

Anna Mach 
Uniwersytet Warszawski
a.mach2@uw.edu.pl

Seria przekładowa w piosence na przykładzie tłumaczeń utworu *Crack of Doom* The Tiger Lillies

Wprowadzenie

Celem artykułu jest analiza serii przekładowej, jaką stanowią cztery polskie tłumaczenia piosenki *Crack of Doom* brytyjskiego zespołu z nurtu *punk cabaret*, The Tiger Lillies. Wszystkie omawiane przekłady zostały co najmniej raz wykorzystane w ramach spektakli teatralnych, a niektóre są także dostępne w formie nagrań studyjnych. Wszystkie spełniają też kryteria meliczności, to znaczy stanowią teksty przeznaczone do śpiewania do oryginalnej melodii utworu, a tym samym mieszczą się w zbliżonych ramach metrycznych i charakteryzują podobnym układem rymów. Ocena meliczności poszczególnych przekładów nie będzie jednak zasadniczym przedmiotem dalszej analizy.

W swoich rozważaniach wychodzę od koncepcji „serii przekładowej” w rozumieniu zaproponowanym przez Edwarda Balcerzana, poszukując jej specyfiki w obszarze przekładu piosenki. Rozważam też stosowność hipotezy retranslacji Antoine’a Bermiana w odniesieniu do badanych tekstów, szczególnie do założenia intencji kolejnych tłumaczy, nakierowanej na udoskonalenie tekstu docelowego.

Za szczególnie użyteczne metodologicznie uznają pojęcie „zawłaszczenie” (*appropriation*) w aksjologicznie nienacechowanym rozumieniu wprowadzonym przez Johana Franzona w odniesieniu do przekładu piosenki [2022]. Tak pojmowane zawłaszczenie to próba „uczynienia tekstu własnym”, naznaczenia go piętnem indywidualnym wynikającym czy to z celu i kontekstu wykorzystania przekładu, czy to z własnego idiomu artystycznego tłumacza.

Moim zamiarem nie jest wartościująca ocena jakości poszczególnych przekładów, lecz ich analiza pod kątem rekonstrukcji strategii przyjętej przez tłumacza oraz wynikających z niej kierunków przekształceń względem tekstu źródłowego. Pod tym względem bliskie jest mi podejście deskryptywno-wyjaśniające (*descriptive-explanatory approach*), jakie w obszarze *song translation studies* postulują Annjo K. Greenall, Johan Franzone, Sigmund Kvam i Anastasia Parianou [Greenall, Franzone *et al.* 2021: 28-33]. Sądzę, że taka formuła pozwala na odejście od perspektywy oceniającej na rzecz wieloaspektowego postrzegania tłumaczenia piosenki jako przekładu artystycznego, osadzonego w szerszym kontekście kulturowym i stanowiącego przejaw kompetencji autorskiej tłumacza.

Pojęcie „seria przekładowa” a przekład piosenki

Pojęciem ważnym dla dalszych rozważań jest „seria przekładowa” (nazywana tu także wymiennie „serią translatorską”), rozumiana jako zbiór obejmujący więcej przekładów tego samego tekstu źródłowego. W polskim przekładoznawstwie pojęcie to zyskało znaczący status przede wszystkim za sprawą Edwarda Balcerzana, który określił serię jako „podstawowy sposób istnienia przekładu artystycznego” i „swoistość jego ontologii” [Balcerzan 1968/1998: 18]. Tym samym seria w ujęciu Balcerzana ma charakter rozwojowy – nawet pojedyncze tłumaczenie danego utworu stanowi zaproszenie do powstania potencjalnie nieskończonego ciągu tłumaczeń kolejnych.

Jak dowodzi omówiony tu przypadek, nawet piosenka mało znanego, niszowego zespołu może doczekać się kilku tłumaczeń funkcjonujących w obiegu wykonawczym. Przyczyny takiego stanu rzeczy są, jak sądzę, dwojakiej natury. Pierwszy powód jest dosyć prozaiczny: przekłady piosenki często powstają na zamówienie, na potrzeby konkretnego spektaklu teatralnego lub innego przedsięwzięcia (na przykład albumu z utworami konkretnego artysty). Po drugie, tłumacze piosenki to często nie tyle

tłumacze zawodowi, co twórcy związani ze środowiskiem muzycznym lub teatralnym, piszący, a nierzadko także wykonujący, własne utwory [Franzon 2008: 373-374] – a tym samym osoby kreatywne, dążące do ekspresji własnego głosu artystycznego, skłonne do podjęcia wyzwania, jakim jest przełożenie cudzej piosenki „po swojemu”.

Warto w tym miejscu wspomnieć także o hipotezie retranslacji Antoine’a Bermana, zgodnie z którą kolejne elementy serii to próby coraz lepszego, acz nigdy nie idealnego zbliżenia do oryginału [Berman 1990]. Marta Kaźmierczak słusznie wskazuje, że dla stosowności tej hipotezy konieczne byłoby wystąpienie licznych warunków co do wiedzy, intencji i możliwości kolejnych tłumaczy, począwszy od założenia, że w ogóle są oni świadomi istnienia poprzednich wersji i znają ich treść [Kaźmierczak 2018: 7-9]. Jak zostanie to wskazane w dalszej części artykułu, w omawianym przypadku założenie to nie jest co do zasady spełnione, stąd teza o dążeniu tłumaczy do coraz „lepszego” tłumaczenia stoi pod istotnym znakiem zapytania. Podobnie można założyć, że o pojawianiu się nowych przekładów w omawianym tu przypadku nie decyduje „starzenie się” poprzednich wersji [Berman 1990: 1-2], jako że wszystkie cztery teksty powstały na przestrzeni zaledwie dwudziestu lat.

Osobną kwestią jest przyjmowanie w ramach hipotezy retranslacji założenia, zgodnie z którym pierwszy przekład dąży do udomowienia tekstu źródłowego, a dopiero kolejne elementy serii przenoszą na grunt docelowy kulturową specyfikę oryginału [Berman 1990; Bensimon 1990; Gambier 1994]. Outi Paloposki i Kaisa Koskinen, na podstawie analizy empirycznej, krytycznie odnoszą się do tego twierdzenia [Paloposki, Koskinen 2004]. Materiał badawczy w postaci tekstu pojedynczej piosenki jest, co prawda, dosyć ograniczony objętościowo i może nie pozwalać na pełną weryfikację lub falsyfikację wskazanej hipotezy, jednak dla pełnego obrazu zjawiska seryjności odnoszę się do niej w toku dalszych rozważań.

Wydaje się również, że – pomimo wspomnianych już niewielkich rozmiarów tekstów piosenek – w wypadku serii obejmującej przekłady danej piosenki nie ma zastosowania spostrzeżenie Grzegorza Ojcewicza o wyczerpywalności serii ze względu na zamkniętą liczbę możliwych rozwiązań niestanowiących plagiatu wersji poprzednich [Ojcewicz 2002: 403]. W przekładzie piosenki, zapewne ze względu na ograniczenia formalne związane z melicznością, a tym samym istotne utrudnienie w zachowaniu pełni sensów oryginału, daje się zauważyć znacznie większe przyzwolenie na istotne semantyczne odstępstwa od tekstu źródłowego – a zatem

potencjalnych wersji, znacznie się od siebie nawzajem różniących, może być w zasadzie nieskończenie wiele.

W świetle tych uwag przyjmuję, że koncepcja serii translatorskiej zasługuje na odrębną analizę w odniesieniu do specyficznego typu przekładu, jakim jest przekład piosenki. Jak staram się wykazać w omówieniu, cztery analizowane tłumaczenia nie tworzą logicznego ciągu i nie wydają się zmierzać do „poprawy” poprzednich wersji, co może być wskazówką do zakwestionowania samej stosowności koncepcji serii przekładowej w odniesieniu do badanego przypadku w szczególności, a przekładu piosenki na potrzeby wykonawcze – w ogólności.

Na koniec warto dodać, że przekłady w omawianej tu serii zostały uszeregowane chronologicznie, według dat ich pierwszego dającego się ustalić wykonania. Można zastanawiać się, czy czas powstania poszczególnych tłumaczeń faktycznie przypada na okres ich wykorzystania, czy też istotnie je poprzedza, co mogłoby podważać przyjęty w serii porządek. Na podstawie wiedzy o własnej wersji i rozmów z innymi tłumaczami zakładam jednak, z dużą dozą pewności, że tłumaczenia powstały właśnie w prezentowanej kolejności. Jedyne wątpliwości mogłyby dotyczyć tekstu Romana Kołakowskiego, acz pierwsze znane przekłady jakichkolwiek utworów The Tiger Lillies autorstwa tego tłumacza pojawiły się zaledwie dwa lata przed przyjętą tu datą roczną i nawet gdyby już wtedy powstało omawiane niżej tłumaczenie, nie zaburzyłoby przyjętej kolejności w analizowanej serii.

The Tiger Lillies – śmiech i śmierć

Brytyjskie trio The Tiger Lillies powstało w 1989 r. w Londynie. Zespół wydał, jak dotąd, nieomal sześćdziesiąt albumów oraz zagrał setki, o ile nie tysiące koncertów na całym świecie, w tym wielokrotnie w Polsce. Siłą napędową grupy jest jej wokalista i autor tekstów, Martyn Jacques, który gra także na akordeonie, a okazjonalnie na pianinie i ukulele. Towarzyszą mu Adrian Stout na kontrabasie, thereminie, a niekiedy pile, oraz Budi Butenop¹ na bębnach i perkusjonalniach własnego wyrobu.

Już to osobliwe instrumentarium wskazuje, że twórczość The Tiger Lillies odbiega od zwyczajowych standardów muzyki popularnej. Choć

¹ W zespole od 2021 roku; najdłużej perkusistą był Adrian Huge, który gra także w omawianym tu utworze *Crack of Doom*.

sama grupa charakteryzuje swoją twórczość jako *punk cabaret*², określenie to stanowi jedynie umowną etykietę, bo składników tej eklektycznej kombinacji jest mnóstwo. Joana Rita Ramalho opisuje ją jako „niełatwą mieszaninę Weillowskiego kabaretu, wodewilu, teatru muzycznego i anarchicznej opery, z dodatkiem *chanson*, bluesa, gypsy jazzu Django Reinhardta, *bal-musette*, niemieckich *Lieder* i buntowniczego podejścia punkowego” [Ramalho 2020: 883; tłum. A.M.]³. Poczucie niezwykłości pogłębiają elementy wizualne: członkowie zespołu, w staroświeckich garniturach i melonikach, o twarzach ukrytych za makabrycznym makijażem, wyglądają niczym trójka przerażających klaunów z wędrownego cyrku.

Obszarem o znaczeniu szczególnie istotnym dla niniejszej analizy są teksty autorstwa Martyna Jacques’a: groteskowe, obsceniczne, przesycone czarnym humorem, niestroniące od obyczajowych i religijnych prowokacji. Romantyczna oda zoofila do adorowanej przezeń owcy [The Tiger Lillies 1997: 6], piosenka o radościach zrzucania niemowląt ze schodów [The Tiger Lillies 2007: 3], wesola przyśpiewka kata uprzyjemniająca mu krzyżowanie Chrystusa [The Tiger Lillies 1996: 3] – nie ma takiej świętości, która nie doczekałaby się tu zszargania. W zestawieniu z nietypowym wyglądem i zachowaniem scenicznym artystów, a także z żywiołowymi, cyrkowymi melodiami, daje to efekt z jednej strony komiczny i absurdalny, z drugiej – skłaniający do refleksji o społecznych normach i ich granicach. Można zatem zasugerować tezę, że The Tiger Lillies to spadkobiercy anglojęzycznego nonsensu spod znaku dwóch Edwardów: Leara i – zwłaszcza – Goreya⁴.

Jak widać choćby po przytoczonych tematach piosenek, niepoślednią rolę w utworach The Tiger Lillies odgrywa motyw absurdu śmierci. Nic w tym chyba dziwnego – nieuchronność śmierci to wszak fundamentalny dylemat egzystencjalny, a – jak zauważa Stanisław Barańczak – ludzkość uparcie stara się rozwiązać nierozwiązywalne problemy egzystencji i „sama ta sprzeczność staje się dla nonsensisty niewyczerpalną kopalnią efektów komicznych” [Barańczak 2007: 21]. Tak właśnie dzieje się

² Więcej o nurcie *punk cabaret* oraz wpisującej się weń muzyce The Tiger Lillies zob. Mach 2020.

³ „Uneasy mix of Weillian cabaret, vaudeville, music theatre, and anarchic opera, underscored by *chanson*, blues, Django Reinhardt’s gypsy jazz, *bal-musette*, German *Lieder*, and punk’s rebellious attitude”.

⁴ Zespół wydał zresztą, we współpracy z Kronos Quartet, płytę inspirowaną twórczością Edwarda Goreya (The Tiger Lillies 2003).

w utworze będącym przedmiotem tej analizy, *Crack of Doom* [The Tiger Lillies 1999: 10]. Pięć czterowersowych zwrotek, punktowanych refrenem „The crack of doom is coming soon” (wkrótce nadejdzie dzień sądu ostatecznego), ma jasne przesłanie, które można by podsumować maksymą *memento mori*: nie ma znaczenia, czy odnosisz sukcesy, czy też twoje życie to pasmo porażek, bo wszyscy i tak umrzemy i obrócimy się w proch. Powtarzany kilkadziesiąt razy refren, śpiewany do zawrotnie przyspieszającego akompaniamentu, wydaje się podkreślać absurdalną nieuchronność śmierci. Na poziomie muzycznym, a zwłaszcza wykonawczym, powaga tekstu jest jednak równoważona wyżej wspomnianym pierwiastkiem humoru [cf. The Tiger Lillies 2024].

Crack of Doom to jedna z najpopularniejszych piosenek zespołu⁵, do czego niewątpliwie przyczyniają się: skoczny, nieco klezmerski motyw muzyczny i chwytliwy, wewnętrznie rymowany refren. Zapewne to właśnie ta popularność, a może także uniwersalna tematyka były powodami, że utwór doczekał się serii aż czterech wykonywanych na scenie przekładów na język polski, stanowiących (w porządku chronologicznym) przedmiot analizy w dalszej części artykułu.

Konrad Pawicki, *Koniec świata*

Omawianą serię otwiera tłumaczenie autorstwa Konrada Pawickiego, zatytułowane *Koniec świata* [Pawicki 2002; załącznik nr 1]. Przekład wykorzystano w spektaklu *Sens życia według Tiger Lillies* w reżyserii Pawła Niczewskiego [Niczewski 2002], którego premiera miała miejsce 20 września 2002 r. w szczecińskiej Piwnicy pod Kryptą⁶. Jak wskazuje sam tłumacz⁷, pomysłodawcą wykorzystania w spektaklu muzycznym piosenek The Tiger Lillies był reżyser, Paweł Niczewski, który dokonał wyboru utworów i zwrócił się do Pawickiego o ich przetłumaczenie.

Jak często bywa w wypadku przekładu piosenki, Pawicki to nie zawodowy tłumacz, a osoba związana z teatrem i muzyką: aktor, wokalista, poeta, autor tekstów, reżyser⁸. Jako jeden z trojga wykonawców występował

⁵ Ocenę tę potwierdza choćby liczba odtworzeń w serwisie Spotify, najwyższa spośród wszystkich utworów grupy.

⁶ Dane za Encyklopedią Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/21680/sens-zycia-wedlug-tiger-lillies> (dostęp 20.12.2024).

⁷ W osobistej korespondencji z 3 sierpnia 2023 r.

⁸ Informacje za stroną internetową <https://konradpawicki.pl/> (dostęp 20.12.2024).

zresztą we wspomnianym spektaklu. Poza tekstami Jacques'a zdarzało mu się też tłumaczyć piosenki Nicka Cave'a, Jima Morrisona i Leonarda Cohena.

Wersja autorstwa Pawickiego wydaje się pozostawać najbliższej semantyki tekstu źródłowego, co zresztą stoi w sprzeczności z omówioną tu hipotezą o naturalizującym zwykle charakterze pierwszych przekładów. Widać to chociażby po refrenie, w którym w miejsce oryginalnego „the crack of doom is coming soon” pojawia się fraza „już koniec świata zbliża się” – stanowiąca niemal dokładny odpowiednik treści oryginału, ale za cenę utraty wewnętrznego rymu, a tym samym za cenę mniejszej melodyjności na poziomie językowym w tym wielokrotnie powtarzającym się, najważniejszym fragmencie utworu. Oczywiście rodzi się pytanie: czy w przekładzie melicznym przeznaczonym do wykonywania rezygnacja z rymu na rzecz zachowania sensów tekstu jest działaniem zwiększającym, czy też zmniejszającym ekwiwalencję? Należy chyba uznać, za Peterem Lowem [2005: 7-8], że jest to raczej element negocjowania, czy też „żonglowania” (*juggling*) przez tłumacza różnymi aspektami przekładu (w tym wypadku rymem i sensem) w procesie dążenia do zakładanego celu.

W miejscach, w których omawiany przekład odchodzi od treści oryginalnych, daje się zauważyć wprowadzenie prześmiewczego tonu i potocznego stylu. Widać to na przykład w drugiej zwrotce, gdzie pojawia się, tym razem z kolei wewnątrz rymowany, wers niemający odpowiednika w tekście źródłowym „[światlana przyszłość, świat u stóp,] a nagle grób rozdziawia dziób”. Wyrażenie to nie tylko wprowadza do przekładu sztubacki komizm kontrastujący z powagą tematu (co tak przecież charakterystyczne dla twórczości The Tiger Lillies), ale też stanowi sugestywny obraz żarłocznego grobu, który tylko czeka, aby pochłonąć żyjących. Podobne nieco kpiarskie nuty da się zauważyć w czwartej zwrotce, gdzie w miejsce „this life's a shallow, facile game” (to życie to płytka, powierzchowna gra) tłumacz proponuje kolokwialny, acz również nawiązujący do gry, zwrot „los nas wykiwa”. W kolejnym wersie pojawia się z kolei mocne sformułowanie „tak samo gnije pies jak król”, odpowiadające w największym stopniu fragmentowi „the small and mighty all the same” (mali i wielcy, wszyscy tak samo) z tej samej zwrotki. Zebrane razem te potoczne, dosadne zwroty dają efekt nieco łostrykowskiego podejścia do motywu *memento*

mori, w którym pobrzmiwają odległe echa *Wielkiego testamentu* François Villona w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya [Villon 1461/2002]⁹.

Michał Chłudziński, *Kaniec filma*

Drugim przekładem w omawianej tu serii jest *Kaniec filma* Michała Chłudzińskiego [Chłudziński 2004; załącznik nr 2]. Tłumaczenie to użyte było po raz pierwszy w 2004 roku w spektaklu *Bal u Wolanda* w chorzowskim Teatrze Rozrywki [Czuj 2004]. Dekadę później utwór pojawił się w przedstawieniu z piosenkami The Tiger Lillies *Sofia De Magico* w Teatrze Muzycznym „Roma” w Warszawie [Czuj 2014; oba spektakle w reżyserii stałego partnera artystycznego Chłudzińskiego, Łukasza Czuja], czego pokłosiem jest album *Sofia de Magico* [2015], na którym utwór wykonują Jolanta Fraczyńska i Katarzyna Zielińska.

Biogram Michała Chłudzińskiego ponownie potwierdza wspomnianą wyżej tezę o specyfice profilu tłumaczy piosenki. Jest on doświadczonym autorem piosenek i dramaturgiem, a także satyrykiem, artystą kabaretowym i wokalistą. Oprócz piosenek The Tiger Lillies tłumaczył także utwory Björk, Toma Waitsa, Włodzimierza Wysockiego, Lou Reeda¹⁰.

Już samo otwarcie utworu w wersji Chłudzińskiego nie pozostawia wątpliwości co do przyjętej dominanty translatorskiej (czyli tych aspektów, które są najistotniejsze dla przekładu z perspektywy tłumacza; cf. Bednarczyk 2008: 19): tłumaczowi najwyraźniej przyświeca cel amplifikacji elementów komicznych. „Choć jesteś bydlę, kozi syn, / Niech cię nie dręczy duszy spleen” – śpiewa Jolanta Fraczyńska, a kontrast tych inwektyw z czułą delikatnością jej wokalu dodatkowo uwypukla humorystyczny potencjał tekstu. W dalszych fragmentach humor ten ma charakter wręcz karnawalistyczny, jak chociażby w zdaniu: „Choć zamiast twarzy zadek masz”, gdzie dochodzi wprost do Bachtinowskiego odwrócenia góry i dołu, „oblicza i zadu”, stanowiącego źródło śmiechu karnawałowego [Bachtin 1975: 68]. Choć takie elementy nie są istotnie obecne w samym tekście źródłowym, pozostają bardzo charakterystyczne dla dorobku The Tiger Lillies [cf. Mach 2020: 157-158]. Tym samym tłumacz dość swobodnie oddala się od semantycznej zawartości utworu i niejako zawłaszcza

⁹ Cf. strofa XXXIX i jej: „bogate y ubogie (...), / Małe y duże, pychy, nędze, (...) / Wszystko dołapi śmierć za szyje” (Villon 1461/2002: w. 305-312).

¹⁰ Informacje za stroną internetową Teatru Horzycy: <https://teatr.torun.pl/> (dostęp 3.01.2025).

teren przekładu dla potrzeb prezentacji swojego talentu, zwłaszcza komicznego, zarazem jednak utrzymując poetykę całokształtu twórczości grupy.

Na osobną wzmiankę zasługują tytuł i cała kluczowa fraza utworu, która w przekładzie Chłudzińskiego brzmi „wot dla tiebja kaniec filma”. W pierwszej chwili takie wprowadzenie elementów kultury trzeciej w postaci tekstu po rosyjsku mogłoby się wydawać, cytując Martę Kaźmierczak, „naruszeniem językowej logiki świata” [Kaźmierczak 2016: 180] – tekst źródłowy nie zawiera przecież żadnych aluzji kulturowych, które skłaniałyby do takiej decyzji translatorskiej. Wszystko staje się jednak jasne, gdy uwzględnimy fakt, że tłumaczenie powstało pierwotnie na potrzeby spektaklu *Bal u Wolanda*, stanowiącego adaptację *Mistrza i Malgorzaty* Michaiła Bułhakowa, a więc wplecione w tekst rosyjskojęzyczne frazy wpisują się w logikę przedstawienia. Stanowi to doskonałą ilustrację, jaką rolę w przekładzie piosenki odgrywa jego *skopos* [cf. Vermeer 1989/2000: 222-223] i jak istotne jest uwzględnienie elementu integracji ze spektaklem w procesie analizy danego przekładu¹¹.

Roman Kołakowski, Krach

Trzecim z kolei tłumaczeniem *Crack of Doom* jest *Krach* autorstwa Romana Kołakowskiego [Kołakowski 2008; załącznik nr 3]. Tekst został wykorzystany w spektaklu dyplomowym *Moulin Noir. Antyrewia* w reżyserii Marcina Przybylskiego w Teatrze Współczesnym w Warszawie [Przybylski 2008; data premiery 19 grudnia 2008 r.]. Wówczas utwór wykonywała Anna Markowicz, która śpiewa go też na młodszej o kilka lat płycie *The Tiger Lillies zaśpiewani* [2016], będącej kompilacją piosenek zespołu w przekładach Kołakowskiego.

Poza przekładaniem piosenek (m.in. Toma Waita, Nicka Cave’a, Bertolta Brechta, Jacques’a Brela, Włodzimierza Wysockiego) Roman Kołakowski realizował się w wielu rolach artystycznych: był kompozytorem, autorem tekstów, wykonawcą, dramaturgiem, reżyserem, wieloletnim dyrektorem artystycznym wrocławskiego Przeglądu Piosenki Aktorskiej,

¹¹ Na tę kwestię, określoną przezeń jako „kryterium integracji”, zwrócił ostatnio uwagę Peter Low (2024), „Conceptual tools for song translators”, Escuela de Doblaje de Cancione Lyrics & Crafts. I International Congress on Song Dubbing & Translation for Musical Theatre, wystąpienie konferencyjne.

a także – co istotne w świetle dalszych rozważań – poetą¹². To chyba najbardziej zasłużony tłumacz The Tiger Lillies, ich swoisty „ambasador” w polskiej kulturze. Jego przekład piosenki *Heroin and Cocaine*, zatytułowany *Hera, koka, hasz, LSD*, wykonywany przez Karolinę Czarnecką, osiągnął spektakularny sukces, uzyskując kilkadziesiąt milionów odsłon w internecie [Czarnecka 2014; Sterło-Orlicki, Czarnecka 2014], co zresztą znacząco przekracza statystyki popularności samych Anglików.

Tym, co wyróżnia *Krach* spośród innych analizowanych tu przekładów, jest przede wszystkim podniosły, wręcz patetyczny rejestr, odbiegający od wyraźnie prymitywizującej stylistyki oryginału. Pojawiają się tu tak wyszukane zwroty, jak: „w rozkoszach życia pławisz się”, „ziewająca otchłań”, „już pełga blask po tłustych ćmach” czy „złudzenia żar podsycić czas”. Uwagę zwraca też fraza „z najwyższej wieży [spadasz w dół]”, co w świetle doświadczenia poetyckiego tłumacza można chyba uznać za intertekstualną aluzję do wierszy: *Chanson de la plus haute tour* Arthura Rimbauda (w przekładzie Artura Międzyrzeckiego *Pieśń najwyższej wieży*; Rimbaud 1993: 180-183) oraz *Piosenka z najwyższej wieży* Rafała Wojaczka [2014: 304-305]. Również na poziomie formalnym tekst jest starannie dopracowany, a schemat rymów wręcz wzbogacony w stosunku do tekstu źródłowego poprzez dodanie w refrenie końcowego wykrzyknika („Świat czeka krach, człowieka – piach, ach!”). W rezultacie powstaje tekst bardziej poetycki, podniosły, o nasilonym ładunku emocjonalnym, pozbawiony elementów komicznych. W zestawieniu choćby z tłumaczeniem Michała Chłudzińskiego pokazuje to, w jak rozbieżnych kierunkach teksty docelowe mogą oddalić się od oryginału w procesie „czynienia ich swoimi” przez tłumaczy¹³.

Anna Mach, *Trafi nas szlag*

Serię przekładów *Crack of Doom* zamyka (jak na razie) moje tłumaczenie zatytułowane *Trafi nas szlag* [Mach 2022; załącznik nr 4], wykorzystane w spektaklu *Lobotomia* w Teatrze Śląskim [Rachoń 2022; data premiery

¹² Za oficjalną stroną internetową o tłumaczu: <https://roman-kolakowski.pl/> (dostęp 20.12.2024).

¹³ Wzmianki o „ziewającej otchłani”, czekającej na tych, którzy „pławią się w rozkoszach życia”, wydają się zresztą wpisywać w schemat ideologicznych przesunięć zauważalnych w przekładach piosenek The Tiger Lillies autorstwa Romana Kołakowskiego, zob. Mach 2023.

14 października 2022 r.]. Teatr udostępnił także nagranie omawianej piosenki w związku z konkursem dla publiczności na najlepsze wykonanie tego utworu [Teatr Śląski 2022].

Mój profil różni się istotnie od pozostałych omawianych tu tłumaczy, ściśle związanych ze sceną teatralną i muzyczną. Z przekładem mam do czynienia głównie w obszarze badań teoretycznych, a praktycznym tłumaczeniem, w tym piosenek, zajmuję się okazjonalnie.

W swoim tłumaczeniu położyłam nacisk na wisielczy humor i żywy, potoczny język. Stąd właśnie nagromadzenie obrazowych wyrażen stylizowanych na gwarę miejską. Wymienię tu tytułowe „przecież i tak nas trafi szlag”, ale także „twój los to istne dno / i dotąd jak po grudzie szło”, „gdyś trup, / masz taki sam jak inni grób”, a zwłaszcza „nie bój nic, / ten świat to ściema, fałsz i pic”. Strategia ta zmierza do wykreowania atmosfery niczym z szemranych zaułków, typowej dla twórczości Londyńczyków. Wpisuje się też ona w klimat spektaklu, rozgrywającego się wśród postaci z półświatka, a tym samym potwierdza koncepcję kryterium integracji postulowaną przez Petera Lowa.

Warto tu na marginesie zauważyć, że fragment: „Nadzieje, chęci, cele, sny / to migoczące w ogniu skry. / Ten ogień wnet pochłonie świat” jest bardzo zbliżony do analogicznie umiejscowionego: „Nasze nadzieje, żądze, sny / pochłonie ogień. My, jak ćmy / spłonimy w nim” w tekście Konrada Pawickiego – bez znajomości faktycznego stanu wiedzy tłumaczy mogłoby to skłaniać do rozważań o inspiracji czy też o „słowie wspólnym” w znaczeniu zaproponowanym przez Annę Legeżyńską [1999: 194], w istocie jednak zbieżność ta okazuje się czysto przypadkowa.

Mój przekład odbiega od pozostałych również dlatego, że według wszelkiego prawdopodobieństwa jako jedyna spośród czwórki tłumaczy byłam świadoma przed rozpoczęciem pracy nad przekładem istnienia któregośkolwiek z pozostałych tekstów, a mianowicie wersji Romana Kołakowskiego. Zarówno Michał Chłudziński¹⁴, jak i Konrad Pawicki¹⁵ potwierdzili, że nie znali cudzych tłumaczeń. W przypadku Romana Kołakowskiego, zmarłego w 2019 r., nie ma możliwości osobistego potwierdzenia stanu jego wiedzy w okresie przygotowywania tłumaczenia, jednak w dostępnych materiałach nie udało mi się zidentyfikować jakichkolwiek przesłanek, że znana mu była treść dwóch poprzednich wersji.

¹⁴ W osobistej korespondencji z 6 stycznia 2025 r.

¹⁵ W osobistej korespondencji z 3 sierpnia 2023 r.

Wnioski

Celem artykułu była analiza czterech tłumaczeń jednego utworu jako przykładu serii translatorskiej w piosence. Analiza ta prowadzi do konkluzji, że badane przekłady, uszeregowane chronologicznie, nie wykazują konkretnej, ukierunkowanej tendencji ani nie tworzą spójnego ciągu. Poszczególne teksty dialogują raczej ze swoim kontekstem wykonawczym niż ze sobą nawzajem, a od oryginału oddalają się w kierunkach wyznaczonych bardziej przez – ograniczoną tym właśnie kontekstem – artystyczną kreatywność tłumacza niż przez odniesienia do poprzednich elementów serii.

W szczególności hipoteza retranslacji Bermana w aspekcie dążenia do przekładów coraz doskonalszych wydaje się nie mieć zastosowania do omawianej tu serii przekładowej, choćby dlatego, że prawie całkowity (poza jednym, wyżej wskazanym wyjątkiem) brak znajomości poprzednich elementów serii logicznie wyklucza możliwość odnoszenia się do nich przez kolejnych tłumaczy. Rozbieżności między poszczególnymi wersjami znacznie dogodniej jest wyjaśnić jako wynikające z realizacji różnych celów, innego kontekstu scenicznego lub wykonawczego i tendencji do zawłaszczenia tekstu przez tłumacza. W rezultacie postrzegam kolejne przekłady raczej jako indywidualne pole ekspresji artystycznej niż jako intencjonalne dążenie do udoskonalenia poprzednich wersji i osiągnięcia przekładowego optimum. Ten sam pierwiastek kreatywny – oraz pragmatyczne realia rynku przekładu piosenki estradowej – jest zapewne przyczyną pojawienia się w krótkim czasie większej liczby wersji pomimo faktu, że poprzednie tłumaczenia nie uległy językowej czy też kulturowej dezaktualizacji. Brak też potwierdzenia hipotezy, jakoby pierwsze historycznie tłumaczenie stanowiło przykład najdalej idącego udomowienia, choć należy zastrzec, że skromny objętościowo tekst może nie stanowić w tym kontekście dostatecznego materiału badawczego.

Interesującą perspektywą badawczą, wykraczającą jednak poza ramy niniejszego artykułu i wymagającą szerzej zakrojonych badań, byłby uogólniony namysł nad stosowalnością koncepcji serii przekładowej w odniesieniu do zjawiska przekładu piosenki na potrzeby wykonawcze. Użytkowy, silnie skontekstualizowany charakter takich tłumaczeń wydaje się bowiem determinować ich finalną postać znacznie bardziej niż ewentualne odniesienia do poprzednich wersji, a efemeryczny charakter ich wykorzystania może przyczyniać się do braku znajomości poprzednich wersji po stronie kolejnych tłumaczy.

Niezależnie od tych zastrzeżeń, badanie różnych przekładów tej samej piosenki pozwala na uzyskanie cennej perspektywy porównawczej. Kierunki obierane przez poszczególnych tłumaczy, przyjęte przez nich dominanty translatorskie i formy przekształcenia tekstu, w tym w duchu „uczynienia go swoim”, stają się wyraźniejsze, gdy analizowane są w kontekście innych, często bardzo odmiennych przekładów tego samego materiału. Dalsze badania autorskiej kompetencji tłumacza piosenki na podstawie analizy serii przekładowej mogą być obiecującym kierunkiem w ramach *song translation studies*.

Teksty źródłowe

- Chludziński, M. (2014), *Kaniec filma* [tłum. Jacques 1999], Czuj 2014.
Jacques, M. (1999), *Crack of Doom*, The Tiger Lillies 1999.
Kołąkowski, R. (2008), *Krach* [tłum. Jacques 1999], Przybylski 2008.
Mach, A. (2022), *Trafi nas szlag* [tłum. Jacques 1999], Rachoń 2022.
Pawicki, K. (2002), *Koniec świata* [tłum. Jacques 1999], Niczewski 2002.

Bibliografia

- Bachtin, M. (1975), *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Balcerzan, E. (1968/1998), „Poetyka przekładu artystycznego”, [w:] Edward Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
Barańczak, S. (2007), *Fioletowa krowa. 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej. Antologia*, Wydawnictwo a5, Kraków.
Bednarczyk, A. (2008), *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, PWN, Warszawa.
Bensimon, P. (1990), „Presentation”, *Palimpsestes*. 13(4): ix-xiii. <https://doi.org/10.1080/07374836.2020.1860843>.
Berman, A. (1990), „La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes*. 13(4): 1-7. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.
Czarnecka, K. (wyk.) (2014), *Hera koka hasz LSD*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=iSHG_B4GhFg [nagranie live].
Czuj, Ł. (reż.) (2004), *Bal u Wolanda*, Chorzów, Teatr Rozrywki [spektakl teatralny].

- Czuj, Ł. (reż.) (2014), *Sofia de Magico*, Warszawa, Teatr Muzyczny „Roma” [spektakl teatralny].
- Franzon, J. (2008), „Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance”, *The Translator*. 14(2): 373-399. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Franzon, J. (2022), „Approximations and Appropriations: Making Space for Song Translation in Translation Studies”, *MikaEL. Electronic Journal of the Kätu Symposium on Translation and Interpreting Studies*. 15: 25-41. <http://hdl.handle.net/10138/349565>.
- Gambier, Y. (1994), „La Retraduction, retour et detour”, *Meta*. 39(3): 413-417.
- Greenall, A.K., Franzon, J., Kvam, S., Parianou, A. (2021), „Making a Case for a Descriptive-explanatory Approach to Song Translation Research: Concepts, Trends and Models”, [w:] Johan Franzon, Annjo K. Greenall, Sigmund Kvam, Anastasia Parianou, red. *Song Translation: Lyrics in Contexts*, Frank & Timme, Berlin.
- Każmierczak, M. (2016), „Znak w tekście i przekładzie”, [w:] Józefina Piątkowska, Gennadyj Zeldowicz, red. *Znaki czy nie znaki?*, t. 2, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Każmierczak, M. (2018), „Jakość tłumaczenia w serii translatorskiej – pieśń miłosna na sześć głosów”, *Forum Poetyki*. 14: 6-39. <https://doi.org/10.14746/fp.2018.14.26825>.
- Kołakowski, R. (reż.) (2006), *Zło. The Tiger Lillies Project*, Teatr Piosenki, Wrocław [spektakl teatralny].
- Legeżyńska, A. (1999), *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, PWN, Warszawa.
- Low, P. (2005), „The Pentathlon Approach to Translating Songs”, [w:] Dinda L. Gorrée, red. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam–New York–Rodopi.
- Mach, A. (2020), „What Is Punk Cabaret? An Attempt to Define and Exemplify the Phenomenon”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. 63(4): 151-166. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2020/63.4/10>.
- Mach, A. (2023), „Zabawa w piekło–niebo – własna twórczość Romana Kołakowskiego a jego przekłady The Tiger Lillies”, *Przekładaniec*. 45: 56-75.
- Niczewski, P. (reż.) (2002), *Sens życia według Tiger Lillies*, Piwnica przy Krypcie, Szczecin [spektakl teatralny].
- Ojcewicz, G. (2002), „Granice serii”, [w:] Grzegorz Ojcewicz, *Epitet jako cecha idiolektu pisarza*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice.
- Paloposki, O., Koskinen, K. (2004), „A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation”, [w:] Gyde Hansen, Kirsten Malmkjær, Daniel Gile, red.

- Claims, Changes and Challenges in Translation Studies: Selected Contributions from the EST Congress, Copenhagen 2001*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia.
- Przybylski, M. (reż.) (2008), *Moulin Noir. Antyrewia*, Teatr Współczesny, Warszawa [spektakl teatralny].
- Rachoń, M. (reż.) (2022), *Lobotomia*, Teatr Śląski, Katowice [spektakl teatralny].
- Ramalho, J.R. (2020), „The Blasphemous Grotesqueries of The Tiger Lillies”, [w:] Clive Bloom, red. *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Palgrave Macmillan, London.
- Rimbaud, A. (1993), *Wiersze; Sezon w piekle; Iluminacje; Listy*, tłum. J. Czechowicz *et al.*; wybór, opracowanie, posłowie Artur Międzyrzecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Sofia de Magico* (2015) [różni wykonawcy], Fortune Production, CD.
- Sterło-Orlicki, M. (reż.), Czarnicka, K. (wyk.) (2018), „Hera koka hasz LSD”, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=i_yIxAsR534 [teledysk].
- Teatr Śląski (2022), *Trafi nas szlag / Lobotomia*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=A9ViGnEMQ9w> (dostęp 22.12.2024) [nagranie].
- The Tiger Lillies (1996), *The Brothel to the Cemetery*, Misery Guts Music, CD.
- The Tiger Lillies (1997), *Farmyard Filth*, Misery Guts Music, CD.
- The Tiger Lillies (1999), *Bad Blood + Blasphemy*, Misery Guts Music, CD.
- The Tiger Lillies (2024), *The Tiger Lillies – ‘Crack of Doom’ live at Cadogan Hall London [27 Sept 2024]*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=stM6d6c_JQo (dostęp 4.01.2025) [nagranie live].
- The Tiger Lillies, Kronos Quartet (2003), *The Gorey End*, Misery Guts Music, CD.
- The Tiger Lillies, The Symphony Orchestra Of Norrlandsoperan (2007), *Urine Palace*, Misery Guts Music, CD.
- The Tiger Lillies zaśpiewani* (2016) [różni wykonawcy], MTJ, CD.
- Vermeer, H.J. (1989/2000), „Skopos and Commission in Translational Action”, tłum. A. Chesterman, [w:] Lawrence Venuti, red. *The Translation Studies Reader*, Routledge, London.
- Villon, F. (1461/2002), *Wielki testament*, tłum. T. Żeleński-Boy, Zielona Sowa, Kraków.
- Wojaczek, R. (2014), *Wiersze i proza*, Bogusław Kierc, red. Biuro Literackie, Wrocław.

Załącznik nr 1**Konrad Pawicki, *Koniec świata*
[tekst w wersji otrzymanej od tłumacza]**

Ach, jak udane życie masz,
radosną w lustrze widzisz twarz.
Poczekaj tylko, skończysz źle,
bo koniec świata zbliża się.

Świetlana przyszłość, świat u stóp,
a nagle grób rozdziawia dziób
i wiesz, że koniec bliski już.
To wszystko pozór, pył i kurz.

Już koniec świata zbliża się
Już koniec świata zbliża się.

Twój podły los, już masz go dość.
Wszystko się gmatwa, jak na złość.
Poczekaj, wkrótce zemsty smak
poczujesz – zawsze bywa tak.

Bo w końcu wszystkim ten sam grób.
Los nas wykiwa – co chcesz rób.
Tak samo gnije pies jak król
i ten sam wszystkich szarpie ból.

Już koniec świata zbliża się
Już koniec świata zbliża się.

Nasze nadzieje, żądze, sny
pochłonie ogień. My, jak émy
spłoniemy w nim, bo wiemy, że
Już koniec świata zbliża się.

Już koniec świata zbliża się.
Już koniec świata zbliża się.
Już koniec świata zbliża się.

Już koniec świata zbliża się.

Już koniec świata zbliża się.

Załącznik nr 2

Michał Chłodziński, *Kaniec filma* [tekst w wersji otrzymanej od tłumacza]

Choć jesteś bydlę, kozi syn,
niech cię nie dręczy duszy spleen,
wszak każda męka kres swój ma,
wot dla tiebja kaniec filma.

Choć zamiast twarzy zadek masz,
optymistycznie w przyszłość patrz.
Jak jesiotr będziesz wkrótcegnił,
więc się nie przejmuj byle czym.

Wot dla tiebja
Kaniec filma.
Wot dla tiebja
Kaniec filma.
Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha

Choć żyłeś, jak podstępna wesz –
– wśród małych krętaństw wielki stres,
spocona czaszka, drżenie rąk –
– uśmiechnij się, to kres twych mąk.

Spójrz, jak wątrobę toczy rak.
Lecz nie mów, że ci szczęścia brak.
Niech cię nie dręczy ciężar ów,
wszak już po śmierci będziesz zdrów.

Wot dla tiebja
Kaniec filma
Wot dla tiebja
Kaniec filma
Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha

Jak słodko się obrócić w pył
i nie pamiętać, kim żeś był.
Najsłodsza będzie chwila ta.
Wot dla tiebja kaniec filma.

Wot dla tiebja kaniec filma
Wot dla tiebja kaniec filma
Wot dla tiebja kaniec filma
Wot dla tiebja
Kaniec filma.

Załącznik nr 3

Roman Kołakowski, *Krach*

[tekst w wersji otrzymanej od spadkobierców tłumacza]

Sukcesu smak podnieca cię,
W rozkoszach życia pławisz się,
A już wnętrzości trawi strach –
Świat czeka krach, człowieka piach!

Zobaczyć miałeś świat u stóp,
A widzisz, ach, swój własny grób.
Odwracasz głowę, łkając w głos,
Nieodwracalny jest twój los.

Świat czeka krach,
Człowieka piach!
Świat czeka krach,
Człowieka piach!
Ach! Ach! Ach! Ach!

Porażki ból poraża cię,
Zgryzotą sam zagryzasz się,
Wciąż o przegranych bredząc grach –
Świat czeka krach, człowieka piach!

To już ostatnia z próżnych prób –
Z najwyższej wieży spadasz w grób,

W zięjącą otchłań, w pusty dół,
To samo wróg twój będzie czuł...

Świat czeka krach,
Człowieka piach!
Świat czeka krach,
Człowieka piach!
Ach! Ach! Ach! Ach!

Nadzieje płonne płoną w nas,
Złudzenia żar podsycić czas...
Już pełga blask po tłustych ćmach –
Świat czeka krach, człowieka piach!

Świat czeka krach,
Człowieka piach!
Świat czeka krach,
Człowieka piach!

Ach! Ach! Ach! Ach!

ACH! ACH! ACH! ACH!

Załącznik nr 4

Anna Mach, *Trafi nas szlag*

Więc chociaż masz sukcesów moc,
w luksusach tarzasz się co noc,
to nic nie znaczy, bo i tak
niebawem wszystkich trafi szlag.

Więc chociaż wszedłeś na sam szczyt,
świetlaną przyszłość masz jak nikt,
to nic nie znaczy, nie bój nic,
ten świat to ściema, fałsz i pic.

Przecież i tak
nas trafi szlag.

Przecież i tak
nas trafi szlag.
Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha.

Więc choć twój los to istne dno
i dotąd jak po grudzie szło,
to nic nie znaczy, bo gdyś trup,
masz taki sam jak inni grób.

Godziny nie znasz ani dnia,
to życie to błazeńska gra
co zmienia wszystkich w proch i pył,
bez względu na to, kto kim był.

Przecież i tak
nas trafi szlag.

trafi nas szlag.

STRESZCZENIE

Alternatywny brytyjski zespół The Tiger Lillies okazuje się cieszyć nie-
małym zainteresowaniem wśród polskich tłumaczy. Prowadzi to do po-
wstawania serii obejmujących po kilka wersji tekstu danej piosenki. Celem
artykułu jest omówienie czterech tłumaczeń utworu *Crack of Doom*. Wy-
chodząc od koncepcji serii przekładowej Edwarda Balcerzana, krytycznie
zaś odnosząc się do pełnej stosowalności hipotezy retranslacji Antoine’a
Bermana w obszarze przekładu piosenki, uznają zróżnicowanie przekła-
dów za wynik „zawłaszczenia” (*appropriation*) w rozumieniu zapropo-
nowanym przez Johana Franzona. Odmienności wersji są w rezultacie
postrzegane jako wynik realizacji przez tłumaczy różnych celów, a po-
szczególne przekłady – raczej jako pole ekspresji artystycznej tłumacza
niż dialog z poprzednimi wariantami.

SŁOWA KLUCZOWE: Tiger Lillies, przekład piosenki, seria przekładowa,
seria translatorska, retranslacja

ABSTRACT**Translation Series in Song – A Case Study of the Translations of *Crack of Doom* by The Tiger Lillies**

The Tiger Lillies, an alternative British band, enjoys considerable interest among Polish translators. This leads to the appearance of translations series including several variants of one song lyrics. This paper aims at discussing four translations of the song *Crack of Doom*. Starting with the concept of the translation series by Edward Balcerzan and critically assessing full applicability of Antoine Berman's retranslation hypothesis in the field of song translation, I consider the diversification of the translations as a result of 'appropriation' in the sense proposed by Johan Franzon. The variations are thus seen as a result of the fact that the translators pursue different objectives, and the translations themselves – as an area of translational artistic expression rather than a dialogue with previous versions.

KEYWORDS: Tiger Lillies, song translation, retranslation, translation series