

**MARTA KAŻMIERCZAK** 

 <https://orcid.org/0000-0003-2925-0209>

Uniwersytet Warszawski

mkazmierczak@uw.edu.pl

# TŁUMACZENIE PARODII – PRZESTRZEŃ EKSPERYMENTU? (TUWIM, LEŚMIAN I ZAPROSZENIE DO GRY)

---

## Abstract

### Translating Parody as a Domain of Experiment

The author explores the possibilities of parody translation, based on a 1933 Polish literary example. Poet Julian Tuwim imitates with a vengeance the highly idiosyncratic diction of Bolesław Leśmian, including the latter's signature trait, neologisms, while styling the piece as a supposed rewriting of a familiar children's rhyme (folk song) about a kitten. This second hypotext is diagnosed as ancillary and it is argued that a translation of the 'X as would have been written by Y' parody should harness a replacement of X, functional for the target culture. As an experiment, possible substitutes are suggested for the Russian and Anglo-Saxon cultures, correspondent with the languages into which Leśmian, the parodied poet, has been quite extensively rendered. The author discusses factors conditioning the translatability of parody, including reception in the target context. The analysis closes with a call for translations. One such response to the challenge is appended.

**Keywords:** parody, translatability, intertextuality, recipient, Bolesław Leśmian, Julian Tuwim

**Słowa kluczowe:** parodia, przekładalność, intertekstualność, odbiorca, Bolesław Leśmian, Julian Tuwim

## Parodia a przekład

Parodia jako typ wypowiedzi<sup>1</sup> *par excellence* intertekstualnej doczekała się reputacji gatunku nieprzekładalnego (Wojtasiewicz 1957: 100) czy najtrudniej przekładalnego (Lefevere 1992: 44). W ujęciach bardziej optymistycznych przyjmuje się – co potwierdza praktyka translatorska – że utwory parodiowe bywają przekładalne w określonych okolicznościach, zasadniczo gdy w kulturze przyjmującej rozpoznawalna jest parodiowana podstawa (Hejwowski 2007: 123; por. Barańczak 2004: 408) – stąd np. możliwość wystawienia w Polsce przekładu parodii Czechowa (Akunin 2012) czy pochodź tłumaczeń serii książek *Barry Trotter* przez rynki wydawnicze różnych krajów w ślad za recepcyjnym sukcesem *Harry'ego Pottera*. Niemniej większość powstających analiz dotyczy tłumaczenia parodii określonych typów dyskursu (zob. m.in. Majkiewicz 2002; Barańczak 2004: 407–408), nie zaś jednostkowych dzieł (do wyjątków należy praca Kropiwiec 1997; Lefevere [1992: 45–48] podaje przykłady parodii indywidualnych, nie omawia jednak możliwości ich przekładu). Przedmiotem rozważań czyniono natomiast związki między translacją i parodią oraz wykorzystanie obu jako technik dyskursywnych, także w uwikłaniach ideowych (np. Brisset 1988; Aoyama, Wakabayashi 1999). Zagadnienie parodii w kontekście praktyki przekładu podejmowane bywa w związku z intertekstualnością (Majkiewicz 2008: 180–232) lub na marginesie prac o tłumaczeniu humoru. W zasadzie w tym drugim nurcie lokuje się artykuł Roberta Looby'ego, który zaproponował translatorską typologię tego zjawiska i wyodrębnił parodiowanie: 1) podsystemu języka funkcjonującego w obu kulturach; 2) podsystemu języka typowego tylko dla kultury źródłowej; 3) indywidualnego stylu utworu (2003: 97) – skoncentrował się zatem na językowym wymiarze zjawiska literackiego i zadania tłumacza. Dodajmy, że w przypadku parodii indywidualnych często wypowiadano się nie o istniejącym dwutekście, lecz teoretycznie o (nie)możliwości przekładu (Wojtasiewicz 1957: 78–79; Kropiwiec 1997, Looby 2003; Zignani 2008). W ten nurt wpisuje się i niniejszy artykuł.

---

<sup>1</sup> Zakres terminu pozostaje nieostry i sporny. Gérard Genette wyprowadza swoje rozumienie parodii, trawestacji i pastiszu w opozycji do pojęć zastanych (1992). O kontrowersjach definicyjnych zob. też m.in. Hellich 2014. Współcześnie parodię pojmuje się zwykle jako kategorię estetyczną lub strategię intertekstualną, jednak traktowanie jej jako gatunku podtrzymuje m.in. właśnie Genette.

Do definicji gatunku należy „warunek odbioru” (Genette 1992: 341), dlatego czynniki wpływające na funkcjonowanie tłumaczenia parodii to stopień przyswojenia i rozpoznawalności w kulturze docelowej danego utworu, autora czy dyskursu. Z tym właśnie wiąże się pesymizm Olgierda Wojtasiwicza (1957: 78–79, 100–101) czy obawy Anny Majkiewicz (2008: 228) w kwestii przekładalności utworów lub passusów tego rodzaju. Analizując XIX-wieczne rosyjskie wersje powieści Thackeraya *The Yellowplush Papers*, Irina Matwiejenko i Julia Ażel pokazały (Матвеевко, Ажелъ 2020), że tłumacze wyraźnie dostosowywali tekst do możliwości odbioru w kulturze docelowej, m.in. wzmacniając wyznaczniki parodiujące cechy gatunkowe *silver-fork novel* – znanej z tłumaczeń i mającej analog w rodzimym gatunku „powieści z życia wyższych sfer” – eliminując zaś (2020: 160) fragmenty prześmiewcze wymierzone konkretnie w utwory Edwarda Bulwer-Lyttona. Choć same autorki uchylają pytanie o przekładalność (2020: 161), przedstawiony przez nie materiał nasuwa w istocie wyraziste wnioski: (przewidywana) nierozpoznawalność tego, co jednostkowe, stanowi istotną barierę tłumaczeniową.

W niniejszym tekście przyjrę się możliwościom sforsowania takiej bariery. Specyfika stylu Bolesława Leśmiana wręcz zaprasza do tworzenia pastiszy i parodii (autorami takich utworów są m.in. Kazimierz Wierzyński, Kazimierz Wyka, Jan Nagrabiecki, Piotr Michałowski, Jonasz Kofta), lecz choć jego poezja była dość szeroko tłumaczona, z pewnością nie należy on do twórców znanych i rozpoznawalnych w zagranicznym odbiorze. Czy zatem możliwe jest przełożenie wiersza parodiującego jego poetykę? Anna Majkiewicz, pisząc o elementach parodystycznych w utworze Güntera Grassa, stwierdza, że wymuszają one na tłumaczu poszukiwanie innowacyjnych rozwiązań (2002: 143). Postuluję radykalizację tego stwierdzenia w tezę, że **przekład parodii możliwy jest na gruncie eksperymentu**. Zaproponuję więc pewien eksperymentalny przepis, przyjmując za punkt wyjścia spiętrzenie dodatkowych uwikłań intertekstualnych utworu, o którym będzie mowa.

## Zadanie

Przedmiotem eksperymentu będzie utwór *Jak Bolesław Leśmian napisałby wierszyk „Włazł kotek na płotek” z Jarmarku rymów* Juliana Tuwima (pierwodruk w „Cyruliku Warszawskim” w 1933 roku):

Na płot, co własnym swoim płoctwem przerażony  
Wyziorne szczerzy dziury w sen o niedopłocie,  
Kot, kocurzak miauczurny, włazł w psocie-laskocie  
I podwójnym niekotem ściga cień zielony.

A ty płotem, kociugo, chwiej,  
A ty kotem, płociugo, hej!

Beźślepia, których nie ma, mrużąc w nieistowia  
Wikłające się w płątwie śpiewnego mruczywa,  
Dziewczyinę-rozbiodrzyinę pod pierzynę wzywa  
Na bezdosyt całunków i mękę ustowia.

A ty płotem, kociugo, chwiej,  
A ty kotem, płociugo, hej! (Tuwim 1991: 122)

Wiersz chętnie przywoływano w rozważaniach literaturoznawczych (m.in. Ziomek 1980; Nycz 2000), nie poddawano jednak, o ile wiem, analizie ukierunkowanej przekładowo.

Nawet pobieżna znajomość twórczości Leśmiana pozwala docenić i mistrzostwo parodii, i ogrom translatorskiego wyzwania. O ile słusznie zauważa André Lefevere (1992: 44), że tłumacz parodii ma do przełożenia niejako dwa teksty (jeden, jak należy rozumieć, zanurzony w drugim), to w tym wypadku zadanie tłumacza zostaje wręcz potrojone, skoro tekst Tuwima odnosi się do dwóch pre-tekstów. Odesłanie do więcej niż jednego hipotekstu<sup>2</sup> nie jest w parodii czymś odosobnionym. Możliwość istnienia praktyk mieszanych podkreśla Gérard Genette (1992: 355). Looby stwierdza nawet, że parodia rzadko występuje w formie czystej (2003: 98), choć ma na myśli częste współwystępowanie przedmiotów parodii, nie zaś ich splecenie w taki sposób, jak u Tuwima.

Przy wyborze strategii translatorskiej istotną rolę odgrywa określenie funkcji, jaką spełnia dany tekst. W tym przypadku mamy do czynienia z parodią<sup>3</sup> jako bezinteresowną zabawą literacką („tryb ludyczny”, ewentualnie humorystyczny, hipertekstu – Genette 1992: 352–355), a nie na przykład

<sup>2</sup> Terminy pre-tekst i hipotekst traktuję synonimicznie.

<sup>3</sup> Utwór mieści się w różnych definicjach parodii: Ryszarda Nycza – jako komiczne naśladownictwo wyrazistego wzorca stylistycznego (Nycz 2000: 155), Jerzego Ziomek – jako nastawiony na wzorec literacki (1980: 366), a także Genette’a, gdyż opiera się, w moim przekonaniu, na relacji transformacji, a nie jedynie na intensyfikacji cech hipotekstu (1992: 349–353). Henryk Markiewicz określił Tuwimowskie igraszki mianem „wariacji paro-

w funkcji satyrycznej, czy też parodią jako czynnikiem rozwojowym w procesie historycznoliterackim, który miałyby zrodzić nowe formy wypowiedzi. W związku z tym również tekst docelowy powinien móc bawić czytelnika – podobnie Urszula Kropiwec (1997: 185) jako podstawowy cel tłumaczenia parodii wskazuje ocalanie humoru.

Źródłem komizmu jest tu wszakże odwoływanie się do określonych pre-tekstów. Już tytuł wskazuje na niesamoiestność opatrzzonego nim wiersza, który ma być swego rodzaju literacką supozycją. Obejmująca całość utworu intertekstualność rodzi natomiast trudności translatorskie. Parodia w maksymalnym zakresie domaga się bowiem „wspólnoty śmiechu” (por. Lefevre 1992: 44), tu tymczasem na rozpoznanie przetwarzanych wzorców w odbiorze zagranicznym liczyć trudno.

Dla porządku wypada też zadać pytanie o funkcję obu przywoływanych hipotekstów w wierszu Tuwima. Niewątpliwie całość reprezentuje typ 3. w klasyfikacji Looby’ego: parodię stylu indywidualnego (2003: 97). Ostrze komizmu wymierzone jest w Leśmiana – to cechy jego poetyki zostają w hipertekście poddane ikonizacji, natomiast piosenka o kotku podlega intekstualizacji (terminy za: Markiewicz 1996: 233–234<sup>4</sup>), zostaje wchłonięta i wykorzystana jako matryca do ukazania swoistości tej poetyki. Jerzy Ziomek nazywa taką metodę tworzeniem parodii przez immutację (1980: 373).

Wstępne rozpoznanie każe przyjąć dla potrzeb dalszej analizy następującą przesłanki:

- Jeżeli uznamy parodię za probierz indywidualności i rozpoznawalności autora (Barańczak 2004: 263) lub wręcz formę hołdu (Ziomek 1980: 361), to ranga Leśmiana sprawia, że wirtuozerska parodia jego poetyki również zasługuje na przekład.
- Kierunki eksperymentalnych poszukiwań wypada ograniczyć do kontekstu anglo- i rosyjskojęzycznego, tj. do języków, na które twórczość Leśmiana była najobficiej tłumaczona, co stanowi wstępny – choć nie wystarczający – warunek pomyślnej semantyzacji parodii-przekładu.

---

dystrycznych (resp. pastiszowych)” (cyt. za Nycz 2000: 233), z czym Ziomek polemizuje (1980: 370–374).

<sup>4</sup> W cytowanym wydaniu autor odżegnuje się (Markiewicz 1996: 234, przypis 62a) od użytego przez siebie wcześniej terminu „ikonizacja” na rzecz określenia „formy mimetycznej” (którym obejmuje stylizacje, pastisze, parodie i burleski); jednakże w przypadku parodii zderzającej ze sobą dwa wzorce charakter mimetyczny mają nawiązania do obu planów, wobec czego to wcześniejsza terminologia daje poręczniejsze narzędzia opisu.

- Dyrektywa zawarta w tytule wprowadzie wskazuje odbiorcy – także tłumaczowi jako „pierwszemu odbiorcy” w złożonym akcie komunikacyjnym – kierunek interpretacji (np. zapobiega omyłkowemu przypisaniu wiersza samemu Leśmianowi), jednak potraktowana ściśle utrudnia przekład, gdyż uniemożliwia oderwanie się od projektowanego przez oryginał parodiowania konkretnego tekstu i stworzenie utworu o samoistnej poetyce ciężącej, na przykład, ku grotesce, a zabawnego poprzez samą swą formę, treść, zastosowane środki językowe.

Zmierzenie się z ostatnią kwestią to punkt wyjścia do dalszych rozważań. Poszukiwanie klucza do tłumaczenia parodii wiąże się zaś z poszukiwaniem dla tekstu funkcji w kulturze docelowej (por. Fast 1991: 30, w szerszym kontekście granic przekładalności).

## Hipotekst pomocniczy – przestrzeń eksperymentu

Choć parodiowanym obiektem pozostaje twórczość Leśmiana, skupię się najpierw na drugim, jednostkowym hipotekście wskazanym przez tytuł. Piosenkę *Włazł kotek na płotek* potraktuję bowiem jako klucz do przełożenia utworu Tuwima.

Wywodzi się ona z tradycji ludowej i została zanotowana m.in. przez Oskara Kolberga (wyd. w roku 1857 w *Pieśniach ludu polskiego*, t. I nr 466; 1974: 448) jako popularna piosenka warszawska z pierwszej połowy XIX wieku. Jest znana praktycznie w całej Polsce, w związku z ludowym pochodzeniem oczywiście w różnych wariantach. Najbardziej rozpowszechniona wersja brzmi:

Włazł kotek na płotek i mruga.  
Ładna to piosenka, niedługa.  
Nie długa, nie krótka, a w sam raz.  
Zaśpiewaj, koteczku, jeszcze raz.

Tuwim wykorzystuje w zasadzie wszystkie elementy przytoczonej piosenki i czyni to nad wyraz misternie. Na poziomie leksykalnym można zauważyć następujące zależności. Czasownik „włazł” zostaje rozwinięty w grupę orzeczenia „włazł w psocie-łaskocie”. Agens „kotek” przekształca się w szereg synonimiczny ze wzmocnieniem: „kot, kocurzak, kociuga”, zyskuje też

zaprzeczoną formę okolicznikową „niekot” („ścigać niekotem”). „Płotek” realizuje się w annominacji „płot” – „płoctwo”. Zamiast „mrugać”, kot „mruży w nieistowie” swoje „beźślepia”. Ponadto czynność ta służy przywabieniu „dziewczyny-rozbiodrzyny”, a zatem można mówić o nawiązaniu do znaczenia „mrugać na kogoś”, tj. patrzeć znacząco, uwodzicielsko. Z metatekstowej uwagi „ładna to piosenka, niedługa” być może wywodzi się koncepcja zwięzłej formy Tuwimowskiego utworu, który w istocie jest „w sam raz”. Realizację rozkaznika „Zaśpiewaj, koteczku, jeszcze raz” można natomiast dostrzec w zastosowaniu przez parodystę refrenu jako chwytu strukturalnego. Zresztą przez samo to, że przetwarza **piosenkę**, Tuwim odwołał się, jak słusznie podkreśla Żaneta Nalewajk (2015: 248), do muzyczności jako istotnej cechy poetyki Leśmiana.

Prawidłowe odczytanie obecnych w tekście Tuwima odniesień nie powinno jednak skutkować mechanicznym przeniesieniem tego samego pretekstu do tekstu docelowego. *Kotek...* znany każdemu polskiemu odbiorcy pozostanie bowiem aluzją zupełnie nieczytelną dla odbiorcy należącego do jakiegokolwiek innego kręgu kulturowego. Odtworzenie przez tłumacza niejako w domyśle piosenki *Wlazł kotek...*, by następnie zrekonstruować powiązania między tym utworem a tekstem Tuwima, przyniosłoby podobny rezultat jak strategia, którą zastosował Maciej Słomczyński, tłumacząc absurdalne wierszyki zawarte w tekście *Przygód Alicji w Krainie Czarów*. Poetyckie fantazje Lewisa Carrolla są parodiami dydaktycznych wierszyków doskonale znanych każdemu młodemu odbiorcy doby wiktoriańskiej. Tymczasem, jak zauważa Monika Adamczyk (1986: 70–73), przekłady Słomczyńskiego, zachowując semantyczną wierność wobec oryginału i podejmując analogiczną grę z językiem, nie spełniają kryterium funkcjonalnego (nie są adekwatne na poziomie socjologiczno-literackim). Polski czytelnik nie odbiera ich jako parodii, bo brak mu punktu odniesienia, tzn. znajomości tekstu będącego obiektem parodii. Z kolei tłumaczenie nie tworzy nowego, własnego punktu odniesienia w postaci jakiegось odwołania do kultury docelowej. A zatem tłumacz *Jak Bolesław Leśmian napisałby...* nie może pozwolić sobie na strategię, jaką zastosował Słomczyński wobec Carrolla, gdzie parodie były tylko składnikami utworu. Adamczyk zwraca uwagę również na niebezpieczeństwa strategii przeciwnej, opartej na parodiowaniu utworów wywodzących się z kultury docelowej: „dociekliwym [czytelnikom] może wydać się podejrzane, że dzieci angielskie chowają się na podobnych wierszykach, co dzieci polskie” (1986: 73). Wydaje się, że w obliczu fundamentalnego absurdu „hipotezy” eksplorowanej przez

Tuwima podobne ograniczenia logiczne przestają obowiązywać; dlatego wymóg prawdopodobieństwa kulturowego zostaje na potrzeby rozważań zawieszony, acz jeszcze do niego powrócę (por. też przyp. 17). Notabene analogiczna spekulacja znana jest dobrze z dyskursu o przekładzie i autokomentarzy tłumaczy – w postaci założenia, że można pisać tak, jak pisałby dany autor, gdyby tworzył w języku przekładu.

Tłumacz, który ma do czynienia z utworami parodystycznymi, powinien, jak się wydaje, skupiać się nie na ich treści, lecz na tym, by zachować mechanizm, sam akt parodiowania (por. Kropiwiec 1997: 186). Wobec tego należy się zastanowić, jakie jest funkcjonalne znaczenie piosenki *Wlazł kotek...* jako odniesienia dla Tuwimowskiego tekstu, i spróbować znaleźć dlań odpowiedniki funkcjonalne w kulturze docelowej. A zatem chodzi o tekst: 1) doskonale znany; 2) skierowany (współcześnie) do dziecka jako adresata prymarnego; 3) związany z muzyką, ale zarazem bardzo prosty melodycznie – dla młodych adeptów gry na różnych instrumentach może to być pierwszy utwór, jaki opanują, lub na którym ćwiczą swoje umiejętności<sup>5</sup>. Treść natomiast jest kwestią drugorzędną – dlatego np. w utworze, który posłuży za punkt odniesienia dla parodii-przekładu, bynajmniej nie musi występować kot, szczególnie że nie pełni on istotnej roli w poetyce Leśmiana<sup>6</sup>, której sparodiowanie jest głównym celem oryginału, a zatem i tłumaczenia. Wśród kryteriów podstawowych nie umieszczam też ludowego charakteru, co wyjaśnię w toku analizy.

Przyjrzyjmy się zatem możliwościom wyboru tego pierwszego pre-tekstu na potrzeby tłumaczenia wiersza Tuwima na języki angielski i rosyjski.

Na gruncie angielskim proponuję szukać go wśród tzw. *nursery rhymes*. Wybór jest potencjalnie szeroki, gdyż w kulturze anglosaskiej wierszyki dla dzieci i wierszyki dziecięce mają nadzwyczaj bogatą tradycję – *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* Iony i Petera Opie (Opie, Opie 1951/1980) notuje pięćset pięćdziesiąt utworów, a to zaledwie te najpopularniejsze. Do

<sup>5</sup> Por. zapis nutowy:



<sup>6</sup> Pojawia się bodaj trzy razy: w wierszach *W palacu królowny śpiącej* i *Magda* oraz w incipicie *Tanga* (Leśmian 2000: 377, 414, 515).



transtekstualnego przetworzenia w przekładzie tekstu tego rodzaju może dodatkowo zachęcać okoliczność, że sam ów gatunek bywał wykorzystywany jako matryca w anglojęzycznych parodiach nurtu literackiej spekulacji: por. *A Nursery Rhyme, as it Might Have Been Written by T.S. Eliot* autorstwa Wendy Cope (cyt. w: Dentith 2000: 120); za narzędzie parodii służyły też poszczególne utwory (Opie, Opie 1980: 43–45, 233). Zasygnalizujmy i pewne utrudnienia. Wobec obfitości *nursery rhymes* nie sposób znać wszystkie – tym trudniej więc ustalić, nawet rodzimym użytkownikom języka, które z nich są znane powszechnie, które zaś tylko w określonym regionie czy też sferze społecznej. Ponadto wiele z nich kryje w sobie, często dziś już trudne do odczytania, aluzje do historii Anglii i społeczeństwa angielskiego<sup>7</sup>, zatem wykorzystanie ich jako pre-tekstu w przekładzie mogłoby wprowadzić do tłumaczenia intertekstualność o ukierunkowaniu sprzecznym z oryginałem. Zaproponuję jednak jako potencjalne punkty odniesienia dla przekładu Tuwimowskiej parodii dwa utwory, które wymykają się tym niebezpieczeństwom. Oba przedrukowano w wąskim wyborze (Leggett 1978), a ich fragmenty figurują w słowniku cytatów (Cohen, Cohen 1980), co potwierdza ich przynależność do ścisłego kanonu najszerzej znanych tekstów tego gatunku. Powstały w XIX wieku i nie są obciążone ową kulturową pamięcią, a znane są równolegle w uzusie brytyjskim i amerykańskim (co nie jest rzadkością: Opie, Opie 1980: 1, 42).

Wśród bohaterów *nursery rhymes* nie brakuje kotów i kotków (zob. Opie, Opie 1980, nr 88–91, 213, 288–289, 292, 426–431), w swoich propozycjach pójdę jednak innymi tropami. Na początek amerykański wierszyk *Mary Had a Little Lamb*, opublikowany przez Sarah Josephę Hale w 1830 roku (Opie, Opie 1980: 300), którego pierwsza strofka brzmi następująco:

Mary had a little lamb,  
Its fleece was white as snow;  
And everywhere that Mary went,  
The lamb was sure to go (Leggett 1978: 44).

Dodatkowym walorem predestynującym *Mary...* do wykorzystania w tłumaczeniu omawianego wiersza jest istnienie melodii, skomponowanej przez Lowella Mansona już w latach 30. XIX wieku. Podobnie jak w przypadku

---

<sup>7</sup> Por. komentarze przy poszczególnych utworach w: Opie, Opie 1980. W języku polskim por. Brajerska-Mazur 2006: 125–129 – autorka referuje za *The Oxford Dictionary...* rys historyczny wybranych wierszyków.

*Kotka...*, melodia jest bardzo prosta i oparta na powtórzeniach określonych fraz z wierszyka<sup>8</sup>.

Wątpliwości co do zasadności jego wykorzystania mogą natomiast budzić dwa aspekty: to, że jest to utwór autorski, a nie anonimowy, i wielozwrotkowość. Istnieją jednak przypuszczenia, że wierszyk początkowo składał się właśnie tylko z przytoczonej wyżej zwrotki, podobno autorstwa bohaterki piosenki, Mary Sawyer, a dopiero wtórnie otrzymał literackie rozwinięcie (Opie, Opie 1980: 300). W takim wypadku cytowany fragment należałby do autentycznego folkloru dziecięcego. W wyborze Barbary Leggett, za którym przytaczam ten tekst i następny, utwory figurują zresztą jako anonimowe. Ponadto to właśnie pierwsza zwrotka cieszy się ogromną popularnością, prowokując do intertekstualnych nawiązań o żartobliwym charakterze. O znakowości *Mary Had a Little Lamb* w kulturze niech świadczy rozpiętość nawiązań muzycznych – od Paula McCartneya (1972) po rap.

Kolejny utwór, którego użycie proponuję rozważyć, należy do najpopularniejszych *nursery rhymes*:

Twinkle, twinkle, little star,  
How I wonder what you are!  
Up above the world so high,  
Like a diamond in the sky (Leggett 1978: 37; anonimowo).  
[Twinkle, twinkle, little star,  
How I wonder what you are!]

Autorką *Twinkle, Twinkle, Little Star* jest zapomniana dziś poetka doby romantyzmu Jane Taylor, sam tekst należy jednak do najpowszechniej znanych wierszy języka angielskiego (Opie, Opie 1980: 398). Podobnie jak poprzedni, również ten utwór jest wielozwrotkowy, popularność zyskała zwłaszcza jego pierwsza zwrotka, a pierwszy wers znany jest bodaj na całym świecie. Do rozpowszechnienia przyczyniła się także chwytliwa

<sup>8</sup> Por. zapis nutowy:

Ma - ry had a lit - tle lamb, lit - tle lamb, lit - tle lamb

Ma - ry had a lit - tle lamb. Its fleece was white as snow.

melodyjka zaczerpnięta z francuskiej piosenki *Ah ! vous dirai-je, maman*<sup>9</sup>, a spopularyzowana dzięki Wariacjom KV 265 (300e) Mozarta. Co więcej, na tę samą melodię anglojęzyczne dzieci śpiewają alfabet w celu zapamiętania kolejności liter (tzw. *Alphabet Song*). Warto również odnotować, że tematem francuskiej piosenki ludowej jest zwierzenie, jakie córka czyni matce o tym, jak „uległa miłości”, co w ciekawy sposób przenikałoby się z motywem kuszenia „dziewczyny-rozbiodrzyny” u Tuwima.

Popularność *Little Star* prowokowała do zabiegów parodystycznych. Najbardziej znaną trawestacją jest przerwana recytacja Szalonego Kapelusznika w *Przygodach Alicji w Krainie Czarów*:

Twinkle, twinkle, little bat!  
How I wonder what you're at!  
Up above the world you fly,  
Like a tea-tray in the sky.

Twinkle, twinkle – (Carroll 2001: 94)

Rozpowszechnienie i rozpoznawalność wymienionych piosenek przemawia za możliwością użycia ich do celów parodystycznych. Niewykluczone jednak, że ich zawłaszczenie przez popkulturę jest wręcz zbyt duże, że zostały na tyle wytracone z kontekstu pokoju dzieciennego, że w zestawieniu z poetyką Leśmiana nie będzie widoczny założony w oryginale rozziew pomiędzy gatunkiem wiersza dla dzieci a głębią filozoficznej refleksji poetyckiej swoistą dla autora *Pana Błyszczynskiego*. Aczkolwiek i *Wlazł kotek na płotek* do czekało się wielu wariantów i przeróbek, i to niekoniecznie przeznaczonych *ad usum Delphini*. Do ugruntowania jego pozycji w dziecięcym kanonie przyczyniła się wprawdzie Ewa Szelburg-Zarembina wierszykiem *Jak się kotek uczył śpiewać* (Szelburg-Ostrowska 1924), jednak przed nią – i przed Tuwimem – bywał ten utwór przedmiotem literackich igraszek. Przykładem Władysław Syrokomla i piosenka (z podtytułem „Żarcik”) do jego słów z muzyką Wiktora Każyńskiego z 1855 roku – oto pierwsza z trzech strof:

<sup>9</sup> Por. zapis nutowy:

The image shows three staves of musical notation for the song 'Twinkle, Twinkle, Little Star'. Each staff is in treble clef with a common time signature (C). The notes are simple, consisting of quarter and eighth notes. The lyrics are written below each staff.

Staff 1: Twin-kle, twin-kle, lit-tle star, how I won-der, what you are!

Staff 2: Up a-bove the world so high, like a dia-mond in the sky.

Staff 3: Twin-kle, twin-kle, lit-tle star, how I won-der what you are!

Wlaził kotek na płótek i mruga.  
Piękna to piosenka, niedługa;  
My temu chytremu kotkowi  
I sami odmrużnąć gotowi, –  
A żaden nie zgadnie, nie zoczy,  
Co sobie powiemy przez oczy:  
Tak mrugniem figlarnie i zdradnie,  
Że człowiek sam siebie nie zgadnie;  
W tem sekret, w tem cała zasługa:  
Wlaził kotek na płótek i mruga (Syrokomla 1908: 81).

Popularność tego wariantu dała zresztą początek mylnemu przypisywaniu ludowego pierwowzoru duetowi Syrokomla – Każyński (zob. polemikę w: Matuszewski 1995). Podobnie filuterny charakter ma *Piosnka* Władysława Belzy (1874: 193–194) z muzyką Bolesława Dembińskiego, w której „Zosieńka prześliczna jak róża / Na chłopca pod płótkiem mrugała”. Można więc powiedzieć, że w przypadku *Mary Had a Little Lamb* i *Twinkle, Twinkle...* napięcie między literackim rodowodem a wchłonięciem przez folklor poniekąd odpowiada sytuacji z *Wlaził kotek...*, choć wektor zmiany „ludowe → autorskie” ulega odwróceniu.

Przy rozważaniu rosyjskiego kontekstu kulturowego spróbuję wskazać kilka innych możliwych torów poszukiwań. Napotkamy tu te same problemy, np. niepewność co do tego, które z czastuszek, wierszyków czy wyliczanek tak ogromnego kraju jak Rosja są znane bez względu na lokalizację. Można założyć, że takie, które dzieci (lub rodzice) czerpią z książek o wysokim nakładzie. Należałoby zatem odwołać się nie do twórczości ludowej, lecz właśnie autorskiej, na dodatek szeroko antologizowanej. Oczywiście sama popularność nie jest warunkiem dostatecznym: np. arcyznanej opowieści Samuila Marszaka z 1923 roku *Усатый-полосатый* (z licznych wydań: np. Маршак 1948, 1984) – notabene traktującej o kotku – brakuje meliczności, wiersz przeplata się tu z prozą; przeciw nawiązaniu mogłyby też przemawiać spore rozmiary utworu, którego rozpoznawalne przetworzenie zapewne wychodziłoby poza ramy „w sam raz”. Od „Wąsatego, pręgowanego” lepszą kandydatką na bohaterkę wiersza Leśmiana/Tuwima być może byłaby „Муха-цокотуха” Kornieja Czukowskiego (Muszka Żłotobruszka w translatorskim ujęciu Władysława Broniewskiego). Napisana w 1923 roku wierszowana bajka stała się przedmiotem różnych umuzycznień, transformacji (w tym parodii), a nawet podstawą opery dla dzieci z muzyką Michaiła Krasiewa z 1942 roku (nagranie: np. Крпцев 1964).

Przekładając gatunek tak specyficzny jak parodia, moim zdaniem można również pozwolić sobie na pewien anachronizm. Rozważane dotąd potencjalne pre-teksty dla przekładu spełniały kryterium chronologicznej uprzedniości wobec poezji Leśmiana (lub co najmniej współczesności, w przypadku Marszaka i Czukowskiego), podobnie jak starsze od niej jest *Wlazł kotek...* Niemniej w ujęciu funkcjonalnym znaczenie ma tylko uprzedniość pre-tekstu wobec tekstu docelowego, a nie wobec oryginału. Przy takim założeniu pole wyboru rozszerza się niezmiernie.

Fakt, że w XX wieku rolę popularyzatora wielu motywów i źródeł skrzydlatych słów i cytatów zaczęły pełnić kino i telewizja, pozwala zwrócić się w poszukiwaniu „dziecięcego” hipotekstu również ku tym mediom. Wówczas materiałem potencjalnie przydatnym dla tłumacza parodii mogłaby stać się piosenka *В траве сидел кузнечик*. Napisał ją Nikołaj Nosow na użytek bohaterów swojej opowieści *Przygody Nieumiałka (Приключения Незнайки и его друзей)*, a dodatkową popularność zapewniło temu utworowi wykorzystanie w adaptacji filmowej z muzyką skomponowaną przez Władimira Szainskiego (zob. Голиков, Шаинский 1971). Ponadto *Кузнечик* spełnia tę samą co polska piosenka funkcję „utworu dla bardzo początkujących muzyków”<sup>10</sup>. Z *Wlazł kotek...* łączy więc *Кузнечика* meliczność, natomiast z twórczością Leśmiana – groteskowe potraktowanie śmierci:

В траве сидел кузнечик,  
Совсем как огуречик.  
Зелёный он был,  
Зелёный он был.

<sup>10</sup> Por. zapis nutowy:

В тра - ве си - дел куз - не - чик, в тра - ве си - дел куз - не - чик, со - всем как о - гу - ре - чик, зе - лё - нень - кий он был. Пред. Прелез

Он ел одну лишь травку,  
Не трогал и козявку  
И с мухами дружил,

И с мухами дружил.  
Но вот пришла лягушка,  
Прожорливое брюшко,  
И съела кузнеца,  
И съела кузнеца. [...] (Носов 1958: 158).

W lamencie nad losem przyjaznego pasikonika, którego zjadła żaba, drastyczność jest po części rozbrajana przez komizm, a przemieszanie pierwiastków zostało dodatkowo uwypuklone przez muzykę (i kontekst w filmie, zmieniony względem literackiego pierwowzoru). Absurd nagłego przekroczenia granicy niebytu sprawia zaś, że bez trudu można wyobrazić sobie reakcję na ten owadzi dramat na innej, Leśmianowskiej łące: „Żuki grały [mu] potrupne, świerszcze – pieśni powitalne” (Leśmian 2000: 227).

Jeżeli odstąpić od wymogu związku z muzyką (zdając się na melodyjność rosyjskiego wiersza), a ponadto nawiązać niekoniecznie do utworu pierwotnie przeznaczonego dla dziecięcego odbiorcy, lecz do klasyki doskonale dzieciom znanej, to zasób potencjalnych hipotekstów rozszerza się np. o bajki Iwana Kryłowa. A może nawet możliwa byłaby rosyjska wersja pt. *Jak Bolesław Leśmian napisałby czterowiersz „Jest nad zatoką dąb zielony...”* (*У лукоморья дуб зелёный*)? W pierwszych wersach *Ruslana i Ludmiły* jest przecież i kot, i jakże Leśmianowski przymiotnik „zielony”, a także wieloznaczny archaizm „лукоморье”. Ponadto inter- i metatekstualność takiego przekładu Tuwimowskiej parodii wzrosłaby ze względu na słynny esej, w którym Tuwim dowodzi nieprzekładalności Puszkiniowskiego czterowiersza (dostępny zresztą i po rosyjsku: Тувим 1965), choć niewykluczone, że odciągałoby to uwagę od Leśmiana<sup>11</sup>.

Możliwości wyboru pre-tekstu w obu kulturach są, naturalnie, o wiele szersze i zależne od tego, jaką konkretnie strategię przyjmie tłumacz. Niemniej cecha postulowana – i obecna w moich propozycjach – to odniesienie do świata przyrody ożywionej, bez której nie sposób wyobrazić sobie poezji Leśmiana, a zatem i jej parodii.

---

<sup>11</sup> Podatności *У лукоморья дуб зелёный...* na działania transtekstualne dowodzi np. *Лукоморья больше нет* Władimira Wysockiego.

## Hipotekst parodiowany

Pora przejść do drugiego hipotekstu, czyli poezji Leśmiana potraktowanej jako całość, i do rozpoznania, które jej składniki i w jaki sposób hipertekst przetwarza. Identyfikacja wykładników intertekstualności oraz metod parodysty jest istotna jako oferta konkretnych dyrektyw tłumaczeniowych, lecz również dlatego, że próba przekładu parodii ma sens tylko w odniesieniu do języka, w którym istnieją przekłady Leśmiana zawierające szereg spośród tych eksponentów, albo też pewne translatorskie analogi Leśmianowskiej poetyki.

Nawet rozpatrywany w całkowitej izolacji, tekst Tuwima stanowiłby nie lada wyzwanie translatorskie ze względu na swój kształt językowy. W tym jednak wypadku wszystkie elementy struktury są immanentnie intertekstualne – ważą nie same w sobie, lecz jako aluzja do stylu parodiowanego autora. Warto zauważyć, że bodaj jedynym, co różni tekst Tuwima od wierszy Leśmiana, jest nadmierne skondensowanie idiosynkratycznych cech poetyki na przestrzeni kilkunastu wersów oraz to, że za brawurową szatą językową nie kryje się sens. Kondensacja stylistyki i praktyczny brak elementów redundantnych z punktu widzenia efektu czynią ze wszystkich w zasadzie aspektów utworu Tuwima translacyjne dominanty.

Po pierwsze, na uwagę zasługuje forma wiersza. W przypadku aluzji do poety tak przywiązanego do klasycznych form wersyfikacyjnych jak Leśmian odtworzenie regularności metrycznej parodii wydaje się obligatoryjne. Tymczasem zadanie to może być problemem nie tylko przy przekładzie na języki dalekie – również w angielszczyźnie np. sylabotonia okazuje się kłopotliwa, ponieważ struktura rytmiczna w wersyfikacji angielskiej jest mniej wyrazista, mniej dookreślona (por. Leech 1974: 103nn), a miary wierszowe oparte przede wszystkim na akcencie (Leech 1974: 104–105; Cuddon 1999: s.vv. Meter; Quantity). Oczywiście kryterium funkcjonalne podpowiada odtworzenie analizowanego tekstu w takiej formie, która w danej kulturze docelowej uchodzi za klasyczną – nie musi to być wybrany przez Tuwima trzynastozgłoskowiec. Ponadto nie tylko trzeba zastosować w tłumaczeniu rymy, ale też powinny to być rymy pełne, ponieważ Tuwim, umieszczając w klauzulach neologizmy, najwyraźniej kpi sobie z tego, co niekiedy zarzucali Leśmianowi krytycy, a mianowicie, że dla uzyskania dokładnego współbrzmienia wykoślawia słowa (por. np. Sandauer 1985: 501, o pozornej bylejakości rymów „krzakiem – spojrzakiem” i „chłopał – opał”).

Inny problem formalny to intertekstualność zawarta w samej strukturze utworu. Zastosowany przez Tuwima refren nie tylko nawiązuje do Leśmianowskiej predylekcji do powtórzeń, lecz także jest echem konkretnego refrenu, tego z wiersza *Mak*:

Za chruścianym stanęła witakiem,  
A boginiak już czyhał za krzakiem –  
Pogiął kibić, zagarnął twarz białą  
I mięśniami pościskał jej ciało!  
    A ty śpiewaj, śpiewulo –  
    A ty zgaduj, zgadulo!  
I mięśniami pościskał jej ciało (Leśmian 2000: 206).

Oznacza to, że tłumacz Tuwimowskiej parodii powinien stworzyć nawiązanie między sporządzonym przez siebie tekstem a przekładem *Maku*, jeśli taki istnieje w języku docelowym. Jeśli zaś nie istnieje – o ile mi wiadomo, nie opublikowano dotąd angielskiego ani rosyjskiego wariantu – optymalnym rozwiązaniem byłoby zachowanie aluzji do oryginału (choć nieczytelnej dla odbiorcy), tak aby powstałe później tłumaczenie ballady, jeżeli będzie poprawne, mogło tę aluzję zaktywizować.

Wśród problemów translatorskich związanych z materią językową wiersza na pierwszy plan wysuwają się niewątpliwie neologizmy. Autorskie okazjonalizmy zawsze stanowią poważny problem translatorski, z drugiej jednak strony dają tłumaczowi możliwość popisania się słowotwórczą wynalazczością, inwencją w igraniu z językiem docelowym w analogiczny sposób, jak ma to miejsce w oryginale. W danym tekście jednak ograniczeniem dla tłumacza jest okoliczność, że nie są to po prostu neologizmy, ale potencjalne leśmianizmy. Potencjalne, bo w twórczości Leśmiana niespotykane (nieodnotowane w: Papierkowski 1964), niemniej leśmianizmy, tworzone bowiem dokładnie według mechanizmów słowotwórczych, które upodobał sobie poeta.

Największą grupę okazjonalizmów tworzą tu wyrazy z prefiksami wyrażającymi negację. O wykorzystaniu przez Tuwima tych samych modeli słowotwórczych niech świadczy zestawienie z neologizmami Leśmiana. Jest tu zatem „niekot” i „nieistowia” (por. „nieżał”, „niepochwycień”; Leśmian 2000: 218, 476<sup>12</sup>), „bezsłepia”, „bezdosyt” (por. „beznamysł” i „beźmiech”;

---

<sup>12</sup> Materiał porównawczy dobrałam z tekstów opublikowanych przez Leśmiana przed 1933 rokiem, tj. przed powstaniem Tuwimowskiej parodii. Tu – z poematu *Elias*,



2000: 61, 165) i „niedopłot” (por. „niedowcielenie”, „niedobłysek”; 2000: 165 i 476, 211). Z kolei przymiotnik „wyziorne” (por. odczasownikową formację „wysnuwny”, Leśmian 2000: 104, 144) zawiera przedrostek *wy-*, który wnosi znaczenie „ruchu na zewnątrz, w górę” (zob. m.in. Szymczak 2002), a więc przekraczania, wykraczania poza ograniczenia. Przed tłumaczem stoi zatem nie tylko zadanie wyrażenia jakiejś treści przy pomocy stworzonych przez siebie neologizmów. Powinien ponadto przy pomocy środków językowych dostępnych w języku docelowym przekazać sugestię negatywistycznego oraz transcendentnego wydźwięku parodiowanego słowotwórstwa, służącego kreowaniu, wedle określenia Michała Głowińskiego, „poezji przeczenia” (1981: 102–157).

Neologizmy zastosowane przez Tuwima łączy więc ze słowotwórstwem Leśmiana nie tylko formalne podobieństwo, ale również ta sama funkcja – mają być nośnikami znaczeń filozoficznych (zob. Olkuśnik 1971). Parodia odzwierciedla także tematykę egzystencjalną i metafizyczną parodiowanego makrotekstu poprzez wykorzystanie do słowotwórczej zabawy rdzenia „istnieć” („istowia”) oraz annominacji.

Annominacje są, według Jacka Trznadla (1964: 213–214), wyrazem niewiary poety w możliwości poznawcze człowieka i przekonania, że najpełniej nazywa się daną rzecz, określając ją poprzez nią samą. I oto u Tuwima głównym zajęciem i celem istnienia płotu jest bycie płotem, czyli „płotwo”. W parodii pojawia się również paradoksalna annominacja zaprzeczona: kot – mimo że jest bardzo koci dzięki synonimom i atrybutom („kocurzak miauczurny”, „kociuga”, mruczenie) – czynność ścigania cienia wykonuje „niekotem”, na domiar „podwójnym”. A zatem annominacje lub inne sformułowania tautologiczne także powinny znaleźć się w przekładzie wiersza Tuwima.

Problemem translatorskim może również okazać się zestawienie „dziewczyzna-rozbiodrzyzna”. Po pierwsze zawiera neologizm słowotwórczy, tym razem z przedrostkiem *roz-*, również chętnie używanym przez Leśmiana. Podobne jego zastosowanie w znaczeniu „zwiększenie zasięgu, zakresu lub intensywności” dostrzeżemy w leśmianizmach „rozchżyżyć” i „rozbiałościńczyć”. Dodatkowa komplikacja polega na tym, że określenie to przybiera formę zestawienia bliźniaczego (określenie za: Papierkowski 1964: 153). W językach słowiańskich analogiczną strukturę miewają stałe epitety

---

należącego wprawdzie do tomu *Napój cienisty* (1936) lecz drukowanego w „Pamiętniku Warszawskim” w 1929 roku.

w twórczości ludowej, dlatego np. w przekładzie rosyjskim można przetransponować zwrot, zachowując tę samą jego budowę. W angielszczyźnie natomiast takie zestawienie nie brzmiałoby naturalnie i trzeba by poszukać rozwiązania mniej mechanicznego. Niewykluczone, że mogłoby być nim sięgnięcie do tradycji staroangielskiej po charakterystyczne peryfrazy zwane kenningami (por. Cuddon 1999). Ostatnim aspektem utrudniającym przekład tej jednostki jest jej intertekstualność. Mamy tu bowiem do czynienia z reminiscencją „dziewczyny szeptuchy” z wiersza *Dżananda* (Leśmian 2000: 352). Zestawienie to przypomina też określenie „skapico-dziewczuro”, jakim Świdryga i Midryga zwracają się do mającej im obu „nastarczyć w tańcu” południcy (2000: 203). Odtworzenie intertekstualności w przekładzie jest oczywiście pożądane, ale – podobnie jak w przypadku refrenu – uzależnione od tłumaczeń z Leśmiana istniejących w języku docelowym.

Także nieliczne tu słowa należące do rejestru neutralnego, takie jak „sen”, „cień”, „zielony”, nabierają specyficznego znaczenia w kontekście, wszystkie bowiem są leksemami o wysokiej frekwencji w twórczości Leśmiana. Poza tym słowa neutralne zyskują nacechowanie stylistyczne dzięki ujęciu ich w niestandardowe kolokacje. Tuwim tworzy z nich np. autorski frazeologizm „szczyżyć dziury w sen”. Warto odnotować, że zwrot ten odzwierciedla ulubioną składnię przyimkową Leśmiana. O manipulowaniu użyciem przyimków i wynikających stąd zmianach perspektywy pisze Michał Głowiński; predylekcja do przyimka „w” służy „kierunkowemu modelowaniu przestrzeni” (1981: 76).

Na uwagę zasługują także inne zagadnienia gramatyczne. W drugiej strofie stosuje Tuwim specyficzną podwójną negację: „bezsłepia, których nie ma”, nawiązując do tego, że różnego rodzaju tautologie to jeden z ulubionych chwytów Leśmiana. Z kolei refren na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie kompletnie wyczerpanego z semantyki, a skoncentrowanego na warstwie dźwiękowej, która miała dla autora *Pieśni mimowolnych* pierwszorzędne znaczenie. Dzieje się tak z powodu zastosowania zeugmy, „A ty kotem, płociugo, hej!”, która ma przypominać o niegramatycznościach poetyckich Leśmiana.

Nieuchronnym wnioskiem jest zatem konieczność użycia w przekładzie Tuwimowskiej parodii pewnych odstępstw od reguł języka docelowego. Nie mogą jednak one być przypadkowe, lecz powinny nawiązywać do licencji językowych Leśmiana, resp. licencji wykorzystanych przez jego tłumaczy.

Parodystyczną funkcję mają też niektóre słowa neutralne. W miłosnym *entourage* 'u Leśmiana coś tak przyziemnego jak pierzyna byłoby trudne do

pomyślenia<sup>13</sup>; w tekście Tuwima sygnalizuje kpinę z przypisywanej poecie podniosłości stylu. Nieprzystawalność rzeczy zwykłej do niezwykłej poezji podkreśla natrętny rym wewnętrzny: „dziewczynę-rozbiodrzoną – pod pierzynę”.

Z kolei określenie „psocie-łaskocie” to element zaskakująco infantyliżujący wypowiedź, poprzez zawartą w nim aluzję do pieszczołliwego sformułowania o „kotku-psotku”. Drugi człon pochodzi od „łaskotania”, ale dzięki zbieżności fonetycznej ewokuje też „łaskocie”. Jest to jedyny w parodii element przypominający o tym, że punktem wyjścia utworu była parafraza dziecinnej rymowanki. Tuwim jakby sugeruje, że Leśmian daje się „ponosić” tematowi i gdyby zabrał się do pisania wiersza dla dzieci, również by się zagalopował<sup>14</sup>.

Od analizy środków językowych przejdźmy do tematyki utworu. Jak wspomniano, wiersz nie zawiera w zasadzie samoistnej treści, stanowi natomiast montaż problematyki i lejtmotywów twórczości Leśmiana – znów w formie nadzwyczaj skondensowanej.

Pojawia się zatem przyroda ożywiona – kot i zieleń – oraz nacechowane dziwnością elementy życia codziennego. Krytyka dostrzega w twórczości autora *Zielonej godziny* nie tylko psychizację natury, ale wręcz chwyt „odwzajemnionego widzenia” przedmiotu (Nycz 2001: 122–123)<sup>15</sup>. Niewątpliwie i Tuwim zauważył, że Leśmian wykracza poza proste animizację czy personifikację, skoro w swojej parodii obdarza płot egzystencjalną trwogą: „płot, co własnym swoim płóctwem przerażony”<sup>16</sup>. Innym znakiem uchwyconym przez parodystę lejtmotywem jest dążenie do czegoś nieosiągalnego, odzwierciedlone w czynności protagonisty-kota, który „podwójnym niekotem ściga cień zielony”. Do epifaniczności poezji Leśmiana nawiązuje z kolei wprowadzenie do wiersza momentu wglądu w tajemnicę („beźślepia... mrużąc w nieistowia”). Tuwim zauważył też autotematyczność

---

<sup>13</sup> W liryce osobistej pojawiają się łóżko i pościel, ale zazwyczaj w metaforze, jak „nurty pościeli” (Leśmian 2000: 232); w wierszach fantastycznych poeta albo pomija takie szczegóły, albo wyraża się dosadnie, stąd „barłóg” w *Alcabonie* (2000: 375).

<sup>14</sup> Istotnie, Jakub Mortkowicz, wydawca, który zamówił u Leśmiana baśnię, nie był zadowolony z *Klechd* i utrzymywał, że są zbyt drastyczne dla młodych czytelników. To jego cenzorska postawa opóźniła publikację części prozy Leśmiana (zob. m.in. Rymkiewicz 2001: 221–223).

<sup>15</sup> Wcześniej zauważył to Włodzimierz Bolecki: „W jego poezji to nie człowiek patrzy na naturę, lecz natura na człowieka” (cyt. za: Rymkiewicz 2001: 234).

<sup>16</sup> „A płot – przyszłością gwiazd srebrnieje” – napisze Leśmian (2000: 367) w egzystencjalnym *Srebroniu*, opublikowanym jednak dopiero w 1936 roku na łamach „Skamandra”.

poezji autora *Słów do pieśni bez słów*, stąd „plątwa śpiewnego mruczywa”, którą wypada interpretować jako poezję. Na koniec topikę erotyczną oraz pojnowanie – raczej sztampowo młodopolskie niż typowo Leśmianowskie – miłości jako udręki ilustrują „bezdosyt całunków i męka ustowia”.

Przekład powinien zatem, podobnie jak tekst Tuwima, **zaferować kompendium tematów i motywów charakterystycznych** dla twórczości Leśmiana.

Z przeprowadzonej analizy wynika, że żaden z elementów obecnych w wierszu Tuwima nie znalazł się tu przypadkowo ani nie pełni drugorzędnej funkcji. Wszystkie mają znaczenie dla odtworzenia charakterystycznej tkanki językowej, obrazowania i tematyki poezji Leśmiana. A skoro pominięcie któregośkolwiek z nich w tłumaczeniu należałoby oceniać jako stratę translatorską, intertekstualność krępuje tłumacza do tego stopnia, że czyni zadanie niewykonalnym.

Zanim jednak uznamy parodię za nieprzekładalną, powróćmy do pierwszego (matrycowego) pre-tekstu. Wbrew pozorom stanowi on znaczne ułatwienie pracy tłumacza. Sprawia bowiem, że tekst docelowy wcale **nie musi być przekładem** tekstu Tuwima, lecz tylko jego parafrazą. Tłumacz ma przecież wielką swobodę wyboru wierszyka, który uzna za stosowny i zarazem wygodny dla siebie ekwiwalent *Wlazł kotek na płotek*. Natomiast wybrany wierszyk posłuży jako temat, na podstawie którego ma powstać swobodna wariacja. Jej celem będzie odzwierciedlenie tematyki i języka poezji Leśmiana **jako całości**, nie zaś konkretnej treści utworu Tuwima. Co za tym idzie, właściwe odczytanie relacji między hipotekstami i służebności jednego z nich wymusza „twórczą zdradę” jako warunek stworzenia tłumaczenia wiernego na poziomie pragmatycznym<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> W znacznie większym stopniu ogranicza tłumacza cyklizacja parodii, por. *Le style c'est l'homme. Czyli wierszyk o Andzi, co ukluła się i płakała, w interpretacji rozmaitych poetów* (Tuwim 1991: 117–121). W tym cyklu, opartym na takim samym pomysle jak utwór omawiany w niniejszym artykule, Tuwim parodiuje kolejno M. Reja, L. Staffa, A. Nowaczyńskiego, Or-Ota, S. Przybyszewskiego, T. Micińskiego, K. Laskowskiego, a nawet pisarzy obcojęzycznych – H. Heinego i M. Maeterlincka (co potwierdza, że parodia nie musi respektować kulturowego prawdopodobieństwa). Wybór pierwszego pre-tekstu w ewentualnym tłumaczeniu byłby ograniczony, ponieważ musiałby pasować do wszystkich części cyklu. Również rozpatrywana przez Urszulę Kropiwiiec powieść *Tres tristes tigres* zawiera siedem parodystycznych próbek stylu na jeden temat w rozdziale, w którym śmierć Lwa Trockiego zostaje opowiedziana przez „różnych pisarzy kubańskich” (Kropiwiiec 1997: 185); realizację translatorską (Cabrera Infante 2016: 249–291) ułatwia jednak to, że wspólnym mianownikiem jest określone zdarzenie, a nie dodatkowy literacki wzorzec.

Pozwala to założyć, że w przypadku omawianego tekstu wszystkie elementy językowe i intertekstualne są w ostatecznym rozrachunku potencjalnie przekładalne. Istotne bariery rozważę dopiero teraz.

## Warunki odbioru

Kolejnym piętrem zagadnień przekładowych związanych z *Jak Bolesław Leśmian napisałby...* jest bowiem problem recepcji w kulturze docelowej. Urszula Kropiwiec uznaje za najgorszą, choć mało prawdopodobną, możliwość, że odbiorca tłumaczenia nie zorientuje się, że ma do czynienia z parodią (1997: 185). Prawdopodobniejszy problem to trudność rozpoznania, co takiego parodiuje tekst w języku przekładu (Kropiwiec 1997: 184).

Czynnikami warunkującymi funkcjonowanie Tuwimowskiego tekstu w tłumaczeniu w sposób zbliżony do tego, w jaki oryginał funkcjonuje w polisystemie kultury polskiej, są stopień przyswojenia w danej kulturze twórczości Leśmiana oraz jakość istniejących przekładów. W języku, na który poezji Leśmiana nie tłumaczono wcześniej w znaczącym zakresie, wiersz Tuwima nie spełni swojej funkcji parodystycznej z braku pre-tekstu, w opozycji do którego miałby być czytany. Istniejący punkt odniesienia może zaś być zafałszowany. Tłumaczenia Leśmiana na języki obce niejednokrotnie zacierają specyfikę jego wypowiedzi poetyckiej, tuszując brawurę jego idiomu poetyckiego (zob. Kaźmierczak 2012). W wyniku czy to nastawienia na akceptowalność przekładu w kulturze docelowej, czy to bezradności tłumaczy wobec słotwórczych i stylistycznych innowacji twórczość autora *Dusiolka* często zostaje w przekładzie zupełnie wyzuta z tych cech, które dla czytelnika polskiego są właśnie emblematem jego stylu i rozpoznawalnym znakiem autorstwa.

W takiej sytuacji nawet kongenialny przekład Tuwimowskiego wierszyka nie spełni swej roli prześmiewczej. Odbiorca nie będzie mógł zrozumieć, przeciwko czemu wymierzona jest parodia. Tekst docelowy wyda mu się jedynie groteskowym nagromadzeniem środków językowych, kompletnie przy tym nieuzasadnionym, skoro takie środki w znanych mu z przekładów tekstach Leśmiana nie występują, lub są używane nader oszczędnie (czytaj: ostrożnie – przez tłumaczy).

Próba przełożenia *Jak Bolesław Leśmian napisałby...* ma więc sens dopiero wtedy, gdy Leśmian jest dość dobrze znany w danej kulturze docelowej. Po pierwsze, to warunek właściwej i pełnej lektury utworu. Po drugie,

rozpowszechnienie parodii z poety mało znanego mogłoby przynieść skutek odwrotny do zamierzonego, tzn. zamiast go spopularyzować, zdewaluowałoby go w oczach odbiorców.

Wydaje się, że korzystne warunki dla recepcji tłumaczenia *Jak Bolesław Leśmian napisałby...* stwarza kultura rosyjska. Po pierwsze, autor *Łąki* jest zarazem autorem wierszy rosyjskich, nie tylko pierwotnie publikowanych w rosyjskich periodykach, ale też znanych współczesnym czytelnikom z przedruku w tomie przybliżającym znaczną część jego dorobku (Лесьмян 2006: 39–51). Bilingwizm parodiowanego twórcy sprawia, że pytanie, jak napisałby tekst X, przy podstawieniu pod X utworu rosyjskiego nabiera dodatkowej wiarygodności – o ile kpiarska spekulacja w ogóle wymaga uwiarygodnienia. Po drugie, Leśmian jest w Rosji przyswajany stopniowo już od dziewięćdziesięciu lat (najstarsze przekłady pochodzą z 1929 roku); oprócz licznych publikacji rozproszonych o znajomości poety decydują przede wszystkim oddzielne tomy jego utworów, obejmujące wszystkie okresy twórczości (Лесьмян 1971, 2004, 2006). Obok przekładów dawniejszych, konserwatywnych pod względem językowym, ciągle pojawiają się nowe, zdecydowanie bardziej otwarte na językowe eksperymentatorstwo. Wyróżniają się pełne słowotwórczej inwencji translacje Gennadija Zeldowicza. Wprawdzie zostały najpierw wydane w Polsce, w bardzo ograniczonym nakładzie (Лесьмян 2004) i trudno było mówić o ich większym oddźwięku w Rosji, zaczęło to jednak ulegać zmianie wraz z kolejnymi publikacjami (Зельдович 2006: 255–305; Лесьмян 2014), ponadto wiele tekstów tego tłumacza dostępnych jest w internecie. Co więcej, istnieje w Rosji zjawisko podobne do tego, co na gruncie polskim Jarosław Marek Rymkiewicz (2001: 300–301) nazwał fenomenem utajonej popularności Leśmiana. Można to prześledzić na forach internetowych poświęconych poezji i przekładowi: okazuje się, że internauci informują się nawzajem o specyfice poezji Leśmiana, że często nawet bez znajomości polszczyzny sięgają do oryginałów, by zrekonstruować elementy tuszowane przez przekłady, oraz podejmują własne próby translatorskie (zob. też Bednarczyk 2018). Ponadto Rosjanom nieobca jest osoba Juliana Tuwima. Był on szeroko tłumaczony jako poeta, istnieje też znaczna świadomość jego roli jako popularyzatora literatury rosyjskiej w Polsce. Dzięki względnej popularności autora *Balu w operze* znany jest również satyryczno-prześmiewczy nurt jego twórczości.

Zatem istnieje w Rosji spora grupa odbiorców przygotowanych do lektury Tuwimowskiej parodii. Czytelnicy dysponują przynajmniej teoretyczną wiedzą o specyfice dykcji poetyckiej Leśmiana, nawet jeśli nie zetknęli się

nigdy z przekładami, które by ją w pełni odzwierciedlały. Z kolei ustalony autorytet Tuwima jako nie tylko wybitnego poety, ale i ciętego parodysty legitymizowałby niejako wierszyk, każąc przypuszczać, że parodiowany obiekt w istocie posiada cechy, które mu się imputuje.

W ostatniej dekadzie pojawił się również tłumacz na język angielski, który w istotny sposób mierzy się z poetyką Leśmiana, Marian Polak-Chlabicz. Opublikowane przez niego tomiki tworzą już dość znaczny zbiór tekstów, a zaproponowana dykcja jest wyrazista i odzwierciedla wiele aspektów poetyki autora *Znikomka* (najbardziej przekrojowa z jego publikacji: Leśmian 2017; ogólna charakterystyka strategii: Kaźmierczak 2018). Jednakże warunki recepcji jakiegokolwiek Leśmianowskiej parodii są zdecydowanie mniej sprzyjające. U publiczności anglosaskiej, w ogóle mało otwartej na przekłady, tłumaczenia poetyckie nie mogą liczyć na specjalną poczytność – w przeciwieństwie do Rosji, gdzie poezję obcą czyta się chętnie (sądząc choćby z utrzymujących się praktyk wydawniczych). Nadto przekłady z Leśmiana ukazywały się w Wielkiej Brytanii, Ameryce, Australii i z uwagi na geograficzny zasięg angloszczyzny każde z tych jego wcieleń pozostaje wcieleniem (a często niedowcieleniem) lokalnym. Krąg czytelników, których doświadczenia lekturowe obejmują większy i różnorodny korpus tekstów anglojęzycznego Leśmiana, jest zapewne niewielki.

Nie tyle więc spiętrzenie trudności translatorskich, co niespełnione warunki odbioru wydają się skazywać *Jak Bolesław Leśmian napisałby...* na nieprzekładalność na gruncie angielskim. Rozwiązaniem mogłoby jednak być wprojektowanie w tłumaczenie przesunięcia w adresowaniu utworu.

W obliczu tego, że najpoważniejsze przeszkody związane są z recepcją, można by postulować **wprowadzenie w odniesieniu do przekładu parodii kategorii podwójnego odbiorcy**, na wzór analogicznej kategorii, którą uwzględnia literatura dla dzieci (m.in. Adamczyk 1986: 62). W przypadku tłumaczenia tekstu prześmiewczego polegałoby to na ukierunkowaniu przekładu nie tylko na odbiorcę, który zrozumie aluzje do parodiowanego utworu, ale ponadto na takiego, który nie dysponuje żadną wiedzą o pretekście. Zróżnicowanie sytuacji odbioru podsuwa też ujęcie tego w kategoriach opozycji: czytelnikom rosyjskim można zaoferować przekład **parodię jawną**, anglojęzycznym – raczej **utajoną**.

Uniezależnienie aktu odbioru od kompetencji literackiej czytelnika poszerzy recepcję, potencjalnie udostępniając utwór nieograniczonej liczbie odbiorców. Nakłada jednak na tłumacza inne ograniczenia. Czytelność dzieła dla drugiego, „niewtajemniczonego” odbiorcy wymaga skonstruowania

tekstu, który bawiłby nawet w zupełnym oderwaniu od swojego pierwowzoru<sup>18</sup>. To z kolei narzucałoby większą dyscyplinę materii przekładanego wiersza, która nie mogłaby już być celem samym w sobie, przy zachowaniu ludycznego charakteru niepożądana byłaby np. groteska. W przypadku omawianej parodii należałoby nadać jej w przekładzie jakąś treść, tak aby wiersz był o czymś, a nie tylko o stylu Leśmiana. W danej sytuacji zakładana obecność drugiego odbiorcy skutkowałaby ograniczeniem brawury językowej oraz autoteliczności wypowiedzi poetyckiej. Z punktu widzenia odbiorcy pierwszego stanowi to zapewne stratę w tłumaczeniu. Rachunek zysków i strat związanych z przedłożoną propozycją to jednak temat wykraczający poza ramy artykułu, i zasługujący na rozpatrzenie na materiale przekładów zrealizowanych, nie zaś jedynie potencjalnych.

## Zamiast zakończenia – zaproszenie do gry

Przeprowadzoną analizę wypadałoby zwieńczyć praktyczną realizacją. Byłoby to zresztą w zgodzie z doskonałymi wzorcami: Artur Sandauer puentuje (1985: 516) swój eksperyment krytyczny z filozofią Leśmiana wierszem-pastiszem, w którym realizuje postulat „intelektualnego podszycia się” przez krytyka pod badany obiekt (1985: 500). Analogiczny zabieg w wykonaniu przekładoznawcy piszącego o parodii byłby wszakże nader dwuznaczny. Trawestowanie indywidualnej poetyki **w tłumaczeniu** może nasunąć skrupuły etyczne, a nieuchronna w przypadku parodiowania Leśmiana eskalacja poetyki dziwności – wątpliwości, w kogo wymierzony jest efekt prześmiewczy.

Z zarysowanych zastrzeżeń można zarazem wyprowadzić wnioski dotyczące osoby i kwalifikacji tłumacza, który podejmuje się tłumaczenia parodii – jej przełożenie najwyraźniej wymaga jeszcze większej biegłości w języku źródłowym i docelowym, kompetencji literackiej i inwencji niż

---

<sup>18</sup> Looby podkreśla – jako okoliczność sprzyjającą tłumaczeniu – samoistny charakter wielu parodii indywidualnych (2003: 98), moim zdaniem przecenia jednak ten czynnik, o czym przekonuje wybrany przez niego przykład (2003: 105), w istocie nieprzystający do tej kategorii: *Miniatura Słowackiego* A.M. Swinarskiego parodiuje nie indywidualną poetykę Pawła Hertzę – mimo bezpośrednich nawiązań do jego utworu – lecz nadmierną skłonność do zapełniania luk faktograficznych przypuszczeniami jako cechę pewnego typu biografistyki literackiej, *Portret Słowackiego* jest zaś dla parodysty wdzięcznym reprezentantem owego typu.



tłumaczenie wierszy samego Leśmiana. Wydaje się, że optymalnym rozwiązaniem byłoby, gdyby Tuwimowską parodię tłumaczył ktoś, kto dokonał wcześniej pewnej liczby (udanych!) przekładów z Leśmiana. Postulat ten wynika nie tylko z tego, że automatycznie reguluje kwestię leśmianologicznej kompetencji przekładowcy. Co ważniejsze, takie rozwiązanie pozwala swobodnie czerpać z istniejących translatów bez narażania się na oskarżenia o plagiat lub o wymierzenie ostrza satyry w tłumaczy, a nie w parodiowanego autora<sup>19</sup>. W najgorszym razie powstałyby bowiem najwyżej autoplagiat czy autoparodia.

Dlatego mój eksperyment analityczny stanowi również zaproszenie do eksperymentu translatorskiego skierowane do tych tłumaczy Leśmiana aktywnych w ostatnich latach, którzy wykazali się słowotwórczą inwencją i stworzyli w języku rosyjskim i angielskim makroteksty poetyckie nadające się do transtekstualnych działań. To zaproszenie do przełożenia Tuwimowskiej parodii z wykorzystaniem podsuniętych przeze mnie tropów czy zaproponowanych linii poszukiwań, lub też według zupełnie innych, własnych recept – których poszukiwanie jest przecież istotą sztuki przekładu.

## Bibliografia

- Adamczyk, Monika. 1986. „*Alice's Adventures in Wonderland*” po polsku – wierność przekładu a jego recepcja wśród czytelników, w: F. Gruzca (red.), *Problemy translatoryki i dydaktyki translatorycznej*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 61–77.
- Akunin, Boris. 2012. *Mewa*, przeł. Z. Landowski, adapt. i reż. I. Gorzkowski, Teatr Polskiego Radia.
- Aoyama, Tomoko, Wakabayashi, Judy. 1999. *Where Parody Meets Translation*, „Japan Forum” 11(2), s. 217–230.
- Barańczak, Stanisław. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji...*, wyd. 3, Kraków: a5.
- Belza, Władysław. 1874. *Poezje. Wydanie zupełne*, Lipsk: F.A. Brockhaus.
- Brajerska-Mazur, Agata. 2006. *Kaszka manna a tłumaczenie nursery rhymes na język polski*, „Przekładaniec” 1(16), s. 118–131.
- Brisset, Annie. 1988. *Translation and Parody: Quebec Theatre in the Making*, „Canadian Literature” 117(94), s. 92–106.

---

<sup>19</sup> Odwrotnie niż w przypadku parodii powstających w relacjach międzykulturowych, gdzie z założenia parodiowany jest nie tyle oryginał, ile styl jego przekładu(-ów) (zob. Barańczak 2004: 262–266).

- Cabrera Infante, Guillermo. 2016. *Trzy pstre tygrysy*, przeł. U. Kropiwiec, T. Pindel, Kraków: Universitas.
- Carroll, Lewis. 2001. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, Ware: Wordsworth Classics.
- Cohen, J.M., Cohen, M.J. 1980. *The Penguin Dictionary of Quotations*, Harmondsworth: Penguin.
- Cuddon, J.A. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, wyd. 17, London: Penguin Books.
- Dentith, Simon. 2000. *Parody*, London – New York: Routledge.
- Fast, Piotr. 1991. *O granicach przekładalności*, w: P. Fast (red.), *Przekład artystyczny 1: Problemy teorii i krytyki*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 19–31.
- Genette, Gérard. 1992. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* [1982], przeł. A. Milecki, w: H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 317–366.
- Głowiński, Michał. 1981. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji B. Leśmiana*, Warszawa: PIW.
- Hejrowski, Krzysztof. 2007. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hellich, Artur. 2014. *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2, s. 25–38.
- Kaźmierczak, Marta. 2012. *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa: ILS UW.
- Kaźmierczak, Marta. 2018. *Leśmian nowojorski. Strategia translatorska Mariana Polaka-Chlabicza*, „Tekstualia” 1(52), s. 43–53.
- Kolberg, Oskar. 1974. *Pieśni ludu polskiego*, wyd. 3, Wrocław–Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Kropiwiec, Urszula. 1997. *Co i jak parodiować w przekładzie powieści „Tres tristes tigres” Guillermo Cabrery Infante*, w: P. Fast (red.), *Komizm a przekład*, Katowice: Śląsk, s. 181–187.
- Leech, Geoffrey N. 1974. *A Linguistic Guide to English Poetry*, English Language Series, red. Randolph Quirk, London: Longman.
- Lefevere, André. 1992. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York: The Modern Language Association of America.
- Leggett, Barbara (wybór). 1978. *The Land of Nursery Rhyme from the Original Collection by Alice Daglish and Ernest Rhys*, London–Toronto–Melbourne: J.M. Dent & Sons.
- Leśmian, Bolesław. 2000. *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń: Algo.
- Leśmian, Bolesław. 2017. *Marvellations. The Best-Loved Poems*, wyb. i przeł. M. Polak-Chlabicz, wydanie zmienione, New York: Penumbra.
- Looby, Robert. 2003. *Translating Parody*, w: R. Sokolowski, H. Duda, K. Klimkowski (red.), *Warsztaty translatorskie III / Workshop on Translation III*, Lublin, Ottawa: Towarzystwo Naukowe KUL, s. 97–106.
- Majkiewicz, Anna. 2002. *Dyskurs filozoficzny, czyli parodia jako odmiana stylizacji literackiej*, w: A. Majkiewicz, *Proza Günтера Grassa. Interpretacja a przekład*, Katowice: Śląsk, s. 126–144.

- Majkiewicz, Anna. 2008. *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Markiewicz, Henryk. 1996. *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków: Universitas.
- Matuszewski, Mariusz. 1995. „*Wlazł kotek na płotek*”, „Ruch Muzyczny” 19, s. 33–35.
- McCartney, Paul, McCartney, Linda. 1972. *Mary Had a Little Lamb / Little Woman Love*, wyk. Wings, Apple Records, pl. gmf. – singiel.
- Nalewajk-Turecka, Żaneta. 2015. *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*, Kraków: Universitas.
- Nycz, Ryszard. 2000. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Kraków: Universitas.
- Nycz, Ryszard. 2001. „*Słowami... w świat wyglądam*”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków: Universitas, s. 117–140.
- Olkuśnik, Ewa. 1971. *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, w: M. Głowiński, J. Sławiński (red.), *Studia o Leśmianie*, Warszawa: PIW, s. 151–183.
- Opie, Iona, Opie, Peter (red.). 1951/1980. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, with corrections. Oxford: Clarendon–Oxford UP.
- Papierkowski, Stanisław. 1964. *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek. 2001, *Leśmian – encyklopedia*, Warszawa: Sic!
- Sandauer, Artur. 1985. *Filozofia Leśmiana (Eksperyment krytyczny)* [1946], w: A. Sandauer, *Pisma zebrane*, t. I, Warszawa: Czytelnik, s. 499–516.
- Syrokomla, Władysław. 1908. *Poezycje Ludwika Kondratowicza (Władysława Syrokomli)*, t. V, Mikołów – Warszawa: nakładem Karola Miarki.
- Szelburg-Ostrowska [Zarembina], Ewa. 1924. *Jak się kotek uczy[ł] śpiewać*, „Płomyczek” 13(213), s. 112.
- Szymczak, Mieczysław (red.). 2002. *Słownik języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Trznadel, Jacek. 1964. *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa: PIW.
- Tuwim, Julian. 1991. *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa: Czytelnik.
- Wojtasiewicz, Olgierd. 1957. *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Wrocław: Ossolineum.
- Zignani, Alessandro. 2008. *Il calembour a caccia dei suoi fantasmi*, w: *Corso di traduzione letteraria*, Logos Group, [http://courses.logos.it/plscourses/linguistic\\_resources.cap\\_let\\_3\\_8b?lang=it](http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_let_3_8b?lang=it) [dostęp: 2.04.2021].
- Ziomek, Jerzy. 1980. *Parodia jako problem retoryki*, w: J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 355–390.
- Голиков, Владимир. (reż.), Шаинский Владимир (muz.) 1971. *Незнайка-поэт* [9. film z serii:] *Приключения Незнайки и его друзей*, [Moskwa:] т/о «Экран».
- Зельдович, Геннадий. 2006. *Последняя каравелла. Избранные поэтические переводы*, Москва: Водолей.
- Красев, Михаил. 1964. *Муха-цокотуха*, Детская опера. Сл. К. Чуковский, Мелодия, pl. gmf.
- Лесьмян, Болеслав. 1971. *Стихи*, wstęp А. Гелескул, wybór Н. Богомолова, Москва: Художественная литература.

- Лесьмян, Болеслав. 2004. *Zielony dzban / Зеленый жбан. Избранные стихи в польском оригинале и в русском переводе* Геннадия Зельдовича, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Лесьмян, Болеслав. 2006. *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов. Поэзия. Театр. Проза*, red. А. Базилевский, Москва: РИПОЛ классик – Вахазар – WSH w Pułtusk.
- Лесьмян, Болеслав. 2014. *Запоздалое признание*, przeł. Г. Зельдович, Москва: Водолей.
- Маршак, Самуил. 1948. *Усатый-полосатый*, [Москва:] Детгиз.
- Маршак, Самуил. 1984. *Усатый-полосатый*, Москва: Детская литература.
- Матвеевко, Ирина, Ажель, Юлия. 2020. *Переводима ли пародия?: русские переводы повести У. Теккерея «Записки Желтоплюша» 1850–60-х гг.*, „Филологический класс” 25(3), s. 150–163, DOI: 10.26170/FK20-03-13.
- Носов, Николай. 1958. *Приключения Незнайки и его друзей*, Москва: Детгиз.
- Тувим, Юлиан. 1965. *Четверостишие на верстаке [Czterowiersz na warsztacie, 1934]*, przeł. А. Эппель, w: *Мастерство перевода 1964*, Москва, s. 335–350.

## ANEKS – Eksperyment translatorski

### A Bug in a Rug, as it might have been written out by Bolesław Leśmian

Julian Tuwim

Into a rug that was ruffled by its rughood there,  
 Baring its underrugdom in a ruggy dream,  
 Ran a buzzing bug-buggoon with a buzzy scream  
 And chased doubly unbuggily a gold wisp of hair.

And you, ruggo, dust the bug away,  
 And you, buggo, dust the rug, oh hey!

Unbeen no-eyes out-squinted at being no more,  
 Jumbling themselves tanglily in a hum'n'hiss.  
 A lad called a popsy-hipsy for her bedroom bliss,  
 For no-plenty of kisses, throes of mouth galore.

And you, ruggo, dust the bug away,  
 And you, buggo, dust the rug, oh hey!

adapted by / adaptacja – Marian Polak-Chłabicz

Dopisek: Tłumacz nawiązał do powiedzenia *as snug as a bug in a rug*, znaczeniowo bliskiego polskiemu „jak u Pana Boga za piecem”. Wydaje się, że przyjęcie hipotekstu minimalnych rozmiarów, który Leśmian miałyby rozwinąć raczej niż napisać, sprzyjało uzyskaniu zaskakującego wręcz izomorfizmu względem mikrofabuły parodii-oryginału. Choć więc kota zastąpił robak (byłżeby *bug* krewniakiem czerwia z *Jadwigi?*), to zachowanie niekwestionowanego podobieństwa do Tuwimowskiego pierwowzoru – przy jednoczesnym przejawianiu własnej dykcji translatorskiej – pozwala zakwalifikować ten tekst jako przekład, a nie jedynie adaptację (M. Kaźmierczak).