

Szymon BRYZEK

ARANŻACJA PIOSENKI A JEJ WPŁYW TŁUMACZENIE I JEGO RECEPCJĘ (NA MATERIALE UTWORÓW WŁODZIMIERZA WYSOCKIEGO W PRZEKŁADACH MACIEJA MALEŃCZUKA)

*The Arrangement of the Song and its Influence on the Translation and its Reception
(Based on the Material of Vladimir Vysotsky's Songs Translated by Maciej
Maleńczuk)*

Keywords: translation, Maleńczuk, Vysotsky, bards, song, poetry, author song, shanson

Contact: Uniwersytet Śląski w Katowicach; szymonbryzek@gmail.com

Wśród utworów muzycznych piosenka jest jedną z najbardziej rozpowszechnionych i pojemnych stylistycznie form. Obejmuje ona rozmaite gatunki i podgatunki muzyczne – od muzyki rockowej, punkowej, hip-hopowej przez gospel, blues, country – aż po poezję śpiewaną. Autor *Słowniczka muzycznego* Jerzy Habela charakteryzuje piosenkę następującymi słowami:

Pieśń – krótki utwór wokalny do tekstu poetyckiego (na głos solo, na głos z towarzyszeniem instrumentu lub orkiestry, na wokalny zespół kameralny, na chór). (2) pieśń popularna (masowa, taneczna), zazwyczaj o tematyce popularnej, aktualnej, odznacza się również prostą budową, często zwrotkową z refrenem (Habela 1998: 143).

Również Anna Barańczak, polska uczona badająca relacje języka i muzyki, dostrzega i podkreśla jej powszechny charakter ukierunkowany na zdobycia masowego słuchacza:

Piosenka, będąc typowym obiektem kultury masowej, nastawiona jest przede wszystkim na uczestniczenie w masowym obiegu, a więc na maksymalną popularność. Popularność tę zdobywa – jeśli pominąć wpływ czynników zewnętrznych – przede wszystkim dzięki posługiwaniu się dobrze przyswojonymi konwencjami, które umożliwiają odbiorcy pozostawanie w ramach znanych mu rozwiązań, nie „narażają” go na nadmierne angażowanie się poznawcze, refleksyjne czy interpretacyjne w proces odbioru (Barańczak 1983: 65).

Powszechność i łatwość w odbiorze, podkreślane w cytowanych powyżej definicjach, są szczególnie interesujące w kontekście wyjątkowego typu piosenki, jakim jest poezja śpiewana, zwana również piosenką poetycką lub też, w ujęciu interesującej nas twórczości Włodzimierza Wysockiego – piosenką autorską, bardowską, szansonem¹. Synkretyczny gatunek *piosenki autorskiej*, którą *Большая российская энциклопедия* definiuje jako gatunek związany przede wszystkim z okresem radzieckim i kulturą miejską, wyróżnia się dominacją warstwy tekstowej (poetyckiej) nad nieskomplikowaną warstwą muzyczną (sprowadzającą się zazwyczaj do śpiewu pod gitarę). Mimo swej pozornej prostoty jednak może ona stanowić wyzwanie dla tłumacza. Wynika ono przede wszystkim z polifonicznej konstrukcji każdego utworu słowno-muzycznego, który jest organizowany przez warstwę muzyczną i tekstową estetycznym komunikatem. Konstrukcja ta wymusza na tłumaczu refleksję nad tym, w jaki sposób i czy w ogóle przetransferować tę polifoniczność do utworu docelowego. Jak podkreśla Anna Barańczak: „Piosenka jest przekazem wielokodowym, korzysta mianowicie z kodu słownego, muzycznego, ewentualnie również gestycznego i innych” (Barańczak 1983: 5). Obecność warstwy muzycznej jest niewątpliwie cechą konstytutywną każdego utworu muzycznego. Aranżacja instrumentalna, wykonanie wokalne pozwalają nam stwierdzić, że mamy do czynienia z piosenką, ma także niebagatelny wpływ na odbiór utworu.

Roman Lewicki w rozważaniach nad istotą i definicją przekładu zawartych w *Zagadnieniach lingwistyki przekładu* zadaje pytanie – „(...) Co właściwie podlega tłumaczeniu? Czy tłumaczeniu podlega język? Czy tłumaczeniu podlega tekst? Czy może tłumaczeniu podlega znaczenie tekstu? A jego forma – czy ona także? (...)” (Lewicki 2017: 75). W pytaniu tym pobrzmiewają echa dialogu tego badacza z Krzysztofem Hejwowskim i jego krytyką tekstualizmu, zawartą w *Kognitywno-komunikacyjnej teorii przekładu*. Dla nas jednak podjęta przez Lewickiego kwestia istotna jest w kontekście dwuwarstwowej budowy komunikatu, jakim jest piosenka, i hierarchii tych warstw (lub może jej braku?) w procesie tłumaczenia. Odpowiedź na te wątpliwości można odnaleźć w pracach Anny Bednarczyk poświęconych problematyce przekładu. Badaczka wprowadza bowiem pojęcie dominanty translatorskiej, którą definiuje jako „ten element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech” (Bednarczyk 1999: 19). Jedną z takich cech, w zależności od podjętej przez tłumacza decyzji, może być warstwa muzyczna, której recepcję umożliwia

¹ Zarówno w tekstach polskich, jak i rosyjski nazwy te używane są wymiennie, co prowadzi do jeszcze większej nieostrości w klasyfikacji gatunkowej.

i determinuje aranżacja muzyczna, pozostająca jednak często poza sferą tłumaczeniowego rzemiosła i analizy.

Kolejnym czynnikiem wyróżniającym warstwę muzyczną, który wydaje się istotny z punktu widzenia przekładu, jest fakt jej wpływu na organizację rytmiczną tekstu. Jak bowiem zauważa Anna Barańczak – warstwa melorytmiczna tekstu zmienia się w zależności od warstwy muzycznej, z którą jest niejako zlepiona (Barańczak 1983: 66).

W przekładzie artystycznym materiałem podlegającym naukowej analizie i refleksji jest zazwyczaj tekst, rozumiany (między innymi) jako realizacja funkcji komunikacyjnej języka (de Beaugrande, Dressler 1990: 11). To właśnie tekst stanowi przedmiot transferu międzyjęzykowego, na co zwraca uwagę Gideon Toury: „Jest on [przekład] przeprowadzany na tekstach i produkuje teksty; inaczej mówiąc, jest on raczej intertekstualny niż interlingwalny, dotyczy bowiem par tekstów i jedynie przez implikacje – par języków²” (Toury 1981: 253). Obecność warstwy muzycznej w przekładzie piosenki bywa często przemilczana, gdyż tłumacze (co zrozumiale) wyodrębniają z utworu muzycznego sam tekst i dokonują jego transferu do kultury docelowej. Nie inaczej jest z przekładami piosenek Włodzimierza Wysockiego, które na polskim rynku wydawniczym funkcjonują przede wszystkim jako zbiory tekstów z przekładami barda³, zbliżając się w swojej konwencji do tomików poetyckich. Zabieg ten z jednej strony ułatwia polskiemu odbiorcy recepcję utworów, ale jednocześnie pozbawia go komunikatu zawartego w warstwie muzycznej, której polski odbiorca może nie znać ze względu na zanurzenie twórczości Wysockiego w kulturze samizdatu, co ograniczało jej masową dostępność.

W niniejszym artykule przyjrzymy się aranżacji muzycznej w kontekście przekładu. Jako materiał egzemplifikacyjny wykorzystane zostaną najnowsze tłumaczenia utworów Włodzimierza Wysockiego autorstwa polskiego muzyka Macieja Maleńczuka, któremu polscy fani nadali przydomek „barda Krakowa” (Sawala 1997: 135). Przekłady te są nietypowe, bowiem oprócz transferu warstwy tekstowej Maleńczuk, dzięki formule albumu muzycznego, mógł pozwolić sobie na transfer oraz swego rodzaju trawestację warstwy muzycznej. Odbiorca obcuje nie z tekstem, ale z albumem muzycznym, który umożliwił Maleńczukowi reinterpretację Wysockiego również w kategoriach muzyki. W związku z powyższym interesować nas będą

² „It (the translation) is exerted on texts and produced texts; In other words, it is intertextual rather than interlingual, involving pairs of texts, and only by implication – pairs of languages“.

³ Do najpopularniejszych należy zaliczyć m.in.: zbiór tekstów w przekładach Michała B. Jagiełły – *Nie ma mnie* oraz *14 piosenek w przekładach Ziemowita Feddeckiego*.

najbardziej charakterystyczne cechy aranżacji utworów Wysockiego oraz to, czy ich transfer lub neutralizacja w przekładzie będą mieć wpływ na recepcję tłumaczenia.

Warstwa tekstowa utworów Wysockiego spotyka się z szerokim zainteresowaniem badaczy. Pewne zdziwienie budzi więc fakt, że głębokiej refleksji nie została poddana muzyczna strona jego twórczości, a jeśli już – to zazwyczaj w kontekście krytyki jej formy – niewyszukanej kompozycji, opartej na „trzech przebrzmiałych akordach” lub odwrotnie – w kontekście zachwyty nad prostotą i spójnością aranżacji (Томенчук 1990: 154). Oryginalne aranżacje piosenek radzieckiego barda, wykonywane za jego życia podczas nieoficjalnych koncertów, cechują się minimalizmem formy muzycznej (Drawicz 2007: 578–579). Minimalizm ten wpływa na instrumentarium, które w większości nagranych za życia poety i dystrybuowanych w samizdacie zapisach koncertów ograniczone zostało do siedmiostrunowej gitary akustycznej. Mimo, że w latach 70. zaczynają się pojawiać gramofonowe płyty z nagraniami utworów Wysockiego, w których występuje on z profesjonalnymi muzykami, a nawet całymi orkiestrami, to w świadomości masowego odbiorcy Wysocki jawi się jako bard z gitarą. Trafnie obrazuje to Olga Szylina, analizująca muzyczny aspekt jego twórczości:

Конечно, «классическим» вариантом исполнения песен Высоцкого общепризнанно считается авторское пение под гитару. Но существует множество записей, где Высоцкий поет в сопровождении нескольких гитар или даже целого оркестра. Высоцкий признавался, что его часто упрекают в том, что в песнях, записанных на пластинки, он изменил гитаре (Шилина 2008: 16).

Wysocki, wykonywał swoje utwory na siedmiostrunowej gitarze strojonej zazwyczaj w tonacji d-h-g-d-H-G-D lub obniżonej o cały ton lub półtora całego ton. Taki zabieg nadaje gitarze charakterystyczne brzmienie słyszalne zwłaszcza w nagranych pirackich nagraniach koncertowych. Strój ten jest typowy dla rosyjskiej piosenki autorskiej i pozwala na wykonywanie utworów w sposób silnie podkreślający basową linię i linię melodyczną. Większość utworów grana jest w tonacjach molowych – zazwyczaj c-mol lub a-mol z wykorzystaniem od trzech do siedmiu akordów, wydobywanych za pomocą palców, bez użycia plektronu. Umożliwia to wykorzystanie techniki grania linii basowej kciukiem przy jednoczesnym wygrywaniu pełnego akordu pozostałymi palcami na strunach wiolinowych. Dodatkową charakterystyczną cechą aranżacji Wysockiego jest niedostrojona gitara, która, wraz z jakością samizdatowych nagrań i często knajacką tematyką utworów, tworzy konglomerat wrażeń wzbudzających poczucie obcowania z muzyką nietypową, niszową i w jakiś sposób alternatywną.

Stylistyka muzyczna utworów jest silnie związana z ich tematyką, warstwą liryczną. Jest to świadomy zabieg twórczy, o którym sam Wysocki wypowiada się następująco:

Я пишу стихи, придумывая на них мелодию. Это для того, чтобы больше усилить впечатление от стихов. Это такая манера – петь свои стихи, чтобы еще лучше донести их до публики. Я всегда пытаюсь придумывать такие мелодии, чтобы они не мешали слушать смысла. Они всегда простые и легкие для запоминания (Высоцкий 2000: 156–157).

Anna Bednarczyk, badaczka twórczości barda, wskazuje, jakie tematy są najbardziej typowe dla Wysockiego, a więc: *блатные*, poruszające tematykę okołokryminalną, „sportowe”, satyryczno-obyczajowe, społeczno-polityczne, wojenne i liryczne (Bednarczyk 1995: 10). Dostosowanie aranżacji do tekstu szczególnie widoczne jest w tekstach o tematyce kryminalnej – Wysocki gra melodię w stylu *блатной песни* z szybkim rwanym rytmem, wywołującym u odbiorcy rosyjskiego określone konotacje. Kolejnym istotnym czynnikiem jest wariantywność tekstów i aranżacji muzycznych utworów Wysockiego. Piosenki Wysockiego nie nabierały nigdy ostatecznego skończonego kształtu, zmieniały się podczas występów na scenie zarówno w warstwie tekstowej, którą Wysocki modyfikował, grał nią z odbiorcą, dostosowywał do jego reakcji, wykorzystując warsztat nabyty podczas pracy w teatrze, jak i w warstwie muzycznej, w której zmianie ulegała tonacja, tempo i metrum. Zbiór wyżej omówionych cech tworzy kompilację formalnych wyróżników twórczości Wysockiego, które są oczywiste dla odbiorców mających możliwość obcowania z dziełami barda w oryginale.

Maleńczuk w swoich tłumaczeniach Wysockiego zawartych na albumie *Wysocki Maleńczuka* decyduje się na tzw. *uprowadzenia* komunikatu wyjściowego i przepuszczenie go przez filtr własnych metod autorskich (Bryzek 2020: 476). Czyni to zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej. Aranżacje muzyczne wszystkich tłumaczeń, które Maleńczuk zawarł na płycie *Wysocki Maleńczuka*, utrzymane są w stylistyce dalekiej od stylu typowego dla utworów Wysockiego. Przede wszystkim – poszerzone zostało instrumentarium – pojawia się gitara elektryczna (strojona w standardowym stroju E-A-D-G-H-E), perkusja, gitara basowa, mandolina, bandžo oraz syntezatory. Opracowanie przekładu w formie kompilacji utworów na albumie studyjnym, pozbawia odbiorcę samizdatowej jakości oryginałów, co stanowiło część jego kodu estetycznego (Barańczak 1983: 7). Z tego samego powodu zanika element wariantywności aranżacji i tekstów. Krakowski muzyk decyduje się na aranżacje

utrzymane w różnych stylach muzycznych, grając konwencjami muzycznymi od country-grass, przez blues po thrash metal. Warto też podkreślić, że aranżacje muzyczne korespondują z tekstem, tak jak ma to miejsce w oryginale, choć na innych poziomach stylistycznych. Można tu więc mówić o pewnej formie adekwatności aranżacji. Jako przykład można przytoczyć utwór *Czerwone, zielone*, który w oryginalnych aranżacjach Wysockiego utrzymany jest w stylistyce *блатной песни*, zaś na płycie Maleńczuka został nagrany w dynamicznej bluegrassowej aranżacji, która choć odległa od *блатной песни*, posiada tak samo wyraźne i dynamiczne metrum, co może wzbudzać skojarzenia z oryginałem. Podobnie rzecz ma się z tłumaczeniem *Песни о сентиментальном боксере* – zostało ono nagrane w stylistyce muzyki *punk-rock*, co również można traktować jako odniesienie do tekstu będącego opisem walki bokserskiej.

Zjawisko reorganizacji warstwy brzmieniowej utworów muzycznych nie jest badaczom przekładu obce. Opisuje je Anna Bednarczyk, podkreślając, korzyści płynące z tej strategii:

Sposób aranżacji i wykonanie przekładu może wynikać z osadzenia tłumacza w konkretnym środowisku kulturowym lub z wyznaczenia przez niego celu, który winno spełnić dane tłumaczenie (i wykonanie). Ciekawe na przykład, że w przypadku piosenki zatarcie elementów kultury źródłowej, podobnie jak wprowadzenie elementów kultury docelowej, często sprzyja popularyzacji danego utworu w innej kulturze. Dotyczy to obu tkanek piosenki – słownej i muzycznej (Bednarczyk 2008: 91–92).

Refleksję Bednarczyk zdają się potwierdzać słowa krytyków muzycznych. Mirosław Pęczak, w recenzji dla tygodnika *Polityka*, nie tylko akceptuje strategię Maleńczuka, ale wręcz ją chwali:

Starzy fani Włodzimierza Wysockiego pewnie się obrażą. Wszak Maleńczuk używa ich idola beczelnie po swojemu. Wysocki zdaje się tu raczej pretekstem niż celem. Żadna z prezentowanych na płycie piosenek nie przypomina oryginału. Ale, wbrew temu, co mogą pomyśleć obrażalscy, na tym właśnie Maleńczuk wygrywa. Bez czołobitności, za to z autorskim pomysłem pokazuje, jak można dziś przywoływać ducha rosyjskiego śpiewającego poety (Pęczak 2011: 63).

Szereg podjętych przez tłumacza i jednoczesnego aranżera decyzji w kwestii aranżacji utworów ma swój wpływ na recepcję. Słuchacze zaznajomieni z twórczością barda nie będą mieli problemów, żeby przebić się przez filtr autorskiej poetyki i stylu muzycznego Maleńczuka. Natomiast osoby mające nadzieję na wierny transfer zarówno treści, jak i formy utworów Wysockiego, mogą zderzyć się z poczuciem obcości

zarówno tekstów, jak i muzyki. Już sam tytuł płyty *Wysocki Maleńczuka* sugeruje bliską relację na linii autor – tłumacz oraz przyjęty przez tłumacza cel. Maleńczuk, nawet jeśli stawia sobie za cel przybliżenie twórczości Wysockiego, to mocno tę twórczość filtruje i adaptuje do swoich potrzeb. To z kolei niewątpliwie wpływa na odbiór całości albumu.

Summary

The aim of the article was to analyze the influence of musical arrangement on the reception of translations. The music album *Wysocki Maleńczuka* was used as an exemplification material, which is also the source of the newest Polish translations of Vysotsky's songs. The work analyzes the rearrangement of songs and its impact on the reception of the album

Literatura

- Barańczak, A.** *Słowo w piosence – poetyka współczesnej piosenki estradowej.* Wrocław: Wydawnictwo PAN, 1983.
- Bednarczyk, A.** *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Bednarczyk, A.** *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny.* Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008.
- Bednarczyk, A.** *Wysocki po polsku.* Łódź: Wydawnictwo UŁ, 1995.
- de Beaugrande, R., Dressler, W.** *Wstęp do lingwistyki tekstu.* Tłum. Szwedek, A. Warszawa: PWN, 1990.
- Drawicz, A.** Władimir Wysocki. In: Drawicz, A. (ed.) *Historia literatury rosyjskiej XX wieku.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, s. 578–579.
- Habela, J.** *Słowniczek muzyczny.* Warszawa: PWM 1968.
- Hejwowski, K.** *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Lewicki, R.** *Zagadnienia lingwistyki przekładu.* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, 2017.
- Pęczak, M.** Jak Wysocki. *Polityka.* 19. 2011 (2806), s. 63.
- Sawala, K.** Maciej Maleńczuk. In: Jakubowski, M., Szalbierz, M. (eds.) *Encyklopedia Muzyki Popularnej – Blues w Polsce.* Poznań: Atena, 1997, s. 135–136.

Szymon BRYZEK

Aranżacja piosenki a jej wpływ tłumaczenie i jego recepcję

(na materiale utworów Włodzimierza Wysockiego w przekładach Macieja Maleńczuka)

Toury, G. *Contrastive Linguistic and Translation Studies*. In: Kühlwein, W., Thome, G., Wills, W. (eds.) *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. München, 1981, s. 253.

Брызек, Ш. Высоцкий Маленьчука. Сколько Маленьчука в переводах песен Высоцкого. In: Mizerová, S., Plesník, L. (eds.) *SLAVICA IUVENUM XXI – Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference Slavica iuvenum 2020*. Ostrava: Ostravská Univerzita, 2020, s. 473–482.

Высоцкий, В. *Монолог со сцены*. Москва: АСТ, Фолио, 2000.

Томенчук, Л. *О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого*. In: Андреев, Ю.А., Мущенко, Е. (ред.) *В.С. Высоцкий: исследования и материалы*. Воронеж: Издательство Воронеж, 1990, с. 154.

Шилина, О. *Владимир Высоцкий и музыка «Я изучил все ноты от и до...»*. Санкт-Петербург: Композитор, 2008.



The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0