


Anna Rędzioch-Korkuz   
Uniwersytet Warszawski  
[annaredzioch@uw.edu.pl](mailto:annaredzioch@uw.edu.pl)

## ***A Boy Named Sue* według Młynarskiego, czyli o multimodalnej obcości w przekładzie melicznym**

### **1. Wojciecha Młynarskiego przekłady śpiewane**

Wojciech Młynarski: poeta, autor tekstów, librecista. Satyryk, felietonista, kompozytor. Z wykształcenia polonista. Że dyplomowany – o tym należy pamiętać, ilekroć słucha się wszelkich jego tekstów, w których z podziwu godną swobodą żongluje rymem i rytmem, składnią i... aluzją, sensowi słowa przeciwstawia bezsens życia, a finezji tekstów – celność podtekstów. [Michalski 2008: 5]

Tak o Młynarskim pisze Dariusz Michalski we wstępie do opowieści biograficznej o geniuszu tego pierwszego. Wojciech Młynarski (1941–2017) był postacią wszechstronnie uzdolnioną – wśród jego najważniejszych zajęć należałoby wymienić pisanie poezji i piosenek, tworzenie tekstów satyrycznych i kabaretowych czy przekładów melicznych. Właśnie ta ostatnia forma działalności twórczej Młynarskiego będzie głównym przedmiotem rozważań zaprezentowanych w tekście.

Temat ten poruszany był już kilkakrotnie w polskim przekładoznawstwie: mimo że cytowane poniżej badaczki przekładu zajmowały się różnymi kombinacjami językowymi oraz kontekstami sytuacyjnymi, wydaje

się, że ich wnioski są w dużej mierze spójne, co może świadczyć o w miarę precyzyjnie zdefiniowanej poetyce przekładowej Młynarskiego. Bednarczyk [1995] zwraca uwagę na twórczy element jego przekładów, które nierzadko, z punktu widzenia ekwiwalencji semantycznej, nie odpowiadały rosyjskojęzycznym oryginałom. Warmuzińska-Rogóż [2013] dochodzi do podobnych wniosków po analizie przekładów z języka francuskiego – teksty docelowe autorstwa Młynarskiego charakteryzują się precyzją formalną i w związku z tym spełniają kryterium meliczności (co potwierdza słowno-muzyczny talent autora), jednak w warstwie słownej często trudno doszukać się zasadniczego podobieństwa do oryginałów. Wysocka [2020: 199] podkreśla, że Młynarski miał swój własny styl czy poetykę przekładu, które ukierunkowane były przede wszystkim na oddanie „ducha oryginału”, czyli określonej dominanty tematycznej, a nie na osiągnięcie wysokiego poziomu ekwiwalencji semantycznej [por. Warmuzińska-Rogóż 2012: 100]. Mastela [2021] zauważa, że zakłócenia ekwiwalencji semantycznej w wypadku przekładów Młynarskiego to zabiegi celowe, wynikające nie tylko ze specyfiki tłumaczenia piosenek, w którym warstwa formalna najczęściej decyduje o doborze poszczególnych słów czy form leksykalnych, ale także ze świadomości potrzeb sytuacyjnych i kontekstu docelowego. Badaczka odwołuje się do pojęcia transkreacji, którą za Haroldo de Campossem rozumie jako „celową adaptację, uwzględniającą realia społeczno-kulturowe oraz sferę emocjonalną docelowych odbiorców, a także specyfikę docelowego rynku muzycznego” [Mastela 2021: 185].

Badaczki są zgodne co do kunsztu przekładowego Młynarskiego i zaznaczają, że nierzadko stosował zabiegi adaptacyjne, które pozwalały mu jednocześnie zachować wartości meliczne utworów wyjściowych i zbliżyć je do odbiorców docelowych, co jest szczególnie ważne w przypadku piosenek z gatunku muzyki popularnej, będących przede wszystkim atrakcyjnymi i akceptowalnymi produktami komercyjnymi [Osadnik, Nowinka 2006: 109-110; Davies, Bentahila 2008: 247]. Młynarski wydawał się świadomy znaczenia piosenki jako gatunku słowno-muzycznego, dzięki któremu treści ważne można było przekazać w sposób przystępny i przyjemny, co umożliwiało dotarcie do szerokiej rzeszy słuchaczy [Bednarczyk 1995: 36; Michalski 2008: 382]. Dlatego skutecznie wykorzystywał potencjał piosenki, zarówno poprzez tworzenie utworów oryginalnych w języku polskim, jak i tłumaczenie kompozycji zagranicznych. W swoich przekładach melicznych najczęściej stosował techniki, które można scharakteryzować jako należące do kategorii udomowienia: z tego powodu sam

często określał je mianem spolszczeń, co miałoby wyjaśniać ich „luźne” związki z wersjami oryginalnymi [Młynarski 2007: 179; Michalski 2008: 337-338]. Najpewniej z tego samego powodu Mastela [2021: 199] konstatuje, że Młynarski to „mistrz transkreacji (w rozumieniu H. de Camposa)”.

Zabiegi z zakresu udomowienia niewątpliwie przyczyniły się do popularyzacji przekładów melicznych utworów zagranicznych, głównie za sprawą zmiany elementów obcych na rodzime czy sytuowania świata przedstawionego w realiach kultury docelowej [Bednarczyk 2008: 92; Desblache 2019: 69]. Młynarski był jednak twórcą wszechstronnym i w jego przekładowym portfolio można znaleźć przykłady utworów, w których obcość (często pozorna) została celowo uwypuklona. Jednym z nich jest polska wersja utworu *A Boy Named Sue*, wykonanego po raz pierwszy przez amerykańskiego muzyka country Johnny’ego Casha (1932–2003) na żywo w kalifornijskim Więzieniu Stanowym San Quentin 24 lutego 1969 roku. Piosenkę w języku polskim zatytułowaną *Chłopiec zwany Zuzią* wykonał Mieczysław Czechowicz (1930–1991) w noworocznym odcinku programu rozrywkowego *Muzyka lekka, łatwa i przyjemna*, wyemitowanym przez TVP w styczniu 1970 roku. Wspomniany przypadek jest ciekawy przede wszystkim ze względu na zastosowanie strategii egzotyzyacji na poziomie różnych systemów semiotycznych i wprowadzenie elementów obcych niewystępujących w oryginale. Wydaje się, że decyzje tłumacza były jak najbardziej uzasadnione, a zmiany w warstwie słownej wiązały się również ze zmianami w innych warstwach znaczących utworu, co zostanie udowodnione w dalszej części artykułu na podstawie multimodalnej analizy porównawczej. W analizie uwzględnione zostaną wszystkie systemy semiotyczne w utworze, zarówno te werbalne, jak i niewerbalne, co pozwoli uchwycić istotne związki między poszczególnymi warstwami znaczącymi oraz podkreślić semiotyczną złożoność utworu wyjściowego i docelowego.

Omawiany przykład może świadczyć o tym, że pojęcie multimodalności, które zyskało popularność w przekładoznawstwie pod koniec lat 90., to niekoniecznie zjawisko nowe. Może się ono kryć za kanonicznym pojęciem tłumaczenia intersemiotycznego, wprowadzonym przez Romana Jakobsona już w latach 50. i ostatnio przywołanym ponownie przez m.in. Dindę L. Gorlée [2023: 171] – określa je ona mianem twórczej transdukcji, czyli przekładu znaków językowych na inne znaki niejęzykowe. Jak wynika z analizy przedstawionej w dalszej części tekstu, znaczenia znaków językowych zostały niejako rozszerzone na pozostałe systemy semiotyczne wykorzystane w kompozycji, co pozwoliło stworzyć spójny

tekst docelowy. W toku dyskusji zwrócimy uwagę także na efekt, jaki polski przekład wywarł w obszarze kultury docelowej i w jaki sposób w niej zaistniał, czyli na jego efekt postprzekładowy [Gentzler 2017: 18; Franzon 2024: 46]; dzięki niemu niekwestionowana obcość stała się w kulturze docelowej pewnym motywem.

## 2. Tekst w przekładzie melicznym

Zanim przejdziemy do szczegółowego omówienia interesującego nas przykładu, podejmiemy próbę zdefiniowania tekstu (wyjściowego i docelowego). W naszym przypadku tekstem wyjściowym jest nagranie wideo zarejestrowane w kontekście wskazanym powyżej<sup>1</sup>, które nie jest, co prawda, teledyskiem, ale wizualne systemy semiotyczne niewątpliwie stanowią obiekt naszej analizy. Podobnie sytuacja wygląda, jeśli chodzi o tekst docelowy – mowa o fragmencie archiwalnego nagrania odcinka programu wspomnianego w poprzednim akapicie<sup>2</sup>, czyli także tutaj mamy do czynienia ze znakami wizualnymi. Wynika z tego, że zwyczajowa definicja piosenki, rozumianej jako „gatunek współczesnej muzyki popularnej, obejmujący krótkie utwory słowno-muzyczne komponowane z przeznaczeniem do wykonania solowego lub zespołowego” [Bernacki, Pawlus 2002: 577; zob. także Bristiger 1986: 22 oraz Bednarczyk 2008: 78], może być niewystarczająca w interesującym nas kontekście. Mimo że termin „tekst słowno-muzyczny”, używany w tym wypadku, jest pojęciem ugruntowanym w literaturze polskojęzycznej, w artykule przyjęto inną terminologię.

Desblache [2019: 65] poszerza rozumienie utworów wokalnych, które określa ogólnym mianem tekstów muzycznych (ang. *musical texts*). Według badaczki taki tekst tworzą elementy muzyczne, czyli m.in. zapis nutowy czy sekwencja akordów, a obok nich – muzyka rzeczywiście wykonywana oraz elementy pozamuzyczne: treści werbalne, wizualne oraz te przekazywane w sposobie wykonania danego utworu, do których możemy zaliczyć także elementy parawerbalne [por. Barańczak 1983: 7]. Desblache [2019: 196-201] wskazuje m.in. głos i jego cechy, np. tembr czy wysokość, jako jedne z istotnych elementów kreujących znaczenie. Innymi słowy, tekst muzyczny to różne systemy semiotyczne, które tworzą cztery

<sup>1</sup> Nagranie dostępne tutaj: <https://www.youtube.com/watch?v=WOHPuY88Ry4> (dostęp 20.09.2024).

<sup>2</sup> Nagranie pochodzi z archiwum Telewizji Polskiej. Wersja audio dostępna jest także pod linkiem <https://www.youtube.com/watch?v=KHVZnYIjImI> (dostęp 24.09.2025).

składowe całej kompozycji, czyli słowa, muzykę instrumentalną / melodię wokalną, wykonanie i warstwę wizualną [zob. także Rędzioch-Korkuz 2023]. W wypadku piosenki minimalnymi składnikami konstytuującymi są słowa, muzyka lub melodia oraz wykonanie – element wizualny jest zatem, co do zasady, składnikiem fakultatywnym, jednak w omawianym przez nas przykładzie wchodzi w skład całej kompozycji.

Termin „tekst muzyczny” jest zatem pojęciem pojemniejszym niż termin „tekst słowno-muzyczny”, ponieważ nie ogranicza się do dwóch zasadniczych elementów, czyli elementów słownych i pozasłownych, a tym samym pozwala na odejście od metodologii, w których główny nacisk kładziony jest na znaki językowe i ich ewentualne uwikłanie w pozajęzykowe sieci znaczeniowe. Ponadto, według Desblache [2019: 66; zob. także Grajter 2024], tekstem muzycznym może być m.in. zapis nutowy, który podlega następnie transformacjom intersemiotycznym i sam w sobie jest nośnikiem znaczeń, czy pewien zamknięty zbiór dźwięków wydawanych zarówno przez ludzi, jak i przez inne organizmy żywe, co wpisuje się w zwrot posthumanistyczny w przekładzie i podkreśla konieczność poszukiwania rozwiązań metodologicznych czy terminologii spoza językoznawstwa i literaturoznawstwa.

Podsumowując, możemy zatem założyć, że utwór wokalny to uporządkowana, spójna i zamknięta kompozycja, na którą składają się różne warstwy tworzące znaczenie, w tym system języka naturalnego, notacji muzycznej i samego brzmienia muzyki, sposób wykonania utworu wraz z cechami elementów o nim decydującymi oraz nierzadko warstwa wizualna. Jeśli przyjmiemy tak szeroką definicję tekstu, analiza wszelkich procesów przekładowych nie może zostać ograniczona do porównania warstwy słownej obu utworów: wszelkie obserwacje należy odnieść również do pozostałych systemów semiotycznych, które zostają w ten sposób uwzględnione w multimodalnej analizie porównawczej [Rędzioch-Korkuz 2024].

### **3. *Chłopiec zwany Zuzią, czyli ballada o (nie)szczęśliwym kowboju***

Tekst wyjściowy – nagranie utworu *A Boy Named Sue* – przedstawia pierwsze wykonanie piosenki, do której słowa i muzykę napisał Sheldon Silverstein (1930–1990), amerykański poeta, piosenkarz, karykaturzysta oraz autor poczytnych książek dla dzieci. W warstwie słownej utworu

można doszukać się elementów tworzących efekt komiczny. W swojej autobiografii Johnny Cash pisze o Silversteinie jako o wyjątkowym talencie, a samo wykonanie piosenki wspomina w kategoriach wielkiego sukcesu; w tamtym momencie sukces ten „poprawił [panujący na miejscu] nastrój, który bez tego byłby wyjątkowo ponury. W sumie śmiech [widowni] niemalże rozniósł salę”<sup>3</sup> [Cash i Carr 1997: 307, tłum. A. Rędzioch-Korkuz]. Nagranie faktycznie było jednym z licznych sukcesów muzycznych Casha: piosenka znalazła się m.in. w pierwszej dziesiątce hitów listy *Hot 100* przygotowywanej przez tygodnik muzyczny *Billboard*<sup>4</sup>.

Poniżej prezentujemy szczegółowe omówienie tekstu wyjściowego oraz docelowego, ze szczególnym uwzględnieniem elementów, które możemy określić mianem potencjalnych nośników obcości. Analizie poddano wszystkie warstwy znaczące utworów zgodnie z przyjętą za Desblache [2019] i nieco zmodyfikowaną definicją tekstu muzycznego. W związku z tym wśród elementów muzycznych znalazła się analiza zarówno notacji muzycznych, jak i właściwych brzmień muzyki, specjalnych efektów akustycznych oraz melodii wokalnych obu utworów<sup>5</sup>. Zbadanie zapisu nutowego wydaje się konieczne, ponieważ pozwala zauważyć istotne zmiany na poziomie aranżacji muzycznej: zapis nutowy teoretycznie i logicznie decyduje o rzeczywistym brzmieniu muzyki, czyli stanowi pierwotną warstwę znaczącą utworu, jego hipotekst, który może być przedmiotem twórczej transdukcji [zob. klasyfikacja tekstów muzycznych w: Desblache 2019]. Analiza notacji muzycznej pozwala zauważyć strukturę utworu, powtarzające się motywy czy istotne modulacje – mogą one nie być aż tak oczywiste, jeśli ograniczymy się do analizy samej muzyki i melodii wokalne. Elementami pozamuzycznymi są: słowa, wykonanie, w tym elementy parawerbalne pochodzące od wykonawcy, oraz warstwa wizualna. Z racji tego, że znaczenia w tekście muzycznym tworzone są na zasadzie budowania wielowymiarowej spójności multimodalnej, podział jest umowny

<sup>3</sup> They [the lyrics] lightened the mood in what was otherwise a very heavy show. In fact, the laughter just about tore the roof off.

<sup>4</sup> <https://www.billboard.com/charts/hot-100/1969-08-09/> (dostęp 10.10.2024).

<sup>5</sup> Desblache [2019: 66] pisze o elementach muzycznych oraz o „muzyce wykonywanej” (ang. *performed music*), co jest sformułowaniem mało precyzyjnym, dlatego dla celów niniejszego artykułu warstwa muzyczna, czy też muzyka faktycznie wykonywana, obejmuje także linię wokálną oraz elementy akustyczne, które nie pochodzą od wykonawcy, np. śmiech publiczności.

i stanowi przede wszystkim narzędzie analityczne, a poszczególne elementy są omawiane także poza swoimi „oryginalnymi” kategoriami.

### 3.1. Elementy muzyczne: notacja muzyczna

Pod względem zapisu nutowego oba utwory są niemalże identyczne<sup>6</sup>: utrzymane w tonacji B-dur i oparte na stosunkowo prostej sekwencji trzech akordów triady harmoniczej. Przez to akompaniament muzyczny jest raczej monotony. Linia melodyczna nie jest szczególnie zaznaczona, ponieważ w utworach zarówno wyjściowym, jak i docelowym śpiew został zastąpiony recytacją. Zasadnicza różnica między oboma utworami sprowadza się przede wszystkim do ich regularności czy schematyczności: w wypadku utworu w języku polskim między zwrotkami występują zawsze dwa takty instrumentalnej przerwy, co nie jest regułą w tekście w języku angielskim. Ponadto, jak wynika z opracowań nutowych, tekst wyjściowy wykonywany jest w nieco żywszym tempie (100 uderzeń na minutę w porównaniu z 88 w tekście docelowym). Pomimo tych drobnych zmian oba utwory na tym poziomie analizy wydają się znacząco podobne. Więcej różnic można zaobserwować w warstwie muzyki wykonywanej faktycznie.

### 3.2. Elementy muzyczne: muzyka instrumentalna, linia melodyczna i efekty akustyczne

Utwór wyjściowy wykonywany jest przez Johnny’ego Casha, a towarzyszy mu jego zespół The Tennessee Three. W warstwie instrumentacji prym wiodą przede wszystkim gitary: sekcja rytmiczna to gitara basowa, której towarzyszą dźwięki perkusji, a sekcja melodyczna to gitary elektryczna oraz akustyczna. Jak już wspomniano, melodia wokalna sprowadza się przede wszystkim do rytmicznej recytacji: tekst jest deklamowany (z wyjątkiem końcowych fraz trzecich wersów w niektórych zwrotkach – są one faktycznie wyśpiewywane) i to głównie dlatego utwór zazwyczaj klasyfikuje się jako gatunek tzw. mówionego bluesa (ang. *talking blues*), należący do muzyki country. Dodatkowym elementem, nie tyle muzycznym, co akustycznym, jest śmiech widzów; podkreśla żartobliwy charakter utworu oraz jego interpretację.

---

<sup>6</sup> Analiza notacji muzycznej za opracowaniami nutowymi dostępnymi pod linkami: <https://www.strefamuzyka.pl/produkt/a-boy-named-sue-johnny-cash/> oraz <https://www.strefamuzyka.pl/produkt/chlopiec-zwany-zuzia-mieczyslaw-czechowicz/> (dostęp 26.09.2024).

W utworze docelowym możemy zaobserwować zasadnicze zmiany w instrumentacji: sekcja rytmiczna to w tym wypadku kontrabas oraz tamburyn, a sekcja melodyczna – mała gitara, najpewniej ukulele lub banjo, oraz klarnet, kojarzony przede wszystkim z jazzem, muzyką klezmerską czy ludową. Wspomniane instrumenty mogą stanowić potencjalne nośniki obcości – wykorzystanie klarnetu jest tu szczególnie istotne, ponieważ dźwięki tego instrumentu możemy usłyszeć w połowie i na końcu każdej zwrotki, dzięki czemu podkreślona zostaje linia melodyczna. W połączeniu z lekkim brzmieniem tamburynu oraz małej gitary całość nabiera zabawnego i satyrycznego charakteru, przy czym utrzymana jest w stylistyce melodii znanych z westernów. Tym samym możemy założyć, że instrumentarium tekstu docelowego jest w pewnym stopniu zbliżone do tego najczęściej używanego w muzyce country, czyli gatunku spoza kanonu rodzimych gatunków muzycznych. Podobnie jak to ma miejsce w oryginale, mamy tu do czynienia z melodyką deklamacyjną, ponieważ tekst piosenki jest recytowany. Element kodu akustycznego stanowią onomatopeje wyrażające śmiech nieobecnej widowni, dograne do ostatecznej wersji odcinka programu, który w tamtym czasie realizowany był w technice postsynchronizacji.

Mimo wykorzystania w tekście docelowym instrumentów, które mogą stanowić o przynależności utworu do gatunku muzyki country, wydaje się, że w tym konkretnym przypadku doszło w przekładzie do przesunięć na poziomie gatunkowym [zob. Kaindl 2020]. Utwór docelowy należałoby bowiem zaklasyfikować jako piosenkę aktorską (choć trudno doszukać się tutaj śpiewu) – obok elementów muzycznych wykorzystuje się także, albo przede wszystkim, aktorskie środki wyrazu.

### 3.3. Elementy pozamuzyczne: słowa

Ze względu na główny cel artykułu, jakim jest omówienie mechanizmu twórczej transdukcji w przekładzie melicznym oraz zastosowania strategii egzotyzyacji na poziomie różnych systemów semiotycznych, analiza słowna zostaje ograniczona przede wszystkim do wskazania elementów obcych w tekście docelowym. W warstwie słownej oba teksty łączy główny wątek, czyli żeńskie imię, które odbierane jest jednak w różny sposób: jako wstyd odczuwany z powodu posiadania wspomnianego imienia oraz jako obraz ojca, który porzuca rodzinę.

Dzięki wprowadzeniu dodatkowej obcości polska wersja piosenki zyskuje cechy kojarzone z kulturą kowbojską. Mowa tu nie tylko o bezpośrednich zapożyczeniach z języka angielskiego, czyli zwrotach „far West”, „old gold” czy „chewing gum” [zob. Aneks 1] – Młynarski wprowadza je do tekstu – ale także o stworzonej fabule. Tekst w języku polskim opowiada historię kowboja, któremu ojciec, chrzcząc syna kropelkami whisky, dał na imię Zuzia. Poznajemy perypetie z życia Zuzi, mężczyzny zmuszanego do nieustannego przeżywania wstydu; ostatecznie nie został mianowany szeryfem z racji swojego imienia. Nie kryje w związku z tym żalu i w sposób żartobliwy mówi o chęci zemsty na ojcu, do której ostatecznie nie dochodzi, co stanowi istotne odejście od treści utworu wyjściowego. Co więcej, kowboj Zuzia przyznaje na końcu, że jednak szczęście mu w życiu dopisało i dlatego swojemu synowi również da na imię Zuzia.

Mamy zatem do czynienia z krótkim, zabawnym opowiadaniem o przygodach kowboja. Obcość świata przedstawionego podkreślają zwroty w języku angielskim oraz nierodzime elementy treści, m.in. srebrna gwiazda, kojarzona z funkcją szeryfa, czy whisky, uchodząca za trunek pity chętnie na Dzikim Zachodzie. W wyniku tego opowieść chłopca zwanego Zuzią, choć krótsza od oryginału, przywodzi na myśl określony topos kulturowy.

Wyraźnego motywu kowbojskiego brak natomiast w tekście w języku angielskim<sup>7</sup> – Cash opowiada historię chłopca, któremu ojciec dał na imię Sue. Jest to przykład dobrze sformułowanego opowiadania z wyraźnie zaznaczonym zawiązaniem akcji, jej rozwinięciem, punktem kulminacyjnym i rozwiązaniem. W przeciwieństwie do wersji w języku polskim, w tekście angielskim tytułowy bohater spotyka swojego ojca. Dochodzi do bójki, a następnie do pojednania, kiedy to syn poznaje prawdziwe intencje rodzica: damskie imię zostało mu nadane celowo, żeby mógł stać się prawdziwym mężczyzną. Mimo tego Sue nie lubi swojego imienia, co w sposób dobitny podkreśla na końcu swojej opowieści. Komizm zawarty w historii ma inny charakter niż humor polskiej wersji językowej – ma zabarwienie słodko-gorzkie i bliżej mu raczej do czarnego humoru niż żartobliwej opowiastki z *happy endem*.

Należy wskazać również zasadnicze różnice formalne obu wersji językowych – tekst w języku polskim jest krótszy (siedem zwrotek

---

<sup>7</sup> Niektóre elementy leksykalne, m.in. słowo „saloon”, czy sam gatunek muzyczny mogą wprawdzie wskazywać motyw kowboja, ale nie jest on zaznaczony tak wyraźnie jak w tekście docelowym.

w porównaniu do dziewięciu w utworze oryginalnym), ale bardziej regularny pod względem liczby wersów i sylab (w każdej zwrotce sześć wersów dziesięciosylabowych z zaledwie dwoma wyjątkami, w tekście angielskim – zazwyczaj sześciowersowe zwrotki o różnej liczbie sylab) oraz układu rymów (zachowany charakterystyczny dla *talking bluesa* układ AABCCB, naturalnie obecny także w wersji oryginalnej, jednak z pewnymi odstępstwami). Niewątpliwie taka regularność potwierdza dbałość Młynarskiego o zachowanie istotnych elementów w warstwie słownej, wyznaczających rytm w utworze, czyli jednego z warunków koniecznych do stworzenia przekładu w pełni melicznego. Rytmiczność warstwy słownej współgra z aranżacją i odzwierciedla większy stopień precyzji utworu polskojęzycznego, widoczny w notacji muzycznej i wykonaniu utworu.

### 3.4. Elementy pozamuzyczne: wykonanie

Wykonanie obu utworów jest stosunkowo podobne, ponieważ obu artystów charakteryzuje pewna doza swobody, a nawet nonszalancji, szczególnie widocznej w tekście w języku angielskim. Cash wykonuje utwór w miarę „płasko”, bez większych zmian w dynamice czy sposobie recytacji, poza pojedynczymi wersami (zazwyczaj w połowie zwrotek), wykonywanymi bardziej śpiewnie. Inną istotną cechą wykonania, którą warto wskazać, jest wzrost dynamiki w punkcie kulminacyjnym opowiadania (koniec czwartej zwrotki, czyli spotkanie syna z ojcem tuż przed bójką i groźba śmierci ze strony tego pierwszego). Nie licząc zakończenia utworu, jest to również ten moment, w którym Cash się lekko uśmiecha, a nawet śmieje. Poza tym jego głos jest raczej monotony i poważny, co harmonizuje z jego scenicznym *image'em*<sup>8</sup>, głosem – miękkim i głębokim bas-barytonem – oraz ogólnym nastrojem piosenki, który możemy określić jak wyżej jako przykład czarnego humoru.

Mimo że polski tekst również opowiada o przykrych doświadczeniach tytułowego bohatera, to jednak jego wymowa jest inna, przede wszystkim dzięki kreacji aktorskiej Czechowicza. Grę aktorską, nieobecną w oryginale, charakteryzują swoboda i lekkość – brakuje monotonii oraz rezygnacji, które możemy zaobserwować w utworze oryginalnym. Czechowicz kreuje obraz komiczny, w czym pomagają mu liczne przerywniki w postaci

<sup>8</sup> Cash określany był mianem „Man in Black”, co wiązało się z jego szczególnym upodobaniem do koloru czarnego, czego jednak nie widać na nagraniu – artysta ma na sobie popielate spodnie, jasną koszulę i ciemną marynarkę.

śmiechu, ruch sceniczny i ochrypnięty głos – mają one stworzyć wizerunek osoby pozostającej pod wpływem alkoholu. Do tego należy dodać charakterystyczny i łagodny tembr głosu aktora oraz jego przedniojęzykowo-zębowe *l*, które łagodzą potencjalnie negatywny wydzźwięk opowieści.

W obu przypadkach swobodę wykonania podkreślają również określone cechy języka: u Casha mamy do czynienia z wysoce nieformalnym stylem – wyrażono go za pomocą licznych form skróconych, prefiksacji przy użyciu przedrostka *a-*, charakterystycznej dla regionalnej odmiany amerykańskiego języka angielskiego używanej m.in. w Tennessee<sup>9</sup>, wulgaryzmu, anafory („well” na początku poszczególnych zwrotek) czy wyrażień leksykalnych typowych dla kolokwialnych odmian języka mówionego. Styl wypowiedzi Czechowicza jest potoczny i stwarza wrażenie wypowiedzi spontanicznej – wskazują na to bezpośrednie i liczne zwroty do adresata, zwroty potoczne, np. „dać drapaka”, czy rozpoczynanie zdań od spójnika „i”.

### 3.5. Elementy pozamuzyczne: warstwa wizualna

Całości dopełnia warstwa wizualna, mocno zróżnicowana pod względami zarówno technicznym, jak i semiotycznym. Po pierwsze, tekst wyjściowy to nagranie w kolorze wykonania na żywo z licznymi zmianami ujęć kamery – na nagraniu możemy zobaczyć zbliżenia na Casha czy szersze ujęcia całego zespołu, a także kadry przedstawiające męską widownię zgromadzoną w sali więzienia. Natomiast tekst docelowy to nagranie studyjne i czarno-białe – jak już wspominaliśmy – wykonane w technice postsynchronizacji. Brakuje różnorodnych ujęć – nieliczne zmiany kąta kamery wydają się raczej prymitywne w porównaniu z zaawansowanym montażem oryginału.

Po drugie, oba teksty różnią się pod względem semiotycznym – chodzi tu przede wszystkim o bogactwo znaków, które możemy zaklasyfikować jako należące do kodów teatralnych, czyli systemów wizualnych czy społeczno-percepcyjnych. W tekście wyjściowym mamy do czynienia przede wszystkim z zachowaniem spontanicznym, zwłaszcza ze strony widzów, oraz zachowaniem w pewnym sensie wystudiowanym – możemy przecież założyć, że zarówno Johnny Cash, jak i członkowie jego

<sup>9</sup> Sabina Matyiku [2011], „A-prefixing”, *Yale Grammatical Diversity Project: English in North America*, <http://ygd.yale.edu/phenomena/a-prefixing> (dostęp 12.09.2024).

zespołu mieli określony sposób zachowania scenicznego. Z wiadomych przyczyn ich gesty czy ruchy są ograniczone. Także ubiór, choć nieopzbawiony znaczeń, nie jest w tym wypadku szczególnie istotny. Na uwagę na pewno zasługuje zachowanie wokalisty: niemalże przez cały czas trwania nagrania udaje się mu zachować kamienną twarz. Kontrastuje to z zachowaniem publiczności – gesty oraz mimika słuchaczy potwierdzają komiczny wydzźwięk utworu.

Pod względem różnorodności semiotycznej tekst docelowy wydaje się znacznie bardziej interesujący – Czechowicz wykorzystuje swój talent aktorski i możliwości, jakie dają mu warunki studyjne. Postać kowboja zostaje wykreowana przez znaki i kody wizualne: aktor ma na sobie strój, który może kojarzyć się z kulturą Dzikiego Zachodu, czyli wysokie buty, pas, najpewniej skórzany, kamizelkę, koszulę w kratę, bandanę i kapelusz. Do tego należy wspomnieć o pasujących rekwizytach, czyli gitarze (jest o niej mowa w warstwie słownej tekstu) oraz butelce – kowboj Zuzia stara się ją otworzyć przez cały czas trwania nagrania. Butelka nawiązuje zarówno do treści utworu, jak i do kowbojskiego stylu życia, a jej najpewniej wysokoprocentową zawartość może sugerować chociażby zachrypnięty głos Zuzi. Scenografia jest prosta – widzimy drewnianą ławkę i kilka ażurowych ścianek-krat, które mogą przywołać na myśl tereny amerykańskich prerii.

Oczywiste ograniczenia wynikające z możliwości ówczesnej techniki przekazu telewizyjnego rekompensuje urozmaicona mimika Czechowicza, jego gesty i ruch sceniczny, chociaż ten ostatni jest umiarkowany. Wszystko tworzy spójny obraz, zgodny z prezentowaną opowieścią: z jednej strony Zuzia odmalowana zostaje jako osoba o pogodnym usposobieniu, z drugiej – jako poważny i nieco szorstki kowboj, który musiał jednak sprostać wielu przeciwnościom losu z racji swojego nietypowego imienia. Tym samym warstwa wizualna współgra z warstwą słowną i muzyczną na zasadzie relacji komplementarności i ekwiwalencji [zob. Tomaszkiwicz 2006: 59-60].

#### 4. Podsumowanie

Jak wynika z tej analizy, istotne zmiany można zauważyć na poziomie wszystkich elementów znaczących w tekście. Stosunkowo niewielkie zmiany zaobserwowaliśmy na poziomie notacji muzycznej, chociaż również tam widać dążenie do osiągnięcia regularności i precyzji rytmu

w tekście docelowym. W pozostałych elementach znaczących widać większe modyfikacje oraz nośniki obcości: w warstwie muzycznej – w postaci innych instrumentów o bardziej „egzotycznym” brzmieniu; w warstwie słownej – to zapożyczenia, bezpośredni transfer, formy z charakterystycznym obcym układem rymów oraz sama fabuła; w warstwie wykonania – mamy swobodny i nieco nonszalancki kowbojski sznyt; w warstwie wizualnej natomiast – rekwizyty, kostiumy wykonawcy i scenografię, przywołujące określony motyw kultury obcej.

Możemy zatem stwierdzić, że tłumacz oraz pozostałe osoby odpowiedzialne za ostateczny kształt utworu docelowego kierowali się założeniami strategii egzotyzacji. Stworzony tekst docelowy jest obrazem spójnym, w którym obcość zachowana jest na poziomie elementów muzycznych i pozamuzycznych. W rezultacie słodko-gorzka opowieść o relacjach ojca i syna została twórczo zmodyfikowana i przedstawiona jako zabawna ballada o życiu kowboja. Warto przy tym zaznaczyć, że tekst docelowy wydaje się doskonale wpisywać zarówno w potrzeby sytuacyjne programu rozrywkowego, jak i styl oraz profil zawodowy wykonawcy – przesłanie piosenki w języku polskim jest przecież pozytywne. Ponieważ zmian dokonano na wszystkich poziomach znaczących tekstu, w tym także na poziomie gatunku muzycznego, możemy z pewnością mówić tutaj o zmianach o charakterze multimodalnym.

Celowo nie używam terminu „przekład”, ponieważ stopień zróżnicowania obu tekstów w warstwie słownej jest na tyle wysoki, że być może lepszym określeniem byłyby faktycznie: transkreacja, trawestacja czy adaptacja. Do tego, jak zasygnalizowałam we wstępie, możemy dodać pojęcie twórczej transdukcji, wprowadzone do przekładoznawstwa m.in. przez Gorrée [2023]. Niewątpliwie tekst docelowy stanowi przykład tłumaczenia całościowego: transfer jest tu widoczny nie tylko na poziomie znaków językowych (typowy przekład interlingwalny), lecz także na poziomie innych znaków, przy czym możemy założyć, że to warstwa słowna (opowieść o chłopcu imieniem Sue) stanowiła punkt wyjścia do kolejnych zmian. Znaki językowe, a właściwie ich znaczenia, zostały przeniesione na pozostałe systemy semiotyczne. Tym samym doszło do przekształcenia określonej „formy energetycznej” na inny rodzaj energii, zgodnie z rozumieniem terminu „transdukcja”, zaproponowanym przez Gorrée. Według badaczki o możliwości transdukcji, stanowiącej wyjście poza granice „zwykłego” tłumaczenia właściwego, decyduje intersemiotyczna przekładalność znaków językowych, a właściwie ich zdolność do

procesu transmutacji [Gorlée 2023: 171], czyli cecha, o której pisał już dużo wcześniej Jakobson.

Celem niniejszego artykułu nie jest wprowadzanie kolejnych pojęć, mogących w jakiś sposób dookreślić rozróżnienie między przekładem właściwym a adaptacją, zwłaszcza tych opartych na podobieństwie w warstwie słownej. Omawiany tekst docelowy jest wynikiem operacji na poziomie międzyjęzykowym, najpewniej także wewnątrzjęzykowym – nie możemy przecież wykluczyć, że Młynarski poszukiwał synonimów czy stosował parafrazy w polskim tekście piosenki – oraz intersemiotycznym, przy czym intersemiotyczność ta polega nie tylko na przełożeniu znaczeń znaków językowych na warstwy niewerbalne, ale również na pewnym odwzorowaniu niejęzykowych cech tekstu wyjściowego. Według mnie wszystkie te operacje mieszczą się w granicach przekładu pojmowanego w duchu zwrotu semiotycznego czy multimodalnego, czyli przekładu rozumianego jako operacja na znakach w ogóle, generująca nowe znaczenia w kulturze docelowej, a więc przekładu stanowiącego podstawę nowej lub dalszej interpretacji (w myśl koncepcji semiozy i znaku Peirce’a, w której znaczenie jednego znaku jest nowym znakiem podlegającym dalszej interpretacji).

Potwierdzenie powyższej tezy może stanowić efekt postprzekładowy piosenki w języku polskim, która dała początek serii recepcyjnej [zob. Skwara 2014]. Obcość wykreowanego obrazu stanowiła obcość uprzednio zasymilowaną, chociażby dzięki audycjom telewizyjnym, w czasie których widzowie mogli oglądać ulubione westerny lub seriale osadzone w tych realiach. Dzięki temu kowboj Zuzia zagościł na dłużej w programie – pod postacią *Felietonu chłopca zwanego Zuzią*, w którym opowiadał o swoich kolejnych przygodach, m.in. o podróży pociągiem „ku kenionom” [sic!] czy spotkaniu z indiańskim wodzem<sup>10</sup>.

Pytanie brzmi, czy w tym wypadku, biorąc pod uwagę ewidentne podobieństwa między tekstem wyjściowym a kolejnymi częściami opowieści,

---

<sup>10</sup> Archiwum TVP dysponuje nagraniami dwóch odcinków programu *Muzyka lekka, łatwa i przyjemna* ze stycznia 1970, w których zaprezentowano utwór omawiany w artykule oraz kolejny odcinek „stałego śpiewanego felietonu”, jak serię określił Lucjan Kydryński, prowadzący program – oba przekłady autorstwa Wojciecha Młynarskiego (drugi odcinek serii dostępny także pod linkiem <https://www.youtube.com/watch?v=bmzXUhw5vME>). Kolejne dwa odcinki dostępne są w sieci pod linkami: <https://www.youtube.com/watch?v=asXaZTSEBog> oraz <https://www.youtube.com/watch?v=ZH0WUH7W-tI> – najpewniej także w przekładzie Młynarskiego (dostęp 24.09.2025).

widoczne przede wszystkim w warstwie muzycznej, układzie rymów czy motywie damskiego imienia, możemy mówić o przekładzie. Raczej nie<sup>11</sup>, ale na pewno mamy tu do czynienia z oczywistym przykładem intertekstualności tekstów kultury oraz dosyć silnym efektem postprzekładowym, dzięki któremu „przekład” pierwotny (czyli piosenkę *Chłopiec zwany Zuzią*, emitowaną jako pierwsza w serii) można faktycznie postrzegać jako „formę podwójną” – z jednej strony tekst obcy i pochodzący z kultury odległej, ale z drugiej – tekst oparty na motywie znanym, akceptowanym czy wręcz naturalnym [Gentzler 2017: 86]. Przekład Młynarskiego cieszył się zatem „życiem po życiu” – być może dzięki zastosowaniu spójnej strategii egzotykcji w myśl podejścia multimodalnego do przekładu.

## Bibliografia

- Barańczak, A. (1983), *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Bednarczyk, A. (1995), *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Bednarczyk, A. (2008), *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bednarczyk, A. (2012), „Jeszcze raz o dominancie. Piosenka autorska – dominanta meliczna”, *Między Oryginałem a Przekładem*. 18: 39-57.
- Bernacki, M., Pawlus, M. (2002), *Słownik gatunków literackich*, Park, Bielsko-Biała.
- Cash, J. (1969), „A Boy Named Sue (Live at San Quentin, 1969)”, <https://www.youtube.com/watch?v=WOHPuY88Ry4> (dostęp 20.09.2024).
- Cash, J., Carr, P. (1997), *Cash: The Autobiography*, Harper Paperbacks, New York.
- Czechowicz, M. (1970), „Chłopiec zwany Zuzią” (tłum. Wojciech Młynarski), [w:] *Muzyka lekka, łatwa i przyjemna* (styczeń 1970), reż. Janusz Rzeszewski.
- Davies, E.E., Bentahila, A. (2008), „Translation and Code Switching in the Lyrics of Bilingual Popular Songs”, *The Translator*. 14(2): 247-272.

<sup>11</sup> Chociaż w tym wypadku także nie należy wykluczyć możliwości zaklasyfikowania innych piosenek jako przekładów. Możemy odwołać się do istotnych podobieństw w warstwie muzycznej czy rytmicznej, czyli elementów składowych tekstu muzycznego, oraz do teorii skoposu czy klasyfikacji Franzona [2021: 113-116], który takie przypadki określa mianem działalności przekładowej zgodnej z określoną strategią, albo do semiotycznego rozumienia przekładu jako ogólnego procesu transferu znaczeń.

- Franzon, J. (2021), „The Liberal Mores of Pop Song Translation: Slicing the Source Text Relation Six Ways”, [w:] Johan Franzon, Annjo K. Greenall, Sigmund Kvam, Anastasia Parianou, red. *Song Translation: Lyrics in Contexts*, Frank und Timme, Berlin.
- Franzon, J. (2024), „Song and Translation – Song Translation Studies”, *Studia Translatorica*. 15: 31-52. <https://doi.org/10.23817/strans.15-3>.
- Desblache, L. (2019), *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*, Palgrave Macmillan, London.
- Gentzler, E. (2017), *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Routledge, Oxon–New York.
- Gorlée, D.L. (2023), *From Mimetic Translation to Artistic Transduction: A Semiotic Perspective on Virginia Woolf, Hector Berlioz, and Bertolt Brecht*, Anthem Press, London–New York.
- Grajter, M. (2024), *Applying Translation Theory to Musicological Research*, Springer, Cham.
- Kaindl, K. (2020), „A Theoretical Framework for a Multimodal Conception of Translation”, [w:] Monica Boria, Ángeles Carreres, María Noriega-Sánchez, Marcus Tomalin, red. *Translation and Multimodality: Beyond Words*, Routledge, London–New York.
- Mastela, O. (2021), „Transkreacja w przekładzie melicznym: Piosenki Charles’a Aznavoura w twórczych tłumaczeniach Wojciecha Młynarskiego”, *Półrocznik Językoznawczy Tertium. Tertium Linguistic Journal*. 6(1): 183-202. <https://doi.org/10.7592/Tertium.2021.6.1.190>.
- Michalski, D. (2008), *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Młynarski, W. (2007), *Moje ulubione drzewo, czyli Młynarski obowiązkowo*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Osadnik, W.M., Nowinka, A. (2006), „The Problem of Equivalence in Translation of Songs”, [w:] Piotr Fast, red. *Przekład jako komunikat*, Śląsk i Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej, Katowice–Warszawa–Częstochowa.
- Rędzioch-Korkuz, A. (2023), „Beyond Singability: Descriptive-Explanatory Analysis of Polish Translations of Frank Sinatra’s *My Way*”, *Across Languages and Cultures*. 24(2): 221-238. <https://doi.org/10.1556/084.2022.00380>.
- Rędzioch-Korkuz, A. (2024), „Multimodalność w przekładzie na przykładzie tłumaczenia melicznego”, [w:] Ewa Kapela, Anna Paszkowska, Gabriela Wilk, red. *Przestrzenie Przekładu – 8*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice.
- Skwara, M. (2014), *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*, Universitas, Kraków.

- Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Warmużńska-Rogóż, J. (2013), „Fenomen piosenki francuskiej w Polsce, czyli Piaf wiecznie żywa”, *Między Oryginałem a Przekładem*. 19(4): 93-113.
- Wysocka, A. (2020), „Linguistic Aspects of Subjectivity in Song Translation (In the Light of Wojciech Młynarski’s Works and Self-Referential Remarks)”, *Studia Translatorica*. 11: 189-200. <https://doi.org/10.23817/strans.11-14>.

## ANEKS 1

**Tabela 1. Warstwa słowna w tekście wyjściowym [Cash 1969] i docelowym [Czechowicz 1970]**

<i>A Boy Named Sue</i>	<i>Chłopiec zwany Zuzią</i>
Well, my daddy left home when I was three, He didn't leave much to mom and me, Just this old guitar and an empty bottle of booze. Now I don't blame him 'cause he run and hid, But the meanest thing that he ever did Was before he left, he went and named me Sue.	Ludzie wiercie mi, choć się chwalić grzech, Że wywoła łyzy albo gromki śmiech Prawie każda historia, którą znam. Lecz wam mało co wzruszeń tyle da Jak zdarzenie to, jak ballada ta, Którą dziś przedstawić pragnę wam.
Well, I grew up quick and I grew up mean. My fist got hard and my wits got keen. Roam from town to town to hide my shame. But I made me a vow to the moon and stars I'd search the honky tonks and bars And kill that man that gave me that awful name.	Dobry papcio mój od świtania już Toczył z flaszką bój do wieczornych zórz. Białym myszkom się w kciuk pozwalał gryźć. Aż drapaką stąd dał któregoś dnia, Zostawiając nam moc pustego szkła I gitarę, na której gram do dziś.

<p>Well, it was Gatlinburg in mid-July And I just hit town and my throat was dry. I thought I'd stop and have myself a brew. At an old saloon on a street of mud There at a table, dealing stud, Sat the dirty, mangy dog that named me Sue.</p>	<p>Lecz nim poniósł go w świat parszywy muł, Papcio w dłonie wziął whisky flaszki pół, Na głowinę mą wylał krople dwie I wykonał gest, który zna far West, A ten gest to jest best kowbojski chrzest! I rzekł: „Chłopcze, ja ciebie Zuzia chrzczę!”.</p>
<p>Well, I knew that snake was my own sweet dad From a worn-out picture that my mother had And I knew that scar on his cheek and his evil eye. He was big and bent and gray and old And I looked at him and my blood ran cold. And I said, “My name is Sue, how do you do? Now you gonna die,” that’s what I told him! Yeah, that’s what I told him!</p>	<p>Odtąd przyszło mi ruszać w ludzi tłum, Przeżywając wstyd niby chewing gum, Bo powiedzcie, czy ktoś dziewczynę zna, Co okaże takt i pokocha cię, Kiedy pozna fakt, kiedy dowie się, Że jej chłopak na imię Zuzia ma. Cha cha cha cha cha</p>
<p>Well, I hit him hard right between the eyes And he went down, but to my surprise He came up with a knife and cut off a piece of my ear. Then I busted a chair right across his teeth And we crashed through the walls and into the street, Kicking and a-gouging in the mud and the blood and the beer.</p>	<p>Cóż nie jestem tchórz w życia ostrej grze: Raz szeryfem już chcieli obrać mnie, Bo bandytów ująłem naraz trzech! Burmistrz na mą pierś srebrną gwiazdę kładł I rzekł: „Przedstaw się”, po czym z krzesła spadł. „Szeryf Zuzia? Cha, cha, cha, che!”. Do dziś słyszę ten śmiech.</p>

<p>I tell you, I've fought tougher men,          But I really can't remember when          He kicked like a mule and he bit like          a crocodile.          I heard him laugh and then I heard him          cuss          And he went for his gun, I pulled mine          first.          He stood there lookin' at me and I saw          him smile.</p>	<p>Mało barów znam, lecz powiadam          wam,          Że dopadnę raz tego papcia tam.          Papcia, który w butelki patrzy dno.          Zetrę go na maść lub na krem old gold          I przemówię ja, nim przemówi kolt:          „Jestem Zuzia. Poznajesz Zuzię swą?”.          O, che, che, che!</p>
<p>He said, “Son, this world is rough          And if a man's gonna make it, he's          gotta be tough.          And I know I wouldn't be there to help          you along,          So I give you that name, and I said          goodbye.          And I knew you'd have to get tough or          die.          And it's that name that helped to make          you strong.”          Yeah!</p>	<p>Liczę w życiu na kolt i dwoje rąk          I dziewczynę mam, i szacunek w krąg,          I o Zuzi nikt nie mówi źle.          Będę syna miał i go ochrzczę sam          I co powiem wam – też mu Zuzia dam!          Ładne imię – niech powie ktoś, że nie!          Cha, cha, cha, cha!</p>
<p>He said, “Now you just fought one hell          of a fight          And I know you hate me, and you got          the right to kill me now.          And I wouldn't blame you if you do.          But you ought to thank me, before I die,          For the gravel in ya guts and the spit in          ya eye          'Cause I'm the son of a bitch that na-          med you Sue.”          What could I do?          What could I do?!</p>	

<p>I got all choked up and I threw down my gun. I called him my pa, and he called me his son, And I come away with a different point of view. And I think about him, now and then, Every time I try and every time I win. And if I ever have a son</p>	
<p>I think I'm gonna name him Bill or George, anything I'm planning but Sue! I still hate that name!</p>	

### STRESZCZENIE

Przekład meliczny wiąże się ze szczególnymi wyzwaniami przekładowymi, które wynikają przede wszystkim z polisemiotycznego i multimodalnego charakteru utworu słowno-muzycznego oraz charakteru i roli, jaką mają mieć piosenki, zwłaszcza te z nurtu muzyki rozrywkowej. To właśnie dlatego najczęstszymi strategiami są te bliższe adaptacji czy udomowieniu. Dzięki temu piosenki w języku docelowym stają się akceptowalnymi elementami kultury docelowej. Nie jest to jednak złota reguła. Celem artykułu jest omówienie polskiego przekładu piosenki *A Boy Named Sue*, stworzonego przez Wojciecha Młynarskiego w 1970 roku zgodnie z założeniami strategii egzotyzacji. Elementy obce zostały wprowadzone do wszystkich warstw znaczących tekstu muzycznego, co może dowodzić, że pojęcie multimodalności jest obecne w przekładoznawstwie od dawna. W artykule wskazano także efekt postprzekładowy tekstu docelowego, który mógł zaistnieć właśnie dzięki holistycznemu podejściu do przekładu.

**SŁOWA KLUCZOWE:** przekład meliczny, obcość, Młynarski, tekst muzyczny, multimodalność, efekt postprzekładowy

**ABSTRACT*****A Boy Named Sue* by Młynarski, or Multimodal Foreignness in Singable Translation**

Singable translation is beset with special translation challenges, which result primarily from the polysemiotic and multimodal nature of the verbo-musical text as well as from the nature and role of songs, especially those representing genres typical of popular music. Accordingly, songs are usually translated by means of adapting and domesticating strategies. Thanks to that, translated songs become acceptable elements of the target culture. However, this is not the golden rule. The aim of the article is to discuss the Polish translation of the song *A Boy Named Sue*, done by Wojciech Młynarski in 1970, following the strategy of foreignization. Foreign elements were introduced into all the layers of meaning of the musical text, which may prove that the concept of multimodality has been an ever-present feature of translation. The article also indicates the post-translation effect of the target text, which may have occurred thanks to the holistic approach to translation.

**KEYWORDS:** singable translation, foreignness, Młynarski, musical text, multimodality, post-translation effect