Półrocznik Językoznawczy Tertium. Tertium Linguistic Journal 6 (1) (2021)
www.journal.tertium.edu.pl
https://doi.org/10.7592/Tertium2021.6.1.190

Transkreacja w przekładzie melicznym: Piosenki Charles'a Aznavoura w twórczych tłumaczeniach Wojciecha Młynarskiego

Olga Mastela
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
olga.mastela@uj.edu.pl

Streszczenie

Artykuł prezentuje analizę twórczych tłumaczeń melicznych pióra Wojciecha Młynarskiego przeprowadzoną w celu ukazania transkreacyjnego podejścia tego autora do przekładu wybranych piosenek francuskich wykonywanych oryginalnie przez Charles'a Aznavoura. Młynarski okazuje się być prawdziwym mistrzem transkreacji w rozumieniu tego pojęcia, jakie zaproponowane zostało w latach 60. XX wieku przez brazylijskiego uczonego i tłumacza, Haroldo de Camposa (1929–2003). W niniejszym artykule na przykładzie analizy kontrastywnej wybranych tekstów piosenek w ich wersjach oryginalnych i przekładach pióra Młynarskiego podjęto próbę pokazania, w jaki sposób na kanwie francuskich tekstów oraz muzyki polski poeta i szansonista stworzył nowe teksty często obfitujące w zupełnie inne aluzje kulturowe niż te obecne w wersjach oryginalnych. Zachowując dominantę meliczną piosenek, Młynarski modyfikował warstwę semantyczną w celu dostosowania utworów do odbiorców docelowych, co dowodzi, że był świadomy również wartości marketingowej swych tłumaczeń, a więc cechy branej pod uwagę także w dzisiejszym rozumieniu usługi transkreacyjnej jako celowej adaptacji, uwzględniającej realia społeczno-kulturowe oraz sferę emocjonalną docelowych odbiorców, a także specyfikę rynku docelowego.

Słowa kluczowe: adaptacja, Aznavour Charles, Młynarski Wojciech, piosenka, przekład meliczny, semiotyka społeczna, transkreacja

Abstract

The paper is devoted to the phenomenon of transcreations (creative re-writings) of selected French songs, made by the famous Polish songwriter Wojciech Młynarski (1941–2017). The artist seems to have been a true master of transcreation, if we understand the concept in the way suggested in the 1960s by a Brazilian scholar and translator, Haroldo de Campos (1929–2003). In the present paper, on the example of contrastive analysis of selected lyrics in their original versions (performed by Charles Aznavour) and in Młynarski's renderings, it is shown how on the basis of original French lyrics and music, the Polish songwriter created new texts often abounding in entirely different cultural allusions. Saving the melic dominant, Młynarski at the same time modified the content semantically in order to adapt the songs to the target audience, which proves that he was aware also of the importance of the translations'

marketability – a feature that is taken into account in the contemporary understanding of transcreation services.

Keywords: adaptation, Aznavour Charles, melic translation, Młynarski Wojciech, social semiotics, song, transcreation

1. Wstęp

Przekłady meliczne, a więc wykonane z dbałością o warstwę meliczną przekłady utworów słowno-muzycznych i literacko-muzycznych (zob. m.in. Bednarczyk 2008: 67; Kaźmierczak 2015: 1; Szota 2018: 202), w szczególności zaś przekłady piosenek znanych bardów czy popularnych twórców muzyki rozrywkowej, pełnią w przestrzeni semiotyki społecznej niebagatelną rolę jako teksty kultury o szczególnym charakterze. Zarówno warstwa prozodyczna, jak i znaczeniowa przekładu melicznego może przyczynić się do porażki bądź sukcesu, a więc mniej lub bardziej przychylnej recepcji utworu na gruncie kultury docelowej. Za przykład mogą posłużyć piosenki Charles'a Aznavoura (1924–2018), które niewątpliwie odniosły w Polsce sukces nie tylko w swych wersjach oryginalnych, czy to na płytach czy to w autorskich wykonaniach artysty goszczącego w kraju nad Wisłą kilkukrotnie[1], ale również w wersjach zaproponowanych przez wybitnego tekściarza i legendę polskiego kabaretu – Wojciecha Młynarskiego (1941–2017).

Badania nad twórczością przekładową Młynarskiego podejmowano kilkakrotnie: o jego tłumaczeniach z rosyjskiego (wykonywanych zresztą – ze względu na słabą znajomość języka – z pomocą znajomych Rosjan i rusycystów) pisała m.in. Anna Bednarczyk, doceniając „twórcze poszukiwania tłumacza" i podkreślając „dbałość Młynarskiego o odtworzenie rytmu oryginału, dzięki czemu piosenki Wysockiego w wersji polskiej można śpiewać bez zmiany ich linii melodycznej" (Bednarczyk 1995: 37). Z kolei Joanna Warmuzińska–Rogóż (2013) zanalizowała wybrane francusko-polskie przekłady tego artysty badając „Fenomen piosenki francuskiej w Polsce". Mając na uwadze, „że jedną z najważniejszych cech piosenki francuskiej jest jej warstwa literacka", Warmuzińska-Rogóż doszła do wniosku, że „Tłumaczenia Młynarskiego można by określić jako *belles*, ale czasem *infidèles*, co nie pozbawia ich uroku. Nawet jeśli semantycznie nie odpowiadają oryginałom, wpisują się

[1] Przy okazji występu w Polsce w 2014 roku 90-letni wówczas Aznavour w wywiadzie dla Programu 1 Polskiego Radia podzielił się swoją refleksją: „W niektórych krajach ludzie chcą, żeby śpiewać w ich języku. W Polsce wiem, że nie muszę śpiewać i mówić po polsku, żebym był zrozumiany" (pobrane z https://www.polskieradio.pl/7/160/Artykul/1166671,Charles-Aznavour-publicznosc-w-Polsce-rozumie-mnie-bez-polskich-slow [data ostatniego dostępu: 20.03.2021]).

świetnie we francuski model, w którym dbałość o słowo wysuwa się na plan pierwszy" (2013: 106–107).

Warto, jak sądzę, ponownie pochylić się nad stworzonymi przez Wojciecha Młynarskiego przekładami utworów słowno-muzycznych i literacko-muzycznych, badając je jednak pod innym kątem, niż uczyniły to autorki dotychczas opublikowanych studiów. Proponuję mianowicie podjąć próbę zanalizowania wybranych tłumaczeń piosenek francuskich nie tylko w kategorii przekładu melicznego, ale także w odniesieniu do pojęcia transkreacji, które w tym kontekście rozumiem jako celową adaptację, uwzględniającą realia społeczno-kulturowe oraz sferę emocjonalną docelowych odbiorców, a także specyfikę docelowego rynku muzycznego. Przedmiotem analizy będą trzy teksty pióra Młynarskiego skontrastowane z utworami oryginalnie wykonywanymi w języku francuskim przez Charles'a Aznavoura:

1) *Ej, raz!* – tekst i wykonanie Młynarskiego z 1968 roku, najwyraźniej zainspirowane piosenką *Les deux guitares* z 1960 (słowa: Charles Aznavour; muzyka: ludowa melodia romska),
2) *Już widziałem, jak…* – pierwotnie zaprezentowana przez Artura Barcisia w 1991 roku polska wersja przeboju *Je m'voyais déjà* z 1960 (słowa i muzyka: Charles Aznavour)[2],
3) *Jest fantastycznie* – utwór napisany przez Młynarskiego przed 1994 rokiem na kanwie *For me, formidable* z 1964 (słowa: Jacques Plante; muzyka i oryginalne wykonanie: Charles Aznavour).

Celem analizy będzie unaocznienie występowania w przywołanych przekładach melicznych, a więc przekładach przeznaczonych do wykonania estradowego przy akompaniamencie muzyki, cech charakterystycznych dla twórczego przekładu artystycznego stworzonego dzięki zastosowaniu zabiegów adaptacyjnych w duchu tzw. transkreacji.

2. „Piosenki, z których się żyje", czyli o dualizmie transkreacji

Transkreacja ma, by tak rzec, podwójną naturę. Jest z jednej strony zorientowana literacko, a z drugiej marketingowo. Właściwie, nie sposób jednoznacznie zdefiniować to pojęcie (por. Mastela i Seweryn 2021). Figurując, w ramach normy ISO 17100, w katalogu usług dodanych świadczonych przez dostawców usług językowych (Language Service Providers), transkreacja

[2] Piosenka ta w tłumaczeniu Młynarskiego nagrywana była później przez polskich artystów kilkakrotnie; znalazła się m.in. w albumie autorskim Artura Barcisia pt. *Zagrać siebie* (Pomaton EMI, 2003) oraz w albumie *Michał Bajor – Od Piaf do Garou: piosenki francuskie w tłumaczeniu Wojciecha Młynarskiego* (Warszawa: Agencja Artystyczna MTJ, 2011).

jest dziś najczęściej rozumiana jako „coś więcej" niż tłumaczenie, jako pewna „wartość dodana" (Pedersen 2014: 60), co współautorka *Słownika polskiej terminologii przekładoznawczej* ujmuje następująco: transkreacja to „[p]roces adaptacji dotyczący przygotowania i przeniesienia komunikatu, głównie w branży reklamowej i marketingowej, z jednego kontekstu językowego i kulturowego w drugi […]" (Dybiec-Gajer 2019: 151). Inną branżą, w której transkreacja pełni coraz ważniejszą rolę jest turystyka, w tym promowanie historycznego oraz kulturowego dziedzictwa regionów (por. Whyatt 2016; Mastela 2021 oraz Mastela i Seweryn 2021).

Z kolei w obszarze tłumaczeń literackich idea transkreacji pojawiła się równolegle, by nie powiedzieć, że kongenialnie, w Indiach w latach 50. XX wieku za sprawą Purushottamy Lala, autora m.in. *Great Sanksrit Plays in New English Transcreations*, oraz w Brazylii w latach 60. XX wieku – w filozofii przekładu zaproponowanej przez Haroldo de Camposa, a następnie znajdującej odzwierciedlenie w jego niezwykle bogatej twórczości tłumaczeniowej (przełożył kanon literatury europejskiej, w tym: *Biblię*, dzieła Homera, Dantego, Goethego i innych na brazylijski portugalski). W ujęciu Lala transkreacja oznaczała próbę odtworzenia tradycji hinduistycznych za pomocą zasobów języka docelowego, czyli angielskiego, co było możliwe dzięki empatycznemu podejściu tłumacza oraz jego zaangażowaniu się w tłumaczony tekst (zob. Sales Salvador 2004 oraz Lal 1996). Natomiast według Brazylijczyka transkreacja to twórczy przekład czy wręcz akt twórczego, a przy tym radyklanego zawłaszczenia czyjegoś tekstu, stworzenia go na nowo na podstawie źródła, co w konsekwencji prowadzi do zatarcia granicy pomiędzy „własnym" i „cudzym", między oryginałem a przekładem (zob. Campos [2011] 2016; Borowski 2012 oraz Ribeiro Pires Vieira 1999).

Jeśli zastanowić się dłużej nad propozycją Camposa, zauważyć można zbieżność między jego twórczym, zawłaszczającym podejściem do przekładu artystycznego a współczesnym rozumieniem transkreacji w kontekście przekładu tekstów marketingowych jako działalności wymagającej „dopasowania kulturowego i dużej kreatywności, której rezultat pozostaje jednocześnie blisko kreatywnej intencji komunikatu wyjściowego" (Dybiec-Gajer 2019: 151, zob. też: Pedersen 2014: 60). Zważywszy że w przekładzie reklam, jak i przy tworzeniu pierwotnych ich wersji, w grę wchodzi głęboki namysł nad warstwą semiotyczną, nad potęgą oddziaływania znaków językowych na uczucia i zmysły odbiorców, wydaje się, że warto byłoby w ujęciu semiotycznym rozpatrywać – także pod kątem transkreacji – przekłady swoistych „tekstów kultury", czyli piosenek, a w szczególności przebojów muzyki rozrywkowej. Są to utwory przemawiające do szerokiej publiczności nie tylko na poziomie „wpadającej w ucho" melodii, ale często także na poziomie tekstu, który – gdy spojrzeć nań z

punktu widzenia semiologii – jest wielopoziomowym aktem komunikacji, funkcjonującym w społeczeństwie i „znaczącym" w systemie kultury (por. Wysłouch 1992). Szczególnie ciekawe może okazać się odczytanie – w ujęciu kontrastywnym oryginału i przekładu – znaczeń danej piosenki na płaszczyźnie zarówno środków językowych (zwłaszcza tych służących rytmizacji i uzyskaniu formy melicznej), jak i odniesień oraz aluzji kulturowych. Nośność danego tekstu kultury przyczynia się także do jego popularności, a co za tym idzie – dochodu twórców, którzy – jak śpiewał Młynarski ([1981] 2017: 231–232) – piszą nie tylko „piosenki intelektualne, / które gardzą szarą prozą dnia, / rymy mają wiotkie, niebanalne, / śmiało szukaj w nich drugiego dna", ale i takie „rodem z bazaru, z łóżka i baru" – „piosenki, z których się żyje", piosenki, które prostym tekstem o przyjemnościach i trudach dnia codziennego muszą trafić do odbiorców i poruszyć w nich strunę emocji, muszą się po prostu sprzedać. Jak twierdzi Daniel Chandler,

> Semiotyka pomoże nam dostrzec rolę pośredników, którą w konstruowaniu rzeczywistości społecznych pełnią znaki, my sami i inni ludzie. W rezultacie staniemy się mniej skłonni do traktowania rzeczywistości jako czegoś oczywistego, niezależnego od ludzkiej interpretacji. Przyjmując punkt widzenia semiotyki, być może dojdziemy do wniosku, że informacja czy znaczenie nie jest „zawarte" w świecie, książkach, komputerach czy mediach audiowizualnych. Znaczenie nie jest nam „przekazywane", gdyż to my sami je tworzymy, korzystając ze złożonych zależności między kodami i konwencjami, których istnienia normalnie nie jesteśmy świadomi. Uświadomienie sobie istnienia takich kodów oczywiście fascynuje, a także i wyzwala intelektualnie.
>
> ([2007] 2011: 27)

Zarówno Aznavour, jak i Młynarski jako twórcy oryginalni byli niewątpliwie świadomi istnienia tych kodów i próbowali z słuchaczami prowadzić gry komunikacyjne na różnych płaszczyznach. Młynarski tę wiedzę i umiejętność wykorzystywał również przekładając piosenki z innych języków. Według Jerzego Bralczyka, radość z słuchania Młynarskiego wynika z „kunsztu formy, z międzytekstowych i międzystylowych zabaw, z pokazywania wielostronnych nieoczekiwanych możliwości językowych", a także „z odczuwania […] różnych odmian wspólnoty, wspólnoty myślenia, emocji i chęci" (2017: 8), bo przecież „[l]ubimy czuć się inteligentni, także wspólnie, i wspólnie rozumieć aluzje i inne nieoczywiste odniesienia" (2017: 7).

Głęboki namysł nad rolą znaku w procesie przekładu dał się zauważyć również w pracach Camposa (zob. Borowski 2012: 94–97). W kontekście literatury Brazylijczyk

podkreślał wagę jej słuchowych i wzrokowych aspektów, był świadomy, że postać audiowizualna znaku ma kluczowe znaczenie w konstrukcji sensów. Wykorzystując model funkcji poetyckiej według Romana Jakobsona poszukiwał wewnętrznego porządku, (ponadjęzykowego) „śródkodu" jako „znaczącej formy" (Campos 1994: 63). Przekład literacki stanowił dla niego podjęcie wyzwania przełożenia konkretnego układu znaków na inny kod znaków, a nieprzekładalność tekstów twórczych – wynikająca z niemożności równoczesnego oddania informacji estetycznej i semantycznej – stanowiła dla Camposa punkt wyjścia do „ponownego stworzenia" tych tekstów. W 1969 Campos użył po raz pierwszy terminu „transkreaować" i tak go wyjaśniał:

> […] przekład twórczych tekstów zawsze będzie ponownym [ich] tworzeniem (recriação) lub tworzeniem równoległym, samodzielnym, choć wzajemnym. Im bardziej usiany trudnościami jest taki tekst, tym bardziej jest podatny na ponowne stworzenie, bardziej kuszący jako otwarta sposobność do [jego] ponownego stworzenia. W tego typu tłumaczeniu nie przekłada się jedynie znaczenia, przekłada się znak sam w sobie, czyli jego fizyczność, samą jego materialność […].
>
> (Cyt. za: Borowski 2012: 99)

W swoich projektach translatorskich Campos dążył więc z jednej strony do oddania oryginalnych asonansów i rytmu, dzięki czemu tworzył „echa" oryginałów „w ścisłym akustycznym tego słowa znaczeniu" (Borowski 2012: 99), a z drugiej – do stworzenia przestrzeni międzykulturowego dialogu (Oliveira [2004] cyt. za: Borowski 2012: 101), wplatając przykładowo wątki współczesnej kultury brazylijskiej, m.in. wiersze i piosenki, w transkreację „Księgi Koheleta".

Powyższe założenia, zarówno formalno-funkcjonalne, jak i kulturowe zdają się inherentnym elementem transkreacji w przekładzie sloganów reklamowych i tekstów marketingowych; podobna myśl najwyraźniej przyświecała też Wojciechowi Młynarskiemu w tłumaczeniu tekstów kultury, jakimi są piosenki. Wspomniana już wcześniej Joanna Warmuzińska-Rogóż, badając piosenki francuskie w przekładach Młynarskiego pochodzące z płyty *Od Piaf do Garou* dochodzi do następującego wniosku:

> Z analizy porównawczej oryginałów i przekładów wynika, że Wojciech Młynarski nie decyduje się na jedną spójną strategię: wśród zaśpiewanych przez Michała Bajora piosenek znajdziemy takie, których warstwa semantyczna niemal idealnie odpowiada oryginałowi, takie, których treść jest tylko echem oryginału, wreszcie takie, które w zasadzie napisane zostały na nowo.
>
> (2012: 100)

Zanim spróbujemy wybranym przekładom przyjrzeć się dokładniej, przypomnijmy, że rola warstwy melicznej, czyli melodii i rytmu, może stanowić – posłużmy się tutaj terminem zaproponowanym przez Bednarczyk – „dominantę meliczną" (2012: 39), która będzie zaledwie jedną z dominant translatorskich uwzględniających potencjalne cele tłumacza (2012: 54). W przypadku przekładów piosenek, które należy traktować jako słowno-muzyczne teksty kultury, możemy zauważyć obok dominanty melicznej także inne, związane z „zagadnieniem akceptowalności tekstu w […] kulturze [przekładu]" (Bednarczyk 2008: 19), a także z asocjacjami wywoływanymi przez te elementy tekstu piosenki, których znaczenie zakorzenione jest w kulturze. Co więcej, wprowadzenie elementów kultury docelowej może sprzyjać popularyzacji danego utworu w innej kulturze (Bednarczyk 2008: 92). Wydaje się zatem, że zastosowanie podejścia transkreacyjnego do przekładu piosenek, szczególnie tych z repertuaru muzyki rozrywkowej, może być zasadne i podobna idea mogła przyświecać Młynarskiemu, który przecież pisał wiele ze swych tekstów, zarówno oryginalnych, jak i tłumaczonych, na zamówienie. Przekład piosenki ma do pewnego stopnia pełnić rolę marketingową (płyta czy bilety na koncert muszą się sprzedać), a aby piosenka mogła zyskać publiczność/odbiorców w kulturze docelowej, autor przekładu powinien zadbać o to, by tekst piosenki służył nie tylko skutecznej komunikacji pewnych treści, ale także wytworzeniu więzi emocjonalnej między odbiorcami a przekazem[3]. Służyć temu może wprowadzenie elementów kultury docelowej, a nawet całkowita zmiana optyki czy punktu widzenia i dostosowanie przekazu do kontekstu kultury przyjmującej w konkretnym czasie i realiach społeczno-kulturowych, gospodarczych i politycznych, a nawet do szczególnych okoliczności wykonywania przekładu na scenie.

3. Transkreacyjno-meliczny kunszt Młynarskiego, czyli Aznavour po polsku

W twórczości własnej Wojciecha Młynarskiego zauważyć można przede wszystkim szczególną dbałość zarówno o efekty brzmieniowe, jak i o kontekst społeczno-kulturowy. Z jednej strony więc obserwuje się powtórzenia, związane zresztą z samym gatunkiem melicznym, jakim jest piosenka. Powtórzenia są dodatkowo na różne sposoby multiplikowane, układane „piętrowo" (Kudra 2018: 59–60): będą to powtórzenia kompozycyjne (refreny, zwrotki), rytmiczne (akcent, intonacja, iloczas, pauzy), brzmieniowe (m.in. aliteracja, instrumentacja głoskowa, tzw. echolalia czy glosolalia), rymy (zewnętrzne i wewnętrzne), a

[3] Por. uwagi Dybiec-Gajer i Oittinen (2020: 3) na temat przekładu i adaptacji literatury dziecięcej.

wreszcie paralelizm składniowy i leksykalny. Z drugiej strony, równie ważną rolę odgrywa kontekst. Jak podkreśla Stanisław Dygat w nocie na płycie z 1968 roku zatytułowanej *Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę*, z której pochodzi analizowana poniżej piosenka *Ej, raz!*,

> [Młynarski] [i]nteresuje się powszednim dniem przeciętnego Polaka i do swego talentu dodaje prawdopodobieństwo świata, który nam pokazuje. Może dlatego, że przejmuje się tak bardzo tymi wszystkimi małymi ludźmi, którym się z tych czy innych przyczyn w życiu nie powodzi. Wzrusza się nimi i ich niefortunne zmagania z codziennością, ukazuje jednocześnie satyrycznie i poetycko.

Z przeprowadzonej poniżej analizy porównawczej trzech piosenek Aznavoura w wersjach Młynarskiego wynika, że również w swej twórczości przekładowej artysta ten dbał zarówno o oddanie w języku polskim wewnętrznej kompozycji utworów francuskich, ich rytmu i brzmienia, jak i o wychwycenie w tych utworach elementów obyczajowości i umiejscowienie ich w realiach znanych Polakom mniej lub bardziej bezpośrednio. Zasadne wydało się zatem zaprezentowanie analizowanych tekstów w kolejności chronologicznej ich powstania w języku polskim, niezależnie od daty powstania wersji oryginalnych.

3.1. W Paryżu czy w Warszawie? Przypadek *Les deux guitares* i *Ej, raz!*

Piosenka Młynarskiego *Ej, raz!* to ciekawy przypadek. Pojawiła się po raz pierwszy w albumie *Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę* (Warszawa: Polskie Nagrania Muza) w 1968 z adnotacją, że autorem tekstu do rosyjskiej melodii ludowej jest Młynarski. Najwyraźniej jednak, na co wskazują słowa „Gdzieś w Paryżu […] Francuzi […] kiedy chandrę czują, / powtarzają słowa dwa, / język wyłamując: / Ej, raz, isszio raz […]", tekst ten zainspirowany został utworem Aznavoura *Les deux guitares* (dosł. Dwie gitary) napisanym w 1960 do tej samej muzyki, określonej jako ludowa melodia romska. Charles Aznavour, właściwie Szahnur Wghinak Aznawurian, był z pochodzenia Ormianinem. W swej autobiografii wspominał:

> zostałem za młodu poddany różnym oddziaływaniom, odczuwałem wpływy kultury ziemi moich przodków, tak w sferze muzycznej, jak i poetyckiej, klasycznej i ludowej, rosyjskiej, żydowskiej, cygańskiej, arabskiej, ormiańskiej, a później francuskiej, hiszpańskiej, amerykańskiej…
>
> (Aznavour [2003] 2005: 275)

Przy pisaniu piosenki *Les deux guitares* źródłem pierwotnej inspiracji dla Aznavoura mógł być zatem znany rosyjski romans „Две гитары" (dosł. Dwie gitary) Apollona Grigoriewa (1822–1864) wraz z tradycyjną melodią cygańską zaaranżowaną przez Iwana Iwanowicza Wasiljewa

(1810–1870) i wykonywaną na rosyjskich estradach[4]. Co ciekawe, równolegle do polskiej wersji Młynarskiego – w latach 1967–1968 – w ZSRR pojawiła się nowsza rosyjska wersja autorstwa Włodzimierza Wysockiego zatytułowana *Moja cygańska*[5].

Motywem przewodnim wszystkich wymienionych wersji – obok powtarzanego w każdej z nich tego samego rosyjskiego refrenu znaczącego „Ech raz, jeszcze raz, jeszcze wiele, wiele razy" – jest stan upojenia alkoholowego i następujący po nim kac, jednak powody do upicia się są różne. W pierwotnej wersji ludowej podany jest motyw dochodzącej zza ściany melodii granej na dwóch gitarach i przywołującej rzewne wspomnienia; u Wysockiego powodem notorycznego upijania się jest swoisty dekadentyzm. U Aznavoura z kolei – struny gitar potrącane przez dwóch Cyganów wywołują wspomnienia młodzieńczych szaleństw, podmiot liryczny każe sobie przynieść mocnego wina i lać go tyle, by pozwoliło mu ono zapomnieć o przeszłości, każe też śpiewać i grać dopóki nie będzie się turlał pod stołem pijany na śmierć. Porównajmy oryginalne słowa francuskie Aznavoura z wizją Młynarskiego, zwracając przy okazji uwagę, z jaką maestrią oddał Młynarski sylabotoniczny system wersyfikacyjny piosenki i związane z nim metrum zbliżone do trocheicznego, odpowiadające oryginalnemu metrum muzycznemu tradycyjnej melodii romskiej. Jest to metrum 4/4 z mocniejszym akcentem na „raz", czyli na pierwszą ćwierćnutę i nieco słabszym na „trzy"[6]. W poniższej tabeli grubszą czcionką zaznaczono sylaby akcentowane podczas śpiewu, każdy wers odpowiada dwóm taktom w metrum 4/4; co do zasady wersy nieparzyste kończą się muzyczną pauzą ćwierćnutową, zaś wersy parzyste – półnutową (jak zaznaczono na przykładzie pierwszych dwóch wersów poniżej)[7]:

Tabela 1. Fragmenty *Les deux guitares* (Aznavour 1960) i *Ej, raz!* (Młynarski [1969] 2017: 92–93).

Deux tzi**ga**nes, **sans** ré**pit**, **gra**ttent **leurs** gui**ta**res **ra**ni**mant** du **fond** des **nuits**	**Gdzieś** w Pa**ry**żu **mieś**cie **jest** **ma**łe, **noc**ne **bis**tro, **gdzie** z na**po**jów **pi**ja **się**

[4] Zob. Две гитары. Текст русского романса «Две гитары». Стихи Аполлона Григорьева, музыка Ивана Васильева (pobrane z https://pesni.retroportal.ru/sr1/22.shtml [data ostatniego dostępu: 29.03.2021]).

[5] Por. tekst rosyjski Wysockiego i jego polski przekład (pobrane z https://www.tekstowo.pl/piosenka,wlodzimierz_wysocki,moja_cyganska.html [data ostatniego dostępu: 29.03.2021]).

[6] Por. zapis nutowy: https://musescore.com/user/179734/scores/5568237 [data ostatniego dostępu: 01.07.2021].

[7] Warto pamiętać, że interpretacje utworu prezentowane przez obu artystów zarówno na nagraniach płytowych, jak i na estradach cechowała pewna doza swobody, więc rozmieszczenie pauz bywało nieregularne, a niektóre sylaby trwały krócej niż ćwierćnuta lub były rozciągane na kilka nut (por. np. dwa wykonania Młynarskiego dostępne na: https://www.youtube.com/watch?v=WOGH5ofSiEs oraz https://youtu.be/FmQ-sQ592YU [data ostatniego dostępu: 01.07.2021], a także oryginalne wykonanie Aznavoura dostępne m.in. na: https://www.youtube.com/watch?v=3zFuuorDvAA [data ostatniego dostępu: 30.03.2021]).

toute **ma** mé**moi**re, **sans** sa**voir** que **roule** en **moi** **un** flot **de** dé**tres**se **font** re**naît**re **sous** leurs **doigts** **ma** fol**le** jeu**nes**se. […] **Je** veux **rire**, je **veux** chan**ter** **et** soû**ler** ma **pei**ne **pour** ou**bli**er **le** pas**sé** **qu'a**vec **moi** je **traî**ne. [Allez…] **Ap**por**tez**-moi **du** vin **fort** **car** le **vin** dé**liv**re. [Ooo…] **Ver**sez, **ver**sez **m'en** en**core** **pour** que **je** m'en**iv**re. […] **Quand** je **se**rais **iv**re **mort** **faible** et **la**men**tab**le **et** que **vous** ver**rez** mon **corps** **rou**ler **sous** la **tab**le, **a**lors **vous** pour**rez** ces**ser** **vos** chants **qui** ré**son**nent, **mais** en **a**tten**dant**, jou**ez**, **jou**ez, je or**don**ne ! […]	**tyl**ko **wód**kę **czys**tą. **Zaś** Fran**cu**zi – **bra**cia **tam**, **kie**dy **chan**drę **czu**ją, **pow**ta**rza**ją **sło**wa **dwa**, **ję**zyk **wyła**mu**ją**c: […] **Wi**dzisz **gdzieś** da**le**ko **stąd** w po**świa**cie księ**ży**ca **tłum** nie**dźwie**dzi **bia**łych, **co** **cho**dzi **po** u**li**cach. **Ka**pi**ta**lizm **sko**ro **świt** **jest** już **nie** tak **sza**ry, **kie**dy **Fran**cuz **wspo**mni **rytm** cy**gań**skiej gi**ta**ry. […] **Nie**chaj **wzru**sza **się** do **łez**, **kto** ma **sła**bą **gło**wę, **ro**mans **wpraw**dzie **sta**ry **jest**, **a**le **fran**ki **no**we! **Dzi**siaj **i** każ**de**go **dnia** **w bis**trze **za** O**pe**rą **sztucz**ny **Cy**gan **cze**ka **na** **praw**dziwych fra**je**rów! […]

Pod kątem melicznym można zauważyć, że tekst Młynarskiego dopasowany został do oryginalnej linii melodycznej: utrzymany w tym samym rytmie, co francuski, zachowuje układ rymów męskich i żeńskich, podobny jest więc w warstwie brzmieniowej do oryginału. Pozostając w charakterze pieśni ludowej, utwór w wersji polskiej posiada akcenty językowe regularnie odpowiadające mocnym częściom taktów muzycznych (por. definicję *wiersza melicznego* wg Okopień-Sławińskiej 1976: 489).

Pod kątem treści natomiast tekst polski przyjmuje zupełnie inną optykę niż francuski, co jest związane między innymi z wprowadzeniem przez Młynarskiego innego typu podmiotu lirycznego. W przeciwieństwie bowiem do tekstu francuskiego, w którym podmiot liryczny jest ujawniony wprost poprzez gramatyczne „ja" mówiące o swoich emocjach bezpośrednio (np. „Je veux rire, je veux chanter […]" – dosł. 'chcę się śmiać, śpiewać chcę'), tekst polski skonstruowany jest w następujący sposób: w pierwszej i ostatniej zwrotce dominuje typ liryki pośredniej, z podmiotem lirycznym ukrytym – na wzór epicki – za okolicznościami przedstawionymi w utworze; z kolei w środkowej części piosenki zaprezentowany został typ liryki inwokacyjnej (charakterystycznej m.in. dla oratorstwa), a mianowicie: w zwrotkach drugiej i trzeciej „ja" liryczne adresuje wypowiedź do „drugiej osoby" (np. „Stary romans, ile tchu / kupuj tu za franki, potem sensu jego słów / szukaj na dnie szklanki").

Francuska wersja również posiada fragmenty, w których słychać pytania w drugiej osobie: „Gdzie cię boli? Dlaczego cię boli?", ale tak naprawdę z tymi pytaniami podmiot liryczny zwraca się do samego siebie, do swojej duszy („la voix qui dit à mon âme: Où as-tu mal? Pourquoi as-tu mal, ah?"). Prosi Cyganów, żeby swą ognistą muzyką zagłuszyli ten wewnętrzny głos i ból duszy. Jednak dwie cygańskie gitary jeszcze bardziej akcentują dramat podmiotu lirycznego, uświadamiając mu marność „naszej", a więc po prostu ludzkiej egzystencji („la vanité de notre existence"): „[…] Pourquoi vivons-nous ? Quelle est la raison d'être ?" – Po co żyjemy? Jaka jest przyczyna naszego bytu? Te pytania egzystencjalne obecne we francuskiej wersji piosenki mają wymiar osobisty i zarazem uniwersalny dzięki zastosowaniu zaimka „nous" (pol. 'my'), a więc pierwszej osoby liczby mnogiej.

W wersji polskiej przyjęto perspektywę „z boku": podmiot liryczny ani nie ujawnia się bezpośrednio, ani też nie utożsamia się z konkretną zbiorowością czy wspólnotą. Na wzór narratora epickiego obserwuje ludzkie postawy i – co charakterystyczne dla tekstów Młynarskiego – opisuje je z lekką drwiną, w kategoriach narodowych: „Francuzi […] kiedy chandrę czują", wspominają „rytm cygańskiej gitary" i, „język wyłamując", próbują po rosyjsku zamawiać alkohol. Czyżby jednak (tylko) o Francuzach pisał Młynarski? Wprawdzie wyraźnie konkretyzuje on niedookreślone w tekście francuskim miejsce akcji, sytuując ją w Paryżu, jednak pod pozorną „scenografią" bistra za paryską Operą, gdzie artysta lokalizuje świat przedstawiony w piosence, czają się aluzje do typowo polskiej rzeczywistości lat 60. XX wieku: w miejsce oryginalnego francuskiego wina podawana jest tylko „czysta" (*nota bene* w szklankach), kapitalizm jest określony przy pomocy przymiotnika „szary", obrazującego zwykle czasy PRL-u. Obsesyjne „białe niedźwiedzie" przywołują raczej obraz zimnej północnej Rosji czy ówczesnego ZSRR niż Francji. A że na twardą walutę czyha „sztuczny Cygan", cóż dziwnego? Przecież „prawdziwych Cyganów już nie ma", jak ujęła to parę lat później Agnieszka Osiecka. Tekst Młynarskiego tchnie zatem ironią, może wręcz sarkazmem, i raczej polityczno-gospodarcza jest w nim przyczyna upojenia alkoholowego aniżeli egzystencjalna.

3.2. W Paryżu, czyli wszędzie… (na przykładzie polskiej wersji *Je m'voyais déjà*)

Je m'voyais déjà Aznavour napisał po części na podstawie własnych doświadczeń artysty, który dość długo musiał walczyć, aby zyskać upragnioną popularność, a częściowo w wyniku inspiracji występem innego młodego artysty bezskutecznie próbującego oczarować publiczność. Wykonanie piosenki Aznavour zaproponował Montandowi, a gdy ten propozycję odrzucił, artysta postanowił sam ją wykonać na zakończenie koncertu w Alhambrze, gdzie

zbierała się cała śmietanka towarzyska wyższych sfer Paryża. Początkowo powściągliwa publiczność nagrodziła występ owacją na stojąco, którą Aznavour tak po latach wspominał: „Wszyscy stali i gorąco klaskali. Cały Paryż, tak nieprzewidywalny, stał tutaj i dawał mi właśnie jedną z największych satysfakcji […]. Koniec upokorzeń, nocy pełnych wątpliwości, narodziła się gwiazda, myślałem" ([2003] 2005: 177–178).

Podmiot liryczny w oryginalnej wersji piosenki napisanej przez Aznavoura zwierza się, że chciał podbić właśnie Paryż, wyruszył więc z prowincji w wieku osiemnastu lat, pragnąc odnieść sukces w stolicy Francji jako piosenkarz (wskazują na to *mes chansons*, czyli dosł. 'moje piosenki'); wyobrażał sobie, że oto umiera z tremy (*mourant de trac*), przygotowując się do występu na scenie przed paryską śmietanką (*ce Tout-Paris*), której tak boją się artyści. Z kolei podmiot liryczny w polskiej wersji autorstwa Młynarskiego nie jest pieśniarzem, ale aktorem; grywał tak komiczne, jak i tragiczne role, nie odczuwając wyraźnej tremy przed występami na scenie. Porównajmy początek i dalsze fragmenty utworu w obu wersjach językowych, zwracając uwagę nie tylko na treść, ale także na ukazane poniżej wybrane cechy wiersza melicznego: sylaby akcentowane podczas śpiewu zaznaczono grubszą czcionką – dokładne odwzorowanie w tłumaczeniu ich oryginalnego układu pozwoliło na zachowanie zgodnego z muzyką metrum i rytmu.

Tabela 2. Fragmenty *Je m'voyais déjà* (Aznavour 1960) i *Już widziałem, jak…* (przeł. Młynarski)[8].

À dix-huit **ans** j'ai quitté ma pro**vin**ce	Rodzinny **dom** przed laty opuś**ci**łem
Bien déci**dé** à empoigner la **vie**	i z miasta, **gdzie** każdy każdego **zna**,
Le cœur lé**ger** et le bagage **min**ce	jak stałem, **tak** przed siebie wprost ru**szy**łem,
J'étais cer**tain** de conquérir Pa**ris**	zdobywać **świat** – nieważne, gdzie i **jak**.
[…]	[…]
On m'a pas ai**dé**	Byłem jednym z **tych**,
Je n'ai pas eu de **vei**ne	co nie czują **stra**chu,
Mais au fond de **moi**	kiedy zabrzmi **gong**
Je suis sûr au **moins**	i oślepi **cię**
Que j'ai du ta**lent**	reflektorów **blask**…
Mon complet **bleu**, y a trente ans que j'le **por**te	Garnitur **ten** trzydzieści lat już **no**szę
Et mes chan**sons** ne font rire que **moi**	i szukam **wciąż**, nieważne, jak i **gdzie**,
J'cours le ca**chet**, je fais du porte à **por**te	okazji, **by** zarobić parę **gro**szy,

[8] Tekst polski podano w wersji z książeczki dołączonej do albumu *Michał Bajor – Od Piaf do Garou: piosenki francuskie w tłumaczeniu Wojciecha Młynarskiego*, Warszawa: Agencja Artystyczna MTJ, 2011.

Pour subsis**ter** je fais n'importe **quoi**	nikt z moich **ról** nie śmieje się – prócz **mnie**.
Je n'ai con**nu** que des succès fa**ci**les	Pociągiem **tłu**kę się w noc na chał**tu**ry,
Des trains de **nuits** et des filles à sol**dats**	w walizkach **dwóch** od wielu mieszkam **lat**,
[…]	[…]
J'ouvrais calme**ment**	Żeby sławę **mieć**
Les soirs de pre**mi**ère	choćby przez go**dzi**nę,
Mille télé**grammes**	próbowałem **już**
De ce Tout-Pa**ris**	i błazeńskich **fars**,
Qui nous fait si **peur**	i ponurych **dram**.
Et mourant de **trac**	W końcu – pal to **sześć** –
Devant ce par**ter**re	to nie moja **wi**na,
Entré sur la **scène**	że publiczność **wciąż**
Sous les ova**tions**	nie docenia **ról**,
Et les projec**teurs**	które dla niej **gram**.
[…]	[…]

Oprócz przemiany oryginalnego pieśniarza w aktora, możemy w przekładzie zaobserwować dokonanie przez tłumacza generalizacji miejsca poprzez zastąpienie Paryża światem, co czyni przesłanie tekstu bardziej uniwersalnym, a także wiarygodniej brzmiącym z ust docelowego polskiego wykonawcy przekładu. Francuska prowincja została zastąpiona po prostu miastem, „gdzie każdy każdego zna". Zamiast Paryża i jego śmietanki towarzyskiej mamy bliżej nieokreśloną „publiczność". W przekładzie pominięta jest także wzmianka o korzystaniu przez podmiot liryczny z usług prostytutek (*filles à soldats*), a więc usunięty został temat dość częsty w francuskiej piosence kabaretowej[9]. W zamian pojawiło się nawiązanie do niewygód i nocnych podróży na „chałtury", co może być aluzją do losu artystów scen polskich. Swojsko brzmi też fraza „zarobić parę groszy".

Można zadać pytanie, dlaczego tutaj – w przekładzie *Je m'voyais déjà* – Paryż i dość szczególne realia sceny piosenki francuskiej ustępują miejsca bardziej powszechnemu w Polsce obrazowi sceny teatralnej, mimo że na przykład w polskiej wersji *Ej, raz!* Paryż się pojawia, choć wcale nie występuje we francuskim oryginale (zob. 3.1.). Odpowiedź na to pytanie przynieść może refleksja nad pierwotnym przeznaczeniem tekstu polskiego *Już widziałem, jak…*. Został on bowiem przygotowany do recitalu Artura Barcisia pt. *Gra, czyli*

[9] Warto wspomnieć w tym kontekście chociażby utwór *Milord* w wykonaniu Édith Piaf. Zob. też opracowanie Mortaigne (2013).

musical na jednego aktora. Premiera odbyła się w 1991 roku podczas Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, a następnie spektakl grany był przez wiele lat w Teatrze Ateneum w Warszawie. Ten monodram muzyczny, jak wspomina sam wykonawca, stanowił „opowieść o aktorstwie, o teatrze i o świecie" (Barciś w: Piotrowicz 2019) i tak też Młynarski ukształtował obraz podmiotu lirycznego oraz świata przedstawionego w omawianej piosence, ukazując właśnie realia pracy przeciętnego (czy może po prostu niedocenianego) aktora.

3.3. Szczery czy szczera? Kim jest podmiot liryczny piosenki *Jest fantastycznie*?

Zbudowana na szczególnym koncepcie dwujęzycznej zabawy słowami o podobnym brzmieniu, wywołującej swoisty efekt jąkania się (np. ang. *can I* i franc. *canaille*; ang. *daisy* i franc. *désir*), piosenka *For me formidable* wykonywana przez Aznavoura od 1964 roku prezentuje próbę zalecania się podmiotu lirycznego w języku obcym, próbę dość nieudaną i wykpioną przez adresatkę:

You are the one for me, for me, for me, formidable
You are my love very, very, very, véritable
Et je voudrais pouvoir un jour enfin te le dire
Te l'écrire dans la langue de Shakespeare
My daisy, daisy, daisy, désirable
Je suis malheureux d'avoir si peu de mots
A t'offrir en cadeaux
Darling I love you, love you, darling I want you
Et puis c'est à peu près tout
[…]
But how can you see me, see me, see me, si minable
Je ferais mieux d'aller choisir mon vocabulaire
Pour te plaire dans la langue de Molière
Toi, tes eyes, ton nose, tes lips adorables
Tu n'as pas compris tant pis
Ne t'en fais pas et viens-t'en dans mes bras
[…]
Et puis le reste on s'en fout
[…]
Je me demande même
Pourquoi je t'aime

Toi qui te moques de moi et de tout
Avec ton air canaille, canaille, canaille, how can I love you?[10]

W nieco skróconym przekładzie filologicznym z obu języków – angielskiego i francuskiego – można ująć te słowa następująco: „Jesteś dla mnie, dla mnie tą jedyną, wspaniałą, jesteś mą miłością bardzo, bardzo prawdziwą i chciałbym móc ci to kiedyś w końcu powiedzieć, napisać ci to w języku Shakespeare'a: Kwiatuszku mój/Stokrotko ma, stokrotko ma, upragniona… Jestem nieszczęśliwy, że mam tak mało słów, które mógłbym ci podarować. Skarbie, kocham cię, skarbie, pragnę cię i to w zasadzie tyle […] Lecz jak ty możesz na mnie patrzeć, patrzeć na mnie, na taką miernotę… Żeby ci się spodobać, lepiej by było, gdybym poszukał słów w języku Molière'a. Ty, twoje oczy, twój nos, twoje usta urocze… Nie zrozumiałaś, trudno, nie gniewaj się i pójdź w me ramiona […] A co dalej – kpijmy z tego… […] Pytam się właściwe, dlaczego kocham cię, ciebie, która kpisz ze mnie i z wszystkiego tak podle, podle, podle, jak mogę kochać ciebie?".

Polski tekst tej piosenki zatytułowany *Jest fantastycznie*, znany dziś niektórym w wykonaniu Michała Bajora w pochodzącej z płyty *Od Piaf do Garou* (2011) wersji z podmiotem lirycznym rodzaju męskiego, Wojciech Młynarski przygotował pierwotnie na początku lat 90. do spektaklu teatralnego w reżyserii Magdy Umer: monodramu *Kobieta zawiedziona* (na podstawie zbioru opowiadań Simone de Beauvoir) z Krystyną Jandą w roli tytułowej. Premiera odbyła się 18 kwietnia 1994 w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. W spektakl ten reżyserka wplotła teksty Jeremiego Przybory i Wojciecha Młynarskiego powstałe w oparciu o piosenki francuskie wykonywane oryginalnie m.in. przez Aznavoura czy Dassina, w tym właśnie interesujący nas utwór *Jest fantastycznie*. I tak oto – najwyraźniej na potrzeby monodramu i wykonującej go aktorki – Młynarski do oryginalnej melodii *For me formidable* zaproponował tekst, w którym podmiot liryczny jest rodzaju żeńskiego i wręcz pełni rolę przedstawionej w spektaklu kobiety zawiedzionej, zdradzonej, rozdartej (wszakże francuski tytuł utworu Simone de Beauvoir z roku 1967 to *La Femme rompue*). Piosenka wkomponowana została w następujący kontekst:

> Fragmenty dziennika, wybrane przez reżyserkę Magdę Umer, ukazują dramatyczną przemianę bohaterki, która znalazła się w banalnej, lecz przez to nie niemej bolesnej sytuacji porzuconej kobiety. Tekst, chwilami dramatyczny, choć nie pozbawiony wisielczego poczucia humoru, kiedy

[10] Na kanale „Les archives de la RTS" dostępne jest nagranie telewizyjne oryginalnego wykonania: https://www.youtube.com/watch?v=uL7A94t3lsQ; a cały tekst dostępny jest m.in. na: https://www.paroles.net/charles-aznavour/paroles-for-me-formidable [data ostatniego dostępu: 30.03.2021].

> indziej przypomina bezładną paplaninę. […] W owym napięciu między uczuciową szamotaniną a bezradnością słów leży siła spektaklu.
>
> (Fryz-Więcek 1995)

Bohaterka monodramu śpiewa sama do siebie:

> Nie mówię, że jest źle, bo jest – bo jest fantastycznie!
> Nie czepiam się, bo patrzę dziś na świat bezkrytycznie.
> Nie mądrzę się, bo można od zbyt uczonych tyrad
> dostać świra – wolę w mowie rzec Szekspira:
> Jest najs-, jest najs jest najs jest najsympatyczniej!
> Cudownie jest – do siebie sama mówię,
> powtarzam tak wciąż,
> bo w życiu dętym, smętnym, mętnym, pokrętnym
> pogadać z kimś inteligentnym chcę,
> więc mówię sama sobie, że mi jest fantastycznie!
> Nie mówię: „szaro jest" lecz, że jest cudownie szaro,
> uśmiecham się do marzeń mych z nadzieją i wiarą
> i mam ten luz, że z sobą raz potrafię być szczera
> jak cholera i w języku rzec Moliera:
> Quel bonheur, bo ner- bo nerwy napięte
> tak mówią mi: kochana, ciepła, czuła
> dla siebie raz bądź,
> […]
>
> (cyt. za: *Krystyna Janda w Trójce – Piosenki z teatru* 1998)

Widać wyraźnie, że w oparciu o podobną strategię brzmieniową i rytmiczną wykorzystującą powtórzenia, rymy (wewnętrzne i zewnętrzne) oraz homonimie międzyjęzykowe, w wyniku swoistej transkreacji Młynarski „przetworzył" oryginalny tekst kabaretowy autorstwa Plante'a, obnażający językową nieporadność miłosnych wynurzeń podmiotu lirycznego oraz drwinę ze strony ich adresatki (z pobrzmiewającymi w piosence aluzjami do odwiecznych angielsko-francuskich animozji oraz stereotypowej niechęci Francuzów do nauki języków obcych) w utwór pokazujący przeżywane przez bohaterkę monodramu rozgoryczenie życiem i próbę przezwyciężenia trudów relacji międzyludzkich.

Gdyby natomiast wyjść poza ramy spektaklu stanowiącego tło dla tej wersji piosenki, można by nawet zinterpretować ją jako zawierającą aluzję do być może już nie PRL-owskiej, ale wciąż jeszcze dość „szarej" polskiej rzeczywistości pierwszych lat transformacji, kiedy to

inteligencja – wykształcona, znająca języki obce i kanon literatury światowej (w piosence uosobiony przez Szekspira i Moliera) – wydawała się nieliczną, dość osamotnioną cząstką społeczeństwa. Młynarski w jednej ze swych własnych piosenek z tego okresu śpiewał: „ukochana, nie opuszczaj mnie! / Nie wycofuj się! Inteligencjo!" ([1997] 2017: 428).

4. Wnioski

Na podstawie przeprowadzonych analiz dochodzimy do dwóch wniosków. Po pierwsze, Wojciecha Młynarskiego można uznać za mistrza transkreacji (w rozumieniu H. de Camposa) w zakresie przekładu melicznego piosenki francuskiej, w szczególności utworów wykonywanych oryginalnie przez Charles'a Aznavoura. Na podstawie przywołanych w niniejszym artykule tekstów oryginalnych Młynarski stworzył na nowo teksty o funkcji poetyckiej i szczególnych walorach brzmieniowych, łatwe do wykonanie z akompaniamentem oryginalnie skomponowanej muzyki, gdyż zbudowane w oparciu o te same układy rymów, rytmów i melodie poszczególnych fraz, a jednocześnie zakotwiczone w znakach kultury docelowej. Z tych refleksji wynika kolejny wiosek, mianowicie: podejście transkreacyjne, rozumiane dwojako – zarówno z literackiego punktu widzenia jako wyjątkowo twórcze tłumaczenie (tutaj: piosenki rozrywkowej czy kabaretowej), jak i z marketingowego punktu widzenia jako kulturowe dostosowanie treści piosenki do potrzeb docelowego rynku muzycznego, czyli publiczności złożonej z mieszkańców danego kraju na konkretnym etapie jego historii i sytuacji polityczno-gospodarczej, może z powodzeniem być stosowane do przekładu tekstów o charakterze melicznym, takich jak piosenka autorska, i przyczyniać się do sukcesu zarówno warstwy muzycznej, jak i słownej danego utworu na gruncie innej kultury.

Podziękowania

Za pomoc w odnalezieniu informacji dostępnych tylko w języku rosyjskim dziękuję mgr Agnieszce Seweryn. Za wprowadzanie mnie od najmłodszych lat w tajniki twórczości Wojciecha Młynarskiego dziękuję mojemu Tacie, a za uwrażliwianie na niuanse językowe i sensy ożywające w słowach – mojej Mamie.

Bibliografia

Aznavour, Charles (1960) *Les deux guitares; Je m'voyais déjà* [cyt. za: https://www.paroles.net/charles-aznavour; data ostatniego dostępu: 30.03.2021].

Aznavour, Charles ([2003] 2005) *Kiedyś… Wspomnienia* [*Le Temps des avants*. Québec: Flammarion] (tłum.) Andrzej Wiśniewski. Warszawa: Wydawnictwo Studio Emka.

Bednarczyk, Anna (1995) *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Bednarczyk, Anna (2008) *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bednarczyk, Anna (2012) „Jeszcze raz o dominancie. Piosenka autorska – dominanta meliczna". *Między Oryginałem a Przekładem*, 18; 39–57.

Bogucki, Łukasz, Joanna Dybiec-Gajer, Maria Piotrowska, Teresa Tomaszkiewicz (2019) *Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Borowski, Gabriel (2012) „Transkreacja: myśl przekładowa Haroldo de Camposa". *Przekładaniec*, 26; 87–107.

Bralczyk, Jerzy (2017) „Młynarski. Absolutnie". [W:] Wojciech Młynarski, *Od oddechu do oddechu*. Warszawa: Prószyński i S-ka; 5–8.

Campos, Haroldo de ([2011] 2016) „Tradycja, transkreacja, transkulturacja: eks-centryczny punkt widzenia" [„Tradição, tradução, transculturação: o ponto de vista ex-cêntrico". W: Haroldo de Campos, *Da transcriação. Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG] (tłum.) Gabriel Borowski. *Przekładaniec*, 33; 26–36.

Chandler, Daniel ([2007] 2011) *Wprowadzenie do semiotyki* [*Semiotics: The Basics.* London: Routledge] (tłum.) Katarzyna Hallett, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.

Dybiec-Gajer, Joanna (2019) „Transkreacja". [W:] Bogucki, Łukasz, Joanna Dybiec-Gajer, Maria Piotrowska, Teresa Tomaszkiewicz, *Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej*. Kraków: Księgarnia Akademicka; 151.

Dybiec-Gajer, Joanna, Riitta Oittinen (2020) „Introduction: Travelling beyond Translation – Transcreating for Young Audiences". [W:] Joanna Dybiec-Gajer, Riitta Oittinen, Małgorzata Kodura (red.) *Negotiating Translation and Transcreation of Children's Literature. From Alice to the Moomins*. Singapore: Springer; 1–9.

Dygat, Stanisław (1968) [Tekst na okładce płyty winylowej Wojciecha Młynarskiego *Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę*]. Warszawa: Polskie Nagrania Muza.

Fryz-Więcek, Agnieszka (1995) „Dramat odrzuconych dam". *Gazeta Krakowska*, 67 (21.03.1995) [pobrane z https://krystynajanda.pl/dorobek/kobieta-zawiedziona/. Data ostatniego dostępu: 30.03.2021. Tekst recenzji dostępny również na www.encyklopediateatru.pl/artykuly/6987/dramat-odrzuconych-dam].

Kaźmierczak, Marta (2015) „Przekład meliczny". *Sensualność w kulturze polskiej* [Multimedialna encyklopedia tematyczna]. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. [Pobrane z: www.sensualnosc.bn.org.pl. Data ostatniego dostępu: 19.03.2021].

Krystyna Janda w Trójce – Piosenki z teatru (1998) [Dokument dźwiękowy oraz książeczka dołączona do płyty]. Warszawa: Polskie Radio.

Kudra, Andrzej (2018) „Powtórzenie jako cień konceptualny (w piosenkach Wojciecha Młynarskiego)" [W:] Katarzyna Burska i Elwira Olejniczak (red.) „*Strasznie lubię cię, piosenko". Szkice o tekstach Wojciecha Młynarskiego. Tom jubileuszowy dedykowany Profesor Barbarze Kudrze*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego; 53–69.

Lal, Purushottama (1996) *Transcreation. Seven Essays on the Art of Transcreation*. Calcutta: A Writers Workshop Publication.

Mastela, Olga (2020) „Retelling Legends and Folk Tales: A Transcreative Approach in the Collaborative Translation Classroom". *Research in Language*, 18 (2); 151–171 [otwarty dostęp: https://digijournals.uni.lodz.pl/rela/vol18/iss2/4/].

Mastela, Olga i Agnieszka Seweryn (2021) „Transkreacja – nowy obszar czy nowa nazwa?". [W:] Maria Piotrowska (red.) *Perspektywy na przekład*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego; 275–295.

Młynarski, Wojciech (2017) *Od oddechu do oddechu*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Mortaigne, Véronique (2013) „La prostitution à travers les arts : la chanson réaliste". *Le Monde – Culture* 28.11.2013 [pobrane z: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-chanson-realiste-chapitre-2_3522357_3246.html. Data ostatniego dostępu: 05.07.2021].

Okopień-Sławińska, Aleksandra (1976) „Wiersz meliczny". [W:] Janusz Sławiński (red.) *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo; 489–490.

Pedersen, Daniel (2014) „Exploring the Concept of Transcreation – Transcreation as 'more than Translation'?". *Cultus. Journal of Intercultural Mediation and Communication*, 7; 57–71.

Piotrowicz, Paweł (2019) „Wojciech Młynarski? Nie ma takiego drugiego jak on. Niezwykła płyta *Ateneum gra Młynarskiego* już w sprzedaży" (02.12.2019) [pobrane z https://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/wojciech-mlynarski-nowa-plyta-ateneum-gra-mlynarskiego-informacje/hj9s9nj. Data ostatniego dostępu: 05.07.2021].

Ribeiro Pires Vieira, Else (1999) „Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation". [W:] Susan Bassnett, Harish Trivedi (red.) *Postcolonial Translation: Theory and Practice*. London/New York: Routledge; 95–113.

Sales Salvador, Dora (2004) „Translation passages. Indian fiction in English as transcreation?". [W:] Albert Branchadell, Lovell Margaret West (red.) *Less Translated Languages*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company; 189–205.

Szota, Weronika (2018) „Melic translation". *Neofilolog,* 51; 201–210.

Warmuzińska–Rogóż, Joanna (2013) „Fenomen piosenki francuskiej w Polsce, czyli Piaf wiecznie żywa". *Między Oryginałem a Przekładem,* 19 (4); 93–113. DOI: 10.12797/MOaP.19.2013.22.07.

Whyatt, Bogusława (2016) „Tłumacz w branży turystycznej". [W:] Bogusława Whyatt et al., *Tłumacz – praktyczne aspekty zawodu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM; 103–123.

Wysłouch, Seweryna (1992) „Analiza strukturalno-semiotyczna". *Polonistyka,* 5; 262–265.