

ANNA MACH

 <https://orcid.org/0000-0002-0868-8300>

Uniwersytet Warszawski

a.mach2@uw.edu.pl

ZABAWA W PIEKŁO-NIEBO: WŁASNA TWÓRCZOŚĆ ROMANA KOŁAKOWSKIEGO A JEGO PRZEKŁADY THE TIGER LILLIES

Abstract

Between Heaven and Hell: Roman Kołakowski's Poetry and His Translations of The Tiger Lillies

Songs of The Tiger Lillies, a “punk cabaret” group from London, entered the Polish-speaking culture mostly through the translations by Roman Kołakowski. Translation formed just one of many fields of artistic activity of Kołakowski, who was also a poet, a songwriter, a performer, and a theatre director. There exists, however, a striking contrast between the style of the Kołakowski's own oeuvre and his translation choices. His poetry is mostly religious, patriotic, marked by a solemn tone and elevated register, while The Tiger Lillies delight in ridicule, irony, and perversion, mocking religion in an almost blasphemous way. The paper is an attempt at analysing this contrast and searching for its assumed sources. The target texts are found to be marked by significant semantic and stylistic modifications when compared to the original songs. Amplification of religious tropes and of negative views on modern society is identified as the main form of the translator's interventions. Based on the comparison of Kołakowski's translations with his own poetry, it is posited that their ostensible discrepancy may be explained by perceiving the translations as a subsidiary field of artistic expression, where the translator pursues his interests in grimmer aspects of morality and society, expressing them in a form that would not be coherent with his own poetry. Consequently, Kołakowski's translations of The Tiger Lillies' songs are considered appropriations in a sense that the translational choices are directed by the translator's own interests, ideological stance, and sensibilities, rather than by any attempted equivalence with the source texts. It is to be hoped that the paper will form an invitation to further investigations of translational agency in the field of song translation.

Keywords: song translation, translator-author, The Tiger Lillies, Roman Kołakowski, appropriation

Słowa kluczowe: przekład piosenki, tłumacz-autor, The Tiger Lillies, Roman Kołakowski, zawłaszczenie

Wprowadzenie

Rozpoznawalność twórczości The Tiger Lillies w Polsce jest w dużej mierze zasługą Romana Kołakowskiego, który nie tylko przetłumaczył wiele utworów tej alternatywnej brytyjskiej grupy muzycznej, lecz także wykonywał je w swoich przekładach i reżyserował spektakle teatralne z ich wykorzystaniem. Uderza przy tym rozdźwięk między stylistyką i tematyką własnej twórczości poety a doбором tłumaczonych przez niego tekstów. Poezja Kołakowskiego ma głównie charakter religijny i patriotyczny, cechuje ją podniosły ton oraz daleko idąca powaga. Z kolei The Tiger Lillies, których twórczość określa się czasem jako *punk cabaret*, lubują się w piosenkach prześmiewczych, ironicznych i perwersyjnych, a z religii często kpią w sposób zgoła obrazoburczy.

Niniejszy artykuł zmierza do wykazania, że rozbieżność tonu twórczości własnej i tłumaczonych piosenek jest w istocie celowo zastosowaną strategią. Analiza charakteru przesunięć semantycznych i stylistycznych dokonywanych przez Kołakowskiego wskazuje mianowicie, że przekłady stają się dodatkowym polem ekspresji, na którym tłumacz eksploruje interesujące go zagadnienia moralne i społeczne w sposób stanowiący niejako rewers jego twórczości własnej. Można powiedzieć, że Kołakowski poeta częściej pisze o niebie, zaś Kołakowski tłumacz interesuje się raczej piekłem.

Analizę przeprowadzono na podstawie trzech wybranych utworów The Tiger Lillies (*X, Y, Z, Hailstones, Swing 'em High*) i ich przekładów autorstwa Romana Kołakowskiego (zatytułowanych odpowiednio *X, Y, Z, Gradobicie i Wstydzę się*). W poszukiwaniach przesunięć semantycznych i stylistycznych uwzględniono także warstwę muzyczną utworów.

The Tiger Lillies – śmieszni i straszni szydercy

The Tiger Lillies to artyści „osobni”, których dokonania trudno przypisać do określonego skanonizowanego gatunku. Za samym zespołem tę eklektyczną

(i wybuchową) miksturę stylów przyjęło się określać jako *punk cabaret* (szerzej o The Tiger Lillies zob. Ramalho 2020; o *punk cabaret* zob. Mach 2020). Poniższa charakterystyka, z konieczności skrócowa, skupia się na tych cechach twórczości grupy, które wydają się kluczowe dla zrozumienia istoty translatorskich przesunięć, będących przedmiotem dalszej analizy.

The Tiger Lillies pochodzą z Londynu i działają od 1989 roku; konsekwentnie wydają (własnym nakładem) co najmniej jeden album rocznie. Najbardziej rozpoznawalnym członkiem grupy, jej wokalistą, akordeonistą i zarazem autorem niemal wszystkich tekstów jest Martyn Jacques. Piosenki The Tiger Lillies to idiosynkratyczne połączenie inspiracji muzyką kabaretową, klezmerską i cyrkową z punkiem, operą, burleską, a nawet piosenką podwórkową. Jacques operuje na zmianę przeszywającym falsetem i chrapliwym barytonem, a towarzyszy mu stosownie nietuzinkowe instrumentarium: akordeon, kontrabas i perkusja, a często także piła, theremin czy ukulele. Wizerunek sceniczny również odbiega od standardów popkultury i przywołuje skojarzenia z cyrkiem lub spektaklem *freakshow*: meloniki, staromodne garnitury, sceniczny makijaż upodabniający wykonawców do klaunów z piekła rodem. Zatem już warstwa muzyczna i wizualna sugerują odbiorcom zasadność ujęcia twórczości grupy w ironiczny cudzysłów.

Ironia ta uwidacznia się najdobitniej na poziomie tekstowym. Utwory The Tiger Lillies są nasycone czarnym humorem, w którym tragizm puentuje się niewybrednym żartem, a bezsens istnienia okazuje się zachętą do gorzkiego śmiechu. Artyści nie stronią też od wulgaryzmów i skatologii, dystansując się od popularnych kanonów piękna i przyzwoitości. Intencjonalne ukierunkowanie na tworzenie sztuki „w złym guście” skłania do poszukiwań wątków kampowych – i rzeczywiście, w twórczości grupy wyraźnie zarysowują się typowe dla estetyki kampu teatralność, sztuczność i przerysowanie (por. Sontag 2018 [1964]: 1). Za Anną Mizerką (2016: 98) warto dodać, że kamp może też służyć podkreśleniu własnej odmienności, braku przynależności, co wydaje się szczególnie trafnym tropem w odniesieniu do omawianej grupy.

Nie sposób też nie wspomnieć o wyraźnych odniesieniach do karnawalizacji (por. Bachtin 1970) – wystarczy tu wspomnieć o albumie *Here I Am Human* (The Tiger Lillies 2010), w zasadzie w całości poświęconym przedstawieniom karnawałowego „świata na opak”. Dla przykładu można tu przytoczyć fragment utworu *Carnival* (The Tiger Lillies 2010: 1 [podany numer oznacza tu i dalej numer utworu na CD]), w którym: „święci mężowie stali się ladacznicami, a ladacznice zanudzają swoją pobożnością”

(tłum. filologiczne autorki, oryg. *The holy men are now whores / And the whores with piety do bore*). A skoro już mowa o „świętych mężach”, należy podkreślić, że teksty Jacques’a często zawierają elementy prześmiewcze wobec religii. Chociaż w tradycji anglosaskiej zauważa się znacznie wyższy poziom tolerancji na ten typ humoru w porównaniu z polskimi standardami, to wzmianki o wątpliwej konduicie Maryi (*The Tiger Lillies* 1996: 10) lub nazwanie Boga „świnia” (*swine*; *The Tiger Lillies* 2009: 1–2) mogą zapewne sprawić, że uniesie się niejedna brew. Utwór *Banging in the Nails* (*The Tiger Lillies* 1996: 3) określono nawet w brytyjskiej prasie jako „jawnie bluźnierczy” (*outright blasphemous*; Arthur 1996). Warto pamiętać o tym aspekcie jako rzutującym na wybory tłumacza w zakresie przenoszenia tekstów na grunt kultury polskojęzycznej, co do zasady mniej odpornej na kpiny z religii.

Mroczny humor i obyczajowe prowokacje *The Tiger Lillies* to jednak coś więcej niż tylko postmodernistyczne gry stylistyczne, a za błazeńską stylizacją kryje się zjadliwa krytyka społeczna. Bohaterami piosenek często bywają osoby społecznie wykluczone, przedstawione jednak z empatią i zrozumieniem: prostytutki wykorzystywane przez alfonsów, kryminaliści wyrzuceni poza nawias społeczeństwa, osoby naznaczone fizyczną odmiennością przynoszące dochody chciwym dyrektorom cyrku. Widać w tym raczej rys lewicującego przekonania o występku jako wyniku opresji ze strony społeczeństwa, aniżeli wiarę w grzeszną ludzką naturę. Zwłaszcza ta ostatnia myśl wydaje się istotna dla dalszych rozważań o przekładach autorstwa Romana Kołakowskiego.

Roman Kołakowski – nie tylko tłumacz

Roman Kołakowski (1957–2019) tłumaczył piosenki wielu artystów: Nicka Cave’a, Toma Waitsa, Bertolta Brechta, Bułata Okudźawy. Niemala część tych przekładów doczekała się nagrań (np. Nick Cave i Przyjaciele 2002; Staszewski 2003) lub wykorzystania w spektaklach muzycznych (np. Przybylski 2008). Twórczość *The Tiger Lillies* zajmuje niepoślednią rolę w jego dorobku translatorskim – jest autorem kilkunastu przekładów tekstów Martyna Jacques’a. Utwory te Kołakowski niekiedy sam wykonywał (np. *Przewoźnik, Klaun*, zob. *The Tiger Lillies – Zaśpiewani* 2016), a także reżyserował spektakle z ich wykorzystaniem, między innymi *Zło. Księga grózb – The Tiger Lillies Project* (Kołakowski 2006b). Widać zatem,

że jego kontakt z The Tiger Lillies nie był incydentalny, a rozległy wybór tłumaczonych tekstów wskazuje na głębszą znajomość twórczości zespołu.

Dorobek artystyczny Kołakowskiego nie ogranicza się jednak do przekładów piosenek i obejmuje wielorakie aspekty twórczości scenicznej. Pisał piosenki dla siebie oraz innych artystów, reżyserował spektakle teatralne (w tym także z wykorzystaniem własnych przekładów), a z piosenką sceniczną był ściśle związany również jako wieloletni dyrektor artystyczny wrocławskiego Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Warto dodać, że to właśnie w ramach PPA Karolina Czarnecka wykonała utwór *Hera, koka, hasz, LSD*, czyli *Heroin and Cocaine* The Tiger Lillies w przekładzie Kołakowskiego. Występ okazał się medialnym fenomenem – uzyskał kilkadziesiąt milionów odsłon w Internecie (Czarnecka 2014) i zdobył tym samym większą zapewne popularność niż którekolwiek oryginalne nagranie zespołu.

Kołakowski był również poetą, autorem kilku tomów wierszy (Kołakowski 1986; 1992; 2006a), z których *Rymy częstochowskie: pieśni przygodne* (Kołakowski 2006a) będą niżej przedmiotem bardziej szczegółowej analizy. Warto już tu zasygnalizować, że często są to utwory o tematyce religijnej. Podobny charakter ma zresztą wiele z wyreżyserowanych przez Kołakowskiego widowisk multimedialnych, na których wystawianiu skupił się na późniejszym etapie kariery artystycznej, na przykład *Quem quaeritis?* (Kołakowski 2005) czy ceremonia otwarcia Światowych Dni Młodzieży (Kołakowski 2016). Drugi nurt tego typu spektakli to przedstawienia o charakterze patriotycznym, zwłaszcza upamiętniające stulecie odzyskania niepodległości Polski, o wymownych tytułach *Imiona wolności* (Kołakowski 2018a) czy *Sztandary niepodległości* (Kołakowski 2018b).

Ten rozległy dorobek artystyczny warto wziąć pod uwagę w toku analizy twórczości przekładowej Kołakowskiego. Niewątpliwie można zakładać, że twórca tak ściśle i przez wiele dekad związany z teatrem i piosenką dokonuje świadomych wyborów translatorskich, a wszelkie rozbieżności względem sensów czy formalnej struktury tekstów źródłowych stanowią celowe zabiegi z jego strony, nie zaś wyraz spętania wymogami prozodycznymi przekładu melicznego. Istotny wydaje się też wyraźny kontrast podniosłej, poważnej tematyki twórczości własnej oraz wyboru tekstów do tłumaczenia – drapieżnych, prześmiewczych, transgresyjnych. Poniższe rozważania dotyczą tych właśnie rozbieżności oraz pozornej – jak się wydaje – natury wspomnianego kontrastu.

X, Y, Z – prywatne staje się publicznym

X, Y, Z (The Tiger Lillies 1999: 9) to utwór prezentujący łagodniejszą, bardziej liryczną stronę brytyjskiego zespołu. Tekst utworu (Załącznik 1) stanowi alfabetyczne wyliczenie wad narratora, ubolewającego nad własnym zgorzkniałym charakterem. Wśród swoich przywar wymienia: gniew, strach, chciwość, zazdrość, nienawiść, sarkazm, podstępność, gwałtowność, wspominając przy tym o zaprzepaszczonych życiowych okazjach. Nie ma wątpliwości, że chodzi tu o osobiste cechy podmiotu lirycznego – zaimki osobowe pierwszej osoby liczby pojedynczej (*my* oraz *I*) pojawiają się w tej krótkiej piosence aż kilkanaście razy. W rezultacie powstaje spójny obraz osoby żywiącej wstręt do samej siebie, przepelnionej goryczą i żalem z powodu zmarnowanych szans. Tekst jest osobistym, intymnym wyznaniem, pozbawionym kontekstu społecznego czy politycznego. Podkreśla to zresztą aranżacja muzyczna – zawodzenie instrumentów smyczkowych i akordeonu, a także metrum 6/8 tworzą nieomal bluesową aurę, a falset Jacques'a, tu w lirycznym wydaniu, potęguje wrażenie melancholijnego solilokwium.

Warto też zwrócić uwagę na dość luźno ustrukturyzowaną konstrukcję tekstu. Nie jest on podzielony na tradycyjne zwrotki i refren, a składa się z 16 wersów pogrupowanych w 8 dystychów. Długość poszczególnych wersów jest przy tym zmienna (od 9 do 15 sylab). Taka struktura tekstu nie narzuca tłumaczowi znacznych ograniczeń metrycznych, których wymogi mogłyby potencjalnie uzasadniać ewentualne przekształcenia na poziomie semantycznym. Alfabetyczna kolejność wymienianych cech dotyczy przy tym wyłącznie kluczowego dla danego wersu wyrazu (np. *S is for the sarcasm I use from day to day* – ilustracją litery S jest tylko wyraz *sarcasm*), a więc w utworze nie zastosowano, częściej w poezji anglojęzycznej, aliteracji, której odtworzenie również mogłoby stanowić dodatkowe wyzwanie translatorskie.

Przekład Kołakowskiego zachowuje alfabetyczną kolejność wersów, a wręcz wzmacnia jej efekt poprzez konsekwentną aliterację fraz przypisanych do danej litery (np. „J – jaszczurzy jad”, „T to trup trupich traw”). Tłumacz zacierając obecność podmiotu lirycznego w tekście docelowym, eliminując niemal wszystkie zaimki odnoszące się do pierwszej osoby. Już ten zabieg depersonalizuje przekaz, a tym samym oddala go od oryginalnego monologu.

Zastanawia też wybór elementów alfabetycznego wyliczenia. Niektóre z nich, jak „depresja” czy „impertynencja”, odnoszą się wprawdzie do cech indywidualnych, jednakże z powodu braku przypisania ich do podmiotu lirycznego trudno jednoznacznie stwierdzić, kogo dotyczą. Liczne wyrażenia wykazują natomiast cechy amplifikacji, rozumianej tu jako uzupełnienie tekstu docelowego o fragmenty nieobecne w oryginale (por. Balcerzan 2000: 20). I tak w wersji polskiej do litery B (w oryginale reprezentowanej przez *bile*, czyli ‘żółć’, ‘zgorzknienie’) zostają przypisane „Biblia i Bóg”, a skojarzenia odbiorcy już na początku utworu skierowane są w stronę religii, a więc tematu nieobecnego w tekście źródłowym. Podobne obrazy ewokuje kolejny wers, w brzmieniu: „C jak cyniczna celebra, ceremonia czekania na cud”, w którym element religijny zyskuje dodatkowo wymiar publicznej, zinstytucjonalizowanej „celebry” i „ceremonii”.

Tłumaczenie zawiera również liczne odniesienia do sfery społecznej czy też politycznej: pojawia się „głupawa gazeta”, „historia, histeria”, a nawet propagandowo brzmiące „pytanie o prawość praw” i „wielka walka o wikt”. Wers 6. zawiera też wyliczenie osób czy też ról społecznych („kobieta, kochanka, klaun, kaleka, kapłan i kat”), które tym bardziej przenosi prywatny, konfesyjny tekst na poziom socjologicznego komentarza. Komentarz ten nie jest zbyt dla społeczeństwa pochlebny: literę Ł reprezentują na przykład „łajdak, łobuz łeb w łeb”, a N – „niegodziwość pod niebem nieb”.

Przesunięcia wpływające na odczytanie utworu można także zaobserwować na płaszczyźnie muzycznej polskich wykonania. *X, Y, Z* pojawia się w spektaklu *Zło. Księga grózb – The Tiger Lillies Project* (Kołakowski 2006b), w którym omawiany utwór wykonuje Mariusz Kiljan (zob. Kiljan 2006). Można zakładać, że Kołakowski, jako tłumacz, reżyser i scenarzysta spektaklu, miał istotny wpływ na aranżację, która charakteryzuje się narastającym natężeniem emocji przy akompaniamentie kojarzącym się z kościelnymi organami, co daje efekt nabrzmiałego patosem protest songu i tym bardziej modyfikuje odbiór polskojęzycznej wersji w porównaniu z pierwowzorem. Finalny produkt wydaje się zresztą bliższy monumentalnym spektaklom reżyserowanym przez Kołakowskiego niż twórczości The Tiger Lillies (por. np. Bałata 2018, fragment z: Kołakowski 2018a). Podobna stylistyka, z wyraźnym *crescendo* i znacznym emocjonalnym ładunkiem, została zachowana w przedstawieniu *Moulin Noir. Antyrewia* (Przybylski 2008) w warszawskim Teatrze Współczesnym, w interpretacji Wiktorii Gorodeckiej.

Optyka tekstu zostaje więc zasadniczo zmieniona, a w miejsce intymnego wywodu o indywidualnych słabościach odbiorca otrzymuje krytykę społeczną, ukazującą społeczeństwo histeryczne, niegodziwe, skłonne do cynicznych celebracji i euforycznych zrywów, w którym niedomagają zarówno media („głupawa gazeta”), jak i praworządność („pytanie o prawość praw”). Ze względu na skalę i charakter modyfikacji tekst docelowy wydaje się stanowić adaptację, rozumianą tu nie jako technika dostosowania tekstu do kultury docelowej (jak chcą Vinay i Darbelnet; 2000 [1958]: 90–91), lecz raczej w sposób, w jaki definiuje ją Peter Low w obszarze przekładu piosenki, czyli jako tekst zawierający intencjonalne, a przy tym inne niż niezbędne odchylenia od oryginału, generujące znaczenia nieobecne w tekście źródłowym (Low 2013: 230).

Gradobicie – Bóg jest wszędzie

W toku analizy przekładu piosenki *X, Y, Z* wskazano na stosowanie przez Kołakowskiego amplifikacji polegającej na wprowadzeniu odniesień do religii. Zabieg ten można dobitniej zilustrować na przykładzie tłumaczenia tekstu *Hailstones* (Załącznik 2). Utwór w wykonaniu The Tiger Lillies ukazał się w ramach kompilacji *Plague Songs* (2006), do której zaproszono dziesięcioro wykonawców, z których każdy nagrał piosenkę nawiązującą, często dość luźno, do jednej ze starotestamentowych plag egipskich – w tym wypadku do siódmej plagi gradu.

Tekst źródłowy to dość enigmatyczna, pierwszoosobowa narracja, przedstawiająca w każdej ze zwrotek jeden z siedmiu kolejnych dni z życia narkomana przebywającego w odosobnieniu, przyjmującego coraz to nowe substancje, doznającego wizji i wreszcie umierającego w samotności od „gradu ciężkiego jak ołów” (tłum. filologiczne autorki, oryg. *hailstones heavy as lead*). Taki opis śmierci można zapewne rozumieć, sugerując się koncepcją przewodnią albumu, jako boską karę za uleganie nałogowi, choć wzmianka o ołowiu pozwala też na bardziej prozaiczną interpretację, zgodnie z którą bohater piosenki ginie od „gradu” kul.

Warto zwrócić uwagę, że w tekście pojawiają się odniesienia do Boga, jest on jednak wielkim nieobecnym tej historii: narratorowi trzykrotnie wydaje się, że wśród dźwięku gradu słyszy głosy, przy czym za pierwszym razem wyraża on przypuszczenie, że to wołanie Boga, co jednak okazuje się złudzeniem. Utwór zamyka ponadto Nietzscheańska fraza *God is dead*

(„Bóg nie żyje”), tym bardziej podkreślająca boską nieobecność w świecie przedstawionym. Utwór wydaje się zatem narracją człowieka uzależnionego, osamotnionego, który umiera bez Boga i ludzi.

W przekładzie Kołakowskiego, pod tytułem *Gradobicie*, przedstawiona sytuacja ulega diametralnej zmianie. Już w pierwszej zwrotce tłumacz dodaje fragment nieznajdujący odpowiednika w tekście źródłowym, pisząc, że grad padał „jakby stwórca chciał rozbić w proch mój świat”. Interpretacja gradu jako kary boskiej zostaje więc narzucona odbiorcy już na początku utworu. W kolejnej zwrotce, tam gdzie podmiotowi lirycznemu zaledwie „wydawało się”, że słyszy wołającego Boga (*I thought I heard God call*), Kołakowski przesądza kwestię, pisząc: „czułem już, że z niebieskich wrót woła do mnie Bóg”. Tym samym tłumacz zmienia optykę utworu w jej kluczowym aspekcie, a w miejsce nieobecności Boga podstawia jego obecność.

Najistotniejsza zmiana obrazowania względem tekstu źródłowego pojawia się jednak w zwrotce czwartej, a kluczem do niej jest drobna – jak mogłoby się na pozór wydawać – semantyczna zmiana w opisie umiejscowienia podmiotu lirycznego w przestrzeni. O ile w piosence *The Tiger Lillies* leży on **przy** krzyżach, w kaplicy, którą sobie sam urządził ([...] *in my tin home / I made a chapel all alone / By crucifixes I did lie*), o tyle w wersji Kołakowskiego wisi on **na** krzyżu, w kościele, w który zmieniła się (w cudowny sposób?) jego blaszana buda: „Blaszana buda czwartego dnia / zmieniła się w kościół pełen barw / Krzyż na środku, a na tym krzyżu ja...”. Głosy, słyszane przez narratora w oryginalnym tekście, zostają w przekładzie skonkretyzowane, gdyż ukrzyżowany widzi stojącą pod krzyżem postać („zobaczyłem, kto pod tym krzyżem stał”), która w kolejnej zwrotce okazuje się jego matką („usłyszałem płacz, mojej matki płacz”). Pojawia się również Bóg, który odchodzi z miejsca ukrzyżowania, łkając. Powyższe fragmenty nie mają przy tym odpowiedników w tekście źródłowym, a zatem tłumacz konsekwentnie stosuje amplifikację, w istotny sposób zmieniając sens tłumaczonego utworu. W tym kontekście finalny fragment tekstu docelowego, „I skołał Bóg”, uzyskuje nowe względem oryginału znaczenie, stając się dopełnieniem nakreślonego przez tłumacza obrazu Golgoty, nader odległego od historii opowiedzianej oryginalnie w *Hailstones*.

Podobnie jak w przypadku *X, Y, Z*, również w tym przekładzie Kołakowskiego widać więc pewną konsekwentnie stosowaną strategię – wprowadzanie lub wzmacnianie odniesień do chrześcijaństwa, a także przeniesienie narracji z płaszczyzny osobistej na poziom uniwersalizowany. W obu tekstach daje się też wyczuć pierwiastek negatywnej oceny ludzkości (przywary

społeczeństwa w *X, Y, Z, łkający Bóg w Gradobiciu*). Ten ostatni element wybrzmiewa ze szczególną mocą w kolejnym z omawianych przekładów.

Swing'em High – Wstydz się, człowieku

Swing'em High (The Tiger Lillies 1999: 15) to jedna z bardziej rozpoznawalnych piosenek The Tiger Lillies, często wykonywana na żywo, być może ze względu na skoczne metrum 2/4 i orientalne, nieco klezmerskie nuty, które wprowadza akompaniament Mesuta Lekesiza na klawirze. Już sama dynamika muzyki i energetycznego wokalu Jacques'a podpowiada odbiorcom, że do piosenki warto podejść z przymrużeniem oka. Tekst (Załącznik 3) dotrzymuje tempa melodii i w sześciu krótkich zwrotkach opowiada o losie czwórki bohaterów (żigolaka, występnego księdza, ubogiej staruszki i złodzieja zwłok), którzy, dokonawszy na różnorakie sposoby żywota, błagają Boga o łaskę zbawienia, lecz spotykają się ze stanowczą, acz pozbawioną wyjaśnienia odmową.

W tłumaczeniu, pod tytułem *Wstydzę się*, Kołakowski konsekwentnie wzmacnia pejoratywne zabarwienie opisu bohaterów. Żigolak, z którego usług korzysta w oryginalnej piosence ksiądz, staje się tu prostytutującym się ministrantem. Staruszka głodzi wnuki do omdlenia, aby móc „mieć honor” w niedzielę (co zapewne oznacza możliwość złożenia stosownie wysokiego datku podczas mszy), choć tekst źródłowy nic o wnukach ani niedzieli nie wspomina, a wskazuje tylko, że staruszce skończyły się oszczędności i nie stać jej na ogrzewanie. Warto dodać, że oszczędności te „zniszczył czas” (*savings time do [sic] erode*), a to może sugerować zgubny wpływ inflacji i stanowić subtelny komentarz społeczny. Brak ogrzewania prowadzi do zapalenia płuc i śmierci biedaczki w oryginalnej piosence – acz nie w przekładzie, w którym to głodzone wnuki duszą w końcu babcię, a tym samym przyczyniają się do powiększenia puli opisanych występków. Z kolei handlarz zwłokami, choć trudno nazwać jego zajęcie szacownym, w wersji The Tiger Lillies ma po prostu problem ze zbyt małą podażą towaru, co tylko podkreśla komiczny ładunek tego utworu. Tłumacz jednak dopowiada, że postać ta (w tekście docelowym: „grabarz”) „bezcześci” zwłoki, żartuje z „zabaw” z trupami w prosektorium i na cmentarzu, po czym ginie od „trupiego jadu” – trudno tu zatem uniknąć skojarzeń z nekrofilją. Widać więc, że tłumacz znacząco modyfikuje przekaz tekstu, wprowadzając liczne dodatkowe „okoliczności obciążające” bohaterów. Istotne są też przesunięcia

semantyczne w obrębie refrenu. W wersji The Tiger Lillies Bóg na prośby o zbawienie reaguje krótkim „Nie!”, dodając tytułowe „swing'em high, swing'em low” (co można by dosłownie przetłumaczyć jako „niech się kołyszą w górę i w dół”). U Kołakowskiego natomiast boska reakcja jest bardziej rozbudowana: Bóg stwierdza, że „nie zna” błagających go o łaskę, dodając, że wstydzi się za nich. Fragment ten nie znajduje odpowiednika w tekście źródłowym, natomiast zapewne stanowi nawiązanie do biblijnej przypowieści o pannach roztropnych i nierozsądnych (Mt 25,12). Tłumacz, wprowadzając nieobecną w oryginale aluzję intertekstualną, stosuje tu figurę określoną przez Jerzego Brzozowskiego jako „amplifikacja w ramach funkcji poetyckiej” (Brzozowski 2011: 126–128), a tym samym wzmacnia obraz odrzucenia grzeszników przez Boga. Motyw boskiego rozczarowania człowiekiem jest zresztą widoczny także w omawianym wyżej fragmencie dodanym w przekładzie *Hailstones*, w którym „Bóg, odchodząc [...], łkał”).

Najistotniejsza z punktu widzenia niniejszej analizy jest jednakże treść ostatniej zwrotki tekstu docelowego. Jak wspomniano wyżej, w oryginalnym utworze historia czworga bohaterów rozciąga się na sześć zwrotek. Tłumacz skondensował ją jednak tak, że zajęła tylko pięć, a szóstą wykorzystał na dodanie następującego fragmentu: „Kurewki, pedofile, stręczyciele – rynsztok miast / Zboczeńcy, zdziry, gnoje, psy konają w mroku gwiazd”. Taka kumulacja inwektyw przy pierwszym oglądzie skłania do poszukiwań pierwiastka sarkazmu, ujęcia tej wypowiedzi w cudzysłów jako poglądu faryzejskiego społeczeństwa. Dalszy tekst nie daje jednak możliwości takiej interpretacji przekładu: „zdziry” i „zboczeńcy” również spotykają się z potępieniem i są dla Boga źródłem wstydu. Takie przedstawienie osób z marginesu wydaje się odbiegać nie tylko od tekstu źródłowego, ale przede wszystkim od ogólnego przekazu twórczości The Tiger Lillies, w której „kurewki” i „rynsztok miast” zamiast na potępienie częściej zasługują na zrozumienie, a tematyka kary za grzechy pojawia się zwykle wyłącznie po doprawieniu hojną szczyptą ironii. Przesunięcia następują zatem nie tylko na płaszczyźnie semantycznej, lecz także aksjologicznej czy wręcz ideowej.

Skala i charakter dokonanej w utworze ingerencji translatorskiej skłaniają do stwierdzenia, że *Wstydę się* jest już nie tyle adaptacją we wzmiarkowanym wyżej rozumieniu, ile raczej zawłaszczeniem (*appropriation*). Linda Hutcheon określa ten rodzaj modyfikacji jako „przejęcie cudzej historii i przefiltrowanie jej przez własną wrażliwość, zainteresowania i zdolności” (Hutcheon 2006: 18, tłum. autorki). Nie należy także pomijać politycznych aspektów zawłaszczania: jak wskazuje Julie Sanders, decyzja

o zawłaszczeniu często wynika z silnych przekonań politycznych (Sanders 2016: 10). Podobnie Hugo Vandal-Sirois i Georges L. Bastin podkreślają, że tłumacze często dokonują zawłaszczenia przez wzgląd na wyznawaną przez siebie ideologię (Vandal-Sirois, Bastin 2012: 23), co wydaje się szczególnie istotnym tropem w przedstawianym tu przykładzie. Przedmiotem dalszej części artykułu jest weryfikacja hipotezy o ideologicznym zawłaszczeniu na podstawie wybranych fragmentów własnej twórczości poetyckiej Romana Kołakowskiego.

Zabawa w piekło-niebo

Analiza powyższych tekstów skłania do przyjęcia tezy, że Kołakowski nadaje przekładom silne piętno indywidualne. Zjawisko to występuje zresztą również w innych tłumaczeniach *The Tiger Lillies* jego autorstwa (o ingerencjach translatorskich w piosence *Lobotomy* zob. Mach 2021). Kluczowe wydają się tu trzy kierunki przesunięć: uniwersalizacja tego, co osobiste, wprowadzenie obrazowania religijnego, zwłaszcza motywu Boga rozczarowanego człowiekiem, a także negatywne oceny stanu społeczeństwa, pogrążonego w grzechu i występku. Poszukiwanie źródeł tych ingerencji w samej twórczości *The Tiger Lillies* nie przynosi rezultatów. Lepszym punktem odniesienia okazuje się własna twórczość poetycka tłumacza, a zwłaszcza *Rymy częstochowskie: pieśni przygodne* (Kołakowski 2006a).

Znamienne, że tom ten ukazał się w roku premiery wspomnianego już spektaklu z piosenkami zespołu, pod tytułem *Zło. Księga grózb – The Tiger Lillies Project*, w ramach którego Kołakowski odpowiadał za reżyserię, scenariusz i tłumaczenia. Można zatem założyć, że oba zbiory powstawały w podobnym czasie, być może pod wpływem podobnych przemyśleń ich autora. W przeciwieństwie do przekładów, *Rymy częstochowskie: pieśni przygodne* zawierają niemal wyłącznie utwory o poetyce religijnej, zresztą sam autor w przedmowie określa je mianem „modlitewnika” (Kołakowski 2006a: *Od autora*). Z tej samej przedmowy wynika zresztą, że publikację wydano w ramach projektu realizowanego pod auspicjami Wydziału Programów Katolickich i Patriotycznych Polskiego Stowarzyszenia Estradowego „Polest”, co przyczynia się do postrzegania autora jako twórcy reprezentującego określone pozycje ideologiczne.

Wiersze zamieszczone w tomie nie przypominają bynajmniej przekładów *The Tiger Lillies*: są wzniosłe, poważne, często wręcz górnolotne. Jednak

przekaz z nich płynący przywodzi na myśl wzmiankowane obszary ingerencji translatorskiej w tłumaczonych piosenkach, w tym zwłaszcza wątek rozczarowania człowiekiem, który zgubił drogę do Boga. I tak na przykład *Promień mroku* (Kołakowski 2006a: 19–20) opisuje pozbawiony wiary tłum gromadzący się w kościele i zawiera ostrą krytykę fasadowej pobożności, skrywającej grzech i ignorancję. Budzi to natychmiast skojarzenia z opisem zepsutych, a oczekujących zbawienia bohaterów *Wstydzę się*, a zwłaszcza staruszki, która woli głodzić wnuki, niż stracić twarz na niedzielnej mszy. W innych utworach nie brakuje też ubolewania nad powszechną głupotą, obłudą (np. *Litania trudnej wolności*, s. 52–53) i zatwardziałością ludzkich serc (np. *Litania polska*, s. 32–33). Szczególnie ciekawe, w świetle piekielno-niebiańskiego motywu przewodniego niniejszego artykułu, jest obrazowanie w wierszu *Między mrokiem a jasnością* (s. 90–91), w którym kondycja człowieka przedstawiona jest jako rozdarcie między ciemnością, lękiem i gniewem reprezentowanymi przez diabła, a światłem, zaufaniem i miłością, które uosabia Bóg. Utwór *Jak być świętym?* (s. 105) jest konserwatywnie zabarwioną krytyką współczesnego „czasu przekłętogo”, w którym „drwi się z cnoty, szarga [...] świętości [...], ład moralny i tradycję burzy”. Na koniec warto wspomnieć o pesymistycznym nazwaniu człowieka „jedynym grzechem Boga” (*Exodus*, s. 186), co z kolei przywołuje boską eksklamację „Wstydzę się! Nie znam cię!” z przedstawionego wcześniej przekładu.

Widać więc, że poezja Kołakowskiego odznacza się tymi samymi cechami, które zostały zidentyfikowane jako element naddany w jego przekładach *The Tiger Lillies*: preferencją uniwersalnych diagnoz względem indywidualnych historii, silną obecnością wątków religijnych, a także niechęcią wobec społeczeństwa, które odwróciło się od Boga. Potwierdza to hipotezę, że przekłady te stanowią formę zawłaszczenia w opisanym wyżej sensie. Tłumacz traktuje zatem tekst docelowy jako obszar własnej ekspresji, dokonując wyborów translatorskich na podstawie własnych zainteresowań i poglądów, a w rezultacie powstają utwory, którym bliżej do pozostałego dorobku tłumacza, niż do twórczości autora tekstów źródłowych. Jest to tym ciekawsze, że *The Tiger Lillies* reprezentują, jak można wnosić z ich dorobku, raczej postępową czy też lewicującą stronę ideologicznego spektrum, podczas gdy twórczość Romana Kołakowskiego (zarówno poetycka, jak i zawarta w jego multimedialnych spektaklach) wskazuje raczej na konserwatywno-prawicowe przekonania ich autora. Skąd zatem taki wybór tłumaczonych tekstów? Dlaczego autor nieomal hagiograficznych utworów

o kardynale Wyszyńskim (Kołakowski 2019) i świętej Faustynie (Kołakowski 2006a: 88–89, 94–95), twórca oprawy słowno-muzycznej Światowych Dni Młodzieży i Międzynarodowego Kongresu Eucharystycznego, decyduje się włączyć do swojego dorobku teksty tria, które wydało cały album piosenek o zoofilii (*The Tiger Lillies* 1997) i opublikowało teledysk do radosnej przyspiewki kata krzyżującego Jezusa (*The Tiger Lillies* 2013)?

Wydaje się, że przyczyna takiej decyzji translatorskiej leży w pewnego rodzaju segmentacji twórczości. Nie byłoby bowiem zabawy w piekło-niebo, gdyby między wierszami Kołakowskiego a jego przekładami *The Tiger Lillies* nie występowały kluczowe różnice. Nie pojawiają się one, jak widać, na poziomie semantycznym czy aksjologicznym, natomiast doskonale zauważalna jest różnica stylistyczna. Krytyka upadłej moralności w wierszach Kołakowskiego ubrana jest w wyważone zwroty w rodzaju „w ludzi promień mroku uderzył” (Kołakowski 2006a: 19–20), „jak być świętym w czasie przeklętym” (s. 105), czy „Kain rośnie we współczesnym człowieku” (s. 46–47). Z kolei w przekładach *The Tiger Lillies* nie brakuje, często stanowiących amplifikację, wulgaryzmów i inwektyw (np. „kurewki”, „gnoje” i „zboceńcy” z omówionego wyżej *Wstydź się*), czy też fraz dosłownie turpistycznych, jak chociażby w przekładzie piosenki *Rats (In the Walls)*: „To z piwnic i z kanałów / Ohydny bije smród, / Błoto ze szczyń i z kału / Rośnie jak czarny strup” (*The Tiger Lillies – Zaśpiewani* 2016: 18). Ten ostatni fragment zresztą także nie ma odpowiednika w tekście źródłowym, który brzmi: *In the foundations / Lies the twisted corpse / Well it's all in your / Mind of course*, czyli „w fundamentach leżą skręcone zwłoki, no cóż, to wszystko jest oczywiście w twojej głowie” (*The Tiger Lillies*, Hacke 2006: 3; tłum. filologiczne autorki). Można zatem zaryzykować twierdzenie, że tłumacz celowo wybiera utwory twórców znanych z transgresji i obrazoburczych inklinacji, aby móc z tym większą swobodą dać upust swoim poglądom – w formie, na którą nie byłoby miejsca w jego podniosłej poezji „oficjalnej”, ale którą usprawiedliwia ogólna estetyka tłumaczonej twórczości. W pewnym sensie jest to zabieg, który Edward Balcerzan nazywa „regułą apokryfu”, czyli „plagiat à rebours”, w którym „słowo własne zostaje przedstawione jako słowo cudze”, a „tłumacz przypisuje własne myśli i obrazy autorowi obcojęzycznego pierwowzoru” (Balcerzan 2000: 106). Zabawa w piekło-niebo okazuje się zatem dość przewrotną grą w zawłaszczenie, a ostrze subwersyjnych prowokacji *The Tiger Lillies* w przekładach Kołakowskiego znacząco zmienia kierunek rażenia.

Wnioski

Punktem wyjścia artykułu jest zauważalna różnica stylu i tematyki własnych dokonań artystycznych Romana Kołakowskiego oraz twórczości The Tiger Lillies, którą spopularyzował jako tłumacz, reżyser i wykonawca. Wyraźny kontrast podniosłej, religijno-patriotycznej poezji oraz prześmiewczych, wulgarnych i obrazoburczych piosenek przy pierwszym oglądzie wydaje się zaskakujący i skłania do poszukiwań przyczyn takiego właśnie wyboru tekstów do tłumaczenia.

Przeprowadzona analiza ukierunkowania interwencji translatorskich prowadzi jednak do wniosku, że Kołakowski konsekwentnie włącza do tłumaczonych tekstów interesujące go wątki społeczne, moralne i religijne, które – niejako pod egidą transgresyjnej natury The Tiger Lillies – eksploruje w dosadnym stylu, wykraczającym poza konwencję przyjętą przez niego w ramach twórczości pozatranslatorskiej. Powstałe w ten sposób teksty zbliżają się na płaszczyźnie aksjologicznej do własnej poezji tłumacza, odchodząc równocześnie od przekazu zawartego w piosenkach londyńskiego tria. W efekcie rezultaty działalności tłumacza można niejednokrotnie uznać nie tyle za przekłady w sensie ścisłym czy nawet za adaptacje, ile za formę za-właszczenia (*appropriation*), podporządkowanego raczej zainteresowaniom tłumacza i prezentowanym przez niego pozycjom ideologicznym, niż zamiarowi stworzenia przekładu odtwarzającego sens i styl tekstu źródłowego.

Wskazany przykład ukazuje, że przekład piosenki, często traktowany za ledwie jako domena formalnych uwarunkowań rymu, rytmu i prozodii, które umożliwiają wykonanie tekstu do oryginalnej melodii, to także obszar sprawczych interwencji tłumacza, jego ideologicznych decyzji i twórczej ekspresji. Wydaje się przy tym, że ze względu na wszechobecność muzyki w życiu społecznym warto kontynuować badania nad politycznymi aspektami przekładu piosenki i nad sprawczością tłumaczy na tym polu.

Teksty źródłowe

Jacques, Martyn. 1999a. *Swing'em High*, w: *The Tiger Lillies* 1999.

Jacques, Martyn. 1999b. *X, Y, Z*, w: *The Tiger Lillies* 1999.

Jacques, Martyn. 2006. *Hailstones*, w: *Plague Songs* 2006.

Kołakowski, Roman (tłum.). 2016. *Gradobicie*, w: *The Tiger Lillies – Zaśpiewani* 2016.

Kołakowski, Roman (tłum.). 2016. *Wstydę się*, w: *The Tiger Lillies – Zaśpiewani 2016*.
Kołakowski, Roman (tłum.). 2016. *X, Y, Z*, w: *The Tiger Lillies – Zaśpiewani 2016*.

Bibliografia

- Arthur, Tim. 1996. [Recenzja albumu *The Brothel to the Cemetery*, „Time Out Magazine” 9.11.1996], za: <https://www.tigerlillies.com/shop/the-brothel-to-the-cemetery> [dostęp: 19.07.2022].
- Bachtin, Michaił. 1970. *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Balcerzan, Edward. 2000. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Gdańsk: Tower Press.
- Bałata, Marek (wyk.). 2018. *Wolność – Te Deum*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Cp54Dokf8ac> [dostęp: 25.07.2022].
- Brzozowski, Jerzy. 2011. *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Czarnecka, Karolina (wyk.). 2014. *Hera, koka, hasz, LSD*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=iSHG_B4GhFg [dostęp: 18.07.2022].
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Kiljan, Mariusz (wyk.). 2006. *XYZ*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YvNh6Jsl1Y0> [dostęp: 25.07.2022].
- Kołakowski, Roman. 1986. *Piosenki ocenzone*, Wrocław: OTO „Kalambur”.
- 1992. *Droga krzyżowa: transmisja*, Wrocław: Biblioteka Autorska.
- (reż.). 2005. *Quem quaeritis?* Kraków [spektakl].
- 2006a. *Rymy częstochowskie: pieśni przygodne*, Warszawa: Agencja Artystyczna MTJ.
- (reż.). 2006b. *Zło. Księga gróźb – The Tiger Lillies Project*, Wrocław: Teatr Piosenki [spektakl].
- (reż.). 2016. *Ceremonia otwarcia Światowych Dni Młodzieży*, Kraków [spektakl].
- (reż.). 2018a. *Imiona wolności*, Wrocław [spektakl].
- (reż.). 2018b. *Sztandary niepodległości*, Cieszyn [spektakl].
- 2019. *Civis Christi. Stefan Kardynał Wyszyński Prymas Tysiąclecia*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax [CD].
- Low, Peter. 2013. *When Songs Cross Language Borders*, „The Translator” 19(2), s. 229–244.
- Mach, Anna. 2020. *What is Punk Cabaret? An Attempt to Define and Exemplify the Phenomenon*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 4, s. 151–166.
- 2021. *Ambasador na pograniczu – rola tłumacza w transferze niszowej twórczości na przykładzie piosenki „Lobotomy” zespołu The Tiger Lillies*, „Tekstualia” 4(67), s. 173–193.
- Mizerka, Anna. 2016. *Kamp po polsku*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Nick Cave i Przyjaciele (wyk.). 2002. *W moich ramionach*, Luna Music [CD].
- Plague Songs* (różni wykonawcy). 2006. 4AD [CD].

- Przybylski, Marcin (reż.). 2008. *Moulin Noir. Antyrewia*, Warszawa: Teatr Współczesny [spektakl].
- Ramalho, Joana Rita. 2020. *The Blasphemous Grotesqueries of The Tiger Lillies*, w: C. Bloom (red.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, London: Palgrave Macmillan, s. 881–904.
- Sanders, Julie. 2016. *Adaptation and Appropriation* (wyd. 2), London–New York: Routledge.
- Sontag, Susan. 2018 [1964]. *Notes on “Camp”*, London: Penguin Books.
- Staszewski, Kazik. 2003. *Piosenki Toma Waitsa*, Luna Music [CD].
- The Tiger Lillies – Zaśpiewani* (różni wykonawcy). 2016. MTJ [CD].
- The Tiger Lillies. 1996. *The Brothel to the Cemetery*, Misery Guts Music [CD].
- 1997. *Farmyard Filth*, Misery Guts Music [CD].
- 1999. *Bad Blood + Blasphemy*, Misery Guts Music [CD].
- 2009. *Sinderella*, Misery Guts Music [CD].
- 2010. *Here I Am Human*, Misery Guts Music [CD].
- 2013. *Banging in the Nails*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=SvA8NPAI2Dg> [dostęp: 19.07.2022].
- The Tiger Lillies, Hacke, Alexander. 2006. *Mountains of Madness*, Arena Berlin [DVD].
- Vandal-Sirois, Hugo, Bastin, Georges L. 2012. *Adaptation and Appropriation: Is there a Limit?*, w: L. Raw (red.), *Translation, Adaptation and Transformation*, London–New York: Continuum, s. 21–41.
- Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean. 2000 [1958, rev. 1995]. *A Methodology for Translation*, przeł. J.C. Sager, M.-J. Hamel, w: L. Venuti (red.), *The Translation Studies Reader*, London–New York: Routledge, s. 84–93.

Załącznik 1

The Tiger Lillies, *X, Y, Z*, sł. Martyn Jacques
(transkrypcja A. Mach na podstawie *The Tiger Lillies* 1999: 9)

A is for the anger, B is for the bile
C is for the caustic nature of my smile
D, E and F are dread, envy and fear
G and H – the greed and hatred I feel through
the years
I is for my ignorance, J – my jaundiced views
K is for the knowledge that I refuse to use
L is for the loathing, and M for maliciousness
And N is for the nihilistic views that I do
express
And O is for opportunities, that P – I pissed
away
And Q is for the questions from which I’ve
run away
And R is for, R is for, R is for my rage
And S is for the sarcasm that I use from day
to day
T and U are treachery and underhandedness
And V is for the violent nature that I do
express
And W, W, X, Y and Z
I’m very, very, very, very nasty

X, Y, Z, przeł. Roman Kołakowski
(transkrypcja A. Mach na podstawie *The Tiger Lillies – Zaśpiewani* 2016: 5)

A jak autobiografia, B jak Biblia i Bóg
C jak cyniczna celebra, ceremonia czekania
na cud
D jak destrukcja, depresja, E – euforia, F –
fanaberia
G jak głupawa gazeta, H – historia, histeria
I jak impertynencja, J – jaszczurzy jad
K jak kobieta, kochanka, klaun, kaleka, kapłan
i kat
L jak lata lamentu, Ł – łajdak, łobuz, łeb w łeb
M – mam myśli mordercze, N – niegodziwość
pod niebem nieb
O – ostatnia okazja, P – pytanie o prawość
praw
R i S – reakcje szalone, T to trup trupich traw
U jak umieranie, W – wielka walka o wikt
X, Y, Z – zakazane zadanie, czy to ja, czy
raczej nikt?

Załącznik 2

The Tiger Lillies, *Hailstones*, sl. Martyn Jacques
(transkrypcja A. Mach na podstawie *Plague Songs* 2006: 7)

On the first day in my tin shack
I took cocaine and I took crack
And I heard the hailstones falling down
And in those hailstones I drown

On the second day in my shack of tin
I took angel dust and heroin
And the hailstones I heard them fall
I thought I heard God call
And the hailstones

On the third day in my house of tin
I took strychnine
On the fourth day in my tin home
I made a chapel all alone
By crucifixes I did lie
Then I heard a voice cry
And the hailstones

On the fifth day in my home of tin
A voice came from within
Outside the hailstones did fall
It wasn't God who did call
And the hailstones

And on the sixth day in my tin home
I died all alone

On the seventh day outside my shack
They found my body beaten black
Hailstones heavy as lead had beaten me
Till I was dead

Hailstones heavy as lead had beaten me
God is dead

Gradobicie, przeł. Roman Kołakowski
(transkrypcja A. Mach na podstawie *The Tiger Lillies – Zaspiewani* 2016: 16)

W blaszanej budzie pierwszego dnia
Wziąłem prochy i zapaliłem hasz.
Usłyszałem, jak wali grad o dach,
Jakby stwórca chciał rozbić w proch mój świat.

W blaszanej budzie w następnym dniu
Crack paliłem, by zabić straszny głód.
Znowu runął grad, a ja czułem już,
Że z niebieskich wrót woła do mnie Bóg.
Gradobicie.

W blaszanej budzie trzeciego dnia
Wziąłem herę. Tak, to był złoty strzał.
Blaszana buda czwartego dnia
Zmieniła się w kościół pełen barw.
Krzyż na środku, a na tym krzyżu ja...
Zobaczyłem, kto pod tym krzyżem stał.
Gradobicie.

W blaszanej budzie piątego dnia
Usłyszałem płacz, mojej matki płacz.
Dookoła mgła, już nie padał grad.
Bóg odchodząc w dal w wielkiej ciszy łkał.
Gradobicie.

W blaszanej budzie szóstego dnia
Umarłem i zostałem sam.

W blaszanej budzie siódmego dnia
Wyszeptalem: ciało szerniałe mam.
I runął grad ołowianych kul.
I runął grad. I skonał Bóg.

Załącznik 3

The Tiger Lillies, *Swing'em High*, sł. Martyn Jacques (transkrypcja A. Mach na podstawie *The Tiger Lillies* 1999: 15)

The Gigolo, the Gigolo is charging twice the price
To the priest in holy orders who lives a life of vice
He pleads for mercy, God says no
Swing'em high, swing'em low

The old lady's savings time do erode

She can't pay for the heating, off the heating goes
She pleads for mercy, God says no
Swing'em high, swing'em low

The body snatcher's got no bodies to sell

It leads him, it leads him to a life of hell
He pleads for mercy, God says no
Swing'em high, swing'em low

Well, the Gigolo dies at the age of forty-three

Of a muscle wasting disease

Pleas for mercy, God says no
Swing'em high, swing'em low

And the body snatcher dies at an early age

And the old lady's pneumonia did rage
Pleaded for mercy, God said no
Swing'em high, swing'em low

And the priest died of syphilis, he died in pain

He went to God, he tried to explain

He pleaded for mercy, God said no
Swing'em high, swing'em low

Wstydzę się, przeł. Roman Kołakowski (transkrypcja A. Mach na podstawie *The Tiger Lillies – Zaspiewani* 2016: 14)

Ministrant się prostytuował, bo lubieżny ksiądz,
Osobno płacił za zaspakajanie grzesznych żądź,
Osobno zaś za Mszę, aż Bóg rzekł: Nie!
Wstydzę się! Nie znam cię!

Staruszka wnuki tak głodziła, aż zaczęły mdleć,
Pieniądze oszczędzała, by w niedzielę honor mieć
Na tańc oddać je, aż Bóg rzekł: Nie!
Wstydzę się! Nie znam cię!

Bezczęścił ludzkie zwłoki grabarz, śmiejąc się, że trup
Na pewno lubi te zabawy w prosektorium lub
Na grobu zimnym dnie, aż Bóg rzekł: Nie!
Wstydzę się! Nie znam cię!

Ministrant na atrofię mięśni bardzo młodo zmarł –
U bram niebieskich kłęczał i na cały głos się darł,
Że miłosierdzia chce, lecz Bóg rzekł: Nie!
Wstydzę się! Nie znam cię!

Staruszkę wnuk udusił, pomógł mu najmłodszy brat,
A grabarz się skaleczył i go zabił trupi jad,
Syfłis księdza żre, lecz Bóg rzekł: Nie!
Wstydzę się! Nie znam cię!

Kurewki, pedofile, stręczyciele – rynsztok miast –
Zboczeńcy, zdziury, gnoje, psy konają w mroku gwiazd.
Zbawienia każdy chce. Bóg rzekł: Już czas!
Wstydzę się! Nie znam was!