

Maria Migodzińska
Uniwersytet Łódzki

Zjawisko onomatopei jako złożone zagadnienie w procesie przekładu wierszy Juliana Tuwima dla dzieci na język niemiecki

Wprowadzenie

Dziecięcy sposób patrzenia na świat, w tym także na świat literatury, sprawia, że autorzy pragnący pisać utwory dla dzieci stają przed nie lada wyzwaniem – często dużo większym niż tworzenie tekstów dla dorosłych. Wspominał o tym między innymi Stanisław Barańczak w swoich rozważaniach dotyczących przekładu poezji dla najmłodszych, podkreślając, że „dobra poezja dla dzieci jest *jeszcze bardziej poetycka* niż poezja »dla dorosłych«¹. Na potrzeby niedorosłych odbiorców w mistrzowski sposób odpowiadał w swoich wierszach Julian Tuwim – poeta uznawany za „pioniera twórczości dla dzieci traktowanej na serio”², twórcę przełomowego, którego utwory postrzegane są jako arcydzieła. O Tuwimie i jego związkach ze światem dziecięcym napisano dotychczas wiele – nazywany jest wręcz poetą „dzieckiem podszytym”³. W tym kontekście wskazuje się przede wszystkim dwa obszary twórczości Tuwima, a mianowicie tzw. utwory wspomnieniowe, w których przywoływane są zapachy, smaki czy też zabawy z okresu dzieciństwa, np. *Gorące mleko*, *Kartofle* czy *Podwórko*, a także dzieła pisane *stricte* z myślą o najmłodszych odbiorcach – tytuły, które już od kilku pokoleń rozpoznawane są niemal przez wszystkie polskie dzieci. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć chociażby słynnego *Ptasiego radia* czy też *Słonia Trąbalskiego*⁴.

¹ BARAŃCZAK S., „Rice pudding” i kaszka manna. (O tłumaczeniu poezji dla dzieci), „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 1975, nr 6 (24), s. 75, wyróżnienia jak w oryginale.

² KUCZYŃSKA-KOSCHANY K., *Rimbaudysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci*, „Porównania”, 2019, nr 2 (25), s. 318.

³ NOSEK A., *Pan Maluśkiewicz i wieloryb Juliana Tuwima jako utwór paidialny* [W:] Gorlewska E., Jurkowska M., Korotkich K. (red.), *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, Białystok, Wydawnictwo Prymat, 2017, s. 352.

⁴ Tamże.

Tego typu utwory, jak podkreśla Michał Głowiński, nie powinny być w przypadku Tuwima uznawane za twórczość poboczną czy też marginesową. Wręcz przeciwnie – w swoich wierszach dla dzieci Tuwim prezentuje najwyższy kunszt poetycki. Zjawisko to zaobserwować można zarówno na płaszczyźnie języka, jak i treści – poeta w doskonały sposób porusza dziecięcą wyobraźnię, nie zaniedbując przy tym dorosłych odbiorców⁵. Jeśli zaś chodzi o sam język, to również na tym polu badacze doszukują się w Tuwimie cech typowo dziecięcych. Jak zaznacza Piotr Matywiecki, Tuwim „bawi się polszczyzną wedle pragmatyki dziecięcych zabaw – zabawy te, jak to u dzieci, są bardzo poważne”⁶. Nie sposób nie zauważyć, że opierają się one w dużej mierze na naśladowaniu językowych zachowań dzieci – Tuwim wywraca w swoich wierszach porządek świata, wykorzystując do tego gry słów, dezintegrację związków frazeologicznych, konstrukcje hiperboliczne, błędy fleksyjne czy też słowotwórstwo. Pragnąc w jeszcze pełniejszy sposób nawiązać kontakt z niedorostłym odbiorcą, autor znacznie rozbudowuje warstwę brzmieniową swojej poezji – niezwykle często sięga zatem do echolalii, eufonii, wykrzyknień, a przede wszystkim wyrażen i fraz dźwiękonaśladowczych⁷. Onomatopeje są w przypadku wierszy Tuwima środkiem tak istotnym, że niejednokrotnie stanowią podstawę formotwórczą całych utworów. To właśnie ta cecha sprawia, że poezja Tuwima jest tak charakterystyczna i niepowtarzalna, a co za tym idzie trudna do tłumaczenia. Świadczy o tym m.in. fakt, iż tłumacze stosunkowo rzadko podejmują próby przekładu Tuwimowskich wierszy dla dzieci – wyjątek stanowi *Lokomotywa*, która doczekała się kilku wersji obcojęzycznych⁸.

W niniejszym artykule omówiona zostanie problematyka przekładu elementów dźwiękonaśladowczych w wierszach Tuwima dla dzieci. Wychodząc od pojęcia onomatopei, w części analitycznej autorka skupi się na warstwie brzmieniowej tekstów. Celem artykułu jest uwidocznienie, w jaki sposób realizowane są onomatopeje w Tuwimowskich wierszach dla dzieci oraz czy zostały one zachowane w przekładzie na język niemiecki. Na podstawie przykładów zaczerpniętych z wybranych wierszy autorka wskaże, w jakim stopniu tłumaczowi udało się zachować cechy dźwiękonaśladowcze danego utworu, a także które z elementów wpływających na warstwę brzmieniową tekstu zostały w tłumaczeniu pominięte.

⁵ TUWIM J., *Wiersze wybrane*, red. M. Głowiński, Wrocław, Ossolineum, 1986, s. 260. Jako przykład może posłużyć tutaj chociażby *Lokomotywa*, która wielokrotnie analizowana była jako utwór przeznaczony dla dorosłych. Szerzej na temat różnych interpretacji *Lokomotywy*: JANUSZ-LORKOWSKA M., *Lokomotywa na nowych torach, czyli jak współcześnie się Tuwima*, „Załącznik Kulturoznawczy”, 2019, nr 6, s. 432–435.

⁶ MATYWIECKI P., *Twarz Tuwima*, Warszawa, W.A.B., 2008, s. 272.

⁷ ADAMCZYKOWA Z., *Język dziecka jako kod poetycki wierszy dziecięcych* [W:] Niesporek-Szamburska B., Wójcik-Dudek M. (red.), *Dziecko, język, tekst*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 44.

⁸ O różnych wersjach językowych *Lokomotywy* pisał m.in. Mikołaj Gliński (GLIŃSKI M., „*Buch, jak gorąco*” – *lokomotywa, która dyszy w różnych językach* [online], 2013-05-31, <https://culture.pl/pl/artykul/buch-jak-goraco-lokomotywa-ktora-dyszy-w-roznych-jezykach>, [dostęp: 07.04.2021]. Szerzej na temat wariantów niemieckojęzycznych: LIPIŃSKI K., *Mity przekładoznawstwa*, Kraków, Egis, 2004, s. 36.

Problematyka przekładu literatury dla dzieci

Mimo iż badania nad przekładem literatury dla dzieci w dalszym ciągu uznawane są za stosunkowo nowy obszar translatoryki, to źródła literaturowe dotyczące tej tematyki są niezwykle bogate. Autorzy poruszają w nich różne problemy, analizując zarówno kwestię odbiorcy tłumaczeń literatury dla dzieci, jak również rolę samego tłumacza w procesie przekładu. Jak podkreśla Karolina Albińska, każde tłumaczenie jest tworzone z myślą o konkretnym odbiorcy – ostateczny kształt przekładu zależy więc od „obrazu dziecka wykreowanego przez tłumacza”⁹. Zdaniem badaczki to właśnie ta kwestia stanowi główne źródło rozbieżności w kwestii poglądów na temat sposobu przekładania literatury dla dzieci. Istotną rolę odgrywa też samo podejście tłumacza do swojej pracy – w przypadku przekładu tekstów dla niedorosłych odbiorców „nie ma miejsca na wyższość”¹⁰. Oznacza to, że tłumacz musi wcielić się po części w rolę dziecka, spróbować „zanurzyć się w karniwalistycznym świecie dziecięcym i ponownie go doświadczyć”¹¹, a następnie przełożyć tekst w taki sposób, aby był on atrakcyjny dla odbiorców tłumaczenia. Riitta Oittinen wspomina w tym kontekście o dwóch sposobach zagłębiania się w lekturę literatury dla dzieci. Podczas pierwszego czytania, tzw. estetycznego, tłumacz powinien przyjąć rolę rzeczywistego odbiorcy tekstu, a więc przeczytać go wyłącznie dla przyjemności, patrząc przy tym przez pryzmat dziecka. Druga lektura utworu, tzw. czytanie eferentne, zakłada analityczne spojrzenie na tekst, a co za tym idzie, uruchomienie procesu przekładu¹².

Kolejną istotną kwestią, również w przypadku przekładu dzieł wyróżniających się bogactwem brzmieniowym, jest zagadnienie kreatywności tłumacza, a więc także wolności w procesie przekładu. Problem ten przedstawiany jest w literaturze na wiele różnych sposobów. Za całkowitą wiernością tłumaczenia w stosunku do tekstu oryginalnego opowiada się Göte Klingberg, wyrażając przy tym pogląd, iż wprowadzanie zbyt wielu modyfikacji skutkuje powstaniem zupełnie innego dzieła, co może być postrzegane jako brak szacunku do autora tekstu wyjściowego oraz odbiorców tłumaczenia, którzy w efekcie otrzymują inny tekst¹³. Odrębnego zdania jest m.in. Oittinen, która podkreśla, iż to właśnie dokonywanie modyfikacji pozwala na pozostanie lojalnym w stosunku do odbiorców tekstu docelowego – zmiany sprawiają, że tekst oryginalny otrzymuje nowe życie i staje się produktem, a nie reprodukcją¹⁴.

⁹ ALBIŃSKA K., „Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej, „Przekładaniec: pismo poświęcone przekładom i nie tylko” 2/2009–1/2010, nr 22–23, s. 260.

¹⁰ Tamże.

¹¹ O’SULLIVAN E., *Comparative Children’s Literature*, Abindon, New York, Routledge, 2005, s. 75, cyt. za: ALBIŃSKA K., dz. cyt., s. 260.

¹² OITTINEN R., *Translating for Children*, London, New York, Garland Publishing, 2000, s. 28.

¹³ KLINGBERG G., *Children’s Fiction in the Hands of the Translators*, Malmö, Liber/Gleerup, 1986, s. 17.

¹⁴ OITTINEN R., dz. cyt., s. 21.

Podobnie postrzega to zagadnienie Barańczak, podkreślając, że w przypadku tłumaczenia poezji dla dzieci mamy do czynienia z „nie tyle »wtórnym« wobec oryginału przekładem, co samoistnym, »pierwotnym« jak gdyby dziełem literackim”¹⁵.

Zagadnienie kreatywności tłumacza w odniesieniu do aspektów brzmieniowych utworu porusza zaś Krzysztof Lipiński, analizując różne tłumaczenia *Lokomotywy* Tuwima. Na samym wstępie zaznacza, iż w jego przekonaniu dobry przekład nie musi być tożsamy z tekstem oryginalnym – istotne jest osiągnięcie tego samego efektu przy użyciu różnych środków. Lipiński krytycznie podchodzi ponadto do samego pojęcia „wierności”, podkreślając, iż sugeruje ono odwzorowywanie czy też kopiowanie, co w sposób oczywisty klóci się z całą koncepcją przekładu¹⁶. Poglądy Lipińskiego podziela m.in. Jolanta Kozak, posługując się stwierdzeniem, że powinnością tłumacza jest podążanie „za wszelkimi osobliwościami oryginału, gdyż one właśnie czynią tekst unikatową wypowiedzią”¹⁷.

Jak wspomniano we wstępie, do „osobliwości” Tuwimowskich wierszy dla dzieci z całą pewnością zaliczyć można onomatopeje, które nie tylko w znaczny sposób wzbogacają warstwę brzmieniową, ale w wielu przypadkach wysuwają się na pierwszy plan utworów, wpływając tym samym na organizację całej struktury poetyckiej. Ze względu na fakt, iż onomatopeiczność wierszy Tuwima ukazuje się na wiele różnych sposobów, w dalszej części tekstu zdefiniowane i opisane zostanie samo pojęcie onomatopei.

Onomatopeja jako złożony środek poetycki

Znaczenie onomatopei dla rozwoju języka podkreślał już Heraklit z Efezu, którego poglądy wpłynęły na powstanie tzw. onomatopeicznej teorii mowy. Przyjmuje ona założenie, iż język powstał poprzez naśladowanie zjawisk świata zewnętrznego za pomocą dźwięków mowy – wskazuje tym samym na naturalny związek pomiędzy nazwami a zjawiskami przez nie określanymi. W procesie rozwoju języka związek ten został w znacznym stopniu zatarty, przez co nie jest tak silnie odczuwalny przez użytkowników języka. Nie zmienia to jednak faktu, iż w myśl wspomnianej teorii „znak językowy (...) tworzy nierozzerwalną całość z rzeczą przez ten znak oznaczaną”¹⁸.

Próbę zdefiniowania pojęcia *onomatopeja* należy poprzedzić stwierdzeniem, iż w literaturze naukowej z zakresu literaturo- i językoznawstwa natknijemy się na wiele różnorodnych opisów tego zjawiska. W jednoznaczny sposób termin *onomatopeja* definiuje Mirosław Bańko, określając w ten sposób „wyrazy, które swoim brzmieniem

¹⁵ BARAŃCZAK S., dz. cyt., s. 72.

¹⁶ LIPIŃSKI K., dz. cyt., s. 36.

¹⁷ KOZAK J., *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*, Warszawa, PWN, 2009, s. 33.

¹⁸ LACHUR C., *Zarys językoznawstwa ogólnego*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2004, s. 26.

(np. doborem głosek, akcentem, intonacją), a często także zapisem (np. użyciem dywizów lub wielkich liter) imitują dźwięki i ruchy, do których się odnoszą¹⁹. Przykładami tego typu wyrazów będą zatem wszelkiego rodzaju odgłosy zwierząt (np. *kukuryku*), dźwięki pochodzące ze świata natury (np. *szsz* naśladujące szum wiatru) oraz świata ludzi (np. *gadu-gadu*). Bańko wspomina również, iż onomatopeje mogą dodatkowo imitować ruch (tak jak w przypadku wyrazów *pac* czy też *tup*). Według językoznawcy ciekawą kwestią pozostaje także spór o imitacyjny charakter onomatopei – niektórzy badacze wskazują na fakt, iż wyrazy onomatopeiczne nie stanowią tak naprawdę odwzorowania danego dźwięku, ale jedynie mogą się z nim kojarzyć, co świadczyłoby o tym, że powstały one nie wskutek naturalnego związku, ale na mocy konwencji językowej. Dowodem potwierdzającym tę tezę mają być różne nazwy tych samych dźwięków w różnych językach (np. pianie koguta, które w języku polskim wyrażane jest jako *kukuryku*, w języku niemieckim jako *kikeriki*, zaś w języku angielskim w postaci wyrazu *cock-a-doodle-doo*)²⁰. Przeciwnicy tej tezy twierdzą jednak, iż wyrazy dźwiękonaśladowcze nie muszą być wiernym odwzorowaniem odgłosów pozajęzykowych – imitowane dźwięki ulegają uproszczeniu oraz dopasowywane są do możliwości fonetycznych danego języka²¹.

Przede wszystkim w obszarze literaturoznawstwa termin *onomatopeja* zyskuje niejednokrotnie szersze znaczenie. Jak zaznacza Kazimierz Polański, „w stylistyce rozpatruje się funkcję artystyczną onomatopei, a także rozszerza czasem jej nazwę na wypadki świadomego dźwiękonaśladowczego doboru głosek albo elementów prozodycznych utworu poetyckiego lub jego fragmentu, po części dla imitacji dźwięków pozajęzykowych”²².

Onomatopeja może być zatem postrzegana jako szczególny przypadek instrumentacji głoskowej²³. Wspominają o tym m.in. Bożena Chrzastowska i Seweryna Wysłouch, które na przykładzie wiersza *Deszcz jesienny* Leopolda Staffa wykazały, iż odpowiedni dobór głosek (w tym wypadku głosek szczelinowych i zwarto-szczelinowych [ʃ], [ʒ], [dʒ], [e] oraz [tɛ]) pozwala imitować dźwięki pochodzące z natury (np. dźwięki przypominające odgłosy deszczu), a co za tym idzie ma decydujący wpływ na nastrój panujący w wierszu²⁴.

Taki sposób pojmowania zjawiska onomatopei znajduje swoją genezę w teoriach językoznawczych – istotną rolę odegrał w tym obszarze Georg von der Gabelenz, który jako pierwszy zajął się analizą symboliki dźwięków w lingwistyce. Jego badania

¹⁹ BAŃKO M., *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, s. 5.

²⁰ Tamże.

²¹ URBAŃCZYK S. (red.), *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, Wrocław, Ossolineum, 1978, s. 379.

²² POLAŃSKI K. (red.), *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Wrocław, Ossolineum, 1993, s. 406.

²³ Tamże.

²⁴ CHRZĄSTOWSKA B., WYSŁOUCH S., *Poetyka stosowana*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987, s. 80–81.

kontynuował oraz rozwijał, m.in. Otto Jespersen²⁵, który na podstawie swoich obserwacji prowadzonych na przykładzie języka angielskiego wyraził pogląd, iż określone głoski mogą wywoływać konkretne skojarzenia. Jako przykład podaje m.in. głoskę [i], która przez użytkowników języka angielskiego może być kojarzona z przedmiotami niewielkich rozmiarów – aby zobrazować to zjawisko, Jespersen wymienia m.in. leksemy *little* oraz *weeny*. Jak zauważa Emil Lesner, dodatkowym wzmocnieniem tezy Jespersena jest fakt, iż podobne przykłady znajdujemy również w innych językach – zdaniem Lesnera mogłyby to być m.in. polskie wyrazy *mikrus* i *liliput* czy też niemiecki leksem *nichtig* (pl. *błahy*)²⁶. Założenia Jespersena potwierdzali również amerykańscy badacze Edward Sapir oraz Benjamin Lee Whorf²⁷.

Jak wynika z powyższych rozważań, zjawisko onomatopei ma charakter złożony i może być definiowane w różny sposób. Oprócz podstawowego pojmowania onomatopei jako wyrazu dźwiękonaśladowczego spotkamy się również z jej rozszerzoną definicją, w myśl której efekt dźwiękonaśladowczy można osiągnąć także poprzez odpowiedni dobór głosek w utworze poetyckim. Doskonały przykład tekstów, w których onomatopeja ukazuje się na kilka różnych sposobów, stanowią wiersze Tuwima dla dzieci. W dalszej części niniejszego artykułu zjawisko to zostanie scharakteryzowane przy uwzględnieniu wersji oryginalnej utworów Tuwima oraz ich tłumaczenia na język niemiecki.

Analiza

Jak wspomniano we wstępie, głównym celem artykułu jest wykazanie, w jaki sposób kształtuje się warstwa brzmieniowa utworów Tuwima dla dzieci oraz czy dźwiękonaśladowcze cechy omawianych tekstów pojawiają się również w niemieckich translatach. Materiał badawczy został zaczerpnięty z dwujęzycznego tomu pt. *Firlefanzen – Figielek*²⁸ stanowiącego zbiór najpopularniejszych wierszy Tuwima dla dzieci wraz z ich tłumaczeniami na język niemiecki. Poniżej zaprezentowane zostaną wyniki egzemplarycznej analizy. Przy wykorzystaniu przykładów zaczerpniętych z wybranych utworów przedstawione zostaną kolejno rodzaje onomatopei, na które napotyka odbiorca w trakcie lektury wspomnianych tekstów. W następnym kroku autorka dokona charakterystyki niemieckojęzycznej wersji wybranych fragmentów, skupiając się przy tym na opisie przekładu elementów onomatopeicznych.

²⁵ JESPERSEN O., *Symbolic value of the vowel I [W]*: Jespersen O., *Selected writings*, New York, Routledge, 2010, s. 287–301.

²⁶ LESNER E., *But w butonierce. O przekładzie dźwięków poezji. Studium kontrastywne*, Szczecin, PPH Zapol Dmochowski, Sobczyk, 2015, s. 60–61.

²⁷ Szerzej na ten temat: SAPIR E., *A study in phonetic symbolism [W:] MANDELBAUM D. G., Selected writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, New York, University of California Press, 1949, 61–72 oraz WHORF B., *Language, thought and reality*, London, New York, MIT Press, 1956.

²⁸ TUWIM J., *Firlefanzen – Figielek. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder*, tłum. Wolfgang von Polentz, Berlin, Amalienpresse, 2014.

Omawiając zagadnienie onomatopei na przykładzie Tuwimowskich wierszy dla dzieci, w pierwszej kolejności należy wspomnieć o **wykrzyknikach onomatopeicznych**, które przez Pszczołowską określane są jako „**onomatopeje właściwe**”²⁹. W utworach Tuwima znajdziemy liczne przykłady tego typu form, wśród których sporą grupę stanowią wykrzykniki naśladujące odgłosy zwierząt – ich duża frekwencyjność jest zresztą powszechnym zjawiskiem w przypadku utworów dla dzieci. Próby naśladowania odgłosów natury pojawiają się we wczesnej fazie rozwoju mowy dziecięcej, a więc tego typu onomatopeje są bardzo dobrze rozpoznawane już przez najmłodsze dzieci. Właśnie z tego względu autorzy tekstów literackich przeznaczonych dla dzieci często sięgają do podobnych form, co nie tylko wzbogaca utwory na płaszczyźnie stylistycznej, ale również przyczynia się do przyciągnięcia uwagi niedorośliwych odbiorców. Ponadto, jak zaznacza Maria Ostasz, wprowadzanie w wierszach ciekawych brzmieniowo zjawisk językowych skłania dziecko do ich powtarzania, a co za tym idzie do spontanicznych ćwiczeń artykulacyjnych, przyczyniając się tym samym do rozszerzenia dydaktycznej funkcji tego typu utworów³⁰. Omawiane tutaj wiersze zawierają wyjątkowo dużo wykrzykników onomatopeicznych, które autor nie tylko zgrabnie wplata w swoje teksty, ale także niejednokrotnie opiera na nich cały koncept poetycki. Taka sytuacja ma miejsce m.in. w przypadku wiersza *Kotek*:

Wersja oryginalna	Tłumaczenie
Miauczy kotek: miau! – Coś ty, kotku, miał? (...)	Das Kätzchen miaut so sehr. – Wo kommt denn dein Kummer her? (...)
Wzdycha kotek: o! – Co ci, kotku, co? (...)	Das Kätzchen jammert: Mio! – Was plagt dich denn, Kätzchen, so? (...)
Pisnął kotek: pii... – Pij, koteczku, pij!	Das Kätzchen mauzt immer mehr. – Traum dir, Kätzchen, die Milch wieder her!

Wykrzykniki onomatopeiczne naśladujące odgłosy wydawane przez tytułowego *kotka* pojawiają się w cytowanym wierszu trzykrotnie (*miau!*, *o!*, *pii...*) i stanowią wprowadzenie do każdej kolejnej strofy. Warto przy tym zwrócić uwagę na drugą z użytych form – wykrzyknik *o!*, który imituje odgłos wzdychania. Ze względu na to, iż dźwięk ten nie jest w rzeczywistości wydawany przez koty, można stwierdzić, że autor posłużył się w tym miejscu personifikacją. Dodatkowym wzbogaceniem warstwy brzmieniowej jest fakt, iż przedstawione onomatopeje zostały wykorzystane do

²⁹ PSZCZOŁOWSKA L., *Jak się przekłada onomatopeje*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 1975, nr 6 (24), s. 94.

³⁰ OSTASZ M., *Narracja wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wierszy jako scenariuszy ćwiczeń językowych*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, 2016, nr 14, s. 191–193.

utworzenia gier słownych bazujących na homofonii *miau* – *miał*, *pii* – *pij*. Niemieckojęzyczna wersja omawianych fragmentów wygląda nieco inaczej – tylko w jednym przypadku występuje tutaj wykrzyknik onomatopieczny *Mio!* stanowiący zbitkę form *Miau* oraz *o*, która świadczy o kreatywnym podejściu tłumacza do procesu przekładu. W pozostałych dwóch przypadkach tłumacz zdecydował się na pominięcie wykrzykników i ograniczył się do wykorzystania czasowników o charakterze dźwiękonaśladowczym *miauen* i *mauzen* (pl. *miauczeć*). Jeśli zaś chodzi o gry słów, to w przypadku tłumaczenia nie są one tak wyraziste, jak w oryginale – tłumacz nie posługuje się homofonią, lecz wykorzystuje podobieństwo brzmieniowe wyrazów. Należy jednak podkreślić, że taki zabieg również stanowi pewnego rodzaju zabawę językiem i pozwala na zachowanie rymów. W przypadku tego wiersza tłumaczowi udało się zatem tylko częściowo zachować dźwiękonaśladowcze cechy utworu.

Do doskonałym przykładem tekstu, w którym onomatopeje wysuwają się na pierwszy plan i zarówno na płaszczyźnie treści, jak i języka stanowią istotę całego utworu, jest wiersz *Ptasie radio*. Poniżej przedstawiono kilka przykładów wykrzykników onomatopiecznych występujących w tekście:

Wersja oryginalna	Tłumaczenie
Zakukała: kuku! kuku!	Ruft mit Stolz sein „Kuckuck! Kuckuck!“
Na to dzięcioł: stuku! puku!	Und der Specht bekräftigt: „Tuck! Tuck!“
(...)	(...)
Muszę zajrzeć do słownika, By zrozumieć śpiew słowika.	Gleich hört man den Sperling tschilpen: „Die verschluckt ja ganze Silben!
Ćwir ćwir świrk!	So ein modischer Versuch
Świr świr ćwirk!	verhunzt das Vogelwörterbuch.
Tu nie teatr	Keinen Platz, nicht jetzt, nicht später,
Ani cyrk!	diesem Äther-Attentäter!

Pierwszy przykład zawiera powszechnie znane i często naśladowane odgłosy ptaków: kukułki *kuku! kuku!* oraz dzięcioła *stuku! puku!*. Jak widać, przekład tego fragmentu nie przysporzył tłumaczowi większych trudności. W obu przypadkach udało mu się odnaleźć niemieckojęzyczne ekwiwalenty dla wspomnianych onomatopei (*Kuckuck! Kuckuck!* oraz *Tuck! Tuck!*), przy czym warto zaznaczyć, iż forma *Tuck! Tuck!* wykorzystywana jest w języku niemieckim najczęściej w celu imitacji odgłosów wydawanych przez tokujące koguty³¹. Zastosowanie tego ekwiwalentu należy jednak uznać za trafną decyzję tłumacza, gdyż występujące tutaj nagromadzenie głosek zwartych [t] i [k] przywołuje na myśl stukanie dzięcioła, a wybór tej formy umożliwił tłumaczowi dodatkowo zachowanie rymu w tekście.

³¹ DUDEN-ONLINEWÖRTERBUCH, hasło: *tucktuck*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/tucktuck> [dostęp: 07.04.2021].

Nieco inna sytuacja ma miejsce w przypadku kolejnego przykładu (Ćwir ćwir świrk! Świr świr ćwirk!). Zastosowana tutaj onomatopeja opiera się na często stosowanym wykrzykniku ćwir, który został rozbudowany poprzez dodanie do niego dodatkowych form o podobnym brzmieniu świrk, świr i ćwirk. W tym przypadku mamy więc do czynienia z **onomatopeją utworzoną na potrzeby konkretnego utworu**, a więc swego rodzaju **neologizmem**. Podobnie jak w przypadku wiersza *Kotek*, również w tym przykładzie możemy zaobserwować wzbogacenie warstwy stylistycznej poprzez zastosowanie gry słów – formy ćwir oraz świr ze względu na podobieństwo brzmieniowe oraz odmienne znaczenie wykazują cechy paronomazji. W niemieckojęzycznej wersji przytoczonego fragmentu wiersza tłumacz całkowicie pominął onomatopeję, decydując się tym samym na neutralizację tekstu na płaszczyźnie brzmieniowej.

W omawianym wierszu znajdziemy więcej przykładów onomatopei będących wynikiem kreatywnego działania autora, a więc neologizmów, które powstały w celu wzbogacenia warstwy brzmieniowej konkretnego utworu. Ciekawy fragment stanowi chociażby przedstawiona poniżej wypowiedź słowika:

Wersja oryginalna	Tłumaczenie
Halo! O, halo lo lo lo lo!	Hallo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-löchen!
Tu tu tu tu tu tu tu	Du-du-du-du-du-du-du-du-du-po-pöchen!
Radio, radio, dijo, ijo, ijo, Tijo, trijo, tru lu lu lu lu	Radio-dio-dio-dio-dio-dio-dio-dio-di-rulla, trio-tru-ti-tru-ti-tru-ti-tru-ti-tru-ti-trulla.
Pio pio pijo lo lo lo lo lo	Pio-piep-di-piep-di-piep-di-pup-di-piep-di-pio.
Plo plo plo plo plo halo!	Nun adieu, adieu, adieu, adieu, addio!

Onomatopeja zawarta w powyższym fragmencie opiera się na repetycji sylab, co w jednoznaczny sposób wywołuje u odbiorców skojarzenie ze śpiewem ptaka. Warto zwrócić również uwagę na wykorzystanie przez autora słów *halo* oraz *radio*, dzięki którym zastosowana onomatopeja nie pozostaje obojętna znaczeniowo i nawiązuje do tematu całego wiersza. W tekście niemieckojęzycznym tłumacz zdecydował się na podobne rozwiązanie, dzięki czemu całkowicie udało mu się zachować dźwiękonaśladowczy charakter cytowanego fragmentu. Przy tworzeniu onomatopei w przekładzie wykorzystane zostały sylaby podobne do tych, które występują w oryginalnej wersji wiersza i jedynie niektóre z nich uległy modyfikacji (np. *tu* zostało zamienione na dźwięczny wariant *du*, zaś w przypadku form *dijo* oraz *pijo* nastąpiło dostosowanie pisowni do reguł języka niemieckiego *dio* i *pio*). Szczególną uwagę warto zwrócić na zakończenia poszczególnych wersów, czyli formy *löchen*, *pöchen*, *rulla*, *trulla*, *pio* i *addio*, które w pewien sposób porządkują tekst i pozwalają na zachowanie struktury rymów parzystych, co nie miało miejsca w przypadku oryginalnej wersji wiersza. Podobnie jak w tekście polskim, również w przekładzie odnajdziemy wyrazy *Hallo* oraz *Radio*, a dodatkowo także formę *Adieu*.

Analizując Tuwimowskie wiersze dla dzieci w kontekście ich właściwości brzmieniowych, warto z pewnością zwrócić uwagę na występujące w wielu utworach czasowniki i rzeczowniki o charakterze onomatopeicznym. Przykłady takich form pojawiły się już w przypadku omawianego wcześniej wiersza *Kotek (miauczy, pisnął)*. Nagromadzenie tego typu wyrazów odnajdziemy ponadto w *Ptasim radiu*:

Wersja oryginalna	Tłumaczenie
Będą ćwierkać, świstać, kwilić, Pitpilitać i pimpilić Ptaszki następujące:	Es zwitschern, pfeifen, tirilieren, krähen, klappern, imitieren, krächzen, zirpen und trompeten Wald- und Wieseninterpreten

W powyższym przykładzie obserwujemy wyliczenie czasowników w ogólny sposób opisujących dźwięki wydawane przez ptaki, przy czym pierwsze trzy formy można uznać za powszechnie stosowane, zaś dwie pozostałe *pitpilitać* i *pimpilić* za neologizmy stworzone przez Tuwima na potrzeby wiersza – są to derywaty zbudowane na podstawie wykrzykników *pit-pi-lit* oraz *pim-pi-lim*³². Niemiecka wersja omawianego fragmentu została znacznie rozbudowana – występuje tutaj więcej czasowników o charakterze onomatopeicznym. Możemy je ponadto odnieść nie tylko (jak w przypadku oryginału) do ogólnych określeń opisujących odgłosy wydawane przez ptaki, ale także dopasować do konkretnych gatunków, np. czasownik *klappern* (pl. *klekotać*) w jednoznaczny sposób skojarzymy z bocianem, zaś *krähen* (pl. *piąć*) z kogutem. Warto zauważyć, iż w tym przypadku dokładne oddanie znaczenia poszczególnych czasowników nie było dla tłumacza najważniejsze – na pierwszym planie znalazła się warstwa brzmieniowa, którą tłumacz zdecydował się wzbogacić, konkretyzując tekst i wprowadzając dodatkowe czasowniki onomatopeiczne.

W wierszach Tuwima dla dzieci nie brakuje ponadto onomatopei rozumianych szerzej – a więc dźwiękonaśladownictwa osiąganego poprzez odpowiedni dobór głosek. W niektórych utworach autor decyduje się nawet oprzeć całą formę na tego typu onomatopei i w ten sposób zilustrować treść wiersza na płaszczyźnie brzmieniowej. Jako przykład może posłużyć tutaj chociażby wiersz *Grześ*, w którym nagromadzenie głosek szczelinowych [ɛ] oraz [s] przywołuje na myśl odgłosy sypiącego się piasku, co w doskonały sposób oddaje treść utworu (*Idzie Grześ / Przez wieś, / Worek piasku niesie, / A przez dziurkę / Piasek ciurkiem / Sypie się za Grzesiem*). Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku wiersza *Mróz*, w którym wykorzystanie głosek szczelinowych i zwarto-szczelinowych przywołuje na myśl odgłosy zimowej natury, a więc szalejącego wiatru oraz śnieżycy (*Szkapa: brr! Chłop jej: prr! / A podwozie zgrzyta, / Gwiżdże*

³² SOKÓLSKA U., O, *mowa polska, ty ziele rodzime... Wokół refleksji nad kształtem polszczyzny*, Białystok, Prymat, 2017, s. 139.

wiatr, śwista bat, / Stukają kopyta). Ze względu na ograniczenie formalne, omawiany rodzaj onomatopei zostanie w niniejszym artykule zilustrowany na przykładzie krótkiego fragmentu wiersza *Mowa ptaków*:

Wersja oryginalna	Tłumaczenie
Chrzęst i szelest, szepty cisz, W szmerach trzciny cicho śniesz	Flüstert, wispert, lispelt still, wie wenn Schilf sich wiegen will

W przytoczonym przykładzie efekt dźwiękonaśladowczy osiągnięty jest poprzez nagromadzenie głosek szczelinowych [ʃ], [ɛ], [s], [x] oraz zwarto-szczelinowej [tɕ], które decydują o tym, że omawiane wersy przywołują na myśl szeleszczenie – słowa *szelest* oraz *szept* pojawiają się zresztą w pierwszym wersie i stanowią „sygnał semantyczny”³³, dzięki któremu odbiorca wie, co powtarzane głoski mają imitować. Schemat głoskowy analizowanego fragmentu układa się w sposób następujący: [x], [ʃ], [s], [ʃ], [s], [ʃ], [tɕ], [ʃ], [ʃ], [x], [ʃ], [tɕ], [tɕ], [x], [ɛ], [ʃ]³⁴ (13 głosek szczelinowych oraz 3 zwarto-szczelinowe). Już przy pierwszym spojrzeniu na tekst zauważymy, że wersja niemieckojęzyczna jest uboższa, jeśli chodzi o tego typu głoski: [s], [s], [s], [ʃ], [ʃ], [z], [ɛ] (7 głosek szczelinowych). Na tej podstawie można wysnuć wniosek, że efekt dźwiękonaśladowczy nie będzie w przekładzie tak wyrazisty jak w przypadku wersji oryginalnej. W celu wzbogacenia warstwy brzmieniowej tłumacz zdecydował się jednak na zastosowanie kompensacji w postaci aliteracji (*wie wenn [...] wiegen will*) oraz asonansu (*wispert, lispelt*).

Jeszcze inną kategorią onomatopei, z którą spotkamy się w tekstach Tuwimowskich wierszy dla dzieci, są onomatopeje uzyskiwane poprzez sięganie do **większych całości głoskowo-rytmicznych**, które mają nawiązywać do konkretnych dźwięków. Przykładem wiersza, którego koncepcja w dużej mierze opiera się na zastosowaniu wspomnianego zabiegu jest słynna *Lokomotywa*:

Wersja oryginalna	Tłumaczenie
Najpierw – powoli – jak żółw – ociężale, Ruszyła – maszyna – po szynach – ospale, (...)	Wie eine schläfrige Schildkröte schleicht die Lok voller Mühe: Es wird ihr nicht leicht. (...)
I koła turkocą, i puka, i stuka to: Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!...	Und sie singt ihr Liedchen. Auch du hier liest es: SO IST ES, SO IST ES, SO IST ES, SO IST ES!

³³ PSZCZOŁOWSKA L., dz. cyt., s. 94.

³⁴ W przedstawionym schemacie zostały uwzględnione jedynie głoski wpływające na powstanie efektu dźwiękonaśladowczego, a więc szczelinowe oraz zwarto-szczelinowe.

W pierwszym z zaprezentowanych przykładów kluczową rolę odgrywa interpunkcja, a więc rozdzielenie poszczególnych słów myślnikami, które w znaczący sposób wpływają na dynamikę tekstu – to właśnie dzięki nim odbiorca ma szansę odpowiednio przeczytać przedstawiony fragment. Zastosowanie tego zabiegu sprawia, iż treść tekstu w doskonały sposób znajduje swoje odzwierciedlenie w jego warstwie brzmieniowej. Wyrazami, które mają decydujące znaczenie dla odczytania efektu dźwiękonaśladowczego, są tutaj *powoli*, *ociężałe* oraz *ospale*. Istotną rolę dla budowania onomatopei w przedstawionym przykładzie odgrywa także powtórzenie głoski [ʃ] w wyrazach *ruszyła – maszyna – po szynach*, które w połączeniu z asonansem w postaci repetycji głoski [y] przywołuje na myśl odgłosy ruszającego pociągu. Niemieckojęzyczna wersja omawianego fragmentu różni się w kilku aspektach od tekstu oryginalnego. Już przy pierwszym spojrzeniu na przekład zauważymy, iż tłumacz zrezygnował z zastosowania myślników, co w znacznym stopniu wpływa na dynamikę oraz sposób odczytywania tekstu, a co za tym idzie na jego właściwości dźwiękonaśladowcze. W tłumaczeniu zachowane zostało za to trzykrotne powtórzenie głoski [ʃ] przy wykorzystaniu aliteracji *schläfrige Schildkröte schleicht*, która dodatkowo uzupełnia i wzbogaca warstwę formalną cytowanego fragmentu. Należy więc zauważyć, iż tłumaczowi udało się tutaj zachować imitację odgłosów jadącego pociągu, niemniej jednak odbiorca przekładu nie będzie wiedział, iż chodzi o moment ruszania z miejsca, a jedynie o powolny bieg maszyny. Również na poziomie treści nie dostrzeżemy elementów wskazujących na to, że pociąg właśnie startuje – zamiast pojawiającej się w wersji oryginalnej formy *ruszyła* w tekście niemieckim występuje czasownik *schleichen* (pl. *wlec się*).

Drugi przykład w pewnym stopniu przypomina analizowany wcześniej fragment *Ptasiego radia*, który wykorzystywał powtórzenia sylab – również tutaj dostrzeżemy czterokrotną repetycję frazy *tak to to*. W przypadku *Lokomotywy* mamy jednak do czynienia nie z przypadkowymi sylabami, ale z grupą wyrazów posiadającą konkretne znaczenie oraz tworzącą pod względem treści spójną całość z poprzednimi wersami wiersza. Kluczowe znaczenie dla powstania efektu dźwiękonaśladowczego ma w omawianym przykładzie nagromadzenie głosek zwartych [t] oraz [k], a także równomierne rozłożenie akcentów. To właśnie ten zabieg przywołuje na myśl stukot kół pociągu, co wyrażone jest na poziomie treści w pierwszym z cytowanych wersów (*koła turkocą i puka i stuka to*). Nieco inaczej fragment ten kształtuje się w przekładzie. Tekst przyjmuje w tym miejscu charakter metaforyczny – zamiast bezpośredniego nawiązania do stukotu kół tekst wskazuje na imitację „muzyki” pędzącej lokomotywy: *sie singt ihr Liedchen* (pl. *śpiewa swoją piosenkę*). Taka modyfikacja treści jest usprawiedliwieniem decyzji tłumacza, który w tym przypadku zmniejszył znacznie ilość głosek zwartych w stosunku do tych użytych w oryginale. Zamiast tego w przekładzie powtarzają się głoski szczelinowe [z] i [s], co z jednej strony stanowi sporą modyfikację, z drugiej zaś również może wywołać skojarzenie z pociągiem, np. z odgłosem syczącej pary. Zastosowany zabieg możemy zatem uznać za udany – pomimo wprowadzonych w tłumaczeniu zmian, analizowany fragment wiersza wywołuje odpowiedni efekt oraz podobne skojarzenia u odbiorców tekstu wyjściowego i docelowego.

Wnioski

Przedstawione powyżej przykłady pokazują, jak ogromne znaczenie mają onomatopeje w wierszach Tuwima dla dzieci. Stanowią one nie tylko wzbogacenie warstwy stylistycznej poszczególnych utworów, ale również pozwalają na zilustrowanie ich treści na płaszczyźnie brzmieniowej, dzięki czemu wiersze Tuwima zyskują niepowtarzalny charakter i są niezwykle ciekawe już dla najmłodszych odbiorców.

Przeprowadzone badanie wykazało, iż w omawianych utworach efekty dźwiękonaśladowcze powstają przy wykorzystaniu różnych środków językowych, dzięki czemu możemy w nich wyróżnić kilka rodzajów onomatopei. Pierwszym z nich są wykrzykniki onomatopeiczne, a więc tzw. onomatopeje właściwe, które w sposób bezpośredni imitują dźwięki otaczającego nas świata (chodzi tutaj o nieodmienne znaki językowe, takie jak *miau*, *pii*, czy *kuku*). W tej grupie wyróżnić możemy zarówno wykrzykniki konwencjonalne, jak i neologizmy, czyli takie formy, które zostały stworzone przez autora na potrzeby konkretnego wiersza. Często powtarzającym się zabiegiem jest również stosowanie form odmiennych, czyli rzeczowników i czasowników onomatopeicznych (np. *miauczeć*, *ćwierkać* czy *pitpilitać*). Efekty dźwiękonaśladowcze w Tuwimowskich wierszach dla dzieci powstają ponadto poprzez specyficzny dobór głosek, które powtarzane w odpowiedniej ilości przywołują na myśl pewne zjawiska pozajęzykowe (np. nagromadzenie głosek szczelinowych sprawia, że brzmienie tekstu zaczyna przypominać szelest). W niektórych przypadkach efekt ten wzmacniany jest dodatkowo odpowiednią rytmizacją tekstu – w tym celu autor posługuje się charakterystycznym akcentowaniem bądź też wykorzystuje znaki interpunkcyjne.

Ze względu na fakt, iż przeprowadzona analiza ma charakter egzemplaryczny, nie można na jej podstawie wysnuć jednoznacznych wniosków dotyczących strategii tłumaczenia onomatopei w wierszach Tuwima dla dzieci – możliwe jest jednak zauważenie pewnych tendencji.

Analizowane przykłady pokazują, iż przekład wykrzykników onomatopeicznych kształtuje się w sposób różnorodny. W przypadku form nie będących neologizmami tłumacz starał się w miarę możliwości wykorzystywać ekwiwalenty istniejące w języku niemieckim (np. formy *Kuckuck* czy też *Tuck Tuck*). Nie zawsze jednak, nawet w przypadku dostępności niemieckojęzycznych odpowiedników, decydował się on na ich zastosowanie – w wierszu *Kotek* dwa z trzech wykrzykników zostały pominięte, zaś elementy dźwiękonaśladowcze ograniczono do czasowników o charakterze onomatopeicznym. Jeśli zaś chodzi o onomatopeje tworzone na potrzeby konkretnego wiersza, to również tutaj można dostrzec dwa sposoby postępowania tłumacza: w jednym z przykładów zdecydował się on na zastosowanie podobnego zabiegu, jak w wersji oryginalnej (przy dokonaniu jedynie niewielkich modyfikacji), w drugim zaś całkowicie pominął element dźwiękonaśladowczy. Żadnych trudności nie przysporzył tłumaczowi za to przekład pojawiających się w wierszu *Ptasie radio* czasowników onomatopeicznych – w tym przypadku wykorzystane zostały niemieckojęzyczne formy dźwiękonaśladowcze należące do tego samego obszaru tematycznego (odgłosy

ptaków), jednak nie będące w większości dosłownymi odpowiednikami czasowników zastosowanych w tekście oryginalnym, co świadczy o tym, iż treść utworu straciła tutaj na znaczeniu na rzecz warstwy brzmieniowej. Dużo bardziej problematycznym zadaniem okazało się oddanie w przekładzie efektu dźwiękonaśladowczego osiągniętego w oryginale poprzez nagromadzenie konkretnych głosek lub rytmizację tekstu. W tych przypadkach tłumaczowi udawało się jedynie po części uwzględnić warstwę brzmieniową utworów – nieuchronne straty starał się jednak kompensować, sięgając do innych figur brzmieniowych, takich jak aliteracja czy też asonans.

Jak wspomniano we wstępie, w niniejszym artykule zilustrowane zostały w sposób ogólny jedynie wybrane aspekty przekładu onomatopei w wierszach Juliana Tuwima dla dzieci. Zaprezentowana analiza pokazuje jednak, iż omawiana tematyka jest niezwykle obszerna, zaś dokładne zbadanie poruszonych kwestii wymaga dalszych wnikliwych badań.

Bibliografia

- ADAMCZYKOWA Z., *Język dziecka jako kod poetycki wierszy dziecięcych* [W:] Niesporek-Szamburska B., Wójcik-Dudek M. (red.), *Dziecko, język, tekst*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 41–55.
- ALBIŃSKA K., „*Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci*”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej, „Przekładaniec: pismo poświęcone przekładom i nie tylko” 2/2009–1/2010, nr 22–23, s. 259–282.
- BAŃKO M., *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- BARAŃCZAK S., „*Rice pudding*” i *kaszka manna*. (O tłumaczeniu poezji dla dzieci), „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 1975, nr 6 (24), s. 72–86.
- CHRZĄSTOWSKA B., WYSŁOUCH S., *Poetyka stosowana*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987.
- DUDEN-ONLINEWÖRTERBUCH, hasło: *tucktuck*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/tucktuck> [dostęp: 07.04.2021].
- GLIŃSKI M., „*Buch, jak gorąco*” - lokomotywa, która dyszy w różnych językach [online], 2013-05-31, <https://culture.pl/pl/artykul/buch-jak-goraco-lokomotywa-ktora-dyszy-w-roznych-jezykach>, [dostęp: 07.04.2021].
- JANUSZ-LORKOWSKA M., *Lokomotywa na nowych torach, czyli jak współczesnia się Tuwima*, „Załącznik Kulturoznawczy”, 2019, nr 6, s. 427–450.
- JESPERSEN O., *Symbolic value of the vowel I* [W:] Jespersen O., *Selected writings*, New York, Routledge, 2010, s. 287–301.
- KLINGBERG G., *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, Malmö, Liber/Gleerup, 1986.
- KOZAK J., *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*, Warszawa, PWN, 2009.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K., *Rimbaudysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci*, „Porównania”, 2019, nr 2 (25), s. 317–340.
- LACHUR C., *Zarys językoznawstwa ogólnego*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2004.

- LESNER E., *But w butonierce. O przekładzie dźwięków poezji. Studium kontrastywne*, Szczecin, PPH Zapol Dmochowski, Sobczyk, 2015.
- LIPIŃSKI K., *Mity przekładoznawstwa*, Kraków, Egis, 2004.
- MATYWIECKI P., *Twarz Tuwima*, Warszawa, W.A.B., 2008.
- NOSEK A., *Pan Maluśkiewicz i wieloryb Juliana Tuwima jako utwór paidialny* [W:] Gorlewska E., Jurkowska M., Korotkich K. (red.), *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, Białystok, Wydawnictwo Prymat, 2017, s. 351–364.
- O’SULLIVAN E., *Comparative Children’s Literature*, Abindon, New York, Routledge, 2005.
- OITTINEN R., *Translating for Children*, London, New York, Garland Publishing, 2000.
- OSTASZ M., *Narracja wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wierszy jako scenariuszy ćwiczeń językowych*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, 2016, nr 14, s. 189–206.
- POLAŃSKI K. (red.), *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Wrocław, Ossolineum, 1993.
- PSZCZOŁOWSKA L., *Jak się przekłada onomatopeje*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 1975, nr 6 (24), s. 87–98.
- SAPIR E., *A study in phonetic symbolism* [W:] MANDELBAUM D. G., *Selected writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, New York, University of California Press, 1949, 61–72.
- SOKÓLSKA U., *O, mowo polska, ty ziele rodzime... Wokół refleksji nad kształtem polszczyzny*, Białystok, Prymat, 2017.
- TUWIM J., *Wiersze wybrane*, red. M. Głowiński, Wrocław, Ossolineum, 1986.
- TUWIM J., *Firlefanż – Figielek. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder*, tłum. Wolfgang von Polentz, Berlin, Amalienpresse, 2014.
- URBAŃCZYK S. (red.), *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, Wrocław, Ossolineum, 1978.
- WHORF B., *Language, thought and reality*, London, New York, MIT Press, 1956.

The phenomenon of onomatopoeia as a complex issue in the process of translating poems for children by Julian Tuwim.

Summary: This article deals with the topic of onomatopoeia – a stylistic devices that allows to illustrate the content of texts on the sonic level, thanks to which they can easily move the imagination of especially young recipients. It is this feature that makes onomatopoeic effect so often used in children’s songs.

The aim of the article is to characterize the onomatopoeias found in poems for children by Julian Tuwim and their translation into German. Using fragments of selected works, the author will indicate what linguistic devices are used to create the onomatopoeic effect in Tuwim’s poems, as well as what types of onomatopoeia are present in them. In addition, this issue will be presented in terms of translation – the author will answer the questions of whether and to what extent the onomatopoeic features of the poems in question were preserved in the translation into German and what solutions the translator used to deal with the difficulties.

Keywords: onomatopoeia, translation of onomatopoeia, children’s literature translation, children’s poetry, figures of sound