

**Barbara Szot**

Univerzita Palackého/ Czechy

## „Nadmiar uprzejmości dla panów Słoni” – formy grzecznościowe w przekładach *Winnie-the-Pooh* A. A. Milne’a na język polski, czeski i śląski<sup>1</sup>

---

### ABSTRACT

It all comes of trying to be kind to Heffalumps: forms of address in translations of A. A. Milne’s *Winnie-the-Pooh* to Polish, Czech, and Silesian

The word *you* used to address the interlocutor covers a wide of social relations in English. The Slavic languages have a wider range of forms, each of which is appropriate in a specific social context. The asymmetry between the languages requires the translators of English texts to interpret the relationship between the speakers and choose only one of a number of possible forms in the target language. The paper analyses the interpretative strategies of translators of A. A. Milne’s *Winnie-the-Pooh* regarding the ways in which the characters address each other and discusses their implications for the target texts.

Keywords: children’s literature translation, form of address, translation to Silesian, Winnie the Pooh.

---

Zbiory opowiadań dla dzieci autorstwa A. A. Milne’a, *Winnie-the-Pooh* oraz ich kontynuacja *The House at Pooh Corner* należą do najczęściej wznawianych przekładów literatury dziecięcej w Czechach (a wcześniej w Czechosłowacji) oraz w Polsce. W obu kulturach docelowych książki ukazały się po raz pierwszy w drugiej połowie lat 30 XX wieku. Pod koniec tegoż wieku popularność

---

1| Artykuł powstał w ramach grantu IGA\_FF\_2020\_033 *Angloamerická literární věda a lingvistika v mezinárodních kontextech* dofinansowanego ze środków Ministerstwa Szkolnictwa, Młodzieży i Sportu Republiki Czeskiej.

przedstawionych w nich postaci wzmocniło dodatkowo pojawienie się w obu krajach animowanych adaptacji telewizyjnych i filmowych produkcji studia Walta Disney'a oraz różnego rodzaju produktów (w tym publikacji książkowych) ozdobionych pochodzącymi z nich rysunkami. Choć czasem nie mają już one zbyt wiele wspólnego z tekstami Milne'a, z oryginalnymi opowieściami łączy je spektrum odbiorców, którymi są nie tylko dzieci, ale często też dorośli. To o dorosłego odbiorcę upominała się druga z polskich tłumaczek Monika Adamczyk, która wśród przyczyn stojących za decyzją o stworzeniu przekładu alternatywnego do kanonicznej wersji autorstwa Ireny Tuwim wymieniała nadmierne, jej zdaniem, ukierunkowanie poprzedniczki na czytelnika dziecięcego. W przedmowie do *Fredzi Phi-Phi*, znanej w przekładzie Tuwim jako *Kubuś Puchatek*, Adamczyk pisze o przekładzie poprzedniczki: „[...] bohaterowie przemawiają językiem dziecięcym, pewne fragmenty zostały pominięte, inne dopisane, a wiele dwuznaczności uzyskało jednoznaczną interpretację” (Milne 1986: 5).

Przedmiotem niniejszej analizy jest właśnie jedna z wieloznaczności pojawiających się w tekście oryginalnym, która w przekładach na język zachodniosłowiański nieuchronnie musi zostać ujednoznacziona przez wzgląd na systemową asymetrię istniejąca między językiem źródłowym a językami docelowymi. O ile angielskie *you* nie definiuje, w jakim stosunku pozostają osoby zwracające się do siebie za pomocą tego słowa, języki zachodniosłowiańskie posiadają różne warianty dla różnych typów relacji, a nieunikniony wybór jednego z nich rzutuje na modelowanie więzi między postaciami w przekładanym tekście. Jak zauważa Wojciech Sosnowski (2015: 328), asymetria między językami w zakresie form adresatywnych wymaga od tłumaczy przeprowadzenia oceny sytuacji i uczestników dialogu oraz zastosowania przekładu międzykulturowego.

Nie wydaje się, by była to jedna z dwuznaczności, które miała na myśli Adamczyk, a w każdym razie z pewnością nie jest to jedna z kwestii, którą tłumaczka rozwiązała w sposób odmienny od powstałego wcześniej przekładu Tuwim. Oba polskie przekłady, jak również i pozostałe dwie brane tu pod uwagę wersje językowe, są zasadniczo spójne co do ogólnej interpretacji relacji łączących bohaterów książek. Wszystkie jako ekwiwalent angielskiego *you* przyjmują formę drugiej osoby liczby pojedynczej, redukując tym samym stosunki panujące między bohaterami książek do relacji symetrycznych i raczej zażyłych lub – w przypadku braku zażyłości – charakterystycznych dla osób niedorosłych. Porównanie przekładów Ireny Tuwim i Moniki Adamczyk na język polski, Hany Skoumalovej na język czeski i Grzegorza Kulika na język śląski nie służy więc konfrontowaniu ze sobą diametralnie różnych strategii translatorskich, a raczej poszukiwaniu drobnych wyłomów we wspólnym interpretacyjnym froncie oraz innych sygnałów pojawiających się w samych tekstach, że obrana przez tłumaczy ścieżka bynajmniej nie jest w ramach tych podobnych języków i kultur jedyną możliwą. Poza wykorzystywaniem potencjału znaczeń polisemicznego angielskiego *you*,

pod uwagę zostały też wzięte różnego rodzaju rozwiązania, które można rozpatrywać jako kompensacyjne wobec ujednoznacznienia sposobu zwracania się do siebie postaci powieści, takie jak zacytowane w tytule artykułu nieumotywowane oryginałem sięgnięcie po formę *pan* poza dialogami przez Irenę Tuwim oraz szerszy kontekst norm grzeczności językowej realizowanej w dialogach. Jako że w przekładzie Grzegorza Kulika ukazało się wyłącznie tłumaczenie *Winnie-the-Pooh*, a Skoumalová, Tuwim i Adamczyk<sup>2</sup> nie wprowadziły w zakresie analizowanej problematyki zasadniczych zmian między swoimi tłumaczeniami *Winnie-the-Pooh* i *The House at Pooh Corner*, za podstawę analizy przyjęta została pierwsza część przygód przyjaciół ze Stumilowego Lasu.

*Przyjaciele* to często słowo-klucz definiujące relacje między bohaterami stworzonymi przez Milne'a. Interpretacja taka niewątpliwie jest umocowana w tekstach, w których sam autor często sięga po słowo *friend*, nierzadko dookreślane przez *great*, do zdefiniowania, kim są dla siebie tworzone przez niego postacie. Również wspomniane wcześniej disnejowskie i okołodisnejowskie produkcje i produkty chętnie odwołują się do takiej właśnie wykładni opowiadań. Szczególnie upodobali ją sobie polscy tłumacze tytułów filmowych animacji, dość wspomnieć rozwiązania takie jak: *Kubuś i przyjaciele* (w oryginale *Winnie the Pooh*), *Tygrys i przyjaciele* (*The Tigger Movie*) czy *Maleństwo i przyjaciele* (*Springtime with Roo*), nawiązujące imionami postaci do tłumaczeń Ireny Tuwim. Sformułowania typu „przyjaciele ze Stumilowego Lasu” wydają się więc w dużej mierze przezroczyste, choć w samych książkach zwłaszcza przyjęciu do istniejącej społeczności, tak jak w przypadku dołączania do niej w *Winnie-the-Pooh* kangurzyca czy też debiutu tygrysa w *The House at Pooh Corner*, może początkowo towarzyszyć pewne napięcie lub wręcz otwarte okazywanie niechęci. Innym czynnikiem sugerującym, że lepiej zachować wstrzeźliwość przy nadmiernym upraszczaniu więzi między bohaterami, jest pewna ich hierarchiczność, nierzadko sprowadzająca się do opozycji dorosły-dziecko. Hasło w *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature* definiuje Christophera Robina jako dorosłego lasu (Bogstad 2006: 76). Podobne rozpoznanie proponuje również Ewelina Radion (2004: 8), zwracając uwagę na to, że pozycję tę uzyskuje on dopiero pośród zwierzęcych towarzyszy, w stosunku do istniejących w opowieściowym uniwersum w dość ograniczony sposób prawdziwych dorosłych, takich jak figura opowiadacza (domyślnie ojca chłopca), jest on natomiast dość bezradnym dzieckiem. Feministyczne odczytanie proponowane przez Carol A. Stanger (1987: 38) zwraca natomiast uwagę m.in. na pozycję rodzicielskiej władzy kangurzyca, której z premedytacją nadużywa ona w stosunku do postaci prosiaczka, podszycającego się w siódmym rozdziale *Winnie-the-Pooh* pod postać jej dziecka.

2| Pracę nad tekstami Milne'a tłumaczka zaczęła jako Monika Adamczyk, pod którym to nazwiskiem opublikowała swój przekład *Winnie-the-Pooh*, przekład *The House at the Pooh Corner* opublikowała już jako Monika Adamczyk-Garbowska.

Dorosłość w językach analizowanych przekładów Milne'a jest jednym z podstawowych wskazań do zwracania się do drugiej osoby za pomocą formy innej niż ta właściwa dla drugiej osoby liczby pojedynczej, niedorosłość zaś sygnałem, by po inne formy niż *ty* nie sięgać. Małgorzata Marcjanik zaznacza: „Obligatoryjna relacja na *ty* obejmuje nadawców i odbiorców będącymi osobami niedorosłymi (zwłaszcza dziećmi), a także nadawców będących małymi dziećmi” (Marcjanik 2007: 38). Decyzja o prymarnym wykorzystaniu w przekładach tej właśnie formy wydaje się więc być podyktowana założeniem, że to ona jest najbardziej naturalna i zrozumiała dla czytelnika dziecięcego, będącego podstawowym zakładanym odbiorcą przekładanego tekstu, szczególnie jeśli ma on przyjąć, że stosunki między postaciami nie są wyraźnie i jednoznacznie zhierarchizowane. Wyjaśnienie to może uzasadniać bardzo oszczędne korzystanie z innych form w przekładach Ireny Tuwim i Hany Skoumalovej, wydanych pierwotnie jako teksty dla dzieci. Decyzja ta traci jednak nieco na oczywistości w przypadku tłumaczenia Grzegorza Kulika, gdzie zakładany odbiorca nie jest już tak jednoznaczny<sup>3</sup>, czy też przekładu Moniki Adamczyk, w którym wprost deklaruwała ona zamiar uwzględnienia czytelników niedziecięcych w dużo większym niż Tuwim zakresie oraz unikania ujednoznaczniających uproszczeń.

Choć ogólną strategią przyjętą przez wszystkich tłumaczy jest unikanie wprowadzania w dialogach form innych niż druga osoba singularis, wyjątek od tej reguły w przekładach czeskim i śląskim pojawia się stosunkowo wcześnie, bo już w drugim rozdziale książki. Tłumacze – Hana Skoumalová i Grzegorz Kulik – postanawiają zróżnicować formy, z jakich korzysta tytułowy niedźwiadek, który wybrawszy się z wizytą do znajomego królika prowadzi z nim rozmowę przez zamknięte drzwi. Niezwykłość sytuacji polega na tym, że o ile niedźwiadek wie, że przyszedł do królika, królik nie wie z początku, kto przyszedł go odwiedzić, w związku z czym przezornie informuje interlokutora, że królika nie ma w domu. To z kolei wprowadza niepewność po stronie misia, który stopniowo traci rozeznanie, czy rozmowę prowadzi z kimś, kogo dobrze zna, czy z osobą nieznaną. Zarówno Skoumalová, jak i Kulik dostrzegają w tym dialogu przestrzeń dla użycia formy grzecznościowej, wykanie w języku czeskim i śląskiego dwojania, w celu podkreślenia dystansu między uczestnikami konwersacji zwiększonego przez niepewność, kto znajduje się po drugiej stronie drzwi. Dialog w tych dwóch przekładach przebiega następująco:

3| Przekład wydaje się być ukierunkowany przede wszystkim na prezentowanie kodu, jakim jest mniejszościowy język, którego słowniczek zamieszczono w książce. Notka z tyłu okładki (autorstwa prof. dr hab. Jolanty Tambor) rozpoczyna się od zdania „Grzegorz Kulik porwał się na tłumaczenie na śląski klasyki światowej literatury” i w dużej mierze skupia się właśnie na języku. Tekst „KUBUŚ PUCHATEK po śląsku” na froncie okładki zdaje się sugerować, że sama treść książki zapewne jest już czytelnikowi znana, główną atrakcją jest zaś sam język przekładu.

- |  |  |
|--|--|
| <p>– Je ftoś w dōma?<br/>Nojprzōd ze dziury szło słyszeć nogło szarpaczka, a potym cisza.</p> <p>– Ja zech pedzioł: „Je ftoś w dōma?” – krziknōł fest głośno Puch.</p> <p>– Nyi! – odpowiedzioł głos, a potym do- doł: – Niy musisz tak głośno wrzeszczeć. Dobrzech cie słyszōł piyrszy roz.</p> <p>– Bierunie! – prawiōł Puch. – Blank żodnego tam niy ma?</p> <p>– Żodnego.</p> <p>[...]</p> <p>– Krōliku, a toś niy je ty?</p> <p>– Niy – padoł Krōlik tyn roz inkszym głosym.</p> <p>[...]</p> <p>– A moglibyście być tacy miyli i pedzieć mi, kaj je Krōlik?</p> <p>(Milne 2020: 30–31)</p> | <p>„Je někdo doma?“</p> <p>Z díry bylo slyšet cupitání a pak nastalo ticho.</p> <p>„Povídám, je někdo doma?“ zavolał Pú hodně nahlas.</p> <p>„Ne!“ zněla odpověď, a pak se ozvalo: „Ale nemusíte tak křičet, slyšel jsem dobře už poprvé.“</p> <p>„To je hloupé!“ řekl Pú, „Copak tu vůbec nikdo není?“</p> <p>„Nikdo.“</p> <p>[...]</p> <p>„Hej, Králíčku, nejsi to ty?“</p> <p>„Ne,“ řekl Králíček, tentokrát změněným hlasem.</p> <p>[...]</p> <p>„A nemohl byste mi říct, kde je Králíček?“</p> <p>(Milne 1984: 16–17)</p> |
|--|--|

W obu przekładach niedźwiadek przyjąwszy zapewnienie, że osoba, z którą rozmawia nie jest królikiem, wycofuje się ze zwracania do niej na ty i pyta ją o królika korzystając z formy grzecznościowej tworzonej w językach czeskim i śląskim w oparciu o formy drugiej osoby liczby mnogiej. W przekładzie czeskim po tę formę pierwszy sięga królik („nemusíte tak křičet”), to on bowiem pierwszy zakłada, że rozmawia z osobą bliżej sobie nieznaną. Skoumalová korzysta z niej z rozmysłem, najwyraźniej świadoma implikacji jej użycia dla kształtowania poziomu zażyłości, jaka w danej chwili łączy uczestników dialogu. U Kulika królik zwraca się do niedźwiadka na ty, co zostaje wręcz podkreślone przez użycie zaimka („Dobrzech cie słyszōł”). Wydaje się, że użycie dwojania jest tu wężiej inspirowane przez tekst źródłowy, w którym niedźwiadek, zakładając, że nie rozmawia jednak z zaprzyjaźnionym królikiem, werbalizuje zwiększony poziom uprzejmości wobec nieznanego rozmówcy pytając: „Well, could you very kindly tell me where Rabbit is?” (Milne 1991: 36) i ma za zadanie realizować owo douprzejmienie wypowiedzi. Brak dostosowania pozostałych kwestii dialogu do takiej formuły komunikowania się postaci może wskazywać na brak głębszej refleksji na temat tego, co użycie tej formy mówi o tym, jak postrzegają one relację łączącą je z drugim, nierozpoznanym przez siebie uczestnikiem dialogu (lub na założenie, że królik od początku wiedział, że rozmawia z osobą bliżej sobie znaną).

Wydaje się, że manewrowanie między formami drugiej osoby liczby pojedynczej i wyrażanej wyłącznie poprzez zmianę gramatyczną formy grzecznościowej może być łatwiejsze niż wyraźniej zaznaczające różnicę polskie przejście z *ty* na wprowadzającą dodatkowy wyraz formę *pan*. Ani Tuwim, ani Adamczyk nie zdecydowały się na wprowadzenie w tym dialogu grzecznościowego zróżnicowania. Korzystanie z formy na *ty* w kontaktach między postaciami, które nie znają się (a przynajmniej za takie się w danym momencie się uważają) sugeruje w efekcie, że nie pełnią one roli osób dorosłych, które w realiach kultury docelowej przekładu zapewne zwracałyby się do siebie inaczej. W przekładach na polski bliżej im do zachowań cechujących dzieci, a proces personifikacji zwierząt-zabawek wydaje się nie ucłowieczać ich w pełni.<sup>4</sup>

Sam tekst oryginału wydaje się modelować dojrzałość i antropomorfizację bohaterów inaczej. Każde ze zwierząt przedstawionych w *Winnie-the Pooh* funkcjonuje samodzielnie, zamieszkując własną nieruchomość (postać tygrysa, który nie mając domu gości u innych bohaterów, pojawia się dopiero w *The House at Pooh Corner*, co dodatkowo zwraca uwagę na fakt, że co do zasady bohaterowie mieszkają oddzielnie). Kanoniczne ilustracje E. H. Sheparda często dookreślają te domostwa typowo ludzkimi sprzętami. Kangurzyca jest matką małego kangurka, co z definicji stawia ją w roli osoby dorosłej<sup>5</sup>, a zachowania jej skłonnego do zabaw dziecka odróżniają je od pozostałych bohaterów, którzy przy całej swojej zabawnej nieporadności również wydają się być od niego starsi i dojrzałsi. Widoczne jest to na przykład w rozdziale siódmym, w którym kangury pojawiają się w lesie.

Rozdział rozpoczyna rozmowa trójki bohaterów: królika, prosiaczka i niedźwiadka, w której omawiają oni pojawienie się w lesie kangurzyca wraz z kangurzątkiem. Królik wyraźnie zaznacza w niej swoją niechęć do przybyszów, których definiuje w opozycji do postaci, które już zamieszkują las, jako obcych. Następnie przedstawia swój plan pozbycia się ich, którego centralną częścią jest porwanie małego kangurka. Trójka bohaterów wyrusza następnie na spotkanie z kangurzątką i jej dzieckiem, z którymi witają się dwiema różnymi formami: z kangurzątką wymieniają uprzejme i dorosłe „Good afternoon”, z jej dzieckiem zaś bardziej poufale „Hallo”, do którego niedźwiadek dodaje dodatkowo zwrot „my little fellow” (Milne 1991: 99). Wszystkie analizowane przekłady zachowują różnicę między formą powitania stosowaną między postaciami domyślnie dorosłszymi a beztrudno się bawiącym małym kangurkiem („Dobry wieczór” vs. „Jak się masz” u Tuwim

4| Marcjanik jako jedną z grup, do której zwracamy się na *ty*, wymienia właśnie zwierzęta (Marcjanik 2007: 40).

5| W przekładzie czeskim rola rodzica przypisywana jest też królikowi, angielskie „Your family” (Milne 1991: 92), odwołujące się do liczby członków rodziny królika, którą próbuje ustalić niedźwiadek, przetłumaczone jest przez Skoumalową jako „Tvých dětí” (Milne 1984: 56).

(Milne 2004: 76), „Dobre odpoledne” vs. „Nazdar” u Skoumalovej (Milne 1984: 60), „Dzień dobry” vs. „Hej” u Adamczyk (Milne 1986: 81) i „Dziyń dobry” vs. „Witej” u Kulika (Milne 2020: 105–106)). Mimo tego rozróżnienia oraz zasugerowanej wcześniejszymi wypowiedziami królika braku zażyłości między nowoprzybyłymi do lasu kangurami a pozostałymi postaciami zwierzęcymi występującymi w tym rozdziale, żaden z tłumaczy nie decyduje się jednak na zastosowanie zasadnej w takim kontekście formy zwracania się do siebie w sposób bardziej oficjalny, przez formę pan lub jej czeski i śląski ekwiwalent.

Brakowi sięgania po formy grzecznościowe jako alternatywę dla tłumaczenia angielskiego *you* przez zwracanie się na ty zarzucić można pewne uproszczenie, czy też posługując się kategoriami zaproponowanymi przez Adamczyk, ujednoznacznienie (być może nadmierne) i udzielnienie tekstów przekładów. Pewną funkcję kompensacyjną można natomiast przypisać choćby przekładom wspomnianych już formuł powitań, które nieco komplikują wizję idealnie symetrycznych i bliskich relacji między uczestnikami dialogów pojawiających się w książkach. Występujące w nich często angielskie „Good morning”/ „Good afternoon” tłumaczone jest przez swoje ekwiwalenty w językach docelowych, czyli cokolwiek poważnie brzmiące „Dzień dobry”, „Dziyń dobry” czy też bogatsze w warianty czeskie „Dobrý den”/ „Dobré jitro”/ „Dobré odpoledne”. Z pewnością nie są to idiomatyczne sposoby witania się ze sobą wewnątrz dziecięcych grup rówieśniczych, formuły te wprowadzają więc element (umotywowanej tekstem oryginału) powagi i dorosłości w działaniu postaci.

Nieumotywowany literą tekstu oryginalnego zabieg kompensacyjny pojawia się natomiast u Ireny Tuwim. W rozdziale piątym oryginalne „It all comes of trying to be kind to Heffalumps” (Milne 1991: 69) tłumaczy ona jako „Wszystko przez nadmiar uprzejmości dla panów Słoni” (Milne 2004: 51), wprowadzając tym samym formę wyrażającą grzecznościowy sposób określania osób dorosłych, z którymi nie łączą bohatera zażyłsze stosunki.<sup>6</sup> Rozwiązanie to wydaje się jak najbardziej zgodne z duchem oryginalnego tekstu, którego humor często opiera się na balansowaniu między konwencjami znanymi ze świata dorosłych, a ich nieporadną, dziecięcą realizacją. Widać to np. przy ponownym (nie)pojawianiu się stworzeń, które Tuwim z celowo błędnego Heffalumps uprościła do słoni. W trzecim rozdziale *The House at the Pooh Corner* królik organizuje poszukiwania swojego krewnego (lub znajomego) ustalając z Christopherem Robinem, który widział go ostatni, czy faktycznie jest on zaginiony, czy jedynie, jak podejrzewa

6| Osadzone jest to zapewne też w kontekście polskiej literatury dziecięcej powstającej w podobnym co przekład Tuwim czasie, chętnie sięgającej wówczas po słowo *pan* (np. pan Hilary czy pan Maluśkiewicz w wierszach brata tłumaczki, Juliana Tuwima). *Kubuś Puchatek* ukazał się w 1938, czyli tym samym roku, co tom Jana Brzechwy *Tańcowała igła z nitką*, gdzie w wierszu *Pomidor* jak refren w niezbyt oczywistym dla formy grzecznościowej warzywnym kontekście powtarzane jest „Jak pan może, panie pomidorze?”

Christopher Robin, poszedł do domu. Dopytuje chłopca (cytowane w przekładzie Tuwim): „Czy powiedział ci na odchodnym «Do widzenia i dziękuję za mile spędzony czas?»” (Milne 2004: 162) i „A czy dostałeś od niego potem bilecik, w którym pisał, jak bardzo mu było miło i jak żałuje, że musiał tak nagle odejść?” (Milne 2004: 163), co sugeruje, że w lesie panują dość wyśrubowane normy dorosłego *savoir-vivre*'u.

W Polsce (gdzie powstały zarówno przekłady polskie, jak i śląski) niektóre z rozwiązań przekładowych Ireny Tuwim zidiomatyzowały się i używane są często w kontekstach dalekich od doświadczeń dziecięcych. Zgodnie z definicjami *Wielkiego słownika języka polskiego* pod red. Piotra Źmigrodzkiego małe co nieco to „drobna przyjemność związana z jedzeniem, alkoholem lub seksem”<sup>7</sup> a krewni i znajomi królika to „osoby związane osobiście z kimś wpływowym, korzystające z jego protekcji, bez której nie mogłyby zrealizować tego, o czym mowa”<sup>8</sup>. Same przekłady powstałe w Polsce, tak samo jak ten powstały w Czechach, zachowują jednak daleko idącą ostrożność w zakresie interpretowania języka oryginału przez pryzmat konwencji panujących w świecie dorosłych. Na pewien paradoks zakrawa fakt, że w języku polskim po przynależąca do owego dorosłego świata formę *pan* sięgnęła Irena Tuwim, której następczyni zarzucała nadmierną jednoznaczność i dziecinność, a nie sama Adamczyk, deklarująca większą orientację na czytelnika niedziecięcego. Pomimo pojedynczych sygnałów, że teksty Milne'a można tłumaczyć również z użyciem form *pan*, *vykání* i *dwojania*, pozostają one w tekstach przekładów wykorzystane w stopniu marginalnym. Zastanawiać może stopień postrzeganej neutralności takiego rozwiązania. Brak znaczących zmian w tym zakresie, a wręcz faktyczna redukcja zastosowania formy *pan* w drugim przekładzie polskim sugeruje, że modelowanie relacji między bohaterami tekstu oparte na familiarności konsekwentnego używania drugiej osoby liczby pojedynczej jest rozwiązaniem niebudzącym większych zastrzeżeń, niejako przyjmowanym automatycznie, jako najwłaściwsze zostało też uznane w przekładach czeskim i śląskim. Z drugiej jednak strony pojedyncze punktowe użycia form grzecznościowych stanowią dowód na to, że i po takie formy można w przekładzie tekstów Milne'a z dużym powodzeniem sięgać. Pomagają one w budowaniu humorystycznego napięcia między formą a treścią działań bohaterów, którzy w swoich komicznie nieporadnych przygodach wykazują się zazwyczaj dobrą znajomością zasad etykiety. Choć niewątpliwie wymagałoby to rozwagi i wyczucia ze strony przyszłych tłumaczy, wydaje się, że operowanie formami grzecznościowymi jest jedną ze sfer, w której przy tworzeniu nowych wersji, dopowiadających istniejące już w kulturach docelowych przekłady kanoniczne, można dokonać zmian przepisujących na nowo stosunki panujące w Milne'owskim lesie.

7| [https://wsjp.pl/index.php?id\\_hasla=7934](https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=7934) (dostęp: 9 marca 2021).

8| [https://wsjp.pl/index.php?id\\_hasla=46265](https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=46265) (dostęp: 9 marca 2021).



## Bibliografia

- Bogstad, Janice M. (2006). „Milne, A.A.”. W: Zipes, J. (red.) *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Vol. 3, Luca – Slot. Oxford. S. 75–76.
- Marcjanik, Małgorzata (2007). *Grzeczność w komunikacji językowej*. Warszawa.
- Milne, A. A. (1984). *Medvídek Pú*. Praha. (tłum. Hana Skoumalová).
- Milne, A. A. (1986). *Fredzia Phi-Phi*. Lublin. (tłum. Monika Adamczyk).
- Milne, A. A. (1991). *The Complete Winnie-the-Pooh*. London.
- Milne, A. A. (2004). *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka*. Warszawa. (tłum. Irena Tuwim).
- Milne, A. A. (2020). *Niedźwiodek Puch*. Poznań. (tłum. Grzegorz Kulik).
- Radion, Ewelina (2004). „Kubuś Puchatek jako arcyopowieść dla dzieci”. W: *Guliver* 4/2004. S. 7–12.
- Sosnowski, Wojciech (2015). „Formy adresatywne. Aspekt językowy i socjologiczny”. W: Roszko, D./ Satoła-Staškowiak, J. (red.) *Semantyka a konfrontacja językowa*. T. V. Warszawa. S. 319–332.
- Stanger, Carol A. (1987). „Winnie The Pooh Through a Feminist Lens”. W: *The Lion and the Unicorn* 2/1987. S. 34–50.

---

### Barbara Szot

Univerzita Palackého  
Katedra anglistiky a amerikanistiky  
Křížkovského 10  
Olomouc 779 00  
Czechy  
barbara.szot02@upol.cz  
ORCID: 0000-0001-5829-5743