

Kuba Guzik – Michaela Endego przepustka do sławy. Od przekładu literackiego po adaptację filmową

Wprowadzenie

Olbrzymi sukces *Niekończącej się opowieści* uczynił z pochodzącego z Garmisch pod Monachium Michaela Endego gwiazdę literatury dla dzieci światowego formatu, szeroko znany jest również jako autor *Momo*, historii o złodziejach czasu. Jednak to dwutomowa opowieść z pogranicza baśni i fantasy o przygodach Kuby Guzika, pierwsza książka Endego dla młodego odbiorcy, stała się przepustką do popularności, wygodniejszego życia i nowych możliwości artystycznych. Nakreślając kontekst powstania utworu i jego recepcję w Niemczech i Polsce, artykuł analizuje modyfikacje, jakie zaszły w kolejnych realizacjach powieści od przekładu literackiego po przekłady intersemiotyczne: serial animowany i adaptację filmową. Przyjmując perspektywę przekładoznawczą, omawia tłumaczenie nazw własnych i pokazuje wpływ decyzji przekładowych na zachowanie spójności świata przedstawionego.

Geneza utworu

Kuba Guzik to utwór w wielu wymiarach przełomowy, który otworzył nowy rozdział w życiu pisarza. Z jednej strony dotyczy to warsztatu pisarskiego Endego. Dotychczas, bez większego sukcesu, próbował swoich sił jako aktor, dramaturg i krytyk filmowy. Stworzenie prawie 500-stronicowej książki przyszło mu z łatwością, jakiej nie doświadczył wcześniej w swojej karierze pisarskiej, kiedy planował, robił notatki i pozwalała myślom dojrzewać latami. Proces powstawania opisał Ende jako „wyzwolenie z nałożonego przez siebie przymusu, żeby przestrzegać zasad sztuki

literackiej, czy też aby tworzyć teksty, które pozwalały zapewnić byt¹. Z drugiej strony, jak powtarza biografka autora, w książce tej Ende stworzył „dziecięce uniwersum jako próbę wyzwolenia się z bezradności, beznadziei i zagubienia”², które charakteryzowały na tym etapie jego życie osobiste³.

W powieściach o Kubie Guziku Ende po raz pierwszy zwrócił się w stronę literatury dla dzieci i młodzieży. Jak zauważa w biografii autora Birgit Dankert, „[...] [f]alszywe byłoby przekonanie, że ta książka dla dzieci obwieściła lżejszy rodzaj repertuaru, że wystarczy wygodnie usiąść, żeby pisać wesołe książki dla mniej wymagających czytelników, czytaj: dzieci. Jeśli na początku sam Ende miał takie przekonanie, już szukanie wydawcy wyprowadziło go z błędu”⁴. Po początkowych odmowach autorowi udało się zainteresować rękopisem stuttgarckie wydawnictwo Thienemann. W 1960 roku ukazał się pierwszy tom *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, dwa lata później kolejny – *Jim Knopf und die wilde Dreizehn*. Kuba Guzik „otworzył autorowi pewien świat, którego drzwi nie dały się już zamknąć”⁵.

Ikona kultury dziecięcej – repcja w Niemczech Zachodnich

Po publikacji książka *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* szybko zyskała dużą popularność. Przyczyniło się do tego nie tylko wyróżnienie jej w 1961 roku prestiżową nagrodą Deutscher Jugendbuchpreis, ale również – a może przede wszystkim – przełożenie jej na język innych środków wyrazu: teatru i telewizji. Michael Ende, jak zauważa biografka, od samego początku zabiegał o kontakty z mediami i planował promocję książki przy zastosowaniu nowych możliwości, jakie otwierała raczkująca wtedy jeszcze telewizja⁶. Już w 1961 roku na podstawie pierwszego tomu zrealizowano dla telewizji⁷ przedstawienie kukiełkowe

1 B. Dankert, *Michael Ende. Gefangen in Phantasien*, Lambert Schneider, Darmstadt 2016; jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia obcojęzycznych cytatów – J.D.-G.

2 Ibidem, s. 97.

3 Funkcjonowanie w rodzinie artystycznej niosło ze sobą wiele wyzwań. Na trudności finansowe i bytowe położył się cieniem rozpad związku rodziców. Ojciec pisarza, surrealistyczny malarz Edgar Ende, związał się z kobietą w wieku swojego syna. Michael Ende był bardzo przywiązany do matki, ta zaś nie aprobowała jego nieuporządkowanego trybu życia i skomplikowanego związku ze znaną aktorką, starszą od niego o 8 lat i zamężną Ingeborg Hoffmann.

4 B. Dankert, *Michael Ende*, s. 98.

5 Ibidem. Dwa lata po publikacji drugiego tomu Michael Ende poślubił w Rzymie Ingeborg Hoffmann.

6 Ibidem, s. 103.

7 Czarno-białe pięć odcinków do pierwszego tomu wyemitowano po raz pierwszy między 15 października a 12 listopada 1961 roku.

w koprodukcji znanego bawarskiego teatru marionetkowego Augsburger Puppenkiste oraz radia Hessischer Rundfunk. W 1976 roku, już w kolorze, serię ponownie sfilmowano. Jeszcze szybciej trafił na ekrany telewizji drugi tom: zarówno książka, jak i jej ekranizacja, także w wykonaniu artystów z Augsburga, ukazały się w tym samym roku⁸. Na wielokrotnie emitowanej w różnych kanałach kolorowej historyjce o Kubie Guziku wychowały się całe pokolenia niemieckich dzieci, przede wszystkim w RFN. Jak zaznacza recenzentka, „charyzmatycznie wycięte marionetki” przywołują dzisiaj nostalgiczne wspomnienia „federalno-republikańskiej przytulności” („bundesrepublikanische Gemütlichkeit”)⁹.

Recepcja krytyczna książki przybierała na przestrzeni lat różne formy, a zmieniające się normy społeczne i paradygmaty odczytań kierowały uwagę recenzentów i teoretyków literatury na coraz to inne aspekty powieści. Z jednej strony Ende otrzymał szereg liczących się krajowych i międzynarodowych nagród literackich, oznaczających akceptację i wyróżnienie establishmentu literackiego¹⁰, z drugiej – wydaje się, że czasami jego wizje artystyczne nie spotykały się ze zrozumieniem krytyków. Podstawę historii o Kubie Guziku stanowi romantyczny ideał dziecka, zrealizowany w tradycji czerpiącej z opowieści fantastycznych i literatury podróżniczej. Autor dystansuje się natomiast od tradycji realistycznej, dominującej w literaturze dla młodego odbiorcy czasów dyktatury narodowo-socjalistycznej, w powieści mierzy się także ze swoimi przeżyciami z tego okresu. Te cechy utworu spowodowały, jak zaznacza biografka pisarza, że „apolityczny, wolny świat fantazji Endego został zinterpretowany przez grupę ekspertów literackich jako stanowisko konserwatywne, którego tanim środkiem wyrazu jest literatura fantastyczna (dla dzieci)”¹¹. Dyskusja wokół zarzutów o eskapistyczny wymiar twórczości Endego przybrała na sile w latach 70. wraz z publikacją kolejnych tytułów: *Momo* i *Niekończącej się opowieści*, a jej przełożeniem na

8 Czarno-białe pięć odcinków do drugiego tomu wyemitowano po raz pierwszy między 3 lutego a 12 kwietnia 1962 roku, natomiast wersja kolorowa została wyprodukowana w 1978.

9 N. Bischoff, *Rezension: Die Modernisierung Lummerlands, Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer (Manfred Jenning, 1976 / Bruno Bianchi, 1999)*, 2012, KinderundJugendmedien.de, <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/filmkritiken/309-jim-knopf-und-lukas-der-lokomotivfuehrer-manfred-jenning-1976-bruno-bianchi-1999> [dostęp: 10.04.2020].

10 Michael Ende, jak podaje Birgit Dankert, otrzymał łącznie 33 nagrody, wyróżnienia i liczące się nominacje literackie. Tworzą one mapę, która pokazuje kraje, gdzie jego twórczość trafiła na szczególnie podatny grunt i spotkała się z przychylnym odbiorem za życia pisarza: Niemcy i Włochy, ale także Japonia (nagroda Nagori 1976), Holandia i Hiszpania, gdzie uhonorowano go za *Niekończącą się opowieść* (odpowiednio w 1983 i 1984), Polska oraz Szwajcaria. Zob. zestawienie: B. Dankert, *Michael Ende*, s. 287–288.

11 Ibidem, s. 106.

realne decyzje życiowe pisarza wydawała się jego przeprowadzka – czy też ucieczka – do Genzano pod Rzymem. W 1983 roku pisarz sam zainicjował zmianę Chin na Mandagę, a Chińczyków na Mandalańczyków, uznając, że baśniowy, wyidealizowany świat nie powinien nosić nazwy tożsamej z kontrowersyjnym mocarstwem politycznym. Była to również reakcja na nieprzychylnie słowa o rzekomym „zakłamywaniu historii” i propagowaniu „kolonializmu naszych dziadków”¹², sformułowane przez krytyka Ottona F. Gmelina, którego Ende szczerze nie znosił¹³. Niełatwe relacje łączyły go też z tworzącym się wtedy środowiskiem badaczy literatury dziecięcej. W późniejszych latach, z rozbrzmieniem dyskursu antydyskryminacyjnego i politycznej poprawności, pojawiły się głosy o potencjalnych rasistowskich implikacjach powieści, utrzymujące się do dziś¹⁴.

Traktowanie krytyków literackich w kategoriach przyjaciół – wróg, *Freund oder Feind*, wydaje się wpisywać aż za dobrze w autoinscenizację samego pisarza. Stanowi pokłosie nie tylko czynionych na temat jego twórczości uwag, ale być może i pewnej niepewności artystycznej pisarza, wynikającej z krystalizowania się dopiero jego poetyckich i teoretyczno-literackich przemyśleń dotyczących twórczości dla dzieci¹⁵. Zapewne nie bez znaczenia był wyniesiony z dzieciństwa sceptycyzm i dystans do instytucji szkoły i przez to – do świata nauki. Życie miesza się z fikcją, gdy czytamy o szkole w krainie smoków przypominającej więzienie czy o mandalańskich mędrkach mędrców:

Tytułowano ich „Kwiat Uczoności”. Nie wyglądali jednak wcale kwitnąco. Z powodu długiego studiowania i uczenia się na pamięć niektórzy całkiem się skurczyli i ogromnie powiększyły im się czoła. Inni z kolei zmaleli i zgrubieli od ciągłego siedzenia i czytania i mieli duże, spłaszczone tyłki. Trzeci typ uczonych stanowili osobnicy dłuższy i chudzi jak stylisko miotły, a to od ciągłego sięgania po książki z najwyższych półek¹⁶.

12 O. Gmelin, *Böses kommt aus Kinderbüchern. Die verpaßten Möglichkeiten kindlicher Bewußtseinbildung*, Kindler, München 1972, s. 56.

13 Nie darzył też sympatią najpopularniejszego chyba w Niemczech krytyka literackiego Marcela Reicha-Ranickiego, którego krytycznie sportretował jako „zrzedka książkowego” w innej powieści dla dzieci: *Wunschpunsch*, o czym ciekawie pisze Dorota Szczęśniak w niniejszym tomie.

14 Por. S. Hermes, „Warum soll man nicht schwarz sein?” – *blackness und whiteness in Michael Endes Jim-Knopf-Romanen*, „Acta Germanica: German Studies in Africa” 2015, vol. 43, nr 1, s. 9–27.

15 „Na początku swojej pracy jako pisarz dla dzieci Ende nie uważał się za kompetentnego, żeby zabierać stanowisko na temat dzieciństwa, literatury dziecięcej i społecznych modeli dzieciństwa”; B. Dankert, *Michael Ende*, s. 34.

16 M. Ende, *Kuba Guzik i maszynista Łukasz*, przeł. R. Wojnakowski, il. J.F. Tripp, SIW Znak, Kraków 2010, s. 85.

Niezależnie od form, jakie przybierał dyskurs publicystyczny oraz teoretyczno-literacki tworzony przez coraz większą grupę badaczy literatury, przygody Kuby Guzika były wielokrotnie wznawiane i tłumaczone¹⁷, a naturalną kontynuacją ich prawdziwie światowej kariery stanowiły produkcje filmowe, które już w założeniu adresowane były do międzynarodowego odbiorcy. Najpierw „zmodernizowany Lummerland”¹⁸ trafił do widzów jako animowany serial, nakręcony w koprodukcji francusko-niemieckiej w latach 1999–2000¹⁹, a składający się z 52 odcinków. Znamienne, że premiera serialu w Cartoon Network poprzedziła premierę niemieckojęzyczną na dziecięcym kanale KiKA²⁰. W 2014 roku serial pokazywał Disney Channel. Na duży ekran adaptacja pierwszego tomu trafiła w 2018 roku pod takim samym tytułem jak książkowy pierwowzór. Pełnometrażowy film z efektami specjalnymi wyprodukowano w studiu Babelsberg pod Berlinem. Budżet ok. 25 milionów euro czyni go jednym z najdroższych filmów w historii kinematografii niemieckiej. W maju 2019 roku ukończono zdjęcia do adaptacji drugiego tomu, premierę planowano na rok 2020.

Globalny, serialowo-filmowy obieg *Kuby Guzika*, jak pokażę w dalszej części, niesie istotne implikacje tłumaczeniowe. O ile książkowy transfer przygód dzielnego Kuby stanowi dość klasyczny czy modelowy układ tłumaczeniowy, kiedy na podstawie tekstu wyjściowego w jednym języku powstają kolejne przekłady bezpośrednie, w obiegu globalnym produkt wyjściowy pojawia się w różnych wersjach językowych, z których dokonuje się przekładów na kolejne języki. Sytuacja jeden do wielu zamienia się zatem na wiele do wielu²¹. Znaczącą rolę odgrywa tu angielski jako język pośredniczący globalizacji. Interesujący poznawczo jest również aspekt adaptacyjny realizacji audiowizualnych: jako rodzaj przekładu intersemiotycznego nie tylko posługują się one innymi środkami formalnymi, ale nie są obciążone takimi oczekiwaniami społecznymi

17 Oba tomy doczekały się bardzo wysokich nakładów poza ojczyzną pisarza. Do początku 2015 roku sprzedano ponad 2 miliony 200 egzemplarzy pierwszego tomu i ponad 1,5 mln drugiego. Do tego czasu pierwszy tom przetłumaczono na 34 języki, drugi na 2; zob. B. Dankert, *Michael Ende*, s. 280–281.

18 N. Bischoff, *Rezension...*

19 Serial wyreżyserował Bruno Bianchi.

20 Tak wynika z informacji podanych na niemieckiej stronie Wikipedii w haśle poświęconym serialowi. Premiera niemieckojęzyczna odbyła się ponad 2 miesiące po anglojęzycznej (z 26.08.1999) i miała miejsce 12 listopada 1999 roku. Serial emitowany był również w pierwszym programie niemieckiej telewizji oraz kanałach regionalnych.

21 Interesująco i przekonująco o globalnych „przeptywach” przekładów i relacjach tekstów wyjściowych do docelowych pisze Michał Borodo w *Globalization and Younger Audiences: The Situation in Poland*, Peter Lang, Oxford 2017.

co do wierności wobec pierwowzoru jak tłumaczenie intralingwalne. Postulat wierności ustępuje miejsca innym, często przeciwstawnym oczekiwaniom dotyczącym „aktualizacji” oryginału. Analiza zmian perspektywy czy rozłożenia akcentów w nowych adaptacjach w stosunku do książkowego pierwowzoru pokazuje zmieniające się normy i oczekiwania społeczne w stosunku do utworów dla dzieci oraz ewolucję „obrazu dziecka”²², którym kierują się mediatorzy literatury dziecięcej: tłumacze, ilustratorzy, autorzy scenariuszy i dystrybutorzy.

Spóźnione spotkanie z Łukaszem – recepcja w Polsce

Przygody Kuby Guzika trafiły do Polski za sprawą Ryszarda Wojnakowskiego²³, wybitnego i zasłużonego tłumacza literatury niemieckojęzycznej²⁴. Jak wspomina, na początku lat 90. uczestniczył w spotkaniu autorskim Michaela Endego w Stuttgarcie. Aura wydarzenia i osobowości pisarza zainspirowały go do zainteresowania się bliżej jego książkami. Wojnakowski wspomina tak: „Michaelowi Endemu zawdzięczam pierwszą wielką – podwójną – przygodę w dziedzinie tłumaczeń literatury dla dzieci”²⁵. Tłumaczowi udało się nawiązać kontakt z Wydawnictwem Siedmioróg i zachęcić do wydania powieści. W 2001 roku ukazał się *Kuba Guzik i maszynista Łukasz*, a w 2004 *Kuba Guzik i Dzika Trzynastka* z oryginalnymi ilustracjami Franza Josefa Trippa. Obie książki doczekały się wznowienia w Społecznym Instytucie Wydawniczym Znak (2010).

Z perspektywy współczesnych czasów, gdy tłumaczenia globalnych bestsellerów ukazują się z niewielkim przesunięciem czasowym w stosunku do oryginału, nie dziwi, że spotkanie Łukasza i Kuby Guzika z polskimi czytelnikami około 40 lat po pierwszym niemieckim wydaniu recenzentka określa jako „spóźnione”²⁶. Takich utworów, które do polskiego odbiorcy dziecięcego trafiły wiele lat po premierze oryginału, jest więcej. System wydawniczy i cenzura PRL działały jak zamrażarka.

22 Obszernie o znaczeniu obrazu dziecka (*child image*), zwłaszcza w procesie tłumaczenia, pisze Riitta Oittinen w *Translating for Children*, Garland, New York 2000.

23 Chciałabym bardzo serdecznie podziękować panu Ryszardowi Wojnakowskiemu za poświęcony czas i możliwość przeprowadzenia rozmowy-wywiadu, a także korespondencję mailową.

24 W szerokim dorobku przekładowym tłumacza znajdują się również inne książki Michaela Endego takie jak: *Momo* – 2010 (*Momo* 1973), *Niekończąca się historia* – 2018 (*Die Unendliche Geschichte* 1979) oraz *Szatanarichstoriengialkoholimpjiski eliksir albo Wunschpunsch* – 2005 (*Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch* 1989).

25 R. Wojnakowski, *Michael Ende: Maszynista Łukasz, Kuba Guzik (o lokomotywie nie zapominając) – i ja*, tekst swego czasu opublikowany na stronie internetowej polskiej filii Instytutu Goethego, obecnie w posiadaniu autorki niniejszego artykułu.

26 M. Kulik, *Spóźnione spotkanie z Łukaszem*, „Guliwer” 2002, nr 3 s. 80–82.

Najczęściej tłumaczone były książki, które uchodziły za bezpieczną i sprawdzoną klasykę dla dzieci, a nowe utwory i gatunki – w tym zwłaszcza fantastyczne – nie cieszyły się zaufaniem decydentów²⁷. Michael Ende był jednak w Polsce autorem rozpoznawalnym. Pierwszy przekład *Momo* ukazał się już w 1978 roku, sześć lat po niemieckiej premierze, a w 1981 roku autor otrzymał Międzynarodową Nagrodę im. Janusza Korczaka, przyznawaną przez polską sekcję IBBY. Gdy *Kuba Guzik* ukazał się po polsku, wyobraźnię najmłodszych zdążyły w dużej mierze zawojuować dinozaury spopularyzowane przez Spielbergowski *Park Jurajski*, wypierając bardziej swojskie smoki, które odgrywały kluczową rolę w świecie przedstawionym Endego. Książka funkcjonowała początkowo wyłącznie w obiegu czytelnictwym, bez szerokiej akcji promocyjnej²⁸ oraz towarzyszących jej, jak w RFN, adaptacji. Publikacja tłumaczenia zbiegła się natomiast korzystnie z emisją kreskówki²⁹ i być może przełożyło się to na większe zainteresowanie pierwowzorem.

Dużą szansę na dotarcie do szerszej grupy odbiorców stanowiła adaptacja filmowa. Inaczej niż w Niemczech ukazała się ona w Polsce pod zmienionym w stosunku do wydania książkowego tytułem: *Kuba Guzik: Na tajemniczym lądzie*. Wydaje się, że rezygnacja z tytułowego maszynisty Łukasza na rzecz obietnicy tajemnic i przygód to przejaw przekonania, że te ostatnie mogą bardziej przyciągnąć widza niż odwołanie do książki, która w Polsce nie stała się częścią kanonu literatury dziecięcej jak w Niemczech. Termin polskiej premiery, przypadający trzy miesiące po niemieckiej, tj. 29 czerwca 2018 roku, czyli właściwie na początek sezonu ogórkowego, trudno uznać za sprzyjający oglądalności, co podkreśla też sam tłumacz. Nie udało się również uzyskać częściowego chociaż efektu „produktu totalnego”³⁰ i wznowić książki w oprawie nawiązującej do filmu³¹. Warto także zwrócić uwagę na praktyki tłumaczeniowe w branży dystrybucji filmu, które nie działają na korzyść widzialności powieściowego pierwowzoru oraz osoby tłumacza; otóż chociaż napisy końcowe podają, że film jest adaptacją książki, komunikat ten pozostaje w formie wizualnej i to w języku angielskim, nie uwzględniono go w informacjach

27 Por. R. Looby, *Censorship, Translation and English Language Fiction in People's Poland*, Brill Rodopi, Leiden 2015.

28 Wydawnictwo Thienemann przy pierwszym wydaniu książki dołożyło starań, żeby o premierze poinformować jak najszersze kręgi osób i instytucji związanych z literaturą dla dzieci, m.in. w tym celu rozeszło 500 egzemplarzy promocyjnych; B. Dankert, *Michael Ende*, s. 107.

29 Jako hipotezę badawczą przyjął, że tłumaczenie powieści na język polski było pokłosiem popularności serialu i powstało z inicjatywy wydawcy. Zweryfikowałam ją po rozmowie z tłumaczem.

30 M. Zajac, *Promocja książki dziecięcej*, SBP, Warszawa 2000, s. 163–167.

31 Co ciekawe, książka towarzysząca filmowi nie ukazała się także w języku angielskim.

przekazywanych przez lektora o polskim dubbingu. Podanie informacji o polskim tłumaczeniu i jej autorze byłoby tym bardziej zasadne, że opracowując wersję polską, odwołano się – z korzyścią dla spójności świata przedstawionego i recepcji – do rozwiązań Ryszarda Wojnakowskiego (*vide* przekład nazw własnych). Z kolei okładka dystrybuowanego w Polsce DVD nie zawiera żadnych informacji, kto opracował polską wersję językową. Niewidzialny pozostaje nie tylko tłumacz literacki, ale i zespół, który stworzył dubbing.

Pomyłka podstawą powieści – nazwy własne w przekładzie

O warsztacie pisarskim autora jego tłumacz pisze tak:

Ende nie ma równych, gdy chodzi o sztukę i pomysłowość w klasycznym, przedkomputerowym stylu, co widać na różnych planach: fabularnym, kompozycyjnym, słowotwórczym, a nawet plastycznym. I z tym zadaniem musiałem się zmierzyć jako tłumacz³².

Precyzja konstrukcji świata przedstawionego we wszystkich wspomnianych planach, a także bogactwo odwołań do spuścizny literackiej, baśniowej i symbolicznej wyraźnie widoczne są w kreacji powieściowych światów i bohaterów, w których nazwy własne mają szczególne znaczenie. Zwraca na to uwagę również Jolanta Ługowska w kontekście *Niekończącej się historii*: „[...] [z]astanawiająca jest ta nazewnicza pedanteria Endego [...]. Bogactwo nazw, swego rodzaju «przymus nazwania» stanowi, jak się zdaje, integralny składnik metody twórczej autora”³³.

Konstrukcyjnym punktem wyjścia dla powieści – i jednocześnie znaczącym problemem tłumaczeniowym – jest pomyłka w adresie pocztowym, za sprawą której tajemnicza przesyłka trafia na idyllicznie położoną pośród przestworzy oceanów spokojną wyspę, a nie do właściwego adresata w ponurej i groźnej krainie smoków. W języku niemieckim pomyłka jest kwestią różnicy jednej litery między Lummerland i Kummerland. Słowo *Land* oznacza nie tylko fizycznie istniejące państwa, regiony czy tereny (Deutschland, Griechenland), ale konotuje również bajkowe kraje i krainy, jak słynny Nimmerland (Nibylandia, Neverland) z powieści Jamesa Matthew Barriego o Piotrusiu Panie czy Schlaraffenland (Kukunia, Szlarafia) o średniowiecznym pochodzeniu. Pierwsza część nazwy kojarzy się z *schlummern*, czyli jak podaje tłumacz:

32 R. Wojnakowski, *Michael Ende...*

33 J. Ługowska, *W świecie imion własnych. O funkcji imienia w „Niekończącej się opowieści” Michaela Endego*, „Etnoligwistyka” 2001, t. 13, s. 60.

„z łagodnym zasypianiem dziecka”³⁴. Do nazwy odnosi się w żartobliwie-ironicznym metakomentarzu sam narrator, zaznaczając, że jej znacznie jest nieznane, „[a]le kiedyś na pewno uda się to ustalić”³⁵. Zakres semantyczny neologizmu wyznacza kreacja świata przedstawionego. Na pierwszym planie, zwłaszcza w odczytaniu bardziej dosłownym, wyróżnia się niewielki rozmiar wyspy, bo łatwiej niż do innych krain czy krajów porównać ją do wielkości mieszkania. Aspekt małości w powszechnym odbiorze utrwała sygnatura muzyczna przedstawienia kukielkowego, rozpoczynająca się od słów *Eine Insel mit zwei Bergen...*³⁶. Rozpoznawalność piosenki spowodowała, że w wersji niemieckojęzycznej zaaranżowano ją na potrzeby filmu pełnometrażowego³⁷. Wyróżnia się także bajkowość krainy, która ma mieszkającego w zamku króla w złotej koronie i ze złotym telefonem. Widać też nastawienie na zabawę, bo chociaż na wyspie jest kolej, nie spełnia ona konkretnej funkcji. W odczytaniu bardziej przenośnym wyspa jawi się jako model państwa i społeczeństwa w miniaturze, z klarowną hierarchią i podziałem na role społeczne. Król rządzi trójką poddanych, a jego zmartwieniem staje się przeludnienie, do którego może dojść, gdy Kuba z połowy poddanego stanie się całym. We współczesnym użyciu językowym koncept Lummerland jest powszechnie rozpoznawalny i pozytywnie konotowany, z jednej strony ze względu na bajkowe pochodzenie, z drugiej – dla dorosłych 30+ jako nostalgiczne nawiązanie do czasów dzieciństwa³⁸.

Kummerland w wielu płaszczyznach jest przeciwieństwem wyspy, wręcz jej antytezą. Tak jak Lummerland wydaje się być rajem na ziemi, miejscem pięknym, uporządkowanym i beztroskim, idealnym do zabawy, chaotyczny i ponury Kummerland przywołuje na myśl średniowieczne opisy piekieł, działające na wszystkie zmysły czytelnika. Pograżony jest w ciemnościach, pozbawiony roślinności, a w powietrzu unoszą się

34 R. Wojnakowski, *Michael Ende...*

35 Wszystkie cytaty z powieści *Kuba Guzik i maszynista* Łukasz podano w tłumaczeniu R. Wojnakowskiego z wydania w Znaku (2010), tu: s. 6. Cytaty w języku niemieckim z wydania Thienemann (1990). W oryginale: „Aber sicherlich wird das eines Tages erforscht werden” (s. 6).

36 Lummerland trafił nie tylko pod strzechy, ale i na dyskoteki. W połowie lat 90. tytułową piosenkę sparodiował zespół Dolls United, w stylu zwanym żartobliwie Kindertechno, która cieszyła się pewną popularnością.

37 Powierzenie piosenki tytułowej Andreasowi Gabalier, znanemu austriackiemu wykonawcy muzyki czerpiącej z motywów ludowych, wydaje się odwoływać poprzez jego akcent i tradycyjny strój w teledysku do koncepcji niemieckiej „Gemütlichkeit”, a także do pochodzenia Endego z południa Niemiec.

38 O żywotności słowa Lummerland świadczy częste używanie go np. w nazwach przedszkoli czy inicjatyw organizowanych dla dzieci. Pojawiło się także w reklamie kolei niemieckich.

odrażające zapachy siarki i smoczych wyziewów. Do tego jego mieszkańcy produkują potworny hałas: „Smoki jazgotały, charczały, warczały, huczały, klóciły się, ryczały, wrzeszczały, kaszlały, pokrzykiwały, wyły, śmiały się, gwizdały, obrzucały się wyzwiskami, kichały, sapały, stękały, tupaly, pobrzękiwały, syczały [...]” (s. 38). Smoczy jazgot przywodzi na myśl przedstawienie piekła jako „Kingdom of Noise” z powieści *The Screwtape Letters* Clivesa Staplesa Lewisa, w którym znienawidzone są muzyka i milczenie, a panuje hałas: „ten wielki dynamizm, słyszalny wyraz wszystkiego, co triumfujące, bezlitosne i męskie – Hałas, który jest jedyną naszą ochroną przed głupimi żalami, rozpaczliwymi skrupułami i nieziszczalnymi pragnieniami. Cały wszechświat przemienimy w końcu w hałas”³⁹. Ponurość potęguje fakt, że jest to kraina starości, bowiem smoki, jako istoty nieumierające, nie posiadają dzieci i to, jak zaznacza narrator, stanowi uzasadnienie jej nazwy (*Kummer* – strapienie, zmartwienie, kłopot).

Rozwiązanie tłumacza: opozycja Trochania – Troskania, trafia w sedno problemu tłumaczeniowego. Neologizm odzwierciedla kameralność wyspy (‘trochę’ – Trocha), a sufiks (-nia) nawiązuje do istniejących krain geograficznych (Toskania, Dania czy Nadrenia). Ponadto nazwę można odczytać jako odzwierciedlenie jej istnienia: stanowi „trochę” widocznego nad powierzchnią wód zatopionego królestwa. Z kolei Troskania dobrze oddaje znaczenie niemieckiego ‘Kummer’. Zgrabnie zostaje utrzymane ludzkie podobieństwo obu słów, które jest bardzo istotne, ponieważ uwiarygodnia pocztową pomyłkę.

To jednak nie koniec problemu tłumaczeniowego, ponieważ nakłada się na niego komunikat wizualny. Adres przesyłki przedstawiony jest również w formie graficznej, gdzie dość trudne do odczytania litery przypominają koślawe pismo osoby rzadko trzymającej przybory do pisania w dłoni.

Kulfony i błędy językowe potraktowano jako dominantę tłumaczeniową i w pierwszym polskim wydaniu grafikę Franza Josefa Trippa odpowiednio zmodyfikowano. Przy tłumaczeniu kolejnego tomu okazało się, że znaczenie ma nie tylko kształt liter, ale również ich liczba. Jak podkreśla Wojnakowski, „U Endego wszystko jest przemyślane, i to pod każdym względem” [...] Pisanie takich książek wymaga prawdziwej maestrii!⁴⁰. Drugi tom niesie wyjaśnienie, że każdy z piratów, których okazało się być dwunastu, „zna tylko jedną nędzną literę” (s. 196) i tyleż liter alfabetu może występować w adresie. Ponadto nie mogą one być

³⁹ C.S. Lewis, *The Screwtape Letters*, Geoffrey Bles, London [1940] 1945, rozdz. XXII; polski przekład: *Listy starego diabła do młodego*, tłum. Stanisław Pietraszko.

⁴⁰ R. Wojnakowski, *Michael Ende...*

dowolne. Każdy z identycznie wyglądających piratów, już jako poddany Kuby Guzika, dla odróżnienia od pozostałych otrzymuje od niego imię, które zaczyna się od litery, którą zna. W przejrzanym wydaniu Znaku TRoshAnja została zastąpiona TroxAnją (w oryginałe XUmnrLanT), a grafikę po raz kolejny zmodyfikowano.

Jak zaznacza tłumacz, „[m]ałym problemem onomastycznym okazało się także wyjaśnienie nazwy krainy, z której pochodził Kuba (= Jim): Jimbala, nawiązująca do jego imienia, ze zrozumiałych względów nie mogła stać się (a szkoda!) Kubą. Zdecydowałem się na Kibulię, bo lepiej brzmiące Kubalia i Kabulia budziły jednak zbyt konkretne skojarzenia”. Kraina ta, po wynurzeniu się z morza niczym zaginiona Atlantyda, w uroczysty sposób zostaje przemianowana na cześć głównego bohatera na Kubilię.

Serial animowany zmienia kolejność wydarzeń, preferując linearny, chronologiczny opis historii w przeciwieństwie do książkowej retrospekcji. Podczas gdy książka rozpoczyna od przedstawienia Trochanii i jej mieszkańców oraz od nadejścia przesyłki, a powód znalezienia się Jima na wyspie czytelnik odnajdzie dopiero w tomie drugim, pierwszy odcinek serialu animowanego (*Paczka z niespodzianką – The Surprising Package*) przenosi odbiorcę od razu do strasznej krainy smoków. Za radą wymyślonego na potrzeby serialu śmiesznego doktora Stetoskopa starzejącą się Smoczycę, świetnie zdubbingową przez Teresę Lipowską, ma odmłodzić śmiech dzieci, których dostarcza jej Dzika Trzynastka. Piraci, po wykonaniu zadania i wypłynięciu już na morze, zauważają, że przez przypadek na statku został jeszcze jeden chłopiec i postanawiają odesłać go pocztą. W ten sposób dochodzi do kluczowej pomyłki. W stosunku do książki, jak i filmowego teatryku kukiełkowego, gdzie pomyłka rozgrywana jest z teatralnym rozmachem i dramaturgią, wątek w serialu potraktowano bardziej skrótowo.

W serialu w analizowanym przykładzie dobitnie widać skutki przekładu pośredniego. Tłumaczenie podąża dosłownie śladami angielskiej wersji i krainy nazywają się Smutkolandia (Sorrowland) oraz Kraina Dnia Następnego (Morrowland). Przekład nie oddaje sedna problemu, ponieważ nie zachowuje gry słów ani symetrii nazw obecnej zarówno w języku niemieckim, jak i angielskim. Przy takim rozwiązaniu tłumaczeniowym pomyłka pocztowa traci wiarygodność, chyba że zostanie odczytana – ale to już raczej przez dorosłego odbiorcę – w kategoriach absurdu i krytyki pod adresem poczty. Być może temu ma służyć zamieszczona w filmie odpowiedź listonosza na sugestię, że poczta popełniła błąd: „Nie sądzę. Pocztowy regulamin surowo zabrania wszelkich pomyłek”.

W filmie pełnometrażowym skorzystano z dostępnych w tłumaczeniu Ryszarda Wojnakowskiego rozwiązań. Pojawia się zatem

Trochania oraz Troskania, ta ostatnia również w formie Troskolandia. Także inne tłumaczenia nazw własnych przejęto z przekładu literackiego. Pozorny olbrzym Tur Tur (Scheinriese), którego imię nawiązuje do niemieckiego *Turm* (wieża) i francuskiego *tour*, to w polskim przekładzie Top Top. Herr Ärmel, którego nazwisko nawiązuje z kolei do kanału La Manche (niem. Ärmelkanal), a on sam ma uosabiać typowo brytyjskie cechy, staje się panem Rękawkiem jak u Wojnakowskiego. Wprowadzono natomiast zmianę dotyczącą przyszywanej mamy Kuby. Jej nazwisko, Waas, podobnie jak omówione dotychczas nazwy własne, należy do kategorii znaczących (*meaningful proper names*), a jego pochodzenie wyjaśnia narrator: „[...] [p]rawdopodobnie któryś z jej przodków był przygłuchy i ludzie po prostu nazwali go tak, jak brzmiało pytanie, które wciąż zadawał [...]. I tak już potem zostało” (s. 10). Zdublowanie samogłoski onomatopeicznie naśladuje wydłużenie pytania. W przekładzie literackim nazwana „panią Coo”, w filmie staje się „panią Jak”. Rozwiązanie to pasuje do sceny doręczenia przesyłki⁴¹, jednak wydaje się, że z korzyścią dla zachowania spójności świata przedstawionego między książką a filmem mogło zostać zachowane pierwotne tłumaczenie, tym bardziej że skojarzenie ze zwierzęciem o tej same nazwie nie jest uzasadnione kontekstem.

W przekładzie nazw własnych w serialu animowanym widać nie tylko wpływ języka angielskiego, ale również ich powierzchowne i arbitralne potraktowanie. Proste, ewangeliczne imię maszynisty (Lukas, Luke) zostaje zamienione na deminutyw Lucjana – Lucek. Frau Waas (Mrs What) zostaje panią Pytalską, co uruchamia intertekstualne skojarzenie z Brzechwowskim Stasiem Pytalskim, implikuje jednak, niezgodnie z treścią książki i serialu, jakoby jej cechą było częste zadawanie pytań. Frau Mahl Zahn (Mrs Grindtooth)⁴² przetłumaczono jako Pani Miażdzący Ząb, co wydaje się potęgować groźność smoczycy. Przypomnijmy, że tłumaczenie tego nazwiska w kontekście świata przedstawionego obwarowane jest ograniczeniami. Stosuje się do nich tłumaczenie Wojnakowskiego – pani Zębol – ponieważ składa się z podobnej liczby znaków literowych co niemiecki pierwowzór (6 i 5) i może być zapisane przy pomocy liter, które znają piraci.

41 „Listonosz: Paczka od Dzikiej Trzynastki. Zaadresowana jest do pani... do pani Zębol. Łukasz: Do pani jak? Pani Jak: Pani Jak? To przecież ja. Listonosz: Ale nie pani Zębol? Pani Jak: Ja się nazywam Jak”.

42 Zarówno *mahlen*, jak i *grind* oznaczają ‘mleć’, angielskie słowo również ‘zgrzytać’, z tym że kompositum *Mahlzahn* to medyczne określenie zęba trzonowego (ang. *molar, grinding tooth*).

Zestawienie nazw własnych i ich tłumaczeń w książkowych i audiowizualnych produkcjach *Kuby Guzika*

<i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> powieść 1960	<i>Kuba Guzik i maszynista</i> Łukasz powieść 2010	<i>Jim Button and Luke the Engine Driver</i> serial animowany 1999–2000	<i>Przygody Kuby Guzika</i> serial animowany 1999–2000	<i>Kuba Guzik na tajemniczym lądzie</i> film pełno- metrażowy 2018
Lummerland	Trochania	Morrowland	Kraina Następnego Dnia	Trochania
Kummerland	Troskania	Sorrowland	Smutkolandia	Troskania, Troskolandia
Jim Knopf	Kuba Guzik	Jim Button	Kuba Guzik	Kuba Guzik
Lukas	Łukasz	Luke	Lucek	Łukasz
König Alfons der Viertel-vor-Zwölfte	Król Alfons za Kwadrans Dwunasty	King Alfred the Quarter-to- Twelfth	Król Archibald Za Piętnaście Dwunasty	Król Alfons, Alfi
Frau Waas	Pani Coo	Mrs. Whaat	Pani Pytalska	Pani Jak
Herr Ärmel	Pan Rękawek	Mr. Sleeve	Pan Smętny	Pan Rękawek
Frau Mahlzahn	Zębol	Mrs. Grindtooth	Pani Miażdżący Ząb	Pani Zębol
Tur Tur	Top Top	Tur Tur	Tur Tur	Top Top

Na pytanie, czy dla dzieci tłumaczy się inaczej niż dla dorosłych, Ryszard Wojnakowski odpowiada, że dla dzieci należy tłumaczyć lepiej, ponieważ są bardziej wymagającymi odbiorcami niż dorośli, uważnymi, skupionymi na szczególe, szybko wychwytyjącymi nielogiczności i sprzeczności. Nie jest to pusta deklaracja, czego dobitny dowód stanowi dokładny, idiomatyczny i sporządzony z ogromnym pietyzmem przekład powieści o Kubie Guziku, pokazujący lojalność i szacunek wobec czytelnika dziecięcego, jak i dorosłego, a także wobec tekstu wyjściowego i jego autora. Inne relacje między tekstem powieści a docelowym charakteryzują adaptacje audiowizualne.

Zakończenie

Powieść Michaela Ende'go o przygodach Kuby Guzika to „mała klasyka o wielkim przesłaniu”⁴³, która bez zbędnego dydaktyzmu niesie głęboko humanistyczny przekaz o sile przyjaźni, przebaczenia i możliwości

⁴³ B. Niesporek-Szamburska, *Przekłady literatury dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 2, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 60.

przemiany zła w dobro bez użycia siły. W sześćdziesiąt lat po niemieckiej premierze może, parafrazując Hansa-Heino Ewersa⁴⁴, mieć wiele do powiedzenia nie tylko dzieciom, ale i dorosłym. Utwór w Niemczech funkcjonuje w wielu formatach medialnych jako ikona literatury dla dzieci, a jego recepcja jest szeroka i zróżnicowana. W Polsce historia Kuby Guzika cieszy się pewną popularnością, ale nie zaistniała w świadomości czytelników na porównywalną skalę jak w Niemczech, nie stała się też przedmiotem szerszej refleksji naukowej⁴⁵.

Tak jak powieść była debiutem Michaela Endego na polu literatury dziecięcej i przepustką na salony literackie, tak była również udanym debiutem dla jego tłumacza Ryszarda Wojnakowskiego w przekładzie dla młodego odbiorcy. Obu łączy ogromna dbałość o spójność, szczegół i finezję językową. Tłumaczowi, w dyskursie przekładoznawczym nie bez powodu nazywanym drugim autorem, świetnie udało się połączyć dokładność przekazu informacji względem oryginału z zachowaniem dopasowania tekstowego względem języka docelowego. W przekładzie literatury fantastycznej za szczególnie ważne uważa się, by wykreowany w oryginale świat przedstawiony zachował spójność, konsekwencję i wewnętrzną logikę. Tak jest w tłumaczeniu Wojnakowskiego dzięki kreatywnemu, ale i adekwatnemu przekładowi nazw własnych.

Przełożenie języka powieści na inne media otworzyło możliwości zaktualizowanego odczytania pierwowzoru i nadania mu nowych znaczeń. Serial animowany dość swobodnie traktuje powieściową fabułę. Polski przekład, po części z racji wykonania z języka angielskiego, w zakresie tłumaczenia nazw własnych kieruje się dużą dowolnością, przez co nie oddaje precyzji oraz logiki konstrukcji świata przedstawionego. Z kolei realizacja filmowa ponownie zbliża odbiorcę do świata powieści. Wykorzystanie większości tłumaczeń nazw własnych z istniejącego przekładu literackiego utrwała w polskiej recepcji spójne ramy świata przedstawionego. Czas pokaże, czy ta strategia zostanie utrzymana w tłumaczeniu kontynuacji przygód Kuby Guzika na dużym ekranie.

⁴⁴ H.-H. Ewers, *Michael Ende neu entdecken. Was Jim Knopf, Momo und Die Unendliche Geschichte Erwachsenen zu sagen haben*, Alfred Kröner, Stuttgart 2018.

⁴⁵ O filmie *Kuba Guzik* (2018) i jego obecności w Polsce oraz o osłabianiu znaczeń kulturowych tekstów literackich przy globalnych transferach powstałych na ich podstawie adaptacji filmowych pisze C. Badstübner-Kizik, *Kinder- und Jugendliteratur als multimedialer Exportartikel?*, [w:] *Kulturelle Diversität in der Kinder- und Jugendliteratur: Übersetzung und Rezeption*, red. B. Sommerfeld, E. Pieciul-Karmińska, M. Düring, Peter Lang, Berlin 2020.

Teksty źródłowe

- Ende M. *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, il. J.F. Tripp, Thienemann, Stuttgart 1990.
- Ende M. *Jim Knopf und der wilde 13*, il. J.F. Tripp, Thienemann, Stuttgart 1990.
- Ende M. *Kuba Guzik i Dzika Trzynastka*, przeł. R. Wojnakowski, il. J.F. Tripp, Siedmioróg, Wrocław 2004.
- Ende M. *Kuba Guzik i Dzika Trzynastka*, przeł. R. Wojnakowski, il. J.F. Tripp, SIW Znak, Kraków 2010.
- Ende M. *Kuba Guzik i maszynista Lukasz*, przeł. R. Wojnakowski, il. J.F. Tripp, Siedmioróg, Wrocław 2001.
- Ende M. *Kuba Guzik i maszynista Lukasz*, przeł. R. Wojnakowski, il. J.F. Tripp, SIW Znak, Kraków 2010.
- Lewis C.S., *The Screwtape Letters*, Geoffrey Bles, London [1940] 1945 [wyd. polskie: C.S. Lewis, *Listy starego diabła do młodego*, przeł. S. Pietraszko, Palabra, Warszawa 1993].

Filmografia

- Augsburger Puppenkiste: Jim Knopf und Lukas Der Lokomotivführer* [na podstawie książki M. Ende], reż. M. Jennings, RFN 1976.
- Przygody Kuby Guzika (Jim Button)* [na podstawie książki M. Ende], reż. B. Bianchi, Germany – France 1999, 52 odcinki. Opracowanie polskie: Master Film na zlecenie TVN. Pierwsza emisja w języku polskim: 2003.
- Kuba Guzik na tajemniczym łądzie* [DVD], reż. D. Gansel, Niemcy 2018. Dystrybucja w Polsce: Kino Świat.

Bibliografia

- Alvstad C., *Children's Literature and Translation*, [in:] *Handbook of Translation Studies*, vol. I, red. Y. Gambier, L. van Doorslaer, John Benjamins, Philadelphia 2010.
- Badstübner-Kizik C., *Kinder- und Jugendliteratur als multimedialer Exportartikel?*, [w:] *Kulturelle Diversität in der Kinder- und Jugendliteratur: Übersetzung und Rezeption*, red. B. Sommerfeld, E. Pieciul-Karmińska, M. Düring, Peter Lang, Berlin 2020.
- Bischoff N., *Recenzion: Die Modernisierung Lummerlands, Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer (Manfred Jennings, 1976 / Bruno Bianchi, 1999)*, 2012, KinderundJugendmedien.de, <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/filmkritiken/309-jim-knopf-und-lukas-der-lokomotivfuehrer-manfred-jenning-1976-bruno-bianchi-1999> [dostęp: 10.04.2020].
- Borodo M., *Globalization and Younger Audiences: The Situation in Poland*, Peter Lang, Oxford 2017.

- Dankert B., *Michael Ende. Gefangen in Phantasien*, Lambert Schneider, Darmstadt 2016.
- Dankert B., *Von Lummerland nach Gießen*, „Gießener Universitätsblätter” 2019, nr 52, s. 41–55.
- Dybiec-Gajer J., Gicala A., *Translation, Mediation and Children’s Literature*, [w:] *Mediating Practices in Translating for Children: Tackling Controversial Topics*, red. idem, Peter Lang, Berlin 2021.
- Ewers H.-H., *Michael Ende neu entdecken. Was Jim Knopf, Momo und Die Unendliche Geschichte Erwachsenen zu sagen haben*, Alfred Kröner, Stuttgart 2018.
- Gmelin O.F., *Böses kommt aus Kinderbüchern. Die verpaßten Möglichkeiten kindlicher Bewußtseinbildung*, Kindler, München 1972.
- Hermes S., „Warum soll man nicht schwarz sein?” – *blackness und whiteness in Michael Endes Jim-Knopf-Romanen*, „Acta Germanica: German Studies in Africa” 2015, vol. 43, nr 1, s. 9–27.
- Kulik M., *Spóźnione spotkanie z Łukaszem*. „Guliwer” 2002, nr 3, s. 80–82.
- Looby R., *Censorship, Translation and English Language Fiction in People’s Poland*, Brill Rodopi, Leiden 2015.
- Lugowska J., *W świecie imion własnych. O funkcji imienia w „Niekończącej się opowieści” Michaela Endego*, „Etnoligwistyka” 2001, t. 13, s. 49–61.
- Müller O., *Wer hat Angst vorm schwarzen Wort? Zum Rassismus in Kinderbüchern und Köpfen am Beispiel von Michael Endes „Jim-Knopf”-Romanen*, „Der Deutschunterricht” 2013, t. 65, nr 6, s. 85–89.
- Niesporek-Szamburska B., *Przekłady literatury dla dzieci i młodzieży – między przekazem wielokulturowym a zunifikowanym*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 2, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.
- Oittinen R., *Translating for Children*, Garland, New York 2000.
- Wojnakowski R., *Michael Ende: Maszynista Łukasz, Kuba Guzik (o lokomotywie nie zapominając) – i ja*, nieopublikowany tekst udostępniony przez tłumacza.
- Zajac M., *Promocja książki dziecięcej*, SBP, Warszawa 2000.

Jim Button as Michael Ende’s pass to fame: From literary translation to screen adaptation

The article begins by tracing the developments that led to the writing of *Jim Button and Lukas the Engine Driver* (*Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*), Michael Ende’s breakout fantasy novel for children. It also discusses the reception of the book in the author’s home Germany and neighboring Poland, showing the asymmetrical relation between the two. Adopting a translation studies perspective, the article investigates how the literary source text was transformed and modified in the literary translation and the subsequent screen adaptations. The focus is on proper names and naming, as they constitute a relevant aspect of Ende’s literary style. The article analyzes the rendition of proper names as

a translation problem and the implications of translators' decisions to maintain the consistency of the world created in the novel.

Keywords: translation of children's literature, screen adaptation, ethnography of translation, descriptive translation studies (DTS), Michael Ende, *Jim Button*

Joanna Dybiec-Gajer – profesor uczelni w Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, gdzie kieruje Katedrą Dydaktyki Przekładu w Instytucie Filologii Angielskiej. Jej główne zainteresowania badawcze obejmują teorię, praktykę i dydaktykę przekładu, a ostatnio głównie przekład dla dzieci i młodzieży, przekład multimodalny i amatorski. Autorka licznych publikacji przekładoznawczych. Najnowsze to współredakcje: *Negotiating Translation and Transcreation of Children's Literature: From Alice to the Moomins* (z R. Oittinen i M. Kodurą, 2020) oraz *Mediating Practices in Translating for Children: Tackling Controversial Topics* (z A. Gicalą, 2021). Autorka monografii: *Złota różdżka. Od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych* (2017); *Zmierzyć przekład? Z metodologii oceniania w dydaktyce przekładu pisemnego* (2013) i *Guidebook Gazes. Poland in American and German Travel Guides* (2004). Współautorka *Słownika polskiej terminologii przekładoznawczej* (2019). W zarządzie Krakowskiego Towarzystwa Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej Tertium od 2008 r.