



GABRIELA MOŹDZIERZ

 <https://orcid.org/0009-0001-3116-8485>

Przekład komizmu i eksperymentu w futurystycznej poezji Alda Palazzeschi Analiza wybranych tłumaczeń Jalu Kurka

Translation of humour and experiment in Aldo Palazzeschi's futurist poetry A study of selected renderings by Jalu Kurek

Abstract: The article analyses the translation strategies employed by Jalu Kurek in his translations of Aldo Palazzeschi's poetry, with particular attention to the problem of rendering comic and ludic effects. It begins with a discussion of the specificity of Palazzeschi's humour and a brief reflection on the translatability of poetic comicity. Drawing on selected poems such as *Chi sono?*, *Fontana malata* and *Rio Bo*, the article demonstrates the heterogeneous and selective nature of Kurek's approach to formal experimentation, rhythm and sound. It also presents the author's own proposals for alternative translation solutions, which help to highlight the comic potential of the originals. The conclusions indicate that comicity in Palazzeschi's poetry is not an untranslatable category, but rather one that requires conscious and creative formal decisions on the part of the translator.

Keywords: poetry, comedy, experiment, Italian Futurism

Wprowadzenie

Jalu Kurek należał do nielicznych przedstawicieli polskiej awangardy, którzy osobiście znali włoskich futurystów. Choć sam nie uważał się za futurystę, z założycielem ruchu Filippem Tommasem Marinettim łączyła go – jak wspomina – wieloletnia przyjaźń¹. Jako jeden z głównych propagatorów futuryzmu włoskiego w Polsce² z dużym zaangażowaniem tłumaczył

¹ J. Kurek: *Mój Kraków*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 192.

² Na temat istotnej roli Kurka jako propagatora futuryzmu włoskiego w Polsce zob. P. Strożek: *Marinetti i futuryzm w Polsce. Obecność – kontakty – wydarzenia*. Instytut Sztuki Państwowej Akademii Nauk, Warszawa 2010, s. 150–159.

utwory jego przedstawicieli, które ostatecznie, po wielu latach starań, ukazały się w tomie *Chora fontanna. Wiersze futurystów włoskich*³.

Paradoksalnie jednak to nie wierszom ojca futuryzmu i jednego ze swoich największych mistrzów Kurek poświęca w *Chorej fontannie*... najwięcej uwagi. Wręcz przeciwnie, w swojej antologii polski poeta awangardowy zamieścił tylko trzy utwory Marinettiego, wyraźnie uprzywilejowując natomiast Alda Palazzeschi, poetę pochodzącego z Florencji, który po zaledwie pięcioletnim okresie oficjalnej przynależności do ruchu dystansował się od jego założyciela⁴. W istocie to właśnie wiersze Palazzeschi stanowią najliczniejszą grupę w tomie, a sam tytuł zbioru pochodzi od jego utworu *Fontana malata*⁵. Biorąc pod uwagę podziw tłumacza dla Marinettiego, taki wybór jest co najmniej zastanawiający, zwłaszcza że w pamiętniku Kurka *Mój Kraków* nazwisko florenckiego poety pojawia się tylko trzykrotnie, za każdym razem wspomniane jedynie obok innych przedstawicieli włoskiego futuryzmu⁶.

Tymczasem stwierdzenie, że Palazzeschi to zwyczajnie jeden z wielu włoskich futurystów, byłoby dalece nieadekwatnym uproszczeniem pomniejszającym indywidualne osiągnięcia poety. W czasie krótkiej współpracy z Marinettim Palazzeschi, mimo młodego wieku, pozostał bowiem wierny własnemu stylowi oraz własnym ideom⁷. Jeśli zaś chodzi o wzajemne oddziaływanie, to raczej ten niespełna dwudziestoletni Florentczyk wpłynął na poetykę i kierunek futuryzmu niż futuryzm na jego twórczość. Palazzeschi nigdy nie uznał bowiem kluczowego dla włoskiego ruchu awangardowego kultu maszyny ani jego polityczno-ideologicznych założeń. Pokazał natomiast przedstawicielom tego prądu literackiego, że komizm⁸ może być istotnym środkiem ekspresji artystycznej i światopoglądowej, zarówno poprzez swoją twórczość, jak i poprzez manifest *Il controdolore*⁹ (*Przeciwból*).

³ J. Kurek: *Chora fontanna. Wiersze futurystów włoskich*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977 (dalej: CF).

⁴ Zob. F.P. Memmo: *Invito alla lettura di Palazzeschi*. Mursia, Milano 1976, s. 27.

⁵ A. Palazzeschi: *Fontana malata*. In: Tenże: *Poesie*. A cura di S. Antonelli. Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1974 (dalej: PE), s. 20–23.

⁶ J. Kurek: *Mój Kraków*..., s. 107, 126–127.

⁷ S. Antonelli: *Introduzione*. In: PE, s. XXX.

⁸ W niniejszym artykule termin „komizm” używany jest zamiennie ze słowem „humor” w celu zachowania różnorodności leksykalnej. Jak zauważa Bohdan Dziemidok, w refleksji teoretycznej spotkać można stanowiska rozróżniające komizm, śmieszność i humor jako odrębne kategorie (zob. Tenże: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 9–13). Wprowadzenie takiego rozróżnienia nie jest jednak konieczne dla prowadzonych tu rozważań i mogłoby prowadzić do nadmiernej komplikacji aparatu pojęciowego, nie wnosząc istotnych korzyści interpretacyjnych.

⁹ A. Palazzeschi: *Il controdolore*. In: *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. A cura di L. De Maria. Oscar Mondadori, Milano 1981, s. 128–138. Wszystkie tytuły oraz cytaty z utworów w języku włoskim, o ile nie wskazano inaczej, przytoczono w przekładzie własnym.

Tłumaczenie utworów tego autora wymaga zatem uświadomienia sobie, jak kluczowym i nieodzownym elementem jego poetyki jest humor.

Już jeden z pierwszych wierszy Palazzeschiego, *Chi sono?*¹⁰ (*Kim jestem?*) z 1909 roku, w którym przedstawia swoje alter ego – poetę-błązna – zdradza jego skłonność do parodii oraz ironii, nierzadko skierowanej również wobec samego siebie. Drugi obok *Chi sono?* manifest poetycki Florentczyka, *Lasciatemi divertire*¹¹ (*Pozwólcie mi się bawić*), opublikowany rok później, ujawnia z kolei nihilistyczny i nieco infantylny, a zarazem gorzki charakter jego komizmu, który przejawia się także w zabawie warstwą dźwiękową języka. Utwór otwierają purnonsensowe onomatopeje, które w najróżniejszych postaciach – jak „Farafarafarafa / tarataratarata” czy „Bubububu / fufufufu” – przeplatają kolejne strofy. Jak wynika z jego treści, są to „śmieci z innych wierszy”, których podmiot liryczny używa, bawiąc się „szaleniem, / bez umiaru”. Podsumowanie utworu ujawnia jednak, że źródło tej anarchicznej zabawy poetyckiej wcale nie jest tak bez troskie i radosne, jak mogłoby się wydawać: „ludzie nie wymagają / już niczego od poetów – / i pozwólcie mi się bawić!”

Komizm według Palazzeschiego – jak wynika również ze wspomnianego manifestu *Il controdolore* – ma być pozytywną odpowiedzią na bolesne przeżycia, a w *Lasciatemi divertire* rodzi się z głębokiego poczucia kryzysu pozycji intelektualisty w społeczeństwie, silnie odczuwanego przez poetów europejskich na przełomie XIX i XX wieku. Wbrew pozorom humor nie jest jednak dla Palazzeschiego maską czy ucieczką w obliczu bólu. Jak zauważa Gino Tellini w eseju poświęconym komizmowi florenckiego autora¹², element ten – jako nowy sposób postrzegania świata – stanowi w owej poezji autentyczną terapię przeciwko cierpieniu, akt wyzwolenia, pochwałę życia i wiarę w lepsze jutro, stając się tym samym „najbardziej radykalnym zerwaniem z dotychczasowym repertuarem”¹³ w poezji XX-wiecznej.

Innowacyjność humoru Palazzeschiego dostrzegał już Marinetti. Broniąc go przed ówczesną krytyką literacką, która wytykała kompozycjom młodego poety niewystarczającą „futurystyczność”, przyznaje w poświęconym mu artykule¹⁴, że futurystyczny talent Florentczyka tkwi w „burzycielskiej ironii,

¹⁰ A. Palazzeschi: *Chi sono?* In: PE, s. 5.

¹¹ A. Palazzeschi: *Lasciatemi divertire*. In: PE, s. 89–92.

¹² G. Tellini: «Liberarsi dei cenci». *Il comico di Palazzeschi*. In: *Le forme del comico. Atti delle sessioni plenarie*. A cura di S. Magherini, A. Nozzoli, G. Tellini. Società editrice italiana, Firenze 2019, s. 281–296. https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/tellini_forme_del_comico.pdf [dostęp: 25.12.2025].

¹³ Tamże, s. 287.

¹⁴ F.T. Marinetti: *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*. In: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di L. De Maria. Oscar Mondadori, Milano 2005, s. 62–65.

która obala wszystkie święte motywy romantyzmu”¹⁵. Marinetti podkreśla ponadto, że bycie futurystą nie polega na dopasowaniu własnej twórczości do założeń ruchu, lecz przede wszystkim na oryginalności oraz na pragnieniu odnowy literatury i sztuki.

To właśnie w tym znaczeniu utwory Palazzeschiego można nazwać dziś futurystycznymi. Fakt, że Marinetti musiał odpierać tego rodzaju zarzuty wobec Florentczyka, potwierdza bowiem, iż młody poeta, zachowując indywidualny styl, istotnie odstawał od pozostałych przedstawicieli ruchu. Tym bardziej zastanawiać może, dlaczego to właśnie Palazzeschiego Kurek uznał niejako za najbardziej reprezentatywnego przedstawiciela futuryzmu, zwłaszcza że tłumacz wiedział, iż przynależność Florentczyka do ruchu trwała krótko. Świadczy o tym treść artykułu *Współczesne Włochy literackie*¹⁶, opublikowanego przez Kurka w „Wiadomościach Literackich” w 1924 roku. Tłumacz pisze w nim o Palazzeschim, że był to „jeden z najwcześniejszych futurystów, [który – G.M.] odsunął się od ruchu z wybuchem wojny”¹⁷.

Być może wybór taki podyktowany był osobistym gustem Kurka. Pod względem używanych środków poetyckich – szczególnie na początku kariery twórczej, a więc w czasie, w którym intensywnie tłumaczył wiersze futurystów¹⁸ – oraz preferowanych motywów krakowskiemu awangardziście spośród włoskich przedstawicieli ruchu najbliższym było bowiem właśnie do Palazzeschiego. Jak sam zauważa w dalszej części przywoływanego opisu utworów Florentczyka:

Jego poezje mają w sobie coś niesamowitego. Abstrakcyjne pejzaże, wizja prymitywu, dewotki i tajemnicze postacie są tematami powłóczystej liryki, pełnej dziwnej a gryzącej ironji. Liryką tą operuje także w celach czyisto formalnych, tworząc słynne swojego czasu piosenki, złożone z nagich, oderwanych dźwięków¹⁹.

Cechy wyszczególnione przez Kurka, a zwłaszcza podszyte niepokojem opisy krajobrazów, liryzm oraz śpiewność, były charakterystyczne również dla jego własnej twórczości. Nieobcy był mu także komizm, pojawiający się głównie w jego utworach prozatorskich²⁰.

¹⁵ Tamże, s. 64.

¹⁶ J. Kurek: *Współczesne Włochy literackie*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 11, s. 2. <http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=61663&tab=3> [dostęp: 27.12.2025].

¹⁷ Tamże.

¹⁸ J. Kurek: *Mój Kraków...*, s. 97.

¹⁹ J. Kurek: *Współczesne Włochy literackie...*, s. 2.

²⁰ Zob. B. Cichla-Czarniawska: „Heretyk awangardy” – *Jalu Kurek*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987.

Z tego krótkiego fragmentu wynika zatem, że Kurek był świadom humoru Palazzeschiego – a przynajmniej jednego z jego przejawów: ironii – oraz eksperymentów brzmieniowych. Tłumacz zdaje się nie dostrzegać jednak, że owe „piosenki” i „oderwane dźwięki” nie były wyłącznie czysto formalnym zabiegiem poety. Śpiewność, zabawa rytmem i rymem oraz liczne onomatopeje nabierały w utworach Palazzeschiego charakteru ludycznego, stanowiąc kluczowy element buntowniczego i prowokacyjnego komizmu – jak już podkreślono – najważniejszego składnika jego poetyki jako twórcy innowacyjnego, który powinien stanowić priorytet w przekładzie jego wierszy.

W badaniach translologicznych panuje natomiast powszechna zgoda, że humor stanowi jedno z największych wyzwań tłumaczeniowych – wskazuje się go często, obok poezji, jako zjawisko wręcz „nieprzetłumaczalne”²¹. Na słuszność tej tezy wskazują również rozważania jednego z najważniejszych badaczy komizmu w przekładzie, Salvatore Attardo, który twierdzi, że w tekstach opartych na humorze środki komiczne powinny zostać zachowane lub – gdy zachodzi taka potrzeba – odtworzone kosztem sensu pojedynczych słów, a więc niejako „wynegocjowane”²². Zdaniem Attarda w tekście humorystycznym to nie komizm sam w sobie jest „nieprzetłumaczalny”, lecz jedynie poszczególne jego realizacje, które – jeśli jest to konieczne – powinny zostać zmienione i odpowiednio dopasowane, tak aby wywołały efekt komiczny również w kulturze docelowej. Przekład humoru, a szczególnie humoru obecnego w poezji, powiązanego z eksperymentem ludycznym, wymaga więc od tłumacza szczególnych kompetencji językowych i kulturowych oraz gotowości do kompromisu.

Na podstawie przytoczonych ustaleń można przypuszczać, że Kurek – jako znakomity znawca współczesnej sobie literatury włoskiej oraz twórca awangardowy, którego styl i stosowane środki retoryczne były zbliżone do tych charakterystycznych dla Palazzeschiego – posiadał kompetencje przydatne w przekładzie utworów włoskiego poety. Z jego artykułu poświęconego własnym tłumaczeniom sonetów Petrarci²³ wynika ponadto, że znane

²¹ J. Vandaele: *Humor in Translation*. In: *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Eds. Y. Gambier, L. van Doorslaer. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2010, s. 147–152. https://www.academia.edu/13073366/Humor_in_Translation [dostęp: 28.12.2025].

²² S. Attardo: *The Linguistics of Humor: An Introduction*. Oxford University Press, Oxford 2020, s. 340–365. <https://www.doi.org/10.1093/oso/9780198791270.001.0001>. Zwięzłe omówienie rozwoju humorologii w translatoryce w polsko- i angielskojęzycznej literaturze przedmiotu przeprowadzają Justyna Giczela-Pastwa oraz Paula Gorszczyńska. Zob. Też: *Początki translatoryki humorologicznej? Humorystyczne elementy tekstualne w badaniach nad przekładem*. „Tekstualia” 2019, T. 4, nr 59, s. 117–134. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.6439>.

²³ J. Kurek: *Il problema della traduzione contemporanea di Petrarca: (estratto)*. In: *Atti del Convegno internazionale*. [B.n.w.], Zagreb–Dubrovnik 1978, s. 291–294.

mu było pojęcie ekwiwalencji dynamicznej, którą świadomie zastosował w przypadku przekładów wierszy XIV-wiecznego autora.

Analiza konkretnych przykładów ma na celu zweryfikować, czy kompetencje Kurka jako poety awangardowego i tłumacza znalazły odzwierciedlenie w sposobie oddania specyficznego komizmu Palazzeschiego. Z uwagi na ograniczoną objętość niniejszego artykułu rozważania ograniczą się do utworów ze zbioru Kurka, w których eksperyment komiczny ujawnia się najpełniej. Praca uwzględnia również autorskie propozycje wariantów tłumaczeniowych.

Manifest poetycki Palazzeschiego Między parodią a (auto)ironią

Jak zostało zasygnalizowane we wstępie na przykładzie *Lasciatemi divertire*²⁴, komizm Palazzeschiego wyrasta z doświadczenia cierpienia i stanowi próbę przemiany bólu w radość. W wypadku tego utworu ma być pozytywną odpowiedzią na głęboko odczuwany kryzys przełomu wieków.

We Włoszech kryzys ten spotkał się z dwiema przeciwstawnymi reakcjami – negatywną, charakterystyczną dla zmierzchowców, oraz optymistyczną, właściwą futurystom²⁵. W świetle współczesnej krytyki literackiej twórczość Palazzeschiego sytuuje się na pograniczu obydwu nurtów. Poeta przetwarza na swój sposób motywy obecne w utworach przedstawicieli obu kierunków, zachowując jednocześnie autonomię twórczą i wierność własnemu stylowi.

Przejawem takiej praktyki jest drugi obok *Lasciatemi divertire*, również wspomniany, manifest poetycki Palazzeschiego – *Chi sono?*²⁶, który ze sporą dozą ironii i autoironii podejmuje tematy charakterystyczne dla zmierzchowców. Utwór stanowi tym samym parodię wierszy przedstawicieli tej tendencji literackiej, co rodzi pierwszy problem translatologiczny w zakresie wywołania efektu komicznego, ponieważ twórczość włoskich poetów zmierzchu nie jest w Polsce powszechnie znana, a to osłabia potencjał humorystyczny przekładu.

W *Chi sono?* Palazzeschi bierze za cel takich poetów zmierzchu, jak Sergio Corazzini czy Guido Gozzano, którzy kwestionują własną rolę jako pisarzy w otaczającym ich świecie²⁷. W ten sposób wśród wątków centralnych dla zmierzchowców, jak tęsknota i melancholia, w jego utworze pojawia się

²⁴ A. Palazzeschi: *Lasciatemi divertire*..., s. 89–92.

²⁵ Zob. H. Kralowa: *Poezja w początku XX stulecia*. W: Taż i in.: *Historia literatury włoskiej. T. 2: Od Arkadii po czasy współczesne*. Red. P. Salwa. Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2006, s. 232–249.

²⁶ Zob. G. Pullini: *Aldo Palazzeschi*. Mursia, Milano 1972, s. 24–25.

²⁷ A. Palazzeschi: *Chi sono?*..., s. 5.

szaleństwo. Na tytułowe pytanie o tożsamość podmiot liryczny odpowiada natomiast z przekorą, że nie jest ani poetą, ani malarzem, ani tym bardziej muzykiem, lecz kuglarzem. Nie jest to oczywiście wybór przypadkowy, a kuglarz, alter ego Palazzeschiego, z którym pozostaje do dziś najbardziej kojarzony, stanowi istotny element jego poetyckiego „ja”, symbolizując radosne podejście do życia.

W zbiorze Kurka utwór *Chi sono?* pojawił się z tytułem zapisanym bez pytajnika i – podobnie jak tytuły pozostałych wierszy zawartych w tomiku – małymi literami: *kim jestem*²⁸. Taki zabieg miał zapewne dodać „futurystycznego” charakteru tłumaczeniom. Zdaniem Kurka bowiem to Marinetti wprowadził do poezji praktykę pisania słów małymi literami oraz pomijania znaków interpunkcyjnych²⁹. Pociągnęło to za sobą kolejną zmianę na poziomie formalnym: w oryginale pytanie „Kim jestem?” funkcjonuje wyłącznie jako tytuł wiersza, natomiast w przekładzie pojawia się również w samej jego treści jako pierwszy wers. Kurek uznał prawdopodobnie, że należało zachować formę utworu jako odpowiedź na pytanie, nie rezygnując jednak z przyjętego przez siebie, bardziej „eksperymentalnego” modelu tytułów.

Wprowadzenie dodatkowego wersu w przypadku niezwykle rytmicznego utworu *Chi sono?* mogłoby zaburzyć dość ścisłą strukturę całego wiersza Palazzeschiego w polskiej wersji. Jeśli chodzi o przekład Kurka, zmiana ta nie ma jednak większego znaczenia, gdyż tłumacz w dużej mierze odchodzi od melodyjności oryginału, podporządkowując formę znaczeniu poszczególnych słów i zdań. Zestawione obok siebie teksty prezentują się następująco:

Palazzeschi	Kurek
Son forse un poeta?	Kim jestem?
No, certo.	Czy może jestem poetą?
Non scrive che una parola, ben strana,	Z pewnością nie.
la penna dell'anima mia:	Pióro mej duszy nie pisze nic
«follia».	jak tylko jedno bardzo dziwne słowo:
Son dunque un pittore?	szaleństwo.
Neanche.	Czy jestem więc malarzem?
Non ha che un colore	Bynajmniej.
la tavolozza dell'anima mia:	Paleta mej duszy
«malinconia».	zawiera tylko jeden kolor:
Un musico, allora?	melancholię.
Nemmeno.	A zatem muzykiem?
Non c'è che una nota	Nic podobnego.

²⁸ J. Kurek: *kim jestem*. W: CF, s. 59. W tekście głównym oraz w przypisach zachowana zostaje oryginalna forma zapisu tytułów przekładów poszczególnych utworów.

²⁹ J. Kurek: *Mój Kraków...*, s. 115.

nella tastiera dell'anima mia:
«nostalgia».

Son dunque... che cosa?

Io metto una lente

davanti al mio cuore

per farlo vedere alla gente.

Chi sono?

Il saltimbanco dell'anima mia³⁰.

Na klawiaturze mojej duszy

nie ma nut innych jak tylko jedna:

nostalgia.

Więc kimże jestem?

Jestem tym, który kładzie soczewkę

przed swoim sercem,

aby widzieli je ludzie.

Kim jestem?

Jestem linoskoczkiem mojej duszy³¹.

Mimo że wiersz Palazzeschiego nie jest podzielony na strofy, na poziomie metrycznym można wyróżnić dwie jego główne części. Obie – zwłaszcza pierwsza (wersy 1–15), ale również druga (wersy 16–21) – opierają się na regularnym, swoistym dla każdej z nich rytmie. Strukturę rytmiczną pierwszej części buduje dość spójny schemat liczby sylab w poszczególnych wersach: po każdym siedmiosylabowym pytaniu następuje najpierw krótka, trzysylabowa odpowiedź przecząca, a po niej dłuższe, trzywersowe dopowiedzenie, najczęściej o układzie kolejno siedem, jedenaście i pięć sylab w każdym wersie. Wyjątek stanowi jedynie pierwsze wyjaśnienie (wersy 3–5), w którym liczba sylab w kolejnych wersach wynosi dwanaście, dziewięć i trzy. Schemat opiera się również na wspomnianych słowach kluczach nawiązujących do poezji zmierzchowców, które pojawiają się pod koniec każdej dłuższej wypowiedzi objaśniającej krótką odpowiedź (wersy 5, 10 i 15).

Słowa te – *folia*, *malinconia* i *nostalgia* – pomimo ścisłej bliskości brzmieniowej pojawiają się jako nagły, bliski rym w relacji z poprzedzającym je zaimkiem dzierżawczym *mia* („moja”) po rytmicznych, lecz pozbawionych rymu wersach. Wyjątek stanowi rym *pittore* – *colore* (wersy 6 i 8). Zabieg ten wywołuje poczucie dysonansu, pogłębione akcentowanym oraz przedłużonym końcowym „i”, które zmienia rytm wypowiedzi i gwałtownie zamyka dany wątek. Tego rodzaju gra melodią jest charakterystyczna dla stylu Palazzeschiego, a w *Chi sono?* dodatkowo podkreśla ironiczny dystans wobec motywów przejętych z poezji zmierzchowców.

W drugiej części utworu, w której podmiot liryczny ostatecznie odpowiada na tytułowe pytanie, liczba sylab w wersach staje się nieregularna i pojawia się zaledwie jeden rym krzyżowy (*lente* – *gente*). Wiersz pozostaje jednak rytmiczny, a liczba sylab w poszczególnych wersach – oprócz przedostatniego – zbliżona. W punkcie kulminacyjnym, po krótszym pytaniu, następuje dłuższa odpowiedź, w której pojawia się kluczowa dla komicznej tożsamości artystycznej Palazzeschiego figura kuglarza. Nieprzypadkowa

³⁰ A. Palazzeschi: *Chi sono?*..., s. 5.

³¹ J. Kurek: *kim jestem*..., s. 59.

zdaje się krzyżowa pozycja rymu *lente* – *gente*, która, przywołując na myśl zonglerkę słów rymujących się i nierymujących, zapowiada moment ujawnienia się alter ego poety – ludowego komika.

Jak wskazano wcześniej, Kurek w swoim tłumaczeniu priorytetowo traktuje treść, podporządkowując jej w całości aspekt formalny utworu. Tekst przekładu zostaje tym samym całkowicie pozbawiony unikatowej melodii oryginału. Tłumacz dąży do dosłownego oddania konstrukcji gramatycznych: *non scrive che...*, *non ha che...*, *non c'è che...* („nie pisze nic jak tyłko...” itd.), co sprawia, że wiersz w przekładzie staje się znacznie gęstszy składniowo, a wersy – wyraźnie dłuższe i zdecydowanie mniej regularne niż w tekście wyjściowym.

W tłumaczeniu ujawnia się więc duża dbałość o język, widoczna zwłaszcza w zdaniu: „Jestem tym, który kładzie soczewkę [...]”, w stosunku do lakonicznego: *Io metto una lente [...]* (dosłownie: „Ja kładę soczewkę”). Być może konstrukcja użyta przez Kurka miała oddać ironicznie pretensjonalny ton utworu *Chi sono?*. Nie wydaje się to jednak rozwiązaniem do końca trafnym, ponieważ nadmiernie komplikuje składnię, która w oryginale jest prosta, oraz niepotrzebnie zwiększa liczbę sylab w wersji.

Słowa, na których opiera się struktura utworu, a zarazem jego ironiczny ton – *folia*, *malinconia* i *nostalgia*, zostały przetłumaczone dosłownie, odpowiednio jako: „szaleństwo”, „melancholia” i „nostalgia”. W konsekwencji, w przeciwieństwie do oryginału, w którym łączy je wyraźne podobieństwo brzmieniowe, tracą one wzajemne powiązanie. Rymy natomiast są w przekładzie niemal całkowicie nieobecne. Wyjątkiem jest fragment poprzedzający ostateczną odpowiedź na pytanie o tożsamość podmiotu lirycznego, w której, podobnie jak w wersji włoskiej, pojawia się rym krzyżowy „jestem” – „sercem” (wersy 17 i 19). W rezultacie utwór w przekładzie pozbawiony zostaje charakterystycznej, lekkiej melodii, a tym samym osłabieniu ulega jego efekt ludyczny, kluczowy dla poetyki Palazzeschiego.

Kurek pozostaje zatem niezwykle wierny dosłownemu sensowi poszczególnych słów i zdań, posługując się przekładem filologicznym. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie najważniejszego w utworze Palazzeschiego słowa – *saltimbanco*, którym, jak już wielokrotnie podkreślono, poeta określa samego siebie, zaznaczając tym samym swoją rolę jako komika. Tłumacz zdecydował się zaakcentować w przekładzie etymologiczne znaczenie tego terminu, wywodzącego się od *saltare in banco*, czyli dosłownie „wskakiwać na ławkę” lub innego rodzaju prowizoryczną scenę. Czynili tak na placach publicznych średniowieczni wędrowni aktorzy-akrobaci, by być lepiej widocznymi, i od tej praktyki z czasem ukształtowała się ich nazwa. Kurek użył więc określenia, które podobnie zawiera w sobie czasownik „skać” – „linoskoczek”. Rozwiązanie to stanowi jednak istotne uproszczenie

bogactwa semantycznego zawartego w terminie *saltimbanco*. Linoskoczek budzi bowiem przede wszystkim podziw publiczności jedną, ściśle określoną czynnością – wykonywaniem akrobacji na linie. Repertuar artystyczny włoskiego *saltimbanco* jest natomiast znacznie szerszy i obejmuje popisy zręcznościowe, elementy muzyczne oraz numery o charakterze komicznym³². Jego zadaniem jest zatem nie tylko wzbudzenie zachwyty, lecz również wywołanie śmiechu. Z tego względu w przekładzie Kurka Palazzeschi zostaje pozbawiony istotnego, humorystycznego wymiaru swojej autocharakterystyki poetyckiej. Znaczenie słowa *saltimbanco* znacznie trafniej oddałby w tym kontekście polski wyraz „kuglarz”, tym bardziej że – podobnie jak włoski termin – może oznaczać on także osobę nieuczciwą.

Zastanawiająca jest zachowawczość składniowa i terminologiczna Kurka w przekładzie *Chi sono?*. Z przytoczonego we wstępie opisu twórczości Palazzeschi wynika bowiem, że tłumacz był świadomy śpiewności utworów włoskiego poety, które sam określił w swoim artykule mianem „piosenek”, oraz ich ironicznego charakteru. Co więcej, jego własna twórczość, jak zostało to podkreślone, również odznaczała się wyraźną rytmicznością. Esej Kurka poświęcony jego przekładom sonetów Petrarke świadczy natomiast o skłonności tłumacza do poszukiwania kompromisu translatorskiego.

Jak wykaże dalsza analiza, Kurek potrafił podejmować ryzyko eksperymentu w przekładzie poetyckim. Zanim jednak zostanie ona przeprowadzona, dla pełniejszego zarysowania pola możliwych rozwiązań zasadne wydaje się krótkie omówienie autorskiej propozycji tłumaczenia *Chi sono?* na język polski:

Czy ja jestem poetą?
 Nie, to fakt.
 Moja dusza pisze tylko dziwne słowo,
 gdy otwiera wyobraźni wrota –
 „zgryzota”.
 A więc jestem malarzem?
 Otóż nie.
 Tylko w jednym kolorze
 chce malować mojej duszy paleta –
 „tęsknota”.
 No to może muzykiem?
 Bynajmniej.
 Z klawiszy mojej duszy

³² Zob. Accademia della Crusca: *Saltimbanco*. In: *Grande dizionario della lingua italiana*. UTET, Torino 2018, s. 444. https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI17/GDLI_17_ocr_452.pdf&parola=saltimbanco [dostęp: 29.12.2025].

rozlega się tylko jedna nuta –
„głupota”.
A zatem... kim jestem?
Kimś, kto łupę pochylił
nad swoim sercem,
tak żeby ludzie je zobaczyli.
Kim jestem?
Kuglarzem mojej duszy.

W alternatywnym tłumaczeniu dąży się przede wszystkim do zachowania oryginalnego, ludycznego rytmu wiersza. W większości przypadków utrzymana została zatem długość odpowiadających sobie wersów.

Struktura, podobnie jak w oryginale, opiera się na trzech słowach o zbliżonym brzmieniu – dwóch związanych z estetyką poezji zmierzchowców, czyli „tęsknota” i „zgryzota”, oraz jednym: „głupota”, które podobnie jak oryginalne „szaleństwo” (*folia*) ma wskazywać na parodystyczny charakter utworu. Dobraną ze względu na bliskość brzmieniową do pozostałych słów kluczy „głupotę” można ponadto uznać za częściowo związaną semantycznie z „szaleństwem” z wersji włoskiej. W porównaniu z wyrazem użytym w oryginale wzmacnia ona nawet nieco efekt komiczny przez wywołanie niespodziewanego poczucia silnego kontrastu. Z tego względu znajduje się tu bliżej punktu kulminacyjnego wiersza, czyli ujawnienia prawdziwej tożsamości podmiotu lirycznego.

Ponadto każde ze słów kluczy rymuje się z zakończeniem poprzedniego wersu. Choć w oryginale fakt, że wyrazy te rymują się z zaimkiem *mia*, wydaje się nieprzypadkowy, zależność ta okazała się trudna do zachowania w języku polskim. Podobnym wyzwaniem było odtworzenie efektu dysonanisu wywoływanego przez te terminy, gdyż w polszczyźnie niewiele jest słów zakończonych rozdziewem. W końcowej części wiersza został również odtworzony rym krzyżowy, a wyraz *saltimbanco* – z wyżej uzasadnionych powodów – został oddany rzeczownikiem „kuglarz”.

W kręgu absurdałnych dźwięków i baśniowych rymowanek

Fontana malata jest najbardziej eksperymentalnym pod względem formy oraz treści utworem Palazzeschiego i stanowi parodię słynnego wiersza Gabriela D’Annunzia *La pioggia nel pineto*³³ (*Deszcz w lesie sosnowym*).

Tematem utworu D’Annunzia jest spacer dwojga kochanków w lesie podczas deszczu. Podmiot liryczny zwraca się do ukochanej, koncentrując

³³ Zob. G. D’Annunzio: *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Libro III. Alcione*. Fratelli Treves Editori, Milano 1908, s. 64–69.

swoją uwagę na pięknie otaczającej ich natury. Wiersz ma niezwykle sensualny charakter, a zastosowane środki stylistyczne – liczne aliteracje i synestezje – oraz forma oparta na krótkich wersach i przerzutniach budują jego unikatową warstwę dźwiękową, która odtwarza atmosferę ciszy i harmonii towarzyszącą romantycznemu spotkaniu.

W wierszu *Fontana malata*³⁴ poeta-kuglarz radykalnie przekształca konwencję pierwowzoru. Zamiast do ukochanej kobiety podmiot liryczny zwraca się tu do konającej fontanny. Użyte przez Palazzeschiego onomatopeje i aliteracje nie naśladują już – jak u D’Annunzia – delikatnego rytmu opadających kropel deszczu, lecz kaszel i chrapliwy dźwięk wody z trudem wydobywającej się z wnętrza fontanny. Wersy są przy tym jeszcze krótsze, co dodatkowo podkreśla formalne nawiązanie do utworu „wieszczą”, zarazem jednak potęguje efekt komicznego przerysowania.

Podobnie jak w przypadku aluzji do poezji zmierzchowców w *Chi sono?*, parodystyczny potencjał *Fontana malata* w przekładzie ulega osłabieniu z powodu nieczytelności wzorca literackiego dla polskiego odbiorcy, gdyż sam wiersz D’Annunzia nie został dotąd przełożony na język polski. Tym razem jednak, dzięki inwencji twórczej Kurka w przekładzie, efekt komiczny ulega wzmocnieniu, częściowo rekompensując utratę humoru wynikającą z tej sytuacji.

Mowa tu konkretnie o dźwiękonaśladowczym refrenie odzwierciedlającym dźwięki wydawane przez chorą fontannę. W oryginale tworzą go purnonsensowe onomatopeje, natomiast te użyte przez Kurka opierają się częściowo na wyrazach funkcjonujących w języku polskim:

Palazzeschi	Kurek
Clof, clop, cloch, cloffete, cloppete, clocchette, chchch... ³⁵	Gl...pl...bl... o glućcie, o plućcie, o blućcie, ghhh... ³⁶

Oddając dźwięki dochodzące ze strony konającej fontanny, Kurek sięga zatem po wyrazy związane z czynnościami fizjologicznymi chorego człowieka, nadając im bardziej dosadny, cielesny charakter. W przekładzie pojawia się w ten sposób forma „glućcie”, pochodząca od rzeczownika „glut”, oraz „plućcie”, inspirowana czasownikiem „pluć”. Z kolei „blućcie”

³⁴ A. Palazzeschi: *Fontana malata*..., s. 20–23.

³⁵ Tamże, s. 20.

³⁶ J. Kurek: *chora fontanna*. W: CF, s. 62.

najprawdopodobniej pełni funkcję fonetycznego odpowiednika „plućie”, choć może również przywoływać skojarzenie z wykrzyknikiem „ble”, wyrażającym zniesmaczenie. W ten sposób, odwołując się do skatologii, tłumacz potęguje groteskowy wymiar utworu.

Co więcej, już na przykładzie przywołanych wyrazów dźwiękonaśladowczych widać, że w przekładzie Kurek stara się zachować melodię oryginału. Obecne w nich zbitki głoskowe „ćci” wywołują bowiem w wymowie efekt zbliżony do tego, jaki w oryginale generują podwójne spółgłoski w odpowiadających im onomatopejach.

Tendencja do dbałości o formę obecna jest w różnym stopniu w całym przekładzie. Jak już wspomniano, wersy *Fontana malata* są krótkie, zazwyczaj trzysylabowe, a najdłuższe z nich nie przekraczają pięciu sylab. W tłumaczeniu wersy w większości przypadków zachowują podobną zwięzłość jak w tekście wyjściowym. Kurek oddaje także konsekwentnie liczne powtórzenia, które wzbogacają warstwę dźwiękową utworu. Oto kolejny fragment:

Palazzeschi	Kurek
È giù, nel cortile, la povera fontana malata; che spasimo! sentirla tossire. Tossisce, tossisce, un poco si tace... di nuovo. tossisce. ³⁷	Na dole w podwórzu nieszczęsna fontanna jest chora. Ach jakże się męczę, gdy słyszę jej kaszel! I kaszle, i kaszle, na chwilkę zamilknie, a potem znów kaszle. ³⁸

Przykład ten ukazuje próbę zachowania równowagi między oddaniem formy i treści. Kurek, tłumacząc *che spasimo* jako: „ach jakże / się męczę”, rozdziela frazę na dwa wersy. Rytmiczne powtórzenie *Tossisce / tossisce* nie traci natomiast swojej melodii dzięki dodaniu spójnika „i” przed słowem „kaszle”, co pozwala zachować tę samą liczbę sylab. Rym „na chwilkę /

³⁷ A. Palazzeschi: *Fontana malata...*, s. 20–21.

³⁸ J. Kurek: *chora fontanna...*, s. 62.

zamilknie” można odczytać jako próbę rekompensaty za obecny wcześniej w oryginale: *cortile – tossire*.

Nie wszystkie jednak decyzje translatorskie Kurka okazują się w pełni trafne, co również ujawnia przytoczony fragment. Początkowe osiem wersów mogłoby lepiej oddawać rytm oryginału, a zarazem pozostawiać bliżej jego sensu, gdyby przetłumaczono je na przykład w następujący sposób: „Jest tam / na podwórku / biedna, / chora / fontanna; / co za ból! / słuchać / jej kaszlu”. Podobna sytuacja występuje także w późniejszej części, w przypadku wykrzyknień:

Palazzeschi

Kurek

Madonna!

O Chryste!

Gesù!

O Matko Najświętsza!

Non più!

Już koniec.

Non più.³⁹

Już koniec.⁴⁰

Również one mogłyby zostać oddane w bardziej zwartej formie, nieco odbiegającej od oryginału, ale z zachowaniem akcentu wyrazowego, na przykład jako: „O matko! / No cóż... / Dość już! / Dość już”. Sytuacje, w których tłumacz odchodzi od krótkich wersów, są jednak nieliczne.

Można zatem stwierdzić, że przekład utworu *Fontana malata* w dużej mierze zachowuje formalne właściwości tekstu wyjściowego, podtrzymując ludyczny charakter eksperymentu Palazzeschiego, a w przypadku onomatopei nawet go intensyfikując i tym samym wzmacniając efekt komiczny.

Dbałość o rytm i warstwę dźwiękową przekładu Kurka widać jeszcze lepiej w przypadku tłumaczenia *Rio Bo* – utworu Palazzeschiego najczęściej cytowanego we włoskich antologiach przeznaczonych dla uczniów. Ze względu na swój charakterystyczny rytm, jak zauważa Ilaria Macera, często prezentowany jest jako idylliczny, pozbawiony głębi, naiwny wierszyk dla dzieci⁴¹. Ignoruje się tym samym jego wyszukaną strukturę metryczną i foniczną, opartą na wewnętrznych rymach i asonansach, oraz strategię Palazzeschiego, który udaje naiwność, będąc jednocześnie silnie świadomym stosowanej formy. Poniżej zestawiono treść oryginału z tłumaczeniem Kurka:

³⁹ A. Palazzeschi: *Fontana malata*..., s. 22.

⁴⁰ J. Kurek: *chora fontanna*..., s. 63.

⁴¹ I. Macera: *Il comico palazzeschiano nelle antologie scolastiche*. In: *Le forme del comico*..., s. 221–230. https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/07_04_gambacorti_macera.pdf [dostęp: 30.12.2025].

Palazzeschi	Kurek
Tre casettine dai tetti aguzzi, un verde praticello, un esiguo ruscello: Rio Bo, un vigile cipresso. Microscopico paese, è vero, paese da nulla, ma però... c'è sempre disopra una stella, una grande, magnifica stella, che a un dipresso... occhieggia con la punta del cipresso di Rio Bo. Una stella innamorata? Chi sa se nemmeno ce l'ha una grande città. ⁴²	Trzy domki o spadzistych dachach, kawałek zielonej łąki, maleńki strumyk: Rio Bo, czujny cyprys. Mikroskopijny kraj, to prawda, kraik-drobiażdżek, a jednak jest zawsze ponad nim gwiazda, wielka, wspaniała gwiazda, która z bliska miłośnie błyska do szczytu cyprysa nad Rio Bo. To zakochana gwiazda. Kto wie czy tam nie ma jakiegoś wielkiego miasta. ⁴³

Jest to zatem utwór, w którym najwyraźniej widoczna staje się dbałość o zachowanie ludycznej gry formą i rytmem. Początkowy rym krzyżowy „domki” – „łąki” pełni funkcję kompensacyjną wobec rymu wewnętrznego oryginału *praticello* – *ruscello*. Z kolei wersy, w których w tekście włoskim pojawia się rym parzysty *dipresso* – *cipresso*, zostały w przekładzie rozbite na krótsze jednostki: „która z bliska / miłośnie błyska / do szczytu cyprysa”. Zabieg ten nadaje wierszowi większą dynamikę, w pewnym stopniu rekompensując utratę wspomnianego rymu wewnętrznego. Możliwe byłoby jednak użycie zdrobnienia „cypryska”, co pozwoliłoby dodatkowo wzmocnić rytmiczność, bez naruszania konwencji Palazzeschi, który posługuje się zdrobnieniami w sposób ironiczny.

Przekład ujawnia zarazem niewykorzystane możliwości w zakresie oddania rytmu. Pierwszą z nich stanowi parodystyczne⁴⁴ użycie błędu gramatycznego *ma però* (oba wyrazy znaczą „ale”), który w języku polskim mógłby zostać podobną błędną, coraz częściej używaną konstrukcją „dlatego, bo”⁴⁵. Rozwiązanie to pozwoliłoby nie tylko zachować efekt komiczny, lecz także uzyskać rym z nazwą „Rio Bo”, obecny w oryginale. Całość

⁴² A. Palazzeschi: *Rio Bo*. In: PE, s. 86.

⁴³ J. Kurek: *rio bo*. W: CF, s. 61.

⁴⁴ Por. I. Macera: *Il comico palazzeschiano...*, s. 222.

⁴⁵ A. Czesak: *Dlatego, bo*. Poradnia Językowa PWN. 09.11.2007. <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/dlatego-bo;8646.html> [dostęp: 30.12.2025].

mogłaby brzmieć na przykład: „Mikroskopijna wioska, otóż to, / szczęśliwe miasteczko, dlatego, bo / jest zawsze ponad nim...”⁴⁶.

Drugim problematycznym miejscem jest zakończenie wiersza, które w przekładzie nie oddaje w pełni sensu tekstu wyjściowego. Bliżej znaczenia oryginału, zachowując jednocześnie rytm, fragment można byłoby oddać następująco: „To zakochana gwiazda! / Kto wie / Czy mają taką też / Jakież wielkie miasta.”

Rio bo oraz *chora fontanna* to dwa tłumaczenia, które pokazują, że Kurek – w duchu zawołania Palazzeschiego: „I pozwólcie mi się bawić!” – rzeczywiście, jak sam pisze we wspomnieniach, potrafił czasem „zabawiać się przekładami na potęgę”⁴⁷. Na tym tle przeanalizowane wcześniej tłumaczenie *Chi sono?* pokazuje jednak, że skłonność Kurka do eksperymentu ujawnia się w jego pracy translatorskiej w sposób selektywny.

Zakończenie

Przeprowadzona analiza przekładów poezji Alda Palazzeschiego autorstwa Jalu Kurka pokazuje, że jego podejście do tłumaczenia komizmu ma charakter wybiórczy i niejednorodny. W zależności od utworu tłumacz próbuje zachować równowagę między wiernością sensowi a twórczą ingerencją w formę, rytm i brzmienie tekstu. W *kim jestem* dominuje strategia bardziej zachowawcza, prowadząca do osłabienia ludycznego wymiaru oryginału, natomiast w *chorej fontannie* Kurek wykazuje większą swobodę twórczą, wzmacniając efekt komiczny, zwłaszcza na poziomie onomatopeicznym. Z kolei w przypadku *rio bo* tłumacz zajmuje pozycję pośrednią: przekład oddaje rytmiczną dynamikę i pozorną naiwność wiersza, choć nie w pełni wykorzystuje wszystkie możliwości oferowane przez tekst wyjściowy.

Przeanalizowane przykłady oraz przytoczone propozycje alternatywnych rozwiązań translatorskich dowodzą, że komizm poetycki, nawet jeśli silny jest jego charakter parodystyczny, nie stanowi kategorii nieprzekładalnej, lecz wymaga od tłumacza głębokiego zrozumienia tekstu wyjściowego oraz świadomych decyzji translatorskich.

⁴⁶ Warto zauważyć, że Kurek oddaje włoskie *paese* jako „kraj”. Choć wyraz ten dopuszcza takie znaczenie, w kontekście utworu odnosi się on raczej do niewielkiego miasta lub osady.

⁴⁷ J. Kurek: *Mój Kraków...*, s. 107.

Bibliografia

- Accademia della Crusca: *Saltimbanco*. In: *Grande dizionario della lingua italiana*. UTET, Torino 2018, s. 444. https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI17/GDLI_17_ocr_452.pdf&parola=saltimbanco [dostęp: 29.12.2025].
- Antonelli S.: *Introduzione*. In: A. Palazzeschi: *Poesie*. A cura di S. Antonelli. Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1974, s. XXIX–XXXIV.
- Attardo S.: *The Linguistics of Humor: An Introduction*. Oxford University Press, Oxford 2020. <https://www.doi.org/10.1093/oso/9780198791270.001.0001>.
- Cichla-Czarniawska B.: „Heretyk awangardy” – Jalu Kurek. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987.
- Czesak A.: *Dłatego, bo*. Poradnia Językowa PWN. 09.11.2007. <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/dlatego-bo;8646.html> [dostęp: 30.12.2025].
- D’Annunzio G.: *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Libro III. Alcione*. Fratelli Treves Editori, Milano 1908.
- Dziemidok B.: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Giczela-Pastwa J., Gorszczyńska P.: *Początki translatoryki humorologicznej? Humorystyczne elementy tekstualne w badaniach nad przekładem*. „Tekstualia” 2019, T. 4, nr 59, s. 117–134. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.6439>.
- Kralowa H.: *Poezja w początku XX stulecia*. W: H. Kralowa i in.: *Historia literatury włoskiej*. T. 2: *Od Arkadii po czasy współczesne*. Red. P. Salwa. Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2006, s. 232–249.
- Kurek J.: *Chora fontanna. Wiersze futurystów włoskich*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Kurek J.: *Il problema della traduzione contemporanea di Petrarca: (estratto)*. In: *Atti del Convegno internazionale*. [B.n.w.], Zagreb–Dubrovnik 1978, s. 291–294.
- Kurek J.: *Mój Kraków*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- Kurek J.: *Współczesne Włochy literackie*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 11, s. 2. <http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=61663&tab=3> [dostęp: 27.12.2025].
- Macera I.: *Il comico palazzeschiiano nelle antologie scolastiche*. In: *Le forme del comico. Atti delle sessioni plenarie*. A cura di S. Magherini, A. Nozzoli, G. Tellini. Società editrice italiana, Firenze 2019, s. 221–230. https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/07_04_gambacorti_macera.pdf [dostęp: 30.12.2025].
- Marinetti F.T.: *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*. In: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di L. De Maria. Oscar Mondadori, Milano 2005, s. 62–65.
- Memmo F.P.: *Invito alla lettura di Palazzeschi*. Mursia, Milano 1976.
- Palazzeschi A.: *Il contro dolore*. In: *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. A cura di L. De Maria. Oscar Mondadori, Milano 1981, s. 128–138.
- Palazzeschi A.: *Poesie*. A cura di S. Antonelli. Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1974.
- Pullini G.: *Aldo Palazzeschi*. Mursia, Milano 1972.

- Strożek P.: *Marinetti i futuryzm w Polsce. Obecność – kontakty – wydarzenia*. Instytut Sztuki Państwowej Akademii Nauk, Warszawa 2010.
- Tellini G.: «*Liberarsi dei cenci*». *Il comico di Palazzeschi*. In: *Le forme del comico. Atti delle sessioni plenarie*. A cura di S. Magherini, A. Nozzoli, G. Tellini. Società editrice italiana, Firenze 2019, s. 281–296. https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/tellini_forme_del_comico.pdf [dostęp: 25.12.2025].
- Vandaele J.: *Humor in Translation*. In: *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Eds. Y. Gambier, L. van Doorslaer. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2010, s. 147–152. https://www.academia.edu/13073366/Humor_in_Translation [dostęp: 28.12.2025].

Перевод комизма и эксперимента в футуристической поэзии Альдо Палаццески Анализ избранных переводов Ялю Курека

Абстракт: В статье анализируются переводческие стратегии, применённые Ялю Куреком в переводах поэзии Альдо Палаццески, с особым вниманием к проблеме передачи комизма и лудического характера текстов. Отправной точкой служит характеристика специфики юмора Палаццески, а также краткое размышление о переводимости поэтического комизма. На материале избранных произведений, таких как *Chi sono?*, *Fontana malata* и *Rio Bo*, показан неоднородный и избирательный характер подхода Курека к формальному эксперименту, ритму и звучанию. В статье также представлены авторские предложения альтернативных переводческих решений, позволяющие выявить комический потенциал оригиналов. В выводах подчёркивается, что комизм в поэзии Палаццески не является непере译имой категорией, а требует от переводчика осознанных и творческих формальных решений.

Ключевые слова: поэзия, комизм, эксперимент, итальянский футуризм

Przekład komizmu i eksperymentu w futurystycznej poezji Alda Palazzeschiego Analiza wybranych tłumaczeń Jalu Kurka

Abstrakt: Artykuł poświęcono analizie strategii translatorskich zastosowanych przez Jalu Kurka w przekładach poezji Alda Palazzeschiego, ze szczególnym uwzględnieniem problemu oddania komizmu i ludycznego charakteru tekstów. Punktem wyjścia są charakterystyka specyfiki humoru Palazzeschiego oraz krótka refleksja nad przekładalnością komizmu poetyckiego. Na podstawie wybranych utworów, takich jak *Chi sono?*, *Fontana malata* oraz *Rio Bo*, ukazano niejednorodne i selektywne podejście Kurka do eksperymentu formalnego, rytmu oraz brzmienia. Przedstawione zostały również autorskie propozycje alternatywnych rozwiązań translatorskich, które pozwalają uwidocznić potencjał komiczny oryginałów. We wnioskach wskazano, że komizm w poezji Palazzeschiego nie jest kategorią nieprzekładalną, lecz wymaga od tłumacza świadomych i twórczych decyzji formalnych.

Słowa kluczowe: poezja, komizm, eksperyment, futuryzm włoski