

BARIERY LITERATURY DLA DZIECI. RECEPCJA KSIĄŻEK OBRAZKOWYCH WE WŁOSZECH A KWESTIA GŁOŚNEJ LEKTURY

Republika dzieci

Przekonanie, że literatura dla dzieci jest zrozumiała dla każdego obywatela „powszechnej republiki dziecięcej” (Hazard 1971: 124), a zatem może przekraczać bez problemów granice państw, nie tylko geograficzne, ale także ideologiczne, kulturalne i polityczne¹, rozpowszechniło się w Europie po II wojnie światowej. Ta utopijna wizja z jednej strony odzwierciedla istotną cechę książek dla dzieci i młodzieży, które zachowując „żywe poczucie narodowości (...) rozniecają także sens człowieczeństwa” (Hazard 1971: 124), z drugiej jednak strony opiera się na założeniu, że istnieje jakaś powszechna, międzynarodowa oraz „monolingwalna i monokulturowa kultura dziecięca, w której międzynarodowe porozumienie jest na porządku dziennym” (O’Sullivan 2004: 146).

Chociaż pojęcie „republiki dziecięcej” oddaje w części „niesamowitą aktywność translatorską” (O’Connell 1999: 208) charakteryzującą dotąd literaturę – już w latach trzydziestych Hazard podkreślał, że „każdy kraj daje i każdy otrzymuje: wymianom nie ma końca” – idea ta pozostaje „romantyczną abstrakcją” (O’Sullivan 2005: 8), która nie tylko nie odzwierciedla, na przykład, sytuacji krajów rozwijających się², ale przede wszyst-

¹ „(...) mimo że Hazard uznaje narodowe cechy literatur różnych społeczności i przypisywane im znaczenia, proponuje obraz dzieciństwa, które wykracza poza wszelkie polityczne i językowe bariery” (O’Sullivan 2004: 8).

² Por. O’Sullivan (2004) i O’Sullivan (2005).

kim nie uwzględnia „rzeczywistych warunków komunikacji dziecięcej na poziomie ponadnarodowym” (O’Sullivan 2005: 8).

Przypisywanie literaturze dziecięcej charakteru międzynarodowego, związane z pojmowaniem w taki sposób samego dziecka, prowadzi w istocie do pomijania istotnych aspektów kulturowych tłumaczenia książek i ich przenikania przez granice. Można więc wprawdzie twierdzić, że literatura dla dzieci jest niczym „posłaniec, który pokonuje góry i rzeki, przepływa morza i nawiązuje przyjaźnie na drugim końcu świata” (Hazard 1971: 124), ale nie można zapominać o ograniczeniach i normach krępujących tłumacza, zwłaszcza w przekładzie dla dzieci: „tłumaczenie książki dla dziecka z jednego języka na drugi nie jest zadaniem tak oczywistym i spontanicznym, jak mogłoby się wydawać, a granice i urzędy celne naprawdę istnieją” – podkreśla Berteza, analizując angielskie przekłady Rodariego (Berteza 2000: 94).

A tam, gdzie istnieją granice i urzędy celne, trzeba także płacić cło.

Granice otwarte i zamknięte: książka obrazkowa we Włoszech

Przypadek recepcji książki obrazkowej we Włoszech jest osobliwy, gdyż najpierw przekroczyła ona swobodnie granice, a potem została niejako „odesłana”. Książka obrazkowa to

książka, w której słowa i ilustracje są nierozzerwalną jednością. Niemal zawsze jest oparta na jakiejś narracji, na którą składają się zarówno słowa, jak i obrazki. Tekst jest zwykle krótki, a ilustracje pojawiają się na każdej stronie; niekiedy na jednej stronie znajduje się kilka ilustracji albo też jedna duża ilustracja zajmuje całą podwójną stronę” (Dal Gobbo 2007: 42).

Chodzi o produkt wydawniczy skomponowany na zasadzie współzależności między obrazem i słowem³, przeznaczony do głośnej lektury przez dorosłego, który dramatyzuje opowieść w trakcie czytania. Pełną dojrzałość ekspresji artystycznej gatunek ten osiągnął w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii (Anstey and Bull 2004). W tym samym okresie książka obrazkowa dotarła także do

³ Zob. też Dal Gobbo (2004), Doonan (1993), Lewis (1995), Nodelman (1988), Schwarcz (1982), Schwarcz J.H., Schwarcz C. (1984), Spitz (2001), Sipe (1988), Shulevitz (1985).

Włoch, przede wszystkim dzięki „archeologicznym”⁴ i pionierskim wysiłkom Roselliny Archinto i jej wydawnictwa Emme Edizioni. W tym czasie literatura dla dzieci we Włoszech była przestarzała, banalna i skonwencjonalizowana, gdyż nie objęła jej atmosfera aktywności i ożywienia panująca w innych krajach. Dopiero „damie włoskiego przemysłu wydawniczego” udało się ją odnowić:

Wydawało się, że we Włoszech w okresie powojennym, tak powoli dobiegającym tu końca, literaturze dla dzieci – tej Wielkiej Wygnance – odmówiono prawa do przejmowania fermentów kulturalnych, które wcześniej tak owocnie wykorzystywała. (...) Jednak mury, ideologie, zimne wojny narzucały książkom dla dzieci bezkrywistą ostrożność „bajek muzycznych”, zamaskowaną cenzurę (Faeti 2004: 9).

Ubóstwo estetyczne było cechą książek dla najmłodszych czytelników „do czasu, gdy w latach sześćdziesiątych pojawiło się wydawnictwo Emme” (Pallottino 1988: 343), o którym Fochesato mówi wręcz jako o „rewolucji kopernikańskiej” (Fochesato 2000: 17). Przełom był wynikiem podróży do Stanów Zjednoczonych, kiedy to Rosellina Archinto natknęła się na *Little Blue and Little Yellow* (1959) Lea Lionniego, pierwszą abstrakcyjną książkę ilustrowaną, opowiadającą o przyjaźni dwóch kolorowych plam. Zapoznanie się z tą publikacją uświadomiło Włoszce przepaść dzielącą literaturę dla dzieci w Ameryce i we Włoszech. Archinto zrozumiała, że nie ma niczego, co mogłaby czytać swoim pięciorgu dzieciom, i postanowiła założyć własne wydawnictwo w Mediolanie:

Dzieje Roselliny Archinto są niezwykle: rodzi się w Genui w 1933 roku, uzyskuje dyplom z ekonomii na Uniwersytecie Katolickim w Mediolanie, studiuje na Columbia University w Nowym Jorku, rodzi pięcioro dzieci: to wszystko z pewnością złożyło się na jej decyzję zostania wydawcą w latach sześćdziesiątych (Finocchi 2004: 29).

Tak więc w 1966 roku Archinto założyła wydawnictwo Emme, aby wydać wojnę stereotypowym książkom obrazkowym we Włoszech, napotkała jednak wiele przeszkód i krytyki; jej idee określane były wręcz jako pomysły wariatki⁵.

Jej polityka wydawnicza rozwinęła się zasadniczo w trzech kierunkach (Faeti 2004: 18). W serii „Pomeriggi” kierowanej przez Natalię Ginzburg

⁴ Zob. Beseghi (2005: 24).

⁵ Wywiad osobisty, 6 maja 2007.

publikowała klasykę dla dzieci, np. *Hadzi-Murat* Lwa Tołstoja. W serii „Punto Emme” ukazywały się dzieła poświęcone eksperymentalnej pedagogice i dydaktyce, które uczyniły z wydawnictwa

niezwykle prężną przestrzeń pedagogiczną, która odróżniała się od środowiska akademickiego swym silnym, nierozdzielny i otwarcie deklarowanym związkiem z teraźniejszością, a także oryginalnością i zainteresowaniem tym wszystkim, co miało w sobie młodzieńczą, rewolucyjną i odnowicielską siłę, nawiązującą do idei i tendencji dominujących w ówczesnej kulturze (Faeti, w: Massi 2004: 41).

Trzecia, „historyczna” seria wydawnicza otworzyła włoskie granice na książkę obrazkową dzięki przekładowi ponad trzystu takich pozycji⁶, np. *The Very Hungry Caterpillar* (1969) Erica Carle (*Un baco molto affamato* 1969), *Little Blue and Little Yellow* (1959) Lea Lionniego (*Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, 1967), *Where the Wild Things Are* (1963) i *In the Night Kitchen* (1970) Maurice’a Sendaka (*Nel paese dei mostri selvaggi* 1969 i *Luca, la luna e il latte*, 1970/71), *War and Peas* (1974) Micheala Foremana (*Guerra e pasta*, 1975) oraz książek Jeana Brunhoffa, Tomiego Ungerera i Davida McKee. Archinto jako pierwsza wydała we Włoszech *The Tale of Peter Rabbit* Beatrix Potter w przekładzie pisarki Giulii Niccolai; we włoskiej wersji królik Peter przybrał bardziej swojskie miano Ludovico (*Le favole di Ludovico coniglio*, 1981).

Rosellina Archinto zdawała sobie sprawę z wartości książek, które wprowadzała na włoski rynek, i z ryzyka, jakie niesła z sobą ta decyzja, gdyż chodziło o utwory wykraczające poza tradycyjne normy estetyczne i z tego powodu uważane za elitarne. Przekłady tych dziwnych „książek dla dzieci architektów” wykonywała niekiedy sama, a niekiedy powierzała je poetom i pisarzom, dobierając tłumaczy równie starannie jak same książki.

To jednak nie wystarczyło i w 1984 roku wydawnictwo Emme, „zbyt nowatorskie w stosunku do swoich czasów” (Vassalli 2005: 47), musiało zakończyć działalność.

⁶ Emme Edizioni publikowała także książki autorów włoskich, takich jak Bruno Munari, Maria Enrica Agostinelli, Emanuele Luzzati, Altan, Nico Orengo i Iela i Enzo Mari.

Opłaty celne: problemy przekładu

Elementy wizualne i performatywne w tłumaczeniu książek obrazkowych

Jak już powiedziano wcześniej, Archinto sama dokonywała niektórych tłumaczeń, a inne powierzała takim pisarzom jak Antonio Porta i Giulia Niccolai. Zadanie nie należało do łatwych. Książki obrazkowe to teksty multimodalne⁷, które do opowiedzenia historii używają różnych systemów znakowych, przede wszystkim werbalnego i wizualnego. Ponieważ skierowane są do dzieci w wieku przedszkolnym, które nie potrafią czytać ani pisać, są przeznaczone do głośnej lektury i często stają się okazją do recytacji czy *performance*. Dlatego też porównywano je zarówno do scenariuszy, jak i partytur muzycznych. Schwarcz zauważa, że połączenie dwóch systemów semiotycznych składających się na książkę obrazkową prowadzi do powstania partytury (1982: 14), podczas gdy Spitz podejmuje tę definicję, by odnieść ją do przedstawień teatralnych, i komentuje, zwracając się bezpośrednio do dorosłego czytającego głośno tekst i stającego się w ten sposób pośrednikiem między książką a dziecięcym odbiorcą: „Tak jak aktorzy w musicalu czy przedstawieniu teatralnym, tak i ty, dorosły czytelniku, jesteś mediatorem między twoim dzieckiem a przedmiotem kultury” (Spitz 1999: 16). Także Shulevitz twierdzi, że książki obrazkowe stają się inspiracją do doświadczenia teatralnego i że w istocie mają „więcej wspólnego z teatrem i z filmem” (Shulevitz 1985: 16). Łatwo się więc domyślić, że tłumaczenie tych prawdziwych dzieł sztuki nie jest tak proste, jak mogłoby się wydawać.

Oittinen to jedna z niewielu uczonych, która badała ten specyficzny gatunek literacki. Szczególny nacisk położyła na to, że książki obrazkowe są przeznaczone do głośnej lektury, lecz „często zapomina się o «kontekście ustnym»”⁸ (Oittinen 2000: 32). Głośna lektura ma duże znaczenie nie tylko w tłumaczeniu książek obrazkowych, ale także innych gatunków

⁷ „(...) teksty multimodalne: fotografie i ich opisy, diagramy i didaskalia słowne, historie i ich ilustracje” (Kres, van Leeuwen 1996: 76). Por. także Stöckl: „pojęcie multimodalności odnosi się do przedmiotów komunikacji oraz procesów łączących różne systemy (typy) znaków, których produkcja i recepcja wymaga od uczestników komunikacji, aby dostrzegali zależności semantyczne i formalne między wszystkimi użytymi repertuarami znaków” (Stöckl 2004: 9).

⁸ „Do tej pory powstało niewiele analiz przekładów dla dzieci, które rozważałyby ich akceptowalność stylistyczną od strony dziecięcego odbiorcy oraz to, czy nadają się one do głośnej lektury” (O’Sullivan 2005: 24).

literatury dziecięcej, gdyż często jest jedynym sposobem kontaktu nieumiejącego jeszcze czytać dziecka z tekstem⁹. Z tego powodu tłumacz nie może zapominać, że tłumaczony przez niego tekst „musi żyć, toczyć się płynnie, dobrze brzmieć w głośnym czytaniu” (Oittinen 2000: 32). Zaslugą Oittinen jest także powiązanie głośnej lektury z zagadnieniem *performance*: gdy dorosły czyta dziecku tekst, często robi to w sposób teatralny, dramatyzując go:

Problem lektury wiąże się z problemem deklamacji. Tłumacz przekładający dla dzieci musi brać pod uwagę użytkowanie tej literatury: nieumiejące jeszcze czytać dzieci słuchają tekstów przekazywanych im w głośnej lekturze przez dorosłych. Różnymi środkami – przez powtórzenia, strukturę zdań, przenoszenie wierszy, interpunkcję – tłumacz ożywia tekst w ustach czytającego dorosłego. Tłumacz powinien być także świadom potencjalnych sposobów ekspresji – intonacji, tonu, tempa, pauz, nacisku, rytmu – i przyczyniać się na wszelkie możliwe sposoby do sprawienia czytającemu na głos przyjemności z lektury (Oittinen 2006: 39).

Oittinen podkreśla związek między tłumaczeniem książek obrazkowych a tłumaczeniem tekstów teatralnych, gdyż w obu wypadkach chodzi o utwory przeznaczone do pewnego typu deklamacji:

Ilustracje to rodzaj scenografii do tekstu: tak jak w teatrze, wywierają one wrażenie na publiczności, czyli na słuchającym dziecku. W przypadku tłumaczenia tekstów ilustrowanych, tak samo jak w przekładzie teatralnym, „problemy przekładu tekstów literackich zyskują nowy wymiar złożoności, gdyż tekst jest tylko jednym elementem w całości dyskursu”, jak mówi Susan Bassnett-McGuire (1980 :131), opisując tłumaczenie teatralne (Oittinen 1990: 50).

Tłumaczenie książki obrazkowej wykazuje także pewne podobieństwa do tłumaczenia audiowizualnego. Wszystkie trzy formy sztuki odwołują się do elementów wizualnych i oralnych: „Jako forma sztuki, teatr i film mają wiele cech wspólnych z książkami obrazkowymi; tłumaczenie tekstów dla małych dzieci nie różni się bardzo od tłumaczenia teatralnego i filmowego” (Oittinen 2000: 111). „Deklamowalność”, a czasem wręcz „śpiewność” tekstu, to przykład problemów, z jakimi muszą mierzyć się wszyscy tłumacze teatralni i filmowi, tak samo jak z ograniczeniami narzu-

⁹ „Wspólny odbiór, teatralizacja i głośne czytanie to także cechy charakterystyczne książek dla dzieci i ich przekładów. Głos ludzki jest potężnym narzędziem, a głośna lektura to jedyny sposób, w jaki nieumiejące czytać dziecko ma dostęp do świata literatury” (Oittinen 1995: 60).

canyami przez obrazy, które w książkach obrazkowych pełnią jednocześnie funkcję scenografii i elementu kinezyicznego, gdyż mogą być użyte do przedstawienia ruchu. Można stąd wywnioskować, że wszystkie trzy typy tłumaczenia¹⁰ są powiązane z ruchem, dźwiękiem i kompletnością nie tylko tekstu, ale też sytuacji.

Tłumacze tego specyficznego gatunku literackiego muszą być zatem zdolni do odczytania różnych języków używanych w książkach obrazkowych: „by osiągnąć sukces, tłumaczom potrzebna jest wiedza o tym, jak interpretować wszystko, co zostało «napisane», we wszystkich, odmiennych językach” (Oittinen 2000: 113). I nie chodzi tylko o kod wizualny, gdyż – jak twierdzi Oittinen – „tekst ilustrowany, taki jak książka obrazkowa, nie jest jedynie połączeniem słów i obrazków: ważny jest tu zarówno dźwięk, jak i rytm” (Oittinen 2000: 109).

Jedynym przykładem, który Oittinen (2003) podaje na poparcie swych tez, jest analiza niemieckiego, fińskiego i szwedzkiego przekładu *Where the Wild Things Are* Maurice’a Sendaka. Oittinen skupia się szczególnie na znaczeniu interpunkcji, mimo że głośna lektura tekstu zależy jej zdaniem także od wielu innych czynników, takich jak układ strony oraz rozmiar i forma czcionki, które „mogą dać czytającemu głośno wskazówki czy wręcz instrukcje co do tego, jak używać głosu i odgrywać tekst” (Oittinen 2003: 132).

Ten rodzaj instrukcji czy też didaskaliów¹¹ ma wielkie znaczenie, gdyż sugeruje dorosłemu czytelnikowi, w jaki sposób czytać tekst dziecku. Dodać do tego należy rolę odgrywaną przez ilustracje, które również mogą stać się wskazówkami co do sposobu recytacji. Typowa dla książek obrazkowych interakcja między obrazami a słowami sprawia więc, że wymagają one „dużych umiejętności semantycznych czy semiotycznych” (Landes 1985: 53) i ich tłumacz, tak samo jak tłumacz komiksów, musi stać się „semiotycznym detektywem” (Celotti 2008: 47).

¹⁰ Naturalnie, przekład książeczek obrazkowych nie podlega ograniczeniom czasowym, jak ma to miejsce w przekładzie audiowizualnym i teatralnym, gdyż czytelnik może zatrzymać się w trakcie lektury, robić przerwy lub na nowo czytać skończoną książeczkę.

¹¹ Rozważania na ten temat oraz podane przykłady zostały już zawarte częściowo w artykule Sezzi (2009) i Sezzi (2009a).

Opłaty na granicy: implikacje odmiennego obrazu dziecka i dorosłego czytelnika

Jak można wywnioskować z rozważań przedstawionych w poprzednim podrozdziale, włoscy tłumacze pierwszych angielskich i amerykańskich książek obrazkowych musieli stawić czoła potężnemu wyzwaniu. Doprowadziło to do zaskakujących rezultatów, ale niekiedy także do osobliwych decyzji translatorskich, wynikających zapewne z niewielkiego obeznania z tym gatunkiem literackim oraz z odmiennego obrazu dziecka jako odbiorcy tekstu i obrazu dorosłego czytelnika będącego pośrednikiem między tekstem a dzieckiem.

Oittinen twierdzi: „Obraz dziecka to skomplikowane zagadnienie: z jednej strony jest czymś niepowtarzalnym, wynikającym z indywidualnego, osobistego doświadczenia; z drugiej strony jest czymś zbiorowo przyswojonym przez całe społeczeństwo” (Oittinen 2000: 4). Przekład dla dzieci nigdy nie jest neutralny i zawsze wiąże się z ideologią i etyką. Strategie przekładowe zależą zaś od wyobrażeń dorosłych o dziecku i od tego, co uważają dla niego za „słuszne”, dlatego też przekład dla dzieci „nigdy nie jest działaniem niewinnym” (Oittinen 2006: 42).

W przypadku tłumaczenia książek obrazkowych trzeba wziąć pod uwagę także wyobrażenie tłumacza (i społeczeństwa) o dorosłym, który ma czytać na głos dziecku w wieku przedszkolnym: o jego umiejętnościach lektury, interpretacji i pośredniczenia w przyswajaniu treści (Sezzi 2008; 2009; 2009a; 2009b). Odmiennie poglądy na temat dziecka i dorosłego w kulturze wyjściowej i docelowej prowadzą do zmian w przekładzie, obejmujących nie tylko samą treść, ale także „instrukcje” skierowane do dorosłego czytającego na głos.

Przykładem takich zmian jest włoskie tłumaczenie *Where the Wild Things Are* (1963) Amerykanina Maurice’a Sendaka, dokonane w 1969 dla Emme Edizioni przez Antonia Portę. Już tytuł włoskiej wersji, *Nel paese dei mostri selvaggi* („W kraju dzikich potworów”) sygnalizuje te same problemy, które Christiane Nord wskazywała w odniesieniu do przekładu hiszpańskiego (*Donde viven los monstruos*). Oddanie w tytule (a potem w tekście) angielskiego słowa *things* jako *mostri* („potwory”), zmieniło funkcję ekspresywną wyrażenia, nadając mu wyraźną konotację negatywną:

Tytuł książeczki Maurice’a Sendaka odwołuje się do ustępu w książce, w którym zdenerwowana matka nazywa syna *wild thing*. W swoim śnie mały chłopczyk odwiedza *wild things* i zostaje ich królem. Stworzenia te bez wątpienia

wyglądają na ilustracjach na dzikie, ale z całą pewnością nie mają w sobie nic z potworów („olbrzymich”, „brzydkich”, „okrutnych” czy nawet „wynaturzonych”), jak to sugeruje hiszpańska wersja (Nord 1995: 277).

Co ciekawe, włoski tytuł filmu nakręconego na podstawie książeczki Sendaka (reżyseria: Spike Jonze, scenariusz: Dave Eggers, 2009) zastąpił „potwory” terminem „stworzenia” (*Nel paese delle creature selvagge*).

Przekład tekstu przynosi jednak wiele interesujących wskazówek co do lektury skierowanych do dorosłego. Książka opowiada historię Maxa, nazywanego przez matkę *wild thing*, gdyż stale coś broi; ukazuje przemianę jego złości na rodziców w fantastyczną podróż¹² poza granice pokoju dzieciennego, do krainy, w której żyją *wild things*. Obrazki książki powiększają się wraz z rosnącą złością bohatera: znikają białe ramki wokół ilustracji i – jak podkreśla Moebius – „świat Maxa poszerza się poza ramy obrazka przedstawiającego jego samego w pokoju do swobodnej podwójnej ilustracji pokazującej miejsce, w którym żyją dzikie stworzenia” (Moebius 1985: 150). Punkt kulminacyjny historii i wybuch wściekłości Maxa przedstawiono tylko w sposób wizualny, na ilustracjach zajmujących trzy podwójne strony w środku książki. Zakłada się, że po dotarciu do tego miejsca opowieści dorosły zacznie tańczyć wraz ze słuchającym dzieckiem, gdyż ilustracje te tworzą dynamiczną miniscenkę. Słowo *rumpus* z wcześniejszej strony zostaje „przetłumaczone” (w tym przypadku chodzi o prawdziwy przekład intersemiotyczny) na ciąg obrazków, co pozwala skutecznie zaktywizować cały jego potencjał semantyczny. W wersji włoskiej rzeczownik *rumpus* oddano jako *ridda*. Termin ten oznacza typ tradycyjnego tańca, w którym „uczestnicy tańczyli w kole, trzymając się za ręce i śpiewając”, ale w znaczeniu metaforycznym określa „szaleńczy, chaotyczny ruch wirowy wprawiający w oszołomienie i ośpienie”¹³. Słowo odzwierciedla więc fonologicznie termin angielski, a jednocześnie uaktywnia semantycznie ilustracje skłaniające dorosłego czytelnika, by zaczął tańczyć¹⁴.

Innym charakterystycznym przykładem jest włoskie tłumaczenie *Ups and Downs* Boba Gilla (1974). Decyzja przełożenia tej książki to kolejny

¹² Jak wyjaśnia Sendak, jego książeczki „są wariantami na ten sam temat: w jaki sposób dzieci zaczynają kontrolować swoje uczucia – gniew, nudę, lęk, frustrację, zazdrość, oraz uczą się panować nad rzeczywistym wymiarem życia” (Sendak w: Lanes 1980: 227).

¹³ Por. *Dizionario Inglese* Devoto Oli.

¹⁴ Aktorka Flavia De Lucis zachęca uczestników *Corso di formazione per lettori volontari nell'ambito del progetto Nati per Leggere*, by po dojściu do tego miejsca historii zaczęli tańczyć razem z dziećmi.

dowód dalekowzroczonej i nowatorskiej polityki wydawniczej Roselliny Archinto: chodzi tu o zabawę perspektywami wizualnymi, dzięki której dziecięcy odbiorca utożsamia się na zmianę z dwiema społecznościami przedstawionymi w książce, *Ups* i *Downs*, oraz dowiaduje się, że różnice między ludźmi zależą tylko od punktu widzenia. Książka opowiada o dwóch ludźmi: Downsach, których wioska znajduje się u podnóża góry, i Upsach, mieszkających na jej szczycie. Czarna chmura nie pozwala im zobaczyć się nawzajem i dopiero gdy przesuwają się dalej, odkrywają oni swoje istnienie. Nie tylko ilustracje, ale również interakcja między obrazami i słowami, a także architektura książki są podporządkowane tematowi: np. gdy mowa o Downsach, tekst znajduje się na dole strony, a gdy o Upsach, przesuwają się w górę. Extradiegetyczny and heterodiegetyczny narrator często dodaje własny komentarz, zwracając się bezpośrednio do czytelnika, co pomaga dorosłemu czytelnikowi stworzyć odpowiedni nastrój przy głośnej lekturze. W oryginale wtręty metanarracyjne są włączone bezpośrednio do tekstu, natomiast w przekładzie włoskim, zatytułowanym *I Su e i Giù*, tłumaczka przeniosła je w nawias, sugerując w ten sposób dorosłemu, że powinien zmienić ton głosu i zrobić pauzę, aby dziecko zauważyło inny poziom narracyjny, np. (*Jeśli chcesz wiedzieć, jakie to było przyjęcie, odwróć stronę*).

Niekiedy jednak dodanie znaków interpunkcyjnych mających pomóc dorosłemu czytelnikowi w wykonaniu *performance* może zmienić charakterystykę postaci, np. wykrzyknik może skłonić dorosłego czytelnika do podniesienia głosu i ubarwienia lektury, ale nie pozostaje w zgodzie z ilustracjami dopełniającymi narrację. Przykład takiej sytuacji można znaleźć w książce *Look What I've Got!* (1980) angielskiego autora Anthony'ego Browne'a. Opowieść o przyjaźni dwóch chłopców, Jeremy'ego i Sama, jest w niej pretekstem do przedstawienia opozycji między materializmem a duchowością. Jeremy ma mnóstwo zabawek i dóbr konsumpcyjnych, którymi chwali się stale przed przyjacielem, mówiąc *Look what I've got!* („Zobacz, co mam!”), ale Sama to nie obchodzi, gdyż dla niego bogactwem jest jego świat wewnętrzny. Ta obojętność na bogactwo, którym popisuje się Jeremy, zostaje zasygnalizowana na ilustracjach: Sam przedstawiony jest zawsze z rękami w kieszeniach i wzrokiem utkwionym gdzieś przed siebie. W tekście nie odpowiada nigdy na prowokacje Jeremy'ego (*I bet you wish you had one* [„Założę się, że chciałbyś mieć coś takiego”]). Dopiero pod koniec opowiadania, po wybawieniu przyjaciela z rozmaitych tarapatów, w które wpakowały go jego własne zabawki, Sam odpowiada spokojnie: *No, not really* („Nie, niespecjalnie”). Odpowiedź ta pozostaje

w zgodzie z jego osobowością. We włoskim tłumaczeniu Adriany Rossi Stoffel *Guarda che cosa ho!* (1980) ostatnia wypowiedź Sama, zakończona wykrzyknikiem i skłaniająca dorosłego do podniesienia głosu, sprawia wrażenie ironicznej i nieco agresywnej: *Mica vero!* („Akurat!”).

Metalepsje¹⁵, które Anthony Browne często wykorzystuje w swoich utworach, aby nadać im pozór opowieści ustnej, w przekładach włoskich bywają usuwane, być może dlatego, że we Włoszech uważa się dorosłego czytelnika za mniej chętnego do zabawy z dzieckiem. *Through the Magic Mirror* (1972) to przykład tekstu przeznaczonego dla podwójnego odbiorcy¹⁶; wiele zawartych w nim intertekstualnych aluzji do obrazów Magritte’a zrozumiałych będzie tylko dla czytelnika dorosłego. Historia opisuje fantastyczną podróż znudzonego i zaniedbanego przez rodziców dziecka. Magiczne zwierciadło przenosi je do jego miasta, ale odmienionego, i narrator często zaprasza dziecięcego czytelnika, aby odszukał dziwne szczegóły na ilustracjach (np. latających księży), zadając mu bezpośrednio pytania. Na jednej z ilustracji widzimy Toby’ego na ulicy, przy której stoi jego dom, ale jest tam tęcza wychodząca z muru kamienicy, rybka pływająca w oknie, drzewo rosnące na dachu i wiele innych niezwykłych detali. Tekst angielski podkreśla, że ulica nie wydaje się „tą samą ulicą” i kończy pytaniem „ale czy słusznie?”, na które dziecko powinno odpowiedzieć, wskazując osobliwe elementy. Przekład włoski (wydany bez nazwiska tłumacza), zatytułowany *Lo specchio magico* (1976), nie tylko „udomowił” układ graficzny tekstu, przesuwając go z prawej strony na stronę lewą, zgodnie z tradycyjnym podziałem w książkach ilustrowanych, ale zastąpił też pytanie zdaniem oznajmującym: *Sembrava la solita vecchia strada, ma forse non lo era* („Wydawało się, że to ta sama ulica, ale chyba tak nie było”).

W przekładzie książki wprowadzono także inne zmiany, mające zapewne pomóc dorosłemu w ukierunkowaniu głośnej lektury. Na dwustronnej ilustracji pokazującej powrót Toby’ego do codziennej rzeczywistości widać dziecko, które szuka i na koniec odnajduje zwierciadło. Wyrażenie deiktyczne *Of course, there it was, right behind him* („Oczywiście, tu było, tuż za nim”) we włoskim tłumaczeniu staje się okrzykiem zdziwienia. Eksklamacja i wykrzyknik powinny skłonić dorosłego do wskazania dziecku palcem poszukiwanego przedmiotu: *ah eccolo! Proprio dietro di lui* (Ach, to ono! Tuż za nim!).

¹⁵ Por. Genette (1976).

¹⁶ Por. Shavit (1986) i O’Sullivan (2005).

Inną strategią przekładową ułatwiającą głośną lekturę jest przekład imion bohaterów. Jak twierdzi Dollerup, „imiona w książkach dla dzieci często są zmieniane – czasami trudno zrozumieć dlaczego (...) ale być może ma to jakiś związek z łatwością ich odczytania” (Dollerup 2003: 94). Poszczególni tłumacze wybierają różne rozwiązania: Porta w *Where the Wild Things Are* zachowuje imię bohatera – Max – łatwe do wymówienia przez włoskiego czytelnika; w *Look What I've Got!* Sam pozostaje Samem, ale Jeremy zmienia się w Toma; także Toby z *Through the Magic Mirror* we włoskim przekładzie nosi imię Tom. Najwyraźniej więc tłumacze starają się zachować imiona oryginalne lub zastąpić je imionami angielskimi o łatwiejszej wymowie. Ciekawy jest przypadek *Ups and Downs* Boba Gilla: wszyscy mieszkańcy Ups w oryginale nazywają się *something Up, such as Cynthia Up or George Up or Terry Up or Elizabeth Up or Allison Up or Frank Up* („jacyś Górni na przykład Cynthia Górna, George Górny, Terry Górny, Elizabeth Górna, Allison Górna i Frank Górny”). W przekładzie dokonano całkowitej italianizacji imion: *Tutti i suoi abitanti, di cognome si chiamavano Su, come per esempio: Piero Su, Ugo Su o Raffaella Su* („Wszyscy mieszkańcy nazywali się z nazwiska Górny, na przykład Piero Górny, Ugo Górny czy Raffaella Górna”). Tak samo postąpiono z mieszkańcami Down/Giù. Tym dziwniejsze wydaje się, że tłumaczka dodała nawiązanie kulturalne do północnej Anglii: *Se non riesci a credere che una grossa e gonfia nuvolaccia nera possa stare tanto a lungo immobile nello stesso posto, non hai che da chiederlo a un qualsiasi abitante dell'Inghilterra del Nord* („Jeśli wydaje ci się nieprawdopodobne, że wielka i spęczniała chmura może tak długo tkwić nieruchomo w tym samym miejscu, wystarczy, że spytasz o to jakiegokolwiek mieszkańca północnej Anglii”). Być może chciano w ten sposób zrekompensować utratę oryginalnej konotacji kulturowej imion.

Elementami, które sprzyjają głośnej lekturze i wspólnej zabawie przy czytaniu, są też onomatopoeje, na ogół oddawane w przekładzie przez ekwiwalenty w języku docelowym, chociaż – jak twierdzi Lathey – strategia egzotyzacji mogłaby w tym przypadku pobudzić ciekawość i wyobraźnię dziecka: „powszechną praktyką tłumaczeniową jest używanie w języku docelowym konwencjonalnych ekwiwalentów. Zastanawiam się jednak, czy bardziej elastyczne podejście nie mogłoby zaintrygować wyobraźnię dzieci” (Lathey 2006: 183).

Zgodnie z tą generalną tendencją, większość włoskich przekładów dla wydawnictwa Emme zastępuje oryginalne onomatopoeje ich odpowied-

nikami włoskimi. Charakterystycznym przykładem tego, jak wyobrażenie o dziecięcym odbiorcy i jego potrzebach wpływa na decyzje tłumacza i może prowadzić do dużych zmian w samej naturze przełożonego tekstu, jest książka *War and Peas* Michaela Foremana (1974), która w sposób bardziej bezpośredni niż *Ups and Downs* podejmuje temat wojny¹⁷. Opowiada historię Króla Lwa i jego zwierzęcych poddanych, którzy umierają z głodu z powodu długiej suszy. Na pobliskich terytoriach, zamieszkiwanych przez ludzi, jest pod dostatkiem pożywienia. Król Lew postanawia zatem udać się wraz ze swym Ministrem Żywności po pomoc do bogatego króla z sąsiedniego królestwa, który jednak każe ich aresztować. Obaj szczęśliwie uciekają z więzienia, ale ludzie ścigają ich w czołgach. Na koniec obaj bohaterowie zostają uratowani dzięki sprytowi innych zwierząt, które za pomocą grochu (stąd gra słów między *peace* „pokój” i *peas* „groch” w tytule) oraz za sprawą opatrnościowego deszczu odnoszą zwycięstwo nad wojskiem ludzi.

Bogaty król ludzi nie przypadkiem nazywa się *Fat King* („Gruby Król”). Na ilustracjach pokazany jest jako grubas z puciołową twarzą. W tekście jego skłonność do objadania się i wynikających stąd częstych niestrawności zaznaczona jest przypisaną mu onomatopieją *burrrp!* *Fat King* cierpi zatem na uporczywą (sygnalizują to trzy „r”) i głośną (podkreśla to wykrzyknik) czkawkę, która stanowi jego cechę charakterystyczną. Poza tym onomatopieczne wyrażenie *burp* rozbudza także wesołość dziecka: humor związany z fizjologią ludzkiego ciała jest szczególnie lubiany przez dzieci i wpisuje się w Bachtinowską koncepcję karnawalizacji, którą analizowała w odniesieniu do literatury dziecięcej Oittinen (2000). „Nieprzyzwoity” śmiech – by użyć słów Rodariego – ma funkcję wyzwalającą i pozwala dziecku na „egzorcyzację poczucia winy” (Rodari 1997: 132), na „rozładowanie napięcia, znalezienie równowagi w stosunku do tematu, uwolnienie się od niepokojących wrażeń i neurotycznych teoretyzacji” (Rodari 1997: 129), ponieważ wypływa z prawdziwego niepokoj. Jednak, jak pisze O’Sullivan, „właśnie te opisy oraz wzmianki o częściach ciała i czynnościach fizjologicznych uznawanych za wstydlive są często eliminowane w przekładzie” (O’Sullivan 2005: 85). Tak się istotnie stało również we włoskim tłumaczeniu, zatytułowanym *Guerra e pasta* („Wojna i makaron”), gdzie oryginalną onomatopoeję zastąpiono bardziej „przyzwoitym” wykrzyknieniem *Ohibò*, wskazującym na oburzenie i dezaprobatę.

¹⁷ „Wojna była tematem omijanym przez wydawców około 1945 roku i przez następne lata. Współczesne książeczki obrazkowe przełamały to tabu” (Graham 1998: 78).

Ostatecznie można więc stwierdzić, że w przekładach książek obrazkowych odmienny jest nie tylko obraz dziecięcego odbiorcy wpisany w tekst, ale także obraz dorosłego czytelnika-pośrednika, który potrzebuje pomocy w stworzeniu *performance* zakładanego przez głośną lekturę.

Zjawisko jest typowe nie tylko dla pierwszych włoskich przekładów książek obrazkowych publikowanych przez Emme, ale także dla nielicznych tłumaczeń, które ukazały się nakładem innych wydawnictw.

Konkluzje

Włoskie granice zamknęły się w latach osiemdziesiątych na import obcych produkcji i otworzyły się ponownie dużo później: dopiero po około dziesięciu latach przerwy znowu pojawiły się Włoszech książki obrazkowe i podobne do nich publikacje (często były to wznowienia wcześniejszych przekładów) publikowane przez Babalibri – nowe wydawnictwo Roselliny Archinto – przez Edizioni EL oraz przez wydawnictwo Einaudi w serii „Tantibambini”. Do dzisiaj jednak dają się we Włoszech odczuć negatywne efekty tego początkowego odrzucenia, wynikającego prawdopodobnie stąd, że czytanie na głos nie było rozpowszechnioną praktyką i że jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ponad połowa Włochów powyżej szóstego roku życia była analfabetami (Boero, De Luca 1995: 244–245). W 2004 roku Valentino Merletti napisał artykuł *Il picture book, questo sconosciuto* („*Picture book*, gatunek nieznan”), podkreślając typowo włoską nieznaną tego gatunku literatury. Różnica jakościowa między produkcją włoską a zagraniczną jest wciąż olbrzymia i nie przetłumaczono dotąd wielu klasycznych książek obrazkowych, na przykład *Rosie's Walk* Pat Hutchins i *Come Away From the Water, Shirley?*, te zaś, które zostały wydane, często zniknęły bez śladu z katalogów i bibliotek:

Zwiększa się poczucie rozdziewu między międzynarodową produkcją wartościowych książek obrazkowych a ich rozpowszechnianiem we Włoszech. Wielu tytułów i autorów nawet nie zaproponowano włoskiemu czytelnikowi, klasycy znikają z katalogów, bo nikt się na nich nie poznał, inni są maltretowani i pozbawiani oryginalności przez nieodpowiednie procedury drukarskie, zmianę struktury graficznej: niestety powszechnie akceptuje się wydawanie w formacie kieszonkowym, na papierze marnej jakości książek, które w rezultacie przemykają przez włoski rynek i nie mają szansy zaistnieć na nim trwale. Być może przyczyną powolnego upowszechniania się książek obrazkowych

we Włoszech jest właśnie brak szacunku, uwagi, przyzwyczajenia, aby także w książkach dla dzieci znajdować interesujące i stymulujące intelektualnie elementy (Valentino Merletti 2004: 21).

Sytuacja przekładu literatury dla dzieci podważa zatem wizję „republiki dziecięcej” wyzbytej granic i opłat celnych. Transfer książek dla dzieci do innych języków okazuje się skomplikowaną podróżą, w której obraz dzieciństwa w danym społeczeństwie, założenia co do zdolności poznawczych dziecka i tego, co jest dla niego „właściwe” i „odpowiednie”, odgrywają fundamentalną rolę. W przypadku książek obrazkowych dochodzi do tego jeszcze jeden niezwykle istotny czynnik – wyobrażenie o dorosłym, który czyta dziecku i jest jedynym pośrednikiem między nim a książką.

przełożyła Monika Woźniak

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Browne A. 1976a. *Through the Magic Mirror*, London: Puffin Books.
——— 1976b. *Lo specchio magico*, Milano: Emme Edizioni.
——— 1980a. *Look What I've Got!*, London – Boston – Sydney: Walker Books.
——— 1980b. *Guarda che cosa ho!*, przeł. A. Rossi Stoffel, Milano: Emme Edizioni.
Foreman M. 2002 [1974]. *War and Peas*, London: Andersen.
——— 1975. *Guerra e pasta*, Milano: Emme Edizioni.
Gill B. 1974. *Ups and Downs*, USA: Addison-Wesley.
——— 1974. *I Su e i Giù*, przeł. G. Niccolai, Milano: Emme Edizioni.
Sendak M. 2001 [1963]. *Where the Wild Things Are*, London: Red Fox.
——— 1969. *Nel paese dei mostri selvaggi*, przeł. A. Porta, Milano: Emme Edizioni.

Literatura krytyczna

- AA.VV. 2005. *MM. Alla lettera emme. Rosellina Archinto editrice*, Bologna: Giannino Stoppani.
Anstey M., Bull G. 2004. *The Picture Book. Modern and Postmodern*, w: P. Hunt (red.), *International Encyclopedia of Children's Literature*, London – New York: Routledge, s. 329–339.
Bader B. 1976. *American Picturebooks. From Noah's Ark to the Beast Within*, New York: MacMillan.
Bertea C., Cerati R. (red.) 2000. *Rodari. Le storie tradotte*, Novara: Interlinea.
Beseghi E. 2005. *Rosellina Archinto: pioniera e archeologa*, w: AA.VV., *MM, Alla lettera emme: Rosellina Archinto editrice*, Bologna: Giannino Stoppani, s. 24–28.
Boero P., De Luca C. 1995. *La letteratura per l'infanzia*, Roma, Bari: Laterza.

- Celotti N. 2008. *The Translator of Comics as a Semiotic Investigator*, w: F. Zanettin (red.), *Comics in Translation*, Manchester: St. Jerome, s. 33–47.
- Dal Gobbo A. 2004. *Parole e figure nell'albo illustrato*, „Liber. Libri per bambini e ragazzi” 61 (styczeń – marzec), Campi Bisenzio, s. 24–30.
- 2007. *La definizione del picturebook*, „Liber. Libri per bambini e ragazzi” 75 (lipiec – wrzesień), Campi Bisenzio, s. 42–45.
- Dollerup C. 2003. *Translating for Reading Aloud*, „Meta” 48 (maj), s. 81–103.
- Doonan J. 1986. *The Object Lesson. Picturebooks of Anthony Browne*, „Word & Image” 2/2 (kwiecień – czerwiec), s. 159–173.
- 1993. *Looking at Pictures in Picture Books*, Stroud: Thimble.
- Faeti A. 2005. *C'era una volta in Italia*, w: AA.VV., *MM, Alla lettera emme: Rosellina Archinto editrice*, Bologna: Giannino Stoppani, s. 8–23.
- Finocchi L. 2005. *La Emme nella storia dell'editoria italiana*, w: AA.VV., *MM, Alla lettera emme: Rosellina Archinto editrice*, Bologna: Giannino Stoppani, s. 28–31.
- Fochesato W. 2000. *Libri illustrati: come sceglierli?*, Milano: Mondadori.
- Genette G. 1976. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino: Einaudi.
- Graham J. 1998. *Picture Books*, w: K. Reynolds, N. Tucker (red.), *Children's Book Publishing in Britain since 1945*, Aldershot: Scholar Press, s. 60–85.
- Hazard P. 1971 (1933). *Uomini, ragazzi e libri*, Bologna: Armando.
- Heins P. (red.). 1977. *Crosscurrents of Criticism. Horn Book Essays 1968–1977*, Boston: Horn Book.
- Klingberg G. 1986. *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, „Studia psychologica et pedagogica”, seria 2., Lund: CWK Gleerup.
- Kress G., van Leeuwen T. 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London – New York: Routledge.
- Landes S. 1985. *Picture Books as Literature*, „Children's Literature Association Quarterly” 10/2, s. 51–54.
- Lathey G. 2006. *Translating Sound in Children's Literature*, w: P. Pinsent (red.), *No Child Is an Island: The Case of Children's Literature in Translation*, Lichfield: Pied Piper, s. 182–186.
- Massi E. 2004. *La pedagogia della Emme Edizioni e gli anni Sessanta. Conversazione con Antonio Faeti*, „Hamelin” 10, s. 41–43.
- Metcalf E. M. 1995. *The Rhythm of Texts: Translating for Children*, „The Lion and the Unicorn” 19/ 2, s. 292–296.
- Moebius W. 1986. *Introduction to Picturebook Codes*, „Word&Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry” 2/2 (kwiecień – czerwiec), s. 141–158.
- Nikolajeva M., Scott C. 2006 [2001]. *How Picturebooks Work*, New York – London: Routledge.
- Nodelman P. 1988. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*, Athens: U of Georgia P.
- Nord C. 1995. *Text-Functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point*, „Target” 7/ 2, s. 261–284.
- O'Connell E. 1999. *Translating for Children*, w: G. Anderman, M. Rogers (red.), *Words, Text, Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, s. 208–216.

- 2003. *What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books?*, „Meta” 48 (maj), s. 222–31.
- Oittinen R. 1995. *The Verbal and the Visual: On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children*, „Compar(a)ison” 2, s. 49–65.
- 2000. *Translating for Children*, New York: Garland.
- 2003. *Where the Wild Things Are. Translating Pictures Books*, „Meta” 48, s. 128–141.
- 2006. *No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children*, w: J. Van Coillie, W. P. Verschueren (red.), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester: St Jerome, s. 35–45.
- Lewis D. 1995. *The Picture Book. A Form Awaiting its History*, „Signal” 77, s. 99–112.
- Øster A. 2006. *Hans Christian Andersen's Fairy Tales in Translation*, w: J. Van Coillie, W.P. Verschueren (red.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, Manchester: St Jerome, s. 141–155.
- O'Sullivan E. 2004. *Internationalism, the Universal Child and the World of Children's Literature*, w: P. Hunt (red.), *International Encyclopedia of Children's Literature*, London – New York: Routledge, s. 13–25.
- 2005 (2000). *Comparative Children's Literature*, London – New York: Routledge.
- Pallottino P. 1988. *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Bologna: Zanichelli.
- Pinsent P. (red.) 2006. *No Child Is an Island: The Case of Children's Literature in Translation*, Lichfield: Pied Piper.
- Puurinen T. 1994. *Dynamic Style as a Parameter of Acceptability in Translated Children's Books*, w: M. Snell-Hornby, F. Pöchacker, K. Kaindl (red.), *Translation Studies. An Interdiscipline*, Amsterdam – Philadelphia: Benjamin, s. 83–90.
- Rodari G. 1997 (1973). *Grammatica della fantasia*, San Dorlingo della Valle: Einaudi Ragazzi (TS).
- Rossi P. 2003. *Translated and Adapted. The Influence of Time on Translation*, „Meta” 48, s. 142–81.
- Schwarcz J.H. 1982. *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature*, Chicago: American Library.
- Schwarcz J.H., Schwarcz C. 1984. *The Picture Book Comes of Age*, Chicago – London: American Library.
- Sezzi A. 2008. *Bridging the Sensorial Gaps: Theory and Practice in Translating the Voice of the Adult Aloud Reader in Pre-school Picturebooks*, w: R. Hyde Parker, K. Guadarrama García (red.), *Thinking Translation. Perspectives from Within and Without*, Conference Proceedings. Third UEA Postgraduate Translation Symposium, Brown Walker, s. 157–174.
- 2009a. *'This isn't a drawing, mommy, it's a story!' Translating the Voice of the Adult Reader in Pre-School Picture Books*, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia (ms).
- 2009b. *The Translation of Pre-School Picturebooks. Towards a Different Child Image and a Different Voice of the Adult Aloud Reader*, w: D. Torretta, M. Dossena,

- A. Sportelli (red.), *Proceedings of the 23rd AIA Conference – Forms of Migration/ Migration of Forms*, s. 352–368.
- Shavit Z. 1986. *Poetics of Children's Literature*, Athens – London: U of Georgia P.
- Shulevitz U. 1985. *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children's Books*, New York: Watson-Gullip.
- Sipe L. 1998. *How Picture Book Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, „Children's Literature in Education” 29/2, s. 97–108.
- Spitz E. H.. 2001 [1999]. *Libri con le figure. Un viaggio tra parole e immagini*, Milano: Arnoldo Mondadori.
- Stephens J. 1999. *Language and Ideology in Children's Fiction*, London – New York: Longman.
- Stöckl H. 2004. *In Between Modes. Language and Image in Printed Media*, w: E. Ventola, C. Charles, M. Kaltenbacher (red.), *Perspectives on Multimodality*, Amsterdam – Philadelphia: Benjamins, s. 9–30.
- Vassalli P. 2005. *Una storia in forma di immagini*, w: C. Francucci, P. Vassalli (red.), *Educare all'arte*, Milano: Electa, s. 53–57.
- Valentino Merletti R. 2004a. *Il picture book, questo sconosciuto*, „Liber. Libri per bambini e ragazzi” 61 (styczeń – marzec), Campi Bisenzio, s. 17–21.
- Venuti L. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London – New York: Routledge.

Słowa kluczowe: książki obrazkowe, książka dziecięca we Włoszech, przekład, głośna lektura

Borders of Children's Literature. Reception of Picture Books in Italy and the Question of Reading Aloud

The article opens with the idea of the international “republic of childhood” without geographical and political borders, as conceived by Hazard and promoted after the Second World War. According to O'Sullivan (2004, 2005), this concept of childhood, and consequently of children's literature, is idealistic and does not address real problems connected with the process of translation. As a matter of fact, the translation of a book for children from one language into another is not as easy as it might seem: frontiers and custom-houses do exist (Bertea 2000: 94). A peculiar *cas limite* is represented by the reception of the picture book in Italy: introduced thanks to the pioneering work of the publishing-house Emme Edizioni and of its translators, the genre was then rejected. Italy had to wait a decade to see the same and similar picture books republished, but it is still paying the price of this initial closing of the borders, which happened even though the translators paid custom-duties and import-duties. These depended not only on the prevailing child image held by the Italian society, but also on the different image of the adult, who was going to read picture books aloud and who was ready to put

on a performance for the child reader (Oittinen 2000). In particular, examples of the discrepancy between the adult and the child images of the source texts and of the target texts selected from American and English picture books and their Italian translations will be investigated.

Key words: picture books, children's literature in Italy, translation, reading aloud

