

I lustracja w przekładzie

Przekład i redakcja ilustrowanych książek dla dzieci i młodzieży

W ostatnich latach coraz częściej docenia się przekład książek dla dzieci¹, którego badanie stało się osobną dziedziną (tzw. *children's literature translation studies*), ilustracja książkowa dla najmłodszych (stanowiąca dzisiaj główny obszar ekspresji ilustratorów)² przeżywa zaś prawdziwy renesans³. Przekładanie i ilustrowanie to w gruncie rzeczy procesy bardzo podobne⁴. I tłumacz, i ilustrator są pierwszymi interpretatorami oryginalnego tekstu⁵, mającymi za zadanie, za pomocą wyobraźni⁶, przetransponować go na inny język/kod, oddać jego sens i konteksty kulturowe, niejednokrotnie pokazując w swoim dziele nie tylko swój warsztat, ale także osobowość i gust. W przypadku obu tych rodzajów twórczości podkreśla się też odmienność przekładów i ilustracji przeznaczonych dla młodego czytelnika, wymieniając wśród wyróżników rolę, jaką w szeroko pojętej literaturze dla dzieci odgrywają wyobrażenia, fantazjowanie, gry językowe, humor, metafora, absurd itd. Tłumacz i ilustrator tworzą również dla wyobrazonego dziecka⁷. Kierują się tym wyobrażeniem w dokonywanych wyborach, a w obu dziedzinach dylematy związane z owymi wyborami łączą się z zadaniami stawianymi od wieków literaturze dziecięcej, a więc z nauczaniem i wychowaniem oraz rozrywką⁸, także z wymogami estetyki. Ponadto w przypadku pozycji z klasyki zarówno tłumacz, jak i ilustrator – a za nimi redaktor – odnoszą się mniej lub bardziej świadomie do istniejących już wzorców i poprzednich edycji (przekładów danego utworu i ilustracji do niego), do tradycji⁹.

Tradycyjnie czy inaczej?

W ofercie większości wydawnictw publikujących książki dla dzieci i młodzieży znajdują się utwory włączane do klasyki literatury światowej czy polskiej, rzadziej są

to reprinty, a częściej reedycje, różnego rodzaju wznowienia wprowadzające zmiany w tekście czy kształcie wydania. Każdy czas, każde pokolenie chce mieć własną wersję książek cenionych i uznawanych za ponadczasowe, w nowym przekładzie i nowej szacie graficznej. Warto przy tym zauważyć, że o wiele częściej zachowuje się stare, lubiane przekłady, a zmienia warstwę ilustracyjną. Źródeł tego zjawiska jest kilka. Jednym z nich okazuje się wyjątkowość niektórych tłumaczeń: przywiązani do nich czytelnicy – nierzadko z powodu pierwszego kontaktu właśnie z tą wersją tekstu – nie wyobrażają sobie nowego kształtu znanej opowieści, dla tłumaczy są zaś one punktem odniesienia, a bywa, że i wzorem (w różny sposób traktowanym). W Polsce dotyczy to np. klasycznego przekładu *Ani z Zielonego Wzgórza* autorstwa Rozalii Bernsteinowej (1912) czy *Przygód Alicji w Krainie Czarów* w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego (1965), uważanych przez wielu za translacje najlepsze, darzone sentymentem niezależnie od czasu publikacji, używanego języka czy wierności w stosunku do oryginału¹⁰. Osobną kwestią jest skrócenie czasu procesu wydawniczego dzięki wykorzystaniu starych przekładów czy obniżenie ze względu na wygaśnięcie praw majątkowych¹¹ jego kosztów. Ze wszystkich tych powodów tłumaczenia tego samego autorstwa – równoległe w przypadku wygaśnięcia praw majątkowych, a po sobie, gdy konieczny jest zakup licencji – znajdujemy w ofercie wielu wydawnictw, różnią się one jedynie oprawą graficzną.

Rzadko zachowuje się natomiast szatę graficzną, a zmienia przekład, nowemu tłumaczeniu najczęściej towarzyszą też nowe ilustracje. Zdarzają się jednak i takie publikacje, które tak bardzo zapisały się w powszechnej świadomości, że ciągle są obecne na rynku wydawniczym lub regularnie powracają do czytelników. Przykładem mogą być chociażby ilustracje z pierwszego angielskiego wydania *Przygód Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carolla autorstwa Johna Tenniela (1865), które można znaleźć zarówno w tanich wydaniach broszurowych, jak i ozdobnych edycjach jubileuszowych czy prezentowych. Przydają one każdorazowo nowym tłumaczeniom uroku epoki wiktoriańskiej, a także sprawiają, że tego typu wydania wyglądają jak dzieła przeznaczone dla bardziej wymagającego lub starszego czytelnika, a przez to owe edycje oraz przekład wydają się autentyczne i kompletne. Na polskim rynku towarzyszą wspomnianemu już tłumaczeniu Słomczyńskiego, ale też przekładom np. Marii Morawskiej (1927), Jolanty Kozak (1999) czy Bogumiły Kaniewskiej (2010), jako oryginalna odbitka z drzeworytu¹² lub kolorowana. Można je

także znaleźć w wersjach do kolorowania. Do dzisiaj na około pięćdziesiąt polskich wydań¹³ *Alicji* aż dwadzieścia trzy razy wykorzystano ilustracje autorstwa Tenniela¹⁴.

Poszczególne przekłady i ilustracje funkcjonują albo – rzadko – na wyłączność (w Polsce opowieść Lewisa Carolla o przygodach Alicji to np. edycja Buchmanna z ilustracjami Roberta Ingpena w przekładzie Krzysztofa Dworaka), albo – najczęściej – w różnych konfiguracjach. I tak jeden przekład ukazuje się w różnych szatach graficznych (np. tłumaczenie Antoniego Marianowicza z ilustracjami Olgi Siemaszko czy Ewy Salamon) lub określone ilustracje towarzyszą różnym przekładom (*casus* wspomnianych już ilustracji Tenniela). Takie przekłady i ilustracje stanowią punkt odniesienia dla nowo powstających edycji, przy czym są nim zarówno dla twórców, jak i porównujących je czytelników. W tłumaczeniu to kwestia innych imion czy nazwisk, przezwisk i pseudonimów (co wiąże się zwłaszcza z podstawową w translacji praktyką udomowiania i egzotyżacji), sięgania do oryginału, rezygnacji z puryfikacji, infantylizacji bądź pedagogizacji tekstu

lub przeciwnie – podążania za dawnymi tendencjami. Nawiązywanie do przyjętych wyobrażeń i ujęć, które niekiedy głęboko tkwią w powszechnej świadomości, utrudnia zaproponowanie własnej wizji i przekonanie do niej czytelnika. Wyjątkowo ciekawe jest to zwłaszcza w przypadku *Alicji w Krainie*

Czarów i kontynuacji tej książki, gdyż w tekście nigdzie nie pojawia się informacja o kolorze czy długości włosów Alicji, a wyobrażenie dziewczynki o długich, jasnych włosach jest wynikiem wizji Tenniela (jak sam stwierdził), niejako wbrew sugestiom autora i otrzymanej od niego fotografii¹⁵. Co zaskakujące, na fotografii nie widnieje krótko- i ciemnowłosa Alice Liddell, która zainspirowała powstanie książki¹⁶, ale widzimy inne dziecko – Mary Hilton Babcock¹⁷. Każdy, kto zobaczy zdjęcie Mary, długowłosej, delikatnej blondynki z opaską na włosach i kokardą na czubku głowy, wątpi jednak w niezależność tej wizji. Wyobrażenie to zostało przejęte, dopracowane i rozpropagowane przez animowane i filmowe wersje *Alicji* powstałe w studiu Disneya, które znacząco wpłynęły na sposób jej przedstawiania przez ilustratorów książkowych. Tradycyjne wyobrażenie złotych pukli jest tak silne, że nasuwa się jako pierwsze, a przejęli je nie tylko ilustratorzy tzw. disnejek czy tanich książek, ale i znani i charakterystyczni twórcy, jak np. Tove Jansson (ukazując ją we właściwej sobie stylistyce muminkowej) czy Salvador Dalí (choć u niego jest to widoczne jedynie na niektórych obrazach). Inni ilustratorzy, m.in. Manuela Adreani i Rébecca

O wiele częściej zachowuje się stare, lubiane przekłady

Dautremer, przedstawiają Alicję na wzór prototypu postaci książkowej, jako krótkowłosą, nierówno obciętą brunetkę. Wyjątkiem są ilustracje Roberta Ingpena z rudowłosą – być może ze względu na przypisywane temu kolorowi cechy – dziewczynką.

Inne problemy pojawiają się wtedy, gdy tekst i ilustracja idą w parze, zwłaszcza gdy ich wspólny przekład uwyrażnia kwestie, które występowałyby osobno, w przekładzie pozbawionym ilustracji. I tak w tłumaczeniu literatury takie podstawowe dylematy wyboru i odniesienia do tradycji dotyczą w *Pinokiu* Carla Collodiego nazwania zwierzęcia, które połknęło pajacyka, wielorybem (zgodnie z tradycyjnym wyobrażeniem) lub rekinem (jak w oryginale: *pesce-cane*)¹⁸. Autor nowego tłumaczenia zdaje się mieć wolność wyboru w tej kwestii, oczywiście zdaje się też podążanie przez niego za oryginalnym sensem. Nie jest to jednak tylko kwestia ściśle tłumaczeniowa, ale wiąże się z ustosunkowaniem się do przyjętego wyobrażenia, nawiązującego do Biblii, utrwalonego przez film Włta Disneya i powielanego przez niezliczone edycje ilustrowane, przekłady i adaptacje. W sytuacji przekładu tekstu przyjęta przez tłumacza koncepcja – w przypadku odejścia od powszechnego wyobrażenia tylko za akceptacją wydawnictwa – jest następnie konsekwentnie realizowana przez wszystkie osoby biorące udział w procesie wydawniczym, niezależnie, czy będzie to edycja ilustrowana, czy nie. Nie ma za to wyboru w kwestii przekładu *pesce-cane*, jeśli tłumaczony jest tekst, do którego istnieją już zakupione ilustracje, obojętnie, czy przedstawiające wieloryba, czy rekina. Wtedy wolność tłumacza jest ograniczona przez obraz, z którym tekst nie może stać w sprzeczności. Niezależnie więc od swojego zdania, trzeba „wybrać” takie nazewnictwo, jakie nasuwa ilustracja, dostosować się do odgórnie przyjętej przez ilustratora koncepcji¹⁹.

Czy to można przełożyć?

Zakup licencji najczęściej obejmuje całość publikacji, zarówno tekst, jak i ilustracje, a niekiedy także layout oraz font²⁰. Sytuacja, gdy obydwa te kody (tekst i ilustracja) muszą zostać przetransponowane w książce w innej wersji językowej, jest szczególna i bywa, że niesie ze sobą wiele trudności. Stawia przed wydawcą pytanie o sensowność zakupu zagranicznego tytułu, o problemy i zmiany w teście i szacie graficznej, które spowoduje przekład, i o ich dopuszczalność. Tłumacz musi uporać się natomiast z konfliktem między słowem a obrazem, redaktor staje zaś przed koniecznością zrozumienia pracy tłu-

macza i udzielania mu wsparcia w znalezieniu odpowiednich merytorycznie i graficznie rozwiązań.

Oczywiście pozbawiony sensu jest zakup tytułów, w których przekład (opierający się na grach językowych czy frazeologizmach) powoduje zmianę fabuły oraz ilustracji, jak chociażby w niemieckiej historyjce opierającej się na powiedzeniu, że w nocy wszystkie krowy są czarne. W Polsce dotyczy to kotów, więc zachowanie oryginalnego wyrażenia i ilustrujących go obrazków wprowadziłoby niezrozumienie sytuacji i pozbawiło ją dowcipu płynącego z dosłownego potraktowania powiedzenia, a dodatkowo nauczyłoby małego odbiorcę jego niewłaściwej wersji²¹.

Niezwykle trudne jest to także w sytuacji, gdy koncepcja układu książki jest skomplikowana, a niekiedy nawet niemożliwa do oddania, jak np. w książce zabawce z ruchomymi elementami (opisanej na stronie tytułowej jako *picture book*) Emmy Dodd pt. *Big, Small, Little Red Ball* (The Templar Company, 2001). Na pierwszej stronie wprowadza ona drewnianą tablicę z narysowanymi i opisanymi przeciwieństwami, m.in. „asleep – awake” (obok zamieszczono miniaturowe rysunki: pies śpiący i siedzący), „in – out” (rysunki: kot w koszyku i bez niego) czy „up – down” (rysunki: kot na drzewie i pod nim). Oprócz trudności związanej z przekładem (śpiący – obudzony?; w – poza?) pojawia się tu także inny problem, dotyczący długości ewentualnych polskich napisów, przez co może nie udać się zachowanie tej samej, oryginalnej wielkości fontu dla wszystkich wyrazów. Należałoby wówczas je zmniejszyć (nieproporcjonalnie do reszty) albo próbować znaleźć krótsze synonimy (być może mniej odpowiednie, ale zajmujące mniej miejsca). Poważniejszym problemem okazuje się to, że sześć przeciwieństw jest rodzajem wzorca, stąd gdy pojawiają się one w tekście książki, są w niej wyróżnione większym i boldowanym fontem. Służy to zapewne ćwiczeniu przeciwieństw przez małego czytelnika i wyszukiwaniu ich w tekście, a także nauce czytania i ortografii. Tymczasem trudno byłoby zrealizować ten pomysł na książkę w polskiej wersji. Gdy bowiem w opowiadanej historii powraca np. obrazek ze śpiącym psem (już jako całostronicowy), pojawia się zdanie: „Dog is **asleep**”, a dalej pytanie: „Are you **awake**?”²². Nie da się w przekładzie tych prostych zdań zachować wypisanego uprzednio na tablicy i wyróżnionego tutaj przeciwieństwa, przeszkadza temu choćby użycie w języku polskim czasowników i ich odmiany (śpi, obudziłeś się/nie śpisz). Podobnie różna struktura obu języków uniemożliwia też tłumaczenie z zachowaniem układu graficznego zdań i użycia wyróżnionych wyrazów na innych rozkładówkach, np. „up – down” („na górze –

na dole” / „na górę – na dół”?) w: „In the garden, Cat climbs **up** the tree. Come **down**, Cat!”²³.

Inna trudność pojawia się wtedy, gdy część książki jest dla wydawnictwa atrakcyjna i dobrze sprawdziłaby się zarówno na płaszczyźnie tekstowej, jak i ilustracyjnej, ale część zupełnie nie przystaje do kultury docelowej. Tak jest np. w przypadku nagrodzonego przez amerykańskich rodziców zbioru Trish Kuffner *The Arts and Crafts Busy Book. 365 Art and Craft Activities to Keep Toddlers and Preschoolers Busy* (2003), w którym oprócz uniwersalnych aktywności i zabaw dla dzieci pogrupowanych tematycznie (rysowanie, malowanie, pieczątki, rzeźbienie itd.) zamieszczono fragmenty poświęcone prezentom i dekoracjom na różne święta. A wśród nich (oprócz Bożego Narodzenia i Wielkanocy) znalazły się nieobchodzone w Polsce święta, takie jak Dzień św. Patryka, Dzień Kanady, Dzień Niepodległości czy Kwanzaa, a więc wątpliwości budziła sensowność uczenia polskich dzieci np. robienia irlandzkich tostów z koniczynką, flag Kanady lub symbolicznej maty na afrykańskie święto. Rezygnacja z kilkudziesięciu stron książki nie była możliwa ani ze względu na kompozycję i objętość książki, ani na przyświecającą autorce ideę multireligijności, którą w ramach licencji należało zachować. Coś, co sprawdziło się w USA, było dziwne i niezrozumiałe dla polskich dzieci. Dziwność tę odczuwały także tłumaczka i redaktorka tomu. Ponieważ wydawca mimo przekonujących argumentów, chcąc mieć taką książkę w ofercie, nie zmienił decyzji, nie pozostało nic innego jak wierny przekład z zachowaniem ilustracji i dodanie przypisów objaśniających obce kulturowo elementy oraz proponujących np. wykorzystanie sposobu robienia flagi kanadyjskiej do przygotowania polskiej na święto narodowe itp.²⁴

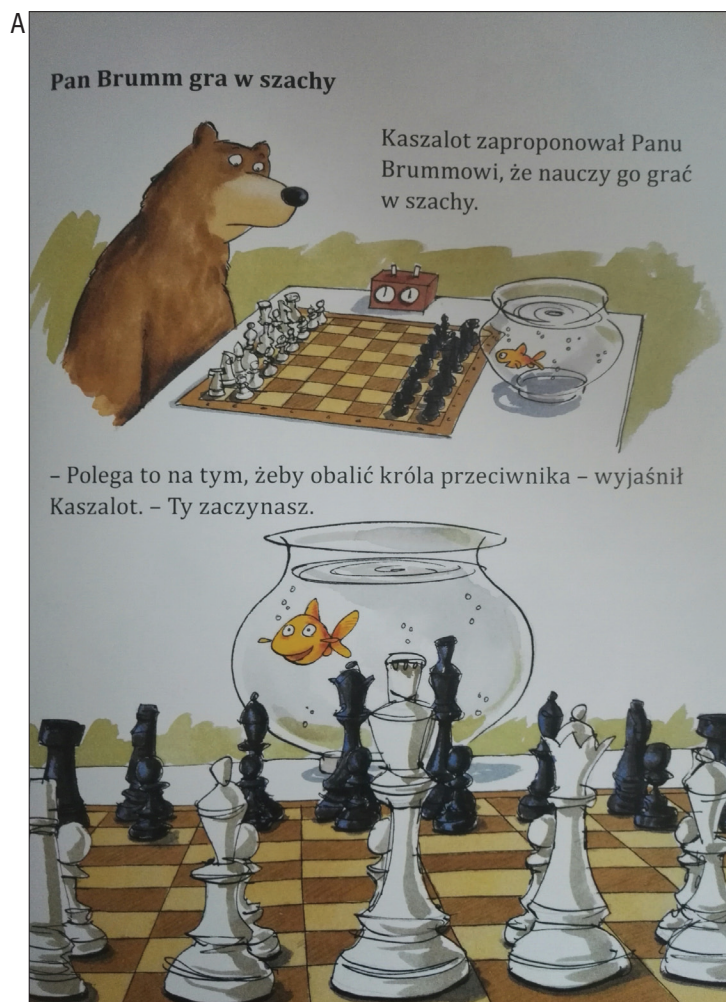
Ilustracja do przekładu czy przekład do ilustracji?

Przekład i redakcja ilustrowanych książek tłumaczonych wiąże się niejednokrotnie z kwestią adekwatności oryginalnych ilustracji do przekładu (lub przekładu do nich), z czym musi uporać się najpierw tłumacz, a potem (lub już w trakcie konsultacji podczas prac nad przekładem) redaktor i jego współpracownicy. W sytuacji, gdy w tomie pojawiają się pojedyncze problemy dotyczące relacji przekład–ilustracja, trzeba określić, co jest ważniejsze, i dostosować elementy do siebie.

Z pewnością to ilustracja dyktuje zasady w książkach obrazkowych i bogato ilustrowanych. Tłumacz i redaktor muszą

więc uznać prymat obrazka i znaleźć sposób na kompromis, także między sobą, gdyż niejednokrotnie redakcja, ignorując ilustracje lub nie wglębiając się w nie i traktując dekoracyjnie, staje po stronie tekstu i kwestii merytorycznych. I tak np. w kolejnym tomie Daniela Nappa o przygodach zwariowanego misia pt. *Dr. Brumms verrückte Abenteuer* (Thienemann Verlag, 2013) w jednej z opowieści Pan Brumm uczy się grać w szachy. Jego najlepszy przyjaciel, złota rybka, tak tłumaczy mu zasady: „Ziel ist es, den gegnerischen König zu stürzen”²⁵, na co miś, biorąc dosłownie te słowa, zaczyna strącać z szachownicy wszystkie pionki (wraz z królem), ciesząc się, że wygrał. W pierwotnym przekładzie zaproponowałam takie brzmienie tego zdania: „Polega to na tym, żeby zbić króla przeciwnika”, na co redakcja, nie zważając na sześć ilustracji pokazujących całą historyjkę ujętą w zaledwie siedmiu zdaniach, zasugerowała zmianę zgodnie z zasadami gry w szachy: „Polega to na tym, żeby króla przeciwnika ustawić w pozycji szach-mat” lub „żeby zagrozić królowi przeciwnika usunięciem z planszy” z komentarzem „Celem gry jest danie mata, tzn. zagrożenie króla przeciwnika usunięciem z dalszej rozgrywki (»zbiciem«), którego nie sposób uniknąć”. Zabawny i krótki tekst w ten sposób stał się długi i poważny (jakby przeznaczony dla dorosłego czytelnika), a dodatkowo zniknął żart wynikający z nieporozumienia i historia przestała być zabawna. Przeważała dydaktyka, ważniejsze stało się właściwe wyjaśnienie dziecku, na czym polega gra w szachy, której i tak przecież nie będzie się uczyło z tej książki. Ostatecznie tekst w polskim wydaniu *Zwariowanych przygód Pana Brumma* (po długiej dyskusji na ten temat) brzmi: „Polega to na tym, żeby obalić króla przeciwnika”²⁶ (zob. il. 1a–1b).

Ilustracje są też bez wątpienia ważniejsze w opublikowanej w Polsce przez Wydawnictwo Literackie bogato ilustrowanej serii amerykańskiej pisarki Peggy Parish opowiadającej o przygodach Amelii Bedelii. Ta zwariowana gospodyni rujnuje bowiem dom państwa Rogers przez to, że nie rozumie metafor, idiomów czy gier językowych i wszystkie polecenia bierze dosłownie, co zostaje wiernie pokazane na dominujących na rozkładówkach nad tekstem ilustracjach. Tłumacz serii Wojciech Mann²⁷ starał się zachować żarty słowne i sytuacyjne, nieco je modyfikując lub zręcznie zastępując, i dostosował je do towarzyszących im i dodatkowo podkreślających je obrazków. Ilustracje odzwierciedlają sytuacje, które w języku angielskim mogą być dwojako rozumiane, a więc łączą sens przenośny i dosłowny. W rozpoczynającej serię książce *Amelia Bedelia* (1963, pol. 2017) pojawia się polecenie, by pomoc domowa zaciągnęła zasłony, a na ilustracji Fritza Siebela kilka stron dalej gospościa je rysuje. Nieporozumienie



Il. 1a–1b. D. Napp, *Pan Brumm gra w szachy*, w: *Zwariowane przygody Pana Brumma 2*, tłum. E. Zarych, Wydawnictwo Bona, Kraków 2018, s. 33–34

oparte jest na dwuznaczności wyrażenia „to draw drapes” (1. zaciągnąć; 2. rysować), której nie ma w polskiej wersji, stąd tłumacz dodał informację zmieniającą i rozwijającą grę słów oraz łączącą ze sobą słowo i obraz: „– Zdjęcie zastłon?? Tak jest napisane. Ale nie mam aparatu fotograficznego. Cóż w takim razie postaram się je narysować. Amelia Bedelia usiadła wygodnie i najładniej, jak potrafiła, narysowała zastłony”²⁸ (zob. il. 2). W innym miejscu pojawia się np. „put the lights out”, więc gospościa stwierdza: „So those things need to be aired out, too. Just like pillows and babies”²⁹ i na ilustracji wieszka żarówki na suszarce, tłumacząc sobie to polecenie jako „wylączyć lampy i dać im odpocząć”³⁰, żeby się przewietrzyły jak poduszki czy dzieci. Podobnie jest w następnych tomach serii, np. w *Amelii Bedelii i przyjęciu niespodziance* (1966, pol. WL, 2017) już tytułowe nieporozumienie stanowi wyzwanie. Tytuł oryginalny *Amelia Bedelia and the Surprise Shower* nawiązuje do ważnej sceny z książki: „baby shower”

to rodzaj przyjęcia niespodzianki dla przyszłej matki, przyjaciółki pani Rogers. Amelia, dosłownie rozumiejąc „shower”, obficie polewa zebranych gości z węża ogrodowego, co przedstawiono szczegółowo na kilku ilustracjach. W polskiej wersji najpierw pani domu zapowiada, że „panie postanowiły zorganizować [dla panny Almy] wieczór panieński. Będą uroczyście oblewać jej zaręczyny”³¹, a potem zgodnie z tym gospościa już wszystkich „uroczyście oblewa” wodą³² (zob. il. 3). Z innych przykładów można wymienić polecenie odnośnie do ryb: „to scale them”, jego realizacji towarzyszy zaś ich walenie przez Amelię. Pierwotna gra słów wynikająca z dwóch znaczeń „to scale” (1. oczyścić z łusek; 2. zważyć) musiała zostać zmieniona i dostosowana do obrazka z wprowadzeniem polskiej gry słów. Tak więc tutaj główna bohaterka kładzie ryby na wadze, stwierdzając: „Nie bardzo wiem, po co pani Rogers przywiązuje do nich wagę. Przecież można je zważyć bez przywiązywania!”³³.



Amelia Bedelia usiadła wygodnie i najładniej, jak potrafiła, narysowała zasłony.

Il. 2. P. Parish, *Amelia Bedelia*, tłum. W. Mann, il. F. Siebel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 25–26



– NIESPODZIANKA! – krzyknęła także Amelia Bedelia i podbiegła z koszem pełnym prezentów do panny Almy, składając je wszystkie na jej kolanach. – Oto prezenty – powiedziała.

Tuż za Amelią stał Alcolu z węzem ogrodowym.

– A oto uroczyste oblewanie! – zawołał i zaczął oblewać pannę Almę.

Il. 3. P. Parish, *Amelia Bedelia i przyjęcie niespodzianka*, tłum. W. Mann, il. B. Siebel Thomas, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 48–49

Ilustracje, choć czarno-białe i nieliczne, są też dominującym, stałym elementem, któremu należy podporządkować tekst w powieści *Dziewczynka z walizkami* Jacqueline Wilson (1992, pol. Media Rodzina, 2003). Rozdziały i ich tytuły rozpoczynają się bowiem kolejnymi literami alfabetu, z wkomponowanymi w nie elementami tematycznie związanymi z treścią, co wymusza na tłumaczu i redakcji dostosowanie polskich tytułów rozdziałów do liter angielskiego alfabetu oraz najważniejszych wyrazów pojawiających się w tytułach, i na ilustracjach Nicka Sharratta. O ile w przypadku pierwszej litery nie jest to trudne, gdyż imię głównej bohaterki brzmi Andy, a więc „A jak Andy”, o tyle następne litery wymagają większej pomysłowości. I tak „C is for Cottage” z domkiem w ogrodzie staje się w przekładzie Ewy Rajewskiej „C jak (Morwowa) Chatka”, „D is for Dad” – „D jak dialogi z tatą” (głównym bohaterem ilustracji), a „F is for Friends” z wkomponowanymi dziewczynkami to „F jak Fiona”. Największej inwencji twórczej wymagały „Q is for Questions” i „X is for Xmas”, choćby przez małą liczbę wyrazów rozpoczynających się w ten sposób w języku polskim. „Q is for Questions”, ze stojącą wewnątrz Q zagubioną główną bohaterką w otoczeniu znaków zapytania, oddano za pomocą „Q jak quiz”, choć nie chodzi tu o quiz, a jedynie o wątpliwości (lecz trudno

było to oddać). Drugie zdanie ukazano pomysłowo i zabawnie w odniesieniu do otaczających X prezentów – „X jak gwiazdkowa radość w rozmiarze XXXL” (zob. il. 4).

Ilustracja zawsze determinuje przekład w przypadku poezji opierającej się na grach językowych (sensu czy brzmienia) czy skojarzeniach, zwłaszcza rymowanych. Jeśli występują w oryginale i zostały ukazane za pomocą ilustracji, okazują się niemożliwe do oddania w tłumaczeniu. Nowy wiersz albo zachowuje znaczenie i ilustrację, ale jest oczywiście pozbawiony tych rymowanych skojarzeń i gier, a przez to przestaje być zabawny i literacko nie jest najlepszy, albo dobry tłumacz stara się oddać ideę utworu, szukając dla oryginalnych wyrazów polskich odpowiedników, ale wtedy nie można pozostawić pierwotnych ilustracji. Spójrzmy chociażby na wierszyk *Il bimbo Pesce*, w którym zabawy chłopczyka Rybki ze stworzeniami morskimi określają rymy do ich nazw, stąd „con la balena / fa altalena” („z wielorybem się huśta”), „con il delfino / fa nascondino” („z delfinem bawi się w chowanego”) i „in groppa al luccio / fa cavalluccio”³⁴ („galopuje na grzbiecie szczupaka”). Ilustracja przedstawia głębinę morską, a chłopczyk siedzi (co jest efektem zabawy tekstem; „fare cavalluccio” to jeździć na czymś grzbiecie, ale „cavalluccio” to też konik morski) na grzbiecie konika morskiego.



Il. 4. Przykłady inicjałów z przekładu *Dziewczynki z walizkami* Jacqueline Wilson, Media Rodzina, Poznań 2003

Dlatego tłumacz ma większą swobodę w przekładzie i wolność – zgodnie z własnym pomysłem – zachowania rzeczy występujących w oryginale ze względu na rymy, ale może też z nich zrezygnować. Ostatecznie ten fragment w tłumaczeniu brzmi: „Razem z wielorybem robi huśtawkę / a z delfinami gra w ciuciubabkę, / na grzbiecie szczupaka / daje drapaką”³⁵. Gdyby zilustrowano konkretne sytuacje w tej rymowance, tekst musiałby być im podporządkowany.

Bywa jednak, że to tekst jest najważniejszy, jak w przypadku przekładu powieści *La Signorina Euforbia maestra pasticciera* (2014) Luigi Balleriniego, która ukazała się nakładem wydawnictwa Skrzat pt. *Cukierenka Panny Euforbii* (2017) – tu czarno-białe ilustracje jedynie towarzyszą utworowi. Są ozdobnikiem i urozmaiceniem na gęsto zadrukowanej stronie, ale gdy nie pasują do tekstu, stają się zbędne. I tak w rozdziale 3, na rozkładówce 46–47 przy opisie kulinarnego debiutu Marty, w oryginale pojawiają się trzy śródtekstowe ilustracje: dwa pieski, treser z lwem oraz miska z trzepaką, co nawiązuje do polecenia: „[...] cerchi la panna liquida in frigo, la divide in due bastardelle che poi la lavoriamo insieme con la frusta”³⁶ („[...] znajdź w lodowce płynną śmietanę, wlej po połowie do dwóch misek, a potem ubijemy ją trzepaką”). W powieści Marta nie rozumie tego polecenia, bo włoskie nazwy miski (*bastardella*) i trzepakki (*frusta*) nie są tak oczywiste jak w języku polskim, stąd wywołują u dziewczynki kolejno skojarzenia i obrazy nawiązujące do znanych jej znaczeń tych słów: pierwsze – 1) przekleństwa, 2) kundli czy też 3) psów ze schroniska, zaś drugie – bicza do tresury. Te skojarzenia zostały pokazane na obrazkach, a brak takich asocjacji w naszym języku wymusił rezygnację na stronie 68 z dwóch pierwszych ilustracji, a w przekładzie konieczność, po pierwsze, wymyślenia nazw, które mogłyby doprowadzić do nieporozumienia, bo „miska” i „trzepakka” w tym kontekście nie pasowały, a po drugie, połączenia nowych nazw z jakimiś historiami, aby opowieść o nieporozumieniu mogła wypełnić całą rozkładówkę. Ostatecznie na rozkładówce umieszczono tylko jedną ilustrację – przedstawiającą miskę z trzepaką, a w przekładzie pojawiły się nazwy „miska sferyczna” i „różga” oraz pasujące do nich opowieści o astronomii i świętym Mikołaju³⁷ (zob. il. 5–6).

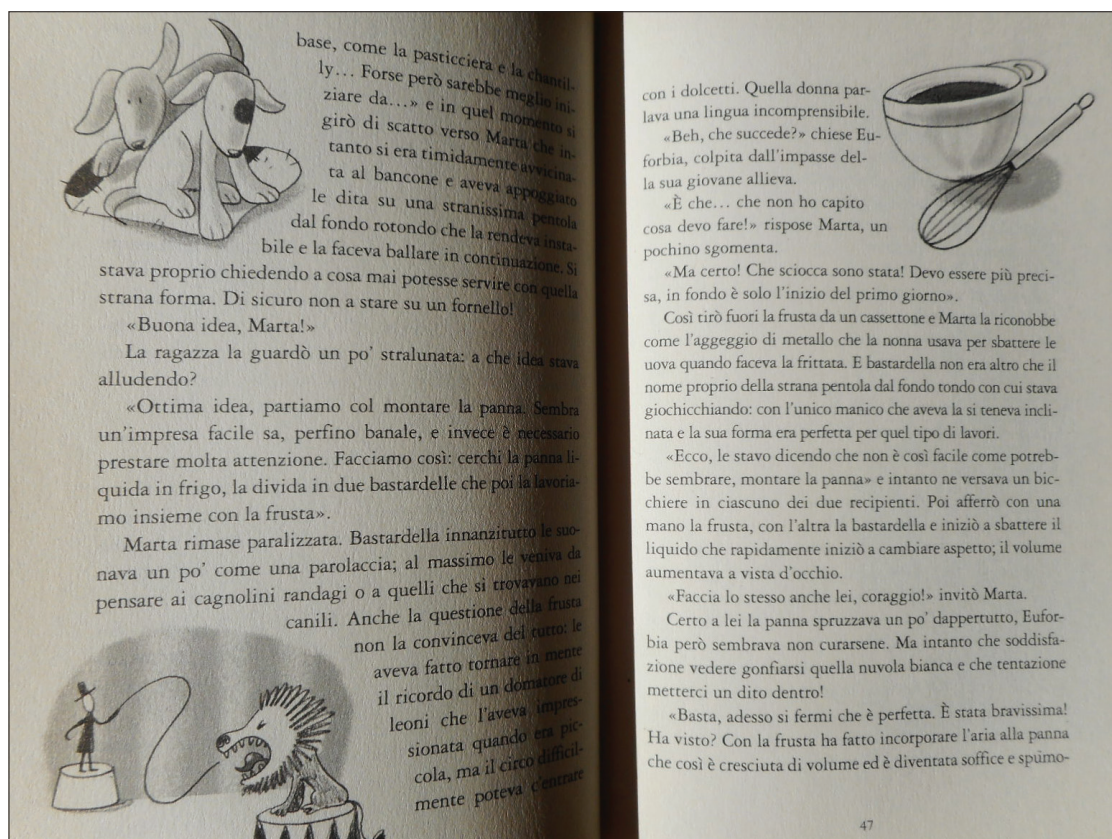
Jak ułożyć?

Publikacja ilustrowanych książek tłumaczonych wiąże się także z kwestiami technicznymi dotyczącymi układu tekstu i ilustracji oraz ich odpowiedniego wyeksponowania. Sprawy

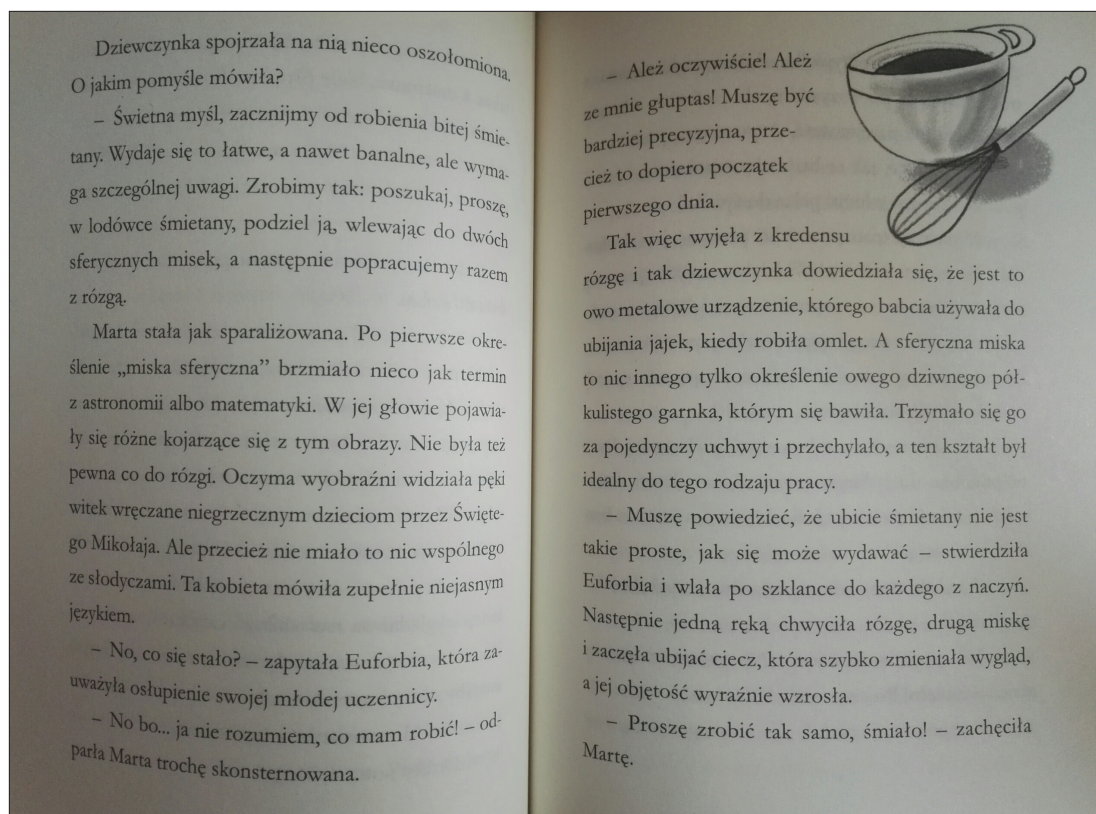
te pozostają zasadniczo w gestii wydawnictwa, ale powinien uwzględniać je również tłumacz na pierwszym etapie prac lub podczas korekty, gdy tekst przełożony został już złamany wraz z ilustracjami. Wówczas dość często ze względu na układ strony konieczne są różne zabiegi dotyczące tekstu lub obrazków.

Zmiany w przekładzie wynikają głównie ze zmniejszenia lub zwiększenia objętości tekstu, co znacząco wpływa na kompozycję stron i rozkładówek. Zazwyczaj tekst w tłumaczeniu się skraca, z wyjątkiem prozy, z licznymi dialogami ujętymi w oryginale w cudzysłowie, które rozpisane z użyciem pauz dialogowych znacząco go wydłużają. W utworach pozbawionych ilustracji nie stanowi to problemu, tekst przelewa się na następne strony, odpowiednio zmniejszając i zwiększając liczbę stron publikacji. Inaczej jest, gdy opowieści towarzyszą umieszczone w określonych miejscach ilustracje. Wymaga to zastosowania różnych rozwiązań typograficznych, z których najczęstsze to odpowiednie zwiększenie lub zmniejszenie stopnia fontu bądź światła czy też marginesów, wykadrowanie, przycięcie albo powiększenie ilustracji.

I tak np. gdy porównamy wersję oryginalną jednej z części serii Christiana Bienieka pt. *Karo Karotte und der rätselhafte Dieb* (Arena, 2001) z ilustracjami Irmgard Paule i jej polski przekład *Karolka Karotka i zagadkowy złodziej* (Zielona Sowa, 2006), zobaczymy, że tekst przełożony jest krótszy, a to, że towarzyszy w miarę równomiernie sąsiadującym ilustracjom, zawdzięcza wprowadzeniu pauz dialogowych i wyszczególnieniu z wypowiedzi partii narracyjnych (tworzących w oryginale wspólne bloki tekstowe), co zwiększyło liczbę wersów na stronach. Jednak przestrzeganie obowiązujących w Polsce zasad edytorskich sprawiło też, że już na stronie 9 układ tekstu przestał odpowiadać układowi oryginalnemu ze strony 13. W niemieckiej wersji nie zwracano bowiem uwagi na układ tekstu, zostawiając pojedyncze wiszące wersy zarówno na początku strony, jak i na jej końcu (tzw. bękarty i szewce). Prawidłowy i estetyczny układ wymusił ich przetrzucenie na stronę wcześniejszą lub późniejszą, a to w konsekwencji wraz ze zmniejszeniem objętości tekstu sprawiło, że w niektórych rozdziałach powstało więcej pustego miejsca. Niekiedy korzystnie wpływało to na książkę, gdyż zyskano miejsce na wyeksponowanie śródtekstowych ilustracji (np. na stronach 10–11, w oryginale 16–17)³⁸, ale na niektórych stronach pojawiły się wolne przestrzenie, które należało czymś wypełnić. Pomocne dla zachowania atrakcyjnego układu stron i rozkładówek były przypisy od tłumaczki wypełniające nadmiar przestrzeni, jednak nie zawsze dało się znaleźć idealne rozwiązanie, aby tekst zamykał się w rozdziale i korespondował z ilustracjami. Już w rozdziale 3 konieczne



Il. 5. L. Ballerini, *La Signorina Euforbia maestra pasticciera*, il. S. Benecino, San Paolo, Milano 2014, s. 46–47



Il. 6. L. Ballerini, *Cukierenka Panny Euforbii*, il. S. Benecino, tłum. E. Zarych, Skrzat, Kraków 2017, s. 68–69

okazało się pozostawienie na następnych stronach nieco większego odstępu tekstu od wyśrodkowanej na dole strony paginy. Nie było to idealne rozwiązanie, ale bez niego niektóre rozdziały byłyby krótsze o stronę, a ilustracje pojawiałyby się przy nieodpowiednich partiach tekstu.

Inne problemy można prześledzić na przykładzie *Oh, wie schön ist Panama* Janoscha w osobnym wydaniu (1978) i zbiorczego tomu sześciu opowieści (2003) oraz odpowiednich polskich wydań przekładu tej książki *Ach, jak cudowna jest Panama*, które ukazały się w wydawnictwie Znak³⁹. Kompozycja utworu z autorskimi ilustracjami jest ściśle przemyślana, istotne jest więc jej zachowanie. Objętość tekstu w niewielkiej książeczce w polskim przekładzie niezbyt się zmieniła, a na wielu stronach ma nawet dokładnie tyle samo wersów. W obu polskich wydaniach, osobnym z 2003 roku i późniejszym (wraz z pięcioma innymi historiami o Misiu i Tygrysku) z 2011 roku, dążono do zachowania układu stron, włącznie z zaczynaniem następnych od określonych słów. Starano się też przejąć rozwiązania redakcyjne z podstawy. Porównanie obu wydań tego samego tekstu z ilustracjami w wersji niemieckiej i polskiej pokazuje jednak pewne różnice w układzie stron, a przez to ukazuje zmaganie z układem i nabywanie doświadczenia przez obie redakcje. Każda z edycji ma swoje zalety i wady, choć lepiej wyglądają nowsze wydania. W polskiej wersji z 2003 roku zrezygnowano z paginacji, która w oryginale znajdowała się w rogu strony i nieco zaburzała jej kompozycję, zwłaszcza na stronach z niewielką ilością tekstu. Przez to jednak na wielu stronicach towarzyszących całostronicowym ilustracjom na *recto* tekstu jest niewiele, a pod nim znajduje się dużo pustego miejsca. W późniejszym wydaniu w oryginale – a za nim i w polskiej edycji – wprowadzono dużo lepiej wyglądającą wyśrodkowaną paginację na dole strony i nieco obniżono tekst, a czasem (jak np. na stronie 26)⁴⁰ obniżono śródtekstową ilustrację. W obu wydaniach te obniżenia nie zawsze dobrze wyglądają i nie są konsekwentne. Gdy spojrzymy na stronę 32, zauważymy, że górny margines jest wąski, tekst kończy się w połowie strony, a pod nim pojawia się wielka „dziura”. Na następnej rozkładówce, na stronie 34, jest podobnie, ale aby tę „dziurę” zmniejszyć, zwiększono ponad dwukrotnie górny margines, co nie zapełniło strony, a za to wprowadziło wrażenie przypadkowości układu, niekonsekwencji. W takim przypadku w nowszym wydaniu paginacja niewiele pomaga, ponadto wyróżniając się, podkreśla puste miejsce.

Wyjątkowo trudne w przekładzie jest zachowanie układu historii i obrazków w książkach, w których na rozkładówkach dominuje ilustracja, a tekst wypełnia tylko pozostawione

przez rysownika miejsca⁴¹. Tu zmniejszenie objętości tekstu w tłumaczeniu nie jest problemem, za to sporym kłopotem jest jego zwiększenie, gdyż wówczas nie mieści się na stronie, a jego upchnięcie zawsze odbywa się kosztem czytelności i poprawności edytorskiej. I tak np. w przełożonej z niemieckiego książce zabawce *Kitty's erstes Abenteuer* (według pomysłu Moniki Eiselle i z ilustracjami Raya Cresswella) wydanej przez Firmę Księgarską Olesiejuk pt. *Pierwsza przygoda kotki Zuzi* (2010) tekstu jest nieznacznie więcej, także przez użycie pauz dialogowych. Redaktor znalazł się w pułapce, musiał wybrać między sztuką edytorską a zmieszczeniem się w pozostawionej na ilustracji przestrzeni i nie wyszedł z tej sytuacji obronną ręką. Na przykład na rozkładówce 6–7 tekst miał zmieścić się na jasnozielonej trawie, tymczasem pierwszą jego linijkę usytuowano zbyt wysoko, na ciemniejszym pasie zieleni, a niemieszczące się, zapisane od pauz dialogi zostały w jednym miejscu niepoprawnie wciągnięte w narrację. Lecz gdyby wszystko złożono przyjętą wielkością fontu i zgodnie z układem dialogów, ostatnia linia tekstu znalazłaby się niebezpiecznie blisko spadu, niemal na linii cięcia (zob. il. 7).

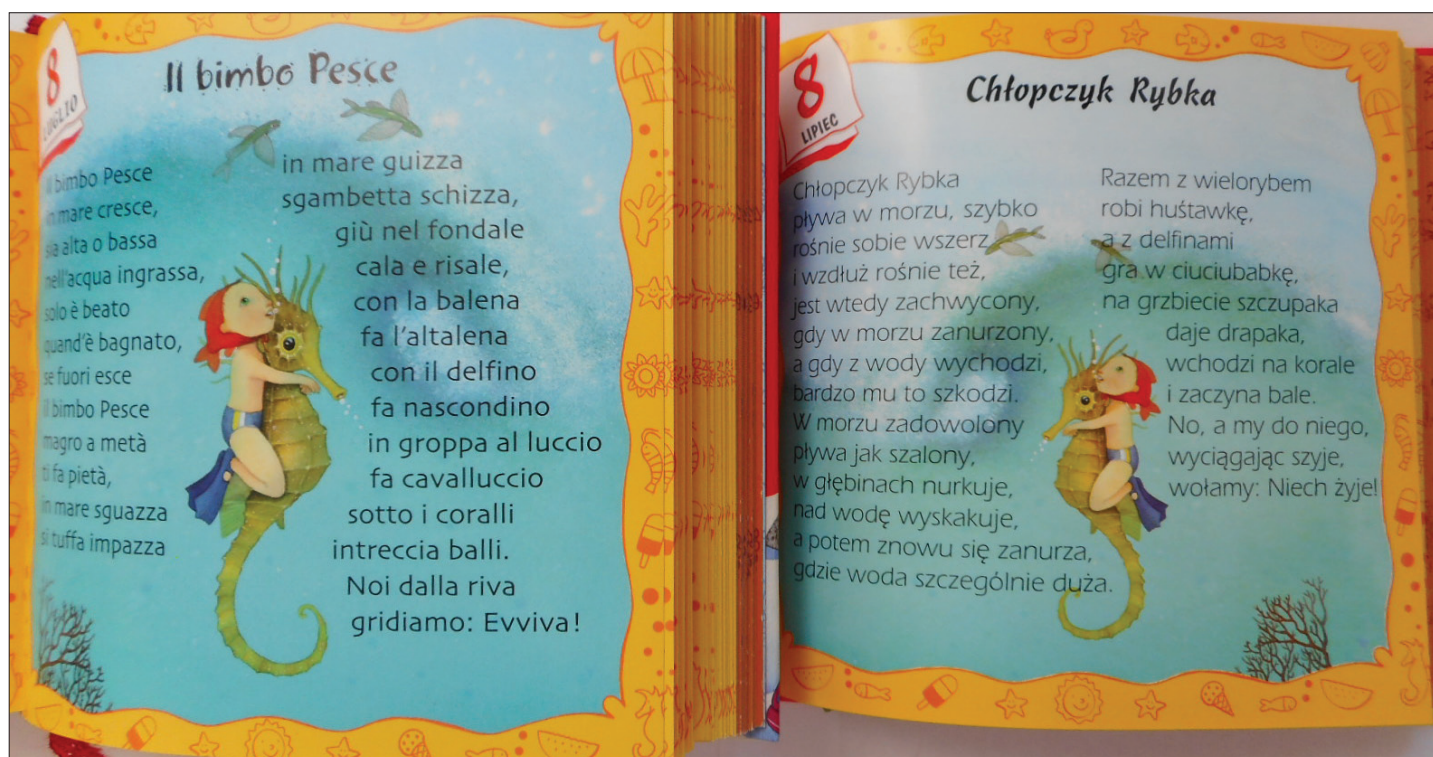
Z najtrudniejszą sytuacją mamy do czynienia w przypadku poezji z dużą liczbą ilustracji lub ilustracją tworzącą ramę dla wiersza. Wówczas inny układ wersów i odmienna ich długość wymusza różne rozwiązania, jak np. w tłumaczonej z języka włoskiego antologii *365 dobranocek* (Zielona Sowa, 2007). Tu przy niektórych wierszykach konieczne było m.in. lustrzane odbicie ilustracji (*Chłopczyk Rybka, 8 lipca*), odwrócenie jej elementów (*Dziewczynka-Pileczka, 17 lipca*) czy usunięcie detali (np. *Słońce, 15 sierpnia*; zob. il. 8).

Warto też pamiętać o kwestii napisów będących częścią ilustracji. W sytuacji stosowania własnego fontu istotne okazuje się dobranie odpowiedniego kroju, żeby korespondował ze stylem ilustracji i z wielkością napisów. Należy również wystrzegać się mieszania zbyt wielu krojów, by uniknąć kofonii, jak np. na zajmującej całą rozkładówkę ilustracji (strony 8–9 nlb.) książki Nele Moost *To wszystko prawda! Czyli jak zmyślać przy każdej okazji* (Egmont, 2005) z ilustracjami Annet Rudolph, gdzie każdy z napisów „WC”, „Dworzec”, „Ekspres” zapisano inaczej, kolejno: wersalikami i okrągłym boldowanym fontem, minuskułą (z pierwszą literą wersalikami) bez wypełnienia oraz smukłymi wersalikami; łączy je tylko brak szeryfów.

Istotne jest także to, że wielokrotnie napisy po przełożeniu mają inną długość i nie mieszczą się w zaplanowanych miejscach. Czasem ze względu na kwestie techniczne da się je zastąpić synonimem lub innym rozwiązaniem. Trudno np. zmieścić na dwucentymetrowym pasku służącym do



Il. 7. M. Eiselle, *Pierwsza przygoda kotki Zuzi*, il. R. Cresswell, tłum. A. Ostrowska, Firma Księgarska Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2010, s. 6–7



Il. 8. Porównanie edycji *Il bimbo Pesce* (8 luglio), w: *365 fiabe, storie i filastrocche*, wielu autorów, il. S. Cennini, Giunti Editore, Firenze–Milano 2004 oraz *Chłopczyk Rybka* (8 lipca), w: *365 dobranoczek*, wielu autorów, tłum. E. Zarych, il. S. Cennini, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007

poruszania elementów w książce zabawce napis „Pociągnij/Pociągnąć” (w oryginale: „Pull”) ⁴², lepiej więc zastąpić go strzałką ↓. Inną długość ma włoskie „chiuso” i polskie „zamknięte”, które wymaga ingerencji grafika w kształt lub wygląd tabliczki, na której słowo jest umieszczone, lub zmniejszenia wielkości fontu ⁴³. Wyjątkowo trudne jest to zwłaszcza na ilustracjach z mnóstwem detali, choćby w ilustrowanych poradnikach, np. gotowania, gdzie na miniaturowych składnikach należy umieścić ich przełożone nazwy, czy na mapach prawdziwych lub baśniowych z różnymi opisami. Tu długość tekstu w języku docelowym może być zarówno dłuższa, jak i krótsza, a wyznaczone miejsce (m.in. wstęga czy apla) pozostaje takie samo ⁴⁴. Często problem polega nie tylko na długości wyrazów, ale także nieadekwatności kulturowej, np. w Polsce nie mamy przypraw w kostkach (papryki czy pietruszki) ⁴⁵, trudno więc polecać w przeznaczonym dla dzieci obrazkowym poradniku kulinarnym ich użycie. Osobną sprawą jest dostosowanie liter-obrazków do nowej wersji, jak m.in. w przypadku okładki książki Pernilli Stalfelt *Livetboken* (2010), w którym to tytule „B” tworzy kobieta w ciąży, „O” – jajo, „N” – kot itd., a w przekładzie tytuł *Mata książka o życiu* (Czarna Owca, 2011) składa się, co oczywiste, z zupełnie innych liter. Zapisanie oryginalnymi literami-obrazkami nowego tytułu okazało się bardzo trudne, zdecydowano się więc pozostawić tylko słowo „życiu”, wykorzystując do tego przerobione obrazki z oryginału (np. „N” będące kotem zostało odwrócone i rozciągnięte w kształt „U”).

W starej czy nowej szacie graficznej?

Niekiedy wydawnictwo, publikując nową książkę licencyjną, decyduje się nie tylko na własną wersję językową, ale i na odmienną szatę graficzną. Bywa, że w przypadku książek pozbawionych obrazków dotyczy to wyłącznie ilustracji na okładce i odmiennego layoutu, formatu, fontu itd., ale – rzadziej – także książek ilustrowanych, w których zmianie podlega wszystko, a oprócz tekstu na (szeroko rozumiany) język docelowy „przekłada się” też obrazki. Warto zauważyć, że ilustracje mogą być wymienione tylko wtedy, gdy nie są ściśle związane z tekstem, możliwa jest również jego inna interpretacja, wizualizacja, można go nawet „udomowić”. Można to zrobić w sytuacji, gdy to tekst jest podstawą, a ilustracje mu jedynie towarzyszą, oraz wtedy, gdy to nie ilustracje – co dość często się zdarza – decydują o wyborze książki i zakupie licencji. Wówczas przy przekładzie z nowymi ilustracjami zarówno tłumacz, jak i ilustrator – niejednokrotnie w konsultacji z wydawnictwem lub za jego sugestią – muszą ustalić

wygląd nowej szaty graficznej, do której trzeba będzie odnieść tekst w języku docelowym i który trzeba będzie uwzględnić, ale i odwrotnie – tekst przekładu musi uwzględnić nowe ilustracje. W opisaney sytuacji to redaktor staje się pośrednikiem między tłumaczem i ilustratorem oraz – tak jak w przypadku nowej książki – musi stworzyć dwugłos słowa i obrazu, o tyle trudniejszy, że z uwzględnieniem odniesienia do wersji oryginalnej w warstwie językowej i wizualnej. Nierzadko zespół musi też dokonać wyboru między egzotyacją a udomowieniem, adaptacją ⁴⁶, zachowaniem kultury macierzystej lub próbą oddania jej w kulturze docelowej.

Można wyróżnić trzy zasadnicze powody decyzji o zmianie szaty graficznej: 1) uznanie, że oryginalna estetyka jest przestarzała i nieatrakcyjna dla współczesnego czytelnika (tak jak w przypadku reedycji utworów rodzimych); 2) stwierdzenie istnienia w warstwie graficznej (tak jak w języku bohaterów czy fabule) elementów z różnych względów nieodpowiednich dla polskiego odbiorcy; 3) chęć posiadania edycji z ilustracjami określonego znanego i popularnego rodzimego ilustratora. Wszystkie te powody mogą oczywiście łączyć ze sobą w dowolnych kombinacjach kwestie estetyczne, merytoryczne, kulturowe, wychowawcze itd. albo występować osobno. Przykładem pierwszej sytuacji jest dzieło holenderskiego autora Guusa Kuijera pt. *Książka wszystkich rzeczy* (2004, pol. Dwie Siostry, 2012), które zdobyło nagrodę The Astrid Lindgren Memorial Award 2012. Oryginalna ilustracja na okładce – realistyczna i w brązowej tonacji – nie zachęca do czytania, sugerując staroświecką i nudną lekturę, stąd wydawnictwo słusznie zastąpiło ją rysunkiem oszczędnym w kolorach, wykonanym z użyciem żółtej plamy barwnej, tuszem i ołówkiem, operującym skrótem i symbolem. Nowa kolorystyka i stylistyka zmieniła odbiór utworu, zapowiadając książkę ciekawą i o optymistycznej wymowie.

Wydawnictwo Media Rodzina za niezbyt atrakcyjną uznało też oryginalną, szwedzką szatę graficzną opowieści o małym diable *Lilla Asmodeus* Ulfa Starcka z ilustracjami Anny Höglund (Alfabeta, 1998), z czerwoną okładką i centralnie umieszczonym płomieniem. Na taki sam projekt zdecydowano się w edycji niemieckiej. Tymczasem w Polsce *Mały Asmodeusz* (2011) ukazał się z ilustracjami Józefa Wilkonია, który z powodzeniem powrócił po dłuższej przerwie do pracy ilustratora ⁴⁷. Co ciekawe, inne książki Starcka i Höglund, np. *Czy umiesz gwizdać, Joanno?* (Zakamarki, 2008), oraz pozostałe książki tego szwedzkiego pisarza opublikowano u nas w oryginalnej szacie.

Na zmianę nie tylko z powodów estetycznych zdecydowano się również w przypadku dwóch pozycji amerykańskich

na temat adopcji, które ukazały się w 2007 roku w Gdańskim Wydawnictwie Psychologicznym: Jane Annunziaty i Marca Nemiroffa *Wszystko o adopcji: jak powstaje rodzina: jak dzieci się z tym czują* (oryg. 2003, il. Carol Koeller, pol. il. Anna Ładecka) oraz Jennifer Wilgocki i Marcii Kahn Wright *Czas niepewności. O dzieciach w rodzinach zastępczych* (oryg. 2001, il. Alissa Imre Geis, pol. il. Łukasz Kaczmarek). W obu książkach w polskim wydaniu zrezygnowano ze stonowanych, dość realistycznych (i niezbyt zachęcających do lektury) ilustracji, uproszczono je, nawiązując niejako do rysunku dziecięcego, zastosowano plamę barwną, mocne kolory, dodano biel i światła, niekiedy kolorowe tło, obrazki umieszczono na rozkładówce, zamiast klasycznej linearności wprowadzono zabawę układem tekstu. Ilustracje w nowych edycjach niejednokrotnie odnoszą się też do tekstu w sposób metaforyczny. Ponadto, kierując się kategorią odbiorcy, zrezygnowano z egzotyżacji ilustracji. Uznając nieodpowiedniość przedstawienia ludzi o różnych kolorach skóry, zastąpiono je polskimi realiami, otoczeniem bliskim małemu czytelnikowi, tak by mógł on lepiej zrozumieć opowiadaną historię. Wystarczy porównać okładki edycji drugiej z książek. W wydaniu oryginalnym na kremowym tle pod wyróżnionym dużym oliwkowym fontem tytułem umieszczono rysunek trzech okien, na których na tle wschodzącego, stojącego w zenicie i zachodzącego słońca siedzi troje dzieci o różnych typach urody. W wydaniu polskim zastosowano natomiast kolaż i metaforę – na tle błękitnego nieba, na którym znajdują się plamy białych chmur, i na trawie wyglądającej jak kawałek wyrwanego papieru stoi dwoje dzieci i rudy pies. Wpatrują się oni w unoszący się i wychodzący poza „kadr” okładki latawiec. Ilustracja ta nawiązuje do emocji, jakie wywołuje będąca tematem tej książki adopcja – radości oraz pełnej oczekiwania nadziei.

Podsumowanie

Tłumaczenie i redakcja ilustrowanych książek dla młodych czytelników wiąże się z wieloma problemami, które wynikają z konieczności przetransponowania do nowej edycji zarówno tekstu przełożonego na język i kulturę docelową, jak i oryginalnych ilustracji. Ich obecność każdorazowo powoduje konieczność zastosowania różnego rodzaju zabiegów technicznych służących dopasowaniu odmiennej objętości tekstu do ustalonej już szaty graficznej, a bywa, że i skłania do ingerencji w ilustracje (w celu najlepszego dostosowania do przekładu) lub bezpośrednio w tekst (chęć dopasowania go do ilustracji). Niejednokrotnie pojawiają się także pytania o konieczność

zamieszczenia ilustracji z pierwodruku w nowej wersji językowej. Niekiedy skutkuje to rezygnacją z nabycia danego tytułu ze względu na jego nieprzystawalność lub zbyt wielkie zmiany zaburzające koncepcję książki, która traci przez to na wartości; do tego dochodzi kwestia naruszenia praw autorskich. Zdarza się też, że wydawnictwa kupują licencje tylko na tekst – tworzą własną okładkę, nowe ilustracje czy szatę graficzną. W sytuacji nieprzystawalności słowa i obrazu przed tłumaczem i przed służącym mu radą i odpowiadającym za ostateczny kształt publikacji redaktorem pojawia się wyzwanie dostosowania przekładu do ilustracji lub ilustracji do przekładu, po wcześniejszym ustaleniu, co stanowi w książce dominantę. W przypadku utworów z kanonu, głównie arcydzieł literackich, nie należy zapominać o tradycji, o zakorzenionych w świadomości, utrwalonych przez wybitne i cenione przekłady oraz ilustracje wyobrażeniach i rozwiązaniach, do których zawsze musi ustosunkować się współtworzący nową edycję tłumacz, ilustrator i redaktor. Książka ilustrowana, zwłaszcza przełożona, to duże wyzwanie dla twórców i wydawnictwa, stawiające przed uczestnikami procesu wydawniczego nowe cele i zadania, zmuszające ich do zadawania wielu pytań, na które najczęściej otrzymują oni każdorazowo odmienne, właściwe dla danego egzemplarza odpowiedzi.

Key Words: illustrated book, translation of literature for children and youth, illustration, edition, edition of children's books

Abstract: Translation and edition of illustrated books for young readers is associated with many problems that result from the need to transpose both the translated text and the original illustrations into a new edition. Their presence each time causes the necessity to apply various technical procedures to adjust a different amount of text to the already established graphic layout, or vice versa. There are also often questions about the appropriateness and need for illustrations from the first print in the new language version. Sometimes this even results in the cancellation of a given title due to its incompatibility or the need for too great a change that disturbs the concept of the book, thus losing its value; in addition, there is the issue of copyright infringement. For many reasons, there are also situations when you purchase a text – only license and create your own cover, different illustrations or the entire graphic design. In the situation of a small incompatibility of a word and an image, the translator and the editor face the challenge of adapting the translation to an illustration or illustrations to the translation, after having established beforehand which of them is the dominant feature of the book. In the case of works from the canon, especially literary masterpieces, one should not forget about the tradition, rooted in the consciousness, perpetuated by outstanding and valued translations and illustrations of ideas and solutions, to which the translator, illustrator and editor who co-creates the new edition

must always respond. An illustrated book, especially a translated book, is each time a big challenge, in each case posing considerable challenges to the participants of the publishing process and forcing them to ask many questions, to which they most often receive different, appropriate answers.

¹ Zob. np. rozdział pierwszy w: E. Manasterska-Wiąceł, *Dyfuzyja i paradyfuzyja w przekładach literatury dla dzieci*, Lublin 2015, s. 23 i n.; K. Albińska, „*Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci*”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej, „Przekładaniec” 2/2009–1/2010, nr 22–23, s. 259–260 i 266.

² S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 116–117.

³ Oczywiście należy pamiętać o wyrażnym podziale rynku książki dla dzieci, na którym pojawiają się pozycje dla dwóch różnych grup odbiorców (i decydujących o wyborze książek opiekunów). Z jednej strony w ofercie znajdują się publikacje nowoczesne pod względem tematycznym i edytorskim, ambitne, ilustrowane przez czołowe nazwiska, a jednocześnie droższe i wydawane w mniejszych nakładach (standardowo 3–5 tys. egzemplarzy). Z drugiej strony mamy masową produkcję taniej książki, w stylizację ilustracji wzorowanej na filmie animowanym (tzw. disnejki), o niewyszukanej fabule i często niedopracowanej redakcyjnie.

⁴ O ilustracji jako przekładzie intersemiotycznym zob. S. Wysłouch, op. cit., s. 119–125; N. M. Pereira, *Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words*, „Meta” 2008, No. 1, Vol. 53: *Le verbal, le visuel, le traducteur*.

⁵ Na temat przekładu jako interpretacji zob. J. Ziomek, *Przekład – rozumienie – interpretacja*, w: idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980; L. Venuti, *Translation, Intertextuality, Interpretation*, „Romance Studies” 2009, Vol. 27, Issue 3; A. Bühler, *Translation as Interpretation*, w: *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*, ed. A. Riccardi, Cambridge 2002, s. 56–74. O ilustracji jako interpretacji zob. m.in. S. Sterna-Wachowiak, *Ilustracja jako interpretacja tekstu*, w: *Materiały naukowo-literackie. Prace Koła Naukowego Historyków i Teoretyków Literatury przy Instytucie Filologii Polskiej UAM*, Poznań 1975; S. Wysłouch, op. cit., s. 103.

⁶ O roli wyobraźni w przekładzie zob. B. Kaniewska, *Po co tłumaczowi (dla dzieci) wyobraźnia?*, w: *Wolność i wyobraźnia*, Kraków 2017; K. Rybicka, *Wolność i wyobraźnia tłumacza ilustrowanej literatury dla dzieci*, w: ibidem.

⁷ W przypadku tłumaczeń pisze o tym np. R. Oittinen, *I am Me – I am the Other: On the Dialogics of Translating for Children*, Tampere 1993, s. 68; E. Zarych, *Przekład literatury dla dzieci i młodzieży – między tekstem a oczekiwaniami wydawcy i czytelnika*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 212 i n.

⁸ W odniesieniu do tłumaczeń zob. K. Albińska, op. cit., s. 267.

⁹ O kontekście tradycji zob. E. Zarych, op. cit., s. 216–221.

¹⁰ Zob. np. <https://sweeciak.pl/książki/ania-zielonego-wzgorza-lucy-maud-montgomery-recenzja/> oraz <https://experiment.wordpress.com/2013/06/13/lewis-carroll-alicia-w-krainie-czarow-w-tlumaczeniu-e-tabakowskiej/> (dostęp: 10.05.2018). Po nowe przekłady chętnie sięgają jedynie czytelnicy młodszy, którzy nie znają wcześniejszych wersji. Do starych tłumaczeń przywiązani są ci, którzy się na nich wychowali, w tym decydujący o edycji (zalecanej do lektury) rodzice czy nauczyciele oraz wydawcy kierujący się własnymi przekonaniem przy wyborze wersji do publikacji. Utrudnieniem w przyjmowaniu nowych wersji przekładu są także utrwalone w powszechnej świadomości nazwy, imiona itd., których zmiana – nawet jeśli jest odejściem od wolnego przekładu lub adaptacji w stronę oryginału – przyjmowana jest jak naruszenie tożsamości danej (znanej i lubianej) postaci czy (znanego) miejsca.

¹¹ Art. 40 ust. 1 z 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych wprowadza instytucję tzw. *domaine public payant*, zgodnie z którym publikujący na terenie Rzeczypospolitej Polskiej, producenci lub wydawcy egzemplarzy utworów literackich, muzycznych, plastycznych, fotograficznych i kartograficznych, niekorzystających z ochrony autorskich praw majątkowych, są obowiązani do przekazywania na rzecz Funduszu, o którym mowa w art. 111, wpłaty wynoszącej od 5% do 8% wpływów brutto ze sprzedaży egzemplarzy tych utworów¹². Rozporządzenie Ministra Kultury z 24 lutego 2003 roku (§ 1) określa wysokość procentu wpłat na Fundusz Promocji Twórczości (Dz.U. z 10 marca 2003 roku) na 5%. W praktyce jednak niejednokrotnie w przypadku takich tytułów przez niedopełnienie obowiązku odprowadzenia 5% na tzw. fundusz martwej ręki wydawcy eliminują całkowicie koszty utworu (tekstu czy przekładu) oraz ilustracji.

¹² Najpierw wykonał rysunki ołówkiem, potem tuszem i chińską białą w celu symulacji linii drzeworytu, a następnie przeniósł na drewniany blok za pomocą kalki kreślarskiej. Zob. <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/teniel-and-his-illustrations/> (dostęp: 10.05.2018).

¹³ Dokładna liczba zależy od przyjętych kryteriów.

¹⁴ Obliczenia własne.

¹⁵ Zob. <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/background/teniel-and-his-illustrations/> (dostęp: 10.05.2018).

¹⁶ Co ważne, dotyczy to tylko pierwszej części książki, gdyż Alicja po drugiej stronie lustra została zainspirowana przez inną dziewczynkę o tym samym imieniu, daleką kuzynką pisarza – Alice Raikes; M. N. Cohen, „*So You Are Another Alice*”, „The New York Times” 7.11.1971: <https://www.nytimes.com/1971/11/07/archives/-so-you-are-another-alice-another-alice.html> (dostęp: 10.05.2018).

¹⁷ *A-Z of Alice in Wonderland*, „Independent” 21.02.2010: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-z-of-alice-in-wonderland-1902684.html> (dostęp: 10.05.2018).

¹⁸ O tych dylematach szczegółowo pisałam w podrozdziale *Przekład niby nowy a stary* w: E. Zarych, op. cit., s. 218–220.

¹⁹ Podobna sytuacja występuje, kiedy przekład dotyczy serii, w której w poprzednich częściach ustalono brzmienie niektórych nazw, cech, stylu języka postaci itd. Wówczas tłumacz musi zrezygnować z będącego podstawą swojej profesji wyboru i staje się rzemieślnikiem pracującym według wytycznych.

²⁰ Ważne, aby w umowie licencyjnej dokładnie to ustalić, w tym także możliwość odpowiedniej ingerencji w ilustrację, a nawet rezygnacji z niektórych.

²¹ E. Zarych, op. cit.

²² E. Dodd, *Big, Small, Little Red Ball*, London 2001, s. 3–4 nlb.

²³ Ibidem, s. 9 nlb.

²⁴ T. Kuffner, *Jak to zrobić? 365 pomysłów na kreatywne zajęcia dla dzieci w wieku przedszkolnym i młodszych*, tłum. A. Misiaszek, Kraków 2008, s. 321.

²⁵ D. Napp, *Dr. Brumm spielt Schach*, w: *Dr. Brumms verrückte Abenteuer*, Stuttgart–Wien 2013, s. 63.

²⁶ Idem, *Pan Brumm gra w szachy*, w: *Zwariowane przygody Pana Brumma 2*, tłum. E. Zarych, Kraków 2018, s. 31 nlb.

²⁷ Zob. wywiad z tłumaczem w ramach audycji z 2 kwietnia 2017 roku na antenie radiowej Trójki <https://www.polskieradio.pl/9/315/Artykul/1747440,Wojciech-Mann-i-rodzinne-anegdoty> (dostęp: 8.05.2018).

²⁸ P. Parish, *Amelia Bedelia*, tłum. W. Mann, il. F. Siebel, Kraków 2017, s. 25–26.

²⁹ Eadem, *Amelia Bedelia*, il. F. Siebel, New York 2012, s. 30 nlb.

³⁰ Eadem, *Amelia Bedelia*, tłum. W. Mann, il. F. Siebel, s. 28.

³¹ Eadem, *Amelia Bedelia i przyjęcie niespodzianka*, tłum. W. Mann, il. B. Siebel Thomas, Kraków 2017, s. 8.

³² Ibidem, s. 49.

³³ Ibidem, s. 20.

³⁴ *Il bimbo Pesce (8 luglio)*, w: *365 fiabe, storie i filastrocche*, wielu autorów, il. S. Cennini, Firenze–Milano 2004.

³⁵ *Chłopczyk Rybka (8 lipca)*, w: *365 dobranoczek*, wielu autorów, tłum. E. Zarych, il. S. Cennini, Kraków 2007.

³⁶ L. Ballerini, *La Signorina Euforgia maestra pasticciera*, il. S. Benecino, San Paolo–Milano 2014, s. 46.

³⁷ Idem, *Cukierenka Panny Euforbii*, il. S. Benecino, tłum. E. Zarych, Kraków 2017, s. 68–69.

³⁸ E. Bieniek, *Karolka Karotka i zagadkowy złodziej*, il. I. Paule, tłum. E. Zarych, Kraków 2006; idem, *Karo Karotte und der rätselhafte Dieb*, il. I. Paule, Würzburg 2001.

³⁹ Janosch, *Oh, wie schön ist Panama*, Weinheim–Basel–Berlin 1978; idem, *Ach, jak cudowna jest Panama*, tłum. E. Bielicka, Kraków 2003; idem, *Ach, jak cudowna jest Panama*, w: *Panama. Wszystkie opowieści o Misiu i Tygrysku*, tłum. E. Bielicka, Kraków 2011.

⁴⁰ W tomie zbiorczym numery stron zostały podane, w pojedynczym wydaniu – strony są nieliczbowane.

⁴¹ Szczegółowo o tym zjawisku zob. w *Ilustracja do przekładu czy przekład do ilustracji?* tego artykułu.

⁴² E. Dodd, *Yellow, Blue and Bunny, Too!*, London 2001.

⁴³ L. Ballerini, *La Signorina Euforgia maestra pasticciera*, s. 26; idem, *Cukierenka Panny Euforbii*, s. 37 nlb.

⁴⁴ Zob. np. mapy w: S. Fabri, *Fate, maghi e principesse*, il. Ch. Carrer, M. Passini, Firenze–Milano 2006. Na stronie 8 włoskie „Il Prato delle ocche” (pasek 3,5 cm szerokości i 0,5 cm długości) byłoby w przekładzie dłuższe niż polskie „Łąka geśli”, a „Stagno del Principe Ranocchio” (pasek 3 cm szerokości i 0,8 cm długości, tekst w dwóch liniach) krótsze niż polskie „Staw Królewicza zamienionego w żabę”; trudno byłoby je ładnie i czytelnie розміścić.

⁴⁵ A. Forgacs, *Kochkünstler. Kochen ohne Worte*, Wiesbaden 2010.

⁴⁶ R. Oittinen, *Where The Wild Things Are: Translating Picture Books*, „Meta” 2003, No. 48, s. 130 i n.

⁴⁷ Wilkoń zilustrował w tym czasie oprócz wielu książek rodzimych autorów także liczne pozycje klasyki literatury dla młodego czytelnika, m.in. Rudyarda Kiplinga *Księga dżungli* (Media Rodzina, 2009) – Wydawnictwo opublikowało ją w dwóch różnych szatach graficznych, z okładką z tygrysem oraz z wilkami, czy *Słoniałko* (Fundacja Festina Lente, 2013).