

Stanisław Barańczak

"Rice pudding" i kaszka manna : (o tłumaczeniu poezji dla dzieci)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (24), 72-86

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław Barańczak

**„Rice pudding” i kaszka
manna**

(O tłumaczeniu poezji dla dzieci)

„Przeczytaj oryginał, zamknij książkę i napisz rzecz z pamięci we własnym języku”: ta osiemnastowieczna zasada tłumaczenia obowiązuje dziś z pewnością w bardzo niewielu dziedzinach pracy translatorskiej. Tłumaczenie poezji dla dzieci — to właśnie jedna z tych dziedzin. Mówiąc bardziej serio, daje się tu dostrzec wysoki stopień niezależności „ontologicznej” przekładu, jego literackiej autonomii. Przekład wiersza dla dzieci ma prawo nie tylko do daleko idących odstępstw od oryginału w sferze realiów i w przebiegu lirycznej akcji: ma również prawo do odrębnego statusu bytowego, jest nie tyle „wtórnym” wobec oryginału przekładem, co samoistnym, „pierwotnym” jak gdyby dziełem literackim. Dają temu wyraz nawet pewne czysto zewnętrzne sygnały: choćby nagminnie spotykany fakt wydawania zbiorów poetyckich tłumaczeń dla dzieci pod nazwiskiem tłumacza, a nie autora oryginału — co najwyżej z podtytułowym dopiskiem „według...” lub „na podstawie wierszy...”. Myliłby się ten, kto widziałby w tym wyłącznie motywy merkantylne (wyższa stawka autorska?);

Tłumacz
przed
autorem...

w podobnych sygnałach kryje się raczej dość bliska prawdy ocena realnego wkładu pracy tłumacza i jednocześnie chęć zaakcentowania właśnie owej bytowej autonomii przekładu. Oryginał w takich sytuacjach traktowany jest bardziej jako inspiracja niż jako wzorzec wymagający merytorycznej „werności” translatorskiej.

Stąd zresztą rozmaite zabawne nieporozumienia, właściwe chyba tylko tej dziedzinie tłumaczeń: znana jest mi np. autentyczna przygoda wybitnego polskiego tłumacza, który dokonał — po mistrzowsku zresztą i wzbogacając utwór obficie własnymi fajerkami stylistycznymi — takiego właśnie „wolnego przekładu” wiersza autora rosyjskiego; ponieważ dopiero dowiedział się, że rzekomy oryginał był „zamaskowanym” wolnym przekładem (klasyczny przykład „tłumaczenia utajonego” według terminologii Balcerzana) powszechnie znanego wiersza... Jana Brzechwy. A więc przypadek „odwrotnego przekładu”, który mógłby stać się osobnym tematem rozważań teoretyka sztuki tłumaczenia, jako że owa trzecia z kolei wersja naprawdę bardzo już daleko odbiegła od napisanego w tym samym języku pierwowзору!

Dlaczego jednak właśnie tłumaczenie poezji dla dzieci skłania tak często do wyboru modelu „wolnego przekładu” czy nawet adaptacji? W innych dziedzinach pracy translatorskiej, gdzie rzecz wygląda podobnie, a więc np. w wypadku tłumaczenia tekstów utworów wokalnych lub dialogów filmowych, odpowiedź na analogiczne pytanie jest łatwiejsza. Do przekładu „wolnego” zmusza tu mianowicie tłumacza specyfika kodu artystycznego (znane wymagania, jakie pociąga za sobą konieczność „wpasowania” tekstu słownego w sztywne ramy tekstu muzycznego) lub specyfika kanału informacyjnego (konieczność streszczeń w „pisanych na ekranie” dialogach filmowych, uzależniona od przeciętnego tempa czytania oraz rozmiarów ekranu, albo ko-

Spolszczony
wiersz...
Brzechwy

nieczność rozmaitych transformacji w wypadku dubbingu, gdzie pojawia się obowiązek „zgramia” mówionego tekstu z ruchami warg aktora). W przypadku poezji dla dzieci podobnego rodzaju ograniczenia nie mają oczywiście zastosowania. Pojawiają się natomiast ograniczenia inne, które dałoby się dość wyraźnie rozbić na dwie grupy.

Znany świat
przedstawiony

Grupę pierwszą stanowią wszelkie ograniczenia, które zmuszają tłumacza do zabiegów adaptacyjnych. Specyfika odbioru w wypadku poezji dla dzieci polega — w myśl nie pisanego a powszechnego przekonania — m. in. na tym, że dziecko nie może docenić poetyckich (a także i wychowawczych) funkcji utworu w sposób należyty, jeśli styka się ze światem przedstawionym, który jest jaskrawie obcy jego doświadczeniom. Zwracam uwagę, że nie chodzi tu o świat przedstawiony o charakterze np. fantastycznym: do takiego wyobrażenia dziecka ma dostęp, i to z pewnością nawet łatwiejszy niż wyobrażenia dorosłego. Mowa natomiast o świecie przedstawionym, który jest na tyle silnie sprowadzony do danego — a odmiennego niż w świecie odbiorcy — miejsca, czasu, układu stosunków społecznych itd., że jego rozszyfrowanie wymagałoby zbyt wielu wyjaśnień (jak to zresztą zrobić w poezji? w formie przypisów?). Inaczej mówiąc, pełna realizacja funkcji poznawczej wymagałaby tak wielu zachodów, że przytłaczałyby one zupełnie funkcje inne — choćby impresywną (a więc m. in. wychowawczą) czy poetycką. Łatwiejszym i bardziej sensownym wyjściem jest w takich wypadkach adaptacja.

Ale adaptacja tego rodzaju, który mamy na myśli, dopuszczalna jest tylko w literaturze dla dzieci (i to raczej w poezji). Tłumacz, który mając na warsztacie powieść Dostojewskiego, zastąpiłby Petersburg Nową Hutą a stójkowego — plutonowym milicji, popełniłby oczywiście katastrofalne i bezsensowne nadużycie translatorskie. Analogiczne zabiegi w wypadku tłumaczenia wiersza dla dzieci byłyby jed-

nak całkiem na miejscu. Podobnie, jeśli bohaterowie Dickensa jedzą *rice pudding*, należy to oczywiście oddać jako pudding ryżowy; jeśli jednak tę samą potrawę spożywa (a raczej odmawia jej spożycia) bohaterka słynnego wierszyka A. A. Milne'a (*What is the matter with Mary Jane?...*), tłumacz posłuży się raczej kaszką manną czy jakimkolwiek innym daniem, które na obszarze między Odrą a Bugiem pełni analogiczną funkcję obrzydzania nam jasnych dni dzieciństwa. Podobnie zabiegi adaptacyjne — polegające na zmianie terytorium, czasu historycznego, nie istniejących w danym społeczeństwie realiów na inne, dostępne doświadczeniu dziecka „dzisiejszego i tutejszego” — są w tłumaczeniu poezji dla dzieci czymś tak dalece naturalnym i powszechnym, że niemal się ich nie zauważa. Nikogo na przykład nie zdziwi, jeśli dzisiejszy tłumacz pochodzących sprzed pół wieku wierszyków Czukowskiego lub Milne'a wyruguje z nich często występującą postać niani i zastąpi ją babcią: wiadomo, że w Polsce lat siedemdziesiątych instytucja niani praktycznie nie istnieje (nawet samo to słowo wydaje się już archaizmem) i właśnie babcia najczęściej przejmuje jej funkcje.

Druga grupa ograniczeń pojawiających się przy tłumaczeniu poezji dla dzieci nie ma charakteru tak uniwersalnego i powszechnie oczywistego. Pojawia się, rzecz znamienna, tylko w wypadku niektórych poetów i niektórych tłumaczy: tych mianowicie, którzy w pełni rozumieją, na czym polega istota *dobrej* poezji dla dzieci. Rozwiązanie tego ostatniego problemu — o tyle nie arbitralne, że poświadczone po prostu niesłabnącym i wieloletnim powodzeniem pewnych autorów i pewnych wierszy — mogłoby brzmieć następująco: dobra poezja dla dzieci jest *jeszcze bardziej poetycka* niż poezja „dla dorosłych”. Jeśli zgodzimy się, że istotą poetyckości jest językowa nadorganizacja, można będzie ująć to twierdzenie w sposób bardziej ścisły: dobra poezja

Stójkowy
i ryżowy
pudding

Istota poezji
dla dzieci

dla dzieci podlega jeszcze dalej idącej nadorganizacji języka niż poezja „dorosła”.

Pierwsze
miejsce nad-
organizacji

Nie tu miejsce na szczegółowe wyjaśnienie przyczyn tego stanu rzeczy; próbowano to już zresztą z powodzeniem uczynić, wytyczając analogie między postępowaniem językowym poety a specyficznymi cechami języka dziecięcego i spontanicznej twórczości dziecka (myślę tu o znanej książce Kornieja Czukowskiego *Od dwóch do pięciu* oraz, z prac nowszych, m. in. o *Wielkiej zabawie* J. Cieślíkowskiego). Faktem jest w każdym razie, że w poezji dla dzieci, która chce być naprawdę poezją, a nie encyklopedycznym czy moralizatorskim wykładem, kolosalną wręcz rolę odgrywają wszelkie środki stylistycznej nadorganizacji. (Znamienne, że w ramach poezji „dla dorosłych” podobne natężenie nadorganizacji językowej można by odnaleźć chyba tylko w tych dziedzinach liryki, w których przeważają funkcje ludyczne, w sensie czystej gry formalnej: a więc w nurcie ciągnącym się od trubadurów prowansalskich po futurystów i dwudziestowiecznych przedstawicieli poetyckiego purnonsensu). Można by powiedzieć, że w takich tekstach tzw. informacja poetycka, informacja dotycząca samych znaków i ich układu, plasuje się w wewnątrztekstowej hierarchii ważności zawsze wyżej niż wszelkie inne typy informacji, wyżej nawet niż informacja poznawcza, tj. dotycząca zewnętrznej rzeczywistości.

I stąd odmienne obowiązki tłumacza poezji dla dzieci. Zanim jednak do niej przejdziemy, wyobraźmy sobie dla porównania zespół wyborów i decyzji, przed jakimi stoi tłumacz, mający przełożyć na język polski ten oto słynny liryk Rilkego (oczywiście nie mający nic wspólnego z poezją dla dzieci):

Lachenden
Munds

Der Tod ist gross.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.

Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Ma się rozumieć, wiersz oferuje nam też pewną — i to bardzo bogatą — informację poetycką (choćby przez swoje zorganizowanie składniowe, rytmiczne i rymowo-eufoniczne, daleko wykraczające poza potrzeby zwykłej komunikacji). Między innymi właśnie dlatego jest to utwór tak piękny i tak sławny. Ale oferuje nam on przede wszystkim pewną informację poznawczą — informację o świecie, w tym wypadku — o metafizycznych prawach życia i śmierci, o stosunku człowieka do trwającej całe życie „choroby na śmierć”. Niedoścignionym ideałem byłby oczywiście taki przekład, który potrafiłby dać pełny ekwiwalent informacji poetyckiej i poznawczej jednocześnie (przynajmniej tych dwóch — w tekście kryją się przecież także ślady informacji ekspresywnej i impresywnej, dotyczącej nadawcy i odbiorcy komunikatu). Próbujemy więc:

Śmierć wielka jest.
Każdego z ludzi
wchłonie jej śmiech.
Ledwie nas wewnątrz życia pocnie ludzić,
z płaczem się budzi
wewnątrz nas śmierć.

Nie, to nie to. Ocalone zostały wprawdzie najbardziej zewnętrzne i najłatwiej zauważalne wyznaczniki językowej nadorganizacji (rymy, układ rytmiczny) i najbardziej podstawowe sensy poznawcze — mnóstwo innych jednak uległo redukcji lub niezbyt trafnej substytucji. Zatarło się np. tak klarowne w oryginale przeciwstawienie „jesteśmy wewnątrz życia — śmierć jest wewnątrz nas”. Niezbyt przekonującej zmianie uległ sens wersów 2—3: w oryginale „śmiejące się usta” to raczej symbol *ludzkiej* ślepoty i beztroski, nie atrybut śmierci (która przecież „płacze”). Dają się dostrzec zubażające redukcje: zanikł gdzieś sens „śmierć waży się (śmie)

Opór Rilkego

płakać”, nie ma tak dobitnego w oryginale stwierdzenia: „jesteśmy jej (należymy do niej)”. Z drugiej strony, pojawiło się również parę niepotrzebnych amplifikacji („wchłonie”, „budzi się” — tych sensów nie ma w oryginale), do których zmusiła tłumacza potrzeba rymu lub wypełnienia rytmicznego. A więc — nie tak. Próba ocalenia informacji poetyckiej przyniosła w efekcie uszczerbek dla informacji poznawczej. Spróbujmy zatem inaczej: zrezygnujmy z pełnej ekwiwalentyzacji pewnych elementów nadorganizacji językowej, np. nie trzymajmy się tak ściśle rytmu oryginału, rym męski wersów 3 i 6 zastąpmy łatwiejszym w polszczyźnie rymem żeńskim. Może więc tak:

I tu nie ma
śmiejących
się ust

Wielka jest śmierć.
Władczyni każdej chwili,
rządzi wszystkimi nami.
Choćbyśmy w samym środku życia tkwili,
ona wciąż kwili
w środku nas samych.

Trochę lepiej? Być może, ale to znowu nie to. Pomijając już fakt, że niektórych braków i tym razem nie udało się wyeliminować, daje się zauważyć parę następnych odkształceń: „śmiejące się usta” z wersetu 3 w ogóle znikły, brakuje też sensu w oryginale zawartego w czasowniku „meinen” (sądzić, uważać) a w pierwszym tłumaczeniu oddanego substytucyjnie przez „łudzić”. Wprawdzie dzięki temu informacja poznawcza przekładu jest w znacznie większym stopniu bliższa oryginałowi — czy raczej, ściślej rzecz biorąc, w większym stopniu uwydatnione zostały jej najważniejsze sensory składowe (tzn. znaczenia: „należymy do śmierci, jesteśmy w jej władaniu” i „nawet gdy jesteśmy wewnątrz życia — śmierć jest wewnątrz nas”) — jednakże w dalszym ciągu widać ślady poważnych ograniczeń, spowodowanych przez konieczność ocalenia choćby minimum informacji poetyckiej (np. konieczność zachowania rymu powołuje do życia nietrafny czasownik

„kwili”, zbyt wąski znaczeniowo w porównaniu z „placze”). I tym razem więc nie całkiem się udało. Można by rzec, że w wierszu Rilkego zarówno informacja poetycka, jak i poznawcza mają charakter tak istotny i tak stężony, iż przekład nie jest w stanie dać pełnego ekwiwalentu ich obydwu. Z którejś z nich trzeba zrezygnować: toteż nie dziwi fakt, że Mieczysław Jastrun, nie mogąc się widać z tą koniecznością pogodzić, wiersza tego w ogóle nie przełożył i nie zamieścił w swoim obszernym wyborze poezji Rilkego, natomiast Julian Przyboś, cytując ów sześciowiersz we wstępie do innego wyboru (w „Bibliotece Poetów” PIW-u), nie próbował nawet przekładu poetyckiego, ograniczając się do dosłownego tłumaczenia:

Śmierć jest wielka.
Ze śmiejącymi się ustami
należymy do niej.
Kiedy sądzimy, że jesteśmy w środku życia,
ona śmieć płakać
w środku nas.

Rozstrzygnięcie
Przybosia

Ta decyzja Przybosia jest bardzo znamienna. Cokolwiek byśmy sądzili o prymacie funkcji poetyckiej w utworze lirycznym — są jednak przypadki, kiedy słuszniejszym wyjściem wydaje się zrezygnowanie z jej pełnej ekwiwalentyzacji dla ocalenia pełni poznawczych sensów utworu. Pomijając pewne graniczne przypadki (wspomniana już poezja ludycznej gry językowej), wyjście takie jest mimo wszystko niepisaną regułą pracy tłumacza (oczywiście w sytuacjach, kiedy między funkcją poznawczą a poetycką istnieje w procesie przekładu stan jaskrawego konfliktu). Tak jest też chyba i w płaszczyźnie recepcji przekładu poetyckiego: zapewne łatwiej wybaczymy tłumaczowi to, że nie chcąc zgubić istotnych sensów poznawczych, przeinaczył układ rymów sonetu Szekspira, niżeli to, że powodowany koniecznością rymu przełożył „a nightingale” jako „kanarek”.

Funkcja auto-
teliczna przed
poznawczą

W tłumaczeniu poezji dla dzieci — tej *dobrej* poezji dla dzieci, podkreślmy raz jeszcze — wydają się obowiązywać dokładnie odmienne zasady. Panująca tu wszechwładnie koncepcja poezji jako gry i zabawy, pozbawionej merytorycznej istotności poznawczej, powoduje, że popełniłby niewybaczalny błąd ten tłumacz, który w procesie przekładu przyznałby prymat funkcji poznawczej wiersza. Przeczytajmy choćby początek bajki Czukowskiego *Tarakaniszcze* (tj. *Karaluszysko*):

Jechali niedźwiedzi
Na wielosipiedzie.
A za nimi kot
Zadom napieriod.
A za nim komariki
Na wozdusznom szarikie.
A za nimi raki
Na chromoj sobakie.
Wołki na kobyle.
Lwy w awtomobile.
Zajcziki
W tramwajczikie.

Wyobraźmy sobie teraz postępowanie tłumacza, który — pozbawiony „nosa” poetyckiego lub zwyczajnego poczucia humoru — postanawia przełożyć wiersz, zachowując wszystkie elementy świata przedstawionego, tj. nie dokonując substytucji żadnej nazwy zwierzęcia ani wehikułu. Z pierwszą liniijką nie ma oczywiście żadnych trudności:

Jechały niedźwiedzie
Na welocypedzie.

Ale przy dalszych nasz eksperymentalny tłumacz nie będzie miał lekkiej pracy:

Za nimi kot młody
Ogonem do przodu.
A za nim komary
Na baloniku szarym.

Raki wlokły się
na kulawym psie.

Wilki na kobyle.
Lwy — automobilem.

W tramwaju zajęczki,
Trzymając się za rączki.

— itd. Okropne, prawda? Ale lepiej się nie da, jeśli się uprzemy, że w bajce mają pozostać nie zmienione realia: właśnie przestrzeganie tego mylnego założenia powoduje do życia całą tę watę słowną i niedokładne rymy, które powodują, że tłumaczeniu niezmiernie daleko do zwięzłości i dobitności oryginału. Rzecz bowiem w tym, że oczywiście nie realia stanowią informacyjną dominantę tego fragmentu: stanowi ją natomiast pewna zasada formalnojęzykowa, podchwyciona zresztą przez Czukowskiego bardzo trafnie na podstawie obserwacji spontanicznych zabaw językowych dziecka (por. np. rymowane repliki typu „a co? — a pstro”, rozmaite absurdalne wyliczanki itp.), mianowicie zasada echowej odpowiedzi rymowej. Bogate i przekonujące współbrzmienie rymowe jest tu ważniejsze niż sens czy logiczny związek rymujących się wyrazów. Toteż nieporównanie bliższy uchwycenia istoty humorystyczno-poetyckiego efektu tego wiersza jest przekład Broniewskiego, do realiów oryginału odnoszący się z całkowitą nonszalancją:

Jechały niedźwiedzie
Na welocypedzie.

Za nimi kot bury
Z ogonem do góry.

Za nim w dorożce
Dwa nosorożce.

Za nimi strusie
W autobusie.

Małpa z rakiem
Na psie okrakiem

Kogut z indyczką
Bryczką.

Rymy waż-
niejsze od
realiów

Kura z jajem
 Tramwajem.
 Lew z krokodylem
 Automobilem.

Konflikt
 informacji

Szczególnie ostre światło na podobne problemy mogą rzucić zwłaszcza takie przypadki, jak wspomniana na wstępie sytuacja mimowolnego „przekładu odwrotnego” lub — częstsza znacznie — sytuacja dwu różnych tłumaczeń jednego tekstu oryginalnego. Okazuje się wtedy bowiem, że w tłumaczeniu poezji dla dzieci może dojść nie tylko do konfliktowego wyboru informacji poetyckiej na niekorzyść poznawczej, ale i do konfliktowego wyboru w ramach samej informacji poetyckiej. W pewnych wypadkach bowiem jest ona tak złożona i bogata, że tłumacz — nawet skupiając się głównie na jej ekwiwalentyzowaniu — nie jest w stanie stworzyć jej pełnego odpowiednika. Musi dokonać wyboru. Wydobyć w przekładzie to, co jego zdaniem stanowi *stylistyczną dominantę* poetyckiej nadorganizacji języka. Od tego wyboru zależy bardzo wiele: m. in. i sama informacja poznawcza, gdyż świat przedstawiony w dwu przekładach tego samego tekstu może się — na skutek jednej, drobnej z pozoru decyzji stylistycznej — przedstawiać tak dalece odmiennie, że mamy już jakby do czynienia z dwoma zupełnie różnymi utworami.

Stylistyka
 i semantyka

Oto parę przykładów, dobranych zresztą o tyle tendencyjnie, że w parze z przekładem rzeczywiście istniejącym zestawiać będą tłumaczenia eksperymentalne, świadomie próbujące dojść do celu zupełnie odmienną drogą. Przy czym zastrzec się trzeba, że tym razem nie chodzi o próbę stworzenia przekładu ani mniej, ani bardziej wartościowego: chodzi raczej o pokazanie, jak rozbieżne rozwiązania powołuje do życia jedna tylko wstępna decyzja stylistyczna tłumacza.

Pierwsza strofa wiersza A. A. Milne'a *The Three Foxes*:

Once upon a time there were three little foxes
 Who didn't wear stockings, and they didn't wear sockses,
 But they all had handkerchiefs to blow their noses,
 And they kept their handkerchiefs in cardboard boxes.

Przekład Ireny Tuwim:

Były sobie raz trzy liski,
 które jady z jednej miski.
 A te liski takie były,
 że nie nosiły (bo nie lubiły)
 ani paetek,
 ani szalików,
 ani skarpetek,
 ani bucików.
 Chodziły gołe i bose, bo się
 lubiły gonić boso po rosie.
 I na golasa
 lubiły hasać,
 i na bosaka
 lubiły skakać.

Przekład eksperymentalny:

Oto krótka historia trzech malutkich łasiczek,
 Co nie miały szaliczek ani też rękawiczek,
 Ale wszystkie do nosków używały chusteczek,
 Po użyciu wrzucając je w specjalny koszyczek.

Jak widać — istotnie dwa kompletnie różne utwory. W obydwu przekładach dokonana się wprawdzie analogiczna decyzja poświęcenia ekwiwalentyzacji świata przedstawionego na rzecz ekwiwalentyzacji stylu. Dominantę stylistyczną wiersza Milne'a każdy z przekładów widzi jednak w czym innym. Tłumaczenie Ireny Tuwim przypisuje taką rolę rymowi: w oryginale jest on cechą stylu na tyle zatrzymującą na sobie uwagę (m. in. przez to, że jest rymem żeńskim, w poezji angielskiej raczej rzadkim, oraz przez to, że „pod ciśnieniem” rymu następuje wyrównanie morfologiczne niektórych wyrazów, np. *świącomie* nieprawidłowa forma l. mn. „sockses”), iż tłumaczka ma pełne prawo cechę tę nawet wyolbrzymić — stąd właśnie bogactwo rymów wewnątrz

Wyolbrzymienie rymów a wersyfikacja

trzych i odmienne niż w oryginale, uwydatniające układ rymów rozbitcie na wersy. Tłumaczenie eksperymentalne próbuje natomiast stworzyć ekwiwalent innych cech stylistycznych: przede wszystkim układu wersyfikacyjno-rytmicznego (z charakterystycznym jakby parodystycznie-epickim rozmiarem wersu), a także pewnego szczególnego waloru rymów oryginału. Walor ten opiera się na fakcie, że w całym wierszu Milne'a trzeci wers każdej strofy ma rym — jakby na zasadzie świadomego naruszenia regularności — świadomie niedokładny, a nawet „niepoprawny”. Jak łatwo stwierdzić, ta z pozoru nieznaczna różnica w wyborze stylistycznej dominanty powoduje w obu przekładach daleko idące rozbieżności zarówno w świecie przedstawionym, jak i w sferze pozostałych elementów stylu. Inny przykład z Milne'a. Wiersz *If I Were King* to monolog chłopca, który marzy o królewskiej władzy (przycaczam tylko środkowy fragment):

If only I were King of Spain,
I'd take my hat off in the rain.
If only I were King of France,
I wouldn't brush my hair for aunts.
I think, if I were King of Greece ,
I'd push things off the mantelpiece.
If I were King of Norrøway,
I'd ask an elephant to stay.
If I were King of Babylon,
I'd leave my button gloves undone.
If I were King of Timbuctoo,
I'd think of lovely things to do.

Hiszpania czy
Fidrygalia

Przekład Antoniego Marianowicza:

Gdybym był królem Fidrygalii,
wszyscy by strasznie mnie się bali.
Gdybym był królem Cymbalonii,
karmiłbym co dzień kilka słoń.
Gdybym był królem Kalkomanii,
nie musiałbym się słuchać niani.

Gdybym był królem w Tarapacie,
mógłbym nabijać fajkę tacie.

Gdybym był królem w Dyrdymale,
nie musiałbym się czesać wcale.

Gdybym był królem Fiku-Miku,
jeździłbym ciągle na kucyku.

Przekład eksperymentalny:

Gdybym był królem Bangladeszu,
chodziłbym z gołą głową w deszczu.

Gdybym był królem w państwie Aden,
mógłbym rąk nie myć przed obiadem.

Gdybym był królem Hondurasu,
zwałbym ze szkoły hen, do lasu.

Gdybym był królem Paragwaju,
skakałbym w biegu do tramwaju.

Gdybym był królem Pakistanu,
robiłbym wciąż zamachy stanu.

A gdybym królem był w Egipcie,
mógłbym, jak Zdziś, mieć rękę w gipsie.

Marzenie o
zamachach
stanu

Tym razem różnice między obydwoma przekładami nie są może tak wielkie — są jednak również dość znaczące. Efekt poetycki oryginału zasadza się na typowej dla dziecięcych obyczajów językowych fascynacji egzotycznym i dziwnym brzmieniem słowa (tzn. w tym wypadku nazw krajów), przy równoczesnym nieprzywiązywaniu wagi do ich strony znaczeniowej: nazwy pochodzą z bardzo różnych parafii, ulegają też przekręceniom (Norway zamiast Norway), stoją wreszcie w komicznej sprzeczności z treścią marzeń bohatera. Z faktów tych oba przekłady wysnuwają jednak odmienne wnioski. Przekład Marianowicza dominantę stylistyczną użytych nazw widzi w ich *dziwności*: stąd też sięga od razu do nazw nie istniejących, ostentacyjnie fantastycznych i humorystycznych zarazem. Przekład eksperymentalny wychodzi natomiast z założenia, że w tekście oryginału pojawiają się nazwy w zasadzie realne, istniejące na mapie czy w podręcznikach historii, tyle że grające swoją rolę w wier-

Świat baśni
i dziennika
telewizyjnego

szu dzięki charakterystycznemu, niecodziennemu brzmieniu i brzmieniem tym powołujące do istnienia — na zasadzie rymowej repliki — określone marzenia małego bohatera. Zauważmy, że konsekwencje tych dwu odmiennych rozwiązań stylistycznych dają się dostrzec nie tylko w drobnych realiach, ale i w bardziej złożonej całości, jaką stanowi osobowość lirycznego „ja”: w przekładzie Marianowicza jest to dziecko żyjące w świecie baśni i dzieciennych zabaw („Kalkomania”!), w naszym przekładzie eksperymentalnym — dziecko bardziej „ukonkretnione” historycznie, żyjące jakby pół na pół w świecie marzeń oraz w świecie realnym i współczesnym. Można by powiedzieć — dziecko czytające baśnie o królach, ale i oglądające czasem dziennik telewizyjny.

Jak widać z dotąd analizowanych przykładów, dla teoretyka sztuki tłumaczenia poezja dla dzieci może stanowić szczególnie dogodny poligon badawczy: właśnie tu w stanie laboratoryjnie czystym objawiają się najczęściej wszelkie problemy związane z ekwiwalentyzacją informacji poetyckiej. A i dla tłumacza-praktyka może to być szkoła całkiem niezła. Tłumaczenie poezji dla dzieci demonstruje bowiem naocznie prawdę, o której często zapominają tłumacze poezji „dorosłej”: tę mianowicie, iż poetycka nadorganizacja języka nie jest jedynie pustym ozdobnikiem, który bez szkody dla przekładu można pominąć.