

Maria Migodzińska
Uniwersytet Łódzki

SĘP ZASEPIŁ SIĘ STRASZNIE, OSOWIAŁA SOWA... O TRUDNOŚCIACH W PRZEKŁADZIE WIERSZA FIGIELEK JULIANA TUWIMA

Wprowadzenie

Wiersze dla dzieci Juliana Tuwima należą do kanonu polskiej literatury dziecięcej – *Lokomotywa*, *Ptasie Radio* czy *Słoń Trąbalski* to tytuły, które od dziecięctwa znane są niemal wszystkim polskim dzieciom. Już najmłodszy odbiorcy poezji łódzkiego twórcy czerpią radość z obcowania z nią i szybko zanurzają się w Tuwimowskim świecie. Jak wspomina Nosek (2017: 352), utwory Tuwima dla dzieci są „przepełnione [...] dziecięcością, zaspokajają potrzeby małego adresata, głównie zaś potrzebę zabawy, śmiechu”. Dzieje się tak w dużej mierze za sprawą języka, jakim posługuje się poeta – to właśnie w wierszach dla dzieci Tuwim w najpełniejszy możliwy sposób korzysta ze swojego poetyckiego warsztatu i prezentuje go w całej okazałości (Tuwim 1986: 260). Nie tylko zatem w liryce przeznaczonej dla dorosłych odbiorców, ale też w poezji dla dzieci dostrzec można jego wielką fascynację polszczyzną, o której w monografii *Twarz Tuwima* wspominał Matywiecki:

Polszczyzna Tuwimowska poddana jest jego podziwiałacemu oglądowi, wtajemniczenie w tę mowę polega na prześwieceniu gęstwiny polszczyzny promiennym podziwem i oświeceniu tym podziwem każdej cząstki mowy z osobna. Głoskowe aliteracje i słowotwórcze morfologie są takimi osobnymi, ze znanstwem wydzielonymi, obiektami podziwu (Matywiecki 2008: 272).

Czytając utwory Tuwima przeznaczone dla małoletnich odbiorców, można odnieść wrażenie, że autor pragnie „zarazić” dzieci swoją ekscytacją językiem, a także zaszczepić w nich ciekawość i chęć eksplorowania lingwistycznych zawiłości.

Wykorzystując niebanalne zestawienia wyrazów, zabawę brzmieniem i znaczeniem, poeta uświadamia dzieciom, że językiem można bawić się na wiele sposobów i czerpać z tego radość. Szczególną frajdę sprawiało Tuwimowi uważne „wsluchiwanie się” w słowa i odzieranie ich ze znaczenia, co trafnie zobrazował autor *Twarzy Tuwima*:

Można wyobrazić sobie polszczyznę Tuwima jako jedną z tych żywiołowych orkiestr perkusyjnych, które każdy sprzęt, każdą rzecz – garnki, meble – wykorzystują jako instrument do rytmicznego uderzania. [...] Tuwim w ten sposób na każdym ze słów mowy, które mają cywilizacyjne funkcje nazewnicze, odgrywa pierwotność ich brzmienia (Matywiecki 2008: 272).

Niejednokrotnie to właśnie płaszczyzna językowa wysuwa się więc na pierwszy plan utworów Tuwima, zaś treść zostaje w mniejszym lub większym stopniu podporządkowana językowemu igraszkom. Doskonałym przykładem tekstu, w którym autor wykorzystuje wspomniany schemat, jest *Figielek* (już sam tytuł zdradza czytelnikom zawadiacką naturę utworu) – wiersz stanowiący materiał badawczy analizy, której wyniki zostaną przedstawione w niniejszym artykule.

Biorąc pod uwagę Tuwimowską fascynację polszczyzną oraz sposób, w jaki posługiwał się nią w swojej liryce, szczególnie zaś w wierszach przeznaczonych dla najmłodszych, można zadać pytanie, czy i na ile przekład poezji dla dzieci Tuwima w ogóle jest możliwy. Skoro łódzki poeta w swojej twórczości tak bardzo koncentrował się na języku, jego wartościach brzmieniowych, a także znaczeniu wyrazów, to czy tłumaczenie jego wierszy można uznać za zasadne? Nasuwa się też pytanie, w jaki sposób tłumaczyć tę poezję, jaką przyjąć strategię i wreszcie, jakich użyć środków, aby oddać to, co w omawianych wierszach najcenniejsze, czyli dowcip i płynącą z nich radość.

Celem artykułu jest przedstawienie trudności pojawiających się w procesie przekładu wiersza pt. *Figielek* na język niemiecki. Ze względu na to, że utwór stanowi swego rodzaju żart językowy, zaś jego konstrukcja opiera się na pomysłowym i niebanalnym wykorzystaniu podobieństwa fonicznego wyrazów, można postawić pytanie, na ile wiersz ten jest przetłumaczalny. Mając na uwadze tę kwestię, autorka rozpocznie swoje rozważania od krótkiego teoretycznego wprowadzenia oraz objaśnienia pojęcia nieprzetłumaczalności¹. W części analitycznej przedstawione zostaną główne problemy, z jakimi musiał zmierzyć się tłumacz w procesie przekładu wspomnianego wiersza, a następnie omówione zostaną zaproponowane przez niego rozwiązania.

¹ Pojęcia „nieprzetłumaczalność” oraz „nieprzekładalność” będą w tym tekście stosowane wymiennie.

Pojęcie nieprzetłumaczalności w translatoryce

W dyskursie naukowym z obszaru translatoryki pojęcie nieprzetłumaczalności definiowane jest na kilka sposobów – co jest związane z możliwością spojrzenia na omawianą problematykę z różnych perspektyw.

Dyskusja wokół braku możliwości przekładu języków, a co za tym idzie także tekstów pisanych w różnych językach, jest nierozłącznie związana z wszelką działalnością tłumaczeniową – nie dziwi zatem fakt, że już Wilhelm von Humboldt wysnuł tezę mówiącą o tym, że przekład jest działaniem niemożliwym: „Każde tłumaczenie jawi mi się jako próba rozwiązania jakiegoś arcytrudnego zadania”² (Humboldt 1796, cyt. za: Lesner 2014: 23). Taki stan rzeczy filozof wiązał z brakiem możliwości odnalezienia w języku docelowym dokładnych ekwiwalentów poszczególnych słów języka wyjściowego – słowa postrzegał bowiem jako symbole, które oprócz znaczeń literalnych niosą za sobą liczne konotacje oraz znaczenia poboczne, odzwierciedlając w ten sposób tzw. energię ducha (niem. *Energie des Geistes*) (Humboldt 1816: 81). Oczywiście jest zatem, że tłumacz nie będzie w stanie oddać wszystkich tych osobliwości w innym języku. Rozważania Humboldta rozpoczynają dyskusję na temat nierozzerwalnego związku języka z myśleniem, który miałby być potwierdzeniem tezy o nieprzetłumaczalności. Wątek ten podejmują m.in. Sapir i Whorf, którzy twierdzą, iż język do tego stopnia determinuje nasz sposób myślenia, że ludzie posługujący się różnymi językami żyją w dwóch różnych światach, co w znaczny sposób utrudnia komunikację między nimi, stanowi również dużą przeszkodę w procesie przekładu (Trabant 2014: 26).

Tak radykalne postrzeganie pojęcia nieprzekładalności mogłoby w praktyce prowadzić do zaniechania wszelkiej działalności tłumaczeniowej – skoro bowiem języki w swojej naturze są nieprzekładalne, to czy przekład tekstów niesie za sobą jakąś wartość? Nie wszyscy badacze skłaniają się jednak do całkowitego poparcia przedstawionych założeń. Wojtasiewicz stwierdza, że „[...] nieprzekładalność może dotyczyć jedynie pewnych wypadków szczególnych, może nawet bardzo licznych, ale dających się zinterpretować jako wyjątki od ogólnej zasady przekładalności z jednego języka na drugi” (Wojtasiewicz 2005: 28). Dodatkowo uznaje on, że nieprzetłumaczalność powinno się postrzegać nie jako zjawisko bezwzględne, lecz takie, które może przybierać różny stopień natężenia:

² W oryginale: „Alles Übersetzen scheint mir schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe”, tłum. Emil Lesner.

Opierając się na doświadczeniu, można również na razie – przed dokładnym rozpatrzeniem tej sprawy – przypuścić, że nie należy ujmować zagadnienia jako zdecydowanego przeciwstawienia pełnej przekładalności całkowitej nieprzetłumaczalności, że raczej będziemy mieli do czynienia z jakąś gradacją, z pewnym stopniem nieprzetłumaczalności (nieprzekładalności) (Wojtasiewicz 2005: 29–30).

Wojtasiewicz próbuje usystematyzować przyczyny nieprzetłumaczalności, i jako jedną z nich podaje występowanie specyficznych cech graficznych i fonicznych tekstu, czyli innymi słowy „nagromadzenie w oryginale pewnych dźwięków celem uzyskania efektów fonetycznych, potęgujących lub uzupełniających wrażenie, jakie daje treść utworu” (Wojtasiewicz 2005: 49). Warto zauważyć, że to właśnie na taką sytuację natrafia tłumacz podejmujący się przekładu *Figielka* – koncepcja poetycka opiera się tu bowiem na sprytnym wykorzystaniu podobieństwa brzmieniowego słów, które nie są ze sobą spokrewnione na płaszczyźnie znaczeniowej.

Ciekawego podziału dokonuje również Balcerzan, wyróżniając: nieprzetłumaczalność konstrukcji utworu, chwytu językowego, chwytu graficznego, cytatu, denotacji oraz konotacji (Balcerzan 2009: 88–97). Przy analizie *Figielka* szczególnie ważna jest druga kategoria – nieprzekładalność chwytu językowego – odnosząca się do sytuacji, w której w tekście wyjściowym na pierwszy plan wysuwa się „wybrany walor semantyczny słowa lub zespołu słów” (Balcerzan 2009: 91). Takie zjawisko występuje m.in. w przypadku zastosowania przez autora tekstu oryginalnego polisemii, czyli wieloznaczności słów. W analizowanym wierszu nie mamy co prawda do czynienia z „czystą” polisemią, jednak nie da się zaprzeczyć, że to właśnie gry słów składające się na złożony żart językowy stanowią istotę utworu Tuwima.

Co ciekawe, oprócz wspomnianych typów nieprzekładalności, Balcerzan (2009: 97) wymienia również nieprzekładalność względną oraz bezwzględną. Pierwsza z nich występuje wtedy, gdy przy zastosowaniu odpowiednich środków oraz technik tłumacz potrafi się z nią uporać. Drugi typ odnosi się zaś do sytuacji, w których osoba dokonująca przekładu nie jest w stanie znaleźć odpowiedniego rozwiązania i tym samym zredukować nieprzekładalności.

Warto także odnieść się do badań Lipińskiego oraz jego postrzegania zjawiska nieprzekładalności. Już sam fakt, że językoznawca uznaje nieprzetłumaczalność za jeden z „mitów przekładoznawstwa” wydaje się znamieny. Według niego to, czy tłumaczowi uda się dokonać przekładu, oraz czy efekt jego pracy zostanie uznany za zadowalający, zależy w dużej mierze od podejścia do aktu translacji – udane tłumaczenie nie musi bowiem być całkowicie wierne oryginałowi. Istotą sztuki przekładu jest według Lipińskiego wywołanie u odbiorców tłumaczenia tego samego wrażenia, które wywołuje tekst oryginalny – środki, którymi posłuży

się tłumacz mają zaś znaczenie drugorzędne (Lipiński 2004a: 36). Jak podkreśla Lipiński, osoba pracująca nad przekładem może dokonywać różnych transformacji³, dzięki którym osiągnięty zostanie pożądaný efekt. Do wspomnianych transformacji, a więc różnic, jakie zachodzą między oryginałem a tłumaczeniem, autor zalicza inwersje (przestawianie kolejności poszczególnych elementów), uzupełnienia (rozumiane jako rozszerzanie tekstu o pewne struktury), opuszczenia (obejmujące rezygnację z elementów redundantnych), a także substytucje polegające na zastępowaniu poszczególnych struktur (gramatycznych, składniowych, leksykalnych czy też stylistycznych) innymi. Wśród ostatniej grupy transformacji językoznawca wyróżnia: generalizacje, konkretyzacje, a także kompensacje, które odgrywają szczególną rolę w przekładzie tekstów nacechowanych formalnie, a więc przede wszystkim poezji. Dzięki zastosowaniu kompensacji pewne specyficzne dla danego języka elementy (np. idiomy, frazeologię czy też gry słów) możemy oddać w innym miejscu utworu, dzięki czemu tekst pojmowany jako całość nie traci swojego pierwotnego wydźwięku (Lipiński 2004b: 123–127).

Aby przekonać się, z jakiego rodzaju nieprzetłumaczalnością mamy do czynienia w wierszu *Figielek*, a także które z wymienionych rozwiązań okazały się przydatne w procesie translacji, przyjrzyjmy się w pierwszej kolejności oryginalnej wersji utworu.

***Figielek* – analiza utworu**

Raz się komar z komarem przekomarzać zaczął,
Mówiąc, że widział raki, co się winkiem raczą.
Cietrzew się zacietrzewił, słysząc takie słowa,
Sęp zasępił się strasznie, osowiła sowa,
Kura dała drapaka, że aż się kurzyło,
Zając zajęczał smętnie, kurczę się skurczyło,
Kozioł fiknął koziołka, słoń się cały ślaniał,
Baran się rozindyczył, a indyk zbaraniał.

³ Należy zaznaczyć, że Lipiński sceptycznie podchodzi do pojęcia „transformacja”, gdyż w procesie przekładu tekst oryginalny pozostaje nienaruszony. Ze względu na szerokie rozpowszechnienie tego terminu w dyskursie językoznawczym decyduje się jednak na jego stosowanie, podkreślając jednocześnie, że trafniejsze byłoby mówienie o różnicach między tekstem oryginalnym a przekładem (Lipiński 2004b: 123).

Analizowany wiersz to niewielkich rozmiarów trzynastozgłoskowiec o regularnym układzie rymów parzystych. Sam tytuł – *Figielek*, czyli żart, psota – daje sygnał, że utwór będzie miał żartobliwy charakter. Już przy pierwszych wersach czytelnik może zauważyć, że humor wiersza płynie z jego warstwy językowej. Treść, również humorystyczna, zostaje przesunięta na drugi plan i w pewnym stopniu podporządkowana zabiegom językowym. Pierwsze dwa wersy wprowadzają odbiorcę w przedstawioną sytuację liryczną – jest to wspomnienie kłótni dwóch komarów, z których jeden twierdzi, że widział raki pijące wino. Pozostałe sześć wersów stanowi opis reakcji innych zwierząt na tę informację. Występujące w wierszu zwierzęta wykonują czynności brzmieniowo związane z ich nazwą (komary się przekomarzają, raki się raczą, cietrzew się zacierzewia) i to właśnie ten aspekt wywołuje efekt humorystyczny, sprawiając zarazem, że utwór staje się niezwykle trudny do przetłumaczenia.

Jak wspomina Seniów (2016: 110–112), językowa koncepcja *Figielka* opiera się na zastosowaniu czasownikowych derywatów onomazjologicznych (*przekomarzać się*⁴, *zacierzewić się*, *zasępić się*, *osowieć*, *rozindyczyć się*, *zbaranieć*), które w procesie rozwoju języka uległy leksykalizacji. Zestawienie ich z nazwami zwierząt powoduje, że oprócz przenośnego, konwencjonalnego znaczenia na myśl przychodzą czytelnikowi również znaczenia dosłowne, strukturalne. Taki niespodziewany zwrot w kierunku podstawowego sensu wyrazów oraz, jak pisze Seniów, zestawienie „elementów metaforycznych i metaforyzowanych” decyduje o humorystycznym wydźwięku utworu. Na temat zastosowanego w wierszu zabiegu deleksykalizacji, a więc w pewnym sensie powrotu do znaczeń pierwotnych, w ciekawy sposób pisze Balcerzan:

„Figielek” uświadamia dziecku istnienie tajemniczych powiązań między nazwą a rzeczą, przy czym porządek owych związków okazuje się od początku niejasny. Większość postaci z wiersza robi to i tylko to, na co pozwala im ich nazwa. Sęp się zasępił, sowa osowiała, komary się przekomarzały, kurczę się skurczyło. Niektórym

⁴ Seniów zalicza czasownik *przekomarzać się* do grupy czasowników onomazjologicznych, podkreślając jednocześnie, że według autorów *Słownika warszawskiego* podstawą słowotwórczą omawianej formy jest leksem *mara*. Zaznacza jednak, że w nowej polszczyźnie czasownik *przekomarzać się* „zaczął funkcjonować jako derywat onomazjologiczny, dla którego podstawę stanowił rzeczownik *komar*, a impulsem do jego utworzenia stała się, wynikająca z ludzkiego doświadczenia, dominująca cecha komara, ujęta z perspektywy codziennego ludzkiego doświadczenia. Żywiący się ludzką krwią owad postrzegany jest jako dokuczliwy, męczący, niestrudzenie powracający do swojej ofiary, lecz zarazem niezbyt groźny. Te cechy mogły stanowić podstawę do wyrażenia czasownikiem *przekomarzać się* zachowania, które charakteryzuje kogoś, kto droczy się, sprzeciwia, często dla żartu, nie stanowiąc jednocześnie realnego zagrożenia” (Seniów 2016: 109).

postaciom jednak wiersz odmawia prawa do zachowania się „pod dyktando” nazwy. Cały spór rozgorzał przecież o to, czy raki mogą się raczyć winem. Inne znów postaci, jakby samowolnie, uchylają się od obowiązku życia „w zgodzie” z nazwą. Baran nie baranieje, lecz się rozindycza – baranieje natomiast indyk. W Tuwimowskim „Figielku” tkwi jakaś zagadka (Balcerzan 1982: 72).

Istotną rolę w komizmie wiersza odgrywa jego puenta, obejmująca ostatni wers utworu. Autor zaskakuje czytelnika, łamiąc przyjętą w tekście zasadę, że zwierzęta robią to, co przypisane jest do ich nazwy. Zastosowanie tej figury zdecydowanie wzmacnia efekt komiczny, a co za tym idzie, dodatkowo utrudnia proces przekładu.

Kolejnym źródłem językowego „zamieszania” w wierszu jest przeplatanie się figur etymologicznych i pseudoetymologicznych (Sokołska 2017: 145–146). Niektóre z wykorzystanych par wyrazów są ze sobą spokrewnione jedynie na płaszczyźnie fonicznej – nazwy zwierząt nie stanowią w tych przypadkach podstawy słowotwórczej derywatów. Taka sytuacja występuje w przypadku figur: *rak* – *raczyć się*, *kura* – *kurzyć się*, *zając* – *zajęcze*, *słoń* – *ślaniać się* oraz *kurczę* – *skurczyć się*.

Nie ulega wątpliwości, że celem autora było rozśmieszenie zarówno młodszych, jak i starszych czytelników. Nie jest to jednak jedyna korzyść płynąca z lektury tekstu Tuwima – warto w tym kontekście wspomnieć również o funkcji dydaktycznej utworu. Małoletni odbiorca *Figielka* będzie miał sposobność zapoznania się z nieznanymi mu (bądź słabo znanymi i rzadko używanymi) dotychczas czasownikami, które za sprawą pokrewieństwa z nazwami zwierząt z pewnością przyciągną jego uwagę. Dodatkowo zabieg rozbudzi wyobraźnię dziecka oraz, jak podkreślił Balcerzan, skłoni do refleksji nad istotą słowa i nazywania rzeczy:

Wiersz się pięknie rymuje, wyciąga słowa ze słów [...]. To pobudza pracę myśli, rodzi serię pytań, generuje – pamiętajmy o skłonnościach naśladowczych dziecka – szereg innych analogicznych przykładów gry znaków i znaczeń. Czy można powiedzieć, że np. słup osłupiał, dąb zdębiał, pies napsioczył? Są to pytania **śmieszne i ciekawe**⁵ (Balcerzan 1982: 72).

Ze względu na to, że najważniejsze w omawianym tekście są gry słów, a zastosowane figury nie posiadają dosłownych odpowiedników w innych językach, przekład wiersza Tuwima jest zadaniem wyjątkowo wymagającym i trudnym. Wiedząc jednak, że *Figielek* został przetłumaczony na język niemiecki, warto sprawdzić, jakich środków użył tłumacz, aby oddać istotę utworu, oraz jakie aspekty wiersza postanowił zachować, a które z nich potraktował jako drugorzędne.

⁵ Wyróżnienie w oryginale.

***Figielek, Firlefan* – analiza przekładu**

Przyjrzyjmy się więc niemieckojęzycznej wersji omawianego tekstu. Pochodzi ona z dwujęzycznego tomiku pt. *Firlefan* / *Figielek. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder*, który zawiera 50 wierszy Tuwima w tłumaczeniu Wolfganga von Polentza:

Auch mickrige Mücken möglicherweise pieken.
 Kriechende Krebse im Kreis sich krabbelnd rückwärts verdrücken.
 Dem Perlhuhn perlte der Schweiß: Es war heiß.
 Die Runkel runzelt die Stirn, ihr Hirn nie was weiß:
 Trübe Rübe.
 Die Färse gab Fersengeld,
 ein fertiger Vers versehentlich führte sie auf die Fährte.
 Der Ziegenbock zwickte die Ziege, die zickig bockend sich wehrte:
 Keinen Bock auf dich, Bock! Nur das Schaf schaffte brav.
 Gar nicht schlaff, sondern straff es im Schlaf seinen Schäfer belehrte. (Der war baff.)

Już przy pierwszym spojrzeniu na tekst czytelnik zwróci uwagę na sam „wygląd” niemieckojęzycznej wersji wiersza – tłumaczenie, w przeciwieństwie do wersji oryginalnej, składa się z dziesięciu wersów o różnej długości oraz nieregularnym układzie rymów. Tłumacz zdecydował się na zastosowanie zarówno rymów zewnętrznych parzystych (*pieken* – *verdrücken*, *heiß* – *weiß*, *Fährte* – *wehrt*), jak i rymów wewnętrznych (*Schweiß* – *heiß*, *Stirn* – *Hirn*, *Schaf* – *brav*). Regularna budowa utworu została zatem zaburzona. Również treść uległa znacznym modyfikacjom. Podobnie jak w wersji oryginalnej, również w tłumaczeniu sytuacja liryczna rozgrywa się w świecie zwierząt, przy czym zauważyć należy, że tłumacz zdecydował się na wprowadzenie dodatkowych elementów językowych spoza świata zwierząt, m.in. warzyw, takich jak *Runkel* (burak pastewny) czy też *Rübe* (rzepa). Jednak o ile wersja oryginalna przedstawiała konkretne (choć niezbyt rozbudowane treściowo) zdarzenie, to w przekładzie mamy do czynienia z opisem różnych sytuacji oraz zachowań, które nie są ze sobą do końca powiązane. Odbiorca dowiaduje się m.in., że nawet wątle komary kąsają (*auch mickrige Mücken möglicherweise pieken*), burak marszczy czoło (*die Runkel runzelt die Stirn*), zaś jałówka dała drapaka (*die Färse gab Fersengeld*) – nie należy się jednak dopatrywać logicznego związku pomiędzy poszczególnymi stwierdzeniami.

Skoro zatem zarówno płaszczyzna formalna, jak i płaszczyzna treści uległy w procesie translacji sporym modyfikacjom, można domyślić się, że tłumacz potraktował je jako drugorzędne w stosunku do płaszczyzny językowej i stylistycznej.

Tak jak wspomniano, zastosowany przez Tuwima zabieg zestawienia nazw zwierząt z czasownikami o podobnym brzmieniu jest na tyle specyficzny, że figur tych nie da się dosłownie przenieść do innego języka bez utraty walorów stylistycznych (np. zwrot *osowiła sowa* musielibyśmy przetłumaczyć na język niemiecki jako *die Eule ist trübsinnig geworden*, co w oczywisty sposób pozbawiłoby tekst jego żartobliwego wydźwięku). Z tego względu tłumacz postanowił wyszukać w języku niemieckim takie leksemy, które otwierają pole dla tworzenia humorystycznych połączeń oraz zabawy językiem. Zastosowany chwyt językowy nie jest w przekładzie tak konsekwentny jak w wersji oryginalnej, jednak wyraźnie widać, że tłumacz starał się wykorzystać mechanizmy podobne do tych, którymi posłużył się Tuwim.

W przekładzie kilkakrotnie natrafiamy na pary wyrazów charakteryzujące się podobieństwem fonicznym. Tego typu sytuacja występuje m.in. w trzecim wersie, w którym rzeczownik *Perlhuhn* (perliczka) zestawiono z czasownikiem *perlen* oznaczającym dosłownie „perlić się” (wykorzystaną kolokację – *dem Perlhuhn perlte der Schweiß* – należałoby zaś rozumieć jako „pot perlił się na czole perliczki”). Te dwa wyrazy są ze sobą spokrewnione etymologicznie, ponieważ zarówno czasownik *perlen*⁶, jak i leksem *Perlhuhn* pochodzą od niemieckiego rzeczownika *Perle* oznaczającego „perłę”⁷. Podobny mechanizm zastosowany został przy zestawieniu leksemu *Runkel* (burak pastewny) z czasownikiem *runzeln* (marszczyć). Ze względu na niepewną etymologię słowa *Runkel*⁸ nie jesteśmy jednak w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy w tym przypadku mamy do czynienia z figurą etymologiczną, czy też pseudoetymologiczną. Inny ciekawy przykład to zestawienie rzeczownika *Bock* (baran) z powiązanim z nim etymologicznie imiesłowem *bockend* (uparcie)⁹. Przy wnikliwej lekturze tekstu zwrócimy również uwagę na zastosowanie figury pseudoetymologicznej w postaci połączenia leksemu *Schaf*

⁶ Hasło: ‘perlen’, Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/perlen> (dostęp: 24.06.2021).

⁷ Nazwa perliczki (zarówno w języku polskim, jak i niemieckim) nawiązuje do jej charakterystycznego upierzenia, a więc białych kropek przypominających perły, które zdobią pióra, <https://www.dwds.de/wb/dwb/perlhuhn> (dostęp: 24.06.2021).

⁸ Niektóre źródła wskazują na powiązanie nazwy *Runkel* z leksemem *Runken* (oznaczającym „nieforemną, grubą część”) ze względu na gruby korzeń buraka, inne zaś łączą omawianą nazwę z czasownikiem *runzeln*, odnosząc się do pomarszczonych ziaren rośliny. Hasło: ‘Runkelrübe’, Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Runkelr%C3%BCbe> (dostęp: 24.06.2021).

⁹ Hasło: ‘bocken’, Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/bocken> (dostęp: 24.06.2021).

(owca) z czasownikiem *schaffen* (radzić sobie)¹⁰. Możliwości zabawy podobieństwem brzmieniowym wyrazów tłumacz postanowił dodatkowo ukazać poprzez zastosowanie homonimii oraz homofonii. Taka sytuacja występuje w wersji: *keinen Bock auf dich Bock*, w którym rzeczownik *Bock* w pierwszej kolejności nawiązuje do zwrotu *Bock haben* (mieć ochotę), zaś w drugim użyciu odnosi się do nazwy zwierzęcia (*Bock* – baran). Homofonię obserwujemy z kolei w przypadku wyrazów *Schlaf* (sen) i *schlaff* (smętny), a także leksemu *Färse* (jałówka) w zestawieniu ze zwrotem *Fersengeld geben* (dać drapakę).

Zastosowanie omówionych par wyrazów wykorzystujących ten sam chwyt językowy, którym posłużył się Tuwim, pozwoliło na częściowe zachowanie żartobliwego wydźwięku utworu. Nie da się jednak nie zauważyć, że omawiana figura językowa występuje w tłumaczeniu w dużo mniejszym zakresie niż w tekście oryginalnym. Nieuniknione straty na płaszczyźnie stylistycznej tłumacz starał się zrekompensować, stosując inne środki językowe, wśród których szczególną rolę odgrywa aliteracja. Dostrzegamy ją m.in. w wersji: *kriechende Krebse im Kreis sich krabbelnd rückwärts verdrücken* (w którym na początku poszczególnych wyrazów powtarza się głoska [k]), a także w wersach: *die Färse gab Fersengeld, / ein fertiger Vers versehentlich führte sie auf die Fährte* (w których występuje repetycja głóska [f]).

Wnioski

W przypadku wiersza pt. *Figielek* największym źródłem trudności w procesie translacji jest zastosowany w tekście oryginalnym chwyt językowy polegający na zestawieniu nazw zwierząt z czasownikami nawiązującymi do nich na płaszczyźnie fonicznej. Dobranie takich par wyrazów sprawia, że odbiorca „oddala się” od metaforycznego znaczenia wykorzystanych czasowników, powracając tym samym do znaczeń pierwotnych, dosłownych. Mechanizm ten pozwala nie tylko na osiągnięcie efektu humorystycznego, ale również skłania odbiorcę do refleksji na temat etymologii wyrazów oraz praw rządzących językiem. Dodatkową trudnością jest także regularna forma wiersza – omawiany utwór to trzynastozgłoskowiec charakteryzujący się powtarzalnym schematem rymów. Również zastosowana gra słów ukazuje się w tekście w wyjątkowo uporządkowany,

¹⁰ Hasła: ‘Schaf’ oraz ‘schaffen’, Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/schaffen>, <https://www.dwds.de/wb/schaf> (dostęp: 24.06.2021).

powtarzalny sposób. Wyjątek stanowi ostatni wers, w którym następuje zaskakująca puenta – zamiana nazw zwierząt oraz odpowiadających im czasowników (*baran się rozindyczył, a indyk zbaraniał*).

Tłumacz zdecydował się na odrzucenie regularnej formy utworu oraz dokonanie znacznych modyfikacji na płaszczyźnie treści (elementem wspólnym wersji oryginalnej oraz przekładu na język niemiecki jest jedynie obszar tematyczny). Jeśli zaś chodzi o zastosowaną w oryginale grę słów, to można stwierdzić, że autor przekładu dążył do chociażby częściowego odzwierciedlenia jej w wersji niemieckojęzycznej. W tym celu niezwykle pomocna okazała się kompensacja, czyli ukazanie podobnych mechanizmów (w tym przypadku podobnej gry słów) w innych miejscach tekstu, a także wykorzystanie nieco innej leksyki. Nieuchronne straty w obszarze warstwy brzmieniowej tekstu tłumacz starał się zrównoważyć, stosując bogatą aliterację.

Czy *Figielek* zalicza się do tekstów nieprzetłumaczalnych? Podążając za definicją Wojtasiewicza, należałoby go umieścić w tej grupie. Pomimo poświęcenia treści i formy, tłumaczowi tylko w części udało się oddać specyficzne cechy brzmieniowe i elementy humorystyczne wiersza. Odnosząc się jednak do myśli Lipińskiego, można pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie tak duże odejście od wyjściowej treści i formy pozwoliło na dokonanie przekładu przy zachowaniu podobnego do występującego w oryginale efektu komicznego. Jak bowiem wspomniano w części analitycznej, nadrzędnym celem oryginalnej wersji wiersza było ukazanie, w jaki sposób można bawić się językiem, jego warstwą foniczną i semantyczną. Mimo wykorzystania nieco odmiennych środków, wymienione założenia zostały spełnione.

Bibliografia

- Balcerzan Edward (1982), *Odbiorca w poezji dla dzieci*, Kraków.
Balcerzan Edward (2009), *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatologii i komparatystyki*, Poznań.
Humboldt Wilhelm von (1816), *Einleitung zu „Agamemnon”*, [w:] Hans Joachim Störig (red.) (1963), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt.
Lesner Emil Daniel (2014), *Polska wieża Babel. O poezji w tłumaczeniu. Studium kontrastywne*, Szczecin.
Lipiński Krzysztof (2004a), *Mity przekładoznawstwa*, Kraków.
Lipiński Krzysztof (2004b), *Vademecum tłumacza*, Kraków.
Matywiecki Piotr (2008), *Twarz Tuwima*, Warszawa.

- Nosek Anna (2017), *Pan Maluśkiewicz i wieloryb Juliana Tuwima jako utwór paidialny*, [w:] Ewa Gorlewska, Monika Jurkowska, Krzysztof Korotkich (red.), *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, Białystok, s. 351–364.
- Seniów Adrianna (2016), *Czasownikowe derywaty „odzwierzęce” w polszczyźnie historycznej i ich funkcja w wierszu Juliana Tuwima „Figielek”*, „*Studia Językoznawcze*”, t. 15, s. 103–113.
- Sokońska Urszula (2017), *O, mowo polska, ty ziele rodzime... Wokół refleksji nad kształtem polszczyzny*, Białystok.
- Trabant Jürgen (2014), *Globalesisch oder was? Ein Plädoyer für Europas Sprachen*, München.
- Tuwim Julian (1986), *Wiersze wybrane*, red. M. Głowiński, Wrocław.
- Tuwim Julian (2014), *Firlefanx – Figielek. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder*, tłum. W. von Polentz, Berlin.
- Wojtasiewicz Olgierd (2005), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa.

Źródło internetowe

- Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de> (dostęp: 24.06.2021).