

Okiem czy oczkiem – punkt widzenia w przekładzie literatury dla dzieci

W związku z tym, że literaturę dla dzieci postrzega się najczęściej przez pryzmat nadrzędności funkcji moralizatorskiej i ograniczeń poznawczych odbiorców, raczej nie cieszy się ona prestiżem ani w świecie wydawniczym, ani wśród literaturoznawców. Niektórzy teoretycy twierdzą nawet, że książki dla dzieci nie zasługują na miano literatury, bo do niej zaliczają się tylko utwory, w których najważniejsza jest funkcja estetyczna. Bajki uważają oni jedynie za pomoc dydaktyczną (Stephens 1992: 48). Ten niski status książek dla dzieci ma duży wpływ na strategie przekładowe obierane przez tłumaczy. Jak określił to Stanisław Barańczak, w przypadku importowanej twórczości tego typu mamy do czynienia z „dużą niezależnością ontologiczną oryginału od przekładu” (Barańczak 2004: 66). O ile w przypadku „poważnej” literatury powszechnie uznaje się, że tłumacz powinien pozostawać „jak najbliżej” oryginału, o tyle w przypadku książek dla dzieci są tolerowane znaczne od niego odstępstwa. Tradycyjnie uważa się, że tłumacz, w imię realizacji funkcji dydaktycznej, ma prawo wprowadzać daleko idące zmiany w stosunku do oryginału.

Warto zaznaczyć, że swoboda tłumacza nie jest zazwyczaj rozumiana jako zupełna dowolność. Praktycy i teoretycy przekładu utworów skierowanych do dzieci reprezentują pogląd, że wszelkie modyfikacje powinny być motywowane, a motywacją może być chęć zachowania nadrzędnej funkcji dydaktycznej oraz dostosowania tekstu do ograniczeń poznawczych czytelników. Modyfikacje sprowadzają się więc najczęściej do eliminowania z tekstu tak zwanych elementów obcości (imiona, nazwy własne) oraz dostosowania go do norm kulturowych adresata (na przykład usuwanie elementów niezgodnych z obyczajami kraju, w którym przekład zostanie wydany).

Choć przez niektórych krytykowane, tego typu zmiany mają swoje uzasadnienie. Nie są arbitralnymi odstępstwami, lecz wydają się raczej rezulta-

tem świadomych decyzji tłumacza, który chce uczynić książkę bardziej przystępną i zachować jej cel dydaktyczny. Czy te celowe ingerencje w oryginał są konieczne, skuteczne i uprawnione, pozostaje kwestią trudną do rozstrzygnięcia. Ponieważ celem niniejszego artykułu nie jest ferowanie preskryptywnych wyroków, przedmiotem dalszej jego części będą przykłady „niemotywowanych” zmian względem oryginału, czyli modyfikacji, które nie znajdują oczywistego uzasadnienia ani nie wydają się rezultatem przemyślanej strategii tłumaczeniowej. Te zmiany będą dotyczyć kognitywnej kategorii punktu widzenia, czyli „punktu, z którego dokonywana jest obserwacja sceny” (Muskat-Tabakowska 1995: 70).

Zdaniem Davida Lodge’a (1992: 26) wybór punktu (bądź punktów) widzenia, z którego zostanie przedstawiona opowieść, jest „prawdopodobnie najważniejszą decyzją podejmowaną przez pisarza”¹, ponieważ to, czyimi oczami czytelnicy śledzą wydarzenia, determinuje ich ocenę bohaterów i ogólny odbiór książki. W literaturze dziecięcej świat przedstawiony i przygody bohaterów mogą być prezentowane z punktu widzenia dorosłego, który wie więcej i objaśnia nieoświeconym, albo dziecka, które „wie swoje” i patrzy na wszystko świeżym okiem. Wyznaczniki dorosłego i dziecięcego punktu widzenia, czasem bardzo subtelne, można znaleźć na różnych poziomach tekstu. Zdarza się, że giną one w transferze międzyjęzykowym, co w rezultacie może prowadzić do zmiany zgodnego z zamysłem autora punktu widzenia.

Poniżej zostaną przedstawione fragmenty kilku angielskich książek dla dzieci wraz z ich polskimi tłumaczeniami. Omówienie zaprezentowanego materiału ma na celu prześledzenie zmian wyznaczników punktu widzenia, a następnie próbę oceny wagi wprowadzanych przez tłumaczy modyfikacji.

Cudze oko, czyli punkt widzenia w interpunkcji

Mary Norton, <i>The Borrowers</i>	Mary Norton, <i>Kłopoty rodu Pożyczalskich</i> , tłum. Maria Wisłowska
Borrowing ² is a skilled job, almost like an art.	„Pożyczanie” to zajęcie wymagające dużych umiejętności, to prawie sztuka.

Bohaterami książki Mary Norton *The Borrowers* są mieszkające pod podłogą wiktoriańskiego dworku ludziki, które żyją dzięki podbieraniu domownikom okruchów jedzenia i drobnych przedmiotów codziennego użytku. Wyprawy po zapasy przypominają polowania. Ojciec rodziny, odważny Pod,

¹ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady w artykule są autorstwa D.M.

² Wszystkie wyróżnienia – D.M.

przynosi z nich cenne łupy, sprytnie wykorzystywane potem przez jego żonę i córkę Ariettę. Państwo Pożyczalscy szczycą się swoimi umiejętnościami i zaradnością, zwłaszcza że wielu mniej uzdolnionych krewnych musiało wyemigrować na pola, gdzie żyją, używając określenia pani Pożyczalskiej, „jak myszy”. W związku z tym pożyczanie jest uznawane za zajęcie wymagające kwalifikacji, a biegłość w nim – za powód do dumy, co pokazuje przytoczony cytat. Równocześnie jest to czynność wykonywana niemal codziennie, równie naturalna jak w świecie „dużych” chodzenie na zakupy.

Fragment polskiego przekładu pokazuje, że polska tłumaczka zdecydowała się wziąć słowo „pożyczać” w cudzysłów (jest ono tak zapisywane konsekwentnie w całej książce). Ponieważ nie mamy tu do czynienia ani z cytatem, ani z wyrazem obcym stylistycznie, cudzysłów został tu zapewne dodany dla wyodrębnienia wyrazu użytego ironicznie. Czy punkt widzenia kryje się w tej ironii? Raczej nie Arietty ani jej rodziców, dla których pożyczanie jest jedynym sposobem przetrwania i powodem do dumy. Zza interpunkcji zdaje się wyzierać tu oko dorosłego, który procederu nie pochwała i chce podkreślić, że „pożyczanie” jest tu niczym innym jak tylko zwykłą kradzieżą. W ten sposób do świata opisanego z perspektywy zadowolonych Pożyczalskich wkrada się pełen dezaprobaty moralista.

Rzucik oczkiem na domeczek, czyli punkt widzenia w przyrostkach

Mary Norton, <i>The Borrowers</i>	Mary Norton, <i>Kłopoty rodu Pożyczalskich</i> , tłum. Maria Wisłowska
His wife and child led more sheltered lives in the homelike apartments under the kitchen, far removed from the dangers of the dreaded house above.	Jego żona i córeczka zajmowały zaciszne miesz-kanko pod podłogą kuchni, wolne od ryzyka i niebezpieczeństw, na jakie narażony był cały dom nad nimi.

Tłumacząc liczne opisy ozdobnych wnętrz i zmyślnych urządzeń, Maria Wisłowska używa wielu zdrobnień, co jest zgodne z polską konwencją pisania i tłumaczenia dla dzieci. Oczywiście ze względu na to, że w angielskim sufiksy deminutywne występują bardzo rzadko, a funkcja zdrobnień jest realizowana leksykalnie (*nice little house*) albo musi zostać odczytana z kontekstu, nie można jasno stwierdzić, że w oryginale nie ma zdrobnień. Wydaje się jednak, że Pożyczalscy raczej nie określiliby swojego lokum słowem „miesz-kanko”, bo przyrostek sugeruje niewielki rozmiar, a oni są bardzo dumni ze swojego przestronnego ich zdaniem domostwa – z drobnomieszczańską skrupulatnością urządzają i dekorują swoją podziemną siedzibę, chlubiąc się tym, że

kiedy ich krewni wegetują w mysich norach, oni mieszkają w prawdziwym pałacu. Wydaje się, że w zdrobnieniach kryje się punkt widzenia dorosłego, który patrzy na maleńkie istotki z politowaniem i poufałością.

Oko antycypujące, czyli punkt widzenia w leksyce

Frances Hodgson Burnett, <i>The Secret Garden</i>	Frances Hodgson Burnett, <i>Tajemniczy ogród</i> , tłum. Jadwiga Włodarkiewicz
Mary's heart began to thump and her hands to shake a little in her delight and excitement [...]. What was this under her hands which was square and made of iron and which her fingers found a hole in? It was the lock of the door which had been closed ten years.	Serce dziewczynki zaczęło bić jak młotem, a ręce drżeć ze szczęścia i podniecenia [...]. Cóż to było, co Mary poczuła pod ręką – kwadratowe, żelazne, z otworem do klucza w środku? Był to zamek do furtki zamkniętego od dziesięciu lat ogrodu.
The door of her room was ajar and the sound came down the corridor, a far-off faint sound of fretful crying . [...] She felt as if she must find out what it was. It seemed even stranger than the secret garden and the buried key.	Drzwi od jej pokoju otwarte były na korytarz, z którego dochodził oddalony, słaby placz rozszluszczonego dziecka . [...] Czuła, że powinna zbadać, co to jest. Wydawało jej się to jeszcze dziwniejsze niż tajemniczy ogród i zagrzebany klucz.

Książka *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett przedstawia metamorfozę, jaką słabowita zgorzkniała jedenastoletka Mary Lennox przechodzi w wyniku zbawiennego kontaktu z naturą. Po śmierci rodziców dziewczynka przyjeżdża z Indii do Yorkshire, żeby zamieszkać w wielkim domu owdowiałego, pogrążonego w żałobie wuja. Początkowo przyzwyczajona do służby i hinduskich nianiek Mary czuje się samotna i nie może się odnaleźć w angielskiej rzeczywistości. Potem odkrywa jednak trzymany w tajemnicy, zamknięty od dziesięciu lat ogród, który należał do zmarłej wujenki. Dziewczynka postanawia go przywrócić do stanu świetności, z pomocą lokalnego chłopca Dicka uczy się ogrodnictwa, pielęgnuje róże i inne rośliny. Dzięki pracy w ogrodzie wątpliwa samolubna Mary zyskuje nie tylko zdrowie i energię, lecz także staje się gotowa do poświęceń i uczy się odpowiedzialności za innych. Jednym z głównych motywów książki jest obecna już w tytule tajemnica – wielki dom kryje wiele sekretów. Oprócz ogrodu w ukryciu trzymany jest też kuzyn Mary, Colin, który całe dni spędza w zaciemnionym pokoju, czekając na rychłą, jak sądzi, śmierć. Mary, początkowo znudzona i obojętna, stopniowo zaczyna się interesować sekretnym życiem Misselthwaite Manor. Odkrywanie jego tajemnic po raz pierwszy wybija ją z apatii i stanowi początek drogi ku uzdrowieniu.

Pierwszy z przytoczonych fragmentów to opis sceny, w której Mary znajduje pod bluszczem furtkę do tajemniczego ogrodu. Usłyszała o nim od

ogrodnika i od pewnego czasu go szuka. Jest zatem podekscytowana, a czytelnik śledzi akcję jej oczyma – Mary wodzi rękami pod bluszczem i nagle pod palcami wyczuwa coś, czego jeszcze nie umie zidentyfikować. Jak w dziecięcej grze „kot w worku” wymienia w myślach cechy namacalnego obiektu – jest to coś kwadratowego, żelaznego, z dziurką w środku. Z tego, że jest to dziurka od klucza do ogrodu, do którego tak bardzo pragnie wejść, zdaje sobie sprawę dopiero po kilku chwilach (a w tekście – w następnym akapicie).

Tak jest w oryginale, bo w polskim tłumaczeniu Mary wie od razu, że *a hole* (dosł. jakaś dziurka) to „otwór do klucza”. Tajemnica wyjaśnia się od razu, element suspensu i pełnego ekscytacji oczekiwania wydaje się zredukowany. Kto mógł stwierdzić od razu, że otwór w murze pod bluszczem jest dziurką od klucza? Raczej nie Mary, która stopniowo odkrywa ogród, tylko narrator, który wie wszystko i uprzedza fakty. W ten sposób oglądaną oczyma podekscytowanej jedenastolatki scenę polski czytelnik śledzi z punktu widzenia narratora znającego już wszystkie sekrety.

Podobne „uprzedzanie faktów” obrazuje drugi z cytowanych przykładów. Pewnej nocy Mary słyszy dziwne wycie. Początkowo sądzi, że to wiatr na wrzosowisku, ale potem identyfikuje dźwięk jako *fretful crying* – dosłownie: pełny rozdrażnienia płacz. Na tym etapie Mary nie ma jeszcze pojęcia o istnieniu swojego przykutego do łóżka, wiecznie poirytowanego kuzyna. Tak jest u Burnett – Mary Włodarkiewiczowej już wie, że płacze rozzłoszczone dziecko, co sama bohaterka odkryje dopiero po długiej i przerażającej eskapadzie do drugiego skrzydła wielkiego ciemnego domu. W ten sposób polski czytelnik znów śledzi przedstawione wydarzenia nie z punktu widzenia stopniowo poznającej kolejne sekrety Mary, ale wiedzącego wszystko z góry narratora.

To oko czy jakieś oko, czyli punkt widzenia w składni

Frances Hodgson Burnett, <i>The Secret Garden</i>	Frances Hodgson Burnett. <i>Tajemniczy ogród</i> , tłum. Jadwiga Włodarkiewicz
It sounded like something in a book and it did not make Mary feel cheerful. A house with a hundred rooms, nearly all shut up and with their doors locked—a house on the edge of a moor—whatsoever a moor was—sounded dreary.	Było to wszystko dziwne jak w bajce i Mary wcale wesoło nie usposobiło. Dom o stu pokojach, wszystkich prawie zamkniętych na siedem spustów, stojący na skraju wrzosowiska, zapomniany przez Boga i ludzi!

Cytowany fragment pochodzi z początku książki i jest opisem reakcji Mary na opowieść pani Medlock, która towarzyszy dziewczynce w podróży z Indii do Yorkshire i próbuje ją przygotować na to, co zastanie w domostwie wuja. Mimo że pojawiające się tu rzeczowniki (*house, moor*) zostały już użyte przez

panią Medlock, a potem są powtórzone w obrębie tego samego fragmentu, konsekwentnie stosowany jest przy nich rodzajnik nieokreślony *a*, z reguły występujący tylko przy pierwszym użyciu danego słowa. Można wysunąć hipotezę, że takie niestandardowe wykorzystanie rodzajników stanowi próbę przedstawienia domu i wrzosowiska z punktu widzenia Mary. Zdaniem gramatyków kognitywnych o nieokreśloności nie decydują bowiem żadne obiektywne kryteria (takie jak liczba wystąpień w tekście), tylko sposób patrzenia na świat (Tabakowska 2008: 188). Przybywająca z Indii dziewczynka, nawet wysłuchawszy pani Medlock, nie ma pojęcia, co to jest wrzosowisko, a opisywany przez opiekunkę dom sprawia na niej wrażenie „jakiegoś” dziwactwa rodem z bajki.

W przekładzie ta obcość i rezerwa są dużo gorzej widoczne. Oczywiście tłumaczka nie mogła zastosować rodzajnika nieokreślonego, ale polszczyzna, jak każdy język, dysponuje pewnymi środkami wyrażania (nie)określoności, takimi jak szyk zdania czy leksyka. Wydaje się, że w tym fragmencie nie zostały one jednak wykorzystane. Nie tylko nie pojawiają się w nim leksykalne wyznaczniki nieokreśloności (na przykład „jakiś”, „gdzieś”), ale usunięty zostaje nawet fragment *whatsoever a moor was* (dosł. „czymkolwiek było wrzosowisko”), w którym wyraża się stosunek Mary do tego nieznanego, niezrozumiałego pojęcia. Szyk zdania również nie został użyty w celu zaznaczenia nieokreśloności – zgodnie z zasadą „temat–remat”, to, co jest już znane pojawia się z reguły na początku, tworząc tło dla nowej informacji. W polskim przekładzie „dom” występuje na samym początku długiego zdania³. W związku z tym czytelnik znów otrzymuje reakcję Mary przedstawioną z punktu widzenia nie zagubionej dziewczynki, lecz dobrze poinformowanego narratora.

* * *

Jak pokazują powyższe przykłady, punkt widzenia może się kryć na wszystkich poziomach językowej organizacji tekstu – w morfemach, słowach, składni, a nawet w interpunkcji. Dzięki drobnym zabiegom autorzy nawet pozornie obiektywne, trzeciosobowe narracje zabarwiają punktem widzenia swoich bohaterów, co może ułatwiać czytelnikowi współodczuwanie z protagonistami.

Wydaje się, że ten zabieg jest szczególnie ważny w literaturze dla dzieci – obranie punktu widzenia dziecięcego bohatera może sprawiać, że dzieci

³ Za próbę oddania rodzajnika nieokreślonego można uznać dodany przez tłumaczkę fragment „zapomniany przez Boga i ludzi” – czyli nieznan, nie jak Bóg przykazał, jakiś dziwny. Odniesienie do Boga i standardowy, utarty zwrot nie oddaje jednak punktu widzenia przybyłej z Indii i wychowanej przez hinduską nianię Mary (tę uwagę zawdzięczam profesor Elżbiecie Tabakowskiej).

łatwiej zidentyfikują się z daną postacią literacką i mocniej zaangażują się w przedstawiany w ten sposób świat. Zdaniem gigantów literatury dla dzieci, C.S. Lewisa i Roalda Dahla, najlepsze książki wychodzą spod piór pisarzy, którzy sami w głębi duszy pozostali dziećmi i umieją patrzeć na świat oczami kilkulatka (Lewis 2002: 22–35; Treglown 1995).

Zmiany omówione w powyższych przykładach mogą się wydać błahe, zwłaszcza w kontekście wspomnianych na początku modyfikacji motywowanych, takich jak zastąpienie imion bohaterów polskimi odpowiednikami czy przenoszenie całej akcji na rodzime podwórko. Zważywszy jednak, że właśnie te drobiazgi są cegiełkami, za pomocą których konstruowany jest w tekście punkt widzenia, warto się chyba postarać i odpowiednio oddać zamysł autora patrzącego na świat dziecięcym oczkiem.