty klawiszowe) poszerzone nierzadko o elementy muzyki indyjskiej, takie jak sitar, tabla. Więcej: R. Rubin J.P. Melnick: *Immigration and American popular culture: an introduction*. New York 2007 oraz M. Hicks: *Sixties rock: garage, psychedelic, and other satisfactions*. University of Illinois Press 1999.

Koledzy z zespołu nazywają go prawdziwym muzykiem i twierdzą, że nie będzie zbyt okrutny dla uczestników IDOLA. „Bo w głębi serca to dobry człowiek”<sup>95</sup>.

Od momentu emisji programu do Maleńczuka przylgnie łąka skandalisty. Dodatkowo w tym samym czasie w licznie udzielanych wywiadach artysta będzie prowokować opinię publiczną deklaracjami o przejściu na islam i wyznawaniu satanizmu, wypowiedziami na temat narkotyków i postaci ówczesnego przemysłu rozrywkowego<sup>96</sup>. Kontrowersje, skandale i prowokacje staną się głównym elementem strategii wizerunkowej Maleńczuka, a jednocześnie od momentu wkroczenia w sferę kultury komercyjnej, wywiady prasowe i telewizyjne staną się przedłużeniem jego twórczości. Podobnie jak w swoich tekstach Maleńczuk odnosi się w nich do różnorodnych kwestii społecznych i politycznych, takich jak sytuacja mniejszości seksualnych, sytuacja kobiet, polityka i rola Kościoła katolickiego w Polsce. Efektem tego zaangażowania społecznego jest napisany z Barbarą Burdzy drugi wywiad rzeka pod tytułem *Chamstwo w państwie* – takim samym, jak tytuł wydanego w 2003 roku poematu. W wywiadzie udzielonym pismu *Machina* artysta wyjaśnia swoją postawę:

Machina: Nie boisz się wyklęcia?

M. Maleńczuk: Neeee. Czekam na nie z utęsknieniem. Jakiś procesik? Bardzo chętnie. Chciałbym trafić na jakiś indeks. Chciałbym, żeby ktoś obrażony pozwał mnie do sądu, ale jakoś nikt tego nie robi<sup>97</sup>.

Maleńczuk z jednej strony zrywa więc z etosem barda niezależnego i niefunkcjonującego w ramach instytucji i systemu, z drugiej jednak – pozostaje niepokorny. O monetyzacji swojej popularności poprzez występy w *Idolu* artysta wypowiadał się jeszcze wiele razy, w tym również po zakończeniu pracy w programie:

---

<sup>95</sup> *Kim są nowi jurorzy „Idola”?* „Interia.pl”, 17.03.2003. WWW: <https://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-kim-sa-nowi-jurorzy-idola,nId,1615306> [dostęp: 6.06.2023].

<sup>96</sup> *Pan Maleńczuk*. „Onet.pl”, 17.07.2003. WWW: <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiadyartykuly/panmalenczuk/jw0g3gc?utm> [dostęp: 06.06.2023].

<sup>97</sup> *Ibidem*.

[*Idol* – przyp. aut.] Był mi potrzebny tak jak Dodzie taniec z łyżwami. Jeszcze jeden job, który można wziąć lub nie. Znow potrzebowałem kasy. Trochę śmiechu, cynizmu i stałem się rozpoznawalny<sup>98</sup>.

Niewątpliwie żenującą decyzję o udziale w programie podjąłem z powodów finansowych. Musiałem tę żabę przełknąć. Kiedy kończył się ostatni dzień na planie, pomyślałem: „O Boże, czuję się, jakbym wychodził z więzienia”<sup>99</sup>.

Inni mi mówią, że dałem ciała. Ale mój plan się spełnił, sypnęły się splendory, urywały telefony. O to chodziło. Mogę negocjować wyższe stawki. Kilka lat temu Homo Twist dostał sześć nominacji do Fryderyka, graliśmy za grosze i nie mieliśmy co jeść. Byliśmy naprawdę szczupli. Choć nie dostaliśmy żadnej statuetki, nominacje wystarczyły, żebym udzielił pierwszego telewizyjnego wywiadu. Dał mi większą popularność niż wszystkie wcześniejsze płyty. Uważam, że robię karierę dzięki wywiadam, a nie piosenkom, bo moja muzyka nie jest lekkostrawna<sup>100</sup>.

Maleńczuk nie ukrywa, że nie interesuje go bycie częścią jakiegokolwiek etosu stojącego w opozycji do sukcesu komercyjnego. Zapytany przez Witolda Gadomskiego o to, co to znaczy być częścią muzyki alternatywnej, krakowski artysta stwierdza:

Mało zarabiać, jeździć starym samochodem, zazdrościć innym pieniędzy i marzyć o wyjściu z „metra”. Czyli z undergroundu. Kiedyś byliśmy zniewoleni przez system komunistyczny. Alternatywność łączyła się z walką o wolność jednostki. Teraz nie ma żadnego systemu poza monetarnym. I niech nikt mi nie wmawia, że w świecie, którym rządzi pieniądz, można żyć bez pieniędzy<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup>A. Michalak: *Maciej Maleńczuk na linii frontu...*, WWW:

<https://muzyka.dziennik.pl/artykuly/73673,maciejmalenczuknaliniifrontu.html> [dostęp 30.05.2023].

<sup>99</sup> W. Gadomski: *Punk zdechl...*, WWW: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/7,53668,4100479.html> [dostęp: 2.06.2023].

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Ibidem.

Muzyk podkreśla jednak, że wciąż pozostaje artystą: „Moim celem nie jest kasa. Jestem artystą z krwi i kości, urodziłem się, żeby grać, komponuję muzykę, która dręczy mnie po nocach”<sup>102</sup>.

W podsumowaniu rozważań zawartych w niniejszym rozdziale należy podkreślić, że bardowstwo Macieja Maleńczuka ma charakter wykraczający poza utarte schematy. W jego przypadku jest to niewątpliwie zjawisko niejednorodne i wymykające się jednoznacznym ocenom. Jednocześnie mariaż z przemysłem rozrywkowym nie czyni z Maleńczuka gwiazdy pop. Oba konteksty, ich teoretycznie wykluczający się charakter, funkcjonują w przypadku Maleńczuka w sposób, który zdecydowanie wart jest rozwinięcia w odrębnych badaniach.

W dalszej części niniejszego rozdziału przyjrzymy się tematyce, poetyce oraz wybranym elementom idiolektu artysty.

W swoich utworach Maciej Maleńczuk, podobnie jak Władimir Wysocki, chętnie opowiada o losach zwyczajnych postaci. W cytowanym już w pracy tekście Miłosza Biedrzyckiego pojawia się fragment wywiadu, który pierwotnie ukazał się w niedostępnym obecnie tomiku *Fragment koncertu z tekstami Maleńczuka*. W wywiadzie tym krakowski muzyk zdradza: „Już od dziesięciu lat włączę się po mieście. To jest moje źródło inspiracji, ani nie literatura, ani telewizji, ani polityka – tylko obyczaj, czyli chłopaki, dziewczyny, że zakochani, że coś tam, że kamieniami wałą”<sup>103</sup>. Potwierdzeniem przytoczonych powyżej słów może być utwór *Alicja*, którego pierwsza zwrotka brzmi następująco:

Alicja  
W poniedziałek  
Okres dostać miała  
Był wtorek  
Wata jak śnieg biała  
Jeszcze cały tydzień  
Nadzieję miała

---

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> M. Biedrzycki: *Pieśń gorzką...*, s 64.

Jeszcze się oszukiwała  
Chociaż już we wtorek  
Albo wcześniej jeszcze  
Dobrze wiedziała<sup>104</sup>

Bohaterka utworu, jak dowiadujemy się z ostatniej zwrotki – maturzystka (*Maturę/ Z biologii/ Nazajutrz/ Na trójkę/ Ale zdała*) – zachodzi w ciążę. Dramat nastolatki Maleńczuk przedstawia za pomocą prostych fraz (*Okres dostać miała; Jeszcze cały tydzień/ Nadzieję miała*), rezygnując z wyszukanych figur stylistycznych. Na pierwszy rzut oka można by sądzić nawet, że są one dość banalne – *Wata jak śnieg biała* – jednak, być może, mamy tutaj odniesienie intertekstualne do *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, a dokładniej – do *Inwokacji*, w której pojawia się wers „Gryka jak śnieg biała”<sup>105</sup>. W kontekście sytuacji, w której mowa o maturzystce, takie odniesienie jest w pełni możliwe, tym bardziej, że sam artysta podkreślał wielokrotnie w wywiadach, że jest osobą czytaną. We wspomnianym utworze bard nie ocenia sytuacji tytułowej bohaterki i jej decyzji, której konsekwencje zostały przedstawione w drugiej zwrotce – również bez poetyckich niedomówień:

Doktorka  
Kosztowała niedużo  
Poszedł na to zegarek jej chłopca  
Żaden dźwięk zza drzwi żaden chlupot  
Kiedy czekał i czekał na schodach  
Niechby już było po wszystkim  
Niechby już było po wszystkim

---

<sup>104</sup> W swoich tekstach, które publikowane są w formie książeczki dołączonej do płyty oraz na stronie internetowej [http://maciejmalenczuk.pl/homotwist\\_teksty.html](http://maciejmalenczuk.pl/homotwist_teksty.html) [dostęp: 20.08.2023], Maciej Maleńczuk konsekwentnie nie stosuje znaków interpunkcyjnych takich jak kropki czy przecinki. W dalszej części niniejszej pracy wszystkie teksty autorstwa krakowskiego barda pozostawione zostaną w oryginalnej postaci, tj. bez znaków interpunkcyjnych.

<sup>105</sup> A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. Kraków 2010, s. 5.

Kolejna zwrotka zdaje się potwierdzać słuszność wybranej przez Maleńczuka poetyki. Podmiot liryczny snuje bowiem historię Alicji dalej, tak, by przedstawić ją jako prozaiczną – zwykłą i mało interesującą, a przez to spójną z przyjętą poetyką:

Alicja  
Już za tydzień  
Z chłopcem się kochała  
Wiadomo natura  
Młoda była  
Świetnie sobie radę dała

Maleńczuk nie ocenia, nie komentuje decyzji i postaw swoich bohaterów, jednakże zdarza się, że pozwala sobie wobec nich na ironię:

Maturę  
Z biologii  
Nazajutrz  
Na trójkę  
Ale zdała

Innym przykładem narracji o zwykłym człowieku – swego rodzaju *everymanie* – jest historia Edka Leszczyka, o którym Maleńczuk śpiewa:

Edek Leszczyk miał narzeczoną w Bytomiu  
Już pociągiem jechał na ślub  
Myślę że nie chciał złe buty i koszulę  
Zawinięte w gazetę wiózł

Maleńczuk ponownie opowiada o zwyczajnych ludzkich losach – Leszczykowi skradziono w pociągu weselne buty, co staje się pretekstem do żartu – *Chciał zrobić kawał i „ślubu nie będzie”/ Powiedział przy kolacji. Żart nie został jednak dobrze odebrany, bowiem żona pobladła, ojciec poczerwieniał. W bytomskim mieszkaniu*

wywiązała się kłótnia – *Teściowa krzyknęła że skona/ Pies zaczął szczekać teść zaczął szczekać/ Szczekała też narzeczona*). Reakcja samego bohatera była zaś następująca:

Edek spokojnie podniósł się z wersalki  
Spokojnie założył trampki  
Poszedł na dworzec tam wsiadł w jakiś pociąg  
Jakiś tam nie wiadomo jaki

Dostrzegamy, że w przeciwieństwie do radzieckiego barda Maleńczuk nie oddaje głosu swoim bohaterom. Natomiast, podobnie jak Wysocki, stara się unikać poetyckich metafor, moralizatorstwa i dydaktyzmu. Jak sam bowiem śpiewa: *Życie najlepsze układa piosenki/ Najlepsze sceny ustawia los*.

Krakowski artysta decyduje się również na opowieści o postaciach, których w twórczości Wysockiego próżno szukać. Pedofil (*Arkadiusz*), heroinista (*Krzysio*), heroinistka (*narkomanka*), mężczyzna stosujący przemoc domową (*Wiesław*) czy bratobójca (*Mirek Jankowski*) to postaci, które można nazwać jednostkami zdegenerowanymi, jednak Maleńczuk czyni ich bohaterami swoich historii, wykorzystując poetykę noszącą znamiona dokumentalizmu i naturalizmu.

W utworze *Arkadiusz* opowiada o losach zwyczajnego mężczyzny (*Robił w zaopatrzeniu, trochę w BHP*), którego opisuje tak:

Był zabójczym brunetem lat około trzydzieści<sup>106</sup>  
Nosił wąsy i bródkę a gardłowe jego r  
Przyprawiało o drżenie w sercu ród niewieści  
W dziale księgowości nad rzędami zer

Również w tym utworze można doszukać się odniesień intertekstualnych. Bohater utworu zostaje przedstawiony jako „mężczyzna po przejściach”, zaś jego wybranka – Barbara P. – jako „kobieta z przeszłością”. Mamy więc tutaj czytelne

---

<sup>106</sup> Zauważmy, że potrzeba dostosowania rymów jest przyczyną niepoprawności językowej – *trzydzieści* (zamiast – lat około trzydziestu) – *niewieści*.

nawiązanie do znanej piosenki autorstwa Agnieszki Osieckiej – *Czy te oczy mogą kłamać?*, w której pojawia się następujący fragment:

A gdy się zejdą, raz i drugi,  
kobieta po przejściach, mężczyzna z przeszłością,  
bardzo się męczą, męczą przez czas długi,  
co zrobić, co zrobić z tą miłością<sup>107</sup>.

U *Małeczuka* charakterystyka postaci zostaje odwrócona:

Tak złądował u niej kobiety z przeszłością  
Ten mężczyzna po przejściach wymarzona gra  
Jego miłość mierzona seksualną wydolnością  
Jej mieszkanie no i córka ale o tym sza

Historia *Arkadiusza* i *Barbary* nie jest jednak zwyczajną historią konkubinatu:

Pożądania żądry perwersyjne kleszcze  
Sięgnęły małej Ani już po paru dniach  
Mało mu matki *Arkadiusz* chce jeszcze  
Córki choć miała tylko 10 lat

Tak było i trwało latami  
Z miłości w nienawiść tylko jeden krok  
Bił matkę i rznął ją nocami  
A rano do pokoju Ani robił skok

*Małeczuk* rezygnuje z dostępnego poezji arsenału środków stylistycznych i sucho relacjonuje genezę i koniec trwającego kilka lat horroru *Barbary* i jej córki *Ani*,

---

<sup>107</sup> *Czy te oczy mogą kłamać.* sł. Agnieszka Osiecka, muz. Jan Pietrzak  
<https://teksciory.interia.pl/agnieszkaosieckaczteoczymogaklamactekstpiosenki,t,632719.html> [dostęp: 20.05.2023].



która dorastając, zaczyna fascynować się medycyną. To właśnie ta fascynacja, jak śpiewa krakowski bard, pomoże *zakończyć Arkadiusza losu bieg*:

W dziale trucizny jednej z ksiąg  
Tych które Ania czytywała w noc  
Czerwony się pojawił zakreślony krąg  
Już zielony Arkadiusz wymiotuje w koc

Opowieść o losie Arkadiusza wywołuje emocje u odbiorcy nie tylko poprzez sam fakt przedstawienia historii mężczyzny – pedofila i osoby stosującej przemoc. Również naturalistyczne obrazy agonii Arkadiusza służą wywołaniu określonych emocji – straszne czyny za życia – śmierć odzierająca z godności:

Rzygał do świtu tej potwornej nocy  
Wszystko mu zmiękło nawet jego r  
Włóczył oczami i z ust pianę toczył  
Ostatnie co ujrzał to rząd czarnych zer

Małeńczuk jednak nie pozwala odbiorcy na pozostanie w złudnym poczuciu, że sprawiedliwości stało się zadość. Ostatnia zwrotka utworu ukazuje paradoksalną w kontekście całej historii scenę – rozpacz Barbary, która – z jednej strony – również jest jego ofiarą, z drugiej zaś – jest matka, której córkę ten człowiek skrzywdził:

Tak  
Na nic Barbary wysilone szlochy  
Na nic z pogotowia konowałów trud  
Zdechł jurny Arkadiusz pośrodku wymiocin  
Tak poszedł do piachu i chuj mu na grób

Obraz ten może szokować, bowiem w pamięci słuchacza cały czas pobrzmiwają słowa jednej z wcześniejszych zwrotek (*Bił matkę i rznął ją nocami/ A rano do pokoju Ani robił skok*). Podmiot liryczny zdradza swój stosunek do śmierci

Arkadiusza, o czym może świadczyć operowanie skrajnie naturalistycznymi obrazami i odpowiednią do nich leksyką. Podsumowaniem życia bohatera jest wulgarna konstatacja w ostatnim wersie utworu.

Inaczej sprawa ma się z bohaterem utworu *Mirek Jankowski*. Małeńczuk opowiada w nim historię bratobójcy, który *Bratu młodszemu/ Ukochanemu/ Nóż w pierś wbił*. Sposób przedstawienia bratobójcy, ukazanie jego cierpienia zdradza, że stosunek podmiotu lirycznego do bohatera utworu *Mirek Jankowski* jest bardziej przychylny niż do bohatera piosenki *Arkadiusz*:

Kiedy go poznałem  
Nie jadł i nie pił  
Siedział przy oknie  
Do samej nocy  
I nic nie mówił  
W okno patrzył  
Brata młodszego  
Ukochanego  
Rocznicę śmierci czcił

Zło zostaje tu przedstawione jako niezależny byt, który determinuje ludzkie działania:

Czarna godzino  
Potworna chwilo  
Czemuś ty wybrała jego  
Mirka Jankowskiego  
Na sługę swego  
Czemu jego  
Co tak pięknie rysował  
Co nigdy nie przeklinał  
Co mi bratem później był

W myśl powyższego ofiarą jest sam Mirek Jankowski. Podmiot liryczny nie ukrywa poczucia solidarności z tym bohaterem, dlatego zwraca się do zła, które zmusiło go do pozbawienia życia swojego ukochanego brata. W tym kontekście wyraźne jest też odwołanie do znanego wiersza Wisławy Szymborskiej *Nic dwa razy się nie zdarza*, w którym odnajdujemy takie słowa:

Czemu ty się, zła godzino,  
z niepotrzebnym mieszasz lękiem?  
Jesteś – a więc musisz minąć.  
Miniesz – a więc to jest piękne<sup>108</sup>.

W analizowanym utworze Maleńczuka odnajdujemy też motyw więzienny, który zapewne, znając biografię artysty, nie jest przypadkowy. W twórczości muzyka pojawiają się również inne motywy z jego życia. W utworach takich jak *Kraków i Jamajca* odnajdujemy rozmaite konteksty związane z jego życiem w Krakowie. W utworze *Siostry* pojawia się wątek muzykowania na ulicy oraz hipisowania:

Grałem na ulicy jeździłem po kraju  
Wódka z meliny gandzia i balanga  
A z siostrami się miło wesoło mieszkało  
Od wieczora do rana artystek falanga

Jednakże to pobyt w więzieniu stanowi jeden z ciekawszych motywów w twórczości barda. W utworze *Pan Maleńczuk* artysta śpiewa:

Chłopcy w Iławie robią klucze do cel  
Ciekaw jestem, gdzie bransoletki robi się

---

<sup>108</sup> W. Szymborska: *Nic dwa razy. Wybór wierszy*. Kraków 1997, s. 14. Dodajmy, że przywołany wiersz Wisławy Szymborskiej był wielokrotnie wykonywany również w wersji śpiewanej – m.in. przez Łucję Prus, Olgę „Korę” Jackowską, a ostatnio przez bardzo popularną wokalistę młodego pokolenia – Sanah. Wykonaniem muzycznym sprzyja jego regularna, zrytmizowana budowa, która nie jest typowa dla twórczości Szymborskiej. Cechą tego wiersza jest również prosty język, pobawiony wyszukanej metaforyki. Utwór ten mówi m.in. o potrzebie zachowania dystansu wobec życiowych konieczności, bo taka postawa pomniejsza nieco grozę przemijania i łagodzi poczucie lęku.

Może firma jubilerska Sztum może firma Wałcz  
I tak wkładem do Zenitha otworzyć się je da

Podmiot liryczny, jak gdyby mając świadomość, że świat zza krat może być dla słuchacza czymś egzotycznym, a jednocześnie chcąc dowieść znajomości tematu, wciela się w rolę przewodnika po penitencjarnym uniwersum Polski oraz tłumaczy więzienną nomenklaturę:

Sztum to jest więzienie dla małolatów  
Iława to jest więzienie dla małolatów  
Wałcz to jest więzienie dla recydywy  
Bransoletki to są kajdanki

W utworach o tematyce więziennej niezmienny pozostaje wątek oczekiwania na wolność. Element ten pojawił się już w utworze *Mirek Jankowski*, w którym bard śpiewa:

Ostatnim się petem dzielił  
Śmy do rana czaj pili  
O dziewczętach marzyli  
I wolności czekali

Motyw wolności jest obecny również w innych utworach więziennych Maleńczuka, na przykład w utworze *Pierwszy dzień w pudle*:

Wreszcie wchodzę pod celę tam inny duch  
Małolat fason trzym  
Za parę dzionków amnestia i już  
Pokażemy im tył  
Pierwszy dzień w pudle  
Zaczynam liczyć dni

Zaś utwór *Recydywa i ja* kończy się zwrotką:

Klawisz stuka kluczami w drzwi  
Od wczoraj marzę by wyjść  
Wyjść do domu co ze świętami  
Amnestia zwyczajnie ma być  
Wyjść do domu co będzie w święta  
Amnestia zwyczajnie ma być

Dominująca w przytoczonych przykładach forma tekstów, na którą składają się proste, pozbawione poetyckiej nadbudowy komunikaty, w których nierzadko odnajdujemy zjawiska podstandardowe (*Zdechł jurny Arkadiusz/ Na nic z pogotowia konowałów trud/ Małolat fason trzym/ Wódka z meliny, gandzia i balanga; Chuj mu na grób*) nie stanowi jedynej możliwej w twórczości barda poetyki. Na płycie *Matematyk* korzysta on z innych środków językowych, zdecydowanie bliższych poezji. Widać to szczególnie w utworze pod tytułem *Lema pamięci kosmiczny pogrzeb*, który odsyła do wiersza autorstwa Cypriana Kamila Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod*. Bard śpiewa w nim:

Zapętlone wstęgi miriady soczyste  
Tyś w gnozie nie uwiądl miał myślenie czyste  
By dyjament się wyklął eony mijają  
Tyś codziennie znosił brylantowe jajo

Śpiewają plejady kipi mleczna droga  
Tam na jej rozstaju pożegnalim Boga  
Wczoraj z jutrem się miesza dziecinnieje starzec  
Wiosna jesień zima luty styczeń marzec

O Władco Much! Głosie Mego Pana!  
Summo Technologiae tylko Tobie znana  
Ten rebus rozwiąże kto pod presją działa  
Potęgą umysłu wesprze słabość ciała

Warto podkreślić, że wiersz Cypriana Kamila Norwida, do którego nawiązują tytuł i forma cytowanego powyżej utworu, został wykorzystany przez Maleńczuka w piosence noszącej ten sam tytuł na albumie *Moniti Revan* wydanym z Homo Twist w 1997 roku.

Sygnalizowany wcześniej w odniesieniu do utworów więziennych motyw wolności pojawia się także w tekstach o tematyce społecznej i politycznej, bowiem krakowski bard nie stroni i od tego typu tematów. Można jednak zauważyć, że kategoria wolności oraz jej przejawy w tekstach Maleńczuka w interesujący sposób ewoluują, stanowiąc niewątpliwie interesujący materiał do dalszych badań nad twórczością tego artysty.

W latach 80. i 90., czyli w okresie grania na ulicy i już po wydaniu pierwszych trzech płyt z zespołem Homo Twist, bard staje się komentatorem posttransformacyjnej polskiej rzeczywistości. Kategoria wolności będzie jednym z filarów jego krytyki społecznej. Interesującym przykładem powyższego jest utwór *Techno i porno* z albumu *Homo Twist*:

Dookoła mnie umierają ludzie  
Przed śmiercią zębrzą o trochę forsy  
Umykam w sen lecz nie ma dokąd uciec  
Pedały w ti vi pieją o miłości

W rzeczywistości kapitalistycznej pieniądze stają się rzeczą najważniejszą, dla której ludzie są w stanie zrezygnować z własnej godności, nawet tuż przed śmiercią. Podmiot liryczny pragnie uciec od świata, w którym wartości zanikają.

Na wydanym w 1996 roku albumie, czyli rok po zwycięstwie w wyborach prezydenckich kandydata Sojuszu Lewicy Demokratycznej Aleksandra Kwaśniewskiego, krakowski bard śpiewa:

Brud smród nędza i głód  
Komuna wróciła bo pragnie jej lud  
Spójrz co zostało z miast  
Tak cennych rzeczy mało wśród nas

W przytoczonej powyżej zwrotce wybrzmiewają polityczne antypatie Maleńczuka, które jeszcze wyraźniej będzie on sygnalizować na późniejszym etapie swojej twórczości. Krakowski bard dostrzega i krytykuje to, że prawdziwe wartości stały się obecnie towarem:

Co to za wolność to zwykle porno  
Byle się tylko najebać  
Co to za piękno to zwykle techno  
Byle na chama byle sprzedać

Tę zmianę systemu aksjologicznego, który jest przecież podstawą organizacji życia społecznego, opisuje zwrotka przytoczona poniżej:

Trzy kurwy świata pieniądza  
Strach Dogmat i Kariera  
Słupy społecznej platformy  
Bóg Kodeks Buchalteria

Elementy krytyki odnoszącej się do wyznawanych wartości stanowią podstawę również innych utworów, takich jak: *Pieniądze*; *Trzy kurwy świata pieniądza*; *Taki jak ja*, są także obecne w piosenkach *Ach, proszę pani*; *Ni siostry, ni brata*.

Interesująca zmiana poetyki w utworach o tematyce polityczno-społecznej będzie widoczna na wydanym wraz z Püdelsami w 2003 roku albumie *Wolność słowa*. Płyta ta, jak już wspomniałem, przyniesie krakowskiemu twórcy ogólnopolską popularność. Wydany w tym samym roku tomik poetycki *Chamstwo w państwie* to kolejny sygnał świadczący o tym, że krakowski bard zamierza skupić się teraz na literackiej krytyce politycznej.

Mówiąc o albumie *Wolność słowa*, należy podkreślić, że teksty Püdelsów pisane były przez wszystkich członków zespołu. W utworze *Wolność słowa* dostrzegamy nietypową dla twórczości solowej Maleńczuka poetykę satyryczną komentującą politykę:

Misia bela misia Kasia konfacela  
Misia bela misia Kasia konfacela  
Misia bela misia Kasia konfacela  
Misia bela misia Kasia konfacela  
Misia bela misia Kasia konfacela  
Misia bela misia Kasia konfacela

Jedzie jedzie wózek a na wózku Buzek  
Raz dwa trzy cztery maszerują wyższe sfery  
Za nim Lepper jedzie po nim lepiej będzie  
Siedzi na lawecie liczy ecie pecie  
Traktorami drogi grodzi  
Owce na manowce wodzi

Stylizowanie utworów na proste dziecinne rymowanki czy przyśpiewki ludowe stanie się jednym z ważnych elementów późniejszej twórczości barda w projekcie *Psychodancing* oraz w najnowszej twórczości solowej.

W literackiej twórczości Maleńczuka można wyodrębnić jeszcze wiele dodatkowych tematów, motywów i stale powracających kontekstów. Jak już podkreślałem – jego postać, cała jego twórczość oraz jej recepcja zasługują na odrębne opracowanie. W kontekście niniejszej dysertacji to wprowadzenie w połączeniu z krótkim rysem biograficznym twórcy wydaje się konieczne, by zauważyć, jak omawiane czynniki są powiązane z idiolektem Maleńczuka. Jest to kwestia interesująca, bowiem przejawy idiolektu tłumacza stanowią jeden z wyraźniejszych elementów sygnatury autorskiej pozostawionej w przekładzie (celowo lub nie).

### **7.1. Idiostyl Macieja Maleńczuka**

Język osobniczy oraz jego przejawy w tekstach różnych autorów od dawna stanowią przedmiot badań uczonych reprezentujących różne dyscypliny, w tym również



językoznawców. Zgodnie z najprostszą eksplikacją encyklopedyczną idiolekt stanowi język pojedynczego użytkownika<sup>109</sup>, zaś idiostyl to, zdaniem Stanisława Gajdy, „wydzielona typologicznie odmiana stylu, odniesiona do tekstów jednego autora”<sup>110</sup>. Badacz podkreśla, że choć istnieje wiele prac poświęconych językowi i stylowi różnych twórców, to „ograniczają się [one] do analizy lingwistycznej tekstów artystycznych stanowiącej podstawę interpretacji stylistycznej, ustalenia materiału językowego tekstu, pozostawiając na uboczu jego użycie w systemie tekstu”<sup>111</sup>. Gajda zauważa też, że: „Zajęcie się idiostylem zmusza do wkroczenia w problematykę osobowości, [...]. Osobowość twórcy tekstów stanowi bowiem zewnętrzną podstawę wydzielania stylu indywidualnego”<sup>112</sup>.

Na istotność kwestii pozajęzykowych oraz ich wpływu na styl osobniczy autora uwagę zwracają również inni badacze. Renata Grzegorzczkowska pisze, że w badaniach poświęconych temu zagadnieniu chodzi o „prześledzenie indywidualnych cech mowy autorów na tle języka ogólnego danego okresu”, konkludując, że „ostatecznym przedmiotem zainteresowania jest twórca oglądany przez język”<sup>113</sup>. Inni badacze postulują, by język autora lub utworu traktować raczej jako „dokument (świadczenie) zjawisk językowych epoki”<sup>114</sup>. Aleksander Wilkoń zauważa, że idiolekty stanowią przedmiot zainteresowania lingwistyki wtedy, kiedy „1. Są nośnikami cech znamienych dla pewnej grupy społecznej lub dla pewnej klasy tekstów; 2. Wywierają wpływ na język grup społecznych czy całego społeczeństwa, jak w przypadku wybitnych jednostek, obdarzonych ogromnym prestiżem i możliwościami kształtowania opinii, ideologii itp.”<sup>115</sup>.

Badania nad językiem danego twórcy obejmują refleksję nad jego twórczą indywidualnością realizującą się na rozmaitych płaszczyznach językowych. Zdaniem Zenona Klemensiewicza, przystępując do analizy idiolektu konkretnego twórcy, należy bardzo dokładnie zapoznać się z jak największą liczbą jego tekstów:

---

<sup>109</sup> Hasło: *idiolekt*. W: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Red. K. Polański. Wrocław 1999, s. 243.

<sup>110</sup> S. Gajda: *O pojęciu idiostylu*. W: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*. Red. J. Brzeziński. Zielona Góra 1988, s. 26.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem, s. 27

<sup>113</sup> R. Grzegorzczkowska: *Wstęp do językoznawstwa*. Warszawa 2007, s. 159.

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> A. Wilkoń: *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice 2000 s. 103–104.

[Analiza idiolektu – przyp. aut.] wymaga wielu drobiazgowych, różnostronnych studiów analitycznych, które dopiero stanowią podstawę syntezy godnej naukowego zaufania. Im więcej dzieł napisał dany twórca, tym zadanie trudniejsze, ale z drugiej strony, dopiero względna ilość produkcji autorskiej pozwala oprzeć wnioski charakterystyki na materiale wykluczającym niebezpieczeństwo jednostronnych, a nawet przypadkowych uogólnień<sup>116</sup>.

Cechy spontanicznej komunikacji werbalnej wiążą się z „pewnymi właściwościami wrodzonymi lub nabytymi osobnika, jak budowa wiązań głosowych, stan narządów mownych, temperament, uczuciowość, przyzwyczajenie wzięte od środowiska itd. w kontekście jego biografii”<sup>117</sup>. Z. Klemensiewicz zwraca też uwagę, że „szczególnie uwydatnia się to osobnicze piętno w stylizacji. Zależy ona od wrodzonych i nabytych właściwości mówiącego, trwałych, jak sposób myślenia, wiedza i wykształcenie, sposób odczuwania i chcenia”<sup>118</sup>. Takie podejście prezentuje również Jadwiga Puzynina, która zaznacza, że bez dobrej znajomości języka autora zdecydowanie trudno poznawać jego poglądy i osobowość<sup>119</sup>.

Jak wynika z powyższego, idiolekt to indywidualny sposób używania języka przez konkretną osobę. Jest to swoista kombinacja słownictwa, gramatyki, akcentu, stylu mówienia i innych cech językowych, które są charakterystyczne dla sposobu komunikowania się danej jednostki. Przejawiający się w tekstach artystycznych idiostyl jest zatem wynikiem unikatowego doświadczenia, edukacji, środowiska kulturowego i innych czynników, które wpływają na sposób, w jaki dana osoba używa języka. Te elementy postaramy się zbadać w niniejszym rozdziale.

Opisując specyfikę idiostylu Macieja Maleńczuka, należy zwrócić uwagę na funkcjonowanie w nim leksyki podstandardu oraz wtrętów obcojęzycznych.

Termin *zjawiska podstandardowe* odnosi się do tych elementów lub cech języka, które nie są zgodne z oficjalnym standardem językowym, takim jak normy

---

<sup>116</sup> Z. Klemensiewicz: *Jak charakteryzować język osobniczy?* W: *Składnia, stylistyka, pedagogika językowa*. Red. Z. Klemensiewicz, A. Kałkowska. Warszawa 1982, s. 574.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 562.

<sup>118</sup> Ibidem, s. 563.

<sup>119</sup> J. Puzynina: *Ironia jako element języka osobniczego*. W: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*. Red. J. Brzeziński J. Zielona Góra 1988, s. 44.

ortograficzne, gramatyczne czy leksykalne. Są to często formy językowe mniej akceptowalne w sytuacjach formalnych lub oficjalnych, które jednak mogą funkcjonować w pewnych grupach społecznych lub w sytuacjach nieformalnych. Zjawiska podstandardowe mogą obejmować wyrażenia slangowe i gwarowe, błędy gramatyczne, zniekształcenia fonetyczne, skróty i uproszczenia, wprowadzenie elementów zapożyczonych z innych języków<sup>120</sup>.

Wymienione zjawiska są istotną częścią idiolektu Macieja Maleńczuka, choć nie jest on przecież jedyną znaną osobą, która chętnie wykorzystuje takie właśnie środki językowe<sup>121</sup>. Jednym z elementów, które składają się na idiolekt krakowskiego barda, są wulgaryzmy stosowane przez niego w komunikacji medialnej, w wywiadach dla prasy i telewizji, a także w dwóch książkach wydanych we współpracy z Barbarą Burdzy.

Wulgaryzmy to słowa lub wyrażenia uznawane za obraźliwe, obsceniczne lub nieodpowiednie w kontekstach formalnych czy oficjalnych. Są one zwykle nieakceptowalne w większości sytuacji komunikacyjnych. Niemniej, istnieją konteksty, w których wulgaryzmy mogą być używane celowo, np. wśród bliskich przyjaciół lub w rozmowach nieformalnych. Mogą wtedy służyć jako środek wyrażenia konkretnych emocji lub wywołania określonego efektu stylistycznego. Maciej Grochowski definiuje wulgaryzm jako „jednostkę leksykalną, za pomocą której mówiący może w sposób spontaniczny ujawnić swoje emocje względem czegoś lub kogoś, przy czym nie jest przekazywana żadna informacja”<sup>122</sup>. Grochowski dzieli wulgaryzmy na referencyjno-obyczajowe oraz systemowe. Użycie wulgaryzmu referencyjno-obyczajowego łamie konwencję kulturową, gdyż jednostka taka objęta jest tabu ze względu na jej cechy semantyczne i odniesienie przedmiotowe. Jednocześnie, ze względu na zmienność

---

<sup>120</sup> Kwestię zjawisk podstandardowych jako części stylu autorskiego rozwinę w rozdziale poświęconym analizie leksykalnej. Warto jednak dodać, że zjawiska podstandardowe są od dawna przedmiotem badań. Prowadzili je m.in. J. Warchała: *Kategoria potoczności w języku*. Katowice 2003; R. Lewicki: *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*. Lublin 1986; D. Buttler: *Miejsce języka potocznego wśród odmian współczesnej polszczyzny*. W: *Język literacki i jego odmiany*. Red. S. Urbańczyk, Wrocław 1982, s. 17–28; Z. Klemensiewicz: *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*. Warszawa 1953; A. Wilkoń: *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice 2000; T. Szczerbowski: *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*. Kraków 2018.

<sup>121</sup> Można tu przywołać chociażby nazwisko Andrzeja Stasiuka, który stosuje wulgaryzmy nie tylko w swojej prozie, ale również w wypowiedziach dla mediów, na spotkaniach z czytelnikami itd. Dodajmy, że pisarz również ma w swoim życiorysie epizod więzienny za dezercję z wojska.

<sup>122</sup> M. Grochowski: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Warszawa 1995, s. 19.

konwencji kulturowych, słownictwo tego typu jest zmienne w czasie. Z kolei wulgaryzmy systemowe to jednostki leksykalne, które objęte są tabu językowym ze względu na ich cechy formalne, niezależnie od ich właściwości semantycznych i kontekstu użycia<sup>123</sup>. Należy jednak dodać, że, jak zauważa Jadwiga Kowalikowa, na skutek częstego użycia wyrazy wulgarne tracą swój ładunek ekspresywny, co prowadzi do uznania ich przez użytkowników za zwyczajne środki językowe, którym jednocześnie można przyporządkować nowe funkcje: nośnika humoru, żartu, dowcipu lub świadectwa zaangażowania (także intelektualnego)<sup>124</sup>.

Wulgaryzmy mogą stanowić część idiolektu, jeśli dana osoba stosuje je w swojej codziennej komunikacji. Sposób, w jaki człowiek używa wulgaryzmów, może odzwierciedlać jego sposób wyrażania emocji, wyznawane przez niego wartości czy też wskazywać na określone zwyczaje językowe, które zostały wykształcone w pewnym środowisku. Warto jednak zaznaczyć, że używanie wulgaryzmów jest nadal uważane za kontrowersyjne i może wpłynąć na postrzeganie danej osoby.

Maciej Maleńczuk chętnie sięga po tego typu środki językowe, co w kontekście jego biografii nie powinno dziwić. W twórczym języku Maleńczuka wulgaryzmy pojawiają się zarówno w formie związków wyrazowych, jak i w postaci pojedynczych leksemów. Muzyk chętnie wykorzystuje funkcjonujące na co dzień w języku polskim frazeologizmy należące do sfery językowego podstandardu. W charakterze przykładu można tu wskazać utwór *Jamajca*, w którym bard, pomstując na krakowskie restauracje i bary, śpiewa:

Luty znowu pije w bramie  
Przyjaciół rozmawiamy trochę gram  
**Mam w dupie** przyjęte zwyczaje  
Politykę barmanów i właścicieli knajp

Wulgaryzmy pozwalają artyście na budowanie obrazów poetyckich o mocnym zabarwieniu naturalistycznym. Przykładem tego może być przytaczany już wcześniej

---

<sup>123</sup> Ibidem, s. 20–21.

<sup>124</sup> J. Kowalikowa: *Znaczenie i funkcja wyrazów tzw. brzydkich we współczesnej polszczyźnie mówionej*. W: *Współczesna polszczyzna mówiona w odmianie opracowanej (oficjalnej)*. Red. Z. Kurzowa i W. Śliwiński. Kraków 1994, s. 105–113.

fragment utworu *Arkadiusz*, w którym Maleńczuk, dzięki wykorzystaniu naturalistycznych obrazów (wymiociny) czy słów i wyrażen potocznych (*zdechł*<sup>125</sup>, *konował*<sup>126</sup>, *poszedł do piachu*<sup>127</sup>) buduje konglomerat podstandardowych środków leksykalnych, na którego wierzchołku stawia wulgarne powiedzenie (**chuj mu**), które zestawia tu zaskakująco i obrazowo z lokalizatorem **na grób**:

Na nic Barbary wysilone szlochy  
Na nic z pogotowia konowałów trud  
Zdechł jurny Arkadiusz pośrodku wymiocin  
Tak poszedł do piachu i **chuj mu na grób**

Podobne zjawiska obserwujemy w utworze *Mandela* ukazującym pozorność przemian społecznych:

Nelson Mandela wydaje raut dziś  
Pierwszy z gratulacjami pcha się de Clerc  
Na wardze włos z **pizdy** pomywaczki  
Czarni dziś mają na imprezę wolny wstęp

W dwóch pierwszych wersach pierwszej zwrotki utworu, śpiewając o końcu apartheidu, Maleńczuk wprowadza powszechnie znane postaci Nelsona Mandeli i Frederika Willema de Klerka będące symbolami przemian. Krakowski muzyk w typowy dla siebie sposób zwraca uwagę, że zmiany polityczne powodują również zmiany w sferze obyczajowości i mogą powodować burzenie konwenansów odnoszących się do sfery seksualnej. Wprowadzony przez Maleńczuka obraz cechuje się dużym naturalizmem, który zostaje wzmocniony poprzez wulgarne dookreślenie dotyczące proveniencji włosa na wardze.

---

<sup>125</sup> Hasło: *zdechnąć*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/35274/zdechnac/4915982/oczlowieku> [dostęp: 22.07.2023].

<sup>126</sup> Hasło *konował*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/slovníki/konowa%C5%82.html> [dostęp: 22.07.2023].

<sup>127</sup> Hasło: *ktos poszedł do piachu*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/41873/ktosposzedldopiachu> [dostęp: 22.07.2023].

Wulgaryzmy w twórczości barda nie zawsze są jednak elementem gry poetyckiej. Nierzadko ich celem jest przede wszystkim realizacja funkcji ekspresywnej – wzmocnienie przekazu tekstu. W charakterze przykładu można tu wskazać formy czasowników (*najebać*<sup>128</sup>, *spierdalają*<sup>129</sup>) z utworów *Techno i porno*, *Dobrze, że jest jutro*:

Co to za wolność to zwykłe porno

Byle się tylko **najebać**

Zwycięstwo! Wierzę w prawdę

Choć znam ją tak słabo

Faszyści niech **spierdalają**

To tak miło

Podobnie jest z imiesłowami przymiotnikowymi, czego przykładem może być fragment utworu *Syf*:

Z tej laski chyba też nic już nie będzie

Za szybko dla niej płynie **pierdolony** czas

Wyróżniona forma imiesłowowa przyjmuje określone wartościowanie w zależności od kontekstu wypowiedzi, czyli oprócz dominującego znaczenia negatywnego możliwe jest także jej „wykorzystanie w komunikacie sygnalizującym np. podziw dla danej osoby czy zjawiska”<sup>130</sup>.

Małeńczuk nie stroni również od wulgaryzmów rzeczownikowych (*dziwki*, *kurwy*, *pedały*<sup>131</sup>), co obrazują przykłady z utworów *Mandela*, *Syf*, *Techno i porno*:

---

<sup>128</sup> Hasło: *najebać*, *napierdolić*. W: *Słownik języka polskiego*. WWW: <https://sjp.pl/najeba%C4%87> [dostęp: 17.06.2023]. Wulgaryzm o wielu znaczeniach, m.in.: 1. najebać (kogoś) pobić mocno (kogoś); 2. wrzucić, dodać wiele czegoś; 3. najebać się: a) upić się; b) napracować się

<sup>129</sup> Hasło: *spierdalać*. W: *Słownik języka polskiego*. WWW: <https://sjp.pl/spierdala%C4%87> [dostęp: 17.06.2023]. Wulgarnie: uciekać.

<sup>130</sup> G. Zarzeczny, M. Mazurek: *Co komunikują polskie wulgaryzmy? W: Procesy rozwojowe współczesnej polszczyzny*, cz. I. *Najnowsze zjawiska w polszczyźnie*. Red. K. Zalejarz, K. Ruta. Poznań 2009, s. 174–183.

<sup>131</sup> Zob. szerzej na temat wulgaryzmów rzeczownikowych: P. Malendowicz: *Wulgaryzmy w komunikowaniu politycznym*. „Świat Idei i Polityki” 2020, tom. 19, s. 276–298.

Choć król nagi gronostaje zmienia  
Do **dziwki** trzeba się zwracać jak do damy

Kulawa Krycha lży Zdzicha  
Manekiny i ludzie i sepia za szkłem  
**Kurwy** i alfonsy wykonują płąsy

Umykam w sen lecz nie ma dokąd uciec  
**Pedały** w ti vi pieją o miłości

W idiolekcie Maleńczuka liczne są również elementy języka potocznego. Jak zauważa Jacek Warchala:

Język potoczny tradycyjnie jest traktowany jako odmiana (polskiego) języka etnicznego, która obsługuje sferę komunikacji codziennej. Bywa zwykle nazywana kolokwialną (lub mówioną), ustną (lub oralną), codzienną obiegową nieoficjalną polszczyzną. Wszystkie te określenia, odnosząc się do jednej i tej samej odmiany językowej, często jedynie akcentują inne jej cechy, takie jak mówioność czy nieoficjalność, które powszechnie uważane są za istotne wyznaczniki gatunkowe<sup>132</sup>.

Elementy kategorii potoczności występują licznie w tych utworach Maleńczuka, w których pojawiają się konteksty dotyczące codzienności i kwestii bytowych:

Mieszkał z kolegą w wynajętej **kawalerce**  
**Robił w zaopatrzeniu** trochę w BHP

Jeszcze się tli  
Złamany **szług**  
Butelka z kefirem

---

<sup>132</sup> J. Warchala: *Kategoria potoczności w języku*. Katowice 2003, s. 11.

Elementy tego typu pojawiają się również w utworach, w których mowa o relacjach damsko-męskich. W utworze *Arkadiusz* tytułowy bohater **zrobił oko** Barbary P. w efekcie czego **Tak złądował u niej, kobiety z przeszłością**. Genezę nieplanowanej ciąży, która stanowi temat utworu *Mani Mani*, Maleńczuk opisuje następująco:

Mała zdrętwiała i od razu **mu dała**  
I on sobie zaraz **wziął**

W tekstach pochodzących z ulicznego okresu twórczości Maleńczuka często pojawia się zawód strażnika więziennego, który jest zazwyczaj określany jako *klawisz* lub *gad*, czego przykładem są przytoczone poniżej fragmenty pochodzące z utworów *Recydywa i ja* oraz *Pierwszy dzień w pudle*:

**Klawisz** stuka kluczami w drzwi  
Od wczoraj marzę by wyjść

Po korytarzu prowadzą mnie  
**Klawisz** mnie w plecy pcha

Przez małą furtkę **gad** wpuścił mnie

W utworach zawierających motyw więzienny odnajdujemy także elementy współczesnej gwary przestępczej, która nie jest zrozumiała dla przeciętnego użytkownika języka. Jak zauważa Agnieszka Piotrowska-Wojaczyk:

Więżniowie jako ludzie wyrzuceni poza nawias społeczeństwa tworzą zamknięty świat, w obrębie którego występują odmienne od tych akceptowanych w głównym nurcie kultury sposoby zachowania, modele komunikacji, wartości oraz postawy społeczne. Wśród



podstawowych składników owej podkultury/subkultury więziennej zazwyczaj wymienia się również specyficzną odmianę języka, zwaną grypserą<sup>133</sup>.

W utworze *Pan Maleńczuk* artysta wyjaśnia nawet jej zawilóści, co jest działaniem pożądanym, bowiem język więźniów obfituje w leksykę nacechowaną ekspresywnie. Zawiera ona często wyrażenia znane w języku ogólnym, jednak w gwarze więziennej otrzymują one zwykle nowe, przenośne znaczenie.

Sztum to jest **więzienie dla małolatów**  
Iława to jest więzienie dla małolatów  
Walcz to jest więzienie dla **recydywy**  
**Bransoletki** to są kajdanki

W utworze *Recydywa i ja* Maleńczuk śpiewa:

Od wczoraj tu leżę na **koju**  
Od wczoraj tu dają mi jeść  
Zupa z drugim na jednym **platerze**

Na przykładzie tego utworu widać, że gwara więzienna może być dla laików niezrozumiała. Zdaniem A. Piotrowskiej-Wojaczyk pozwala to na zachowanie pożądanej tajności wypowiedzi. Jest to rodzaj szyfru, ale też wyraz solidarności z danym środowiskiem oraz „gwarant wyjątkowości jednostki, która dostąpiła językowego wtajemniczenia. Użycie jej daje zatem poczucie mocy, pewności, bezpieczeństwa i odrębności”<sup>134</sup>. Wydaje się, że w odniesieniu do Macieja Maleńczuka jest to spostrzeżenie trafne, bowiem jak sam podkreśla:

Nie doszedziałem całego wyroku, mimo że właściwie miałem frajerski artykuł, bo niczego nie ukradłem i nikomu nie dałem wpierdolu, ale przesiedziałem to więzienie jak

---

<sup>133</sup> A. Piotrowska–Wojaczyk: *Uwagi o słownictwie i frazeologii więziennej w Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny pod redakcją Haliny Zgólkowej*. „Język. Religia. Tożsamość” 2016, nr 1 (13) s. 173.

<sup>134</sup> A. Piotrowska–Wojaczyk: *Uwagi o słownictwie...*, s. 174.

człowiek i wyszedłem z niego jako grypsujący. Na koniec powiem tylko, że nie jest prawdą to, że grypsuje się tylko w więzieniu. To zostaje na całe życie<sup>135</sup>.

Leksyka więzienna pojawia się przede wszystkim w utworach z motywem więziennym, choć sporadycznie występuje również w innych. W utworze *Techno i porno* Maleńczuk wykorzystuje, na przykład, słowo *frajer*:

Hans tłucze psa, tłucze Małgosię

Warto by w ryj **frajera**

Jego źródeł należy szukać w gwarze więziennej, bowiem, jak wyjaśnia Marek Kamiński:

Więźniowie należą do jednej z trzech podstawowych kast: grypsujących, frajerów i cweli [...]. Przypisanie do kasty odbywa się wkrótce po aresztowaniu. Frajerzy, zwani też niegrypsującymi, stanowią mniej liczną i zatimizowaną grupę okupującą ciemniejsze kąty celi. Zastraszeni i wykorzystywani przez grypsujących, sprzątają celę i spełniają rozmaite posługi dla wyższej kasty. Frajerzy są uważani za faktycznych lub potencjalnych informatorów. Prawie wszyscy więźniowie niebędący grypsującymi są frajerami, jako że ostatnia grupa – cwele – stanowi zaledwie 1–2% populacji aresztu. Grypsujący zastępują określenie „frajer” określeniem „niegrypsujący” wraz ze wzrostem proporcji frajerów w populacji więziennej<sup>136</sup>.

Maleńczuk wykorzystuje również żargon osób korzystających ze środków odurzających. W utworze *Antoni Radwan* artysta śpiewa:

Wesoło się **ćpało**

Parkopan łykało

Nie znasz tej tablety

W takim razie nic nie wiesz niestety

---

<sup>135</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlałem...*, s 211.

<sup>136</sup> M. Kamiński: *Gry więzienne*, Warszawa 2006, s. 50–52

Obok leksemu *ćpać* oznaczającego w znaczeniu potocznym „brać narkotyki”<sup>137</sup>, pojawia się tu także czasownik *grzać*, który w jednym ze znaczeń potocznych eksplikowany jest jako „pić alkohol w dużych ilościach”<sup>138</sup>. W żargonie narkomanów jednak jest on jednym z synonimów wyrażenia „dawać sobie w żyłę”, czyli narkotyzować się:

Tyle wspólnych racji  
Las halucynacji  
**Grzaliśmy do żyły**  
Los miałem niestety zawyły

W tym mieście trudno rano wstać  
Chyba że już **zaczęłeś grzać**  
Trudno tu żyć  
Można tylko **grzać** albo pić

W utworach Maleńczuka pojawiają się także slangowe określenia narkotyków, na przykład LSD oraz marihuany:

Nic mi nie w smak nawet **kwias**  
  
Grałem na ulicy jeździłem po kraju  
Wódka z meliny **gandzia** i balanga

Ostatnim omawianym przez nas przejawem zjawisk podstandardowych w tekstach Maleńczuka są potoczne lub archaiczne formy zaimkowe (np. *tyś* – połączenie zaimka *ty* z cząstką czasownikową czasu przeszłego *-ś*). Zjawisko to możemy

---

<sup>137</sup> Hasło: *ćpać*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW:

<https://sjp.pwn.pl/slowniki/%C4%87pa%C4%87.html> [dostęp: 16.05.2023]. Pot. Brać narkotyki.

<sup>138</sup> Hasło: *grzać* [narkotyki]. W: *Wielki słownik języka polskiego*. W:

<https://wsjp.pl/haslo/podglad/8174/grzac/5181881/narkotyki> [dostęp: 16.05.2023]. Środ. Nałogowo zażywać narkotyki.

zaobserwować w utworze *Matematyk* z wydanej w 2008 roku płyty o takim samym tytule:

**Jam Bóg i tyś Bóg obajśmy Bogami**  
Jeden od głowy drugi od ogona  
Jaszczury z dwoma chodziły mózgami  
Takoż i ja paraduję z dwoma

W podsumowaniu analizy przytoczonych przykładów można zauważyć, że zjawiska podstandardowe funkcjonują w tekstach Macieja Maleńczuka na różnych poziomach. Nie wszystkie z nich zostały tutaj omówione, ponieważ nie jest to głównym tematem pracy. Już jednak na podstawie przytoczonego materiału egzemplifikacyjnego można stwierdzić, że są one wykorzystywane do kreowania obrazów poetyckich utrzymanych zazwyczaj w konwencji estetyki naturalistycznej lub do wzmocnienia wymiaru ekspresywnego komunikatu. W utworach, w których obecne są motywy biograficzne (pobyt w więzieniu, uzależnienie od narkotyków) wykorzystanie żargonu więziennego oraz żargonu narkomanów zwiększa, jak się wydaje, wiarygodność podmiotu lirycznego poprzez wskazanie na jego „wtajemniczenie językowe”.

Cechą idiosylu i poetyki Maleńczuka jest także umieszczanie w swoich utworach słów, zwrotów lub fragmentów tekstu w innych językach. Ten zabieg może być stosowany w celu urozmaicenia tekstu, dodania mu wyrazistości lub podkreślenia określonego punktu widzenia. Wtręty obcojęzyczne mogą pomagać w wyrażeniu określonych uczuć lub myśli w sposób bardziej zwięzły lub wyrazisty, jednak ich nadużywanie może sprawić, że tekst stanie się trudny do zrozumienia dla osób nieznających danego języka.

W utworach Maleńczuka liczne są zapożyczenia leksykalne z języka rosyjskiego, które obserwujemy m.in. w utworach *Pan Maleńczuk*, *Ach, proszę pani*, *Portfel ojca*, *Postacie*:

Potem poszło już raz dwa niebieski duży fiat  
Depozyt cztery osiem kolegium **tiepier ja**

Ulica śpiewa hymn o dolarze  
A wolni **grażdanie** szczerzą szczerby

**Żenszczyzna** na plaży bez majtek

Jest cicho a w ciszy drży folia  
Na stole z budowlanych dech  
Śpią **dacze** z dykty i malwa spokojna  
Wygiętej siatki otula rdzę

Nierzadko Maleńczuk wykorzystuje rosyjskie wulgaryzmy. W piosence *Baby* pochodzącej z albumu *Klauzula sumienia* odnajdujemy zapożyczenie formalno-semantyczne *bladź*<sup>139</sup> (ros. *блядь*<sup>140</sup>):

Przez kogo Samson stracił fryz  
Janosik zaś za żebro zwiśł  
Strzelała do Lenina **bladź**  
I spudłowała psia jej mać

Częściej jednak Maleńczuk wykorzystuje zasoby języka angielskiego. Już w ulicznym okresie swojej twórczość grał i śpiewał standardy anglojęzyczne, co wyjaśnia w wywiadzie:

---

<sup>139</sup> Hasło: *bladź*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/sjp/bladz;2445065.html> [dostęp: 05.05.2024]. 1. wulg. «wyzwisko używane w stosunku do kobiet» 2. wulg. « prostytutka ». Inne znaczenia – zob. M. Marszałek: *Rusycyzmy leksykalne w potocznej odmianie współczesnej polszczyzny*. „Linguistics Applied – Volume” 2010, v. 2/3, s. 77.

<sup>140</sup> Hasło: *блядь*. W: *Академик.ру*. WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/813392>, [dostęp: 2.06.2023]. *Блядь* — женщина лёгкого поведения (шлюха), в более узком значении — проститутка (ср. церк.слав. «блудница»). Слово было запрещено к печати императрицей, до этого же считалось нормативным. Переносный смысл: нехороший человек. *Бля* или *Блять* — редуцированная форма «блядь», употребляемая в основном в качестве междометия, элемента сложных нецензурных конструкций (обычно для «усиления» предшествующего нецензурного слова или выражения) [...].”

Opowiadałem, o czym są, bo wstydziłem się śpiewać po polsku. Gdy śpiewałem po angielsku, wszyscy myśleli, że jestem amerykańskim wykonawcą, i rzucali mi potwornie dużo pieniędzy. Gdy przechodziłem na język ojczysty, odwracali się na pięcie<sup>141</sup>.

Język angielski pojawia się również na płytach Homo Twist. Małeńczuk śpiewa tu wiersze Emily Dickinson w oryginale, a następnie w swoim tłumaczeniu. Zabieg taki stosuje w utworze *Nobody*<sup>142</sup>:

I'm nobody who are you  
Are you nobody too?  
Then there is a pair of us  
Don't tell they advertise you know  
I'm nobody who are you  
re you nobody too?

Jestem nikim, a ty kim  
Czy ty także jesteś nikim  
To znaczy byłaby z nas para  
I to by się rozniosło zaraz więc milcz

Podobnie w utworze *Brain*<sup>143</sup>:

Brain is wider than the sky  
Brain is deeper than the sea  
Brain is just the weight of God  
Thats good enough to me

Mózg jest szerszy niżli niebo  
Więc gdy staną ramię w ramię

---

<sup>141</sup> W. Gadowski: *Punk zdechl...*, WWW: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/7,53668,4100479.html> [dostęp: 2.06.2023].

<sup>142</sup> Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki [https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Nobody\\_\(sl\\_Emily\\_Dickinson\)](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Nobody_(sl_Emily_Dickinson)) [dostęp: 12.12.2023].

<sup>143</sup> Cyfrowa Biblioteka polskiej Piosenki: <https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Brain> [dostęp: 12.12.2023].

Ten pierwszy obejmie drugiego  
I miejsce dla ciebie zostanie

Jednak nie tylko utwory, które stanowią tłumaczenia tekstów obcojęzycznych autorów są dla Maleńczuka pretekstem do wykorzystania angielskich fraz. W utworze *Jamajca*<sup>144</sup> krakowski bard przeplata frazy w języku angielskim polskimi frazami:

On Jamajca very nice  
Everybody smokes cigars  
Mnie zawsze brali za chuligana  
Wyrzucali z lokali za drzwi  
Już nie piję w lokalach piję po bramach  
Taniej i ciszej koty i ty

Szczególnie interesującym elementem idiosylu Maleńczuka są przejawiające się w różnej formie glosolalia, czyli „zestawienie głosek pozbawione znaczenia, przypominające słowo rodzime lub obce”<sup>145</sup>, a także „wykrzykiwanie w stanie ekstazy religijnej bezładnych słów i dźwięków, uważanych za głos boży”<sup>146</sup>. Ten drugi kontekst wydaje się szczególnie ciekawy, bowiem Maleńczuk w wywiadzie z Barbarą Burdzy stwierdza: „Któregoś dnia zorientowałem się, że marihuana powoduje, że zaczynam napierdalać w innym języku (śmiech)!”<sup>147</sup>. Glosolalia, czyli dźwięki, sylaby i zdania, które brzmią jak wypowiedzi w jakimś języku, a w rzeczywistości nie mają sensu ani logicznej struktury, wybrzmiewają w tekstach Maleńczuka w różnych miejscach. Mogą one, na przykład, rozpoczynać dany utwór, czego przykładem są piosenki *Zima*, *Mani Mani* i *Soffe u*:

**O tije o teime otije o leriwaso**

**O tije o teime o leriwaso leriwaso**

Jest zimno jak cholera mała znowu poszła gdzieś  
Ktoś nudny w radiu gdera w domu nie ma co jeść

<sup>144</sup><https://bibliotekapiosenki.pl/szukaj/wyniki/On%20Jamajca%20very%20nice%20Everybody%20smokes%20cigars> [dostęp: 12.12.2023].

<sup>145</sup> Hasło: *glosolalia*. W: *Słownik języka polskiego*. WWW: <https://sjp.pl/glosolalia> [dostęp: 16.06.2023].

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlałem...*, s. 158 .

**Mani o mani siridisman de fani**

**Sidirizijani mon**

Stała się stała - zwykła rzecz się dziś stała

Stała się normalna rzecz

Jedna mała z naszej kamie nicy mamą została

Zwykła rzecz

Zwykła rzecz

Zwykła rzecz

**Soffe u torraine so mateo faszire**

**So meri xanto dime**

**Tarime tarime**

**Nextus presto vadei dżino dżino verteri**

**Kriza me kriza me**

**Tarime tarime**

Każdy wie co dobre i złe

Każdy to dobrze wie

Każdy głupi ma sumienie

Sumienie nie kłamie

Mogą też pojawiać się w środku utworu, pomiędzy frazami w języku polskim, jak w utworach *Sierpień w Krakowie* oraz *Dobrze, że jest jutro*:

Czy tego nie jest za dużo

Czy tego nie jest za dużo

**Szaride!**

**Szaride!**

Wystarczy wyjrzeć przez okno

Za woalką z mgły i dymu miasto

Skromnie kryje się

Za wszystko co było wypijmy



Choć jest tylko teraz  
I chwila się życiem staje całym  
Prezentem wspaniałym koncertem  
Świątem

**Lare ime leri mesa**

**Vatari wateri**

**Le szante**

**Nelibreso**

Wierzę w ciebie i w siebie

Wierzę w pojutrze

W słońce w kobietę w wodę

W rewolucję

Niekiedy zamykają utwór, czego przykładem jest piosenka *Ach, proszę pani:*

Zima – która to już zima  
Doprawdy zbyt dobra mam pamięć  
Wina która to już wina  
Dlaczego tak dobrze pamięta się  
To co złe  
A przecież tak dobrze cię przytulić  
I miłą melodię zanucić

**Ono setine seti maria**

**Dana elito ne pa er**

**O no setine seti maria**

**Irija sino deside**

**Szante szante dana elito**

**Irija da te maj**

**Simon simon idarineo**

**Ride vau ride vau**

**Majer repijas**

**Tiarra botisz ri sivanon**

**Se mori del le par  
Iridamon iridamon  
Szante szante dana elito  
Irija date maj  
Simon simon da fe  
Ride vau ride vau**

Szczególnie interesującym przypadkiem omawianego zjawiska w tekstach piosenek jest płyta *Moniti Revan*, którą otwiera utwór *Open Yo Cha Cha*. W utworze tym po zwrotce składającej się z angielskich fraz następuje zwrotka w wymyślonym przez Maleńczuka języku:

Open yo cha cha  
I be yo da da  
Be my go go  
Show me yo logo  
Be my mama  
I be yo lama  
Be my diva  
I be yo Shiva

**Daiman daiman dekinale daliar  
Dirijama daredan  
Daredan daredan  
Noiman delivar  
Elmanateliar  
Dirijale daiman  
Daiman daiman  
Noiman delivar  
Elmanetaliar  
Daiman daiman dekinale daliar**

Na albumie znajdziemy również utwory *Irma Tine Var*, *Moniti Revan*, *Admire Dau* w całości wykonane w wymyślonym przez artystę języku.

Podsumowując powyższe przykłady, warto podkreślić, że obcość językowa w tekstach Maleńczuka stanowi istotny element jego twórczego idiolektu. Przejawia się ona nie tylko w formie pojedynczych leksemów (np. rusycyzmów), ale również w postaci całych fraz w wymyślonym przez barda języku lub w języku angielskim. Interesujące jest także płynne przechodzenie między językami lub leksemami sygnalizującymi obcość na przestrzeni jednego utworu.

## 7.2. *Wysocki Maleńczuka*

Album *Wysocki Maleńczuka* ukazał się 4 maja 2011 roku nakładem wytwórni muzycznej Warner Music Poland. Na płycie znalazło się jedenaście interpretacji piosenek z repertuaru Władimira Wysockiego, które Maciej Maleńczuk sam przetłumaczył. Krakowski bard podkreśla, że przekład piosenek zajął mu ponad pół roku, zaś znaczenia poszczególnych słów i zwrotów konsultował między innymi z nieżyjącą już dyrektorką Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie – Marleną Zimną<sup>148</sup>.

Swoje podejście do spuścizny Wysockiego Maleńczuk zdradza już na etapie wyboru tytułu albumu. Zamyśl całkowicie nowej aranżacji zarówno warstwy tekstowej, jak i muzycznej komunikowany jest również w wywiadach i artykułach promujących album. Polski muzyk stwierdza: „Rzępolący styl rosyjskiej siedmiostrunnej gitary Wysockiego nigdy mi nie odpowiadał” oraz „Tym diamentom należy się oprawa”<sup>149</sup>.

Producentami albumu są Maciej Maleńczuk oraz Maciej Muraszko. W związku z wykorzystaniem bogatego instrumentarium do prac nad albumem zaangażowani zostali następujący muzycy, którzy nagrali partie poszczególnych instrumentów:

- Maciej Maleńczuk – produkcja muzyczna, banjo, gitara, wokół prowadzący;
- Jakub Frydrych – gitara akustyczna, banjo, wokół wspierający, gitara, mandolina;
- Andrzej Laskowski – gitara basowa, kontrabas;
- Janusz Muraszko – akordeon;
- Maciej Muraszko – produkcja muzyczna, perkusja, cajon;
- Grzegorz Stasiuk – organy Hammonda, loopy, fortepian, sample, shaker.

---

<sup>148</sup> *Maciej Maleńczuk śpiewa Wysockiego*. „Interia.pl”, 10.04.2011. WWW: <https://muzyka.interia.pl/alternatywa/newsmaciejmalenczuskispiewawysockiego,nId,1651600> [dostęp:20.05.2023].

<sup>149</sup> *Ibidem*.

Płyta osiągnęła sukces, ponieważ dotarła do trzeciego miejsca listy OLiS i uzyskała certyfikat platynowej. Album doczekał się również wielu pochlebnych ocen. Mirosław Pęczak w recenzji dla tygodnika *Polityka* stwierdza:

Starzy fani Włodzimierza Wysockiego pewnie się obrażą. Wszak Maleńczuk używa ich idola bezczelnie po swojemu. Wysocki zdaje się tu raczej pretekstem niż celem. Żadna z prezentowanych na płycie piosenek nie przypomina oryginału. Ale, wbrew temu, co mogą pomyśleć obrażalscy, na tym właśnie Maleńczuk wygrywa. Bez czołobitności, za to z autorskim pomysłem pokazuje, jak można dziś przywoływać ducha rosyjskiego śpiewającego poety. [...] Nie wiem, ile to zajęło Maleńczukowi czasu, tak czy siak trafił w punkt, zrozumiał ideę, dopasował przy tym Wysockiego do współczesności. I jest to chyba najlepsza płyta Macieja Maleńczuka. Chapeau bas!<sup>150</sup>.

Nie jest to jedyna recenzja, w której podkreślono obecność *hijackingu*, „zawłaszczenia” materiału artystycznego i przekazania go na nowo, z elementami poetyki typowej dla Maleńczuka. Dostrzegają to również inni recenzenci:

Jest to płyta, którą Maleńczuk zrobił całkowicie na swoją modłę: ostre brzmienia, własne tłumaczenia tekstów, które czasem mogą uchodzić za wulgarne. Zasadniczo nie jestem fanką ani muzyki uprawianej przez zespół Psychodancing, ani Maleńczuka osobiście. Niemniej, w tym wypadku uważam, że muzycy odwalili kawał świetnej roboty!<sup>151</sup>.

Oj, oburzą się wyznawcy Wysockiego (w latach socjalizmu realnego najlepiej sprzedającego się artysty w bloku wschodnim). Bohater tej recenzji nie zostawił zbyt wiele z rzewnych gitarowych storytellingów oryginału. Na ich podstawie stworzył album w zasadzie autorski. Nie wyobrażam sobie jednak lepszej reklamy mistrza rosyjskiej piosenki niż płyta z jego piosenkami w interpretacjach Macieja Maleńczuka i zespołu Psychodancing. Nasz

---

<sup>150</sup> M. Pęczak: *Maciej Maleńczuk i Psychodancing, „Wysocki”*. „Polityka”, 4.05.2011. WWW: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/muzyka/1515416,1,recenzjaplytymaciejmalenczukipsychodancingwysocki.read> [dostęp: 05.07.2023].

<sup>151</sup> Z. Chylińska: *Wysocki Maleńczuka. Recenzja płyty*. „Nasze Miasto”, 31.08.2011. WWW: <https://naszemiasto.pl/wysockimalenczukarecenzjaplyty/ar/c134470256> [dostęp: 05.07.2023].

sztandarowy (wieki temu) bard ulicy, czołowy muzyk alternatywny (trochę później) i mistrz celebryckiego lansu (ostatnio) robi tym razem to, w czym jest najlepszy<sup>152</sup>.

Piotr Kowalczyk w recenzji dla portalu internetowego *Interia.pl* podkreśla eklektyczny charakter kompozycji zawartych na albumie:

Zasadniczo Maleńczuk przerabia piosenki Wysockiego na trzy style. Dancingowy pastisz (*Neutralne tango*), punkowy czad w stylu Kazika Na Żywo (*Boxer*) [chodzi o utwór *Bokser* – przyp. aut.] i psychodeliczne odjazdy w stylu Homo Twist (*Straszny dom*). Te konwencje Maleńczuk wykorzystywał już wiele razy. Jednak po raz pierwszy od niepamiętnych czasów Maleńczuk brzmi świeżo, mocno, charyzmatycznie. Jego histeryczny wokół – gdy porywa się na przypominanie starych płyt Homo Twist – wzbudza dreszcze. Muzycznym bonusem jest zaś 12-minutowy blues *Manekin*, oceniany przez radziecką władzę – tutaj w pełnej wersji. No i filmowy smooth-pop (*James Bond*)<sup>153</sup>.

Warto podkreślić, że również inni recenzenci, opisując zawarte na płycie kompozycje, operują analogiami dotyczącymi poprzednich projektów krakowskiego barda:

Dlatego artysta postanowił z pomocą swojej grupy nadać utworom inne brzmienie. Mamy więc bluesy – *Mikrofon* i *Manekiny* oraz blue-grass i country – *Czerwone, zielone* i *Ten, kto wcześniej z Tobą był*. Jak zapewnia wydawca, *Gips* i *Straszny Dom* mogłyby znaleźć się na płycie Homo Twist, *Neutralne Tango* i *Swobodne spadanie* na Psychodancingu, a *Moskwa* *Odessa* być może na Pudelsach. Jest też punkowy *Bokser*<sup>154</sup>.

Nie tylko kompozycje muzyczne zawarte na albumie spotkały się z ciepłym przyjęciem krytyków. Docenili oni również warstwę tekstową albumu:

---

<sup>152</sup> P. Kowalczyk: *Taka piękna masakra*. „Interia”, 27.05.2011. WWW: <https://muzyka.interia.pl/recenzje/newstakapieknamasakra,nId,1652265> [dostęp: 20.07.2023].

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> „*Wysocki Maleńczuka*” – *Maciej Maleńczuk śpiewa Wysockiego*. „Wirtualne Media”, 06.04.2011. WWW: <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/wysockimalenczukamaciejmalenczuskupiewawysockiego> [dostęp: 20.07.2023].

Klasowe są też tłumaczenia tekstów Wysockiego. Lider projektu korzystał wprawdzie z wcześniejszych przekładów Wojciechów: Młynarskiego i Pogonowskiego, jednak jego interpretacja liryki Wysockiego to najwyższej klasy polszczyzna, brzmiąca świeżo, zachęcająco, niezwykle aktualnie. Wisienką na torcie są wokalne podejścia do niektórych tekstów Wysockiego – niewielu jest w Polsce wokalistów z tak wielkim talentem interpretacyjnym<sup>155</sup>.

Interesujących informacji na temat procesu twórczego oraz swojej recepcji oryginalnej twórczości Wysockiego udziela sam autor albumu. W wywiadzie opublikowanym na łamach opiniotwórczego dziennika *Rzeczpospolita* Maleńczuk stwierdza: „Kierowałem płytę do moich rówieśników. Przecież, poniekąd, byliśmy chowani na Wysockim”<sup>156</sup> i dodaje:

Po jego [Wysockiego – przyp. aut.] śmierci wytwórnia Melodia wydała nagle ze 20 albumów. Nikt tego nie kupował. Ja kupiłem cztery i mam je do dziś. Nie da się ich słuchać. Jakość nagrań jest koszmarna. Artyście nie stroiła gitara. Cała ta pośmiertna dyskografia sprawiała wrażenie, jakby towarzysze radzieccy chcieli opozycjoniście zrobić niedźwiedzią przysługę: zniechęcić nas do Wołodii! Z tamtych płyt zapamiętałem głównie monologi z *Hamleta*. Ostro i gorąco podane, z niezwykłą siłą. Dlatego do dziś nie mogę zrozumieć, jak Wysocki dał się wykończyć. Dlaczego? Przecież czterdziestka dla mężczyzny to jest dopiero początek! Gdyby żył, może założyłby zespół? Może koledzy nastroiliby mu gitarę? Nagrano by porządnie jego piosenki, a nie z kieszeni czy na magnetofonie szpulowym podczas imienin. Tak się nie stało, dlatego postanowiłem sam muzycznie je oprawić. Kamienie szlachetne, by błyszcząły, trzeba wypolerować<sup>157</sup>.

W podobnym tonie wypowiada się w wywiadzie dla *Newsweeka*. Zdradza również, jakie elementy życiorysu radzieckiego barda były dla niego szczególnie interesujące:

---

<sup>155</sup> P. Kowalczyk: *Taka piękna masakra...*, WWW: <https://muzyka.interia.pl/recenzje/newstakapieknamasakra,nId,1652265> [dostęp: 20.07.2023].

<sup>156</sup> J. Cieślak: *Maleńczuk zaśpiewa piosenki Wysockiego*. „Rzeczpospolita”, 17.04.2011. WWW: <https://www.rp.pl/plusminus/art14591561malenczukzaspiewapiosenkiwysockiego> [dostęp: 20.07.2023].

<sup>157</sup> Ibidem.

Newsweek: To co cię przyciągnęło teraz? Właśnie z zespołem Psychodancing skończyłeś pracę nad płytą *Wysocki Maleńczuka*.

Maciej Maleńczuk: Przede wszystkim biografia. Wysocki to był kawał sukinsyna, ale niezwykle utalentowanego. Ktoś kiedyś porównał go do Johnny'ego Casha, ale gdzie tam Cashowi do niego. Podczas kiedy Wysocki uwalniał się, czym tylko mógł, chlał, ćpał, z pełną premedytacją unikał lekarzy i jakiegokolwiek pomocy, Johnny Cash tylko nałykał się trochę za młodu benzedryny, a gdy zaczął mieć problem z uzależnieniem, rzucił wszystko w cholerę. Wysocki był rock'n'rollowcem do końca. I chociaż chłanie niszczyło mu głos, narkotyki uszkadzały serce, on nie przestał. I zmarł, mając zaledwie 42 lata. Ale spuściznę pozostawił po sobie gigantyczną i niezwykle zróżnicowaną. Pisał o wszystkim, od wierszy o sporcie, po deliryczne kawałki, miłosne, rozpolitykowane. I takiego Wysockiego chciałem przypomnieć – totalnie zróżnicowanego, a przy tym niezwykle poetyckiego, nawet gdy pisał o boksie<sup>158</sup>.

Pytany przez dziennikarza o to, kiedy zaczął grać utwory Wysockiego, Maleńczuk podkreśla:

Poproszono mnie o to na koncercie dedykowanym Niezależnemu Związkowi Studentów. Zażyczyłem sobie prompter. Nie uczyłem się tekstów na pamięć, bo już wtedy wiedziałem, że dokonam własnych przekładów!<sup>159</sup>.

Maleńczuk porusza również temat istniejących już tłumaczeń Wysockiego oraz swoich własnych:

Na marginesie dodam, że oryginalna *Ochota na wółkow* jest bardzo fajna, a *Oblawa na wilki* Jacka Kaczmarskiego to całkowicie inny tekst. Kaczmarski dokonał chuligańskiego przekładu. Pod siebie tłumaczył. To samo zrobił z *Murami*. Ale mi też zdarzyły się różne artystyczne ekscesy, więc może nie ciągnijmy tego trudnego wątku. Myślmy pozytywnie!<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> R. Zębiński: *Maleńczuk: Dla stu osób nie chce mi się grać*. „Newsweek”, 09.08.2011. WWW: <https://www.newsweek.pl/maciejmalenczukdlastuosobiechcemisiegrac/77tw300>. [dostęp: 07.07.2023].

<sup>159</sup> J. Cieślak: *Maleńczuk zaśpiewa piosenki Wysockiego...*, WWW: <https://www.rp.pl/plusminus/art14591561malenczukzaspiewapiosenkiwysockiego> [dostęp: 20.07.2023].

<sup>160</sup> Ibidem.



Maleńczuk zdradza również kulisy podjętych przez siebie decyzji translatorskich, które zostaną omówione w rozdziale poświęconym przesunięciom tłumaczeniowym i ich konsekwencjom:

Dokonałem własnych przekładów m.in. *Moskwa – Odessa*<sup>161</sup> i *Boksera*, bo są wierne rytmice rosyjskiego. Czasami nie chciałem szukać polskich znaczeń. Zostawiłem trochę rusycyzmów, jeżeli byłem przekonany, że są zrozumiałe dla Polaków. Nie zamierzałem też tłumaczyć frazy „A na neutralnej połacie cwiety nieobyczajnej krasoty”. To tak pięknie brzmi po rosyjsku, że nie dałem rady śpiewać: „Na neutralnym pasie przygranicznym kwiaty niezwyklej urody”<sup>162</sup>.

Interesująca z punktu widzenia teorii przekładu, a zwłaszcza przekładu utworu muzycznego, może się okazać wypowiedź dotycząca wersyfikacji oryginalnych tekstów Wysockiego:

Jacek Cieślak: Jak z 670 piosenek wybrałeś na płytę 11?

Maciej Maleńczuk: Przesłuchałem ponad 450 piosenek. Wybrałem więcej niż 11, ale niektóre okazały się zbyt długie. Generalnie trudno było zrobić kawałek trwający krócej niż 5 minut. Wysocki jak pisał – nie mógł się zatrzymać. Wszystko jest matematycznie skomponowane. Każdy rym jest policzony.

Jacek Cieślak: Pewnie to są jakieś jamby albo trocheje!

Maciej Maleńczuk: Kurczę, bez przerwy o tym słyszę! Niech mi wreszcie ktoś wytłumaczy, co to jest?<sup>163</sup>.

Maleńczuk, być może chcąc podkreślić swoje naturszczykowskie podejście do tłumaczenia, eksponuje brak wiedzy teoretycznej odnośnie do rodzajów stóp metrycznych w warstwie wersyfikacyjnej. Opowiada również o dotychczasowych kontaktach z językiem rosyjskim oraz kulturą rosyjską:

---

<sup>161</sup> Wspomniany w wywiadzie utwór na płycie funkcjonuje pod tytułem pozbawionym myślnika (*Moskwa Odessa*).

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> Ibidem.

Jacek Cieślak: Z rosyjskim nie miałeś w szkole kłopotów?

Maciej Maleńczuk: Byłem prymusem i wszystkie rusycystki mnie kochały. A z innych przedmiotów, poza polskim, miałem pały. Do rosyjskiego ciągnęło mnie zawsze. Czytałem Bułhakowa, Dostojewskiego, Babla. Nie wszystkim się podobali. Oczywiście z przyczyn politycznych. Ja nie miałem takiego wstrętu. Na szczęście nie musiałem czytać „Sputnika”<sup>164</sup>.

Jacek Cieślak: A czytałeś literaturę po rosyjsku?

Maciej Maleńczuk: Nie. Ale teraz zaznajomiłem się z ruskimi bukwami na dobre i daję radę cyrylicy. Jestem nawet gotowy zaśpiewać Wysockiego w Rosji. Ale po polsku. Nie chcę się zbłąźnić jak Rammstein w Ameryce<sup>165</sup>.

Przytoczone recenzje albumu oraz wypowiedzi prasowe z nim związane pogłębiają wiedzę na temat podejścia Maleńczuka do prac nad płytą. Pozwalają także na wyrobienie sobie opinii na temat tego, jakie jest „zaplecze rusycystyczne” krakowskiego artysty. Warto podkreślić, że Maleńczuk informuje o swoich decyzjach translatorskich nie tylko poprzez tytuł albumu, ale również w wypowiedziach dla mediów, co nie jest częstym zjawiskiem.

---

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ibidem.

## 8. Aspekt meliczny utworów Wysockiego

Recepcja każdego utworu muzycznego zależy od wielu jego elementów – m.in. kompozycji, aranżacji, sposobu produkcji muzycznej. Dodatkową trudność stanowi tu fakt, że kod tekstowy współlistnieje z kodem muzycznym. Mimo licznych opracowań dotyczących tego powiązania nie wypracowano dotychczas precyzyjnych narzędzi, które mogłyby być wykorzystane do analizy sposobu funkcjonowania tekstu i muzyki.

Michał Bristiger w swojej klasycznej już pracy poświęconej relacji pomiędzy muzyką a słowem zauważa:

W szczególnej sytuacji – jeśli chodzi o naturę związków między strukturami czysto muzycznym a językowymi – znajduje się muzyka wokalna. Zdawałoby się, że w analizie muzycznej i książkach o niej traktujących, dział odnoszący się do muzyki wokalnej, czyli do zdecydowanej większości utworów muzycznych napisanych w całej historii muzyki, powinien być szczególnie rozwinięty. Tymczasem spotyka nas zawód. Podręczniki form traktują na ogół to zagadnienie marginalnie, sprowadzając ogólną teorię formy jedynie do zagadnień muzyki instrumentalnej<sup>1</sup>.

Analiza muzyczna stanowi domenę muzykologii i teorii muzycznej, jednakże, jak stwierdza Małgorzata Lisecka:

W praktyce narzędzia tej drugiej grupy potrzebne są w badaniach nad piosenką w ograniczonym zakresie. W większości wypadków analiza wykazuje, że struktura muzyczna piosenki jest tak bazowa, prosta, przede wszystkim jednak – schematyczna, że nie sposób upatrywać możliwości potraktowania jej jako platformy szczególnie kunsztownych struktur znaczeniowych<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Bristiger: *Związki muzyki ze słowem...*, s. 12.

<sup>2</sup> M. Lisecka: *Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans*. „Tekstualia” 2018, nr 2 (53), s. 7.

W przypadku badań nad piosenką bardowską szczególnie istotna jest refleksja nad muzyczną praktyką wykonawczą (aspektem performatywnym), recepcją oraz genologią:

W kontekście badań nad piosenką wątpliwości może budzić w szczególności sama przynależność piosenki do kategorii dzieła muzycznego, przynajmniej w rygorystycznym i tradycyjnym znaczeniu pojęcia dzieła, to jest struktury o właściwościach takich, jak choćby niepowtarzalność i jedyność struktury, wyraźna rama semantyczna, a zwłaszcza jednoznaczne utrwalenie w postaci zapisu, ale też ukierunkowanie na specyficzny typ recepcji, podporządkowanej emocji estetycznej. Wszystko to w przypadku piosenki, jak się zdaje, ma znaczenie drugorzędne: jej wariantywność i wariabilność ujawniająca się podczas spotkania barda z publicznością, a także jej funkcjonalność, która wykracza znacznie poza ramy interpretacji estetycznej, nie pozwala na tak kategoryczną waloryzację. To sprawia, że pewne elementy sposobów badania muzyki w odniesieniu do gatunku piosenkowego już na wstępie muszą zostać odrzucone<sup>3</sup>.

W niniejszym rozdziale przedmiotem mojego zainteresowania będzie analiza relacji pomiędzy warstwą muzyczną a warstwą tekstową oryginalnych utworów Wysockiego oraz ich polskich wersji autorstwa Macieja Maleńczuka. Następnie zaś przanalizowana zostanie warstwa meliczna oraz jej rola w procesie recepcji czterech oryginalnych tekstów i polskich tłumaczeń Maleńczuka.

W kontekście transferu międzyjęzykowego i/lub międzykulturowego polifoniczny sposób budowy piosenki może sugerować, że przeniesieniu należałoby poddać zarówno jej warstwę tekstową, jak i muzyczną. Jednakże we współczesnej muzyce rozrywkowej nie jest to zjawisko powszechne. Wynika to przede wszystkim z faktu, że w świadomości słuchacza utwór muzyczny jest zwykle zespolony z jego twórcą, a przede wszystkim – z jego głosem<sup>4</sup>, zwłaszcza, kiedy jest to głos charakterystyczny. Dzięki obecnym możliwościom odbioru muzyki (poprzez m.in.

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> O sposobie funkcjonowania współczesnych gwiazd muzyki popularnej w świadomości masowego odbiorcy w przekonujący sposób pisze: S. Frith: *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Przeł. M. Król. Kraków 2011.

radioodbiorniki, nośniki muzyczne, odtwarzacze przenośne i streaming)<sup>5</sup> głos ten może docierać do słuchaczy na niemal całym świecie. W epoce globalizacji na rynku muzycznym dominują przede wszystkim piosenki śpiewane w języku angielskim, który obecnie pełni rolę *lingua franca*. Jednocześnie funkcjonowanie współczesnej piosenki w ramach przemysłu rozrywkowego sprawia, że na pierwszy plan zdecydowanie wysuwa się muzyka przyjmująca zazwyczaj postać silnie zarysowanego rytmu i chwytliwej melodii, sam tekst zaś ma charakter drugorzędny<sup>6</sup>.

Czynniki, na które wskazałem, są główną przyczyną tego, że współczesna muzyka rozrywkowa operująca zazwyczaj formą obcojęzycznego utworu muzycznego, z powodzeniem funkcjonuje bez konieczności tłumaczenia. Warto jednak wspomnieć o popularnym zjawisku *coveru*, które, podobnie jak tłumaczenie, stanowi formę artystycznej transpozycji utworu, jednakże dotyczy zazwyczaj jedynie warstwy muzycznej piosenki<sup>7</sup>.

Zapowiedziany we wstępie do niniejszej pracy materiał egzemplifikacyjny w postaci tekstów Wysockiego został przeniesiony przez Macieja Maleńczuka do polskiej przestrzeni kulturowej. Przetłumaczonym tekstom towarzyszy muzyka, która została przez polskiego artystę zaaranżowana na nowo.

Oryginalne piosenki Wysockiego cechował w warstwie muzycznej minimalizm. Aranżacja utworów ograniczała się do wygrywanej na gitarze kilkuakordowej melodii oraz wokalu w formie rozpoznawalnego od razu ochrypłego barytonu. W warunkach nieoficjalności, które były efektem funkcjonowania w drugim obiegu, taki rodzaj komunikatu muzycznego sprzyjał budowaniu poczucia intymnego obcowania z twórczością barda. Oryginalne zapisy dźwiękowe z koncertów w mieszkaniach i salach domów kultury, rejestrowane na kasetach szpulowych, dostarczają nam informacji o roli i charakterze warstwy muzycznej utworów Wysockiego. Wygrywane na gitarze melodie łączyły się bowiem z performatywnym aspektem jego twórczości. Czynnikiem determinującym charakter występów było

---

<sup>5</sup> A. A. Janowska: *Ewolucja konsumpcji muzyki – tendencja antropotropiczna*. „Studia i Prace Kolegium Ekonomiczno-Społecznego SGH”, Zeszyt 17, s. 193–202.

<sup>6</sup> Interesujący pogląd na temat współczesnego sposobu konsumpcji muzyki prezentuje Theodor Adorno: T.W. Adorno: *O fetyszymie muzycznym i regresji słuchania*. W: *Przemysł kulturalny*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa 2019.

<sup>7</sup> Więcej na temat zjawiska *coveru* we współczesnej muzyce: P.D. Magnus: *A Philosophy of Cover*. Cambridge 2002.

wykorzystanie warsztatu aktorskiego. Minimalistyczna aranżacja muzyczna w formie prostych melodii pozwalała modyfikować dynamikę utworu, a tym samym wpływać na jego modalność poprzez, na przykład, mniej lub bardziej regularne zmiany tempa.

Konsekwencją zmian wprowadzonych przez Macieja Maleńczuka do warstwy muzycznej tłumaczonych przez niego utworów Wysockiego są liczne przesunięcia semantyczne, a także aktywizacja nowych kontekstów, często nieobecnych w oryginale. Nie bez znaczenia pozostają zmiany w zakresie rytmu, dynamiki i tempa, a także zmiany w warstwie stylistycznej utworów. Również forma produkcji muzycznej albumu (profesjonalne nagrania zrealizowane w warunkach studyjnych) jest jedną z decyzji twórczych mających wpływ na całościowy odbiór tłumaczonych utworów. Polski muzyk dekonstruuje oryginalną muzykę Wysockiego, aranżując ją na nowo, zgodnie z własną poetyką znaną słuchaczom od czasów Püdelców i Homo Twist<sup>8</sup>. Maleńczuk poszerza instrumentarium i wykorzystuje różne konwencje gatunkowe muzyki popularnej.

Konsekwencją powyższych decyzji jest fakt, że warstwa dźwiękowa albumu *Wysocki Maleńczuka* nie jest jedynie eklektycznym muzycznym stelażem dla przetłumaczonych tekstów. Zaranżowana na nowo zyskuje własne pole znaczeń, niezwiązane z warstwą dźwiękową oryginału, stając się jednocześnie częścią przestrzeni interpretacyjnej tłumaczenia. Warstwa muzyczna albumu pozwala krakowskiemu bardowi na wzmocnienie poszczególnych motywów obecnych w warstwie tekstowej tłumaczenia lub na zasygnalizowanie ich istnienia. Ponadto kod dźwiękowy staje się dla Maleńczuka przestrzenią do wprowadzania zupełnie nowych, niewynikających z oryginału znaczeń i kontekstów. Jest to również możliwość wyrażenia autorskiego *ja*. Proces ten doskonale wpisuje się w zaanonsowaną już w tytule albumu taktykę u p r o w a d z a n i a twórczości Wysockiego.

---

<sup>8</sup> Warto przy tym przypomnieć, że na początku swojej kariery Maleńczuk występował (podobnie jak Wysocki) solowo, akompaniując sobie na gitarze akustycznej.

## 8.1. Aranżacja Maleńczuka i jej wpływ na recepcję utworów

Album *Wysocki Maleńczuka* otwiera utwór *Czerwone, zielone* będący tłumaczeniem piosenki *Красное, зелёное*. Oryginał cechuje się dynamicznym i zmiennym rytmem. Dostępne w Internecie samizdatowe nagrania oryginału trwają zazwyczaj poniżej jednej minuty. Mimo tak krótkiego czasu trwania tempo utworu wyraźnie przyspiesza za sprawą coraz szybciej wygrywanego przez Wysockiego akompaniamentu. W wyniku tego narzucona od samego początku dynamika wzrasta na przestrzeni całej piosenki.

Wysocki już od pierwszego taktu śpiewa głośno i agresywnie. Zabieg ten nie jest przypadkowy, bowiem dynamiczne i agresywne rozpoczęcie sprawia, że warstwa muzyczna utworu oddaje specyficzny charakter sytuacji, o jakiej opowiada podmiot liryczny tekstu. W piosence pominięty zostaje wstęp instrumentalny. Lekko krzykliwy śpiew i dynamiczna melodia pojawiają się równocześnie. Motyw kłótni, wyrzutów i rozstania Wysocki oddaje nie tylko *explicite* za pomocą tekstu (który przytaczam poniżej), ale również dzięki warstwie performatywnej – poprzez narastającą z każdym wersem dynamikę śpiewu, który już po kilku wersach zamienia się w zakończoną nagle i nieoczekiwanie agresywną wyliczankę zasług bohatera wobec jego partnerki. Radziecki bard, śpiewając napisany przez siebie tekst, odgrywa monodram słowno-muzyczny, którego głównym bohaterem jest mężczyzna zraniony przez swoją kobietę. Ma on jej za złe, że gdy wpadł w tarapaty i znalazł się w więzieniu, ta nie czekała na jego powrót, mimo że mu to przyrzekała:

[...]

Но однажды всыпались,  
и, сколько мы ни рыпались, —  
Всё прошло-исчезло, словно с яблонь белый дым.

А бог с тобой, с проклятою,  
с твоею верной клятвою,  
О том, что будешь ждать меня ты долгие года,

[...]

Adaptacja utworu *Красное, зелёное* autorstwa Macieja Maleńczuka cechuje się zdecydowanie wyższym w stosunku do oryginału stopniem złożoności kompozycji oraz aranżacji. Obserwujemy tu bowiem wystąpienie kilku interesujących przesunięć mających wpływ na recepcję całego utworu. Uwagę zwraca przede wszystkim to, że w warstwie dźwiękowej całego albumu Maleńczuk całkowicie odrzuca estetykę muzyczną utworów oryginalnych. *Czerwone, zielone* wpisuje się w stylistykę country i bluegrass, przede wszystkim w związku z wykorzystaniem w nim typowego dla wspomnianej stylistyki instrumentarium<sup>9</sup>. Domyślną dla twórczości zarówno Wysockiego, jak i Maleńczuka gitarę zastępuje bandžo, na którym wygrywana jest szybka melodia w stylu bluegrass. Pojawia się tutaj ponadto typowy dla tych gatunków kontrabas, dzięki któremu możliwe jest wprowadzenie rytmu w stylu *walking*<sup>10</sup>.

Motyw męskiej skargi dobrze koresponduje z poetyką *blatnych* utworów, jednakże Maleńczuk decyduje się na przekazanie go za pomocą kompozycji z pogranicza country i bluegrassu. Stylistyka ta należy do obszarów muzycznych, które polski muzyk wykorzystywał już w swojej twórczości, nie jest więc dla niego czymś nietypowym. Taka decyzja sprawia jednak, że przedstawiona przez Wysockiego sytuacja, czyli apogeum kłótni z perspektywy zdradzonego mężczyzny, zostaje przefiltrowana przez zbiór zbliżonych tropów i motywów związanych z figurą kobiety, ale funkcjonujących w ramach wspomnianych odmian amerykańskiej muzyki rozrywkowej<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Podobnie jak country, bluegrass to gatunek amerykańskiej muzyki tradycyjnej, który rozwinął się w latach czterdziestych XX wieku w regionie Appalachów w Stanach Zjednoczonych. Do typowego dla gatunku instrumentarium należy: mandolina, bandžo, skrzypce, gitara i kontrabas. Istotnym elementem stylu jest mnogość interakcji między muzykami przejawiająca się m.in. w „pojedynekach” na instrumenty, przyśpiewkach i rozmowach podczas muzykowania. Poszczególne partie utworu zagrane są w sposób mający utrudnić ich odtworzenie, dlatego gatunek cechuje się wysokim tempem oraz obecnością nierzadko karkołomnych technik grania na instrumencie. Zob. szerzej na ten temat: R. Cantwell: *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*. Illinois 2002.

<sup>10</sup> Styl *walking bass* to styl akompaniamentu basowego lub linii basowej mający swoje źródła już w muzyce barokowej, ale upowszechniony w XX-wiecznym jazzie, bluesie i muzyce rockowej. „Chodzące” linie basowe zazwyczaj składają się z niesynkopowanych nut o równej wartości, zwykle ćwierćnut (znanych w jazzie jako „four feel”), co daje wrażenie podobnego do regularnej naprzemienności ruchów stóp podczas chodu. Zob. szerzej na ten temat: E. Friedland: *Building Walking Bass Lines*. Milwaukee 1995.

<sup>11</sup> Wizerunek kobiety, jej rola społeczna, podmiotowość oraz związane z nią motywy w amerykańskiej muzyce blues i country stanowią przedmiot dociekań, których wyniki są dostępne m.in. w następujących publikacjach: E.E. Rasmussen, R. L. Densley: *Girl in a country song: Gender roles and objectification of women in popular country music across 1990 to 2014*. W: *Sex Roles: A Journal of Research*, nr 76(3–4), 2017, s. 188–201; Tezi. Y.



Maleńczuk zrywa z oryginalną agresywną dynamiką utworu. Kompozycja rozpoczyna się od instrumentalnego wstępu w postaci melodii wygrywanej na bandžo, do której dołączają kolejne instrumenty – gitara basowa oraz perkusja. W nagraniach samizdatowych Wysocki konsekwentnie, niemal z każdym taktem przyśpiesza oraz coraz głośniej pokrzykuje. Polski bard natomiast rezygnuje z bardzo szybkiego i zmiennego tempa oryginału, ale wprowadza ozdobniki w postaci wokaliz, powtórzeń oraz okrzyków, co jest możliwe dzięki redukcji liczby sylab w wersie. Takie zabiegi są typowe dla country i bluesa, jednakże nie ma ich w oryginale.

Ciekawym zabiegiem obserwowanym w warstwie dźwiękowej utworu jest wprowadzenie na samym końcu, chwilę po wybrzmieniu wszystkich instrumentów, dodatkowej frazy, która nie posiada związku semantycznego z resztą warstwy tekstowej. Brzmi ona następująco: *Może być, to (je) najlepsza wersja*. Słowa te wypowiedane są prawdopodobnie przez realizatora nagrania lub któregoś z muzyków. Taki zabieg w interesujący sposób nawiązuje do oryginalnych nagrań utworu Wysockiego. Z uwagi na wspomniany wcześniej niestudyjny, amatorski sposób rejestracji utworów Wysockiego podczas koncertów, które nierzadko przybierały formę spotkań towarzyskich, możemy na nich usłyszeć nie tylko głos barda. Na wielu dostępnych w sieci nagraniach samizdatowych słyszalne są również komentarze publiczności – w przerwach między piosenkami lub w trakcie ich wykonywania. Zdarzają się ponadto sytuacje, w których publiczność podpowiada Wysockiemu słowa tekstu, jeżeli zdarza mu się ich zapomnieć lub kiedy je myli. Warto również podkreślić, że na innych albumach Maleńczuka, na przykład płycie *Matematyk* nagranej z Homo Twist, pojawiają się głosy z tzw. off-u w postaci nagranych fragmentów rozmów lub pojedynczych fraz wypowiedanych przez muzyków podczas pracy w studiu.

W adaptacjach Maleńczuka przyczyną aktywizowania się nowych, nieobecnych w oryginale kontekstów i skojarzeń są nie tylko przesunięcia stylistyczne.

Zrealizowany przez Macieja Maleńczuka transfer utworów słowno-muzycznych z jednej kultury do drugiej oraz omówiona w poprzednich rozdziałach tendencja tłumacza do manifestowania w tekście swojego oblicza artystycznego dają

---

L: *The presentation of Women in Blues and Arabesk Song Lyrics*. Istanbul 2008 oraz D. Pecknold, K. M. McCusker: *A Boy Named Sue: Gender and Country Music*. Jackson, Mississippi, 2004.

szeroką przestrzeń do zaistnienia zjawiska określanego mianem intertekstualności<sup>12</sup>. Termin ten, wprowadzony w 1967 roku przez Julię Kristewą, badaczkę prac Michaiła Bachtina, powstał w wyniku rozważań nad dialogicznością wypowiedzi literackiej. Zdaniem uczonej każdy tekst funkcjonuje w ramach już obecnych dyskursów, co objawia się m.in. poprzez cytaty, odniesienia, zapożyczenia, porównania czy kontynuację myśli innego autora<sup>13</sup>.

Intertekstualność w albumie *Wysocki Maleńczuka* jest kolejnym potwierdzeniem tego, że polski bard konsekwentnie realizuje swój artystyczny *modus operandi*. Czytelne nawiązania muzyczne niewystępujące w oryginale stanowią część kodu muzycznego jego adaptacji twórczości Wysockiego. Wszystkie te czynniki mają niebagatelny wpływ na odbiór całości utworów.

Z pierwszym przejawem intertekstualności w postaci cytatu muzycznego mamy do czynienia we wstępie do drugiego utworu na płycie. Utwór ten nosi tytuł *Ten co wcześniej z Tobą był*<sup>14</sup> i jest adaptacją piosenki *Том, кто раньше с нею был* utrzymanej w konwencji dwunastotaktowego bluesa. Otwiera ją trwający dwanaście taktów motyw budzący skojarzenia z muzyką autorstwa Ennio Morricone skomponowaną do filmów reprezentujących gatunek *spaghetti western*<sup>15</sup>. Muzyczny cytat ze ścieżki dźwiękowej włoskich westernów powraca jeszcze kilkukrotnie w postaci odgrywanego na gitarze elektrycznej zmodyfikowanego motywu ze wstępu oraz w wybrzmiewającej po

---

<sup>12</sup> Rozważania dotyczące relacji między poszczególnymi tekstami pojawiają się w wielu pracach, czego efektem są liczne koncepcje intertekstualności. Por. H. Markiewicz: *Odmianny intertekstualności*. W: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy*. W: *Tekstowy świat*, Warszawa 1995; G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. H. Markiewicz, Kraków 1992; E. Kasperski: *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*. W: *Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*. Warszawa 1996 oraz W. Borowy: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921. Jeżeli chodzi o prace z zakresu translatoryki, to należy odnotować tu stanowisko Anny Bednarczyk, która mówi o nawiązaniach intertekstualnych w kontekście serii translatorskich: A. Bednarczyk: *Różnice strategii (aspekt intertekstualny w oryginale i w przekładzie literackim)*. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice, s. 157. (257–172). Zagadnienie intertekstualności w przekładzie przybliżyła A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla przekładu*. Warszawa 2008.

<sup>13</sup> A. Burzyńska: *Poststrukturalizm*. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. Burzyńska, M. Markowski. Kraków 2006, s. 326.

<sup>14</sup> Zarówno na okładce płyty, jak i w dołączonej do niej książeczce tytuł utworu funkcjonuje bez przecinka przed *co* (*Ten co...*). Maleńczuk konsekwentnie unika stosowania przecinków, tak więc taki zapis stosuję również w tytule niniejszego utworu.

<sup>15</sup> Większość filmów reprezentujących ten gatunek została wyreżyserowana i wyprodukowana przez Włochów, nierzadko we współpracy z innymi krajami europejskim (najczęściej – Hiszpanią i Niemcami). Określenie to zostało stworzone przez krytyków zagranicznych uważających włoskie westerny za gorsze od amerykańskich. Zob. szerzej na ten temat: <https://www.spaghettiwestern.net/index.php/Wprowadzenie> [dostęp 15.05.2023].

czwartej zwrotce partii solowej na organach Hammonda. Motyw Dzikiego Zachodu jest również widoczny w teledysku nakręconym do utworu.

Należy jednak podkreślić, że nie jest to jedyne odniesienie intertekstualne niewystępujące w oryginale. W solowej partii organów Hammonda wybrzmiewa charakterystyczny motyw pochodzący z serialu *Stawka większa niż życie* niemający związku ani z oryginałem, ani z wprowadzonym wcześniej nawiązaniem do estetyki westernu. Decyzja ta w pewien sposób przełamuje wprowadzoną we wstępie konwencję, poszerza pole recepcji, ale też stanowi przejaw opisanej wcześniej tendencji krakowskiego barda do podejmowania gry z odbiorcą. Przestrzeń tej gry stanowi zarówno kod tekstowy, jak i dźwiękowy utworu. Omawiany utwór nie jest jedynym przejawem tej tendencji na albumie, na co wskażę w dalszej części niniejszego podrozdziału.

Pozostając jednak przy utworze *Ten co wcześniej z Tobą był*, warto podkreślić, że cechuje się on również innymi zmianami w warstwie kompozycyjnej mającymi wpływ na jego recepcję. Wprowadzenie do kodu muzycznego przekładu czytelnych nawiązań do innych utworów muzycznych wiąże się również z radykalnym odejściem od typowych dla Wysockiego środków wyrazu.

Cechy języka muzycznego radzieckiego barda omówione zostały we wcześniejszych rozdziałach niniejszej pracy, jednakże warto przypomnieć, że kompozycyjną warstwę utworów Wysockiego cechował minimalizm ocierający się o prostotę. Ten minimalizm aranżacyjny wynikał w dużej mierze z ograniczeń spowodowanych funkcjonowaniem w nieoficjalnej części kultury państwa totalitarnego. Aranżacje Maleńczuka tę prostotę odrzucają, ponieważ w przypadku albumu istniejącego w obiegu komercyjnym ograniczeń tego rodzaju nie ma. Polski bard, zgodnie z deklarowanym wcześniej celem, opowiada Wysockiego własnym językiem muzycznym. Przykładem tego może być wprowadzona przez niego zmiana tonacji w trakcie utworu – w omawianym utworze obserwujemy dynamiczne przejście tonacji na wyższą pozycję oraz powrót do pozycji pierwotnej. Piosenka rozpoczyna się w tonacji a-mol, zaś po drugiej zwrotce następuje przejście do c-mol. Powrót do pierwotnej tonacji następuje po trzeciej zwrotce. Zmiana ta koresponduje z przesunięciem gatunkowym w stronę bluesa, bowiem zabieg kompozycyjny polegający na zmianie

tonacji na wyższą jest dosyć powszechny, jeżeli chodzi o standardy tego gatunku. Jeszcze raz należy podkreślić, że zmiana ta nie jest podyktowana którymkolwiek z elementów składających się na kod muzyczny oryginału.

Innym elementem kompozycji, również mającym związek z bluesową estetyką utworu, jest wybrzmiewający w szóstej zwrotce łącznik (ang. *bridge*)<sup>16</sup>. Charakteryzuje się on zdecydowanie spokojniejszym tempem, które pozwala na oddanie dramatycznej sytuacji bohatera leżącego w szpitalu więziennym po bójce z użyciem broni białej:

I bieda niczym osiem bied  
W więzieniu też jest lazaret  
Tam chorowałem tam chorowałem  
I doktor ciął mnie wzdłuż i wszerz  
Ciągłe powtarzał trzymaj się  
Ciągłe powtarzał trzymaj się  
Więc się trzymałem

Większość zarejestrowanych i udostępnionych w Internecie wykonań utworu *Тот, кто раньше с нею был* składa się w warstwie muzycznej z nieskomplikowanej melodii na gitarę oraz śpiewu. Elementy wkomponowane w warstwę wokalną utworu, biorąc pod uwagę zdolności aktorskie Wysockiego, mogą stanowić czynniki wpływające na odbiór utworu. W nagraniach samizdatowych omawianego utworu takim przejawem warsztatu aktorskiego jest sposób wyśpiewywania fraz sygnalizujących przytoczenie słów pojawiających się w tekście trzech postaci – kobiety będącej przyczyną opisywanej bójki, towarzysza podmiotu lirycznego – Waliuchy oraz lekarza.

Pierwszym przykładem powyższego jest druga zwrotka utworu, w której wybrzmiewają słowa kobiety będącej przyczyną kłopotów podmiotu lirycznego. W trzech ostatnich wersach Wysocki śpiewa:

И тот, кто раньше с нею был, –

---

<sup>16</sup> Hasło: *łącznik*. W: *Słowniczek muzyczny*. Red. Jerzy Habela. Warszawa 1968, s. 106. Łącznik to „odcinek utworu między dwoma tematami, np. w formie sonatowej lub między dwoma przeprowadzeniami tematu, np. w fudze, oparty często na motywach tematu; wprowadza zwykle tonację, w której ma się pojawić powtórzony lub nowy temat oraz służy do stworzenia atmosfery kontrastu przed nowym pojawieniem się tematu”.

Он мне грубил, он мне грозил, –  
А я всё помню, я был не пьяный.  
Когда ж я уходить решил,  
Она сказала: «**Не спеши!**» –  
Она сказала: «**Не спеши,**  
**Ведь слишком рано».**

Radziecki bard śpiewa wytłuszczoną w tekście frazę w wyraźnie inny sposób niż resztę zwrotki. Moduluje i delikatnie ścisza głos tak, by wyróżniała się ona na tle całości strofy. Dzięki takiemu zabiegowi może przekazywać dodatkowe emocje zawarte w prośbie kobiety. Podobnie jest w piątym i szóstym wersach szóstej zwrotki, w której Wysocki zdecydowanie głośniej wydaje okrzyk *берегись!* ostrzegający przed niebezpieczeństwem. Komunikat ten formułowany jest przez kolejną postać – Waliuchę, pojawiającą się w utworze w sposób niebezpośredni – jedynie w ramach cytatu:

Но тот, кто раньше с нею был,  
Он эту кашу заварил  
Вполне серьёзно, вполне серьёзно.  
Мне кто-то на́ плечи повис,  
Валюха крикнул: «**Берегись!**» –  
Валюха крикнул: «**Берегись!**» –  
Но было поздно.

Analogiczny zabieg obserwujemy w siódmej zwrotce utworu, w której odnajdujemy słowa lekarza opiekującego się bohaterem:

За восемь бед – один ответ.  
В тюрьме есть тоже лазарет,  
Я там валялся, я там валялся.  
Врач резал вдоль и поперёк,  
Он мне сказал: «**Держись, браток!**» –

Он мне сказал: «Держись, браток!» –

И я держался.

W tłumaczeniu Maleńczuka przytoczone frazy cytaty nie zostają w jakikolwiek sposób wyróżnione, co jednak nie wpływa na odbiór utworu.

Trzecia na płycie piosenka *Mikrofon* jest adaptacją utworu znanego pod tytułem *Певец у микрофона*. Oryginał cechuje się marszowym tempem oraz prostą melodią. Krakowski bard decyduje się na całkowitą zmianę aranżacji utworu, kontynuując jednak kierunek wyznaczony w pierwszym utworze na płycie. Tym razem Maleńczuk sięga do stylistyki blues-rocka<sup>17</sup> lat 80. i 90. przywołującej skojarzenia z takimi twórcami jak Garry Moore, Stevie Ray Vaughan, Eric Clapton czy ZZ Top. Piosenka *Mikrofon* charakteryzuje się stałym tempem i wyraźnym metrum – jest to ośmiotaktowa kompozycja typowa dla blues-rocka. Stylistyka utworu wymaga również zastosowania określonego instrumentarium. Dominuje przede wszystkim lekko przesterowana, „ciepła”<sup>18</sup> gitara prowadząca, która wybrzmiewa na tle sekcji rytmicznej złożonej z gitary basowej i perkusji oraz organów Hammonda.

Dominacja gitary elektrycznej jest przyczyną drobnego zabiegu melosemicznego. W pierwszych sześciu zwrotkach oraz refrenach powtarzających się po drugiej i piątej zwrotce gitara prowadząca wygrywa frazy i ozdobniki, wykorzystując typową dla bluesa pentatonikę<sup>19</sup>. Wybrzmiewają one praktycznie w każdym takcie – zarówno między wokalnymi frazami, jak i w ich trakcie. W szóstej zwrotce gitara prowadząca jednak milknie, by pojawić się ponownie dopiero w ostatnim wersie

---

<sup>17</sup> Stylistyka blues-rock łączy elementy bluesa (specyficzna rytmika ośmio- lub dwunastotaktowa) z rockowym instrumentarium. O różnorodności i wielostylowości muzyki rockowej w: M. Rychlewski: *Rewolucja rocka: semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Gdańsk 2011 oraz w artykule M. Rychlewski: *Rock – stylizacja – intertekstualność*. „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 161–204.

<sup>18</sup> We współczesnym dyskursie muzycznym jako kategorię służącą do subiektywnej oceny brzmienia instrumentu wykorzystuje się barwę dźwięku określaną jako „subiektywna cecha dźwięku odczuwana słuchem i odróżniająca od siebie dźwięki o tej samej głośności i wysokości [...] zależna głównie od składu widmowego danego dźwięku, ale także od jego dynamiki.” Zob. Hasło: *barwa dźwięku*. W: *Encyklopedia PWN*. WWW: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/barwa-dzwieku;3874755.html> [dostęp: 05.05.2024]. Dźwięk określany jako ciepły ma podniesiony poziom niskich składowych, czyli niższych tonów, znajdujących się w przedziale dolnego zakres ludzkiego tenoru lub średniego zakres męskiego basu. Dźwięk jasny ma z kolei podniesiony poziom składowych wysokich.

<sup>19</sup> Jeden z najstarszych systemów dźwiękowych, polegający na układzie pięciu dźwięków w ramach oktawy, tworzących tzw. skalę pentatoniczną. Zob. Hasło: *pentatonika*. W: *Słowniczek muzyczny*. Red. J. Habela. Warszawa 1968, s. 141.

siódmej zwrotki: */gitara wiąże moje ręce/*. Po tej frazie, po dwóch zwrotkach nieobecności, obok cały czas cicho grającej gitary basowej, organów Hammonda oraz perkusji ponownie pojawia się gitara prowadząca w postaci delikatnego, budującego napięcie trylu<sup>20</sup>.

Należy jednak odnotować niewykorzystany potencjał melosemiczny drzemiący w przedostatnim i ostatnim wersie drugiej zwrotki */I jestem pewien, że najmniejszy fałsz/ Zaraz publicznie się nagłośni/*. Maleńczuk nie decyduje się na wyróżnienie tej frazy poprzez delikatne wyjście poza tonację. W efekcie więc nie zostaje aktywizowany potencjalny melosemiczny kontekst fałszu. Kwestię tę trudno jednak rozpatrywać w kategoriach zgodności z oryginałem z uwagi na wariantywność wykonań oryginalnych utworów – w niektórych bowiem pojawiają się fałsze.

W przypadku kolejnego utworu na płycie – *Straszny dom* – Maleńczuk rezygnuje ze stylistyki bluesowej. Transponuje on kod muzyczny drugiej części dyptyku *Очи черные* noszącej tytuł *Старый дом* do stylistyki bliskiej projektowi muzycznemu Homo Twist opisywanemu w rozdziale poświęconym postaci Maleńczuka. Komunikowane na poziomie tytułu przesunięcie *старый* – *straszny* w interesujący sposób koresponduje nie tylko z przesunięciem w warstwie tekstowej adaptacji Maleńczuka, ale również w warstwie muzycznej. Oryginalna melodia wygrywana na gitarze – prosta i wesoła – została zastąpiona motywem molowym<sup>21</sup> wywołującym skojarzenia z horrorem. Utwór zrywa zatem z bliską country i bluesowi stylistyką poprzednich utworów na albumie.

Większość zwrotek w piosence *Straszny dom* Maleńczuk melorecytuje na tle podkładu składającego się z melodii syntezatorowych kojarzących się z horrorem i grozą. Melodiom tym towarzyszy specyficzny rytm wygenerowany za pomocą automatu perkusyjnego. Wykorzystanie technik związanych z melodeklamacją, takich jak wyraźna akcentacja oraz rytmizacja wypowiedzi, pozwala na wywołanie

---

<sup>20</sup> Hasło: *tryl*. W: *Słowniczek muzyczny*. Red. J. Habela. Warszawa 1968, s. 207. „Typ ozdobnika polegający na szybkiej i wielokrotnej zamianie dźwięku, do którego się odnosi, z jego sąsiednim górnym oddalonym o małą lub wielką sekundę”.

<sup>21</sup> Skale molowe i oparte na nich utwory muzyczne uważa się za smutne w odróżnieniu od skal durowych, które mają charakter określane jako wesołe. Zob: F. Wesołowski: *Zasady muzyki*. Warszawa: PWM, 2010. Hasło: *molowy*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. Online: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/111472/molowy](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/111472/molowy) [dostęp: 26.07.2023]. „Muz. w skali muzycznej opartej na gamie z małą tercją między pierwszym a trzecim stopniem; książk. wynikający z przygnębienia i niechęci do działania”.

pożądanych skojarzeń – atmosfery grozy i strachu. Zastosowanie techniki performatywnej, zdecydowanie bliskiej teatrowi, pozwala Maleńczukowi na odniesienie się w pewnym stopniu do aktorskiego charakteru warstwy performatywnej twórczości Wysockiego. Warto również podkreślić, że istnieją nagrania samizdatowe z koncertów i spotkań, podczas których radziecki bard nie śpiewa swoich tekstów, a je deklamuje. Podjętą przez Maleńczuka decyzję estetyczną można zatem rozpatrywać jako swego rodzaju nawiązanie do wspomnianej, mniej powszechnej formy funkcjonowania utworów Wysockiego, ale też do jego dorobku aktorskiego.

Utwór *Straszny dom* nie składa się tylko z partii melorecytowanych. Z poetyką cichej i lekko upiornej melorecytacji zrywają piąta i szósta strofy utworu. Spokojna melorecytacja zostaje tu zastąpiona agresywnym śpiewem w górnych rejestrach, zaś molowe pasażę syntezatorów i automat perkusyjny, budzące skojarzenia z horrorem, zastąpione zostają przez gitarę elektryczną z mocno zniekształconym brzmieniem oraz głośną i dynamiczną perkusję. Stylistyka obu zwrotek zdecydowanie kojarzy się z *Homo Twist* – jednym z najpopularniejszych projektów Macieja Maleńczuka.

Pozostając przy zmianach w kodzie muzycznym albumu, zwróćmy uwagę na kolejny utwór na płycie, który jest trawestacją piosenki Wysockiego pod tytułem *Затяжной прыжок*. Piosenka *Swobodne spadanie*, choć zaaranżowana w stylu lekko jazzującym i swingującym, zdecydowanie najwyraźniej nawiązuje do estetyki oryginalnych utworów Wysockiego z uwagi na minimalistyczne i akustyczne instrumentarium. Piosenkę otwiera gitara klasyczna grająca septymowe akordy składające się na jazzujący temat. Do jazzowego motywu dołącza linia basowa w stylu *walking*, cajón<sup>22</sup> oraz perkusjonalia<sup>23</sup>. Oszczędne instrumentarium oraz pozorna prostota aranżacji zbliżają wersję Maleńczuka do studyjnych albumów Wysockiego nagrywanych zazwyczaj za granicą i wydawanych jeszcze za jego życia.

---

<sup>22</sup> Cajón to instrument perkusyjny mający formę drewnianego prostopadłościanu. Instrumentalista, siedząc okrakiem na jego górnej części, uderza dłońmi w jego przednią ścianę. W środku cajónu zainstalowane są, naciągnięte na przednią ściankę skrzyni struny, które, pod wpływem uderzenia dłonią, wydają dźwięk znany jako „snar”. Tylne ściana posiada otwór, który pozwala dźwiękowi rezonować. Zob. <https://www.drumstore.pl/blogdrumstore/cajonskadpochodzizjaknanimgrac/> [dostęp: 26.07.2023].

<sup>23</sup> Perkusjonalia to ogólna nazwa wszystkich małych, ale niezwykle istotnych instrumentów perkusyjnych. Potocznie mówi się o nich „przeszkadzajki”. Są one zazwyczaj wykonane z drewna, metalu, skóry lub tworzyw sztucznych i są dostępne w różnych rozmiarach i kształtach. Zob. <https://drumcenter.pl/pl/navigation/perkusjonalia378.html> [dostęp: 26.07.2023].



Kolejny utwór na płycie – *Bokser* – stanowi interpretację utworu *Песня о сентиментальном боксере*. W zarejestrowanych na żywo wykonaniach tego trwającego niewiele ponad minutę oryginalnego utworu na szczególną uwagę zasługuje jego warstwa rytmiczna. Gitara gra nieregularną pod względem tempa melodię, za której pomocą Wysocki stara się oddać specyficzny bokserski chód mający zmylić przeciwnika. Melodia jest raz szybsza, raz wolniejsza. Zabieg ten sprawia, że utwór charakteryzuje się ciekawą dynamiką, która, korespondując z tematyką tekstu, zdecydowanie wpływa na recepcję całości.

W utworze Maleńczuka warstwa muzyczna również współgra z motywem walki. Polski bard nie buduje jednak skojarzeń dźwiękowych na nieregularnych zmianach tempa mających imitować bokserski chód. Motyw walki bokserskiej jest realizowany w warstwie muzycznej poprzez agresywną dynamikę punk-rockową, co wywołuje skojarzenia odnoszące się do walki oraz starcia w ringu.

W warstwie performatywnej Wysocki stosuje zabieg, który został omówiony przy analizie utworu *Тот, кто раньше с нею был*. Podmiot liryczny deklarujący, że od dziecka nie może uderzyć człowieka w twarz, jest narratorem w każdej ze zwrotek. Jednak oprócz niego w utworze głos otrzymuje również przeciwnik podmiotu lirycznego – bokser Butkijew: */И думал Буткеев, мне челюсть кроша:/И жить хорошо, и жизнь хороша!/. Podmiot liryczny w refrenach ustępuje w narracji miejsca swojemu oponentowi, który w każdym z nich stwierdza, że życie jest dobre i że dobrze jest żyć. Bard wyróżnia zawarte w refrenach przemyślenia Butkijewa, śpiewając je innym, zazwyczaj niższym głosem. Dzięki takiemu zabiegowi utwór staje się bardziej czytelny, bowiem mimo szybkiego tempa i krótkiego czasu trwania, pojawia się w nim dwóch bohaterów. Dzięki zastosowaniu technik aktorskich słuchaczowi łatwiej jest rozróżnić, który z bohaterów wypowiada się w tekście w danej chwili.*

Również w aranżacji Maleńczuka frazy związane z przemyśleniami Butkijewa, będące częścią refrenów, zostają wyróżnione. Krakowski muzyk wykorzystuje jednak w tym celu warstwę instrumentalną, a nie wokalną. Refreny, w których pojawiają się frazy Butkijewa, wyśpiewywane są, w przeciwieństwie do oryginału, na tle odrębnego motywu muzycznego.

Interesująca z punktu widzenia analizy wpływu aranżacji muzycznej na recepcję piosenki jest trawestacja utworu *Песня о нейтральной полосе*, który na albumie *Wysocki Maleńczuka* nosi tytuł *Neutralne tango*. Maleńczuk aranżuje kod muzyczny swojego tłumaczenia w stylistyce tanga, co koresponduje z historią tragedii miłosnej opowiedzianej w tekście. Zmiana ta zakomunikowana zostaje już na poziomie tytułu. Warto zaznaczyć, że podobnie dzieje się w przypadku innych utworów Maleńczuka utrzymanych w stylistyce tanga. W charakterze przykładu można tu wskazać utwór *Czerwone tango*, który znajduje się na drugiej płycie zespołu Püdeli<sup>24</sup> i jest częścią albumu *Viribus unitis* wydanego w 1996 roku. Innym utworem tego typu jest *Tango libido* z wydanego w 2003 roku albumu *Wolność słowa*.

Kolejną piosenką na albumie *Wysocki Maleńczuka* jest *Gips*, będący adaptacją piosenki *Баллада о гунце*. Utwór ten jest bliski estetyce muzycznej Homo Twist, bowiem ostry heavymetalowy motyw przewodni występujący w każdej ze zwrotek przeplatany jest delikatnymi refrenami syntezatorowymi. Zabieg ten zdecydowanie koresponduje z historią opowiedzianą w warstwie tekstowej utworu. Zagipsowany bohater – gruboskórny, nieempatyczny – w każdej ze zwrotek opowiada o swojej sile, odporności i nieliczeniu się z innymi ludźmi. Dopiero gdy poznaje miłość swojego życia – siostrę z nocnych zmian – powoli zrzuca pancierz, obnażając prawdziwe emocje. Z uwagi na dynamiczną i agresywną aranżację muzyczną decyzja o redukcji części tytułu – *Баллада о* – typowej dla utworów Wysockiego – wydaje się słuszna, pozwala bowiem na uniknięcie poczucia dysonansu wynikającego z zestawienia słowa *ballada* z brzmieniami bliskimi muzyce heavymetalowej.

W kontekście relacji warstwy aranżacyjnej oryginału i tłumaczeń Maleńczuka szczególnie interesujący jest utwór *Moskwa Odessa*<sup>25</sup>. Oryginalna piosenka *Москва – Одесса* to jeden z najpopularniejszych utworów rosyjskiego barda. Warto jednak podkreślić, że do jej popularności przyczynił się znacząco wydany w roku śmierci Wysockiego album studyjny powstały we współpracy z popularną radziecką estradową orkiestrą jazzową *Мелодия*. Zaaranżowana na nowo piosenka *Москва – Одесса* również znalazła się na tym albumie. Utwór ten, w przeciwieństwie do oryginalnych

---

<sup>24</sup> Püdeli to polski zespół rockowy założony w 1985 roku, do którego należał również Maciej Maleńczuk. Zob. <https://www.pudeli.pl/> [dostęp: 13.04.2023].

<sup>25</sup> Zapis pozbawiony myślніка pomiędzy nazwami miast występuje w książeczce dołączonej do albumu.

aranżacji odgrywanych przez Wysockiego na koncertach domowych, charakteryzuje się mocno rozbudowaną, dynamiczną kompozycją. W studyjnej wersji utworu dominuje przede wszystkim swingująca sekcja rytmiczna składająca się z werbla (na którym miotłki perkusyjne wystukują szybki rytm) oraz kontrabas grającego prostą melodię. Sekcji rytmicznej towarzyszą grane na pianinie szybkie i urywane melodie jazzowe, na których tle wybrzmiewa głos Wysockiego nagrany w studyjnej jakości.

Opisane powyżej elementy kompozycyjne utworu *Москва – Одесса* nagranych wraz z jazzową orkiestrą *Мелодия* mają w polskim polisystemie muzycznym status niejako kanoniczny. Potwierdzać to może fakt, że rok po śmierci radzieckiego poety w polskiej telewizji ukazał się program poświęcony jego osobie i twórczości pod tytułem *Piosenki Włodzimierza Wysockiego*. Program ten, będący swego rodzaju telewizyjnym epitafium dla nieżyjącego barda, prowadzony był przez Wojciecha Młynarskiego, którego tłumaczenia tekstów Wysockiego cieszyły się dużą popularnością. W omawianym programie znani polscy aktorzy, tacy jak Piotr Fronczewski, Marek Kondrat, Marek Perepeczko i Gustaw Lutkiewicz zaśpiewali utwory Wysockiego na scenie. Pomiędzy utworami Młynarski opowiadał o jego twórczości. Aranżacja każdej z piosenek odtwarzała aranżację jazzową z albumu nagranych z orkiestrą *Мелодия*. Nie inaczej jest z utworem *Москва – Одесса*, który w programie *Piosenki Włodzimierza Wysockiego* wybrzmiewa jako przedostatni, a wykonywany jest przez samego Młynarskiego<sup>26</sup>.

Podobne koncerty telewizyjne, nawiązujące do studyjnych aranżacji orkiestry *Мелодия*, odbywały się również w późniejszych latach. W 2000 roku w Programie Drugim Telewizji Polskiej miała miejsce transmisja na żywo koncertu organizowanego przez Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie. Utwory radzieckiego barda wykonali następujący aktorzy: Emilian Kamiński, Marian Opania, Wiktor Zborowski, Artur Barciś, Agnieszka Kotulanka, Wojciech Kościelniak, Krzysztof Tyniec, Krystyna Tkacz, Aleksander Trąbczyński, Katarzyna Skrzynecka, Tomasz Stockinger, Piotr

---

<sup>26</sup> Na końcu programu pojawia się Jacek Kaczmarski z gitarą klasyczną. Wykonuje *Oblawę*, czyli trawestację utworu *Охота на волков* swojego autorstwa. Piosenka ta, obok *Murów*, jest jednym z ważniejszych hymnów pokolenia polskiej Solidarności. Obraz ten w interesujący sposób koresponduje ze sposobem funkcjonowania twórczości Wysockiego w polskim systemie kultury lat 80.

Fronczewski oraz Daniel Olbrychski. W podobnej konwencji prezentowano również w telewizji polskiej twórczość Bułata Okudźawy.

Adaptacja utworu *Moskwa Odessa* na albumie *Wysocki Maleńczuka* w warstwie aranżacyjnej nawiązuje do studyjnych aranżacji piosenek Wysockiego znanych polskiemu odbiorcy z telewizji. Polski bard zachowuje charakterystyczną jazzową formę sekcji rytmicznej. W utworze wyraźnie dominuje motyw, na który składają się uderzany perkusyjnymi miotełkami werbel oraz kontrabas w stylu *walking*. Maleńczuk jednak decyduje się na interesujące rozwinięcie kodu muzycznego piosenki funkcjonującego dzięki nagraniom telewizyjnym. Zamienia bowiem gitarę na bandžo, zwracając się wyraźnie w stronę stylistyki amerykańskiej muzyki country i blues zasygnalizowanej już w pierwszym utworze na albumie. W pewien sposób dekonstruuje to aranżację tego utworu utrwaloną w świadomości polskiego słuchacza.

Równie interesującym przykładem zmian w kodzie muzycznym jest przedostatni utwór na płycie noszący tytuł *James Bond*. Oryginalna piosenka nawiązuje do historii wizyty w ZSRR popularnego szkockiego aktora Seana Connery'ego. Gwiazdor znany jest m.in. z roli brytyjskiego szpiega Jamesa Bonda. Pod koniec lat 60. brał również udział w filmie produkcji włosko-radzieckiej *Красная палатка*. W związku z pracami nad tym filmem gwiazdor pojawił się w ZSRR, gdzie – jak wspomina reżyser filmu Boris Krisztul – okazało się, że jest postacią zupełnie nieznaną społeczeństwu radzieckiemu:

Наши граждане не проявили никакого интереса к появлению на советской земле звезды мирового экрана, – вспоминает Борис Криштул. – Никто не показывал на него пальцем и ни один не бросился за автографом. Сначала, как мне показалось, Коннери этому даже обрадовался. Но пока ждали багаж, в его глазах потихоньку стало появляться недоумение<sup>27</sup>.

We wstępie do omawianej tu piosenki pojawia się motyw muzyczny nawiązujący do ścieżki dźwiękowej do filmu *From Russia with Love* skomponowanej

---

<sup>27</sup> А. Ильин: „В Россию с любовью”: как Шон Коннери отдыхал от поклонников в Советском Союзе, WWW: <https://www.bbc.com/russian/news53895531> [dostęp: 10.04.2023].

przez Johna Barry'ego. Film ten był drugim z kolei filmem opowiadającym o przygodach superszpiega, w którego rolę ponownie wcielił się Sean Connery. Między zwrotkami pojawiają się odniesienia intertekstualne – sample<sup>28</sup> dźwiękowe z frazami nawiązującymi wyraźnie i do filmu o Bondzie, i do postaci aktora. Pierwszy z nich to słynna filmowa fraza: *My name is Bond. James Bond*, drugi zaś – to nagranie stylizowane na komunikat lotniskowy, w którym spiker informuje po rosyjsku, że za moment wylądować znany amerykański aktor – Sean Connery.

Nagromadzenie w kodzie muzycznym aluzji do filmów o Jamesie Bondzie opartych na książkach Iana Fleminga, z jednej strony – wzmacnia przekaz, z drugiej jednak – może wprowadzać polskiego odbiorcę w błąd. Muzyczne nawiązania do filmu *From Russia with Love* mogą sugerować polskiemu odbiorcy pozbawionemu wiedzy o filmowej współpracy włosko-radzieckiej, że szkocki gwiazdor pojawił się w Rosji w związku z pracami nad filmem o Bondzie, podczas gdy chodzi o zupełnie inny film. Nie zmienia to jednak satyrycznej wymowy tekstu.

Warto również przyjrzeć się warstwie kompozycyjnej i aranżacyjnej utworu. Obok syntezatorów pojawia się akordeon, a także – ponownie – automat perkusyjny. Maleńczuk decyduje się (analogicznie jak w przypadku piosenki *Straszny dom*) na melorecytację.

Ostatni utwór na płycie to trwająca ponad dziesięć minut piosenka *Manekiny*. Jest to adaptacja utworu *Баллада о манекенах*. Można ją odbierać jako powrót do stylistyki blues-rockowej, która już wcześniej została wprowadzona w utworze *Mikrofon*. W jednej z ostatnich zwrotek mamy tu do czynienia z przejawem melosemii, w formie powiązania melodii i tekstu w ramach kontekstu kulturowego pojawiającego się w tekście piosenki. W dwóch poprzedzających ostatnią zwrotkę strofach utworu Maleńczuk śpiewa:

I jak Hindusi wierzymy  
Że życia gdy przyjdzie kres

---

<sup>28</sup> Hasło: *sampel*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/82621/sampel>, [dostęp: 10.05.2023]. „Fragment wcześniejszego nagrania muzycznego lub wcześniej nagranych odgłosów, dodawany za pomocą komputera lub samplera do nowego utworu”.

Zmienimy się w manekiny  
I życie ich będziem wieść

Nie ma co płakać chłopaki  
Nadejdzie jeszcze nasz czas  
Los wspólny będzie jednaki  
Los manekena dla mas

W czasie, kiedy Maleńczuk śpiewa przytoczone powyżej słowa, wybrzmiewa sitar – instrument charakterystyczny dla muzyki hinduskiej.

Podsumowując nasze rozważania, można stwierdzić, że dokonana przez Maleńczuka nowa aranżacja warstwy muzycznej utworów Wysockiego prowadzi do istotnych zmian w recepcji całości piosenek. Zmiany te mają różny charakter. Część z nich, mimo wykorzystania innego kodu muzycznego, stara się zachować sensy oryginału. Przykładem powyższego może być agresywna, korespondująca z motywem walki bokserskiej, punkowa aranżacja piosenki *Bokser*. Inne omówione przesunięcia pozwalają z kolei aktywizować nowe konteksty, nieobecne w oryginale. Jako przykład mogą posłużyć wspomniane wcześniej odniesienia intertekstualne w postaci cytatów muzycznych (*Ten co wcześniej z tobą był*) lub przejawów melosemii (*Straszny dom, Manekiny*).

## 8.2. Warstwa brzmieniowa tekstów wykonywanych wokalnie

W niniejszym podrozdziale przyjrzymy się warstwie brzmieniowej tekstów piosenek. Jak już podkreślałem, piosenka bardowska ze względu na uproszczoną w stosunku do warstwy tekstowej formę kodu dźwiękowego oraz z uwagi na specyficzną praktykę wykonawczą stanowi szczególny rodzaj utworu muzycznego. Minimalistyczne instrumentarium, brak złożonych struktur muzycznych typowych dla muzyki klasycznej czy też ambitniejszych gatunków muzyki rozrywkowej sprawia, że tekst w formie wiersza melicznego nabiera szczególnego znaczenia. Na recepcję utworu

muzycznego przekłada się bowiem nie tylko warstwa znaczeniowa tekstu, ale również jego warstwa brzmieniowa, ponieważ poprzez realizację wokalną tekst staje się częścią tego, co słuchacz identyfikuje jako muzykę:

Poezja meliczna zaczyna żyć wspólnie z muzyką najpełniej podczas głosowej interpretacji. Ukazuje przy tym strukturę podobną do zamkniętej kompozycji muzycznej. Środek ekspresji być może jest odmienny, ale do wywołania wrażenia na odbiorcy prowadzą te same ścieżki: instrumentacja (w przypadku poezji – głoskowa), rytm (a szczególnie powiązane z nim tempo i pauzowanie) oraz zjawisko intonacji. Te elementy wyrazowe pozwalają usłyszeć płynącą z tekstu melodię, która w pełni objawia się albo podczas recytacji aktora, albo przy wtórze muzyki właśnie<sup>29</sup>.

W utworze muzycznym o charakterze słowno-instrumentalnym, a do takich należy materiał egzemplifikacyjny opisywany w niniejszej dysertacji, realizacja foniczna tekstu w formie śpiewu pełni dwojaką rolę. Śpiew jako wypowiedź należy do domeny słownej/językowej, co implikuje jego dyskursywność<sup>30</sup>. Jednocześnie, będąc umuzycznioną formą wypowiedzi, bezsprzecznie funkcjonuje on w domenie dźwiękowej i jest jednym z czynników składających się na wrażenia estetyczne, które nazywamy muzyką.

Teksty piosenek docierają do odbiorcy przede wszystkim poprzez interpretację wokalną utrwaloną w formie nagrań dźwiękowych. Analiza warstwy brzmieniowej tekstu wymaga wykorzystania narzędzi metodologicznych mogących ukazać brzmienie tekstu niewyabstrahowanego z praktyki wykonawczej. W prowadzonych obecnie badaniach nad piosenką dominują jednak tendencje do skupiania się na samym tekście z pominięciem czynnika performatywnego, który przecież determinuje brzmienie tekstu. Są oczywiście opracowania, w których została przeprowadzona analiza warstwy melicznej tekstu wykonywanego wokalnie, jednak ma ona zwykle charakter fragmentaryczny. W charakterze przykładu można wskazać tutaj prace Anny

---

<sup>29</sup> M. Lisecka, K. Dźwiniel: *Krzysztof Maria Sienawski śpiewany. Wokół muzycznej interpretacji tekstu poetyckiego*. W: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*. Red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaj, E. Kruszyńska. Toruń 2010, s. 118.

<sup>30</sup> Czego przykładem jest twórczość Jacka Kaczmarski będąca nieodłączną częścią dyskursu solidarnościowego. Zob.: K. Gajda: *Jacek Kaczmarski – w świecie tekstów*. Poznań 2013 oraz K. Gajda: *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*. Poznań 2017.

Bednarczyk, jednak z zaznaczeniem, że jest to wskazanie na inny cel badań. Zamiarem badaczki nie jest bowiem ukazanie całości systemu brzmieniowego tekstu, lecz omówienie szczególnych przypadków transformacji przekładowych wpływających na recepcję różnych polskich tłumaczeń utworów Wysockiego<sup>31</sup>. Takie podejście jednak nie daje możliwości ukazania całości układu brzmieniowego tekstu w kontekście jego realizacji wokalne.

Podstawą przeprowadzonych przeze mnie badań są nagrania zawierające wykonanie utworu muzycznego, a nie jedynie same teksty piosenek, jak ma to miejsce w większości prac przekładoznawczych poświęconych temu zagadnieniu. Integralność muzyki i warstwy tekstowej rodzi zatem konieczność przyjęcia takiego sposobu analizy, który nie będzie wyodrębniał jednego kodu estetycznego, a przeciwnie – pozwoli w pełni ukazać ich komplementarność i wzajemny wpływ, wynikające z realizacji fonicznej. To właśnie sposób realizacji tekstu zarówno w formie wypowiedzi, jak i śpiewu implikuje istotność warstwy brzmieniowej, której składową stanowią elementy prozodyczne w postaci rytmu, intonacji, delimitacji i akcentacji<sup>32</sup>. Przyjrzyjmy się zatem obecności powyższych czynników zarówno w dyskursie językoznawczym, jak i muzykologicznym.

W ujęciu językoznawczym brzmieniem wypowiedzi, czyli elementami artykulacyjnymi w postaci akcentu, intonacji i iloczasu, zajmuje się prozodia<sup>33</sup>, czyli „dział fonologii, który bada funkcję spełnianą przez cechy foniczne (głosowe) o charakterze ponadsegmentalnym, będące zatem atrybutami nie pojedynczych fonemów, lecz sylaby lub ciągu sylab. [...] W ramach prozodii bada się akcent wyrazowy oraz opisuje kontur intonacyjny zdań”<sup>34</sup>. W dyskursie muzykologicznym zaś prozodia odnosi

---

<sup>31</sup> A. Bednarczyk: *Wysocki po polsku...*, s. 17. Badaczka wyraźnie podkreśla przeglądowy charakter swoich badań, których celem jest skupienie się na najbardziej reprezentatywnych przekładach, autorach najpopularniejszych tłumaczeń. Szeroki zakres materiału egzemplifikacyjnego pozwolił badaczce na wyodrębnienie najczęstszych błędów popełnianych przez polskich tłumaczy Wysockiego oraz opisanie używanych przez nich technik przekładowych.

<sup>32</sup> E. Sierosławska: *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa*. Kraków 2012, s. 71.

<sup>33</sup> D. Ostaszewska: *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*. Warszawa 2000, s. 95.

<sup>34</sup> M. Maciołek: *Prozodia: akcent i intonacja. Zasady akcentowania w języku polskim*. W: *Głoski polskie. Przewodnik fonetyczny dla cudzoziemców i nauczycieli uczących języka polskiego jako obcego*. Red. M. Maciołek, J. Tambor. Katowice 2018, s. 64 (63–78).



się głównie do muzyki wokalne i oznacza sposób łączenia akcentów muzycznych z akcentami wyrazowymi<sup>35</sup>.

Językoznawstwo wyróżnia dwa główne aspekty prozodyczne determinujące brzmienie wypowiedzi. Pierwszym jest instrumentacja głoskowa, czyli decydujący o dźwięczności wypowiedzi układ jakościowych elementów fonicznych (głosek) w wypowiedzi. Przejawia się ona przede wszystkim poprzez nasycenie wypowiedzi podobnymi dźwiękami, zestawieniem kontrastowych, uprzywilejowanych połączeń lubi też ich unikaniu<sup>36</sup>. Lucylla Pszczołowska podkreśla:

Oprócz prawidłowości i tendencji do struktury fonologicznej, [...] organizacja tekstu zakłada obecność w nim pewnych elementów eufonii. Chodzi tu o dążenie do gładkości, potoczności brzmieniowej, uniknięcia dźwiękowej monotonii, do osiągnięcia miłego, ale nienarzucającego się uwadze brzmienia wypowiedzi<sup>37</sup>.

Dalej badaczka wyróżnia funkcje czynników instrumentacyjnych:

Na pierwszą z nich składają się użycia instrumentacji w funkcjach mających charakter w najszerszym sensie onomatopieczny. Będzie to dźwiękonaśladownictwo, współdziałanie w powstaniu skojarzeń pozadźwiękowych, wywoływaniu nastroju, zacieraniu znaczeń leksykalnych, funkcja nazwana tutaj ornamentacyjną, funkcja zespalania i podkreślania wyrazów oraz współdziałanie w tworzeniu nowego języka. Odrębne miejsce zajmują zastosowania powtórzeń dźwiękowych związane w bezpośredni sposób ze znaczeniem wyrazów. Wchodzi tu w grę tworzenie konceptów językowo-pojęciowych oraz spokrewnianie wyrazów i konstruowanie nowych znaczeń. Trzecia grupa – to funkcja o charakterze strukturalnym: funkcja wierszotwórcza i kompozycyjna<sup>38</sup>.

Praktyczne przykłady instrumentacji w tekstach zostały już omówione w rozdziale dotyczącym wiersza melicznego. Z uwagi na to w dalszej części tego rozdziału skupię się na omówieniu drugiego istotnego elementu budowy tekstu poetyckiego, tj.

---

<sup>35</sup> Hasło: *prozodia*. W: *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995, s. 726.

<sup>36</sup> Hasło: *instrumentacja*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 100.

<sup>37</sup> L. Pszczołowska: *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław 1977, s. 42.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 43.

sposobu organizacji warstwy wersyfikacyjnej zarówno utworów oryginalnych, jak i ich przekładów.

W strukturze piosenki, poza wersami, można wyodrębnić określone znaczeniowe oraz rytmiczno-brzmieniowo segmenty tekstu, które nazwiemy frazami. Pojęcie frazy funkcjonuje zarówno w językoznawstwie, jak i w teorii muzyki. W ujęciu językoznawczym fraza to:

Segment wypowiedzi wyodrębniony na zasadzie syntaktycznej lub intonacyjnej. Kryteria wyróżniania f. nie są jednoznacznie sprecyzowane. Za f. uważa się wszelkie zdanie bądź tylko zdanie pojedyncze, bądź też konwencjonalny związek frazeologiczny<sup>39</sup>.

*Słownik języka polskiego PWN* podkreśla prozodyjny charakter frazy, wskazując, że jest to „związek wyrazów stanowiący pewną całość znaczeniową i intonacyjną”<sup>40</sup>. Warto dodać, że prozodyczną funkcję frazy oddaje też grecki źródłosłów tego słowa, który oznacza *sposób mówienia* (gr. *φράσις/phrasis*).

W dyskursie muzycznym fraza łączy się najczęściej z pojęciem motywu muzycznego. Opisując motyw muzyczny jako składową melodii, Zofia Lissa podkreśla jego charakter analogiczny do językowych elementów tworzących wypowiedź:

Podobnie jak zdanie w ludzkiej mowie, wyrażające jakąś myśl, składa się z poszczególnych wyrazów i mniejszych zdań pobocznych (mających własny sens), tak melodia, tworząca pewną zorganizowaną całość muzyczną, składa się z mniejszych i większych części muzycznie samoistnych. Mówiąc o samoistości jakiegoś odcinka linii melodycznej, mamy na myśli zarówno strukturę meliczną, jak i metrorytmiczną. Analogia z mową ludzką nie jest jedynie powierzchowna. Te małe odcinki linii melodycznej odpowiadają fragmentom ogólnej myśli leżącej u podstaw danego dzieła. Najmniejszy odcinek melodyczny stanowiący odrębną, zrozumiałą muzycznie całość, a zarazem będący częścią tematu lub frazy muzycznej, nazywany jest motywem. Może się on składać z 2–3 dźwięków a nawet z jednego dźwięku i pauzy<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Hasło: *faza*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. Warszawa 2002, s.166.

<sup>40</sup> Hasło: *faza*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/sjp/faza;2558554.html> [dostęp: 10.12.2023].

<sup>41</sup> Z. Lissa: *Zarys nauki o muzyce*. Kraków 1987, s. 118.

Dalej zaś badaczka dodaje:

W strukturze muzyki klasycznej szereg motywów tworzy tzw. frazę muzyczną, frazy zaś składają się na zdania, a z nich powstają okresy. Fraza nie posiada dokładnie określonego wymiaru. Pojęcie to jest dziś stosowane w odniesieniu do pewnej całości muzycznej o określonym charakterze. Tak więc niekiedy obszerny motyw może zarazem reprezentować frazę muzyczną, kiedy indziej zaś fraza może obejmować nawet całe 4-taktowe zdanie<sup>42</sup>.

W obu przypadkach dostrzegamy, że fraza zarówno w ujęciu muzycznym, jak i językoznawczym stanowi pewną strukturę prozodyczną, co naturalnie łączy się ze zjawiskiem iloczasu i rytmu. Kazimierz Polański definiuje rytm jako:

Powtarzanie się w tekście podobnych pod względem budowy prozodycznej odcinków mowy. Jednostką rytmu może być sylaba lub zestrój akcentowy. Pierwszy wypadek występuje w językach, w których nie ma większych różnic między sylabami akcentowanymi i nieakcentowanymi, drugi natomiast związany jest z wyraźnie niejednakowym traktowaniem sylab pod względem prozodycznym, przede wszystkim pod względem intensywności akcentu i długości (iloczasu)<sup>43</sup>.

Podobną definicję proponują autorzy *Słownika terminologii językoznawczej*:

Periodyczne, regularne powtarzanie się określonych jednostek (taktów) w ciągu fonicznym mowy. Miarowe falowanie ciągu mowy, jako skutek kolejnego następowania po sobie elementów zgłoskotwórczych (akustycznie silniejszych) i niezgłoskotwórczych (akustycznie słabszych) tworzy rytm sylabiczny, którego takty stanowią sylaby; rytm ten nie ma wartości funkcyjnej. [...] Rozróżnia się rytm oparty na intensywności sylab – jest to rytm właściwy, na wysokości tonu sylab – rytm jakościowy, na długości sylab – rytm iloczynowy.

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 122–123.

<sup>43</sup> Hasło: *rytm*. W: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego...*, s. 503.

Poza tym rytm może być jednostajny (prosty), jeżeli jego periodyczność polega na jednakowych (równych) odstępach, lub złożony, jeżeli odstępów te są zróżnicowane<sup>44</sup>.

Pojęcie rytmu łączy się z pojęciem iloczasu definiowanym jako: „Zjawisko językowe polegające na rozróżnianiu sylab wymawianych długo i krótko. Iloczas może być czynnikiem podległym zmetryzowaniu”<sup>45</sup>. Czas trwania słów, powolne lub szybkie tempo ich wypowiedzenia, wzajemne zależności pomiędzy tymi wartościami decydują o związanym z iloczasem rytmicznie wypowiedzanego tekstu. Czynnikiem porządkującym rytm jest obecność *metrum*, które Stanisław Sierotwiński eksplikuje następująco:

1. W antycznych wierszach iloczasowych jednostka miary równa dwu stopom albo jednej daktylicznej. Zależnie od liczby takich jednostek określano wers jako dymetr (2), trymetr (3), tetrametr (4), pentametr (5), heksametr (6).

2. W późniejszych systemach wersyfikacyjnych, numerycznych – ustalona jednostka miary (sylaba, stopa, zestrój) albo liczba takich jednostek w powtarzających się wersach (np. 13 sylab, 4 amfibrachy, 3 zestroje).

3. System wersyfikacyjny albo wzorzec charakteryzujący konkretny utwór wierszowany<sup>46</sup>.

W dyskursie muzykologicznym *metrum* określa charakter i sposób następstwa akcentów muzycznych w rytmicznym przebiegu utworu:

*Metrum* muzyczne (z gr. *metron* = miara) powstaje z rozmaitego ugrupowania dźwięków akcentowanych i nieakcentowanych, tj. silnych i słabych jednostek rytmicznych. Jest zasadą porządkującą zróżnicowane przebiegi rytmiczne za pomocą akcentów. Tworzy stałe grupy akcentowanych i nieakcentowanych jednostek rytmicznych; grupy te mogą mieć różną wewnętrzną strukturę rytmiczną. Z czasem grupy te ułożyły się w stałe schematy metryczne, czyli t a k t y<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Hasło: *rytm*. W: *Słownik terminologii językoznawczej*. Red. Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański K. Warszawa 1970, s. 497.

<sup>45</sup> Hasło: *iloczas*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 98.

<sup>46</sup> Hasło: *metr*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 143.

<sup>47</sup> Z. Lissa: *Zarys nauki o muzyce...*, s. 154.

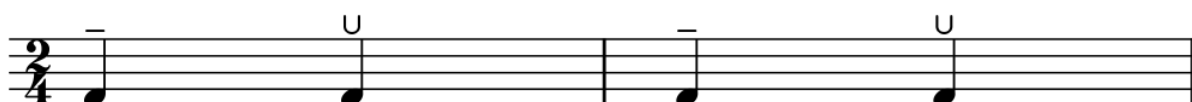
W przywołanym cytacie mowa o jeszcze jednym istotnym – chociaż najmniejszym – elemencie utworu muzycznego, mianowicie o takcie. W zapisie nutowym ta powtarzalna i regularna jednostka podziału metrycznego wyróżniana jest poprzez pionowe kreski taktowe<sup>48</sup>.

Podsumowując powyższe definicje, można dostrzec, że rytm i metrum zarówno we frazie muzycznej, jak i językowej łączą się z czynnikami akcentacyjnymi i delimitacyjnym. W przypadku akcentacji wypowiedzi ustnej zjawisko rytmiczności jest ściśle powiązane z układem następujących po sobie tzw. silnych i słabych sylab:

Sylaby mocne to te, które wymawiane są z większą ilością energii artykulacyjnej, tym samym więc sformułowania „mocne” i „słabe” odpowiadają różnicy między „akcentowaną” i „nieakcentowaną”. Dla postrzegania sylab mocnych istotny jest fakt, że zmiana pomiędzy sylabami mocnymi i słabymi zachodzi rytmicznie. W toku mowy artykulacja sylab mocnych następuje w regularnych odcinkach czasowych, czyli taktach, niezależnie od liczby znajdujących się pomiędzy nimi, czyli pomiędzy sylabami mocnymi, sylab słabych. Struktura rytmiczna jest zintegrowaną właściwością języka mówionego, co staje się oczywiste na podstawie metrum wersu, które polega na artystycznym użyciu regularnego środka językowego<sup>49</sup>.

Kwestia rytmu, zapisanego w postaci metrum, stanowi istotny element determinujący charakter wypowiedzi – zarówno muzycznej, jak i językowej. Przyjrzyjmy się zatem podstawowym elementom notacji muzycznej, które pozwalają opisać istotę metrum.

W zapisach nutowych metrum zostaje określone po znaku klucza wiolinowego w formie dwóch cyfr. Dolna cyfra wskazuje na rodzaj jednostek metrycznych (nut) w takcie, górna zaś określa ich liczbę:



<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> E. Sierosławska: *Przekład arii operowych...*, s. 77.

W przywołanym przykładzie<sup>50</sup> suma wartości rytmicznej w każdym takcie równa jest dwóm ćwierćnotom, z których pierwsza, będąca tzw. mocną częścią taktu, jest akcentowana, druga zaś, będąca tzw. słabą częścią taktu, już nie<sup>51</sup>. W zależności od liczby i jakości zawartych w ramach taktu nut, metrum dzielimy na proste (a), posiadające jeden akcent w obrębie taktu oraz złożone – posiadające więcej niż jeden akcent w obrębie taktu. Przykładem metrum złożonego (b) może być metrum parzyste 4/4<sup>52</sup>:

(a)

(b)

W taktach prostych (np. 2/4) występuje tylko jeden akcent metryczny, na pierwszej mierze taktu. Takty złożone (np. 4/4, który w notacji muzycznej bywa również oznaczany symbolem C) składają się z większej liczby grup metrycznych i zachowują akcenty taktów prostych. Oznacza to, że w takcie złożonym pojawia się tyle akcentów, z ilu grup metrycznych się składa, ich układ zaś odpowiada układowi taktów składowych, co widoczne jest na powyższym schemacie<sup>53</sup>.

Należy jednak podkreślić, że w przypadku taktów złożonych pierwszy akcent w takcie (oznaczony na schemacie symbolem =) jest akcentem dominującym, pozostałe akcenty są słabsze:

<sup>50</sup> Ten i kolejny schemat zaczerpnięty został z: M. Pluta: *Zasady muzyki i notacja muzyczna*. Kraków 2012, s. 16.

<sup>51</sup> M. Pluta: *Zasady muzyki...*, s. 15–17.

<sup>52</sup> Metrum możemy również klasyfikować w ramach liczby miar akcentowanych i nieakcentowanych na: dwudzielne, w którym po mierze akcentowanej przypada jedna miara nieakcentowana oraz trójdzielne, w którym po mierze akcentowanej przypadają dwie miary nieakcentowane. Ostatni rodzaj klasyfikacji metrum oparty jest na sposobie układu metrów prostych w metrum złożonym. Możemy wyróżnić metrum złożone regularne, w którym wszystkie metra proste składające się na metrum złożone są identyczne oraz metrum złożone nieregularne, w którym przynajmniej jedno metrum proste wchodzące w skład metrum złożonego jest inne niż pozostałe.

<sup>53</sup> M. Pluta: *Zasady muzyki...*, s. 16.

Pierwsza grupa metryczna w takcie złożonym jest zwykle silniej akcentowana niż inne. W obrębie każdej grupy metrycznej dźwięki są również zróżnicowane pod względem swojego nasilenia. Dźwięk akcentowany nosi nazwę mocnej części taktu, nieakcentowany – słabej. Akcent pierwszej grupy metrycznej w takcie złożonym nazywamy głównym, czyli taktowym, akcenty następnych grup metrycznych – akcentami pobocznymi<sup>54</sup>.

Świadomość tego rodzaju organizacji i wyodrębnienia rytmicznych części utworu jest szczególnie istotna przy próbie rekonstrukcji warstwy wersyfikacyjnej tekstów piosenek. W przypadku piosenki głównym elementem determinującym rytm jest muzyka. Jednocześnie w przypadku każdej wypowiedzi, czyli również w śpiewie, struktura rytmiczna jest ściśle powiązana z naprzemiennością sylab określanych jako akcentowane, długie lub mocne z sylabami określanych jako nieakcentowane, krótkie lub słabe<sup>55</sup>. Relacja między metrum utworu determinującym rozłożenie akcentów muzycznych a rozkładem akcentów wyrazowych w tekście realizowanym wokalnie stanowi istotny element w recepcji piosenki. Niespójność akcentu muzycznego i wyrazowego, czyli transakcentacja, może być źródłem dysonansu zaburzającego odbiór utworu lub świadomym zabiegiem służącym określonym celom estetyczno-ekspresywnym<sup>56</sup>.

Określając zatem metrum utworu muzycznego, jesteśmy w stanie podjąć się rekonstrukcji układu wersyfikacyjnego tekstu piosenki. Przebieg rytmiczny śpiewanego przez wokalistę tekstu będzie bowiem determinowany przebiegiem rytmicznym muzyki. Należy przy tym podkreślić, że ujęty w takty przebieg muzyczny nie zawsze pokrywa się z taktami frazy wyrazowej:

Takty muzyczne mogą obejmować nawet kilka taktów językowych i odwrotnie: jeden takt językowy może zawierać w sobie więcej niż jeden takt muzyczny. Różna jest też liczba sylab w taktach językowych, jednakże mimo braku stałej liczby sylab słabych w tych taktach sylaby mocne pojawiają się w zdaniu rytmicznie, w regularnym odstępie czasowym<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Z. Lissa: *Zarys nauki o muzyce...*, s. 156.

<sup>55</sup> E. Sierosławska: *Przełład arii operowych...*, s. 77.

<sup>56</sup> Hasło: *transakcentacja meliczna*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 269.

<sup>57</sup> E. Sierosławska: *Przełład arii operowych...*, s. 98.

Wynika to między innymi z faktu, że realizacja wokalna tekstu zawsze wprowadza odchylenia od normalnego podziału sylabicznego wyrazu. Może to być spowodowane zastosowaniem specyficznych technik wokalnych, np. przeciągania sylaby lub grupy sylab<sup>58</sup>. Jest to efektem prymatu melodii nad gramatycznymi elementami wypowiedzi:

Intonacja zdaniowa została w tekstach śpiewanych wyparta przez melodię, a iloczias zestroju został podporządkowany ilocziasowi taktów muzycznych. W języku kwestiami tymi rządzi akcent, a więc tam, gdzie kwestie te poddane są normom pozajęzykowym i zostają oderwane od akcentu, jego rola maleje<sup>59</sup>.

Konkludując, należy jeszcze raz podkreślić, że śpiew z uwagi na funkcjonowanie zarówno w domenie językowej, jak i muzycznej stanowi bardzo interesujący rodzaj wypowiedzi. Układ wyśpiewywanych fraz nie jest determinowany wyłącznie regułami prozodycznymi w postaci np. systemu akcentacyjnego danego języka, ale jest silnie związany z czynnikiem muzycznym w postaci melodii i rytmu.

Przed przystąpieniem do omówienia metod rekonstrukcji budowy wersyfikacyjnej wybranych tekstów piosenek należy podkreślić, że każdy z analizowanych utworów utrzymany jest w parzystym metrum 2/4 lub 4/4. W przypadku utworów Wysockiego kwestia ta ma charakter wariantywny, co nie pozwala na ustalenie jednego obowiązującego metrum dla danego utworu. Zapisy nutowe zawarte w publikacji *Владимир Высоцкий и музыка* autorstwa Olgi Szyliny nie uwzględniają wspomnianego elementu<sup>60</sup>. Autorka określa metrum każdego utworu jako 2/4, co zdecydowanie nie oddaje wariantywności wykonawczej będącej jedną z cech dystynktywnych twórczości radzieckiego barda i nie zawsze odpowiada dostępnym w Internecie nagraniom utworów. Dostępne w publikacji zapisy nutowe potwierdzają jednak przywiązanie Wysockiego do metrum parzystego, które może się przejawiać zarówno w ramach taktów prostych (2/4), jak i złożonych (4/4) składających się z wielu

---

<sup>58</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>60</sup> О. Ю. Шилина: *Владимир Высоцкий и музыка*. Санкт-Петербург 2008.



taktów prostych<sup>61</sup>. Rodzi to konieczność ustalenia takiego sposobu rekonstrukcji warstwy melicznej, by mogła ona oddawać budowę wersyfikacyjną każdego z utworów – zarówno w metrum 2/4 jak i 4/4. Z uwagi na to w ramach rekonstrukcji budowy wersyfikacyjnej strofy każdy z wersów podzielony zostanie na takty w taki sposób, by przede ukazać wszystkim liczbę sylab wchodzących w jego skład.

Schematy na których przedstawiona będzie rekonstrukcja wersyfikacyjna strofy, zostaną podzielone na dwie części i wyglądać będą w następująco:

Красное, зелёное, <sup>7</sup>	' _ _   _ _
жёлтое, лиловое, <sup>7</sup>	' _ _   _ _

Po lewej stronie znajdować się będzie tekst analizowanego utworu, na który naniesione zostaną akcenty wyrazowe (w formie podkreślenia samogłoski będącej ośrodkiem akcentacyjnym) oraz (poprzez pogrubienie odpowiedniej sylaby) akcenty muzyczne, zwane też metrycznymi lub melicznymi. Ze względu na wariantywny model taktów parzystych pogrubiona i pochylona sylaba oznaczać będzie w zależności od metrum albo akcent grupowy (metrum 4/4), albo początek drugiej (nieakcentowanej) miary taktu 2/4. W indeksie górnym określona zostanie łączna liczba sylab w danym wersie.

Schemat po prawej rekonstruuje budowę wersyfikacyjno-delimitacyjną utworu. Każda sylaba w takcie reprezentowana jest przez znak podkreślenia ( \_ ). Widzimy zatem w powyższym przykładzie, że w takcie mieszczą się cztery sylaby. W przypadku metrum 2/4 oznaczać to będzie, że na jedną muzyczną miarę w takcie przypadają będą dwie sylaby, zaś w takcie 4/4 na jedną miarę muzyczną przypadają będzie jedna sylaba.

Symbol ' \_ każdorazowo reprezentować będzie początek mocnej części taktu. W przypadku metrum 2/4 pierwsza muzyczna miara taktu reprezentowana będzie przez dwie sylaby, czyli w powyższym schemacie odwzorowana zostanie poprzez zapis: ' \_ \_ . Zatem, zgodnie z powyższym schematem, symbol ' \_ w metrum 2/4 oznaczać będzie drugą miarę, czyli słabą część taktu, na którą również składać się będą dwie sylaby oznaczone graficznie jako: ' \_ \_ .

<sup>61</sup> M. Pluta: *Zasady muzyki i notacja muzyczna*. Kraków 2012, s. 16.



budowy wersyfikacyjnej. Funkcja delimitacyjna pozwala oddzielić od siebie poszczególne komponenty mowy czy melodii. Tym samym, pełniąc rolę prozodyczną, kształtuje ona foniczną warstwę komunikatu zarówno w mowie, jak i w śpiewie. Warto podkreślić istotność delimitacji w kontekście realizacji wokalne, bowiem:

Dopiero z głosowej interpretacji wnioskujemy, który wyraz w zdaniu jest szczególnie istotny, nawet jeśli nie wynika to ze składni zdania. Zapis może więc nie zawierać całego szeregu informacji istotnych dla pełnego i właściwego zrozumienia tekstu. Wszystkie te wymienione powyżej informacje mogą być przekazane w wypowiedzi ustnej dzięki jej prozodycznym właściwościom, takim jak: intonacja, charakter pauz i ich rozkład, akcenty i interwały wraz z ich rozłożeniem w wypowiedzi, tempo mowy oraz barwa głosu. [...] Delimitacja pełni więc nader istotną rolę dla właściwego zrozumienia tekstu. Tekst mówiony dysponuje – zgodnie z powszechnym przekonaniem – bogatszymi niż tekst zapisany środkami prozodycznymi o bardzo dużej roli ekspresywnej i delimitacyjno-semantycznej. Dlatego też delimitacja jest w pierwszym rzędzie funkcją intonacji<sup>62</sup>.

Czynnikami pełniącym funkcję delimitacyjną są obecne zarówno w teorii muzycznej, jak i w literaturoznawstwie cezury i pauzy. W dyskursie muzycznym cezura to: „Nieznaczna przerwa między frazami utworu, którą wykorzystuje śpiewak lub instrumentalista do zaczerpnięcia oddechu, zdjęcia ręki z klawiszy itp.”<sup>63</sup>. W ujęciu literaturoznawczym cezurę stanowi: „Przedział międzywyrazowy przypadający wewnątrz stopy (przecinający stopę) w wersie sylabotonicznym”<sup>64</sup>.

Jeszcze wyraźniejszą funkcję delimitacyjną pełni pauza – zjawisko integralnie związane z komunikacją językową. Teoretyczne rozumienie go obejmuje szerokie spektrum zjawisk – od funkcji myślnika po Ingardenowskie miejsca niedookreślenia (niedookreśloność jest tu utożsamiona z niedopowiedzeniem, z tym, co tylko domyślne i zasugerowane). Jak zauważa Sławomir Śniatkowski: „Pauza nie jest zjawiskiem

---

<sup>62</sup> E. Sierosławska: *Przekład arii operowych...*, s. 70–71.

<sup>63</sup> Hasło: *pauza*. W: *Słowniczek muzyczny...*, s. 141.

<sup>64</sup> Hasło: *cezura*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 45.

jednorodnym ani pod względem formalnym, ani funkcjonalnym”<sup>65</sup>, tłumacząc tym „wielość ujęć tego zagadnienia, a jednocześnie brak pełniejszego opisu”<sup>66</sup>.

W rozumieniu literaturoznawczym pauza to przede wszystkim zawieszenie głosu, zaznaczenie rozcłonkowania syntaktyczno-intonacyjnego między dwoma kolejnymi dźwiękami w strumieniu fonetycznym. Może ona realizować cele ekspresywne, retoryczne i stylistyczne (pauza retoryczna) lub być podyktowana chęcią zachowania regularności metrycznej (pauza metryczna)<sup>67</sup>. *Słownik terminologii językoznawczej* natomiast wskazuje, że jest ona odpowiednikiem „krótszej lub dłuższej przerwy w ciągu fonicznym”<sup>68</sup>.

W teorii muzyki termin ten rozumiany jest podobnie:

Chwilowa przerwa przebiegu dźwiękowego, konieczna ze względów artystycznych. Może się odnosić do wszystkich głosów w utworze lub tylko do jednego z nich. Pauza nie przecina przebiegu muzycznego, nie przerywa napięcia, które przepaja każdą cząstkę utworu muzycznego, ale przynależy, wraz z całym aparatem dźwiękowym, do środków wyrazu muzyki. Niekiedy na pauzie koncentruje się większe napięcie niż na jej dźwiękowym otoczeniu<sup>69</sup>.

Elementy delimitacyjne będą zatem również istotną częścią naszej analizy. Wyróżnione wcześniej symbole (|| oraz |) będą mieć następujące znaczenia:

| – oznacza kreskę taktową oddzielającą jeden takt od drugiego. W przypadku braku zapisu nutowego utworu w celu określenia miejsca kreski taktowej należy najpierw określić puls muzyczny w formie wyraźnych akcentów. Dopiero wtedy należy umieścić przed nimi kreskę taktową. Przykładem takiej procedury jest pozbawiony jakiegokolwiek zapisu nutowego utwór *Красное, зелёное*, ale też wszystkie pozostałe analizowane przeze mnie utwory Macieja Maleńczuka. Wspomniana piosenka, rozpoczynająca się od słowa *Красное*, wyraźnie rozpoczyna się „na raz”, co pokrywa

---

<sup>65</sup> S. Śniatkowski: *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*. Kraków 2002, s. 15. W swojej monografii autor przedstawia wieloaspektowe rozumienie pojęcia pauzy jako zróżnicowanej formalnie i funkcjonalnie, rzeczywistej lub potencjalnej przerwy w wypowiedzi słownej.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Hasło: *pauza*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 173.

<sup>68</sup> Hasło: *pauza*. W: *Słownik terminologii językoznawczej...*, s. 415.

<sup>69</sup> Z. Lissa: *Zarys nauki o muzyce...*, s. 146.

się z akcentem wyrazowym. Kolejny zauważalny akcent w utworze pada na drugą sylabę słowa *зелёное*, co również pokrywa się z akcentem wyrazowym:

**Красное, зелёное,**<sup>7</sup>

Pozwala nam to wyodrębnić puls muzyczny, który przybiera następującą formę:

´ --- ´ --- ||

Akcent pada na pierwszą oraz piątą sylabę w linijce, zatem kreska taktowa pojawi się między czwartą a piątą sylabą:

**Красное, зелёное,**<sup>7</sup>

´ - ´ -|´ - ´ ||

Na wszystkich wcześniejszych schematach pojawiał się ponadto symbol ||. Oznacza on pauzę wokalną, której długość obrazowana jest za pomocą liczby symboli na schemacie:

I *ten* co **wcz**ęsniej z *To*bą **był**<sup>8</sup>

|| - ´ -|´ - ´ -|´ - ´ |||||

Obr**aż**ał **mnie** on *mnie* gro**ził**<sup>8</sup>

|| - ´ -|´ - ´ -|´ - ´ |||||

A *ja* nie **pi**łem *ani* **gra**ma<sup>9</sup>

|| - ´ -|´ - ´ -||| | ||| ´ -|´ - ´ |||

W powyższym przykładzie dostrzegamy, że każdy z wersów kończy się dwoma lub trzema symbolami pauzy wokalnej. Pauza wokalna może także pojawiać się w środku utworu, pełniąc funkcję dłuższej cezury wokalnej lub przerwy w wokalnej realizacji tekstu. Prócz funkcji delimitacyjnej pauza wokalna pełni nierzadko rolę organizującą warstwę wersyfikacyjną. Pozwala bowiem na takie kształtowanie wokalnego przebiegu wersu, by determinowane muzyką akcenty metryczne odpowiadały akcentom wyrazowym.

Omówiona funkcja pauzy wokalnej jest dobrze widoczna w *przedtackie* oraz w specyficznej formie przedtaktu nazywanej *odbitką*:

Przedtakt powstaje wtedy, gdy początek utworu lub okresu zaczyna się na słabej części taktu, tzn. na końcu lub środku taktu. Przedtaktem nazywamy zwykle większą ilość dźwięków rozpoczynających utwór; o odbitce zaś mówimy wówczas, gdy utwór rozpoczyna się na słabej części taktu jednym dźwiękiem<sup>70</sup>.

Poniższy przykład ukazuje sposób rekonstrukcji odbitki w schematach, które będą wykorzystane podczas analizy utworu:

Удар, удар, ещё удар, опять удар — и вот                    ||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||

Akcent wyrazowy słowa *удар* pada na drugą sylabę. By osiągnąć spójność akcentów muzycznych i wyrazowych konieczne było przesunięcie całego układu akcentacyjnego o jedną sylabę. Jest to możliwe dzięki *odbitce*, która sprawia, że pierwszą akcentowaną częścią utworu jest druga sylaba leksemu *удар*.

W toku analizy pojawia się również symbol ||. Odpowiada on czterem (lub więcej) symbolom pauzy wokalne (|| || || || ||), może też sygnalizować zakończenie jakiejś części utworu (np. zwrotki).

Opisane powyżej elementy mogą stanowić podstawę rekonstrukcji wersyfikacyjnej innych tekstów utworów muzycznych tłumaczonych na język polski, szczególnie w przypadku braku wiarygodnego zapisu nutowego. Tego rodzaju rekonstrukcja może być przydatna przy próbie przekładu utworu w taki sposób, by nadawał się on do śpiewania.

W dalszej części pracy przeanalizuję budowę warstwy brzmieniowej czterech tekstów Wysockiego oraz ich tłumaczeń autorstwa Macieja Maleńczuka. W charakterze materiału egzemplifikacyjnego wybrałem dostępne w Internecie<sup>71</sup> nagrania utworów wykonywanych przez Wysockiego na żywo oraz ich polskie wersje zapisane na albumie *Wysocki Maleńczuka*.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>71</sup> Ze względu na różnorodność istniejących w Internecie nagrań oraz wynikającą z tego wariantywność w sekcji bibliograficznej niniejszej pracy znajdują się linki do analizowanych przeze mnie utworów.

### 8.2.1. *Czerwone zielone*

Oryginalny utwór *Красное, зелёное* zbudowany jest z czterech zwrotek i cechuje się szybkim tempem, które z każdą kolejną zwrotką wyraźnie przyśpiesza, co determinuje sposób wykonania wokalnego. Coraz bardziej agresywna muzyka w postaci akompaniamentu gitarowego wpływa na sposób organizacji warstwy brzmieniowej tekstu. Zmienna dynamika utworu sprawia, że choć wszystkie strofy cechują się wewnętrzną regularnością, to jednak w każdej z nich zaobserwować można niewielkie zmiany, które odzwierciedlają nową aranżację warstwy muzycznej. Mimo dynamicznego charakteru warstwy aranżacyjnej interpretacja wokalna pozostaje dla odbiorcy w pełni czytelna, ponieważ poszczególne sylaby i słowa są przez Wysockiego wyraźnie akcentowane. Takiemu wykonaniu wokalnemu sprzyja parzyste metrum, które w zależności od wykonania przyjmuje wariant 4/4 lub 2/4, a także warsztat aktorski barda i regularna budowa strofy o charakterze trocheiczno-jambicznym.

W trakcie analizy porównawczej utworu *Красное, зелёное* oraz polskiego tłumaczenia *Czerwone zielone* prześledzimy budowę wersyfikacyjną poszczególnych strof oraz sposób, w jaki są one poddawane instrumentacji brzmieniowej.

Jak już wskazywałem, większość utworów Wysockiego ma parzystą budowę metryczną. Nie inaczej jest w przypadku niniejszego utworu. Takty budowane są w nim w oparciu o dwie (metrum 2/4) lub cztery (4/4) miary. W obu przypadkach główny akcent muzyczny pada na każdą pierwszą miarę w takcie, zaś w przypadku taktu 4/4 pojawia się jeszcze słabszy akcent (tzw. akcent grupowy) na trzeciej mierze. Ten sam akcent padający na trzecią miarę taktu 4/4 staje się akcentem głównym w przypadku taktu 2/4.

Z powodu braku dostępu do jakiegokolwiek zapisu nutowego utworu, rekonstrukcja oryginalnej strofy przeprowadzona została zgodnie z metodą opisaną w podrozdziale poświęconym metodologii analizy warstwy melicznej.

Warstwa wersyfikacyjna przytoczonego poniżej utworu została zrekonstruowana na podstawie założenia, że w każdym z taktów o budowie parzystej (2/4 lub 4/4) mieszczą się maksymalnie cztery sylaby. Założenie to pokrywa się z

wyraźnie słyszalnym rozkładem akcentów w oryginalnych nagraniach utworu dostępnych w Internecie, co obrazuje schemat układu wersyfikacyjnego pierwszej strofy:

Красное, зелёное, <sup>7</sup>	´ _ _ _   ´ _ _ _
жёлтое, лиловое, <sup>7</sup>	´ _ _ _   ´ _ _ _
Самое красивое —     а на твои бока! <sup>13</sup>	´ _ _ _   ´ _ _ _       ´ _ _ _   ´ _ _ _
А если что дешёвое, <sup>8</sup>	´ _ _ _   ´ _ _ _
то — новое, фартовое, <sup>8</sup>	´ _ _ _   ´ _ _ _
А ты мне — только водку,     ну и реже — коньяка! <sup>14</sup>	´ _ _ _   ´ _ _ _       ´ _ _ _   ´ _ _ _

Poniżej szczegółowo przeanalizuję budowę wersyfikacyjną pierwszej z czterech zwrotek utworu oryginalnego. Kolejne zwrotki odtwarzają ten schemat z drobnymi modyfikacjami.

Analizowana zwrotka składa się z siedmiu wersów zbudowanych łącznie z pięćdziesięciu siedmiu sylab. Dwa pierwsze wersy liczą po siedem sylab i zamknięte są w dwóch taktach. Ostatni takt każdej z nich kończy się krótką pauzą pozwalającą Wysockiemu na zaczerpnięcie oddechu. Jednakże z racji szybkiego tempa utworu nie zawsze może być ona wychwycona przez słuchacza<sup>72</sup>. Główny akcent w pierwszym wersie pada na pierwszą sylabę przymiotnika *красное* oraz na drugą – *зелёное*, czyli zgodnie z ich akcentem wyrazowym. Podobna sytuacja ma miejsce w drugim wersie, w którym akcent główny w takcie pokrywa się z akcentem wyrazowym przymiotników *жёлтое* oraz *лиловое*.

Podobnie skonstruowany jest trzeci wers. Tym razem jednak pauza z ostatniej miary drugiego taktu zostaje przedłużona do pierwszej miary trzeciego taktu, co słuchacz może już wyraźnie usłyszeć. Zabieg ten sprawia, że kolejny takt ma charakter przedtaktu, w którym pierwsza miara staje się nieakcentowana. Główny akcent pojawia się dopiero w kolejnym takcie, w ostatniej sylabie zaimka *тебе*. Zabieg ten pozwala na wyraźne oddzielenie pierwszej części trzeciego wersu złożonej z ośmiu sylab od drugiej części, złożonej z sześciu sylab. Taki sposób wykorzystania delimitacji organizuje

<sup>72</sup> W przypadku braku zapisu nutowego do przybliżonego określenia delimitacji pomocne może być zwolnienie tempa utworu w programach do produkcji lub odtwarzania muzyki.



ponadto warstwę wersyfikacyjną, sprawiając, że akcent muzyczny drugiej części trzeciej strofy pokrywa się z akcentem wyrazowym:

WARIANT Z PRZEDTAKTEM:

Самое красивое — а на твои бока!<sup>13</sup>      ' \_ \_ | \_ \_ || | \_ \_ | \_ \_ ||

WARIANT BEZ PRZEDTAKTU:

Самое красивое — а на твои бока!<sup>13</sup>      ' \_ \_ | \_ \_ || | ( ' ) ( ' ) | ( ' ) \_ ||

Zarówno czwarty, jak i piąty wers nawiązują w swojej konstrukcji do pierwszych dwóch, jednak posiadają one nie siedem, a osiem sylab. Aby osiągnąć zgodność akcentu melicznego i wyrazowego, konieczne jest wprowadzenie przedtaktu, co obrazuje poniższy schemat:

WARIANT Z PRZEDTAKTEM:

А если что дешевое,<sup>8</sup>      || \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ ||  
то — новое, фартовое,<sup>8</sup>      || \_ | \_ \_ | \_ \_ | \_ \_

WARIANT BEZ PRZEDTAKTU:

А если что дешевое,<sup>8</sup>      ( ' ) ( ' ) | ( ' ) ( ' ) |  
то — новое, фартовое,<sup>8</sup>      ( ' ) ( ' ) | ( ' ) ( ' ) |

Krótką pauza zamykająca czwarty wers zostaje przedłużona. W efekcie tego kolejny wers rozpoczyna się od przedtaktu, co sprawia, że wersy posiadają wyraźniejszą od poprzednich delimitację. Ponadto, zgodnie z powyższym schematem, możliwe jest uzyskanie zgodności akcentu muzycznego oraz wyrazowego.

Ostatni wers pierwszej zwrotki pod względem swej konstrukcji nawiązuje do trzeciego wersu:

А ты мне — только водку, || || ну и реже — коньяка!<sup>14</sup>      || \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ || || | \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ || || || ||

Ponownie mamy tu do czynienia z przedtaktem, który pozwala na dopasowanie akcentu wyrazowego do pulsu muzycznego. Zaraz po drugim takcie pojawia się też

wyraźniejsza pauza (w przypadku metrum 2/4 jednomiarowa, a w przypadku metrum 4/4 dwumiarowa) umożliwiająca rozdzielenie wersu na pół. Warto jednak zauważyć, że w przeciwieństwie do poprzednich wersów w wygłosie tego wersu akcent pada na ostatnią sylabę.

Wyraźnie dostrzegalnym elementem układu brzmieniowego jest dążenie do zachowania jedności akcentu muzycznego i wyrazowego. Pierwsze trzy wersy nie rozpoczynają się od przedtaktu. Sprawia to, że akcentowane są „na raz”, tj. na pierwszą miarę taktu, co dobrze koresponduje z agresywnym tempem utworu. W pierwszych trzech wersach możemy zaobserwować stałą tendencję do akcentowania sylab nieparzystych.

Sytuacja zmienia się jednak w połowie trzeciego wersu. Po wyraźnej cezurze w postaci pauz (w metrum 4/4 na ostatniej mierze drugiego taktu i pierwszej trzeciego) akcentowane są już tylko sylaby parzyste każdego wersu:

**С**амое красивое — а **на** твои **бо**ка!<sup>13</sup>      ' \_ \_ ' \_ \_ || || \_ \_ ' \_ \_ ||

Takie przesunięcie w stosunku do pierwszych trzech wersów sprawia, że bard już do końca zwrotki wyraźnie akcentuje sylaby parzyste, a nie nieparzyste, jak to miało miejsce wcześniej. Obrazuje to poniższy schemat:

**К**расное, зелёное,<sup>7</sup>  
**ж**ёлтое, лиловое,<sup>7</sup>  
**С**амое красивое — ||| а **на** твои **бо**ка!<sup>13</sup>  
 А если **что** дешёвое,<sup>8</sup>  
 то — **н**овое, фартовое,<sup>8</sup>  
 А **ты** мне — **то**лько **во**дку, ||| **ну** и **ре**же — **ко**ньяка!<sup>14</sup>

Tego rodzaju zabieg pozwala na modyfikowanie dynamiki strofy w wykonaniu wokalnym za pomocą środków organizacji brzmieniowej. Zmiana systemu akcentacyjnego z sylab nieparzystych na parzyste wynika nie tylko z obecności pauzy wewnątrz trzeciego wersu, ale również ze zmiany liczby sylab w wersach. Dzięki wykorzystaniu przedtaktów Wysocki utrzymuje jednak zgodność akcentacyjną między

porządkiem muzycznym a słownym. Dodatkowo zmiana ta wprowadza dynamikę, która w interesujący sposób koresponduje z motywem kłótni oraz emocjonalnym monologiem podmiotu lirycznego.

Narzucone od samego początku wysokie tempo śpiewu wywiera również wpływ na system delimitacyjny zwrotki. Dynamiczny i krzykliwy śpiew sprawia, że wszystkie wersy zlewają się ze sobą, tworząc potok gniewnych fraz. Cezury wokalne oraz pauzy są w wykonaniu wokalnym ledwo uchwytnie, co szczególnie słyszalne jest w pierwszych dwóch wersach. Kluczowymi elementami delimitacyjnymi są dwie wyraźne pauzy wewnątrz trzeciego i szóstego wersu.

Dążeniu do maksymalnej rytmizacji i zachowaniu zmiennej dynamiki strofy sprzyja również jej instrumentacja:

Красное, зелёное, **А**  
жёлтое, лиловое, **А**  
Самое красивое — а на твои бока! **В**  
А если что дешёвое, **А**  
то — новое, фартовое, **А**  
А ты мне — только водку, ну и реже — коньяка. **В**

Za rytmizację tekstu ułatwiającą dynamiczne wykonanie wokalne odpowiadają elementy instrumentacyjne. Mam tu na myśli nagromadzenie rymów wewnętrznych w postaci wyrazów z końcówką *-oe* oraz prostego schematu rymów zewnętrznych (AABAAB). Zauważmy, że pierwsze trzy wersy tworzą interesujący ciąg instrumentacyjny, złożony z posiadających wspólną końcówkę *-oe* trój sylabowców *красное, зелёное, жёлтое, лиловое, самое, новое* oraz czterosylabowców: *красивое, дешёвое, фартовое*. Końcówki wymienionych leksemów w większości przypadków nie znajdują się w miejscu głównego akcentu w takcie. Odstępstwem od tej reguły jest czwarty wers, w którym końcówka wyrazu *дешёвое* pokrywa się z pierwszą miarą taktu:

Красное, зелёное, <sup>7</sup>	́ — — — —   ́ — — — —
жёлтое, лиловое, <sup>7</sup>	́ — — — —   ́ — — — —
Самое красивое —    а на твои бока! <sup>13</sup>	́ — — — —   ́ — — — —       — — — —   ́ — — — —
А если что дешёвое, <sup>8</sup>	— — — —   ́ — — — —
то — новое, фартовое, <sup>8</sup>	— — — —   ́ — — — —

Akcent wyrazowy tego leksemu jest spójny z akcentem grupowym poprzedniego taktu, dzięki czemu Wysocki unika dysonansu w postaci transakcentacji.

Warto zauważyć, że układ rymów wewnętrznych nie tylko wchodzi w interakcję ze schematem akcentacyjnym, ale również z rymami zewnętrznymi, co jeszcze wyraźniej wzmacnia rytmiczność oraz regularność strofy:

Красное<sup>A</sup>, зелёное, A  
жёлтое<sup>A</sup>, лиловое, A  
Самое<sup>A</sup> красивое<sup>A</sup> — а на твои бока! B  
А если что дешёвое, A  
то — новое<sup>A</sup>, фартовое, A  
А ты мне — только водку, ну и реже — коньяка. B

Podsumowując analizę pierwszej strofy oryginału, należy podkreślić, że jej warstwa meliczna cechuje się komplementarnością układu wersyfikacyjnego oraz czynników instrumentacyjnych. Czynniki te pozwalają na stworzenie trzonu rytmicznego strofy i podkreślają dynamikę sytuacji, o której mowa w tekście. Dodatkowo powtarzalność komponentów morfologicznych w postaci końcówek *-oe* oraz schematyczny układ wersyfikacyjny ułatwiają wykonanie wokalne tekstu pod dynamiczne i agresywne tempo akompaniamentu. To zaś wpisuje się w tekstową sytuację kłótni, która warunkuje sposób mówienia podmiotu lirycznego, a w warstwie performatywnej – sposób wykonania utworu przez Wysockiego.

W otwierającej płytę *Wysocki Maleńczuka* adaptacji utworu oryginalnego, którego warstwę brzmieniową omówiłem powyżej, pojawia się wiele interesujących elementów. Ich źródeł należy upatrywać przede wszystkim w zasygnalizowanych

wcześniejszym zmianach w warstwie muzycznej. Główną z nich jest zmiana struktury strofy w stosunku do oryginału. Wpływa ona na sposób organizacji brzmieniowej tekstu:

<p>I Красное, зелёное,<sup>7</sup>          II жёлтое, лиловое,<sup>7</sup>          III Самое красивое —    а на твои бока!<sup>13</sup>          IV А если что дешёвое,<sup>8</sup>          V то — новое, фартовое,<sup>8</sup>          VI А ты мне — только водку,    ну и реже —          коньяка<sup>14</sup></p>	<p>I Czerwone zielone (II) <b>żółte i liliowe</b><sup>12</sup>          III Wszystko co najlepsze <b>rzucam ci do stóp</b><sup>11</sup>          IV A jeśli krajowe (V) to fartowne nowe<sup>12</sup>          V <b>A</b>le ty mnie <b>wó</b>dkie <b>a</b>le <b>koniaku</b> wprzód<sup>12</sup></p>
--	---

Cała zwrotka zbudowana jest z czterdziestu siedmiu sylab, czyli z dziesięciu mniej niż oryginał. Polski muzyk łączy rozdzielone u Wysockiego wersy – pierwszy z drugim oraz piąty z szóstym. W wyniku tego w polskim tłumaczeniu każda z czterech zwrotek składa się z czterech wersów zamiast – jak w oryginale – z sześciu. Pierwszy, trzeci i czwarty wersy zbudowane są z dwunastu sylab, zaś drugi posiada jedną mniej.

Zabieg ten sprawia, że utwór – z jednej strony – traci oryginalną dynamikę wynikającą z agresywnego i zmiennego tempa aranżacji muzycznej, z drugiej jednak – zdecydowanie lepiej koresponduje z aranżacją w stylistyce bluegrassowej. Taka budowa strofy w polskim tłumaczeniu wynika bowiem z charakteru nowej aranżacji muzycznej, w której za sprawą instrumentów perkusyjnych wyraźne staje się metrum 4/4.

Najistotniejszym elementem budowy wersyfikacyjnej w porównaniu do oryginału jest to, że na przestrzeni strofy system akcentacyjny nie ulega przesunięciu. Śpiewając, Maleńczuk niezmiennie akcentuje silne części taktu, które z powodu braku przedtaktu pokrywają się z sylabami nieparzystymi:

<p>Czerwone zielone <b>żółte i liliowe</b><sup>12</sup>          Wszystko co najlepsze <b>rzucam ci do stóp</b><sup>11</sup>          A <b>jeśli</b> krajowe to fartowne nowe<sup>12</sup>  <b>A</b>le ty mnie <b>wó</b>dkie <b>a</b>le <b>koniaku</b> wprzód<sup>12</sup></p>	<p>(´) (´)   ´ ´   ´ ´   ´ ´             ´ ´   ´ ´   ´ ´   ´ ´             ´ (´)   ´ ´   ´ ´   ´ ´             ´ ´   ´ ´   (´) (´)   </p>
--	---



normami prozodycznymi języka polskiego. Pierwsza sylaba leksemu znajduje się jednak na drugiej mierze pozbawionej akcentu. Druga sylaba wyrazu znajduje się na trzeciej mierze, która w metrum 4/4 stanowi akcent grupowy. Sprawia to, że słyszalne jest lekkie przesunięcie akcentu, które było do uniknięcia bez szkody dla wersyfikacji strofy. Gdyby Maleńczuk zdecydował się rozpocząć wers od dwusylabowca w nagłosie, po którym nastąpiłby jednosylabowiec (np. *zaś*), moglibyśmy mówić o pełnej zgodności akcentu metrycznego i leksykalnego w wersie. Pokazuje to poniższa rekonstrukcja:

Jeśli *zaś* krajowe *to* fartowne *no*we<sup>12</sup>                    |' \_ \_ \_ |' \_ \_ \_ |' \_ \_ \_ ||

W dwóch powyższych przykładach mówiliśmy o przesunięciu akcentu w nagłosie. Niezgodność akcentu muzycznego i leksykalnego w pozycji nagłosowej nie musi budzić u słuchacza silnego dysonansu, jeśli w wygłosie akcenty padają w analogicznych miejscach. Inaczej sytuacja ma się jednak z przesunięciem akcentu w pozycjach bliższych wygłosu, co widoczne jest w ostatnim wersie:

Ale *ty* mnie wodk*o* ale koniaku wprzód<sup>12</sup>                    |' \_ \_ \_ |' \_ \_ \_ |(') (') \_ \_ ||

Tego rodzaju niezgodność akcentów jest dużo bardziej odczuwalna przez słuchacza. Również i tutaj można było uniknąć tej sytuacji poprzez zastosowanie inwersji widocznej na poniższej rekonstrukcji:

Ale *ty* mnie wodk*o* ale wprzód koniaku<sup>12</sup>                    |' \_ \_ \_ |' \_ \_ \_ |' \_ \_ \_ ||

Zmiana ta jednak neutralizowałaby ładunek estetyczny, który niesie z sobą transakcentacja. Niezgodna z polską prozodią podwójna akcentacja (na pierwszą i trzecią sylabę) w wyrazie *koniaku* wywołuje skojarzenia z bluesowym zaśpiewem, co w kontekście aranżacji muzycznej wydaje się zabiegiem celowym.

Analizując powyższe trzy przykłady niespójności akcentu metrycznego i wyrazowego, można wysnuć wniosek, że mamy tutaj do czynienia nie z błędem w sztuce tłumaczeniowej, a raczej z przemyślaną strategią. Przesunięcia akcentowe w

połączeniu z bluegrassową aranżacją muzyczną budują wspomniane wrażenie obcowania z bluesowym zaśpiewem, co dobrze wpisuje się w kontekst sprzeczki dwojga kochanków, która jest jednym z częstych motywów danego gatunku<sup>73</sup>.

Wykonanie polskiego muzyka cechuje się ponadto wyraźniejszą niż w oryginale obecnością elementu delimitacyjnego na końcu każdego z wersów, co wynika z wolniejszego tempa śpiewu. Każdy z czterech wersów zakończony jest wyraźną pauzą (oznaczoną symbolem || na końcu taktu), której zastosowanie obniża dynamikę utworu.

Analizując sposób instrumentacji strofy tłumaczenia, dostrzegamy, że Maleńczuk odchodzi od prostego układu rymów wewnętrznych, którego podstawą w oryginale była końcówka *-oe*. Polski bard zdecydowanie stawia na wariantywność elementów instrumentacyjnych, czemu sprzyja wolniejsze tempo wykonania instrumentalno-wokalnego utworu:

Красное, зелёное, А	Czerwone <u>zielone</u> <u>żółte</u> i liliowe А
жёлтое, лиловое, А	Wszystko co najlepsze rzucam ci do stóp
Самое красивое — а на твои бока! В	<b>В</b>
А если что дешёвое, А	А jeśli krajowe to fartowne nowe А
то — новое, фартовое, А	<b>А</b> le ty mnie wódki, <b>а</b> le koniaku wprzód
А ты мне — только водку, ну и реже —	<b>В</b>
коньяка. В	

Maleńczuk, jak już wskazywałem, łączy strofy – pierwszą i drugą – w jedną. Ta sama sytuacja dotyczy strof czwartej i piątej. W wyniku takiego zabiegu zwrotka Maleńczuka składa się z czterech dłuższych niż oryginalne wersów przedzielonych cezurą. Decyzja ta znajduje odzwierciedlenie w warstwie instrumentacyjnej poszczególnych strof. Tłumacz buduje pierwszą zwrotkę na podstawie oznaczonego na powyższym schemacie układu krzyżowego ABAB. W związku z przebudowanym układem wersyfikacyjnym strofy polski artysta odchodzi od oryginalnego układu rymów, proponując własny.

---

<sup>73</sup> Y. L. Tezi: *The presentation of Women in Blues and Arabesk Song Lyrics*. Istanbul 2008, s. 14–34. WWW: [https://www.academia.edu/44077357/The\\_Presentation\\_of\\_Women\\_in\\_Blues\\_and\\_Arabesk\\_Song\\_Lyrics](https://www.academia.edu/44077357/The_Presentation_of_Women_in_Blues_and_Arabesk_Song_Lyrics). [dostęp: 03.04.2024].



Przekształceniu ulegają także inne elementy instrumentacji głoskowej – zarówno w sensie ilościowym, jak i jakościowym.

W tłumaczeniu podstawą schematu instrumentacyjnego jest podobieństwo brzmieniowe (na poziomie pierwszego wersu) wynikające z obecności samogłoski *-e* w wygłosie słów *czzerwone*, *zielone*, *żółte*, *liliowe*. Możemy dostrzec, że schemat ten w pierwszej strofie nie charakteryzuje się taką dokładnością jak oryginał. Wynika to z faktu, że rosyjskie spółgłoski jotowane występują w charakterze samodzielnej sylaby. Podobnie jest w trzecim wersie pierwszej strofy tłumaczenia, w którym kombinacje instrumentacyjne budowane są na podstawie podobieństwa brzmieniowego samogłosek w wygłosie *krajowe*, *fartowne*, *nowe*. Wpływ na rytm i brzmienie zwrotki ma także spójnik *ale* pojawiający się w nagłosie i powtórzony w ostatnim wersie po cezurze. Repetycja ta jeszcze wyraźniej zbliża utwór do bluesa, bowiem duża liczba powtórzeń jest typowa dla utworów tego właśnie gatunku<sup>74</sup>.

Analizując drugą strofę oryginału, również możemy dostrzec dążenie do zachowania tendencji formalnych obecnych w pierwszej zwrotce. Jednocześnie jednak zauważamy drobne modyfikacje:

<b>Бабу <u>не</u>насыт<u>н</u>ую,</b> <sup>7</sup>	= - - -   = - - -
<b>стерву <u>не</u>прикры<u>т</u>ую,</b> <sup>7</sup>	= - - -   = - - -
Ско <u>л</u> ько <u>ра</u> з я спра <u>ш</u> ивал:    «Хва <u>т</u> ит <u>ли</u> , мой <u>с</u> ве <u>т</u> ?» <sup>12</sup>	= - - -   = - - -    = - - -   = - - -
А ты — все <u>г</u> да <u>ис</u> пита <u>я</u> , <sup>8</sup>	-   = - - -   = - - - -
здору <u>в</u> ая, <u>не</u> би <u>т</u> ая — <sup>8</sup>	-   = - - -   = - - -
Да <u>ва</u> ла ме <u>н</u> е <u>во</u> дку    <b>и</b> кри <u>ч</u> ала: «Е <u>щ</u> ё <u>не</u> т!» <sup>14</sup>	- - -   = - - - -       - - -   = - - - ( )   = - - -

Ponownie mamy do czynienia z sześcioma wersami, jednakże łączna liczba sylab wynosi o jedną mniej, czyli pięćdziesiąt sześć. Pierwsze dwa wersy zbudowane są z siedmiu sylab (jak w poprzedniej strofie), zaś trzeci – przedzielony jednomiarową pauzą – z dwunastu. Wzorem pierwszej strofy jest on zakończony wyraźnym akcentem na ostatnią sylabę w klauzuli. Tym razem jednak wygłos ma postać jednosylabowca *свem*. Wersy czwarty i piąty, podobnie jak w przypadku pierwszej zwrotki, zbudowane

<sup>74</sup> A. Gussow: *Blues Expressiveness and the Blues Ethos*. www: <https://southernstudies.olemiss.edu/study-the-south/blues-expressiveness-and-the-blues-ethos/> [dostęp: 2.04.2024].

są z ośmiu sylab, co daje poczucie regularności utworu. Druga zwrotka, podobnie jak pierwsza, kończy się rozdzielonym krótką pauzą wersem złożonym z dwóch fraz siedmiosylabowych. Również w ostatnim wersie mamy do czynienia z akcentem padającym na jednosylabowiec. Taki sposób budowy struktury melicznej nawiązuje do schematu obserwowanego w pierwszej zwrotce, w którym wersy trzeci i szósty mają podobną budowę i wyróżniają się na tle pozostałych.

Przyglądając się budowie ostatniego wersu, dostrzegamy ponadto niezgodność akcentu metrycznego z akcentem leksykalnym w wyrazie *ещё*:

Давла мене водку ||| и кричала: «Ещё нет!»<sup>14</sup>    || - ' - | - ' - - ' - | || | - ' - | - ' - ( ' ) - | - ' - | - ' - | || || || ||

Transakcentacja ta ma charakter ekspresywny. Podmiot liryczny cytuje słowa kobiety, która w jego opinii, mimo wszelkich starań, pozostaje niezaspokojona i pragnie coraz więcej. Niezgodność akcentów w ekspresywnym okrzyku odzwierciedla narastające napięcie emocjonalne podmiotu lirycznego.

Druga zwrotka zachowuje wprowadzone w pierwszej strofie przesunięcie akcentu z sylab nieparzystych na parzyste, jednak następuje ono nie po pauzie wewnętrznej w trzecim wersie, a dopiero w czwartym wersie:

I:  
[...]  
Самое красивое — ||| а на твои бока!<sup>13</sup>    ' - - ' - | - ' - - ' - | || - - ' - | - ' - - ' - | ||  
[...]

II:  
[...]  
Сколько раз я спрашивал: || «Хватит ли, мой свет?»<sup>12</sup>    ' - - ' - | - ' - - ' - | || | - - ' - | - ' - ||  
А ты — всегда испитая,<sup>8</sup>    - | - ' - - ' - | - ' - - ' -  
[...]

Przesunięcie akcentu z sylab nieparzystych na parzyste wynika z mniejszej liczby sylab w trzecim wersie, co wymusza skrócenie pauzy w drugim takcie. Element ten stanowi kontynuację zabiegu zastosowanego już w pierwszej zwrotce, ale

jednocześnie dzięki nieco odmiennemu sposobowi jego wprowadzenia dobrze koresponduje z dynamiką utworu.

Układ instrumentacyjny jest podobny do układu znanego z pierwszej strofy, ale cechuje się zdecydowanie większą różnorodnością:

Бабу<sup>1</sup> ненасытнюю<sup>2</sup>, А  
стерву<sup>1a</sup> неприкрытую<sup>2</sup>, А  
Сколько раз я спрашивал: «Хватит ли, мой свет?» В  
А ты — всегда испитая<sup>3</sup>, С  
здоровая<sup>3</sup>, небитая<sup>3</sup> — С  
Давала мне водку и кричала: «Ещё нет!» В

Tym razem schemat instrumentacyjny zbudowany został na podstawie niedokładnego współbrzmienia końcówek *-бу* i *-ву* (na przedstawionym wyżej schemacie oznaczono to jako 1 i 1a) oraz współbrzmienia wynikającego z zastosowania końcówki w postaci samogłoski jotowanej *-ю*, co zostało oznaczone jako 2. Ponadto w dwóch pierwszych wersach pojawia się cząstka *не-* wchodząca w skład przymiotników *ненасытнюю* oraz *неприкрытую*, która powoduje, że oba wersy stają się bardziej rytmiczne. Jednak w przeciwieństwie do pierwszej zwrotki ta kombinacja instrumentacyjna nie jest kontynuowana w trzecim wersie. W tym miejscu pojawia się nowy międzywersowy układ instrumentacyjny, którego podstawą jest współbrzmienie wygłosu w przymiotniku – *здоровая* i imiesłowach przymiotnikowych – *испитая*, *небитая*.

Wraz ze zwiększonym tempem utworu zmienia się układ rymów znany z pierwszej zwrotki. Druga zwrotka oryginału zbudowana jest zgodnie ze schematem rymów dokładnych AABCCB, czyli posiada jedną parę rymów więcej niż poprzednia. Dzięki tej zmianie słuchacz odnosi wrażenie obserwacji tego, w jaki sposób rozwija się sytuacja. Modyfikacja w stosunku do poprzedniej strofy buduje atmosferę narastającego napięcia i przygotowuje do rozwinięcia oraz kulminacji, które nadejdą w kolejnych zwrotkach

Układ wersyfikacyjny analogicznej zwrotki w tłumaczeniu Maleńczuka prezentuje się następująco:

<b>Bładź nięnasycōna ścierwo nięnażarte</b> <sup>12</sup>	_ _ _  '_ _ _  '_ _ _  '_ _ _
<b>Wszystkiego ci mało daczy nie wystarczy?</b> <sup>12</sup>	(') (')  '_ _ _  '_ _ _  '_ _ _
<b>Dość będzie – pytałem najdroższy mój skarbie</b> <sup>12</sup>	'_ _ _  '_ _ _  (') (')  '_ _ _
<b>Mało! Woła ona – i spirytem raczy</b> <sup>12</sup>	'_ _ _  '_ _ _  '_ _ _  '_ _ _

Cechuje się ona większą regularnością w stosunku do poprzedniej w kontekście ilościowym. Wynika to z jednakowej liczby sylab w każdym z czterech wersów. Warto przy tym dodać, że jeżeli chodzi o wszystkie sylaby strofy, dostrzegamy tendencję odwrotną niż w oryginalne – mamy tu bowiem jedną sylabę więcej niż w poprzedniej zwrotce.

Przede wszystkim – nie zostaje odtworzony układ, w którym w wersach parzystych akcent padał na ostatnią sylabę wygłosu, zaś w nieparzystych – na przedostatnią. W oryginale trzecia i szósta zwrotka (z powodu zmiany struktury tekstu tłumaczenia odpowiadają one zwrotkom parzystym) zachowują tę zasadę poprzez akcent w jednosylabowcach *свет* i *нет*.

Inne zmiany w tłumaczeniu drugiej zwrotki wynikają z różnych miejsc akcentu metrycznego oraz wyrazowego w drugim i trzecim wersie:

<b>Wszystkiego ci mało daczy nie wystarczy?</b> <sup>12</sup>	(') (')  '_ _ _  '_ _ _  '_ _ _
<b>Dość będzie – pytałem najdroższy mój skarbie</b> <sup>12</sup>	'_ _ _  '_ _ _  (') (')  '_ _ _

Ponownie możemy stwierdzić, że zaznaczone powyżej transakcentacje mają charakter estetyczny. Przesunięcie akcentu w leksemie *wszystkiego* odzwierciedla rozgoryczenie podmiotu lirycznego, którego działania nie zostają docenione przez kobietę, do której się zwraca. Podobnie odczytywać można przesunięcie akcentu w przymiotniku *najdroższy*, który z uwagi na wystąpienie tu akcentu grupowego, podwójnie zaakcentowany wybrzmiewa nieco sarkastycznie.

Analizując układ wersyfikacyjny tłumaczenia drugiej zwrotki, dostrzegamy pewne zmiany w stosunku do utworu oryginalnego:

Бабу<sup>1</sup> ненасытн<sup>2</sup>ю, А  
 стерву<sup>1a</sup> неприкрыт<sup>2</sup>ю, А Сколько раз я спрашивал:  
 "Хватит ли, мой свет?" В  
 А ты — всегда испитая<sup>3</sup>, С  
 здоровая<sup>3</sup>, небитая<sup>3</sup> — С  
 Давала мене водку и кричала: "Ещё нет!" В

Bładź nienasycona ścierwo nienażarte A<sup>1</sup>  
 Wszystkiego ci mało daczy nie wystarc<sup>2</sup>zy? B  
 Dość będzie – pytałem najdroższy mój skarbie A<sup>2</sup>  
 Mało! Woła ona – i spirytem raczy B

Obecny w pierwszej zwrotce układ rymów ABAB zastąpiony zostaje przez schemat A<sup>1</sup>BA<sup>2</sup>B cechujący się mniejszą dokładnością brzmieniową. Rymy wewnętrzne występujące zarówno w oryginale, jak i w pierwszej strofie tłumaczenia ulegają redukcji do zaledwie jednego – w drugiej strofie (*daczy nie wystarczy*). W pierwszym wersie pojawia się ponadto, podobnie jak w oryginale, powtórzony przedrostek *nie-* wchodzący w skład leksemów *nienasycona* i *nienażarte*.

W przeciwieństwie do oryginału, w którym cząstka *ne-* w leksemach *ненасытную* i *неприкрытую* znajduje się w miejscu akcentu metrycznego, w wykonaniu Maleńczuka dotyczy to jedynie leksemu *nienażarte*, w którym główny akcent metryczny w takcie pokrywa się z wyrazowym akcentem pobocznym, który pada na cząstkę *nie-*. Taki zabieg pozwala podkreślić negatywny stosunek podmiotu lirycznego do kobiety:

Бабу <u>не</u> насытн <sup>2</sup> ую,	´ _ _ ´  ´ _ _
стерву <u>не</u> прикрыт <sup>2</sup> ую,	´ _ _ ´  ´ _ _

Bładź <u>nie</u> nasycona ścierwo <u>nie</u> nażarte	´ _ _ ´  ´ _ _ ´  ´ _ _ ´
--	---------------------------

Maleńczuk w swoim wykonaniu decyduje się na podkreślenie omówionych powyżej elementów. W dwóch pierwszych wersach drugiej zwrotki instrumenty milkną, wybrzmiewając w formie urywanych ozdobników muzycznych na mocnych miarach (pierwszej i trzeciej) pierwszego taktu.

Czynnikiem instrumentacyjnym nieobecnym w oryginale jest nagromadzenie w ostatnim wersie wyrazów z samogłoską *o*:

Давала мене водку и кричала: «Ещё нет!»	Mało! Woła ona – i spirytem raczy
---	-----------------------------------

Należy ponadto zwrócić uwagę na funkcję przysłówka *мало*, który zostaje powtórzony, w wykonaniu – niemal wykrzyczany. Obserwowana tu konsekwencja świadczy o tym, że nie jest to zabieg przypadkowy i może w związku z tym być traktowany jako istotny element wpływający na spójność tekstu. Należy jednak podkreślić, że wykorzystanie tego samego elementu może też pełnić funkcję kompozycyjną. Powtarzane słowo zwraca uwagę na sensy, które niesie ze sobą jego znaczenie, stając się kluczowym elementem tekstu<sup>75</sup>. Ponadto, jak wspomniałem wcześniej, jest to typowe dla muzyki bluesowej.

W trzeciej zwrotce oryginału dostrzegamy, że wraz ze zwiększającym się tempem utworu regularna budowa wersyfikacyjna ulega delikatnej dekonstrukcji:

<b>На теб<u>я</u>, отраву, ден<u>ь</u>ги</b> <sup>8</sup>	´ _ _ _  ´ _ _ _
<b>сло<u>в</u>но с не<u>б</u>а сы<u>п</u>али<u>с</u>ь</b> <sup>7</sup>	´ _ _ _  ´ _ _ _
<b>Круп<u>н</u>ыми купю<u>р</u>ами, зай<u>м</u>ом золот<u>ы</u>м,</b> <sup>12</sup>	´ _ _ _  ´ _ _ _   ´ _ _ _  ´ _ _ _
<b>Но одна<u>ж</u>ды вс<u>ы</u>пали<u>с</u>ь,</b> <sup>7</sup>	´ _  ´ _ _ _  ´ _ _ _
и ско <u>л</u> ько мы не ры <u>п</u> али <u>с</u> ь, <sup>8</sup>	_  ´ _ _ _  ´ _ _ _
<b>Все прош<u>л</u>о, исч<u>е</u>зло, сло<u>в</u>но с я<u>б</u>лон<u>ь</u> б<u>е</u>л<u>ы</u>й д<u>ы</u>м.</b>	´ _ _ _  ´ _ _ _  ´ _ _ _  ´ _ _ _  ´ _ _ _

13

Trzecia strofa podobnie jak poprzednie składa się z sześciu wersów. Również tutaj mamy jedną sylabę mniej w stosunku do poprzedniej zwrotki – tym razem strofa zbudowana jest z pięćdziesięciu pięciu sylab.

Zmiany wpływające na dynamikę całości strofy rozpoczynają się już w pierwszym i drugim wersie. Pierwszy wers zbudowany jest z ośmiu sylab, a nie – jak miało to miejsce wcześniej – z siedmiu. Tym samym oba cztermiarowe takty są wypełnione, co sprawia, że między wersem pierwszym a drugim nie ma żadnego elementu delimitacyjnego, nawet w postaci krótkiej pauzy. Taki zabieg na początku zwrotki pełni funkcję dynamizującą, zaś zaburzona w stosunku do poprzednich strof

<sup>75</sup> Na funkcję powtórzeń z uwzględnieniem bogatej literatury przedmiotu zwraca uwagę m.in. Elina Piwanowa (Элина Пиванова) w monografii *Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова*. Ставрополь 2008, s. 117–121. Badaczka, analizując semantyczno-fonetyczne efekty powtórzeń w twórczości V. Nabokowa, wskazuje, na przykład, że powtórzenia oddziałują na podświadomość, pełniąc rolę podobną do zaklęć.

delimitacja z towarzyszącym jej emocjonalnym potokiem słów wpisuje się w kontekst kłótni. Koresponduje to ponadto z nasiloną dynamiką wokalu obrazującą stosunek podmiotu lirycznego do zaistniałej sytuacji.

W przeciwieństwie do poprzednich zwrotek oryginału przesunięcie akcentu na sylaby parzyste odbywa się dopiero w piątym wersie, co wynika ze skróconego o jedną sylabę wersu czwartego. Wpisuje się to również w zapoczątkowaną w poprzedniej zwrotce tendencję do odtwarzania tego istotnego elementu wersyfikacji strofy, ale z delikatną modyfikacją:

[...]	
<b>IV Но однажды <u>вс</u>ыпались,</b> <sup>7</sup>	' _   _ ' _ ' _   _
<b>V и <u>ск</u>олько <u>мы</u> не <u>ры</u>пались,</b> <sup>8</sup>	_   _ ' _ ' _   _ ' _
<b>VI Все <u>про</u>шло, <u>исч</u>езло, <u>сло</u>вно с <u>я</u>блонь <u>бе</u>лый <u>ды</u>м.</b> <sup>13</sup>	_ _ ' _ ' _   _ ' _ ' _   _ ' _

Na powyższym schemacie dostrzegamy, że czwarty wers kończy się dwiema pauzami, co stanowi pierwszy i jedyny wyraźniejszy czynnik delimitacyjny w zwrotce. Taki sposób konstrukcji wspomnianego taktu determinuje sposób budowy następnego wersu. Pierwsza sylaba (*и*) piątego wersu stanowi część poprzedniego taktu, tworząc tym samym tzw. odbitkę. Sprawia to, że pierwszy akcent w wersie pada na drugą sylabę wersu (**ско**лько) zamiast na pierwszą, tj. *и*.

Ten system akcentowania obserwujemy jednak tylko w piątym wersie. W ostatnim, szóstym wersie zauważamy powrót do akcentów padających na sylaby nieparzyste. Dodatkowo zaś, z powodu coraz szybszego tempa utworu, trudno mówić w jego przypadku o jakiegokolwiek delimitacji wewnętrznej, typowej dla dwóch poprzednich zwrotek.

W trzeciej zwrotce oryginału badanego utworu pojawiają się zmiany w warstwie instrumentacyjnej, która w wyniku tego prezentuje się w następujący sposób:

На тебя, отраву, А  
 деньги словно с неба сыпались, В  
 Крупными купюрами, займом золотым, С  
 Но однажды всыпались, В  
 и сколько мы не рыпались, В  
 Все прошло, исчезло, словно с яблонь белый дым. С

Występujący tu układ rymów ABCBBC nie pojawił się w żadnej z poprzednich zwrotek. Obserwujemy tutaj zaburzenie układu par. Pierwszy wers (A) nie rymuje się z pozostałymi, zaś drugi (B) rymuje się z czwartym i piątym, co jeszcze wyraźniej uwidacznia zmiany w strukturze rytmicznej. Dopiero czwarty wers rymuje się z drugim i z piątym.

Warto również odnotować, że w przeciwieństwie do poprzednich strof wersy pierwszy i drugi nie charakteryzują się już pogłębioną rytmizacją i współbrzmieniem. Dopiero w trzecim wersie pojawia się rym wewnętrzny wynikający ze współbrzmienia wygłosu wyrazów *крупными* i *купюрами*. W czwartym i piątym wersie jedynym przejawem instrumentacji jest rym zewnętrzny. Ostatni wers cechuje się wyraźną ekspozycją samogłoski *o*. Zjawisko to nie ma miejsca w poprzednich strofach. Dodatkowo wers ten zawiera w sobie rym wewnętrzny wynikający ze współbrzmienia końcówek występujących obok siebie wyrazów *прошло* oraz *исчезло*.

Warstwa meliczna analogicznej strofy w wersji Maleńczuka prezentuje się następująco:

<b>Jeż ja</b> na <b>cie</b> bie <b>ka</b> sy <b>wy</b> puściłem <sup>12</sup>	_ _ ' _   _ _ ' _   _ _ ' _
<b>Franki i</b> dolary <b>sa</b> me <b>gru</b> be <b>no</b> minały <sup>14</sup>	_ _ ' _   _ _ ' _   _ _ ' _   _ _
<b>W ko</b> ńcu <b>się</b> na <b>ta</b> ką <b>mi</b> nę <b>wpi</b> erdoliłem <sup>12</sup>	_ _ ' _   _ _ ' _   _ _ ' _
<b>Że</b> <b>pajdę</b> dostałem <b>ta</b> kie <b>cza</b> sy <b>na</b> stały <sup>13</sup>	_ _ ( ) _   _ _ ' _   _ _ ( ) _   ( )

Ponownie mamy do czynienia z czterowersową budową strofy. Jednak tym razem, inaczej niż w poprzedniej zwrotce, widoczne są modyfikacje w zakresie liczby sylab w wersie. Podobnie jak w poprzednich strofach pierwszy wers zbudowany jest z dwunastu sylab. Już jednak drugi wers zostaje poszerzony o dwie sylaby. Podobną



tendencję, zgodnie z którą nieparzysty wers ma dwanaście sylab, a parzysty więcej, obserwujemy w wersach trzecim i czwartym, które zbudowane są z dwunastu i trzynastu sylab. Ta delikatna dekompozycja może stanowić formalną analogię do opisanych wcześniej zmian w strukturze trzeciej zwrotki oryginału. Należy jednak podkreślić, że w przeciwieństwie do Wysockiego Maleńczuk zwiększa liczbę sylab w zwrotce – zbudowana jest ona z pięćdziesięciu jeden sylab.

Ponownie mamy też do czynienia z przesunięciem akcentu metrycznego w stosunku do wyrazowego. Tym razem jednak zjawisko to obserwujemy tylko na poziomie ostatniego wersu:

*Że pajdę dostałem takie czasy nastały*<sup>13</sup>      | \_ ( ) \_ | \_ ' \_ \_ | \_ ( ) \_ | ( ) || || |

Pierwsza z transakcentacji przypada na leksem *pajdę*. Ostatnia zaś, obecna w wygłosie leksemu *nastały*, podkreśla rozczarowanie podmiotu lirycznego czasami, w których przyszło mu żyć.

Analizując warstwę instrumentacyjną oryginału i przekładu, dostrzegamy, że w polskim tłumaczeniu zachowana została tendencja do maksymalnej rytmizacji strofy:

На тебя, отраву, А	Peż ja na ciebie kasy wypuścilem А
деньги словно с неба сыпались, В	Franki i dolary same grube nominały В
Крупными купюрами, займом золотым, С	W końcu się na taką minę wpierdoliłem А
Но однажды всыпались, В	Że pajdę dostałem <sup>(A<sup>1</sup>)</sup>    takie czasy nastały В
и сколько мы не рыпались, В	
Все прошлю, исчезлю, словно с яблонь белый дым. С	

Maleńczuk ponownie buduje trzecią strofę zgodnie z układem rymów zewnętrznych ABAB. Podobnie jak w oryginale zwrotka ta, w przeciwieństwie do poprzednich, pozbawiona jest licznych kombinacji rymów wewnętrznych. Rym wewnętrzny wybrzmiewa dopiero na poziomie ostatniego wersu: występująca przed cezurą końcówka *-łem* współbrzmi z takimi samymi w wygłosie pierwszego i trzeciego wersu (*wypuścilem* – *wpierdoliłem* – *dostałem*). Kombinacja ta tworzy układ rymów oznaczony na diagramie jako AA(A<sup>1</sup>), w którego skład wchodzi dwa następujące po sobie rymy zewnętrzne oraz jeden rym wewnętrzny oznaczony jako (A<sup>1</sup>), najmniej

wyraźny z powodu innej liczby sylab. Dodajmy, że Maleńczuk nie odtwarza schematu aliteracyjnego obecnego w ostatnim wersie oryginału opartego na nagromadzeniu samogłoski *o*. Zabieg ten ma jednak miejsce w ostatnim wersie poprzedniej zwrotki:

Мало! Вола она – i spirytem raczy

Analizując ostatnią zwrotkę oryginału, dostrzegamy, że zrywa ona z dotychczasowym paradygmatem rytmicznym, w którym większość wersów rozpoczynało się od akcentów (tzw. akcentowanie „na raz”). Jej układ wersyfikacyjny prezentuje się następująco:

А б <u>о</u> г с то <u>б</u> о <u>й</u> , с про <u>к</u> ля <u>т</u> о <u>ю</u> , <sup>8</sup>	- _-' - _-' (') - _-'
с тво <u>е</u> ю <u>в</u> ер <u>н</u> о <u>й</u> к <u>л</u> я <u>т</u> во <u>ю</u> <sup>8</sup>	- _-' - _-' - _-' - _-'
О то <u>м</u> , что б <u>у</u> д <u>е</u> шь ж <u>д</u> ать м <u>е</u> н <u>я</u> ты до <u>л</u> г <u>и</u> е го <u>д</u> а, <sup>14</sup>	- _-' - _-' - _-' - _-' - _-' - _-'
А ну те <u>б</u> я, па <u>т</u> ла <u>т</u> у <u>ю</u> , <sup>8</sup>	- _-' - _-' - _-' - _-'
те <u>б</u> я са <u>м</u> у и ма <u>т</u> ь тво <u>ю</u> ! <sup>8</sup>	- _-' - _-' - _-' - _-'
Жив <u>и</u> се <u>б</u> е, как хо <u>ч</u> е <u>ш</u> ь — я у <u>е</u> хал на <u>в</u> се <u>г</u> д <u>а</u> ! <sup>14</sup>	- _-' - _-' - _-' - _-' - _-' - _-'

W ostatniej strofie Wysocki akcentuje tylko sylaby parzyste, co jest możliwe dzięki każdorazowej odbitce w postaci jednej miary z poprzedniego taktu. Ta wyraźna zmiana w połączeniu ze zdecydowanie zwiększonym tempem utworu doskonale koresponduje ze stanem emocjonalnym podmiotu lirycznego. Imituje ona bowiem ostateczny wybuch gniewu wieńczący wcześniejsze wyrzuty. Jednocześnie taki sposób organizacji wersyfikacyjnej strofy sprawia, że na tle pozostałych ma ona zdecydowanie bardziej dynamiczny charakter, a przy tym cechuje się regularnością, której nie obserwujemy w poprzednich zwrotkach. W dwóch pierwszych wersach mamy po osiem sylab. Trzeci wers składa się aż z czternastu sylab, które rozdziela krótka pauza pojawiająca się po ósmej sylabie. Kolejne dwa wersy mają po osiem sylab jak dwa pierwsze. Ostatni wers, wzorem trzeciego, również składa się z czternastu sylab, jednak po siódmej sylabie pojawia się tu dodatkowo krótka pauza. Łącznie mamy aż sześćdziesiąt sylab, co stanowi odwrócenie tendencji do redukcji łącznej liczby sylab z każdą strofą. Wzmacnia to poczucie nadejścia kulminacji.

Na tle poprzedniej (trzeciej) strofy, w której radziecki bard zredukował elementy instrumentacyjne do jednego rymu wewnętrznego oraz aliteracji, ostatnia zwrotka cechuje się wyraźnym nagromadzeniem spółbrzmień, co doskonale wpisuje się w jej agresywną wymowę i jednoczesną regularność:

А бог с тобой<sup>1</sup>, с проклятою<sup>2</sup>, А<sup>1</sup>  
с твоею<sup>2a</sup> верной<sup>1</sup> клятвою<sup>2</sup> А<sup>1</sup>  
О том, что будешь ждать меня ты долгие года, В  
А ну<sup>3</sup> тебя, патлатую<sup>2b</sup>, А<sup>2</sup>  
тебя саму<sup>3a</sup> и мать твою<sup>2!</sup> А<sup>1</sup>  
Живи себе, как хочешь — я уехал навсегда! В

Cechą wyróżniającą warstwę instrumentacyjną ostatniej strofy jest układ rymów A<sup>1</sup>A<sup>1</sup>BA<sup>2</sup>A<sup>1</sup>B. Po raz pierwszy w utworze pojawia się rym ubogi, niemający wielu spółbrzmień – oznaczony na powyższym schemacie jako A<sup>1</sup> i A<sup>2</sup>. W dwóch pierwszych wersach ponownie pojawiają się kombinacje rymów wewnętrznych zbudowanych na spółbrzmieniu końcówek *-ой*, *-ою* oraz *-ею*. Podobnie w wersach czwartym i piątym, w których podstawą schematu jest mniej lub bardziej dokładne spółbrzmienie końcówek *-му*, *-ну*, *-ою*, *-юю* oraz powtarzający się zaimek *тебя*.

Zwiększone tempo utworu, regularność wersyfikacyjna oraz nagromadzenie elementów instrumentacyjnych wewnątrz strofy sprawiają, że odnosimy wrażenie zbliżania się do punktu kulminacyjnego. Zachowana tendencja do akcentowania ostatniej sylaby w klauzuli ostatniego wersu nawiązuje do poprzednich strof, co przekłada się na poczucie regularności w obrębie całego utworu, którego nie są w stanie zaburzyć liczne przesunięcia meliczno-aranżacyjne (zmiany tempa, przesunięcia akcentacyjne, natężenie elementów instrumentacyjnych).

Ostatnia zwrotka w wersji Maleńczuka delikatnie modyfikuje paradygmat akcentacyjny znany z poprzednich strof utworu, bowiem rozpoczyna pierwszy wers od przedtaktu:

Więc <b>pies</b> z <b>tobą</b> tańcował <b>komu</b> <b>chcesz</b> przysięgaj <sup>13</sup>	_   ' _ ( ' ) _   ' _ _ ' _   ' _ _ ' _
<b>Dnia</b> na <b>mnie</b> nie <b>czekaj</b> <b>komu</b> <b>trzeba</b> <b>łaś</b> się <sup>12</sup>	' _ _ ' _     ' _ _ ' _     ' _ _ ' _
<b>Twojej</b> <b>dupie</b> <b>pręga</b> <b>dla</b> mnie <b>gruba</b> <b>księga</b> <sup>12</sup>	' _ _ ' _     ' _ _ ' _     ' _ _ ' _
<b>Bóg</b> nam <b>nie</b> wy <b>baczy</b> <b>i</b> <b>żegnaj</b> na <b>zawsze</b> <sup>12</sup>	' _ _ ' _     ' _ _ ' _     ( ' ) _ _ ' _

Maleńczuk jedynie w pierwszym wersie odtwarza obecne w oryginale przesunięcie akcentacyjne, co jest możliwe dzięki przedtaktowi. Zabieg ten nie jest jednak kontynuowany w kolejnych wersach, co może potwierdzać, że wynika on jedynie z nadliczbowej sylaby w pierwszym wersie. Mimo to spełnia swoją rolę, bowiem wers otwierający zwrotkę wyraźnie wyróżnia się na tle pozostałych pierwszych wersów poprzednich zwrotek.

W dążeniu do jak największej regularności Maleńczuk buduje strofę z większej liczby komponentów jednosylabowych, co pozwala mu na uniknięcie nagromadzenia przesunięć akcentowych. Te jednak pojawiają się w pierwszym i ostatnim wersie w postaci leksemu z *tobą* oraz *żegnaj*. Szczególnie w tym drugim przypadku można mówić o dążeniu do podkreślenia czynnika emotywnego wynikającego z decyzji bohatera o opuszczeniu kobiety.

W czwartej zwrotce Maleńczuk nie dąży już do odtworzenia warstwy instrumentacyjnej oryginału:

А бог с тобою <sup>1</sup> , с проклятою <sup>2</sup> , А <sup>1</sup>	Więc pies z tobą tańczył komu chcesz przysięgaj A <sup>1</sup>
с твоєю <sup>2a</sup> верной <sup>1</sup> клятвою <sup>2</sup> А <sup>1</sup>	Dnia na mnie nie czekaj komu trzeba łaś się B
О том, что будешь ждать меня ты долгие года, В	Twojej dupie <b>pręga</b> dla mnie <b>gruba</b> <b>księga</b> A <sup>2</sup>
А ну <sup>3</sup> тебя, патлатую <sup>2b</sup> , А <sup>2</sup>	Bóg nam nie wybaczy i żegnaj na zawsze C
тебя саму <sup>3a</sup> и мать твою <sup>2</sup> ! А	
Живи себе, как хочешь — я уехал навсегда! В	

W ostatniej strofie tłumaczenia występuje układ rymów A<sup>1</sup>BA<sup>2</sup>C, co nie odpowiada ani układowi oryginalnemu A<sup>1</sup>A<sup>1</sup>BA<sup>2</sup>AB, ani poprzednim, bowiem ostatni wers nie ma swojej pary. Sprawia to, że słuchacz przyzwyczajony do rymu w ostatnim wersie każdej zwrotki pozostaje w pewnym zawieszeniu i oczekiwaniu na rym, który jednak się nie pojawia, bowiem utwór się kończy. Ten zabieg jest szczególnie interesujący w kontekście ostatnich słów utworu, tj. wyrażenia *żegnaj na zawsze*. Brak

współbrzmienia otwiera słuchaczowi pole do rozważań, czy rzeczywiście jest to ostateczne pożegnanie?

Bogata warstwa instrumentacyjna oryginału składająca się z licznych rymów wewnętrznych i powtórzeń sprowadzona zostaje do rymu wewnętrznego *pręga – księga* obecnego w trzecim wersie oraz końcówek *-a* w słowach *pręga, gruba, księga*.

Podsumowując powyższą analizę, należy podkreślić, że delikatnie zmieniająca się budowa układu brzmieniowego każdej ze strof oryginału koresponduje z obrazem kłótni, którą słuchacz śledzi, słuchając wypowiedzi zawiedzionego mężczyzny. Od pierwszego wersu piosenki podmiot liryczny wylicza kobiecie wszystkie dobre rzeczy, których zaznała z jego strony. Bohater coraz wyraźniej ulega emocjom – zaczyna mówić coraz szybciej, następnie przechodzi do krzyku. Etapy te zostają odzwierciedlone poprzez przesunięcia w liczbie sylab oraz zmiany w układzie instrumentacyjnym kolejnych strof. Układ wersyfikacyjny w każdej ze strof zostaje delikatnie zmodyfikowany, co w połączeniu z przyśpieszającym tempem utworu pozwala na ukazanie emocji targających bohaterem.

Maleńczuk nie dąży do odwzorowania omówionego kontekstu sytuacyjnego za pomocą środków wykorzystanych w utworze oryginalnym. Wynika to z faktu, że sposób budowy strof tłumaczenia Macieja Maleńczuka determinowany jest zmianami aranżacyjnymi, do których zaliczyć można przede wszystkim wprowadzenie stałego tempa. Czynnikiem ten sprawia, że układ wersyfikacyjny poszczególnych strof ma charakter zdecydowanie bardziej schematyczny niż utwór oryginalny. W żadnej ze zwrotek nie odnajdujemy przesunięcia schematu akcentacyjnego obecnego w oryginale. Maleńczuk rezygnuje ponadto z pełnego odzwierciedlenia warstwy instrumentacyjnej strofy – schemat rymów zostaje uproszczony, zaś oryginalny układ rymów zostaje przeniesiony tylko częściowo. W wyniku tych zabiegów dynamika utworu tłumaczonego jest zdecydowanie słabsza niż dynamika oryginału.

### 8.2.2. *Ten co wcześniej z Tobą był*

Drugim utworem wybranym do analizy jest piosenka *Тот, кто раньше с нею был* oraz jej tłumaczenie *Ten co wcześniej z Tobą był*. Bohaterem i podmiotem lirycznym ponownie jest mężczyzna mający problemy w relacji z kobietą. Tym razem jednak wymowa utworu jest zupełnie inna. Jego fabułę można streścić w następujący sposób: bohater został dostrzeżony przez nieznaną z imienia dziewczynę. To jednak nie spodobało się jej poprzedniemu partnerowi, który wraz z grupką ośmiu przyjaciół postanowił dać bohaterowi nauczkę. Podmiot liryczny, nie zważając na liczebną przewagę wroga, zaatakował pierwszy. Nie znamy przebiegu walki, ale domyślamy się, że odniósł rany, bo znalazł się w więziennej lecznicy. Tu też dowiedział się, że dziewczyna na niego nie czekała. Postanowił jednak jej wybaczyć, a jej poprzedniemu partnerowi poprzysiągł zemstę.

Historia ta została przedstawiona w ośmiu zwrotkach, z których ostatnia ma budowę skróconą do czterech wersów. Badacze analizujący twórczość Wysockiego podkreślają, że utwór ten nawiązuje do gatunku romansu miejskiego. Nie jest on, w przeciwieństwie do *Красное, зеленое*, częścią nurtu *блатной песни*:

Вершиной стилизационного мастерства Высоцкого выступает песня «Тот, кто раньше с нею был». Здесь все: и сюжет, и система образов (включая образ главного героя), ритм, мотивы, система рифмовки по схеме аабВввб, повтор предпоследней строки в каждой строфе и, конечно же, общие этические установки – все это предельно точно воспроизводит эстетику и поэтику блатной песни<sup>76</sup>.

Piosenka ta cechuje się nie tylko zupełnie inną poetyką w porównaniu do poprzedniej, ale też wyróżnia się szczególnie regularną budową meliczną. Maksymalną regularność zapewnia paradygmat wersyfikacyjny każdej ze strof piosenki. Budowie stałego i niezmiennego układu melicznego utworu *Тот, кто раньше с нею был* sprzyja

---

<sup>76</sup> А. В. Скобелев, С. М. Шаулов: *Владимир Высоцкий: Мир и Слово*. Минск 2001, s. 104. WWW: [http://samlib.ru/s/skobelew\\_a\\_s/mirislowo.shtml](http://samlib.ru/s/skobelew_a_s/mirislowo.shtml) [dostęp: 05.04.2024].

przyjęte przez Wysockie metrum parzyste, które, w zależności od wykonania, funkcjonuje w układzie 4/4 lub 2/4.

Niniejszy utwór z racji popularności i nagrań z radziecką orkiestrą *Мелодия*, posiada zapis nutowy<sup>77</sup>, którego fragment prezentuję poniżej:

## ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ

Музыка В. ВЫСОЦКОГО

**Умеренно**

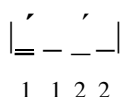
1. В тот ве-чер я не пил, не  
 пел — я на не - е во - всю гля - дел, как смо - трят де - ти,  
 как смо - трят де - ти. Но тот, кто рань - ше с не - ю  
 был, ска - зал мне, чтоб я у - хо - дил, ска - зал мне, чтоб я у - хо -  
 - дил, что мне не све - тит. Но тот, кто рань - ше с не - ю  
 был, ска - зал мне, чтоб я у - хо - дил, ска - зал мне, чтоб я у - хо -

Для повторения | Для окончания

- дил, что мне не све - тит. 2. И тот, кто // - ча - ю!

Jak zauważamy, w jednym pełnym takcie mieszczą się maksymalnie cztery sylaby. Sprawia to, że w proponowanym w zapisie nutowym metrum 2/4 budowa pełnego taktu wygląda następująco:

<sup>77</sup> О. Ю. Шилина: *Владимир Высоцкий и музыка ...*, s. 110.



Pierwsze dwie sylaby znajdują się w mocnej części taktu (1), w której akcentowana jest pierwsza sylaba oznaczona jako  $\underline{\quad}$ . Słaba, czyli nieakcentowana część taktu (2), rozpoczyna się tutaj od trzeciej sylaby, która została oznaczona symbolem  $\underline{\quad}$ . Ten sam symbol w przypadku metrum 4/4 oznaczać będzie miejsce akcentu pobocznego taktu. Informacja ta jest istotna w kontekście twórczości Wysockiego, bowiem, jak wspomniałem wcześniej, nierzadko mamy do czynienia z wariantywnością nie tylko tekstów i tytułów utworów, ale również wykonania.

Analizując pierwszą strofę utworu *Тот, кто раньше с нею был*, dostrzegamy wyraźne dążenie barda do maksymalnej regularności wersyfikacyjnej utworu:

В тот <i>вечер</i> я не <i>пил</i> , не <i>пел</i> , <sup>8</sup>	$\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$
Я на нее <i>вовсю</i> <i>глядел</i> , <sup>8</sup>	$\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$
Как <i>смотрят</i> <i>дети</i> ,             как <i>смотрят</i> <i>дети</i> , <sup>10</sup>	$\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$             $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$
Но <i>тот</i> , кто <i>раньше</i> с <i>нею</i> <i>был</i> , <sup>8</sup>	$\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$
Ска <i>зал</i> мне, <i>чтоб</i> я <i>уходи</i> <i>л</i> , <sup>8</sup>	$\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$
Ска <i>зал</i> мне, <i>чтоб</i> я <i>уходи</i> <i>л</i> , <sup>8</sup>	$\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$
Что <i>мне</i> не <i>светит</i> . <sup>5</sup>	$\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$

Pierwsza zwrotka, podobnie jak wszystkie pozostałe, składa się z siedmiu wersów, z których dwa pierwsze zbudowane są z ośmiu sylab, trzecia – z dziesięciu, kolejne trzy znów z ośmiu i ostatnia – z pięciu. Strofa zbudowana jest łącznie z pięćdziesięciu pięciu sylab. Schemat ten pojawia się także we wszystkich pozostałych strofach. Brak odstępstw od tego układu powoduje, że budowę wersyfikacyjną piosenki można określić jako regularną oraz schematyczną.

Rytm i brzmienie realizowanego wokalnie tekstu budowane są na podstawie kilku czynników. Pierwszym jest akcent meliczny padający przede wszystkim na sylaby parzyste. W metrum 2/4 na przestrzeni całego utworu zawsze akcentowana jest czwarta i ósma sylaba, zaś w metrum 4/4 dodatkowo, w ramach akcentu grupowego, druga oraz



szósta. Sprzyja temu rozpoczęcie utworu od przedtaktu. Za jego sprawą w takcie 4/4 pierwszy akcent przypada na tworzącą akcent grupowy trzecią miarę, na **ве-чер**. Natomiast w metrum 2/4 na czwartą sylabę, tj. **я**:

<p>В тот <b>вечер</b> я не <b>пел</b>, не <b>пел</b>,</p> <p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8</p>	<p>   _ ' _   _ ' _ ' _   _ ' _</p>
<p><b>Я на нее</b> <b>вовсю</b> <b>глядел</b>,</p> <p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8</p>	<p>_ _ _   _ ' _ ' _ ' _   _ ' _</p>

Dzięki obecności odbitki dwa pierwsze wersy zachowują akcent na parzystych sylabach oraz kończą się akcentem w wygłosie – w pierwszym wersie na jednosylabowcu *пел*, a w drugim wersie – na ostatniej sylabie dwusylabowca *глядел*. Oba akcenty znajdujące się na końcu wersu padają na pierwszą miarę trzeciego taktu, którego pozostałe miary przypadają na nowy wers rozpoczynający się od miary nieakcentowanej (w metrum 2/4) lub (w metrum 4/4) akcentu pobocznego.

Trzeci wers również utrzymuje zasadę sylab parzystych przypadających na akcentowane części taktu:

<p>Как <b>смотрят</b> <b>дети</b>,             как <b>смотрят</b> <b>дети</b>,<sup>10</sup></p>	<p>_ _ _   _ ' _   _ ' _   _ ' _   _ ' _  </p> <p style="text-align: center;">2 3 4   1 2 3 4   1 2 3 4   1 2 3 4  </p>
---	---

Dostrzegamy jednak, że w związku z większą liczbą sylab w trzecim wersie, do osiągnięcia tego stanu konieczne jest wprowadzenie porządkujących metrum pauz w końcówce drugiego taktu oraz pierwszej mierze trzeciego taktu.

Pauzy i cezury wokalne organizujące schemat delimitacyjny również determinują brzmienie tekstu w postaci realizacji wokalnej. Delimitacja w śpiewie przybiera przede wszystkim dwie formy – krótkich, zazwyczaj nieoznaczonych na schematach cezur między frazami, które pozwalają śpiewakowi zaczerpnąć oddechu oraz dłuższych pauz. Te drugie mają istotniejsze znaczenie dla recepcji utworu – pozwalają bowiem, jak wskazywałem wcześniej, na regulację wersyfikacji tekstu.

Kolejne trzy wersy kontynuują opisany wcześniej sposób organizacji wersyfikacyjnej:

Но *тот*, кто *раньше* с *нею* *был*,<sup>8</sup>

|| \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ |

Сказал мне, *чтоб* я *уходил*,<sup>8</sup>

\_ \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ |

Сказал мне, *чтоб* я *уходил*,<sup>8</sup>

\_ \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ |

Wersy czwarty, piąty i szósty rekonstruuja budowę wersu drugiego, zaś zamykający zwrotkę siódmy wers zbudowany jest z pięciu sylab:

Что *мне* не *светит*.<sup>5</sup>

\_ \_ \_ | \_ ' \_ || ||

Skrócona w stosunku do pozostałych budowa ostatniego wersu pozwala na wprowadzenie na końcu strofy wyraźnego czynnika delimitacyjnego, sprzyja także rozładowaniu narastającej we wcześniejszych wersach dynamiki.

Kolejnym czynnikiem determinującym brzmienie i rytm tekstu są elementy instrumentacyjne, które omówione zostały w rozdziale poświęconym wierszowi melicznemu. W pierwszej zwrotce za instrumentację odpowiadają przede wszystkim liczne powtórzenia, których rolę podkreślają badacze. Maria Renata Mayenowa, na przykład, zauważa, że:

Im więcej nadanych powtórzeń dźwiękowych, tym bardziej zacierają się prymarne znaczenia słów i zdań i tym intensywniej nadbudowuje się jakaś wtórna sieć informacji i znaczeń, mniej jednoznaczna, bardziej wielokształtna pod każdym względem, odwołująca się do wysiłku i wyobraźni odbiorcy, dalsza od tego, co moglibyśmy potraktować jako realizację prymarnej intencji komunikacyjnej<sup>78</sup>.

Powołując się na pracę Jewgienija Poliwanowa<sup>79</sup>, badaczka twierdzi też, że „powtórzenie dźwięków jest dostrzegalne jako wyrazisty czynnik kształtowania poetyckiego tekstu, nie tylko w jego eufonii, ale i jego sugestywności tekstowej”<sup>80</sup>.

Przyjrzyjmy się więc powtórzeniom w analizowanym tutaj utworze:

<sup>78</sup> M.R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 413.

<sup>79</sup> Е. Поливанов: *Общий фонетический принцип всякой поэтической техники*. «Вопросы языкознания» 1963.

<sup>80</sup> M.R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna...*, s. 414.

В тот вечер я не пил, не пел, А  
 Я на нее всю глядел, А  
Как смотрят дети, как смотрят дети, В  
 Но тот, кто раньше с нею был, С  
Сказал мне, чтоб я уходил, С  
Сказал мне, чтоб я уходил, С  
 Что мне не светит. D

Zauważamy występowanie partykuły przeczącej *не*, która pojawia się dwukrotnie w zdaniu: *я не пил, не пел*. W warstwie fonetycznej łączy się ona z formami zaimkowymi w postaci: *нее* i *нею*. Ponadto w wersach pierwszym, drugim, piątym i szóstym powtarza się zaimek *я*, którego „dominacja [...] oznacza, że nie jest możliwe przeprowadzenie rozróżnienia pomiędzy wypowiedziami podmiotu i bohatera”<sup>81</sup>.

W trzecim wersie pojawia się powtórzenie całej frazy – *Как смотрят дети, как смотрят дети*. Podobnie jest w wersach piątym i szóstym – *Сказал мне, чтоб я уходил*. Obecny w piątym i szóstym wersie komponent *мне* pojawia się również w wersie ósmym, co jeszcze mocniej rytmizuje całość strofy, a więc odgrywa rolę kompozycyjną. Ostatnim elementem determinującym warstwę brzmieniową utworu jest układ rymów zewnętrznych w postaci AABCCCD.

W polskiej adaptacji utworu autorstwa Macieja Maleńczuka omówione powyżej elementy ulegają różnym przekształceniom. Polski bard odtwarza siedmiowersową budowę strofy, jednak nie dąży do całkowitego przeniesienia stałej liczby sylab w poszczególnych wersach. Mimo tego, co należy podkreślić, budowa wersyfikacyjna strof w adaptacji Maleńczuka cechuje się – tak jak oryginał – wyraźnym dążeniem do regularności i silnym zrytmizowaniem:

I <i>nie</i> śpiewa <u>ł</u> em i nie pi <u>ł</u> em <sup>9</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘ –
W ten <i>wie</i> cz <u>ó</u> r na Cieb <u>ie</u> patrz <u>ę</u> ł <sup>9</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘ –
Jak <i>pat</i> rz <u>ą</u> dzie <u>ci</u> jak <i>pat</i> rz <u>ą</u> dzie <u>ci</u> <sup>10</sup>	– ‘ –   – ‘ –         – ‘ –   – ‘ –
Lecz <i>ten</i> co <i>wc</i> ześn <u>ie</u> j z <i>To</i> b <u>ą</u> by <u>ł</u> <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘ –
On <i>m</i> ówi <u>ł</u> ż <u>ę</u> by <u>m</u> uchod <u>zi</u> ł <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘ –

<sup>81</sup> A. Chojnacki: *Poetyka*. Warszawa 1980, s. 94.

On *mó*wił *że*bym *u*chodził<sup>8</sup>

|| \_ ' \_ | \_ ' \_ ' \_ | ( ' ) || || || |

*Że* *mnie* prześwięci<sup>5</sup>

|| \_ ' \_ | \_ ' \_ || || ||

Umieszczony na albumie *Wysocki Maleńczuka* utwór utrzymany jest w metrum 4/4. Każdy wers rozpoczyna się od przedtaktu i kończy wyraźną, trwającą dwie lub trzy miary pauzą. Polski muzyk buduje strofy podobnie jak Wysocki, tj. w oparciu o układ siedmiowierszowy, jednak nie zawsze zachowuje pełną zgodność co do liczby sylab. Widoczne jest to w przypadku dwóch pierwszych wersów, które posiadają jedną sylabę więcej niż oryginał. Burzy to strukturę, w której wersy pierwszy, drugi, czwarty, piąty i szósty mają taką samą liczbę sylab. Wymusza również wprowadzenie w drugim wersie transakcentacji zaznaczonej na schemacie:

W ten *wie*czór *na* *Cie*bie patrzylem<sup>9</sup>

|| \_ ' \_ | ( ' ) ( ' ) \_ ' \_ || || ||

We frazie *na Ciebie patrzyłem* wyraźnie słyszalny jest akcent na proklityk *na* oraz akcent poboczny na ostatnią sylabę zaimka *Ciebie* – zamiast zgodnie z systemem paroksytonicznym na pierwszą sylabę. Wydaje się to jednak celowe, ponieważ podkreśla modyfikację w postaci bezpośredniego zwrotu podmiotu lirycznego do kobiety. Maleńczuk buduje przez to zupełnie inny rodzaj napięcia, stawiając kobietę w pozycji podmiotu lirycznego (niestety wciąż pozbawiając ją możliwości wypowiedzi).

Inną istotną z punktu widzenia słuchacza zmianą w warstwie wersyfikacyjnej utworu jest sposób akcentowania klauzuli. W oryginale akcent w większości wersów (pierwszym, drugim, czwartym, piątym, szóstym) pada na ostatnią sylabę. Jest to możliwe dzięki jednosylabowcom na końcu oraz rosyjskim wyrazom posiadającym akcent oksytoniczny.

Maleńczuk nie dąży do pełnego odwzorowania tej tendencji, co obrazuje poniższe zestawienie:

В тот *w*ечер *я* не *ни*л, не *пе*л,<sup>8</sup>

I *nie* śpiewalem i nie *pi*łem<sup>9</sup>

*Я* *на* нее *вовс*ю глядел,<sup>8</sup>

W ten *wie*czór *na* *Cie*bie patrzylem<sup>9</sup>

Как *см*отрят *де*ти, || || || как *см*отрят *де*ти,<sup>10</sup>

Jak *pa*trzą *dzi*eci jak *pa*trzą *dzi*eci<sup>10</sup>

Но *тот*, кто *раньше* с *нею* *был*,<sup>8</sup>

Сказал мне, *чтоб* я уходил,<sup>8</sup>

Сказал мне, *чтоб* я уходил,<sup>8</sup>

Что *мне* не *светит*.<sup>5</sup>

|| - ' - | - | - | - | - | - |  
- - - | - | - | - | - | - | - |  
- - - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |  
|| - ' - | - | - | - | - | - |  
- - - | - | - | - | - | - | - |  
- - - | - | - | - | - | - | - |  
- - - | - | - | - | - | - | - |  
- - - | - | - | - | - | - | - |

Lecz *ten* co *wcześniej* z *Tobą* *był*<sup>8</sup>

On *mó*wił *że*bym uchodził<sup>8</sup>

On *mó*wił *że*bym uchodził<sup>8</sup>

*Że* *mnie* prześwięci<sup>5</sup>

	- ' -	-	-	-	-	-	-				
	- ' -	-	-	-	-	-	-	-			
	- ' -	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	- ' -	-	-	-	-	-	-				
	- ' -	-	-	-	-	-	-				
	- ' -	-	-	-	-	-	-				
	- ' -	-	-	-	-	-	-				
	- ' -	-	-	-	-	-	-				

Wysocki, jak wspomniałem, akcentuje ostatnią sylabę klauzuli w przypadku pięciu z siedmiu wersów, Maleńczuk zaś czyni to zaledwie w trzech wersach – w czwartym, piątym i szóstym. Podobnie jak w oryginale polski bard, by osiągnąć akcent w klauzuli, wykorzystuje jednosylabowce, ale również decyduje się na transakcentacje interesujące z punktu widzenia analizy przekładu i recepcji utworu. Zjawisko to obrazuje poniższe zestawienie:

Сказал мне, *чтоб* я уходил,

- - - | - | - | - | - | - | - |

Сказал мне, *чтоб* я уходил,

- - - | - | - | - | - | - | - |

On *mó*wił *że*bym uchodził

|| - ' - | - | - | - | - | - | - | - |

On *mó*wił *że*bym uchodził

|| - ' - | - | - | - | - | - | - | - |

Decyzja o przesunięciu akcentu w sposób niezgodny z regułami prozodycznymi języka polskiego w klauzuli piątego i szóstego wersu jest przede wszystkim motywowana dążeniem do zachowania zgodności w obrębie rymów z pozostałymi wersami, w których akcent pada na ósmą sylabę. Należy jednak podkreślić, że w przypadku leksemów trzysylabowych przesunięcie to jest jednak wyraźnie słyszalne i wpływa na odbiór tekstu. Możemy założyć, że jest to świadomy zabieg ze strony

tłumacza, który przecież jest doświadczonym tekściarzem i wokalistą. Celowość tego działania wynika, jak się wydaje, z chęci zwrócenia uwagi słuchacza na kulturę i język oryginalnej wersji utworu.

W przypadku omawianego przykładu dostrzegamy, że Maleńczuk wykorzystuje fonetyczną bliskość języka rosyjskiego i polskiego. Jej przejawem jest homonimia pary czasowników *уходил* – *uchodził*. Zabieg ten można traktować jako zmanifestowanie widocznej na przestrzeni całego albumu strategii tłumaczeniowej – egzotykcji, odwoływania się do kultury oryginału.

Ciekawym przykładem zmian w stosunku do utworu oryginalnego jest sposób oddania układu delimitacyjnego. W przeciwieństwie do oryginału żaden wers nie następuje natychmiastowo jeden po drugim, wszystkie są wyraźnie oddzielone dwiema lub trzema miarami, na które przypadają pauzy. Maleńczuk nie decyduje się na łączenie wersów, jak ma to miejsce w oryginale. Wynika to przede wszystkim z bluesowego podkładu muzycznego, w którym pauzy wokalne odgrywają istotną rolę – pozwalają na wprowadzenie krótkich instrumentalnych ozdobników muzycznych.

Układ rymów pierwszej strofy to zarówno w oryginale, jak i w przekładzie AABCCCD. Podobnie jak w oryginale w trzecim, piątym i szóstym wersach pojawiają się powtórzone frazy rytmizujące tekst, co doskonale wpisuje się w opisany przy okazji analizy utworu *Czerwone zielone* bluesowy charakter piosenki. Również w pierwszym wersie pojawia się analogiczna jak w oryginale fraza, w której powtarzana jest partykuła *nie*, co od początku ma wpływ na rytmizację tekstu:

В тот вечер я <u>не</u> пил, <u>не</u> пел, А	І <u>nie</u> śpiewałem і <u>nie</u> piłem А
Я на <u>нее</u> всюду глядел, А	W ten wieczór na Ciebie patrzyłem А
<u>Как смотрят дети, как смотрят дети</u> , В	<u>Jak patrzą dzieci jak patrzą dzieci</u> В
Но тот, кто раньше с <u>нею</u> был, С	Lecz ten co wcześniej z Tobą był С
<u>Сказал мне, чтоб я уходил</u> , С	<u>On mówił żebym uchodził</u> С
<u>Сказал мне, чтоб я уходил</u> , С	<u>On mówił żebym uchodził</u> С
Что <u>мне не</u> светит. D	Że mnie prześwieci D

W drugiej zwrotce oryginału kontynuowany jest (zapoczątkowany w poprzedniej) regularny schemat wersyfikacyjny:

И <i>тот</i> , кто <i>раньше с нею был</i> , <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
Он <i>мне</i> гру <u>б</u> ил, он <i>мне</i> гро <u>з</u> ил, <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
А я всё <u>п</u> омню,            я <i>был</i> не <u>п</u> ьяный, <sup>10</sup>	_ ' _   _ ' _            _ ' _   _ ' _
Ког <u>д</u> а ж я ух <u>о</u> ди <u>т</u> ь ре <u>ш</u> ил, <sup>8</sup>	_ ' _   ( ' ) _ ' _   _ ' _
<u>О</u> на сказа <u>л</u> а: « <i>Не</i> спе <u>ш</u> и!» <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
<u>О</u> на сказа <u>л</u> а: « <i>Не</i> спе <u>ш</u> и, <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
Ведь <u>с</u> ли <u>ш</u> ком <u>р</u> ано.» <sup>5</sup>	_ ' _   _ ' _

Jak wynika z przedstawionego schematu, podobnie jak w poprzedniej strofie każdy wers posiada akcent padający na sylaby parzyste. Tak jak we wcześniejszej zwrotce oryginału wszędzie – oprócz trzeciego i ostatniego wersu – akcentowana jest ostatnia sylaba w klauzuli. Podobny jest także schemat delimitacyjny – jedynie trzeci i ostatni wersy zakończone są wyraźną pauzą. Ponownie też w trzeciej linijce tekstu pojawiają się organizujące wersyfikację wersu pauzy wydzielające powtórzone frazy.

Kontynuowane są również opisywane w odniesieniu do pierwszej zwrotki tendencje instrumentacyjne. Przede wszystkim poprzez konstruowanie fraz opartych na powtórzeniach, czego przykładem są wersy drugi oraz piąty i szósty. W drugim wersie pojawia się jednak delikatna modyfikacja. Wysocki nie powtarza już bowiem danej frazy dwukrotnie w takiej samej formie. Decyduje się na zamianę czasownika *грубил* czasownikiem *грозил*. W trzecim i czwartym wersach mamy do czynienia z nagromadzeniem zaimka *я*. Nieznacznie zmodyfikowany zostaje również układ rymów zewnętrznych – tym razem mamy do czynienia z układem AABACCD.

Schemat budowy weryfikacyjnej analogicznej zwrotki w adaptacji Małeńczuka prezentuje się następująco:

I <i>ten</i> co <u>w</u> cz <u>e</u> śniej z <u>T</u> ob <u>a</u> <u>b</u> yl <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
Obr <u>z</u> ażał <u>m</u> nie on <i>мне</i> гро <u>з</u> ил <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   ( ' )
A <i>я</i> nie <u>п</u> і <u>л</u> ем <u>а</u> ni <u>г</u> ра <u>м</u> a <sup>9</sup>	_ ' _   _ ' _            _ ' _   _ ' _
A <u>k</u> ie <u>d</u> y <u>ч</u> ч <u>и</u> а <u>л</u> ем <u>с</u> об <u>е</u> <u>п</u> о <u>й</u> сь <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
<u>О</u> на м <u>о</u> в <u>и</u> ла <u>з</u> о <u>с</u> та <u>н</u> <u>т</u> у <sup>8</sup>	( ' ) _ ' _   _ ' _   _ ' _
<u>О</u> на м <u>о</u> в <u>и</u> ла <u>з</u> о <u>с</u> та <u>н</u> <u>т</u> у <sup>8</sup>	( ' ) _ ' _   _ ' _   _ ' _
<u>З</u> о <u>с</u> та <u>н</u> до <u>р</u> а <u>н</u> a <sup>5</sup>	( ' ) _ ' _   _ ' _

Maleńczuk buduje swoją strofę, zachowując strukturę oryginału, jednak ponownie obserwujemy drobne przesunięcia w warstwie wersyfikacyjnej. W przeciwieństwie do poprzedniej zwrotki tłumaczenia drugą strofę otwierają (tak jak w oryginale) dwa wersy ósmiosylabowe. Sprawia to, że tak jak w całości oryginalnego utworu pierwsze dwa wersy kończą się akcentem na ostatniej sylabie klauzuli.

W przypadku pierwszego wersu wynika to z obecności jednosylabowca *był*, jednak już w drugim wersie ponownie mamy do czynienia z transakcentacją. Pozwala ona nie tylko na zachowanie stałego miejsca akcentu melicznego padającego na ósmą sylabę, ale ponownie odsyła słuchacza do kultury oryginału dzięki wykorzystaniu homonimicznego brzmienia polskiego leksemu *groził* i rosyjskiego *грозил*:

Он *мне* грубил, он *мне* грозил,<sup>8</sup>

— — — — — — — — — —

Obrazzał *mn*ie on *mn*ie groził<sup>8</sup>

|| — — — — — — — — — — ||

Dodatkowym elementem budowy strofy, nieobecnym zarówno w oryginale, jak i poprzedniej zwrotce przekładu jest obecność transakcentacji leksemów dwusylabowych (*ona*, *zostań*) w piątym i szóstym wersie. Jednak w ich przypadku nie wpływa to znacząco na semantykę czy recepcję utworu:

Ona mówiała zostać tu<sup>8</sup>

|| — — — — — — — — — — ||

Ona mówiała zostać tu<sup>8</sup>

|| — — — — — — — — — — ||

Warto jednak podkreślić, że w kontekście bezpośredniego zwrotu do kobiety, który można traktować jako przesunięcie narracyjne względem oryginału, powyższe wersy mogą wywoływać pewien dysonans wynikający z faktu, że raz podmiot liryczny zwraca się do kobiety bezpośrednio, a więc jest ona odbiorcą wypowiedzi, zaś kolejny raz mówi o niej w trzeciej osobie. Zmiana ta jest wyraźnie podkreślona poprzez obecność transakcentacji.



Z transakcentacją spotykamy się również w ostatnim wersie tłumaczenia, w którym podmiot liryczny przywołuje słowa kobiety:

Zostań do rana <sup>5</sup>

|| - ( ' ) - | ' - || || ||

Dostrzegamy zatem, że wszystkie transakcentacje drugiej zwrotki oryginału związane są z postacią kobiety, do której podmiot liryczny Maleńczuka zwraca się raz bezpośrednio, a raz przytacza jej słowa. Wzmocniony zostaje w stosunku do poprzedniej zwrotki tłumaczenia schemat delimitacyjny. Objawia się to poprzez zamknięcie dwóch pierwszych wersów trzema, a nie dwiema miarami, na które przypadają pauzy:

I ZWROTKA TŁUMACZENIA:

|| - ' - | ' - ' - | ' - || || |  
 || - ' - | ( ' ) ( ' ) - | ' - || || |

II ZWROTKA TŁUMACZENIA:

|| - ' - | ' - ' - | ' - || || |  
 || - ' - | ' - ' - | ( ' ) - || || |

Zmiana ta nie występuje w oryginale i jest podyktowana mniejszą liczbą sylab w wersach otwierających drugą zwrotkę oryginału.

Analizując warstwę instrumentacyjną obu utworów, zauważamy, że Maleńczuk decyduje się na zmianę układu rymów zarówno w stosunku do oryginału (AABACCD), jak i do poprzedniej zwrotki (AABCCD):

И тот, кто раньше с нею был, А  
Он мне грубил, он мне грозил, А  
 А я всё помню, я был не пьяный, В  
 Когда ж я уходить решил, А  
Она сказала: «Не спеши!», С  
Она сказала: «Не спеши, С  
 Ведь слишком рано.» D

I ten co wcześniej z Tobą był А  
 Obrażał mnie on mnie groził А  
 А ja nie piłem ani grama В  
 А kiedy chciałem sobie pójść С  
Она mówiła zostań tu D  
Она mówiła zostań tu D  
 Zostań do rana B

Przyjęty przez polskiego barda układ AABCDDDB szczątkowo odtwarza oryginalny układ rymów zewnętrznych. Pierwsze trzy wersy stanowią przeniesienie z

oryginału, jednak już w dalszej części zwrotki Maleńczuk decyduje się na zmianę. Nie wpływa to negatywnie na rytmiczność strofy – wręcz przeciwnie. Mamy bowiem tym razem do czynienia nie z dwiema parami rymów – jak w oryginale, a z trzema (A, B, D). Czynniki instrumentacyjne oryginału w postaci powtórzeń w drugim, piątym i szóstym wersie zostają zachowane. W drugim wersie tłumaczenia zauważamy także zamianę komponentu. Podobnie jak w oryginale wyklucza ona pełne powtórzenie frazy:

<sup>I</sup>Он мне <sup>II</sup>Грубил<sup>A</sup>, <sup>I</sup>Он мне <sup>II</sup>Грозил<sup>A</sup>, А      <sup>II</sup>Образал<sup>A</sup> мне <sup>I</sup>он мне <sup>II</sup>грозил<sup>B</sup> А

Obecne w oryginale powtórzenie oddane zostaje jedynie częściowo. Na powyższym schemacie widzimy, że zbudowane jest ono z dwóch komponentów – zaimkowego oznaczonego jako I oraz czasownikowego oznaczonego jako II. Komponenty te w oryginale ulegają reduplikacji w porządku I – II. Wers otwierany jest przez frazę zaimkową, za którą następuje czasownik. Następnie układ ten jest powtarzany, ale z innym czasownikiem. Taki sposób konstrukcji strofy dzięki pełnemu współbrzmieniu zaimków (*Он, мне*) oraz współbrzmieniu w klauzuli czasowników (*грубил, грозил*) sprawia, że wers nabiera szczególnie zrytmizowanego charakteru.

W tłumaczeniu kompozycja wersu została oddana zupełnie inaczej. Wers zamyka i kończy się formą czasownikową (*obrażał, groził*), która nie cechuje się współbrzmieniem. Nie zostaje bowiem przeniesiony oryginalny rym wewnętrzny w parze czasowników *грубил – грозил*. Współbrzmienie i ładunek rytmiczny skumulowane są w środku strofy, co wynika z bliskiej pozycji zaimka osobowego *мне*. Warto jednak na przykładzie tego wersu odnotować powtarzający się element strategii translatorskiej Maleńczuka polegający na zapożyczeniu rosyjskich konstrukcji językowych (*он мне грозил – он мне гроził*), które zwracają uwagę polskiego odbiorcy często ze względu na to, iż nie są zgodne z normą językową.

Zgodnie z oryginałem oddane zostają piąty i szósty wersy, które składają się z tej samej frazy (*Ona mówiła zostań tu*).

W trzeciej zwrotce oryginału dostrzegamy kontynuację zapoczątkowanego w pierwszej strofie dążenia do maksymalnej regularności – w strukturze wersyfikacyjnej nie odbiega ona od poprzednich zwrotek:

И <u>тот</u> , кто <u>раньше</u> с <u>нею</u> <u>был</u> , <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _ ' _   _ ' _
Меня, как <u>видно</u> , <u>не</u> <u>забыл</u> , <sup>8</sup>	_ _ ' _   _ ' _ _ ' _   _ ' _
И <u>как-то</u> в <u>осень</u> ,           и <u>как-то</u> в <u>осень</u> , <sup>10</sup>	_ _ ' _   _ ' _           _ _ ' _   _ ' _
Иду с <u>дружкой</u> , <u>гляжу</u> – <u>стоят</u> . <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _ _ ' _   _ ' _
<u>Они</u> <u>стояли</u> <u>молча</u> в <u>ряд</u> , <sup>8</sup>	_ _ ' _   _ ' _ _ ' _   _ ' _
<u>Они</u> <u>стояли</u> <u>молча</u> в <u>ряд</u>	_ _ ' _   _ ' _ _ ' _   _ ' _
Их <u>было</u> <u>восемь</u> . <sup>5</sup>	_ _ ' _   _ ' _

Drobną zmianę w stosunku do poprzednich zwrotek możemy jednak zaobserwować w warstwie instrumentacyjnej:

II ZWROTKA:

И тот, кто раньше с нею был, А  
Он мне грубил, он мне грозил, А  
А я всё помню, я был не пьяный, В  
Когда ж я уходить решил, А  
Она сказала: «Не спеши!», С  
Она сказала: «Не спеши, С  
Ведь слишком рано.» D

III ZWROTKA:

И тот, кто раньше с нею был, А  
Меня, как видно, не забыл, А  
И как-то в осень, и как-то в осень, В  
Иду с дружкой, гляжу – стоят. С<sup>1</sup>  
Они стояли молча в ряд, С<sup>2</sup>  
Они стояли молча в ряд, С<sup>2</sup>  
Их было восемь. В

Obecny w tej zwrotce układ rymów AABC<sup>1</sup>C<sup>2</sup>C<sup>2</sup>B na tle poprzednich zwrotek wyróżnia się obecnością trzech, a nie dwóch par oraz wykorzystaniem fonetycznego współbrzmienia głosek dźwięcznych (*ряд*) i bezdźwięcznych (*стоят*). W trzeciej strofie w adaptacji Maleńczuka widoczna jest kontynuacja sygnalizowanych wcześniej tendencji w odniesieniu do struktury zwrotki, ale ponownie pojawiają się nieznaczne przesunięcia w warstwie wersyfikacyjnej:

I <u>ten</u> kto <u>wcześniej</u> z <u>Tobą</u> <u>był</u> <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _ _ ' _
On <u>мне</u> jak <u>widać</u> <u>не</u> <u>зabil</u> <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _ _ ' _   (')
A <u>была</u> <u>jesień</u> <u>было</u> <u>мило</u> <sup>9</sup>	_ ' _   _ ' _               _ ' _   _ ' _
<u>Идę</u> z <u>колежкой</u> <u>widzę</u> <u>стоя</u> <sup>9</sup>	(') _ ' _   _ ' _ _ ' _
<u>Стоя</u> <u>никого</u> <u>się</u> не <u>боя</u> <sup>9</sup>	(') _ ' _   _ ' _ _ ' _

Stoją nikogo się nie boją<sup>9</sup>

|| ( ) | \_ | \_ | \_ | \_ || |

Ośmiu ich było<sup>5</sup>

|| ( ) | \_ | \_ | \_ || |

Maleńczuk znowu nie odtwarza całkowicie układu sylabowego oryginału. Zwrotka rozpoczyna się od dwóch wersów ośmiosylabowych, następnie zaś, z wyłączeniem ostatniego, każdy wers zbudowany jest z dziewięciu sylab. Osłabia to obecną w oryginale dynamikę zbudowaną na układzie, w którym pierwszy, drugi, trzeci i czwarty wersy mają tę samą liczbę sylab (8), zaś trzeci (10) ma o połowę więcej niż ostatni (5).

Tak jak w poprzedniej zwrotce mamy tu do czynienia z przesunięciem akcentów, co potwierdza świadomą tendencję Maleńczuka do wykorzystywania homonimicznego brzmienia słów i transakcentacji pozwalającej na budowanie skojarzeń z kulturą wyjściową. W trzeciej zwrotce czynnik ten zostaje zmanifestowany poprzez użycie polskiego czasownika *zabił*, który brzmieniowo przypomina rosyjski czasownik *забыл* z oryginału:

Меня, как **в**идно, не **за**был,<sup>8</sup>

\_ \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ |

On **m**nie jak **w**idać **n**ie **z**abił<sup>8</sup>

|| \_ \_ | \_ | \_ | \_ | ( ) || || |

Interesujące transakcentacje odnajdujemy również w nagłosie czterech ostatnich wersów tłumaczenia:

Иду с дружком, гляжу – стоят.<sup>8</sup>

|| \_ \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ |

Они стояли молча в ряд,<sup>8</sup>

\_ \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ |

Они стояли молча в ряд,<sup>8</sup>

\_ \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ |

Их **б**ыло **в**осемь.<sup>5</sup>

\_ \_ | \_ | \_ || ||

Idę z koleżką widzę stoją<sup>9</sup>

|| ( ) | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ || |

Stoją nikogo się nie boją<sup>9</sup>

|| ( ) | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ || |

Stoją nikogo się nie boją<sup>9</sup>

|| ( ) | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ || |

Ośmiu ich **b**yło<sup>5</sup>

|| ( ) | \_ | \_ | \_ || ||

Wersy te obrazują zmieniającą się w tekście sytuację. Jeszcze wers wcześniej otrzymujemy informację o tym, że */była jesień / było miło/*, zaś zaprezentowane w powyższym zestawieniu wersy zapowiadają nadchodzące starcie. Transakcentacje w nagłosie podkreślają więc, że zbliżamy się do punktu kulminacyjnego historii.

Schemat delimitacyjny pozostaje bez zmian w stosunku do poprzednich zwrotek tłumaczenia – ponownie każdy wers zostaje wyraźnie oddzielony pauzami kończącymi takt.

W warstwie instrumentacyjnej Maleńczuk decyduje się jednak na odejście od powtórzenia w trzecim wersie – stałego w oryginale i obecnego we wcześniejszych zwrotek tłumaczenia:

И тот, кто раньше с нею был, А	I ten kto wcześniej z Tobą był A <sup>1</sup>
Меня, как видно, не забыл, А	On mnie jak widać nie zabił A <sup>2</sup>
<u>И как-то в осень, и как-то в осень, В</u>	<u>A była jesień było miło B</u>
Иду с дружкой, гляжу – стоят. C <sup>1</sup>	Idę z koleżką widzę <u>стоя</u> C
<u>Они стояли молча в ряд, C<sup>2</sup></u>	<u>Стоя никого się не боя</u> C
<u>Они стояли молча в ряд, C<sup>2</sup></u>	<u>Стоя никого się не боя</u> C
Их было восемь. В	Ośmiu ich było B

W analizowanej zwrotce oryginalną frazę *И как-то в осень, и как-то в осень* Maleńczuk zastępuje frazą *A była jesień, было miło*, w której obserwujemy redukcję powtarzalności elementów. Brak ten zostaje jednak zrekompensowany poprzez powtórzenie czasownika *стоя* w czwartym, piątym i szóstym wersach. Wersy piąty i szósty ponownie, tak jak w oryginale, zbudowane są z tej samej frazy.

Trzecia zwrotka cechuje się najbliższym oryginałowi (AABC<sup>1</sup>C<sup>2</sup>C<sup>2</sup>B) układem rymów, który przybiera postać A<sup>1</sup>A<sup>2</sup>BCCCB.

Czwarta zwrotka oryginału również nie wyłamuje się z wersyfikacyjnego paradygmatu regularności zainicjowanego w pierwszej strofie:

Со <u>мною</u> <u>нож</u> , <u>реши</u> л я: <u>что</u> ж, <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘
<u>Меня</u> так <u>просто</u> <u>не</u> <u>возьмё</u> шь. <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘
<u>Держи</u> тесь, <u>га</u> ды!          Держи <u>те</u> сь, <u>га</u> ды! <sup>10</sup>	– ‘ –   – ‘ –         – ‘ –   – ‘ –

К чему задаром пропадать? <sup>8</sup>

Ударил первым я тогда, <sup>8</sup>

Ударил первым я тогда <sup>8</sup>

Так было надо. <sup>5</sup>

|| - ' - |' - - ' - |'  
- - ' - |' - - ' - |'  
- - ' - |' - - ' - |'  
- - ' - |' - || ||

Ponownie parzyste rozłożenie akcentów melicznych determinuje wyraźną rytmikę tekstu. Również schemat delimitacyjny nie różni się od znanego z pierwszej, drugiej i trzeciej strofy.

Analiza tej zwrotki jest jednak pożądana ze względu na intensywność występujących w niej czynników instrumentacyjnych:

Со мною нож, решил я: что ж, А  
Меня так просто не возьмёшь. А  
Держитесь, гады! Держитесь, гады! В  
К чему задаром пропадать? С<sup>1</sup>  
Ударил первым я тогда, D  
Ударил первым я тогда – D  
Так было надо. D

W pierwszym wersie pojawia się rym wewnętrzny (*нож – что ж*), który dodatkowo współbrzmi ze słowem *возьмёшь* z drugiego wersu. Podobnie jak w poprzednich strofach w trzecim wersie pojawia się dwukrotnie fraza *Держитесь, гады! Держитесь, гады!* To powtórzenie wzmacnia poczucie regularności rytmicznej, podobnie jak w piątym i szóstym wersach, w których wybrzmiewa fraza *ударил первым я тогда*. Należy zauważyć, że również trzy ostatnie wersy cechują się silnym współbrzmieniem:

[...]

Ударил первым я тогда,

Ударил первым я тогда –

Так было надо.

Analogiczna zwrotka w piosence Maleńczuka powiela układ wersyfikacji oraz delimitacji omówiony w odniesieniu do poprzedniej zwrotki tłumaczenia, a także dąży do odwzorowania współbrzmień zawartych w pierwszym i drugim wersie:

A <i>mi</i> ąłem <i>nó</i> ż więc <i>my</i> ślę <i>có</i> ż <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
Nie <i>dam</i> się <i>wzi</i> ąć jak <i>ja</i> kis <i>tchó</i> rz <sup>8</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
Ten <i>nó</i> ż nie <i>bę</i> dzie <i>ju</i> ż do <i>chle</i> ba <sup>9</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _          _ ' _   _ ' _
Co <i>si</i> ę ma <i>sta</i> ć <i>tera</i> z się <i>sta</i> nie <sup>9</sup>	_ ' _   _ ' _ ( ' ) _ ' _   _ ' _
Co <i>ma</i> się <i>sta</i> ć <i>tera</i> z się <i>sta</i> nie <sup>9</sup>	_ ' _   _ ' _ ( ' ) _ ' _   _ ' _
No <i>i</i> się <i>sta</i> ło <i>ma</i> cie <i>dra</i> nie <sup>9</sup>	_ ' _   _ ' _   _ ' _
Tak <i>by</i> ło <i>trze</i> ba <sup>5</sup>	_ ' _   _ ' _

W zbudowanych z tych samych fraz wersach czwartym i piątym mamy do czynienia ze zjawiskiem transakcentacji w postaci niezgodności akcentu metrycznego i wyrazowego w przysłówku *teraz*. Akcent metryczny pada na jego drugą sylabę, zaś wyrazowy na pierwszą. Daje to ciekawy efekt w kontekście wcześniejszego użycia słowa *nóż* i poprzedniej zwrotki oryginału, w której sygnalizowane było nadchodzące starcie. Transakcentacja w klauzuli ostatniego wersu również łączy się z podkreśleniem starcia, którego kulminacyjny moment nastąpi w kolejnej strofie.

Jeżeli chodzi o budowę omawianej zwrotki, to uwagę zwraca tutaj przesunięcie wersów, które obrazuje przedstawiony poniżej schemat:

I Со мною нож, решил я: что ж, А	I A miałem nóż więc myślę cóż A
II Меня так просто не возьмёшь. А	II Nie dam się wziąć jak jakis tchórz A
III Держитесь, гады! Держитесь, гады! В	III <sup>A</sup> Ten nóż nie będzie już do chleba B
IV К чему задаром пропадать? С <sup>1</sup>	IV <sup>A</sup> Co się ma stać teraz się stanie C
V Ударил первым я тогда, С <sup>2</sup>	VI <sup>A</sup> Co ma się stać teraz się stanie C
VI Ударил первым я тогда, – С <sup>2</sup>	VI <sup>B</sup> No i się stało macie dranie C
VII Так было надо. D	VII Tak było trzeba D

Oryginalny wers oznaczony jako III zastąpiony został w tłumaczeniu wersem oznaczonym jako III<sup>A</sup>. Wprowadza on zupełnie nową treść, co zostanie omówione

szerzej w rozdziale poświęconym transformacjom warstwy leksykalnej. Ekwiwalentem oryginalnego wersu III może być wers oznaczony w tłumaczeniu jako VI<sup>B</sup>, bowiem analogicznie jak w oryginale pojawia się w nim zwrot do antagonistów czyhających na życie podmiotu lirycznego. Nie możemy jednak mówić o pełnej zgodności, ponieważ wers ten nie tylko zostaje przesunięty, ale nie jest również zbudowany z powtórzonej frazy. Przesunięciu podlega też dwuwiers powtarzający się w każdej z poprzednich zwrotek. W oryginale zajmuje on pozycję V i VI, natomiast w tłumaczeniu Maleńczuka nie tylko wybrzmiewa (IV<sup>A</sup> i VI<sup>A</sup>) wcześniej – w wersach czwartym i piątym – ale dodatkowo cechuje się inwersją komponentów *ma* i *się*, która nie występuje w oryginale.

Polski bard przenosi układ instrumentacyjny obecny w pierwszych dwóch wersach oryginału, zastępując czasownik *возьмёшь* rzeczownikiem *tchórz*, który cechuje się współbrzmieniem z obecnymi w pierwszym wersie wyrazami *nóż* i *cóż*:

Со мною <b>нож</b> , решил я: <b>что ж</b> , А	А miałem <b>nóż</b> więc myślę <b>cóż</b> А
Меня так просто не <b>возьмёшь</b> . А	Не дам się wziąć jak jakiś <b>tchórz</b> А
<u>Держитесь, гады! Держитесь, гады!</u> В	Ten nóż nie będzie już do chleba В
К чему задаром пропадать? С <sup>1</sup>	<u>Co się<sup>1</sup> ma<sup>2</sup> stać teraz się stanie</u> С
<u>Ударил первым я тогда</u> , D	<u>Co ma<sup>2</sup> się<sup>1</sup> stać teraz się stanie</u> С
<u>Ударил первым я тогда</u> – D	No i się stało macie dranie С
<b>Так</b> было надо. D	Tak było trzeba D

Inaczej dzieje się ze spiętrzeniem współbrzmień z ostatnich trzech wersów. Maleńczuk w przeciwieństwie do Wysockiego poprzestaje na rymach zewnętrznych, co ukazuje poniższy schemat:

[...]	[...]
Ударил первым я <u>тогда</u> ,	Co ma się stać teraz się <b>stanie</b>
Ударил первым я <u>тогда</u> –	No i się stało macie <b>dranie</b>
<u>Так</u> было надо.	Tak było trzeba

Piąta strofa oryginału zachowuje opisane wcześniej tendencje:



Но <i>тот</i> , кто <u>раньше</u> с <i>нею</i> <u>был</u> , <sup>8</sup>	_ _   _   _ _   _
Он <u>эту</u> <u>кашу</u> <u>заварил</u> <sup>8</sup>	_ _   _   _ _   _
Вполне <u>е</u> серьёзно,          <u>вполне</u> серьёзно, <sup>10</sup>	_ _   _   _          _ _   _   _
Мне <i>кто</i> -то <u>на</u> <u>плечи</u> <u>повис</u> , <sup>8</sup>	_ _   _   ( ) ( ) _ _   _
Валю <u>ха</u> крикнул: «Берег <u>и</u> сь!» <sup>8</sup>	_ _   _   _ _   _
Валю <u>ха</u> крикнул: «Берег <u>и</u> сь!» <sup>8</sup>	_ _   _   _ _   _
Но <u>было</u> <u>поздно</u> . <sup>5</sup>	_ _   _   _

Zwracającym uwagę elementem omawianej strofy jest wyraźnie słyszalna, nieobecna w poprzednich zwrotkach oryginału transakcentacja w czwartym wersie w połączeniu wyrazowym *на плечи*, w którym akcent meliczny pada na proklityk *на*. Zabieg ten ma charakter czysto ekspresywny, pozwala bowiem na oddanie momentu, w którym przeciwnicy, rzucając się na podmiot liryczny, próbują pozbawić go możliwości zadawania ciosów nożem.

W analogicznej strofie polskiego wariantu utworu ponownie widoczne jest dążenie do zachowania regularności i spójności z poprzednimi zwrotkami tłumaczenia:

To <i>ten</i> co <u>wcześniej</u> z <i>Tobą</i> <u>był</u> <sup>8</sup>	_ _   _   _ _   _
To <i>on</i> tej <u>ka<u>s</u>zy</u> <u>nawar<u>z</u>yl</u> <sup>8</sup>	_ _   _   _ ( ) ( )
I <u>było</u> <u>gru<u>b</u>o</u> <u>było</u> <u>tru<u>d</u>no</u> , <sup>9</sup>	_ _   _   _             _ _   _
Który <u>s</u> na <u>ple<u>c</u>ach</u> <i>moich</i> <u>zawisł</u> <sup>9</sup>	( ) _ _   _   _ _   _
Wali <u>u</u> cha krzyknął <u>do<u>s</u>ć</u> zab <u>a</u> wy <sup>9</sup>	_ _   _   _ _   _   _
Wali <u>u</u> cha krzyknął <u>do<u>s</u>ć</u> zab <u>a</u> wy <sup>9</sup>	_ _   _   _ _   _   _
<u>Było</u> <u>za</u> <u>po<u>z</u>no</u> ... <sup>5</sup>	( ) _ _   _   _

Maleńczuk nie odtwarza pojawiającej się w oryginale transakcentacji obecnej we frazie *на плечи*. Zamiast tego, w zwrotce którą przytaczam powyżej, w drugim wersie pojawia się znana z drugiej i trzeciej zwrotki tłumaczenia transakcentacja oparta na podobieństwie wyrazów *заварил* – *nawarzył*:

Он эту кашу заварил<sup>8</sup>

— — —|— — —|—

To *on* tej kaszы *nawar*zyl<sup>8</sup>

|| — — —|— — —|— (') (') || || || |

Wprowadzenie transakcentacji po raz kolejny pozwala Maleńczukowi na zachowanie rytmiki wynikającej ze stałego miejsca akcentu metrycznego w czwartej i ósmej sylabie. W kontekście poprzednich zabiegów tego rodzaju można ją odczytać jako wskazanie na kulturę oryginalnego tekstu, które, jak podkreślałem, jest istotnym elementem jego strategii translatorskiej.

Dodatkowo pojawiają się transakcentacje w nagłosie czwartego i ostatniego wersu, które umożliwiają zachowanie spójności akcentu wyrazowego i metrycznego pozostałej części wersu:

[...]

Któryś na plecach *moich* zawisł<sup>9</sup>

|| — (') —|— — —|— —|| |

Waliucha krzyknął *dość* zabawy<sup>9</sup>

|| — — —|— — —|— —|| |

Waliucha krzyknął *dość* zabawy<sup>9</sup>

|| — — —|— — —|— —|| |

Było za pózno...<sup>5</sup>

|| — (') —|— — —|| |

Analizując warstwę instrumentacyjną oryginału i tłumaczenia, dostrzegamy, że Maleńczuk (wzorem poprzednich strof) nie powtarza oryginalnej frazy (*Вполне серьезно, вполне серьёзно*) z wersu trzeciego:

Но тот, кто раньше с нею был, А<sup>1</sup>

To ten co wcześniej z Tobą był А

Он эту кашу заварил А<sup>2</sup>

To on tej kaszy nawarzył А

Вполне серьезно, вполне серьёзно. В

I było grubo było trudno, В

Мне кто-то на плечи повис, С

Кtóryś na plecach moich zawisł С

Валюха крикнул: «Берегись!» - С

Waliucha krzyknął dość zabawy D

Валюха крикнул: «Берегись!» - С

Waliucha krzyknął dość zabawy D

Но было поздно. В

Było za późno... В

Współbrzmienie i rytm obecne w tym wersie wynikają z powtórzenia czasownika *было* (łącznika, części orzeczenia imiennego – *было грубо*), który dodatkowo pojawia się również w ostatniej zwrotce, jeszcze mocniej rytmizując całą strofę. Zachowany zostaje powtarzający się dwuwiers w piątym i szóstym wersie.

Szósta zwrotka oryginału również cechuje się wyraźną rytmizacją wynikającą ze stałego układu akcentów muzycznych. Wszystkie opisane wcześniej tendencje wersyfikacyjne oraz instrumentacyjne zostają w niej zachowane:

За <u>в</u> осемь <u>б</u> ед – од <u>н</u> и <u>о</u> тв <u>е</u> т. <sup>8</sup>	– ‘ –   –   – ‘ –   –
В тюр <u>ь</u> м <u>е</u> е <u>с</u> ть т <u>о</u> ж <u>е</u> л <u>а</u> зар <u>е</u> т, <sup>8</sup>	– ‘ –   –   – ‘ –   –
Я <u>т</u> ам ва <u>л</u> я <u>л</u> ся,          я <u>т</u> ам ва <u>л</u> я <u>л</u> ся. <sup>10</sup>	– ‘ –   –   –          – ‘ –   –   –
Врач <u>р</u> езал <u>в</u> д <u>о</u> ль и <u>п</u> опер <u>ё</u> к, <sup>8</sup>	– ‘ –   –   – ‘ –   –
Он <u>м</u> не сказа <u>л</u> : «Д <u>е</u> р <u>ж</u> и <u>с</u> ь, б <u>р</u> ат <u>о</u> к!» <sup>8</sup>	– ‘ –   –   – ‘ –   –
Он <u>м</u> не сказа <u>л</u> : «Д <u>е</u> р <u>ж</u> и <u>с</u> ь, б <u>р</u> ат <u>о</u> к!» <sup>8</sup>	– ‘ –   –   – ‘ –   –
И я держ <u>а</u> лся. <sup>5</sup>	– ‘ –   –   –

Warto jednak podkreślić, że (podobnie jak w przypadku czwartej strofy) w pierwszym wersie pojawia się rym wewnętrzny (*бед – ответ*), który łączy się ponadto z drugim wersem poprzez współbrzmienie ze słowem *лазарет*:

За восемь **бед** – один **ответ**. А  
В тюрьме есть тоже **лазарет**, А  
Я там валялся, я там валялся. В  
Врач резал вдоль и поперёк, С  
Он мне сказал: «Держись, браток!» С  
Он мне сказал: «Держись, браток!» С  
И я держался. В

W kolejnej zwrotce tłumaczenia obserwujemy zmianę podkładu muzycznego – po zwrotce następuje tzw. *bridge*<sup>82</sup>. Metr zmienia się na 2/4, co obrazuje schemat:

<sup>82</sup> Zjawisko to zostało omówione w rozdziale poświęconym zmianom w aranżacji muzycznej. Warto jednak przypomnieć, że *bridge*, tj. łącznik stanowi odcinek utworu między dwoma tematami. Wprowadza zwykle tonację,



Ponownie mamy tu do czynienia z fonetycznym podobieństwem wyrazów polskiego i rosyjskiego, co można odczytać jako chęć zwrócenia uwagi polskiego odbiorcy na kulturę źródłową utworu. W tym przypadku jednak nie jest to tak wyraźne, jak miało to miejsce w poprzednich zwrotkach, w których transakcentacji poddawane były czasowniki. Dodatkowo w obu konfrontowanych językach słowo *lazaret/лазепем* jest zapożyczeniem z języka włoskiego (*lazaretto*). Metrum 2/4 sprawia ponadto, że główny akcent taktu pada na pierwszą i trzecią sylabę, a nie, jak miało to miejsce w przypadku wcześniejszych poddawanych transakcentacji trójsylabowców (*patrzyłem, nawarzył*), jedynie na ostatnią sylabę. Zmiana metrum wpływa również na sposób akcentacji czterosylabowców, w których pojawiają się dwa akcenty wyrazowe – główny na pozycji paroksytonicznej oraz poboczny na pierwszej sylabie:

**Tam chorowałem chorowałem**<sup>9</sup>

||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||

W metrum 2/4 zarówno akcent główny, jak i akcent poboczny wyrazu znajdują się w mocnej części taktu, co sprawia, że obie sylaby są mocno zaakcentowane. Jest to jednak, jak się wydaje, celowe działanie ekspresywne, mające podkreślić cierpienie spowodowane chorobą.

W przypadku trzech ostatnich wersów przesunięcia akcentowe również wynikają z konieczności dostosowania śpiewu do parzystego rytmu w metrum 2/4:

Ciągłe powtarzał trzymaj się<sup>8</sup>

||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||

Ciągłe powtarzał trzymaj się<sup>8</sup>

||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||

Więc się trzymałem<sup>5</sup>

||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||\_||

Przytoczone powyżej przykłady mogą być elementem budującym ekspresję i wyrażającym cierpienia i trudności, z jakimi borykał się *cięty wzdłuż i wszerz* podmiot liryczny.

Po zwrotce następuje partia solowa instrumentów klawiszowych, po niej zaś – powrót do metrum 4/4. Mówiąc o instrumentacji tekstu, warto odnotować, że na

poziomie pierwszego wersu Maleńczuk redukuje rym wewnętrzny obecny w pierwszych dwóch wersach oryginalnej zwrotki:

За восемь бед – один ответ. А	I бeдa ничьм осeм бeд А
В тюрьме есть тоже лазарет, А	W więzieniu też jest lazaret А
<u>Я там валялся, я там валялся.</u> В	Tam <u>chorowałem chorowałem</u> В
Врач резал вдоль и поперёк, С	I doktor ciął mnie wzdłuż i wszерz С
<u>Он мне сказал: «Держись, браток!»</u> С	<u>Ciągle powtarzał trzymaj się</u> D
<u>Он мне сказал: «Держись, браток!»</u> С	<u>Ciągle powtarzał trzymaj się</u> D
И я держался. В	Więc się trzymałem В

W drugim wersie – analogicznie jak w oryginale – pojawia się powtórzenie (*chorowałem – chorowałem*). Ponadto wzorem oryginału i poprzednich zwrotek adaptacji w piątym i szóstym wersie powtórzona zostaje fraza *Ciągle powtarzał trzymaj się*. Układ rymów zewnętrznych AABCDDDB odpowiada poprzedniej zwrotce adaptacji, nieznacznie różniąc się od układu rymów oryginału (AABCCB).

Schemat wersyfikacyjny ostatniej strofy oryginału prezentuje się następująco:

Разлука <u>ми</u> гом <u>пр</u> онеслась. <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘
<u>Она</u> меня не дождалась, <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘
Но я прощаю,          <u>ее</u> прощаю. <sup>10</sup>	– ‘ –   – ‘ –          – ‘ –   – ‘ –
<u>Ее</u> , конечно, я простил, <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘
Того ж, кто раньше с нею был, <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘
Того ж, кто раньше с нею был, <sup>8</sup>	– ‘ –   – ‘ – ‘ –   – ‘
Не извиняю. <sup>5</sup>	– ‘ –   – ‘ –

Jak w poprzednich zwrotkach, tak i tutaj widoczna jest tendencja do utrzymania wyraźnego rytmu poprzez stałą pozycję akcentu melicznego w sylabach parzystych każdego z wersów.

W analizowanej strofie można dostrzec zwiększony potencjał instrumentacyjny:

Разлука мигом пронеслась. А  
 Она меня не дождалась, А  
 Но я прощаю, ее прощаю. В  
Ее, конечно, я простил, С  
Того ж, кто раньше с нею был, С  
Того, кто раньше с нею был, С  
 Не извиняю. В

Przejawia się on w postaci nagromadzenia zaimków *я* i *ее* w trzecim i czwartym wersach, a także powtórzenia czasownika *прощаю* w trzecim wersie. Powyższemu sprzyja również powrót do posiadającego trzy pary układu rymów AABCCB znanego z trzeciej, piątej i szóstej zwrotki utworu.

Analogiczna strofa w tłumaczeniu Maleńczuka, jak wspomnieliśmy, powraca do metrum 4/4, zaś jej budowa wersyfikacyjna prezentuje się w następujący sposób:

Roz <u>l</u> ąka mi <u>g</u> iem <u>prze</u> lecia <u>ł</u> a <sup>9</sup>	- ' -  ' - - ' -  ' -
I <u>Ty</u> żeś <u>mnie</u> nie <u>do</u> czeka <u>ł</u> a <sup>9</sup>	- ' -  ' - - ' -  ' -
Kie <u>d</u> ym do <u>kra</u> ńca <u>k</u> ary <u>do</u> bi <u>ł</u> <sup>9</sup>	(')  ' - -          ' -  ' -
<u>Temu</u> co <u>wc</u> ześniej z <u>T</u> ob <u>ą</u> <u>by</u> ł <sup>8</sup>	(')  ' - - ' -  ' -
Już <u>ni</u> gdy <u>ja</u> nie <u>wy</u> bacz <u>ł</u> <sup>8</sup>	- ' -  ' - (') -  ' -
Już <u>ni</u> gdy <u>ja</u> nie <u>wy</u> bacz <u>ł</u> <sup>8</sup>	- ' -  ' - (') -  ' -
Straci <u>ł</u> em <u>zdro</u> wie <sup>5</sup>	- ' -  ' - -

Dostrzegamy, że choć Maleńczuk rezygnuje ze stale obecnego w oryginale powtórzenia w trzecim wersie, to ponownie dąży do zachowania układu, w którym w akcentowane są parzyste sylaby każdego z wersów. Znowu też pojawia się transakcentacja w piątym i szóstym wersach:

Того <u>ж</u> , кто <u>ра</u> ньше с нею <u>бы</u> л, <sup>8</sup>	- -  ' - -  ' -  '
Того <u>ж</u> , кто <u>ра</u> ньше с нею <u>бы</u> л, <sup>8</sup>	- -  ' - -  ' -  '
Już <u>ni</u> gdy <u>ja</u> nie <u>wy</u> bacz <u>ł</u> <sup>8</sup>	- ' -  ' - (') -  ' -
Już <u>ni</u> gdy <u>ja</u> nie <u>wy</u> bacz <u>ł</u> <sup>8</sup>	- ' -  ' - (') -  ' -

Inaczej niż w poprzednich zwrotkach, przesunięcie akcentu wywołujące skojarzenia z kulturą wyjściową utworu nie następuje w klauzuli trzeciego wersu, ale w zbudowanych z powtarzającej się frazy wersach piątym i szóstym. Również w przeciwieństwie do poprzednich zwrotek podstawą transakcentacji nie jest tym razem zjawisko homonimii. Maleńczuk nawiązuje tu brzmieniowo do analogicznych wersów oryginału, dzięki użyciu słowa *wybaczył*, w którym dwa ostatnie dźwięki brzmią podobnie do rosyjskiego czasownika *был*. Sama konstrukcja *ja nie wybaczył* może być traktowana jako interferencja składniowa z języka rosyjskiego (*я не простил*). Przesuwając akcent w słowie *wybaczył* na ostatnią sylabę, polski bard nawiązuje też do akcentu w słowie *простил*.

Oryginalny utwór zakończony jest tetrastychem, który w swojej budowie nawiązuje do struktury zakończenia poprzedniej zwrotki utworu Wysockiego:

Е <u>е</u> , ко <u>неч</u> но, я про <u>сти</u> л, <sup>8</sup>	- ' -  ' - - -  ' - - -  '
То <u>го</u> ж <u>е</u> , кто ра <u>н</u> ьше с не <u>ю</u> б <u>ыл</u> , <sup>8</sup>	- - ' -  ' - - -  ' - - -  '
То <u>го</u> ж <u>е</u> , кто ра <u>н</u> ьше с не <u>ю</u> б <u>ыл</u> , <sup>8</sup>	- - ' -  ' - - -  ' - - -  '
Я по <u>в</u> стреч <u>аю</u> !	- - ' -  ' - -

Tłumaczenie Maleńczuka nie odwzorowuje powyższego elementu kompozycji tekstu, ponieważ składa się z trzech wersów:

Tego co <u>wc</u> ześniej z <u>To</u> bą <u>był</u> 8	- (') -  ' - - -  ' - - -
Co <u>mnie</u> o <u>ma</u> ło <u>nie</u> <u>ubił</u> 8	- - -  ' - - - -  ' - - -
Jeszcze poz <u>dro</u> wię! 5	- (') -  ' - - -

Podjęta na samym początku utworu gra z akcentacją polską i rosyjską jest kontynuowana w tercecie kończącym polski utwór. Przesunięcie akcentu w słowie *ubił* na pozycję oksytoniczną nie tylko pozwala zachować regularność wersyfikacyjną, ale też koresponduje z opisywaną wcześniej tendencją do sygnalizowania odbiorcy kultury źródłowej utworu. Maleńczuk, wykorzystując wspomniany leksem brzmiący jak rosyjski czasownik *убил*, ponownie wywołuje u odbiorcy skojarzenia z językiem



rosyjskim. Utwór kończy się poddaną transakcentacji frazą *Jeszcze pozdrowię*, w której wokalista przeciąga dodatkowo ostatnią sylabę, co stanowi interesujący zabieg estetyczny.

Podsumowując analizę warstwy brzmieniowej wykonywanego wokalnie tekstu utworu *Том, кто раньше с нею был* oraz jego polskiej adaptacji autorstwa Macieja Maleńczuka *Ten co wcześniej z Tobą był*, należy podkreślić, że w obu przypadkach na pierwszy plan wysuwa się dążenie do zachowania regularności i rytmiczności. Polski utwór cechuje się pogłębioną w stosunku do oryginału rytmicznością, co wynika z zastosowania instrumentów perkusyjnych. Taki zabieg pozwala na organizację rytmu całości utworu zdecydowanie wyraźniej niż ma to miejsce w oryginale.

W domenie wykonania wokalnego tekstu szczególnie interesującym elementem są omówione wcześniej transakcentacje. Z jednej strony mają one bowiem charakter organizujący rytm na poziomie strofy, z drugiej zaś – pełnią rolę czynników semantycznych, odsyłając do kultury źródłowej tekstu oryginalnego, poszerzając tym samym krąg możliwych skojarzeń u słuchacza.

### 8.2.3. *Straszny dom*

*Straszny dom* – czwarty utwór na płycie – jest adaptacją piosenki *Старый дом* będącej drugą częścią dyptyku *Очи чёрные*. Utwór Maleńczuka stanowi interesujący przykład istotnych zmian w aranżacji muzycznej prowadzących również do transformacji warstwy wersyfikacyjnej w przekładzie. Jak wspominałem w podrozdziale dotyczącym transferu aranżacji muzycznej, sposobem realizacji wokalnejszego tekstu piosenki *Straszny dom* nie jest jedynie śpiew, ale także melorecytacja. Wykorzystanie tego rodzaju zabiegu sprawia, że obecność warstwy wersyfikacyjnej jest dla słuchacza zdecydowanie bardziej odczuwalna.

Partie wokalne realizowane poprzez deklamację wybrzmiewają na tle minimalistycznej aranżacji, w której na pierwszy plan wybijają się dźwięki automatu perkusyjnego grającego prosty rytm w metrum 4/4. Wyraziste metrum w połączeniu z deklamacją dają mocne wrażenie rytmiczności i regularności. Inaczej jest z partiami śpiewanymi. Te wybrzmiewają na tle agresywnego podkładu muzycznego, którego

pierwszy plan tworzą dźwięki przesterowanej gitary elektrycznej. Partie te odchodzą od regularności zwrotek deklamowanych.

Wybór aranżacyjny, w którym pojawiają się dwa sposoby realizacji wokalne (śpiew i melorecytacja), nie jest przypadkowy. Melorecytacja przeplatana partiami śpiewanymi doskonale eksponuje zauważalne w utworze motywy strachu i trwogi. Warto jednak podkreślić, że choć tego rodzaju skojarzenia funkcjonują również w oryginale, to jednak nie są one, jak u Maleńczuka, dominujące. Maleńczuk poprzez wprowadzoną w tytule utworu zmianę oraz nową aranżację warstwy muzycznej wyraźnie je wyodrębnia i to na nich buduje bazę skojarzeniową tekstu tłumaczenia. To zaś znajduje odzwierciedlenie w warstwie melicznej tekstu.

Olga Szylina w pracy *Владимир Высоцкий и музыка* opublikowała autorski zapis nutowy wersji utworu pisanej na potrzeby filmu *Емельян Пугачёв*<sup>83</sup>:

**СТАРЫЙ ДОМ**  
Для кинофильма «Емельян Пугачев»  
Музыка В. ВЫСОЦКОГО

**Подвижно**

Am *mf* Am

1. Что за дом при-тих,  
по-гру-жен во мрак, на се-ми ли-хих про-дув-  
ных ве-трах, все-ми ок-на-ми о-бра-тись в о-враг,  
а во-ро-та-ми — на про-ез-жий тракт? 2. Ох, ус-//  
О-чи чер-ны-е, ска-терть бе-ла-я?!

Для повторения Dm B7 E7

Для окончания E7 Am

<sup>83</sup> О. Ю. Шилина: *Владимир Высоцкий и музыка ...*, s. 186.

Mamy tu do czynienia z metrum parzystym, które zostało określone jako 2/4. Należy jednak pamiętać, że w przypadku utworów Wysockiego metrum i sposób wykonania cechują się dużą wariantywnością. Szczególnie utwory przygotowywane przy współpracy z profesjonalnymi muzykami i aranżerami charakteryzują się dużą zmiennością w stosunku do utworów, które Wysocki wykonywał na żywo podczas swoich nieoficjalnych koncertów. W tego rodzaju nagraniach nierzadko mamy do czynienia z metrum złożonym, czyli 4/4. Dzięki zapisowi nutowemu dostrzegamy jednak, że na jeden pełny takt przypadają trzy sylaby. Informacja ta ułatwia rekonstrukcję systemu wersyfikacyjnego strofy.

Oryginalny utwór zbudowany jest z jedenastu zwrotek. Nieparzyste mają osiem wersów, parzyste zaś – cztery. Taka struktura zachowana jest od początku do końca utworu. Struktura pierwszego układu (U1), utworzonego z pierwszej (1N) i drugiej (1P) zwrotki piosenki, wygląda następująco:

## U1

### 1N

<i>Что</i> за дом при <u>ти</u> х, <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>Погружён</i> во <u>мра</u> к, <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>На</i> се <u>ми</u> ли <u>х</u> и <u>х</u> <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>Продувных</i> вет <u>ра</u> х, <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>Всеми</i> <u>о</u> к <u>на</u> ми <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>Обратя<u>сь</u></i> во <u>мра</u> к, <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>А</i> вор <u>о</u> та <u>ми</u> — <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>На</i> про <u>ез</u> жий <u>тра</u> кт? <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '

### 1P

<i>Ох,</i> уст <u>а</u> ть я, уст <u>а</u> л,    а лош <u>а</u> док рас <u>п</u> ря <u>г</u> , <sup>12</sup>	' _   _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '
<i>Эй,</i> жив <u>о</u> й <u>к</u> то-ни <u>б</u> удь,    <u>в</u> ых <u>о</u> ди,    <u>п</u> ом <u>о</u> ги! <sup>12</sup>	' _   _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '
<i>Никог<u>о</u></i> —    <u>т</u> о <u>ль</u> ко <u>т</u> ень <u>п</u> ро <u>м</u> ель <u>к</u> ну <u>л</u> а в се <u>н</u> я <u>х</u> , <sup>12</sup>	' _   _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '
<i>Да</i> стер <u>в</u> я <u>т</u> ник спу <u>с</u> ти <u>л</u> ся и <u>с</u> у <u>з</u> ил <u>к</u> руг <u>и</u> . <sup>12</sup>	' _   _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '

Pierwsza zwrotka (1N) zbudowana jest z ośmiu wersów pięciosylabowych. Każdy wers zaczyna się przedtakterem, w którym na dwóch pierwszych miarach znajdują się pauzy. Sprawia to, że trzecia miara taktu, stanowiąca w przypadku metrum 4/4 akcent grupowy, nie jest wyraźnie akcentowana. Akcent metryczny wersu najpełniej słyszalny jest w pierwszej mierze kolejnego taktu, czyli w trzeciej sylabie każdego wersu. Warto podkreślić, że w każdym przypadku pokrywa się on z akcentem wyrazowym. Spójność ta w połączeniu z niewielkim rozmiarem wersu (pięć sylab) buduje wyraźny puls skoncentrowany w środku wersu.

Ten sposób wersyfikacji będzie odtwarzany w każdej kolejnej nieparzystej strofie, czasem z drobnymi modyfikacjami. Stanowi to jeden z ważniejszych elementów determinujących regularny charakter warstwy brzmieniowej utworu.

Analizując sposób organizacji układu delimitacyjnego, dostrzegamy, że on również ma regularny charakter. Każdy wers zakończony jest krótką pauzą na czwartej mierze ostatniego taktu. W wykonaniach utrzymanych w metrum 4/4 delikatnie wzmacnia to akcent grupowy z trzeciej miary, sprawiając, że wybrzmiewa on mocniej niż akcent grupowy, po którym nastąpiłaby jeszcze jedna miara bez pauzy.

Pozostając przy analizie pierwszej strofy (1N), warto zwrócić uwagę, że na regularność i muzyczność jej tekstu wpływa także schemat instrumentacyjny wykorzystujący nagromadzenie i odpowiedni układ samogłosek:

Что за дом притих, А  
 Погружён во мрак, В<sup>1</sup>  
 На семи лихих А  
 Продувных ветрах, В  
 Всеми окнами С  
 Обратясь во мрак, В<sup>1</sup>  
 А воротами — С  
 На проезжий тракт? В<sup>2</sup>

W pierwszej strofie (1N) dominuje samogłoska *a* (osiemnaście wystąpień) oraz *i* (jedenaście wystąpień). Największe nagromadzenie samogłoski *a* odnotowujemy w drugim (trzy razy), czwartym (cztery razy), piątym (trzy razy) i szóstym (trzy razy)

wersach. Druga najczęściej wybrzmiewająca samogłoska to *u* (ros. samogłoska *i*). Pojawia się ona jedenastcie razy, zaś jej największe nagromadzenie odnajdujemy w trzecim wersie (cztery razy). Nagromadzenie wspomnianych samogłosek znajduje odzwierciedlenie również w warstwie wykonawczej. Wysocki wyraźnie je podkreśla, budując dzięki temu napięcie.

Regularnemu charakterowi pierwszej zwrotki sprzyja także układ rytmiczny AB<sup>1</sup>ABC<sup>1</sup>BCB<sup>2</sup>. Wyraźnie akcentowane klauzule pierwszych czterech wersów współbrzmia (mimo ograniczonego współbrzmienia wersów oznaczonych jako B<sup>1</sup> oraz B, wynikających z obecności końcówek *-ак* oraz *-ах*), tworząc schemat rymów AB<sup>1</sup>AB. Kolejne cztery wersy również tworzą krzyżowy układ rymów, jednak nie nawiązuje on w pełni do poprzednich wersów, bowiem zbudowany jest w oparciu o układ: CB<sup>1</sup>CB<sup>2</sup>. Wersy piąty i siódmy wprowadzają nową parę rymów C, która cechuje się pełnym współbrzmieniem wynikającym z użycia końcówek *-аи* w klauzuli wersów.

Interesującym komponentem schematu rytmicznego jest klauzula szóstego wersu. Poprzez wykorzystanie jednosylabowca *мрак* nawiązuje ona do klauzuli drugiego wersu. Powtórzenie to nie jest kontynuowane w dalszej części układu rymów CB<sup>1</sup>CB<sup>2</sup>, bowiem klauzula ostatniego wersu zakończona zostaje jednosylabowcem *тракт*, który cechuje się niepełnym współbrzmieniem z leksemem *мрак* (spółgłoska *-m* w wygłosie). W strofie pojawiają się również rymy wewnętrzne w piątym wersie wynikające ze współbrzmienia końcówek *-и*.

Druga zwrotka (1P) modyfikuje schemat brzmieniowy poprzedniej strofy:

<i>Ох, уста<u>ть</u> я, уста<u>л</u>,    а ло<u>ш</u>а<u>д</u>о<u>к</u> рас<u>п</u>ря<u>г</u>,<sup>12</sup></i>	_ -   _ -   _ -   _ -   _ -   _ -
<i>Эй, жив<u>о</u>й к<u>т</u>о-ни<u>б</u>уд<u>ь</u>,    вы<u>х</u>о<u>д</u>и<u>т</u>ь,    по<u>м</u>о<u>г</u>и<u>т</u>ь!<sup>12</sup></i>	_ -   _ -   _ -   _ -   _ -   _ -
<i>Ни<u>к</u>о<u>г</u>о —    то<u>л</u>ь<u>к</u>о те<u>н</u>ь пр<u>о</u>м<u>е</u>ль<u>к</u>ну<u>л</u>а в се<u>н</u>я<u>х</u>,<sup>12</sup></i>	_ -   _ -   _ -   _ -   _ -   _ -
<i>Да ст<u>е</u>р<u>в</u>я<u>т</u>ни<u>к</u> спу<u>с</u>ти<u>л</u>ся и су<u>з</u>ил<u>с</u>я к<u>р</u>у<u>г</u>и.<sup>12</sup></i>	_ -   _ -   _ -   _ -   _ -   _ -

Strofy parzyste, choć swą strukturą różnią się od strof nieparzystych, również dążą do regularności. W ich budowie możemy jednak zaobserwować kilka wyraźnych zmian w stosunku do strof nieparzystych. Przede wszystkim każdy z wersów zamyka pierwsza miara taktu, czyli silny akcent padający na ostatnią sylabę wersu, po której następuje krótka pauza. Taki sposób organizacji wersyfikacyjnej klauzuli strof

parzystych pozwala Wysockiemu na rytmiczne zróżnicowanie na poziomie układu. Jednocześnie, ponieważ kolejne wersy rozpoczynają się od przedtaktu, zachowany zostaje system znany z poprzedniej strofy, w którym nagłos wersu nie posiada wyraźnego akcentu.

Warto podkreślić, że w strofach parzystych Wysocki wykorzystuje opisany w rozdziale poświęconym metodologii fakt, zgodnie z którym granice taktów muzycznych i językowych niekoniecznie muszą się pokrywać, bowiem jedna sylaba może rozciągać się na dwie miary muzyczne lub więcej<sup>84</sup>. Radziecki bard, wykorzystując techniki wokalne w formie przeciągania sylab, nadaje zwrotkom parzystym większą swobodę rytmiczną, zmieniając ich ekspresję. Zjawisko to szczegółowo rekonstruuje poniższy schemat. Jak widać, w niektórych taktach pojawiają się trzy sylaby, z których jedna rozciągana jest na kolejną miarę.

**Ох, устать я, устал, || а лошадо́к распряг,**<sup>12</sup>  
 1 2 3 4 5 6 || 1 2 3 4 5 6

I II III IV | I II III IV | I II III IV | I II III IV | I  
 || || \_ | \_ | \_ - | \_ | \_ | \_ - | \_ | \_  
 1 2 3 4 4 5 6 || 1 2 3 4 4 5 6

Wysocki, przeciągając na kolejną miarę jednosylabowiec *я* oraz zamykającą leksem *лошадо́к* sylabę *-до́к*, w połączeniu z licznymi krótkimi pauzami w pierwszych trzech wersach, buduje delikatnie synkopujący puls. Dzięki tym dwóm powielanym w kolejnych wersach zabiegom, akcenty wyrazowe leksemów *устал*, *лошадо́к*, *распряг* pokrywają się z akcentem metrycznym. Krótkie pauzy i przeciąganie sylab pozwalają Wysockiemu na zachowanie regularności rytmicznej strofy, jednocześnie delikatnie modyfikując przy tym warstwę wersyfikacyjną względem poprzedniej, również regularnej strofy.

Przyglądając się warstwie instrumentacyjnej drugiej strofy (1P), dostrzegamy próby wykorzystania potencjału brzmieniowego tekstu w celu rytmizacji utworu:

Ох, устал я, устал, а лошадо́к распряг, А  
 Эй, живой кто-нибудь, выходи, помоги! В

<sup>84</sup> Zob.: E. Sierosławska: *Przekład arii...*, s. 87–98.

Никого — только тень промелькнула в сеньях, С  
 Да стервятник спустился и сузил круги. В

Powyższemu sprzyja nie tylko układ rymów ABCB, ale też pojawienie się w pierwszym wersie reduplikacji czasownika *устал* oraz zestawienie w bliskiej odległości wyrazów o niepełnym współbrzmieniu końcówek (-ду i -зу) w drugim wersie. Również aliteracja (*стервятник спустился и сузил*) obecna w ostatnim wersie wzmacnia wrażenie rytmiczności i regularności utworu.

Jak wspomniałem we wstępie do niniejszej analizy, podstawowym elementem odróżniającym tłumaczenia Maleńczuka od oryginału jest sposób realizacji wokalnejszego tekstu. Wysocki operuje tylko śpiewem, Maleńczuk zaś wykorzystuje technikę melorecytacji, która przeplatana jest partiami śpiewanymi. Takie podejście determinuje sposób organizacji warstwy brzmieniowej tekstu, o czym pisałem w podrozdziale poświęconym aranżacji muzycznej oryginałów i tłumaczeń.

Utwór Wysockiego odtwarza strukturę stroficzną oryginału, dlatego można go przedstawić w formie układów złożonych z dwóch strof – parzystej i nieparzystej:

U1:

1N

<i>Co za strąszny dom</i> <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>Otułony w mrok</i> <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>A wiatr wieje tak</i> <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>Że utrudnia krok</i> <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>Wszystkimi oknami</i> <sup>6</sup>	(') _   _ ' _ '
<i>W przepaść skierowany</i> <sup>6</sup>	' _   _ ' _ '
<i>A zaś wrota wspak</i> <sup>5</sup>	' _   _ ' _ '
<i>Na przejezdny szlak</i> <sup>6</sup>	' _   _ ' _ '

1P

<i>Jest tu kto</i>     <i>pomóście</i>     <i>wyjdźcie gość</i> <i>zdrożony</i> <sup>12</sup>	' _   _ '         ' _   _ '         ' _   _ ' _ '
<i>Nikogo</i>     <i>tylko cień jakiś</i>     <i>przemilknął w sieniach</i> <sup>13</sup>	' _   _ '         ' _   _ ' (')         ' _   _ ' _ '
<i>Już takim zmęczony</i>     <i>sił nie mam do koni</i> <sup>12</sup>	' _   _ ' (') _ ' _ '         ' _   _ ' _ '
<i>Już sę nad mą głową</i>     <i>lot zniża zacięśnia</i> <sup>12</sup>	' _   _ ' _ ' _ '         ' _   _ ' (') _ ' _ '

Dążenie do odtworzenia struktury oryginału przejawia się również na poziomie budowy wersyfikacyjnej. Analizując pierwszą strofę (1N), dostrzegamy, że Maleńczuk stara się zachować układ wersyfikacyjny oryginału, choć wprowadza do niego drobne modyfikacje:

WYSOCKI:	MALEŃCZUK:
' _   _ ' _ '	' _   _ ' _ '
' _   _ ' _ '	' _   _ ' _ '
' _   _ ' _ '	' _   _ ' _ '
' _   _ ' _ '	' _   _ ' _ '
' _   _ ' _ '	( ' ) _   _ ' _ '
' _   _ ' _ '	' _   _ ' _ '
' _   _ ' _ '	' _   _ ' _ '
' _   _ ' _ '	' _   _ ' _ '

Podobnie jak w oryginale strofa jest zbudowana z ośmiu wersów, z których każdy rozpoczyna się od przedtaktu. Główny akcent w wersie pada na trzecią sylabę, czyli pierwszą miarę pierwszego pełnego taktu. Na powyższym zestawieniu dostrzegamy, że piąty i szósty wersy składają się z sześciu sylab, a więc pozbawione są krótkiej pauzy w końcu taktu. Nie zaburza to jednak układu delimitacyjnego strofy, bowiem wszystkie wersy rozpoczynają się od przedtaktu.

Najistotniejszym elementem odróżniającym tłumaczenie od oryginału jest melorecytacja. Część wersów ma jednak zdecydowanie śpiewniejszy charakter. Przykładem takiego zabiegu są wersy czwarty, piąty, siódmy oraz ósmy, których sposób realizacji wokalne można opisać jako technikę pośrednią pomiędzy śpiewem a deklamacją. Buduje to interesujące wrażenie estetyczne, jednak nieobecne w oryginale.

W przypadku piątego wersu wrażenie to może wynikać z obecności transakcentacji melicznej w nagłosie wersu:

Wszystkimi oknami<sup>6</sup>

|| | ( ' ) \_ | \_ ' \_ ' ||



Nie zgodność akcentu wyrazowego i metrycznego w przypadku deklamowanej strofy buduje napięcie i doskonale koresponduje z aranżacją muzyczną mającą wywołać poczucie trwogi. Składają się na to m.in. tonacja molowa oraz dźwiękowe nawiązania do horrorów. Maleńczuk decyduje się na zmiany w systemie instrumentacji zwrotki, co zobrazowane zostało na poniższym zestawieniu pierwszej zwrotki (1N) oryginału i tłumaczenia:

Что за дом притих, А	Co za straszny dom A
Погружён во мрак, В <sup>1</sup>	Otulony w mrok B
На семи лихих А	A wiatr wieje tak C
Продувных ветрах, В	Że utrudnia krok B
Всеми окнами С	Wszystkimi oknami D
Обратясь во мрак, В <sup>1</sup>	W przepaść skierowany E
А воротами — С	A zaś wrotą wspan F
На проезжий тракт? В <sup>2</sup>	Na przejezdny szlak F

Zarówno Wysocki, jak i Maleńczuk podczas realizacji wokalne tekstu wyraźnie podkreślają samogłoski. W przypadku Wysockiego szczególnie słyszalne jest nagromadzenie kilku tych samych samogłosek obok siebie, na przykład w trzecim i szóstym wersie. Maleńczuk również dąży do budowania wersów złożonych z tych samych, powtarzających się samogłosek (wersy drugi i siódmy), ale wzmacnia też tę obecną w oryginale tendencję poprzez zastosowanie techniki melodeklamacji, która eksponuje samogłoski.

W oryginalnej strofie układ rymów zewnętrznych ma regularną budowę AB<sup>1</sup>ABC B1CB<sup>2</sup>. Maleńczuk odchodzi od regularnego i powtarzalnego układu rymów zewnętrznych, wprowadzając schemat ABCBDEFF, oparty na nieobecnych w oryginale współbrzmieniach. Dzięki takiej zmianie każdy wers posiada odmienne brzmienie, a jednocześnie dzięki regularności warstwy wersyfikacyjnej strofa w interesujący, choć odległy od oryginału sposób wybrzmiewa w formie melodeklamacji.

Również druga zwrotka (1P) tłumaczenia Maleńczuka, czyli pierwsza parzysta, kontynuuje zapoczątkowaną w poprzedniej tendencję. Ponownie jest ona realizowana poprzez deklamację, jednak odnajdujemy w niej jednak kilka wartych odnotowania

odchyleń względem oryginału, wynikających z pojedynczych decyzji kompozycyjno-translatorskich:

**U1:**

1P

<i>Jest</i> tu <b>kt</b> o     <b>po</b> mó <sup>z</sup> cie    <b>wy</b> jd <sup>z</sup> cie <i>go</i> ś <sup>c</sup> zdro <sup>z</sup> o <sup>n</sup> y <sup>12</sup>	_ -   _       _   _ -      _ - ' -   _ -
<i>Ni</i> ko <sup>g</sup> o     <i>ty</i> lko <b>ci</b> eń <b>ja</b> k <sup>i</sup> s     <i>prze</i> mi <sup>l</sup> knął w <b>si</b> eniach <sup>13</sup>	_ - ' -       _ -   _ - ( ' )      _ - ' -   _ -
<i>Ju</i> ż <b>ta</b> kim zmęcz <sup>o</sup> ny     <b>si</b> ł nie <b>ma</b> m do <b>ko</b> ni <sup>12</sup>	_ -   ( ' ) - ' -   _ -   _ -   _ -   _ -
<i>Ju</i> ż sę <b>p</b> <b>na</b> d mą <b>g</b> ł <sup>w</sup> ą     <i>lot</i> <b>zni</b> ża <b>zaci</b> eś <sup>n</sup> ia <sup>12</sup>	_ -   _ - ' -   _ -   _ -   ( ' ) - ' -   _ -   _ -

Druga strofa (1P) tłumaczenia Maleńczuka odtwarza strukturę oryginalnej strofy na poziomie liczby wersów, jednak nie odtwarza pełnej regularności liczby sylab w liniach:

**WYSOCKI:**

_ -   _ - ' - ' -   _ -   _ -   _ -   _ -
_ -   _ - ' - ' -   _ -   _ -   _ -   _ -
_ -   _ -   _ -   _ - ' - ' -   _ -   _ -   _ -
_ -   _ - ' - ' -   _ - ' - ' -   _ -   _ -

**MALEŃCZUK:**

_ -   _ -       _   _ -      _ - ' -   _ -
_ - ' -       _ -   _ - ( ' )      _ - ' -   _ -
_ -   ( ' ) - ' -   _ -   _ -   _ -   _ -
_ -   _ - ' -   _ -   _ -   ( ' ) - ' -   _ -

Analizując sposób organizacji warstwy wersyfikacyjnej w drugiej strofie utworu Maleńczuka, dostrzegamy, że polski bard nie odtwarza tendencji do występowania silnego akcentu w ostatniej sylabie w klauzuli każdego z wersów. Zwrotka ma ponadto zdecydowanie wyraźniejszą delimitację niż oryginał. Maleńczuk nie tylko wydłuża pauzy, ale również zwiększa ich liczbę w wersie. Pierwszy i drugi wersy posiadają wewnątrz dwie pauzy dwumiarowe, zaś trzeci i czwarty – jednomiarowe. Ostatni wers szczególnie odróżnia się od oryginału. Taki rodzaj układu delimitacyjnego łączy się z powolnym tempem aranżacji oraz wpływa na dynamikę realizacji wokalnejszego tekstu. Pozwala również na taką organizację taktów, by akcenty wyrazowe pokrywały się z akcentami metrycznymi taktu. Ponadto sprzyja zbliżeniu się, przynajmniej w dwóch pierwszych wersach, do oryginalnej budowy wersów, w której w ostatniej sylabie w klauzuli znajduje się mocny akcent.

Opisane powyżej elementy zostały ukazane na przykładzie pierwszego wersu przy użyciu rekonstrukcji, w której delimitacja zbliżona jest do oryginalnej:

MALEŃCZUK:

*Jest tu kto || pomóc || wyjdźcie gość zdrożony*<sup>12</sup> || ' \_ -|\_|| || -|\_ - || |\_ - ' -|\_ -|| ||

REKONSTRUKCJA:

*Jest tu kto || pomóc || wyjdźcie gość zdrożony*<sup>12</sup> || ' \_ -|\_|| (') |(') || -|\_ -|\_|| ' \_ -|\_ -|\_||

Przyglądając się warstwie brzmieniowej oryginału oraz tłumaczenia, dostrzegamy, że krakowski bard dąży do odtworzenia czynników instrumentacyjnych oryginału:

Ох, <u>устал</u> я, <u>устал</u> , а лошадоk распряг, А	Jest tu kto pomóźcie wyjdźcie gość zdrożony А
Эй, живой кто-нибудь, выходи, помоги! В	Nikogo tylko cień jakiś przemilknął w sieniach В <sup>1</sup>
Никого — только тень промелькнула в сених, С	<b>Już</b> takim zmęczo <u>ny</u> sił nie mam do koni С
Да стервятник спустился и сузил круги. В	<b>Już</b> sęp nad mą głową lot <b>zniża zacieśnia</b> В <sup>2</sup>

Objawia się to zachowaniem układu rymów ABCB, który u Maleńczuka przybiera postać AB<sup>2</sup>CB<sup>2</sup> wynikającą z niepełnego współbrzmienia pary B, ale nie tylko. Obecne w klauzuli drugiego wersu oryginału wewnętrzne współbrzmienie wynikające z (niepełnej) bliskości brzmieniowej końcówek *-odu* oraz *-ozu* polski muzyk zastępuje podobnym (również niepełnym) współbrzmieniem pary leksemów *zmęczony* – *koni* w trzecim wersie. Warto jednak dodać, że tłumacz dodaje nieobecny w oryginale czynnik instrumentacyjny w postaci rozpoczęcia dwóch ostatnich wersów od słowa *już*, co dodatkowo rytmizuje strofę. Oryginalna aliteracja z ostatniego wersu, zbudowana poprzez zestawienie trzech komponentów, zostaje zredukowana do dwóch (*zniża zacieśnia*).

Drugi oryginalny układ zwrotek (U2) składający się ze zwrotki nieparzystej oraz parzystej ma strukturę podobną do przedstawionego wcześniej układu pierwszego. Analizując trzecią zwrotkę oryginału (2N), dostrzegamy, że kontynuuje ona schemat

brzmieniowy zapoczątkowany w pierwszej strofie, jednak pojawiają się w niej pewne odstępstwa:

U2

2N

<i>В дом за<u>х</u>одишь, как<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _
<i>Всё равно в ка<u>б</u>ак,<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _
<i>А наро<u>д</u>ишко:<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _
<i>Ка<u>ж</u>дый тр<u>е</u>тий — вра<u>г</u>.<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _
<i>Воро<u>т</u>ят ску<u>л</u>у —<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _
<i>Го<u>с</u>ть не<u>п</u>ро<u>ш</u>енный!<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _
<i>Обра<u>з</u>а в уг<u>л</u>у<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _
<i>И те <u>п</u>ер<u>е</u>ко<u>ш</u>ены.<sup>7</sup></i>	' _ _   ' _ _

Ponownie mamy do czynienia z układem ośmiowerszowym, w którym niemal we wszystkich wersach akcent główny pada na trzecią sylabę pokrywającą się z pierwszą miarą pierwszego pełnego taktu. Odstępstwem od tej reguły jest ostatni, zbudowany z siedmiu sylab wers, który nie jest otwierany przedtaktem. Sprawia to, że cały wers posiada dwa mocne akcenty – padające na pierwszą sylabę oraz piątą.

Zmiany możemy zaobserwować także w warstwie instrumentacyjnej strofy:

В дом заходишь, как А  
 Всё равно в кабак, А  
 А народишко: В  
 Каждый третий — враг. А  
 Воротят скулу — С  
 Гость непрошенный! D  
 Образа в углу С  
 И те перекошены. D

Znany z pierwszej strofy układ krzyżowy AB<sup>1</sup>ABC<sup>1</sup>B1CB<sup>2</sup> zastąpiony zostaje mniej harmonijnym układem AABACDCD, w którym pojawiają się tylko trzy pary rymów, a nie cztery jak wcześniej.

Trzecia zwrotka utworu Maleńczuka dąży do zrekonstruowania budowy analogicznej zwrotki oryginału:

<i>W dom ten wchodzis<b>z</b> jak</i> <sup>5</sup>	_ - _ - _
<i>Pożyczony fra<b>k</b></i> <sup>5</sup>	_ - _ - _
<i>To warzys<b>t</b>wo tu</i> <sup>5</sup>	_ - _ - _
<i>Kto nie sw<b>o</b>j to wr<b>o</b>g</i> <sup>5</sup>	_ - _ - _
<i>Na dzień do<b>b</b>ry w pys<b>k</b></i> <sup>5</sup>	_ - _ - _
<i>Gość nieprosz<b>o</b>ny</i> <sup>5</sup>	_ - _ (') (')
<i>W ka<b>c</b>ie ob<b>r</b>az</i> <sup>4</sup>	_ - _ -
<i>Krzywo powiesz<b>o</b>ny</i> <sup>6</sup>	_ - _ - _ -

Jednak pojawiają się tu drobne zmiany w liczbie sylab na końcu strofy:

WYSOCKI:	MALEŃCZUK:
_ - _ - _	_ - _ - _
_ - _ - _	_ - _ - _
_ - _ - _	_ - _ - _
_ - _ - _	_ - _ - _
_ - _ - _	_ - _ - _
_ - _ - _	_ - _ (') (')
_ - _ - _	_ - _ -
_ - _ - _	_ - _ - _ -

Analizując powyższe zestawienie, dostrzegamy, że odtworzony zostaje układ wersyfikacyjny, w którym główny akcent meliczny pada na każdą trzecią sylabę wersu. Ponownie też pojawia się układ delimitacyjny znany z oryginału oraz poprzedniej strofy tłumaczenia. Maleńczuk nie zachowuje jednak oryginalnej konstrukcji przedostatniego i ostatniego wersów. Zredukowana zostaje jedna sylaba, co wymusza wydłużenie pauzy. Podobnie jest w ostatnim wersie, jednak tutaj dodatkowo kontynuowana jest nieobecna w oryginalnym wersie tendencja do rozpoczynania wersu przedtakterem. Zdecydowanie osłabia to dynamikę ostatniego wersu, bowiem ma on tylko jeden akcent główny, a nie dwa jak w oryginale. Do osłabienia dynamiki wersu przyczynia się również brak pauzy

po trzeciej mierze, która mogłaby wzmocnić akcent grupowy taktu padający na przedostatnią sylabę wersu.

W szóstym wersie pojawia się transakcentacja:

*Gość nieproszony*<sup>5</sup>

|| \_ \_ | ( ' ) ( ' ) ||

Jej źródłem jest fakt, że akcent metryczny pada na dwie sylaby wyrazu *nieproszony*. Zabieg ten pełni wyraźną funkcję ekspresywną. Sygnalizowane w wersie odczucia niechęci i odrzucenia, których zaznaje podmiot liryczny ze strony mieszkańców domu, zostają wzmocnione poprzez podwójne zaakcentowanie leksemu.

Warto także odnotować, że Maleńczuk odtwarza obecne w warstwie wykonawczej oryginału podkreślenia samogłosek w deklamowanych wersach:

В дом заходишь, как А	W dom ten wchodzisz jak А
Всё равно в кабак, А	Pożyczony frak А
А народишко: В	Towarzystwo tu В
Каждый третий — враг. А	<i>Kto nie swój to wróg</i> С
Воротят скулу — С	Na dzień dobry w pysk D
Гость непрошенный! D	Gość nieproszony E
Образа в углу С	<i>W kącie obraz</i> F
И те перекошены. D	<i>Krzywo powieszony</i> E

Dodatkowo tłumacz decyduje się na wprowadzenie układu rymów AABCDEFE posiadającego mniejszą niż w oryginale (AABACDCD) liczbę współbrzmiających par. Ponownie też wersy trzeci i dwa ostatnie mają zdecydowanie śpiewniejszy charakter, co zostało oznaczone na powyższym schemacie kursywą.

Analizując czwartą strofę oryginalnego utworu, zauważamy, że Wysocki kontynuuje tendencje zapoczątkowane w drugiej zwrotce:

## U2

2P

<i>И</i> <u>затеялся</u> <u>смутный</u> ,    <u>чудной</u> <u>разговор</u> , <sup>12</sup>	′ _   ′ _ _ ′   ′ _ _    ′   ′ _ ′   ′
<i>Кто</i> -то <u>песню</u> <u>орал</u>    <i>и</i> <u>гитару</u> <u>терзал</u> , <sup>12</sup>	′ _   ′ _ _ ′   ′ _ _    ′   ′ _ ′   ′
<i>И</i> <u>припадочный</u> <u>малый</u>    — <u>придурок</u> <u>и вор</u> — <sup>12</sup>	′ _   ′ _ _ ′   ′ _ _    ′   ′ _ ′   ′
<i>Мне</i> <u>тайком</u> <u>из-под</u> <u>скатерти</u>    <u>нож</u> <u>показал</u> . <sup>12</sup>	′ _   ′ _ _ ′   ′ _ _    ′   ′ _ ′   ′

Strofa składa się z czterech wersów, z których każdy ma po dwanaście sylab. Ponownie zachowany zostaje mocny akcent w ostatniej sylabie klauzuli. W przeciwieństwie do poprzedniej analogicznej strofy – wszystkie wersy przedzielone są krótką pauzą. Analizując warstwę instrumentacyjną, warto również odnotować, że radziecki bard zastosował krzyżowy układ rymów ABAB zamiast znanego z analogicznej strofy (1P) ABCB:

И затеялся смутный, чудной разговор, А  
 Кто-то песню орал и гитару терзал, В  
 И припадочный малый — придурок и вор — А  
 Мне тайком из-под скатерти нож показал. В

W drugim wersie pojawia się także rym wewnętrzny *орал* – *терзал*, zaś w trzeciej mamy do czynienia ze współbrzmieniem wynikającym z obecności słów z przedrostkiem *при-*.

Czwarta strofa (2P) tłumaczenia Macieja Maleńczuka, również deklamowana, charakteryzuje się dążeniem do wewnętrznej regularności, jednak widoczne są przesunięcia zarówno względem oryginału, jak i poprzedniej strofy:

<i>Szła</i> <u>rozmowa</u>    <u>od słowa</u>       <u>smutna</u> <u>i cudaczna</u> <sup>13</sup>	′ _   ′ _ _    ′   ′ _ ′   ′ _ _    ′   ′ _ ′   ′ _ _
<i>Ktoś</i> tam <u>pięśni</u> <u>znał</u> <u>jakieś</u>       <u>na gitarę</u> <u>chwycy</u> <sup>13</sup>	′ _   ′ _ _ ′   ′ _ _       ′   ′ _ ′   ′ _ _       ′   ′ _ ′   ′ _ _
<i>I złodziej</i> <u>był</u> tam <u>mały</u>       <u>szemrany</u> <u>wirażka</u> <sup>13</sup>	′ _   ′ _ _ ′   ′ _ _       (′) (′) ′ _   ′ _ _
<i>Pokazał</i> <u>pod obrusem</u>       <u>że</u> <u>noż</u> <u>ma ukryty</u> <sup>13</sup>	′ _   ′ _ _ ′   ′ _ _       ′   ′ _ ′   ′ _ _

Wszystkie wersy posiadają jednakową liczbę sylab, jednak w tym przypadku o jedną więcej niż oryginał. Polski bard, tak jak w poprzedniej analogicznej strofie, nie stara się zachować obecnej w oryginale tendencji do obecności mocnego akcentu w ostatniej sylabie wersu:

WYSOCKI:	MALEŃCZUK:
' _ -   ' _ - ' -   ' _ -      -   ' _ -   ' _ -	' _ -   ' _ -      -   ' _ -        ' _ - ' -   ' _ -
' _ -   ' _ - -   ' _ -    ' _ -   ' _ - -   ' _ -	' _ -   ' _ - ' -   ' _ -          ' _ - ' -   ' _ -
' _ -   ' _ - ' -   ' _ -      -   ' _ - -   ' _ -	' _ - ' -   ' _ -      ( ' ) ( ' ) -   ' _ -
' _ -   ' _ - -   ' _ - -      -   ' _ -   ' _ -	' _ - ' -   ' _ -        ' _ - ' -   ' _ -

Podobnie w oryginale wewnętrzną regularność oraz spójność akcentu metrycznego z akcentem wyrazowym zapewniają pauzy. Jednak i tutaj, jak w analogicznych poprzednich zwrotkach, utwór Maleńczuka posiada wyraźniejszą warstwę delimitacyjną. Uwidacznia się to w liczbie pauz wewnątrz wersu – w oryginale są one krótkie i nie trwają więcej niż jedną miarę. Wraz z rozciąganiem sylab na dwie miary buduje to interesujący, delikatnie synkopujący rytm. Maleńczuk, by zachować regularność strofy, decyduje się na przedłużenie pauz do dwóch lub nawet trzech miar (drugi wers). Zdecydowanie zmniejsza to dynamikę strofy, ale dobrze koresponduje z przyjętą przez barda techniką melodeklamacji.

W trzecim wersie mamy do czynienia z wyraźną transakcentacją:

I złodziej był tam mały || | szemrany wirażka<sup>13</sup> || | - | ' \_ - | ' \_ - || | ( ' ) ( ' ) - | ' \_ - || | |

Niezgodność akcentu wyrazowego i metrycznego w wyrazie *szemrany* realizuje, wzorem wcześniejszych transakcentacji, cele ekspresywne. Podwójne zaakcentowanie epitetu wzmacnia przekaz, dając słuchaczowi do zrozumienia, z jakiego rodzaju postacią wchodzi w interakcję podmiot liryczny.

W warstwie instrumentacyjnej Maleńczuk ponownie nie decyduje się na odtworzenie oryginalnego krzyżowego układu rymów zewnętrznych ABAB. Wzorem poprzedniej analogicznej strofy (1P) buduje układ rymów zewnętrznych na podstawie schematu ABCB, w którym pojawia się tylko jedna para rymów (B):



И затеялся смутный, чудной разговор, А	Szła rozmowa od słowa <i>smutna</i> i cudaczna А
Кто-то песню орал и гитару терзал, В	Ktoś tam pieśni znał jakieś <i>na gitarę chwyty</i> В
И припадочный малый — придурок и вор — А	I złodziej był tam mały — <i>szemrany wirażka</i> С
Мне тайком из-под скатерти нож показал. В	Pokazał pod obrusem <i>że nóż ma ukryty</i> В

Polski bard nie decyduje się również na wokalne podkreślenie spółgłoski *r* występujące w oryginalnym wykonaniu. Obecną w trzecim wersie oryginału aliterację Maleńczuk redukuje, zaś rymy z drugiego wersu zastępuje nagromadzeniem w pierwszym wersie rymów wewnętrznych wynikających ze współbrzmienia końcówek -*wa* (*rozmowa* – *słowa*) i -*na* (*smutna* – *cudaczna*). Najistotniejszą zmianą w brzmieniu analizowanej strofy jest specyficzna praktyka wykonawcza:

[...]

Ktoś tam pieśni znał jakieś | *na gitarę chwyty* В  
 I złodziej był tam mały | *szemrany wirażka* С  
 Pokazał pod obrusem | *że nóż ma ukryty* В

Począwszy od drugiego wersu, Maleńczuk wyraźnie dzieli strofę – część poprzedzoną krótką pauzą deklamuje, zaś frazy następujące po pauzie mają śpiewny charakter, co na powyższym schemacie zostało zaznaczone kursywą. Taki sposób realizacji wokalne tekstu nie jest przypadkowy – zapowiada nadchodzącą w kolejnej strofie utworu Maleńczuka partię wokalną, realizowaną już tylko poprzez śpiew.

Piąta strofa oryginału (3N), będąca częścią trzeciego układu zwrotek (U3), odtwarza w pełni zapoczątkowany w pierwszej zwrotce układ wersyfikacyjny:

<b>Кто</b> <u>о</u> тв <u>е</u> тит <u>м</u> не — <sup>5</sup>	—   —   —
<b>Что</b> за <u>д</u> ом <u>т</u> ако <u>й</u> , <sup>5</sup>	—   —   —
<b>Почему</b> — во <u>т</u> ьме, <sup>5</sup>	—   —   —
<b>Как</b> <u>б</u> ар <u>а</u> к <u>ч</u> умно <u>й</u> ? <sup>5</sup>	—   —   —
<b>Свет</b> лам <u>п</u> ад <u>п</u> ога <u>с</u> , <sup>5</sup>	—   —   —
<b>Воз</b> ду <u>х</u> <u>в</u> ыли <u>л</u> ся... <sup>5</sup>	—   —   —

Али **ж**ить у вас<sup>5</sup>

|| \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ ||

Разу**ч**илися?<sup>5</sup>

|| \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ ||

Podobnie jak we wcześniejszych zwrotkach nieparzystych regularność ta związana jest z układem akcentów melicznych. Dzięki przedtaktom główny akcent w wersie pojawia się na początku pierwszej miary kolejnego taktu, czyli w trzeciej sylabie każdego wersu. Za każdym razem pokrywa się on z akcentem wyrazowym. Tak jak w przypadku całej pierwszej oraz trzeciej (z wyłączeniem ostatniego wersu) zwrotki rytmiczny puls wersu skoncentrowany jest w jego środku. Również układ delimitacyjny oparty został na jednomiarowych pauzach pojawiających się w klauzuli każdego z wersów. Nie mniej istotnym czynnikiem mającym wpływ na recepcję utworu jest rytmizacja strofy w postaci układu rymów ABABCDCB:

Кто ответит мне — А

Что за дом такой, В

Почему — во тьме, А

Как барак чумной? В

Свет лампад погас, С

Воздух вылился... D

Али жить у вас С

Разучились? D

Powyższy schemat zachowuje pojawiającą się w poprzednich strofach zasadę minimum trzech par rymów.

Analogiczna zwrotka utworu Maleńczuka zrywa z dotychczasowym sposobem wykonania. Jest ona śpiewana na tle dynamicznie grającej perkusji, gitary elektrycznej oraz gitary basowej. Zmiana ta nie pozostaje bez wpływu na budowę wersyfikacyjną piątej strofy:

**К**то **о**д**п**ове **м**i<sup>5</sup>

\_ \_ \_ \_ | \_ \_ \_ \_ |

А **ж**ак**ѐ** **т**о **т**ак<sup>5</sup>

\_ \_ ( ) \_ \_ | \_ \_ || || |

**Ж**ы**џ**е**џ**е **ж**ак **џ**ы<sup>5</sup>

( ) ( ) \_ \_ | \_ \_ \_ \_ |

<b>Ci</b> emny <i>ten</i> ba <b>rak</b> <sup>5</sup>	== _ _   ( )
<b>Ś</b> wia <b>t</b> ła <i>nie</i> pa <b>li</b> cie <sup>6</sup>	== _ _   _ _
<b>I</b> zb nie <i>wie</i> trzy <b>li</b> ście <sup>6</sup>	== _ _   _ _
<b>C</b> zy się <i>tu</i> taj <b>wsz</b> ycy <sup>6</sup>	== _ _   _ _
<b>Ż</b> yć <i>o</i> duczy <b>li</b> ście? <sup>6</sup>	== _ _   _ _

W strofie śpiewanej Maleńczuk rezygnuje z przedtaktów. Każdy z wersów rozpoczyna się akcentem metrycznym padającym na pierwszą sylabę. Łączy się to z agresywną i dynamiczną aranżacją muzyczną, która wybrzmiewa po raz pierwszy właśnie w opisywanej zwrotce. Taka budowa taktów znacząco jednak odbiega od oryginalnej, w której każdy wers rozpoczyna się przedtaktem:

WYSOCKI:

_ _   _ _
_ _   _ _
_ _   _ _
_ _   _ _
_ _   _ _
_ _   _ _
_ _   _ _
_ _   _ _

MALEŃCZUK:

== _ _   _ _ - - -
== _ _   ( )
( ) ( ) _ _   _ _ - - -
== _ _   ( )
== _ _   _ _
== _ _   _ _
== _ _   _ _
== _ _   _ _

W tłumaczeniu nie zostaje również zachowana oryginalna liczba sylab. Poczynając od piątego wersu, w każdym kolejnym pojawiają się dłuższe zestroje akcentowe (*nie palicie; nie wietrzyliście; czy się tutaj; oduczyliście*), które szczególnie na tle deklamowanych wcześniej strof są zdecydowanie mniej wyraźne i czytelne. W związku z występowaniem większej liczby sylab od piątego wersu, akcent pada już nie na ostatnią sylabę w klauzuli, ale na przedostatnią, co zmienia dynamikę wykonania wokalnego strofy. Ponadto w pierwszym i trzecim wersach Maleńczuk przeciąga jednosylabowce *mi* i *ćmy*, co koresponduje z agresywną aranżacją analizowanej zwrotki.

Warto również odnotować zmiany w układzie delimitacyjnym. W wykonaniu Wysockiego każdy ostatni takt wersu kończy się pauzą jednomiarową. Ta jednak łączy

się z otwierającym kolejny wers przedtaktem, na który składają się pauzy na dwóch pierwszych miarach. We wszystkich poprzednich deklamowanych zwrotkach nieparzystych układ ten zostaje oddany w podobny sposób. W przypadku tej zwrotki, która jest pierwszą śpiewaną, sprawa wygląda inaczej. Wersy pierwszy i trzeci nie posiadają wyraźnej delimitacji z powodu rozciągnięcia jednosylabowców na cały takt. Wersy drugi oraz czwarty posiadają wyraźną delimitację w postaci trzech pauz w ostatnim takcie, jednak cztery pozostałe wersy cechują się delimitacją jedynie w postaci dwóch pauz na końcu linii. Opisane zmiany są jednak zrozumiałe, bowiem wynikają ze zmiany aranżacyjnej.

Analizując tłumaczenie piątej strofy, warto przyjrzeć się obecnym w niej niespójnościom akcentu metrycznego i wyrazowego:

II A jakże to <b>tak</b> <sup>5</sup>	==_(_)- '_
III Życie jak émy <sup>5</sup>	(')_(_)- '_---
IV Ciemny <b>ten barak</b> <sup>5</sup>	'_-'- '_

W drugim, trzecim i czwartym wersach pojawiają się transakcentacje oznaczone na powyższym schemacie. O ile przesunięcia akcentu w drugim i trzecim wersie nie są aż tak wyraźne z powodu pozycji w nagłosie, o tyle transakcentację w klauzuli piątego wersu wyraźnie słyhać. Polski bard akcentuje ostatnią sylabę w słowie *barak*, co zbliża go do oryginału i przypomina zabieg, który zastosował w utworze *Ten co wcześniej z Tobą był*.

Szósta strofa oryginału odtwarza opisywany wcześniej sposób organizacji wersyfikacyjnej strof parzystych:

<i>Двери настежь у вас,    а душа взаперти.</i> <sup>12</sup>	'_- '_-_- '_  '_- '_- '_
<i>Кто хозяином здесь?    Напоил бы вином.</i> <sup>12</sup>	'_- '_-_- '_  '_- '_- '_
<i>А в ответ мне:    «Видать, был ты долго в пути»</i> <sup>12</sup>	'_- '_-  '_- '_- '_- '_
<i>И людей позабыл — мы всегда так живём».</i> <sup>12</sup>	'_- '_- '_- '_  '_- '_- '_

Ponownie każdy z wersów jest zamykany przez pierwszą miarę taktu, czyli silny akcent padający na ostatnią sylabę wersu. Pojawiają się również elementy

delimitacyjne w postaci krótkich pauz oraz widoczna jest tendencja do rozciągania sylab na dwie miary. Wszystkie te elementy pozwalają zachować spójność akcentu muzycznego i wyrazowego. Znowu też mamy do czynienia z krzyżowym układem rymów ABAB, który silnie rytmizuje tekst:

Двери настежь у вас, а душа взаперти. А  
 Кто хозяином здесь? Напоил бы вином. В  
 А в ответ мне: «Видать, был ты долго в пути А  
 И людей позабыл — мы всегда так живѐм.» В

W tej zwrotce, w przeciwieństwie do poprzednich analogicznych, nie pojawiają się zauważalne próby instrumentacji tekstu oprócz ograniczonego współbrzmienia końcówek leksemów *настежь* i *здесь*.

W tłumaczeniu Maleńczuka szósta strofa kontynuuje sposób realizacji wokalne poprzedniej strofy. Jest ona w całości zaśpiewana na tle agresywnego i dynamicznego podkładu muzycznego, co determinuje sposób organizacji wersyfikacyjnej:

<b>Drzwi</b> u <i>was</i> na <b>o</b> ście <u>ż</u>    <b>a</b> <b>d</b> u <u>s</u> ze za <u>warte<sup>12</sup></u>	— — — —   — — — —   — — — —   — — — —
A gdzie <u>ś</u> <i>tu</i> gos <u>p</u> o <u>d</u> arz    <b>w</b> ina <b>w</b> y <u>p</u> ijemy <sup>12</sup>	— — — —   — — — —   — — — —   — — — —
<b>D</b> awno <i>cię</i> nie <b>b</b> y <u>ł</u> o    <b>m</b> y tu <b>t</b> ak od <b>z</b> awsze <sup>12</sup>	— — — —   — — — —   — — — —   — — — —
<b>L</b> u <u>d</u> zi <b>n</b> ie pa <u>m</u> iętasz    <b>m</b> y tak <i>tu</i> ży <u>j</u> emy <sup>12</sup>	— — — —   — — — —   — — — —   — — — —

Analizowana strofa całkowicie odtwarza liczbową budowę wersów – wszystkie wersy mają po dwanaście sylab, co mocno wpływa na regularność zwrotki. Pojawiają się jednak różnice, które omówione zostaną na podstawie poniższego zestawienia:

WYSOCKI:	MALEŃCZUK:
— — — —   — — — —   — — — —   — — — —	— — — —   — — — —   — — — —   — — — —
— — — —   — — — —   — — — —   — — — —	— — — —   — — — —   — — — —   — — — —
— — — —   — — — —   — — — —   — — — —	— — — —   — — — —   — — — —   — — — —
— — — —   — — — —   — — — —   — — — —	— — — —   — — — —   — — — —   — — — —

Maleńczuk w swojej strofie odtwarza oryginalną liczbę sylab, ale modyfikuje sposób rytmizacji strofy. Każdy wers rozpoczyna się mocnym akcentem, a nie, jak w przypadku metrum 4/4 u Wysockiego, prawie niesłyszalnym akcentem grupowym taktu. Zmiana ta, jak wspomniałem, wynika z aranżacji muzycznej, która w tej oraz poprzedniej zwrotce ma agresywny i dynamiczny charakter.

Maleńczuk reorganizuje również delimitację strofy. W przeciwieństwie do oryginału, w którym pojawiają się krótkie pauzy po siódmej (w pierwszym, drugim i czwartym wersie) oraz czwartej (w trzecim wersie) sylabie, Maleńczuk stawia na regularną i wyraźną delimitację w postaci dwumiarowych pauz po szóstej sylabie w każdym wersie. Decyzja ta sprawia, że zwrotka Maleńczuka ma dużo bardziej regularny charakter niż oryginalna.

W pierwszym wersie pojawia się również transakcentacja w słowie *duśza*, w którym polski bard wyraźnie akcentuje ostatnią sylabę. Zabieg ten, jak opisywałem wcześniej, odsyła do właściwości języka oryginału.

Двери настежь у вас, || а душа взаперти.<sup>12</sup>     || || ' \_ | \_ - - | \_ || ' \_ | \_ - ' \_ | \_

Drzwi u was na oścież || а душе заварте<sup>12</sup>     \_ - ' \_ | \_ - || || | \_ - ( ' ) | \_ - || || |

Jak widać, w strofie tłumaczenia pojawiają się obecne w oryginale elementy instrumentacyjne w postaci nagromadzenia jednosylabowców *tu, my, tak*:

Двери <u>настежь</u> у вас, а душа <u>взаперти</u> . А	Drzwi u was na oścież a dusze zawarte А
Кто хозяином здесь? Напоил бы вином. В	А gdzież <b>tu</b> gospodarz wina wypijemy В
А в ответ мне: «Видать, был ты долго в пути А	Dawno cię nie było <b>my tu tak</b> od zawsze С
И людей позабыл — мы всегда так живём.» В	Ludzi nie pamiętasz <b>my tak tu</b> żyjemy В

Bez zmian pozostaje inny niż w oryginale układ rymów ABCB wprowadzony na początku utworu.

Siódma strofa oryginału kontynuuje regularny układ wersyfikacyjny poprzednich strof:

<i>Траву ку<u>ш</u>аем,<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _ '
<i>Век на щавеле,<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _ '
<i>Скисли ду<u>ш</u>ами,<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _ '
<i>Опрыщавели.<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _ '
<i>Да е<u>щ</u>ё вином<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _ '
<i>Много те<u>ш</u>ились<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _ '
<i>Разор<u>я</u>ли дом,<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _ '
<i>Дрались, вешались.<sup>5</sup></i>	' _   ' _ _ '

Ponownie mamy tu do czynienia z układem ośmiu wersów pięciosylabowych, w których główny akcent pada na trzecią sylabę. Elementem instrumentacyjnym w analizowanej zwrotce jest nagromadzenie rosyjskich spółgłosek *ш* i *щ*:

Траву кушаем, А  
Век на щавеле, В<sup>1</sup>  
Скисли душами, С  
Опрыщавели. В<sup>2</sup>  
Да ещё вином D  
Много тешились E  
Разоряли дом, D  
Дрались, вешались. E

Spółgłoski te należą do grupy dźwięków szumiących, podczas realizacji których strumień powietrza szybko przechodzi między zębami. Daje to specyficzny efekt akustyczny podobny do świstu<sup>85</sup>. Nagromadzenie tych głosek buduje nieprzyjemne wrażenie akustyczne, co dobrze koresponduje z naturalistycznymi obrazami pojawiającymi się w tekście – pryszczami, niszczeniem domu, kiśnięciem dusz, żywieniem się trawą i szczawiem.

Układ rymów AB<sup>1</sup>CB<sup>2</sup>DEDE odbiega od układu pojawiającego się we wcześniejszych zwrotkach nieparzystych. Przede wszystkim z uwagi na mniejszą liczbę par rymów – są tu trzy takie pary, a nie jak we wszystkich poprzednich zwrotkach –

<sup>85</sup> Hasło: *spółgłoski szumiące*. W: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego...*, s. 554.

cztery. Ponadto jedna z par zbudowana jest w ramach interesującego układu brzmieniowego oznaczonego jako B<sup>1</sup>–B<sup>2</sup>, który możliwy jest dzięki przybliżonemu współbrzmieniu trzech zgłosek w słowach *щавеле* i *опрыщавели* przy jednoczesnym odmiennym sposobie akcentacji.

Siódma zwrotka tłumaczenia, w której polski artysta powraca do melodeklamacji, cechuje się regularnością budowy wersyfikacyjnej, jednak każdy z wersów poszerzony zostaje o nadliczbową, szóstą sylabę:

<b>Tr</b> <u>a</u> wę <b>co</b> dzień <b>j</b> <u>e</u> my <sup>6</sup>	' _   ' _ _
<b>Na</b> szcz <u>a</u> wiu wiek <b>b</b> <u>e</u> dzie <sup>6</sup>	' _   ( ' ) _ _
<b>I</b> w <b>d</b> <u>u</u> szach ki <u>s<u>n</u>ie<u>m</u>y<sup>6</sup></u>	' _   ( ' ) _ _
<b>P</b> <u>r</u> yszcz <u>e</u> <b>m</b> <u>a</u> my <b>w</b> <u>s</u> z <u>e</u> gdzie <sup>6</sup>	' _   ' _ _
<b>W</b> <u>i</u> ne <u>m</u> <b>t</b> <u>y</u> lko <b>j</b> <u>e</u> szcz <u>e</u> <sup>6</sup>	' _   ' _ _
<b>S</b> <u>i</u> e poc <u>i</u> esz <u>a</u> li <u>s</u> my <sup>6</sup>	' _   ' _ _
<b>B</b> <u>i</u> jąc <b>s</b> <u>i</u> e w <u>i</u> esz <u>a</u> jąc <sup>6</sup>	' _   ' _ _
<b>D</b> <u>o</u> m ten <b>n</b> <u>i</u> szcz <u>e</u> li <u>s</u> my <sup>6</sup>	' _   ' _ _

Decyzja ta ponownie ma związek ze sposobem aranżacji utworu. Maleńczuk, wracając do recytacji po agresywnej partii wokally-instrumentalnej, rozbudowuje strofę o dodatkową nieakcentowaną sylabę w klauzuli. Sprawia to, że strofa staje się mniej dynamiczna, co doskonale kontrastuje z poprzednią agresywną strofą.

Ponownie pojawiają się transakcentacje. W drugim wersie we frazie *Na szczawiu* wyraźnie akcentowany jest proklityk *na* oraz wygłos leksemu *szczawiu*, co wzbudza dysonans, który jednak dobrze koresponduje z naturalistycznymi obrazami obecnymi w tekście strofy. Drugi przykład odnajdujemy w trzecim wersie, w leksemie *duszach*, który pojawiał się już w szóstej strofie, w której również był akcentowany zgodnie z rosyjskim systemem akcentacyjnym.

Warto podkreślić, że Maleńczuk dąży do odtworzenia czynników instrumentacyjnych, które opisane zostały przy analizie analogicznej strofy oryginału:



Траву кушаем, А  
 Век на щавеле, В<sup>1</sup>  
 Скисли душами, С  
 Опрыщавели. В<sup>2</sup>  
 Да ещё вином D  
 Много тешились E  
 Разорjali дом, D  
 Дрались, вешались. E

Trawę co dzień jemy A  
 Na szczawiu wiek będzie B  
 I w duszach kiśniemy A  
 Pryszcze mamy wszędzie B  
 Winem tylko jeszcze C  
 Się pocieszaliśmy D  
*Bijąc się wieszając* E  
*Dom ten niszczyliśmy* D

Polski bard nie tylko decyduje się na wprowadzenie nagromadzenia spółgłosek *sz* i *cz*, co w kontekście melorecytacji nadaje tekstowi dodatkowy dramatyzm, ale także wprowadza w przedostatnim wersie rym wewnętrzny wynikający ze współbrzmienia końcówek *-ąc* w słowach *bijąc* – *wieszając*.

Ósma strofa oryginału również nie odstępuje od regularnej formy układu wersyfikacyjnego zainicjowanego w drugiej strofie:

<b>Я коней заморил,    от волков ускакал.</b> <sup>12</sup>	' _ -   ' _ -   ' _ -   ' _ -
<b>Укажи<sup>т</sup>е мне край,    где светло от лампад.</b> <sup>12</sup>	' _ -   ' _ -   ' _ -   ' _ -
<b>Укажи<sup>т</sup>е мне место,    какое искал, —</b> <sup>12</sup>	' _ -   ' _ -   ' _ -   ' _ -
<b>Где поют, а не плачут,    где пол не покат.</b> <sup>12</sup>	' _ -   ' _ -   ' _ -   ' _ -

Warto jednak zauważyć, że w przypadku warstwy brzmieniowej strofy istotna jest obecność powtórzeń frazy *укажите мне* oraz leksemu *где*:

Я коней заморил, от волков ускакал. А  
Укажите мне край, где светло от лампад. В  
Укажите мне место, какое искал, — А  
Где поют, а не плачут, где пол не покат. В

W ósmej zwrotce tłumaczenia polski bard powraca do śpiewu. Ponownie obserwujemy tu dynamiczną i agresywną aranżację muzyczną. Tym razem jednak strofa cechuje się zdecydowanie mniejszą regularnością zarówno w porównaniu do oryginału, jak i analogicznych poprzednich strof tłumaczenia:

Toż jam <b>k</b> onie <b>z</b> marnował   w <b>g</b> onitwie z wilk <b>a</b> mi <sup>13</sup>	== -- ' _   ( ' ) ( ' )    == -- ' _   ' _ --
<b>P</b> okażcie mi <b>k</b> raj       gdzie <b>ś</b> wiatło w <b>l</b> ampach <b>p</b> łonie <sup>13</sup>	( ' ) ( ' ) _   ' _          _   _   _   _   _
<b>P</b> okażcie mi <b>m</b> iejsce <b>k</b> tórego szukałem <sup>13</sup>	( ' ) _ - -   = _ - -   ' _ - -   ( ' ) ( ' ) _   ' _
<b>G</b> dzie śpiew <b>n</b> iesie <b>n</b> ie <b>w</b> ycie tam <b>n</b> apoję <b>k</b> onie <sup>13</sup>	' _ - -   ' _ - - ( ' )    == -- ' _   ' _ --

W przeciwieństwie do poprzedniej analogicznej strofy, która również była śpiewana na tle podkładu gitarowego, każdy z wersów ma trzynaście sylab. Jest to także odstępstwo od oryginału, który, jak już powiedzieliśmy, cechuje się stałą budową dwunastosylabową w sylabach parzystych, co ukazuje poniższy schemat:

WYSOCKI:	MALEŃCZUK:
_   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _	== -- ' _   ( ' ) ( ' )    == -- ' _   ' _ --
_   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _	( ' ) ( ' ) _   ' _          _   _   _   _   _
_   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _	( ' ) _ - -   = _ - -   ' _ - -   ( ' ) ( ' ) _   ' _
_   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _   _	' _ - -   ' _ - - ( ' )    == -- ' _   ' _ --

Głównym elementem determinującym nieregularną budowę strofy Maleńczuka jest przede wszystkim układ delimitacyjny. Komponenty delimitacyjne w postaci pauz mają w porównaniu z oryginałem i poprzednią analogiczną strofą tłumaczenia zdecydowanie bardziej ruchomy charakter. W oryginale krótka pauza pojawia się po szóstej sylabie (pierwszy i drugi wers) oraz po siódmej (trzeci i czwarty wers), co daje poczucie rytmiczności i regularności. Maleńczuk zrywa z opisywanym podejściem, decydując się na zmienne miejsce oraz długość pauzy w każdej ze strof, co zdecydowanie wzmacnia dynamikę utworu. Dodatkowym czynnikiem zaburzającym regularność strofy są liczne transakcentacje w każdym z wersów. Zostały one oznaczone na wcześniejszym schemacie obrazującym budowę wersyfikacyjną tekstu tłumaczenia. Warto podkreślić, że transakcentacje oraz słyszalne w trzecim wersie rozciąganie sylab na dwie lub więcej miar, sprawiają, że na tle pozostałych strofa ta cechuje się szczególną ekspresją.

Analizując warstwę instrumentacyjną, dostrzegamy, że polski bard odtwarza elementy opisywane już podczas analizy analogicznej strofy oryginału:

Я коней заморил, от волков ускакал. А  
 Укажите мне край, где светло от лампад. В  
 Укажите мне место, какое искал, — А  
 Где поют, а не плачут, где пол не покат. В

Toż jam konie zmordował w gonitwie z wilkami А  
 Pokażcie mi kraj gdzie światło w lampach płonie В  
 Pokażcie mi miejsce którego szukałem С  
 Gdzie śpiew niesie nie wycie tam napoję konie В

Zrekonstruowane zostaje powtórzenie z drugiego i trzeciego wersu w postaci frazy *pokażcie mi*. Powtarzają się także leksemy *gdzie* oraz *nie*. Maleńczuk ponownie nie odtwarza krzyżowego układu rymów ABAB, zachowując układ ABCB znany z poprzednich parzystych strof.

Dziewiąta strofa oryginału również kontynuuje tendencję do regularności, którą charakteryzowały się wcześniejsze strofy nieparzyste:

<i>О</i> та <u>к</u> их до <u>м</u> ах <sup>5</sup>	' -   ' - - '
<i>Не</i> слы <u>х</u> али <u>м</u> ы, <sup>5</sup>	' -   ' - - '
<i>Дол</i> го жи <u>т</u> ь в <u>п</u> о <u>т</u> ь <u>м</u> ах <sup>5</sup>	' -   ' - - '
<i>Привык</i> али <u>м</u> ы. <sup>5</sup>	' -   ' - - '
<i>Испокон</i> у <u>м</u> ы — <sup>5</sup>	' -   ' - - '
<i>В</i> зле да ш <u>ё</u> п <u>о</u> те, <sup>5</sup>	' -   ' - - '
<i>Под</i> и <u>к</u> она <u>м</u> и <sup>5</sup>	' -   ' - - '
<i>В</i> ч <u>ёр</u> ной <u>к</u> о <u>п</u> о <u>т</u> и. <sup>5</sup>	' -   ' - - '

Mówiąc o instrumentacji, należy odnotować powtórzenie zaimka *мы* w klauzuli drugiego, czwartego i piątego wersu, co potęguje wrażenie regularności oryginalnej strofy:

О таких домах А  
 Не слышали **мы**, В  
 Долго жить впотьмах А  
 Привыкали **мы**. В  
 Испокону **мы** — В  
 В зле да шёпоте, С<sup>1</sup>

Под иконами D  
В чёрной копоти. C<sup>2</sup>

W analogicznej zwrotce tłumaczenia, polski bard ponownie wraca do melodeklamacji, która nabiera zdecydowanie bardziej śpiewnego charakteru. Rekonstrukcja warstwy wersyfikacyjnej strofy prezentuje się w następująco:

O <u>t</u> akich <u>do</u> mach <sup>5</sup>	_   _   _
Nie <u>s</u> ł <u>u</u> chali <u>ś</u> my <sup>5</sup>	_   _   _
<u>T</u> ylko <u>ży</u> ć po <u>ć</u> mach <sup>5</sup>	_   _   _
Przy <u>wy</u> kali <u>ś</u> my <sup>5</sup>	_   _   _
<u>O</u> d <u>za</u> ra <u>n</u> ia <u>sze</u> pt <sup>5</sup>	_   _   _
<u>Z</u> naczy <u>mn</u> iejsze <u>z</u> ło <sup>5</sup>	_   _   _
<u>W</u> <u>k</u> acie <u>i</u> kon <u>sze</u> ść <sup>5</sup>	_   _   _
<u>Z</u> awiesz <u>o</u> ne <u>kr</u> zy <u>w</u> o <sup>7</sup>	_   _   _   _

Analizując tę strofę, zauważamy, że w ostatnim wersie polski muzyk pozwala sobie na odstępstwo w stosunku do oryginału – dodaje sylabę w klauzuli.

Dostrzegamy również, że dla utrzymania spójności akcentów wyrazowych i metrycznych Maleńczuk wykorzystuje tu przedtakty:

WYSOCKI:	MALEŃCZUK:
_   _   _	_   _   _
_   _   _	_   _   _
_   _   _	_   _   _
_   _   _	_   _   _
_   _   _	_   _   _
_   _   _	_   _   _
_   _   _	_   _   _
_   _   _	_   _   _
_   _   _	_   _   _

W pierwszym, drugim i czwartym wersach mamy do czynienia z przedtaktem, w którym na pierwsze trzy miary przypada pauza. W pozostałych wersach są to już tylko

dwie miary. Taka nieregularna budowa przedtaktów sprawia, że strofa nabiera dynamiki nietypowej w stosunku do oryginału oraz analogicznych strof tłumaczenia. Ta delikatna nieregularność dobrze jednak koresponduje z poprzednią, mocno nieregularną strofą.

Analizując warstwę instrumentacyjną zwrotki, zauważamy, że Maleńczuk decyduje się na niepełne odtworzenie elementu instrumentacyjnego w postaci powtórzeń zaimka *мы* w klauzulach.

О таких домах А	O takich domach A
Не слышали <b>мы</b> , В	Nie słuchali <b>śmy</b> B
Долго жить впотьмах А	Tylko żyć po ćmach A
Привыкали <b>мы</b> . В	<i>Przywykali<b>śmy</b></i> B
Испокону <b>мы</b> — В	Od zarania szept C
В зле да шёпоте, С <sup>1</sup>	Znaczy mniejsze zło D <sup>1</sup>
Под иконами D	<i>W kącie ikon sześć E</i>
В чёрной копоти. С <sup>2</sup>	<i>Zawieszone krzywo D<sup>2</sup></i>

Również w przypadku przedostatniej zwrotki Wysocki nie odstępuje od regularnej budowy układu melicznego:

<b>И</b> из <b>с</b> мра <u>д</u> а,    где <b>к</b> осо вис <u>я</u> т <b>о</b> браз <u>а</u> , <sup>12</sup>	' _ -   _ -    -   _ - -   _ - -   _ -
<b>Я</b> башк <u>у</u> очер <u>т</u> я    гн <u>а</u> л, забр <u>о</u> сив <u>ш</u> и <b>к</b> нут, <sup>12</sup>	' _ -   _ - -   _ -    ' _ -   _ - -   _ -
<b>К</b> уда <b>к</b> они нес <u>л</u> и    <b>д</b> а гля <u>д</u> ели гла <u>з</u> а, <sup>12</sup>	' _ -   _ - -   _ -    ' _ -   _ - -   _ -
<b>И</b> где <b>в</b> стр <u>е</u> тят <b>м</b> ен <u>я</u> , <b>и</b> - где <b>л</b> юд <u>и</u> жив <u>у</u> т <sup>12</sup>	' _ -   _ - -   _ - -   _ - -   _ -

Warstwa brzmieniowa ponownie jest zbudowana na stałej liczbie sylab. Regularności sprzyja także znany z poprzednich zwrotek układ delimitacyjny odzwierciedlający narastającą dynamikę utworu, której sprzyja brak pauz wewnątrz ostatniego wersu.

W przedostatniej strofie pojawia się krzyżowy schemat rymów ABAB:

И из смрада, где косо висят образа, А  
 Я башку очертя гнал, забросивши кнут, В  
 Куда кони несли да глядели глаза, А  
 И где встретят меня, и - где люди живут В

Rytmizację wzmacniają ostatnie wersy przedostatniej strofy, co jest wynikiem obecności zaznaczonych na schemacie rymów wewnętrznych determinowanych wystąpieniem fraz *несли да глядели* oraz powtórzenia leksemu *где*.

W analogicznej strofie tłumaczenia Maleńczuk ponownie wraca do agresywnego śpiewu na tle dynamicznej muzyki gitarowej, co ma wpływ na budowę warstwy wersyfikacyjnej:

I tak z tego smro <u>du</u>    g <u>dz</u> ie k <u>oso</u> w <u>is</u> zą obr <u>az</u> y    <sup>14</sup>	_ _   _ _   _ _   _ _   ( ' )   ( ' ) _ _   _ _
Wynio <u>s</u> łem się gu <u>bi</u> ąc dro <u>g</u> ę    gu <u>bi</u> ąc na <u>w</u> et ba <u>t</u>    <sup>13</sup>	( ' ) ( ' )   _ _   _ _   _ _   _ _   ( ' ) _ _ _
G <u>dz</u> ie ko <u>n</u> ie ni <u>o</u> sły    by <u>l</u> e d <u>a</u> lej p <u>e</u> łen odra <u>z</u> y    <sup>14</sup>	_ _ _   _ _   _ _   _ _   _ _   ( ' ) _ _ _
Do l <u>u</u> dzi i od l <u>u</u> dzi    k <u>t</u> ó <u>r</u> zy żyją ta <u>k</u>    <sup>12</sup>	_ _ ( ' )   _ _ ( ' )    _ _ _   _ _   _ _ _

W przeciwieństwie do poprzedniej analogicznej strofy głównym elementem determinującym nieregularny układ strofy Maleńczuka nie jest układ delimitacyjny. Polski bard rezygnuje z obecnych w poprzedniej zwrotce parzystej pauz dwu- lub trzymiarowych, które w każdej linii zajmowały różne pozycje. W analizowanej strofie delimitacja jest wyraźna, pauzy mają charakter pełnego taktu oraz zajmują stałą pozycję na końcu każdego drugiego taktu. Czynnikiem, które zaburzają regularność strofy, są niezgodności w liczbie sylab w stosunku do oryginału oraz poprzedniej analogicznej strofy przekładu, a także liczne transakcentacje w każdym z wersów. Niezgodność akcentu muzycznego i wyrazowego oraz rozciąganie sylab na dwie lub więcej miar słyszalne w drugim, trzecim i czwartym wersie sprawiają, że na tle pozostałych strofa ta cechuje się szczególną ekspresją.

## WYSOCKI:

|| \_ ' \_ | \_ = - || \_ | \_ = - \_ | \_ = - ' \_ | \_ =  
 || \_ ' \_ | \_ = - \_ | \_ = || \_ ' \_ | \_ = - - \_ | \_ =  
 || \_ ' \_ | \_ = - \_ | \_ = || \_ ' \_ | \_ = - \_ | \_ =  
 || \_ ' \_ | \_ = - \_ | \_ = - \_ | \_ = - \_ | \_ = || ||

## MALEŃCZUK:

|| \_ ' \_ | \_ = - \_ | \_ = || \_ ( ' ) \_ | \_ ( ' ) \_ ' \_ | \_ = ||  
 ( ' ) \_ ( ' ) \_ ' \_ ' \_ | \_ = - \_ | \_ = \_ | \_ ( ' ) \_ - - - ||  
 ' \_ - - - | \_ = - \_ | \_ = || \_ ' \_ ' \_ | \_ = - \_ | \_ = - \_ | \_ = || || ||  
 \_ = ( ' ) \_ ' \_ ( ' ) \_ || || \_ ' \_ ' \_ | \_ = - - - ||

Maleńczuk dąży do odtworzenia elementów instrumentacyjnych oryginału:

И из смрада, где косо висят образа, А	I tak z tego smrodu gdzie koso wiszą obrazy A
Я башку очертя гнал, забросивши кнут, В	Wyniosłem się <b>gubiąc</b> drogę <b>gubiąc</b> nawet bat B
Куда кони несли да глядели глаза, А	Gdzie konie niosły byle dalej pełen odrazy A
И где встретят меня, и - где люди живут В	Do <b>ludzi</b> i od <b>ludzi</b> którzy żyją tak B

Regularność strofy wzmacnia krzyżowy układ rymów ABAB, który, pozostając w zgodzie z oryginałem, zastąpił układ ABCB funkcjonujący w poprzednich wersach parzystych. Układ ABAB charakteryzuje się szczególnie bliską formą współbrzmienia dzięki wykorzystaniu par *obrazy – odrazy* oraz *bat – tak*. W drugim wersie powtarza się imiesłów *gubiąc*, zaś w czwartym rzeczownik – *ludzi*, co dodatkowo rytmizuje strofę.

Ostatnia zwrotka zachowuje dotychczasową regularność typową dla wszystkich strof nieparzystych. Mamy tu jednak drobne odstępstwo w trzecim wersie, w którym pojawia się dodatkowa sylaba oraz silny akcent w klauzuli:

... <b>Ско</b> лько <b>ка</b> нуло, <sup>5</sup>	_ ' _   _ = - _   _ =
<b>ско</b> лько <b>схлы</b> нуло! <sup>5</sup>	_ ' _   _ = - _   _ =
<b>Жиз</b> нь <b>ки</b> дала <b>меня</b> <sup>6</sup>	_ ' _   _ = - _   _ =
— <b>не</b> <b>до</b> кинула. <sup>5</sup>	_ ' _   _ = - _   _ =
<b>Мо</b> жет, <b>спел</b> про <b>вас</b> <sup>5</sup>	_ ' _   _ = - _   _ =
<b>не</b> умею я, <sup>5</sup>	_ ' _   _ = - _   _ =
<b>Очи</b> <b>чёр</b> ные, <sup>5</sup>	_ ' _   _ = - _   _ =
<b>ска</b> терть <b>бе</b> лая?! <sup>5</sup>	_ ' _   _ = - _   _ =

Decyzja o zwiększeniu liczby sylab w trzecim wersie determinuje brak delimitacji w postaci obecnej we wszystkich pozostałych wersach pauzy w klauzuli

wersu. Sprawia to, że wers trzeci niejako zlewa się z czwartym, z czym nie mieliśmy do czynienia we wcześniejszych strofach nieparzystych. Pierwsze dwa wersy cechują się również mocną regularnością wynikającą z zastosowania zabiegu instrumentacyjnego w postaci powtórzeń na początku każdego wersu oraz wyraźnego współbrzmienia dwóch ostatnich sylab w końcówce wersów:

СКОЛЬКО КАНУЛО, А  
СКОЛЬКО СХЛЫНУЛО! А  
 Жизнь кидала меня — В  
 не докинула. А  
 Может, спел про вас С  
 неумело я, В  
 Очи чёрные, D  
 скатерть белая?! В

Ostatnia zwrotka utworu Maleńczuka to powrót do melorecytacji. Zwiększona zostaje również liczba sylab w niemal każdym wersie:

<b><i>Tyle czasu minęło</i></b> <sup>7</sup>	' _   _   _ ( ' )   ( ' )
<b><i>Tyle rzek upłynęło</i></b> <sup>7</sup>	' _   _   _ ( ' )   ( ' )
<b><i>Życie tłu</i></b> <u>k</u> <b><i>ło jak</i></b> psa <sup>6</sup>	' _   _   _   _
<b><i>I wciąż nie za</i></b> <u>t</u> <b><i>łu</i></b> <u>k</u> <b><i>ło mnie</i></b> <sup>7</sup>	' _   _   _   _   _
<b><i>Może i nie</i></b> <u>by</u> <b><i>ło to</i></b> <sup>7</sup>	' _   _   _   _   _
<b><i>Jakieś wielkie</i></b> <u>dz</u> <b><i>ię</i></b> <u>ł</u> <b><i>o</i></b> <sup>6</sup>	' _   _   _   _
<b><i>O</i></b> <u>b</u> <b><i>rus</i></b> <u>bia</u> <b><i>ły</i></b> <sup>4</sup>	' _   _   _   _
<b><i>O</i></b> <u>c</u> <b><i>zy</i></b> <u>cz</u> <b><i>io</i></b> <u>r</u> <b><i>ny</i></b> <u>j</u> <b><i>e</i></b> <sup>5</sup>	' _   _   _   _

W wyniku różnej liczby sylab w wersach strofa ta w porównaniu z oryginałem charakteryzuje się znacznie mniejszą regularnością:



**WYSOCKI:**

	\_ -	\_ - -	\_ -		
	\_ -	\_ - -	\_ -		
	\_ -	\_ - -	-	\_ -	
	\_ -	\_ - -	\_ -		
	\_ -	\_ - -	\_ -		
	\_ -	\_ - -	\_ -		
	\_ -	\_ - -	\_ -		
	\_ -	\_ - -	\_ -		
	\_ -	\_ - -	\_ -		

**MALEŃCZUK:**

	\_ -	\_ - - ( ' ) -	( ' )						
	\_ -	\_ - - ( ' ) -	( ' )						
	\_ -	\_ - -	\_ -						
	\_ -	\_ - -	\_ -						
	\_ -	\_ - -	\_ -						
	\_ -	\_ - -	\_ -						
	\_ -	\_ - -							
	\_ -	\_ - -	\_ -						

Dwa pierwsze wersy tłumaczenia, a także wersy czwarty i piąty zbudowane są z siedmiu sylab. Ma to wpływ na dynamikę strofy i jest nietypowe w porównaniu z poprzednimi strofami nieparzystymi. Przy zachowaniu przedtaktów złożonych z dwóch pauz wersy te posiadają dodatkowy silny akcent w klauzuli. W przypadku pierwszych dwóch wersów mamy dodatkowo do czynienia z transakcentacjami. Z powodu melodeklamacji mają one nieco dramatyczny charakter, który dobrze koresponduje z całością strofy.

Przekład ostatnich zwrotek nie powielił oryginalnego układu rymów AABACBDB:

Сколько кануло, A  
сколько схлынуло! A  
 Жизнь кидала меня — B  
 не докинула. A  
 Может, спел про вас C  
 неумело я, B  
 Очи чёрные, D  
 скатерть белая?! B

**Tyle** czasu **minęło** A  
**tyle** rzek **upłynęło** A  
 Życie **tlukło** jak psa B  
 i wciąż nie **zatlukło** mnie C  
 Może i nie było D  
 jakieś wielkie dzieło A  
 Obrus biały – E  
 oczy cziornyje C<sup>1</sup>

Maleńczuk buduje własny układ AABCDAEC<sup>1</sup>, w którym odtworzona zostaje instrumentacja obecna w dwóch pierwszych wersach oraz czwartym wersie oryginału w postaci powtarzającego się zaimka liczebnego *tyle* oraz rymu wewnętrznego *minęło* – *upłynęło*. Dodatkowe, nieobecne w oryginale, współbrzmienie wewnętrzne pojawia

się także w drugim wersie (*thukło – zathukło*). Szczególnie interesująca jest jednak para C–C<sup>1</sup>, w której pojawia się sygnał kategorii obcości, a mianowicie leksem *cziornyje* (ros. *черные*) w postaci zapisu fonetycznego z wykorzystaniem liter polskiego alfabetu.

Podsumowując analizę powyższego utworu, należy podkreślić, że zmiany w warstwie aranżacyjnej, przede wszystkim – specyficzna praktyka wykonania wokalnego, determinują przekształcenia w warstwie wersyfikacyjnej. Mimo tak radykalnej zmiany sposobu realizacji tekstu, Maleńczuk dąży do zachowania typowej dla oryginału regularności. Sprzyja temu, tak jak w poprzednich utworach, wykorzystanie instrumentów perkusyjnych. Zarówno zwrotki deklamowane, jak i śpiewane cechują się odejściem od regularnej liczby sylab w wersie widocznej w oryginale. Zabieg ten przydaje adaptacji Maleńczuka dynamiki, a jednocześnie, poprzez schematyczne rozłożenie akcentów w wersach, pozwala krakowskiemu bardowi na zachowanie odpowiedniej rytmiki utworu.

#### **8.2.4. Bokser**

Utwór *Песенка сентиментального боксёра* stanowi kolejny przykład komplementarności warstwy muzycznej i tekstowej. Wysocki wciela się w tym utworze w postać „sentymentalnego” boksera, który od urodzenia brzydzi się przemocą. Jednoczesny tragizm i komizm tej sytuacji wybrzmiewają dosadnie w narracji utworu. Jego bohater znajduje się w ringu ze swoim rywalem – Borysem Butkijewym z Krasnodaru, ale za wszelką cenę chce uniknąć walki, ucieka, wykonuje zwody przed ciosami syberyjskiego pięściarza. Mimo tej taktyki – zwycięża, bowiem przeciwnik pada na ringu ze zmęczenia. Sytuacja walki bokserskiej przejawia się jednak nie tylko w warstwie tekstowej utworu, ale też w brzmieniowej – przede wszystkim dzięki specyficznej organizacji warstwy rytmicznej. Gitara gra nieregularną pod względem tempa melodię, co pozwala radzieckiemu bardowi wywołać skojarzenia z bokserskim chodem. To zaś nadaje piosence ciekawą dynamikę i zdecydowanie wpływa na recepcję całości.

Opisane powyżej elementy przekładają się na budowę wersyfikacyjną utworu. Oryginalny utwór jest krótki – zarejestrowane oryginalne wykonania Wysockiego trwają maksymalnie niewiele ponad minutę. Piosenka zbudowana jest z czterech zwrotek złożonych z ośmiu wersów. Każda z nich zakończona jest dwuwersowym refrenem.

Analizując strukturę brzmieniową oryginalnego utworu oraz tłumaczenia autorstwa Macieja Maleńczuka, należy przede wszystkim podkreślić interesującą zależność wygrywanego na gitarze rytmu i akcentu melicznego. Wysocki dąży bowiem do maksymalnej regularności wersyfikacyjnej, starając się jednocześnie zbudować taką warstwę rytmiczną, która imitowałaby bokserki chód. Jak podkreśla Jelena Robertowna Kuzniecowa:

В «Песенке о сентиментальном боксере» энергичный ритм начального мотива («Удар, удар... Еще удар... Опять удар – и вот...») изображает целеустремленные телодвижения боксера, слог равен слову, что дает ощущение предельной динамичности действия, каждый слог сопровождается аккордом гитарного аккомпанемента, то есть музыкальное сопровождение, «отвечающее» за метрическую форму песни, предельно приближено к стихотворному тексту<sup>86</sup>.

Oryginalny utwór cechuje się bardzo wyraźnym zrytmizowaniem, czemu sprzyja parzyste metrum w postaci 2/4 lub 4/4. W każdym pełnym takcie mieszczą się maksymalnie cztery sylaby, co pokrywa się z zapisem nutowym opublikowanym w książce Olgi Szyliny<sup>87</sup>:

---

<sup>86</sup> Е.Р. Кузнецова: *Песни В. С. Высоцкого: проблема поэтико–музыкальных связей в границах одного произведения*. „Альманах современной науки и образования” 2012, nr 2 (9), s. 101–103.

<sup>87</sup> О. Ю. Шилина: *Владимир Высоцкий и музыка...*, s. 130.

## ПЕСНЯ О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ

Музыка В. ВЫСОЦКОГО

Подвижно, напористо

*mf*

1. У-

-дар, у-дар... Е-ще у-дар... О-пять у-дар — и вот Бо-

-рис Бут-ке - ев (Крас - но - дар) про - во - дит ап - пер - кот. Вот

он при-жал ме-ня в у-глу, вот я ед-ва у-шел...

Вот ап-пер-кот — я на по-лу, и мне не хо - ро-шо! И

ду - мал Бут - ке - ев, мне че-люсть кро - ша: и

жить хо-ро-шо, и жизнь хо-ро-ша! 1. При// ша! 2. При// ша! 3. В три-

бу- нах свист, в три-бу - нах вой: «А - ту е - го, он

трус!» Бут - ке - ев ле - зет в ближ - ний бой — а

Analizując pierwszą zwrotkę utworu oryginalnego, nie sposób nie dostrzec dążenia do ścisłej regularności wersyfikacyjnej. Strofa zbudowana jest z parzystej liczby wersów, z których każdy składa się z czternastu sylab. Każdy wers zakończony jest akcentem padającym na ostatnią sylabę w klauzuli, po której następuje wyraźna pauza. Akcent metryczny pokrywa się z akcentem wyrazowym, co ilustruje schemat obrazujący pierwszą strofę utworu:

Удар, удар, ещё удар, опять удар — и вот <sup>14</sup>	_  _  _  _  _  _  _  _  _
Борис Буткеев, Краснодар, проводит апперкот <sup>14</sup>	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _
Вот он прижал меня в углу, вот я едва ушёл <sup>14</sup>	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _
Вот апперкот — я на полу и мне нехорошо! <sup>14</sup>	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _

Z powodu braku pauz wewnątrz strofy wersy wyśpiewywane są dynamicznie. Każdy posiada delimitację wewnętrzną, która jednak z uwagi na tempo utworu nie jest aż tak wyraźna jak w przypadku utworów *Тот, кто раньше с нею был* oraz *Старый дом*. Po każdej ósmej sylabie pojawia się krótka cezura wokalna (nieprzybierająca jednak formy wyraźnej pauzy), co pozwala wyodrębnić dwie składowe każdego wersu – pierwszą część mającą osiem sylab oraz drugą, zbudowaną z sześciu:

Удар, удар, ещё удар,	_  _  _  _  _  _  _  _  _
опять удар — и вот <sup>14</sup>	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _

Борис Буткеев, Краснодар,	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _
проводит апперкот <sup>14</sup>	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _

Вот он прижал меня в углу,	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _
вот я едва ушёл <sup>14</sup>	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _

Вот апперкот — я на полу	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _
и мне нехорошо! <sup>14</sup>	_  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _  _

Na każdy takt Wysocki wyśpiewuje cztery sylaby, co daje silne poczucie regularności. Sprzyja temu również jambowa budowa wersów. Dostrzegamy również, że każdy wers rozpoczyna się odbitką. Zabieg ten pozwala Wysockiemu osiągnąć pełną zgodność akcentu metrycznego z akcentem wyrazowym, bowiem utwór otwiera jamb (*удар*). Pozwala również na zachowanie spójności akcentów wyrazowych z pulsem muzycznym na przestrzeni całości utworu, w którym akcentowana jest każda mocna (nieparzysta) część taktu. Zjawisko to obrazuje poniższy schemat:

Удар, удар, ещё удар, опять удар — и вот

|| \_| \_| \_| \_| \_| \_| ||  
 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 |  
 II III | I I II III | I I II III | I I II III | I I 2/4  
 II III | I II III IV | I II III IV | I II III IV | II 4/4

Każdy takt zbudowany jest z czterech sylab, z których na mocną część taktu (I) zarówno w metrum 2/4, jak i 4/4 przypadają sylaby oznaczone jako 1. W metrum 2/4 słaba część taktu (II) rozpoczyna się od trzeciej sylaby, zaś w metrum 4/4 trzecia sylaba zajmuje miejsce taktu grupowego (III), co sprawia, że jest akcentowana, ale nie w takim samym stopniu jak główny akcent taktu (I). Do osiągnięcia spójności akcentów muzycznych i wyrazowych konieczne było przesunięcie całego układu akcentacyjnego o jedną sylabę. Taka możliwość zaistniała dzięki odbitce.

Warstwa instrumentacyjna pierwszej zwrotki oryginału wpisuje się w paradygmat maksymalnej regularności widoczny w warstwie wersyfikacyjnej całej piosenki.

Удар, удар, ещё удар, <sup>I</sup> | опять удар — и вот А  
 Борис Буткеев, Краснодар, <sup>I</sup> | проводит апперкот А  
Вот он прижал меня в углу, <sup>II</sup> | вот я едва ушёл В  
Вот апперкот — я на полу <sup>II</sup> | и мне нехорошо! В<sup>I</sup>

Świadczy o tym kilka czynników. Pierwszym jest nagromadzenie spółbrzmień w postaci powtórzeń całych leksemów (*удар, вот, я, апперкот*). Drugim jest układ rymów AABB<sup>1</sup> z wyraźną obecnością spółbrzmień międzywersowych przed każdą cezurą wokalną. Kolejnym elementem warstwy instrumentacyjnej, który mocno wpływa na regularność utworu, są aliteracje pojawiające się w pierwszym, drugim oraz trzecim wersie. Ostatnim wartym uwagi elementem instrumentacyjnym, mocno związanym z warstwą wykonawczą, jest nagromadzenie spółgłoski *r*, którą Wysocki w nagraniu na żywo wyraźnie podkreśla, budując tym samym napięcie.

Po pierwszej zwrotce następuje refren zbudowany z dwóch wersów, z których pierwszy ma jedenaście wersów, zaś drugi dziesięć:

И думал || Буткеев || мне челюсть || кроша <sup>11</sup>  
 «И жить || хорошо, || и жизнь хороша!» <sup>10</sup>

—|́— || —|́— || —|́— || —|́— ||  
 —|́— || —|́— || —|́— || —|́— ||

Należy podkreślić, że refren, choć krótki, odgrywa istotną rolę w budowaniu napięcia w utworze. Budowa jego warstwy wersyfikacyjnej różni się w kilku szczegółach od budowy zwrotki. Najistotniejszym elementem jest zmiana liczby sylab oraz odejście od budowy jambicznej wersów. W zwrotce Wysocki wyśpiewywał cztery sylaby na takt, zaś w refrenie są to dwie lub trzy sylaby. Taki zabieg buduje dynamikę wersu, pozwala bowiem na wplecenie w takt kilku krótkich pauz. Obrazują one zmęczenie podmiotu lirycznego spowodowane walką.

Analizując warstwę instrumentacyjną refrenu, dostrzegamy, że poprzez rym AA oraz nagromadzenie spółbrzmień (*кроша – хороша – хороша* oraz *жить – жизнь*) kompensuje ona omówione powyżej przekształcenia w warstwie wersyfikacyjnej:

И думал Буткеев, мне челюсть **кроша А**  
 "И жить хороша, и жизнь хороша!" А

W utworze Macieja Maleńczuka, jak wspomniałem w podrozdziale poświęconym aranżacji muzycznej, muzyka również koresponduje z motywem walki. Maleńczuk nie buduje jednak skojarzeń dźwiękowych na nieregularnych zmianach tempa i pauzach w refrenie mających imitować bokserski chód oraz zadyszkę. Motyw walki bokserskiej jest realizowany w warstwie muzycznej poprzez agresywną aranżację punk-rockową. Utwór nagrany został w metrum parzystym (4/4), co sprawia, że sposób konstruowania taktów nie odbiega od oryginału.

I raz i raz i wkoło gwar trybuny wyją w głos <sup>14</sup>  
 Butkiewicz Borys (Krasnodar) zadaje dolny cios <sup>14</sup>  
 Zagonił znów w narożnik mnie nurkuję z wódcę lecz <sup>14</sup>  
 Znów prosty w nos znów dolny cios i mnie niedo brze jest <sup>14</sup>

|| || —|́— —|́— —|́— —|́— ||  
 —|́— —|́— (') (') —|́— —|́— ||  
 —|́— —|́— —|́— —|́— —|́— ||  
 —|́— —|́— —|́— —|́— —|́— ||

Pierwsza zwrotka tłumaczenia Maleńczuka ma budowę czterowersową, analogicznie jak w oryginale. Każdy z wersów zbudowany jest z czternastu sylab i rozpoczyna się krótką odbitką (również jak w oryginale). Sprawia to, że akcent muzyczny pada na sylaby parzyste. W każdym wersie ostatnia sylaba w klauzuli jest początkiem nowego taktu, więc jest wyraźnie akcentowana. Widzimy zatem, że Maleńczuk w pełni rekonstruuje elementy wersyfikacyjne oryginalnej strofy. Dążenie to jest widoczne również w warstwie instrumentacyjnej:

<u>Удар, удар</u> , ещё <u>удар</u> , <sup>I</sup>   опять <u>удар</u> — и <u>вог</u> А	<u>I raz i raz i</u> wkoło gwar <sup>I</sup>   trybuny wyją w głos А
<u>Борис Буткеев</u> , Краснодар, <sup>I</sup>   <u>проводит апперкот</u> А	<u>Butkiewjew Borys</u> Krasnodar <sup>I</sup>   zadaje dolny cios А
<u>Вот</u> он прижал меня в углу, <sup>II</sup>   <u>вог д</u> едва ушёл В	<u>Zagonił znów</u> w narożnik <u>mnie</u> <sup>II</sup>   nurkuję zwodzę lecz В
<u>Вот апперкот</u> — <u>д</u> на полу <sup>II</sup>   и мне нехорошо! В <sup>I</sup>	<u>Znów</u> prosty w nos <sup>III</sup> <u>znów</u> dolny cios <sup>III</sup>   i <u>mnie</u> <sup>II</sup> niedobrze jest С

Strofa nie odtwarza oryginalnego układu rymów zewnętrznych AABB<sup>I</sup>. Ostatni wers w utworze Maleńczuka nie współbrzmi z poprzednimi, co obrazuje powyższy schemat. Maleńczuk wprowadza również drobne modyfikacje w układzie międzywierszowych współbrzmień wewnętrznych. W oryginalnym utworze współbrzmienia te występują przed cezurą wokalną (oznaczoną w każdym wersie kreską pionową) i łączą się z kolejnym wersem. W pierwszym i drugim wersie współbrzmienie (oznaczone jako I) budowane jest na podstawie współbrzmienia końcówek *-war* i *-dar*. Jednak już współbrzmienie wewnętrzne drugiego i trzeciego wersu skonstruowane jest inaczej niż w oryginale, w którym jego podstawą jest ta sama końcówka leksemów *углу* oraz *полу*. W tłumaczeniu analizowany element zostaje oddany przez reduplikację zaimka *mnie* oraz przesunięcie go poza cezurę wokalną. Sprawia to, że współbrzmienie pojawia się później niż w oryginale. Przed cezurą występuje leksem *cios*, który, choć nie współbrzmi z obecnym na analogicznym miejscu poprzedniego wersu leksemem *mnie*, to jednak współgra z obecnym w ostatnim wersie leksemem *nos*. Widzimy zatem, że pomimo dążenia do odtworzenia elementów składających się na warstwę wersyfikacyjną oryginału, Maleńczuk decyduje się na wprowadzenie do warstwy instrumentacyjnej kilku modyfikacji.

Kolejnymi przykładami powyższego jest początek pierwszej strofy, w której otwierający oryginał rzeczownik *удар* nie zostaje oddany w tłumaczeniu w postaci



najbliższego ekwiwalentu słownikowego, tj. *cios* lub *uderzenie*. Wynika to prawdopodobnie z liczby sylab oraz trudności w rekonstrukcji wewnętrznego współbrzmienia międzywersowego z powodu braku rymu z nazwą *Krasnodar*. W związku z tym tłumaczenie pozbawione jest otwierającego oryginał ciągu wyraźnie akcentowanych powtórzeń. Maleńczuk rozpoczyna pierwszy wers utworu frazą *i raz i raz i...*, w której trzykrotnie zostają powtórzone samogłoska *i* oraz jednosylabowiec *raz*. Jednak już w drugiej części wersu, po cezurze wokalnej obserwujemy rezygnację z tego zabiegu (w przeciwieństwie do oryginału). Aliteracja otwierająca drugi wers, zbudowana na personaliach boksera walczącego z podmiotem lirycznym, została w tłumaczeniu oddana, jednak nagromadzenie spółgłoski *r*, które Wysocki w wykonaniu na żywo w specyficzny sposób podkreśla, już nie. Trzeci wers Maleńczuk również rozpoczyna od aliteracji, której jednak nie ma w oryginale. Decyzja ta kompensuje redukcję powtórzeń zaimka *еom* z pierwszego, trzeciego (w nagłosie i przed cezurą wokalną) i czwartego (tylko w nagłosie) wersu oryginału. W czwartym wersie tłumaczenia pojawia się powtórzenie leksemu *znów*, co kompensuje wspomnianą wcześniej redukcję.

Pierwsza zwrotka w piosence Maleńczuka, wzorem oryginału, kończy się refrenem:

I <b>d</b> umał    Butk <b>i</b> ejew    <b>ż</b> ebra <b>ł</b> amiąc <b>m</b> i <sup>11</sup>	- _ -    - _ -      '_ - ' - _ -
Że <b>d</b> obre    jest <b>ż</b> ycie    i <b>d</b> obrze <b>j</b> est żyć <sup>11</sup>	- _ -    - _ -    - _ - ' -
I <b>d</b> umał    Butk <b>i</b> ejew    <b>c</b> z <b>ę</b> luść <b>k</b> ru <b>s</b> ząc <b>m</b> a <sup>11</sup>	- _ -    - _ -      '_ - ' - _ -
Że <b>d</b> obrze <b>j</b> est żyć    że <b>ż</b> ycie <b>j</b> est bon <sup>10</sup>	- _ - ' - _ -    -' - _ -

Na powyższym schemacie dostrzegamy, że refren ma budowę czterowersową, a nie jak oryginał – dwuwersową. W utworze Wysockiego pierwszy wers refrenu zbudowany jest z jedenastu sylab, a drugi – z dziesięciu. Maleńczuk, wydłużając refren, zachowuje ten element oryginalnej budowy, bowiem pierwsze trzy wersy zbudowane są z jedenastu sylab, zaś ostatni wers – z dziesięciu:

WYSOCKI:

-|́- - || -|́- -|| -|́- - || -|́- |||  
 -|́- || -|́- ||| -|́- || -|́- ||| ||| |

MALEŃCZUK:

-|́- - || -|́- - ||| -|́- -|́- |||  
 -|́- - || -|́- - || -|́- -|́- ||  
 -|́- - || -|́- - ||| -|́- -|́- |||  
 -|́- -|́- -|́- -|́- -|́- - ||| ||

Tak jak w oryginale, każdy z wersów rozpoczyna się odbitką. Pojawia się również delimitacja, która w oryginale imitowała zadyszkę. W wersji Maleńczuka imituje ona raczej nadchodzący znienacka cios, bowiem każda pauza (w formie jednej lub dwóch miar) podkreślona zostaje instrumentalnym ozdobnikiem. W wersach nieparzystych ostatnie sylaby w klauzuli znajdują się w miejscu głównego akcentu metrycznego, jednak w parzystych nie są one wyraźnie akcentowane. W oryginale oba wersy posiadały akcent na ostatniej sylabie w wygłosie.

Maleńczuk wprowadził kilka zmian w warstwie instrumentacyjnej refrenu:

И думал Буткеев, мне челюсть **кроша** А  
 «И *жить хороша*, и *жизнь хороша*!» А

I dumał Butkiejew zebra łamiąc mi А  
 Że **dobrze jest** życie i **dobrze jest** żyć B  
I dumał Butkiejew czeluść krusząc mą C  
 Że **dobrze jest** żyć – **że** życie **jest** bon C

Tłumacz nie odtwarza oryginalnego monorytmu, proponując w zamian układ ABCC, w którym para rymów pojawia się dopiero w dwóch ostatnich wersach – dodatkowych w porównaniu z oryginałem. Z powodu przedłużenia refrenu obecne w nim elementy instrumentacyjne w postaci powtórzeń pojedynczych leksemów (*jest, życie, żyć*) oraz całych fraz (*I dumał Butkiejew*) wybrzmiewają zdecydowanie mocniej niż w oryginale.

Druga z analizowanych przeze mnie zwrotek oryginału w wielu wariantach utworu zamieniana jest miejscem z trzecią. Jednak i ona kontynuuje rozpoczęty w pierwszej strofie paradygmat wersyfikacyjny:

При счѐте «*семь*» я **всѐ** лежy, рыдаyют землячки <sup>14</sup>  
 Встаю, ныряю, ухожy, и мне идут очки <sup>14</sup>

|| -|́- -|́- -|́- -|́- -|́- -|́- ||  
 || -|́- -|́- -|́- -|́- -|́- -|́- ||



wersie pojawia się krótka odbitka pozwalająca na organizację wersyfikacyjną linii tak, by akcent wyrazowy pokrywał się z akcentem metrycznym. W ostatnim, również czternastosylabowym wersie, odbitka z poprzedniego wersu nie zostaje powielona. Sprawia to, że w wygłosie wersu mamy do czynienia z transakcentacją wynikającą z braku odbitki na początku wersu. Decyzja ta pozwala jednak Maleńczukowi na utrzymanie dynamiki między wersami zwrotki. Ponadto brak odbitki umożliwia zachowanie spójności akcentów wyrazowych i metrycznych w obrębie wersu. Obrazuje to poniższa rekonstrukcja, w której wzorem przedostatniego wersu odbitka zostaje zachowana:

REKONSTRUKCJA:

Ja od dziecka w twarz człowieka uderzyć *nie* mogę <sup>14</sup>      \_|(') (') \_|(') (') \_|\_ (') \_|(') ||||

Pojawiająca się w tłumaczeniu transakcentacja w bezokoliczniku *uderzyć* oraz akcentowany na pierwszą sylabę dwusylabowiec *mogę* w klauzuli wersu sprawiają, że dany wers wyraźnie wyróżnia się na tle pozostałych.

Warstwa instrumentacyjna tłumaczenia ponownie jest nieco zmodyfikowana w porównaniu z oryginałem:

При счѣте «семь» я всё лежу, <sup>I</sup>   рыдают землячки А	Słyszę siedem jeszcze <sup>I</sup> leżę   osiem zbieram się А
Встаю, ныряю, ухожу, <sup>I</sup>   и мне идут очки А	<b>Znów</b> prostuję <sup>II</sup> <b>znów</b> nurkuje <sup>II</sup>   oczka idą mnie В
Неправда, <u>будто</u> <u>бы</u> <u>к</u> <u>концу</u> <sup>II</sup>   я силы <u>берегу</u> В	Nieprawda też że na końcówkę   siły zbieram swe А
<u>Бить</u> человека по лицу <sup>II</sup>   я с детства не могу В	Ja od dziecka w twarz   człowieka uderzyć nie mogę С

Polski bard nie przenosi oryginalnego układu rymów zewnętrznych ani też nie nawiązuje do układu znanego z poprzedniej strofy. Druga zwrotka posiada układ rymów ABAC, którego jedyna para (A) zbudowana jest na bazie odległego współbrzmienia jednosylabowców *się* i *swe*. Maleńczuk nie oddaje również oryginalnej pary rymów wewnętrznych – zarówno pomiędzy pierwszym a drugim wersem (*лежу* – *ухожу*), jak i trzecim a czwartym (*концу* – *лицу*). W pierwszym wersie zastępuje go współbrzmieniami wewnętrznymi (*jeszcze* – *leżę*). Obecny w drugim wersie rym wewnętrzny *встаю* – *ныряю* oddany został przez parę *prostuję* – *nurkuje*.

W pierwszym wersie Maleńczuk rezygnuje również z powtórzenia frazy *в трибунах*, jednak decyzję tę kompensuje w drugim wersie, w którym pojawia się, nieobecne w oryginale powtórzenie leksemu *znów*. Wraz z rymem wewnętrznym (*простује – нуркује*) rytmizuje i udźwięcznia ono pierwszy człon drugiego wersu. Tłumacz rezygnuje ponadto z obecnej w trzecim wersie aliteracji opartej na nagromadzeniu spółgłoski *б* (rosyjskiej spółgłoski *b*).

Po strofie następuje refren, w którym nie obserwujemy zmian w budowie melicznej.

Trzecia zwrotkach oryginału (pełniaca w niektórych wariantach wykonania rolę drugiej) również powieli układ opisany w toku analizy pierwszej strofy:

В трибунах свист, в трибунах вой: «Ату его, он трус!» <sup>14</sup>	_ '_ - - _ '_ - - _ '_ - - _ '_
Буткеев лезет в ближний бой, а я к канатам жмусь <sup>14</sup>	_ '_ - - _ '_ - - _ '_ - - _ '_
Но он пролез — он сибиряк, настырные они <sup>14</sup>	_ '_ - - _ '_ - - _ '_ - - _ '_
И я сказал ему: «Чудак! Устал ведь — отдохни!» <sup>14</sup>	_ '_ - - _ '_ - - _ '_ - - _ '_

Ponownie mamy tu do czynienia z regularną wersyfikacją, której podstawą jest stała liczba sylab w wersie z krótką pauzą na końcu każdego wersu. W końcówce wersu pojawia się akcent na ostatniej sylabie w klauzuli, po której następuje krótka pauza.

Interesujące z punktu widzenia analizy elementy odnajdujemy w warstwie instrumentacyjnej:

В трибунах свист, в трибунах вой: <sup>I</sup> | «Ату его, он трус!» А  
 Буткеев лезет в ближний бой, <sup>I</sup> | а я к канатам жмусь А  
 Но он пролез — он сибиряк, <sup>II</sup> | настырные они В  
 И я сказал ему: «Чудак! <sup>II</sup> | Устал ведь — отдохни!» В

Wysocki ponownie buduje strofę na bazie układu rymów AABB oraz współbrzmień wewnętrznych oznaczonych jako I oraz II. W pierwszym wersie pojawia się wzmacniająca rytmiczność tekstu powtórzenie frazy *в трибунах*. W drugim wersie mamy do czynienia z dwiema aliteracjami: pierwszą przed cezurą wokalną, opartą na spółgłosce *б* (rosyjska spółgłoska *b*) oraz drugą – po cezurze, opartą na spółgłosce *к*

(rosyjska spółgłoska *k*). W trzecim wersie znów pojawia się powtórzenie, tym razem jednak zaimka *он*. W ostatnim wersie zaś mamy do czynienia z typową dla Wysockiego praktyką wykonawczą w postaci zmiany tonu głosu sygnalizującej dialog lub zwrot do postaci innej niż podmiot liryczny.

W warstwie wersyfikacyjnej trzeciej zwrotki tłumaczenia znowu obserwujemy dążenie do pełnej zgodności z oryginałem i regularności:

W trybunach *świst* w trybunach *śmiech* a ty jego to *tchórz* <sup>14</sup> || \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' ( ' ) \_|\_ ' ||  
 Butkiewicz *idzie* w bliski *bój* ja z lin wycieram *kurz* <sup>14</sup> || \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' ||  
 On *nie* *ustąpi* Sybirak już *tacy* oni są <sup>14</sup> || \_|\_ ' \_ \_ | ( ' ) ( ' ) \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' ||  
 Choć *mówię* *odpuść* mu *durak* bo *zmęczysz* się tą *grą* <sup>14</sup> || \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' ( ' ) \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' || || ||

Trzecia zwrotka powraca do czternastosylabowej konstrukcji każdego z wersów. Ponownie też każdy wers zaczyna się od odbitki. W końcówce pierwszego wersu mamy do czynienia z transakcentacją w postaci przeniesienia rosyjskiej frazy *Аты его* do tłumaczenia:

В трибунах *свист*, в трибунах *вой*: "Аты его, он трус!" <sup>14</sup> || \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' ||

W trybunach *świst* w trybunach *śmiech* a ty jego to *tchórz* <sup>14</sup> || \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' ( ' ) \_|\_ ' ||

Rozbieżność akcentów metrycznego i wyrazowego występuje także w przedostatnim wersie, w którym leksem *Sybirak* jest akcentowany przez Maleńczuka tak samo, jak w oryginale:

Но он пролез — он сибиряк, настырные они <sup>14</sup> || \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' ||

On *nie* *ustąpi* Sybirak już *tacy* oni są <sup>14</sup> || \_|\_ ' \_ \_ | ( ' ) ( ' ) \_|\_ ' \_ \_ | \_|\_ ' ||

Podobną sytuację odnotowujemy w ostatnim wersie. Maleńczuk przenosi do swojego tłumaczenia rusycyzm *durak* (który w niektórych wariantach oryginalnego

utworu znajduje się w miejscu słowa *чудак*) i akcentuje go zgodnie z rosyjskim systemem akcentacyjnym, czyli na ostatniej sylabie:

И я сказал ему: "Чудак! Устал ведь — *отдохни!*"      || \_|'\_ \_ \_ \_|'\_ \_ \_ \_|'\_ \_ \_ \_|'\_ ||

Choć mówię odpuść mu durak bo zmęczysz się tą gra      \_|'\_ \_ \_ \_|'\_ \_ \_ \_|'\_ \_ \_ \_|'\_ || || || |

Jeżeli chodzi o instrumentację, to trzecia strofa przekładu cechuje się większym niż poprzednie dążeniem do ekwiwalencji. Przejawia się to przede wszystkim tym, że Maleńczuk po raz pierwszy w utworze rekonstruuje oryginalny układ rymów AABB:

<u>В трибунах</u> свист, <u>в трибунах</u> вой: <sup>I</sup>   «Ату его, он трус!» А	<b>W trybunach</b> świst <b>w trybunach</b> śmiech   a <u>ty</u> jego to <u>tchórz</u> А
<u>Буткеев</u> лезет в <u>ближний бой</u> , <sup>I</sup>   а я <u>к</u> канатам жмусь А	<u>Butkiejew</u> idzie w <u>bliski bój</u>   ja z lin wycieram kurz А
Но <u>он</u> пролез — <u>он</u> сибиряк, <sup>II</sup>   настырные они В	On nie ustąpi Sybirak <sup>I</sup>   już tacy oni są В
И я сказал ему: « <u>Чудак!</u> <sup>II</sup>   <u>Устал</u> ведь — <i>отдохни!</i> » В	Choć mówię odpuść mu durak <sup>I</sup>  bo zmęczysz się tą grą В

Tłumacz nie zachowuje jednak pierwszej pary spółbrzmień wewnętrznych przed cezurą (*вой* – *бой*). Odtwarza za to drugą (*сибиряк* – *чудак*) poprzez spółbrzmienie leksemów *Sybirak* – *durak*.

W pierwszym członie pierwszego wersu Maleńczuk oddaje powtórzenie frazy *в трибунах* poprzez analogiczną frazę *w trybunach*. Współbrzmienie to wzmacnia dodatkowo wyraźnie słyszalna aliteracja w leksemach *świst* i *śmiech*. W drugim członie pojawia się nieobecna w oryginale aliteracja we frazie *a ty jego to tchórz*. W drugim wersie oddana zostaje aliteracja z pierwszego członu wersu (*Butkiejew idzie w bliski bój*), ale zredukowana zostaje aliteracja obecna w oryginalnej frazie *a я к канатам...* W trzecim wersie zredukowane zostało powtórzenie zaimka *он*.

Ostatnia strofa oryginału również nie odbiega od regularnego sposobu wersyfikacji:

А он всё *бьёт* — здоровый, *черт*! Я вижу — *быть* беде <sup>14</sup>    || \_|\_ \_ \_|\_ \_ \_|\_ \_ \_|\_ ||  
 Ведь *бокс* не *драка* — это *спорт* отважных и т. д. <sup>14</sup>    || \_|\_ \_ \_|\_ \_ \_|\_ \_ \_|\_ ||  
 Вот он *ударил* — раз, два, *три*, и сам *лишился сил* <sup>14</sup>    || \_|\_ \_ \_|\_ \_ \_|\_ \_ \_|\_ ||  
 Мне *руку* *поднял* *рефери*<sup>88</sup>, которой я не *бил* <sup>14</sup>    || \_|\_ \_ \_|\_ \_ \_|\_ \_ \_|\_ ||

W warstwie instrumentacyjnej powieła ona wprowadzony w pierwszej zwrotce układ rymów zewnętrznych AABV:

А он всё бьёт — здоровый, черт! <sup>I</sup> | Я вижу — быть беде А  
 Ведь бокс не драка — это спорт <sup>I</sup> | отважных и т.д А  
 Вот он ударил — раз, два, три, <sup>II</sup> | и сам лишился сил В  
 Мне руку поднял рефери, <sup>II</sup> | которой я не бил В

Ponownie pojawia się układ międzywersowych rymów wewnętrznych oznaczonych jako I (*черт* – *спорт*) oraz II (*три* – *рефери*). Ponadto w całym pierwszym wersie i pierwszym członie drugiego wersu występuje nagromadzenie *б* oraz *в* w nagłosach leksemów. Zwrotka również kończy się refrenem. Tak samo jak poprzedni jest on zbudowany z dwóch wersów, ale mających po jednaście sylab:

Лежал он || и думал, || что жизнь || хороша <sup>11</sup>    || \_|\_ \_ || \_|\_ \_ || \_|\_ \_ || \_|\_ \_ ||  
 Кому || хороша, || а кому || ни шиша <sup>11</sup>    || \_|\_ \_ || \_|\_ \_ || \_|\_ \_ || \_|\_ \_ ||

Ta niewielka zmiana wpływa na budowę delimitacyjną drugiego wersu, bowiem nie pojawia się tam wyraźna pauza w połowie wersu znana z poprzednich refrenów. Zmiana ta doskonale podkreśla kulminacyjny charakter ostatniego wersu analizowanego refrenu.

Ostatnia zwrotka analogicznego utworu Maleńczuka pokazuje dążenie do pełnego odtworzenia strofy oryginalnej:

<sup>88</sup> Leksem ten posiada dwa warianty akcentacyjne – na pierwszą oraz ostatnią sylabę. Za życia Wysockiego akcent na ostatnią sylabę w tym słowie był uznawany za normatywny. Zob. *Сентиментальный боксер – комментарий*. WWW: <https://wysotsky.com/1049.htm?11> [dostęp: 05.05.2024] oraz *Насло: рефери*. WWW: <https://gramota.ru/meta/referi> [dostęp: 05.05.2024].



On **bije** wszystko **gó**ra **dó**ł ja **my**ślę **bę**dzie **ź**le <sup>14</sup>  
 Boks **to** nie **dra**ka **to** jest **spo**rt od**wa**żnych **i** te **de** <sup>14</sup>  
 Uderzył **jesz**cze **raz** dwa **trzy** i **ca**łkiem **opa**dł z **si**ł <sup>14</sup>  
 Mą **sę**dzia **rę**kę w **gó**rę **wz**niósł tą **któ**rą **ja** nie **bi**ł <sup>14</sup>

—|— — —|— — —|— — —|— — —|— ||  
 —|— — —|— — —|— — —|— — —|— ||  
 —|— — —|— — —|— — —|— — —|— ||  
 —|— — —|— — —|— — —|— — —|— ||||

W kolejnej strofie Maleńczuk również odtwarza układ rymów zewnętrznych, jednakże tym razem redukuje większość pozostałych elementów wpływających na brzmienie wersu:

A он всё <b>б</b> ьёт — здоровый, <b>ч</b> ерт! <sup>I</sup>   Я <b>в</b> ижу — <b>б</b> ыть <b>б</b> еде A	On <b>bije</b> wszystko <b>gó</b> ra <b>dó</b> ł   ja <b>my</b> ślę <b>bę</b> dzie <b>ź</b> le A
<b>В</b> едь <b>б</b> окс не драка — это спорт <sup>I</sup>   отважных и т.д A	Boks <b>to</b> nie draka <b>to</b> jest sport   odważnych i te de A
Вот он ударил — раз, два, три <sup>II</sup>  , C и сам лишился сил B	Uderzył <b>jesz</b> cze <b>raz</b> dwa <b>trzy</b>   i całkiem opadł z sił B
Мне руку поднял рефери <sup>II</sup>  , C которой я не бил B	Mą <b>rę</b> kę <b>sę</b> dzia w <b>gó</b> rę <b>wz</b> niósł  tą <b>któ</b> rą <b>ja</b> nie <b>bi</b> ł B

Muzyk nie oddaje międzywierszowych rymów wewnętrznych (*чепм – сноpm; тпу – рефери*). Redukuje również obecne w pierwszym i drugim wersie nagromadzenie *б* oraz *в* w nagłosach leksemów, co ma wpływ na brzmienie. W drugim wersie pojawia się jednak nieobecne w oryginale powtórzenie jednosylabowca *to*.

Po ostatniej zwrotce zarówno w oryginale, jak i w przekładzie pojawia się refren.

Leżał on    i <b>du</b> mał       że żyżń <b>ha</b> rasza <sup>11</sup>	— — —    — — —    — — — — — — —
<b>ko</b> mu <b>ha</b> rasza    a <b>ko</b> mu <b>ni</b> chuja <sup>11</sup>	— — — — —    — — — — — — — —
I <b>du</b> mał    Butkiejew       ociekaj <sup>a</sup> jąc <b>kr</b> wią <sup>11</sup>	— — —    — — —    — — — — — — —
Że <b>do</b> brze <b>je</b> st żyć       że życie jest <b>bon</b> <sup>10</sup>	— — — — —       — — — — — —

I <b>du</b> mał    on <b>wt</b> edy       żebra <b>ła</b> miał <b>mi</b> <sup>11</sup>	— — —    — — —    — — — — — — —
Że <b>do</b> bre    <b>je</b> st życie       że <b>do</b> brze jest żyć <sup>11</sup>	— — —    — — —    — — — — — — —
I <b>du</b> mał    Butkiejew       czeluść <b>kr</b> usząc <b>ma</b> <sup>11</sup>	— — —    — — —    — — — — — — —
Że <b>do</b> brze <b>je</b> st żyć       że życie jest <b>bon</b> <sup>10</sup>	— — — — —       — — — — — —

Refren zamykający utwór w tłumaczeniu Maleńczuka jest rozbudowany, ponieważ składa się nie z czterech, a z ośmiu wersów przedzielonych kilkutaktową przerwą, podczas której odgrywany jest krótki motyw gitarowy.

W pierwszych dwóch wersach dostrzegamy transakcentacje w leksemach *leżał* oraz *komu*, które nawiązują do warstwy brzmieniowej refrenu oryginalnego:

Лежа <u>л</u> он    и ду <u>м</u> ал,    что жи <u>з</u> нь    хоро <u>ш</u> а <sup>11</sup>	- ́    - ́ -   - ́    - ́
Ко <u>м</u> у хоро <u>ш</u> а, а ко <u>м</u> у — ни ши <u>ш</u> а <sup>11</sup>	- ́    - ́    - ́    - ́

Ponadto zmodyfikowana zostaje fraza *ни шиша*, która w tłumaczeniu została zastąpiona frazą *ni chuja*, akcentowaną zgodnie z zasadami rosyjskiego systemu akcentacyjnego. Szybkie tempo utworu oraz umiejscowienie niespójności akcentu wyrazowego i metrycznego w nagłosie sprawiają, że są one niemal niesłyszalne. Pozwalają jednak, razem z krótkimi pauzami, na organizację wersyfikacyjną strofy. W przeciwieństwie do oryginału Maleńczuk nie zwiększa liczby wersów do jedenastu w ostatnim wersie.

Analizując warstwę brzmieniową utworu *Bokser*, można stwierdzić, że nowa aranżacja muzyczna, nawet jeśli różni się od oryginału, nie zawsze wiąże się z gruntownymi zmianami w warstwie wersyfikacyjnej utworu. Aranżacja utworu Macieja Maleńczuka narzucająca skojarzenia z muzyką punk rockową pozwoliła na zachowanie regularnego układu wersyfikacyjnego. Dzięki agresywnemu brzmieniu, które dobrze koresponduje z motywem walki, nowa aranżacja umożliwiła także podkreślenie występujących w oryginale elementów estetycznych oraz wprowadzanie nowych.

## 9. Ślady obecności tłumacza – aspekt kulturowy i językowy

Redefinicja roli tłumacza w minionym stuleciu oraz zmiana podejścia do transformacji tłumaczeniowych w tekście stanowią punkt wyjścia do moich badań. Jednym z aspektów tego rodzaju dociekań, jak już wspominałem, jest „rekonstrukcja biografii translatorskiej (w jej bezpośrednim związku z działalnością przekładową)”<sup>1</sup>. Autorska poetyka twórcy przejawiająca się zarówno w tłumaczeniach, jak i w twórczości autorskiej związana jest z uwikłaniem tłumacza w obie kultury, z którymi pracuje oraz z czynnikami biograficznymi. Kwestia ta otwiera interesującą perspektywę w analizie konfrontatywnej tekstów oryginału oraz przekładów. Jak zauważa Jolanta Lubocha-Kruglik:

Oczekiwanie, że tłumacz przyjmie postawę zdystansowaną wobec obu kultur, z którymi obcuje, a więc zarówno w stosunku do kultury wyjściowej, jak i – docelowej, jest w zasadzie nierealne. Celem tłumacza jest bowiem z jednej strony – przekazanie intencji zawartych w oryginale (czyli reprezentuje autora), z drugiej zaś – spowodowanie, by utwór ten został zaakceptowany przez odbiorców kultury docelowej (reprezentuje więc również czytelnika). Pogodzenie tych dwóch – różnych przecież funkcji – wyklucza w zasadzie działalność mediacyjną w pełnym rozumieniu tego słowa<sup>2</sup>.

Dalej zaś dodaje:

Anna Legeżyńska nazywa tłumacza „drugim autorem”, ponieważ, jej zdaniem, pragnie on „stworzyć iluzję odbioru dzieła oryginalnego”<sup>3</sup>. Określenia tego nie należy jednak traktować jako próby pełnego utożsamiania tłumacza z autorem, bowiem tłumacz w procesie przekładu podejmuje szereg decyzji zupełnie niezależnie od autora tekstu. Sam decyduje o

---

<sup>1</sup> J. Kita-Huber, R. Makarska: *Wprowadzenie*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw...*, s. 9.

<sup>2</sup> J. Lubocha-Kruglik: *Co nam przeszkadza w tłumaczeniu W: Przestrzenie przekładu*. Red. J. Lubocha-Kruglik, O. Małysy. Katowice 2016, s. 15.

<sup>3</sup> A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 22.

wyborze określonej strategii translatorskiej (domestykacja, egzotyzacja, modernizacja, archaizacja tekstu lub in.), sam też dokonuje określonej ingerencji w tekst w oparciu o swą „indywidualną świadomość kulturową”<sup>4</sup>.

Konieczność zwrócenia uwagi na „indywidualną kulturową świadomość tłumacza” podkreśla Anna Bednarczyk, łącząc ją z celowością podejmowanych przez tłumacza decyzji. Badaczka postuluje, by mówić o tłumaczu „a) podejmującym świadome wybory, dotyczące zachowania w tekście przekładu charakterystycznych elementów kultury źródłowej, a także o tłumaczu b) nieświadomym swej roli kulturotwórczej, czy «kulturodestrukcyjnej»”<sup>5</sup>. Istotność uwzględnienia w procesie analizy przekładu osoby tłumacza wydaje się więc bezdyskusyjna. Przedmiotem badań powinna być jego biografia, inne tłumaczenia, a także jego twórczość własna (jeśli taka istnieje).

Odnosząc powyższe do Macieja Maleńczuka, warto podkreślić raz jeszcze, że nie jest on profesjonalnym tłumaczem. Dotychczasowe dokonania translatorskie Maleńczuka to jedenaście tekstów Wysockiego przetłumaczonych z języka rosyjskiego na potrzeby albumu *Wysocki Maleńczuka* oraz cztery przekłady wierszy autorstwa Emily Dickinson na potrzeby albumów *Homo Twist* i *Moniti Revan*. Teksty te są niewątpliwie interesującym materiałem badawczym zwłaszcza w aspekcie przejawów sygnatury autorskiej tłumacza. Obserwowane w tych tekstach transformacje pojawiają się najczęściej w związku z ekspozycją elementów typowych dla twórczości Maleńczuka (np. wplatanie motywów biograficznych). Widoczne są ponadto liczne przesunięcia semantyczne w postaci zmiany wymowy tekstu oraz tendencja do podejmowania z odbiorcą gier intertekstualnych nieobecnych w oryginale. Do powyższego dochodzą również zmiany w warstwie stylistycznej tekstu w postaci większej ekspozycji elementów podstandardu językowego. Innym interesującym elementem są przekształcenia wynikające z tendencji do wprowadzania sygnałów obcości w przekładzie.

---

<sup>4</sup> J. Lubocha-Kruglik: *Co nam przeszkadza w tłumaczeniu...*, s. 15. Pisząc o „indywidualnej świadomości kulturowej”, J. Lubocha-Kruglik powołuje się na słowa Anny Bednarczyk: A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice, 2002, s. 25.

<sup>5</sup> A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice, 2002, s. 25.

## 9.1. Tytuły piosenek autorskich – konfrontacja przekładowa<sup>6</sup>

Tytuł stanowi zawsze bardzo ważną część utworu. Z jednej strony bowiem, może być traktowany jako jego element integralny – zapowiada (choć nie zawsze) fabułę dzieła, wskazuje na jego tematykę, z drugiej zaś – posiada pewną autonomię i często z powodzeniem może funkcjonować samodzielnie. Henryk Markiewicz zauważa, że tytuł „posiada naturę paradoksalną: jest istotnie integralną częścią tekstu, a zarazem wypowiedzią o nim, metatekstem”<sup>7</sup>. Podobną opinię wyraża Stanisław Gajda, który stwierdza, że tytuł „stanowi wypowiedź o tekście”, dodając przy tym, że zapewnia on pierwszy kontakt czytelnika z utworem<sup>8</sup>. Inna badaczka, Urszula Dąbmska-Prokop porównuje tytuł do etykiety, wizytówki i imienia tekstu, pozwalającego nawiązać relację między czytelnikiem a odbiorcą<sup>9</sup>.

Badacze wskazują na różne funkcje tytułów. W *Małej encyklopedii przekładoznawstwa* autorzy przywołują klasyfikację Gerarda Genette’a, który traktuje tytuł jako pełnowartościowy tekst i wymienia trzy jego funkcje. Pierwszą z nich jest funkcja identyfikacyjna, która pozwala na wyodrębnienie i zidentyfikowanie utworu na podstawie jego tytułu. Funkcja informacyjno-opisowa wskazuje z kolei na to, że tytuł i tekst zazwyczaj (choć nie zawsze) żyją w pewnej symbiozie. Nazwa utworu będąca metaforą zawartego w nim sensu, może być kluczem do zrozumienia tekstu (bądź tekst może być kluczem do zrozumienia tytułu). Przykładem tego mogą być tytuły *Przedwiośnie*, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, *Granica*. Z drugiej strony, istnieją przecież tytuły pozbawione związku z tekstem jak *Ferdynand*. Kolejna funkcja wyróżniona przez Genette’a to funkcja marketingowa<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Część ustaleń zawartych w niniejszym rozdziale została opublikowana w artykule: S. Bryzek: *O tłumaczeniu tytułów piosenek autorskich (na materiale twórczości Włodzimierza Wysockiego i Bulata Okudźawy)*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis – Studia Russologica”, nr 13, 2020.

<sup>7</sup> H. Markiewicz: *Tytuły dzieł literackich*. W: *Zabawy literackie dawne i nowe*. Kraków 1992, s. 14.

<sup>8</sup> S. Gajda: *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*. „Socjolingwistyka”, 1987, t. 6, s. 79–89.

<sup>9</sup> M. Gagaczowska: *Tytuł i tłumaczenie*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 280.

<sup>10</sup> Ibidem.

Nie jest to, oczywiście, jedyna istniejąca klasyfikacja. Krzysztof Hejwowski, na przykład, rozszerza tę listę, wyróżniając sześć funkcji tytułu: identyfikacyjną, prezentacyjną, konotacyjną, intertekstualną, anegdotyczną, komercyjną i estetyczną<sup>11</sup>.

Wszystkie te funkcje, przynajmniej w założeniu, powinny zostać uwzględnione również przy analizie tłumaczeń tytułów. Jiří Levy postuluje konieczność dokonania takiego tłumaczenia tytułu zakorzenionego w kulturze oryginału, by mógł on przyjąć się w kulturze docelowej. Zaznacza jednak przy tym potrzebę „wstrzeźliwości twórczej”, która umożliwia zachowanie funkcji identyfikacyjnej tytułu<sup>12</sup>. Hejwowski, odwołując się do słów czeskiego przekładoznawcy, ujmuje to jeszcze dobitniej, stwierdzając, że: „Przetłumaczony tytuł powinien zachować wszystkie funkcje tytułu oryginalnego, łącznie z funkcją identyfikacyjną, tak, jak ją tu rozumiemy”<sup>13</sup>.

Badacze zauważają, że w zależności od rodzaju utworu (książka, film, piosenka, artykuł w gazecie) poszczególne funkcje będą zyskiwać bądź tracić na znaczeniu. W tradycji piosenki autorskiej, w którą wpisuje się twórczość zarówno Władimira Wysockiego, jak i innych radzieckich bardów (na przykład Bułata Okudźawy), tytuł, jeśli już się pojawia, posiada funkcję zbliżoną do funkcji tytułów w poezji i w muzyce. Przede wszystkim ma on charakter dystynktywny – wyróżnia utwór na tle innych utworów danego artysty lub innych twórców. Nieodłączne funkcje tytułów – nominatywna i deskryptywna – w konwencji utworów z gatunku piosenki autorskiej realizują się najczęściej poprzez dwie tendencje, jakim jest nadawanie utworom tytułów, zgodnie ze schematami, które omawiam poniżej.

W pierwszym z nich, tytuł stanowi wprowadzenie do utworu (funkcja informacyjno-opisowa lub, za Hejwowskim, funkcja prezentacyjna). Zazwyczaj zaczyna się wówczas od frazy *Песенка о...* (Piosenka o...). W dalszej części tytułu pojawia się informacja, o czym dany utwór traktuje, na przykład: *Песенка о Моцарте*, *Песенка о солдатских сапогах*, *Песенка о сентиментальном боксере*. Już sam tytuł, niebędący żadnym rodzajem próby wprowadzenia odbiorcy w błąd lub, jak nierzadko bywa, kalamburu, niejako przygotowuje odbiorcę na to, co odnajdzie w treści samego utworu.

---

<sup>11</sup> K. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015, s.184–185.

<sup>12</sup> И. Левый: *Искусство перевода...*, s. 127–130.

<sup>13</sup> K. Hejwowski: *Iluzja przekładu...*, s.191.

Przedstawiony tu schemat budowy tytułu nie powoduje trudności tłumaczeniowych i jest możliwy do przekazania w innym języku praktycznie bez strat semantycznych. Nie dziwi więc fakt, że tłumacze podejmujący się prób transferu utworów radzieckich bardów najczęściej decydują się na dosłowne tłumaczenie takich tytułów, w efekcie czego otrzymujemy takie tytuły jak: *Piosenka o Mozarcie*, *Piosenka o żołnierskich butach*, *Piosenka o sentymentalnym bokserze*.

Anna Bednarczyk zauważa, że polscy słuchacze początkowo poznawali twórczość rosyjskiego barda w oryginale w formie wykonania instrumentalno-wokalnego (często na spotkaniach w domach prywatnych, w środowiskach młodzieżowych i studenckich)<sup>14</sup>. W związku z powyższym można jednak pokusić się o wywód, że nieskomplikowany tytuł oryginału i możliwość intuicyjnego przetłumaczenia go nawet przez laika mogą stanowić jeden z czynników ułatwiających zapamiętywanie oryginalnych utworów, co z kolei przekłada się na ich popularność.

W kręgu rosyjskiej piosenki autorskiej nierzadko spotyka się utwory, które pozornie nie mają tytułu. W takich sytuacjach, w celu odróżnienia od innych piosenek, tekst bierze swą nazwę (podobnie jak ma to miejsce w przypadku wierszy) od pierwszego wersu pierwszej zwrotki. Daria Dacko w swoich badaniach poświęconych problematyce tłumaczenia utworów z gatunku piosenki autorskiej na język niemiecki, zauważa, że w takim przypadku, w przeciwieństwie do tradycji rosyjskiej, niemieckie przekłady tytułów mają tendencje do redukcji – tytułu nie stanowi przytoczona w całości pierwsza strofa, zamiast tego tytuł jest syntezą treści i sensów utworu. Możemy to zaobserwować w przekładzie utworu *Эй, шофер, вези в Бутырский хитоп* autorstwa Martina Remané'a, który tłumacz oddaje jako *zur Butyrka*<sup>15</sup>. Z podobnym zabiegiem spotykamy się na gruncie polskim, co omówię w dalszej części.

Jak już wspominałem, piosenki Wysockiego mogą nosić kilka różnych tytułów, a nawet występować w różnych wersjach. Wynika to z faktu, że nie miał on zwyczaju zapisywania swoich utworów, grał je z pamięci. Nierzadko też improwizował, tworząc wariacje na temat wykonywanej piosenki<sup>16</sup>. Zwraca na to uwagę również Anna

---

<sup>14</sup> Anna Bednarczyk: *Wysocki po polsku...*95, s. 8.

<sup>15</sup> Д.А. Дацко: *Основные проблемы перевода авторской песни (на материале поэтических текстов В. Высоцкого, О. Митяева)*. WWW: <http://www.wysotsky.com/0006/056.htm>. [dostęp:08.07.2023].

<sup>16</sup> С. Жильцов: *Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. Песни и стихи. 1960–1967*. Тула 1993, s. 18.

Bednarczyk, pisząc o trudnościach, jakie mogą pojawiać się przed tłumaczem poezji Wysockiego:

Z problemem wariantowości tekstów, wiąże się także wariantowość tytułów. Jest ona uzasadniona tym, że niezwykle często piosenkom Wysockiego nadawano tytuły już po śmierci Autora. Stąd różnice występujące zarówno w oryginałach, jak i tłumaczeniach<sup>17</sup>.

Analizy tych utworów i stworzenia zbioru *wersji kanonicznych* nie ułatwia też fakt, że Wysocki raczej nie występował w oficjalnym obiegu, a teksty były wydawane nieoficjalnie, bez wiedzy i zezwolenia ówczesnych władz<sup>18</sup>. Podkreśla to Adam Łoskiewicz: „Utwory te porzucane są po niskonakładowych i niedostępnych wydawnictwach. Resztę piosenek można spotkać tylko w prywatnych taśmotekach – nagrania te są często mało czytelne z powodu wielokrotnego przekopiowywania”<sup>19</sup>. Łoskiewicz wypowiada się również w kwestii wariantowości tekstów i tytułów:

Inna istotna trudność to zdarzająca się często konieczność wyboru spośród kilku wariantów utworu. Tłumacz poezji nie ma zazwyczaj trudności z ustaleniem, który wariant został przez danego autora wybrany za ostateczny. Inaczej rzecz się ma w przypadku Wysockiego. Co z tego, że w tomiku, który jest i tak nie do zdobycia, wydrukowano pewną wersję utworu, jeżeli ten sam utwór został o wiele lat wcześniej rozpowszechniony poprzez nagrania, i to w kilku wariantach. Każdy wariant będzie zawsze żył własnym życiem, a wydrukowanie tylko jednego z nich może spowodować uznanie go przez odbiorców nie za ostateczny, lecz oficjalny<sup>20</sup>.

Wymienione wyżej aspekty zdecydowanie nie ułatwiały pracy różnym tłumaczom podejmującym się pracy nad utworami Wysockiego. Tłumacz chcący solidnie przygotować się do pracy z jego tekstami, zmuszony jest do podejmowania trudnych wyborów translatorskich wynikających z konieczności analizy, który wariant tytułu (i tekstu) jest najpopularniejszy (i pod jakim oryginalnym tytułem utwór już

---

<sup>17</sup> A. Bednarczyk: *Wysocki po polsku...*, s. 15.

<sup>18</sup> A. Żebrowska: *Outsider w kalekim świecie...* s. 212.

<sup>19</sup> A. Łoskiewicz: *Warianty*. „Literatura na świecie”, 1984, nr 10, s. 85.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 86.



функционuje в сознании читателей будущего перевода). Затем необходимо определить его связь с содержанием переводимого произведения и в конце концов подготовить окончательную версию.

Множество альтернативных вариантов названий песен Высоцкого изображены в таблице, которую размещаю ниже. В первой колонке указываю самый популярный вариант названия произведения оригинала (согласно российскому исследователю творчества Высоцкого Андрею Крылову), во второй – другие варианты, которые встречаются в литературе посвященной Высоцкому или записях, в третьей – названия предложенные Маленчуком.

Высоцкий	Маленчук	Иные варианты
Красное, зелёное	<b>Czerwone zielone</b>	–
Тот, кто раньше с нею был	<b>Ten co wcześniej z Tobą był</b>	Вестсайдская история на современный лад Их было восемь Почти из биографии В тот вечер я не пил, не пел...
Певец у микрофона	<b>Mikrofon</b>	Песня микрофона Моя микрофонная совесть Песня певца у микрофона
II. Старый дом	<b>Straszny dom</b>	Песня про дом Дом В доме. Странное место Баллада о старом доме Чужой дом Не ко двору
Затяжной прыжок	<b>Swobodne spadanie</b>	Затяжной прыжок с парашютом
Песня о сентиментальном боксёре	<b>Bokser</b>	О сентиментальном боксёре Песенка о сентиментальном боксёре Песенка про сентиментального боксёра Песня о боксёре, который был очень гуманен и сентиментален Песня о сентиментальном боксёре, который умел драться, но очень этого дела не любил Песня про боксёра, который умел, но не любил очень драться Про боксёра, который умел, но не любил драться Про сентиментального боксёра Про человека, который не любил драться, но очень умел Боксёр Про боксёра Сентиментальный боксёр Песня про сентиментального боксёра
Песня о нейтральной полосе	<b>Neutralne tango</b>	Нейтральная полоса Песня про нейтральную полосу
Баллада о гипсе	<b>Gips</b>	Забинтованный
Москва — Одесса	<b>Moskwa Odessa</b>	Мне туда не надо На север вылетаю из Одессы Об аэропортах

Песня про Джеймса Бонда, агента 007	<b>James Bond</b>	Агент 007 Как они у нас Песенка про Джеймса Бонда Песня про Джеймса Бонда Песня про Джеймса Бонда. Начало Песня про Джеймса Бонда, про агента 007 Про Джеймса Бонда Про Джеймса Бонда, агента 007 Про Джеймса Бонда, про агента 007 Про Джеймса Бонда, или Агент 007
Баллада о манекенах	<b>Manekiny</b>	–

Часто различия в отдельных вариантах даного титула являются небольшими, на пример – *Песня/Песенка про/о...* Так является в примере вариантов титулов utworов *Песня о сентиментальном боксере*, *Песня про Джеймса Бонда, агента 007* и *Песня о нейтральной полосе*. Титул улега также модификациям в результате замены слова *песня*, *песенка* словом *баллада*, что имеет место в примере одного из вариантов титула *Старый дом*. В таких случаях принятые решения переводческие не имеют большего влияния на восприятие utworу.

Другим примером вариантов, которые трудно трактовать как вызов для переводчика, являются титулы имеющие стабильный член, на пример фразу: *Песня о боксёре/ Песня про боксёра,...*, которая дополняется дополнительной информацией: *Песня о боксёре, который был очень гуманен и сентиментален*; *Песня о сентиментальном боксёре, который умел драться, но очень этого дела не любил*; *Песня про боксёра, который умел, но не любил очень драться*; *Про боксёра, который умел, но не любил драться*. Как видим, вариативность титула ограничивается здесь до его развитой части, которая может быть признана за избыточной. Можно предположить, что приведенные расширения являются вариантами титулов происходящие с записей концертов. Высоцкий пользуется здесь титулом, модифицирует его, желая глубже вовлечь слушателя в смысл utworу. Из-за длины варианты в этой форме не являются естественными для utworов в форме записи, поэтому переводчики, даже если имеют дело с такой формой титула, не используют её при создании собственных вариантов в языке целевом.

Другой проблемой является проблема титулов того же utworу, которые значительно отличаются друг от друга. Это имеет место в примере utworов: *Тот, кто раньше с ней был*, *Старый дом*, *Баллада о гинсе* и *Москва – Одесса*. Вынуждают они на переводчика

konieczność sprawdzenia, który z wariantów jest *kanoniczny*. W przypadku czterech przytoczonych przez nas tytułów, które znalazły się na płycie Maleńczuka, decyzja ta nie jest trudna, bowiem piosenki te są niemal sztandarowymi utworami Wysockiego. Ich tytuły zakorzeniły się na stałe w świadomości odbiorców, pod takimi też tytułami występują one w licznych nagraniach czy tomikach.

Obiektem moich rozważań w niniejszym rozdziale są warianty tłumaczeń tytułów utworów Włodzimierza Wysockiego zaproponowane przez Macieja Maleńczuka. Biorąc jednak po uwagę fakt, że teksty Wysockiego funkcjonują w polskiej świadomości dzięki pracom wielu wcześniejszych tłumaczy, konieczne wydaje się odniesienie również do ich propozycji.

Obrazuje to tabela przedstawiona poniżej:

Wysocki	Maleńczuk	Inne polskie tłumaczenia
Красное зелёное	<b>Czerwone zielone</b>	Czerwone Zielone (Henryk Rejmer)
Тот, кто раньше с нею был	<b>Ten co wcześniej z Tobą był</b>	Ten, co wcześniej z nią był (Henryk Rejmer) Ten, co siedział obok niej (Marlena Zimna) W ten wieczór nie piłem (Aleksander Śnieżko) Ten, co przedtem chodził z nią (Jerzy Szperkowicz) Ten, co z nią przedtem był (Wojciech Młynarski) W tę noc nie otwierałem ust (Wiktor Woroszyński) Nie przebaczam (Agnieszka Osiecka) Tamten, co z nią kiedyś był (Mikołaj Kozak) Nie jadłem nic (Paweł Orkisz) Jej chłopak aktualny (Krzysztof Godek)
Певец у микрофона	<b>Mikrofon</b>	Pieśń mikrofonu (Aleksander Śnieżko) Ze sceny (Jacek Kaczmarski) Cień mikrofonu (Witold Bartoszek)
II. Старый дом	<b>Straszny dom</b>	—
Затяжной прыжок	<b>Swobodne spadanie</b>	Powietrza cyrkulacje (Marlena Zimna)
Песня о сентиментальном боксере	<b>Bokser</b>	Pieśń sentymentalnego boksera (Henryk Rejmer) Cios w cios (Jacek Kaczmarski)
Песня о нейтральной полосе	<b>Neutralne tango</b>	Na neutralnym pasie (Aleksander Śnieżko) Piosenka o ziemi niczyjej (Jerzy Szperkowicz) Pieśń o neutralnym pasie (Wojciech Młynarski)
Баллада о гипсе	<b>Gips</b>	Ballada o gipsie (Marlena Zimna i Aleksander Śnieżko) Ładny gips! (Ziemowit Fedeki)
Москва — Одесса	<b>Moskwa Odessa</b>	Moskwa – Odessa (Henryk Rejmer) Rejs Moskwa – Odessa (Wojciech Młynarski)

Песня про Джеймса Бонда, агента 007	<b>James Bond</b>	Agent 007 (Michał Jagiełło)
Баллада о манекенах	<b>Manekiny</b>	—

Utwory, których tytuły umieściłem w tabeli, zostały wieloaspektowo przeanalizowane przez badaczy, zajmujących się twórczością rosyjskiego barda, w szczególności przez Annę Bednarczyk, która zarówno w monografii *Wysocki po polsku – problematyka przekładu poezji śpiewanej*, jak i w innych pracach poświęconych analizie przekładów piosenek bada zagadnienia przybliżenia tekstu polskiemu odbiorcy, zachowania w przekładzie kolorytu narodowego, stopień odtworzenia w tłumaczeniu obrazu poetyckiego utworu, odtworzenie struktury oraz środków artystycznych i stylistycznych stosowanych przez autora oryginału<sup>21</sup>.

W sposobie tłumaczenia tytułów przez Maleńczuka dostrzegamy tendencję do redukcji pewnych elementów. Przykładem takich działań może być tłumaczenie tytułów utworów: *Певец у микрофона*, *Песенка о сентиментальном боксере*, *Баллада о манекенах* *Песня про Джеймса Бонда, агента 007* oraz zaś *Баллада о гипсе*. W przekładzie tytuły te zostały skrócone do form jednowyrazowych – *Mikrofon*, *Bokser*, *Manekiny*, *Gips* lub w przypadku utworu *Песня про Джеймса Бонда, агента 007* – do dwuwyrazowego – *James Bond*. Można zatem założyć, że jest to działanie celowe, bowiem przetłumaczenie tytułów w postaci, w jakiej występują w języku oryginału, nie stanowi żadnego wyzwania. Jeśli przyjrzymy się solowej działalności Maleńczuka, to w niej również widoczne jest upodobanie do takich właśnie krótkich tytułów. Szczególnie jest to dostrzegalne na pierwszej płycie – *Pan Maleńczuk*, na której widnieją takie tytuły jak: *Syf*, *Armia*, *Villon*, *Nobody*, *Postacie*, *Edek Leszczyk*, *Mirek Jankowski*. Tendencja Maleńczuka do skracania tytułów nie zawsze jednak pozostaje bez wpływu na odbiór utworu. Oryginalne warianty tytułu utworu zatytułowanego przez niego jako *Bokser* podkreślają charakter opisywanej postaci. W wielu odnotowanych wariantach tytułu pojawia się przydawka *сентиментальный* (*Песенка сентиментального боксера*) lub jest ona zastępowana poprzez opis charakteru

<sup>21</sup> Zob. A. Bednarczyk: *Wysocki po polsku – problematyka przekładu poezji śpiewanej*. Łódź 1995 oraz A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002 – rozdziały – *Tłumaczenie w sferze oddziaływania kultury* oraz *Bardowie rosyjscy w Polsce: luki kulturowe i oczekiwania odbiorców*.

boksera, na przykład: *Песня о боксёре, который был очень гуманен и сентиментален; Песня о сентиментальном боксёре, который умел драться, но очень этого дела не любил* itd. Występowanie tak wielu tytułów, w których przekazana zostaje informacja dotycząca charakteru boksera, świadczy o jej istotności i zamyśle twórcy, by słuchacz zwrócił uwagę właśnie na tę cechę charakteru bohatera piosenki. Maleńczuk, decydując się na redukcję tytułu do lakonicznego wariantu *Bokser*, pozbawia tym samym czytelnika istotnej informacji już na wstępie.

Inaczej należy tłumaczyć redukcję tytułu tłumaczenia utworu *Баллада о манекенах*. W oryginale bowiem zawarty został wyraz *баллада*, który, w przypadku przeniesienia go do przekładu, mógłby wywoływać u odbiorcy poczucie dysonansu wynikającego z bluesowego charakteru aranżacji tego utworu na płycie. Interesującą propozycją wydaje się rozszerzenie tytułu w taki sposób, by wyeksponował on styl muzyczny piosenki. Maleńczuk mógłby się pokusić o podkreślenie gatunku, w którym zaaranżowana została jego wersja, na przykład poprzez tłumaczenie *Blues o manekinach*, co w jakiś sposób korespondowałoby również z tradycją tytułów piosenki autorskiej.

Na ekspozycję stylistycznego gatunku aranżacji Maleńczuk decyduje się jednak w tytule tłumaczenia piosenki *Песня о нейтральной полосе*, którą oddał jako *Neutralne tango*. Wyraz *tango* pojawia się w tłumaczeniu niebezpodstawnie (choć nie ma go w oryginalnych wariantach tytułu), stanowi on bowiem nawiązanie do aranżacji utrzymanej właśnie w stylistyce tanga. Z podobnym zabiegiem w twórczości Maleńczuka spotykamy się w przypadku utworu *Червоне тango*, który również utrzymany jest tej stylistyce.

Tytuł *Neutralne tango* wydaje się egzotyczny i zagadkowy zarówno w kontekście oryginału, jak i w kontekście innych polskich tytułów przekładów tego utworu, wśród których można wymienić: *Na neutralnym pasie* (A. Śnieżko), *Piosenka o ziemi niczyjej* (J. Szperkowicz) oraz *Pieśń o neutralnym pasie* (W. Młynarski). Dwa ostatnie zachowują schemat typowy dla piosenki autorskiej, zaś wariant A. Śnieżko zdaje się nawiązywać do innego tytułu, pod którym znany jest oryginał (*Нейтральная полоса*). Propozycja Maleńczuka stawia raczej na przybliżenie tytułu nie tyle do

warstwy tekstowej utworu, ile do muzycznej, będącej nierozzerwalną częścią całości utworu.

W tytule tłumaczenia utworu *Старый дом*, który jest drugą częścią dyptyku *Очи чёрные*, Maleńczuk decyduje się na zmianę leksykalną – przymiotnik *старый* zastępuje przymiotnikiem *straszny*. Częściowo znajduje to odzwierciedlenie również w aranżacji utworu, który składa się ze zwrotek deklamowanych pod minorowe brzmienia wzbudzające atmosferę grozy w stylu Homo Twist. Niemniej, wprowadzona w tytule zmiana, w połączeniu z posępną aranżacją, spłycają tłumaczenie, eksponując makabryczność jako główną cechę utworu. Cecha ta występuje oczywiście w oryginale, jednak nie jest dominująca.

Ciekawym zabiegiem, który został omówiony w rozdziale poświęconym transformacjom przekładowym, jest zmiana w tłumaczeniu tytułu utworu *Том, кто раньше с нею был*. W wersji Maleńczuka tytuł brzmi następująco – *Ten co wcześniej z Tobą był*. Tłumacz decyduje się tutaj (w odróżnieniu od oryginału) na bezpośredni zwrot do kobiety, o której traktuje utwór. Zabieg ten w pewnym stopniu wzbogaca utwór, ale też modyfikuje jego treść. Warto podkreślić, że ze wszystkich popularnych tłumaczeń tego utworu, tylko wariant Maleńczuka zawiera taką zmianę w tytule oraz w tekście.

Ostatnie trzy analizowane tłumaczenia tytułów (*Czerwone zielone*, *Moskwa Odessa*, *Swobodne spadanie*) albo zostały przetłumaczone dosłownie – jak w przypadku utworu otwierającego płytę – *Czerwone zielone* i *Moskwa Odessa*, albo stanowią w pełni adekwatny i akceptowalny przekład utworu oryginalnego – *Swobodne spadanie*.

Podsumowując powyższe, należy zwrócić uwagę na fakt, że tendencja do *uprowadzania* tekstu i manifestowania obecności tłumacza aranżera uwidacznia się już na poziomie samych tytułów. Maleńczuk, wszędzie tam, gdzie uznaje to za właściwe, modyfikuje tytuł, podkreślając tym samym autorskość swoich propozycji oraz znaczenie warstwy muzyczno-aranżacyjnej swoich tłumaczeń. Objawia się to m.in.: w ekspozycji nazwy gatunku muzycznego aranżacji w utworze *Neutralne tango*, w redukcji wielocłonowych tytułów oryginalnych do jednocłonowych (*Mikrofon*, *Bokser*, *Gips*) oraz w zmianie oryginalnego zaimka występującego w tytule *Ten co wcześniej z Tobą był*.

## 9.2. *Красное, зелёное (Czerwone zielone)* – postać bohatera

Otwierający album czterozwrotkowy utwór *Czerwone zielone* jest tłumaczeniem jednej z pierwszych piosenek Wysockiego zatytułowanej *Красное, зелёное*<sup>22</sup>. Oryginalny utwór wpisuje się w gatunek *blatnych*, których źródła i przejawy w twórczości Wysockiego zostały wyjaśnione wcześniej. Na interesującą kwestię związaną z tą stylistyką zwraca uwagę Walentin Tołstych. Badacz podkreśla, że to właśnie tego typu utwory zdobywały szczególną popularność wśród „mieszczańskiej części amatorów wierszy i piosenek”:

У мещанской части любителей стихов и песен, видимо, есть и свой Высоцкий. Им больше нравится, когда он поет про «красное, зеленое, желтое, лиловое», или про Нинку, которая «сегодня соглашается», или о водке, что была не на троих, а на одного, про «зэка Васильева и Петрова зэка» и т. п. Это они организовали психоз вокруг Высоцкого — ненормальное, чисто ажиотажное, поверхностно-тенденциозное восприятие и толкование его песен как чего-то запретного. Я бы назвал его психозом двусмысленности<sup>23</sup>.

Radzieccy słuchacze Wysockiego, mając na uwadze tematykę *blatnych* utworów, chętnie wpisywali barda w nurt twórczości zakazanej, choć w rzeczywistości zakaz taki nie istniał. Tego rodzaju mitowi sprzyjało jednak funkcjonowanie Wysockiego przede wszystkim w nieoficjalnym obiegu artystycznym.

W omawianym utworze oś fabularną stanowi kłótnia między mężczyzną (podmiotem lirycznym) a kobietą. Motyw ten – konflikt kochanków – jest, jak zauważa Anatolij Kulagin, częstym motywem poezji Wysockiego<sup>24</sup>. W omawianej piosence Wysocki śpiewa o mężczyźnie z nizin społecznych, który powrócił z więzienia. Taki rodzaj bohatera, człowiek po przejściach pochodzący z nizin społecznych, idealnie wpisuje się w archetyp bohatera wczesnych utworów Wysockiego. Tekst piosenki

<sup>22</sup> М. Цыбульский: «Суров же ты, климат охотский...». W: Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012. Red. А. В. Скобелев, Г. А. Шпилева. Воронеж 2012, s. 145.

<sup>23</sup> В. Толстых: В зеркале творчества – Владимир Высоцкий как явление культуры. W: Владимир Высоцкий – не вышел из боя. Red. А. Н. Свиридов. Воронеж 1989, s. 539.

<sup>24</sup> А.В. Кулагин: Поэзия Высоцкого – творческая эволюция. Воронеж 2013, s. 30.

zarysowuje apogeum kłótni między mężczyzną a jego byłą partnerką, która mimo składanych bohaterowi obietnic nie dochowała wierności, gdy ten odbywał karę pozbawienia wolności. Narracja utworu jest w całości zdominowana perspektywą mężczyzny. Wysocki pozbawia postać kobiety szansy wypowiedzi, stawiając ją jedynie w roli biernego słuchacza.

Porównując oryginalny utwór i jego tłumaczenie, możemy dostrzec kilka interesujących przesunięć związanych z charakterystyką podmiotu lirycznego:

Красное, зеленое, желтое, лиловое, <u>Самое красивое</u> — на твои бока, А если что <u>дешевое</u> , то <u>новое</u> , <u>фартовое</u> ,	Czerwone zielone, żółte i liliowe Wszystko co <u>najlepsze</u> , rzucam ci do stóp A jeśli <u>krajowe</u> , to <u>fartowne</u> , <u>nowe</u> Ale ty mnie wódki, ale koniaku wprzód
--	---

А ты мне только водку, ну и реже — коньяка.

Zarówno w oryginale, jak i przekładzie tekst otwiera wyliczenie złożone z czterech kolorów – czerwonego, zielonego, żółtego i liliowego. Barwy sugerują nabywane przez podmiot liryczny prezenty w postaci ozdób oraz ubrań. Zostały one zachowane w tłumaczeniu. Delikatne przekształcenie obserwujemy jednak w drugim wersie tłumaczenia, który odpowiada trzeciej linii oryginału. Fraza *самое красивое* oddana została za pomocą leksemu *najlepsze*. Zmiana ta sama w sobie nie zmienia wymowy strofy czy całego utworu, wprowadza jednak nieco inną wartość aksjologiczną. Najbliższym ekwiwalentem oryginalnej frazy byłby wariant *najpiękniejsze*, co zwraca uwagę na estetykę podarków, ich piękno. Podmiot liryczny Maleńczuka natomiast zwraca uwagę na ich jakość. Opisana zmiana jest wstępem do kilku innych przesunięć, które pozwalają dostrzec pewne różnice charakterologiczne między podmiotem lirycznym oryginału a podmiotem lirycznym tłumaczenia.

W kolejnym wersie pojawia się przymiotnik *дешевое*. Podmiot bowiem tłumaczy się, że nawet jeśli podarki były *tanie*, to były one nowe i *фартовое*. Szczególnej uwagi wart jest leksem *фартовое*, który w zależności od kontekstu przybiera różne znaczenia:





Drugi z przymiotników jest w przypadku analizy porównawczej tekstów szczególnie interesujący. Jak wspomniałem rosyjski leksem *фартовое* oznacza w tym kontekście przedmiot dobrej jakości, modny. Pełni on ponadto w tekście rolę stylizującą charakteryzującą, bowiem pochodzi z gwary więziennej<sup>27</sup>. Leksem *fartowny* funkcjonuje również w języku polskim i odnosi się do dnia „który wiąże się z niespodziewanym pomyślnym zbiegiem okoliczności” lub człowieka, który „korzysta z niespodziewanego zbiegu pomyślnych okoliczności”<sup>28</sup>. Podobnie jak w języku rosyjskim, w polskim systemie językowym leksem ten funkcjonuje w gwarze więziennej, w której oznacza człowieka mającego szczęście<sup>29</sup>. Słowo *fart*, którego derywatem jest *fartowny*, jest szczególnie rozpowszechnione w polskiej gwarze więziennej, o czym pisze Maciej Szaszkiewicz:

Chcąc wypowiedzieć wszelkie pozytywne emocjonalnie określenia, należy stosować zwroty: *git*, *fart*, niekiepsko z odmianami (*mieć fart*, *gitnie* itd). Popularne są w grypse liczne powiedzonka wskazujące rozmówcy, szczególnie gdy nie jest to więzień, na niestosowność wypowiedzi: chłopcy to u szewca kołki strugają, szczęście to ma kurwa i milicja itp. Na określenie negatywne (*nieszczęście*, *niedobrze* itd.) należy używać zwrotów *niefart*, *kiepsko*, *kulawo*, *krzywo*. *Mieć krzywości* do kogoś oznacza: *mieć pretensje*, *zastrzeżenia*; *mieć nefart* albo *być kulawo* oznacza: *mieć pecha*<sup>30</sup>.

Możemy zatem założyć, że słowo to zostało przeniesione z oryginału nieprzypadkowo, bowiem kontekst więzienny, który pojawia się w oryginale, zostaje zachowany w tłumaczeniu. Widzimy zatem, że zarówno w oryginale, jak i w przekładzie bohater jest osobą funkcjonującą w środowisku przestępczym. Ten wspólny punkt wyjścia stanowi tło dla pojawiających się dalej różnic w sposobie charakterystyki obu podmiotów. Dostrzegamy to w przypadku informacji o serwowanych przez kobietę napitkach pojawiającej się w pierwszej strofie:

---

<sup>27</sup> Hasło: *Фартовый*. W: *Толковый словарь Ожегова онлайн*.

WWW: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=33721>. [dostęp: 06.06.2023].

<sup>28</sup> Hasło: *fartowny*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/108514/fartowny/5258693/czlowiek>. [dostęp: 06.06.2024]

<sup>29</sup> Hasło: *Фартовый*. W: *Толковый словарь Ушакова онлайн*.

WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1075198>. [dostęp: 06.05.2024].

<sup>30</sup> M. Szaszkiewicz: *Tajemnice grypsarki*. Kraków 1997, s. 39.

А ты мне только **водку**, ну и реже — Ale ty mnie **wódki**, ale **koniaku** wprzód  
**коньяка**.

W oryginale pojawia się wers *А ты мне только водку, ну и реже — коньяка*, w którym alkohol przedstawiony zostaje w pewnej kolejności: najpierw wódka, a następnie, już jednak rzadziej, koniak. Daje nam to informację o sytuacji materialnej pary, pozwala sądzić, że mamy do czynienia z człowiekiem, który nie może sobie pozwolić na zbytki – koniak jest trunkiem droższym i trudniejszym do zdobycia, spożywany jest więc od czasu do czasu.

W tłumaczeniu Maleńczuka mamy do czynienia ze zmianą kolejności. Bohater pojony jest najpierw koniakiem, a dopiero potem wódką. Może to świadczyć o wyższym poziomie życia i dostatku podmiotu lirycznego, co wyraźnie potwierdza druga zwrotka:

<b>Бабу</b> ненасытную, <b>стерву</b> неприкрытую Сколько раз я спрашивал: «Хватит ли, <b>мой свет?</b> » А ты всегда испитая, <u>здоровая, небитая</u> Давала мене <b>водку</b> и кричала: «Еще нет».	Bładź nienasycona, ścierwo nienażarte Wszystkiego ci mało, <b>daczy</b> nie wystarczy? Dość będzie – Pytałem – najdroższy mój skarbie? Mało! Woła ona – i spirytem raczy.
---	--

Na uwagę zasługują tu trzy kwestie. Pierwsza – sposób, w jaki zwraca się do kobiety podmiot liryczny, druga – sygnały dotyczące jego statusu majątkowego, trzecia zaś to powracający kontekst alkoholu.

Zacznijmy od sposobu zwracania się do kobiety:

<b>Бабу</b> ненасытную, <b>стерву</b> неприкрытую Сколько раз я спрашивал: "Хватит ли, <b>мой свет?</b> "	<b>Bładź</b> nienasycona, <b>ścierwo</b> nienażarte A Wszystkiego ci mało, <b>daczy</b> nie wystarczy? Dość będzie – Pytałem – <b>najdroższy mój skarbie?</b>
---	---

W pierwszych dwóch wersach bohater oryginału zwraca się do niej bezpośrednio, używając leksemów *баба* i *стерва*. Wyrazy te nie mają wulgarnego wydźwięku (o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części pracy), funkcjonują raczej w

rosyjskiej mowie potocznej jako prześmiewcze i lekceważące<sup>31</sup>. Kontrastują one natomiast z pojawiającym się w trzecim wersie zwrotem *хватит ли, мой свет?*, bowiem wyraz *свет* funkcjonuje w języku rosyjskim nie tylko w znaczeniu *światła*, ale również jako czułe określenie bliskiej osoby<sup>32</sup>.

Obecny w oryginale kontrast w sposobie zwracania się do kobiety u Maleńczuka zostaje nasilony. Bohater tłumaczenia najpierw określa kobietę rzeczownikami *bladź* i *ścierwo*, a następnie nazywa ją swoim najdroższym skarbem. Zmiana stylistyczna w postaci wulgaryzacji tekstu wpisuje się w idiolekt Maleńczuka i zostanie opisana w rozdziale poświęconym relacjom stylistycznym oryginału i przekładu. Warto jednak podkreślić, że w porównaniu do oryginału wzmocnione zostają zarówno negatywne określenia (poprzez wulgaryzację pierwszego z leksemów), jak i pozytywne – w postaci wyrażenia *najdroższy mój skarbie*, które, w wyniku użycia stopnia najwyższego przymiotnika *najdroższy*, jest zdecydowanie intensywniejsze niż oryginalne – *мой свет*. Pogłębia to obecny w oryginale kontrast i sygnalizuje, że podmiot liryczny tłumaczenia jest postacią, która łatwo popada ze skrajności w skrajność. Warto również dodać, że rzeczownik *bladź* wykorzystany w tłumaczeniu stanowi czytelny sygnał zwracający uwagę na oryginalne pochodzenie tekstu, a jednocześnie, w kontekście bluegrassowej aranżacji typowej dla amerykańskiego kręgu kulturowego, rodzi wrażenie dysonansu melosemicznego.

Ciekawym elementem jest obecna w oryginale informacja o tym, w jaki sposób bohater traktował kobietę – chcąc zwrócić uwagę na swoje poświęcenie i miłość, podmiot liryczny podkreśla, że nie podnosił na swoją partnerkę ręki:

А ты всегда испитая,  
здоровая, **небитая**,  
Давала мене водку и кричала: «Еще нет».

Wszystkiego ci mało, daczy nie wystarczy?  
Dość będzie – Pytałem – najdroższy mój skarbie?  
Mało! Woła ona – i spirytem raczy.

Jest to również istotny element charakterystyki podmiotu lirycznego. Fakt, że, jak twierdzi, nie bił swojej partnerki, jest dla niego czymś wartym odnotowania.

<sup>31</sup> Hasło: *баба*. W: *Толковый словарь русского языка*. Red: С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. WWW: <https://ozhegov.info/slovar/?ex=Y&q=БАБА>. [dostęp: 06.07.2023].

<sup>32</sup> Hasło: *свет*. W: *Толковый словарь русского языка*. Red: С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. WWW: <http://ozhegov.info/slovar/?ex=Y&q=СВЕТ>. [dostęp: 06.07.2023].

Informacja ta zostaje opuszczona w tekście tłumaczenia, co nie jest dobrą decyzją translatorską, biorąc pod uwagę kontrast w sposobie zwracania się do kobiety w porównaniu z oryginałem.

Kolejną kwestią, którą warto przeanalizować, jest ekspozycja elementów pozwalających na określenie statusu majątkowego bohatera oryginału i przekładu. Już podczas analizy poprzedniej strofy zwracałem uwagę (na przykładzie rodzajów alkoholu), że na tej płaszczyźnie widoczne są różnice. Potwierdza to druga zwrotka:

Бабу ненасытную, стерву неприкрытую	Bładź nienasycona, ścierwo nienażarte A Wszystkiego ci mało, <b>daczy</b> nie wystarczy?
--	---

Сколько раз я спрашивал: «Хватит ли, мой свет?»

Podmiot liryczny tłumaczenia mówi tu o daczy, którą, jak można się domyślać, kupił dla swojej partnerki. W oryginale jednak nie ma mowy ani o daczy, ani o żadnej innej nieruchomości. Jak się wydaje, taki zabieg translatorski również podkreśla kwestię różnic materialnych między podmiotem lirycznym oryginału a tłumaczenia. Można sądzić, że bohater utworu Maleńczuka ma wyższy status materialny niż bohater Wysockiego.

Innym elementem, któremu warto się przyjrzeć, jest kwestia preferencji dotyczących napojów alkoholowych:

Давала мене **водку** и кричала: «Еще нет»      Mało! Woła ona – i **spirytem** raczy.

W oryginale, podobnie jak w pierwszej strofie, mowa jest o wódce, zaś w tłumaczeniu pojawia się wyraz *spiryt* będący potocznym określeniem alkoholu, nierzadko kiepskiej jakości<sup>33</sup>. Zabieg ten można interpretować jako wskazanie na to, że bohater Maleńczuka nie stroni od żadnego alkoholu. Może sobie pozwolić na koniak, na wódkę, ale nie pogardzi również *spirytem*. Dodajmy, że słowo *spiryt* stanowi nieodłączną część idiolektu Maleńczuka, czego przykładem jest wywiad rzeka, w którym krakowski bard opowiada o swoim przyjacielu Mieczysławie:

<sup>33</sup> Hasło: *spiryt*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/48420/spiryt](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/48420/spiryt). [dostęp: 07.07.2023].

Były takie okresy, kiedy próbowałem wyciągać Mietka z ćpania za pomocą marihuany, która już się pojawiła. Mietek dobrze na to reagował. Kombinowałem skądś bimber i próbowałem leczyć go, dając mu zastępcze zajęcie. Przychodził do mnie, a ja wmawiałem mu, że będzie grał ze mną na tarce i tabli. Robiliśmy próby. Mietek chujowo grał na tej tabli (śmiech). Wiadomo było, że nic z tego nie będzie, ale przynajmniej nie ćpał. Siedzieliśmy, paliliśmy chujową trawę, graliśmy i piliśmy **spiryt**<sup>34</sup>.

Kolejnych informacji na temat różnic między bohaterem Maleńczuka a bohaterem Wysockiego dostarcza trzecia strofa:

На тебя, отраву, <b>деньги</b> словно с неба сыпались, <b>Крупными купюрами, займом золотым,</b> Но однажды всыпались, и сколько мы не рыпались, Все прошло, исчезло, словно с яблонь белый дым.	Pieź ja na ciebie kasy wypuściłem, <b>Franki i dolary, same grube nominały,</b> W końcu się na taką minę wpierdoliłem, Że pajdę dostałem, takie czasy nastały.
---	---

Zarówno w oryginale, jak i w przekładzie podmiot liryczny podkreśla swoją wspaniałomyślność i skłonność do obdarowywania kobiety. Warto jednak zauważyć, że w przypadku bohatera Wysockiego podarunki te miały formę wysokich nominałów oraz obligacji państwowych, które zostały wprowadzono we wczesnych latach władzy radzieckiej<sup>35</sup>. W przypadku bohatera Maleńczuka najistotniejszą informacją jest posiadanie waluty zagranicznej – franków i dolarów.

W omawianej zwrotce zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu powraca również kontekst więzienny przejawiający się w wykorzystaniu elementów żargonu więziennego. W oryginale jest to fraza *Но однажды всыпались*. Czasownik *всыпались* (*всыпаться*) w gwarze więziennej opisuje sytuację związaną z

<sup>34</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlaleł...*, s. 145.

<sup>35</sup> W 1921 roku, wraz z początkiem NEP-u, nastąpił częściowy powrót do stosunków rynkowych i zorganizowano spółdzielnie. Ten rodzaj gospodarki doprowadził do akumulacji pieniędzy przez ludność na tle poważnych niedoborów towarów spowodowanych zniszczeniami, które panowały w całym kraju. Obywatele radzieccy nie mogli nic kupić za swoje oszczędności, podaż pieniądza w kraju rosła, prowadząc do inflacji. Wprowadzenie obligacji państwowych opartych na złocie pomogło częściowo powstrzymać inflację, a reforma z 1924 roku przywróciła rubla jako twardą walutę. Niemożliwe było jednak utrzymanie cen na tym samym poziomie przez długi czas, a na ratunek przyszły pożyczki państwowe, które stały się integralną częścią życia w społeczeństwie radzieckim niemal do upadku ZSRR. Zob.: L. Bazyłow: *Historia Rosji*. Wrocław 2010, s. 405.

niepowodzeniem i „wpadką”<sup>36</sup>. W tłumaczeniu Maleńczuka element ten zostaje jeszcze wyraźniej wyeksponowany. Polski muzyk również wykorzystuje leksykę pochodzącą z żargonu więziennego (*dostać pajdę*), ale dodatkowo ją intensyfikuje poprzez użycie wulgaryzmu (*w końcu się na taką minę wpierdoliłem*).

Warto jednak podkreślić, że Wysocki, wykonując ten utwór podczas kameralnych koncertów, czasami również wplatał w niego wulgaryzmy. Wspomina o tym Jakow Korman. Dotarł on do nagrań, w których radziecki bard modyfikował analizowaną tu zwrotkę, dodając wulgarny leksem *бля*<sup>37</sup>:

На тебя, отраву, деньги словно с неба сыпались  
Крупными купюрами, бля, займом золотым,

Próbując określić charakter kapitału kulturowego bohatera utworów, szczególnie interesujący jest ostatni wers, w którym pojawia się poetyckie porównanie – *Все прошло, исчезло, словно с яблонь белый дым* będące intertekstualnym nawiązaniem do wiersza Siergieja Jesienina *Не жалею, не зову, не плачу...*, którego pierwsza strofa brzmi następująco:

Не жалею, не зову, не плачу,  
Все пройдет, как с белых яблонь дым.  
Увяданья золотом охваченный,  
Я не буду больше молодым<sup>38</sup>.

Kwestie związane z odniesieniami intertekstualnymi zostaną omówione w rozdziale poświęconym kategorii intertekstualności. Już tutaj należy jednak podkreślić, że w tłumaczeniu Maleńczuka nawiązanie do Jesienina nie zostaje zachowane. Muzyk

---

<sup>36</sup> *Красное, зеленое — Лингвострановедческий комментарий: для переводчиков – и не только*. WWW: <https://wysotsky.com/1049.htm?250>. [dostęp: 07.07.2023]. Hasło: *всыпаться*. W: *Современный толковый словарь русского языка Ефремовой*. WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/149949/%D0%92%D1%81%D1%8B%D0%BF%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%81%D1%8F>. [dostęp: 12.10.2023].

<sup>37</sup> Я. Корман: *Энциклопедия творчества Владимира Высоцкого – гражданский аспект*. Ижевск 2018, с. 84. Hasło: *бля*. W: *Словарь синонимов*. WWW: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_synonims/209564/%D0%B1%D0%BB%D1%8F](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/209564/%D0%B1%D0%BB%D1%8F). [dostęp: 12.10.2023].

<sup>38</sup> С. Есенин: *Я, Есенин Сергей. Поэзия и проза*. Москва 2001, с. 130.

wybiera inne rozwiązanie – wulgaryzuje tekst poprzez użycie frazy *w końcu się na taką minę wpierdoliłem*. Można to uznać za znaczącą stratę dla utworu, bowiem nawiązanie do Jesienina wiele mówi o bohaterze oryginalnego utworu. Próba opisu trudnej sytuacji za pomocą poezji świadczy, że bohater nie jest zwyczajnym bandytą. Jest w nim coś romantycznego, co koresponduje ze stylistyką *blatnych* utworów. Dodatkowo dostrzegamy, że nie ma on pretensji wyłącznie do kobiety, ale także do losu. To z kolei aktywizuje kontekst walki z fatum (w kontekście rosyjskojęzycznym – z *судьбой*), co stanowi częsty motyw w twórczości Wysockiego<sup>39</sup>.

W ostatniej zwrotce mężczyzna daje upust emocjom i opuszcza kobietę. W tłumaczeniu dostrzegamy tu jednak kilka ciekawych przesunięć, które delikatnie zmieniają jego wymowę względem oryginału:

А бог с тобой, с проклятою,  
**с твоею верной клятвою**  
**О том, что будешь ждать меня ты долгие года,**  
А ну тебя, патлатую,  
тебя саму и мать твою!  
Живи себе, как хочешь — я уехал навсегда!

Wiec pies z tobą tańcował, komu chcesz przysięgaj,  
Dnia na mnie nie czekaj, komu trzeba łaś się,  
Twojej dupie pręga, dla mnie gruba księga,  
Bóg nam nie wybaczy i żegnaj na zawsze.

Na początku ostatniej zwrotki oryginału bohater przypomina obietnicę, której kobieta nie dotzymała. Mężczyzna więc opuszcza ją – jak twierdzi – na zawsze. Podobny obraz zawarty został w tłumaczeniu Maleńczuka. Dostrzegamy jednak, że przekształceniu ulega kontekst niedotrzymanej obietnicy. Podmiot liryczny tłumaczenia wyraża swój stosunek do kobiety poprzez frazę *Pies z tobą tańcował, komu chcesz przysięgaj*. Nie widać tu jednak żalu z powodu niedotrzymania słowa przez partnerkę. Co więcej, w kontekście trzeciego wersu (*Dnia na mnie nie czekaj, komu trzeba łaś się*), słuchacz może odnieść wrażenie, że kobieta wciąż trwa w oczekiwaniu na powrót partnera. Fraza ta dekonstruuje jasną sytuację opisaną w oryginale, zaś dwa ostatnie wersy tylko tę dekonstrukcję pogłębiają. W przedostatnim wersie bohater Maleńczuka bowiem, w przeciwieństwie do bohatera oryginału, zapowiada karę, którą poniesie

<sup>39</sup> Я. Корман: *Энциклопедия творчества...* Ижевск 2018, s. 975–1051.



kobieta (*Twojej dupie pręga*) oraz, jak można się domyślać, nagrodę dla siebie samego (*dla mnie gruba księga*).

W kontekście kar i nagród interesujący wydaje się ostatni wers, w którym pojawia się refleksja: *Bóg nam nie wybaczy*. Implikuje to zupełnie nowe konteksty i daje szerokie pole do domysłów.

Podsumowując powyższą analizę, należy podkreślić, że wprowadzone do tłumaczenia zmiany są determinowane m.in. biografią tłumacza i jego idiolektem. Maleńczuk nie tylko wulgaryzuje tekst, ale też wprowadza przekształcenia, które powodują nieco odmienną recepcję podmiotu lirycznego. Bohater tłumaczenia posiada wyższy status materialny niż bohater oryginału, trudno też doszukiwać się w nim zdradzonego przestępcy romantyka. Przekształceniu ulega istotny dla oryginalnego tekstu motyw zdrady i przysięgi.

### 9.3. Motyw walki w utworze *Том, кто раньше с нею был*

*Том, кто раньше с нею был* to utwór napisany w 1961 roku<sup>40</sup>. Jest on tutaj konfrontowany z tłumaczeniem Maleńczuka pt. *Ten co wcześniej z Tobą był*. Głównym motywem utworu jest walka dwóch mężczyzn o kobietę. Jest to więc kolejny, częsty motyw utworów Wysockiego, obok motywu walki i fizycznego starcia, o czym wspomina Liubow Kichnej:

Например, песни «Здесь вам не равнина...», «Разведка боем», «В тот вечер я не пил, не пел...», «Песня о боксере», «Песня о вещи Кассандре», «Погоня», «Две судьбы», «Чужая коля», «Кони привередливые», «Райские яблоки» – разыгрывают на разном тематическом материале одну и ту же инвариантную ситуацию борьбы/преодоления, которая продуцирует типологически схожие конфликты<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Я. Корман: *Энциклопедия творчества...* Ижевск 2018, s. 724.

<sup>41</sup> Л.Г. Кихней: *К семиотике интертекстуальных мотивов в песнях Высоцкого: случай «Охоты на волков»*. W: *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012*. Red. А.В. Скобелев, Г.А. Шпилевая. Воронеж 2012, s. 26.

Już w pierwszej zwrotce i oryginale, i przekładu zarysowywana zostaje historia konfliktu między podmiotem lirycznym a jego bezimiennym antagonistą:

В тот вечер я не пил, не пел, Я на нее всю глядел, Как смотрят дети, как смотрят дети, Но тот, кто раньше с нею был, Сказал мне, чтоб я уходил, Сказал мне, чтоб я уходил, Что мне не светит.	I nie śpiewałem, i nie piłem W ten wieczór na Ciebie patrzyłem Jak patrzą dzieci, jak patrzą dzieci Lecz ten co wcześniej z Tobą był On mówił, żebym uchodził, On mówił, żebym uchodził, Że mnie prześwięci
---	---

Były partner kobiety, na którą niewinnie spoglądał podmiot liryczny (*Как смотрят дети, как смотрят дети*), dąży do zwady (*Сказал мне, чтоб я уходил*).

Warto zauważyć, że w oryginale podmiot liryczny nie zwraca się bezpośrednio do żadnej z pojawiających się w tekście osób, a wprost do odbiorcy. Inaczej jest w tłumaczeniu, w którym Maleńczuk już na poziomie tytułu (*Ten co wcześniej z Tobą był*) wskazuje, do kogo się zwraca.

В тот вечер я не пил, не пел, Я на нее всю глядел, Как смотрят дети, как смотрят дети, Но тот, кто раньше с нею был, [...]	I nie śpiewałem, i nie piłem W ten wieczór na Ciebie patrzyłem Jak patrzą dzieci, jak patrzą dzieci Lecz ten co wcześniej z Tobą był [...]
--	--

Bohater Maleńczuka zwraca się bezpośrednio do kobiety już w drugim wersie. Tym samym staje się ona niejako bohaterką tekstu, a nie jedynie przyczyną konfliktu jak w oryginale. Taka decyzja translatorska zmienia wymowę tekstu. Bezpośredni zwrot do kobiety wzmacnia obecny w oryginale kontekst intymnej relacji między podmiotem lirycznym a bohaterką. To drobne przesunięcie wpływa na semantykę drugiej zwrotki. W pierwszej zwrotce oryginale bowiem kobieta pojawia się jedynie jako przyczynę konfliktu, w tłumaczeniu zaś jest adresatką komunikatu. W drugiej zwrotce kobieta sama zabiera głos (*Она сказала*), po czym następuje cytat (*He sneuiu*), w tłumaczeniu zaś nie ma dwukropka i cudzysłowu.

И тот, кто раньше с **нею**<sup>3</sup> был,  
 Он мне грубил, он мне грозил,  
 А я всё помню, я был не пьяный.  
 Когда ж я уходить решил,  
**Она**<sup>3</sup> сказала: «Не спеши!»  
**Она**<sup>3</sup> сказала: «Не спеши,  
 Ведь слишком рано.»

I ten co wcześniej z **Tobą**<sup>2</sup> był,  
 Obrażał mnie, on mnie groził  
 A ja nie piłem ani grama  
 A kiedy chciałem sobie pójść  
**Ona**<sup>3</sup> mówiła zostań tu,  
**Ona**<sup>3</sup> mówiła zostań tu,  
 Zostań do rana

W oryginale konsekwentnie stosowana jest forma zaimka w trzeciej osobie (*он, с нею*). W przekładzie natomiast w pierwszym wersie Maleńczuk ponownie zwraca się do kobiety bezpośrednio, wykorzystując zaimek osobowy w drugiej osobie, zaś w trzech ostatnich wersach wprowadza obecną w oryginale formę trzecioosobową.

Sytuacja ta może wprowadzać odbiorcę w błąd. Na przestrzeni jednej zwrotki pojawiają się dwie postaci: antagonist, o którym zarówno Wysocki, jak i Maleńczuk wyrażają się w trzeciej osobie oraz kobieta, do której w pierwszej zwrotce Maleńczuk zwraca się wprost, a już pod koniec zwrotki mówi o niej w trzeciej osobie.

Równie interesujący z punktu widzenia konfrontacji przekładu z oryginałem jest komunikat wystosowany przez kobietę do bohatera:

[...]  
 Она сказала: «**Не спеши!**»  
 Она сказала: «**Не спеши,**  
**Ведь слишком рано.**»

[...]  
 Она mówiła **zostań tu,**  
 Она mówiła **zostań tu,**  
**Zostań do rana**

W oryginale kobieta zachęca podmiot liryczny, by został dłużej i nigdzie się nie spieszył, argumentując to tym, że jest jeszcze wcześnie. Komunikat ten nabiera innego znaczenia w tłumaczeniu. Bohaterka zachęca podmiot liryczny do pozostania do rana. Transformacja ta, motywowana homonimicznym brzmieniem polskiego leksemu *rano* i rosyjskiego *рано*, jest nader interesująca w kontekście zasygnalizowanej na początku niniejszego podrozdziału zmiany w sposobie zwracania się do kobiety. Wyrażona przez nią propozycja daje nowy obraz relacji z podmiotem lirycznym, a także

wyduje się wyraźnie sugerować to, co w oryginalnym utworze pozostaje w sferze niedopowiedzenia.

Omówione powyżej przekształcenia to niejedyny interesujący element tłumaczeń Maleńczuka. Trzecia zwrotka stanowi wstęp do zapowiadanego już w pierwszej zwrotce starcia:

Но тот, кто раньше с нею был,	I ten co wcześniej z Tobą był
Меня, как видно, не <b>забыл</b> ,	On mnie jak widać nie <b>zabił</b>
И как-то в осень, и как-то в осень	a była jesień, <b>было miło</b>
Иду с дружкой, гляжу - стоят.	Idę z koleżką, widzę stoją
<b>Они стояли молча в ряд,</b>	<b>Стоją nikого się не боją,</b>
<b>Они стояли молча в ряд,</b>	<b>Стоją nikого się не боją,</b>
Их было восемь.	Ośmiu ich było

W drugim wersie tłumaczenia, analogicznie jak w ostatnim wersie drugiej zwrotki, Maleńczuk wykorzystuje podobieństwo brzmieniowe rosyjskiego czasownika *забыл* i polskiego *zabił*. Czasowniki te różnią się jednak znaczeniem, bowiem polskim ekwiwalentem *забыть* jest *zapomnieć*. Wykorzystanie w polskim przekładzie czasownika *zabił* zaburza nieco logikę narracji – słuchacz już na wstępie otrzymuje informację o tym, że podmiot liryczny zakończył walkę.

W trzecim wersie, w którym Wysocki dwukrotnie powtarza frazę *И как-то в осень*, Maleńczuk decyduje się na redukcję tej informacji do jednego powtórzenia. Dopowiada jednak, że *было miło*, co nie jest umotywowane oryginałem. Może jednak sugerować, że bohater zdecydował się ulec prośbom kobiety i *został do rana*.

Ostatnie cztery wersy trzeciej zwrotki stanowią wstęp do zapowiadanego od początku starcia:

[...]	[...]
Иду с дружкой, гляжу - стоят.	Idę z koleżką, widzę stoją
<b>Они стояли молча в ряд,</b>	<b>Стоją nikого się не боją,</b>
<b>Они стояли молча в ряд,</b>	<b>Стоją nikого się не боją,</b>
Их было восемь.	Ośmiu ich było

Bohater i jego towarzysz napotykają wrogo nastawioną grupę związaną, jak można się domyślać, z byłym partnerem kobiety. Maleńczuk delikatnie modyfikuje jednak oryginalny komunikat. Opisuje bowiem nie szyk, w jaki uformowali się przeciwnicy (*Они стояли молча в ряд*), świadczący o wcześniejszym przygotowaniu do walki, a ich postawę (*Стояť nikogo się nie boją*), która nie sugeruje, że mamy do czynienia z zaplanowaną zasadzką. Obecne w utworze Wysockiego milczenie będące sygnałem nieprzypadkowości i oczekiwania na to, że bohater wpadnie w zasadzkę, Maleńczuk zastępuje informacją o tym, że przeciwnicy nie czują strachu.

Opisane transformacje wyraźnie zmieniają obraz całego konfliktu. W oryginale mamy bowiem wyraźnie do czynienia z zaplanowaną zasadzką. Świadczy o tym gotowość wyrażona przez przywołanie informacji o uformowaniu szyku bojowego i milczeniu. Redukcja tych elementów w tłumaczeniu zmienia recepcję utworu, pozwalając sądzić, że bohater oryginału spacerujący w towarzystwie kolegi natknął się przypadkowo na grupę pewnych siebie mężczyzn, co sprowokowało starcie, które rozgrywa się w czwartej zwrotce:

Со мною нож, решил я: что ж,  
Меня так просто не возьмёшь.  
Держитесь, гады! Держитесь, гады!  
К чему задаром пропадать?  
**Ударил первым я тогда,**  
**Ударил первым я тогда -**  
Так было надо.

A miałem nóż, więc myślę cóż,  
Nie dam się wziąć jak jakiś tchórz  
**Ten nóż nie będzie już do chleba**  
Co się ma stać teraz się stanie,  
Co ma się stać teraz się stanie  
No i się stało, macie dranie,  
Tak było trzeba

Zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu pojawia się nóż jako narzędzie walki z bandą antagonisty. W tłumaczeniu jednakże opuszczona została informacja, że to podmiot liryczny zdecydował się zaatakować jako pierwszy. Bohater uderza nożem, który, w tłumaczeniu Maleńczuka, *nie będzie już do chleba*. Fraza ta stanowi nawiązanie do popularnego w latach 70. utworu *Oni zaraz przyjdą tu* zespołu *Breakout* (co zostanie omówione w rozdziale poświęconym intertekstualności). Jej wprowadzenie do tekstu poszerza pole możliwych skojarzeń i interpretacji.

Interesująca jest również piąta zwrotka przekładu:

Но тот, кто раньше с нею был,  
Он эту кашу заварил  
**Вполне серьезно, вполне серьёзно.**  
Мне кто-то на плечи повис,  
Валюха крикнул: «**Берегись!**» -  
Валюха крикнул: «**Берегись!**» -  
Но было поздно.

To ten co wcześniej z Tobą był,  
To on tej kaszy nawarzył,  
**I było grubo, było trudno,**  
**Któryś** na plecach moich zawisł,  
Waliucha krzyknął **dość zabawy,**  
Waliucha krzyknął **dość zabawy,**  
Było za późno...

W drugim wersie oryginału pojawia się idiom *заварить кашу*, który oznacza uczestnictwo w czymś nieprzyjemnym, mogącym przynieść negatywne skutki<sup>42</sup>. W języku polskim funkcjonuje ekwiwalent tego idiomu w postaci frazy czasownikowej *nawarzyć piwa*, jednakże Maleńczuk wybiera inne rozwiązanie. Decyduje się mianowicie na przekład dosłowny, co ponownie zbliża tekst tłumaczenia do kultury oryginału. W trzecim wersie, który w oryginale składa się z powtórzonej dwukrotnie frazy *вполне серьёзно*, Maleńczuk decyduje się na zmianę treści komunikatu, co osiąga, wprowadzając potoczną frazę *i było grubo, było trudno*. Najistotniejszą jednak zmianą z punktu widzenia analizy motywu walki jest zmiana treści wypowiedzi Waliuchy, przyjaciela podmiotu lirycznego:

Мне кто-то на плечи повис,  
Валюха крикнул: «**Берегись!**» –  
Валюха крикнул: «**Берегись!**» –  
Но было поздно.

**Któryś** na plecach moich zawisł,  
Waliucha krzyknął **dość zabawy,**  
Waliucha krzyknął **dość zabawy,**  
Było za późno...

W oryginale, kiedy w trakcie walki przeciwnicy rzucają się na bohatera, próbując pozbawić go możliwości zadawania ciosów nożem, Waliucha ostrzega przyjaciela okrzykiem *берегись!* Ostrzeżenie przychodzi jednak za późno. Scena ta

<sup>42</sup> Hasło: *заварить кашу*. W: *Словарь многих выражений*. WWW: [https://all\\_words.academic.ru/23093/заварить\\_кашу](https://all_words.academic.ru/23093/заварить_кашу). [dostęp: 08.08.2023].

oddaje obraz beznadziejnej walki, w której nie można było zwyciężyć z powodu przewagi liczebnej przeciwnika.

W tekście Maleńczuka nie znajdujemy ostrzeżenia, choć w języku polskim istnieje ekwiwalent słownikowy tego okrzyku, a mianowicie *uważaj!* W tłumaczeniu Waliucha zdaje się wręcz zachęcać bohatera do walki, wydając okrzyk *dość zabawy!*. Radykalnie zmienia to wymowę sceny, pozbawiając ją dramatyzmu obecnego w oryginale. W wyniku wprowadzonych transformacji narracja Maleńczuka staje się opisem zwykłej bójki z udziałem noża, a nie zemsty.

O tym jak zakończyła się bójka informuje nas kolejna strofa:

<b>За восемь бед – один ответ.</b>	<b>I bieda niczym osiem bied</b>
В тюрьме есть тоже лазарет,	W więzieniu też jest lazaret
Я там валялся, я там валялся.	Tam chorowałem, tam chorowałem
Врач резал вдоль и поперёк,	I doktor ciął mnie wzdłuż i wszerz,
Он мне сказал: «Держись, браток!» –	Ciągle powtarzał trzymaj się,
Он мне сказал: «Держись, браток!» –	Ciągle powtarzał trzymaj się,
И я держался.	Więc się trzymałem

Bohater trafia do więzienia, a dokładniej – z powodu odniesionych w bójce ran – do szpitala więziennego, nazywanego tutaj lazaretem. Zwrotkę otwiera trawestacja rosyjskiego powiedzenia *Семь бед – один ответ*, które jest używane w sytuacji, kiedy mówimy o kimś, kto, mając już wcześniej coś na sumieniu, ponownie podejmuje ryzyko, licząc się z tym, że zostanie pociągnięty do odpowiedzialności<sup>43</sup>. Zmiana pojawiającej się w powiedzeniu liczby – z siedem na osiem – stanowi czytelne nawiązanie do liczby przeciwników, z którymi bohater Wysockiego podjął walkę. Może to oznaczać, że zranił lub nawet zabił wszystkich ośmiu, za co istnieje tylko *один ответ* – kara więzienia.

Maleńczuk nie podejmuje próby ustalenia polskiego ekwiwalentu dla oryginalnego przysłowia, decydując się na oddanie trudnej sytuacji bohatera, który trafia do więziennego lazaretu, za pomocą frazy *I bieda niczym osiem bied*. Konstrukcja

---

<sup>43</sup> В.Г. Долгушев: «За восемь бед – один ответ». *Пословицы в поэзии Владимира Высоцкого*. „Русская речь” 2008, nr 4, s. 119–121.

ta jest wyraźnie inspirowana oryginałem, ale przekazuje zupełnie inną informację. *Bieda*, która spotkała bohatera, zostaje zwielokrotniona do ośmiu, co sprawia, że jego sytuacja wydaje się jeszcze trudniejsza. Po pewnym jednakże czasie bohater opuszcza więzienie, o czym dowiadujemy się w siódmej zwrotce:

Разлука мигом пронеслась.	Rozłąka migiem przeleciała,
<b>Она</b> меня не дождалась,	<b>I Ты</b> жеś mnie nie дочекала,
Но я прощаю, ее прощаю.	Kiedym do krańca kary dobił,
Ее, конечно, я простил,	Temu co wcześniej z <b>Тобą</b> był,
Того ж, кто раньше с нею был,	Już nigdy ja nie wybaczył,
Того, кто раньше с нею был,	Już nigdy ja nie wybaczył,
<b>Не извиняю.</b>	<b>Straciłem zdrowie.</b>

W pierwszych dwóch wersach podmiot liryczny informuje, że wyszedł z więzienia i że rozłąka z kobietą, o którą walczył, szybko minęła. Kobieta jednak na niego nie czekała (*Она меня не дождалась*), a mimo to bohater jej wybacza. Wybaczenia nie uzyskuje jednak adwersarz podmiotu lirycznego. Ostatni wers oryginału może być odczytany jako zapowiedź zemsty. Inaczej sytuacja wygląda w tłumaczeniu. Bezpośredni zwrot do kobiety (*I Ты жеś mnie не дочекала*) zwiększa emocjonalne napięcie tekstu. Bohater Maleńczuka nie przebacza kobiecie, co w pewien sposób zbliża go do bohatera utworu *Czerwone zielone*. Kwestia ta jest interesująca w kontekście kolejności utworów na płycie. Album zaczyna się bowiem od utworu *Czerwone zielone*, zaś drugim utworem na nim jest *Ten co wcześniej z Tobą był*. Taka kolejność i podobieństwo motywów (kochanka, walka, zdrada, obietnica) mogą sugerować, że mamy w istocie do czynienia z historią tego samego bohatera.

Motyw braku wybaczenia skutkuje zmianami w budowie zwrotki. W pierwszym wersie zarówno oryginału, jak i przekładu pojawia się komunikat, że rozłąka minęła szybko. Drugi wers obu tekstów przekazuje informację, że kobieta nie czekała na powrót bohatera. Trzeci i czwarty wersy oryginału to komunikat o wybaczeniu kobiecie (czego nie ma w tłumaczeniu), natomiast wersy piąty, szósty i siódmy mówią o tym, że wybaczenia nie uzyskał oponent.



W wyniku podjętej decyzji translatorskiej (opuszczenie informacji o wybaczeniu) Maleńczuk zmuszony jest wypełnić tekst w taki sposób, by zachować jego budowę siedmiowersową. Braki kompensuje trzecim wersem (*Kiedym do krańca kary dobił*) odnoszącym się do pobytu w więzieniu oraz ostatnim (*Straciłem zdrowie*), który, choć nie pojawia się w oryginale, to jednak stanowi czytelne nawiązanie do wcześniejszej informacji o pobycie w więziennym szpitalu.

Podsumowując przeprowadzoną powyżej analizę, należy zauważyć, że bezpośredni zwrot do kobiety pojawiający się w tytule i pierwszej zwrotce tłumaczenia wyraźnie poszerza tu wymowę utworu. Jednocześnie jednak w porównaniu z oryginałem przebieg konfliktu ulega przekształceniom, które są interesujące chociażby z uwagi na odniesienia do poprzedniego utworu na płycie.

#### **9.4. Motyw walki w utworze *Песенка сентиментального боксера***

Innym utworem z motywem walki jest *Песенка сентиментального боксера* (w polskim tłumaczeniu – *Bokser*). Motyw ten zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu zostaje sprowadzony do bokserskiego starcia, w którym jedną ze stron jest bohater od urodzenia brzydzący się przemocą. Sygnalizowany w oryginalnym tytule paradoks oraz dualizm sytuacji – jej jednoczesny tragizm i komizm – sprawiają, że motyw walki ma tu zupełnie inny charakter niż w poprzednim utworze.

Sytuacja opisana w piosence przedstawia się następująco – bohater znajdujący się w ringu ze swoim rywalem Borysem Butkijewym z Krasnodaru za wszelką cenę unika walki. Ucieka, wykonuje zwody przed ciosami, a także próbuje go przekonać do zaprzestania walki. Mimo tej nietypowej strategii, a może dzięki niej – zwycięża, bowiem przeciwnik pada na ringu ze zmęczenia.

Pierwsza zwrotka utworu wprowadza słuchaczy w sam środek bokserskiej rundy, w której bohater ucieka przed ciosami Butkijewa:

Удар, удар, ещё удар, опять удар — и вот	I raz i raz i wkoło gwar trybuny wyją w głos
Борис Буткеев, Краснодар, проводит апперкот	Butkiewicz Borys Krasnodar zadaje <b>dolny cios</b>
Вот он прижал меня в углу, вот я едва ушёл	Zagonił znów w narożnik mnie nurkuje zwodzę lecz
Вот апперкот — я на полу и мне нехорошо!	Znów prosty w nos znów <b>dolny cios</b> i mnie <b>niedobrze jest</b>

Wielokrotne użycie leksemu *удар*, który nie tylko oznacza uderzenie, ale jest też wyrazem dźwiękonaśladowczym<sup>44</sup>, pozwala wyobrazić sobie grad ciosów, przed którymi musi uciekać bohater. Maleńczuk pozbawia jednak słuchacza takich wrażeń słuchowych. Kompensuje to informacją o tym, co dzieje się na trybunach (*wyją w głos*), wychodząc tym samym poza przestrzeń ringu. Skutkuje to obniżeniem dynamiki walki w narracji, ale wprowadzona zostaje szersza perspektywa i inne wrażenia słuchowe (*wyc*).

W drugim wersie oryginału pojawia się informacja dotycząca wyprowadzanego przez Butkiewa ciosu typu *uppercut* (*анперкот*), który jest dość rzadki, co wynika z jego technicznej złożoności i faktu, że wielu sportowców preferuje ciosy proste, pozwalające szybciej osiągnąć cel. Prawidłowo wyprowadzony *uppercut* może skutkować nokautem przeciwnika<sup>45</sup>. W polskiej terminologii sportowej uderzenie to funkcjonuje jako *cios podbródkowy* lub rzadziej – *hak*. Maleńczuk oddaje go jednak za pomocą ekwiwalentu *dolny cios*, co z pewnością nie zadowoli odbiorcy znającego ten rodzaj dyskursu specjalistycznego. W trzecim i czwartym wersie oryginału otrzymujemy informację o dalszym przebiegu walki. Bohater zostaje zagoniony do narożnika, z którego ledwo udaje mu się uciec. Mimo ucieczki jego kłopoty się nie kończą. Butkiewicz ponownie wyprowadza cios podbródkowy, który tym razem dosięga bohatera.

W tłumaczeniu Maleńczuka odnajdujemy podobny obraz dalszej części walki. Bohater również zostaje zagoniony do narożnika, jednak tłumacz decyduje się na konkretyzację w odniesieniu do czynności wykonanych przez bohatera zmuszonego do

<sup>44</sup> Hasło: *удар*. W: *Карта слов и выражений русского языка*. WWW: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80> [dostęp: 20.04.2024]. 1. Резкий, сильный толчок, резкое, сильное столкновение чего-н. (движущегося с движущимся или движущегося с неподвижным). [...]. 2. Звук — стук, треск, звон, грохот от такого соприкосновения, столкновения”.

<sup>45</sup> Zob. <https://проф-бокс.рф/metodika-trenirovok/apperkot-v-bokse/>. [dostęp: 05.05.2024].

ucieczki przed Butkiejewem (*nurkuje, zwodzę...*). Wątpliwości może budzić stwierdzenie, że bohater *nurkuje*. Czynność ta kojarzy się ze sportami wodnymi, jednak w analizowanym tekście czasownik ten został użyty prawdopodobnie po to, by zobrazować specyficzny ruch głową pozwalający uniknąć ciosu. W tłumaczeniu pojawia się też jeszcze jedna zmiana – by powalić bohatera potrzebne były dwa ciosy (*znów prosty w nos, znów dolny cios*), a nie jeden jak w oryginale.

Po pierwszej zwrotce pojawia się refren, który w tłumaczeniu jest dłuższy:

И думал Буткеев, мне челюсть кроша  
«И жить хороша, и жизнь хороша!»

I dumał Butkiejew **zębra** łamiąc mi  
Że dobre jest życie i dobrze jest żyć  
I dumał Butkiejew **czeluść** krusząc mą  
Że dobrze jest żyć – że życie jest bon

W oryginalnym tekście pojawia się informacja o tym, że wyprowadzony przez Butkiejewa cios dosięgnął szczęki (ros. *челюсть*) bohatera. Maleńczuk, wydłużając refren do czterech wersów, decyduje się na wprowadzenie nowej informacji, nieobecnej w oryginale. Śpiewa bowiem, że Butkiejew łamie bohaterowi również zębra. W przywołanym fragmencie refrenu dostrzegamy, że tłumacz pada ofiarą *falszywego przyjaciela tłumacza*, błędnie sugerując się podobieństwem brzmieniowym między wyrazami *челюсть* i *czeluść*. Dla polskiego słuchacza *czeluść* oznacza „bardzo głęboką ciemną dziurę lub słabo widoczną przestrzeń, budzącą strach”<sup>46</sup>. Ekwiwalentem słownikowym wyrazu *челюсть* jest wyraz *szczęka*, którego użycie w tekście tłumaczenia nie spowodowałoby strat w warstwie wersyfikacyjnej. W refrenie pojawia się też nawiązanie intertekstualne w postaci cytatu z poematu *Хорошо* autorstwa Władimira Majakowskiego (do czego wrócę w rozdziale poświęconym intertekstualności). Maleńczuk oddaje to w drugim wersie, jednak w czwartym pojawia się modyfikacja – francuski wyraz *bon* jako sygnał kategorii obcości.

Druga zwrotka rozpoczyna się od opisu momentu zaraz po tym, jak bohater pada na ring, ale po chwili udaje mu się wstać:

---

<sup>46</sup> Hasło: *czeluść*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/31593/czelusc>. [dostęp: 05.05.2024].

При счёте «семь» я всё лежу, рыдают землячки  
Встаю, ныряю, ухожу, и мне идут очки  
Неправда, будто бы к концу я силы берегу  
Бить человека по лицу я с детства не могу

Słyszę siedem jeszcze leże **osiem** zbieram się  
Znów prostuję znów nurkuję **oczka idą mnie**  
Nieprawda też że na końcówkę siły zbieram swe  
Ja od dziecka w twarz człowieka uderzyć nie mogę

Odliczający do nokautu sędzia dolicza do siedmiu, po czym bohater wstaje i kontynuuje „walkę”. W tłumaczeniu ten moment zostaje doprecyzowany – bohater wstaje, kiedy sędzia dolicza do ośmiu. Po powrocie do walki bohater znów zwodzi, „nurkuje” i trzyma przeciwnika na dystans.

W drugiej strofie oryginału pojawia się interesująca fraza *и мне идут очки*. Leksem *очки*, z jednej strony, można odczytać jako punkty, które przyznawane są bokserom przez sędziów za określone ruchy techniczne podczas walki. Z drugiej strony, cała konstrukcja (*мне идут + очки*) może wywoływać skojarzenia z rosyjskim zwrotem *кому что-то удѐм* (*komuś jest w czymś do twarzy*). To zaś może prowadzić do interpretacji, zgodnie z którą Butkiewicz podbił bohaterowi oczy, w związku z czym ten zmuszony będzie nosić okulary. Zostaje to skwitowane ironiczną konstatacją, że w okularach mu do twarzy.

W tłumaczeniu kwestia ta pozostaje niejasna. Tłumacz oddał tę frazę dosłownie, co może utrudniać rozumienie tekstu. W szeroko rozumianym dyskursie sportowym leksem *oczko* funkcjonuje jako:

1. Kropka na kostce do gry, na kostce domino itp., znak na karcie do gry liczone jako punkt;
2. Punkt w jakiejś grze, różnica jednej pozycji względem rywala w jakiejś hierarchii;
3. Górna, wypukła część czcionki dająca w druku odbitkę litery lub innego znaku;
4. Hazardowa gra w karty; też: dwadzieścia jeden punktów w tej grze<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Hasło: *Oczko*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/sjp/oczko;2492589.html>. [dostęp: 05.05.2024].

W dyskursie boksterskim *oczko* pojawia się jako potoczne określenie na refleks i szybkość, jednak nie jest ono notowane w słownikach. Maleńczuk, wprowadzając do tłumaczenia zwrot *oczka idą mnie*, sprawia, że słuchacz może mieć problemy ze zrozumieniem, o jakim rodzaju oczek mowa. W kontekście refrenu można również podejrzewać, że polski muzyk ponownie padł ofiarą *falszywego przyjaciela tłumacza*, mylnie zakładając odpowiedniość semantyczną danych jednostek.

Trzecia zwrotka rozpoczyna się opisem sytuacji na trybunach:

В трибунах свист, в трибунах вой: «Ату его, он трус!»  
 Буткеев лезет в ближний бой, а я к канатам жмусь  
 Но он пролез — он сибиряк, настырные они  
 И я сказал ему: «Чудак! Устал ведь — отдохни!»

W trybunach świst w trybunach śmiech a ty jego to tchórz  
 Butkiejew idzie w bliski bój ja z lin wycieram kurz  
 On nie ustąpi Sybirak już tacy oni są  
 Choć mówię odpuść mu durak bo zmęczysz się tą grą

W oryginale pojawiają się wyrażenia związane z percepcją słuchową, a mianowicie *gwizd* i *wycie*, które, mimo że zajmują pozycję składniową subiekty, są predykatami. Dodajmy, że mamy tu do czynienia ze strukturami polipredykatywnymi, bowiem wyrażenia te można odczytać jako „Ktoś słyszy, że ktoś (coś) gwizdże, wyje”. Jak zauważa Jolanta Lubocha-Kruglik „Subiekt pozostaje w zdaniach tego typu nieokreślony, jednakże jego obecność jest werbalizowana przez użycie leksemów związanych z semantyką postrzegania – wydawane dźwięki muszą być przez kogoś rejestrowane”<sup>48</sup>. W tłumaczeniu, w pierwszym przypadku, pojawia się podobny brzmieniowo leksem *świst* (świst: 1. „dźwięk podobny do gwizdu”, 2. „śpiew niektórych ptaków lub głos niektórych zwierząt przypominający gwizd”<sup>49</sup>), zamiast leksemu *вой* (wycie) natomiast pojawia się inny odpowiednik – *śmiech* – również należący do grupy tematycznej związanej z percepcją słuchową, ale o zupełnie innym znaczeniu i innych konotacjach. Na podstawie tekstu tłumaczenia można odnieść wrażenie, że widownia bawi się kosztem bohatera, kpi z jego prób ucieczki. Zabieg ten sprawia, że odbiorca może odczuwać wobec niego współczucie, co zmienia wymowę utworu.

<sup>48</sup> J. Lubocha-Kruglik: *Semantyczna kategoria perceptywności i jej wykładniki w języku polskim i rosyjskim*. Katowice 2010, s. 151.

<sup>49</sup> Hasło: *świst*. W. *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/sjp/swist;2528442.html> [dostęp: 05.05.2024].

Przebieg samej walki zarówno w oryginale, jak i tłumaczeniu jest analogiczny. Butkijew stara się powalić bohatera, który zwraca się do niego z sugestią, że powinien odpocząć. W tłumaczeniu pojawia się jednak zachęta do całkowitego odpuszczenia walki.

И я сказал ему: «*Чудак! Устал ведь —  
отдохни!*»

Choć mówię odpuść **mu** durak bo  
zmęczysz się tą grą

W oryginale bohater zwraca się do Butkijewa, używając zwrotu *чудак*. Zwrot ten jest określeniem człowieka, którego postępowanie wydaje się dziwne, śmieszne, niezrozumiałe, wywołujące zdumienie i zaskoczenie<sup>50</sup>. Jednocześnie otrzymujemy informację, że w określeniu tym jest nutka życzliwości, co obrazuje stosunek bohatera do Butkijewa.

W tłumaczeniu w charakterze odpowiednika wykorzystany został rusycyzm *durak*, oznaczający człowieka głupiego, nierozsądnego<sup>51</sup>. Maleńczuk dodaje tu również frazę *bo zmęczysz się tą grą*, która na tle całej sytuacji wydaje się zaczepna i prowokacyjna, co zmienia wymowę komunikatu. Innym rozwiązaniem translatorskim Maleńczuka jest rozłączenie zaimka *mu* od czasownika *mówię* i ulokowanie go za czasownikiem *odpuść* w trybie rozkazującym, co sprawia, że logika komunikatu zostaje zaburzona.

W ostatniej zwrotce widzimy moment triumfu podmiotu lirycznego:

А он всё бьёт — здоровый, черт! Я вижу — быть беде	On bije wszystko <b>góra dół</b> ja myślę będzie źle
Ведь бокс не драка — это спорт отважных и т.д.	Boks to nie draka to jest sport odważnych i te de
Вот он ударил — раз, два, три, и сам лишился сил	Uderzył jeszcze raz dwa trzy i całkiem opadł z sił
Мне руку поднял рефери, которой я не бил	Mą rękę sędzieja w górę wznosił tą którą ja nie bił

Interesujący jest pierwszy wers przekładu, w którym pada stwierdzenie, że Butkijew *bije wszystko góra dół*. Jest to tłumaczenie frazy otwierającej pierwszy wers oryginalnej zwrotki *А он всё бьёт*. Pojawienie się wyrazów *góра* oraz *dół* sugeruje

<sup>50</sup> Hasło: *чудак*. W: *Большой универсальный словарь русского языка*. WWW: <https://gramota.ru/poisk?query=Чудак&mode=slovari>. [dostęp: 05.05.2024]

<sup>51</sup> Hasło: *дурак*. WWW: [https://udarenieru.ru/index.php?word=on&mas\\_word=дурак](https://udarenieru.ru/index.php?word=on&mas_word=дурак). [dostęp: 07.08.2023].

nieobecne w oryginale miejsca padania ciosów. Koresponduje to z refrenem tłumaczenia, w którym pojawia się *czeluść/szczeka (góra)* oraz *zebra (dół)*.

Podsumowując powyższe rozważania, dostrzegamy, że Małęczuk stara się dokładnie odwzorować przebieg walki. W tłumaczeniu pojawiają się jednak drobne przesunięcia w postaci zmian leksykalnych, np. przy wyborze ekwiwalentów określających rodzaj ciosu, miejsc, których ciosy sięgają oraz zachowania widowni. Modyfikacje te nie zmieniają znacząco semantyki tekstu w stosunku do oryginału. Istotniejszym elementem, który wpływa na recepcję tekstu przekładu, są konstrukcje mogące sugerować, że tłumacz padł ofiarą zjawiska określanego jako *falszywi przyjaciele tłumacza*.

### 9.5. Motyw domu i grozy w utworze *Старый дом*

Motyw domu znany jest w literaturze już od starożytności, czego potwierdzeniem jest m.in. *Odyseja* Homera lub biblijna opowieść o Izraelitach opuszczających Egipt w poszukiwaniu nowego domu – ziemi obiecanej. Powszechność tego motywu w literaturach całego świata nie wywołuje zdziwienia, bowiem, jak podkreśla Anna Legeżyńska, „dom tworzył zawsze niepodzielną całość z człowiekiem; ściślej zaś mówiąc z rodziną”<sup>52</sup>. Nie inaczej jest w przypadku literatury rosyjskiej. Karina Żulkowa zauważa:

Образ дома является одной из смысловых и сюжетных доминант русской литературы. Однако если в классической литературе дом – сакральное место, константа национальной ментальности, миромоделирующее ядро, символ самого человека, то в русской литературе начала XX в. он начинает видоизменяться<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> A. Legeżyńska: *Dom w kulturze*. „Polonistyka” 1994, nr 4, s. 198.

<sup>53</sup> K. A. Жулькова: *Образ дома в русской литературе первой половины XX в.* „Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал” 2019, nr 1, s. 194.

Sygnalizowane przez badaczkę przekształcenia w sposobie funkcjonowania tego toposu w literaturze rosyjskiej odnajdujemy również w twórczości Wysockiego. Motyw ten stanowi istotną część jego twórczości, na co zwraca uwagę Aleksander Skobielew:

Топос *дома* важен в любой поэтической системе, так как по понятным причинам именно он призван выразить некоторые существеннейшие моменты самоощущения человека в мире, «жилой зоной» которого дом и является. Поэзия Владимира Высоцкого в этом смысле — не исключение. Анализ способов создания и форм бытования этого образа в творчестве поэта позволит уточнить как общую картину мира, созданную им, так и трактовку отдельных его произведений и мотивов<sup>54</sup>.

Jednym z przejawów funkcjonowania danego toposu jest utwór *Старый дом* będący drugą częścią dylogii *Очи чёрные*. Funkcjonuje on również pod nazwą *Чужой дом*, a w przekładzie Maleńczuka nosi tytuł *Straszny dom*. Tłumaczenie to jest interesującym przykładem tego, w jaki sposób przesunięcia tego typu wpływają na recepcję analizowanego motywu. Piosenka ta traktuje o specyfice życia w Związku Radzieckim. Stary/obcy dom jest uosobieniem Rosji sowieckiej. System, jaki w niej panuje, jest dla obywateli nieprzyjazny i opresyjny, niemniej nadal pozostaje ich domem. Jak stwierdza Jakow Korman, autor encyklopedii poświęconej motywom w twórczości radzieckiego barda:

Атмосфера в Советском Союзе отравлена – воздуха там нет, а есть лишь пары бензина и пыль. Сразу же вспоминается смрад, из которого лирический герой убежал в песне «Чужой дом», и ряд других произведений с похожими образами<sup>55</sup>.

W innym miejscu ten sam autor pisze:

Впрочем, лагерная действительность мало чем отличается от воли, поскольку Советский Союз — это одна большая зона, и все люди, живущие в нем, тоже отвыкли от

---

<sup>54</sup> А. В. Скобелев: *Образ дома в поэтической системе Высоцкого*. WWW: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/skobelev-obraz-doma.htm>. [dostęp: 05.05.2024]

<sup>55</sup> Я. Корман: *Энциклопедия творчества...* Ижевск 2018, s. 293



света: «Долго жить впотьмах привыкали мы», – признаются они в песне «Чужой дом» (1974)<sup>56</sup>.

Motyw domu w takim ujęciu nie jest w twórczości Wysockiego niczym nowym:

Использование дома в качестве олицетворения России очень характерно для поэзии Высоцкого: вспомним «Чужой дом» (1974) или «Песню о старом доме на Новом Арбате, который сломали» (1966)<sup>57</sup>.

Na tego rodzaju recepcję ZSSR w oczach Wysockiego niewątpliwym wpływ miała m.in. możliwość podróżowania po świecie, nie powszechna dla mieszkańców Kraju Rad. Podróże pozwalały Wysockiemu wyraźniej dostrzegać propagandę, absurdy życia codziennego oraz opresyjność systemu sowieckiego.

Krytyka systemu radzieckiego znajduje swoje odbicie w omawianym przez nas utworze. Warto jednak podkreślić, że wykorzystany w nim motyw domu nie jest symbolem jednowymiarowym. Dom bowiem staje się również labiryntem, z którego bohater utworu próbuje uciec:

Тема лабиринта будет продолжена в «Чужом доме» (1974), поскольку и лабиринт, в котором оказался лирический герой, и чужой дом, к которому он пригнал своих коней, являются олицетворением России, Советского Союза.

W świetle powyższych słów widzimy, że pojawiające się w oryginalnym tekście obrazy związane z obcością, strachem i poczuciem zagrożenia nie są przypadkowe. Skierowane są bowiem do odbiorcy, którego recepcję omawianego utworu w znacznym stopniu determinować będzie życie w określonym miejscu i czasie.

Przyjrzyjmy się zatem, jak omówiony powyżej topos i składające się na niego elementy funkcjonują w oryginale oraz w tłumaczeniu Maleńczuka, którego odbiorca żyje w innych kontekstach społeczno-kulturowych. W obu utworach motyw domu obecny jest już od pierwszego wersu. W każdej ze zwrotek pojawia się spiętrzenie

---

<sup>56</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 359.

obrazów i motywów, które przesycone są atmosferą strachu i napięcia, co zbliża (szczególnie tłumaczenie) do konwencji horrorów, o których Anita Has-Tokarz pisze:

Horror jest formułą artystyczną uwarunkowaną zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznawania grozy, którego realizacja dokonuje się poprzez zastosowanie – na poziomie tekstu – określonych motywów, stylistyczno-językowych środków narracyjnych, efektów dramaturgicznych (suspens, stopniowanie potencjału napięcia fabularnego) oraz kompozycyjnych (ambiwalentna struktura świata przedstawionego) podporządkowanych ewokacji atmosfery lęku i grozy u odbiorcy<sup>58</sup>.

Elementy ewokujące lęk i grozę są obecne zarówno w oryginale, jak i, jeszcze wyraźniej, w tłumaczeniu. Widzimy to już w pierwszej zwrotce:

Что за дом <b>притих</b> ,	Co za <b>straszny</b> dom,
Погружён во <b>мрак</b> ,	Otulony w <b>mrok</b> ,
На семи лихих	A wiatr wieje tak,
Продувных ветрах,	Że utrudnia krok,
Всеми окнами	Wszystkimi oknami,
Обратясь во <b>мрак</b> ,	W <b>przepaść</b> skierowany,
А воротами —	A zaś wrota <b>wspak</b> ,
На проезжий тракт?	Na przejezdny szlak.

Pojawiają się tu obrazy domu, wiatru i drogi pogrążonych w mroku. W oryginalnym utworze pogrążony w mroku dom ucichł. Obraz ten może wywoływać skojarzenia z horrorem i strachem, ale może też rodzić asocjacje z bezpieczną przestrzenią, w której można skryć się przed wszechobecnym mrokiem.

Małeńczuk nie pozostawia odbiorcy złudzeń – już na samym początku utworu pojawia się przymiotnik *straszny*, obecny również w tytule utworu. Strach i groza pojawiają się zatem w utworze eksplicytnie już od pierwszego wersu.

W oryginale dom położony jest *На семи лихих / Продувных ветрах*, co oznacza, że znajduje się w otwartej przestrzeni, pośrodku niczego. Jego okna zwrócone

---

<sup>58</sup> A. Has-Tokarz: *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin 2010, s. 50.

są w stronę mroku, a *вотом* w stronę drogi. W tłumaczeniu położenie domu zostaje zmienione. Maleńczuk redukuje informację o tym, że znajduje się on pośrodku niczego. Rola wiatru przywoływanego w oryginale za sprawą frazeologizmu *Ha temu vempax* ulega w tłumaczeniu przekształceniu – nie przekazuje on tutaj znaczenia pustki wokół domu, a potęguje wrażenie grozy. Ponadto zarówno w oryginale, jak i tłumaczeniu wiatr jest gwałtowny, jednak u Maleńczuka jego gwałtowność wręcz utrudnia krok, co w kontekście pojawiającej się w tłumaczeniu *przepaści* potęguje wrażenie zagrożenia.

Kolejnym elementem, który składa się na intensyfikację obrazów grozy w tłumaczeniu, jest wprowadzenie nieobecnej w oryginale informacji dotyczącej wrót domu<sup>59</sup>. W oryginale wrota skierowane są w stronę przejezdnej drogi, co wydaje się naturalne i pozbawione jakichkolwiek podtekstów. W tłumaczeniu Maleńczuka również są one skierowane na drogę, jednak dodany zostaje przysłówek *wspak*. Zmiana ta nie tylko pozwala na zachowanie układu wersyfikacyjnego wersu, ale jednocześnie wywołuje wrażenie, że ułożenie wrót *wspak* jest czymś niepokojącym i nietypowym.

Druga zwrotka przedstawia moment wejścia bohatera w niegościnne progi domu:

Ох, устать я устал, а <u>лошадок распряг</u> .	Jest tu kto pomóżcie wyjdźcie gość <b>zdrożony</b>
Эй, живой кто-нибудь, выходи, помоги!	Nikogo tylko cień jakiś przemilknął w sieniach
Никого — только тень промелькнула в сенях	<b>Już takim zmęczony sił nie mam do koni</b>
Да стервятник спустился и сузил круги.	Już sęp <b>nad mą głową</b> lot zniża zacieśnia

Widzimy, że jest on zmęczony, jednak w oryginale starcza mu jeszcze sił, by rozprząc konie. W tłumaczeniu zmęczenie bohatera zostaje zakomunikowane dwukrotnie wprost — w pierwszym wersie za pomocą przymiotnika *zdrożony*, w trzecim — za pomocą frazy *już takim zmęczony*. Dodatkowo zmęczenie bohatera komunikowane jest w tłumaczeniu poprzez informację, że nie ma już nawet *sił do koni*.

<sup>59</sup> Zauważmy, że Maleńczuk nie wybiera tu najbliższego ekwiwalentu słownikowego – *brama*, a *wrota*, które brzmią podobnie do oryginału. W *Słowniku języka polskiego* wyraz ten następujące znaczenia: «wielkie, dwuskrzydłowe drzwi»; 2. «miejsce, w którym coś się rozpoczyna; też: sposób na osiągnięcie czegoś»: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wrota> [dostęp: 06.02.2023].

Kolejnym elementem budującym atmosferę grozy w tłumaczeniu jest obraz sępa krążącego na niebie. W oryginale sęp krąży i zatacza kręgi, stanowiąc jeden z pobocznych elementów zarysowanej w tekście sytuacji. W tłumaczeniu podmiot liryczny sygnalizuje, że czuje się przez niego osaczony, o czym świadczy pojawienie się w tekście konkretyzacji w postaci syntaktemu lokatywnego *nad mą głową*.

Podobne mechanizmy potęgujące grozę i strach odnajdujemy w trzeciej zwrotce utworu:

В дом заходишь, как	W dom ten wchodzisz jak
<b>Всё равно в кабак,</b>	<b>W pożyczony frak</b>
А народишко:	Towarzystwo tu
Каждый третий — враг.	Kto nie swój to wróg
Воротят скулу —	Na dzień dobry w pysk
Гость непрошенный!	Gość nieproszony
Образа в углу	W kącie obraz
И те перекошены.	Krzywo powieszony

W trzeciej zwrotce obu utworów poznajemy mieszkańców domu. Zarówno w oryginale, jak i tłumaczeniu są oni niegościnni i wrogo nastawieni do przyjezdnych. Jednak w tłumaczeniu uczucie dyskomfortu związane z domem ulega amplifikacji, czego przejawem jest pojawiająca się w dwóch pierwszych wersach interesująca metafora. W oryginale podmiot liryczny wchodzi do domu jak do knajpy/szynku/speluny (ros. *кабак*), co wprawdzie sugeruje niebezpieczeństwo, ale aktywizuje też kontekst rozpusty, zabawy i pijaństwa. Maleńczuk zaś, wykorzystując fonetyczne podobieństwo słów *кабак* – *frak*, rezygnuje z tego kontekstu i decyduje się na ewokowanie poczucia dyskomfortu wynikającego z przebywania w domu. Uczucie to zostaje oddane nie poprzez skojarzenie z innym miejscem, do którego się wchodzi (*кабак*), a poprzez obcy i niedopasowany element ubioru. Dodatkowo Maleńczuk decyduje się na zwiększenie obrazowości swojego tłumaczenia poprzez jego brutalizację. Mieszkańcy domu są niechętni gościom do tego stopnia, że gotowi są dać *na dzień dobry w pysk*. Warto też odnotować, że redukcji ulega liczba obrazów

zawieszonych w domu. W oryginale mamy do czynienia z liczbą mnogą (*образа*), natomiast w tłumaczeniu mowa jest o jednym, krzywo zawieszonym obrazie.

W czwartej zwrotce podmiot liryczny wchodzi w interakcję z mieszkańcami domu:

И затеялся <b>смутный</b> , чудной разговор,	Szła rozmowa od słowa <b>smutna</b> i cudaczna
Кто-то песню стонал да гармошку терзал,	Ktoś tam pieśni znał jakieś na gitarę chwytę
И припадочный малый — придурок и вор —	I złodziej tam był mały – <b>szemrany</b> wirażka
Мне тайком из-под скатерти нож показал.	Pokazał pod obrusem że nóż ma ukryty

W oryginale pojawia się informacja, że rozmowa jest mętna (*смутный*) i dziwna. Maleńczuk, jak w wielu opisanych wcześniej przypadkach, wykorzystuje zjawisko homonimii i oryginalny przymiotnik *смутный* zastępuje polskim – *smutna*, co również wpisuje się w obecny w utworze klimat strachu.

W zwrotce pojawia się postać, którą Wysocki określa jako idiotę i drobnego złodzieja. Człowiek ten ma nóż ukryty pod obrusem, jednak z uwagi na wymienione wcześniej przymioty trudno uznać go za groźnego. W tłumaczeniu Maleńczuka postać złodzieja nabiera zdecydowanie groźniejszego charakteru, bowiem jest on określony jako *szemrany wirażka*. Opuszczona zostaje również informacja dotycząca wątpliwego poziomu intelektualnego wspomnianej postaci.

W piątej zwrotce podmiot liryczny przemawia do mieszkańców domu. Żąda od nich odpowiedzi na nurtujące go pytania:

Кто ответит мне —	Kto odpowie mi
Что за дом такой,	A jakże to tak
<b>Почему — во тьме,</b>	<b>Żyjecie jak ćmy</b>
<b>Как барак чумной?</b>	<b>Ciemny ten barak</b>
<b>Свет лампад погас,</b>	<b>Światła nie palicie</b>
<b>Воздух вылился...</b>	<b>Izb nie wietrzyliście</b>
Али жить у вас	Czy się tutaj wszyscy
Разучились?	Życ oduczyliście?

Oryginał obfituje we frazy, które dobrze korespondują z motywem grozy i niepokoju, co sprawia, że w tłumaczeniu nie ma znaczących zmian. Warto jednak przyjrzeć się trzeciemu wersowi, w którym ponownie wykorzystane zostało zjawisko podobieństwa brzmieniowego wyrazów rosyjskich i polskich:

Почему — во тьме,

Żyjecie **jak ćmy**

Pojawiająca się w utworze ciemność (*тьма*) bez wątpienia wpisuje się w atmosferę strachu i przerażenia. Maleńczuk decyduje się jednak na interesującą animizację, bowiem porównuje mieszkańców domu do ciem, czyli owadów prowadzących z reguły nocny tryb życia. Podobny motyw obserwujemy również w dziesiątej zwrotce:

[...]

О таких домах

Не слышали мы,

Долго жить впотьмах

Привыкали мы.

[...]

[...]

O takich domach

Nie słuchaliśmy

Tylko **żyć po ćmach**

Przywykaliśmy

[...]

Zawierająca fonetyczne podobieństwo do oryginału fraza *żyć po ćmach* jest obrazem interesującym, ale też niepokojącym. *Wielki słownik języka polskiego* przy haśle *ćma*, oprócz głównego entomologicznego znaczenia, odnotowuje jego prasłowiańskie pochodzenie (psł. \**тьма*) oraz pierwotne znaczenie – *ciemność*<sup>60</sup>.

W kolejnej, szóstej zwrotce mieszkańcy domu odpowiadają na zadane przez podmiot liryczny pytania. Nie odnajdujemy tu znaczących przekształceń, które wpisywałby się w omówione poprzednio zmiany. Jest ona jednak istotna ze względu na pojawiające się w niej informacje:

---

<sup>60</sup> Hasło: *ćma*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/53177/cma](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/53177/cma). [dostęp: 07.08.2023]. Zachowało się ono w etnolekcie śląskim, podobnie jak w dialekcie mazurskim, w których funkcjonuje fraza przysłówkowa *po ćmoku* będąca odpowiednikiem rosyjskiego leksemu *впотьмах* i polskiego *w ciemności* J. Wronicz: *Słownik gwarowy Śląska Cieszyńskiego*. Ustroń 2010, s. 77.

Двери настежь у вас, а душа взаперти.  
Кто хозяином здесь? Напоил бы вином.  
А в ответ мне: видать, был ты долго в пути  
И людей позабыл — мы всегда так живём:

Drzwi na oścież u was a dusze zawarte  
A gdzież tu gospodarz wina wypijemy  
Dawno cię nie było my tu tak od zawsze  
Ludzi nie pamiętasz my tak tu żyjemy

Mieszkańcy domu stwierdzają, że żyją w taki sposób od zawsze. Ze zwrotki tej dowiadujemy się jednak, że bohater tekstu zna ten dom i nie pojawia się w nim przypadkiem.

W siódmej zwrotce odnajdujemy nagromadzenie naturalistycznych obrazów, które dobrze wpisują się w poetykę strachu i przerażenia:

Траву кушаем —  
Век на щавеле,  
Скисли душами,  
Опрыщавели.  
Да ещё вином  
Много тешились —  
Разоряли дом,  
Дрались, вешались. —

Trawę **co dzień jemy**  
Na szczawiu wiek będzie  
I w duszach kiśniemy  
Pryszcze **mamy wszędzie**  
Winem tylko jeszcze  
Się pocieszałyśmy  
Bijąc się wieszając  
Dom ten niszczyliśmy

Mieszkańcy opisują swoje życie i codzienność. W tłumaczeniu Maleńczuka obraz z pierwszego i czwartego wersu zostaje wzmocniony, co potęguje poczucie grozy związanej z zamieszkiwaniem w danym domu. Jego lokatorzy przyznają, że jedzą na co dzień trawę, a pryszczki pokrywają ich całe ciała.

Kolejny niepokojący obraz w postaci sześciu zawieszonych krzywo ikon znajdziemy w dziewiątej zwrotce utworu:

О таких домах  
Не слышали мы,  
Долго жить впотьмах  
Привыкали мы.

O takich domach  
Nie słuchaliśmy  
Tylko żyć po ćmach  
Przywykaliśmy

Испокону мы —  
В зле да шёпоте,  
**Под иконами**  
**В чёрной копоти.**

Od zarania szept  
Znaczy mniejsze zło  
**W kącie ikon sześć**  
**Zawieszono krzywo**

W oryginalnym utworze również pojawiają się ikony, jednak mamy tu do czynienia z informacją o ich liczbie, co rodzi pytanie o znaczenie wprowadzonej cyfry. W symbolice chrześcijańskiej cyfra sześć oznacza niedoskonałość i niepełność, co wpisuje się w poetykę tekstu.

Poza niepokojącymi informacjami dotyczącymi domu, należy zwrócić uwagę na tendencję do brutalizacji tekstu przekładu. Obserwujemy to w ostatniej zwrotce:

...Сколько кануло, сколько схлынуло!

Жизнь кидала меня — не докинула.

Может, спел про вас неумело я,

Очи чёрные, скатерть белая?!

Tyle czasu minęło, tyle rzek upłynęło

**Życie tłukło jak psa i wciąż nie zatłukło mnie**

Może i nie było to jakieś wielkie dzieło

Obrus biały – oczy cziornyje.

Podsumowując powyższe rozważania, należy podkreślić, że zarówno w oryginale, jak i w przekładzie motyw domu stanowi istotny element tekstu. Topos obudowany jest skojarzeniami związanymi z estetyką horroru, co w przekładzie sygnalizowane jest już na poziomie tytułu utworu – oryginalny przymiotnik *старый/чужой* zamieniony zostaje przez przymiotnik *straszny*. Wprowadzona w tłumaczeniu zmiana leksykalna w tytule pociąga za sobą szereg przekształceń, nie tylko w warstwie tekstowej, ale też w warstwie muzycznej. Przypomnijmy, że oryginalna melodia wygrywana na gitarze miała, mimo wymowy tekstu, charakter wesoły i dynamiczny. W wersji Maleńczuka została ona zastąpiona smutnym tematem muzycznym budzącym skojarzenia z horrorem. Większość zwrotek piosenki Maleńczuk melorecytuje na tle podkładu składającego się z budzących skojarzenia z horrorem i grozą melodii syntezatorowych oraz ze specyficznego rytmu wygenerowanego za pomocą automatu perkusyjnego. Przytoczone przykłady stanowią egzemplifikację tego, w jaki sposób Maleńczuk wykorzystuje obrazy związane ze strachem i zagrożeniem, które pierwotnie związane były z kontekstem stosunków społecznych panujących w



ZSRR. Odbiorca tłumaczeń jest pozbawiony tego kontekstu, zatem krakowski bard wprowadza omawiane obrazy w stylistykę, która może budzić skojarzenia z horrorami i filmami grozy (między innymi poprzez odpowiednią aranżację warstwy muzycznej).

## 9.6. Nawiązania intertekstualne

Nawiązania do innych utworów stanowią w dobie ponowoczesności nieodłączną część każdego przejawu działalności artystycznej. Zjawisko relacji między tekstami istniało i było dostrzegane przez badaczy i twórców praktycznie od zawsze. Dopiero jednak XX wiek przyniósł pogłębione zainteresowanie tym zagadnieniem, czego efektem była pionierska praca Julii Kristevej, w której badaczka podjęła się analizy Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności. Badania te otworzyły drogę wielu innym ważnym dla współczesnej humanistyki badaczom (m.in. Roland Barthes, Jacques Derrida, Gérard Genette), którzy podjęli się refleksji nad tym zjawiskiem, co zaowocowało, również w Polsce, szeregiem prac dotyczących związków między tekstami<sup>61</sup>. Podejmując się próby przybliżenia tego czym jest intertekstualność, należy podkreślić, że trudno mówić o istnieniu jednej ogólnie przyjętej teorii dotyczącej relacji między tekstami<sup>62</sup>. Stanisław Gajda stwierdza:

Punktem wyjścia dla teorii intertekstualności jest teza, że każdy tekst jest tworzony i odbierany nie tylko w odniesieniu do kodowych potencji języka, lecz pozostaje także w odniesieniu do uprzednich i następczych oraz zawiera ślady (sygnały) tych odniesień. Oznacza ona uznanie intertekstualności za ontyczną właściwość tekstu i za uniwersalną zasadę/regułę semiotyczną działającą w przestrzeni międzytekstowej. Krótko mówiąc, każdy tekst jest intertekstem<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków. 2009; H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. W: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy*. W: *Tekstowy świat*, Warszawa 1995; G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. H. Markiewicz, Kraków 1992; E. Kasperski: *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*. W: *Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*. Warszawa 1996 oraz W. Borowy: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921.

<sup>62</sup> S. Gajda: *Intertekstualność a współczesna lingwistyka*. W: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Red. J. Mazur, A. Małycka, K. Sobstyl. Lublin 2010, s. 13

<sup>63</sup> Ibidem.

W podręczniku *Teorie literatury XX wieku* autorstwa Anny Burzyńskiej i Michała Markowskiego również pojawia się próba syntetycznego ujęcia tego zjawiska:

Intertekstualność – w znaczeniu nadanym temu terminowi przez Julię Kristevą w 1968, zapożyczonym od Michaiła Bachtina – koncepcja, według której każdy tekst literacki wchłania w siebie inne wcześniejsze teksty, jest więc siecią rozmaitych zapożyczeń (cytatów, klisz itp.), które się w nim nawarstwiły. Analiza intertekstualna ma za zadanie te zapożyczenia wydobyć, odtwarzając w ten sposób proces powstawania tekstu<sup>64</sup>.

Kategoria intertekstualności obecna jest w twórczości zarówno Wysockiego, jak i Maleńczuka. Bartosz Osiewicz we wstępie do swojej pracy poświęconej intertekstualności w twórczości Wysockiego stwierdza:

Вышеуказанное явление [intertekstualność – przyp. aut.] полностью относится к творческому наследию Владимира Высоцкого – актера-поэта-певца, являющегося одним из наиболее выдающихся русских мастеров художественного слова второй половины прошлого века, которые работали в жанре авторской песни и внесли значительный вклад в создание и развитие нового синкретического вида искусства. Он по сегодняшний день заслуживает пристального внимания специалистов в разных отраслях знаний – филологов, культурологов, философов, историков, музыковедов, социологов, ибо представляет собой масштабное явление русской литературы и культуры XX столетия<sup>65</sup>.

Przekłady od zawsze stanowiły interesującą przestrzeń do analizy intertekstualności, co podkreśla Edward Balcerzan: „Utwory tłumaczone z języka na język należą jednocześnie do kilku różnych, a zarazem nachodzących na siebie obszarów komunikacyjnych”<sup>66</sup>. Dostrzega to również Anna Majkiewicz, która w swojej monografii *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu* omawia próby stworzenia różnych klasyfikacji intertekstualności, zauważając jednocześnie, że „Typologiczne rozróżnienie odniesień intertekstualnych stanowi [...] ten obszar badań,

---

<sup>64</sup> A. Burzyńska, M. P. Markiewicz: *Teoria literatury XX wieku*. Kraków 2007, s. 334.

<sup>65</sup> B. Osiewicz: *Intertekстуальность в поэзии Владимира Высоцкого*. Poznań 2007, s. 23.

<sup>66</sup> E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako wojna światów...*, s. 31.

który do dziś nie znalazł zadowalających rozwiązań”<sup>67</sup>. Badaczka słusznie jednak konstatuje, że „konsekwencją uwzględnienia optyki intertekstualnej w translatoologii powinno być ostateczne odejście do lamusa analiz, w których był preferowany opis przekładu jako izolowanej wypowiedzi (w duchu strukturalistycznym)”<sup>68</sup>. Uczona dodaje ponadto, że:

Uwzględnienie w pracy tłumacza roli kontekstu pojmowanego zarówno referencyjnie, jak i metatekstowo jest nie tylko gwarancją wykrycia ewokowanych sensów, ale również koniecznością [...] i jedyną drogą do uzyskania takiego przekładu, który zbliży się do dzieła oryginalnego. W ten sposób zjawisko intertekstualności stawia również tłumacza – jako pierwszego odbiorcę – przed szczególnym wyzwaniem. Musi się on wykazać nie tylko literackimi kompetencjami obejmującymi – z jednej strony – umiejętność obchodzenia się z danym typem tekstu, zatem znajomością reguł, według których został on zbudowany, ale także znajomością konkretnych utworów oraz tekstów kultury, które stały się „partnerami” intertekstualnego dialogu, oraz zdolnością określenia właściwości gatunkowych danego tekstu<sup>69</sup>.

W moich rozważaniach skupię się przede wszystkim na próbie odczytania obecnych w oryginale nawiązań intertekstualnych oraz weryfikacji ich funkcjonowania w przekładzie.

Album *Wysocki Maleńczuka* otwiera piosenka *Czerwone zielone* będąca tłumaczeniem utworu *Красное, зеленое*. W oryginalnym utworze pojawiają się dwa czytelne nawiązania do innych tekstów. W pierwszej zwrotce można dostrzec odniesienie do popularnej piosenki *Мурка* uznawanej „za sztandarowy song rosyjskiego przestępczego półświatka”<sup>70</sup> i mającej ponad dwadzieścia wariantów rosyjskich<sup>71</sup>:

---

<sup>67</sup> Ibidem, s.16

<sup>68</sup> A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla przekładu*. Warszawa 2008, s. 28.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 28–29.

<sup>70</sup> A. Bednarczyk: *Murka – wariant intra- i interlinwalne (jeszcze raz o tłumaczeniu piosenki)*. W: *Kultura popularna a przekład*. Pod red. P. Fasta. Katowice 2005, s.123. W artykule tym badaczka zwraca m.in. uwagę na interteksty, które tworzy ta piosenka.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 126.

КРАСНОЕ, ЗЕЛЕНОЕ:

Красное, зеленое,

желтое, лиловое,

Самое красивое — на твои бока,

А если что дешевое,

то новое, фартовое,

А ты мне только водку, ну и реже —

коньяка.

МУРКА:

Мурка, в чём же дело, что ты не имела?

Разве я тебя не одевал?

Кольца и браслеты, юбки и жакеты

Разве я тебе не добывал?

Nawiązanie to wynika z podobieństwa gatunku i narracji obu utworów. Oba bowiem należą do gatunku *blatnych*, opowiadają o rozterkach człowieka żyjącego poza prawem. Zarówno w tekście Wysockiego, jak i w utworze *Мурка* bohater uskarża się na niewdzięczność kobiety, której kupował rozmaite ubrania i podarki. Fakt ten oddaje również przekład Maleńczuka, jednak wątpliwe jest, by polski czytelnik wychwycił nawiązanie do wspomnianej piosenki, choćby ze względu na fakt, że, jak twierdzi Anna Bednarczyk, była ona wielokrotnie trawestowana<sup>72</sup>:

Czerwone zielone, żółte i liliowe  
Wszystko co najlepsze, rzucam ci do stóp  
A jeśli krajowe, to fartowne, nowe  
Ale ty mnie wódki, ale koniaku wprzód

W trzeciej zwrotce omawianego utworu pojawia się natomiast nawiązanie do wiersza Sergieja Jesienina<sup>73</sup>:

WYSOCKI:

На тебя, отраву, деньги словно с неба  
сыпались,

Крупными купюрами, займом золотым,

Но однажды высыпались, и сколько

JESIENIN:

Не жалею, не зову, не плачу,

**Всё пройдёт, как с белых яблонь дым.**

Увяданья золотом охваченный,

Я не буду больше молодым.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>73</sup> С. Есенин: *Не жалею, не зову, не плачу...* WWW: <https://www.culture.ru/poems/44266/ne-zhaleyu-ne-zovu-ne-plachu> [dostęp: 12.10.2023].

мы не рыпались,

**Все прошло, исчезло, словно с яблонь**

**белый дым.**

Obecne tutaj nawiązanie przełamuje niejako typowy dla *blatnych* piosenek sposób charakteryzacji bohatera. Podmiot liryczny sięga po cytaty z klasyki rosyjskiej poezji, co rodzi interesujący dysonans w kontekście całości jego wypowiedzi pełnej elementów podstandardowych. Bartosz Osiewicz podkreśla efekt komiczny przytaczania cytatu przez bohatera w zniekształconej formie:

Получается впечатление, что герой для того, чтобы приблизить ситуацию не без ошибок цитирует строки стихотворения Есенина, что вызывает комический эффект и при авторском исполнении песни во время концерта встречается со смеховой реакцией слушателей, запечатленной на звуковых носителях с неофициальных выступлений Высоцкого<sup>74</sup>.

W tłumaczeniu Maleńczuka nawiązanie to ulega redukcji i zostaje zastąpione wulgarnym wyrażeniem, które w żaden sposób nie odpowiada nastrojowi oryginału:

Peż ja na ciebie kasy wypuściłem,  
Franki i dolary, same grube nominały,  
**W końcu się na taką minę wpierdoliłem,**  
**Że pajdę dostałem, takie czasy nastały.**

Decyzja ta wydaje się niewykorzystanym potencjałem intertekstualnym, bowiem utwór Jesienina funkcjonuje w polskiej kulturze jako tekst piosenki śpiewanej przez Krzysztofa Krawczyka<sup>75</sup>. Piosenka ta wykonywana jest w języku rosyjskim, tak więc, mając na uwadze tendencję Maleńczuka do zapożyczania rosyjskich wyrażen, mogłaby posłużyć jako źródło nawiązania intertekstualnego.

---

<sup>74</sup> B. Osiewicz: *Интертекстуальность в поэзии...*, s. 57.

<sup>75</sup> Utwór ten znajdziemy na albumie K. Krawczyka *Sergiusz Jesienin. Pieśni, pieśni*, który pierwotnie ukazał się w 1977 roku.

Z odwołaniem do twórczości Jesienina spotykamy się także w drugiej części dyptyku *Очи чёрные* funkcjonującej najczęściej pod tytułem *Чужой дом*. Już sam tytuł dyptyku stanowi nawiązanie do tekstu ukraińskiego poety Jewgienija Grebienki, autora jednego z najbardziej znanych romansów rosyjskich *Оczy czarne* (ros. *Чёрные очи*)<sup>76</sup>. Intertekstualność ta najwyraźniej przejawia się w ostatniej strofie tekstu. Mamy tu bowiem nawiązanie do tytułu romansu oraz do jednego z wariantów pierwszej strofy:

WYSOCKI:	ЧЁРНЫЕ ОЧИ:
Может, спел про вас	<b>Скатерть белая</b> залита вином.
неумело я,	Все цыгане спят непробудным сном,
<b>Очи чёрные,</b>	Лишь один не спит, пьёт шампанское
<b>скатерть белая?!</b>	За любовь свою, за цыганскую.

Maleńczuk redukuje to nawiązanie na poziomie tytułu swojego tłumaczenia, które funkcjonuje pod nazwą *Straszny dom*, ale pozostawia jego ślady w ostatnim wersie tekstu:

Tyle czasu minęło, tyle rzek upłynęło  
Życie tłukło jak psa i wciąż nie zatłukło mnie  
Może i nie było to jakieś wielkie dzieło  
**Obrus biały<sup>1</sup> – oczy cziornyje<sup>2</sup>.**

Decyzja o zbudowaniu frazy o charakterze hybrydalnym – zestawienie komponentu w języku polskim (1) oraz rosyjskim (2) wydaje się wzmacniać szansę na odczytanie nawiązania. Ułatwieniem jest też zapewne fakt, że romans ten funkcjonuje w polskim polisystemie muzycznym pod rosyjskobrzmiącym tytułem (*Оczy cziornyje*). Polskiemu odbiorcy może być on znany dzięki wykonaniom w języku rosyjskim przez polską piosenkarkę Violettę Villas oraz popularnego piosenkarza Krzysztofa Krawczyka, który zawarł ten utwór na cieszącej się popularnością płycie *Мы, цыгане*. Romans ten funkcjonuje w polskiej świadomości nawet wśród młodego pokolenia

<sup>76</sup> E. Гребенка: *Чёрные очи*. WWW: <https://stihi.ru/2012/07/23/70>. [dostęp: 12.10.2023].

dzięki piosenkarzowi Michałowi Szpakowi, który zaśpiewał go i zdobył główną nagrodę na Festiwalu Piosenki Rosyjskiej w Zielonej Górze w 2013 roku<sup>77</sup>.

W omawianym utworze pojawia się jeszcze jedno nawiązanie do tekstów Sergieja Jesienina:

WYSOCKI:

И затеялся смутный, чудной разговор,  
Кто-то песню стонал да гармошку терзал,  
И припадочный малый — **придурак и вор**  
Мне тайком из-под скатерти **нож** показал.

JESIENIN:

Там какой-то пройдоха, **мошенник и вор**  
Вздумал вздыбить Россию ордой грабителей,  
И дворянские головы сечет топор -  
Как березовые купола  
В лесной обители.  
Ты, конечно, сумеешь всадить в него **нож**?<sup>78</sup>

Figura przestępcy, który u Wysockiego określany jest jako idiota i złodziej, a u Jesienina jako oszust i złodziej, zestawiona zostaje z przedmiotem w postaci noża. Maleńczuk zachowuje w swoim tłumaczeniu odniesienie do noża, co jednak nie wpływa na możliwość odczytania nawiązania:

Szła rozmowa od słowa smutna i cudaczna  
Ktoś tam pieśni znał jakieś na gitarę chywyty  
I **złodziej** tam był **mały** – **szemrany wirażka**  
Pokazał pod obrusem że **nóż** ma ukryty

Odwołanie do klasyki literatury rosyjskiej, ale też do innych utworów swojego autorstwa odnajdujemy w utworze Wysockiego *Тот, кто раньше с нею был*:

Но тот, кто раньше с нею был,  
Меня, как видно, не забыл,  
И как-то в осень, и как-то в осень  
Иду с дружкой, гляжу – стоят.

I ten co wcześniej z Tobą był  
On mnie jak widać nie zabił  
a była jesień, było miło  
Idę z koleżką, widzę stoją

<sup>77</sup> Zob. *Złoty Samowar zgarnia Michał Szpak!* „Ta piosenka była hitem podwórka”. WWW: <https://zielonagora.wyborcza.pl/zielonagora/7,35182,14454001,zloty-samowar-zgarnia-michal-szpak-ta-piosenka-byla-hitem.html> [dostęp: 05.05.2024]

<sup>78</sup> С. Есенин: *Пугачев*. WWW: <https://museum-esenin.ru/esenin/poehmy/pugachev>. [dostęp: 04.05.2024]

Они стояли молча в ряд,

Они стояли молча в ряд,

**Их было восемь.**

Stoją nikogo się nie boją,

Stoją nikogo się nie boją,

**Ośmiu ich było**

Nierówna walka dwóch mężczyzn atakowanych przez ośmiu przeciwników budzi skojarzenia z opowiadaniem *Конкин* Izaaka Babla, w którym mamy do czynienia z podobną sytuacją:

Вынеслись мы со Спирькой Забутым подальше от леска, глядим — подходящая арифметика... Сажнях в трехстах, ну не более, не то штаб пылит, не то обоз. Штаб — хорошо, обоз — того лучше. Барахло у ребятишек пооборвалось, рубашонки такие, что половой зрелости не достигают.

— Забутый, — говорю я Спирьке, — мать твою и так, и этак, и всяко, предоставляю тебе слово, как записавшемуся оратору, — ведь это штаб ихний уходит...

— Свободная вещь, что штаб, — говорит Спирька, — но только — **нас двое, а их восемь...**<sup>79</sup>

Motyw nierównego rozkładu sił oraz jednoczesne nawiązanie do przytoczonego powyżej opowiadania obecne jest również w innym utworze (*Песня летчика*) Wysockiego:

**Их восемь – нас двое.** Расклад перед боем

Не наш, но мы будем играть!

Серёжа, держись, нам не светит с тобою

Но козыри надо равнять<sup>80</sup>.

Powyższe elementy zostały zachowane w tłumaczeniu, tak więc omówione nawiązania mogą być czytelne pod warunkiem, że odbiorca zna utwory Izaaka Babla. W innym przypadku ta aluzja nie zostanie zauważona.

<sup>79</sup> И. Бабел: *Конкин*. WWW: <http://militera.lib.ru/prose/russian/babel/19.html>. [dostęp: 04.05.2024]

<sup>80</sup> В. Высоцкий: *Песня летчика*. WWW: <https://www.culture.ru/poems/19404/pesnya-letchika>. [dostęp: 04.05.2024].



Z odniesieniami intertekstualnymi mamy do czynienia również w utworze *Певец у микрофона*. Bohater – stojący na scenie wokalista – opisuje swoją walkę z mikrofonem, który pragnie jego zguby. Mikrofon porównywany jest do żmii i kobry, a śpiewak staje się zaklinaczem węży, który musi zachować uwagę, by przypadkiem nie paść ofiarą swojego mikrofonu. Porównanie to może stanowić nawiązanie do tekstu *Конгресс в Мадриде* Jewgienija Jewtuszenki<sup>81</sup>, w którym również pojawia się motyw animizacji mikrofonu:

WYSOCKI:

Не шевелись, не двигайся, не смей!  
Я видел жало - ты змея, я знаю!  
**И я – как будто заклинатель змей:**  
**я не пою – я кобру заклинаю!**

JEWTUSZENKO:

Вон тот болтун, в конгрессах умудрѐн,  
**как кобру, заклинает микрофон,**  
но между тем он сам — ручаюсь я —  
лукавая опасная змея.

Maleńczuk proponuje podobne rozwiązanie, co sprawia, że aluzja ta może być czytelna dla czytelnika zapoznanego z twórczością Jewtuszenki:

Nie pójdę nigdzie i nikt stąd nie wyjdzie  
bo bujny język i oczy nie dobre  
wpatrzone we mnie czymże jesteś czymże  
**ja tu nie śpiewam, ja zaklinam kobrę**

Z odniesieniami wychodzącymi poza literaturę rosyjską spotykamy się w utworze *Баллада о гунце*. W piosence tej bohater ulega wypadkowi i zostaje mu założony gips. Jest on dumny ze swojej nowej „zbroi” i pragnie pokazać się w niej światu. Komunikuje to w jednej ze strof:

Как броня – на груди у меня,  
На руках моих – крепкие латы, –  
Так и хочется крикнуть: «**Коня мне, коня!**» –  
И верхом ускакать из палаты!

---

<sup>81</sup> E. Евтушенко: *Конгресс в Мадриде*. WWW: [http://ev-evt.net/stihi/k/kongress\\_in\\_madrid.php](http://ev-evt.net/stihi/k/kongress_in_madrid.php). [dostęp: 03.05.2024].

Zaznaczony powyżej okrzyk stanowi czytelną aluzję do sztuki Williama Szekspira *Ryszard III*. Pada w niej słynna fraza *Konia! Konia! Królestwo za konia!*. Maleńczuk odczytuje tę aluzję, jednak nie przekazuje jej w postaci kanonicznej, tak więc ponownie jej odczytanie nie dla wszystkich będzie możliwe:

Jak pancerz chroni moją pierś  
Mam na ramionach z gipsu zbroję  
**I tylko konia, konia dajcie mnie**  
Gdzieś hen wyskoczę z sali swojej

Tak jak wspomniałem wcześniej, tłumaczenia tekstów piosenek Wysockiego są często przestrzenią dla wprowadzenia nowych, nieobecnych w oryginale, odniesień intertekstualnych. Omawiałem to, analizując warstwę muzyczną, w której w nowych autorskich aranżacjach Macieja Maleńczuka mogliśmy usłyszeć nieobecne w oryginale cytaty muzyczne. Z podobnym działaniem, ale w warstwie tekstowej, spotykamy się w piosence *Ten co wcześniej* (*Тот, кто раньше*):

Но тот, кто раньше с нею был,	I ten co wcześniej z Tobą był
Меня, как видно, не забыл,	On mnie jak widać nie zabił
И как-то в осень, и как-то в осень	<u>a była jesień</u> , było miło
Иду с дружкой, гляжу - стоят.	Idę z koleżką, widzę stoją
Они стояли молча в ряд,	Stoją nikogo się nie boją,
Они стояли молча в ряд,	Stoją nikogo się nie boją,
Их было восемь.	Ośmiu ich było

Tłumaczenie trzeciego wersu w postaci – *a była jesień* – pozwala na dostrzeżenie nawiązania do popularnej piosenki Sławy Przybylskiej, której pierwsza zwrotka brzmi:

**Pamiętasz, była jesień**  
Mały hotel „Pod Różami”, pokój numer osiem  
Staruszek portier z uśmiechem dawał klucz  
Na schodach niecierpliwie

Całowałaś po kryjomu moje włosy  
Czy więcej złotych liści było  
Czy twych pieszczot, miły  
Dzisiaj nie wiem już

Dodajmy, że Sława Przybylska funkcjonuje w świadomości fanów piosenki autorskiej jako wykonawczyni utworów Bułata Okudźawy, tak więc taka decyzja translatorska wydaje się ukłonem w stronę osób zainteresowanych tym rodzajem twórczości artystycznej. W tym samym utworze odnajdujemy nawiązanie do polskiej muzyki rozrywkowej, o którym już wspominałem w rozdziale dotyczącym motywu walki w piosence *Тот, кто раньше* i jej tłumaczeniu:

Со мною нож, решил я: что ж, Меня так просто не возьмёшь. Держитесь, гады! Держитесь, гады! К чему задаром пропадать? Ударил первым я тогда, Ударил первым я тогда - Так было надо.	A miałem nóż, więc myślę cóż, Nie dam się wziąć jak jakiś tchórz <b>Ten nóż nie będzie już do chleba</b> Co się ma stać teraz się stanie, Co ma się stać teraz się stanie No i się stało, macie dranie, Tak było trzeba
---	---

W powyższej zwrotce tłumaczenia pojawia się nieistniejące w oryginale nawiązanie do utworu *Oni zaraz przyjdą tu* autorstwa kultowego zespołu bluesowego Breakout:

Na pewno masz mi za złe  
Że ten właśnie wziąłem nóż  
Na pewno masz mi za złe  
Oni zaraz przyjdą tu  
**Wiem nóż ten był do chleba**  
Oni zaraz wezmą mnie  
  
Nie powiesz ani słowa  
Oni zaraz przyjdą tu  
Nie powiesz ani słowa

Oni zaraz wezmą mnie  
**Wiem nóż ten był do chleba**  
Już nie będziesz zdradzać mnie

Ta czytelna dla polskiego odbiorcy aluzja jest elementem gry z odbiorcą, która otwiera nowe możliwości interpretacyjne piosenki. W cytowanym utworze nóż był narzędziem morderstwa kobiety, która miała zdradzać bohatera. W oryginalnym utworze Wysockiego kobieta nie jest ofiarą jego gniewu. W oryginale bohater stwierdza, że kobieta na niego nie czekała, ale jej wybacza. W tłumaczeniu informacja o tym, że kobieta uzyskała wybaczenie zostaje opuszczona, co może być odczytane jako zapowiedź zemsty<sup>82</sup>:

Разлука мигом пронеслась.	Rozłąka migiem przeleciała,
Она меня не дождалась,	I Ты żeś mnie nie doczekała,
<b>Но я прощаю, ее прощаю.</b>	Kiedym do krańca kary dobił,
Ее, конечно, я простил,	Тему со wcześniej z Tobą był,
Того ж, кто раньше с нею был,	Już nigdy ja nie wybaczył,
Того, кто раньше с нею был,	Już nigdy ja nie wybaczył,
Не извиняю.	Straciłem zdrowie.

Innym przykładem intertekstualnej inwencji tłumacza jest utwór *Mikrofon* (*Певец у микрофона*). Zestawiając refren oryginału i tłumaczenia, dostrzegamy, że w tłumaczeniu pojawia się nowy obiekt – piec martenowski (potocznie – marten<sup>83</sup>), który nie występuje w oryginale:

Бьют лучи от рампы мне под рёбра,	Dwa reflektory palą mnie pod żebra
светят фонари в лицо недобро,	lecz będę grał w театре jakże nie граć
и слепят с боков прожектора,	ничым в <b>martenie</b> dziś на сценie skwar
и – жара!.. Жара!.. Жара!	Žar Žar Žar

<sup>82</sup> Warto również dodać, że Maleńczuk wraz z zespołem Homo Twist podjął się w 2005 roku interpretacji piosenki *Oni zaraz przyjdą tu*. Cover utworu został umieszczony na albumie *Demonologic*.

<sup>83</sup> Hasło: *marten*. W: *Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. II. Red. S. Dubisz. Warszawa 2018, s. 804.

Figura pieca martenowskiego w polskim dyskursie muzyki popularnej funkcjonuje przede wszystkim dzięki kultowemu utworowi *Autobiografia* grupy Perfect. Pojawia się w nim następujący fragment:

Ojciec, Bóg wie gdzie  
**Martenowski stawiał piec**  
Mnie paznokiec z palca zszedł

Ta aluzja nie wprowadza raczej nowego potencjału interpretacyjnego. Mimo to warto ją odnotować, bowiem nawiązanie do innego utworu należącego do klasyki polskiego rocka może być odczytane jako kolejny przejaw sygnatury autorskiej tłumacza, będącego przecież m.in. muzykiem rockowym.

Omówione powyżej przykłady pozwalają zarysować stosowaną przez Maleńczuka strategię tłumaczeniową w kontekście zjawiska intertekstualności. Obecne w oryginale nawiązania do literatury rosyjskiej i klasyki światowej w większości analizowanych przypadków zostają zachowane. Istnieje zatem możliwość ich odczytania, jeśli oczywiście odbiorca posiada określoną wiedzę – uprzednią i encyklopedyczną. Dotyczy to jednak nie tylko polskiego odbiorcy, ale też odbiorcy tekstu wyjściowego, choć można oczywiście przypuszczać, że w jego przypadku szanse odczytania odniesień do literatury rosyjskiej będą większe. Warto jednak podkreślić, że Maleńczuk podejmuje zainicjowaną przez Wysockiego grę z odbiorcą, wplatając w teksty swojego tłumaczenia aluzje i nawiązania nieobecne w oryginale. W czytelny sposób odsyła w ten sposób polskiego odbiorcę do klasyki polskiej muzyki rozrywkowej. Tego rodzaju podejście tłumacza zdradza nie tylko chęć jak najdokładniejszego przekazania wymowy utworu oryginalnego, ale również wskazuje na chęć pozostawienia swojego autorskiego śladu.

## 9.7. Relacje między oryginałem a przekładem

Zenon Klemensiewicz w artykule *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa* postuluje, by na przekład „spojrzeć z jeszcze innego stanowiska, mianowicie jako na zagadnienie lingwistyczne, jako na swoistą realizację stosunku dwu języków, ściślej: dwu systemów językowych i stylistycznych”<sup>84</sup>. Warstwa stylistyczna komunikatu artystycznego zarówno w przypadku oryginału, jak i przekładu nie jest jednorodna:

Bardzo znamioną cechą utworu artystycznego jest wielosystemowość językowo-stylistyczna: jest tam i język opowiadania, i język opisu, i język dialogu mowy potocznej, a w tym dochodzą do głosu osobnicze właściwości językowe osób działających w zależności od ich wieku, temperamentu, płci, wykształcenia, zawodu, przynależności klasowej, a więc dialektyzmy, prowincjonalizmy, technicyzmy, indywidualizmy, wulgaryzmy, archaizmy i neologizmy<sup>85</sup>.

Tekst literacki więc, który może być konglomeratem różnych stylów, wymaga od tłumacza szczególnego podejścia określanego przez Klemensiewicza jako *akt twórczy*, w którym „niewłasna, nieoryginalna myśl musi być zrealizowana w sposób własny i oryginalny, a nie uszczuplający ani zawartości treściowej, ani ekspresywno-impresywnej aktywności oryginału<sup>86</sup>”. Kwestia ta może stanowić asumpt do przywołania zagadnienia stylu indywidualnego, idiolektu tłumacza i jego wpływu na tekst przekładu. Jest to szczególnie interesujące w kontekście omówionego w rozdziale teoretycznym zwrotu w dyskursie tłumaczeniowym, który w centrum uwagi stawia tłumacza. Obecność tłumacza implikuje bowiem rozmaite przesunięcia w warstwie stylistycznej tekstu tłumaczenia, co jest zgodne ze spostrzeżeniami m.in. Kurkowskiej i Skorupki, którzy stwierdzają, że z problematyki analizy stylu utworu nie można wyeliminować osobowości jego twórcy:

---

<sup>84</sup> Z. Klemensiewicz: *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*. W: *Polska myśl przekładoznawcza — antologia*. Red: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel. Kraków 2013, s. 55.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>86</sup> Ibidem.

[Stylizację językową] charakteryzuje swoisty dobór środków językowo-stylistycznych stosowany w jego [autora – przyp. aut.] dziełach, a więc np. skłonność do posługiwania się pewnymi strukturami składniowymi, określonego typu metaforyką i frazeologią, predylekcja do takich a nie innych formacji słowotwórczych czy nawet form fleksyjnych. Istotnym rysem stylistycznym pisarza jest zakres użytkowania przez niego zasobów leksykalnych języka ogólnonarodowego, słownictwa gwar terytorialnych czy środowiskowych, słownictwa epok minionych itp.<sup>87</sup>.

Potwierdza to również Klemensiewicz:

Także sam autor ma swoiste cechy językowe, uwarunkowane jego osobniczymi właściwościami, epoką, w której żyje, wykształceniem, pozycją klasową i ideologiczną, atmosferą intelektualną i uczuciową, w której dojrzewa i owocuje jego pisarska działalność<sup>88</sup>.

Powyższe omówienie stanowi wstęp do poszukiwania śladów obecności tłumacza w warstwie stylistycznej tekstu. W niniejszym rozdziale przeanalizowane zostaną leksykalne środki stylistyczne występujące w tłumaczonych tekstach w konfrontacji z oryginałami. Ich pojawienie się w tekście jest umotywowane przede wszystkim wyraźną ekspozycją cech typowych dla twórczości Małęczuka, który korzysta z różnych stylów i miesza je w obrębie jednego utworu.

Zarówno w oryginalnych utworach Wysockiego, jak i w tłumaczeniach Małęczuka silnie zarysowuje się obecność zjawisk stylistycznie obniżonych, inaczej nazywanych też zjawiskami podstandardowymi<sup>89</sup>. Roman Lewicki podkreśla różnice w interpretacji tych zjawisk wynikające z płynności ich granic. W poszukiwaniach definicji tego zjawiska badacz zwraca się ku normie, standardowi językowemu, który definiuje jako: „Idealny /abstrakcyjny/ wariant języka, realizujący się w największym stopniu w mowie średnich i wyższych wykształconych warstw społecznych, charakteryzujący się neutralnością stylistyczną, rejestrową i emocjonalną”<sup>90</sup>. Badacz podkreśla jednak, że w mowie wymienionych wcześniej modelowych użytkowników

---

<sup>87</sup> H. Kurkowska, S. Skorupka: *Stylistyka polska...*, s. 18.

<sup>88</sup> Z. Klemensiewicz: *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa...*, s. 55.

<sup>89</sup> R. Lewicki: *Przekład wobec...*, s. 33.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 40.

standardu pojawiają się również elementy pozastandardowe, które Lewicki określa jako „wszelkie zniekształcenia mowy, w tym spowodowane interferencją ze strony innego systemu językowego”<sup>91</sup>.

Mimo wspomnianej płynności granic możemy, za Lewickim oraz innymi badaczami, wyróżnić kilka przejawów sfery podstandardu językowego oraz ich funkcji stylistycznych. Jednym z przykładów są dialektyzmy, których funkcją, oprócz charakterystyki postaci, jest, według Tatiany Tichomirowej, ożywienie narracji, stworzenie kolorytu lokalnego, uczynienie mowy emocjonalną i wyrazistą<sup>92</sup>. Podobnie jest w przypadku żargonizmów, które także są elementem charakterystyki postaci, pozwalają ponadto oddać cechy epoki oraz obyczajów<sup>93</sup>. Innym interesującym przejawem podstandardu jest rosyjskie *просторечие*, które pozwala na typizację postaci, oddanie kolorytu oraz dosadne oznaczenie przedmiotów, zjawisk, pojęć związanych z życiem codziennym<sup>94</sup>. Lewicki zwraca ponadto uwagę na trudności w przeprowadzeniu granic między *просторечием* a zjawiskami gwarowymi<sup>95</sup>. Do jeszcze innych przejawów podstandardu językowego należą: argot, żargon, slang, gwara środowiskowa, gwara miejska, kolokwializmy. Niuanse związane z ich funkcją oraz rozróżnieniem omawia szczegółowo Tadeusz Szczerbowski w pozycji *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*<sup>96</sup>.

Elementy stylistyczne w postaci zjawisk podstandardowych w tekstach Wysockiego nie są zwykle przypadkowe. Są one elementem charakterystyki bohaterów, o których radziecki bard śpiewa. Kolokwializmy, wulgaryzmy i inne podstandardowe elementy języka pozwalają Wysockiemu wyraźniej zarysować odgrywaną postać, ukazując, np. jej miejsce w drabinie społecznej i sytuację życiową.

Wyraźnym przykładem powyższego są bohaterowie *blatnych* utworów, którzy nierzadko posługują się formami pochodzącymi z *просторечия* lub gwary odeskiej.

---

<sup>91</sup> Ibidem, s. 42

<sup>92</sup> М. С. Тихомирова: *Стилистические функции диалектизмов в романе Фоменко „Память земли”*. „Вестник Львовского университета. Сер. филологии” 1974, nr 4, s. 42.

<sup>93</sup> Л. И. Скворцов: *Жаргонная лексика в языке современной художественной литературы*. „Вопросы культуры речи” 1966, вып. 7, s. 143.

<sup>94</sup> R. Lewicki: *Przekład wobec...*, s. 63–84.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 57

<sup>96</sup> T. Szczerbowski: *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*. Kraków 2018, s. 13–29.



Zarówno gwara odeska, jak i kultura Odessy w ogóle stanowią jeden z istotnych elementów współczesnej kultury rosyjskiej. Jak stwierdza Aleksandr W. Sawczenko:

Так называемые «одесский язык» и «одесская аура», а также особое мировосприятие и самобытность коренных одесситов глубоко проникли в современную русскую культуру, мы уже не представляем русского юмора без стереотипно ассоциируемых с «одесским языком» выражений, типа: *тут вам не там; две большие разницы; когда ты имеешь припереться – завтра или вчера?; продолжи говорить дальше; скорее нет, чем да; я с тобой больше не буду ходить по одной Одессе; не делай(те) мне нервы и т.д.* Русские народные говоры Одесчины – уникальный лингвистический и лингвокультурологический материал<sup>97</sup>.

Solowe odgrywanie postaci mówiących w tekście pod akompaniament gitary sprawia, że stylistyka tekstów piosenek jest jednym z istotnych elementów warstwy performatywnej twórczości radzieckiego barda. Należy jednak podkreślić, że Maleńczuk, w przeciwieństwie do Wysockiego, nie wciela się w bohatera tekstu. Występujący z zespołem artysta realizuje zupełnie inny paradygmat performatywny. Raczej opowiada on historię postaci, zawsze wyraźnie pozostając przy tym sobą. Potwierdza to częste wplatanie w warstwę tekstową elementów autobiograficznych oraz wyraźna ekspozycja elementów swojego idiolektu twórczego. Czynniki biograficzne, takie jak pobyt w więzieniu, czynny sprzeciw wobec systemu, uzależnienie od alkoholu i narkotyków nierzadko wyraźnie korespondują z tematyką wybranych przez Maleńczuka utworów. Dokonywane przez niego ingerencje niekoniecznie więc muszą razić słuchacza znającego jego twórczość i biografię. Takie działanie jednocześnie jednak w wyraźny sposób dekonstruuje warstwę stylistyczną oryginalnych tekstów, co przejawia się przede wszystkim w intensyfikacji wykorzystania zjawisk stylistycznie obniżonych. Wśród nich główną rolę odgrywa wulgaryzacja, potoczność oraz sięganie po gwara więzienną. Warto podkreślić, że nierzadko elementy te funkcjonują obok innych wykładników stylistycznych odpowiedzialnych, na przykład, za archaizację i

---

<sup>97</sup> А. В. Савченко, М. С. Хмелевский: *Язык современной Одессы как феномен городской речи (с культурологическими комментариями)*. „Социо- и психоллингвистические исследования” 2020, вып. 8, с. 86.

patetyzację tekstu. Elementy te wchodzą ze sobą w interakcję, nakładają się na siebie, tworząc eklektyczną mozaikę stylistyczną. Jednocześnie wpisują się one w paradygmat *uprowadzenia* oryginalnych utworów, bowiem taką samą strategię stylistyczną obserwujemy w autorskiej twórczości polskiego barda.

Drugim istotnym elementem stylizującym są nawiązania do kultury wyjściowej utworu, co zostanie omówione w rozdziale poświęconym kategorii obcości.

### 9.7.1. Zjawiska podstandardowe

Omówione wcześniej zjawisko podstandardu językowego funkcjonuje zarówno w oryginalnej twórczości Wysockiego, jak i w przekładach Maleńczuka. Przypomnijmy, że w przypadku Wysockiego obecność zjawisk obniżonych stylistycznie wynika z szerokiego zastosowania formy skazu, modelowych bohaterów tekstów, którzy pochodzą zazwyczaj z niższych warstw społecznych. W przekładach Macieja Maleńczuka zjawiska standardowe występują w stopniu wyraźnie zintensyfikowanym w porównaniu z oryginałem. Wynika to z faktu, że elementy te są istotną częścią idiolektu polskiego muzyka, co jest widoczne zarówno w jego twórczością własnej, jak i w licznych wypowiedziach, np. w wywiadach prasowych i telewizyjnych. Ich występowanie w przekładzie jest więc dowodem na wyraźną obecność w tekstach tłumaczenia sygnatury autorskiej tłumacza, co z kolei wpisuje się w tezę o *uprowadzeniu* przekładu.

Dodajmy, że wykorzystanie leksyki podstandardu zarówno w twórczości Wysockiego, jak i Maleńczuka można traktować także jako sposób na przyciągnięcie uwagi publiczności. Nawet bowiem jeśli budzi (budził) on kontrowersje, to w pewnych grupach docelowych może wpływać na zwiększenie zainteresowania twórczością, a w innych – prowokować do dyskusji dotyczących granic sztuki i wolności wyrazu. Jest to więc celowe działanie osób, które traktują wulgaryzmy jako składnik gry komunikacyjnej z odbiorcą.

Warto przypomnieć, że różne elementy stylizujące mogą występować na poziomie jednej zwrotki, nakładając się na siebie. W tłumaczonych przez Maleńczuka

tekstach przesunięcia stylistyczne realizowane są często nie tylko poprzez amplifikację lub redukcję oryginalnego elementu stylizującego, ale też poprzez jednoczesne wprowadzenie kilku różnych elementów stylizujących na przestrzeni całego utworu lub jedynie zwrotki. Egzemplifikacją powyższych ustaleń jest otwierający płytę utwór, czyli piosenka *Красное, зелёное*, w polskim przekładzie – *Czerwone zielone*. W oryginalnym utworze pojawia się leksyka podstandardowa, tj. wyrażenia pochodzące ze slangu przestępczego, potoczmy i konstrukcje zapożyczone z gwary odesskiej:

<p><b>Бабу</b><sup>1</sup> ненасытную,  <b>Стерву</b><sup>2</sup> неприкрытую          Сколько раз я спрашивал: „Хватит ли,          мой свет?”          А ты всегда испитая,          здоровая, небитая –  <b>Давала мене водку</b><sup>3</sup> и кричала: „Еще          нет”.</p>	<p><b>Bładź</b><sup>1</sup> nienasycona, <b>ścierwo</b><sup>2</sup> nienażarte A          Wszystkiego ci mało, daczy nie wystarczy?          Dość będzie – pytałem – najdroższy mój          skarbie?          Mało! Woła ona – i <b>spirytym raczy</b><sup>3</sup>.</p>
---	--

Za pomocą zaznaczonych w tekście elementów stylistycznie nacechowanych Wysocki charakteryzuje swojego bohatera – mężczyznę uwikłanego w konflikty z prawem i nieszczęśliwy związek z niewierną kobietą. Mimo iż wypowiedź bohatera jest bardzo ekspresywna, radziecki bard unika wulgaryzmów. Inaczej wygląda to w tłumaczeniu. W pierwszym wersie obserwujemy zastąpienie rosyjskiego leksemu *баба* rusycyzmem *bladź*. Ta para leksykalna, oznaczona na powyższym schemacie jako 1 odnosi się do występującej w tekście kobiety. Oryginalny wariant nie ma jednak wulgarnego wydźwięku. Funkcjonuje on w rosyjskiej mowie potocznej jako określenie prześmiewcze i lekceważące, ale nie wulgarnie<sup>98</sup>. Pojawiający się w polskim tłumaczeniu wyraz *bladź* (notowany w kilku polskich słownikach również jako *blać* i *bladzia*<sup>99</sup>) jest odpowiednikiem rosyjskiego wulgaryzmu *блядь*, który przede wszystkim

<sup>98</sup> Hasło: *Баба*. W: *Толковый словарь Ожегова онлайн*. WWW: <https://ozhegov.info/slovar/?ex=Y&q=БАБА>. [dostęp: 06.07.2023].

<sup>99</sup> Hasło: *Bladź*. W: *Słownik slangu miejski.pl*. WWW: <https://www.miejski.pl/slowo-Blad%C5%BA>; W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/sjp/bladz;2445065.html> oraz M. Marszałek: *Rusycyzmy leksykalne w potocznej odmianie współczesnej polszczyzny*. „Linguistics Applied – Volume” 2010, v. 2/3, s. 77.

określa „kobietę lekkich obyczajów”, „ prostytutkę”, „kokietkę, wyzywającą i lubiącą męskie towarzystwo kobietę”<sup>100</sup>. Jego wystąpienie w tekście polskiego tłumaczenia można uznać za stylizację na dwóch poziomach. Z jednej strony bowiem występujący w oryginale potocyzm (*баба*) został zastąpiony wulgaryzmem – co zwiększenie zabarwienie emocjonalne tekstu – z drugiej zaś – sięgnięcie po rusycyzm sprawia, że tekst przekładu zostaje przybliżony do kultury oryginału<sup>101</sup>.

Analizując drugą zaznaczoną na powyższym schemacie parę, dostrzegamy, że nacechowany pejoratywnie wyraz *стерва* wywodzący się ze slangu przestępczego<sup>102</sup> został zastąpiony ekwiwalentem *ścierwo*. Wyrazy te wykazują podobieństwo fonetyczne oraz semantyczne, jednak warto tutaj zwrócić uwagę na kilka niuansów. W rosyjskim systemie językowym wyraz *стерва* oznaczał pierwotnie przede wszystkim „труп животного, падаль”<sup>103</sup>. Należy jednak podkreślić, że wydany w 1935 roku *Толковый словарь Ушакова* opatruje powyższe znaczenie kwalifikatorem archaiczności. Jako aktualne podaje przerośnięte znaczenie: „подлый, отвратительный человек”, które kwalifikuje jako potoczne oraz wulgarne. Późniejsze słowniki, na przykład wydany w 2009 roku *Большой толковый словарь русских существительных* pod redakcją Ludmiły Babieńko, zawężają użycie niniejszego leksemu do osób płci żeńskiej. W słowniku Babieńko jest on eksplikowany następująco: „о женщине подлой, мерзкой”, opatrzony został ponadto kwalifikatorem „бран.” oznaczającym leksykę wulgarną<sup>104</sup>. Jednocześnie wyraz ten w żargonie przestępczym oznacza prostytutkę<sup>105</sup>. Znaczenie to wpisuje się więc w stylistykę *blatnych* utworów oraz narrację utworu, w której bohater prawdopodobnie przebywał w więzieniu.

---

<sup>100</sup> M. Marszałek: *Rusycyzmy leksykalne w potocznej odmianie współczesnej polszczyzny*. „Linguistics Applied – Volume” 2010, v. 2/3, s. 77–78.

<sup>101</sup> Tego rodzaju operacja stylistyczna będzie pojawiać się w wielu miejscach na analizowanej przeze mnie płycie, dlatego sposób funkcjonowania rusycyzmów i zapożyczeń strukturalnych z języka rosyjskiego zbadany zostanie osobno.

<sup>102</sup> T. Szczerbowski: *Polskie i rosyjskie...*, s. 253.

<sup>103</sup> Hasło: *стерва*. W: *Толковый словарь Ушакова*. WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1042930>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>104</sup> Hasło: *стерва*. W: *Большой толковый словарь русских существительных*. WWW: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary/noun/fc/slovar-209-9.htm#zag-9831>. [dostęp: 05.05.2024]

<sup>105</sup> Hasło: *стерва*. W: *Словарь воровского жаргона*. WWW: <https://thief.slovaronline.com/5764-STERVA>. [dostęp: 05.05.2024].

Użyty w tłumaczeniu ekwiwalent *ścierwo* prymarnie oznacza „rozkładające się ciało martwego człowieka lub zwierzęcia”<sup>106</sup>. Właściwe w kontekście utworu jest proponowane przez *Wielki słownik języka polskiego* jego trzecie znaczenie: „pot. pogard. osoba postępująca nieetycznie i zasługująca w związku z tym na potępienie”. W przeciwieństwie do słowników rosyjskich żaden z polskich słowników nie zawęża użycia tego wyrazu do osób płci żeńskiej. Żaden też nie zalicza go do gwary więziennej, jednak niektóre źródła podają, że *ścierwo* to również slangowe określenie niskiej jakości amfetaminy. Koresponduje to w pewien sposób z wizerunkiem tłumacza, który ma w swej biografii incydenty z narkotykami<sup>107</sup>.

Obserwujemy zatem, że w przypadku pary *чмєрвє – ścierwo* w tłumaczeniu redukcji ulega kontekst posługiwania się żargonem więziennym, który jest istotnym elementem charakterystyki bohatera. Warto jednak zaznaczyć, że choć w pierwszej zwrotce niniejszego utworu element ten został opuszczony, to pojawia się w kolejnej zwrotce. Interesujący jest również ostatni wers analizowanej strofy. W oryginale pojawia się zaimek *мене* będący formą celownika rosyjskiego zaimka osobowego *я* funkcjonującą w języku ukraińskim oraz w gwarze odeskiej. Wykorzystanie tej właśnie formy koresponduje z *blatnym* charakterem utworu oraz stanowi czytelny sygnał dotyczący kultury, z której pochodzi podmiot liryczny. Należy podkreślić, że dla słuchacza rosyjskiego kontekst ten jest czytelny, bowiem, jak wspomniałem wcześniej, gwara i kultura odeska stanowią istotny element współczesnej kultury rosyjskiej.

Dla słuchacza polskojęzycznego taki zabieg stylistyczny może być nieczytelny, dlatego Maleńczuk decyduje się na jego redukcję i zastąpienie go frazą o ironicznym wydźwięku. Kobieta określana w tłumaczeniu jako *bladź* i *ścierwo* *raczy* bohatera *spirytem*. Wyraz *raczyć się* w *Wielkim słowniku języka polskiego*<sup>108</sup> opatrzony został kwalifikatorem „książ.” dotyczącym wyrazów rzadko występujących w polszczyźnie,

<sup>106</sup> Hasło: *ścierwo*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/69823/scierwo](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/69823/scierwo). [dostęp: 06.07.2023].

<sup>107</sup> Hasło: *ścierwo*. W: *Słownik slangu miejski.pl*. WWW: <https://www.miejski.pl/slowo-Ścierwo>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>108</sup> *Raczyć* to czasownik odziedziczony z epoki prasłowiańskiej (\**račiti* „mieć chęć, chcieć, życzyć sobie”). W dawnej polszczyźnie wyraz *raczyć* miał wiele znaczeń, m.in. „częstować, ugaszczać, podejmować gościnnie”, „chcieć, życzyć sobie”, „woleć”, „sprzyjać”, „poważać, cenić”. Zob.: [http://www.poradniajezykowa.pl/baza\\_archiwum.php?TEMAT=Etymologia](http://www.poradniajezykowa.pl/baza_archiwum.php?TEMAT=Etymologia). Obecne znaczenia *raczyć* 1. «podejmować gościnnie kogoś» 2. «chcieć coś zrobić, też: uczynić coś niechętnie, z łaski» 3. iron. «obdarzać kogoś wbrew jego woli». Zob. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/raczy%C4%87.html>. [dostęp: 01.10.2023].

raczej nieprzenikających do warstwy potocznej lub wyrazów występujących w mowie inteligencji. Tymczasem w tłumaczeniu został on zestawiony z rzeczownikiem *спирит* opatrzonym kwalifikatorem „potoczny”. Mając na uwadze narrację utworu, takie zestawienie wyrazów podkreśla sarkazm wypowiedzi bohatera.

Innym przykładem nacechowania tekstów poprzez wykorzystanie leksyki podstandardu jest stosowanie konstrukcji należących do języka potocznego oraz ich jednoczesne wulgaryzowanie. Dostrzegamy to, analizując czynniki stylizujące w drugiej zwrotce piosenki *Красное, зелёное* oraz w jej tłumaczeniu:

На тебя, **отраву**, деньги словно с неба  
сыпались<sup>1</sup> –

Крупными купюрами, займом золотым, –

Но однажды **всыпались**<sup>2</sup>, и сколько  
**мы не рыпались**<sup>3</sup>, –

Все прошло, исчезло, словно с яблонь  
белый дым.

Ileż ja na ciebie **kasy wypuściłem**<sup>1</sup>

Franki i dolary same grube nominały

W końcu się na taką minę **wpierdoliłem**<sup>2</sup>

Że **pajdę dostałem**<sup>3</sup> takie czasy nastały

Przyglądając się warstwie stylistycznej oryginału, możemy odnaleźć liczne sygnały stylu potocznego. Jest nim, na przykład, wyraz *отрава* użyty w pierwszym wersie jako zwrot do kobiety. W prymarnym znaczeniu *отрава* oznacza substancję/truciznę. Jest on również używany w mowie potocznej, w której oznacza „coś mającego szkodliwy wpływ na kogoś lub coś”<sup>109</sup>. W tłumaczeniu zwrot do kobiety zostaje opuszczony, w związku z czym nie pojawiają się związane z nim konotacje.

Drugim elementem, który pozwala nam mówić o stylizacji potocznej oryginału, jest czasownik *всыпаться*, który był już analizowany. Przypomnijmy, że w mowie potocznej opisuje on sytuację, w której ktoś zostaje uznany za winnego niegodnego zachowania lub też znalazł się w nieprzyjemnej sytuacji<sup>110</sup>. W języku polskim jego ekwiwalentem jest *wsypać się*, którego znaczenie eksplikowane jest następująco: 1. „sypiąc się, przedostać się lub wpaść gdzieś”; 2. pot. „wskutek nieostrożności

<sup>109</sup> Hasło: *отрава*. W: *Толковый словарь Ефремовой*. WWW: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary-efremova/fc/slovar-206-35.htm#zag-71547>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>110</sup> Hasło: *всыпаться*. W: *Толковый словарь Ефремовой*. WWW: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary-efremova/fc/slovar-194-27.htm#zag-14151>. [dostęp: 05.05.2024].

ujawnić coś, zdradzić się z czymś”<sup>111</sup>. W tekście tłumaczenia pojawia się nieobecna w oryginale konstrukcja zawierająca wulgaryzm – *wpierdoliłem się na minę*. Stanowi ona modyfikacją zwrotu funkcjonującego w potocznej odmianie polszczyzny – *wpaść/wejść na minę*, który słowniki wyjaśniają następująco: „ktoś wskutek nieostrożności znalazł się w niekorzystnej dla siebie sytuacji”<sup>112</sup>. Taka eksplikacja znajduje odzwierciedlenie w tekście utworu, którego bohater wpadł w tarapaty, co wyrzuca kobiecie, do której się zwraca. Fakt ten może być powodem użycia wulgaryzmu, bowiem „na podstawie używanego przez bohaterów języka (konstrukcji składniowych, słownictwa) określamy w dużej mierze ich miejsce pochodzenia, klasę społeczną, z której się wywodzą, ich charakter czy władające nimi emocje [...]”<sup>113</sup>.

Ostatnim prezentowanym przykładem kategorii potoczności w pierwszej zwrotce utworu *Красное, зелёное* jest sformułowanie *сколько мы не рыпались*. Szczególnie interesujący z punktu widzenia analizy stylistycznej jest wyraz *рыпаться*, używany w mowie potocznej i w *просторечии* mający znaczenie „Пытаться что-л. сделать, делать попытку; метаться, волноваться; вмешиваться во что-л.; лезть, приставать к кому-л. с чем-л.”<sup>114</sup>.

Warto również zauważyć, że w oryginale pojawia się fraza *деньги словно с неба сыпались*, na którą składa się leksem *деньги* oraz metaforyczny związek wyrazowy *с неба сыпались*. Wyrażenie to jest znaczeniowym ekwiwalentem polskiego związku wyrazowego *coś/ktoś spada z nieba komuś* oznaczającego, że coś lub ktoś (w tym przypadku pieniądze) „zjawia się nieoczekiwanie, ale w bardzo odpowiednim momencie, ponieważ właśnie wtedy potrzebujemy czegoś lub kogoś”<sup>115</sup>.

Małeńczuk w tłumaczeniu decyduje się na konkretyzację – doprecyzowuje charakter kłopotów bohatera. Za omówioną wcześniej wulgarną frazą z trzeciego wersu

---

<sup>111</sup> Hasło: *wsypać się*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wsypac.html>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>112</sup> Hasło: *ktoś wpadł na minę*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/4382/ktos-wpadl-na-mine>. [dostęp: 06.07.2023].

<sup>113</sup> J. Cook: *Potoczność w przekładzie dialogu powieściowego. Na materiale polskich przekładów francuskiej prozy powieściowej*. Kraków 2019, s. 80.

<sup>114</sup> Hasło: *рыпаться*. W: *Словарь русского арга*. WWW: [https://russian\\_argo.academic.ru/11102/%D1%80%D1%8B%D0%BF%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%81%D1%8F](https://russian_argo.academic.ru/11102/%D1%80%D1%8B%D0%BF%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%81%D1%8F). [dostęp: 05.05.2024].

<sup>115</sup> Hasło: *coś/ktoś spada z nieba komuś*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/41997/cosktos-spada-z-nieba-komus>. [dostęp: 05.05.2024].

(*W końcu się na taką minę wpierdoliłem*) w ostatnim wersie pojawia się informacja w postaci wyrażenia *pajdę dostałem*, zapożyczonego z gwary więziennej. Oznacza ono otrzymanie kary dziesięciu lat pozbawienia wolności<sup>116</sup>. Również ta transformacja (podobnie jak potoczny frazem *wypuścić kasę* w pierwszym wersie) wpisuje się w idiolekt twórczy Macieja Maleńczuka i charakteryzuje postać podmiotu lirycznego<sup>117</sup>.

W tłumaczeniu ostatniej zwrotki omawianego utworu również dostrzegamy przesunięcia stylistyczne wynikające z wulgaryzacji tekstu:

<p>А бог с тобой<sup>1</sup>, с проклятою, с твоею верной клятвою О том, что будешь ждать меня ты долгие года, А ну тебя, патлатую, тебя саму и мать твою! Живи себе, как хочешь — я уехал навсегда!</p>	<p>Więc <b>Pies z tobą tańcował<sup>1</sup></b>, komu chcesz przysięgać Dnia na mnie nie czekaj komu trzeba <b>łaś się</b> <b>Twojej dupie pręga</b> dla mnie gruba księga Bóg nam nie wybaczy i żegnaj na zawsze.</p>
--	--

W oryginale pojawiają się trzy wyrażenia: *бог с тобой*<sup>118</sup>; *ну тебя*; *мать твою*. Pierwsze dwa pochodzą z mowy potocznej, trzeci zaś ma charakter wulgarny, nierzadko występuje w formie poprzedzonej odczasownikowym rzeczownikiem *эб*. Pojawia się tu ponadto przymiotnik *патлатый* w rodzaju żeńskim, który *Современный толковый словарь русского языка Ефремовой* kwalifikuje jako należący do mowy potocznej oraz posiadający obniżony rejestr. Przymiotnik ten określa osobę posiadającą długie włosy<sup>119</sup>. W kontekście przedstawionej w utworze kłótni ekwiwalentem oddającym negatywny wydźwięk tego określenia mogłaby być żeńska forma przymiotnika *kudłaty*, a także nacechowane wyrazy *kudłacz* lub *matpizson*.

<sup>116</sup> T. Szczerbowski: *Polskie i rosyjskie...*, s. 125.

<sup>117</sup> Na konieczność uwzględnienia pewnych cech tłumacza zwraca też uwagę Z. Klemensiewicz, który pisze: „Sam autor ma swoiste cechy językowe, uwarunkowane jego osobniczymi właściwościami, epoka, w której żyje, wykształceniem, pozycją klasową i ideologiczną, atmosferą intelektualną i uczuciową, w której dojrzewa i owocuje jego pisarska działalność”. Z. Klemensiewicz: *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*. W: *O sztuce tłumaczenia*. Red. M. Rusinek. Wrocław 1955, s. 92.

<sup>118</sup> Hasło: *бог с тобой*. W: *Толковый словарь Ефремовой*. WWW:

<https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/273030/бог>; hasło: *ну тебя*. W: *Толковый словарь Ефремовой*.

WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/198140/Ну>; hasło: *мать твою*. W: *Большой словарь русских поговорок*. WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/30557/Мать>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>119</sup> Hasło: *патлатый*. W: *Толковый словарь Ефремовой*. WWW:

<https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/209094/Патлатый>. [dostęp: 05.05.2024].



Leksyka użyta w oryginale pozwala na przekazanie gniewnych emocji targających bohaterem wiersza oraz w pełni koresponduje z portretowanym w utworze apogeum kłótni między parą. W interesujący sposób jest to realizowane w przekładzie, w którym pojawia się związek frazeologiczny *pies z tobą tańcował* będący eufemizmem wyrażenia *pies trącał kogoś/coś*. Jest ono kwalifikowane jako należące do stylu potocznego. Używa się go w sytuacji, „gdy mówiący chce podkreślić, że nie zależy mu na kimś i nie będzie się przejmował działaniami tej osoby”<sup>120</sup>. Inne słowniki podają też, że jest ono synonimem frazeologizmu „pies ci mordę lizał”<sup>121</sup>. Frazeologizm ten ma zabarwienie lekko humorystyczne wynikające z absurdałnej interakcji ze zwierzęciem w ramach wspólnego tańca. Jednocześnie wykorzystanie takiego wyrażenia w kontekście kłótni nie wzmacnia przekonania o gniewie i silnych negatywnych emocjach bohatera, zwraca raczej uwagę na osobliwość jego idiolektu. To samo odnosi się do kolejnej frazy – *twojej dupie pręga*, której użycie wulgaryzuje i brutalizuje tekst.

Innym przykładem ciekawych relacji stylistycznych między oryginałem a przekładem jest utwór *Песня про Джеймса Бонда, агента 007*, w polskim tłumaczeniu – *James Bond*:

<p>Довольный, что его не узнавали, Он одеяло снял в «Национале». Но, несмотря на личность и акцент, Его там обозвали <b>оборванцем</b>, Который притворялся иностранцем И заявлял, что, дескать, он агент.</p>	<p>James Bond <b>rad wielce</b>, że go nie poznali Prześcieradło zrzucił wreszcie w Nacionali Lecz tu niespodzianka nie poznali znowu Ni twarz nie pomogła ani angielszczyzna Prześcieradło wzięli wrzucili do rowu <b>Paszol won szmaciarzu bladź</b> twoja ojczyzna</p>
--	---

W oryginale, w wersach trzecim i piątym pojawia się leksyka potoczna. W trzecim wersie jest to nacechowany pejoratywnie wyraz *оборванец* oznaczający człowieka w zniszczonym ubraniu, nierzadko bezdomnego, włóczęgę<sup>122</sup>. Jego

<sup>120</sup> Hasło: *coś/ktoś spada z nieba komus*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/41997/cosktos-spada-z-nieba-komus>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>121</sup> Hasło: *pies ci mordę lizał*. W: *Wikisłownik*. WWW: [https://pl.wiktionary.org/wiki/pies\\_ci\\_mord%C4%99\\_liza%C5%82](https://pl.wiktionary.org/wiki/pies_ci_mord%C4%99_liza%C5%82). [dostęp: 05.05.2024].

<sup>122</sup> Hasło: *оборванец*. W: *Толковый словарь Ожегова*. WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/132654>. [dostęp: 05.05.2024].

ekwiwalentem słownikowym w języku polskim jest *obdartus* kwalifikowany przez słowniki podobnie<sup>123</sup>. Maleńczuk decyduje się jednak na użycie odpowiednika *szmaciarz*, który ma zdecydowanie mocniejszą wymowę. Pierwotne znaczenie tego słowa to potoczne określenie człowieka zbierającego i sprzedającego stare materiały i ubrania<sup>124</sup>, jego drugie znaczenie natomiast pokrywa się ze znaczeniem wyrazu *оборванець*, bowiem wyraz ten jest synonimem wyrazu *lachmaniarz* oznaczającego w mowie potocznej osobę noszącą stare i zniszczone ubrania<sup>125</sup>. Podobną definicję daje *Słownik języka polskiego* PWN, kwalifikując dodatkowo dany wyraz jako nacechowany pejoratywnie<sup>126</sup>. Interesujące wydaje się jego trzecie znaczenie – wyraz ten jest również synonimem wyrazu *łajdak* określającego osobę niemoralną, pozbawioną standardów etycznych<sup>127</sup>, funkcjonuje jako wyzwisko<sup>128</sup>, stosuje się go także wtedy, kiedy chcemy kogoś poniżyć; określa osobę godną pogardy<sup>129</sup>.

Maleńczuk, decydując się na takie rozwiązanie translatorskie, obniża rejestr stylistyczny tekstu. Wybrany przez niego ekwiwalent ma więcej nacechowanych negatywnie znaczeń niż najbliższy ekwiwalent słownikowy (*oberwaniec*), którego znaczenie odnosi się przede wszystkim do zaniedbanego wyglądu. Poczucie obniżenia stylu potęguje również fakt, że leksem ten jest częścią nacechowanej frazy *Paszoł won szmaciarzu bladź twoja ojczyzna*. Fraza ta w znacznym stopniu wulgaryzuje tekst, a przede wszystkim – nie występuje w oryginale. Jej wprowadzenie do tekstu tłumaczenia ma wpływ na jego warstwę stylistyczną, zwiększając agresywność wypowiedzi. Może być ona traktowana ponadto jako wyraźny przejaw kategorii obcości. Maleńczuk nie tylko ponownie wykorzystuje rosyjski wulgaryzm *bladź*, który nie pojawia się w

---

<sup>123</sup> Hasło: *obdartus*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/48821/obdartus](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/48821/obdartus). [dostęp: 05.05.2024].

<sup>124</sup> Hasło: *szmaciarz*. W: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. WWW: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szmaciarz;5504293.html>. [dostęp: 05.05.2024] oraz hasło: *szmaciarz*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/72079/szmaciarz](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/72079/szmaciarz). [dostęp: 05.05.2024].

<sup>125</sup> Hasło: *szmaciarz*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/72079/szmaciarz](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/72079/szmaciarz). [dostęp: 05.05.2024].

<sup>126</sup> Hasło: *szmaciarz*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/szmaciarz.html>. [dostęp: 05.05.2024]

<sup>127</sup> Hasło: *szmaciarz*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/72079/szmaciarz](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/72079/szmaciarz). [dostęp: 05.05.2024].

<sup>128</sup> Hasło: *szmaciarz*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/szmaciarz.html>. [dostęp: 05.05.2024]

<sup>129</sup> Hasło: *szmaciarz*. W: *Słownik slangu miejski.pl*. WWW: <https://www.miejski.pl/slowo-Szmaciarz>. [dostęp: 05.05.2024].

oryginał, ale dodatkowo umieszcza w tekście wyrażenie *paszoł won*, eksplikowane następująco: „potocznie: wykrzyknik nakazujący komuś bezzwłoczne oddalenie się skądś; wynocha, precz, won, spadowa, spadówka”<sup>130</sup>. Źródłem tego popularnego w polszczyźnie potocznej reprodaktu językowego również należy upatrywać w rosyjskim potocznym związku wyrazowym *Пошел вон!*, który posiada znaczenie analogiczne jak jego polski odpowiednik<sup>131</sup>.

Interesującym elementem wpływającym na warstwę stylistyczną oryginału jest pojawiający się w ostatnim wersie wyraz *дескать*. Występuje on przede wszystkim w mowie potocznej w kontekście aktu przekazywania czyichś słów, któremu nierzadko towarzyszy niedowierzanie<sup>132</sup>. W oryginalnym tekście wyraz ten poprzedza informację o tym, że bohater utworu przedstawia się jako agent. W tłumaczeniu element ten zostaje opuszczony.

Elementem wpisującym się w zauważalną u Maleńczuka tendencję do wykorzystywania w swych tłumaczeniach różnych stylów odnajdujemy w pierwszym wersie. Pojawia się w nim fraza *rad wielce* należąca do innej niż w przypadku omówionych wcześniej wersów odmiany polszczyzny. Jest ona odpowiednikiem występującego w oryginale neutralnego wyrażenia *довольный*, którego najbliższym ekwiwalentem jest *zadowolony*. Wyrażenie *rad wielce* składa się z krótkiej formy przymiotnikowej *rad* mającej dzisiaj odcień nieco archaiczny i wykładnika stopnia cechy – przysłówka *wielce* („w dużym stopniu; bardzo, ogromnie, nadzwyczajnie”<sup>133</sup>).

Wspomniane zjawiska można traktować jeśli nie jako przemyślaną strategię tłumaczeniową, to na pewno jako wyraźny ślad obecności tłumacza i nawiązanie do twórczości własnej, co zawsze ma konsekwencje dla poetyki przekładu. Słusznie bowiem zauważa Anna Legeżyńska, że „w każdym przekładzie pozostaje ślad interwencji tłumacza”<sup>134</sup>, chociaż, jak badaczka pisze dalej, „pośród transformacji

---

<sup>130</sup> Hasło: *paszoł won*. W: *Słownik języka polskiego*. WWW: <https://sjp.pl/paszo%C5%82+won>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>131</sup> Hasło: *пошел вон*. W: *Толковый словарь русского языка*. Red. Д. Н. Ушаков. WWW: <https://kartaslov.ru/значение-слова/пошел+вон%21>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>132</sup> Hasło: *дескать*. W: *Толковый словарь Ожегова*. WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/47170>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>133</sup> Hasło: *wielce*. W: *Słownik języka polskiego*. WWW: <https://sjp.pl/wielce>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>134</sup> A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 29.

przekładowych można wyróżnić konieczne i redundantne”<sup>135</sup>. Transformacje konieczne, według Anny Legeżyńskiej, to takie, „które służą przeniesieniu znaczeń powiadomienia poetyckiego; tłumacz traktuje w tym wypadku oryginał jako system dyrektyw, które powinny generować w tekście obcojęzycznym (przekładzie) ekwiwalentne pola semantyczne”<sup>136</sup>. Transformacje redundantne natomiast „polegają na modyfikacji struktury oryginału i najczęściej objawiają się w dominacji dwóch typów nie neutralnych operacji przekładowych: amplifikacji i redukcji”<sup>137</sup>.

W przypadku działalności translatorskiej Maleńczuka można mówić raczej o transformacjach koniecznych, bowiem styl autora oryginału pozostaje nadal rozpoznawalny i tłumacz nie występuje w roli twórcy komunikatu artystycznego. Legeżyńska zresztą nie odmawia tłumaczowi kompetencji autorskich, przyznając, że „na poziomie języka przekład jest autentyczną twórczością oryginalną”<sup>138</sup>. Głos w dyskusji dotyczącej tych problemów zabiera także Edward Balcerzan, który określa wspomniane zjawiska jako „przyporządkowanie tłumaczeń normom «własnego» paradygmatu”<sup>139</sup>, przy czym paradygmat rozumie on jako „kontekst oryginalnej twórczości, którą uprawia i (lub) reprezentuje tłumacz”<sup>140</sup>.

Omówione wcześniej zapożyczenia z rosyjskiej leksyki podstandardowej, które można traktować jako przejawy symbolicznej agresji, występują też w innych utworach, m.in. w refrenie utworu *Bokser*:

---

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>139</sup> E. Balcerzan: *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich*. W: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*. Red. M.R. Mayenowa, J. Sławiński, Wrocław 1968, s. 50.

<sup>140</sup> Ibidem, s. 49. Zob. także monografię Moniki Kaczorowskiej pt. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej (na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego)*, której przedmiotem są analogie pomiędzy poezją oryginalną a jej przekładami. Analizując poetykę przekładów autorstwa Stanisława Barańczaka, autorka dostrzega w nich wyraźne ślady własnej twórczości poety, które, w przeciwieństwie do tłumaczeń Maleńczuka, nie dają się sprowadzić jedynie do katalogu środków artystycznych. Warto tutaj odnotować również przegląd rozważań na temat wolności tłumacza w monografii Anny Bednarczyk *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej. Teoria i praktyka w ewolucji*. Gdańsk 2016, s. 121–124.

Лежал он и думал, что жизнь хороша.  
Кому хороша, а кому — **ни шиша!**

Leżał on i dumał że żyżn horosza  
Komu harasza a **komu ni chuja**<sup>141</sup>  
I dumał Butkiejew ociekając krwią  
Że dobrze jest żyć – że **życie jest bon**

W oryginalnym utworze pojawia się wyrażenie *ни шиша*. Jest to synonim leksemu *ничего*, silnie jednak nacechowany stylistycznie, o czym świadczą kwalifikatory słownikowe (простореч. фам.)<sup>142</sup>. Wyrażenie to nie ma jednak wulgarnego charakteru w przeciwieństwie do wariantu obecnego w tłumaczeniu. Analizując powyższy przykład, widzimy, że Maleńczuk ponownie decyduje się na wulgaryzację tekstu – oryginalną frazę zastępuje frazą *ni chuja* niewystępującą w oryginale. Taki zabieg nadaje tekstowi agresywność. Zawarty we frazie wyraz *chuj* jest bowiem – podobnie jak w języku rosyjskim – podstawą wielu innych wulgarnych połączeń wyrazowych.

Tym, co w kontekście powyższych przykładów zwraca uwagę, jest pewna powtarzalność chwytów stosowanych przez Maleńczuka na poziomie leksykalnym tłumaczonych utworów. Celem ich stosowania jest, jak się wydaje, „wywołanie u czytelnika skojarzeń z określoną sferą użycia, typową dla poszczególnych zjawisk, które w ten sposób «wywołują» (ewokują) charakterystyczną cechę tej sfery, stając się sygnałem jej opisu”<sup>143</sup>.

Wulgaryzowanie tekstu stanowi strategię stylistyczną Maleńczuka również w przypadku innych utworów. Przykładem może być utwór *Затяжной прыжок* oraz jego tłumaczenie *Swobodne spадanie*:

---

<sup>141</sup> W książeczce dołączonej do płyty w tym wersie występuje fraza: *Komu harasza, a komu ni sisza*, jednak zarówno na płycie, jak i na koncertach pojawia się wariant podany powyżej.

<sup>142</sup> Hasło: шиш. W: *Толковый словарь Ушакова онлайн*. WWW: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=86282>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>143</sup> R. Lewicki: *Przekład wobec...*, s. 63.

Хорошо, что за ревом не слышалось  
звуча,  
Что с позором своим был один на один:  
Я замешкался возле открытого люка —  
И забыл пристегнуть карабин.

Nikt krzyku nie usłyszy tu przy luku  
Sprawdzony każdy węzeł i zapinka  
Sam na sam z lękiem i w silnika huku  
I **psiakrew** nie podpiąłem karabinka

Tekst oryginalny nie jest stylizowany. Pojawiają się w nim dwa leksemy z zakresu leksyki technicznej (*люк, карабин*) wpisujące się w sytuację, w której znalazł się bohater. W tłumaczeniu Maleńczuka zostaje wprowadzony wyraz *psiakrew* klasyfikowany jako przekleństwo<sup>144</sup>. Należy jednak odnotować, że jest on mniej nacechowany ekspresywnie niż wulgaryzmy omawiane wcześniej. Wprowadzenie go do tekstu tłumaczenia wyraźniej niż w oryginale przekazuje emocje towarzyszące bohaterowi, który zorientował się, że nie dopełnił odpowiednich procedur związanych ze skokiem spadochroniarskim. Dodatkowo Maleńczuk decyduje się na wprowadzenie większej niż w oryginale liczby leksemów należących do sfery technicznej (*luk, węzeł, zapinka, silnik, karabinek*). Ma to pozytywny efekt, wzmacnia bowiem obrazowość momentu przed skokiem spadochronowym.

Inny interesujący przykład zmian stylistycznych w postaci potocyzacji tekstu odnajdziemy, analizując utwór *Песня про Джеймса Бонда, агента 007* oraz jego przekład pod tytułem *James Bond*:

То ходит в чьей-то шкуре,  
то в пепельнице спит,  
А то на абажуре  
кого-то соблазнит.

W skórze cudzej chadzał  
sypał w popielniczkę  
To znów z abażuru  
**robil se** spódniczkę.

W oryginalnej strofie można dostrzec jedynie typową dla muzycznych utworów wierszowanych zmianę w warstwie składniowej. Maleńczuk decyduje się na stylizację tekstu poprzez wprowadzenie w ostatnim wersie uproszczonej formy zaimka zwrotnego

<sup>144</sup> Hasło: *psiakrew*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/41417/psiakrew>. [dostęp: 07.06.2023].

*sobie*, która funkcjonuje przede wszystkim w mowie potocznej (*se*)<sup>145</sup>. W przywołanym utworze można również zaobserwować tendencję Maleńczuka do korzystania z różnych rejestrów języka, czego ponownie nie ma w oryginale. Widoczne jest to w ostatniej strofie:

Но тут киношестерки прибежали	<b>Afront przybieżeli latać reżyserzy</b>
И недоразумение замяли,	Już funty na ruble szwajcar zmienić bieży
И разменяли фунты на рубли...	Prawdziwi agenci także przyjechali
Уборщица ворчала: «Вот же пройда,	<b>Tyż mi agencina, nie takich my brali</b>
Подумаешь, агентшико какой-то.	Wnet cały personel sprawnie przesłuchali
У нас в девятом – принц из Сомали».	W końcu pod dziewiątką był książę z Somalii.

W oryginalnym utworze odnajdujemy leksykę potoczną, a także wyrażenia żargonowe. Przykładem jest tu złożenie *киношестерки* powstałe z połączenia wyrazów *кино* i *шестерки* i oznaczające człowieka zajmującego się prostą, niewymagającą kwalifikacji pracą<sup>146</sup>. W tłumaczeniu obserwujemy zmianę leksykalną. Na miejscu *шестерок* pojawiają się *reżyserzy*, co nie tylko wpływa na warstwę stylistyczną tekstu, ale również znaczeniową. Otrzymujemy tu także informację, że sprzątaczką (*уборщица*) *ворчала*. Czasownik *ворчать* oznacza specyficzny sposób mówienia – osoba mówiąca wyraża w ten sposób swoje niezadowolenie, irytację<sup>147</sup>. Jego polskim ekwiwalentem jest czasownik *warczeć*, który domyślnie określa dźwięki wydawane przez psy, zaś użyty w kontekście wypowiedzi człowieka ma wyraźnie ekspresywne zabarwienie. Sprzątaczką wypowiada frazę *Вот же пройда, подумаешь, агентшико какой-то*, która jest nacechowana stylistycznie. Elementem stylizującym są leksemy *пройда*, *агентшико* oraz wtrącenie *подумаешь*. Pierwszy z leksemów należy do

<sup>145</sup> Hasło: *chadzać*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/18501/chadzac](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/18501/chadzac). [dostęp: 07.06.2023].

<sup>146</sup> Hasło: *шестёрка*. W: *Толковый словарь Ожегова*. WWW: <https://gufo.me/dict/ozhegov/%D1%88%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%91%D1%80%D0%BA%D0%B0>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>147</sup> Hasło: *ворчать*. W: *Большой толковый словарь русского языка*. WWW: [https://gramota.ru/poisk?query=ворчать&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=ворчать&mode=slovari&dicts[]=42). [dostęp: 05.05.2024].

*просторечия* i określa człowieka sprytnego i przebiegłego<sup>148</sup>. W tłumaczeniu zarówno postać sprzątaczkii, jak i wyraz *пройда*, którego polskim ekwiwalentem mógłby być leksem *sprzyciarz/spryciula*, ulegają redukcji. Drugi z leksemów *агентушко* posiada sufiks *-ушк-*, za którego pomocą można tworzyć formy deminutywne lub przekazywać znaczenie lekceważącego stosunku do osoby określanej poprzez wyraz, który go zawiera.

Wykorzystywanie różnych rejestrów stylistycznych w tłumaczeniu przejawia się poprzez mieszanie wyrażen zapożyczonych z gwary, np. – *Tyż mi agencina, nie takich my brali* oraz leksyki należącej do stylu wysokiego. Forma *tyż* występująca w przywołanej frazie jest zniekształconą formą leksemu *też*. Wyrażenie *nie takich my brali* również nie jest zgodne z polską normą językową, bowiem zawiera nieprawidłową formę czasownika (przypominająca formę czasu przeszłego w języku rosyjskim) – *my brali* zamiast *my braliśmy*. Nacechowany jest także wyraz *agencina*, utworzony od rzeczownika *agent* za pomocą przyrostka *-ina* służącego do tworzenia rzeczowników zdrobniałych lub nadającego wyrazowi, w którego skład wchodzi, odcień politowania. Jak się wydaje, jest to udany ekwiwalent występującego w oryginale wyrazu *агентушко*, utworzonego od rzeczownika *агент* i sufiksu *-ушк-* służącego do wprowadzania zdrobnień i pieszczotliwego zabarwienia. Wyrazy z tym sufiksem mogą wprowadzać również odcień politowania, co polskiemu tłumaczowi udało się przekazać w wybranym przez siebie analogu.

Warto raz jeszcze podkreślić, że leksyka podstandardu funkcjonuje tutaj obok leksyki wysokiej. Reżyserzy, na przykład, przybiegają, by *latać afront*. Tłumacz wykorzystuje rzadko używany we współczesnym języku polskim wyraz *afront* („książk. okazanie jakiejś osobie lekceważenia, które powoduje, że ta osoba czuje się urażona”<sup>149</sup>) w charakterze ekwiwalentu rosyjskiego *недорозумение*. Decyzję tę można potraktować jako konkretyzację. Świadczy ona o dobrym przygotowaniu tłumacza, który na pewno był świadom, że opisywana sytuacja związana jest z chłodnym przyjęciem odtwórcy roli Jamesa Bonda – Seana Connery’ego w Związku Radzieckim, o czym już

---

<sup>148</sup> Hasło: *пройда*. W: *Большой толковый словарь русского языка* WWW: [https://gramota.ru/poisk?query=пройда&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=пройда&mode=slovari&dicts[]=42). [dostęp: 05.05.2024].

<sup>149</sup> Hasło: *afront*. W: *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/48450/afront> . [dostęp: 05.05.2024].



wspominałem. W przekładzie spotykamy tu również formę 3 osoby liczby mnogiej czasu przeszłego czasownika *przybieżeć*<sup>150</sup> – *przybieżeli*, która może wywoływać skojarzenia ze znaną kolędą – *Przybieżeli do Betlejem pasterze* (może to być celowym zabiegiem intertekstualnym). Jednocześnie, mając na uwadze oryginał, zauważamy tu podobieństwo fonetyczne z rosyjską formą czasownikową w nim zawartą – *прибежали*, co zapewne również miało wpływ na wybór ekwiwalentu. Kolejnym wykładnikiem stylu wysokiego jest nieużywany już dzisiaj w języku codziennym wyraz *szwajcar* (daw. „portier lub odźwierny”<sup>151</sup>) występujący w połączeniu z archaicznym czasownikiem *bieżeć*<sup>152</sup> (*bieży*).

Podobny zabieg stosuje Maleńczuk w utworze *Neutralne tango*:

Наши пограничники – храбрые ребята –	Nasze <b>graniczniaki</b> odważne chłopaki
Трое вызвались идти, а с ними капитан.	We trzech się z mówili, a kapitan z <u>niemi</u>
Разве ж знать они могли про то, что азиаты	Skądże wiedzieć mogli, że <u>takoż</u> Azjaci
Порешили в ту же ночь вдарить по цветам?	Kwiatów narwać chcieli z neutralnej ziemi

W czwartej zwrotce pojawia się zniekształcona nazwa pracownika służby granicznej – *graniczniak* (zamiast *granicznik* – synonimem jest *pogranicznik*<sup>153</sup>), ponadto niewystępująca we współczesnym języku literackim forma zaimka *oni* w narzędniku – z *niemi* (zapewne z uwagi na rym z *niemi* – *ziemi*) oraz archaiczna forma przysłówka zaimkowego *takoż*<sup>154</sup>.

Powyższa analiza relacji stylistycznych oryginału i przekładu pozwala na ukazanie sposobu funkcjonowania zjawiska podstandardu językowego i jego potencjału — zarówno w oryginalnej twórczości Wysockiego, jak i Maleńczuka. W analizowanych przeze mnie przykładach podstandard językowy był wyrażany m.in. poprzez wulgaryzację, potocyzację i sięganie po żargon więzienny. W przekładach takich

<sup>150</sup> Hasło: *przybieżeć*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/przybiezec;5485878.html>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>151</sup> Hasło: *szwajcar*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/szwajcar.html>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>152</sup> Hasło: *bieżeć*. W: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. WWW: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/biezec;5413369.html>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>153</sup> Hasło: *granicznik*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/74254/granicznik/5188612/osoba>. [dostęp: 05.05.2024].

<sup>154</sup> Hasło: *takoż*. W: *Słownik pojęciowy języka staropolskiego*. WWW: <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/17097/42043>. [dostęp: 05.05.2024].

elementów było w porównaniu z oryginałem znacznie więcej. Jak wspomniałem już wcześniej, wynika to z faktu, że elementy takie są istotną częścią idiolektu polskiego muzyka. Ich występowanie w przekładzie jest więc sygnałem sygnatury autorskiej tłumacza, co z kolei wpisuje się w tezę o *uprowadzeniu* przekładu.

### 9.7.2. Sygnały obcości w tekście przekładu

Istotnym elementem stylizującym teksty przekładu jest obecność w nich sygnałów obcości w postaci leksyki i konstrukcji wyrazowych pochodzących z języka oryginału lub innych języków. Francuski teoretyk przekładu, tłumacz i historyk kultury Antoine Berman stwierdza:

Przekład to „doświadczenie obcego”. Ale w dwojakim znaczeniu. Po pierwsze, ustanawia on stosunek tego, co Swoje, do tego, co Obce, pragnie bowiem otworzyć nam obce dzieło w jego czystej obcości. [...] Jednak po drugie – przekład jest doświadczeniem dla samego obcego, wyrywa bowiem dzieło z jego językowej gleby<sup>155</sup>.

Obcość jest zatem immanentną cechą przekładu. Tłumacz, w zależności od obranej przez siebie strategii, może tę obcość zachować lub zniwelować, dostosowując jej do przestrzeni kulturowej języka docelowego<sup>156</sup>. Taka strategia nazywana jest domestykacją. Lawrence Venuti pisze o niej w następujący sposób:

Aby przekazać obcy tekst, tłumacz może wytworzyć takie efekty, wymyślając dla obcych form i tematów rodzime analogie. Ale rezultat tego procesu będzie nieodmiennie przekraczał wszelką komunikację i uwalniał możliwości znaczeń nakierowane na kulturę docelową<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. W: *Współczesne teorie przekładu – antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 249.

<sup>156</sup> L. Venuti: *Przekład, wspólnota, utopia*. W: *Współczesne teorie przekładu – antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 270.

<sup>157</sup> Ibidem.

Tłumacz staje się więc dla odbiorcy przekładu przewodnikiem mogącym, parafrazując Schleiermachera, poprowadzić czytelnika ku autorowi albo autora ku czytelnikowi<sup>158</sup>. Alternatywa ta, którą Venuti ujmuje w opisaną przez siebie koncepcji egzotykcji i udomowienia tekstu<sup>159</sup> dotyczy również omawianego przeze mnie materiału egzemplifikacyjnego. Jak niejednokrotnie pisałem — Maleńczuk *porywa* tekst, wyraźnie eksponując w nim swój idiolekt poprzez wprowadzanie zmian do warstwy stylistycznej, ale również znaczeniowej. Jednocześnie jednak pozostawia teksty tłumaczeń w sferze kultury wyjściowej poprzez zachowanie w nich elementów zapożyczonych z języka oryginału. Należy też przypomnieć, że rusycyzmy stanowią nieodłączoną część idiolektu krakowskiego barda. Innym elementem egzotykującym teksty tłumaczenia są kulturemy oraz frazy w języku oryginału lub innych językach.

W polskim dyskursie przekładoznawczym zjawiska niemające swoich odpowiedników w języku docelowym są określane za pomocą różnych terminów. Używany w niniejszej pracy termin *kulturem* został zaproponowany przez Els Oksaar na określenie behawioreów werbalnych (słowa, zdania, teksty), parajęzykowych (np. płęć, zawód), niewerbalnych (np. mimika, gestykulacja) i pozawerbalnych (np. proksemika, czas, miejsce)<sup>160</sup>. W polskim obiegu naukowym określenie to po raz pierwszy pojawiło się w *Dystynktywnym słowniku synonimów* wydanym pod redakcją Alicji Nagórko, Marka Łazińskiego i Hanny Burkhardt. Pojawia się w nim definicja kulturemów w ujęciu etnolingwistycznym:

[Kulturemy to] ważne dla samoidentyfikacji jakiejś społeczności słowa klucze, charakteryzujące zarówno jej stosunek do tradycji, dziedziczonych wartości, jak i radzenie sobie z czasem teraźniejszym, aktualne przeżywanie świata<sup>161</sup>.

Innym terminem powszechnie używanym na określenie elementów nacechowanych kulturowo jest termin *realia* (nazwy *realiów*). Występuje on, na

---

<sup>158</sup> F. Schleiermacher: *O różnych metodach tłumaczenia*, przeł. P. Bukowski. „Przekładaniec” nr 21, 2008, s. 17.

<sup>159</sup> L. Venuti: *The Translator's Invisibility*. Londyn 1995.

<sup>160</sup> E. Oksaar: *Kulturentheorie*. W: *Berichte aus den Sitzungen der Joachim-Jungius- Gesellschaft der Wissenschaften*. Göttingen 1988, s. 26–49, za: H. Burkhardt: *Kulturemy i ich miejsce w teorii przekładu*. W: *Język a kultura - tom 20*. Wrocław 2008, s. 197.

<sup>161</sup> A. Nagórko, M. Łaziński, H. Burkhardt: *Dystynktywny słownik synonimów*. Kraków 2004, s. 19.

przykład, w pracach Krzysztofa Lipińskiego<sup>162</sup>. Hanna Burkhart podkreśla jednak, że pojawiają się również inne określenia tego samego zjawiska będącego emanacją kategorii obcości aktywizowaną przez konfrontację kulturowo-językową<sup>163</sup>. Badaczka przywołuje klasyczną już pozycję *Wstęp do teorii tłumaczenia* Olgierda Wojtasiewicza, w której autor określa elementy, o których tu mowa, jako *terminy techniczne*<sup>164</sup>. Dalej zwraca się ku tekstom Edwarda Balcerzana, który mówi o *nieprzekładalności denotacji*<sup>165</sup>. Przypomina również postulat Bogdana Walczaka, by dla wyrazów nazywających obce realia używać dwóch terminów i nazywać je *ksenizmami* i *egzotyzmami*<sup>166</sup>. Roman Lewicki z kolei zauważa, że w dyskursie przekładoznawczym termin *realia* obecny jest przede wszystkim w pracach badaczy rosyjskich i niemieckich<sup>167</sup>. Lewicki przytacza konstatację bułgarskich badaczy – Siergieja Włachowa i Sidera Florina, którzy, chcąc zdefiniować dany termin i jego cechy konstytutywne, stwierdzają:

В нашем понимании это слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, а следовательно, не поддаются переводу на общих основаниях, требуя особого подхода<sup>168</sup>.

Polski badacz stwierdza jednak, że powyższa definicja rodzi wiele wątpliwości, proponuje zatem własną, w myśl której pojęcie realiów denotuje „przedmioty i zjawiska kultury oryginalnej, obce kulturze docelowej”, zaś nazwy realiów to „nazwy przedmiotów i zjawisk kultury oryginalnej, obcych kulturze docelowej”<sup>169</sup>. Rodzące się pytanie o granice tego zjawiska Lewicki rozstrzyga następująco:

---

<sup>162</sup> K. Lipiński: *Vademecum tłumacza*. Kraków 2000, s. 47.

<sup>163</sup> H. Burkhart: *Kulturemy i ich miejsce...*, s. 197.

<sup>164</sup> O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa 1992, s.65.

<sup>165</sup> E. Balcerzan: *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?* W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatoologiczne*. Red. Piotr Fast, Katowice 1998, s. 57–71.

<sup>166</sup> B. Walczak: *Kontakty polszczyzny z językami niesłowiańskimi*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku, t. 2: Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 506.

<sup>167</sup> R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, s. 227.

<sup>168</sup> С. Влахов, С. Флорин: *Непереводимое в переводе*. Москва 1980, с. 47.

<sup>169</sup> R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki...*, s. 231.

Przyjęty w niniejszym opracowaniu zakres omawianego pojęcia jest – jak się niebawem okaże – dość szeroki, włącza bowiem denotaty o różnym charakterze i jednocześnie nienadmiernie rozszerzony, co skutkowałoby rozmyciem jego granic, a ponadto wielkim zróżnicowaniem sposobów tłumaczenia ich nazw, każdorazowo uzależnionych od typu danej nazwy. Zakres ten w ogólnych zarysach jest zgodny z proponowanym przez wspomnianych autorów bułgarskich. Zaznaczmy jednak dla pełni obrazu, że niektórzy inni autorzy znacznie go rozszerzają, a co za tym idzie rozszerzają także zakres pojęcia „nazw realiów”<sup>170</sup>.

Dalej polski badacz przytacza poglądy innych uczonych, którzy rozszerzają zakres omawianych pojęć. W charakterze przykładu przywołuje pracę Aleksandra Luksemburga, w której do nazw realiów badacz zalicza również nazwy własne<sup>171</sup>. Podobnie Mira Wajsburd, która do tej kategorii włącza nazwiska postaci historycznych, w tym uczonych, pisarzy, kompozytorów, popularnych sportowców, postaci dzieł literackich, a także tytuły dzieł literackich i dzieł sztuki<sup>172</sup>. Powyższe wpisuje się w konstatację Małgorzaty Łukasiewicz, która zauważa, że to właśnie nazwy własne, toponomastyka oraz imiona postaci stanowią sygnał obcego pochodzenia widoczny już na pierwszy rzut oka<sup>173</sup>. Roman Lewicki zauważa również, że „zestaw cech istotnych dla postrzegania i ewaluacji obcości w przekładzie jest jednak odmienny niż w przypadku obcości grup ludzkich”<sup>174</sup>. Badacz konstatuje, że „postrzeganie obcości w odbiorze przekładu opiera się na:

- odmienności językowej poszczególnych wyrażen użytych przez tłumacza, uważanych za nietypowe, niezwykłe, dziwne, niezrozumiałe czy niezupełnie jasne;
- odmienności kulturowej, polegającej na odmienności opisywanych sytuacji od tych, jakie zna odbiorca ze swego doświadczenia, lub na odmiennej interpretacji i ocenie zjawisk;
- odmienności religijnej i aksjologicznej”<sup>175</sup>.

---

<sup>170</sup> Ibidem, s. 233.

<sup>171</sup> А. М. Люксембург: *Реалии в немецком медиатексте. Проблемы лингвокультурологического осмысления и перевода*. Ростов-на-Дону 2008, s. 24–25. Za: R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki...*, s. 233.

<sup>172</sup> М. Л. Вайсбурд: *Реалии как элемент страноведения*. „Русский язык за рубежом”, nr 3, 1972, s. 92. Za: R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki...*, s. 233.

<sup>173</sup> M. Łukasiewicz: *Pięć razy o przekładzie...*, s. 96.

<sup>174</sup> R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 20.

<sup>175</sup> Ibidem.

W materiale egzemplifikacyjnym elementami aktywizującymi kategorię obcości są między innymi nazwy własne, „które nie są stosowane w JP [języku przekładu – przyp. aut.] lub są stosowane w JP, lecz rzadziej niż inne, będąc jednocześnie odczuwane powszechnie jako obce (dotyczy to głównie personaliów), lub też gdy wiadomo, że odnoszą się one do miejsc położonych w innych krajach (dotyczy toponimów)”<sup>176</sup>. W tekstach Maleńczuka najwięcej jest toponimów. Ich nagromadzenie widoczne jest przede wszystkim w utworze *Moskwa Odessa*. Odnajdujemy tu kilka nazw miast radzieckich – Moskwa, Odessa, Aszchabad, Kijów, Charków, Kiszyniów, Lwów, Leningrad, Tbilisi, Władywostok, Paryż, Londyn, Delhi oraz Magadan. W większości są to toponimy, które funkcjonują w świadomości polskiego odbiorcy, kojarzone ze Związkiem Radzieckim lub Rosją. Kategoria obcości w tekście aktywizowana jest jednak nie tylko poprzez ich nagromadzenie i konotacje, ale również z powodu ich nietypowej odmiany.

W charakterze przykładu omówię drugą zwrotkę wspomnianego utworu:

Над Мурманском — ни туч, ни облаков	Nad Murmańskiem ni mgieł, ni obłoków
И хоть сейчас лети до <b>Ашхабада</b>	I można lecieć też do <b>Aschabada</b> <sup>177</sup>
Открыты Киев, Харьков, Кишинёв	Otwarty <b>Kijów, Charków, Kiszyniów</b>
И Львов открыт — но мне туда не надо!	Otwarty Lwów, lecz mnie on się nie nada

Oraz czwarta zwrotka:

А в Ленинграде с крыши потекло!	A w Leningradzie z dachów pociekło,
И что мне не лететь до <b>Ленинграда</b> ?!	I czemu nie odwiedzę <b>Leningrada</b> ?
В <b>Тбилиси</b> — там всё ясно, там тепло	W <b>Tbilisi</b> wszystko jasne tam ciepło,
Там чай растёт, но мне туда не надо!	Tam rośnie czaj, lecz mnie on się nie nada!

W obu przypadkach Maleńczuk rezygnuje z poprawnej odmiany toponimów *Leningrad* i *Aszchabad*, które zgodnie z zasadami polskiej fleksji w bierniku powinny

<sup>176</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>177</sup> Taki zapis widnieje w książeczce z tekstami dołączonej do płyty.



Но он пролез — он **сибиряк**,  
Настырные они,  
И я сказал ему: «Чудак!  
Устал ведь — отдохни!»

On nie ustąpi, **Sybirak**, już tacy oni są,  
Choć mówię odpuść mu durak,  
bo zmęczysz się tą grą.

Warto jednak podkreślić, że w języku polskim słowo to posiada dwa znaczenia w zależności od zapisu graficznego. Pierwsza forma – *Sybirak* – oznacza mieszkańców Syberii, *sybirak* – pisany małą literą – rozumiany jest inaczej: „w czasach carskich lub w okresie Związku Radzieckiego: więzień wywieziony na Syberię lub zesłaniec na Syberię; też: były więzień lub zesłaniec”<sup>179</sup>. Ze względu na specyfikę danego tekstu, który funkcjonuje przede wszystkim w ramach wykonania wokalnego, granica ta zaciera się, co może aktywizować nowe konteksty. Prócz wspomnianego boksera w tłumaczeniach Maleńczuka pojawia się jeszcze jeden antroponim w postaci formy pochodnej od imienia męskiego *Валентин* (lub żeńskiego – *Валентина*), a mianowicie *Валюха*. Zdaniem badaczy „модель на -уха, -юха выражает оттенок фамильярной, несколько пренебрежительной ласкательности”<sup>180</sup>. Formę tę Maleńczuk przenosi do swojego utworu w niezmienionej postaci, z zachowaniem obcych cech fonetycznych, tj. jako *Waliucha*. Zauważmy jednak, że imię to w takiej postaci zawiera sufiks *-ucha*, który w języku polskim wnosi znaczenie pejoratywne (np. *dziewucha*).

Но тот, кто раньше с нею был,  
Он эту кашу заварил  
Вполне серьёзно, вполне серьёзно.  
Мне кто-то на́ плечи повис,  
**Валюха** крикнул: «Берегись!» –  
**Валюха** крикнул: «Берегись!» –  
Но было поздно.

To ten co wcześniej z Tobą był,  
To on tej kaszy nawarzył,  
I było grubo, było trudno,  
Któryś na plecach moich zawisł.  
**Waliucha** krzyknął dość zabawy,  
**Waliucha** krzyknął dość zabawy,  
Было за późно...

<sup>179</sup> <https://sjp.pwn.pl/slowniki/Sybirak.html> [dostęp: 07.08.2023].

<sup>180</sup> А.Ю. Карпенко: *Деминутивное антропонимическое словообразование (на материале русских говоров юга Украины)*. „Вопросы ономастики”, s. 108. WWW: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/39069> [dostęp: 07.08.2023].



Interesującym przykładem odwołania do kultury innej niż kultura oryginału i przekładu, a więc do tzw. trzeciej kultury, jest utwór *Песня про Джеймса Бонда, агента 07*. W piosence tej pojawia się antropim denotujący fikcyjną postać brytyjskiego szpiega Jamesa Bonda:

И вот артиста этого, <b>Джеймс Бонда</b> ,	Tego <b>Jamesa Bonda</b> po wspólnej dedukcji
Товарищи из Госафильмофонда	Zaprosili nasi do superprodukcji

Z uwagi na popularność filmów o przygodach Jamesa Bonda antropim nie powinien aktywizować u odbiorcy poczucia obcości. Jest on jednak elementem wprowadzającym trzecią (pop)kulturę, którą śmiało możemy określić jako globalną, a więc wspólną także dla Rosjan i Polaków. Są tu jednak również inne sygnały obcości:

Да шуточное ль дело?	Nie są to żarty
Почти что полубог.	półbogiem był prawie
Известный всем <b>Марчелло</b>	Przy nim <b>Mastroianni</b> -
в сравненье с ним - щенок!	mały szczeniak w kawie

Pojawia się tu mianowicie włoskie imię *Marcello*, które, jak sądzi bohater, powinno być wszystkim dobrze znane – można sądzić, że chodzi o znanego włoskiego aktora – Marcella Mastroianniego. Maleńczuk decyduje się na zachowanie w tłumaczeniu odniesienia do tej postaci, jednak, w przeciwieństwie do Wysockiego, wykorzystuje nazwisko, a nie imię, co można potraktować jako konkretyzację.

Kolejną interesującą grupą kulturemów pojawiających się w tekście są nazwy marek i produktów. Pierwszy przykład pochodzi z utworu *Баллада о гунсе*, w którym pojawia się informacja, że bohater uległ ciężkim obrażeniom w wyniku potrącenia przez samochód ciężarowy, tzw. „wywrotkę”:

Повезло! Наконец повезло! —	Powiodło się i wreszcie się powiodło
Видел бог, что дошёл я до точки! —	Bóg widzi, że dobrnąłem już do dna
<b>Самосвал в <u>тридцать тысяч кило</u></b>	<b>Ził wagi <u>trzystu tysięcy kilo</u></b>
Мне скелет раздробил на кусочки!	Szkielet roztrzaskał mi do sna

Wysocki nie podaje nazwy marki samochodu, umieszcza natomiast informację o jego przybliżonym ciężarze – około trzydziestu tysięcy kilogramów. W tłumaczeniu Maleńczuk decyduje się na konkretyzację, zastępując ogólną nazwę pojazdów tego typu, czyli *самосвал* nazwą konkretnego producenta, tj. *ZiŁ*. Jest to skrót od *Завод имени Лухачёва*. *ZiŁ* to radziecki, a następnie rosyjski producent samochodów ciężarowych, autobusów oraz samochodów luksusowych i opancerzonych dla dygnitarzy. Jest to również nazwa samochodów ciężarowych produkowanych przez firmę ZiŁ, z których szczególnie jeden – ZiŁ 130 był jednym z najpopularniejszych samochodów ZSRR, był także uważny za ikonę motoryzacji czasów PRL<sup>181</sup>. Będzie to więc z pewnością nazwa rozpoznawalna wśród osób pamiętających te czasy, jednak dla osób młodszych może być sygnałem obcości. Należy ponadto zwrócić uwagę na zmianę ciężaru samochodu w tłumaczeniu – jest on tutaj dziesięć razy większy – jego waga określona zostaje na *trzysta tysięcy kilo*.

W utworze *Песня про Джеймса Бонда, агента 07* pojawia się odniesienie do innego pojazdu. Jest to mianowicie *газик* będący potoczną nazwą samochodu ГАЗ-69 produkcji radzieckiej<sup>182</sup>.

И вот в Москве нисходит он по трапу,	Nareszcie w Moskwie on schodzi po trapie
Дает доллар носильщику на лапу	Całego dolara trzyma w prawej łapie
И прикрывает личность на ходу.	Lico skrzętnie chowa i spod prześcieradła
Вдруг кто-то шасть на «газике» к агенту.	Na wsze strony zerka czy już biegną fani
Он – киноленту вместо документа, -	Już go kiedyś tłuszcza z <b>Rolexa</b> okradła
Что, мол, свои, мол, «How do you do?»	Do tej pory agent bardzo tęskni za nim

Maleńczuk jednak opuszcza tę nazwę, wprowadzając zamiast niej nazwę marki luksusowych zegarków, tj. *Rolex*. Nazwa ta, jak i zegarki tej marki, należy do innej kultury niż kultura oryginału i przekładu, jednak ze względu na swą popularność nie wywołuje u odbiorcy poczucia obcości.

<sup>181</sup> Zob.: <https://www.zil.ru/content/news/709992-s-territorii-zavoda-zil-uberut-avtoproizvodstva/> [dostęp: 07.08.2023].

<sup>182</sup> Hasło: *газик*. W: *Толковый словарь русского языка WWW*: <http://ozhegov.info/slovar/?ex=Y&q=%D0%93%D0%90%D0%97%D0%98%D0%9A>. [dostęp: 07.08.2023].

Z podobnym usunięciem kulturemu spotykamy się w tłumaczeniu piosenki *Москва – Одесса (Moskwa Odessa)*.

Я прав, хоть плачь, хоть смейся, но опять задержка рейса!	Choć tłumacz płacz choć śmieję się znów mówi coś o rejsie
И нас обратно к прошлому ведёт Вся стройная, как ТУ, та стюардесса мисс Одесса	Kto miał nadzieję strzelił kulą w plot Cała na sino stewardessa miss Odessa jak princzessa
Похожая на весь гражданский флот	Nadęta siłą zjednoczonych flot

W oryginale pojawia się skrót ТУ oznaczający samolot Tupolew<sup>183</sup>, będący nazwą jednego z samolotów produkowanych przez radziecki koncern lotniczy. Jest to marka nawet dzisiaj powszechnie znana. Maleńczuk w swoim tłumaczeniu rezygnuje jednak z zachowania tego kulturemu, który, choć potencjalnie aktywizowałby kategorię obcości, to jednak nie powinien nastroić odbiorcy trudności w recepcji. Taką decyzję translatorską można uzasadnić momentem ukazania się płyty. Album został bowiem wydany w 2011 roku, czyli zaledwie rok po katastrofie w Smoleńsku, w której na pokładzie samolotu ТУ-154 lecącego na uroczystości związane z obchodami 70. rocznicy zbrodni katyńskiej zginęła cała polska delegacja w liczbie dziewięćdziesięciu sześciu osób, w tym ówczesny prezydent Lech Kaczyński oraz jego małżonka Maria Kaczyńska. Katastrofa ta odcisnęła trwałe piętno na polskiej debacie publicznej, stając się jednym z elementów pogłębiających polaryzację społeczeństwa. Samolot Tupolew stał się, obok krzyża, dominującym symbolem dyskursu smoleńskiego, który przez lata zajmował ważne miejsce w polskiej przestrzeni informacyjnej. Można zatem założyć, że to właśnie powszechna obecność tej nazwy i negatywne asocjacje z nią związane, stały się podstawą wyboru takiego właśnie rozwiązania. Interesujące w kontekście omówionej powyżej redukcji nazwy konkretnego samolotu jest wprowadzenie marki innego samolotu w tłumaczeniu utworu *Песня про Джеймса Бонда, агента 07*:

---

<sup>183</sup> Nazwa marki pochodzi od nazwiska projektanta Andrieja Tupolewa.

И вот артиста этого, Джеймс Бонда,  
Товарищи из Госафильмофонда  
В совместную картину к нам зовут.  
Чтоб граждане его не узнавали,  
Он к нам решил приехать в одеяле,  
Мол, всё равно на клочья разорвут.

Tego Jamesa Bonda po wspólnej dedukcji  
Zaprosili nasi do superprodukcji  
Nie chciał już cierpieć swej sławy katuszy  
Gdy na pasie siadał dobry **Concorde** stary  
Prześcieradło włożył schował się po uszy  
By mu nikt jak zwykle nie rwał marynary

Maleńczuk podaje markę samolotu, jakim przyleciał amerykański aktor, choć w oryginale takiej informacji nie ma.

W przytoczonym powyżej fragmencie odnajdujemy jeszcze jeden ciekawy element kulturowy. Jest to abrewiatura *Госфильмофонд* użyta tutaj w nieco żartobliwym kontekście. Wynika to z faktu, że *Госфильмофонд*, czyli *Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации*, nie zajmował się produkcją filmów, a tylko ich archiwizacją, o czym Wysocki zapewne doskonale wiedział. Za produkcję filmów odpowiedzialna była inna instytucja – Госкино СССР<sup>184</sup>.

W tym samym utworze wymieniony zostaje ekskluzywny hotel *Националь* znajdujący się w centrum Moskwy. Gościli w nim przede wszystkim obcokrajowcy oraz przedstawiciele wyższych warstw społeczeństwa radzieckiego. Maleńczuk zachowuje ten element w tłumaczeniu, jednakże odmienia go jak rzeczownik rodzaju żeńskiego. Jest on sygnałem obcości, m.in. również ze względu na obce cechy fonetyczne przypominające wyrazy włoskie.

Довольный, что его не узнавали,  
Он одеяло снял в «**Национале**».  
Но, несмотря на личность и акцент,  
Его там обозвали оборванцем,  
Который притворялся иностранцем  
И заявлял, что, дескать, он агент.

James Bond rad wielce, że go nie poznali  
Prześcieradło zrzucił wreszcie w **Nazionali**  
Lecz tu niespodzianka nie poznali znowu  
Ni twarz nie pomogła ani angielszczyzna  
Prześcieradło wzięli wrzucili do rowu  
Paszoł won szmacciarzu blać twoja  
ojczyzna

<sup>184</sup> Zob.: <https://wysotsky.com/1049.htm?395>. [dostęp: 07.08.2023].

W tłumaczeniu pojawia się fraza *Prześcieradło zrzucił wreszcie w Nacionali*. Trudno oczekiwać, żeby polski słuchacz miał wiedzę dotyczącą nazw moskiewskich hoteli, dlatego przytoczenie nazwy hotelu w takiej postaci wydaje się elementem, który może negatywnie wpłynąć na recepcję tekstu.

Omówione powyżej kulturemy aktywizują kategorię obcości w tekstach tłumaczeń Macieja Maleńczuka. Polski bard dąży do ekspozycji kultury wyjściowej utworów nie tylko poprzez pozostawienie w tekście elementów nacechowanych kulturowo w postaci toponimów, imion i nazw marek oraz produktów, ale również poprzez ich formę morfologiczną odwołującą się do języka rosyjskiego, czego przykładem są toponimy w utworze *Moskwa Odessa*. Nie można jednak powiedzieć, że jest to strategia realizowana konsekwentnie, bowiem w wielu miejscach wykorzystuje również strategię adaptacji, czyli dostosowanie do kultury docelowej. Nierzadko Maleńczuk korzysta również z zasobów tzw. trzeciej kultury. Jak zauważa Dorota Urbanek: „Formalnie ich natura zbieżna będzie niewątpliwie z tymi wszystkimi elementami, które Lewicki wymienia jako nośniki obcości, ale nie będzie to obcość kultury oryginału, a właśnie trzeciej (czwartej czy piątej) kultury”<sup>185</sup>.

Kolejnym przejawem kategorii obcości w przekładach Macieja Maleńczuka jest obecność całych fraz w języku oryginału lub fraz wykorzystujących oryginalne struktury formalno-semantyczne w celach stylistycznych. Innym przykładem jest obecność fraz lub leksemów wprowadzających trzecią kulturę, czyli kulturę inną niż oryginału i przekładu.

W tłumaczeniach zawartych na albumie *Wysocki Maleńczuka* rosyjskojęzyczne frazy pojawiają się w czterech piosenkach: *Straszny dom*, *Bokser*, *Neutralne tango* oraz *Manekin*. We wszystkich wymienionych utworach sygnalizują one wyjściową kulturę utworu. Warto jednak podkreślić, że rosyjskojęzyczne frazy są obecne również w oryginalnej twórczości Macieja Maleńczuka. Ponadto polski bard, zwłaszcza w swojej twórczości solowej oraz w projekcie Homo Twist, nierzadko śpiewał poszczególne frazy czy refreny w wymyślonym przez siebie języku, bliskim francuskiemu i włoskiemu, co zostało omówione w rozdziale poświęconym jego twórczości. Warto

---

<sup>185</sup> D. Urbanek: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa 2004, s. 160.

jednak zasygnalizować, że zabiegi te nie pozostają bez wpływu na recepcję przekładów. Obecność w tłumaczeniach elementów typowych dla twórczości własnej Małeńczuka powoduje, że słuchacz może nie odczytywać nawiązania do kultury wyjściowej utworów i nie traktować ich jako sygnałów obcości. Sprawia to, że nawet taki rodzaj forenizacji tekstu, jakim jest pozostawienie fraz w języku oryginału, może być odczytany jako przejaw zawłaszczenia tekstu przez tłumacza.

Pierwszym przykładem przejawu kategorii obcości jest refren utworu *Neutralne tango*:

А на нейтральной полосе цветы -  
Необычайной красоты!

A na neutralnoj pałasie cwiety  
nieobyczajnojj krasaty

Pozostawienie w tłumaczeniu oryginalnej frazy zapisanej w transkrypcji w zestawieniu z kompozycją muzyczną w stylu tanga sprawia, że kontekst obcości aktywizuje się zarówno w warstwie tekstowej utworu, jak i w warstwie muzycznej. Oba te przejawy jednak nie pozostają ze sobą w zgodzie, bowiem w warstwie muzycznej decyzja ta wywołuje skojarzenia z kulturą latynoamerykańską, zaś w warstwie tekstowej – z rosyjską. Ta niezgodność wynikająca poniekąd z polifonicznego charakteru piosenki prowadzi do przenikania się trzech kultur – wyjściowej, docelowej i trzeciej (aktywizowanej przez aranżację warstwy muzycznej), co zdecydowanie poszerza pole recepcji tłumaczenia.

Kolejnym przejawem kategorii obcości aktywizowanej w tekście poprzez pozostawienie fraz w języku oryginału jest piosenka *Straszny dom*. Oryginalny utwór (*Старый дом*) nawiązuje, jak już wspominałem, do jednego z najbardziej znanych rosyjskich romansów pod tym samym tytułem. Oryginalne słowa J. Grebienki, do których muzykę skomponował Florian Hermann, brzmią w następujący sposób:

Очи черные, очи страстные!  
Очи жгучие и прекрасные!  
Как люблю я вас! Как боюсь я вас!  
Знать увидел вас я в недобрый час!

Utwór ten funkcjonuje w polskim polisystemie muzycznym pod tytułem *Oczy cziornyje* lub *Oczy czarne*. Oryginalny tekst utworu znany jest jednakże w wielu różnych wersjach. Na tę samą melodię śpiewany jest (między innymi przez Wysockiego) również inny tekst, autorstwa nieznanego autora, którego pierwsza zwrotka brzmi:

Скатерть белая залита вином,  
Все гусары спят непробудным сном,  
Лишь один не спит, пьет шампанское,  
За контральто пьет все цыганское.

Ostatni wers zarówno oryginalnego utworu, jak i polskiego tłumaczenia autorstwa Maleńczuka brzmią następująco:

Очи чёрные<sup>A</sup>, скатерть белая<sup>B</sup>?!

Obrus biały<sup>B</sup> – oczy cziornyje<sup>A</sup>.

Poprzez zestawienie dwóch pierwszych wyrazów z obu wariantów tekstu Wysocki buduje czytelne nawiązania intertekstualne. Przyglądając się polskiemu przekładowi autorstwa Maleńczuka, dostrzegamy, że na poziomie omawianego przez nas wersu pojawia się zarówno fraza w języku polskim (*obrus biały*), jak i w rosyjskim – w transkrypcji (*oczy cziornyje*). Polski bard, by przekazać zawartą w oryginalnym tekście intertekstualność, decyduje się na zaznaczoną na schemacie inwersję. Komponent oznaczony jako A przeniesiony zostaje na koniec wersu, pozostając jednocześnie w oryginalnym brzmieniu. Komponent B zamykający oryginalny wers w tłumaczeniu znajduje się na początku ostatniego wersu. Komponent A jest nie tylko nośnikiem obcości, ale aktywizuje również intertekstualność, która dzięki pozostawieniu frazy w oryginalnym brzmieniu staje się jeszcze wyraźniejsza. Wyjaśnieniem, dlaczego komponent B nie został pozostawiony w oryginalnym brzmieniu, może być fakt, że wariant romansu zaczynający się od słów *Скатерть белая залита вином* jest polskiemu odbiorcy mniej znany. Wprowadzona przez Maleńczuka inwersja sprawia ponadto, że komponent A następujący po przetłumaczonym na język polski komponencie B wybrzmiewa jeszcze wyraźniej, wzmacnia obcość oraz wywołuje skojarzenia z romansem cygańskim.

Kolejnym przykładem przejawów kategorii obcości w formie zachowania fraz z języka oryginału jest trzeci refren utworu *Bokser* (oryg. *Сентиментальный боксёр, Песня про сентиментального боксёра*):

Но он не слышал — он думал, дыша,  
Что жить хорошо и **жизнь хороша**.

I dumał Butkiejew i stał i dyszał,  
Że dobrze jest żyć, że **żyźń harasza**  
I dumał Butkiejew ociekając krwią,  
Że dobrze jest żyć – że **życie jest bon**.

W ukazanym powyżej schemacie trzeciego refrenu oryginału i tłumaczenia widzimy, że Maleńczuk przenosi do tekstu przekładu frazę *жизнь хороша* z końcówki drugiego wersu oryginału. Fraza ta nie stanowi całości wersu, a jedynie go dopełnia. Decyzja ta wpływa na recepcję utworu. Z jednej strony, aktywizuje kategorię obcości, z drugiej zaś – obcość ta nie wybrzmiewa w pełni. Jest ona neutralizowana poprzez tłumaczenie danej frazy, które znajduje się w tym samym wersie.

Należy jednak zauważyć, że w refrenie obcość przejawia się również w czwartym wersie poprzez wprowadzenie do przekładu francuskiego *bon*, którego nie ma w oryginale. Wprowadzenie *życie jest bon* jako tłumaczenie frazy *жизнь хороша* jest ciekawym rozwiązaniem translatorskim, bowiem zawiera ono element „trzeciej kultury”. Warto mu się jednak przyjrzeć także w kontekście potencjału stylizacyjnego. Leksem *bon* funkcjonuje w języku polskim jako galicyzm, przede wszystkim w wyrażeniu *bon ton*, które oznacza „nienaganny sposób bycia”<sup>186</sup>. Wprowadzenie przez Maleńczuka takiego właśnie elementu trzeciej kultury można uznać za nieprzypadkowe, mając na uwadze związek Wysockiego z francuską aktorką rosyjskiego pochodzenia Mariną Vlady i częstymi podróżami barda do Francji.

Podoba sytuacja ma miejsce w ostatnim refrenie:

---

<sup>186</sup> Hasło: *bon ton*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. WWW: <https://sjp.pwn.pl/sjp/bon-ton;2552503.html>. [dostęp: 05.05.2024].



Лежал он и думал, что жизнь хороша.  
Кому хороша, а кому — ни шиша!

Leżał on i dumał, że żyźn horosza  
**Komu harasza, a komu ni chuja,**  
I dumał Butkijew ociekając krwią,  
Że dobrze jest żyć – że życie jest bon

W pierwszym wersie ostatniego refrenu Maleńczuk ponownie zapożycza z oryginału frazę *жизнь хороша*. Po niej pojawia się drugi wers, w którym słyszymy wulgarną frazę *komu ni chuja* również zapożyczoną z języka oryginału, ale funkcjonującą w języku polskim.

Zauważmy jednak, że sygnały kategorii obcości występują również w oryginalnych tekstach Wysockiego. Przykładem może być utwór *Песня про Джеймса Бонда, агента 07*:

Вдруг кто-то шасть на «газике» к агенту.	Na wsze strony zerka czy już biegną fani, Już go kiedyś tłuszcza z Rolexa okradła,
Он – киноленту вместо документа, – Что, мол, свои, мол, « <b>How do you do?</b> »	Do tej pory agent bardzo tęskni za nim.

Angielski zwrot *How do you do* został w tłumaczeniu opuszczony.

Elementy kategorii obcości odnajdujemy także w tłumaczeniu dziesiątej zwrotki utworu *Баллада о манекенах (Manekiny)*:

Их жизнь и <u>вправду</u> хороша —	<b>Ich žizń doprawdy harosza</b>
Их холят, лелеют и греют,	I dbają o nie i grzeją
Они не тратят ни гроша	I nie wydają ni grosza
И плюс к тому не стареют.	I wcale się nie starzeją

Tłumaczenie pierwszego wersu ma postać hybrydową. Pojawia się tu zaimek dzierżawczy *ich*, który ma analogiczną postać jak zaimek w oryginale – *ux*. Po nim w tłumaczeniu pojawia się rosyjski wyraz *žizń* w zniekształconym zapisie fonetycznym. Maleńczuk jednak nie decyduje się na przeniesienie z oryginału pełnej frazy. Komponent *u вправду* tłumaczy za pomocą ekwiwalentu *doprawdy*, po którym znowu umieszcza fonetycznie zapisany wyraz rosyjski *harosza*.

Podobieństwo brzmieniowe rosyjskich i polskich słów w tekstach przekładów Macieja Maleńczuka jest wykorzystywane wielokrotnie. W charakterze przykładu można tu przytoczyć ostatni wers drugiej zwrotki utworu *Bokser*:

Вот он прижал меня в углу,

Вот я едва ушёл...

Вот апперкот — я на полу,

**И мне нехорошо!**

Zagonił znów w narożnik mnie,

Nurkuję zwodzę, lecz

Znów prosty w nos, znów dolny cios

**I mnie niedobrze jest**

Maleńczuk kalkuje tu zdanie rosyjskie (*И мне нехорошо!*) zarówno jeśli chodzi o treść, jak i o strukturę. Również szyk frazy jest kalką z rosyjskiego. Dla języka rosyjskiego charakterystyczna jest jednak regresja czasownika *есть* w czasie teraźniejszym, natomiast Maleńczuk dodaje *jest* w celu uzyskania analogicznej liczby sylab. Decyzja ta pozwala Maleńczukowi na zachowanie w przekładzie warstwy rytmiczno-brzmieniowej obecnej w oryginale.

Innym przykładem jest czwarta zwrotka piosenki:

В трибунах свист, в трибунах вой:

«Ату его, он трус!»

Буткеев лезет в ближний бой —

А я к канатам жмусь.

W trybunach gwizd, w trybunach śmiech, **a ty jego**

**to tchórz,**

Butkiejew idzie w bliski bój, ja z lin wycieram

kurz,

On nie ustąpi, Sybirak już tacy oni są,

Choć mówię odpuść mu durak, bo zmęczysz się tą

grą

Tłumacz decyduje się na przeniesie wznoszonego na trybunach okrzyku *ату его, он трус!* w formie niemal dosłownej. Wyrażenie *ату его* jest frazeologizmem o charakterze wykrzyknikowym, którego polskim ekwiwalentem byłoby *bierz go!*<sup>187</sup>. Takie rozwiązanie translatorskie przybliży tekst do oryginału, ale nie ułatwia odbiorcy jego zrozumienia.

<sup>187</sup> Hasło: *ату его*. W: *Викисловарь*. WWW: [https://ru.wiktionary.org/wiki/ату\\_его](https://ru.wiktionary.org/wiki/ату_его). [dostęp: 05.05.2024].

Nagromadzenie kalek strukturalnych odnajdujemy także w utworze *Moskwa Odessa*:

Над Мурманском — ни туч, ни облаков  
И хоть сейчас лети до Ашхабада  
Открыты Киев, Харьков, Кишинёв  
И Львов открыт — но **мне туда не надо!**

А в Ленинграде с крыши потекло!  
И что мне не лететь до Ленинграда?!  
В Тбилиси — там всё ясно, там тепло  
Там чай растёт, но **мне туда не надо!**

**Мне надо** — где сугробы намело  
Где завтра ожидают снегопада!  
А где-нибудь всё ясно и светло  
Там хорошо — но мне туда не надо!

Открыли самый дальний уголок  
В который не заманят и награды  
Открыт закрытый порт Владивосток  
Париж открыт — но **мне туда не надо!**

**Мне надо** — где метели и туман  
Где завтра ожидают снегопада!  
Открыли Лондон, Дели, Магадан  
Открыли всё — но **мне туда не надо!**

Nad Murmańskiem ni mgieł, ni obłoków  
I można lecieć też do Aschabada  
Otwarty Kijów Charków Kiszyniów  
Otwarty Lwów, lecz **mnie on się nie nada**

A w Leningradzie z dachów pociekło  
I czemu nie odwiedzę Leningrada?  
W Tbilisi wszystko jasne tam ciepło  
Tam rośnie czaj lecz **mnie on się nie nada**

**Mnie trzeba tam gdzie** zaspasy, tam gdzie  
mgła  
Chcę tam gdzie zimno gdzie bez przerwy  
pada  
Choć wszędzie indziej jasno i ciepło  
Tam dobrze jest lecz **mnie się to nie nada**

Otwarty niemal każdy kraju kąt  
Gdy go wybierzesz państwo cię nagradza  
Otwarty tajny port Władywostok  
Otwarty Paryż **mnie on się nie nada**

**Mnie trzeba gdzie** zamiecie i туман  
Gdzie jutro znowu gęsto będzie padać  
Otwarty Londyn Delhi Magadan  
Otwarte wszystko co **mi się nie nada**

Małeńczuk konsekwentnie oddaje rosyjskie konstrukcje *мне надо* i *мне туда не надо* za pomocą konstrukcji *mnie trzeba* oraz *mi się nie nada*, *mnie on się nie nada*, *mnie to się nie nada*. Zabieg ten zbliża warstwę brzmieniową tekstu przekładu do oryginału, jednocześnie sygnalizując obcość.

Ostatnie dwa przykłady pochodzą z utworu *James Bond*. Ciekawy jest już pierwszy wers tłumaczenia:

Себя от надоевшей славы спрятав,  
В одном из их Соединенных Штатов,  
В глуши и дебрях чуждых нам систем  
**Жил-был**, известный больше, чем Иуда,  
Живое порожденье Голливуда,  
Артист Джеймс Бонд, шпион, агент 07.

**Żył był** gdzieś w Stanach stawą znużony  
W jednym ze Stanów tych Zjednoczonych  
Zaszyty w dżungli obcego systemu  
Czemu on? – już oni tam wiedzieli czemu  
Może nie jak Jezus lecz jak Judasz znany  
James Bond agent zero zero siedem zwany

Pojawia się w nim wyrażenie *żył był*, które w oryginale występuje w wersie czwartym. Jest ono rusycyzmem – jego polskim ekwiwalentem jest wyrażenie często spotykane w bajkach i opowieściach dla dzieci – *był sobie...* Jak w poprzednim przypadku zabieg ten zbliża warstwę brzmieniową tekstu przekładu do oryginału, sygnalizując jednocześnie obcość.

Sygnaly kategorii obcości odnajdujemy też w innym fragmencie omawianego utworu. Chodzi tutaj o wykorzystanie rosyjskiego wyrażenia *пасзол won*:

Довольный, что его не узнавали,  
Он одеяло снял в «Национале».  
Но, несмотря на личность и акцент,  
Его там обозвали оборванцем,  
Который притворялся иностранцем  
И заявлял, что, дескать, он агент.

James Bond rad wielce że go nie poznali  
Prześcieradło zrzucił wreszcie w Nacionali  
Lecz tu niespodzianka nie poznali znowu  
Ni twarz nie pomogła ani angielszczyzna  
Prześcieradło wzięli wrzucili do rowu  
**Paszoł won** szmaciarzu bładź twoja  
ojczyzna

Zwrot ten, mimo że używany w języku polskim, wywołuje od razu asocjacje z kulturą wyjściową.

Analizując przytoczone wyżej przykłady, dostrzegamy, że kategoria obcości widoczna poprzez wykorzystanie zwrotów i wyrażeń zapożyczonych z kultury oryginału najpełniej przejawia się w utworze *Neutralne tango*, w którym refren w całości śpiewany jest po rosyjsku. W przypadku pozostałych utworów frazy rosyjskojęzyczne przeplatane są polskojęzycznymi, spotykamy też formy hybrydalne. Takie decyzje translatorskie w pewnym stopniu „oswajają” obcość, niemniej w dalszym ciągu odsyłają do kultury oryginału. W wyrażeniach rosyjskojęzycznych Maleńczuk wykorzystuje przede wszystkim słowa, które są powszechnie znane, a więc możliwe do zrozumienia również przez osoby niewładające językiem rosyjskim. Kategoria obcości w tłumaczeniach jest również obecna poprzez wprowadzanie elementów tzw. trzeciej kultury, które jednak w oryginale są nieobecne.

Zapożyczenia leksykalne z języka rosyjskiego we współczesnej polszczyźnie często były przedmiotem badań językoznawczych<sup>188</sup>. Marek Marszałek, podsumowując dotychczasowe badania na temat rusycyzmów w potocznej odmianie polszczyzny, podkreśla ich eksterytorialny charakter oraz nierzadko negatywne zabarwienie emocjonalno-stylistyczne. Zwraca również uwagę na fakt, że poprzez występowanie rosyjskich cech fonetycznych mają one wpływ na wzmocnienie ekspresji wypowiedzi<sup>189</sup>. Funkcję tę omówiłem, analizując warstwę stylistyczną tłumaczeń. Nagromadzenie zapożyczeń z języka rosyjskiego obserwujemy w drugiej zwrotce utworu *Czerwone zielone*:

---

<sup>188</sup> Zob. J. Bielecka-Latkowska: *Rosyjskie zapożyczenia leksykalne we współczesnym języku polskim w świetle materiałów słownikowych i prasy powojennej (1945–1985)*, Kielce 1987; D. Butler: *Nowsze zapożyczenia rosyjskie w języku polskim*, „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne Filii UW w Białymstoku. Humanistyka” 1973, t. 1–2; H. Karaś: *Kalki semantyczne z języka rosyjskiego w polszczyźnie 2. połowy XIX i XX wieku w świetle ówczesnych źródeł poprawnościowych*. W: *Studia nad słownictwem XIX wieku*, t. 1. Red. W. Kupiszewski, Warszawa 1992; H. Karaś: *Rusycyzmy słownikowe w polszczyźnie okresu zaborów (na podstawie prasy warszawskiej z lat 1795–1918)*, Warszawa 1996; H. Milejowska: *Studia nad słownictwem w rosyjskim języku literackim przelomu wieków XVIII–XIX*, Warszawa 1976; W. Witkowski: *Słownik zapożyczeń polskich w języku rosyjskim*. Kraków 1999.

<sup>189</sup> M. Marszałek: *Rusycyzmy leksykalne w potocznej odmianie współczesnej polszczyzny*. „Linguistics Applied” 2010, v. 2/3, s. 74.

Бабу ненасытную,  
стерву неприкрытую  
Сколько раз я спрашивал: «Хватит ли,  
мой свет?»  
А ты всегда испитая,  
здоровая, небитая –  
Давала мне водку и кричала: «Еще  
нет».

**Bładź** nienasycona, ścierwo nienażarte A  
Wszystkiego ci mało, **daczy** nie wystarczy?  
Dość będzie – Pytałem – najdroższy mój  
skarbie?  
Mało! Woła ona – i **spirytem** raczy.

W pierwszym wersie tej zwrotki pojawia się leksem *bladź*, którego charakter i funkcja zostały omówione w rozdziale dotyczącym zjawisk podstandardowych. Innym zapożyczeniem z języka rosyjskiego jest leksem *dacza*, który oznacza „dom poza miastem, w którym wypoczywa się latem”<sup>190</sup>. Wprowadzenie go do tekstu tłumaczenia nie jest uzasadnione oryginałem, jednak jego użycie intensyfikuje asocjacje z kulturą oryginału.

Interesującą zmianę leksykalną możemy dostrzec na poziomie ostatnich wersów przytoczonej powyżej zwrotki. Leksem *водка*, którego analogiem w języku polskim jest *wódka*, zastąpiony został ekwiwalentem *spiryt*, który jest potocznym określeniem spirytusu, ale też szerzej – alkoholu w ogóle. W *Wielkim słowniku języka polskiego* podkreślane jest również pochodzenie tego wyrazu: „Używane zwłaszcza w odniesieniu do produktów pochodzących z Rosji, ZSRR i krajów znajdujących się za wschodnią granicą Polski”<sup>191</sup>.

Kolejne przykłady zapożyczeń z języka rosyjskiego widzimy w utworze *Moskwa Odessa* (*Москва – Одесса*). Pierwsze z nich znajduje się w czwartej zwrotce utworu. Występuje tu leksem *чай*, którego ekwiwalentem w języku polskim jest neutralny i pozbawiony jakichkolwiek konotacji leksem *herbata*. W tłumaczeniu Małęczuka natomiast w charakterze ekwiwalentu został użyty analogicznie brzmiący wyraz – *czaj*:

<sup>190</sup> Hasło: *dacza*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/63369/dacza](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/63369/dacza). [dostęp: 07.08.2023].

<sup>191</sup> Hasło: *spiryt*. W: *Wielki słownik języka polskiego*. WWW: [https://wsjp.pl/haslo/do\\_druku/48420/spiryt](https://wsjp.pl/haslo/do_druku/48420/spiryt). [dostęp: 07.08.2023].

А в Ленинграде с крыши потекло!	A w Leningradzie z dachów pociekło
И что мне не лететь до Ленинграда?!	I czemu nie odwiedzę Leningrada?
В Тбилиси — там всё ясно, там тепло	W Tbilisi wszystko jasne tam ciepło
Там чай растёт, но мне туда не надо!	Tam rośnie <b>czaj</b> lecz mnie on się nie nada

Odnoszące ten wyraz polskie słowniki podkreślają jego rosyjskie pochodzenie. W przedwojennym *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Aleksandra Brücknera czytamy: „Czaj, ‘herbata’, z rus.; czajnik, ogólne; ruskie z tur. czaj, a to z chińsk. czā.”<sup>192</sup>. W *Słowniku języka polskiego* PWN zaś tym słowem określa się „bardzo mocną herbatę”<sup>193</sup>. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* pod redakcją Haliny Zgólkowej podaje jednak inne znaczenie tego słowa, istotne w kontekście powiązania idiolektu Maleńczuka z jego biografią. W słowniku tym czytamy, że w gwarze więziennej *czaj* oznacza bardzo mocną herbatę pitą w celu odurzenia, często z dodatkiem tytoniu lub lekarstw<sup>194</sup>. Dyskurs więzienny stanowi istotny element idiolektu Maleńczuka, zaś wspomniany leksem pojawia się w kontekście pobytu muzyka w więzieniu w utworze *Mirek Jankowski*:

Czarna godzino,  
Potworna chwilo,  
Czemuś ty wybrała jego,  
Mirka Jankowskiego,  
Na służę swego,  
Czemu jego,  
Co tak pięknie rysował,  
Co nigdy nie przeklinał,  
Co mi bratem później był,  
Ostatnim się petem dzielił,  
Śmy do rana **czaj** pili,  
O dziewczętach marzyli,  
I wolności czekali.

<sup>192</sup> Hasło: *czaj*. W: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Red. A. Brückner. WWW: [https://pl.wikisource.org/wiki/Słownik\\_etymologiczny\\_języka\\_polskiego/czaj](https://pl.wikisource.org/wiki/Słownik_etymologiczny_języka_polskiego/czaj). [dostęp: 07.08.2023].

<sup>193</sup> Hasło: *czaj*. *Słownik języka polskiego*. WWW: <https://sjp.pl/czaj>. [dostęp: 07.08.2023].

<sup>194</sup> Hasło: *czaj*. W: *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. Red. Halina Zgólkowa, Poznań 1994, s. 377.

Również w wywiadzie rzece wydanym w formie książki *Ćpałem, chlalem i przetrwałem* Maleńczuk wspomina picie czaju w trakcie swojego pobytu w więzieniu:

W czasie, kiedy przebywałem w więzieniu, moi koledzy zdążyli się już porządnie rozćpać. Między innymi Radwan. Ja wciąż siedziałem, piłem czaj i paliłem szlugi. Nauczyłem się skręcać w gazetę. To były wówczas moje narkotyki – **czaj** i szlugi. I o ile sobie przypominam, raz w więzieniu waliliśmy denaturat<sup>195</sup>.

Kolejnym przykładem korzystania z zapożyczeń jest ostatnia zwrotka omawianego utworu:

Опять дают задержку до восьми  
И **граждане** покорно засыпают  
Мне это надоело, чёрт возьми  
И я лечу туда, где принимают!  
Мне это надоело, чёрт возьми  
И я лечу туда, где принимают!

Do wiosny tutaj czekać każą mi,  
**Grażdanie** na walizkach spać próbują,  
Dojadło mi to ech do diabła z tym,  
Mam dosyć już i lecę gdzie przyjmują.

Rosyjski leksem *гражданин* Maleńczuk tłumaczy za pomocą rusycyzmu *grażdanie*. Warto podkreślić, że pojawia się on również w jednym z najbardziej znanych utworów polskiego barda (*Ach, proszę pani*):

Ulica śpiewa hymn o dolarze  
A wolni **grażdanie** szczerzą szczerby  
I Polska, Polska ўber alles  
Faszyści grupami jak psy na ulicach miast  
Próbują noży na mej twarzy  
Polska, Polska ponad wszystko  
[...]

<sup>195</sup> B. Burdzy, M. Maleńczuk: *Ćpałem, chlalem...*, s. 15.



Przytoczony powyżej przykład jest kolejnym potwierdzeniem, że Maleńczuk, wykorzystując elementy własnego idiolektu, jednocześnie zwraca tekst tłumaczenia w stronę kultury źródłowej.

W utworze *Bokser* wyraz *чуда́к* zostaje zastąpiony ekwiwalentem *durak*, funkcjonującym w języku polskim jako rusycyzm. Rosyjski wyraz *дура́к* oznacza człowieka głupiego, nierozsądnego<sup>196</sup>.

Но он пролез — он сибиряк, Настырные	On nie ustąpi, Sybirak już tacy oni są,
они,	Choć mówię odpuść mu <b>durak</b> , bo
И я сказал ему: « <b>Чуда́к!</b> Устал ведь —	zmęczysz się tą grą.
отдохни!»	

Decyzja ta ponownie umotywowana jest chęcią zbliżenia tekstu tłumaczenia do kultury docelowej, czemu dodatkowo sprzyja fonetyczna bliskość obu wyrazów – *чуда́к* – *durak*.

Podsumowując nasze rozważania, należy podkreślić, że leksyka zapożyczona z języka rosyjskiego pełni w tłumaczeniach Maleńczuka rolę bardzo istotną. Z jednej strony, odsyła ona wprost do kultury wyjściowej oryginału, z drugiej jednak, jest też sposobem realizacji założeń wpisujących się w strategię stylistyczną Maleńczuka, który dąży do wulgaryzacji i potoczności tekstu

---

<sup>196</sup> Hasło: *дура́к*. WWW: [https://udarenieru.ru/index.php?word=on&mas\\_word=дура́к](https://udarenieru.ru/index.php?word=on&mas_word=дура́к). [dostęp: 07.08.2023].

## Podsumowanie

Przekład meliczny stanowi niewątpliwie interesującą przestrzeń do badań i analiz. Jest to sytuacja niejako paradoksalna, bowiem nie wynika ona ze stałego i masowego napływu nowego materiału egzemplifikacyjnego. Popularne hity radiowe, w przeciwieństwie, na przykład, do filmów wysokobudżetowych, doskonale radzą sobie bez tłumaczenia na inne języki. Wydawać by się mogło, że przy tego rodzaju ograniczoności materiałów refleksja naukowa nad przekładem utworów słowno-muzycznych szybko zostanie wyczerpana. Nic bardziej mylnego. Tak jak pisałem we wstępie do niniejszej dysertacji oraz rozwijałem w rozdziale poświęconym przekładowi melicznemu – choć jeszcze na początku XXI wieku kwestie tłumaczenia melicznego pozostawały na marginesie humanistyki, dziś sytuacja ta wyraźnie się zmienia. Dostrzec można wzrost zainteresowania studium nad piosenką w tłumaczeniu, co skutkuje zwiększoną liczbą prac poświęconych krytyce tłumaczenia melicznego.

Jednym z przejawów tego zainteresowania jest niniejsza dysertacja, której celem było zwrócenie uwagi na kwestie związane z melicznymi i kulturowymi aspektami tłumaczenia. Materiał egzemplifikacyjny w postaci utworów Władimira Wysockiego oraz ich przekładów autorstwa Macieja Maleńczuka pozwolił na wyprowadzenie kilku wniosków w kontekście komplementarności aranżacji muzycznej oraz aspektu melicznego i kulturowego w utworach słowno-muzycznych.

Z uwagi na to, że do odbioru piosenki angażowany jest przede wszystkim zmysł słuchu, aranżacja muzyczna stanowi niezmiernie ważną przestrzeń znaczeniową. Przeprowadzona przeze mnie analiza potwierdziła, że warstwa muzyczna pozwala na wzmocnienie poszczególnych motywów obecnych w warstwie tekstowej tłumaczenia, zasygnalizowanie ich istnienia lub też wprowadzenie zupełnie nowych, niewynikających z oryginału znaczeń i kontekstów. Przykładem sytuacji, w której muzyka towarzysząca tłumaczeniom pozwala na jeszcze wyraźniejsze oddanie sytuacji lirycznej ukazanej w tekście, może być utwór *Bokser*, w którym walka bokserska oddana została za pomocą agresywnej aranżacji punk-rockowej. Innym przykładem powyższego mogą być utwory *Czerwone zielone* oraz *Ten co wcześniej z Tobą był* –

pojawiająca się w nich bluesowa aranżacja podkreśla obecny w tekście motyw trudnej relacji z niewierną kobietą. Muzyka, jak wspomniałem, może także aktywizować nowe, nieobecne w oryginale konteksty w ramach odniesień intertekstualnych w postaci cytatów muzycznych (nawiązane do serialu *Stawka większa niż życie* w utworze *Ten co wcześniej z tobą był*) lub też wzmacniać informację przekazywaną w tekście za pomocą przejawów melosemii (odwołanie do odpowiedniego paradygmatu kulturowego w utworze *Manekiny*). Na tym jednak istotność aranżacji muzycznej się nie kończy.

Istotne dla formy muzycznej elementy w postaci tempa i metrum, jak potwierdziły przeprowadzone przeze mnie badania, wykazują wyraźny wpływ na wersyfikację tekstu piosenki. Zmiany w aranżacji muzycznej przekładów wpływają na brzmienie tekstów. Jednym z przejawów tego wpływu może być wprowadzenie stałego tempa w tłumaczeniu utworu, którego oryginał charakteryzował się tempem niestałym, przyspieszającym ze zwrotki na zwrotkę. Przykładem tego rodzaju transformacji jest tłumaczenie piosenki *Красное, зелёное – Czerwone zielone*, którego układ wersyfikacyjny poszczególnych strof ma charakter zdecydowanie bardziej schematyczny niż utwór oryginalny. Nowa aranżacja muzyczna może być również wsparciem w zachowaniu oryginalnego paradygmatu wersyfikacyjnego. Taką sytuację możemy zaobserwować w utworze *Bokser*. Napisana na nowo przez Maleńczuka muzyka, choć znacząco różni się od oryginału, pozwoliła na zachowanie regularnego układu wersyfikacyjnego. Podobną sytuację obserwujemy w przypadku utworu *Ten co wcześniej z Tobą był*. Oryginalny utwór cechuje się regularnością, którą polskiemu tłumaczeniu udaje się zachować dzięki m.in. dzięki formie dwunastotaktowego bluesa oraz obecności instrumentów perkusyjnych.

W analizowanych przeze mnie tekstach szczególnie interesującym zjawiskiem mającym wpływ na recepcję utworów jest transakcentacja. Na bazie materiału egzemplifikacyjnego można stwierdzić, że miała ona charakter dwojaki. Z jednej strony transakcentacja, szczególnie w pozycji nagłosowej wersów, pozwala na organizację rytmu na poziomie strofy, z drugiej zaś, co dostrzegamy przede wszystkim na przykładzie utworu *Ten co wcześniej z Tobą był*, może ona być czynnikiem semantycznym, który odsyła słuchacza do kultury źródłowej tekstu oryginalnego.

Transakcentacja może spełniać również funkcję ekspresywną poprzez podkreślenie pewnych elementów tekstu.

Analiza materiału egzemplifikacyjnego pozwoliła także na wyprowadzenie wniosków dotyczących przejawów aspektów kulturowych w przekładzie oraz zmian w warstwie lirycznej tłumaczeń, które związane są m.in. z biografią i idiolektem tłumacza.

Aspekt kulturowy w przekładzie objawia się przede wszystkim pozostawieniem w tekstach tłumaczeń sygnałów obcości nawiązujących zazwyczaj do kultury wyjściowej utworów. Leksyka zapożyczona z języka rosyjskiego odsyła wprost do kultury wyjściowej oryginału. Ekspozycja tej kultury odbywa się jednak nie tylko poprzez pozostawienie w tekście elementów takich jak, na przykład, antroponimy i toponimy, ale również poprzez ich formę morfologiczną odwołującą się do języka rosyjskiego (np. w utworze *Moskwa Odessa*). Kategoria obcości przejawia się również poprzez wykorzystanie całych zwrotów i wyrażeń zapożyczonych z kultury oryginału. Zjawisko to najpełniej przejawia się w utworze *Neutralne tango*, w którym refren w całości śpiewany jest po rosyjsku. Warto jednak podkreślić, że w przypadku pozostałych utworów frazy rosyjskojęzyczne przeplatane są polskojęzycznymi. Pojawiają się również formy hybrydalne (*Straszny dom*, *Manekiny*). Jednocześnie ekspozycja kultury wyjściowej nie jest w tłumaczeniach barda strategią realizowaną konsekwentnie. W wielu miejscach stosowana jest strategia adaptacji, czyli dostosowanie do kultury docelowej. Oprócz tego Maleńczuk korzysta z zasobów tzw. trzeciej kultury.

Innym istotnym elementem przekształceń w warstwie leksykalnej związanym z elementami kulturowymi jest intertekstualność. Część odniesień do literatury rosyjskiej i klasyki światowej obecnych w oryginale została w przekładzie zachowana, jednak ich odczytanie zależy od kompetencji kulturowej odbiorcy. Dodatkowo jednak Maleńczuk wplata w teksty swojego tłumaczenia aluzje i nawiązania nieobecne w oryginale. W czytelny sposób odsyła tym samym polskiego odbiorcę do klasyki polskiej muzyki rozrywkowej. Tego rodzaju decyzje translatorskie ponownie sygnalizują nie tylko potrzebę jak najdokładniejszego przekazania wymowy utworu oryginalnego, ale wskazują również na zamiar pozostawienia swojego autorskiego śladu w tłumaczonych tekstach. Ekspozycja autorskiego „ja” tłumacza szczególnie widoczna jest w warstwie stylistycznej tekstów, w której przejawia się poprzez typową dla Maleńczuka

intensyfikację zjawisk stylistycznie obniżonych. Wśród nich główną rolę odgrywa wulgaryzacja, korzystanie z zasobów leksyki potocznej i gwary więziennej. Nierzadko elementy te funkcjonują obok innych wykładników stylistycznych odpowiedzialnych, na przykład, za archaizację i patetyzację tekstu. Takie podejście wpisuje się w paradygmat *uprowadzenia* oryginalnych utworów, bowiem analogiczną strategię stylistyczną obserwujemy w autorskiej twórczości polskiego barda. Warto podkreślić, że wykładniki idiolektu polskiego artysty łączą się z omówionymi w części teoretycznej elementami jego biografii, takimi jak pobyt w więzieniu, czynny sprzeciw wobec systemu oraz uzależnienie od alkoholu i narkotyków. Korespondują one z tematyką utworów wybranych przez Maleńczuka i są oczywiste dla słuchacza zaznajomionego z jego biografią i twórczością.

Prezentowana dysertacja nie wyczerpuje niewątpliwie zagadnień dotyczących analizy przekładu melicznego. Jednakże, jak się wydaje, opracowana metodologia analizy warstwy wersyfikacyjnej z uwzględnieniem aspektu muzycznego i wyprowadzone stąd konkluzje mogą stać się przyczynkiem do dalszych badań.

## Streszczenie

### **Meliczne i kulturowe aspekty tłumaczenia (na materiale przekładów utworów Władimira Wysockiego autorstwa Macieja Maleńczuka)**

Celem niniejszej dysertacji jest pogłębiona analiza sposobu funkcjonowania aspektów melicznego oraz kulturowego w oryginalnych utworach słowno-muzycznych oraz ich przekładach. Istotną rolę w analizie obu elementów pełni postać tłumacza, bowiem od obranych przez niego strategii zależy, w jaki sposób poszczególne aspekty utworów zostaną przetransformowane i przetransferowane do języka i kultury docelowej. W charakterze materiału egzemplifikacyjnego zostały wykorzystane przekłady utworów Władimira Wysockiego autorstwa Macieja Maleńczuka, które ukazały się w formie albumu muzycznego *Wysocki Maleńczuka*.

Rozprawa składa się z dziewięciu rozdziałów poprzedzonych wstępem i zakończonych podsumowaniem. Do pracy dołączono streszczenia w trzech językach – polskim, rosyjskim i angielskim oraz bibliografię. Dysertacja ma klasyczną strukturę – podzielona została na część teoretyczną (rozdziały I–VII) oraz praktyczną (rozdziały VIII–IX).

W pierwszym rozdziale omawiam istotne dla pracy założenia współczesnego przekładoznawstwa oraz prezentuję postać tłumacza w kontekście jego miejsca w dyskursie przekładoznawczym. Rozdział drugi poświęcony jest analizie związków dźwięku (muzyki) i słowa (języka) we współczesnych badaniach lingwistycznych i muzykologicznych. W rozdziale trzecim analizuję specyfikę transferu utworów muzycznych ze szczególnym uwzględnieniem czynników melicznych w postaci wersyfikacji oraz instrumentacji. Rozdziały czwarty i piąty poświęcone są zjawisku bardostwa, gatunku piosenki autorskiej. Szósty rozdział stanowi omówienie twórczości i biografii Władimira Wysockiego. Siódmy rozdział, wieńczący część teoretyczną, poświęcony jest Maciejowi Maleńczukowi. Prezentuję w nim jego biografię, działalność twórczą, strategie funkcjonowania w dyskursie oraz specyficzne elementy idiolektu, których obecność jest w przekładzie wyraźnie odczuwalna.

W część analitycznej pracy (rozdziały VIII–IX) analizuję meliczne i kulturowe aspekty oryginalnych utworów Władimira Wysockiego w konfrontacji z ich przekładami autorstwa Macieja Maleńczuka.

W ósmym rozdziale omówione zostały zmiany w warstwie semantycznej i brzmieniowej kodu muzycznego oraz ich wpływ na recepcję piosenki. Rozdział ten zawiera również zaproponowany przeze mnie opis metodologiczny analizy warstwy melicznej oraz analizę warstwy melicznej przeprowadzoną na podstawie tekstów czterech oryginalnych utworów i ich przekładów.

W ostatnim, dziewiątym rozdziale części analitycznej niniejszej dysertacji omówione zostały aspekty kulturowe oraz sposób ich transferu. Badane były ponadto ślady obecności tłumacza w warstwie stylistycznej tekstów, strategie obrane w tłumaczeniu odniesień intertekstualnych oraz sposoby tłumaczenia tytułów piosenek.

## Summary

### **Melic and Cultural Aspects of Translation (Based on the Translations of Vladimir Vysotsky's Works by Maciej Maleńczuk)**

The aim of this dissertation is an in-depth analysis of the functioning of melic and cultural aspects in original word-music compositions and their translations. The role of the translator is crucial in analyzing both elements, as the strategies chosen by the translator determine how various aspects of the works will be transformed and transferred into the target language and culture. The translations of Vladimir Vysotsky's works by Maciej Maleńczuk, which were released in the form of a music album titled "Wysocki Maleńczuka" serve as the exemplifying material for this study.

The dissertation consists of nine chapters, preceded by an introduction and followed by a conclusion. The work includes summaries in three languages – Polish, Russian, and English – as well as a bibliography. The dissertation has a classical structure, divided into theoretical (Chapters I–VII) and practical parts (Chapters VIII–IX).

In the first chapter, I discuss significant premises of contemporary translation studies and present the translator's role within the context of translation discourse. The second chapter focuses on the analysis of the relationship between sound (music) and word (language) in contemporary linguistic and musicological research. In the third chapter, I analyze the specifics of transferring musical works, emphasizing melic factors such as versification and instrumentation. Chapters four and five are dedicated to the phenomenon of bard songs, specifically the genre of the author's song. The sixth chapter discusses the works and biography of Vladimir Vysotsky. The seventh chapter, concluding the theoretical part, is devoted to Maciej Maleńczuk. I present his biography, creative activities, strategies within the discourse, and specific elements of his idiolect, which are distinctly felt in the translation.



In the analytical part of the work (Chapters VIII–IX), I analyze the melic and cultural aspects of Vladimir Vysotsky's original works in comparison with their translations by Maciej Maleńczuk.

The eighth chapter discusses changes in the semantic and sound layers of the musical code and their impact on the song's reception. This chapter also includes my proposed methodological description of the melic layer analysis and an analysis of the melic layer based on the texts of four original works and their translations.

In the final, ninth chapter of the analytical part, the cultural aspects and their transfer are discussed. Additionally, I examine the traces of the translator's presence in the stylistic layer of the texts, strategies chosen in translating intertextual references, and methods of translating song titles.

## Резюме

### **Мелические и культурные аспекты перевода (на материале переводов песен Владимира Высоцкого, выполненных Мацеєм Маленчуком)**

Целью данной диссертации является углубленный анализ функционирования мелических и культурных аспектов в оригинальных словесно-музыкальных произведениях и их переводах. Существенную роль в анализе обоих элементов играет фигура переводчика, так как от выбранных им стратегий зависит, каким образом различные аспекты произведений будут трансформированы и перенесены в целевой язык и культуру. В качестве материала для анализа использованы переводы произведений Владимира Высоцкого, выполненные Мацеєм Маленчуком, которые были выпущены в виде музыкального альбома «Высоцкий Маленчука».

Диссертация состоит из девяти глав, которым предшествует введение и за которыми следует заключение. К работе прилагаются аннотации на трех языках – польском, русском и английском, а также библиография. Диссертация имеет классическую структуру и разделена на теоретическую часть (главы I–VII) и практическую часть (главы VIII–IX).

В первой главе рассматриваются важные для работы положения современной переводоведческой науки, представляется фигура переводчика в контексте его места в переводоведческом дискурсе. Вторая глава посвящена анализу связей между звуком (музыкой) и словом (языком) в современных лингвистических и музыковедческих исследованиях. В третьей главе анализируется специфика передачи музыкальных произведений с особым учетом мелических факторов, таких как версификация и инструментовка. Четвертая и пятая главы посвящены явлению бардовской песни, жанру авторской песни. Шестая глава содержит обзор творчества и биографии Владимира Высоцкого. Седьмая глава, завершающая теоретическую часть, посвящена Мацею Маленчуку. В этой главе представлена его биография, творческая деятельность,

стратегии функционирования в дискурсе и специфические элементы идиолекта, которые явно ощущаются в переводе.

В аналитической части работы (главы VIII–IX) анализируются мелические и культурные аспекты оригинальных произведений Владимира Высоцкого в сравнении с их переводами, выполненными Мацеєм Маленьчуком.

В восьмой главе обсуждаются изменения в семантическом и звуковом слоях музыкального кода и их влияние на восприятие песни. В этой главе также предлагается наш методологический подход к анализу мелического слоя и проводится анализ мелического слоя на основе текстов четырех оригинальных произведений и их переводов.

В последней, девятой главе аналитической части данной диссертации обсуждаются культурные аспекты и способы их переноса. Помимо прочего, исследуются следы присутствия переводчика в стилистическом слое текстов, стратегии, выбранные при переводе интертекстуальных отсылок, и методы перевода заглавий песен.

## LITERATURA

### LITERATURA PRZEDMIOTU:

- Adorno T. W.: *O fetyszymie muzycznym i regresji słuchania*. W: *Przemysł kulturalny*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa 2019, s. 65–102.
- Aitchison J.: *Ziarna mowy. Początki i rozwój języka*. Warszawa 2002.
- Apter R., Herman M.: *Translating for Singing*. New York 2016.
- Arom S.: *Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse*. „Revue de musicology” 1969, vol. 45, nr 2, s. 172–216.
- Arystoteles: *Polityka*. Przeł. L. Piotrowicz. Wrocław 1953.
- Bakula B.: *O potrzebie badań nad drugim obiegiem, samizdatem, kulturą niezależną*. W: *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej 1956–2006*. Red. B. Bakula, M. Talarczyk-Gubała. Poznań 2007, s. 9–16.
- Balcerzan E.: *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?* W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*. Red. Piotr Fast, Katowice 1998, s. 57–71.
- Balcerzan E.: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Poznań 2007.
- Balcerzan E.: *Tłumaczenie jako wojna światów*. Poznań 2011.
- Balcerzan E.: *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich*. W: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*. Red. M. R. Mayenowa, J. Sławiński, Wrocław 1968, s. 32–58.
- Barańczak A.: *Jak muzyka znaczy?* „Teksty” 1976, nr 6, s. 127–131.
- Barańczak A.: *Poetycka „muzykologia”*. „Teksty” 1972, nr 3, s. 108–116.
- Barańczak A.: *Słowo w piosence – poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław 1983.
- Barańczak S.: *Amerykanizacja Wisławy*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Red. E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań 2007, s. 342–352.
- Barańczak S.: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów i problemów*. Kraków 2004.
- Bazyłow L.: *Historia Rosji*. Wrocław 2010.
- Bednarczyk A.: *O języku przekładu (na materiale polskich tłumaczeń piosenek Włodzimierza Wysockiego)*. W: *Aktualne problemy językoznawstwa słowiańskiego, Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej (Sosnowiec, 17–18 maja 1991 r.)*. Red. M. Blicharski, H. Fontański. Katowice 1992, s. 9–17.
- Bednarczyk A.: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002.
- Bednarczyk A.: *Murka – wariant intra- i interlinwalne (jeszcze raz o tłumaczeniu piosenki)*. W: *Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fasta. Katowice 2005, s. 123–140.
- Bednarczyk A.: *Przekład poezji śpiewanej a odtworzenie w nim warstwy muzycznej oryginału*. W: *Literatura i słowo wczoraj i dziś. Piśmiennictwo rosyjskie a państwo totalitarne. Materiały konferencji naukowych (10–11 czerwca, 17 grudnia 1992 r.)*. Red. A. Semczuk, W. Zmarzer. Warszawa 1993, s. 135–141.

- Bednarczyk A.: *Przeszłość i terażniejszość rosyjskich bardów w Polsce*. W: *Bardowie*. Red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001, s. 167–179.
- Bednarczyk A.: *Różnice strategii (aspekt intertekstualny w oryginale i w przekładzie literackim)*. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice, s. 157–172.
- Bednarczyk A.: *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa 2008.
- Bednarczyk A.: *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*. Łódź 1999.
- Bednarczyk A.: *Wysocki po polsku: problematyka przekładu poezji śpiewanej*. Łódź 1995.
- Bednarczyk A.: *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej. Teoria i praktyka w ewolucji*. Gdańsk 2016.
- Bednarczyk A.: *Семантика поэтических образов и прагматика перевода (На материале польского варианта «Райских яблок» В. Высоцкого)*. „Respectus Philologicus” 2002, nr 2 (7), s. 16–27.
- Benjamin W.: *Zadanie tłumacza*. W: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz. Kraków 2012, s. 23–36.
- Berman A.: *Przekład jako doświadczenie obcego*. W: *Współczesne teorie przekładu antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 249–266.
- Biedrzycki M.: *Pieśń gorzką nuci czas*. „BruLion”, 1998, nr. 1, s. 62–64.
- Bielecka-Latkowska J.: *Rosyjskie zapożyczenia leksykalne we współczesnym języku polskim w świetle materiałów słownikowych i prasy powojennej (1945–1985)*. Kielce 1987.
- Biłas–Pleszak E.: *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice 2005.
- Bogusz P.: *Piosenka autorska w PRL-u jako literacki nośnik treści politycznych*. W: *Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u*. Red. E. Paczoska. Warszawa 2013, s. 98–106.
- Borowy W.: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921.
- Boss D.: *Das sowjetrussische Autorenlied: eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudźawa und Vladimir Wysockij*. Monachium 1985.
- Bristiger M.: *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986.
- Bryll A.: *Cohen mówiony i śpiewany, czyli o przekładzie poetyckim i melicznym tekstów piosenek*. W: *Studia o przekładzie. Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 2004, s. 159–173.
- Bryll A.: *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga*. W: *Studia o przekładzie. Dialog czy nieporozumienie (z zagadnień krytyki przekładu)*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2005, s. 85–117.
- Bryzek Sz.: *O tłumaczeniu tytułów piosenek autorskich (na materiale twórczości Włodzimierza Wysockiego i Bułata Okudźawy)*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis – Studia Russologica”, 2020, nr. 13, s. 187–193.
- Bukowski P., Heydel M.: *Współczesne teorie przekładu*.
- Burkhardt H.: *Kulturemy i ich miejsce w teorii przekładu*. W: *Język a kultura*, t. 20. Red. A. Dąbrowska. Wrocław 2008, s. 197–209.
- Burzyńska A., Markiewicz M. P.: *Teoria literatury XX wieku*. Kraków 2007.
- Burzyńska A.: *Poststrukturalizm*. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. Burzyńska, M. Markowski. Kraków 2006, s. 304–351.

- Butler D.: *Nowsze zapożyczenia rosyjskie w języku polskim*. „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne Filii UW w Białymstoku. Humanistyka”, 1973, t. 1–2, s. 5–36.
- Buttler D.: *Miejsce języka potocznego wśród odmian współczesnej polszczyzny*. W: *Język literacki i jego odmiany*. Red. S. Urbańczyk. Wrocław 1982, s. 17–28.
- Cantwell R.: *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*. Illinois 2002.
- Chazbijewicz M.: *Музыкальный аспект в песнях Владимира Высоцкого*. W: *Społeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*. Red. L. Dacewicz. Białystok 2004, s. 11–15.
- Chesterman A.: *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes. Journal of Language and Communication Studies”, 2009, nr 42, s. 13–22.
- Chojnacki A.: *Poetyka*. Warszawa 1980.
- Chomsky N. A.: *Language and mind*, New York 1972.
- Cook J.: *Potoczność w przekładzie dialogu powieściowego. Na materiale polskich przekładów francuskiej prozy powieściowej*. Kraków 2019.
- Cook N.: *Przewodnik po analizie muzycznej*. Kraków 2014.
- Davies N.: *Boże igrzysko*. Kraków 1989.
- Davies N.: *Przedmowa*. W: E. Tabakowska *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*. Kraków 1999.
- de Beaugarde R., Dressler W.: *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Przeł. A. Szwedek. Warszawa 1990.
- de Cervantes y Saavedra M.: *Przemyślenia szlachecka, Don Kichote z Manczy*, t. 2. Przeł. A. L. Czerny, Z. Czerny. Warszawa 1966.
- de Lazari A.: *Bardowie i idee*. W: *Bardowie*. Red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001, s. 45–50.
- de Saussure F.: *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Przeł. K. Kasprzyk. Warszawa 2002.
- Dedecius K.: *Notatnik tłumacza*. Przeł. J. Prokop. Kraków 1974.
- Derrida J.: *Wieża Babel*. Przeł. A. Dziadek. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 375–383.
- Dłuska M.: *Prozodia języka polskiego*. Warszawa 1976.
- Dłuska M.: *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*. „Pamiętnik Literacki” 1954, 45/2, s. 473–502.
- Dobrzyńska T.: *Tekst – styl – poetyka. Zbiór studiów*. Kraków 2003.
- Drawicz A.: *Wolna literatura*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. Red. A. Drawicz. Warszawa 2007, s. 537–585.
- Dubisz S.: *O stylizacji językowej*. „Język Artystyczny” 1996, nr. 10, s. 11–23.
- Dunbar R.: *Grooming, gossip and the evolution of language*, London 1996.
- Dźwinel K.: *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr. 16, s. 110–120.
- Eco U.: *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972.
- Everett D.: *Język – narzędzie kultury*. Przeł. Z. Wąchocka, P. Paszkowski. Kraków 2018.
- Feld S.: *Linguistic models in ethnomusicology*. „Ethnomusicology” 1974, vol. 18, s. 197–217.
- Flukowski S.: *[Materia literacka i muzyczna]*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Red. E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań 2007.
- Friedland E.: *Building Walking Bass Lines*. Milwaukee 1995.
- Frith S.: *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Przeł. M. Król. Kraków 2011.

- Gadamer H. G.: *Lektura jest przekładem*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 321–325.
- Gagaczowska M.: *Tytuł i tłumaczenie*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. Dąbmska-Prokop, J. Brzozowski. Częstochowa 2000, s. 280–284.
- Gajda K.: *Jacek Kaczmarski – w świecie tekstów*. Poznań 2013.
- Gajda K.: *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*. Poznań 2017.
- Gajda S.: *Intertekstualność a współczesna lingwistyka*. W: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Red. J. Mazur, A. Małycka, K. Sobstyl. Lublin 2010, s. 13–23.
- Gajda S.: *O pojęciu idiosylu*. W: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*. Red. J. Brzeziński. Zielona Góra 1988, s. 23–34.
- Gajda S.: *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*. „Socjolingwistyka”, 1987, t. 6, s. 79–89.
- Genette G.: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t.4. Red. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 317–366.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986.
- Gołąb M.: *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*. Toruń 2012.
- Gorlée D. L.: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Rodopi 2005.
- Górny T.: *Polifonia – od muzyki do literatury*. Kraków 2017.
- Grucza F.: *Zagadnienia translatoryki*. W: *O kulturze, kulturach i kulturologii. O tłumaczach, tłumaczeniu i translatoryce*. Red. S. Grucza, M. Olpińska-Szkiełko, M. Płużyczka, I. Banasiak, M. Łączek. Warszawa 2017, s. 149–161.
- Grzegorzczkowska R.: *Wstęp do językoznawstwa*. Warszawa 2007.
- Guczalski K.: *Znaczenie muzyki. Znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susan Langer*. Kraków 1999.
- Gussow A.: *Blues Expressiveness and the Blues Ethos*. WWW: <https://southernstudies.olemiss.edu/study-the-south/blues-expressiveness-and-the-blues-ethos/> [dostęp: 2.04.2024].
- Has-Tokarz A.: *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin 2010.
- Hejmej A.: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001.
- Hejmej A.: *Muzyka w literaturze*, Kraków 2012.
- Hejwowski K.: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015.
- Hejwowski K.: *Kognitywno-komunikatywna teoria przekładu*. Warszawa 2004.
- Heydel M.: *Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*. Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Kraków 2020, s. 23–44.
- Heydel M.: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. W: „Teksty Drugie” 2009, nr. 6, s. 21–33.
- Hicks M.: *Sixties rock: garage, psychedelic, and other satisfactions*. Illinois 1999.
- Hnatiuk O.: *Ukraińscy bardowie*. W: *Bardowie*. Red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001, s. 133–138.
- Hutcheon L.: *A Theory of Adaptation*. London 2013.

- Ingarden R.: *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa 1988.
- Jabłońska B.: *Socjologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu*. "Miscellanea Anthropologica et Sociologica" 2019, nr. 20(2), s. 36–55.
- Jagiello M.: *Czysty i prosty*. W: Edward Stachura, Włodzimierz Wysocki, Leonard Cohen – *Piosenki*. Warszawa 1989, s. 55–62.
- Jakobson R.: *O językoznawczych aspektach przekładu*. Przeł. L. Pszczołowska. W: Roman Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1. Red. M. R. Mayenowa. Warszawa 1989, s. 372–381.
- Janowska A.: *Ewolucja konsumpcji muzyki – tendencja antropotropiczna*. „Studia i Prace Kolegium Ekonomiczno-Społecznego SGH”, 2008, Zeszyt 17, s. 191–208.
- Jarzębska A.: *Z dziejów myśli o muzyce*. Kraków 2002.
- Jasper O.: *Language: Its Nature, Development and Origin*. London 2021.
- Kaczorowska M.: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej (na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego)*. Kraków 2011.
- Kamiński M.: *Gry więzienne*. Warszawa 2006.
- Karaś H.: *Kalki semantyczne z języka rosyjskiego w polszczyźnie 2. połowy XIX i XX wieku w świetle ówczesnych źródeł poprawnościowych*. W: *Studia nad słownictwem XIX wieku*, t. 1. Red. W. Kupiszewski. Warszawa 1993, s. 105–137.
- Karaś H.: *Rusycyzmy słownikowe w polszczyźnie okresu zaborów (na podstawie prasy warszawskiej z lat 1795–1918)*. Warszawa 1996.
- Kasperski E.: *Literatura i różnorodność. Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*. Warszawa 1996.
- Kaźmierczak M.: *Przekład meliczny*. W: Multimedialna encyklopedia teatyczna „Sensualność w kulturze polskiej” .  
[https://www.researchgate.net/publication/340284698\\_Przeklad\\_meliczny](https://www.researchgate.net/publication/340284698_Przeklad_meliczny) [dostęp: 12.02.2024]
- Kita–Hubner J., Makarska R.: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Wprowadzenie*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translato logicznych*. Red. J. Kita–Huber, R. Makarska. Kraków 2020, s. 5–19.
- Klemensiewicz Z.: *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*. Warszawa 1953.
- Klemensiewicz Z.: *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*. W: *Polska myśl przekładoznawcza — antologia*. Red: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel. Kraków 2013, s. 53–66.
- Klemensiewicz Z.: *Jak charakteryzować język osobniczy?* W: *Składnia, stylistyka, pedagogika językowa*. Red. Z. Klemensiewicz, A. Kałkowska. Warszawa 1982, s. 561–575.
- Klimowicz T.: *Pożar serca, 16 smutnych esejów o miłości, o pisarzach rosyjskich i ich muzach*. Wrocław 2005.
- Kofin E.: *Semiologiczny aspekt muzyki*. Wrocław 1991.
- Komisja Standaryzacji Nazw Geograficznych poza Granicami Rzeczypospolitej Polskiej przy Głównym Geodecie Kraju, Główny Urząd Geodezji i Kartografii: *Nazwy państw świata, ich stolic i mieszkańców*. Warszawa 2007.
- Kopacki A.: *Musze w kapeluszu*. Wrocław 2012.



- Kowalikowa J.: *Znaczenie i funkcja wyrazów tzw. brzydkich we współczesnej polszczyźnie mówionej*. W: *Współczesna polszczyzna mówiona w odmianie opracowanej (oficjalnej)*. Red. Z. Kurzowa i W. Śliwiński. Kraków 1994, s. 105–113.
- Kowalska U.: *Pan śpiewak świat widzi ponuro*. Poznań 2016.
- Krupińska E.: *Muzyka jako forma symboliczna. Strukturalna semiotyka dzieła muzycznego*. Kraków 2021.
- Krzysztofiak M.: *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań 1996.
- Kubaszczyk J.: *Faktura oryginału i przekładu – o przekładzie tekstów literackich*. Warszawa 2016.
- Kurkowska H., Skorupka S.: *Stylistyka polska – zarys*. Warszawa 1959.
- Lebiedziński H.: *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*. Warszawa 1981.
- Lefevere A.: *Ogórki Matki Courage*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 224–246.
- Legeżyńska A.: *Dom w kulturze*. „Polonistyka” 1994, nr 4, s. 197–202.
- Legeżyńska A.: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999.
- Lenin W. I.: *Dzieła Wszystkie*, t. 5. Warszawa 1955.
- Lewańska A.: *O naturze i interpretacji utworu muzycznego*. „Sztuka i filozofia” 1999, t. 16, s. 179–193.
- Lewicki R.: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000.
- Lewicki R.: *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*. Lublin 1986.
- Lewicki R.: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017.
- Lipiec J.: *O istocie piosenki – esej ontologiczny*. „Piosenka” [rocznik kulturalny] 2017, nr 5, s. 10–21.
- Lipiński K.: *Vademecum tłumacza*. Kraków 2000.
- Lisecka M., Dźwinel K.: *Krzysztof Maria Sienawski śpiewany. Wokół muzycznej interpretacji tekstu poetyckiego*. W: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*. Red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaj, E. Kruszyńska. Toruń 2010, s. 117–130.
- Lisecka M.: *Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans*. „Tekstualia” 2018, nr 2 (53), s. 7–19.
- Lissa Z.: *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*. W: *Zofia Lissa. Wybór pism estetycznych*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2008, s. 4–19.
- Lissa Z.: *O „rozumieniu” muzyki*. W: *Zofia Lissa. Wybór pism estetycznych*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2008, s. 204–238.
- Lissa Z.: *Zarys nauki o muzyce*. Kraków 1987.
- Low P.: *Translating Song*. London 2016.
- Low P.: *Translating the Texts of Songs and Other Vocal Music*. W: *The Cambridge Handbook of Translation*. Red. K. Malmkjær. Cambridge 2002, s. 499–517.
- Lubocha-Kruglik J.: *Co nam przeszkadza w tłumaczeniu*. W: *Przestrzenie przekładu*. Red. J. Lubocha-Kruglik, O. Małysy. Katowice 2016, s. 13–28.
- Lubocha-Kruglik J.: *Semantyczna kategoria perceptywności i jej wykładniki w języku polskim i rosyjskim*. Katowice 2010.
- Łatuszew H.: *Bulat Okudźawa i inni rosyjscy bardowie w Polsce*. W: „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRLu. Red. E. Paczoska. Warszawa 2013, s. 49–61.

- Łobodowski J.: *Aleksander Galicz*. „Kultura” 1978, nr 5 (368), s. 3–45.
- Łoskiewicz A.: *Warianty*. „Literatura na świecie”, 1984, nr 10, s. 85–95.
- Łukasiewicz M.: *Pięć razy o przekładzie*. Kraków 2017.
- Maciołek M.: *Prozodia: akcent i intonacja. Zasady akcentowania w języku polskim*. W: *Głoski polskie. Przewodnik fonetyczny dla cudzoziemców i nauczycieli uczących języka polskiego jako obcego*. Red. M. Maciołek, J. Tambor. Katowice 2018, s. 63–78.
- Magnus P.D.: *A Philosophy of Cover*. Cambridge 2002.
- Majkiewicz A.: *Intertekstualność – implikacje dla przekładu*. Warszawa 2008.
- Malendowicz P.: *Wulgaryzmy w komunikowaniu politycznym*. „Świat Idei i Polityki”, 2020, tom. 19, s. 276–298.
- Maliszewski J.: „*Nic dwa razy się nie zdarza*” – strategia poetyckiego i melicznego przekładu wiersza Wisławy Szymborskiej na język angielski i niemiecki. W: *Studia o przekładzie. Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 2004, s. 141–157.
- Manasterska–Wiącek E.: *Przekaz leksyki nienormatywnej w przekładzie tekstu literackiego (na materiale polskich tłumaczeń opowiadań M. Zoszczenki)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2002, nr 2, s. 74–84.
- Manasterska–Wiącek E.: *Od stylizacji do błędu w przekładzie*. „Między Oryginałem a Przekładem. Dylematy stylizacji w przekładzie”, cz. 2. 2015, nr 4 (30), s. 69–88.
- Markiewicz H.: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Markiewicz H.: *Zabawy literackie dawne i nowe*. Kraków 1992.
- Marszałek M.: *Rusycyzmy leksykalne w potocznej odmianie współczesnej polszczyzny*. „Linguistics Applied” 2010, v. 2/3, s. 77–78.
- Matczuk P. K.: *Zrozumieć piosenkę*. „Piosenka” [rocznik kulturalny] 2014, nr. 4, s. 21–35.
- Mayenowa M. R.: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.
- Mika B.: *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin 2007.
- Mika B.: *Cytat muzyczny jako sposób komunikowania między współczesnym kompozytorem a odbiorcą*. W: *Wartości w muzyce: muzyka współczesna – teatr – media*. T. 6. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice 2014, s. 39–49.
- Milejowska H.: *Studia nad słownictwem w rosyjskim języku literackim przelomu wieków XVIII–XIX*. Warszawa 1976.
- Minors H. J.: *Music, Text and Translation*. New York 2013.
- Mroczkowski P.: *Historia literatury angielskiej*. Wrocław 1981.
- Nida E. A.: *Zasady odpowiedniości*. Przeł. A. Skucińska. W: *Współczesne teorie przekładu – antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 53–69.
- Nieuważny F., Olbrych W.: *Polityczno–społeczno–kulturalne symptomy przelomu*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. Red. A. Drawicz. Warszawa 2007, s. 435–440.
- Nord C.: *Text analysis in translation. Theory, methodology, and didactic application of a model for translation oriented text analysis*. Amsterdam–New York 2005.
- Nycz R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- Oksaar E.: *Kulturentheorie*. W: *Berichte aus den Sitzungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften*. Göttingen 1988, s. 26–49.
- Oksaar E.: *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. Hamburg 1988.
- Osiewicz B.: *Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого*. Poznań 2007.

- Ostaszewska D.: *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*. Warszawa 2000.
- Papla E.: *Poeci wobec muzyki*. Kraków 2014.
- Parczyńska M.: *Kim jest bard? (na przykładzie postaci Jana Kondraka)*. W: „*Piosenki prawdziwe*” w kulturze PRL-u. Red. E. Paczoska. Warszawa 2013, s. 87–97.
- Pecknold D., McCusker K. M.: *A Boy Named Sue: Gender and Country Music*. Jackson–Mississippi 2004.
- Pieńkos J.: *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*. Zakamycze 2003.
- Pierzchała P.: *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury – na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku*. Katowice 2016.
- Piotrowska–Wojaczyk A.: *Uwagi o słownictwie i frazeologii więziennej w Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny pod redakcją Haliny Zgólkowej*. „*Język. Religia. Tożsamość*” 2016, nr. 1 (13) s. 173–187.
- Pisarkowa K.: *Muzyka jako język*. „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze*” 1988, nr 97, s. 13–40.
- Pisarkowa K.: *Pomocnicze elementy języka muzykologii*. „*Język Polski*” 1963, nr 3, 113–128.
- Pluta M.: *Zasady muzyki i notacja muzyczna*. Kraków 2012.
- Pociej B.: *Lutosławski a wartość muzyki*. Kraków 1976.
- Pszczołowska L.: *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław 1977.
- Puzynina J.: *Ironia jako element języka osobniczego*. W: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*. Red. J. Brzeziński. Zielona Góra 1988, s. 35–44.
- Pym A.: *Humanizing Translation History*. „*Hermes. Journal of Language and Communication Studies*” 2009, no. 42, s. 23–48.
- Rasmussen E. E., Densley R. L.: *Girl in a country song: Gender roles and objectification of women in popular country music across 1990 to 2014*. „*Sex Roles: A Journal of Research*”, 2017, nr. 76(3–4), s. 188–201.
- Rekucki J. A.: *Poetycka piosenka autorska a przekład – przegląd badań w językach angielskim i polskim*. „*Przekładaniec*” 2022, nr. 45, 19–55.
- Rock w zwierciadle przekładu*. Red. A. Paszkowska–Wilk, P. Pielech, A. Podstawska. Katowice 2016.
- Rubin R., Melnick J.P.: *Immigration and American popular culture: an introduction*. New York 2007.
- Rychlewski M.: *Rewolucja rocka: semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Gdańsk 2011.
- Rychlewski M.: *Rock – stylizacja – intertekstualność*. „*Teksty Drugie*” 2006, nr. 4, s. 161–204.
- Sadowski J.: *Włodzimierz Wysocki i polskie schematy mitologizacji*. W: *Społeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*. Red. L. Dacewicz. Białystok 2004, s. 73–77.
- Samp J.: *Odessa-Mama – miasto i jego mieszkańcy w odeskich piosenkach*. W: *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*. Red. J. Ławski, N. Maliutina. Białystok–Odessa, 2016, s. 339–349.
- Sawicka J., Paczoska E.: *Bardowie*. Łódź 2001.
- Sawicka J.: *Wolnolubiwaja gitara – O Włodzimierzu Wysockim*. W: *Bardowie*. Red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001, s. 35–43.
- Schleiermacher F.: *O różnych metodach tłumaczenia*. Przeł. P. Bukowski. „*Przekładaniec*” 2008, nr. 21, s. 8–29.

- Sierosławska E.: *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa*. Kraków 2012.
- Sławek T.: *Kalibanizm. Filozoficzne dylematy tłumaczenia*. W: *Przekład artystyczny*, t. 1: *Problemy teorii i krytyki*. Red. P. Fast. Katowice 1991, s. 7–17.
- Sławomirski R.: *Władimir Wysocki – pogranicza kulturowe*. Poznań 2022.
- Snyder E. D.: *The Celtic Revival in English Literature 1760–1800*. Cambridge 1923.
- Sommerfeld B.: „Przekład jako odgrywanie” – działanie performatywne i „widzialność” tłumacza na przykładzie polskiego eseisty i tłumacza Andrzeja Kopackiego. Przeł. T. Skwara. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatoлогических*. Red. J. Kita–Huber, R. Makarska. Kraków 2020, s. 203–219.
- Społeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*. Red. L. Dacewicz. Białystok 2004.
- Studenckie przestrzenie przekładu*. Red. A. Paszkowska, D. Adamczyk, S. Bryzek, Ł. Gęborek. Katowice 2020.
- Studenckie przestrzenie przekładu 3*. Red. A. Paszkowska, K. Artamonova, D. Adamczyk, S. Bryzek. Katowice 2023.
- Susam–Sarajeva S.: *Translation and Music*. „The Translator” 2008, Volume 14, No. 2, 187–200.
- Sykulska K.: *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu*. W: *Bardowie*. Red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001, s. 187–197.
- Szałasek F.: *Jak pisać o muzyce. O wolnym słuchaniu*. Gdańsk 2015.
- Szaszkiewicz M.: *Tajemnice grypsarki*. Kraków 1997.
- Szczerbowski T.: *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*. Kraków 2018.
- Szota W.: Między muzyką a słowem. Tłumaczenie meliczne oraz jego analiza. W: *Nauka, badania i doniesienia naukowe 2018. Nauki humanistyczne i społeczne*. Red. T. Wysoczański. Świebodzice 2018, s. 262–270.
- Szpunar M.: *Emotywny aspekt recepcji muzycznej*. „Kultura Współczesna” 2017, nr. 3, s. 68–77.
- Śniatkowski S.: *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*. Kraków 2002.
- Świeściak A.: *Nohavica po polsku*. W: *Studia o przekładzie. Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 2004, s. 201–213.
- Święch J.: *Przekłady i autokomentarze*. W: *Polska myśl przekładoznawcza — antologia*. Red: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel. Kraków 2013, s. 193–216.
- Tabakowska E.: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków 2001.
- Tezi Y. L.: *The presentation of Women in Blues and Arabesk Song Lyrics*. Istanbul 2008.
- Tomaszewski M.: *Muzyka w dialogu ze słowem*. Kraków 2003.
- Toury G.: *Contrastive Linguistic and Translation Studies*. W: *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. Red. W. Kühlwein, G. Thome, W. Wills. München 1981, s. 251–261.
- Urbanek D.: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa 2004.

- Urban-Podolan A.: *W kwestii specyfiki gatunkowej piosenki autorskiej Bulata Okudźawy*. W: *Zielonogórskie Seminaria Polonistyczne – 2001*. Red.: S. Borawska, J. Brzeziński. Zielona Góra 2001, s. 457–470.
- Venuti L.: *Przekład, wspólnota, utopia*. Przeł. M. Heydel. W: *Współczesne teorie przekładu – antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 277–293.
- Venuti L.: *The Translator's Invisibility*. London 1995.
- Waczków J.: *[Ktoś w rodzaju inscenizatora]*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Red. E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań 2007 s. 255–256.
- Walczak B.: *Kontakty polszczyzny z językami niesłowiańskimi*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2: *Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 499–510.
- Warchala J.: *Kategoria potoczności w języku*. Katowice 2003.
- Warmuźńska-Rogóż J.: *Fenomen piosenki francuskiej w Polsce, czyli Piaf wiecznie żywa*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2023, t. 22, s. 93–113.
- Wasilewska A.: *Raport o kondycji tłumacza*. „Dwutygodnik”, 2012, nr. 86. WWW: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3752raportokondycjitlumacza.html>, [dostęp: 22.11.2022].
- Wesołowski F.: *Zasady muzyki*. Warszawa 2010.
- Wilkoń A.: *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice 2000.
- Wojtasiewicz O.: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa 1992.
- Wójcik D.: *ABC form muzycznych*. Kraków 2001.
- Wroczyński T.: *Edward Stachura – pieśń i czyn*. W: *Bardowie*. Red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001, s. 95–102.
- Zagórski J.: *Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem. O sztuce tłumaczenia*. Wrocław 1995.
- Zagórski J.: *Tłumaczenie tekstów do muzyki*. W: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*. Red. S. Pollak. Wrocław 1975, s. 353–366.
- Zarzewny G., Mazurek M.: *Co komunikują polskie wulgaryzmy? W: Procesy rozwojowe współczesnej polszczyzny cz. I. Najnowsze zjawiska w polszczyźnie*. Red. K. Zalejarz, K. Ruta. Poznań 2009, s. 174–183.
- Zazula P.: *Dominanta dramatyczna w przekładach tekstów piosenek*. W: *Przekład literacki a przekład użytkowy. Teoria i praktyka*. Red. U. Dąbmska-Prokop. Częstochowa 1999, s. 100–116.
- Zdunkiewicz-Jedynak D.: *Wykłady ze stylistyki*. Warszawa 2008.
- Żebrowska A.: *Outsider w kalekim świecie. Pieśni Władimira Wysockiego*. W: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*. Red. P. Fast, L. Rożek. Katowice 1994, s. 211–228.
- Żerańska-Kominek S.: *Muzyka w kulturze – wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.
- Żywiczyński P., Wacewicz S.: *Ewolucja języka. W stronę hipotez gesturalnych*. Toruń 2015.
- Афанасьев А. С.: *Биографический миф В. С. Высоцкого в современном масскульте*. „Филология и культура. Philology and culture”, 2012, nr 4 (30), s. 69–72.
- Баранова Т.: *Я пою от имени всех.... „Вопросы литературы”*, nr 4, 1987. WWW: <https://voplit.ru/article/yapoyuotimenivseh/> [dostęp: 10.02.2023].
- Вайсбурд М. Л.: *Реалии как элемент страноведения*. „Русский язык за рубежом”, nr 3, 1972, s. 98–102.

- Влахов С., Флорин С.: *Непереводимое в переводе*. Москва 1980.
- Гоголь Н. В.: *Письмо Жуковскому В. А., 28 февраля 1850 г.* W: Гоголь Н. В. – *Переписка*. Red. В. Э. Вацуро, Н. К. Гей, Г. Г. Елизаветина. Москва 1988, s. 227–231.
- Дацко Д. А.: *Основные проблемы перевода авторской песни (на материале поэтических текстов В. Высоцкого, О. Митяева)*. WWW: <http://www.wysotsky.com/0006/056.htm>. [dostep:08.07.2023].
- Долгушев В. Г.: «За восемь бед – один ответ». *Пословицы в поэзии Владимира Высоцкого*. „Русская речь”, nr 4, 2008, s. 119–121.
- Донецка Л.: *Это я не вернулся из боя*. WWW: <https://lgz.ru/article/eto-ya-ne-vernulsya-iz-boya/> [dostep: 10.02.2023].
- Жулькова К. А.: *Образ дома в русской литературе первой половины XX в.* „Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал”, nr 1, 2019, s. 194–202.
- Карпенко А.Ю.: *Деминутивное антропонимическое словообразование (на материале русских говоров юга Украины)*. „Вопросы ономастики” 1980, вып. 14, s. 99–110.
- Кихней Л.Г.: *К семиотике интертекстуальных мотивов в песнях Высоцкого: случай «Охоты на волков»*. W: *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012*. Red. А.В. Скобелев, Г.А. Шпилевая. Воронеж 2012, s. 11–28.
- Комиссаров В. Н.: *Современное переводоведение*. Москва 1999.
- Корман Я. И.: *Энциклопедия творчества Владимира Высоцкого – гражданский аспект*. Ижевск 2018.
- Крылов А. Е, Свиридов С. В.: *Окуджава. Высоцкий. Галич. Научный альманах. Книга 1*. Москва 2021.
- Крылов А. Е, Свиридов С. В.: *Окуджава. Высоцкий. Галич. Научный альманах. Книга 2*. Москва 2021.
- Кузнецова Е. Р.: *Песни В. С. Высоцкого: проблема поэтико–музыкальных связей в границах одного произведения*. „Альманах современной науки и образования”, nr 2 (9), 2012, s. 101–103.
- Кулагин А. В.: *Барды и филологи. Авторская песня в зеркале литературоведения*. Коломна 2011.
- Кулагин А.В.: *Окуджава и другие. Из исследований и рецензий 2002–2007 гг.* Москва 2008.
- Кулагин А.В.: *Поэзия Высоцкого – творческая эволюция*. Воронеж 2013.
- Кулагин А.В.: *Словно семь заветных струн. Статьи о бардах, и не только о них*. Коломна 2018 2008.
- Левый И.: *Искусство перевода*. Москва 1974.
- Люксембург А. М.: *Реалии в немецком медиатексте. Проблемы лингвокультурологического осмысления и перевода*. Ростов-на-Дону 2008.
- Нелюбин Л., Хухунин Г.: *Наука о переводе (история и теория с древнейших времен)*. Москва 2006.
- Новиков В. И.: *Авторская песня*. Москва 2002.
- Новиков В. И.: *Писател Владимир Высоцкий. В союзе писателейне состоял*. Москва 1991.

Пиванова Э.: *Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова*. Ставрополь 2008.

Поливанов Е.: *Общий фонетический принцип всякой поэтической техники*. «Вопросы языкознания», nr 1, 1963, s. 98–112.

Савченко А. В., Хмелевский М. С.: *Язык современной Одессы как феномен городской речи (с культурологическими комментариями)*. „Социо– и психолингвистические исследования”, nr 8, 2020, s. 86–92.

Савченко Б. А.: *Авторская песня*. Москва 1987.

Скворцов Л. И.: *Жаргонная лексика в языке современной художественной литературы*. „Вопросы культуры речи” 1966, вып. 7, s. 143.

Скобелев А. В., Шаулов С. М.: *Владимир Высоцкий: Мир и слово*. Минск 2001.

Скобелев А. В.: *Образ дома в поэтической системе Высоцкого*. W: *Мир Высоцкого: исследования и материалы*. Вып. III, t. 2. Москва 1999, s. 106–119.

Слепович Д.: *Историческая типология клезмерской традиции в Восточной Европе в XX веке*. WWW: <https://klezmer.narod.ru/academic/histtypology.html> [dostęp: 05.05.2024].

Тараева Г. Р.: *К теории музыкальной семантики: значение, смысл, символ*. „Культура жизни Юга России”, nr 1 (44), 2012, s. 7–10.

Тихомирова М. С.: *Стилистические функции диалектизмов в романе Фоменко „Память земли”*. „Вестник Львовского университета. Сер. филологии”, nr 4, 1974, s. 41–45.

Толстых В. И.: *В зеркале творчества – Владимир Высоцкий как явление культуры*. W: *Владимир Высоцкий – не вышел из боя*. Red. А. Н. Свиридов. Воронеж 1989, s. 523–544.

Томенчук Л.: *О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого*. W: *В. С. Высоцкий: исследования и материалы*. Red.: Ю. А. Андреев, Е. Г. Мущенко. Воронеж 1990, s. 152–168.

Цыбульский М.: *«Суров же ты, климат охотский...»*. W: *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012*. Red. А. В. Скобелев, Г. А. Шпилевая. Воронеж 2012, s. 143–148.

Шилина О. Ю.: *Владимир Высоцкий и музыка*. Санкт–Петербург 2008.

## SŁOWNIKI I ENCYKLOPEDIA:

*Bliżej muzyki – encyklopedia*. Red. J. Ekiert. Warszawa 2006.

*Dictionary of Celtic mythology*. Red. J. McKillop. Oxford 1998.

*Dystynktywny słownik synonimów*. Red. A. Nagórko, M. Łaziński, H. Burkhardt. Kraków 2004.

*Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Red. K. Polański. Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.

*Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 2001.

*Encyklopedia PWN*. WWW: <https://encyklopedia.pwn.pl/> [dostęp: 23.05.2024].

*Encyklopedia staropolska, t.4*. Red. Z. Gloger. Warszawa 1900.

*Kierunki, szkoły, terminy literackie. Słownik*. Red. S. Żak. Zielona Góra 1991.

*Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. Red. Halina Zgórkowa, Poznań 1994.

*Słowniczek muzyczny*. Red. J. Habela. Warszawa 1968.

*Słownik etymologiczny języka polskiego.* Red. A. Brückner. WWW: [https://pl.wikisource.org/wiki/Słownik\\_etymologiczny\\_języka\\_polskiego/](https://pl.wikisource.org/wiki/Słownik_etymologiczny_języka_polskiego/) [dostęp: 23.05.2024]

*Słownik frazeologiczny języka polskiego. T. I.* Red. S. Skorupka. Warszawa 1974.

*Słownik gwarowy Śląska Cieszyńskiego.* Red. J. Wronicz. Ustroń 2010.

*Słownik języka polskiego PWN.* WWW: <https://sjp.pwn.pl/sjp/> [dostęp: 23.05.2024].

*Słownik języka polskiego.* Red. W. Doroszewski. WWW: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski> [dostęp: 23.05.2024].

*Słownik muzyczny.* Red. A. Jacobs. Bydgoszcz 1993.

*Słownik pisarzy rosyjskich.* Red. F. Nieuważny. Warszawa 1994.

*Słownik pojęciowy języka staropolskiego.* WWW: <https://spjs.ijp.pan.pl/> [dostęp: 23.05.2024].

*Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów.* Red. M. Grochowski. Warszawa 1995.

*Słownik slangu miejski.pl.* WWW: <https://www.miejski.pl/> [dostęp: 23.05.2024].

*Słownik terminologii językoznawczej.* Red. Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański K. Warszawa 19

*Słownik terminów literackich.* Red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. Warszawa 2002.

*Słownik zapożyczeń polskich w języku rosyjskim* Red. W. Witkowski. Kraków 1999.

*Tezaurus terminologii translatorskiej.* Red. J. Lukszyn. Warszawa 1993.

*The Oxford Dictionary of Phrase and Fable.* WWW: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810> [dostęp: 23.05.2024].

*Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. II. Red. S. Dubisz. Warszawa 2018.

*Wielki słownik języka polskiego.* WWW: <https://wsjp.pl/> [dostęp: 23.05.2024].

*Wikipedia.* WWW: <https://pl.wikipedia.org/wiki/> [dostęp: 23.05.2024].

*Большой словарь русских поговорок.* WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs> [dostęp: 23.05.2024].

*Большой толковый словарь русского языка.* WWW: <https://gramota.ru/> [dostęp: 23.05.2024].

*Словарь синонимов.* WWW: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_synonims](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims) [dostęp: 23.05.2024].

*Словарь многих выражений.* WWW: [https://all\\_words.academic.ru/](https://all_words.academic.ru/) [dostęp: 23.05.2024].

*Словарь русского арга.* WWW: [https://russian\\_argo.academic.ru/](https://russian_argo.academic.ru/) [dostęp: 23.05.2024].

*Современный толковый словарь русского языка Ефремовой.* WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/>

*Толковый словарь Ефремовой.* WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova> [dostęp: 23.05.2024]

*Толковый словарь Ожегова.* WWW: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova> [dostęp: 23.05.2024]

*Толковый словарь русского языка.* Red. Д. Н. Ушаков. WWW: <https://kartaslov.ru/значение-слова> [dostęp: 23.05.2024]

*Толковый словарь русского языка.* Red: С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. WWW: <https://ozhegov.info/slovar/> [dostęp: 23.05.2024]

*Толковый словарь уголовных жаргонов.* Red. Ю.П. Дубягина, А.Г. Бронникова. Москва 1991.



Толковый словарь Ушакова онлайн. WWW: <https://ushakovdictionary.ru/> [dostęp: 23.05.2024].

## UTWORY CYTOWANE W PRACY:

### Владимир С. Высоцкий:

*Диалог у телевизора*  
*Песня лётчика*  
*Красное, зелёное*  
*Тот, кто раньше с нею был*  
*Певец у микрофона*  
*Очи чёрные: II. Старый дом*  
*Затяжной прыжок*  
*Песня о сентиментальном боксере*  
*Песня о нейтральной полосе*  
*Баллада о гипсе*  
*Москва — Одесса*  
*Песня про Джеймса Бонда, агента 007*

### Maciej Maleńczuk:

*Ach proszę Pani.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Alicja.* W: *Cały ten seks.* Music Corner Records, 1994.  
*Antoni Radwan.* W: *Demonologic.* Metal Mind 2005.  
*Arkadiusz.* W: *Moniti Revan.* Music Corner Records, 1997.  
*Baby.* W: *Klauzula Sumienia.* Agora S.A. 2020.  
*Bambry.* W: *Moniti Revan.* Music Corner Records, 1997.  
*Bokser.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Brain.* W: *Homo Twist.* Music Corner Records, 1996.  
*Czerwone zielone.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Dobrze że jest jutro.* W: *Cały ten seks.* Music Corner Records, 1994.  
*Edek Leszczyk.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Gips.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Jamajca.* W: *Cały ten seks.* Music Corner Records, 1994.  
*James Bond.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Kraków.* W: *Cały ten seks.* Music Corner Records, 1994.  
*Lema pamięci kosmiczny pogrzeb.* W: *Matematyk.* Pomaton EMI, 2008.  
*Mandela.* W: *Homo Twist.* Music Corner Records, 1996.  
*Manekiny.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Mani mani.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Matematyk.* W: *Matematyk.* Pomaton EMI, 2008.  
*Mikrofon.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Mirek Jankowski.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Moskwa Odessa.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Neutralne tango.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Neutralne Tango.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Nobody.* W: *Homo Twist.* Music Corner Records, 1996.

*Open Yo Cha Cha.* W: *Moniti Revan.* Music Corner Records, 1997.  
*Pan Maleńczuk.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Pierwszy dzień w pudle.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Populares über alles.* W: *Homo Twist.* Music Corner Records, 1996.  
*Portfel ojca.* W: *Homo Twist.* Music Corner Records, 1996.  
*Postacie.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Recydywa i ja.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Siostry.* W: *Matematyk.* Pomaton EMI, 2008.  
*Soffe u.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.  
*Straszny dom.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Swobodne spadanie.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Syf.* W: *Moniti Revan.* Music Corner Records, 1997.  
*Techno i porno.* W: *Homo Twist.* Music Corner Records, 1996.  
*Ten co wcześniej z Tobą był.* W: *Wysocki Maleńczuka.* Warner Music Poland, 2011.  
*Trzy kurwy świata pieniądza.* W: *Cały ten seks.* Music Corner Records, 1994.  
*Wolność słowa.* W: *Wolność Słowa.* Warner Music Poland, 2003.  
*Zima.* W: *Pan Maleńczuk.* Music Corner Records, 1998.

#### **Utwory innych autorów:**

*Ballady Bulata Okudźawy – różni wykonawcy.* Polskie Nagrania Muza, 1968.  
Krawczyk K: *Nie żałuję.* W: *Sergiusz Jesienin. Pieśni, pieśni.* Polskie Nagrania Muza, 1977.  
Mickiewicz A.: *Pan Tadeusz.* Kraków 2010.  
Osiecka A.: *Czy te oczy mogą kłamać.* WWW: <https://www.wiersze.co/oczy.htm> [dostęp: 12.10.2023].  
Szymborska W.: *Nic dwa razy. Wybór wierszy.* Kraków 1997, s. 14.  
WWW: [http://evevt.net/stihi/k/kongress\\_in\\_madrid.php](http://evevt.net/stihi/k/kongress_in_madrid.php). [dostęp: 03.05.2024].  
Бабел И. Е.: *Конкин.* WWW: <http://militera.lib.ru/prose/russian/babel/19.html>. [dostęp: 04.05.2024].  
*Владимир Высоцкий на языках мира.* Музпром, 2000.  
Гребенка Е.: *Черные очи.* WWW: <https://stihi.ru/2012/07/23/70> [dostęp: 12.10.2023].  
Евтушенко Е.: *Конгресс в Мадриде.*  
Есенин С. А.: *Пугачев.* WWW: <https://museum-esenin.ru/esenin/poehmy/pugachev>. [dostęp: 04.05.2024].  
Есенин С. А.: *Я, Есенин Сергей. Поэзия и проза.* Москва 2001, s. 130.  
Есенин С. А.: *Не жалею, не зову, не плачу...* WWW: <https://www.culture.ru/poems/44266/ne-zhaleyu-ne-zovu-ne-plachu> [dostęp: 12.10.2023].  
Жильцов С.: *Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. Песни и стихи. 1960–1967.* Тула 1993.

## BIOGRAFIE, WSPOMNIENIA I WYWIADY

- Burdzy B., Maleńczuk M.: *Ćpałem, chlałem i przetrwałem*. Warszawa 2015.
- Demidowa A.: *Mój Wysocki*. Przeł. J. Cichocki. Warszawa 2018.
- Karapetian D.: *Wysocki – między słowem a sławą. Wspomnienia*. Przeł. L. Miłowanowa. Warszawa 2005.
- Maleńczuk M.: *Chamstwo w państwie*. Warszawa 2016.
- Olbrychski D.: *Wspominki o Wysockim*. Warszawa 1990.
- Podgórzec Z.: *Wysocki. Życie i twórczość*. Warszawa 1989.
- Бакин В. С.: *Владимир Высоцкий. Жизнь после смерти*. Москва 2011.
- Влади М.: *Владимир или прерванный полёт*. Москва 1989.
- Георгиев Л.: *Владимир Высоцкий. Встречи, интервью, воспоминания*. Москва 1991.
- Георгиев Л.: *Владимир Высоцкий. Знакомый и незнакомый*. Москва 1989.
- Леонидов П.: *Владимир Высоцкий другие*. New York 1983.
- Новиков В. И.: *Владимир Высоцкий: Жизнь и творчество*. Москва 2000.
- Сафонов А.: *Вспоминая Владимира Высоцкого*. Москва 1989.

## ZBIORY TEKSTÓW

- Fedecki Z.: *14 piosenek w przekładach Ziemowita Fedeckiego*. Warszawa 1986.
- Jagiello M. B.: *Nie ma mnie*. Warszawa 1991.
- Высоцкий В. С.: *Монологи со сцены*. Москва 2000.
- Высоцкий В. С.: *Нерв*. Москва 1981.
- Edward Stachura, Włodzimierz Wysocki, Leonard Cohen. *Piosenki*. Red. J. A. Grochowina. Warszawa 1989

## ARTYKUŁY PRASOWE

- Biały B.: *Maciej Maleńczuk: Obsesja seksu gdzieś zniknęła i można normalnie żyć*. „Twój Styl”, 3.11.2022. WWW: <https://twojstyl.pl/artukul/maciejmalenczukobsesjaseksugdziejnieknelaimoznanormalniezyc,aid,4598> [dostęp: 05.06.2023].
- Chylińska Z.: *Wysocki Maleńczuka. Recenzja płyty*. „Nasze Miasto”, 31.08.2011. WWW: <https://naszemiasto.pl/wysockimalenczukarecenzjaplyty/ar/c134470256> [dostęp: 05.07.2023].
- Cieślak J.: *Maleńczuk zaśpiewa piosenki Wysockiego*. „Rzeczpospolita”, 17.04.2011. WWW: <https://www.rp.pl/plusminus/art14591561malenczukzaspiewapiosenkiwysockiego> [dostęp: 20.07.2023].
- Gadowski W.: *Punk zdechł – ogłasza Maleńczuk*. „Wysokie Obcasy” 07.05.2007. WWW: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/7,53668,4100479.html> [dostęp: 2.06.2023].
- Gruszecka M.: *Pudelsi są dla dojrzałych kobiet i mężczyzn. 30-lecie zespołu*. „Gazeta Wyborcza”, 2.10.2015. WWW: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,18949310,pudelsisadladojrzałychkobietimezczyzn30leciezespolu.html> [dostęp: 01.07.2023].

Kaczmarek J.: *Głosy z taśmy*. WWW: <https://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/felietony/bar-dobardach/> [dostęp 13.01.2023].

Kaczmarek J.: *Solidarność z Polską powinna mieć swój odrębny wyraz*. „Kontakt”, 1982. WWW: <https://www.kaczmarek.art.pl/media/wywiadyzjackiemkaczmarekim/solidarnosc-polskapowinnamiecswojodrebnywyraz/> [dostęp: 16.01.2023].

Kowalczyk P.: *Taka piękna masakra*. „Interia”, 27.05.2011. WWW: <https://muzyka.interia.pl/recenzje/newstakapieknamasakra,nId,1652265> [dostęp: 20.07.2023].

Michalak A.: *Maciej Maleńczuk na linii frontu*. „Dziennik.pl” 6.04.2008. WWW: <https://muzyka.dziennik.pl/artykuly/73673,maciejmalenczuknaliniifrontu.html> [dostęp 30.05.2023].

Pęczak M.: *Maciej Maleńczuk i Psychodancing*, „Wysocki”. „Polityka”, 4.05.2011. WWW: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/muzyka/1515416,1,recenzjaplytymaciejmalenczukipsychodancingwysocki.read> [dostęp: 05.07.2023].

Pęczak M.: *Bardowie wczorajsi i dzisiajsi*. „Polityka”, 29.10.2012. WWW: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1531887,1,bardowiewczorajsiidzisiajsi.rea>, [dostęp: 12.01.2023].

Sankowski R.: *Maleńczuk (znów) pokazuje pazur. Słyszeliśmy jego nową płytę*. „Gazeta Wyborcza”, 23.08.2014. WWW: <https://wyborcza.pl/7,75410,16474947,malenczukznowypokazujepazurslyszelismyjegonowaplyte.html> [dostęp: 30.05.2023].

Szubrycht J.: *"Po angielsku śpiewamy, po niemiecku gramy". Nie było drugiego takiego zespołu*. „Gazeta Wyborcza”, 12.04.2023. WWW: <https://wyborcza.pl/7,113768,29655393,poronarkotykiidiablyczypowrothomotwistmozesieudac.html> [dostęp: 20.05.2023].

Szubrycht J.: *Maleńczuk: Chciałem podziękować wszystkim dziewczynom, które wzięły sobie naradowca za męża*. „Gazeta Wyborcza” 16.05.2024. WWW: <https://wyborcza.pl/7,113768,30913710,chialem-podziekowac-wszystkim-dziewczynom-ktore-wziely-sobie.html> [dostęp: 16.05.2024].

Whitney C. R.: *Vladimir Vysotsky, Soviet Actor and Satirist, Dies; Attacked for Satirical Songs*. „New York Times”, 26.07.1980. WWW: <https://www.nytimes.com/1980/07/26/archive/s/vladimirvysotskysovietactorandsatiristdiesattackedfor.html> [dostęp: 20.08.2023].

Zębiński R.: *Maleńczuk: Dla stu osób nie chce mi się grać*. „Newsweek”, 09.08.2011. WWW: <https://www.newsweek.pl/maciejmalenczukdlastuosobniechcemisiegprac/77tw300>. [dostęp: 07.07.2023].

Żebrowska A.: *Krzyk. Z Bulatem Okudźawą rozmawia Anna Żebrowska*. „Polityka”, nr 41, 1983, s. 18.

Ильин А.: *„В Россию с любовью”: как Шон Коннери отдыхал от поклонников в Советском Союзе*. WWW: <https://www.bbc.com/russian/news53895531> [dostęp: 10.04.2023].

„Wysocki Maleńczuka” – *Maciej Maleńczuk śpiewa Wysockiego*. „Wirtualne Media”, 06.04.2011. WWW: <https://www.wirtualnemedial.pl/artikul/wysockimalenczukamaciejmalenczukspiewawysockiego> [dostęp: 20.07.2023].

*Fochy i fomy nas nie wykończą*. „Interia.pl”, 12.12.2005. WWW: <https://muzyka.interia.pl/wywiady/newsfochyifumynasniwykoncza,nId,1686657> [dostęp: 20.06.2023].

*Kim są nowi jurorzy „Idola”?* „Interia.pl”, 17.03.2003. WWW: <https://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-kim-sa-nowi-jurorzy-idola,nId,1615306> [dostęp: 6.06.2023].

*Maciej Maleńczuk śpiewa Wysockiego.* „Interia.pl”, 10.04.2011. WWW: <https://muzyka.interia.pl/alternatywa/newsmaciejmalenczuskspiewawysockiego,nId,1651600> [dostęp:20.05.2023].

*Pan Maleńczuk.* „Onet.pl”, 17.07.2003. WWW:

<https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiadyartykuly/panmalenczuk/jw0g3gc?utm> [dostęp: 06.06.2023].

*Złoty Samowar zgarnia Michał Szpak! „Ta piosenka była hitem podwórka”.*

„Wyborcza.pl” 18.08.2013. WWW: <https://zielonagora.wyborcza.pl/zielonagora/7,35182,14454001,zloty-samowar-zgarnia-michal-szpak-ta-piosenka-byla-hitem.html> [dostęp: 05.05.2024].

## **STRONY INTERNETOWE**

<https://bibliotekapiosenki.pl> [dostęp: 20.08.2023].

<http://maciejmalenczuk.pl/> [dostęp: 20.08.2023].

<http://www.poradniajezykowa.pl/> [dostęp: 20.08.2023].

<https://www.drumstore.pl/> [dostęp: 26.07.2023].

<https://www.olis.pl/> [dostęp: 05.07.2023].

<https://www.pudelsi.pl/> [dostęp:13.04.2023].

<https://www.spaghettiwestern.net/> [dostęp 15.05.2023].

<https://www.zr.ru/> [dostęp: 07.08.2023].

<https://wysotsky.com/> [dostęp: 07.08.2023].

<http://vysotskiy-lit.ru/> [dostęp: 07.08.2023].

<https://проф-бокс.рф/> [dostęp: 05.05.2024].