

---

■ MARTINE HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE

## METAMORFOZY KOPCIUSZKA. STUDIUM PORÓWNAWCZE DWÓCH ANGIELSKICH PRZEKŁADÓW BAŚNI PERRAULTA

---

*Przekład jest więc tylko momentem tekstu pozostającego w ciągłym ruchu.  
Przekład jest obrazem, choć nigdy nie skończonym. Nie byłby w stanie tekstu  
unieruchomić.*

(Meschonnic 1999: 342)

Studium porównawcze dwóch przekładów *Kopciuszka* Charles'a Perraulta ukazuje, jak baśń została na dwa różne sposoby dostosowana do potrzeb młodych angielskich czytelników.

*Cinderilla: or, The Little Glass Slipper*, wersja opublikowana przez Roberta Sambera w *Histories, or Tales of Past Times. With Morals* w 1729 roku, uchodzi za pierwszy przekład tej baśni na język angielski. Bliższe naszych czasów tłumaczenie brytyjskiej pisarki Angeli Carter *Cinderella: or, The Little Glass Slipper*, które ukazało się w 1977 roku w zbiorze *The Fairy Tales of Charles Perrault*, nieco uwspółcześnia tekst Perraulta. Pierwszy przekład jest kalką baśni przedstawiającej realia z początków XVIII wieku i operuje językiem ówczesnych tłumaczy z londyńskiej Grub Street. Drugi natomiast dostraja baśń przeznaczoną dla dzieci do perspektywy dwudziestowiecznego feminizmu<sup>1</sup>. Poza tym przekład jest dla Carter

---

<sup>1</sup> Grub Street jest nazwą znanej ulicy londyńskiego City, gdzie do początków XIX wieku roilo się od księgarń, małych wydawnictw, pisarzy publicznych, tłumaczy i ubogich literatów. Środowisko to przedstawił satyrycznie Pope w *Duncjademie*. Samuel Johnson, który w pierwszych, trudnych dla niego latach spędzonych w Londynie pracował na Grub Street, tak definiuje tę ulicę w swoim *Słowniku*: „jest to ulica zamieszkała przez autorów drobnych tekstów, słowników, ulotnych wierszy; stąd wyrazem *grubstreet* określa się wszelkie twory literackie miernej jakości” ([http://fr.wikipedia.org/wiki/George\\_Psalmanazar](http://fr.wikipedia.org/wiki/George_Psalmanazar), 2.02.2010).

pierwszym etapem drogi do własnej parafrazy, zatytułowanej *Ashputtle or The Mother's Ghost* (1987), co stanowi dowód ciągłości między przekładem a oryginalną twórczością literacką. Przedmiotem mojej analizy jest przede wszystkim przekład Carter. Tłumaczka świadomie wprowadza różnice w stosunku do wersji Sambera, proponując aktualizację baśni Perraulta oraz jej przesłania<sup>2</sup>.

Już w XVII wieku Charles Sorel podkreślał potrzebę dokonywania nowych przekładów: „przywilejem tłumaczenia jest możliwość ponawiania go na przestrzeni stuleci, aby tworzyć książki wedle aktualnej mody” (Sorel 1664: 216). Wyrażenie „wedle aktualnej mody” wyjątkowo dobrze ujmuje losy baśni o Kopciuszku, podawanej w niezliczonych wersjach, adaptacjach i przekładach<sup>3</sup>. Już sama postać Kopciuszka, którego tożsamość, zamaskowana pod przezwiskiem, pozostaje tajemnicza i niejasna, może być ilustracją tego zjawiska. Jak sugeruje tytuł baśni Perraulta: *Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre* („Kopciuszek **lub** szklany pantofelek”), strój i niezwykle akcesorium czynią z bohaterki na przemian pogardzanego kocmołucha i powszechnie podziwianą księżniczkę. Bohaterka baśni staje się zatem – według sformułowania Meschonnic – postacią ruchomego tekstu, a jej rzeczywista natura (ruchoma, złożona i wciąż wymyślana na nowo) w uprzywilejowany sposób objawia się w przekładzie lub raczej przekładach. Niezwykłe losy baśni, podobnie jak jej tytułowa postać, przechodzą ciągłe metamorfozy i dopasowywanie do aktualnych mód<sup>4</sup>.

Także angielskie przekłady baśni, które mnożą się od XVIII wieku, to momenty tekstu otwartego na własne stawanie się.

<sup>2</sup> Artykuł jest kontynuacją moich badań nad przekładami Angeli Carter, szczególnie *Sinobrodym* (Hennard Dutheil de la Rochère i Heidmann, 2009), *Czerwonym Kapturkiem* (Hennard Dutheil de la Rochère, 2009) i *Śpiącą Królowną* (Hennard Dutheil de la Rochère, 2010), w ślad za pionierskim artykułem Adama i Heidmann *Text Linguistics and Comparative Literature* (2007).

<sup>3</sup> O recepcji baśni Perraulta w Anglii zob. Verdier (1997) i Malarte-Feldman (1999).

<sup>4</sup> W baśni Perraulta strój balowy Kopciuszka wzbudza podziw i daje początek nowej modzie wśród dam dworu.

## Uwagi metodologiczne

*Tekst nie należy do żadnego gatunku. Każdy tekst ma udział w jednym lub wielu gatunkach, nie ma tekstu bez gatunku, zawsze jest gatunek i gatunki, ale ten udział nie jest przynależnością.*

(Derrida 1986: 264)

Zasady i kluczowe idee porównania różnicowego rozwinięte przez Jeana-Michela Adama i Ute Heidmann w pracy *Tekst literacki: próba podejścia interdyscyplinarnego* (2009) odnoszą się także do studiów nad przekładem. Nakreślę tutaj kilka uwag dotyczących zwłaszcza zjawiska ponownego tłumaczenia.

Za Derridą, Adam i Heidmann traktują tekst jako dyskurs, który wpisuje się w skomplikowany, mobilny system gatunków. Już w „Prawdzie gatunku” Derrida twierdzi, że tekst **ma udział** w jednym (lub też w wielu) gatunkach, nie **należąc** do żadnego z nich. **Gatunkowość** każdego tekstu modyfikuje się zatem i rekonfiguruje za każdym razem, kiedy tekst powraca do obiegu, stopniowo oddzielając się od okoliczności swojego powstania, projektu autora, a także publiczności, dla której był pierwotnie przeznaczony. Na przykład rękopis baśni Perraulta z 1695 roku różni się (tytułem, przedmową, układem, wyborem tekstów, dodaniem *Moralów* itd.) od wydania z roku 1697, które z kolei różni się od późniejszych wydań naukowych, kieszonkowych i ilustrowanych dla dzieci. W oczywisty sposób ten fenomen wariacyjny pogłębia się jeszcze na skutek fenomenu przekładu. Jak przenikliwie zauważa Lawrence Venuti, przekłady są ściśle związane z momentem swojego pojawienia się w historii, a ich rozwój zależy od ich czytelności oraz zainteresowań kultury odbiorczej (Venuti 2004: 25). Tak więc, kiedy baśń Perraulta została po raz pierwszy przełożona na angielski w 1729 roku, a potem na nowo przetłumaczona przez Carter w 1977 roku, przyjęto różne podejścia, a *Kopciuszka* rekonfigurowano w odpowiednich kontekstach kulturowych i dyskursywnych. Stąd konieczność traktowania pierwotnego tekstu i jego przekładu „jako pojedynczych wypowiedzi, z których każda tworzy własne sensy, wpisując się w znaczący sposób w swój kontekst socjokulturowy i lingwistyczny” (Adam i Heidmann 2009: 9). Taka zasada metodologiczna broni się przed przedwczesnym uogólnianiem kwestii stosunku między oryginalnym tekstem a jego przekładem oraz między pierwszym przekładem i przekładami ponownymi, co pozwala uniknąć preferowania jednego kosztem drugiego.

Kiedy oba angielskie przekłady umieszczamy w ich kontekstach, analiza porównawcza pozwala ukazać, jak teksty reinterpretują baśń Perraulta, każdy zgodnie ze swoim zamierzeniem i celem. Stosunkowo niedawne tłumaczenie Carter nosi także ślady pośredniego wpływu przekładu Sambera. Dopisek: „W nowym przekładzie Angeli Carter” na okładce *Baśni Charles'a Perraulta* świadczy, że tłumaczenie tworzy się w podwójnym, różnicowym dialogu z (głównym) tekstem źródłowym oraz jednym lub wieloma przekładami pośredniczącymi, z których każdy proponuje swoją interpretację Perraulta (zob. Heidmann 2010). Te dwa przekłady przekazują zatem informację o statusie, roli i celach (literackich, komercyjnych, pedagogicznych) tłumaczy, którzy biorą udział w przedefiniowaniu charakteru, znaczenia i wartości baśni Perraulta, jednocześnie podejmując refleksję (lub nawet debatę) nad rolą przekładu w swojej epoce.

Co więcej, przeglądając kolejne wydania tych przekładów, dostrzega się istotne różnice, które dowodzą wagi **wydania książkowego** i wariantów wydawniczych. Przekład Carter, który ukazał się w 1977 oraz w 1982 roku, a potem został wznowiony przez wydawnictwo Penguin w 2008 roku, dobrze ilustruje wpływ wyborów wydawniczych na współczesną recepcję baśni Perraulta w języku angielskim.

Potrzeba rozpatrywania kwestii ponownego przekładu jako *tertium comparationis* w relacji między tekstem źródłowym i tekstem docelowym nie budzi zatem wątpliwości. Dominujący binarny model przekładu okazuje się zresztą niewystarczający dla uchwycenia skomplikowanego dialogu nawiązanego przez oboje tłumaczy z tekstem Perraulta, ale także (w przypadku Carter) dialogu z pośrednim, klasycznym przekładem Sambera, nie wspominając o innych odniesieniach i kontekstach intertekstualnych właściwych dla kultury anglosaskiej<sup>5</sup>.

## Przekład Roberta Sambera w kontekście

*Tom Histories, or Tales of Past Times. With Morals. By M. Perrault. Translated into English* ukazał się w Londynie w 1729 roku. Poprzedzony wierszem-dedykacją Roberta Sambera, ten dosłowny przekład baśni Perraulta dystansował się wobec zasady względnej swobody, którą jej orędownik

<sup>5</sup> Ogólnie można stwierdzić, że większość współczesnych przekładów Perraulta bierze pod uwagę późniejszą wersję braci Grimm i rekonfiguruje baśń, wychodząc od odniesień kulturowych tłumacza bądź tłumaczki (zob. Heidmann 2010).

John Dryden nazywał *paraphrase, or translation with latitude* („parafrazą lub swobodnym przekładem”), i wobec zasad wyłożonych przez Alexandra Pope’a w przedmowie do przekładu *Iliady* Homera, a mianowicie odrzucenia *servile, dull adherence to the letter* („poddającego, nudnego trzymania się tekstu słowo w słowo”) wedle tradycji Horacego i św. Hieronima. Zastosowanie strategii kalki wynikało raczej z warunków społeczno-gospodarczych niż uprzedzeń estetycznych. W tamtych czasach tempo pracy pisarzy i tłumaczy na ogół wiązało się ściśle ze sposobem działania mecenatu. Starania autorów o przyciągnięcie uwagi mecenasa, który chętnie finansował publikację gotowego już dzieła, i okoliczności powstawania większości przekładów wpływały na wybór tłumaczonych tekstów i metodę tłumaczenia (nie wspominając już o przypadkach plagiatu).

O Robercie Samberze wiadomo niewiele poza tym, że był autorem kilkudziesięciu przekładów-adaptacji, czasem trudnych do odróżnienia od jego własnych dzieł (przypisywał sobie autorstwo *Long Livers* i *A Treatise of the Plague*)<sup>6</sup>. Samber nie doczekał się sukcesu i sławy Drydena i Pope’a, tłumaczy Wergiliusza i Homera. Zaliczał się raczej do profesjonalnych pisarzy z Grub Street, których Pope wyśmiewał w *Duncjademie* (1728)<sup>7</sup>.

Zgodnie z systemem mecenatu, który popierał rozwój konkretnych gatunków literackich, na własną twórczość Sambera składała się poezja religijna i sielankowa, ody i elegie, jak również sztuki teatralne w stylu epoki (tragedie rzymskie, naśladownictwa Horacego). Chociaż twórczość ta nie przeszła do historii literatury, Samber pozostał ważną postacią. Jego dzieło jako tłumacza, a więc pośrednika kultury, ilustruje cyrkulację tekstów i idei

<sup>6</sup> J.M. Blom jako jeden z pierwszych krytyków zainteresował się tą postacią, słabo znaną w historii literatury i kultury europejskiej. Blom zasygnalizował, że nie zawsze troszczący się o prawa autorskie Samber nieraz ujawniał swoją metodę przekładu. W przedmowie do *Dworzanina* Baltasara Castiglione Samber krytykował poprzednie przekłady i przedstawiał własne tłumaczenie jako lepsze, podkreślając, że przekładał bezpośrednio z włoskiego: “this version is from the Italian (for I would not translate from a translation), so I hope I have given it the sense of the author: if any one shall find fault with it, let him make a better, and I shall have the satisfaction, that I have incited an abler genius than my own, and the pleasure of setting, at least, one part of the machine of literature going” (cyt. w Blom 1989: 518–519). Warto zapamiętać udane wyrażenie *setting the machine of literature going* („wprawienie w ruch maszyny literatury”), które dobrze podsumowuje rolę, jaką wyznaczał sobie Samber i jaką spełniał z wiadomym powodzeniem.

<sup>7</sup> Przekład dzieł Wergiliusza przez Drydena, publikowany za abonamentem, był wydaniem narodowym, które przyniosło Drydenowi okrągłą sumkę 1400 funtów. Później Pope zbił fortunę na przekładach Homera (*Iliada*, 1715–1720, *Odyseja* 1725–6).

w Europie na początku XVIII wieku<sup>8</sup>. Z łaciny, włoskiego i francuskiego Samber przełożył wiele traktatów technicznych, medycznych i (pseudo) naukowych (o eunuchach, położnictwie, sposobach przedłużania życia), przewodniki podróże, powieści pornograficzne oraz książki religijne, nie zapominając oczywiście o słynnych baśniach Perraulta, które wprowadził do kultury angielskiej i które stanowią przedmiot naszego zainteresowania. Wydaje się, że także w doborze teksów do tłumaczenia kierował się głównie względami pragmatycznymi, związanymi z rynkiem książki w jego czasach.

Tom *Histories, or Tales of Past Times, with Morals* (1729) wydano ponad trzydzieści lat po publikacji *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités* Perraulta (1697). To zadedykowane hrabinie Granville dzieło, przeznaczone przede wszystkim dla jej dzieci (*the Infant Relatives of your Ladyship*, nawet jeśli *those of Maturity, will also find in them uncommon Pleasure and Delight*), zawiera przekłady ośmiu baśni prozą uzupełnionych wzorowanymi na oryginale Perraulta wierszowanymi morałami. Tom przynosi także dziewiątą baśń, *The Discreet Princess, or the Adventures of Finetta*, poprzedzoną nową dedykacją dla lady Mary Montagu, córki Johna, hrabiego Montagu. Ta ostatnia baśń nie jest autorstwa Perraulta, ale jego siostrzenicy Marie-Jeanne, dziedziczki Villandon, ukazała się zaś w 1695 roku w *Miscellaneach* Marie-Jeanne, zawierających cztery nowe współczesne z niektórymi baśniami Perraulta i bardzo do nich tematycznie podobne<sup>9</sup>. Wydaje się, że Samber dodał tę baśń do swojego zbioru, aby zwiększyć jego objętość i pomnożyć szanse sfinansowania przedsięwzięcia. Chodzi najwyraźniej o przekład jego pióra, podczas gdy prawdziwa

<sup>8</sup> Blom notuje: „However marginal some of his books may be, all of them offer a further – most interesting – view of the form in which foreign publications reached the English market and in a number of cases Samber’s prefaces are both knowledgeable and intelligent” (Blom 1989: 508). Dalej: „In this respect it is interesting to wonder to what extent a careful study of early 18th century translations would change the more general impression that exists at present of the *Republic of Letters*. Much has been said about the frequent international contacts and exchanges of ideas between scholars and scientists during the period with which this article is concerned, and many generalisations have been made about the unprecedented opportunities for European readers to acquaint themselves with the results of scholarly and scientific investigations published abroad. In the case of Samber there are at least three instances of translations that presented themselves as native English products, so that the international dimensions were effectively obscured” (Blom 1989: 520).

<sup>9</sup> Barchilon i Petit w *The Authentic Mother Goose Fairy Tale and Nursery Rhymes* (*Bajki Babci Gąski*; 1960) nie reprodukcją baśni de Villandon, zastępując ją pochodzącymi z tego samego okresu *nursery rhymes* (za przykładem wydania baśni Perraulta Johna Newbery’ego z 1750 roku, co przyczyniło się do przyswojenia tych rymowanek angielskiej literaturze dziecięcej; zob. Verdier 1997: 194–5).

tożsamość pierwszego tłumacza baśni Perraulta wciąż budzi kontrowersje. Saxon Childers twierdzi, że mógł nim być Guy Miège, nauczyciel francuskiego, dla którego ów przekład byłby pomocą w lekcjach udzielanych dzieciom z dobrych angielskich domów. Wybór dosłownego przekładu można by tutaj uzasadnić dydaktycznym przeznaczeniem dzieła<sup>10</sup>.

W każdym razie Samber najwyraźniej dość wąsko pojmował własność intelektualną, do czego dołożyły się warunki pracy zawodowych pisarzy w tamtych czasach. Fakt ten nie mógł nie wpłynąć na recepcję baśni francuskich w Anglii: chociaż nazwisko Perraulta pojawiło się na okładce książki Sambera, baśnie Francuza uznano wkrótce za anonimowe utwory wywodzące się z kultury ludowej. Dziewiętnastowieczni folklorysty dawali Samberowi rodzaj intelektualnej gwarancji, dziś jednak stanowisko to jest podważane (Bottingheimer 2009, Heidmann 2010). Od połowy XVIII wieku przypisywany Samberowi przekład wielokrotnie przedrukowywano, szczególnie w dwujęzycznych, francusko-angielskich wydaniach (Blom 1989 : 520–521), co przyczyniło się do ukształtowania w Anglii i Stanach Zjednoczonych wizerunku Perraulta jako autora baśni dla dzieci.

Mimo wszystko decyzja Sambera o przekładzie, a w każdym razie o wydaniu angielskiej wersji baśni Perraulta, niewątpliwie nowoczesnego dzieła jednego z protagonistów (po stronie nowożytników) sporu starożytników z nowożytnikami, nie była neutralna. Czyżby chodziło o odpowiedź na wyrażoną przez Pope'a we wcześniejszej o kilka lat *Duncjadzie* pogardę wobec pisarzy z Grub Street? Czy Samber chciał przeciwstawić własną propozycję preferowanym przez Drydena i Pope'a przekładom-adaptacjom autorów klasycznych? Zauważmy, że w dedykacji dla hrabiny Granville Samber powołał się nawet na „boskiego Platona”, by udowodnić słuszność przedkładania bajek Ezopa nad poezję Homera<sup>11</sup>. A może była to czysto oportunistyczna próba wzbogacenia się na sukcesie angielskich tłumaczeń baśni Mme d'Aulnoy? Tak czy owak, Samber ukazał Perraulta w Anglii jako autora baśni dla dzieci. Wpływ tego pierwszego przekładu był znaczny. Tłumaczenie Sambera, zyskawszy rangę dzieła klasycznego, w nieco zmodyfikowanej formie zostało użyte w słynnej *The Blue Fairy Book* (1889) Andrew Langa, który w krótkiej przedmowie pisał: *The tales*

<sup>10</sup> W przygotowywanej pracy doktorskiej Tiziano A. Leonardi podejmuje tę tezę i popiera ją argumentami.

<sup>11</sup> „The Divine PLATO had such a Value and Esteem for this kind of Writing, that he seems to have preferred it to Poetry itself: For though he banished HOMER his Commonwealth [sic], he assigned in it a very honorable Post for AESOP”.

of Perrault are printed from the old English version of the eighteenth century („Baśni Perraulta przedrukowano ze starej wersji angielskiej z XVIII wieku”). Przekład Sambera wykorzystano także w popularnych *The Classic Fairy Tales* Iony i Petera Opie (1974).

### Przekład Angeli Carter w kontekście

Feministyczna pisarka Angela Carter, w 1976 roku tłumacząc na nowo baśnie Perraulta dla Victora Gollancza, wiedziała, że gatunek baśniowy wywołuje dyskusje i uchodzi za instrument utrwalania patriarchalnych norm i wartości. Upowszechnianie stereotypów zarzucano zwłaszcza baśniom o Kopciuszku i Śpiącej Królowej, utrudniającym społeczne przemiany propagowane przez ruch wyzwolenia kobiet<sup>12</sup>.

Po przeczytaniu baśni Perraulta po francusku i przejrzeniu naukowych wydań Andrew Langa i Jacques’a Barchilona, Carter dostrzegła rozdziew pomiędzy współczesną recepcją baśni Perraulta a skomplikowaną, niejednoznacznością oryginału zanurzonego w swoim kontekście. Na nowo odkryła dzieło i gatunek odległe od popularnego poglądu na baśń (*fairy tale*), kojarzącą się z konserwatyżmem i sporą dawką nudy. W artykule *The Better To Eat You With* napisała:

Nie jest dzisiaj w modzie traktowanie baśni jako nośnika umoralniających nauk. Przeglądając – pod pretekstem szlifowania francuszczyzny – *Contes du temps passé* Perraulta, męczyłam się jak potępieniec. Cudowną niespodzianką było jednak odkrycie, że w tym prazbiorze, z którego pochodzą Śpiąca Królowa, Kot w butach, Czerwony Kapturek, Kopciuszek, Tomcio Paluch, postaci pantomimy – wszystkie **baśnie dla małych dzieci** są celowo przedstawione jako **baśnie o polityce doświadczenia**. W XVII wieku traktowano dzieci, całkiem zresztą słusznie, jako kandydatów do dorosłości. Charles Perrault – akademik, folklorysta i pedant, ale z pewnością nie wariat i nie wstecznik – podchodzi do tego materiału ze zdrową dozą przekory. Odpuśćmy sobie duby smalone o wzbogacaniu wyobraźni. Liczy się tylko **ten** świat. (Carter 1998: 452–453).

Za przykładem Sambera, Newbery’ego i Barchilona, Angela Carter łączy teksty Perraulta z *nursery rhymes* oraz widzi w nich „baśnie o polityce

<sup>12</sup> Zob. Donald Haase, *Feminist Fairy-Tale Scholarship*, w: *Fairy Tales and Feminism* (2004).



doświadczenia”, za pomocą których można przekazywać dzieciom informacje o niebezpieczeństwach świata i sposobach ich unikania. Współcześniejąc pedagogiczne i utylitarne przesłanie baśni, czyni też z tych utworów narzędzie w służbie emancypacji. W rezultacie pozostaje blisko oryginalnego tekstu, zachowując – inaczej niż w większości dotychczasowych wydań przeznaczonych dla dzieci – jego końcowe morały. W *Przedmowie* do *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1977) podkreśla znaczenie *moral tags*. Starając się wydobyć *bon sens* dzieła Perraulta, którego jako tłumaczka jest emisariuszką, unowocześnia baśń, aby nadać jej nową aktualność. Jak zauważa, „każde stulecie na ogół tworzy lub odtwarza baśnie według własnego upodobania” (Carter 1977: 17).

Pomimo uznania ze strony czytelników i krytyków dla dokonań literackich Angeli Carter, działalność przekładowa tej autorki pozostaje mało doceniana. A przecież Jack Zipes we wstępie do niedawnego wznowienia *The Fairy Tales of Charles Perrault* (2008) pisał, że przekład baśni Perraulta stanowił przełom w karierze Carter. Chciałabym dodać, że tłumaczenie było dla Carter prawdziwym laboratorium twórczym – zapewne dlatego, że, jak twierdzi Gayatri Chakravorty Spivak, przekład to najbardziej intymna forma lektury. Carter zatem swoimi tłumaczeniami, a następnie nowymi wersjami klasycznych baśni, przyczyniła się do odnowienia gatunku *fairy tale* w Anglii w drugiej połowie XX wieku.

Nowy przekład pozwolił Carter również odświeżyć dyskurs na temat wychowania dziewczynek, stopniowo wymazywany lub neutralizowany przez dominującą ideologię spod znaku Disneya. Chociaż jej przekład odzwierciedla nowoczesną koncepcję baśni dla dzieci, odległą od koncepcji Perraulta, baśniowy morał jest w dużej mierze zgodny z feministycznymi poglądami tłumaczki.

## Analiza porównawcza przekładów

*Przekład jest najintymniejszym aktem czytania.*  
(Spivak 2009: 406)

Można przypuszczać, że Angela Carter korzystała z pierwszego angielskiego przekładu *Kopciuszka*, opublikowanego (bez morałów) w zbiorze *Classic Fairy Tales* Iony i Petera Opie, cytowanym w bibliografii *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1977).

Carter potwierdza względną autonomię swojego przekładu, dostosowanego do osobistego projektu tłumaczki oraz potrzeb jej odbiorców, w stosunku do francuskiego oryginału. Decyzje translatorskie, choćby dotyczące córek macochy Kopciuszka, które u Perraulta „śmieją się”; u Carter natomiast chichoczą (*giggled*; 94), dowodzą, że przekład jest adresowany do młodszych czytelniczek. Carter nie waha się też upraszczać języka i unowocześniać odniesień kulturowych, zastępując *aux cornettes à deux rangs* i *aux mouches de la bonne Faiseuse* (172) nowoczesnymi zabiegami upiększającymi: *They sent for a good hairdresser to cut and curl their hair and they bought the best cosmetics* (86; „Posłały po dobrego stylistę, żeby przyszyrzył i zakręcił im włosy, i kupiły najlepsze kosmetyki”). Tłumaczka jednak stara się przede wszystkim realizować projekt *worldly instruction*, wychowania światowego (Carter 1976: 453), który dostrzega u Perraulta. Jego baśnie są rzeczywiście pełne kwestii związanych z wychowaniem dziewcząt, małżeństwem, uwodzeniem i sukcesem społecznym. Jest to całkowicie zgodne z projektem tłumaczki, która także chce przekazać swoim młodym czytelniczkom *une morale utile*. Od czasów Perraulta przeznaczenie baśni bardzo się zmieniło: kiedyś miała to być subtelnie ironiczna i erudycyjna zabawa salonowa dla dorosłych rozgrywana pod płaszczykiem naiwnej bajki (*fairy tale*); Samber w dedykacji zwraca się już do grona czytelników poszerzonego o dzieci, a Carter aktualizuje przesłanie tekstu specjalnie dla młodych odbiorców.

Za przykładem Sambera Carter zachowuje pełny tytuł baśni, w wydaniach dla dzieci często ograniczany do imienia bohaterki, a także specyficzną interpunkcję wydania z 1729 roku<sup>13</sup>. Imię *Cendrillon* (*Kopciuszek*), oddawane w angielszczyźnie najpierw jako *Cinderilla* (pisane kursywą w tekście Sambera), przyjęło się później w formie *Cinderella*. Inny przydomek bohaterki baśni, *Caucendron* (*Kocmołuch*; 171), w pierwszym przekładzie złagodzony do *Cinderbreech* (75), u Carter pojawia się jako *Cinderbritches* (86)<sup>14</sup>. Zauważmy, że słowo *breech/britches* („bryczesy”) oznacza strój noszony na ogół przez mężczyzn. Carter uwspółcześnia go jako *workaday overalls and apron* („zwykły kombinezon i fartuch”), a po-

<sup>13</sup> W nowej wersji baśni zatytułowanej *Ashputtle or the Mother's Ghost*, Carter łączy zanglicyzowane imię bohaterki baśni Grimmów ze specyficzną składnią tytułu baśni Perraulta.

<sup>14</sup> W pierwszym angielskim przekładzie, który prowadził do zaadaptowania baśni, *les mouches de la bonne Faiseuse* (172) zmieniają się w *red brushes and patches from Mrs. De la poche* (76), a *Mademoiselle Javotte* (91) staje się *good Madam Charlotte* (84).

tem *overalls* (*habits* u Perraulta oraz *clothes*, „ubranie”, u Sambera), w odróżnieniu od eleganckich strojów, które dziewczęta wkładają, idąc na bal. W ten sposób ukazuje bohaterkę jako pracującą dziewczynę z ludu. Zresztą, określenie *to wear the britches* („nosić spodnie”) zawarte w angielskim przezwisku *Cinderbritches* podnosi kwestię konstruowania kobiecej tożsamości (a wręcz pomieszczenia gramatycznych rodzajów), które z pewnością nie uszło uwagi tłumaczki.

Wstępny akapit i wierszowany morał to kluczowe fragmenty baśni Perraulta, w angielskich przekładach interpretowane w różny sposób. Sformułowanie *Il était une fois* („pewnego razu”) i wierszowane, często ironiczne *Moraly* na zakończenie tekstów Perraulta są charakterystycznymi cechami baśni, która pod koniec XVII wieku utrwała się jako gatunek literacki. Tekst źródłowy, pierwszy przekład angielski oraz nowy przekład Carter zamieszczam poniżej.

CENDRILLON OU LA PETITE PANTOUFLE DE VERRE. *CONTE*

Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes nocés une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses. Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde.

Przekład filologiczny:

KOPCIUSZEK ALBO SZKLANY PANTOFELEK. *BASŃ*

Pewnego razu żył sobie szlachetnie urodzony pan, który ożenił się po raz drugi z najbardziej wyniosłą i dumną kobietą, jaką można sobie wyobrazić. Miała ona dwie córki o takim samym jak ona charakterze, które przypominały ją we wszystkim. Mąż natomiast miał młodą córkę, jednak o bezprzykładnej łagodności i dobroci; odziedziczyła je po swojej matce, która była najlepszą osobą na świecie.

CINDERILLA: OR, THE LITTLE GLASS SLIPPER. *TALE VI.*

There was once upon a time, a gentleman who married for his second wife the proudest and most haughty woman that ever was known. She had been a widow, and had by her former husband two daughters of her own humour, who were exactly like her in all things. He had also by a former wife a young daughter, but of an unparalleled goodness and sweetness of temper, which she took from her mother, who was the best creature in the world.

Przekład filologiczny:

KOPCIUSZEK ALBO SZKLANY PANTOFELEK. BAŚŃ VI

Pewnego razu żył sobie pan, który wziął sobie za drugą żonę najbardziej wyniosłą i dumną kobietę, jaką można sobie wyobrazić. Była ona wdową i ze swoim poprzednim mężem miała dwie córki o takim samym charakterze, które we wszystkim ją dokładnie przypominały. On zaś miał z poprzednią żoną młodą córkę, ale o niezrównanej dobroci i łagodności usposobienia, odziedziczoną po matce, która była najlepszą osobą na świecie.

CINDERELLA: OR, THE LITTLE GLASS SLIPPER

There once lived a man who married twice, and his second wife was the haughtiest and most stuck-up woman in the world. She already had two daughters of her own and her children took after her in every way. Her new husband's first wife had given him a daughter of his own before she died, but she was a lovely and sweet-natured girl, very like her own natural mother, who had been a kind a gentle woman.

Przekład filologiczny:

KOPCIUSZEK ALBO SZKLANY PANTOFELEK

Żył sobie raz człowiek, który dwa razy się ożenił, a jego druga żona była największą snobką i najbardziej wyniosłą kobietą na świecie. Miała już dwie własne córki, podobne do niej pod każdym względem. Pierwsza żona jej nowego męża przed śmiercią urodziła mu córkę, ale była to urocza dziewczyna o łagodnym usposobieniu, zupełnie jak jej rodzona matka, która była miłą i łagodną kobietą.

Baśń Perraulta zaczyna się uświęconą formułą: *Il était une fois un Gentilhomme* (*Contes*, 171), w przekładzie Sambera z 1729 roku oddaną dosłownie jako *There was once upon a time, a gentleman* (Barchilon 1960: 73). Carter proponuje: *There once lived a man* (Perrault, 1977: 83), łagodząc silny sygnał gatunkowy. Podziwiając zwięzłość i ekonomię narracji Perraulta, tłumaczka stara się stworzyć świat znajomy i banalny, z którym łatwo będą się mogły identyfikować młode czytelniczki, domyślne adresatki jej przekładu. Perrault, aby pozwolić sobie na kąśliwość pod adresem dworu (wymierzoną w dworskie hierarchie społeczne, okrucieństwo i próżność), musi wyraźnie zaznaczyć, że jego opowieść jest wytworem fantazji. Przekład Carter natomiast wpisuje się w ramy gatunku kojarzonego już z literaturą dziecięcą, co narzuca prostotę językową (monosylaby, ekonomię narracyjną, podstawowe słownictwo, krótkie zdania) i wymaga rezygnacji z satyry społecznej na rzecz przesłania skierowanego do dzieci.

Z podobnych względów użycie najwyższego stopnia przymiotnika u Perraulta redukuje postaci do stereotypów społecznych: druga żona to *la femme la plus hautaine et la plus fière* („najbardziej dumna i wyniosła kobieta”; *the proudest and most haughty woman*, Samber w: Barchilon 1960: 73), Kopciuszek zaś jest dziewczyną *d’une douceur et d’une bonté sans exemple* („o niezrównanej łagodności i dobroci; *of an unparalleled goodness and sweetness of temper*, Samber w: Barchilon 1960: 74), odziedziczonych po matce, *la meilleure personne du monde* („najlepszej osobie na świecie”; *the best creature in the world*, Samber, w: Barchilon 1960: 74). Carter używa najwyższego stopnia przymiotnika, by opisać drugą żonę jako *the haughtiest and most stuck-up woman* („najbardziej wyniosła kobieta i największa snobka”). Warto zwrócić uwagę na potoczne wyrażenie *stuck-up*, „snobka”, piętnujące pretensjonalność. Postaci pozytywne ukazują jednak bez karykatury: córka z pierwszego małżeństwa to *a lovely and sweet-natured girl* („urocza dziewczyna o łagodnym usposobieniu”), a jej matka – *a kind and gentle woman* („miła i łagodna kobieta”). Przez celowe pominięcie wyrażenia *sans exemple* („bezprzykładna”; *unparalleled*, Samber, w: Barchilon 1960: 74) Carter czyni bohaterkę już nie wzorem cnoty, ale uroczym (*lovely*) dzieckiem. Rezygnując z chwaleń takich „kobiecych” przymiotów jak uroda, dobroć i łagodność, tłumaczka wybiera przymiotniki, które podkreślają sympatyczne usposobienie i naturalną łagodność dziecięcego charakteru (*sweet-natured*, podobne do *sweetness of temper* u Sambera)<sup>15</sup>. Przekład Carter wpisuje się więc w aktualną debatę o polityce seksualnej w baśniach.

Spopularyzowanie baśni Perraulta odbywa się także przez usunięcie wyraźnych odwołań do arystokracji. Przemoc klasowa wewnątrz zrekonstruowanej rodziny przejawia się w słabości ojca Kopciuszka, *gentilhomme* („dżentelmena”) całkowicie podporządkowanego nowej żonie. Wielu czytelników, w tym Carter (czemu pisarka dała wyraz w *Ashputtle or the Mother’s Ghost*), dziwiło się obojętności ojca wobec deklasacji, wyzysku i prześladowania córki z pierwszego małżeństwa, w tekście Perraulta ściśle

<sup>15</sup> W czasie, kiedy Carter pracowała nad przekładem, Sandra Gilbert i Susan Gubar przygotowywały studium, które stało się klasycznym dziełem drugiej fali myśli feministycznej, *The Madwoman in the Attic* (1979), stanowiącym także ważny intertekstualny kontekst nowej wersji *Kopciuszka/Ashputtle* Angeli Carter. Studium to, rozpoczynające się od lektury *Królowny Śnieżki* jako symbolu logiki patriarcalnej, pokazuje pozycję literatury wiktoriańskiej pisanej przez kobiety wobec dominujących przedstawień, które sprowadzają kobiety do stereotypów, wychwalając dobroć, bierność, łagodność i gotowość do poświęceń, oraz potępiają przedstawienia wykraczające poza ten ideał.

związanych z przynależnością rodziny do arystokracji. Carter usuwa ten wymiar baśni, tłumacząc *gentilhomme* jako *man* („mężczyzna, człowiek”), pod koniec akapitu zaś określa pierwszą żonę jako *gentle woman*. Ukryta krytyka sposobu traktowania dzieci przez arystokrację, obecna zresztą też w *Czerwonym Kapturku* (zob. Heidmann, 2010), zostaje zneutralizowana, zapewne dlatego, że straciła na aktualności, na rzecz refleksji psychologicznej i rozwinięcia kwestii relacji matki z córkami, najprawdopodobniej zainspirowanego przez wersję Grimmów, w której matka odgrywa istotną rolę.

Przesunięcie akcentu na problematykę kobiecą można w przekładzie Carter zauważyć także na poziomie gramatycznym i syntaktycznym. U Perraulta opowieść zaczyna się od męża, a podmiot zdania określają żona i córka z pierwszego małżeństwa (*Il était une fois un Gentilhomme; Le Mari avait de son côté*). W wersji Carter ojciec Kopciuszka szybko z podmiotu zmienia się w obiekt (*a man, his second wife*; 83), aż staje się własnością, o którą rywalizują dwie żony (*Her new husband's first wife*; 83). Konflikt rozgrywa się następująco: już w pierwszym zdaniu mąż ustępuje miejsca nowej żonie (*his second wife*; 83), podmiotowi drugiego zdania (*She already had two daughters of her own*; 83). Tę z kolei rugują pierwsza żona i podobna do niej córka, która położy kres uzurpacjom drugiej żony i jej córek (*Her new husband's first wife; she was a lovely and sweet-natured girl, very like her own natural mother*). Baśń umieszcza słowo *man* („mężczyzna, człowiek”) w centrum pierwszego zdania, ale pierwszy akapit Carter kończy się słowem *a woman* („kobieta”). Początek tekstu wprowadza zatem postaci, ich relacje w ramach rodziny i dzielący je konflikt, a zarazem znakomicie podsumowuje rozwój i rozwiązanie intrygi. Kontrast między córkami kolejnych żon jest u Carter dodatkowo wzmocniony, niewątpliwie w celu rozjaśnienia sytuacji: córki drugiej żony są przedstawione jako *two daughters of her own* („jej dwie córki”; 83), pierwsza żona natomiast daje mężowi *a daughter of his own* („jego córkę”; 83). W ten sposób zaznaczono różnicę między dwiema adoptowanymi córkami i córką biologiczną z pierwszego małżeństwa, co dodatkowo podkreśla wyrażenie *like her own natural mother* („jak jej rodzona matka”; 83)<sup>16</sup>. Temat rywalizacji dwóch

<sup>16</sup> Inne ważne dopowiedzenie dotyczy losu pierwszej żony. U Perraulta czytamy po prostu: *Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noccs une femme* („Był raz dżentelman, który drugi raz się ożenił; 171). U Carter córka rodzi się przed śmiercią matki, *before she died* (83). Przekład Carter odzwierciedla zapewne wpływ *Märchen* braci Grimm, *Aschenputtel* (oraz wspomnienie o *Schneewittchen*), a nawet zawiera aluzje do *Jane Eyre* i *Opowieści Wigilijnej* Dickensa, których, z braku miejsca, tutaj nie rozwinię.

kobiet za pośrednictwem córek jest zresztą sednem nowego przekładu wersji Carter, która zamieszcza następujący komentarz:

Kobietę definiuje jej relacja do mężczyzny („żona bogatego człowieka”), dziewczyna jednak jest niewątpliwie jej córką, jakby tylko jej, a cała dramaturgia dotyczy **tylko kobiet**, odbywa się niemal wyłącznie pośród kobiet, jest walką między dwiema grupami kobiet – w prawym narożniku Kopciuszek i jej matka, w lewym macocha i jej córki (...) (Carter 1987:110).

Już w przekładzie Carter można znaleźć ślady tej interpretacji baśni. Morał jest okazją, aby poruszyć inne tematy związane z dyskursem o kobiecych wartościach oraz udzielić mnóstwa rad dotyczących sztuki uwodzenia, szczęścia i życiowego sukcesu. W tym właśnie miejscu pojawia się interpretacja tekstu, za każdym razem modyfikowana. Perrault skupia się na kontrowersyjnej w tamtych czasach kwestii kształcenia dziewcząt jako gwarancji sukcesu społecznego:

#### MORALITE

La beauté pour le sexe est un rare trésor,  
De l'admirer jamais on ne se lasse;  
Mais ce qu'on nomme bonne grâce  
Est sans prix, et vaut mieux encor.

C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine,  
En la dressant, en l'instruisant,  
Tant et si bien qu'elle en fit une Reine:  
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)

Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,  
Pour engager un Coeur, pour en venir à bout,  
La bonne grâce est le vrai don des Fées;  
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.

#### [MORAŁ

Dla płci uroda to skarb rzadki,  
Podziwiać go nigdy się nie znudzi;  
Ale co wdziękiem zowie się u ludzi  
Bezcenne jest i jeszcze większą ma wagę.

Ten wdzięk Kopciuszkowi Matka Chrzestna dała  
Odziewając ją i pouczając,  
Tak dobrze, iż uczyniła z niej Królową  
(Bo tak odczytuje się morał tej Baśni).

Ślicznotki, dar to cenniejszy niż fryzura na głowie,  
Gdy Serce zdobyć, ujarzmić pragniecie,  
Wdzięk to prawdziwy dar wróżek;  
Bez niego ni rusz, z nim wszystko możesz.]

## AUTRE MORALITE

C'est sans doute un grand avantage,  
D'avoir de l'esprit, du courage,  
De la naissance, du bon sens,  
Et d'autres semblables talents,  
Qu'on reçoit du Ciel en partage;  
Mais vous aurez beau les avoir,  
Pour votre avancement ce seront choses vaines,  
Si vous n'avez, pour les faire valoir,  
Ou des parrains ou des marraines.

(Perrault 1977: 177–178)

## [INNY MORAL

Bez wątpienia stanowią wielką korzyść  
Dowcip, odwaga,  
Dobre urodzenie, rozsądek,  
I inne tym podobne talenty  
Otrzymane w darze od Nieba  
Lecz nawet jeśli macie je wszystkie,  
Nie umożliwią wam sukcesu,  
Jeśli nie macie chrzestnego lub chrzestnej,  
Którzy pomogą je wam wyeksponować.]

Wierszowany *Moral* Perraulta dzieli się na dwie części: pierwsza umieszcza *la bonne grâce*, definiowaną w słowniku Furetière'a jako wdzięk/życzliwość, przed urodą. Kopciuszek zawdzięcza swój sukces społeczny przede wszystkim Wróżce Matce Chrzestnej oraz jej radom. Nawias zamykający drugą zwrotkę wprowadza jednak ironiczny dystans, który podważa prawdziwość pierwszego morału. Drugi moral rozwija tę kwestię: osłabia konwencjonalną pochwałę talentu i cynicznie głosi, że wpływ matek i ojców chrzestnych to jedyna gwarancja sukcesu. A oto wersja angielska z 1729 roku:

## THE MORAL.

Beauty's to the sex a treasure,  
We still admire it without measure,  
And never yet was any known



By still admiring weary grown.  
But that thing, which we call good grace,  
Exceeds by far a handsome face;  
Its charms by far surpass's the other,  
And this was what her good godmother  
Bestowed on CINDERILLA fair,  
Whom she instructed with such care,  
And gave her such a graceful mien,  
That she became thereby a Queen.  
For thus (may ever truth prevail)  
We draw our moral from this Tale.  
This quality, fair ladies, know  
Prevails much more, you'll find it so,  
T'engage and captivate a heart,  
Than a fine head dress'd up with art;  
'Tis the true gift of heaven and fate,  
Without it none in any state  
Effectual any thing can do;  
But with it all things well and true.

[MORAŁ

Uroda to skarb płci,  
Wciąż ją podziwiamy,  
I jeszcze się nie zdarzyło,  
Aby ją podziwiać  
Komuś się sprzykrzyło.  
Ale z tym, co wdziękiem zwane,  
Śliczna buzia w konkury nie stanie;  
Czar jego mocniejszy niżli blask piękności,  
A chrzestna matka w swojej uprzejmości  
Dała go Kopciuszkowi urodziwemu,  
Którego tak troskliwie pouczała  
I hojnie tak obdarowała,  
Że się w królową Kopciuszek zmieniła.  
I (oby prawda zawsze zwyciężyła) właśnie taki  
Będzie morał Baśni naszej.  
Ta cecha, niechaj wiedzą piękne damy,  
By serce omotać i podbić,  
Zrozumiecie same,  
Ważniejsza jest anizeli piękne uczesanie;  
Prawdziwy to dar od losu i nieba,  
Bez niego nikt i w żadnym stanie  
Niczego nie działa;  
A z nim wszystko dostanie.]

ANOTHER.

A great advantage 'tis, no doubt, to man,  
To have wit, courage, birth, good sense and brain,  
And other such like Qualities, which we  
Receiv'd from heaven's kind hand and destiny.  
But none of these rich graces from above,  
In our advancement in the world will prove  
Of any use, if Godsires make delay,  
Or Godmothers your merit to display.

(Samber w: Barchilon i Pettit 1960: 89–91)

[INNY

Nie mała to, z pewnością, dla każdego przewaga,  
Szlachetne urodzenie, dowcip, rozum i odwaga,  
Oraz inne, do nich podobne wartości  
Dane nam z losu i nieba życzliwości.  
Lecz wszystkie z nieba dary  
Na nic się w świecie nie zdadzą,  
Gdy jak je wyeksponować,  
Chrzestni nie poradzą.]

Angielski przekład łądździ sprzeczność pomiędzy pierwszym a drugim morałem baśni Perraulta, eliminując ironiczny nawias na rzecz ponownego potwierdzenia prawdziwości morału. Ponadto wróżki, które udzielają gwarantującej powodzenie *la bonne grâce*, znikają na skutek akulturacji typowej dla recepcji francuskich bajek w Anglii. Zostają schryistianizowane i umoralnione w purytańskiej kulturze, która boi się „pogańskich” opowieści i odrzuca wszelką literaturę uważaną za „frywolną” (zob. Verdier 1997: 185–6). Podczas gdy u Perraulta *la bonne grâce est le vrai don des Fées* („*la bonne grâce* jest prawdziwym darem wróżek”), tutaj *good grace* nabiera zabarwienia religijnego, słowo *grace* („łaska”) bowiem nasuwa skojarzenia z łaską Bożą, według Oxford English Dictionary oznaczając w języku biblijnym i teologicznym „darmową, niezasłużoną przychyłność Boga (Opatrzności, Fortuny, losu, przeznaczenia)”. Taki sens *grace* potwierdzają wyrazy *fate* („los”) i *heaven* („niebo”) w wersji 19 oraz *rich graces from above* („bogate łaski z góry”) w drugim morale. Angielski ekwiwalent *parrains* i *marrains – Godsires* i *Godmothers* („matki i ojcowie chrzestni”) podkreśla przesunięcie w stronę dyskursu o łasce i przeznaczeniu, dostosowując w ten sposób baśń do praktyk dyskursywnych i kulturalnych Anglii z początku XVIII wieku. Jeśli chodzi o dyskurs o urodzie kobiecej, pierwszy morał przyjmuje męski punkt widzenia: *We still admire it* („Wciąż ją [urodę] podziwiamy”; 89),

drugi zaś kieruje uwagę na sukces mężczyzny (*man*). Tekst Perraulta jest mniej jednoznaczny.

Carter przekłada morały tak:

#### MORAL

Beauty is a fine thing in a woman; it will always be admired. But charm is beyond price and worth more, in the long run. When her godmother dressed Cinderella up and told her how to behave at the ball, she instructed her in charm. Lovely ladies, this gift is worth more than a fancy hairdo; to win a heart, to reach a happy ending, charm is the true gift of the fairies. Without it, one can achieve nothing; with it, everything.

#### ANOTHER MORAL

It is certainly a great advantage to be intelligent, brave, well-born, sensible and have other similar talents given only by heaven. But however great may be your god-given store, they will never help you to get on in the world unless you have either a godfather or a godmother to put them to work for you (Carter 2008: 95–96).

#### [MORAŁ

Uroda to u kobiety zaleta; zawsze będzie podziwiana. Ale wdzięk nie ma ceny i na dłuższą metę jest wart więcej. Kiedy chrzestna wystroiła Kopciuszka i powiedziała jej, jak się zachowywać na balu, dała jej lekcję wdzięku. Uroczę damy, ten dar jest więcej warty niż wymyślna fryzura; jeśli ktoś chce podbić serce, doczekać szczęśliwego zakończenia, wdzięk jest prawdziwym darem wróżek. Bez niego nie sposób niczego dokonać, z nim – wszystko.

#### INNY MORAŁ

Z pewnością warto być inteligentnym, dzielnym, dobrze urodzonym, rozsądnym i mieć inne podobne talenty, jakie zsyła tylko niebo. Ale bez względu na to, jak wielkie talenty dostalibyśmy od niebios, nie przydadzą się w życiu, jeśli nie mamy chrzestnego albo chrzestnej, którzy pomogą nam je wykorzystać.]

W przeciwieństwie do pierwszego przekładu, który zachowuje formę wierszowaną, Carter wybiera prozę oraz prosty, zwięzły styl, dopasowany do pragmatycznego (by nie powiedzieć: prozaicznego) przesłania kierowanego do młodych czytelniczek. Tłumaczka kontynuuje zatem wyłożony przez Perraulta w dedykacji dla *Mademoiselle* cel bajek, jakim jest przekazanie *morale très sensée* („bardzo rozsądnego morału”; 127), różnego od moralizatorstwa – na przekór dominującej w Anglii interpretacji baśni<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Na wzór bajarek z czasów Perraulta, Carter chętnie widzi siebie jako nowoczesną wróżkę, która z własnego doświadczenia czerpie materiał do udzielania rad i pouczania młodych czytelniczek.

Poza tym morał Perraulta, który mówi o podziwie dla kobiecej urody, nie przestrzegając przed nią, a także wskazuje na naturalny wdzięk jako klucz do sukcesu, jest bliski feministycznej perspektywie Carter. Pomimo błędu w przekładzie (*dressant* oddane jako *dressed*) Carter stawia wdzięk (*charm*) ponad urodą i powierzchownymi zabiegami (*fancy hairdo*), przywracając magię kojarzoną z Kopciuszkiem i *fairy tale* oraz konwencję *happy ending*, które oznacza tu szczęście we dwoje raczej niż sukces społeczny. Zauważmy, że słowo *charm* (użyte już przez Sambera) zostaje powtórzone trzy razy, aby wzmocnić sprzeciw wobec kultu urody propagowanego przez komercyjne użycie baśni w XX wieku. Na swój sposób te dwa przekłady są więc świadectwem prób przeniesienia francuskiego świata baśni na grunt brytyjskiej tradycji (Verdier 1997: 191).

## Książkowe publikacje przekładów: odmiany i gatunki wydawnicze

Adam i Heidmann zauważają, że

kolejne publikacje, do których należy dodać przekłady odpowiedzialne za międzynarodowy obieg tekstów, wprowadzają paratekstualne i tekstualne modyfikacje głęboko warunkujące recepcję i interpretację tekstów. Do tego dodajemy system gatunkowy edycji, przez co rozumiemy wszelkie przykłady mediacji faktów oraz dyskursu (Adam & Heidmann 2009: 13).

W rzeczywistości przyporządkowanie gatunkowe baśni Perraulta zmienia się nie tylko z jednego tłumaczenia na drugie, ale nawet z wydania na wydanie. Przekład Carter ukazał się po raz pierwszy pod tytułem *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1977) u Victora Gollancza, z czarno-białymi ilustracjami Martina Ware'a, wyraźnie odbiegającymi od tradycyjnej baśniowej ikonografii. Po sukcesie *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), zbioru opowieści Angeli Carter luźno odwołujących się do kilku klasycznych baśni, ten sam wydawca opublikował przekład po raz drugi, w dużym formacie, jako *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales* (1982), z barwnymi ilustracjami Michaela Formana. Format książki, ilustracje, styl, parateksty i tytuł w subtelny sposób przyczyniły się do przededefiniowania gatunku baśniowego. Podczas gdy wydanie z 1977 roku sytuowało się w opozycji do Disneyowskiej interpretacji bajek, w drugim wydaniu, bardziej konwencjonalnym, postać autora znikła wśród wesołych, naiwnych ilustracji adresowanych do dziecka, które czeka na swoje

*ulubione baśnie* (zbiór zawiera zresztą dwie baśnie Mme de Beaumont, w tym słynną *Piękną i Bestię*). Strategie wydawnicze zmierzały do zdyskontowania sławy Carter jako pisarki i tłumaczki oraz zdecydowanie sytuowały książkę w dziedzinie literatury dziecięcej. Ostatnia – podwójna i kieszonkowa – reedycja *The Fairy Tales of Charles Perrault* w Penguinie, wzbogacona o wstęp Jacka Zipesa (ale bez ilustracji Martina Ware'a), wyznacza nowy etap recepcji utworów Perraulta w języku angielskim. Jeden jej tom, zatytułowany *Little Red Riding Hood, Cinderella, and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault*, wyszedł w serii Penguin Classics, z utrzymaną w czerni i czerwieni ilustracją Johna Hassalla do *Czerwonego Kapturka* na okładce, zgodną z tradycyjną ikonografią baśniową. Drugi tom, zatytułowany, jak pierwsze wydanie, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, odwołuje się do ikonografii *glam trash* okładką w czerni, różu i złocie, z wyemancypowanym Kopciuszkiem w szklanym pantofelku włożonym na ubłoconą stopę. Jest to ilustracja *Stepping Up* (2005) autorstwa kontrowersyjnej artystki Marilyn Minter, naginająca baśń i nawiązująca do napisanych przez Carter baśni dla dorosłych. Te symultaniczne wydania przekładów Perraulta w dwóch oprawach i dla dwóch grup czytelników rzucają światło na zróżnicowany odbiór baśni Perraulta tłumaczonych przez Carter, wzbogacając go o współczesnego Kopciuszka w nowej szacie *fashion victim*.

przełożyła Anna Arno

## Bibliografia

- Adam J-M., Heidmann U. 2009. *Le texte littéraire: Pour une approche interdisciplinaire*, Bruxelles: Academia Bruylant.
- Barchilon J., Pettit H. (red.). 1960. *The Authentic Mother Goose Fairy Tales and Nursery Rhymes*, Denver: Alan Swallow.
- Blom, J. M. 1989. *The Life and Works of Robert Samber (1682–±1745)*, „English Studies” 70:6, 507–550.
- Derrida J. 1986. *La loi du genre, Parages*, Paris: Galilée, 249–287.
- Carter A. 1993. *Ashputtle or The Mother's Ghost* (1987), w: *American Ghosts and Old World Wonders*, London: Vintage.
- 1995. *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), Vintage: London.
- 1998. *The Better to Eat You With* (1976), w: *Shaking a Leg. Collected Journalism and Writings*, London: Vintage, 451–455.
- 1998. *Notes from the Front Line* (1983), w: *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings*, London: Vintage, 36–43.

- Haase D. 2004. *Feminist Fairy-Tale Scholarship*, w: *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, Donald Haase (red.), Detroit: Wayne State UP, 1–36.
- Heidmann U., Adam J.-M. 2007. *Text Linguistics and Comparative Literature. Towards an Interdisciplinary Approach to Written Tales. Angela Carter's Translations of Perrault*, w: *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Literature Text*, Donna R. Miller et Monica Turci (red.), London: Equinox Publishing, 181–196.
- 2010. *Textualité et intertextualité des contes*, Paris: Classiques Garnier, Collection Lire le XVIIe siècle.
- Hennard Dutheil de la Rochère M., Heidmann U. 2009. „New Wine in Old Bottles”. *Angela Carter's Translation of Charles Perrault's La Barbe bleue*, „Marvels & Tales” 23, 40–58.
- Hennard Dutheil de la Rochère M. 2009. *Updating the Politics of Experience. Angela Carter's Translation of Charles Perrault's Le Petit Chaperon Rouge*, „Palimpsestes” 22, 187–204.
- 2010. „But Marriage Itself Is No Party”. *Angela Carter's Translation of Charles Perrault's La Belle au bois dormant or Pitting the Politics of Experience against the Sleeping Beauty Myth*, „Marvels & Tales”, 275–320.
- Malarte-Feldman C-L. 1999. *The Challenges of Translating Perrault's Contes into English*, „Marvels & Tales” 13, 184–197.
- Meschonnic H. 1999. *Poétique du traduire*, Paris: Verdier.
- Opie I. i P. 1974. „Cinderella: or, The Little Glass Slipper”. *The Classic Fairy Tales*, London: Oxford UP, 123–127.
- Perrault Ch. 1981. *Contes (1697)*, Jean-Pierre Collinet (red.), Paris: Gallimard.
- 1977. *The Fairy Tales of Charles Perrault*, przeł. Angela Carter, ilustr. Martin Ware, London: Gollancz.
- 1982. *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*, przeł. Angela Carter, ilustr. Michael Foreman, London: Gollancz.
- 2008. *The Fairy Tales of Charles Perrault*, przeł. Angela Carter, London: Penguin (Modern Classics).
- 2008. *Little Red Riding Hood, Cinderella, and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault by Angela Carter*, London: Penguin Classics.
- Sorel Ch. 1664. *Bibliothèque française*, Paris.
- Spivak G. Ch. 2009. *Polityka przekładu*, w: Bukowski P., Heydel M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, 403–428.
- Venuti L. 2004. *Retranslations: the Creation of Value*, „Bucknell Review”, 25–38.
- Verdier G. 1997. *De ma mère l'Oye à Mother Goose. La fortune des contes de fées littéraires français en Angleterre*, Yves Giraud (red.), *Contacts culturels et échanges linguistiques au XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Papers on French Seventeenth Century Literature, Seattle, 185–202.

## Les métamorphoses de Cendrillon: Étude comparative de deux traductions anglaises du conte de Perrault

L'étude comparative de deux traductions de «Cendrillon ou la petite pantoufle de verre» de Charles Perrault montre comment le conte est réorienté vers la jeunesse en Angleterre à partir de projets très différents. «Cinderilla: or, The Little Glass Slipper», publié par Robert Samber dans *Histories, or Tales of Past Times. With Morals* en 1729, est considéré comme la première traduction du conte en langue anglaise. Plus près de nous, sa retraduction par l'écrivain britannique Angela Carter, «Cinderella: or, The Little Glass Slipper», parue dans *The Fairy Tales of Charles Perrault* en 1977, donne une nouvelle actualité au conte de Perrault. La première traduction propose un calque du conte qui illustre les conditions matérielles et l'interdiscours des traducteurs de *Grub Street* au début du XVIIIe siècle, tandis que la deuxième adapte le conte pour les enfants dans une perspective féministe au XXe siècle. Mon analyse s'attache surtout à dégager les enjeux de la (re)traduction de Carter, qui se démarque délibérément de Samber pour renouveler le sens du conte de Perrault et de sa morale.

