
POETYCKA PIOSENKA AUTORSKA A PRZEKŁAD – PRZEGLĄD BADAŃ W JĘZYKACH ANGIELSKIM I POLSKIM

Abstract

Singer-Songwriters’ Song Poems and Translation: A Literature Review of English and Polish Sources

The article presents a review of English and Polish sources on the translation of song poems, with a special focus on the studies featuring at least basic methodological and theoretical proposals. The selection of sources serves two goals. Firstly, to enable readers interested in researching song translation access to the key texts. Secondly, given the rapidly growing interest in studies on song translation and the institutional recognition of the topic in the last two decades (see the Introduction), the article provides an accessible overview to other readers, interested in a general state of the art in a relatively new sub-domain of translation studies. The structure of the article follows two principles. The texts are discussed chronologically, starting with the earliest, short studies looking into song translation (1915–1921), then investigating the developments in academic thinking on the subject in the latter half of the 20th century, and concluding with an overview of the book-length publications and complete theoretical models proliferating in the 21st century. Secondly, the main part of the article follows a comparative approach. Polish sources are discussed in the context of their Anglophone counterparts. The article points to ideas shared by texts published decades apart and those whose authors, surprisingly, did not seem to have read the earlier works. Short summaries of the subsequent sections of the article and its concluding part strive also to shed some light on the position of the aforementioned texts and models within general translation studies. The reviewed sources are shown in the context of their explicit and implicit theoretical assumptions and consequences, such as untranslatability, shifting criteria of equivalence, the semantic

dominant, the creative role of the translator, the ambiguous distinctions between translation and adaptation or travesty, and even translational “losses,” “semantic fidelity,” or instrumentalisation of the subject of translation *cum* music as a useful metaphor enabling studies in the spirit of New Humanities, outside the paradigms of translation, literary, and linguistic studies.

Keywords: melic translation, song translation, sung poetry, singer-songwriter music, song poems

Słowa kluczowe: przekład meliczny, przekład piosenki, poezja śpiewana, piosenka autorska, piosenka poetycka

1. Wstęp

Do początku XXI wieku zagadnienie tłumaczenia melicznego pozostawało na marginesie humanistyki, co zauważa zresztą wielu współczesnych badaczy (Maliszewski 2004: 141; Gorlée 2005: 7; Kaindl 2005: 237; 2013: 151; Osadnik, Nowinka 2006: 109). Sytuacja ta jednak obecnie się zmienia, a wzrost zainteresowania piosenką skutkuje zwiększoną liczbą publikacji przekładoznawczych z nią związanych. Zyskuje on też wyraz instytucjonalny. Literacka Nagroda Nobla dla Boba Dylana z 2016 roku właściwie po raz pierwszy w historii została przyznana autorowi tekstów pisanych do muzyki, a werdykt komisji noblowskiej wprost stwierdza, że laureat otrzymał ją za „stworzenie nowych form poetyckiego wyrazu w ramach wielkiej tradycji amerykańskiej pieśni”¹. W świecie przekładoznawstwa zmiana instytucjonalnego statusu piosenki jest widoczna w zbiorczych publikacjach mających ambicję prezentowania całościowego kształtu dyscypliny. Jeszcze w 2009 roku drugie wydanie *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* nie zawierało żadnych informacji dających się odnieść bezpośrednio do tłumaczenia melicznego. Jednak już w trzecim wydaniu, z 2020 roku, można znaleźć osobne hasło „Music” autorstwa Şebnem Susam-Saraevy, przedstawiające niektóre z kierunków, w jakich rozwijają się refleksje dotyczące kwestii tłumaczenia tekstów współlistniejących z muzyką. W ostatnich latach podobne artykuły pojawiły się też w *The Oxford Handbook of Translation Studies* (Bosseaux 2011) i konkurencyjnym pod-

¹ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/>. O ile nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia z angielskiego pochodzą od autora.

ręczniku przekładoznawstwa, który ukazał się nakładem wydawnictwa John Benjamins (Mateo 2012). Następne wydanie *The Cambridge Handbook of Translation* ma zawierać analogiczny rozdział zredagowany przez Petera Lowa, koryfeusza badań nad przekładem melicznym i twórcy związanego z nim wpływowego modelu pięcioboju (*Pentathlon Principle*, Low 2005).

Jednak nawet bez takich instytucjonalnych aktów legitymizacji kwestia przekładu melicznego pozostaje fascynującą, a przy tym wciąż w dość niewielkim stopniu zgłębną i usystematyzowaną sferą badań. Na poziomie literatury światowej poetyckie piosenki² nie tylko Dylana, lecz także Leonarda Cohena, Jacques'a Brela czy Bułata Okudźawy od dawna wędrują między językami, zasilając ich repertuary literackie i kulturowe. W kulturze polskiej istnieje zaś osobna (i kulturowo istotna) tradycja utworu muzycznego z literacko ambitnym tekstem, często określana nieprecyzyjnymi terminami, takimi jak poezja śpiewana czy piosenka aktorska. Tradycja ta karmi się w niemal równej mierze oryginalną twórczością autorów rodzimych, co tłumaczeniami (z Dylana, Cohena, Nicka Cave'a, Brela, Okudźawy, Wysockiego, Karela Kryła, Jaromíra Nohavicy i innych). Zresztą w samych jej ramach granica między tym, co „oryginalne”, a tym, co „przełożone”, jest bardzo cienka. Z jednej strony, najwybitniejsi twórcy polskiej piosenki autorskiej są często równocześnie najistotniejszymi tłumaczami w ramach tego gatunku – jak Wojciech Młynarski, któremu *de facto* zawdzięczamy polskiego Brela, czy Maciej Zembaty, który wprowadził do polszczyzny

² „Piosenkę” rozumiem tu zgodnie z szeroką definicją Christine Anmer (2004: 389–390) jako utwór muzyczny z partią wokalną realizującą tekst werbalny. Od „piosenki poetyckiej” wymagam dodatkowo, by tekst ten, ze względu na intersubiektywnie przypisywany mu poziom artystyczny lub wpisanie w odpowiednią literacką konwencję, był wierszem. W ramach tego artykułu ściślejsza definicja „poezji” jako takiej byłaby kontraprodukcyjna ze względu na dyskusyjność wszelkich propozycji definicji esencjonalistycznych i ich nieprzystawalność do zjawiska, które istnieje przede wszystkim na zasadzie ulotnej, heterogenicznej, ale jednak łatwo rozpoznawalnej w odbiorze konwencji. Terminy „piosenka poetycka”, „śpiewane wiersze” itd. są tu przy tym wykorzystywane jako w przybliżeniu synonimiczne. W polskojęzycznym dyskursie funkcjonują miriady nieścisłych określeń tego zjawiska (oprócz przytaczanych por. też „poezja śpiewana”, „piosenka aktorska” itp.), nie do końca przy tym jednak wiadomo, czy i na ile są one przekładalne na terminologię dotyczącą analogicznych zjawisk w innych kulturach językowych, od twórczości wschodniosłowiańskich bardów jak Okudźawa i Wysocki, przez francuską *chanson nouvelle*, po anglojęzyczne *American folk song revival* i *singer-songwriter music*. Ujednolicenie terminologiczne i usystematyzowanie tych zawiłości, choć niewątpliwie potrzebne, przekracza cele tego artykułu, a zainteresowanych nimi czytelników odsyłam do prac Wojciecha Paszkowicza (2018: 99–114), Mirosława Pęczaka (2017: 33–43) i Radosława Sławomirskiego (2013: 176–183).

utwory Leonarda Cohena. Z drugiej – wybitni twórcy polscy nieraz adaptują pieśni obcojęzyczne w sposób zacierający dychotomię oryginał–przekład, jak w wypadku opartych na utworze *L'Estaca (Pal)* Katalończyka Lluísa Llach'a *Murów* Jacka Kaczmarskiego czy *Żegnaj mi, Krakowie* Agnieszki Osieckiej, utworu opartego na jidyszowym *Blajb gezunt mir, Kroke* Mordechaja Gebirtiga.

Oczywiście, piosenka autorska to nie jedyny intrygujący obszar badań nad przekładem melicznym, który wiąże się też z takimi kwestiami, jak tłumaczenia pieśni sakralnych, musicali, oper czy współczesny przekład piosenek na potrzeby dubbingu. Niniejszy artykuł stawia sobie jednak za cel przegląd badań – szczególnie propozycji metodologicznych – w językach angielskim i polskim, dających się odnieść bezpośrednio do tematu przekładu poetyckiej piosenki autorskiej. Stąd na przykład teksty praktyków i teoretyków tłumaczenia librett cytuję wyłącznie wówczas, gdy znajdują zastosowanie w refleksji nad szeroko rozumianą poezją śpiewaną. Zjawisko to jest o tyle ciekawe – i znów, odrębne w stosunku do zarówno opery, jak i na przykład dubbingu piosenek w filmach animowanych – że mówimy tu o twórczości, która (przynajmniej w wypadku takich jej autorów, jak Dylan, Cohen czy Brel) weszła do kanonu literatury światowej i wywalczyła sobie instytucjonalne uznanie literaturoznawstwa, a równocześnie stała się częścią międzynarodowego repertuaru kultury popularnej. Niniejszy przegląd stawia sobie wobec tego za cel ułatwienie przyszłych przekładoznawczych poszukiwań wszystkim badaczom i badaczkom zainteresowanym poezją twórców, którzy jako główne medium komunikacji z odbiorcami wybrali popularną formę piosenki, a nie publikacji ukazujących się drukiem. Jak postaram się zademonstrować, refleksja nad przekładem melicznym zdaje się obecnie wyłaniać jako kolejna subdyscyplina nauki o przekładzie. Artykuł ma również za zadanie zaprezentować najistotniejsze propozycje metodologiczne i zarysować ogólny kształt tego przedmiotu badań na potrzeby tych czytelników, którzy interesują się przekładem melicznym wyłącznie jako stosunkowo nowym trendem przekładoznawstwa. Z jednej strony zamierzam przybliżyć polskojęzycznym czytelnikom najciekawsze historyczne i współczesne ujęcia tego tematu w języku angielskim. Z drugiej – omówić, co o przekładzie melicznym napisano w Polsce, zwracając baczną uwagę na użyteczność tych refleksji poza geograficznymi i językowymi granicami naszego kraju.

Na początku artykułu przedstawię najwcześniejsze dające się odnieść do przekładu piosenki poetyckiej teksty anglosaskie; stopniowo przejdę do

publikacji z drugiej połowy XX wieku. Następnie omówię wyraźny wzrost zainteresowania tematem i proces metodologicznego uściślenia sposobu myślenia o nim – którego ukoronowaniem najwyraźniej nadal pozostaje model pięcioboju Petera Lova – w dotychczasowym anglojęzycznym przekładoznawstwie XXI wieku, od pojedynczych artykułów do coraz powszechniejszych obecnie monografii. Wreszcie, prześlę polskie przekładoznawstwo meliczne, od intrygujących propozycji Jerzego Zagórskiego (1955; 1975) po coraz liczniejsze prace ukazujące się już po roku 2000.

2. Wczesne podejścia do problemu przekładu melicznego w języku angielskim

2.1. Od Sigmunda Spaetha (1915) do Michela-Dimitriego Calvocoressiego (1921)

Najstarsze przykłady akademickiej refleksji nad tłumaczeniem tekstu przeznaczanego do śpiewania można datować na pierwszą połowę XX wieku. Pochodzą one właściwie bez wyjątku od autorów poszukujących uniwersalnych cech dobrego przekładu libretta operowego. Często skupiają się oni na podważaniu wartości istniejących tłumaczeń w tej domenie i podkreślają drugorzędną, estetycznie gorszą pozycję tekstu docelowego. Sigmund Spaeth (1915: 291–292) przedstawia tłumaczenie tekstu napisanego do muzyki jako czarno-białą fotografię oryginału lub litografię na jego podstawie, postuluje podporządkowanie tekstu docelowego prymatowi niezaprzeczalnie doskonałego źródła i nadanie mu roli wyłącznie edukacyjnej. Erik Brewerton (1924: 893) wprost określa przekładanie utworów melicznych jako bezsensowne, gdyż te starsze i tak są jego zdaniem kojarzone w swojej pierwotnej wersji nawet przez publiczność niezaznajomioną z językiem oryginału, a te bardziej współczesne opierają się na nieprzypadkowym, doskonałym i niedającym się w żaden sposób zreplikować połączeniu języka i muzyki.

Jednak pomimo często obecnego w tych wczesnych pracach krytykankiego tonu i obserwacji, wśród których dominujące tendencje to poszukiwanie pełnej ekwiwalencji tłumaczeniowej oraz postulowanie nieprzekładalności tekstów śpiewanych, niektóre artykuły z tego okresu zawierają wciąż aktualne refleksje. Wspomniany już Spaeth wymienia wśród cech dobrego tłumacza muzycznego poetycką przenikliwość, zdolność rozumienia intencji kompozytora i librecisty, wreszcie – umiejętność „imitacji

najistotniejszych elementów pierwotnego połączenia” tekstu i muzyki (1915: 291). Idea, że tłumacz tekstu melicznego odtwarza nie tyle sensy czy formę tekstu źródłowego, ile obecne w oryginale połączenie kodów werbalnych i pozawerbalnych powraca w wielu współczesnych studiach, między innymi w książce Ronnie Apter i Marka Hermana (2016). Spaeth przekazuje również szereg skonkretyzowanych rad dotyczących praktyki przekładu operowego: konieczność dostosowania naturalnych akcentów języka docelowego do rytmów narzucanych przez muzykę (s. 294), unikanie sytuacji, w których w pozycjach akcentowanych muzycznie znajdowałyby się „banalne, nieistotne słowa” (s. 295), możliwość poświęcenia formy poetyckiej (rozumianej głównie jako konwencjonalny typ metrum i układ rymów) na rzecz zgodności z muzyką i jakości artystycznej tekstu docelowego (s. 296–297). Autor rekomenduje też alternatywę wobec prób reprodukcji „literalnego sensu” oryginału (s. 297). Polegałaby ona na wnikliwej lekturze i interpretacji tekstu źródłowego, aż pojmie się jego „całościowe znaczenie”. Po wykonaniu takiej pracy tłumacz miałby prawo do „przepisania całego tekstu własnymi słowami”. Pomijając pewną swobodę sformułowań, warto zauważyć dalekowzroczność koncepcji Spaetha, który zdaje się antycypować dużo późniejsze idee przekładoznawcze, takie jak znaczenie ruchu hermeneutycznego w przekładzie artystycznym oraz skupienie na ekwiwalencji (i szerzej – semantyce) tłumaczenia na poziomie całego tekstu.

Choć Herbert F. Peyser w pracy z 1922 roku uznaje satysfakcjonujący przekład tekstu melicznego za zadanie niewykonalne, przedstawia również kilka refleksji, których echa powracają w opracowaniach z XXI wieku. Należą do nich opis pracy tłumacza tekstów współistniejących z muzyką jako ciągłego poszukiwania kompromisów pomiędzy stopniem realizacji rozmaitych zaleceń, takich jak zachowanie pierwotnych relacji między tekstem a muzyką, „literalność” przekładu, odtworzenie subtelności metryczno-rytmicznych czy idiomatyczne brzmienie oryginału w języku docelowym (s. 353); ta ostatnia z pożądanых cech udanego tłumaczenia melicznego wydaje się zaskakująco podobna do kryterium językowej naturalności, jednego z elementów późniejszego modelu pięcioboju Petera Lowa. Peyser zaleca też tłumaczom stosowanie elastycznych strategii pracy, zwłaszcza w odniesieniu do cech formalnych oryginału takich jak „tyrański fetysz rymu” (s. 360–361); pewną dowolność na poziomie poetyki umożliwia jego zdaniem to, że siłą dominującą w całym utworze stanowi muzyka, a nie język (s. 360). Spory fragment tekstu Peysera (s. 354–358) poświęcony jest

omówieniu niechęci ówczesnego świata anglojęzycznego wobec tłumaczeń oper i kantat, którą autor rozpatruje w kategoriach samospełniającej się przepowiedni, wpływającej jego zdaniem na rzeczywistość niską jakość istniejących przekładów. Ten fragment stanowi prawdopodobnie jedną z najwcześniejszych refleksji na temat recepcji tłumaczeń tekstów przeznaczonych do śpiewania i jej związków z praktyką przekładową.

Opublikowany rok przed tekstem Peysera artykuł Michela-Dimitriego Calvocoressiego (1921) jest o tyle wyjątkowy wśród innych przywoływanych tutaj wczesnych tekstów, że w dużo większym stopniu skupia się na pracy tłumacza nad muzyką oryginału, a nie tylko na samym sporządzaniu werbalnego tekstu docelowego stojącego w takiej czy innej postulowanej relacji do tekstu źródłowego. Calvocoressi wierzy, że w miarę możliwości nie należy modyfikować oryginalnej kompozycji muzycznej (s. 314). Jednocześnie zauważa jednak, że najistotniejsze jest zachowanie ogólnej werbalno-muzycznej prozodii i frazowania oryginalnego utworu muzycznego, zaś w kwestiach takich jak podział na sylaby (a więc i nuty) dźwięków o tej samej wysokości pozostawia tłumaczowi szerokie pole do manewru. Zdaniem Calvocoressiego muzyczne interwencje tłumacza są często nieuniknione i obejmują zabiegi takie jak dodanie, odjęcie, wydłużenie lub skrócenie nuty; niedozwolone jest tylko wprowadzanie modyfikacji zaburzających kontur melodii i skutkujących przesunięciem akcentu muzycznego (s. 314–315). Uwagi te były w 1921 roku dość nowatorskie i zakładają twórczą, elastyczną postawę tłumacza w stosunku do oryginalnej kompozycji.

Na poziomie leksykalnym przekładu Calvocoressi, podobnie jak Peyser, zachęca do poświęcania rymów i ich układów na rzecz innych pożądanых cech tłumaczenia, argumentując, że dążenie do dokładnego odwzorowania rymowania stwarza zwykle poważne problemy muzyczne i semantyczne (s. 320). Zachęcając tłumaczy melicznych do szacunku zarówno wobec „ducha”, jak i „litery” oryginału (s. 314), autor artykułu przechodzi do zaskakującej, ale inspirującej uwagi o tym, że zgodnie z jego doświadczeniem „dosłowne” przełożenie danego fragmentu daje zwykle lepszy efekt również na poziomie muzycznym niż to mniej dosłowne (s. 319). Calvocoressi odnosi się również do – jak demonstrowały wcześniejsze przykłady, dość powszechnej w jego czasach – krytyki niedoskonałości istniejących przekładów librett, przypisując im mimo wszystko zdolność przekazywania wartościowych treści pochodzących z nieznaných publiczności języków.

2.2. Druga połowa XX wieku. Od Jacoba Hieblego (1958) do Anne Roddy (1981) i Donalda Bahra (1983)

Anglojęzyczne refleksje nad przekładem melicznym pojawiające się po II wojnie światowej, ale przed przypadającym na pierwsze dwie dekady XXI wieku gwałtownym wzrostem zainteresowania tym tematem, w dalszym ciągu skupiają się na kwestii tłumaczenia gatunków powiązanych z muzyką klasyczną, jak opera czy niemieckojęzyczna liryka wokalna (*Lieder*). Ze względu na szczególne cechy wybranego przedmiotu badań, takie jak niekiedy silnie programowy (ilustracyjny) charakter kompozycji muzycznej towarzyszącej tekstowi czy wysoki poziom wymagań technicznych stawianych przez kompozycje wokalistom, większość tych refleksji trudno traktować jako uniwersalne dla przekładu melicznego czy transponowalne na utwory kojarzone z poezją śpiewaną.

Są jednak wyjątki od tej reguły. Na przykład krótki tekst Jacoba Hieblego (1958: 235–237) zrywa z silną w pracach przedwojennych tendencją do traktowania przekładu melicznego jako zła koniecznego i niedoskonałego odwzorowania oryginału, wprost postulując, że nie ma żadnego logicznego powodu, by w wielu wypadkach tłumacz tekstu współistniejącego z muzyką nie był w stanie przewyższyć oryginału, a jako przykład twórczości, w której miałyby nie być to zbyt trudne, zostają przywołane libretta Wagnera (s. 235). Hieble uważa, że zła sława przekładów melicznych bierze się z przypadków, w których „tłumacz słabo zna język oryginału, za mało swój własny i kompletnie nie zna się na muzyce” (s. 235–236), ale zarazem, że „nawet jeśli jego zadanie wymaga pewnej błyskotliwości, tym bardziej powinno budzić entuzjazm” (s. 235). Samo „zadanie” zaś miałyby polegać na tym, by tłumacz jak najbardziej zbliżył się do urzeczywistnienia wartości estetycznych i moralnych, które realizuje tekst źródłowy, i tym samym pozostał blisko „oryginalnej intencji” artysty (s. 235–236). Hieble przedstawia również kryteria cechujące, jego zdaniem, dobry przekład meliczny (s. 236–237). Powinien on brzmieć tak, jakby był oryginałem i przestrzegać metrum tekstu źródłowego. Należy odzwierciedlić rym, o ile nie zaszkodzi to innym elementom utworu, przy czym bezwzględnie powinien zostać zachowany wpływ rymowania na styl dzieła. Podobnie nie wolno nie odtworzyć efektów stwarzanych przez onomatopeje i aliteracje, jeśli w utworze oryginalnym są one znaczące. Sam rytm tekstu ma odzwierciedlać rytm muzyki, a nuty i pasaże opatrzone w oryginalnej kompozycji rytmiczną lub melodyczną emfazą winny towarzyszyć

odpowiednio treściwym i dobitnym słowom w przekładzie. Co ciekawe, Hieble nie pisze nic o tym, że taka relacja znaczeń muzycznych i werbalnych ma odzwierciedlać relację oryginalną, a raczej odnosi się wrażenie, że uważa ją za uniwersalną cechę dobrego tekstu do muzyki, niezależnie od jego statusu oryginału lub przekładu (por. s. 236, punkt 3). Jego zdaniem cechą dobrego przekładu melicznego jest też zachowanie rejestru stylistycznego odpowiednich fragmentów lub całego dzieła: „To, co zabawne, winno takim pozostać, pasaż filozoficzny zachować swój charakter, jeśli coś jest prostym wyrazem czystych emocji, nie powinno zostać skomplikowane” (s. 236, punkt 2). Hieble jest również jednym z najwcześniejszych autorów refleksji na temat przekładu melicznego, którzy zwracają uwagę na intertekstualność tłumaczonych utworów: „Jeśli oryginał cytuje Biblię lub teksty liturgiczne, należy tym cytatom nadać formę, która umożliwi odbiorcom ich rozpoznanie” (s. 236, punkt 3). To jedno ze spostrzeżeń, które łatwo przenieść poza przestrzeń tłumaczenia operowego, i pozostaje ono dotkliwie aktualne wobec niezliczonych biblijnych aluzji w utworach artystów takich jak Bob Dylan czy Leonard Cohen, które zaskakująco rzadko pozostają czytelne w istniejących tłumaczeniach na język polski.

Późniejszy o ponad dwie dekady tekst Anne E. Roddy (1981) zawiera intrygujące obserwacje na temat relacji słowa i muzyki w utworach melicznych oraz jej wpływu na pracę tłumacza. One również przekraczają swoją użytecznością granice gatunków, pomimo skupienia autorki na przekładzie klasycznej liryki wokalne. Zdaniem Roddy „poziom koncepcyjny wiersz” zostaje w pieśni nierozzerwalnie związany z „abstrakcyjnymi, emocjonalnymi właściwościami muzyki”. Ta dominuje nad tekstem, gdyż jest bardziej „agresywna” niż poetyckie metrum, które w pieśni musi podporządkować się „absolutnej władzy muzycznego rytmu” (s. 149). Podobnie melodyka „poskramia naturalną intonację i modulację w wierszu”, nawet gdy w zamierzeniu kompozytora ma je odzwierciedlać (s. 149–150). Stąd trudności tradycyjnie związane z przekładem ściśle uporządkowanej metrycznie i prozodycznie poezji okazują się jeszcze większe, gdy ma się do czynienia z wierszem pisanym do muzyki, która pozwala na znacznie mniej elastyczności w przeksztalcaniu rytmu tekstu źródłowego (s. 148), a jeśli przyjąć, że tłumaczenie poezji jest jak rozwiązywanie skomplikowanej krzyżówki, to zadanie tłumacza melicznego staje się podobne do krzyżówki trójwymiarowej (s. 150).

Jednak oprócz podkreślania piętrzących się trudności związanych z przekładem tekstów do muzyki, Rodda przedstawia też konkretne rady mające pomóc tłumaczom pieśni (s. 157). Powinni oni mieć świadomość, że „skoro

forma muzyczna pozostaje niezmienna, manipulacji podlegają jedynie słowa”. Relacje pomiędzy znaczeniami werbalnymi a pozajęzykowymi wynikające z zaplanowanych przez kompozytora prób zilustrowania tekstu treścią muzyczną powinny zostać w miarę możliwości utrzymane w przekładzie. Z kolei jeśli mowa o językowym transferze znaczeń werbalnych, tłumacz powinien skupić się, jak wcześniej podkreślał Spaeth (1915), na poziomie całego tekstu, godząc się z tym, że różnicy przekładowej między dwiema wersjami językowymi nie da się przezwyciężyć, ale też przyjmując wobec tłumaczonego utworu twórczą, aktywną rolę:

Niech tłumacz weźmie ideę Goethego, stworzy nowy wiersz w nowym języku i postara się doprowadzić do nowej syntezy słowa i dźwięku, dobierając angielskie wyrazy, które w największym stopniu odmalowują [*portray*] znaczenie muzyki. Niech weźmie na siebie pełnię tak zasług, jak i odpowiedzialności, dodając do przekładu przypis „zainspirowane *Das Veilchen* Goethego” (Rodda 1981: 157).

Inne teksty publikowane od lat 50. do 90. XX wieku zawierają mniej intrygujących obserwacji i metodologiczno-teoretycznych propozycji użytecznych dla rozwoju badań nad przekładem piosenki poetyckiej. Jednym z wyjątków jest artykuł Donalda Bahra (1983: 170–182), który stanowi dość ciekawy przykład tekstu omawiającego – zgodnie z tytułem – „format i metodę tłumaczenia piosenek”. Miałyby one obejmować wieloetapowy proces, polegający na wyrażeniu treści tekstu pieśni w rejestrze pozaliterackim w języku oryginału, tłumaczeniu tego nieliterackiego opisu na język docelowy i w końcu stworzeniu poetyckiego odpowiednika źródła w języku przekładu. Uzyskany efekt miałby być dosłownym (*literal*) odwzorowaniem tekstu wyjściowego i służyłby ukazaniu odbiorcy tłumaczenia kształtu oryginalnej poetyki. Bahr dostosowuje cały proces do głównego przedmiotu swoich zainteresowań, jakim jest przekład utworów melicznych z języka jednej z rdzennych grup etniczno-kulturowych Ameryki Północnej, mianowicie zamieszkujących Meksyk i Arizonę Tohono O’odham. Tym niemniej nawet przy założeniu czysto etnologicznego zorientowania jego metody, postulaty Bahra pobrzmiwają zaskakującą wiarą w możliwość uzyskania przekładu w pełni ekwiwalentnego, i to w dość tradycyjnym rozumieniu, co z perspektywy współczesniejszych refleksji dotyczących kulturowych uwarunkowań tłumaczenia wydaje się co najmniej dyskusyjne. Być może jednak byłoby możliwe zastosowanie zmodyfikowanej wersji proponowanego przez autora procesu jako elementu szkolenia w dziedzinie przekładu

melicznego, choćby po to, by uświadomić uczestnikom procesu granice przekładalności tak poetyckiej treści werbalnej, jak i dodatkowych znaczeń uruchamiających się w połączeniu języka z muzyką, na tekst w rejestrze neutralnym, pozaliterackim.

Oprócz pracy Bahra, w roszczącej sobie pretensje do kompletności, choć pomijającej tak istotne wczesne teksty, jak przywoływane wcześniej artykuły Calvocoressiego i Spaetha, bibliografii *Translation and Music* Johana Franzona, Şebnem Susam-Saraeva i współpracowników z 2008 roku można znaleźć jeszcze kilka tekstów publikowanych przed pierwszą dekadą XXI wieku. Skupiają się one jednak na kwestiach istotnych wyłącznie w omawianych przez nie gatunkach, przede wszystkim libretcie operowym (por. tamże: Apter [1989]; Irwin [1996]), stąd nie zostaną omówione w niniejszej pracy. W jej następnych sekcjach zajmę się już publikacjami z XXI wieku, których propozycje teoretyczno-metodologiczne znajdują bardziej uniwersalne zastosowanie.

3. Anglojęzyczna refleksja nad tłumaczeniem piosenek po 2000 roku

Jak wspomiano wcześniej, początek XXI wieku można traktować jako swego rodzaju cezurę, po której ewolucja akademickiej refleksji nad przekładem piosenki przyspiesza (por. Susam-Saraeva, 2020: 351, a także Bosseaux, 2011: 183–184, sekcje 13.1 i 13.2). Zmiana ta ma wymiar zarówno ilościowy, jak i jakościowy. Na poziomie ilościowym można zauważyć wzrost liczby i długości publikacji poświęconych tematowi. Poprzednie sekcje niniejszego tekstu dotyczyły artykułów, poniżej zaś przywołuje się coraz liczniejsze monografie. Z konieczności źródła potraktowane zostaną bardziej selektywnie, a wzmiankowane będą przede wszystkim te najspójniejsze z celem niniejszego wywodu, jakim jest zarysowanie ogólnego kierunku rozwoju uniwersalizującej, teoretyzującej refleksji nad przekładem tekstów pisanych do muzyki, przydatnej w badaniach tłumaczeń poetyckiej piosenki autorskiej. Poza zainteresowaniem poprzednich sekcji znalazły się przede wszystkim publikacje pozbawione uniwersalizującego aspektu, a zogniskowane na szczególnych wymogach gatunków powiązanych z muzyką poważną. W tym rozdziale dołączą do nich coraz liczniejsze publikacje, których autorzy interesują się piosenką jako formą komunikacji międzykulturowej i traktują ją jako pretekst do omawiania pozaliterackich zadrażnień (np. Susam-Saraeva, 2015; Desblache, 2019).

3.1. Pierwsza dekada XXI wieku. Modele przekładu melicznego Petera Lowa i Johana Franzona

Publikacją, którą można uznać za symboliczne otwarcie XXI wieku w anglojęzycznych badaniach nad przekładem melicznym, jest monografia *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* pod redakcją Dindy L. Gorlée (2005). We wstępie (s. 7–15) redaktorka książki proponuje rozróżnienie między podejściem „logocentrycznym” (*logocentric*) a podejściem skupionym na muzyce (*musicocentric*) w badaniu tekstów przeznaczonych do śpiewania i – co za tym idzie – w ich tłumaczeniu, starając się przełamać dominujący przedtem paradygmat supremacji muzyki w utworach melicznych. Harai Golomb (s. 121–161) proponuje inną typologię o podobnych implikacjach, obejmującą tłumaczenia zorientowane odpowiednio na: docelowego wykonawcę (*singer-oriented*), cechy formalne utworu (*analyst-oriented*), autora tekstu źródłowego i jego intencję twórczą (*author-oriented*) i wreszcie odbiorcę (*listener-oriented*). W intrygującym rozdziale Klaus Kaindl (s. 235–262) stara się zademonstrować, że wiele przesunięć semantycznych w przekładach tekstów do śpiewania wynika nie z braku kompetencji tłumacza czy manipulacji treścią, a ze szczególnych cech i wymagań wykonywalnego tłumaczenia melicznego. Kaindl proponuje również spojrzenie na inne niż oryginalny zapis nutowy pozawerbalne elementy przekładanego utworu, takie jak aranżacja, instrumentacja czy głos wykonawcy, jako na integralne, ale zarazem podlegające modyfikacjom i negocjacji elementy tłumaczenia.

Jednak najistotniejszym tekstem w publikacji okazał się rozdział *The Pentathlon Approach to Translating Songs* Petera Lowa (s. 185–212). Można zaryzykować stwierdzenie, że to najbardziej wpływowa propozycja metodologiczna dotycząca przekładu piosenek. Jest przywoływana w niemal każdej publikacji zajmującej się tym tematem, łącznie z tymi, które wykonywalne tłumaczenia utworów melicznych wspominają jedynie przelotnie, jako jeden z wielu typów przekładu związanego z muzyką (por. Desblache 2019: 245–248), a według repozytorium Google Scholar doczekała się już w niemal 300 cytacji. Low zaczyna prezentację swojego modelu od wyczerpującego omówienia ograniczeń, jakie nakłada na tłumacza opracowanie tekstu, który ma być śpiewany. W poszukiwaniu kompromisu pomiędzy zorientowaną na tekst źródłowy, powiązaną z ideą ekwiwalencji semantycznej „wiernością” oryginałowi a koniecznością zachowania

dalece posuniętej ekwiwalencji formalnej (bo to ona, na przykład w formie odtworzenia pierwotnego rytmu, pozwala zaśpiewać tłumaczenie w języku docelowym), Low skłania się w końcu ku rozwiązaniu inspirowanemu ekwiwalencją dynamiczną i przekładoznawstwem funkcjonalnym. Widać tu rozwój w stosunku do dwóch wcześniejszych prac Lowa z 2003 roku, które, nie roszcząc sobie wtedy jeszcze pretensji do prezentacji całościowego modelu przekładu lirycznego, również czerpały z tych uniwersalnych idei przekładoznawczych. Propozycja z 2005 roku polega na przyrównaniu tłumaczenia melicznego do starożytnego pięcioboju, w którym zwycięzcą zostawał nie zawodnik, który wypadł najlepiej w którejkolwiek ze składowych konkurencji, lecz ten, który uzyskał najlepszy średni wynik we wszystkich pięciu. Zdaniem Lowa takimi pięcioma kryteriami w przekładzie piosenek są: 1) sens (*sense*) – odtworzenie werbalnych znaczeń utworu oryginalnego; 2) „śpiewalność” (*singability*) – dążenie raczej do ułatwienia niż utrudnienia wykonania utworu w języku docelowym, osiągnęte przede wszystkim przez unikanie zbitek spółgłoskowych; 3) naturalność (*naturalness*) – naturalne, nieutrudniające zrozumienia treści wybory leksykalne i stylistyczne w tłumaczeniu; 4) rytm (*rhythm*) – szczegółowe odtworzenie w tekście docelowym oryginalnego, narzuconego przez muzykę rytmu, rozumianego przede wszystkim jako liczba sylab w poszczególnych wersach i położenie akcentów; oraz 5) zachowanie rymu (*rhyme*). W modelu pięcioboju zadaniem tłumacza jest znalezienie najkorzystniejszej równowagi pomiędzy przestrzeganiem poszczególnych kryteriów, przy pełnej świadomości, że w każdym przekładzie będą się z tym wiązać nieuchronne kompromisy.

Siłą propozycji Lowa, która zapewniła mu wspomnianą już cytowalność i wpływowość, jest nie tylko conceptualna elegancja całego modelu oraz oparcie go na obrazowej, a przy tym trafnej metaforze. Przede wszystkim przedstawia on spójny zestaw stosunkowo przejrzystych pojęć, które umożliwiają analizę dających się zaśpiewać przekładów wszelkich utworów melicznych. Przedstawiony na niecałych trzydziestu stronach model jest nie tylko zwięzły i klarowny, lecz także wewnętrznie spójny i da się go odnieść do tłumaczenia bardzo różnych gatunków tekstów przeznaczonych do wykonania wokalnego. Łatwo można sobie także wyobrazić wykorzystanie metody Lowa jako teoretycznej podstawy kursów uczących przekładu melicznego. Z drugiej strony, warto zauważyć wady i ograniczenia modelu pięcioboju. Choć podkreśla się w nim konieczność stosowania elastycznej strategii tłumaczeniowej, pozostaje jednak bardzo preskryptywny, co w ogóle stanowi częstą tendencję wśród teoretyzujących prób opisanego przekładu

melicznego (por. Susam-Saraeva 2008: 190–191). Kryterium naturalności wydaje się niebezpiecznie zbliżać do postulatu przekładu niwelującego obcość. Potraktowanie rymu jako jednego z pięciu równoważnych kryteriów sprawia, że nie bierze się pod uwagę poetyk, gatunków i tendencji artystycznych, które mogą sobie radzić bez tego zabiegu, wynosi go ponad inne efekty prozodyczne, jak onomatopeja czy aliteracja, które w danym utworze mogą pełnić znacznie istotniejszą funkcję, wreszcie – rodzi pytanie, czy nawet w ramach eurocentrycznych oczekiwań wobec utworów wokalnych odtworzenie rymu jest naprawdę tak tłumaczeniowo istotne jak chociażby rytm czy semantyka. W końcu, gdy chodzi o kryterium sensu, z omawianej tu pracy nie wynika dostatecznie jasno, jak ma być ono rozumiane; czytając Lowa, nietrudno odnieść wrażenie, że on sam pojmuje je jako dążenie do tradycyjnie rozumianej ekwiwalencji semantyczno-leksykalnej.

Paradoksalnie, późniejsze publikacje Lowa raczej uwypuklają niż rozwiązują te problemy, co wydaje się wyjaśniać, dlaczego to tekst z 2005 roku jest najchętniej cytowanym. *Translating Songs That Rhyme* (2008) częściowo pozbawia model pięcioboju jednej z jego najlepszych cech, jaką jest metaforyczność; w tym tekście badacz wprost proponuje punktowanie według arbitralnej skali różnorakich „osiągnięć” zrealizowanych w ramach danego przekładu melicznego, w tym odpowiednio dokładnych rymów (por. s. 10). W kolejnym artykule, z 2013 roku, wprost podkreśla, iż status tłumaczeń melicznych powinien przysługiwać jedynie tekstom, w których „występuje mający wyczerpujący charakter transfer materiału z tekstu źródłowego, z dużym stopniem zachowania **wierności semantycznej**” (Low 2013: 231; podkreślenie moje – oryginalna fraza to *semantic fidelity*). Przekłady niespełniające tego wymagania mogą być, zdaniem Lowa, nazywane co najwyżej adaptacjami. To stwierdzenie jest kontrowersyjne nie tylko dlatego, że opiera się na archaicznym pojęciu „wierności” tłumaczeniowej, lecz także dlatego, że postulowanie granicy pomiędzy adaptacją a przekładem ma zwykle dość arbitralne podstawy, a w wypadku tłumaczeń tekstów współlistniejących z muzyką jej wskazanie jest jeszcze trudniejsze niż w innych typach przekładu artystycznego (ten mój pogląd podziela między innymi Susam-Saraeva, 2008: 189). Najnowsza publikacja Lowa, książka *Translating Song: Lyrics and Text* (2017), nie unika wad wcześniejszych publikacji, nie rozwija znacząco modelu pięcioboju i ma być, zgodnie z intencją jej autora, przede wszystkim praktycznym przewodnikiem, omawiającym realizację przedstawionych przez niego założeń na konkretnych przykładach (zob. zwłaszcza s. 3–4). Badacz odchodzi też od skupienia na tłumaczeniach

przeznaczonych do śpiewania na rzecz napisów i nadpisów, szczególnie operowych, co znajduje się już poza sferą zainteresowania w niniejszym przeglądzie.

Inną od Lowa drogą poszli autorzy i autorki artykułów opublikowanych w 2008 roku w specjalnym wydaniu periodyku „The Translator”, poświęconym różnie rozumianym związkom tłumaczenia z muzyką. Oprócz wspomnianej już wcześniej niekompletnej, ale wartościowej bibliografii *Translation and Music* numer ten zawiera cenny wstęp Susam-Saraeva (s. 187–200), która, oprócz wprowadzenia do poszczególnych artykułów i zwięzłego omówienia tendencji w badaniach nad przekładem w kontekstach muzycznych, zwraca uwagę na to, że w odniesieniu do różnych gatunków utworów wokalnych różne powinny być też standardy translologicznej adekwatności (s. 193–194). Susam-Saraeva opowiada się też za próbami stosowania w badaniu przekładu melicznego teorii funkcjonalnych, a także (poli)systemowych, gdyż jej zdaniem „muzyka jest obszarem, w ramach którego wartości danego systemu są formowane i odzwierciedlane z wyjątkową intensywnością” (s. 195).

W tym samym numerze „The Translator” warto zwrócić uwagę na artykuł Johana Franzona (2008: 373–399), który, podobnie jak Susam-Saraeva, uważa podejścia funkcjonalne za przystawalne do potrzeb tłumaczenia muzycznego (s. 375). Autor omawia możliwe sposoby dostosowania utworu wokalnego do form tłumaczenia takich jak napisy i nadpisy, ale też do kontekstu innego języka i kultury. Co istotne z punktu widzenia celów tego przeglądu, omawia ponadto różne typy tłumaczeń „śpiewalnych” (*singable*), z których część Low w 2013 roku niewątpliwie uznałby już za adaptacje. Do strategii przedstawianych przez Franzona należą, oprócz próby odtworzenia źródłowej semantyki w tekście słowno-muzycznym, stworzenie w języku docelowym nowych słów do melodii, z zachowaniem przede wszystkim cech muzycznych oryginału (s. 380), a także w pełni wybiórcze – i twórcze – traktowanie elementów treści werbalnej źródła jako inspiracji dla tekstu docelowego (s. 380–381). W odniesieniu do typów przekładu melicznego mocniej zorientowanych na transfer językowy autor zwraca uwagę na to, że tendencja do traktowania muzyki jako elementu utworu niepodlegającego przemianom w przekładzie wynika z historycznego skupienia badaczy i praktyków na operze i wokalne muzyce klasycznej (s. 374). Sam Franzon wykazuje w tej kwestii dalece posuniętą elastyczność. Gdy w pieśni najistotniejsze są słowa, jego zdaniem melodia może podlegać mniejszym i większym modyfikacjom; ma to być stosunkowo częstą praktyką w przekładzie

chrześcijańskich utworów sakralnych (s. 381–384). Oprócz minimalnych interwencji, takich jak rozdzielanie, łączenie i dodawanie nut o tej samej wysokości oraz drobnych manipulacji melizmatami przy zachowaniu ogólnego rytmu, frazowania i konturu melodii w utworze (s. 384), w przekładach piosenki popularnej autor artykułu byłby skłonny zaakceptować nawet większe modyfikacje muzyki w przekładzie, dopóki tylko pozostaje ona rozpoznawalna. Taka praktyka nie jest jednak zbyt częsta, gdyż według doświadczenia Franzona prawo autorskie zwykle zakłada, że jedynie tekst, a nie muzyka, podlega tłumaczeniu (s. 385–386).

Franzon omawia również kryteria adekwatności przekładu melicznego przekraczające wąskie granice ekwiwalencji leksykalnej, a obejmujące na przykład odwzorowanie całości tekstu źródłowego na poziomie conceptualnym, dostosowanie do sytuacji, w której tekst będzie wykonywany, odpowiedni styl języka czy udratyzowanie wykonania docelowego (s. 388–389). Autor *Choices in Song Translation...* przetwarza też twórczo opisane wcześniej przez Lova kryterium „śpiewalności” (*singability*)³, którą rozumie nie jako sposób przetłumaczenia utworu ułatwiający jego zaśpiewanie, a bardziej jako zestaw cech umożliwiających sprawne funkcjonowanie przekładu w docelowym kontekście. Cechy te obejmowałyby wszystkie elementy występu bądź nagrania (s. 375). Śpiewalność w rozumieniu Franzona przejawia się na trzech poziomach. Pierwszy jest związany z dostosowaniem prozodii tekstu do muzyki (na poziomie sylabotoniki, intonacji i uwzględnienia możliwości dykcyjnych wykonawcy). Drugi polega na odtworzeniu poetyki, a konkretnie takich jej aspektów jak werbalne efekty prozodyczne, segmentacja tekstu, zachowanie istotnych paralelizmów i kontrastów, położenie kluczowych słów i fraz. Poziom trzeci wiąże się z taką pracą nad semantyką i ładunkiem emocjonalnym utworu, by również w tłumaczeniu był on odbierany jako sensowny, słowa stanowiły interpretację i eksplikację znaczeń muzycznych, a pojawiające się w tekście struktura narracyjna, postaci, metafory i plastyczne obrazowanie (*word-painting*) zostały zachowane (s. 390–396).

Podsumowując analizę pierwszej dekady XXI wieku pod względem rozwoju teoretyzujących refleksji nad tłumaczeniem melicznym, można

³ „Śpiewalność” to nowe słowo w języku polskim; serwis Najnowsze Słownictwo Polskie Obserwatorium Językowego Uniwersytetu Warszawskiego (<https://nowewyrazy.pl>) dodał je w maju 2021 roku, a przytoczone w nim korpusowe przykłady użycia wprost każą się domyślać jego anglojęzycznej i związanej z przekładem proveniencji. Dziękuję za zwrócenie mojej uwagi na te fakty przez prof. Ewę Rajewską.

pokusić się o spostrzeżenie, że to okres, w którym po raz pierwszy w anglojęzycznym przekładoznawstwie pojawiają się próby nie tylko opisanie zjawiska w ramach spójnych modeli (między innymi Lova i Franzona), lecz także stworzenia typologii przekładów tekstów przeznaczonych do zaśpiewania opartych nie tylko na podziałach gatunkowych, ale i na docelowej funkcji oraz dominujących elementach danego utworu. Taką drogą idzie rozróżnienie utworów logo- i muzykocentrycznych Gorlée (2005: 7–15), „orientacje” przekładów melicznych wymieniane przez Golomba (2005: 121–161) i odzwierciedlenie w strategiach przekładu wymienianych przez Franzona niejednorodnych wymagań różnorodnych zadań tłumaczeniowych. Widoczne u wielu badaczek i badaczy łączenie refleksji własnych z teorią skoposu i teorią funkcjonalną pokazuje zaś właściwie nieobecne we wcześniejszych publikacjach próby wpisania problematyki tłumaczeń przeznaczonych do śpiewania w ogólniejsze metodologie przekładu.

3.2. Druga dekada XXI wieku: od Helen Julii Minors (2013) do Ronnie Apter i Marka Hermana (2016). Najnowsze i przyszłe kierunki

Wspominane we wstępie do niniejszego artykułu hasła dotyczące tłumaczenia w kontekście muzycznym odnotowywane w kilku anglojęzycznych podręcznikach i encyklopediach przekładoznawczych pojawiają się dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku. Artykuły hasłowe Charlotte Bosseaux (2011: 183–197) i Marty Mateo (2012: 115–121), a także późniejszy tekst Susam-Saraevy (2020: 351–356) stanowią jednak w dalszym ciągu dość pobieżne omówienia tego, co napisano na temat tłumaczenia i muzyki. Należy traktować je raczej jako odsyłacze do wcześniejszych prac niż teksty rozwijające problematykę przekładu melicznego. Istotniejsze od nich są kolejne monografie. Pierwszą z nich jest *Music, Text and Translation* pod redakcją Helen Julii Minors (2013). Co prawda ten zbiór artykułów stanowi jeden z wcześniejszych przykładów rosnącej tendencji (której kulminacją nie są zapewne jeszcze książki Susam-Saraevy z 2015 i Lucile Desblache z 2019 roku), by zajmując się przekładem w kontekście muzyki, sięgać po bardzo szerokie spektrum tematów, od operowych nadpisów i filmowych napisów, przez transkrypcje słów piosenek dla osób głuchych i homofoniczne tłumaczenia poezji, po przypadki, które Jakobson określiłby mianem przekładu intersemiotycznego – jak systemy transkrybowania utworów pochodzących spoza europejskiej tradycji muzycznej, których nie da się

adekwatnie notować klasycznym zapisem nutowym. Jednak w przeciwieństwie do prac Susam-Saraevy i Desblache, *Music, Text and Translation* zawiera rozdziały, które można odnieść do przekładu melicznego piosenek. Jednym z nich jest niedokończony szkic Petera Newmarka (2013: 59–68), uzupełniony przez Minors, który proponuje jeszcze jedno rozróżnienie tłumaczeń tekstów związanych z muzyką (Newmarka interesują tu przede wszystkim niemieckojęzyczne *Lieder*) ze względu na docelowe medium (wizualne, oralne, ale niedostosowane do muzyki, i wreszcie muzyczne). W drugim ciekawym z punktu widzenia omawianej tu tematyki rozdziale przywoływany już wcześniej Kaindl (2013: 151–156) rozwija swoje idee z tekstu z 2005 roku, postulując, że społeczne, kulturowe i komunikacyjne aspekty przekładu piosenki przeznaczonego do zaśpiewania są istotniejsze od prób osiągnięcia ekwiwalencji tłumaczeniowej, wreszcie – ponownie zwraca uwagę na to, że piosenka jest tekstem polisemiotycznym i że przemianom w przekładzie podlegają nie tylko tekst i muzyka, lecz także głos wykonawcy i, w wypadku zarówno występów na żywo, jak i teledysków, wizualne aspekty utworu.

Z przyjętej tu perspektywy istotniejsza od publikacji Minors jest książka Ronnie Apter i Marka Hermana *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Praca ta, jak sygnalizuje angielski tytuł, jest w całości poświęcona tłumaczeniom tekstów utworów melicznych przeznaczonych do zaśpiewania i ma ambicje teoretyczne. Realizacja tychże ambicji polega jednak nie tyle na zaproponowaniu nowej, rewolucyjnej metodologii przekładu melicznego, ile na syntezie pozamuzycznego przekładoznawstwa i modelu Lowa. Autorzy starają się omówić skomplikowaną relację problematyki tłumaczenia piosenek z takimi podejściami jak translato logiczna trychotomia Jakobsona (Apter, Herman 2016: 5), refleksje Ezry Pounda dotyczące przekładu literackiego czy rozumienie idei ekwiwalencji przez Eugene'a Nidę (Apter, Herman 2016: 12–17). Dochodzą przy tym do wniosku, że tłumaczenia meliczne zmuszają do przekroczenia ram tradycyjnych teorii przekładoznawstwa, nawet jeśli próba opisania wykonywalnego przekładu piosenek w tych ramach prowadzi do lepszego zrozumienia ich istoty. Idea łączenia niezwiązanej z muzyką myśli translato logicznej z tłumaczeniem utworów słowno-muzycznych to wątek przewijający się przez całą teoretyczną część książki. Proponowane przez Lowa kryterium naturalności zostaje skonfrontowane z ideą przekładowej egzotyzyacji lub udomowienia i problematyką tłumaczenia humoru w utworach wokalnych (Apter, Herman 2016: 33–56), a później także z pojęciem akceptowalności produktu

tłumaczeniowego (s. 73–127). Książka zawiera też prawdopodobnie najobszerniejsze omówienie problemu odtwarzania muzycznego rytmu utworu wobec konieczności modyfikacji (werbalnej, poetyckiej) prozodii w procesie przekładu (s. 181–216). Przedstawione zostają też rekomendacje dotyczące takich form minimalnych modyfikacji oryginalnej muzyki, które zdaniem autorów pozwalają na zachowanie integralności muzycznych elementów tekstu źródłowego przy równoczesnym zapewnieniu tłumaczowi pewnej elastyczności w pracy nad rytmem koniecznej do uzyskania estetycznie satysfakcjonującego efektu (s. 17–19). Z punktu widzenia czytelnika zainteresowanego kwestią wykonywalnych przekładów piosenek praca Apter i Hermana wciąż stanowi najbardziej wyczerpującą z dostępnych publikacji.

Inny kierunek niż *Translating for Singing* proponuje opublikowany w tym samym roku artykuł *Skopostheorie-oriented 3S Principle of Songs Translation* (Qian 2016, bez paginacji), który proponuje skonkretyzowane odniesienie podejść opartych na idei skoposu i funkcji do przekładu piosenki. Wśród celów przyświecających tłumaczeniom tekstów muzyki popularnej wymienione zostają: umożliwienie zrozumienia treści oryginału odbiorcom docelowym, nauka języka źródłowego przez porównanie z przekładem, przyjemność estetyczna i możliwość samodzielnego (amatorskiego bądź profesjonalnego) zaśpiewania przełożonego utworu w języku docelowym. Co istotne, autor stara się argumentować, że funkcje te powinny się łączyć, i choć pisze z myślą o odbiorcach tłumaczeń współczesnych piosenek anglojęzycznych w Azji, nietrudno dostrzec uniwersalne korzyści z takiego nastawionego na użyteczność społeczną podejścia do przekładu melicznego również poza tym kontynentem. Yu-Bin Qian postuluje, że proponowane cele tłumaczenia piosenek da się zrealizować w ramach tytułowego potrójnego kryterium „3S” (*3S Principle*), które obejmowałoby: 1) prostotę (*simplicity*), polegającą na zachowaniu w przekładzie oryginalnego poziomu złożoności stylistycznej i leksykalnej, bez jej większego komplikowania; 2) gładkość (*smoothness*), wyrażającą się tak w odtworzeniu logiki semantycznej i syntaktycznej, jak i wpisaniu tekstu docelowego w rytm narzucony przez muzykę, przy zachowaniu źródłowych efektów prozodycznych; oraz 3) nastawienie (*sentiment*). To trzecie subkryterium oznaczałoby zobowiązanie tłumacza do tego, aby przynosił (*transmit*) uczucia, emocje i poglądy wyrażone przez tekst źródłowy do docelowego. Mimo pozornie ograniczającego skupienia na określonym kontekście geograficznym, niewątpliwą siłą artykułu jest to, że podkreśla tłumaczeniową rzetelność i uczciwość zarówno wobec odbiorców docelowych, jak i wartości, po których stronie wypowiada

się oryginał. Autor unika przy tym założenia koniecznej „wierności” przekładu, co stanowi bolączkę nawet tak współczesnego modelu jak ten Lowa.

Translating for Singing i tekst Qiana należą do najaktualniejszych publikacji anglojęzycznych zajmujących się przekładem i muzyką, których tematyka pokrywa się z poszukiwaniami proponowanymi w niniejszym artykule. W ostatnich latach coraz wyraźniej daje się dostrzec tendencja, w ramach której odchodzi się od prób opisu przekładu tekstów przeznaczonych do śpiewania w sensie ścisłym, a zaczyna traktować kategorię „przekładu muzycznego” jako rozległą metaforę pozwalającą na omawianie różnorodnych zjawisk w sferze wymiany międzykulturowej związanej z muzyką, obejmujących choćby takie tematy, jak jazzowe reinterpretacje utworów popularnych, (nie)przekładalność utworów i kodów muzycznych, bariera językowa w odbiorze występów artystów wokalnych poza ich krajem pochodzenia, muzyka na granicach kultur jako kwestia postkolonialnych relacji władzy i przemocy i tym podobne, z niemal całkowitym pominięciem kwestii językowo-literackich. Innymi słowy, równoczesne badanie muzyki i przekładu coraz częściej przestaje być badaniem piosenki w przekładzie i traci charakter filologiczny na rzecz uniwersalizujących poszukiwań typowych dla nowej humanistyki. Do najbardziej symptomatycznych przykładów tego trendu należą wspomniana już książka *Music and Translation: New Mediations for the Digital Age* Lucile Desblache (2019) oraz *Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations* Susam-Saraevy (2015), które zostają tutaj jedynie zasygnalizowane, gdyż *de facto* nie są spójne z celami artykułu; czytelnicy zaintrygowani takim podejściem do przekładu w kontekście muzyki mogą też sięgnąć do pozostałych, nieomówionych tutaj artykułów ze specjalnego wydania „The Translator” z 2008 roku. Badaczom, których zainteresowania dotyczące przekładu piosenki mają bardziej filologiczny charakter, pozostaje mieć nadzieję, że model Lowa, jego rozwinięcie przez Apter i Hermana, bądź alternatywne propozycje, takie jak te Franzona czy Qiana, będą stanowić raczej otwarcie niż zamknięcie kwestii przekładowstwa melicznego.

4. Polskie propozycje dotyczące przekładu melicznego

4.1. Koncepcje Jerzego Zagórskiego (1955; 1975)

Z oczywistych przyczyn piśmiennictwo polskie może się poszczycić mniejszą liczbą publikacji na temat przekładu melicznego niż piśmiennictwo anglojęzyczne. Jednak polska refleksja nie jest bynajmniej uboga i choć cierpi na podobne niedostatki co badania zagraniczne – przede wszystkim silny preskrytywizm oraz pokutujące właściwie aż do teraz skupienie na tłumaczeniu librett, które zawęża użyteczność teoretyzujących propozycji do ram właściwie jednego gatunku – zawiera wiele idei, na których wprowadzeniu dyskurs międzynarodowy mógłby jedynie skorzystać.

Do najwcześniejszych przedstawiających takie cenne pomysły tekstów należą dwie prace Jerzego Zagórskiego (1955; 1975), który, choć skupia się na operze, prezentuje refleksje znajdujące uniwersalne zastosowanie w przekładzie utworów literackich przeznaczonych do wykonania z muzyką. W *Tłumaczeniu oper i sztuk pisanych wierszem* (1955: 383) Zagórski wskazuje na bynajmniej nie podrzędną rolę tekstu w utworach słowno-muzycznych („[P]asujący do muzyki, ale pozbawiony sensu tekst czyni z opery dzieło kalekie”) i, nawiązując do idei tłumaczenia dramatycznego jako „dwupiętrowego” (bo obejmującego wymagania słowa i sceny), określa przekład meliczny jako „trypiętrowy” (bo bierze pod uwagę jeszcze język muzyki). Warto zauważyć, że uwzględnienie w tłumaczeniu tekstów do muzyki zagadnień związanych z jej udratyzowanym wykonaniem pojawia się w piśmiennictwie anglojęzycznym właściwie dopiero u Kaindla (2005), a wcześniejsi autorzy, nawet skupiający się na operze, zdają się pozostawiać kwestie związane z teatralnością utworu wokalnemu reżyserom i wykonawcom.

Biorąc pod uwagę czas powstania pracy (1955), do innych nowatorskich conceptów Zagórskiego należy postulat, by tłumacze nie martwili się zbytnio, gdy starając się odtworzyć sens i pogodzić go z muzyką, stworzą wiersz pozbawiony naturalnego brzmienia w języku polskim; zdaniem autora zapożyczenia prozodyczne mogą i powinny bowiem wzbogacać poetykę języka docelowego (s. 394). Zagórski wykazuje też bardzo elastyczne podejście do kwestii rymów, gdyż w utworach muzycznych rymy niepełne działają z równą mocą, co te najdokładniejsze w „żywym słowie” mówionym (s. 400–402).

Co jednak najistotniejsze, już w 1955 roku Zagórski zauważa, że tłumacz tekstu śpiewanego jest interpretatorem i współtwórcą docelowego utworu artystycznego „w tym co najmniej znaczeniu, co reżyser lub aktor” (s. 406) i proponuje zestaw zasad stanowiących wyznaczniki dobrego przekładu melicznego, który przywodzi na myśl dużo późniejsze próby preskryptywnej systematyzacji problemu, jak te u Lowa, Franzona i Qiana. Kryteria Zagórskiego (1955: 408–412) to: 1) „zasada wierności ideowej”, której realizacja polega na „właściwym rozłożeniu akcentów sensu i stylu”; 2) „zasada wierności stylowej”, wyrażająca się w uwzględnieniu przez tłumacza oryginalnego kontekstu historyczno-kulturowego; 3) „zasada wierności tekstowi oryginalnemu”, która oznacza konieczność dotarcia do oryginału i odrzucenie idei przekładu zapośredniczonego; 4) „zasada wierności rytmowi muzycznemu”, czyli zachowania – przy dopuszczeniu wszelkich modyfikacji, które ich nie zaburzają – wszystkich akcentów muzycznych i kierunku melodii; oraz 5) „zasada dramatyzacji fraz” – oznaczająca, że tłumacz powinien starać się odtworzyć nie tylko słownikową semantykę danego fragmentu, ale przede wszystkim jego retoryczno-dramatyczny wydźwięk, który w danym tekście może być istotniejszy od szczegółów leksykalnych. Być może trudno byłoby uznać pięć historycznych zasad Zagórskiego za model zdolny do konkurowania z „pięciobojem” Lowa (temu pierwszemu brakuje pewnej spójności, można też odnieść wrażenie, że przedstawione kryteria nie są jasno rozgraniczone). Jednak wiele idei Zagórskiego – konieczność uwzględnienia kontekstu oryginalnej kultury, zdecydowane zwrócenie uwagi na dramatyczne i retoryczne efekty wytwarzane przez tłumaczenie, które przekracza rozumienie sensu w ramach tradycyjnej semantyki oraz antycypuje późniejszą pragmatykę i performatykę, czy podkreślenie roli tłumacza jako współtwórcy dzieła, mającego prawo do własnej interpretacji utworu i niepodporządkowanego supremacji kompozycji oryginalnej, którą może w pewnych ramach modyfikować – sprawia, że propozycje badacza dałoby się włączyć, bez ryzykowania metodologicznej anachroniczności, w zupełnie współczesne modele przekładu melicznego.

Drugą pracą Zagórskiego, *Tłumaczenie tekstów do muzyki* z 1975 roku, cechuje mniejsza ambicja całościowego usystematyzowania problemu, jednak pod wieloma względami można powiedzieć, iż Zagórski rozwija w niej swoje wcześniejsze koncepcje. Kładzie mocniejszy akcent na kwestie związane z dostosowywaniem tekstu tłumaczenia do kompozycji muzycznej, takie jak frazowanie i eufonia, a także zgodność naturalnej intonacji języka, w tym układu akcentów słownych i zdaniowych, z muzyką (s. 355–356).

Autor opisuje rolę tłumacza melicznego jako posiadającego kompetencje filologiczne, poetyckie i muzyczne profesjonalisty, który działa na rzecz zblżenia kultur przez przełamywanie bariery językowej (s. 353–354). Autor zwraca też uwagę na sensotwórczą rolę muzyki, która co prawda „bynajmniej nie ma sama przez się [...] wywoływać wizji pozadźwiękowych, ale skojarzona ze słowem [...] razem z nim znaczy to, co jest śpiewane” (s. 356). Bardziej szczegółowo omówione są też dopuszczalne modyfikacje muzyki w tłumaczeniu, obejmujące „rozbijanie nut na połówki” lub „łączenie paru nut łukiem”, by dodać lub odjąć sylaby (s. 358–359). Zagórski prezentuje również stanowisko, które, choć wcześniejsze od modelu pięcioboju o trzy dekady, brzmi niemalże jak intencjonalna polemika z rozumieniem przez Lova kryterium „śpiewalności”, które w ramach modelu pięcioboju oznacza przede wszystkim wystrzeganie się zbitok spółgłoskowych. Zagórski co prawda również doradza, by nie wypełniać tłumaczenia takimi „zakalcami” (s. 358), zaraz potem pisze jednak:

W miarę możliwości oszczędzając śpiewakowi potrzasków, nie można go przecież karmić wyłącznie łatwiutkimi sylabami. Tekst straciłby wtedy część smaku. Monotonia jest wrogiem piękna. Uważając na zakrętach muzycznych, musimy przecież dostarczyć śpiewakom, a za ich pośrednictwem słuchaczom, mowę niewynaturzoną z jej charakterystycznymi cechami, a więc w wypadku polskiego – także ze wszystkimi szmerami, szelestami i zgrzytami (s. 359).

Zagórski pisze również szczegółowo o stylistyce w pracy tłumacza melicznego, który powinien szanować specyficzność tekstu źródłowego i przekazać klimat oryginału (s. 360), wystrzegając się przy tym zabiegów upiększających styl (s. 364) i unikając „werbalnych sztańców”, które wybrzmiewają w utworze śpiewanym jeszcze mocniej niż w przeznaczonej do cichej lektury poezji, gdyż „muzyka wyolbrzymia podkładane pod nią słowo” (s. 360–361). Jednak być może najbardziej interesującym fragmentem późniejszej pracy Zagórskiego jest ten, w którym rozwija on wcześniejszą (1955: 394) refleksję dotyczącą możliwości wzbogacania przez przekład, szczególnie meliczny, poetyki i prozodii tekstu docelowego. Jak zauważa, tłumacz musi się pogodzić z nieadaptowalnością obcego językowi docelowemu metrum (1975: 361). Przy tym, choć niektóre style muzyczne powiązane z kulturą sakralną lub ludową pozwalają niekiedy łamać zasadę dostosowania do siebie akcentów muzycznych i językowych, w większości sytuacji nie można jej naruszyć (s. 362–363). W rezultacie tłumacz meliczny musi nie tyle skopiować językowo i kulturowo obce metrum, ile wynaleźć dla danego utworu prozodię,

która „przekáže [...] metrykę świadczącą o pochodzeniu od danego dzieła [...], nie naruszając obywatelstwa polskiej wersji” (s. 363–364).

Podobnie jak na gruncie anglojęzycznym prace Spaetha (1915) i Calvocoressiego (1921), również teksty Zagórskiego wykazują przenikliwość i dalekowzroczność, która pozwoliłaby bez konieczności daleko idącej modernizacji włączyć przedstawione idee w nienapisaną jeszcze, współczesną, całościową teorię przekładu melicznego. Tym większa szkoda, że – znów, podobnie jak Spaeth i Calvocoressi – Zagórski nie jest zbyt często cytowany w późniejszych opracowaniach tematu.

Szukając w publikacjach sprzed lat 90. XX wieku innych odniesień do tematyki niniejszego artykułu, oprócz prac Zagórskiego warto jeszcze zwrócić uwagę na teksty Anny Barańczak, zwłaszcza jej *Poetycką „muzykologię”* z 1972 roku. Niestety, z punktu widzenia badacza zainteresowanego przekładem tekstu literackiego w ramach wykonywalnej piosenki niewątpliwie intrygujące koncepcje „przekładu substancjalnego” oraz „strukturalnego” (A. Barańczak 1972: 116) są poza obszarem zainteresowań, odnoszą się bowiem w obu wypadkach do (intersemiotycznych) prób przełożenia języka muzyki na tekst literacki, a więc w gruncie rzeczy całkowicie innego zjawiska niż omawiane tutaj. Warto jednak zasygnalizować zarówno artykuł Barańczak z 1972 roku, jak i rozwijającą niektóre jej pomysły książkę *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* (1983), choćby w związku z tym, że koncepcja „przekładu strukturalnego” (oparcia tekstu literackiego na strukturalnych zasadach konkretnego utworu muzycznego) jest wykorzystywana w analizach *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka przeprowadzonych przez Ewę Rajewską i Andrzeja Hejmeja, o których wspomnę w następnym podrozdziale.

4.2. Przekład meliczny w polskich tekstach akademickich w latach 90. XX wieku i po 2000 roku

Zanim – analogicznie do anglojęzycznego przekładoznawstwa melicznego – omówię wyraźny wzrost zainteresowania tematem w piśmiennictwie polskim od początku XXI wieku, wspomnę jeszcze krótkie, lecz obrazujące spójną linię myślenia o przekładzie melicznym uwagi Stanisława Barańczaka do jego dwóch przekładów utworów wokalnych (*Lipy* Wilhelma Müllera do muzyki Franza Schuberta oraz *Maxwell's Silver Hammer* Johna Lennona i Paula McCartneya) z *Ocalonych w tłumaczeniu* (1992). Barańczakowskie

komentarze, pochodzące jeszcze z XX wieku, przynależą konceptualnie już do wieku XXI, w którym będą komentowane i rozwijane przez Ewę Rajewską i Andrzeja Hejmeja.

Barańczak wierzy w tłumaczenie tekstu utworu wokalnego „tak, aby dało się go zaśpiewać w sposób określony w zapisie nutowym” (s. 225) i zakłada, że muzyka jest w procesie przekładu inwariantem, wymuszającym na tłumaczu „stuprocentowo dokładne odwzorowanie [...] budowy sylabiczno-akcentowej” oryginału, dokładne dostosowanie akcentów językowych tekstu docelowego do tych akcentów muzycznych i zachowanie rymów męskich, z dodatkowym wymaganiami, by w tekście polskim nie występowały w ich roli zaimki ani spójniki, co ma być „niedopuszczalne nawet w sytuacji zagrożenia życia lub zdrowia” (s. 225–226; z drugiej strony, Barańczak dopuszcza niedokładność rymów pod warunkiem, że pozostają one estetycznie efektowne, por. s. 342). Składnia tłumaczonych zdań ma odzwierciedlać budowę frazy muzycznej i unikać „zagmatwań” (s. 226). Przekład nie może utrudniać wykonania wokalnego ani zawierać problematycznych zbitek spółgłoskowych, ma uwzględniać powiązanie „wysokości fonetycznej samogłosek” z wysokością dźwięków muzycznych i umieszczać w wygłosie samogłoski lub spółgłoski łatwiejsze do zaśpiewania (por. s. 225–226). Oprócz tych wszystkich wymagań, umożliwiających wykonanie wokalne tekstu do (niezmienionej) muzyki oryginalnej, Barańczak oczekuje odzwierciedlenia poetyki źródłowej. Gdy pisze o przekładzie Müllerskiej *Lipy*, zdaje się nie tylko stawiać tłumaczowi poprzeczkę niemożliwie wręcz wysoko, lecz także ograniczać przestrzeń dla jakiegokolwiek elastyczności. Jednak w odniesieniu do tekstu piosenki Beatlesów łagodnie, wspominając o „licencjach właściwych tłumaczeniu poezji śpiewanej”, które „otwierają [...] furtki wiodące ku dość znacznej swobodzie tematycznej” (s. 342).

Przed przekroczeniem w niniejszym przeglądzie umownej granicy roku 2000 oprócz konceptów Barańczaka należy jeszcze wymienić próby teoretyzacji problemu przekładu melicznego podjęte w latach 90. przez Annę Bednarczyk. W artykule z 1993 roku zatytułowanym *Przekład poezji śpiewanej a odtworzenie w nim warstwy muzycznej oryginału* proponuje ona – oprócz pozbawionych muzyki tekstów literackich – rozróżnienie na teksty słowno-muzyczne (w których semiotyce i semantyce dominuje muzyka) oraz literacko-muzyczne (czyli między innymi poezję śpiewaną), w których sensotwórcza relacja systemów znaków jest bardziej skomplikowana (Bednarczyk 1993: 135). Zaproponowana typologia miałaby określać właściwą strategię tłumaczenia. Utwory słowno-muzyczne zmuszałyby tłumacza do

adaptacji lub trawestacji werbalnej semantyki oryginału, a nawet niekiedy całkowitego jej porzucenia wobec dominacji warstwy muzycznej. Teksty literacko-muzyczne wymagałyby zaś zarówno odtworzenia leksykalnej semantyki oryginału oraz jego walorów literackich, jak i zachowania warstwy muzycznej (s. 135–139). Bednarczyk proponuje też, by przyjętą „jednostką tłumaczenia” w przekładzie melicznym był takt, gdyż odpowiada on zarówno strukturom muzycznym, jak i – przynajmniej w utworach wokalnych – językowym. Choć w ideach Bednarczyk widać pewien translatologiczny tradycjonalizm i być może trudny do zrealizowania w praktyce idealizm, warto zauważyć, że po raz kolejny pomysł, by oprzeć strategię przekładowe i estetyczno-profesjonalne oczekiwania wobec tłumacza utworu melicznego na typologii tekstów, wyprzedza chronologicznie koncepty badaczy anglojęzycznych, takich jak Franzon.

Bednarczyk poświęca przekładowi poezji śpiewanej także jedną z pierwszych książek odnoszących się w całości do tego problemu: *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej* (1995). Podobnie jak w wypadku ewolucji myślenia o tłumaczeniu melicznym Petera Lowa, następująca po krótszym, prekursorskim tekście publikacja książkowa badaczki wydaje się nie rozwijać konceptualnie wcześniejszych, znacznie zwięźlejszych propozycji. Dzieje się tak między innymi przez to, że – znów, podobnie jak później Low – po stworzeniu podwalin, by w ogóle mówić o przekładzie śpiewanych wierszy, w tekście z 1995 roku Bednarczyk skupia się już na szczegółowej, filologicznej analizie konkretnych przekładów. Mimo to czytelnik niezainteresowany konkretnymi, jednostkowymi wnioskami na temat polskich przekładów bardyckich pieśni Władimira Wysockiego, a poszukujący nowinek teoretyczno-metodologicznych, skorzysta na obserwacji zgłaszanych nie wprost, lecz między wierszami założeń i uogólniających obserwacji Bednarczyk na temat przekładu literacko-muzycznego. Dla przykładu, omawiając być może najciekawsze (ze względu na ich kulturowy wpływ) próby spolszczenia Wysockiego przez Jacka Kaczmarskiego (s. 146–152), Bednarczyk zastanawia się nad różnicami pomiędzy tłumaczeniem a trawestacją poezji śpiewanej, funkcjonowaniem pieśni Wysockiego w repertuarze Kaczmarskiego na równi z twórczością oryginalną polskiego barda, analizuje mechanizmy rządzące przesunięciami semantycznymi w omawianych przekładach (brutalizację, dynamizację, zmianę obrazowania itd.). Z jednej strony miejscami (por. np. s. 147) autorka problematyzuje brak ekwiwalencji między tekstami na poziomie pojedynczych leksemów i frazeologizmów, odchodząc od swojej

wcześniejszej, bardzo nowatorskiej koncepcji, by jednostką analizy przekładu tekstu poetycko-melicznego był takt, z drugiej – na przykład gdy zestawia *Охоты на волков* Wysockiego z polską *Oblawą* (s. 151–152) – w fascynujący sposób potrafi przeanalizować efekty semantyczno-poetyckie przyspieszonego w stosunku do oryginału wykonania utworu docelowego.

Podobnie jak w piśmiennictwie anglojęzycznym, w XXI wieku w Polsce pojawiają się monografie wieloautorskie zawierające liczniejsze teksty poświęcone przekładowi melicznemu. Większość artykułów, które zostaną tu przywołane, pochodzi z monografii poświęconych przekładowi w kontekstach kultury popularnej i masowej, inicjowanych i współredagowanych przez prof. Piotra Fasta z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (2004; 2006; 2008). W polskich pracach, tak jak w przekładoznawstwie anglojęzycznym, również trzeba wychwytywać pojedyncze teksty o ambicjach teoretycznych spośród bardziej eseistycznych studiów przypadku, zawężonych do par językowych i pojedynczych gatunków. Tekst Ewy Rajewskiej (2004: 21–37) to jeden z polskich przykładów łączenia ogólnoprzekładoznawczych teorii z problematyką tłumaczenia melicznego. Rajewska, omawiając kilka przekładów piosenek Beatlesów dokonanych przez Stanisława Barańczaka, zwraca uwagę na powiązania omawianych wyżej autokomentarzy z kluczową w jego myśleniu teoretycznym koncepcją dominanty semantycznej (por. Barańczak 1990: 7–66) i na jej przystawalność do przekładu melicznego. W ramach przekładu melicznego dominantą miałyby być dostosowanie tłumaczonego tekstu piosenki do oryginalnej kompozycji muzycznej. Kompatybilność słowa i dźwięku miałyby przy tym stanowić cel udanego przekładu melicznego, a znaczne przesunięcia semantyczne byłyby akceptowalne, o ile by do niej prowadziły. Rajewska wymienia kryteria ekwiwalencji w tłumaczeniu piosenki, a wśród nich dokładne odwzorowanie metrum, rozkładu akcentów i długości oryginalnych wersów liczonych w sylabach oraz znany z modelu Lowa (choć w Polsce znacznie łagodniej potraktowany przez Zagórskiego) postulat unikania zbitek spółgłoskowych. Co interesujące i nowatorskie w stosunku do (przynajmniej tych wprost formułowanych i omówionych wyżej) założeń Barańczaka, kryteria te nie obejmują transferu sensu językowego między oryginałem a przekładem.

Teoretyczna treść artykułu z 2004 roku zostaje rozszerzona w ramach książki Rajewskiej *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (2007: 34–37) i wykorzystana do analizy *Podróży zimowej* Barańczaka, serii poetyckiej opartej na cyklu pieśni Franza Schuberta do wierszy Wilhelma Müllera *Winterreise* (s. 258–285; seria ta, choć nie jest w sensie ścisłym przekładem

literackiego pierwowzoru, wchodzi z nim w szereg relacji semantycznych i intertekstualnych, przy czym z ogromną dokładnością odwzorowuje wzorce metryczno-prozodyczne kompozycji Schuberta). Choć pozornie Rajewska jedynie wykorzystuje Barańczakowskie teorie do analizy jego twórczości, od Barańczaka odróżnia ją deskryptywizm; zamiast narzucać czytelnikom model przekładu, pokazuje reguły rządzące omawianymi tekstami, analizując również te nierozgłaszane przez tłumacza w manifestach i autorskich paratekstach.

Mniej uzasadnione niż w wypadku książki Rajewskiej jest wspomnienie tu pracy Andrzeja Hejmeja *Muzyczność dzieła literackiego* z 2001 roku. Jakkolwiek tytuł dzieła zdaje się idealnie wpisywać w tematykę niniejszego artykułu, gdy Hejmej pisze o badaniach nad „najnowszą literaturą i jej muzycznymi uwikłaniami” oraz „muzycznymi tekstami literackimi” (s. 7), interlingwalny (choć multimodalny) transfer językowy w piosence poetyckiej (i piosenka poza tradycją muzyki klasycznej w ogóle) pozostaje poza obrębem książki, która omawia przede wszystkim „przejawy transpozycji i odniesień intertekstualnych”, „przekłady intersemiotyczne” czy „transpozycje intermedialne” (s. 11) w twórczości artystów takich jak Paul Celan, Umberto Saba, Philippe Sollers i Karol Hubert Rostworowski. *Muzyczność dzieła literackiego* zakłada „radikalną odrębność materiałów obu dziedzin sztuki” (s. 13) oraz że „właściwy horyzont muzyki nie ma nic wspólnego z horyzontem literatury w zakresie aktualizowanego paradygmatu” (s. 90), a w pracy wciąż powraca pytanie, „czy dany tekst literacki zasługuje – a nadto i w jakim kontekście – na miano muzycznego tekstu literackiego” (s. 135). Nagrodzona siedem lat później Pulitzerem (2008), a za kolejne dziesięć lat Noblem (2016) twórczość Boba Dylana, niewątpliwie łącząca literackie i muzyczne horyzonty i paradygmaty, nie zostaje w książce stematyzowana.

Pomimo tych kwestii, w kontekście przekładoznawstwa melicznego warto przeczytać cały rozdział *Muzyczności dzieła literackiego* analizujący wspomnianą już *Podróż zimową* Barańczaka (s. 137–179). Nie przedstawia on co prawda żadnego spójnego modelu myślenia o przekładzie melicznym (który nie jest tematem pracy). Jednak Hejmej zaprzęga bardzo szeroki zestaw narzędzi teoretycznych z przestrzeni literaturoznawstwa, muzykologii i humanistyki w ogóle do deskryptywnej analizy, stanowiącej próbę zrozumienia znaczeń *Podróży zimowej* i jej relacji zarówno z muzyką Schuberta, jak i z tekstami Müllera. Szczególnie interesujące są: prześledzenie odwzorowania muzyki Schuberta w tekście Barańczaka (s. 147–159) oraz próba usystematyzowanego przedstawienia, że „semantyczne pęknięcie”

(s. 167) między tekstami Barańczaka a Müllera odbywa się na zasadzie zachowania pewnych paralel, że można odkryć matryce, według których Barańczak przekształca elementy obrazowania czy postawy filozoficzno-etyczne (s. 159–168).

Autorką kilku artykułów skupiających się na przekładzie melicznym i zarazem zawierających propozycje teoretyczno-metodologiczne jest Alina Bryll. W pracy z 2004 roku, podejmującej kwestię polskich tłumaczeń piosenek Leonarda Cohena, wyróżnia ona cztery kody, na których operuje tłumacz utworu wokalnego: leksykalno-semantyczny, kulturowy, estetyczny i muzyczny. Przekład meliczny w jej ujęciu miałby polegać na uzyskaniu takich proporcji w stopniu odtworzenia właściwości oryginału zawartych w poszczególnych kodach i takiej spójności między nimi, aby całościowy efekt miał jak najwyższą jakość artystyczną. Nieuniknione ma być przy tym zawieranie kompromisów pomiędzy różnymi aspektami utworu oryginalnego, które można byłoby odtworzyć w przekładzie. Ustępstwa są jednak konieczne, gdyż wyraźna priorytetyzacja któregośkolwiek z kodów miałaby zdaniem Bryll obniżyć jakość tekstu docelowego; zadaniem tłumacza byłoby raczej wypracowanie równowagi między nimi. Preskryptywna metoda rekomendowana przez autorkę wykazuje zaskakujące podobieństwa do modelu pięcioboju. Warto jednak pamiętać, że wcześniejszy jest właśnie tekst polskiej badaczki.

Kolejny artykuł Bryll, z 2006 roku, nie stanowi zasadniczo rozwinięcia powyższego modelu. Zamiast tego konfrontuje tłumaczenia filologiczne piosenek z tymi, które nadają się do wykonania w języku docelowym, i przedstawia argumentację na rzecz wyższości tych drugich. Co prawda trzeba w nich z góry zakładać przesunięcia sensu ze względu na ograniczenia narzucone przez muzykę oryginalną, ale też, posługując się potencjalnie wszystkimi kodami, których używa również oryginał, pozwalają one lepiej oddać w przekładzie całość utworu.

W trzecim artykule o przekładzie melicznym Bryll (2012: 85–100) odchodzi od modelu czterech kodów piosenki na rzecz kolejnej, po wcześniejszej pracy Rajewskiej, próby zastosowania w przekładzie melicznym koncepcji dominanty semantycznej Barańczaka. Jednak propozycja Bryll, by za dominantę uznać „ducha” danego utworu melicznego, wyrażonego w słowach niosących najbardziej kluczowe znaczenia oryginału (s. 87) wydaje się o wiele mniej jasna i gorzej uargumentowana niż zastosowanie tej samej Barańczakowskiej koncepcji przez Rajewską. Trudno też wyobrazić sobie wykorzystanie takiego kryterium do naukowo rzetelnej i dążącej jeśli

nie do obiektywności, to przynajmniej do akademickiej intersubiektywności analizy przekładów piosenek. Nieco bardziej skonkretyzowany aparat pojęciowy przedstawiony przez Bryll w tekście z 2004 roku wydaje się o wiele lepiej przystosowany do takiego zadania.

Wśród innych polskich badaczek zajmujących się tematyką przekładu melicznego należy wymienić Magdalenę Barczewską-Skarboń, autorkę tekstów o przekładzie musicali, z których jeden, opublikowany w 2008 roku, zawiera refleksje o przekładzie melicznym dające się odnieść również do innych gatunków. Barczewska-Skarboń argumentuje, by nigdy nie traktować słów i muzyki jako odrębnych kodów w ramach utworu wokalnego, gdyż to właśnie ich wzajemne relacje budują znaczenie piosenki i odróżniają ją jako formę ekspresji od muzyki instrumentalnej, jak i od poezji nieprzeznaczanej do wykonywania z muzyką (s. 114). Skupiając się na omówieniu polskiego przekładu rock-opery *Jesus Christ Superstar* wykonanego przez Wojciecha Młynarskiego, autorka zwraca też uwagę na problematykę przekładu w utworze melicznym treści, których odbiór jest zdeterminowany przez normy kultury docelowej, i które, przyjmowane jako transgresyjne, lecz atrakcyjne w oryginale, w docelowym kontekście mogą spotkać się z całkowitym odrzuceniem, co zachęca tłumaczy do autocenzury.

Nie wszystkie polskie studia odnoszące się do przekładu melicznego podkreślają rolę muzyki jako sensotwórczego, a nawet dominującego, elementu utworów wokalnych. Praca Waława Osadnika z 2006 roku (s. 135–147) skupia się na krytyce polskich wersji utworów Leonarda Cohena stworzonych przez Macieja Zembatego, opartej na – zdaniem autora – niedostatecznej ekwiwalencji językowej i kulturowej tych tłumaczeń. Wśród ujemnie ocenionych przez badacza decyzji Zembatego można wymienić niezgodne ze słownikowymi odpowiednikami tłumaczenie zaimków osobowych (s. 142) czy też zgubienie w przekładzie liczby aniołów wymienionych w oryginalnej wersji utworu *Tower of Song*. Co ciekawe, artykuł wydany w tym samym zbiorze, zatytułowany *Przekład jako komunikat*, a napisany przez Osadnika we współpracy z Agatą Nowinką, podkreśla z kolei wyraźną różnicę pomiędzy zwykłym przekładem literackim a tłumaczeniem piosenki, które ma zaistnieć w kontekście sceniczno-estradowym i zakłada wpasowanie metrum i prozodii tekstu w gorset narzucony przez kompozycję muzyczną, która wymaga mniej priorytetowego potraktowania adekwatności transferu językowego (por. zwłaszcza Osadnik, Nowinka 2006: 109–113).

Julian Maliszewski postanawia się skupić raczej na różnicach niż podobieństwach między przekładem poezji niemelicznej i tłumaczeniem piosenki

przeznaczonym do wykonania. W opracowaniu z 2004 roku (s. 141–157) podkreśla niemożność naruszenia rytmu oryginału i dostosowania go do prozodii języka docelowego, sensotwórczą rolę linii melodycznej utworu wokalnego, która może wchodzić w złożone relacje z jego językiem, oraz wagę dostrzeżenia „schematu aliteracyjnego” tekstu źródłowego (s. 142). To ostatnie pojęcie jest rozumiane jako szczególny, właściwy dla danego utworu układ samogłosek i spółgłosek, który nadaje słowom meliczny charakter, łączy je z kompozycją muzyczną i ułatwia ich wyśpiewanie. Podobnie jak Barczewska-Skarboń, Maliszewski nie traktuje muzyki i języka jako osobnych kodów w ramach wiersza przeznaczonego do zaśpiewania, podkreśla, że ich wzajemne relacje ustanawiają treść piosenki, podlegającą odtworzeniu w przekładzie (por. zwłaszcza s. 142–144). Świadomość tego, że ograniczenia rytmu i melodii wymagają w tłumaczeniu piosenki zgody na kompromis, łączy z kolei refleksje Maliszewskiego z najwcześniejszym omawianym tu tekstem Bryll (2004) i ze współczesnymi badaniami w świecie anglosaskim, jak chociażby późniejszym o rok modelem Lowa.

Niestety, pomimo rosnącej również w języku polskim liczby publikacji związanych z przekładem melicznym, prawdopodobnie jedyna polska monografia w całości mu poświęcona to *Libretto i przekład* pod redakcją Elżbiety Nowickiej i Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej z 2015 roku. Ta ważna w dziedzinie badań nad przekładem opery książka zawiera jednak, w przeciwieństwie do uniwersalnych refleksji Zagórskiego z poprzedniego wieku, bardzo niewiele idei dających się przenieść poza grunt muzyki poważnej. Część z poruszanych w publikacji tematów – cennych, ale rozmiągających się z celami niniejszego przeglądu – skupia się na kwestiach takich jak wielojęzyczność i tożsamość kulturowa twórców i odbiorców w kontekście librett, na operowych adaptacjach muzyki ludowej jako formie przekładu, niemiecko-słowackich napięciach i zadrażnieniach kulturowych w historii konstituowania się opery słowackiej czy tłumaczeniowych wymogach specyficznych gatunków muzyczno-scenicznych, od hiszpańskiej zarzueli po amerykański musical. Czas pokaże, czy refleksja nad przekładem piosenek w Polsce doczeka się uniwersalnych i dających się odnieść do poetyckiej piosenki autorskiej propozycji książkowych.

5. Konkluzje

Jak miał pokazać powyższy przegląd, badania nad przekładem utworów wokalnych to zjawisko stosunkowo młode. Zarówno w XX wieku, jak i obecnie dominują w nich refleksje nad tłumaczeniem utworów należących do sfery muzyki poważnej, czego przykładem są zarówno ostatnia książka Lowa z 2017 roku, jak i monografia *Libretto i przekład*. Propozycje metodologiczne znajdujące uniwersalne zastosowanie stanowią mniejszość i obecnie nikną nie tylko w gąszczu prac poświęconych operze, lecz także tych, które o tłumaczeniu i muzyce piszą z perspektyw nowohumanistycznych, przy pominięciu filologicznie zorientowanego przekładoznawstwa. Mimo to refleksje przekładowe nad przeznaczoną do zaśpiewania poezją – i szerzej utworami wokalnymi – doczekały się w świecie anglojęzycznym kilku prób teoretycznego usystematyzowania, a także publikacji książkowych i monograficznych (Low 2005; Gorrée 2005; Franzon 2008; Minors, 2013; Apter, Herman 2016). Jeśli wnioskować po artykułach hasłowych pojawiających się w kolejnych prestiżowych encyklopediach i podręcznikach, temat zaczyna być też stopniowo dostrzegany przez zinstytucjonalizowany główny nurt przekładoznawstwa.

Nietrudno zauważyć, że poszczególne propozycje teoretyczno-metodologiczne ujęte w niniejszym przeglądzie, również te najnowsze i najbardziej wpływowe, wykazują pewne niedostatki, które trudno byłoby usprawiedliwić w ramach szerzej rozumianego przekładoznawstwa. Wśród ich kontrowersyjnych cech, tak w publikacjach polsko-, jak i anglojęzycznych, najczęściej powtarza się preskrytywizm oraz być może nieco nadmierne oparcie na dyskusyjnych i trudnych do rzetelnego, akademickiego usystematyzowania ideach, od tradycyjnie rozumianej ekwiwalencji po niedostatecznie ściśle i spójne koncepcje w rodzaju „wierności” przekładu czy „ducha” oryginału. Mimo to w całym korpusie przedstawionych tu tekstów, od najstarszego, pochodzącego z 1915 roku artykułu Spaetha po najnowsze publikacje z ostatnich lat, można dostrzec pewną wspólnotę myślenia o przekładzie utworów przeznaczonych do zaśpiewania. Opiera się ona nie tyle na twardych uniwersaliach (choć wielu badaczy i badaczek podkreśla na przykład jedynie konieczność wpisania tekstu docelowego w oryginalne metrum, spora grupa uważa, że zadaniem tłumacza są też mniejsze lub większe operacje modyfikujące muzykę źródłową; różnią się oczekiwania związane z kryteriami adekwatności transferu językowego itd.),

ile na Wittgensteinowskich podobieństwach rodzinnych. Należałyby do nich między innymi: postulat doboru strategii dostosowanych do danego utworu i do celu tłumaczenia, idea elastyczności wyrażana metaforą zawierania kompromisów lub zachowywania równowagi pomiędzy różnymi elementami utworu, świadomość tego, że oralne zaistnienie tekstu docelowego wraz z napisaną do niego muzyką w kontekście scenicznym, estradowym czy nagraniowym wiąże się ze szczególnymi względami i wymogami, niekiedy ważniejszymi od tych literacko-językowych, koncentracja na rytmice i melodyce jako integralnych właściwościach śpiewanego wiersza melicznego.

Choć ta wspólnota myślenia wynika zapewne po części ze wspólnoty doświadczeń (jak w innych domenach przekładoznawstwa, wielu badaczy przekładu melicznego jest też po prostu jego praktykami), jest ona o tyle zaskakująca, że między omawianymi tu autorami w widoczny sposób brakuje wymiany idei. Pomimo tego, iż – jak starałem się zademonstrować – najstarsze artykuły zawierają co najmniej kilka refleksji, których przenikliwość i nowatorstwo nie przedawniły się wraz z rozwojem przekładoznawstwa, Spaeth i Calvocoressi pozostają właściwie niecytowani we współczesnych pracach w języku angielskim. Podobnie refleksje Zagórskiego, choć sprawia on niekiedy wrażenie nowocześniejszego i bardziej usystematyzowanego w swoim myśleniu niż niektórzy współcześni polscy badacze zajmujący się tematem, nie są rozwijane w publikacjach pochodzących z XXI wieku, nie spotykają się też w nich z polemiką. O ile nieuwzględnienie polskich prac (skądinąd nieustępujących propozycjom anglosaskim ani pod względem oryginalności, ani jakości argumentacji) przez badaczy anglojęzycznych jest smutnym, ale oczywistym faktem, o tyle w pracach polskich dziwi brak odniesienia do tego, co na zbliżone tematy napisano po angielsku, i to nawet u badaczek i badaczy omawiających przekłady z tego języka (np. Barczewska-Skarboń, Bryll). Tym bardziej, że kilka polskich tekstów publikowanych w pierwszej dekadzie XXI wieku wykazuje tok myślenia i konkluzje zbliżone do tych, na których opiera się wpływowy model Lowa. Choć na razie taka wizja pozostaje w sferze akademickich utopii, można sobie wyobrazić, jak autorzy anglo- i polskojęzyczni inspirowali się wzajemnie, korzystając również z dorobku XX wieku, i wzbogacając spójne, ale preskryptywne propozycje teoretyczne takie jak model pięcioboju o bardziej deskryptywne elementy, wypracowując stopniowo nowe, przekonujące metodologie badania przekładu melicznego. Lecz jeśli niniejszy przegląd pozwoli choć jednemu czytelnikowi na osiągnięcie przynajmniej części takiej syntezy w myśleniu o przekładzie poezji przeznaczonej do zaśpiewania, spełnił już swoje zadanie.

Bibliografia

- Anmer, Christine. 2004. *Song*, w: *The Facts on File Dictionary of Music* (wyd. 4), New York: Facts on File, s. 389–390.
- Apter, Ronnie, Herman, Mark. 2016. *Translating for Singing: The Theory, Art, and Craft of Translating Lyrics*. Londyn: Bloomsbury Publishing.
- Bahr, Donald. 1983. *A Format and Method for Translating Songs*, „The Journal of American Folklore” 96(380), s. 170–182.
- Baker, Mona, Saldanha, Gabriela (red.). 2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (wyd. 2). Londyn: Routledge.
- Barańczak, Anna. 1972. *Poetycka „muzykologia”*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 3, s. 108–116.
- 1983. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Barańczak, Stanisław. 1990. *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, „Teksty Drugie” 3, s. 7–66.
- 1992. *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*, Poznań: Wydawnictwo a5.
- Barczewska-Skarboń, Magdalena. 2008. *Osobliwości kulturowe w musicalach i ich przekładach (rock-opera „Jesus Christ Superstar”)*, w: P. Fast, P. Janikowski (red.), *Odmiennność kulturowa w przekładzie*, Katowice–Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 111–129.
- Bednarczyk, Anna. 1993. *Przekład poezji śpiewanej a odtworzenie w nim warstwy muzycznej oryginału*, w: A. Semczuk, W. Zmarzer (red.), *Literatura i słowo wczoraj i dziś. Piśmiennictwo rosyjskie a państwo totalitarne*, Warszawa: Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 135–141.
- 1995. *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bosseaux, Charlotte. 2011. *The Translation of Song*, w: K. Malmkjær, K. Windle (red.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford: Oxford University Press, s. 183–197.
- Brewerton, Erik. 1924. *Song Translation*, „The Musical Times” 65(980), s. 893–894.
- Bryll, Alina. 2004. *Cohen mówiony i śpiewany, czyli o przekładzie poetyckim i melicznym tekstów piosenek*, w: P. Fast (red.), *Kultura popularna a przekład*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 159–173.
- 2006. *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga*, w: P. Fast, P. Janikowski (red.), *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 85–117.
- 2012. *Semantic Dominant Feature in Melic (Over?) Translation of Song*, w: A. Bryll, I. Sikora, M. Walczuński (red.), *Philological Inquiries. Festschrift for Professor Julian Maliszewski Honouring His 40 Years of Scholarly Activity and His 60th Birthday*, Nysa: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nysie, s. 85–100.

- Calvocoressi, Michel-Dimitri. 1921. *The Practice of Song-Translation*, „Music and Letters” 2(4), s. 314–322, DOI: 10.1093/ml/II.4.314.
- Desblache, Lucile. 2019. *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. Camden: Palgrave Macmillan.
- Fast, Piotr (red.). 2004. *Kultura popularna a przekład*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Fast, Piotr, Janikowski, Przemysław (red.). 2008. *Odmienność kulturowa w przekładzie*, Katowice–Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Fast, Piotr, Osadnik, Waław (red.). 2006. *Przekład jako komunikat*, Katowice–Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Franzon, Johan. 2008. *Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance*, „The Translator” 14(2), s. 373–399.
- Franzon, Johan, Mateo, Marta, Orero, Pilar, Susam-Saraeva, Şebnem. 2008. *Translation and Music: A General Bibliography*, „The Translator” 14(2), s. 453–460, DOI: 10.1080/13556509.2008.10799267.
- Golomb, Harai. 2005. *Music-Linked Translation [MLT] and Mozart’s Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives*, w: D.L. Gorrée (red.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam: Rodopi, s. 121–161.
- Gorrée, Dinda L. 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam: Rodopi.
- Graham, Arthur. 1989. *A New Look at Recital Song Translation*, „Translation Review” 29(1), s. 31–37.
- Hejmej, Andrzej. 2001. *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław: Funna.
- Hieble, Jacob. 1958. *Should Operas, Lyric Songs, and Plays Be Presented in a Foreign Language?*, „The Modern Language Journal” 42(5), s. 235–237.
- Kaindl, Klaus. 2005. *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image*, w: D.L. Gorrée (red.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam: Rodopi, s. 235–262.
- 2013. *From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German*, w: H.J. Minors (red.), *Music, Text and Translation*, Londyn: Bloomsbury Academic, s. 151–161.
- Low, Peter (ukazanie się tekstu zapowiedziane przez wydawcę). *Translating the Texts of Songs and Other Vocal Music*, w: *The Cambridge Handbook of Translation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 2003a. *Singable Translations of Songs*, „Perspectives: Studies in Translatology” 11(2), s. 87–103.
- 2003b. *Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies*, „Target. International Journal of Translation Studies” 15(1), s. 91–110.
- 2005. *The Pentathlon Approach to Translating Songs*, w: D.L. Gorrée (red.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam: Rodopi, s. 185–212.
- 2008. *Translating Songs That Rhyme*, „Perspectives: Studies in Translatology” 16(1–2), s. 1–20.
- 2013. *When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and ‘Replacement Texts’*, „The Translator” 19(2), s. 229–244.

- 2017. *Translating Song: Lyrics and Text*, London: Routledge–Taylor & Francis Group.
- Maliszewski, Julian. 2004. „*Nic dwa razy się nie zdarza*” – strategia poetyckiego i melicznego przekładu wiersza Wisławy Szymborskiej na język angielski i niemiecki, w: P. Fast (red.), *Kultura popularna a przekład*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 141–157.
- Mateo, Marta. 2012. *Music and Translation*, w: L. van Doorslaer, Y. Gambier (red.), *Handbook of Translation Studies*, t. 3, Amsterdam: John Benjamins, s. 115–121.
- Minors, Helen Julia (red.). 2013. *Music, Text and Translation*, Londyn: Bloomsbury Academic.
- Newmark, Peter, Minors, Helen Julia. 2013. *Art Song in Translation*, w: H.J. Minors (red.), *Music, Text and Translation*, Londyn: Bloomsbury Academic, s. 59–68.
- Nowicka, Elżbieta, Borkowska-Rychlewska, Alina (red.). 2015. *Libretto i przekład*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Osadnik, Waclaw. 2006. „Ja”, „ty”, „my”, „wy” pogubione w polskim przekładzie utworów Leonarda Cohena, w: P. Fast, W. Osadnik (red.), *Przekład jako komunikat*, Katowice–Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 135–147.
- Osadnik, Waclaw, Nowinka, Agata. 2006. *The Problem of Equivalence in Translation of Songs*, w: P. Fast, W. Osadnik (red.), *Przekład jako komunikat*, Katowice–Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 103–114.
- Paszkwicz, Wojciech. 2018. *Inspiracje, interakcje i asocjacje. O pewnych powiązaniach twórczości Włodzimierza Wysockiego ze światem francusko-, angielsko- i niemieckojęzycznej poezji, teatru i muzyki pop*, „Tekstualia” 2, s. 99–114.
- Peysner, Herbert F. 1922. *Some Observations on Translation*, „The Musical Quarterly” 8(3), s. 353–371.
- Pęczak, Mirosław. 2017. *Bardyzm*, „Dialog” 62(5), s. 33–43.
- Qian, Yu-Bin. 2016. *Skopostheorie-oriented 3S Principle of Songs Translation*, „DEStech Transactions on Social Science, Education and Human Science”, DOI: 10.12783/dtssehs/semi2016/5417.
- Rajewska, Ewa. 2004. *Barańczak i popkultura*, w: P. Fast (red.), *Kultura popularna a przekład*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 21–37.
- 2007. *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Rodda, Anne E. 1981. *Translating for Music: The German Art Song*, w: M.G. Rose (red.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, Albany: State University of New York Press, s. 147–159.
- Sławomirski, Radosław. 2013. *Poezja śpiewana bardów rosyjskich epoki radzieckiej jako wspólne dziedzictwo kulturowe całego bloku państw komunistycznych*, w: E. Ambroziak i in. (red.), *Wspólne dziedzictwo kulturowe: I Międzynarodowa Konferencja Naukowa Studentów i Doktorantów „Nasze – Obce – Wspólne Dziedzictwo Kulturowe”*, Białystok 8–10 maja 2013, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, s. 176–183.
- Spaeth, Sigmund. 1915. *Translating to Music*, „The Musical Quarterly” 1(2), s. 291–298.
- Susam-Saraeva, Şebnem. 2008. *Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance*, „The Translator” 14(2), s. 187–200, DOI: 10.1080/13556509.2008.10799255.

- 2015. *Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*, Bern: Peter Lang.
- 2020. *Music*, w: M. Baker, G. Saldanha (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (wyd. 3), London: Routledge, s. 351–356.
- Śpiewalność. 2021. Hasło w serwisie Najnowsze Słownictwo Polskie Obserwatorium Językowego Uniwersytetu Warszawskiego, <https://nowewyrazy.pl> [dostęp: 12.08.2022].
- The Nobel Prize in Literature 2016*. 2016. NobelPrize.Org, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/> [dostęp: 12.08.2022].
- Zagórski, Jerzy. 1955. *Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem*, w: M. Rusinek (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 383–413.
- 1975. *Tłumaczenie tekstów do muzyki*, w: S. Pollak (red.), *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia (księga druga)*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 353–366.