

Diabeł tkwi w szczegółach, czyli o literackim wymiarze przekładów dla dzieci (na przykładzie książek Ulricha Huba i Wolfa Erlbrucha)

Abstrakt:

Przedmiotem artykułu jest pytanie o możliwość zachowania w tłumaczeniu literackiego wymiaru książek dla dzieci. Literatura dla dzieci w przekładzie jest często zredukowana do funkcji dydaktycznej i rozrywkowej, w wyniku czego oryginalne dzieła tracą swój wymiar estetyczny. Analiza translatorska dwóch utworów współczesnych pisarzy niemieckich – *An der Arche um Acht* [O ósmej na arce] Ulricha Huba (2007) oraz *Die fürchterlichen Fünf* [Straszna piątka] Wolfa Erlbrucha (1990) – odnosi się do następujących zabiegów artystycznych: humoru, gier słownych, powtórzeń oraz zabawy stylami językowymi. Dzięki porównaniu oryginałów i wersji polskich wskazać można, że wiele z pozornie nieprzekładalnych elementów dzieła literackiego da się zachować w przekładzie, co pozwala czytelnikom docelowym przeżyć te same emocje co czytelnikom tekstów wyjściowych.

Słowa kluczowe:

niemiecka literatura dziecięca, *O ósmej na arce*, przekład literacki, *Straszna piątka*, translatoryka literatury dziecięcej, Ulrich Hub, Wolf Erlbruch

The Devil is in the Details, or the Question of Literary Value of Children's Literature in Translation (Based on the Books by Ulrich Hub and Wolf Erlbruch)

Abstract:

The paper discusses the question whether children's literature can render its aesthetic dimensions in translation. When children's books are treated solely as tools for education or entertainment, they often lose their artistic features in translation. Two contemporary German books – Ulrich Hub's *An der Arche um Acht* [Meet at the Ark at Eight] (2007) and Wolf Erlbruch's *Die fürchterlichen Fünf* [The Fearsome

* Eliza Pieciul-Karmińska – dr hab., profesor w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Wydziału Neofilologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe obejmują badania nad przekładem literatury dziecięcej oraz recepcję baśni braci Grimm. Kontakt: eliza.karminska@amu.edu.pl.

Five] (1990) – and their Polish translations are examined with reference to their aesthetic values such as humour, repetitions, puns, and contrast between different language styles. Based on this analysis, it can be said that many so-called untranslatable features of a literary work can be rendered in translation allowing target readers to experience emotions like those of original readers.

Key words:

German children's literature, *Meet at the Ark at Eight*, literary translation, *The Fearsome Five*, children's literature translation studies, Ulrich Hub, Wolf Erlbruch

Wprowadzenie

Czy przekład dla dzieci to przekład właściwy?

Od kiedy literatura dla dzieci stała się przedmiotem badań akademickich i przestała być uważana za rzekomo niepoważną, również jej przekłady coraz częściej poddawane są refleksji. Badania nad tłumaczeniami tej twórczości są wprawdzie wynikiem połączenia analiz literaturoznawczych i przekładoznawczych, ale warto zaznaczyć, że główny impuls wyszedł od literaturoznawców¹, gdyż w translatoryce temat swoistości takiego przekładu przez wiele lat niemal nie istniał (O'Sullivan, 2000, s. 178).

Na ignorowanie tej kwestii w przekładoznawstwie zwróciła uwagę na początku lat 80. ubiegłego wieku Katharina Reiss (1982, s. 7). Wskazała ona, że dotychczas albo całkowicie podważano zasadność badania tłumaczeń dla dzieci w ramach studiów nad przekładem literatury pięknej, albo przypisywano twórczości dla najmłodszych szczególnie status, zaznaczając przy tym, że wymyka się ona zwykłemu regułom debaty translatologicznej nad takimi kwestiami jak wierność, ekwiwalencja czy adekwatność w przekładzie². Tymczasem prawdą jest, że to właśnie dzieje tłumaczeń dla dzieci naznaczone są ingerencjami: dodatkami, adaptacjami, parafrazami. Co ciekawe, przez niektórych badaczy właśnie takie modyfikacje są uznawane za wyznacznik gatunkowy literatury dziecięcej, która może być definiowana poprzez to, jak jest traktowana

¹ Przełomowe pod tym względem były książki Götego Klingberga (kolejno 1978, 1986): *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems* i *Children's Fiction in the Hands of the Translators*.

² Wydaje się jednak, że jest to alternatywa pozorna, gdyż skutek obydwu tych postaw był identyczny. Paradoksalnie podkreślanie szczególnego statusu i charakteru literatury dziecięcej w tłumaczeniu bardzo często służyło wykluczeniu jej tłumaczeń z badań przekładoznawczych (O'Sullivan, 2000, s. 179).

w przekładzie, albowiem tłumacze utworów kierowanych do młodego odbiorcy pozwalają sobie na wolność i odstępstwa, jakich nigdy nie dokonaliby w odniesieniu do literatury dla dorosłych (Barańczak, 1992, s. 68).

Reiss (1982, s. 7) wskazała jednak, iż właśnie te cechy przekładu literatury dla dzieci³ domagają się szczególnego namysłu ze strony translatorki. Szczęśliwie dyskusja o tym, jak tłumaczyć dla młodych czytelników, toczy się od tamtego czasu intensywnie (np. Lathey, 2010; Tabbert, 2002). Także w Polsce jest to dziedzina, która w ostatnim czasie zyskuje na znaczeniu i doczekała się już licznych publikacji oraz zainteresowania specjalnych zespołów badawczych m.in. na uniwersytetach w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Poznaniu⁴. Takie tematy jak cenzura i tabu czy odmienność kulturowa i wynikające z tego udomowienia uważane są za kluczowe zagadnienia w przekładzie twórczości dla dzieci. Stosunkowo bogatą literaturę przedmiotu mają również zagadnienia wynikające z asymetrii komunikacyjnej między dorosłymi nadawcami a młodymi odbiorcami, co Michał Borodo (2011) podsumowuje określeniem „reżim dorosłych”⁵. Hans-Heino Ewers (2022, s. 33–37) w swojej najnowszej książce zaznacza zaś, że rola pośredników w literaturze dla dzieci ciągle jest jednym z tematów tabu, chociaż instancje pośredniczące (a tym samym wpływające na recepcję literatury) są wręcz definicyjnym elementem komunikacji literackiej na linii dorosły – dziecko.

W niniejszym tekście chciałabym jednak zwrócić uwagę na inny aspekt tłumaczeń dla młodych odbiorców, który również wpływa na decyzje translatorskie i recepcję tłumaczonego tekstu – jest to pytanie o literacki wymiar przekładu dla dzieci.

Czy przekład literatury dla dzieci to nadal literatura?

Od chwili, gdy Zohar Shavit (1986) zwróciła uwagę, że peryferyjna pozycja literatury dla dzieci w polisystemie literatury manifestuje się w szczególnych

³ Cechami szczególnymi przekładu literatury dla dzieci były dla Reiss (1982, s. 7) następujące aspekty: 1) asymetria procesu przekładowego i komunikacji literackiej na linii dorosły – dziecko; 2) wpływ instancji pośredniczących wywierających nacisk na tłumacza w zakresie przestrzegania tematów tabu i zasad pedagogicznych; 3) ograniczona – w stosunku do czytelnika dorosłego – wiedza młodych odbiorców o świecie.

⁴ Wystarczy sięgnąć do rozpraw (w porządku alfabetycznym): Michała Borody, Joanny Dybiec-Gajer, Hanny Dymel-Trzebiatowskiej, Ewy Nicewicz, Elizy Pieciul-Karminskiej (autorki niniejszego artykułu), Ewy Rajewskiej, Beate Sommerfeld, Aleksandry Wiczorkiewicz, Moniki Woźniak.

⁵ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Elizy Pieciul-Karminskiej.

strategiach przekładowych (zob. także Albińska, 2009–2010, s. 264; Sommerfeld, 2017, s. 47–48), zaczęto uważniej badać, w jaki sposób na działania tłumacza wpływa założenie, iż taka twórczość jest mniej poważna czy niesamodzielna. Podczas gdy literatura dla dorosłych już u schyłku XVIII wieku uwolniła się od swojej funkcji dydaktycznej, literatura dla dzieci do dzisiaj postrzegana bywa jako nieautonomiczna (Ewers, 2012, s. 207–208), czyli obciążona szczególnym zadaniem: przygotowania nieletnich członków społeczeństwa do ich dorosłych ról (O’Sullivan, 2000, s. 113–114). Dorośli, jak pisze Grzegorz Leszczyński (2015), „pomni wychowawczej roli książki, szturmują księgarnie i wybierają to, co ich zdaniem jest »pożyteczne« i »wychowawcze«” (s. 13).

Jeśli książki dla dzieci traktowane są przede wszystkim jako instrumenty socjalizacji i inkulturacji, łatwo zapomnieć o ich walorach estetycznych. Z obiektywnego faktu ograniczonej wiedzy młodego czytelnika wspomniani dorośli pośrednicy często wysnuwają wniosek, iż literatura dla dzieci nie może być traktowana na równi z tą dla dorosłych, ponieważ młodzi odbiorcy nie mogą w pełni docenić literackich walorów czytanego tekstu. Taka ograniczona wizja twórczości dla dzieci manifestuje się szczególnie w odniesieniu do literatury obcej. Kiedy bowiem czytamy książki autorstwa rodzimych pisarzy, nie mamy trudności z dostrzeżeniem artystycznego kunsztu poezji i prozy, z rozpoznaniem żartów słownych, kreatywności językowej czy subtelnej ironii. W docenieniu estetycznych walorów polskojęzycznej twórczości dla dzieci pomaga także kanon literacki, mimo wszelkich wątpliwości związanych z tworzeniem szkolnych list lektur (Czernow, Michułka 2017). Trudniej odmówić literackości utworowi rodzimego twórcy, którego znamy często od najwcześniejszych lat i o którym uczyliśmy się w szkole. Inaczej jednak postępujemy wobec literatury obcojęzycznej – zwłaszcza w odniesieniu do dzieł spoza kanonu lektur szkolnych. Dorośli pośrednicy są bardziej skłonni sprowadzać obcojęzyczne utwory dla dzieci do dydaktycznych bądź czysto rozrywkowych funkcji. Przyczynami mogą być: bariera językowa, odmienny kanon literacki, różnice w tradycjach gatunkowych oraz niezajomość aktualnych trendów na rynku książki w innym kraju i języku. Z tych powodów często nie doceniamy nawet największych klasyków obcojęzycznej twórczości dla dzieci⁶, a wybitnych współczesnych pisarzy z zagranicy nie rozumiemy w ich literackiej swoistości.

⁶ Badania nad recepcją kanonu literackiego w przekładzie na język polski obejmują m.in. analizy przekładów Heinricha Hoffmanna (Dybiec-Gajer, 2018), baśni Charles’a Perraulta (Woźniak, 2009–2010), Hansa Christiana Andersena (Sochańska, 2009–2010) i braci Grimm (Pieciul-Karmińska, 2009–2010) czy utworów E.T.A. Hoffmanna (Pieciul-Karmińska, 2014).

W przekładzie dla dzieci bardzo często dochodzi do zaniedbania stylistycznych cech tekstu czy swoistości warsztatu literackiego autora. Owe cechy niezbędne do utrzymania w tłumaczeniu przy założeniu, że dzieło ma zachować swą artystyczną tożsamość, w teorii przekładu literackiego określa się mianem „dominandy semantyczno-stylistycznej” (w rozumieniu Jerzego Brzozowskiego, 2011, wywiedzionym z koncepcji Stanisława Barańczaka, 1984, 1992⁷) czy też „dominandy translatorycznej” (Bednarczyk 2008). Ignorowanie tej dominandy przy jednoczesnym skupieniu się na warstwie fabularnej i funkcji dydaktycznej prowadzi nieuchronnie do wspomnianych już wyżej ingerencji w tekst literacki.

Nawet kompetentni tłumacze często nie doceniają literatury dla dzieci⁸. Wielu z nich nie dostrzega, że autor książek dla młodej publiczności czytelniczej jest nie tyle dostarczycielem rozrywkowej fabuły czy dydaktycznych opowiadań, ile twórcą literatury – że ma swój warsztat pisarski, swoisty język i rozpoznawalny styl⁹. Z niepowtarzalnego językowo tekstu oryginału nierzadko czyni się w przekładzie tekst pozbawiony wyjątkowości i brzmiący jak sztamkowe szkolne wypracowanie. Birgit Stolt (2006, s. 7 i nast.) przytacza skargi autorów, których książki w wyniku tłumaczenia stały się literaturą gorszego gatunku, i stwierdza, że pisarz tym samym zdany jest na łaskę tłumacza¹⁰. A przecież nieprzypadkowo

⁷ Barańczak (1992) na użytek swoich przekładów dzieł Williama Szekspira sformułował trzypunktowy program, który nazwał „szekspirowską Teorią TTT, czyli Trzech Truizmów Translatorskich” (s. 151). Kluczowa dla programu translatorskiego Barańczaka była jego koncepcja „dominandy stylistycznej” (1984, s. 219) bądź „dominandy semantycznej” (1992, s. 21), co Brzozowski (2011), jak sam pisze, „chyba zgodnie z intencjami Barańczaka”, postanawia dla uproszczenia nazwać „dominantą semantyczno-stylistyczną” (s. 17).

⁸ W tym miejscu dodać trzeba, że nierzadko tłumaczami literatury dla dzieci są osoby, które nie mają kwalifikacji wymaganych do przekładu literackiego. Tymczasem w przypadku planowania publikacji bestsellerowych książek dla dorosłych, przy czym nie mówimy tutaj o tzw. harlequinach, wydawnictwa sięgają zwykle po sprawdzonych tłumaczy – tutaj bowiem ewentualne błędy szybko zostaną zweryfikowane przez krytyków, innych tłumaczy, a także samych czytelników. W dobie blogów książkowych i coraz lepszej znajomości języków obcych nie powinno to nikogo dziwić, ale dziwić powinno, że w odniesieniu do literatury dla młodego czytelnika, który ciągle jeszcze uczy się własnego języka i kształtuje swój gust literacki, wydawnictwa nie zawsze kierują się co najmniej tą samą starannością w doborze osób tłumaczących.

⁹ W tym kontekście warto przypomnieć wywiad z tłumaczką Anną Gamroth (Goethe-Institut Polen, 2011), która powiedziała: „[...] egzegeza tekstów literatury dziecięcej, którymi się zajmuję, jest problemem raczej wydumanym” (zob. także Pieciul-Karmińska, 2017, s. 24 i nast.).

¹⁰ Anna Loba (2020) bardzo ciekawie pisze w tym kontekście o francuskiej recepcji *Pippi Langstrumpf* (1945), której autorka, Astrid Lindgren, osobiście interweniowała u francuskiego wydawcy w związku z cenzurą dzieła.

mówimy w polszczyźnie o literaturze **pięknej**, wskazując tym samym, że istotny jest dla niej nie tylko pomysł fabularny, lecz także estetyczna organizacja tekstu. Tymczasem po lekturze neutralizującego, „spłaszczającego” przekładu czytelnik języka docelowego może się zastanawiać, na czym polega fenomen pisarstwa obcojęzycznego autora, jeśli tekst, z jakim obcuje w tłumaczeniu, nie wyróżnia się niczym szczególnym – zwłaszcza w porównaniu z artystycznymi walorami twórczości rodzimych pisarzy. W konsekwencji nawet ceniony twórca wprowadzony np. na rynek polski w formie okrojonej i sztamkowej może na tym rynku nie zaistnieć, tym bardziej że rzadko dostaje drugą szansę¹¹.

Moje refleksje w dalszej części tekstu, wynikające z zarysowanych wyżej założeń, chciałabym oprzeć na analizie translatorskiej książek współczesnych niemieckich twórców literatury dla dzieci: *An der Arche um Acht* Ulricha Huba (oryginał – 2007; przekład Anny Gamroth – 2007/2010) oraz *Die fürchterlichen Fünf* Wolfa Erlbruch (oryginał – 1990; przekład Łukasza Żebrowskiego – 1990/2007) .

Proza Ulricha Huba – O ósmej na arce

Książka Huba *An der Arche um Acht*, która miała niemiecką premierę w roku 2007, ukazała się w wydawnictwie Media Rodzina w przekładzie Anny Gamroth już w roku 2010 pod tytułem *O ósmej na arce*. Ponad dekadę później, w 2021 roku, książka ta została wznowiona przez Dwie Siostry, ale – ponieważ w omawianych przeze mnie fragmentach wydanie drugie nie różni się od pierwszego – w moich analizach punktem wyjścia jest pierwsza edycja. W tym miejscu zaznaczyć trzeba, że Gamroth i wydawnictwu Media Rodzina należą się słowa uznania za dostrzeżenie twórczości Huba i wprowadzenie jej na polski rynek. Cieszy także, że Dwie Siostry w swojej ofercie posiadają w tej chwili już cztery jego tytuły¹².

¹¹ Można to prześledzić na przykładzie serii przekładowej książek Paula Maara, niekwestionowanego klasyka literatury dziecięcej w Niemczech (Peciul-Karmińska, 2017). Równocześnie taka druga szansa potrafi budzić silny opór w czytelnikach przyzwyczajonych do określonej wizji książki z dzieciństwa – jak dowiodła tego internetowa dyskusja wokół nowego przekładu książki Lucy Maud Montgomery *Anne of Green Gables* (1908) jako *Anne z Zielonych Szczytów* (w wykonaniu Anny Bańkowskiej, 2022) zamiast *Ania z Zielonego Wzgórza* (jak tytułowano utwór, odwołując się do wersji Rozalii Bernsteinowej z 1911 roku).

¹² Dotychczas w języku polskim nakładem tego wydawnictwa ukazały się *O ósmej na arce* oraz *Ostatnia owca* (oryginał – 2018, tłumaczenie – 2021) w przekładzie Gamroth, *Lisy nie kłamią* oraz *Kulawa kaczka i ślepa kura* w przekładzie autorki tego artykułu – Elizy Peciul-Karmińskiej (oryginały – odpowiednio 2014, 2021; tłumaczenia – 2022).

Książki Huba są w jego ojczyźnie chętnie czytane, inscenizowane, a także polecane jako lektury szkolne. Wydaje się, że kluczem do jego sukcesu są zarówno ciekawe pomysły fabularne, jak i słowna organizacja tekstu. Jego warsztat literacki cechuje się nie tylko nowatorskim podejściem do tradycyjnych tematów¹³, lecz także wartkim stylem, poczuciem humoru, żartami językowymi, pomysłowym aktualizowaniem utartych zwrotów wyrazowych. Ta zabawa językiem bliska jest sposobowi pisania Jana Brzechwy – dzięki takiemu porównaniu łatwiej jest zrozumieć, że w twórczości Huba warstwa językowo-stylistyczna jest równie istotna co wymiar fabularny dzieła, a więc stanowi wspomnianą wyżej dominantę tekstu.

W sytuacji przekładu, gdy dochodzi do zmiany języka, łatwiej oczywiście zachować precyzję w przekazie fabuły i akcji książki, podczas gdy elementy formalne mogą ulec zniekształceniu. Pamiętając, że w każdy przekład wpisana jest strata, tym bardziej powinniśmy się starać, by zachować w tłumaczeniu te elementy, które są przekładalne i które mogą z powodzeniem funkcjonować w języku docelowym. W odróżnieniu od wielu dzieł z różnych powodów uznanych za nieprzekładalne w prozie Huba odnajdziemy zabiegi literackie, które możliwe są do zachowania w wersji translatorskiej. Są to m.in. powtórzenia oraz żarty językowe polegające na zderzaniu różnych stylów (formalnego, potocznego i slangowego) lub aktualizujące dosłowne znaczenie związków frazeologicznych, zwłaszcza w kontekstach uwypuklających ich paradoksalność¹⁴.

Proza Huba także w naszym kraju zbiera dobre recenzje i jest ceniona przez krytyków oraz czytelników za nietuzinkową tematykę i zaskakującą fabułę. Czy jednak interesujący nas tutaj literacki wymiar twórczości Huba jest obecny także w polskiej edycji *O ósmej na arce*? Przyjrzyjmy się szczegółowo tej książce i sprawdźmy, czy wskazane elementy zostały zachowane w tłumaczeniu na język polski. W duchu postulowanej przez Reiss (1971) konstruktywnej krytyki przekładu, w ramach której nie tylko wytyka się błędy, lecz także szuka pozytywnych rozwiązań, przekonajmy się, czy wspomniane wcześniej zabiegi artystyczne są nieprzekładalne, czy jednak można było je zachować w polskim tłumaczeniu¹⁵.

¹³ *O ósmej na arce* relacjonuje wydarzenia na arce Noego, a *Ostatnia owca* głównym tematem czyni wydarzenia Bożego Narodzenia.

¹⁴ Hub z wielkim upodobaniem w odniesieniu do swoich zwierzęcych bohaterów stosuje takie związki frazeologiczne, które właśnie w powiązaniu z ich zwierzęcą naturą lub wyglądem nabierają cech komicznych, o czym więcej piszę w dalszej partii artykułu.

¹⁵ Reiss (1971) wskazała, że każdemu wytknięciu błędu powinna towarzyszyć alternatywna propozycja krytyka, bo tylko w ten sposób możemy się przekonać, czy negowane przez nas rozstrzygnięcie nie było wymuszone przez samą sytuację przekładu.

Powtórzenia jako świadomy zabieg stylistyczny

Czytelnik oryginalnej prozy Huba zwróci uwagę przede wszystkim na zabieg stylistyczny oparty na powtórzeniu. Ponieważ w ramach edukacji językowej nauczyliśmy się unikać powtórzeń i w szkolnych wypracowaniach zamiast „Adam Mickiewicz” pisaliśmy zamiennie „autor *Pana Tadeusza*” bądź „największy polski poeta”, tym bardziej powinny się nam rzucić w oczy konsekwentne powtórzenia tych samych zwrotów, zdań czy nawet całych akapitów. Mamy prawo wierzyć, że również ten niemiecki pisarz uczył się w szkole, jak unikać zbędnych powtórzeń. A zatem, jeśli w swoich książkach postępuje inaczej, to najwyraźniej ma ku temu swoje powody.

Powtórzenia w prozie tego autora zwykle mają na celu skonstrastowanie odmiennych sytuacji. W odniesieniu do różnych elementów świata przedstawionego używa on identycznych sformułowań, by wydobyć z nich podobieństwa, czasem paradoksalne, a czasem zaskakująco oczywiste. I tak już na pierwszych stronach *An der Arche um Acht* poznajemy charakterystykę głównych bohaterów, czyli pingwinów. Dowiadujemy się, że z jednej strony są one świetnymi pływakami, ale z drugiej – nie sposób z nimi dyskutować; czytamy bowiem: *Wenn sie sich einmal etwas in den Kopf gesetzt haben, kann man sie unmöglich vom Gegenteil überzeugen* [Gdy wbiją sobie coś do głowy, trudno je przekonać, że jest odwrotnie] (Hub, 2007/2013, s. 12–13). Ta pozornie czysto informacyjna charakterystyka pingwiniej natury nabiera znaczenia, gdy kilka stron później wysłannik Boga mówi dosłownie to samo o swoim mocodawcy: *Wenn er sich einmal etwas in den Kopf gesetzt hat, kann man ihn unmöglich vom Gegenteil überzeugen* [Gdy wbije sobie coś do głowy, trudno go przekonać, że jest odwrotnie] (s. 23). Obydwa oryginalne zdania są niemal identyczne – zmieniono w nich tylko zaimki osobowe. Poprzez zwykłe powtórzenie autor osiąga efekt komiczny (porównanie pingwinów do Boga) oraz jak najbardziej filozoficzny (zrównanie natury stworzenia i Stwórcy).

W kontekście przekładu powtórzenia to jeden z najprostszych chwytów artystycznych, więc tym bardziej żal, że w polskiej wersji zabrakło tego zabiegu. O pingwinach czytamy: „Jeśli wbiją sobie coś do głowy, nie da się ich przekonać” (Hub, 2007/2010, s. 7), a o Bogu: „Gdy raz wbije sobie coś do głowy, nie da się go od tego odwieść” (s. 15). Można by oczywiście poczynić uwagę, że powyższe tłumaczenie nie zniekształca treści, bo obydwie te zdania da się potraktować jako synonimiczne, jednakże w wymiarze formalnym, mimo braku przeszkód, przekład nie idzie za oryginałem, w którym definicja natury Boga jest dosłownym powtórzeniem definicji natury pingwinów. Właśnie tej dosłowności, możliwej do osiągnięcia w przekładzie, zabrakło.

Nie jest to jedyne odstępstwo od pierwowzoru w zakresie zabiegu opartego na powtórzeniach. Także w innych fragmentach odnotować można odejście od autorskiego zamysłu. W monologu wewnętrznym jednego z pingwinów, który cieszy się, że został wybrany i może schronić się na arce Noego, jak mantra powraca fraza *vor allem ich*, czyli „przede wszystkim ja”, „zwłaszcza ja”:

Wir wurden auserwählt aus allen Pinguinen, weil wir die besten sind. Vor allem ich. Wir waren immer brav. Vor allem ich. Wir müssen gerettet werden. Vor allem ich [Zostaliśmy¹⁶ wybrani ze wszystkich pingwinów, bo jesteśmy najlepsi. Zwłaszcza ja. Byliśmy zawsze grzeczni. Zwłaszcza ja. Będziemy uratowani/wybawieni. Zwłaszcza ja] (Hub, 2007/2013, s. 26).

Trzykrotnie powtórzona fraza *vor allem ich*, „zwłaszcza ja”, żartobliwie podkreśla egocentryzm pingwina, a równocześnie ma walor nieledwie teologiczny, co nie powinno dziwić w obliczu innych wątków religijnych w tej książce (więcej o tym piszę niżej). Warto zaznaczyć, że słowa *auserwählt*, „wybrany”, i *gerettet*, „uratowany”, ale także „wybawiony”, a nawet „zbawiony”, należą do repertuaru języka religijnego i zostały nieprzypadkowo użyte w monologu pingwina. Dzięki takiemu doborowi słownictwa ujawnia się tutaj kontrast między łaską wybawienia/zbawienia, która dochodzi do głosu w zdaniach w liczbie mnogiej, a grzechem pychy, którego dopuszcza się pingwin, gdy jak mantrę powtarza „zwłaszcza ja”, święcie przekonany, że to wybawienie po prostu mu się należy. Także tutaj nic nie stało na przeszkodzie, by zachować powtórzenie, posiadające tak ważną funkcję stylistyczną i treściową. Z tego powodu żałować należy, że odpowiedni fragment polskiego tłumaczenia brzmi następująco:

Zostałyśmy wybrane spośród pingwinów, bo jesteśmy najlepsze. Ale przede wszystkim chodzi o mnie. Zawsze byliśmy grzeczne. Zwłaszcza ja. Zostaniemy uratowane. Przede wszystkim ja (Hub, 2007/2010, s. 18).

W odniesieniu do powyższego cytatu można odnieść wrażenie, że jest to podręcznikowy przykład wskazówki, jak unikać powtórzeń, bo znajdziemy tutaj trzy różne wersje dla oryginalnego sformułowania *vor allem ich*, jakby konieczna była korekta rzekomych mankamentów warsztatu pisarskiego autora. Postulat unikania powtórzeń jest zapewne prawidłowy w każdym szkolnym

¹⁶ W przekładzie na język polski można tutaj użyć zarówno formy rodzaju męsko-, jak i niemęskoosobowego, co za każdym razem pociąga za sobą nieco inną interpretację tekstu; przypis autorki artykułu – Elizy Pieciul-Karminińskiej.

wypracowaniu, ale nie w przekładzie tekstu literackiego, w którym powtórzenia mają swoją określoną funkcję tak stylistyczną, jak treściową.

Także w innym fragmencie przekładu nie rozpoznano powtórzenia, chociaż i tutaj było ono istotne z punktu widzenia charakterystyki postaci oraz logiki fabuły. Oto gołąb, przepracowany i zręczliwy nadzorca arki Noego, uskarża się na swojego szefa. W dwóch oddalonych od siebie w czasie sytuacjach jak refren powtarza to samo zdanie: *Und Noah ist keine große Hilfe...* [A Noe w ogóle nie pomaga...] (Hub, 2007/2013, s. 49, 55). Po raz trzecie zdanie to pojawia się w sytuacji, gdy dwa pingwiny, przyłapane przez gołębia na gorącym uczynku szmuglowania trzeciego, chcą odwrócić jego uwagę i zyskać przychylność, sprytnie cytując jego opinię o Noem: *Und Noah auch keine große Hilfe ist...* (s. 56)¹⁷. Dzięki temu gołąb traci czujność, ujęty empatią pingwinów, które jakby czytały w jego myślach. Tymczasem w przekładzie otrzymujemy trzy różne wersje oryginalnego sformułowania. Gołąb stwierdza za pierwszym razem: „A Noe tylko mnie popędza, sam w ogóle nie bierze się do roboty” (Hub, 2007/2010, s. 35)¹⁸, za drugim: „A Noe po prostu nic nie robi...” (s. 40), a za trzecim razem pingwiny mówią: „A Noego nic nie obchodzi...” (s. 40). Jak widać, także tutaj ten prosty zabieg stylistyczny nie został utrzymany w przekładzie.

Dlaczego powtórzenia nie są obecne w *O ósmej na arce*, jeśli nie są trudne do przekazania w języku przekładu¹⁹? Być może tłumaczka zignorowała ich funkcję w tekście, gdyż nie przywiązywała wagi do literackiego warsztatu autora? A może uznała powtórzenia za błąd stylistyczny i postanowiła je skorygować w myśl przekonania, że teksty pisane dla dzieci powinny brzmieć poprawnie, jak szkolne wypracowania? Możemy tylko zgadywać. Jednak niezależnie od faktycznych przyczyn takich decyzji translatorskich skutek za każdym razem jest ten sam: powtórzenia, charakterystyczne dla metody pisarskiej Huba, są nieobecne w przekładzie na język polski. Co gorsza, analogiczne zaniechania można prześledzić w odniesieniu do innych elementów jego warsztatu pisarskiego.

¹⁷ W tym zdaniu inny szyk wyrazów (w porównaniu do dwóch pierwszych zdań) wynika ze składni języka niemieckiego, czyli konieczności zastosowania szyku końcowego w zdaniu podrzędnie złożonym.

¹⁸ Tutaj warto zwrócić uwagę na dopisany w przekładzie fragment: „Noe tylko mnie popędza” (Hub, 2007/2010, s. 35).

¹⁹ Karolina Albińska (2009–2010, s. 273) słusznie podkreśla, że w miarę możliwości tłumacz powinien stosować te same rozwiązania formalne co autor – strategia tłumaczeniowa oparta na podobieństwie i analogii pozwoli bowiem zachować intencje twórcy.

Zabawa stylami

Częstym chwytem literackim jest niuansowanie charakterystyki bohaterów za pomocą ich idiolektów. Charakter, pochodzenie, natura postaci ujawniają się nie tylko wprost w komentarzu narratora czy poprzez opis ich czynów, lecz manifestują się także w sposobie mówienia. Gdy w dziele literackim bohaterowie mówią dialektem, często ten zabieg stylistyczny jest trudny do odtworzenia w języku przekładu, a taka sytuacja zwykle przytaczana jest jako przykład nieprzekładalności. Jednak w omawianej tutaj książce mamy do czynienia z zabiegiem formalnym opartym na skontrastowaniu stylu standardowego i potocznego. Ponieważ języki naturalne zwykle wyróżniają kilka różnych stylów (podniosły, urzędowy, potoczny, wulgarny itd.), chwyt literackie oparte na zderzeniu synonimów o różnym zabarwieniu stylistycznym nie są niemożliwe do przetłumaczenia.

W książce *O ósmej na arce* mały pingwin, niesforny i niepokorny kolega dwojga dużych pingwinów, wyróżnia się zarówno zachowaniem, jak i sposobem formułowania myśli – mówi zwykle bardziej dosadnie niż jego koledzy. Jego wypowiedzi są kolokwialne, co autor wyraża za pomocą niestandardowego szyku wyrazów, charakterystycznego dla potocznego stylu wypowiedzi: *Egal, jetzt sitze ich schon, und wenn das jetzt der Schmetterling gewesen ist, na ja, dann hat er eben Pech gehabt, der Schmetterling* (Hub, 2007/2013, s. 47). Aby zachować potoczność tej kwestii, należałoby zachować szyk i powtórzenia oryginalnego zdania, np. tak: „Wszystko jedno, już i tak siedzę, a gdyby nawet to był ten motyl, to cóż, miał pecha, ten motyl”. Idiolekt małego pingwina zostaje wygładzony w przekładzie, chociaż wydaje się, że tłumaczka próbuje tutaj oddać kolokwialność tej wypowiedzi za pomocą słowa „niby”: „Nieważne, już i tak siedzę, a jeśli to był motyl, to po prostu miał pecha. Niby ten motyl...” (Hub, 2007/2010, s. 33).

Znakiem szczególnym małego pingwina jest jednak stosowanie przez niego czasownika *abmurksen*, „ukatrupić”, którego bohater używa konsekwentnie do opisu swojego zamiaru uśmiercenia motyla, co staje się pretekstem do dysputy teologicznej nad przykazaniem: „Nie zabijaj” (o wątkach religijno-teologicznych piszę dalej). Zderzenie kolokwializmu *abmurksen* z powagą Dekalogu dodatkowo potęguje efekt komiczny. Mały pingwin mówi w oryginale: *Den murkse ich jetzt ab* [Tego tutaj zaraz ukatrupię] (Hub, 2007/2013, s. 10)²⁰, a gdy pozostali dwaj protestują, upiera się: *Aber ich will den jetzt abmurksen* [Ale ja chcę go teraz ukatrupić] (s. 10), na co jego towarzysze reagują dosłownym

²⁰ Pingwin używa przy tym rodzajnika określonego w miejsce zaimka osobowego, co jest dodatkowym sygnałem potoczności idiolektu bohatera.

cytatem z dziesięciu przykazań: *Du sollst nicht töten* [Nie zabijaj]²¹. Oryginalny dialog mógłby więc brzmieć następująco:

- Zaraz go ukatrupię – mówi mały pingwin.
- Zostaw tego motyla w spokoju – wołają dwaj pozostali.
- Ale ja chcę go ukatrupić – upiera się mały.
- Nie zabijaj!
- Kto to powiedział?
- Bóg – odpowiadają dwaj pozostali. – Bóg powiedział: nie zabijaj.

Wydaje się także, że z perspektywy małego pingwina czyn uśmiercenia przezeń motyla ma mniejszą wagę, gdyż nie jest opisywany jednoznacznie brzmiącym słowem *töten*, „zabić”. Napięcie między niesfornym, dziecinnym *abmurksen* a *töten*, użytym w kontekście religijnym, jest tutaj oczywiste, jednak konfrontacja ta całkowicie ginie w przekładzie, w którym używany jest tylko jeden czasownik – „zabijać”:

- A teraz go zabiję! – mówi mały pingwin.
- Zostaw motyla w spokoju! – krzyczą dwa pozostałe.
- Kiedy chcę go teraz zabić! – błaga mały.
- Nie zabijaj!
- A kto właściwie tak powiedział?
- Bóg – odpowiadają chórem oba pingwiny. – Bóg powiedział: nie zabijaj (Hub, 2007/2010, s. 5).

Słowo *abmurksen* jest lejtmotywem, który będzie powracać na kolejnych stronach oryginału, każdorazowo w odniesieniu do pierwotnej, dramatycznej sceny uśmiercenia motyla, bądź – jak chciałby mały pingwin – „ukatrupienia” go. Czasem ma to wymiar komiczny: *Du hast gesagt, du wolltest ihn abmurksen, und jetzt ist er abgemurkst* [Powiedziałeś, że chcesz go ukatrupić, i teraz jest ukatrupiony] (Hub, 2007/2013, s. 16), co w przekładzie ponownie oddano w sposób neutralny: „Powiedziałeś, że chcesz go zabić, i teraz leży zabity” (Hub, 2007/2010, s. 10). Innym razem pojawia się zaś w wyznaniu winy małego pingwina: *Außerdem habe ich jemanden abgemurkst* [Poza tym kogoś ukatrupiłem] (Hub, 2007/2013, s. 46). Szczerłość tego wyznania polega właśnie na tym, że mały pingwin używa słów z własnego repertuaru językowego, nie uciekając się do formalnego języka Dekalogu, i dopiero później, gdy zwraca się bezpośrednio do Boga z przejmującym apelem, odwołuje się do brzmienia

²¹ Dodatkowa trudność wynika tutaj z kształtu niemieckich przykazań, które zawierają w sobie czasownik modalny, więc równocześnie niosą w sobie znaczenie: „Nie powinienes zabijać” i „Bóg powiedział, że nie powinno się zabijać”.

przykazania: *Ich habe einen Schmetterling getötet und Unglück über die ganze Welt gebracht!* [Zabiłem motyla i sprowadziłem nieszczęście na cały świat] (Hub, 2007/2013, s. 48). To skonfrontowanie dwóch form wyznania winy zostaje zniwelowane w przekładzie, gdyż w obydwu fragmentach pojawia się ten sam czasownik: „Poza tym zabiłem kogoś” (Hub, 2007/2010, s. 32) oraz „Zabiłem motyla i sprowadziłem nieszczęście na cały świat” (s. 34).

Jak widać, we wszystkich miejscach, gdzie skontrastowano czasowniki *abmurksen* i *töten*, w wersji polskiej doszło do „spłaszczenia” i użycia – wbrew intencji oryginału – jednego standardowego słowa: „zabić”. Tymczasem nic nie stało na przeszkodzie, by podtrzymać różnicę między „ukatrupić” a „zabić”, a dzięki temu zachować funkcję stylistyczną i treściową tego zabiegu artystycznego. Podobne neutralizujące tłumaczenie można odnotować w odniesieniu do obrazowych słów użytych do opisu sposobu poruszania się pingwinów, takich jak *watscheln* (Hub, 2007/2013, s. 18), czyli „chodzić jak kaczka, człapać”, które tłumaczone jest jako „oddalić się” (Hub, 2007/2010, s. 11), lub opisu lotu gołębia, czyli *trudeln* (Hub, 2007/2013, s. 26), „korkociągiem wznosić się ponad chmury”, co w przekładzie oddano jako „znikać” (Hub, 2007/2010, s. 17). Równocześnie warto zauważyć pewną niekonsekwencję w przekładzie, gdy w miejscach neutralnych dochodzi do wzmocnienia tekstu. Na przykład oryginalne *sei still* (Hub, 2007/2013, s. 18), czyli „bądź cicho”, brzmi w polskim przekładzie dosadniej: „zamknij się” (Hub, 2007/2010, s. 14), co zmienia wymowę danego fragmentu tekstu. Podobnie w innym miejscu, gdy mowa jest o tym, że gołąb nie może powstrzymać się od śmiechu, bo tak należy tłumaczyć zdanie: *Sie muss so sehr lachen...* (Hub, 2007/2013, s. 81), w przekładzie na polski czytamy: „Rechocze tak bardzo...” (Hub, 2007/2010, s. 74).

Taki brak konsekwencji w doborze środków stylistycznych uznać można za błąd tłumaczeniowy – najbliższy temu, co Krzysztof Hejwowski (2004) określa mianem „błędów metatranslacyjnych”, które wynikają z „nieświadomości co do istoty tłumaczenia i co do pewnych ogólnie przyjętych konwencji tłumaczeniowych” (s. 142).

Żart

Barańczak (1992, s. 185 i nast.) sformułował kiedyś „rewolucyjną” tezę, iż komedie Szekspira należy tłumaczyć tak, by nadal były komediami w języku przekładu. Tekst, którego ważnym elementem jest humor i żart, powinien być dowcipny i żartobliwy także w tłumaczeniu. Jeśli tak się nie dzieje, krytyka przekładu ma prawo wytknąć to jako poważne niedociągnięcie.

A przecież proza Huba jest chwalona przez dorosłych i chętnie czytana przez dzieci również z powodu jego poczucia humoru i żartów językowych,

opierających się m.in. na zabawie ze związkami wyrazowymi²². Autor bardzo skutecznie wyzyskuje dosłowne znaczenie idiomów, które nabierają komicznego wymiaru w kontraście do wypowiadających je postaci. Gdy na przykład gołąb stwierdza: *Ich habe schon genug um die Ohren* (Hub, 2007/2013, s. 49), to żart polega na użyciu idiomu, w którym pojawia się słowo „uszy” – pozornie neutralne stwierdzenie, że gołąb jest zapracowany, przywołuje zabawną wizję ptaka z uszami. W takiej sytuacji przekład: „Mam na głowie całą arkę – skarży się gołąb” (Hub, 2007/2010, s. 35) jest wprawdzie poprawny semantycznie, ale niweluje żart. I chociaż nie można oryginalnego idiomu przetłumaczyć dosłownie, to jednak gołąb mógłby mieć czegoś „powyżej uszu” albo mógłby skarżyć się po polsku, że „ma pełne ręce roboty”, co również pozwoliłoby zachować paradoksalne skojarzenie – poprzez obraz ptaka, który posiada ręce.

Oczywiście w *O ósmej na arce* znajdziemy gry słowne, które trudno jest przetłumaczyć na język polski. Tak ma się sprawa się ze słowami, którymi posługuje się gołąb, gdy stwierdza, że coś jest mu obojętne (*piepegal*), lub gdy nie chce się za bardzo „patyczkować” (*Federlesen*). Obydwa niemieckie słowa nawiązują w swojej budowie słowotwórczej do świata ptaków, gdyż *piepen* znaczy „ćwierkać”, a *Feder* to pióra²³. Jednak w wielu innych fragmentach tekstu mamy do czynienia z przetłumaczalnymi żartami, które nie zaistniały w pełni w polskim przekładzie, jak np. o tym, że pingwiny zawsze występują w „trójpacku”²⁴. Dobrym przykładem jest również następujący fragment (dla ułatwienia z dosłownym przekładem na język polski):

Wenn man einen Pinguin fragt, wer Gott ist, weiß er nie genau, was er darauf antworten soll. „Oh Gott”, stottert der eine Pinguin, „schwierige Frage. Also Gott ist groß ...” [Jeśli zapytać pingwina, kto to jest Bóg, nie wie dokładnie, co ma odpowiedzieć. – O Boże... – jaka się pierwszy pingwin – trudne pytanie. No więc Bóg jest wielki...] (Hub, 2007/2013, s. 10).

²² Warto wiedzieć, że książki Huba znajdują się na listach lektur w szkołach niemieckich, a obszerne materiały dydaktyczne bardzo często odnoszą się do swoistości ich języka. Niemieccy piątoklasiści uczą się przy tej okazji rodzimych frazeologizmów.

²³ Podobnie trudno byłoby przetłumaczyć zdanie: *Dunkel erinnern sie sich an den Schnee* (Hub, 2007/2013, s. 53), czyli dosłownie „ciemno [ledwo] przypominają sobie śnieg”. Zderzenie przymiotnika w funkcji przysłówka *dunkel*, czyli „ciemno” (tutaj w znaczeniu „ledwo”), i białego śniegu daje efekt komiczny, który ginie w polskim przekładzie: „Niewyraźnie przypominają sobie śnieg” (Hub, 2007/2010, s. 38).

²⁴ W oryginale: *Pinguine gibt es nur im Dreierpack* (Hub, 2007/2013, s. 53), a w przekładzie Gamroth: „Pingwiny występują tylko trójkami” (Hub, 2007/2010, s. 38).

Jak widać, żart polega na użyciu wykrzyknika *Oh Gott* (*O Boże*) jako bezpośredniej reakcji na zdanie, w którym dopiero co była mowa o Bogu. Tłumaczka nie rozpoznała tej zamierzonej dwuznaczności, gdyż jej przekład sugeruje, iż pingwin po prostu powtarza pytanie („Och, Bóg”), więc w tej wersji dialog jest pozbawiony elementu żartobliwego:

Gdy zapytać pingwina, kto to jest Bóg, nigdy nie wie, co ma powiedzieć. – Och, Bóg – jąka się jeden z pingwinów. – Trudne pytanie. No więc Bóg jest wielki... (Hub, 2007/2010, s. 6).

Podobnie rzecz się ma z żartem związanym z tytułem książki. Gdy pingwiny przybywają spóźnione na arkę, gołąb czyni im wyrzuty, że miały być „na arce o ósmej” – *an der Arche um Acht* – na co one, chcąc ukryć zamiar przeszmygowania trzeciego pingwina, rezolutnie odpowiadają, że myślały, iż miało to być *um Mitternacht* [o północy] (Hub, 2007/2013, s. 33)²⁵. Żart polega na rymie: *acht* – *Mitternacht*, który ma być równocześnie wyjaśnieniem rzekomego przesłyszania się pingwinów. Możliwością przekazania tego w języku polskim mógłby być dialog: „Mieście być o ósmej” – „A my myśleliśmy, że o szóstej”. W tłumaczeniu nie zauważono żartu opartego na rymie, stąd bierze się dosłowny przekład: „Powiedziałem, że macie być o ósmej! – Ach tak? [...] A myśmy myślały, że o północy” (s. 23)²⁶.

W odniesieniu do żartu w przekładzie należy pamiętać, że – jak pisze Karolina Albińska (2009–2010) – „[d]zięki niemu mali odbiorcy nie tylko odczuwają radość, ale także doświadczają całej palety innych uczuć. Tłumacze nie powinni ich ograbiać z tych doznań” (s. 274).

Wątki „religijne”

Wielu recenzentów *O ósmej na arce* wskazuje, że ważnym walorem tekstu jest wątek rozmów o Bogu, ale warto wiedzieć, że także tutaj autor nie stroni od żartów. Ponownie trzeba jednak zaznaczyć, że nie wszystkie dają się bezproblemowo przetłumaczyć na język polski. Gdy przykładowo mały pingwin mówi: *Ich glaube, Gott gibt es überhaupt nicht* (Hub, 2007/2013, s. 17), to wyzyskana jest tutaj dwuznaczność wyrażenia *ich glaube*, które może oznaczać zarówno

²⁵ Dialog ten brzmi: *Noah wollte schon ohne euch abfahren, ich habe gesagt, an der Arche um Acht! [...] Wir haben gedacht, an der Arche um Mitternacht* (Hub, 2007/2013, s. 33).

²⁶ W wydaniu drugim wprowadzie skorygowano ten fragment, ale nadal nie oddaje on żartu opartego na oryginalnym rymie: „Przecież powiedziałem, że macie być o ósmej! [...] a myśmy myśleli, że o dziesiątej” (Hub, 2007/2021, s. 28”).

„sądzę”, jak i „wierzę”, przez co całe zdanie można czytać albo jako opinię: „Myślę, że Boga nie ma”, albo jako paradoksalne wyznanie niewiary: „Wierzę, że Boga nie ma”. W polskim przekładzie z racji braku czasownika o analogicznej funkcji do niemieckiego *glauben* ten fragment brzmi bardziej jednoznacznie: „A właśnie, że Boga nie ma!” (Hub, 2007/2010, s. 11).

W obliczu takich nieprzekładalnych gier słownych tym bardziej żał fragmentów, które w tłumaczeniu mogły zachować swój komizm, a nawet swoistą prowokacyjność. Przykładowo w zdaniu: *Ich finde es sehr anständig von Gott, dass er zugibt, einen Fehler gemacht zu haben* (Hub, 2007/2013, s. 83) czytamy w oryginale, że Bóg zachował się „przyzwoicie”, przyznając się do błędu. Takie sformułowanie sugeruje, iż Bóg mógłby równie dobrze zachować się „nieprzyzwoicie”. W odniesieniu do Boga ma to wymiar komiczny, jeśli nie wręcz obrazoburczy, czego jednak nie oddaje błędny przekład słowa *anständig* [przyzwoity] jako „rozsądny”: „Uważam, że to bardzo rozsądne ze strony Boga, że przyznaje się do błędu” (Hub, 2007/2010, s. 61). Podobnie, gdy Noe z racji swej imponującej białej brody zostaje wzięty za Boga, nie ma najwyraźniej nic przeciwko temu i odbiera to jako pochlebstwo: *Ich bin nicht Gott – sagt Noah geschmeichelt* [Nie jestem Bogiem – mówi Noe mile polectany] (Hub, 2007/2013, s. 82), to w języku polskim ten nieco obrazoburczy żart znika, jakby tłumaczka obawiała się urażenia uczuć religijnych: „Nie, nie jestem Bogiem – zaznacza Noe z godnością, głaszcząc się po brodzie” (Hub, 2007/2010, s. 60).

Konsekwentne redukcje wielu innych żartów odnoszących się bezpośrednio do Boga nasuwa pytanie, czy u źródła tych zmian nie leży potrzeba cenzury treści uznanych za prowokacyjne. Przyjrzyjmy się kolejnym przykładom. W oryginale jeden z pingwinów wyraża nadzieję, że Bóg, który „ma oczy wszędzie”, wyjątkowo nie będzie ich miał „w brzuchu (arki)”, czyli pod pokładem: *Während der andere Pinguin inständig hofft, Gott möge seine Augen überall haben, bloß nicht im Bauch der Arche* (Hub, 2007/2013, s. 60). W polskim przekładzie żart oparty na wizji Boga z oczami w brzuchu znika: „A drugi krzepi się nadzieją, że Bóg patrzy w tej chwili na wszystko inne, tylko nie na to, co dzieje się na arce” (Hub, 2007/2010, s. 43).

Tak samo żałować trzeba utraconego żartu o tym, że nawet dla Boga potop nie jest łatwą sprawą. W oryginale czytamy: *Eine Sintflut ist selbst für jemanden wie Gott kein Klacks* (Hub, 2007/2013, s. 46), przy czym *Klacks* to dosłownie mała ilość jakiejś płynnej substancji, co można by przełożyć jako: „Nawet dla Boga potop to nie splunięcie”. W przekładzie efekt komiczny oparty na skontrastowaniu słów *Gott* i *Klacks* nie został zachowany, a tekst jest całkowicie neutralny: „Potop nawet dla kogoś takiego jak Bóg nie jest wcale łatwą sprawą” (Hub, 2007/2010, s. 33).

Podobnie tłumaczka poprawia zdania, w którym mówi się, że Bóg w niebie nieustannie „maszeruje” oraz ciągle „obserwuje” podlegający mu świat. Oryginalne czasowniki, ewokujące skojarzenia militarne, w których Bóg zachowuje się jak generał na wojnie albo żołnierz na warcie²⁷, zostają albo zastąpione synonimem, jak w odniesieniu do słowa *beobachten*, czyli „obserwować” (Bóg raz tylko „patrzy”, a raz „obserwuje”), albo zostają zredukowane do neutralnego odpowiednika, jak w przypadku jednoznacznie żołnierskiego „maszerowania”, gdyż w przekładzie Bóg się jedynie „przechadza” (Hub, 2007/2010, s. 14). Ponadto w innym miejscu w całości pominięto informację o maszerującym Bogu. Z oryginalnego zdania: *Die dunklen Wolken hindern ihn daran, wenn er am Himmelsrand herummarschiert* [Te ciemne chmury zasłaniają mu widok, gdy maszeruje tam i z powrotem wzdłuż krawędzi nieba] (Hub, 2007/2013, s. 20), zachowano jedynie informację o chmurach: „Popatrz tylko na te gęste, ciemne chmury” (Hub, 2007/2010, s. 12).

Takie konsekwentne niwelowanie żartów, możliwych przecież do przełożenia, sprawia wrażenie cenzury, gdyż zmiany dotyczą tutaj bez wyjątku wypowiedzi odnoszących się do Boga. Dlatego nasuwa to przypuszczenie, że opisane powyżej redukcje nie tyle wynikają z niedoceniaenia warsztatu pisarskiego Huba czy niestaranności²⁸, ile z chęci uniknięcia zbyt prowokacyjnego ujęcia tematu. W efekcie także w tym wymiarze przekład książki spełnia jedynie stereotypowe oczekiwania wobec utworu dla dzieci, który ma być grzeczny i niekontrowersyjny. Warto więc podkreślić, że czytelnicy polscy, którzy sięgają po *O ósmej na arce* właśnie ze względu na te żartobliwe i skłaniające do refleksji wątki teologiczne, otrzymują wersję okrojoną i ocenzurowaną²⁹. A ponieważ

²⁷ W oryginale powtarzają się słowa *beobachten* [obserwować] i *marschieren/herummarschieren* [maszerować]: „Gott beobachtet uns genau. Sogar jetzt, spürst du das nicht? Schau mal in den Himmel!“ [...] *Der eine zeigt mit dem Flügel in die Höhe und erklärt feierlich: „Hinter diesen Wolken marschiert der liebe Gott auf und ab und beobachtet uns genau“*. „Unsinn“, widerspricht der andere, „Gott kann uns überhaupt nicht sehen. Die dunklen Wolken hindern ihn daran, wenn er am Himmelsrand herummarschiert“ (Hub, 2007/2013, s. 19 i nast.).

²⁸ O niezbyt starannym podejściu do oryginału świadczą także drobne przeinaczenia, które z jednej strony może nie wpływają na wymowę tekstu, ale z drugiej – dowodzą braku dbałości o szczegóły, np. wśród zwierząt sprowadzonych na arkę pojawiają się *Rehe* [sarny], które w polskim przekładzie raz są „jeleniami” (Hub, 2007/2013, s. 16), a raz „sarnami” (s. 30).

²⁹ Nieumiejętność przekładu wątków teologicznych i religijnych, które odbiegają od tradycyjnego rozumienia religii w Polsce, ujawnia się także w przekładach dla dorosłych, czego dobrym przykładem jest modyfikacja i cenzura powieści Heinricha Bölla *Zwierzenia kłowna* z 1963 roku w tłumaczeniu Teresy Jętkiewicz z roku 1968 (Pieciul, 2005).

przekład Gamroth został wznowiony po ponad dekadzie od swojej premiery, szkoda, że przy tej okazji nie doszło do rewizji tłumaczenia³⁰.

Straszna piątka Wolfa Erlbrucha w języku polskim

Rozważając problem literackości przekładu dla dzieci, sięgnijmy po inną egzemplifikację, mianowicie polskie tłumaczenie dzieła Wolfa Erlbrucha *Die fürchterlichen Fünf* z 1990 roku, wydanej w naszym kraju w roku 2007 pod tytułem *Straszna piątka*. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że również wydawnictwu Hokus-Pokus należy się wdzięczność czytelników za wprowadzenie tego wybitnego autora na rynek polskiej książki dziecięcej. Wydawnictwo to dołożyło wszelkich starań, by polskojęzyczna edycja utworu niemieckiego pisarza i grafika, klasyka literatury dla dzieci, nie ustępowała w niczym wydaniom oryginalnym. Rozważania dotyczące strony językowej przekładu autorstwa Łukasza Żebrowskiego poprzedzić należy uwagą, że w przypadku *Strasznej piątki* nie mamy do czynienia z tak rozległymi zmianami w tekście, jak miało to miejsce w odniesieniu do *O ósmej na arce*. Jednak analiza *Strasznej piątki* pozwala wskazać na inne trudności związane z tłumaczeniem literatury obcojęzycznej, zwłaszcza w kontekście powiązania strony językowej ze stroną graficzną.

Książka Erlbrucha jest wręcz teatralna. Jak teatr łączy słowo z obrazem, tak kolejne strony tej publikacji są jak sceny dramatu. Zwięzłe dialogi i oszczędna narracja zostają zaprezentowane na tle panoramicznych, wyrazistych ilustracji, przypominających scenografię spektaklu. Żaden detal na rysunkach nie jest przypadkowy. Nieprzypadkowa jest też organizacja tekstu i dobór słów. A problemy tłumaczeniowe zaczynają się zwykle tam, gdzie związek słowa i obrazu nie jest możliwy do przekazania w języku przekładu.

³⁰ Poprawianie własnego przekładu to dość rozpowszechniona praktyka. Często po latach tłumacze są w stanie wychwycić ewentualne błędy lub poprawić fragmenty, które chcieliby wyrazić inaczej. Takie działania pokazuje, że także warsztat tłumacza może być doskonały, a tłumaczenie jest działaniem twórczym. W moich przekładach baśni braci Grimm postanowiłam doprecyzować pewne fragmenty, które – zgodnie z moją obecną wiedzą filologiczną – powinny być przetłumaczone bardziej dosłownie. Dlatego w *Baśniach wybranych braci Grimm* (2021) zmieniłam np. partie rymowane w tekstach *Jaś i Małgosia* czy *O rybaku i jego żonie*, przez co różnią się one od wersji zaproponowanej przeze mnie w *Baśniach dla dzieci i dla domu* (2010).

Czy hiena jest „idiotką”, a ropucha „kucharką”?

Jeśli przyjrzymy się tytułowej piątce zwierząt, zauważymy, że autor wybrał akurat ropuchę, szczura, nietoperza, pająka i hienę nie tylko ze względu na to, że budzą negatywne skojarzenia, bo są „brzydkie i wstrętne” (Erlbruch 1990/2007, [s. 10]). Wszyscy bohaterowie mają w języku niemieckim żeński rodzaj gramatyczny (*die Kröte, die Ratte, die Fledermaus, die Spinne, die Hyäne*), a równocześnie na ilustracjach autora zostają ukazani jako postaci męskie. Szczur, nietoperz i hiena mają na sobie garnitury oraz krawaty bądź muszkę. Ropucha we wzorzystym szlafroku, spod którego na każdym rysunku wygląda śnieżnobiały kołnierzyk koszuli, to dandys w porannym stroju. I nawet w przypadku pewnych wątpliwości co do ubioru pająka trudno uznać tę postać za jednoznacznie żeńską. To zderzenie rodzaju gramatycznego i „płci kulturowej” przedstawionej na ilustracjach trzeba uznać za świadome działanie artystyczne, zwłaszcza jeśli porównamy *Straszną piątkę* do innych książek, w których protagonistami są zwierzęta³¹.

Ten żartobliwy zabieg nie może w tym samym stopniu zaistnieć w przekładzie na język polski. Gramatyka jest tutaj bezwzględna, gdyż w polszczyźnie tylko „ropucha” i „hiena” mają rodzaj żeński, a pozostałe trzy rzeczowniki („szczur”, „nietoperz”, „pająk”) są w rodzaju męskim. Można zatem zrozumieć trudność tłumaczeniową w obliczu wyzwiska, jakim szczur (*die Ratte*) obdarza pająka (*die Spinne*) nazywając go zgodnie z jego rodzajem gramatycznym: *acht-beinige Jungfrau* (Erlbruch, 1990, s. [6]), co zostało przetłumaczone dosłownie jako: „Ty tego potrzebujesz, ośmionoga dziewico!” (Erlbruch, 1990/2007, s. [6]). Takie sformułowanie może być zaskakujące dla czytelnika polskiego, który nie rozumie, dlaczego pająk nazwany zostaje „dziewicą”, czyli słowem nie tylko w rodzaju żeńskim, ale na dodatek silnie nacechowanym³².

Z racji różnic w rodzaju gramatycznym trudno tutaj o pełni udane tłumaczenie, jednak w analogicznym kontekście, gdy jeden bohater obdarza innego negatywnym epitetem, można było uniknąć opisanych tutaj trudności. Oto szczur, rozłoszczony kwiecistą przemową hieny, wybucha: *Du Quatschtüte!* (Erlbruch, 1990, s. [10]). To wyzwisko można przetłumaczyć – zgodnie z jego oryginalnym znaczeniem – jako „paplę” lub „gadulę”. Słowa te nie tylko

³¹ Przykładowo w innej książce Huba, już wspomnianej *Füchse lügen nicht*, kreacja zwierzęcych bohaterów podąża za ich gramatyczną płcią: niedźwiedź panda (*der Pandabär*), pies (*der Hund*), lis (*der Fuchs*) oraz małpa (*der Affe*) to bohaterowie męscy, podczas gdy gęś (*die Gans*) jest jednoznacznie kobietą, a owce (w liczbie pojedynczej w rodzaju nijakim *das Schaf*) są postaciami dziecięcymi.

³² Przy czym należy zauważyć, że przekład słowa *Jungfrau* jako „dziewica” jest kwestią dyskusyjną z racji archaiczności oryginalnego słowa i skojarzeń, jakie budzi ono współcześnie.

precyzyjnie oddają kontekst, w którym szczur zarzuca hienie koloryzowanie rzeczywistości, ale dodatkowo, mimo że są rodzaju żeńskiego (podobnie jak np. „ofiara”), odczuwane są w polszczyźnie jako uniwersalne rodzajowo. Tymczasem polska wersja, w której szczur do eleganckiego pana w garniturze zwraca się per „idiotka” (Erlbruch, 1990/2007, s. [10]), wprowadza podobny dysonans jak w przypadku „pająka dziewicy”³³. Dodatkowo jest ona przykładem redukcji w odniesieniu do zakresu znaczeniowego i stylistycznego oryginalnego słowa *Quatschtüte*, które ma przecież ściśle sprecyzowane znaczenie. Szczur nieprzypadkowo tak właśnie zwraca się do hieny, gdy próbuje zdyskredytować jej przemowę jako „paplanie” czy „gadulstwo”.

Ponadto szczur, który w wersji polskiej określa swego rozmówcę mianem „idiotki”, a nie „gadudy”, staje się także postacią bardziej obcesową i brutalną, niż to sugeruje oryginał. Równocześnie „idiota”/„idiotka” to na tyle wyświechtana obelga, że jej obecność w polskim przekładzie obniża poziom tekstu, zwłaszcza że polszczyzna szczęśliwie oferuje adekwatne ekwiwalenty³⁴. Podążanie za doborem słów przez autora pozwoliłoby młodym odbiorcom przekładu – na równi z czytelnikami oryginału – poszerzać słownictwo i niuansować styl.

Co ciekawe, w innym fragmencie sam tłumacz wprowadził rodzaj żeński, chociaż autor posłużył się tym razem rodzajem męskim. Gdy hiena pragnie zmotywować zwierzęta do wspólnych działań, stwierdza: *Es ist wohl kein Zufall, wenn sich vier Musiker und ein Pfannkuchenbäcker nachts unter einer Brücke treffen* (Erlbruch, 1990, s. [16]), co dosłownie można przetłumaczyć następująco: „To nie może być przypadek, gdy czworo muzyków i jeden smaźyciel naleśników spotykają się nocą pod mostem”. Umiejętnością smażenia naleśników wykazała się tutaj ropucha („ropuch”). Jednak w przekładzie czytamy: „To nie może być przypadek, gdy czworo muzyków i kucharka spotykają się nocą pod mostem” (Erlbruch, 1990/2007, s. [16]), jak gdyby fakt, że ropucha umie smażyć naleśniki, automatycznie czyniło z niej postać płci żeńskiej. Warto przy tym dodać, że „kucharka” brzmi bardziej deprecjonująco niż neutralny *Pfannkuchenbäcker* (smaźyciel naleśników), bowiem intencją autora było ukazanie równej rangi wszystkich *dramatis personae*, z których każda wyróżnia się jakąś szczególną umiejętnością. Hiena potrafi grać na saksofonie, pająk – gwizdać, a ropucha – smażyć naleśniki, co bynajmniej nie znaczy, że ów dandys we wzorzystym szlafroku i z eleganckim wachlarzem w dłoni jest z zawodu „kucharką”.

³³ Albo sprawia wrażenie błędu w druku. Uważny czytelnik zastanawiać się będzie, czy przypadkiem szczur nie zwraca się do hieny per „idiota”.

³⁴ Co ciekawe, także w omawianym powyżej przekładzie Huba oryginalne *blöde Taube*, „głupi/tępy gołąb”, staje się „idiotą”.

Dbłość o słowa

Również w innych fragmentach *Strasznej piątki* znaleźć można przesunięcia stylistyczne i leksykalne. Polski tłumacz, któremu nie można odmówić kwalifikacji i umiejętności, a którego warsztat translatorski ujawnia się także tutaj, w wartkim i sugestywnym przekładzie dzieła Erlbrucha, być może nie zwrócił uwagi na pewne detale, chociaż w tej krótkiej opowieści żadne słowo nie jest przypadkowe. Autor bowiem świadomie powtarza nie tylko pewne motywy graficzne³⁵, lecz także stosuje tę samą metodę w odniesieniu do strony językowej, np. gdy konsekwentnie używa słowa *häßlich* [brzydki], które niepotrzebnie tłumaczone jest raz jako „brzydki”, a raz jako „obrzydliwy” (Erlbruch, 1990/2007, s. [12]). Także tutaj mamy do czynienia z powtórzeniem jako zabiegiem artystycznym, którego nie trzeba poprawiać.

Warto zaufać autorowi i podążać za oryginałem tam, gdzie tylko jest to możliwe³⁶, zwłaszcza gdy pieczołowitość na poziomie słów oraz ufność wobec zamierzeń twórcy pozwala dochować wierności duchowi tekstu, co w przypadku filozoficznego przesłania *Strasznej piątki* jest równie ważne jak poprawne odtworzenie fabuły. Być może świadomość, że również w odniesieniu do książek dla dzieci mamy do czynienia z dziełem sztuki, skłoniłaby tłumaczy do większej dbałości o szczegóły. Przykładowo, gdy już w pierwszej scenie ropucha przygląda się markotnie swoim wielkim brodawkom (*Die Kröte betrachtete trübsinnig die dicken Warzen auf ihren Wangen* – Erlbruch, 1990, s. [2]), które są charakterystyczną cechą ropuch, nadającą im odrażający wygląd³⁷, to najwyraźniej ten protagonista ubolewa nad swoją tożsamością. Ropucha, patrząc w lustro i widząc brodawki, odczuwa wstręt do samej siebie. Tymczasem w wersji polskiej czytamy, iż przypatruje się ona „wielkim krostom na policzkach”

³⁵ Na ilustracjach powtarza się przykładowo elegancki wzór w kratę, a to na krawacie szczura, a to na szlafroku ropuchy czy garniturze nietoperza. Ta elegancja ubioru kontrastowana jest z brzydotą bohaterów.

³⁶ Oczywiście wiemy, że przekład nigdy nie może zachować wszystkich cech oryginału. Przykładowo w ostatniej scenie pojawia się pewien stary zając (*ein alter Hase*). Jest to żart nawiązujący do wyrażenia *alter Hase*, oznaczającego „starego wyjadacza”, a tak właśnie wygląda ów zając na ilustracji – to *bon vivant* z muszką, przytulający od niechcenia gęś. Zachowanie tej dwuznaczności i powiązania tekstu z obrazem jest w języku polskim niemożliwe, bo nie posiadamy analogicznego wyrażenia, w którym to zając byłby synonimem lwa salonowego. Ale właśnie w obliczu takich niemożliwości tym bardziej należy dochowywać wierności pierwowzorowi wszędzie, gdzie tylko to jest możliwe.

³⁷ Nieprzypadkowo po niemiecku ropuchę opisuje się także jako *Warzentier*, czyli dosłownie „zwierzę z brodawkami”. Z perspektywy niemieczyny brodawki są zatem cechą definiującą ropuchy.

(Erlbruch, 1990/2007, s. [2]), jak gdyby bohater, a może jednak bohaterka, zwana później „kucharką”, była po prostu niezadowolona ze stanu swojej cery. Takie tłumaczenie kieruje nas ku cechom stereotypowej kobiety skupionej na swojej urodzie. Dodatkowo, w tym fragmencie zwraca uwagę dość skomplikowany szyk wyrazów: „Posępnie przypatrywała się wielkim krostom na policzkach, odbijających się w odłamku lustra...” (Erlbruch, 1990/2007, s. [2]). Składnia zdania sugeruje, że ropucha nie przygląda się „krostom”, lecz „policzkom, odbijającym się w odłamku lustra”, co niepotrzebnie przesuwając logiczny punkt ciężkości i utrudnia lekturę. Jest to tym większym mankamentem, że mamy tutaj do czynienia z samym początkiem opowieści, który powinien zachęcać czytelnika do dalszej lektury.

W innym miejscu pojawia się błędne tłumaczenie słowa *meinen*, co również wpływa na zrozumiałość całego fragmentu tekstu. Czasownik ten oznacza wprawdzie „sądzić”, „uważać”, lecz ma także znaczenie bardziej potoczne: „powiedzieć”, „stwierdzić”. Lis, który ma pożreć gęś, orientuje się, że właśnie w najlepsze trwa wesoła impreza, o czym zresztą informuje gęś, na co ona z ulgą i ratując swoje życie, mówi, że koniecznie muszą się tam udać³⁸. Z przekładu dowiadujemy się jednak, że gęś nie tyle werbalnie wsparła pomysł lisa, by udali się na zabawę, a jedynie o tym pomyślała. Wydaje się to nielogiczne w kontekście opisywanej tu sytuacji, bo fakt, że gęś coś sobie pomyślała, nie ma przecież żadnej funkcji sprawczej. Przekład tego fragmentu brzmi: „Tam się coś dzieje! – powiedział lis do gęsi i zupełnie zapomniał, że miał ją zjeść. »Nic tylko trzeba tam iść« – pomyślała z ulgą gęś” (Erlbruch, 1990/2007, s. [28]).

Być może krótka forma *Strasznej piątki* albo jej pozorna prostota osłabiła czujność tłumacza, o czym świadczy także szkolny błąd w zakresie przekładu idiomu. Gdy w oryginale czytamy, iż zwierzęta zareagowały entuzjazmem na pomysły higieny: *Die Spinne geriet völlig aus dem Häuschen und selbst die Fledermaus wurde wieder munter...* (Erlbruch, 1990, s. [18]), to mamy tutaj do czynienia z frazeologizmem *aus dem Häuschen geraten*, który oznacza „bycie podekscytowanym”³⁹. Ponieważ na towarzyszącej ilustracji widzimy nietoperza i pająka szybujących w powietrzu, z entuzjastycznie radosnymi minami i w dynamicznie ożywionej pozie, to wydaje się, że najodpowiedniejszym

³⁸ Fragment ten brzmi w oryginale: „*Da ist was los!*“, sagte der Fuchs zur Gans und vergaß völlig sie zu fressen. „*Nichts wie hin*“, meinte diese erleichtert (Erlbruch, 1990, s. [28]), czyli dosłownie: „ – Tam się coś dzieje! – powiedział lis do gęsi, zapominając, że miał ją pożreć. – Trzeba tam iść – odrzekła gęś z ulgą”.

³⁹ Co ciekawe, ten sam idiom znajdziemy w omawianej wyżej *An der Arche um Acht*. Warto odnotować, że tłumaczka książki Huba (2007/2013) rozpoznała ten frazeologizm i zaproponowała następującą wersję: „Gołąb zupełnie nie panuje nad sobą” (s. 57).

przekładem byłaby tutaj wersja: „Pająk był wniebowzięty...”. Tłumaczenie dosłowne: „Pająk wylazł ze swojego domku i nawet nietoperz się ożywił...” (Erlbruch, 1990/2007, s. [18]) pozornie nie zmienia znacząco wymowy tego fragmentu tekstu, ale jest dobrą ilustracją pułapek czyhających na tłumaczy i redaktorów, zwłaszcza że można by zapytać, gdzie na ilustracji znajduje się wspomniany „domek” pająka.

Oczywiście można te usterki zakwalifikować jako drobiazgi, a ich krytykę uznać za dzielenie włosa na czworo, ale takie podejście dowodziłoby właśnie, iż w literaturze dla dzieci skłonni jesteśmy tolerować błędy i nieścisłości. Gdyby wydawnictwo zmieniło stronę graficzną *Strasznej piątki*, np. ubrało ropuchę w damską sukienkę, żeby uczynić z niej kucharkę, albo upiękaczyło postaci zwierząt np. w duchu kreskówek wytwórni Walta Disneya, każdy z nas słusznie by protestował przeciwko obcesowym ingerencjom w oryginał. Apel, by z taką samą pieczołowitością jak do obrazu podejść do tekstu, nie jest chyba przesadzony. Wprowadzenie nieścisłości w przekładzie *Strasznej piątki* w porównaniu do redukcji i przeinaczeń obecnych w przekładzie *O ósmej na arce* są mniej liczne, ale warto pamiętać, że i tekst utworu Erlbrucha jest stosunkowo krótki.

Zakończenie

Przekład to zawiła sprawa. Nie wszystkie zamierzenia autora i nie wszystkie cechy oryginału da się zachować w tłumaczeniu na inny język. Ale właśnie dlatego trzeba zrobić wszystko, co możliwe, by zachować to, co w języku przekładu zachować można⁴⁰. Gdy dzieło zredukowane jest do fabuły lub dydaktycznego przesłania, pozbawiamy dziecko możliwości obcowania z literaturą. Gdy zlekceważy się dominantę tekstu, w przekładzie zamiast tekstu żartobliwego lub skłaniającego do refleksji czytamy będziemy tekst standardowy i „grzeczny”, jakby dziecko nie zasługiwało na stykanie się z prawdziwą literaturą albo nie było w stanie jej zrozumieć.

Wszelkie uwagi krytyczne pod adresem omawianych wyżej tłumaczeń są przede wszystkim zaproszeniem do dyskusji nad rangą literatury dla dzieci i jakością jej przekładów. Rozważania nad konkretnymi pomysłami translatorskimi zawsze powinny mieć charakter otwarty, dopuszczający różne możliwości interpretacyjne, a w idealnej sytuacji zmierzać powinny (zwłaszcza w przypadku

⁴⁰ Jak słusznie wskazuje Hejwowski (2004, s. 71 i nast., 105 i nast.), nieprzekładalność kulturowa i językowa w wielu przypadkach okazuje się mitem.

stwierdzenia błędów w przekładzie) do ulepszenia istniejących wersji⁴¹. I właśnie w takim konstruktywnym duchu chciałam prowadzić dyskusję z zaprezentowanymi powyżej tłumaczeniami książek Huba i Erlbrucha. Tłumaczom i wydawnictwom należą się podziękowania za wprowadzenie tych autorów na polski rynek. Jednak równocześnie powinniśmy dyskutować, czy to, co zostało zrobione w większości dobrze, może zostać zrobione jeszcze lepiej.

Co ważne, taka konstruktywna krytyka przekładu, w ramach której wskazuje się jego mankamenty w oparciu o dominantę tekstu oraz oferuje pozytywne rozwiązania, wynika nie tylko z szacunku dla autorów, wydawnictw i tłumaczy, lecz przede wszystkim z szacunku dla młodych odbiorców przekładu, którzy powinni mieć możliwość pełnoprawnego obcowania z oferowanym im dziełem. Ostatecznie chodzi przecież o odpowiedzialność nas, dorosłych pośredników, za wprowadzanie młodych ludzi do świata literatury pięknej. Wszyscy – wydawczynie i wydawcy, tłumaczki i tłumacze, redaktorki i redaktorzy, krytyczki i krytycy, nauczycielki i nauczyciele, rodzice, opiekunki i opiekunowie – powinniśmy starać się, by młodzi odbiorcy czytali książki najwerniej oddające kunszt i intencje autora, gdyż, jak pisze Leszczyński (2015), „czytelnictwu zagraża sama książka – nudna, jałowa, źle wydana, źle napisana, źle zilustrowana, po prostu zła” (s. 12).

Jeśli tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci (Albińska, 2009–2010), próbujmy wspólnymi siłami i w duchu konstruktywnej krytyki przekładu zadbać również o takie tłumaczenia na język polski, które będą i wierne, i piękne⁴².

Bibliografia

- Albińska, K. (2009–2010). „Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej. *Przekładaniec*, 22–23(2–1), 259–282.
- Barańczak, S. (1984). Poetycki model świata a problemy przekładu artystycznego (na materiale polskich tłumaczeń G. M. Hopkinsa). W: E. Balcerzan (red.), *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu literackiego* (s. 207–226). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

⁴¹ Warto przywołać tutaj przykład wydawnictwa REA, które w wyniku krytycznej recenzji (Pieciul-Karminińska 2013) wydało w 2018 roku wznowienie swoich *Wszystkich baśni i legend* braci Grimm, opublikowanych pierwotnie w roku 2012, poprawiwszy wskazane błędy.

⁴² A to pozwoli zadać dodatkowo kłam przestarzałej dychotomicznej frazie – porównującej przekłady do kobiet, które same jakoby są albo piękne, albo wierne.

- Barańczak, S. (1992). *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Wydawnictwo a5.
- Bednarczyk, A. (2008). *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. PWN.
- Borodo, M. (2011). The regime of the adult: Textual manipulations in translated, hybrid, and glocal texts for young readers. W: A. Duszak, U. Okulska (red.), *Language, culture and the dynamics of age* (s. 329–347). Mouton.
- Brzozowski, J. (2011). *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*. Wydawnictwo UJ.
- Czernow, A., Michułka, D. (2017). Historical twists and turns in the Polish canon of children's literature. W: B. Kümmerling-Meibauer, A. Müller (red.), *Canon constitution and canon change in children's literature* (s. 84–104). Routledge.
- Dybiec-Gajer, J. (2017). *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych*. Tertium.
- Erlbruch, W. (1990). *Die fürchterlichen Fünf*. Peter Hammer.
- Erlbruch, W. (2007). *Straszna piątka* (tłum. Ł. Żebrowski). Hokus-Pokus. (wyd. oryg. 1990).
- Ewers, H.-H. (2012). *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. Wilhelm Fink.
- Ewers, H.-H. (2022). *Theorie der kinder- und jugendliterarischen Kommunikation. Eine Grundlegung*. Schwabe.
- Goethe-Institut Polen. (2011). Rozmowy z tłumaczami: Anna Gamroth. Pobrane 17 czerwca 2022 z: <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554129.html>.
- Hejwowski, K. (2005). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. PWN.
- Hub, U. (2010). *O ósmej na arce* (tłum. A. Gamroth). Media Rodzina. (wyd. oryg. 2007).
- Hub, U. (2013). *An der Arche um Acht*. Fischer Taschenbuch. (wyd. oryg. 2007).
- Hub, U. (2021). *O ósmej na arce* (tłum. A. Gamroth). Dwie Siostry. (wyd. oryg. 2007).
- Klingberg, G. (1978). *Children's books in translation: The situation and the problems*. Almqvist & Wiksell.
- Klingberg, G. (1986). *Children's fiction in the hands of the translators*. CWK Gleerup.
- Lathey, G. (2010). *The role of translators in children's literature: Invisible storytellers*. Routledge.
- Leszczyński, G. (2015). *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko*. Media Rodzina.
- Loba, A. (2020). Das seltsame Schicksal zweier rothaariger Mädchen: Die französische Übersetzung und Rezeption von *Pippi Langstrumpf* und *Anne vom grünen Hügel*. W: B. Sommerfeld, E. Pieciul-Karimińska, M. Düring (red.), *Kulturelle Diversität in der Kinder- und Jugendliteratur* (s. 169–182). Peter Lang.
- O'Sullivan, E. (2000). *Kinderliterarische Komparatistik*. Universitätsverlag Winter.
- Pieciul, E. (2005). Czy tłumacz musi znać teologię? Obraz niemieckiego katolicyzmu w polskim przekładzie *Zwierzeń kłowna* Heinricha Bölla. W: M. Piotrowska (red.), *Język trzeciego tysiąclecia*. T. 2: *Konteksty przekładowe* (s. 55–62). Tertium.

- Pieciul-Karmińska, E. (2013). „Niebieska broda”, czyli dlaczego nie należy tłumaczyć baśni braci Grimm z języka rosyjskiego. *Język – Komunikacja – Informacja*, 8, 58–77.
- Pieciul-Karmińska, E. (2014). Polska seria przekładowa *Dziadka do Orzechów i Króla Myszy* E. T. A. Hoffmanna. *Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej*, 8, 56–87.
- Pieciul-Karmińska, E. (2017). Proza Paula Maara a jej przekład na język polski w kontekście intertekstualnego motywu „tajemniczego dziecka”. W: E. Pieciul-Karmińska, B. Sommerfeld, A. Fimiak-Chwiłkowska (red.), *Przekład literatury dla dzieci – między manipulacją a autonomicznością estetyczną* (s. 13–46). WN UAM.
- Reiss, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. Max Hueber.
- Reiss, K. (1982). Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. Theorie und Praxis. *Lebende Sprachen*, 27, 7–13.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. University of Georgia Press.
- Sochańska, B. (2009–2010). Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?. *Przekładaniec*, 22–23(2–1), 97–129.
- Sommerfeld, B. (2017). Z romantyzmem albo bez niego – o niektórych polskich i niemieckich przekładach *Le petit prince* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego. W: E. Pieciul-Karmińska, B. Sommerfeld, A. Fimiak-Chwiłkowska (red.), *Przekład literatury dla dzieci – między manipulacją a autonomicznością estetyczną* (s. 47–86). WN UAM.
- Stolt, B. (2006). How Emil becomes Michel: On the translation of children's books. W: G. Lathey (red.), *The translation of children's literature: A reader* (s. 67–83). Multilingual Matters.
- Tabbert, R. (2002). Approaches to the translation of children's literature: A review of critical studies since 1960. *Target*, 14(2), 303–351. <https://doi.org/10.1075/target.14.2.06tab>.
- Woźniak, M. (2009–2010). Jak to z *Kotem w butach* było. Baśnie Charles'a Perraulta w przekładzie i adaptacji Hanny Januszewskiej. *Przekładaniec*, 22–23(2–1), 59–79.