

PUCHATA PRZEPUSTKA DO SŁAWY. POCHWAŁA IRENY TUWIM

Abstract

Praise of Irena Tuwim

Irena Tuwim is one of the very few Polish translators who are recognizable by large readership. What is even more remarkable, she achieved this success as a translator of children’s literature. Although she is known above all for the Polish version of A.A. Milne’s Winnie-the-Pooh books, generally considered her greatest accomplishment, in fact she translated many other children’s books, among them such classics as the Mary Poppins saga, Edith Nesbit’s books or H. Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin*. This article first briefly outlines Tuwim’s apparently transparent, yet surprisingly elusive biographical vicissitude, then examines her translation strategies. It is not easy to decide whether Tuwim’s versions may be defined as free translations or adaptations, but a detailed analysis of her method clearly shows that her choices were based on a very incisive study of the original text. Although not without occasional minor errors, her translations are exquisite examples of stylistic mastery that enriches the target language.

Key words: translation, children’s literature, children’s classics, Winnie-the-Pooh

Słowa kluczowe: kanon literatury dla dzieci, Kubuś Puchatek, literatura dla dzieci, przekład

Nie ulega wątpliwości, że tłumaczenie literatury nie jest zajęciem dla ludzi marzących o tym, by świat docenił ich geniusz. Zazwyczaj największa nagroda, jaka może czekać tłumacza, to zdawkowa wzmianka recenzenta: „w doskonałym przekładzie” lub „świetnie przełożony/a”, co w sumie i tak

nie ma żadnego znaczenia, bo przeciętny czytelnik na nazwisko tłumacza nie zwraca uwagi, nawet gdy pojawia się ono na stronie tytułowej, a nie wstydliwie upchnięte w stopce wydawniczej. Pod tym względem Irenie Tuwim się udało. Wraz z Edwardem Porębowiczem, Józefem Paszkowskim, Tadeuszem Żeleńskim-Boyem i jeszcze kilkoma wybrańcami losu dostała się do ekskluzywnego klubu tłumaczy-których-nazwiska-się-pamięta. Porębowicza za Dantego, Paszkowskiego za Szekspira, Żeleńskiego-Boya za literaturę francuską *en bloc*. A Irenę Tuwim – za *Kubusia Puchatka*.

Uśmiech Mony Lisy

Jest to jednak sława dość złudna. Choć rodzinne miasto autorki zdobyło się na nadanie jej imienia jednej z ulic, jej postać jest mglista, przemyka gdzieś w cieniu sławnego brata, wspominana przelotnie w biografjach i książkach o Julianie Tuwimie. Sama Irena nie doczekała się dotąd poświęconej jej książki: bodaj najobszerniejszy tekst na jej temat, *Irena płacząca za szafą*, ukazał się kilka lat temu w „Wysokich Obcasach”. Życiorys, jaki się z niego wyłania, jest fascynujący i niewątpliwie zasługiwałby na pogłębienie. Urodzona w 1899 roku¹ Irena od najmłodszych lat otaczała kultem swego starszego brata i zapewne pod jego wpływem sama wcześniej zaczęła podejmować próby literackie. Debiutowała jako nastolatka w dzienniku łódzkim „Godzina Polski”. W 1921 roku wydała tomik poetycki *24 wiersze*, którym zachwycił się krytyk i poeta Stefan Napierski. W 1922 roku wzięli ślub i przeprowadzili się do Warszawy, gdzie Irena miała możliwość obracać się w kręgach najwybitniejszych polskich intelektualistów i literatów. Wydała dwa kolejne tomiki wierszy: *Listy* w 1926 roku i *Miłość szczęśliwa* w 1930 roku. Mąż, wybitny eseista i wielki erudyta, miał też środki finansowe, aby zapewnić jej dostatnie, a nawet luksusowe życie. Tyle tylko, że był homoseksualistą. Nie wiadomo, w jaki sposób wpłynęło to na losy ich małżeństwa i do jakiego stopnia przyczyniło się do decyzji Ireny, by odejść od męża, kiedy spotkała drugą wielką miłość swego życia. Na pewno była do Napierskiego bardzo przywiązana i zachowała do niego ciepłe uczucia po rozwodzie, bardzo przeżyła także jego tragiczną śmierć w czasie II wojny światowej.

¹ Albo w 1898 roku. Daty w dokumentach są rozbieżne.

Swojego drugiego męża, młodszego od niej o pięć lat Juliana Stawińskiego, poznała na spotkaniu brydżowym we własnym domu. Choć była to miłość od pierwszego wejrzenia, decyzja o związaniu się z nim na stałe i o porzuceniu dotychczasowego życia nie przyszła łatwo. Jak wspominała sama Irena po latach w jednej z niewielu bardziej osobistych wypowiedzi, „To był wielki skok: z luksusowej willi w nowoczesnej dzielnicy do pensjonatu w czynszowej kamienicy śródmieścia...” (Tuwim 1957). Wahala się jakiś czas i dopiero po próbie samobójstwa Stawińskiego zrozumiała ostatecznie, że są „stworzeni dla siebie”. Zamieszkała z nim w Ostrowi Mazowieckiej; potem, już po uzyskaniu rozwodu i po ślubie, który wzięli w 1935 roku, wrócili do Warszawy. Wtedy też Irena nawiązała współpracę z Wydawnictwem Przeworskiego, dla którego spolszczyła baśnie Grimmów, kilka książeczek Disneya o Mysze Miki oraz *Królowną Śnieżkę*, *Mary Poppins* Pamelii Travers (w pierwszym wydaniu nadała tytułowej bohaterce imię *Agnieszka*), *Fernanda* Munro Leafa, a w 1938 roku *Kubusia Puchatka* i *Chatkę Puchatka*. Na początku wojny razem z mężem przedostała się przez Rumunię najpierw do Francji, a po inwazji niemieckiej – do Anglii. Pod koniec wojny, na początku 1945 roku, dzięki staraniom Juliana Tuwima Stawińskim udało się wyjechać do Kanady.

Po zakończeniu wojny Julian Stawiński otrzymał posadę attaché w biurze prasowym ambasady RP w Waszyngtonie. Do Polski wrócili w 1947 roku i oboje zajęli się pracą literacką i przekładową. W okresie stalinowskim Irena Tuwim przetłumaczyła kilkanaście pozycji literatury rosyjskiej i radzieckiej, między innymi powieści i opowiadania Władimira Korolenki i Iwana Franki, a także wiersze dla dzieci Michałkowa i Marszaka. Gdy tylko zelżał klimat polityczny, wróciła jednak do literatury angielskojęzycznej, głównie młodzieżowej i dziecięcej: przetłumaczyła m.in. dalsze tomy cyklu *Mary Poppins*, opowieści Mary Norton o rodzinie Pożyczalskich, *Chatę Wujka Toma* Harriet Beecher Stowe i kilka książek Edith Nesbit. Ukazały się również dwa wydania jej *Wierszy wybranych* (w 1958 i 1972 roku) oraz wspomnienia z dzieciństwa *Łódzkie pory roku* (trzy wydania: 1956, 1958, 1979). Napisała także kilka własnych utworów dla dzieci. Jak mówiła w jednym z wywiadów: „Teraz książek dla dzieci pisze się i wydaje stanowczo za mało – zwłaszcza dobrych książek. (...) Kilka lat temu ja sama starałam się nadrobić tę lukę, napisałam m.in. książeczkę *O pingwinie Kleofasku i Marek Wagarek*” (Tuwim 1981). Utwory te (dodać do nich jeszcze trzeba *Pampilia* i *Co okręt wiezie*) nie dorównały popularnością wierszom dla dzieci jej brata, wszystkie jednak miały kilka wydań, a *Marek Wagarek* został też przetłuma-

czony na język niemiecki (pod tytułem *Der Schwänzer Heinz*) i doczekał się pozytywnych recenzji austriackiej krytyki.

Bardzo przeżyła przedwczesną śmierć swego brata w 1953 roku. Najważniejszą osobą w jej życiu stał się wtedy mąż, który również zmarł stonkowo młodo, w 1973 roku. Irena przeżyła go o czternaście lat, osamotniona i coraz bardziej zamknięta w sobie, nie utrzymując stosunków z żyjącą jeszcze szwagierką ani z bratanicą. Zmarła w 1987 roku, niemal dziewięćdziesięcioletnia.

W tej bogatej biografii wiele jest cieni i niedpowiedzeń. Kiedy Irena zorientowała się, że jej pierwszy mąż ma skłonności homoseksualne? Jaka była jej reakcja? Co powiedziała rodzina na związek ze Stawińskim? Jak wyglądało jej życie w Ostrowi Mazowieckiej, gdy żyła w nieformalnym związku? Jakie były jej wrażenia z Ameryki? Jak przeżywała wstrząsy polityczne Polski powojennej? Pytania można mnożyć, ale zapewne nigdy już nie poznamy odpowiedzi. Irena Tuwim nie miała dzieci, jej znajomi i przyjaciele również już nie żyją, a ona sama zawsze była bardzo dyskretna. Nawet w *Łódzkich porach roku*, będących przecież wspomnieniami z łódzkiego dzieciństwa, tak naprawdę niewiele mówi o sobie. Lekki uśmiech, który pojawia się na jej twarzy na wszystkich bez wyjątku fotografiach, jest równie enigmatyczny i nieprzenikniony jak ona sama. Prawdziwy uśmiech Mony Lisy.

Razem czy osobno?

Równie trudno odsłonić tajemnice jej warsztatu przekładowego. W dokumentach archiwalnych przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie nie zachowały się żadne rękopisy i maszynopisy przekładów, ani powojenne, ani – tym bardziej – pochodzące sprzed wojny. Czy brat pomagał jej w pierwszych próbach przekładowych, czy przyłożył rękę do sławnego *Kubusia Puchatka*? Już po jego śmierci Irena wyznała w jednym z wywiadów, że jej pierwszym tłumaczeniem był *Złoty klucz* Aleksego Tołstoja, którego miał dokonać jej brat, ale z braku czasu poprosił ją, aby zrobiła to za niego: „Tłumaczenie to – bardzo wysoko ocenione przez wydawcę – zaliczono do dorobku translatorskiego mojego brata i sygnowano jego nazwiskiem: dla mnie była to zachęta do dalszej pracy” (Tuwim 1981). Czy za tymi powściągliwymi słowami kryje się żal do brata za przywłaszczenie sobie jej pracy autorskiej, pragnienie rewindykacji własnych osiągnięć? Czy przekładu

rzeczywiście dokonała tylko Irena, czy może ostateczny kształt nadał mu Julian?² *Złoty klucz* do dzisiaj ukazuje się z nazwiskiem Juliana Tuwima jako tłumacza, a jak było w rzeczywistości, tego już nikt nie dojdzie.

Podobnie zawikłana jest sprawa przekładów powojennych. Wiele z nich powstało we współpracy z Julianem Stawińskim. Irena mówiła o nim, że był „moim arbitrem w tych sprawach, do którego opinii często się odwoływałam” (Tuwim 1981). Stawiński sam zresztą dużo tłumaczył, m.in. powieści science-fiction. W jaki sposób powstawały wspólne przekłady małżeństwa Stawińskich? Jaki wkład wносиło każde z nich? Czy Julian miał jakiś wpływ także na tłumaczenia sygnowane tylko przez Irenę? Po śmierci drugiego męża Irena, zresztą dość już wtedy wiekowa, przetłumaczyła tylko jedną powieść: *Tajemnice rodu Ardenów* Edith Nesbit. To za mało, aby wskazać jakieś znaczące różnice w stylu czy strategii tłumaczenia, dlatego te pytania również nie doczekają się już odpowiedzi.

Duduś panny Skowronek, czyli kim był Guy Fawkes

„Niektóre jej przekłady są jednocześnie adaptacjami” (Balcerzan 1977: 463) – cokolwiek by to miało znaczyć. Czy przekład może być zarazem adaptacją? To pytanie jest mniej paradoksalne, niż mogłoby się wydawać, bo, jak wiadomo, granice między tymi dwiema kategoriami są płynne, a pojęcia „wiernego” przekładu i „wolnej” adaptacji nader niejednoznaczne. W swoich wypowiedziach Irena Tuwim kilkakrotnie wyrażała przekonanie, że „aby tłumacz mógł dać utwory językowe najwyższej klasy, konieczna jest znaczna swoboda we wszystkich przekładach, a w wielu wypadkach, które tylko indywidualnie można określać (...), przyjąć należy jako zasadę adaptację, nie zaś tłumaczenie” (Balcerzan 1977). Na pewno deklaracje te pozwalają ukierunkować w jakiś sposób lekturę jej dokonań przekładowych, chodzi jednak o wypowiedzi na tyle ogólne, że dopiero analiza samych tekstów daje lepsze pojęcie o tym, w jaki sposób pojmowała Irena Tuwim ową „znaczną swobodę” w tłumaczeniu tekstu.

Najbardziej rzucającą się w oczy i najczęściej poruszaną, gdy mowa o literaturze dla dzieci, kwestią przekładową są imiona własne. Anne

² W innym wywiadzie powróciła do tego tematu: „mój brat Julian (...) zaproponował mi, abym spróbowała przetłumaczyć uroczą książeczkę Aleksego Tołstoja o chłopczyku z drewna, noszącą tytuł *Buratino*. Nie przypuszczałam, że uda mi się to, i uważałam, że pełnię tylko skromną rolę «murzyna» przy znakomitym autorze” (Tuwim 1962).

z *Green Gables* czy Ania z Zielonego Wzgórza? Pippi Langstrumpf czy Fizia Pończoszanka? Coraline czy Koralina? Wybór strategii zależy nie tylko od indywidualnych upodobań tłumacza, ale i od ogólnych mód i tendencji panujących w danej epoce: niegdyś tłumaczenie czy przynajmniej spolszczanie imion było praktyką powszechną, stąd nie tylko *Jean-Christophe* Rollanda w Polsce stał się *Janem Krzysztofem*, ale i o Petrarce i Verdim mówiono „Franciszek” i „Józef”. Obecnie tendencja się odwróciła i imiona niemal zawsze zachowuje się w przekładzie w formie oryginalnej, coraz częściej dzieje się tak również w literaturze dziecięcej.

Jeśli przejrzy się przekłady Ireny Tuwim w porządku chronologicznym, u niej także zauważa się może nie tyle porzucenie, ile złagodzenie zasady spolszczania imion. Pomijając na razie sławny przypadek *Kubusia Puchatka*, w przetłumaczonej w 1938 roku *Mary Poppins* niemal wszystkie imiona głównych bohaterów zostały spolszczone lub zastąpione innymi. W powieści *Pięcioro dzieci i coś* Edith Nesbit, wydanej w 1957 roku, imiona bohaterów pozostawiono w formie oryginalnej z wyjątkiem Jane, która stała się „Janeczką”, i lekkiej modyfikacji kilku innych, tak aby odpowiadały polskiej pisowni (np. Antea zamiast Anthea czy Marta zamiast Martha). W *Zaczarowanym zamku*, który ukazał się w 1971 roku, formy imion w ogóle nie zmieniono: główni bohaterowie: Jerry, Gerald, Mabel i Kathleen, nazywają się tak samo jak w angielskim oryginale, choć zdrobienia Cathy i Catty to w polskim tekście Kizia i Kocica.

Czy było to spowodowane naciskami wydawcy, zmieniającymi się trendami przekładowymi czy też trochę odmienną, mimo wszystko, specyfiką samych książek? Wprawdzie zarówno cykl Pamelii Travers, jak i powieści Edith Nesbit opierają się na wprowadzeniu elementu fantastycznego do codziennego świata angielskich dzieci na początku XX wieku, jednak w książkach o *Mary Poppins* więcej jest postaci o wyraźnie baśniowym charakterze lub imionach znaczących, np. *Miss Lark*, *Admiral Boom*, *Mr Wigg*, *Bird Woman* itd., mających istotny wpływ na charakter i nastrój narracji. Irena Tuwim nie próbowała spolszczyć wszystkich nazwisk ani zatrzeć angielskiego – a raczej londyńskiego – kontekstu powieści: rodzina głównych bohaterów nazywa się Banks, tak jak w oryginale, pojawiają się wzmianki o katedrze świętego Pawła i o królowej Elżbiecie. Imiona dzieci zostały jednak spolszczone – nazywają się one Janeczka, Michaś, Jaś i Basia Banks (najmłodsze dziecko, dziewczynka, która pojawia się w drugim tomie cyklu, w oryginale Annabel, w polskim przekładzie została nazwana Amelką). Nazwy i nazwiska znaczące w większości po prostu przetłumaczono – *Miss Lark* stała się

panną Skowronek a *Mr Wigg* panem Perukką, akcja rozgrywa się na ulicy Czeresniowej (*Cherry Lane*). Najciekawsze są bez wątpienia decyzje całkowitej zmiany niektórych imion. Inaczej nazywają się na przykład wszyscy służący pracujący w domu państwa Banksów: kucharka, pani Brill, została przechrzczona na Jakubową, pokojówka Ellen na Helenkę, a leniwy chłopak do wszystkiego, Robertson Ay, na Maciusia. Z kolei rozpuszczony piesek panny Skowronek, w oryginale Andrew, stał się Dudusiem, a jego przyjaciel kundel, który chciał otrzymać górnołotne imię Willoughby, w przekładzie pragnie, aby nazywać go Atanazy.

Warto przypomnieć, że w pierwszych polskich wydaniach także tytułowa bohaterka zmieniła imię i nazywała się po prostu Agnieszka – do imienia Mary Poppins wrócono dopiero w połowie lat sześćdziesiątych, już po ukazaniu się ekranizacji powieści, na życzenie autorki. Zmianę tę Irena Tuwim wyjaśniała w przedmowie dołączonej do kolejnych wydań, uzasadniając przy okazji swoją pierwotną decyzję o nadaniu Mary Poppins nowego imienia:

Książka oczarowała mnie fantazją, liryzmem i humorem. Chcąc uczynić polskim młodocianym czytelnikom bohaterkę jej bardziej bliską, zmieniłam jej imię i nazwałam „Agnieszka”. Imię to wydawało mi się dla tej postaci najodpowiedniejsze, najbardziej dla niej pasujące (Tuwim 1985: 5).

Najodpowiedniejsze, najbardziej pasujące do charakteru i funkcji postaci: te określenia wydają się kluczowe, kiedy analizuje się nazewnicze wybory tłumaczki. Na przykład imiona służących odzwierciedlają tradycyjny sposób zwracania się do służby w Polsce, a także fakt, że kucharka jest zażywną osobą w pewnym już wieku i ma w domu nieco wyższą pozycję niż pokojówka i chłopak do wszystkiego. Do niewydarzonego, ale sympatycznego Robertsona Ay imię Maciś pasuje idealnie. Z kolei imię pieska panny Skowronek, traktowanego tak, jak gdyby był małym chłopczykiem, można by przetłumaczyć po prostu jako Andrzej, po polsku jednak brzmi to nienaturalnie i zbyt oficjalnie: trudno wyobrazić sobie, że starsza pani zakochana w swoim piesku zwraca się do niego: „Andrzeju”. Irena Tuwim zdecydowała się nazwać pieska Dudusiem – imię to może się odnosić zarówno do psa, jak i do chłopca, a w przypadku salonowego pieska chodzącego w czapraczkach i karmionego przez afektowaną właścicielkę ostrygami i śmietanką wydaje się wyjątkowo odpowiednie.

Kolejnym dyskusyjnym zagadnieniem jest sposób potraktowania w przekładach literatury dziecięcej realiów i odwołań kulturowych, które dla młodego odbiorcy mogą być obce lub niezrozumiałe. Powszechne w dawniejszych tłumaczeniach opuszczanie, neutralizowanie lub zastępo-

wanie elementów kulturowych ich polskimi odpowiednikami bywa od kilku dziesięcioleci coraz częściej krytykowane i postrzegane jako paternalistyczne traktowanie czytelnika i brak szacunku dla tekstu oryginalnego. Praktykę Ireny Tuwim w odniesieniu do tej kategorii problemów przekładowych można by określić jako poszukiwanie złotego środka. We wszystkich swoich przekładach Tuwim zachowywała elementy odsyłające do oryginalnego kontekstu kulturowego, w którym rozgrywa się akcja, takie jak angielskie miary wagi i długości (funty, mile, stopy i cale), angielskie jednostki monetarne, czyli funty, szylingi i pency, nazwy geograficzne i wzmianki o wydarzeniach historycznych lub tradycjach nieznanym polskim dzieciom, takich jak obchody upamiętniające rozbicie spisku prochowego Guya Fawkesa. Gdy wydaje się to konieczne, pojawiają się nawet przypisy, np. gdy w powieści *Pięcioro dzieci i coś* mowa o hrabstwie Kent, przypis na dole strony informuje: „Hrabstwo Kent – jedna z prowincji angielskich. Anglia dzieli się na hrabstwa, tak jak Polska na województwa” (Nesbit 1989: 121).

Dłuższego przypisu doczekały się w tej samej książce terminy „heraldyka” i „archeologia”, które objaśnione zostały następująco:

Heraldyka – nauka o herbach. Archeologia – nauka o zabytkach z różnych okresów historii. Oczywiście od takiego małego chłopca jak Robert nie można wymagać znajomości tych obydwu nauk. Natomiast artyści ilustrujący książki powinni coś o tym wiedzieć, bo inaczej ich rysunki nie będą zgodne z prawdą historyczną (126)³.

Także wzmianka o baśni Perraulta *Śmiechu warte życzenia* opatrzona została gawędziarskim przypisem:

Może nie wszyscy znacie tę bajkę, w której wróżka obiecała pewnym starszkom spełnić ich trzy życzenia. Zamiast wymyślić coś naprawdę niezwykłego, starszka życzyła sobie kielbasy; mąż widząc, że żona traci taką okazję, zakrzyknął w złości: „Niech ci ta kielbasa przyrośnie do nosa!” I oczywiście trzeba było zmarnować i trzecie życzenie, żeby uwolnić nos żony od kielbasy (20)⁴.

³ Przeciwników paternalistycznego traktowania dziecięcych czytelników może taki przypis podwójnie obruszyć, bo nie tylko zakłada on, że dzieci nie wiedzą, co to heraldyka i archeologia, ale także że nie rozumieją złośliwości autorki powieści, która zauważa, że *Robert was dumb with admiration, and it all seemed to him perfectly correct, because he knew no more of heraldry or archaeology than the gifted artists who usually drew the pictures for the historical romances* (Nesbit 2004).

⁴ W rzeczywistości wyjaśnienie to nie jest do końca zgodne z prawdą: kielbasy życzył sobie mąż, po czym zirytowany narzekaniem żony na zmarnowanie życzenia zażądał, aby kielbasa przylepiła się jej do nosa.

Trudno w tej chwili stwierdzić z całą pewnością, czy przypisy są dziełem samej tłumaczki, czy były dodawane przez redakcję, jednak ich gawędziarsko-przyjacielski charakter i podobieństwo ich stylu w różnych książkach (utrzymane w takim samym tonie uwagi pojawiają się także np. w dużo późniejszym przekładzie *Zaczarowanego zamku*) sugerują, że zostały one napisane przez Irenę Tuwim.

Z drugiej strony, tłumaczka potrafiła być bezlitosna wobec elementów oryginału, które jej zdaniem byłyby niezrozumiałe dla polskiego odbiorcy, a jednocześnie wydawały się jej bez większego znaczenia dla kontekstu powieści. I tak na przykład konsekwentnie eliminowała wierszowane dedykacje, które pojawiają się w oryginalnych powieściach Edith Nesbit. Z *Kubusia Puchatka* wycięła – zabieg szokujący dla każdego purysty przekładu – cały fragment wyjaśniający znaczenie imienia głównego bohatera (przemianowanie Winnie-the-Pooh na Kubusia pozbawiło ten ustęp racji bytu w polskim tekście). Neutralizowała także bez wahania specyficzne odwołania kulturowe wszędzie tam, gdzie uznała ich zachowanie za grę nie wartą świeczki. Jak to wyglądało w praktyce, można zobaczyć na przykładzie krótkiego fragmentu z *Czarodziejskiego miasta* Edith Nesbit:

Helen had told him that Lucy had fair hair and wore it in two plaits; and he pictured her to himself as a fat, stumpy little girl, exactly like the little girl in the story of “The Sugar Bread” in the old oblong “Shock-Headed Peter” book that had belonged to Helen when she was little (Nesbit 2002).

Książka, o której mowa, to *Der Struwelpeter* Heinricha Hoffmana, wydany z ilustracjami autora w 1845 roku, jedna z najpopularniejszych książek ilustrowanych dla dzieci w XIX wieku, przetłumaczona także na polski jako *Stas’ Straszydło. Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci*, po raz pierwszy na początku XX wieku, potem ponownie w 1922 roku. W żadnym z tych wydań nie zachowano jednak oryginalnych ilustracji Hoffmana, dlatego odwołanie do konkretnego obrazka z książki pojawiające się w tekście oryginalnym polskiemu dziecku nie nasunęło by żadnych skojarzeń. W rezultacie w przekładzie Ireny Tuwim fragment ten wygląda tak:

Helena powiedziała mu, że Lucy ma jasne włosy i zaplata je w dwa warkocze. I Pip widział ją w wyobraźni jako tłustą, przysadkowatą dziewczynkę, dokładnie na wzór bohaterki jednego z opowiadań w staroświeckiej książce dla dzieci, którą Helena miała w swoim dzieciństwie (Nesbit 1973: 12).

Z kolei kiedy w *Mary Poppins otwiera drzwi* mowa o fajerwerkach 5 listopada i Guyu Fawkesie, dodany został przypis krótko objaśniający okoliczności spisku prochowego. W pierwszym tomie cyklu Pamelii Travers natomiast, gdzie o Fawkesie wspomina przelotnie *Mrs. Corry* (w polskim przekładzie *Bajkosia*): *You see, I remember everything – even what Guy Fawkes had for dinner every second Sunday* (Travers 1997: 127), nawiązanie to zostało zamienione na stwierdzenie *Bo ja, widzicie, wszystko pamiętam. Nawet, co król Ćwieczek jadał na obiad co drugą niedzielę* (Travers 1985: 116), niewątpliwie bardziej przemawiające do wyobraźni polskiego młodocianego odbiorcy i lepiej podkreślające wiekowość osoby, która wyowiada te słowa.

Kwestia stylu

Przytoczone powyżej przykłady pozwalają wyrobić sobie pewne pojęcie o warsztacie translatorskim Ireny Tuwim i jej podejściu do przekładu – intuicyjnym, ale zawsze opartym na przemyśleniu utworu oryginalnego. O wartości stworzonych przez nią tekstów nie stanowią jednak tylko – ani nawet nie w pierwszym rzędzie – bardziej lub mniej błyskotliwe rozwiązania konkretnych problemów tłumaczeniowych, takich jak imiona własne czy żarty i kalambury oparte na nieprzetłumaczalnej grze słów. Na uznanie zasługuje przede wszystkim ogromna wrażliwość językowa tłumaczki i jej wycucie stylu, niebędące na dobrą sprawę zaskoczeniem u siostry „czarodzieja słowa”. Jej stosunek do oryginalnych tekstów nigdy nie jest niedbały czy lekceważący: tłumaczka szanowała intencje przekładanych autorów, nie próbowała ich poprawiać czy samowolnie przerabiać, nie przekłamywała tonu ani treści narracji. Jednocześnie nie wahała się jednak dokonywać zmian w składni i strukturze zdań, wprowadzać różnych drobnych modyfikacji, dokonywać niewielkich opuszczeń w wypowiedziach postaci lub na odwrót, nieco je wzbogacać. Szczegółowe porównanie tekstów oryginalnych z tłumaczeniami Ireny Tuwim, pozwalające na lepsze zrozumienie funkcjonalności i typu dokonywanych przez nią mikrozmian, jest fascynującym ćwiczeniem. Najlepiej ocenić – czy raczej docenić – wycucie stylistyczne tłumaczki można nie tyle we fragmentach najeżonych przekładowymi trudnościami, ile tam, gdzie tekst oryginału jest stosunkowo łatwy i linearny, na przykład w tym krótkim fragmencie dialogu z powieści *Pięcioro dzieci i coś*:

‘Well,’ said Anthea, still kindly, ‘perhaps if we knew who you are in particular we could think of something to say that wouldn’t make you cross. Everything we’ve said so far seems to have. Who are you? And don’t get angry! Because really we don’t know.’

‘You don’t know?’ it said. ‘Well, I knew the world had changed, but well, really, do you mean to tell me seriously you don’t know a Psammead when you see one?’

‘A Sammyadd? That’s Greek to me.’

‘So it is to everyone,’ said the creature sharply. ‘Well, in plain English, then, a SAND-FAIRY. Don’t you know a Sand-fairy when you see one?’ (Nesbit 2004).

Ta wymiana zdań nie kryje w sobie większych komplikacji przekładowych, może z wyjątkiem gry słów opartej na dwuznaczności wyrażenia *it’s Greek to me*, czyli „nie rozumiem czegoś”, i tego, że imię Psammead jest właśnie słowem greckim. W tekście przełożonym przez Irenę Tuwim dialog brzmi tak:

– No, widzisz – rzekła jeszcze grzeczniej Antea – może, jakbyś powiedział nam, kim jesteś, potrafilibyśmy mówić do ciebie tak, żebyś się nie pogniewał. Bo dotąd wszystko, cośmy mówili, zaraz cię złościło. Więc kto ty jesteś? Tylko się znów nie gniewaj! Bo my naprawdę nie wiemy.

– Nie wiecie? – zdziwił się stworek. – To dopiero! Wiedziałem, że świat się zmienił, ale żeby aż tak? Czy wy rzeczywiście nie potraficie rozpoznać Psametycha, kiedy go spotkacie?

– Sametyk? To coś jakby po grecku.

– Nie jakby, ale całkiem po grecku – rozgniewał się stworek. – A w zwyczajnym języku to znaczy duszek Piaskoludek. Czyżby nikt z was nie wiedział, jak duszek Piaskoludek wygląda? (Nesbit 1989: 15).

Dwie rzucające się w oczy zmiany to oczywiście wyeliminowanie odniesienia do języka angielskiego, którym mówią bohaterowie, oraz sposób rozwiązania dwuznacznej wymowy zwrotu *It’s Greek to me*. Ponieważ analogicznym wyrażeniem polskim jest *to dla mnie chińszczyzna*, którym nie można się tu było z oczywistych przyczyn posłużyć, tłumaczka zrezygnowała z gry słów na rzecz zachowania naturalności dialogu, nie tracącego humorystycznej wymowy dzięki użyciu określeń *coś jakby* i *nie jakby, ale całkiem*. Treść polskiego dialogu odwzorowuje sens dialogu angielskiego, ale decyzje dotyczące budowy poszczególnych zdań czy nawet sposobu oddania poszczególnych słów wcale nie są tak oczywiste, jak mogłoby się wydawać np. przełożenie *well* jako *no, widzisz*, czy też nieznaczące przeformułowanie następnego zdania *z perhaps if we knew who you are in particular we could think of something to*

say that wouldn't make you cross na: *może, jakbyś powiedział nam, kim jesteś, potrafilibyśmy mówić do ciebie tak, żebyś się nie pogniewał*. Te nieoczywistości przekładowe pojawiają się praktycznie na każdym kroku, a ich znaczenie ocenić można w pełni, dopiero kiedy skonfrontuje się je z wcześniejszym polskim tłumaczeniem tej samej powieści zatytułowanym *Dary*:

- Może – mówiła dalej bardzo łagodnie Antea – może, gdybyśmy wiedzieli kto właściwie jesteś, potrafilibyśmy mówić tak, żeby cię nie rozgniewać. Bo gniewasz się teraz o wszystko, co ci mówimy. Kto jesteś? Nie gniewaj się! My naprawdę nie wiemy.
- Nie wiecie? – powtórzyło dziwadło. – Prawda! Wiedziałem, że świat się odmienił, ale... Więc wy naprawdę nie wiecie, co to jest *psammed*... kiedy macie go przed sobą?
- Samjed? To chyba po grecku?
- Tak, po grecku – odpowiedziało cierpko dziwadło – a mówiąc waszym językiem, piaskoludek. Nie wiecie, co to piaskoludek, kiedy go macie przed sobą? (Nesbit 1910:11/12)

Zasadnicza różnica między tymi dwoma dialogami polega na tym, że anonimowy tłumacz *Darów* przekłada dokładnie, ale bez wyobraźni, zdanie po zdaniu (ten brak wyobraźni szczególnie dobrze widać w zachowanym sposobie przekręcenia słowa *psammead* przez dzieci: w oryginale wynika to z wymowy słowa, po polsku zniekształcenie *psammeda* na *samjeda* jest niezbyt sensowne i brzmi bardziej z rosyjska niż po grecku), i w rezultacie tworzy tekst poprawny, ale bezbarwny. Irena Tuwim, wsłuchana w melodię języka polskiego, kładzie nacisk na naturalność i dobre brzmienie dialogu i wykazuje z reguły bezbłędne wycucie polszczyzny, dlatego jej przekład czyta się z przyjemnością.

Nie znaczy to, oczywiście, że nie zdarzały się jej potknięcia translatorskie, wynikające najczęściej z braków w znajomości języka oryginału. Choć najwięcej pomyłek będących rezultatem niezrozumienia oryginalnego tekstu znaleźć można we wczesnych, przedwojennych przekładach, trafiają się one także w tłumaczeniach późniejszych. Na przykład w *Zaczarowanym zamku* (1971) mowa jest o przedstawieniu teatralnym, które dziecięcy bohaterowie przygotowują na podstawie baśni *Przepiękna i zwierz* – łatwo się domyślić, że chodzi po prostu o *Piękną i bestię*. Większość takich usterek można jednak wytropić dopiero po bardzo drobiazgowej lekturze i przede wszystkim nie odbijają się one niemal nigdy na jakości polskiego tekstu, co najlepiej widać chyba właśnie na przykładzie najślawniejszych przekładów Ireny Tuwim: *Kubusia Puchatka* i *Chatki Puchatka*.

Kubuś Puchatek, czyli to, co czytelnicy lubią najbardziej

Bardzo rzadko zdarza się, aby tłumaczenie było lepsze niż oryginał. Znam jeszcze jeden taki przypadek. „Kubuś Puchatek” Ireny Tuwim jest to książka genialna. Natomiast tę panią, która zrobiła z Puchatka jakąś „Fredzię Phi Phi”, to ja bym tępym nożem zamordował za to, co ona zrobiła z tej książki. A tych, którzy ją za to chwalili... nie będę mówił, co się powinno z nimi zrobić. Ten pełen niezwykłego wdzięku tekst został po prostu wykastrowany. Natomiast Irena Tuwim dokonała tego, co jest takie rzadkie. Dokonała genialnej transformacji w język polski. Wymyśliła to urocze imię Puchatek. Ta książka ma tę dziwną właściwość, że zupełnie się nie starzeje. Wytrzymuje najtrudniejszą ze wszystkich prób – próbę czasu. Są książki, które z nami rosną, które „przenosi” się w wiek dorosły i potem odkrywa się je na nowo (Lem 1992).

Emocjonalna (i ekstremalna) wypowiedź Stanisława Lema jest charakterystyczna dla fali polemik, które przetoczyły się przez polską prasę na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku po opublikowaniu przez Monikę Adamczyk-Garbowską nowej propozycji polskiego przekładu *Winnie-the-Pooh* (*Fredzia Phi-Phi*, 1986 i *Zakątek Fredzi Phi-Phi*, 1990), i odzwierciedla głęboko uczuciowy stosunek polskich czytelników do tekstu Ireny Tuwim. Czytelnicze protesty i zjadłe ataki na *Fredzię Phi-Phi* w przeważającej części wynikały nie tyle z obiektywnej analizy nowej propozycji przekładowej, ile z odebrania jej jako próby odbrażowania poprzedniej wersji, szargania świętości narodowej. Dla wielbicieli Kubusia i Prosiaczka, przerzucających się cytatami z książki w codziennych rozmowach, kojarzących książkę z najmiłszymi wspomnieniami dzieciństwa, alternatywna wersja była nie tylko niepotrzebna, ale wręcz bluźniercza. W rzeczywistości Monika Adamczyk-Garbowska, która zanim sama zabrała się do tłumaczenia powieści Milne’a, przeprowadziła – chyba jako pierwsza – sumienną analizę przekładu swojej poprzedniczki, miała sporo słuszności w swoich krytycznych uwagach na temat *Kubusia Puchatka*: paradoksalnie, to najbardziej znane i kochane tłumaczenie Ireny Tuwim jest zarazem obciążone największą liczbą usterek i pomyłek, wynikających przede wszystkim z jej niedostatecznej znajomości angielszczyzny. Jak opowiadała wiele lat później ona sama: „Angielskiego (...) zaczęłam się uczyć sama, później miałam korepetytorkę, która uczyła mnie języka w zamian za wynajem pokoju w naszym mieszkaniu” (Tuwim 1981). Lata spędzone na emigracji w Londynie, a potem w Stanach niewątpliwie pozwoliły jej wyszlifować angielski, jednak

tłumaczenia Milne'a powstały wcześniej. W swojej pionierskiej w Polsce pracy o polskich przekładach literatury dziecięcej Adamczyk-Garbowska wypunktowała wszystkie braki tych wczesnych translacji: błędy leksykalne, źle zrozumiane wyrażenia frazeologiczne, uproszczenia tekstu czy pominięcie niektórych gier słownych. Sama Irena Tuwim także zdawała sobie sprawę z tych potknięć, ponieważ dużo później przyznała:

Niezwykła kariera, jaką w naszym kraju zrobił Kubuś, była dla mnie samej wielkim zaskoczeniem. (...) Gdy tuż przed wojną ukończyłam przekład *Kubusia*, byłam pewna, że jest to praca nieudana. Niechętnie o niej myślałam, przebywając w czasie wojny w Anglii (Tuwim 1962).

Błędy wynikające z niezrozumienia oryginału łatwo jest znaleźć i skategoryzować. Bardziej problematyczne są inne zarzuty wysuwane wobec *Kubusia Puchatka*. Monika Adamczyk-Grabowska zarzucała Irenie Tuwim tendencję do „«umilania» i udziecinniania” tekstu, w wyniku czego „styl, który w oryginale można określić jako dziecięcy, w przekładzie ulega przekształceniu w styl, który należałoby raczej określić mianem dziecinnego czy infantylnego” (1988: 115). Dużo wcześniej w podobnym duchu wypowiedział się Robert Stiller:

wersja Ireny Tuwim, przy całej swej zręczności i wdzięku, przy dość znacznej wierności wielu partii prozaicznych, jest jednak raczej infantylizacją niż przekładem artystycznym utworu o dzieciach i również (albo przede wszystkim) dla dzieci, lecz ani trochę nie infantylnego. (...) jestem spokojny, że gdyby się komuś udał po polsku **adekwatny** (podkr. M.W.) *Winnie-the-Pooh* (...) to byłby on nie tylko dla dorosłych smakoszy i literaturoznawców, ale również dla dzieci lepszy do *Kubusia Puchatka* (1973: 340–341).

Później krytycznie o *Kubusiu Puchatku* wyrażał się Krzysztof Hejwowski (2004: 88) i przede wszystkim Jolanta Kozak, która w swojej książce *Przekład jako metafora* powtórzyła, a właściwie zradykalizowała większość zarzutów Adamczyk-Garbowskiej i stwierdziła kategorycznie, że przekład Tuwim jest „trywialną, niezachwianą konwencjonalną opowieścią dla dzieci, pełną infantylizujących tekst zdrobnień”. Zdaniem Kozak „Wyłączając tekst Milne'a z oryginalnej czasoprzestrzeni, trywializując go przez pozbawienie sprzeczności i infantylizując zdrobnięciami, Irena Tuwim pozbawiła polskiego czytelnika tego, co Roland Barthes nazywa «przyjemnością tekstu»” (Kozak 2009: 32–33). Jeszcze więcej zastrzeżeń budziły przekłady wierszowanych mruczanek misia o małym rozumku, którym zarzucano, że choć są zgrabne i pełne wdzięku (co do tego wszyscy krytycy

są zgodni), odbiegają od schematów metrycznych i tonu tekstu angielskiego. Już Stanisław Barańczak, nie negując walorów artystycznych wierszyków stworzonych przez Irenę Tuwim, dawał do zrozumienia, że zagubiły one wersyfikacyjno-rytmiczne cechy oryginału (1992: 75).

Czy więc rzeczywiście jest prawdą, że „jeśli mimo tak daleko posuniętego zagubienia warstwy stylistycznej tak wiele ocalało z *Winnie-the-Pooh*, z jego przewrotności i podtekstów, z jego postaci, to głównie dzięki wiernemu przekazaniu fabuły i sytuacji” (Stiller 1973: 341)? Dyskusja na temat niektórych z przypomnianych tu obiekty jest trudna, bo wynikają one z przyjętej *a priori* koncepcji przekładu. Prowokują jednak do postawienia pytań o żywotnym znaczeniu: czy do wszystkich typów literatury powinno się przykładać tę samą miarę i kryteria translatorskie? Czy decyzja o „udomowieniu” tekstu rzeczywiście prowadzi do jego infantylizacji i jest wynikiem braku zaufania do możliwości percepcyjnych dziecka, a strategia egzotyzacji i odtworzenia wszystkich zabiegów stylistycznych obecnych w utworze oryginalnym sprawi, że przekład stanie się atrakcyjniejszy także dla odbiorcy dorosłego?

Bardzo fortunnie się złożyło, że Monika Adamczyk-Garbowska nie ograniczyła się do analizy *Kubusia Puchatka*, ale zaproponowała następnie własny przekład, dokonany ściśle według zasad, których nieprzestrzeganie odbiło się niekorzystnie, jej zdaniem, na poprzednim tłumaczeniu. Powstał bowiem w ten sposób idealny materiał do badań porównawczych, który ma i tę zasługę, że skłonił krytyków i badaczy (Jarniewiczza, Lipińskiego, Kokot, Kaufmana, Kozak i innych) do wyjścia poza ogólnikowe oceny pracy Ireny Tuwim i przeanalizowania jej dokładniej.

Nie miejsce tu, by powtarzać wszystkie uwagi i argumenty wysunięte przez badaczy, warto jednak zatrzymać się nad najważniejszym chyba punktem spornym w dyskusji nad *Kubusiem Puchatkiem*, czyli nad zarzutem infantylizacji tekstu, ponoć zubożającej dorosłemu czytelnikowi przyjemność z lektury. Jeśli zastanowić się chwilę nad dynamiką popularności książek Milne’a w Polsce, to nie będzie przesadą powiedzieć, że ich kultowy status związany jest nie tyle z popularnością, jaką cieszą się wśród dzieci (bo wcale nie wszystkie dzieci humor *Puchatka* rozumieją i uwielbiają), ile z sentymentem, jakim obdarzają je dorośli. To wszak nie dzieci, a jeden z najwybitniejszych powojennych polskich krytyków literackich pisał, że nad kolebką Puchatka i Prosiaczka pochylał się sam Dickens i że w jego opinii jako dorosłego czytelnika są to arcydzieła swego gatunku, dzięki którym „po obszarach literatury dziecięcej warto wędrować nie

tylko wówczas, kiedy jest się dzieckiem” (Wyka 1982: 481). Ale może najdobitniejszym dowodem na błędność rozumowania utożsamiającego oswojenie, udomowienie stylu przekładu z jego infantyilizacją i nakierowaniem na jednego tylko (dziecięcego) odbiorcę jest właśnie przekład Moniki Adamczyk-Garbowskiej. Przyjrzyjmy się tylko jednemu fragmentowi, zaczerpniętemu na chybił trafił z *Chatki Puchatka*.

“Now,” said Rabbit, “this is a Search, and I’ve Organized it...”

“Done what to it?” said Pooh.

“Organized it. Which means – well, it’s what you do to a Search, when you don’t all look in the same place at once. So I want you, Pooh, to search by the Six Pine Trees first, and then work your way towards Owl’s House, and look out for me there. Do you see?”

“No,” said Pooh. “What...”

“Then I’ll see you at Owl’s House in about an hour’s time.”

“Is Piglet organized too?”

“We all are,” said Rabbit, and off he went (Milne 2004).

Ten uroczo absurdalny dialog, w którym pompatyczność i nadęte poczucie ważności Królika zderzają się z pozornym nierozgarnięciem Puchatka, odzwierciedlając ich dwie postawy życiowe, prowokuje do głębszej refleksji nad filozofią egzystencji (jeden z krytyków cytuje m.in. tę właśnie konwersację, analizując pokrewieństwo wymowy powieści Milne’a z koncepcjami Henry’ego Davida Thoreau; Arbaugh-Twitty 1996).

W *Chatce Puchatka* rozmowa ta przybrała kształt następujący:

– Więc teraz – powiedział Królik – rozpoczynamy Poszukiwanie, które ja Zorganizowałem.

– Coś ty z nim zrobił?

– Zorganizowałem. To znaczy, że – czyli, że to jest to, co się robi z Poszukiwaniem, kiedy każdy szuka w innym miejscu. Chodzi mi o to, Puchatku, żebyś ty najpierw szukał w okolicy Sześciu Sosen, a potem poszedł do Sowy i tam czekał na mnie. Rozumiesz?

– Nie – odpowiedział Puchatek. – Co mam zrobić?

– Więc spotkamy się przed domem Sowy mniej więcej za godzinę.

– Czy Prosiaczek jest też zorganizowany?

– Wszyscy jesteśmy zorganizowani – odparł Królik i poszedł (Milne 2008).

W *Zakątku Fredzi Phi-Phi* czytamy natomiast:

– Tak – rzekł Królik – to jest właśnie Poszukiwanie i ja je Zorganizowałem...

– Co z nim zrobiłeś? – zapytał Phi.

- Zorganizowałem. To znaczy... no to, co się robi z Poszukiwaniem, kiedy wszyscy nie szukają jednocześnie w tym samym miejscu. Więc chcę, Phi, abys najpierw szukał przy Sześciu Sosnach, a następnie przedostał się do Domu Sowy i tam na mnie czekał. Rozumiesz?
- Nie – odparł Phi. – Co...
- A zatem spotkamy się u Sowy za około godziny.
- Czy Prosiaczek też jest zorganizowany?
- Wszyscy jesteśmy – odparł Królik i już go nie było (Milne 1990: 40–41).

Przekład Ireny Tuwim jest typowy dla jej zwykłej strategii translator-skiej: oddaje sens dialogu oryginalnego, ale wprowadza do niego szereg drobnych przesunięć składniowych i leksykalnych. Monika Adamczyk, wychodząc z założenia, że absurdalny styl Milne'a można w języku polskim docenić, tylko jeśli zostanie adekwatnie (czytaj: jak najwierniej) zachowany, pieczołowicie odwzorowuje strukturę poszczególnych wypowiedzi i szuka dokładnych ekwiwalentów semantycznych poszczególnych słów. Co z tego wynika, widać najwyraźniej w pierwszych wypowiedziach bohaterów: na pompatyczne oświadczenie Królika *this is a Search, and I've Organized it...* Puchatek odpowiada niezbyt gramatycznym pytaniem *Done what to it?*, na co otrzymuje także nie całkiem poprawną odpowiedź *Which means – well, it's what you do to a Search, when you don't all look in the same place at once*. Zarówno pytanie Puchatka, zadane zresztą przez dobrodusznego misia w dobrej wierze, jak i odpowiedź Królika składają się na dobrotliwą drwinę z jego ważniactwa i skłonności do dyrygowania wszystkimi, a także z przekonania, że jest od innych mądrzejszy i sprytniejszy, choć kaleka składnia jego zdania świadczy o czymś zupełnie innym.

Irena Tuwim zaczęła od zmiany zdania współrzędne w podrzędne i neutralnego określenia *this is a Search* w bardziej dynamiczne (i kategoryczne) *rozpoczynamy poszukiwanie, które ja Zorganizowałem*. Użycie czasownika w pierwszej osobie liczby mnogiej, emfaticzne użycie zaimka *ja* i wprowadzenie zaimka względnego *które* nadają wypowiedzi Królika ową instynktownie budzącą opór kategoryczność, charakteryzującą sposób mówienia ludzi, którzy lubią narzucać swoje zdanie innym. Potulne pytanie Puchatka, wzmocnione przesunięciem końcówki czasownikowej i dodaniem zaimka osobowego (*Coś ty z nim zrobił* zamiast bardziej neutralnego „Co z nim zrobiłeś?”) przypomina o tym, że Puchatek jest misiem o małym rozumku, który miewa kłopoty ze zrozumieniem skomplikowanych słów, ale też podkreśla niepotrzebną pompatyczność deklaracji Kró-

lika. Wyjaśnienie, którego Królik udziela następnie Puchatkowi: *czyli, że to jest to, co się robi z Poszukiwaniem, kiedy każdy szuka w innym miejscu*, jest podwójnie zabawne. Po pierwsze, rozwija błędną składnię użytą przez misia (nie można wszak robić nic „z” poszukiwaniem), a po drugie przypomina o słabości Królika, który popisuje się używaniem trudnych słów tam, gdzie można powiedzieć to samo prościej. Z tego punktu widzenia także kolejne przesunięcie w dialogu, czyli zastąpienie *what...* pytaniem: *Co mam zrobić?*, nadaje konwersacji większą spójność i wyrazistość, podczas gdy rozwinięcie ostatniej kwestii Królika: *We all do*, jako: *wszyscy jesteśmy zorganizowani*, puentuje wymianę zdań, uwydatnia dwuznaczność użycia wyrażenia „być zorganizowanym” w tym kontekście, przypomina jeszcze raz o miłości Królika do uczonych słów i zarazem o jego ciągotach do tego, by wszystkim „organizować” życie, wreszcie nadaje konwersacji jednorodność stylistyczną i logiczną.

Również Monika Adamczyk-Garbowska właściwie zinterpretowała typ humoru pojawiający się w dialogu, jednak w zgodzie z przyjętą przez siebie strategią tłumaczenia starała się przekazać go środkami jak najbliższymi tym, których używa Milne. Ponieważ w tekście oryginalnym Królik często mimowolnie zniekształca stosowane przez siebie z taką lubością trudne słowa, tłumaczka posłużyła się tym samym chwytem, zmieniając „zorganizować” w „zroganizować”. W rezultacie jednak pytanie Puchatka, a raczej Fredzi, jest po prostu logiczną reakcją każdej rozsądnej osoby na słowo pozbawione sensu, zaś wyjaśnienie Królika ukazuje go nie tyle jako zadufanego w sobie waśniaka, ile jako kompletnego kretyna, który nie dość, że nie potrafi użyć trudniejszego słowa, to nawet nie jest w stanie zbudować poprawnego zdania po polsku: wyrażenie *kiedy wszyscy nie szukają jednocześnie w tym samym miejscu* jest co prawda dokładną kalką tekstu angielskiego, ale brzmi tak nienaturalnie po polsku, że trzeba się na chwilę zatrzymać i zastanowić, co to właściwie znaczy. Zgrabne przełożenie *work your way towards* jako *przedostał się* nie ratuje już humoru konwersacji, tym bardziej że następną kwestia Puchatka *vel* Fredzi, także dokładnie odzwierciedlająca strukturę wypowiedzi angielskiej (*Nie – odparł Phi. – Co...*), brzmi i gapowato, i nie do końca jasno: czy *Co* oznacza „co mam zrobić”, czy też „co to znaczy: wszyscy nie szukają w tym samym miejscu”? Ostatecznie cały dialog robi się ciężkostrawny, niespójny i – przede wszystkim – wcale nieśmieszny, co odbija się też oczywiście na odbiorze postaci samego Królika: żartobliwie wykpiony waśniak z *Chatki Puchatka* staje się w *Zakątku Fredzi Phi-Phi* zdecydowanie antypatyczny.

Trudno o bardziej dobitną demonstrację, że dokładne przełożenie zabiegów stylistycznych tekstu oryginalnego niekoniecznie oznacza przekonujące czy też „adekwatne” – by użyć terminu tak lubianego przez krytyków *Kubusia Puchatka* – oddanie stylu i funkcji tego tekstu w języku docelowym. Irena Tuwim nie ukrywała, że robiła przekład powieści Milne’a z myślą o odbiorcy dziecięcym, ale warto pamiętać, że i oryginalny *Winnie-the-Pooh* jest książką napisaną dla dzieci, która podoba się **także** dorosłym. Jak wyjaśniała Tuwim, chodziło jej o to, by przyswoić tekst polskiemu odbiorcy „w ten sposób, aby zachowując jego cechy charakterystyczne, nadać mu własny, oryginalny kształt. To praca żmudna, nieco podobna do układania łamigłówek, wymagająca nieustannego szlifowania słowa, szukania jego barw i odcieni” (Tuwim 1962).

Można oczywiście żałować, że Irena Tuwim przekładała *Kubusia Puchatka*, gdy jej znajomość angielskiego była jeszcze daleka od doskonałości. Jednak już fakt, że potknięcia przekładowe są praktycznie niedostrzegalne, dopóki nie porówna się jej tekstu z oryginałem, świadczy o spójności i skuteczności wybranej przez nią strategii translatorskiej. To prawda, że A.A. Milne stworzył jedno z największych arcydzieł światowej literatury dziecięcej, ale nie we wszystkich krajach jego powieści zyskały sobie taką samą poczytność: w niektórych, na przykład we Włoszech, pomimo istnienia kilku przekładów miś o małym rozumku znany jest dzieciom tylko z kreskówek Disneya. Dlatego też, jeśli *Kubus* wniknął głęboko w świadomość kulturową Polaków, stało się tak niewątpliwie nie „pomimo” grzechów przekładu, ale „dzięki” temu, jak przekształcił on tekst oryginalny. Irenie Tuwim udało się przeschwepić humor i filozofię powieści Milne’a do rodzimego kontekstu kulturowego i wzbogacić „conieco” polszczyznę, wykorzystując twórczo zasoby i możliwości własnego języka. I za to na swoją puchatą przepustkę do sławy zasłużyła z całą pewnością.

Bibliografia

Teksty literackie cytowane w tekście

- Milne A.A. 1990. *Zakątek Fredzi Phi-Phi*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- 2004. *The House at Pooh Corner*, Ebook.
- 2008. *Chatka Puchatka*, przeł. I. Tuwim, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Nesbit E. ok. 1910. *Dary*, przekład anonimowy, Warszawa.

- 1973. *Czarodziejskie miasto*, przeł. I. Tuwim, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- 1989. *Pięcioro dzieci i „coś”*, przeł. I. Tuwim, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- 2002. *Magic City*, ebook.
- 2004. *The Five Children Omnibus*, Spellcaster E Books Publication.
- Travers P.L. 1985. *Mary Poppins*, przeł. I. Tuwim, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- 1997. *Mary Poppins*, Boston, New York: Sandpiper.

Opracowania

- Adamczyk-Garbowska M. 1988. *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Wrocław: Ossolineum.
- Arbaugh-Twitty J. 1996. *Pooh of Walden Pond*, <http://thoreau.eserver.org/poohof.html> (dostęp: 16.02.2013).
- Augustyniak A. 2010. *Irena płacząca za szafą*, „Gazeta Wyborcza. Dodatek – Wysokie Obcasy” 20/21, s. 20–26.
- Balcerzan E. 1977. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Barańczak S. 1975/6. „*Rice pudding*” i *kaszka manna: o tłumaczeniu dla dzieci*, „Teksty” 6, przedruk w: S. Barańczak, 1992, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: a5, s.67–77.
- Hejwowski K. 2004. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: PWN.
- Jarniewicz J. 2012 (1987). „*Jak Kubuś Puchatek stracił dziecięctwo*”, w: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak, s. 225–231.
- Kozak J. 2009. *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: PWN.
- Lem S. 1992. *Lektury dzieciństwa*, „Dekada Literacka” 1/12.
- Stiller R. 1973. *Powrót do Carrolla*. „Literatura na Świecie” 5, s. 330–363.
- Tuwim I. 1957. *Lata dwudzieste, lata trzydzieste. Z Ireną Tuwim rozmawia Ludwik Gorzkowski*, „Świat Młodych” 56, s. 2.
- 1962. *Kobieta w „Kobiecie”*. *Z Ireną Tuwim rozmawiała Danuta Sochacka*, „Kobieta i Życie” 22, s. 5, 10.
- 1981. *Tajemnice warsztatu tłumacza. (Wizyta u Ireny Tuwim)*, „Sztandar Młodych” 19 marca.
- 1985. *Dlaczego „Agnieszka” nazywa się teraz „Mary Poppins”*, w: P.L. Travers, *Mary Poppins*, Warszawa: Nasza Księgarnia, s. 5–6.
- Wyka K. 1948. *Pan Pickwick na łyżwach*, „Odrodzenie” 3, przedruk w: S. Frycie, 1982, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, tom II, Warszawa: WSiP, s. 479–481.