

Szymon BRYZEK

ASPEKT MELOSEMII W PRZEKŁADZIE PIOSENKI

Aspect of Melosemy in Songs Translation

Keywords: *melosemy, song, translation, music, Okudzhava*

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

Język i słowo, za pomocą których komunikujemy się ze światem, są nierozzerwalnie związane ze zjawiskiem dźwięku. Dependencja ta posiada podłoże nie tylko czysto fizyczne, związane z zagadnieniem fal akustycznych i ich drgań, ale objawia się również, w towarzyszących człowiekowi od starożytności, rozważaniach nad *initium* języka i jego wyjątkowością. Interesującym polem do obserwacji charakteru związków słowa i melodii zdaje się być zjawisko piosenki, czyli utworu muzycznego o zazwyczaj popularnej tematyce i prostej, często opartej o schemat zwrotek i refrenów, budowie (Habela 1998: 143, Barańczak 1983: 65).

Fakt współlistnienia w piosence tych dwóch odrębnych kodów (słownego i muzycznego) zauważa polska muzykolożka, Anna Barańczak, która we wstępie do pracy *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* pisze:

„Oczywiście nie mam zamiaru traktować tekstu słownego jako odizolowanego przedmiotu analizy: zaznaczam z góry – sprawa ta zostanie za chwilę naświetlona dokładniej – bezsporny fakt, że piosenka jest przekazem wielokodowym, korzysta mianowicie z kodu słownego, muzycznego, ewentualnie również gestycznego i innych.“ (Barańczak 1983: 5)

Wielokodowość utworu muzycznego implikuje konieczność przyjrzenia się wzajemnym relacjom poszczególnych kodów oraz ich wpływowi na recepcję dzieła przez odbiorcę. Nie dziwi zatem, że przedmiotem dociekań badaczy (zarówno z obszaru językoznawczego, jak i muzykologicznego) coraz częściej bywa zjawisko przenikania się i współlistnienie kodu muzycznego i słownego. Wciąż jednak, z powodu niedostatecznej aparatury pojęciowej i narzędzi analitycznych, możemy mówić o niejkiej niszowości owego zagadnienia.

Ciekawym przykładem konsekwencji współlistnienia warstwy muzycznej oraz słownej utworu jest, zaproponowana przez polskiego językoznawcę Kamila Dźwinela, koncepcja *melosemii*. Wychodząc od podstawowego typu relacji znaczeniowych w parze tekst-melodia, czyli semantycznie bezpośredniemu związkowi słów piosenki ze skomponowaną doń muzyką, wyraża ona znaczenie i współoznaczenie tych dwóch kodów, funkcjonujących w utworze wokalnoinstrumentalnym:

„Melodia odzwierciedla poszczególne elementy tekstu, któremu towarzyszy. Tworzy nie tylko samo tło, ale ustanawia swoim „współznaczeniem” jakość noszącą znamiona środka stylistycznego, którą bez wątpienia musimy wziąć pod uwagę, interpretując konkretny twór słowno-muzyczny. Taki typ relacji proponuję nazywać **melosemią**“ (Dźwinel 2012: 111).

Dźwinel podkreślając znaczeniowórczy charakter muzyki, podaje podstawowe przykłady funkcjonowania aspektu melosemii w utworach muzycznych:

„Pierwszym jest konstruowanie takiej melodii, która znajduje semantyczne oparcie w sytuacji lirycznej tekstu. Buduje ona tym samym nastrojowość utworu jako całości (chodzi na przykład o sytuację liryczną pogoni, osaczenia, której towarzyszy dynamiczne bicie gitarowe; czy też o wydzielenie osób lirycznego dialogu za pomocą różnych melodii). Po drugie, wchodzi w grę także pojedyncze motywy zawarte w tekście, a odzwierciedlone również w melodii konkretnej piosenki (np. jęk czy koci pisk uzyskany przez *glissando* na strunach gitary). Trzecim sposobem działania melosemii jest wreszcie poszerzenie perspektywy przedstawianej w tekście przez przywołanie w melodii elementów z kręgu pojęć, którego dana perspektywa dotyczy (chodzi o intertekstualne powiązanie melodii i tekstu: będzie to najczęściej motyw muzyczny odsyłający do odpowiedniego paradygmatu kulturowego, np. dźwięki typowe dla zorby, gdy tekst traktuje o Grecji)” (Dźwinel 2012: 112).

Zatem, jeśli muzyka przejawia cechy znaczeniowórcze, to należy również pochylić się nad kwestią, w jaki sposób funkcjonuje ona w kontekście transferu dzieła na inny język.

Współczesne utwory muzyczne, w przeciwieństwie do dzieł z obszaru literatury lub kina, nie są poddawane masowemu przekładowi, który, zdawałoby się, jest niezbędnym elementem w dążeniu do popularyzacji i upowszechnienia się danej treści. Modne na całym świecie zagraniczne hity z powodzeniem poddają się recepcji szerokiemu gronu odbiorców z całego świata w oryginale, lecz bynajmniej nie oznacza to, że piosenka jest formą muzyczną całkowicie nietransferowalną. W masowej formie

funkcjonuje bowiem we współczesnej kulturze muzycznej zjawisko tzw. coverów, które Wielki słownik języka polskiego określa jako:

„nowa wersja istniejącego utworu muzyki rozrywkowej, wykonywana przez kogo innego niż jego pierwszy wykonawca, czyli autorskich wykonania czyjegoś utworu **zazwyczaj wykonywane są w języku oryginału.**”¹

Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że zjawisko to stanowi interesującą egzemplifikację irrelewantności warstwy tekstowej większości współczesnych piosenek, skoro transferowi poddawana jest jedynie warstwa muzyczna dzieła. W interesujący sposób koresponduje to ze stanowiskiem Anny Bednarczyk, która pochylając się nad pojęciem dominanty translatorskiej, definiuje ją jako:

„ten element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech” (Bednarczyk 1999: 19).

Wciąż jednak możemy jednak mówić o utworach muzycznych, w których warstwa tekstowa, będąc istotną na równi z warstwą muzyczną, staje się obiektem przekładu na różne języki. Słusznym w tym wypadku będą skojarzenia z utworami z kręgu tzw. piosenki literackiej, której reprezentanci pojawili się w masowej świadomości polskiego odbiorcy między innymi dzięki licznym polskim tłumaczeniom. Do takich przykładów może należeć twórczość Wysockiego, Cohena, Okudźawy, Dylana i całej plejady znakomitych obcojęzycznych poetów z gitarą.

To właśnie utwór Bułata Okudźawy *Песенка о бумажном солдатыке* oraz jego tłumaczenie Witolda Dąbrowskiego, w wokalnoinstrumentalnej interpretacji Wojciecha Młynarskiego, zarejestrowanej pod tytułem *Piosenka o papierowym żołnierzyku* na płycie długogrającej *Ballady Bułata Okudźawy – Różni Wykonawcy* wydanej przez studio Polskie Nagrania Muza w 1968 roku, posłuży jako materiał analityczny dla naszych rozważań dotyczących występowania i wpływu aspektu melosemii na recepcję piosenki.

Na okładce płyty znajduje się, przetłumaczony nawet na język angielski, opis albumu autorstwa przyjaciółki radzieckiego barda – polskiej poetki Agnieszki Osieckiej. W trzech ostatnich akapitach tekstu znajdziemy interesujące informacje w kontekście analizy melosemii w owych interpretacjach. Pisze bowiem poetka, że:

¹ Dostęp z: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/57899/cover> (2022-04-21).

Jego pierwszy występ odbył się w 1960 roku. Ani wtedy, ani dziś Okudźawa nie nazywa siebie kompozytorem, a swoich utworów – pieśniami. „Biorę gitarę i po prostu próbuję śpiewać wiersze” – powtarza (Okudźawa – przyp. aut.) przy każdej okazji.

Słowa te potwierdzają minimalizm w warstwie aranżacyjno-kompozycyjnej jako część zamysłu artystycznego twórcy. Okudźawa świadomie podkreśla to, co i tak odbiorca słyszy od samego początku, czyniąc owe formalne skąpstwo jeden z istotniejszych elementów konglomeratu zjawisk estetycznych tworzących kod brzmieniowy jego twórczości.

Dalej poetka podkreśla prekursorski charakter albumu:

Nasza płyta jest pierwszą na świecie poświęconą przekładom piosenek Bułata Okudźawy.

oraz zdradza interesujące z punktu widzenia naszej analizy informacje dotyczące samego transferu warstwy muzycznej utworów Okudźawy:

Ponieważ utwory te nie były przez ich twórcę zapisane w formie nut, przeto program niniejszej płyty został opracowany wyłącznie na podstawie oryginalnych nagrań, których Okudźawa dokonał w studio Polskiego Radia w Warszawie oraz przy okazji różnych spotkań i występów w czasie trzykrotnego pobytu w Polsce.

Konieczność dekonstrukcji warstwy muzycznej oryginału oraz odtworzenie jej na nowo znajduje odbicie w zawartych na płycie melodiach. Za opracowanie muzyczne i instrumentalizację odpowiedzialny był Andrzej Trzaskowski – polski kompozytor, pianista, dyrygent, publicysta i krytyk muzyczny, określany jako pionier jazzu w Polsce i jedna z najwybitniejszych postaci w historii polskiej muzyki rozrywkowej (Gumiński 2016).

W analizowanym utworze istotną rolę odgrywa kategoria ironii, stanowiąca jeden z filarów twórczego języka Okudźawy. W piosence kategoria ta przejawia się nie tylko w warstwie narracyjnej, ale również dzięki określonym elementom warstwy muzycznej. Paweł Ligęza w artykule poświęconym kategorii ironii w twórczości radzieckiego barda, po przeprowadzeniu analizy utworów pod tym kątem, stwierdza:

„Na podstawie powyższej analizy wybranych trzech aspektów pieśni Bułata Okudźawy można twierdzić, że fenomen moskiewskiego barda zdaje się polegać na mistrzowskim, kompleksowym zastosowaniu ironii pośredniej i wyrafinowanej” (Ligęza 2018: 63).

Również Andrzej Mandalian, kolejny polski tłumacz tekstów Okudźawy, w posłowniu do publikacji tekstów i polskich tłumaczeń utworów poety *Bulat Okudźawa – pieśni, ballady i wiersze* wymienia kategorię ironii, jako jeden z atutów poezji barda:

„Wykorzystanie do maksimum pojemności emocjonalnej klasycznego wiersza, powściągliwość w symbolice i obrazowaniu, czasem patos, a najczęściej ironiczny lub autoironiczny dystans. Aforystyczność, krańcowa lakoniczność, a zaraz – przy całej dyscyplinie rytmicznej – potoczność frazy poetyckiej, wzmocnionej bezbłędną pointą” (Mandalian 1996: 247).

W warstwie tekstowej ironiczny kontekst wprowadza kontrast: podatna na ogień i zniszczenie zabawka walczy na wojnie. Kontrast ów bawi odbiorcę, być może przez to, że żołnierz ten nie jest człowiekiem, choć z całą pewnością posiada cechy ludzkie. Bohater jest poddawany w tekście stałej reifikacji, która jest zresztą lejtmotywywem całego utworu – we wszystkich ostatnich strofach utworu, w których wychwalane są cechy papierowego żołnierzyka, takie jak odwaga, piękno, idealizm, w ostatnich wersach śpiewa Okudźawa: *ведь был солдат бумажный / что был солдат бумажный / забыв, что он бумажный*, podkreślając tym samym nieadekwatność owej postaci w świecie wojny, mimo posiadania tak pięknych i cennych cech.

Przedostatnia i ostatnia strofa to historia śmierci żołnierzyka. Ginie on na własne życzenie, strawiony wojennym płomieniem, nikt o nim nawet nie pamięta, bowiem był on papierowy. Ironia najpełniej wybrzmiewa w trzecim wersie i czwartym wersie przedostatniej strofy:

А он судьбу свою кляня,
Не тихой жизни жаждал,
**И всё просил: огня, огня,
Забыв, что он бумажный.**

Wyzywał los, w pogardzie miał,
tchórzliwych dezertarów,
**i "Ognia! Ognia!" ciągle łkał,
choć przecież był z papieru.**

Okudźawa banalizuje śmierć swojego bohatera i drwi z jego poświęcenia. Żołnierz krzycząc „ognia, ognia!” nieświadomie krzyczy „śmierci, śmierci!”, gdyż, jak kpi bard, zapomniał, że jest on z papieru.

В огонь? Ну что ж, иди! Идешь?
И он шагнул однажды,
**и там сгорел он ни за грош:
ведь был солдат бумажный.**

Niejeden wódz już w ogniu znikł,
niejeden szeregowy...,
**I poszedł w ogień...,
Zginął w mig – nasz żołnierz papierowy.**

To właśnie w momencie nieświadomego błagania o śmierć możemy dostrzec pierwszy przejaw aspektu melosemii. Cały utwór bowiem skonstruowany jest w oparciu o skompresowaną, zrytmizowaną i schematyczną budowę stroficzną. Zabieg ten czyni piosenkę dynamiczniejszą, co uwypukla również prosty, lecz konsekwentny układ rymów: ABAB. Dzięki takiej budowie strof odbiorca natychmiast określa charakter melodii jako skoczny i radosny.

Dopiero w przedostatniej zwrotce Okudźawa zawiesza skoczny akompaniament, by ów okrzyk „ognia, ognia!” mógł wybrzmieć na tle septymowego arpeggio, zmieniającego modalność utworu, z wesołej i skocznej na molową i smutną. Owe wykorzystanie kontrastu w dynamice jako zabiegu estetycznego pojawia się drugi raz, już w ostatnim wersie ostatniej strofy, gdzie znów melodia rozpędza się, by w finale ucichnąć i ponownie wybrzmieć akordem septymowym granym arpeggio.

W obu przypadkach zabieg ten wykorzystano by podkreślić najpierw nieświadome wołanie o śmierć, która jest wpisana w tożsamość żołnierza z papieru, a następnie samą śmierć i jej marność. W warstwie muzycznej to właśnie ów kontrast wzbudza czujność odbiorcy. Daje mu on jednocześnie do zrozumienia, że śpiewana przez poetę historia to nie dowcipna fraszka o zabawce.

Zabieg ów nie byłby tak wyrazisty, gdyby nie wspomniana wcześniej budowa strofy. Warto podkreślić, że warstwa muzyczna polskiej interpretacji również dostrzega i wykorzystuje opisane czynniki, dając tym samym odbiorcy możliwość odbioru jak najbardziej bliskiego oryginału.

Należy jednak zauważyć, że w muzycznym opracowaniu przekładu Andrzej Trzaskowski decyduje się na kilka zmian mających wpływ na recepcję przekładu. Nie jest to jednak niczym dziwnym, bowiem sposób aranżacji i wykonanie przekładu częstokroć wynika z osadzenia tłumacza w konkretnym środowisku kulturowym lub celu, który winno spełnić dane tłumaczenie oraz jego wykonanie (Bednarczyk 2008: 91–92).

Trzaskowski przenosi większość elementów kodu estetycznego oryginału, zbliżając tym samym odbiorcę do utworu źródłowego, ale zrywa on jednocześnie z tradycyjnym dla Okudźawy minimalizmem w kontekście aranżacji i instrumentarium. Dzięki temu daje odbiorcy szansę obcować z nową jakością w aranżacjach muzycznych tekstów Bułata Okudźawy.

W oryginale wyrazisty rytm wyrażony został, z racji minimalistycznego instrumentarium, gitarowym biciem. Trzaskowski nie zastępuje gitary, która wciąż pozostaje instrumentem wiodącym, ale decyduje się na poszerzenie instrumentarium. I w ten sposób warstwa rytmiczna wzbogacona zostaje o dzwoneczki, które stale

towarzyszą melodii wygrywanej przez gitarę, zaś po drugiej i czwartej zwrotce pojawiają się krótki, wygrywany na instrumencie dętym, motyw, w tle którego słyszymy marszowe werble. Opisywane poszerzenie warstwy rytmicznej stanowi przykład intertekstualnego powiązania melodii i tekstu (Dźwinel 2012: 122). Marszowe werble kojarzące się z wojskiem wzmacniają przekaz utworu oraz organizują nową przestrzeń dla występującej w tekście i muzyce kategorii ironii – wszak werble kojarzą się z paradami wojskowymi, zwycięstwem i glorią, nie zaś ze śmiercią.

Analizując aspekt melosemii w kontekście jego występowania i wpływu na recepcję w oryginale i przekładzie, nie należy zapominać, że jest on zaledwie pojedynczym elementem w całym konglomeracie czynników formalno-estetycznych, decydujących o recepcji utworu. Zanikanie owych czynników jest immanentną cechą przekładu piosenki. Próba ich transferu lub maksymalnego zbliżenia, na przykład głosu wykonawcy polskiego tłumaczenia do głosu radzieckiego barda raczej wzbudziłaby skojarzenia z parodią lub pastiszem, a nie przekładem jako takim. Równie istotny wpływ na obcowanie z oryginałem mają takie czynniki, jak: samizdatowa jakość nagrań, będąca nieodłączną częścią radzieckiej piosenki autorskiej, czy też niedostrojona i oszczędna gitara barda. W polskim przekładzie te, stanowiące niewątpliwie istotną część kodu estetycznego utworów Okudźawy, czynniki zastąpione zostały studyjną jakością oraz poszerzonym instrumentarium, co jednak nie przeszkodziło w transferze kategorii ironii. Wręcz przeciwnie. Poszerzone instrumentarium w polskim przekładzie dało wspomnianej kategorii nową przestrzeń by wybrzmieć, co nie pozostało bez wpływu na recepcję słuchacza.

Summary

The aim of this article was to analyse the influence of the melosemy, which is a part of the musical code of a work, on the reception of the source and the translation. Song *Песенка о бумажном солдате* by Bulat Okudzhava and its Polish translation by Witold Dąbrowski used on the album *Ballady Bułata Okudźawy – Różni Wykonawcy* were used as exemplary material. The paper analyses the elements of the musical arrangement of the original and the translation and their influence on the reception of the category of irony in the song.

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 1999.
- Dźwinel, K.** Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii, *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*. 2012 (16).
- Habela, J.** *Słowniczek muzyczny* (hasło: pieśń). Warszawa: PWM, 1968.
- Ligęza, P.** Ironia w twórczości poetyckiej Bułata Okudźawy. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Russologica*. 2018 (11).
- Mandalian, A.** *Bułat Okudźawa – pieśni, ballady, wiersze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
- Wielki słownik języka polskiego**, hasło: cover. Dostęp z: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/57899/cover> (2022-04-21).
- Gumiński, C.** The Andrzej Trzaskowski Quintet, *Jazz Forum*, 10-11/2016. Dostęp z: <http://jazzforum.com.pl/main/cd/the-andrzej-trzaskowski-quintet> (2022-04-21).
- Różni wykonawcy**, *Ballady Bułata Okudźawy* (album muzyczny długrający). Warszawa: 1968.



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