

 JULIA WŁODARSKA

GWARA WIELKOPOLSKA W PRZESTRZENI SPOŁECZNO-KULTUROWEJ. ANALIZA PRZEKŁADÓW *WINNIE-THE-POOH* ORAZ *THE HOUSE AT THE POOH CORNER* A.A. MILNE’A NA REGIONALNĄ ODMIANĘ POLSZCZYZNY

Abstract

The Greater Poland Dialect in the Socio-Cultural Space. An Analysis of the Translations of *Winnie-the-Pooh* and *The House at Pooh Corner* by A.A. Milne into the Regional Variant of the Polish Language

The article discusses the position of translations of the novels of A.A. Milne’s *Winnie-the-Pooh* and *The House at the Pooh Corner* into the Greater Poland dialect by Juliusz Kubel against the background of the different stages of the dialect’s functioning in the social and artistic sphere. The article also provides information on the status of the dialect in the public space. Some of the issues addressed include the political, historical, social and educational situation of the region, as well as the impact of the radio on the evolution, popularization and promotion of the local dialect. It discusses the influence of Stanisław Strugarek’s work on the popularisation of the Greater Poland dialect and his influence on the later literary works in the dialect, including translations. The analysis of selected fragments of *Misiu Szpeniolek* and *Dómek Szpeniolka* includes a consideration of Juliusz Kubel’s translation choices and the ways in which the Greater Poland dialect culturemes were used in translation.

Keywords: The Greater Poland dialect, translation into dialect, local identity, children’s literature, *Winnie-the-Pooh*, *The House at Pooh Corner*

Słowa kluczowe: gwara wielkopolska, przekład na gwarę, tożsamość lokalna, literatura dziecięca, *Misiu Szpeniolek*, *Dómek Szpeniolka*

W niniejszym artykule zajmę się analizą zjawisk kulturowych, które sprzyjały powstawaniu przekładów dziecięcej literatury światowej na gwara wielkopolską. Przedstawione zostanie także zagadnienie tożsamości lokalnej oraz jej korelacji z gwarą. Mowa mieszkańców Wielkopolski zostanie usytuowana w kontekstach historycznym, społecznym i politycznym. Rozważę, w jaki sposób mogły one oddziaływać zarówno na kształt gwary, jej rozwój oraz status w przestrzeni publicznej, jak i – w późniejszym czasie – na samą praktykę przekładową. Niniejszy artykuł ma na celu opis tłumaczeń powieści A.A. Milne’a *Winnie-the-Pooh* oraz *The House at the Pooh Corner* dokonanych przez Juliusza Kubla w odniesieniu do poszczególnych etapów rozwoju gwary, powstającej w niej twórczości oraz dostrzegalnej współcześnie nobilitacji gwary, związanej z jej remediacją i silnym powiązaniem lokalnej mowy z tożsamością.

Wprowadzenie

Gwara jest kodem językowym właściwym mieszkańcom danego regionu, odróżniającym się pod pewnymi względami od języka ogólnonarodowego¹. Została wytworzona, a następnie uznana przez członków danej wspólnoty językowej. Gwara jest zatem abstrakcyjnym systemem fonologiczno-gramatyczno-socjologicznym, mającym cechy normotwórcze. Umożliwia również wytworzenie się więzi między pokoleniami, daje poczucie osadzenia w konkretnej rzeczywistości związanej z miejscami, które są bliskie jej użytkownikom (Nowakowska-Kempa, Chęciek 2009: 88). W tym znaczeniu pełni funkcję integrującą, na poziomie nie tylko lokalnym, lecz także międzygeneracyjnym².

Osobnym pojęciem jest gwara miejska. Wspomniany termin odnosi się do wszelkich elementów i aspektów związanych z odmiennością regionalną właściwą mieszkańcom konkretnego miasta. Jeszcze do niedawna wspomniane pojęcie nie było doprecyzowane z perspektywy językoznawczej³. Współczesne rozpoznania wskazują jednak na pewne elementy wspólne, które powracają w opisach specyfiki tego kodu językowego. Niektórzy

¹ Por. hasło „gwara” w (Markowski 1999: 243) oraz hasło „gwara” w Bańko 2000: 494.

² W procesie definiowania i klasyfikacji kodu językowego w sferze lingwistycznej oprócz stopnia standaryzacji innym ważnym kryterium jest poczucie odrębności narodowej lub etnicznej jego użytkowników.

³ Por. Kurkowska 1981: 27.

autorzy doszukują się źródła gwary miejskiej w procesie migracji ludności wiejskiej do miast. Tym samym uznają ten kod językowy za swoiste połączenie elementów języka ludowego z polszczyzną ogólnonarodową⁴.

Mowa mieszkańców danego miasta najprawdopodobniej powstała w wyniku zetknięcia się napływowej ludności wiejskiej ze zwyczajami oraz kodami językowymi właściwymi ludności miejskiej. Między innymi dlatego posługiwanie się gwarą miejską często przypisywano osobom należącym do najmniej wykształconej warstwy społecznej miasta, takim jak pracownicy fizyczni, robotnicy oraz niedawno przybyli tam chłopci, którzy nie potrafili w pełni posługiwać się kodem ogólnonarodowym (Furdal 1997: 156).

Wspomniane zmiany społeczne związane z migracją ludności wiejskiej doprowadziły również do przypisania gwarze statusu wariantu językowego, który może występować jedynie w określonym środowisku – rodzinnym i regionalnym, i który jest przeznaczony wyłącznie do użytku w konkretnych sytuacjach, gdyż podczas spotkań oficjalnych powinna dominować polszczyzna ogólna (Bartmiński 1977: 222). Słownikowe definicje wskazują na wiejski rodowód gwar. Ponadto sytuują gwarę w pozycji podrzędnej względem kodu mającego szerszy zasięg terytorialny – dialektu, w obrębie którego wchodzi zwykle kilka lub kilkanaście gwar.

Można też dostrzec, że niektóre kody językowe występujące na terenie danego kraju identyfikowane są jako silniejsze – dominujące, a inne jako słabsze – zdominowane. Taki podział prowadzi do wytworzenia swoistej asymetrii w sferze zarówno lingwistycznej, jak i kulturowej. Warto w tym kontekście zastanowić się, co – oprócz czynników historycznych i politycznych – sprawia, że jedne kody podlegają większej społecznej nobilitacji niż inne. Znaczącą rolę odgrywa tu fakt, czy w ramach danego kodu wykształcił się bogaty i złożony funkcjonalny styl artystyczny. Jeśli tak, dany kod uznawany jest za wyżej rozwinięty pod względem kulturowym. Kody o niższym statusie – dialekt, a następnie gwar – mogą (ale nie muszą) ulegać procesowi społecznej degradacji (Makurat-Snuzik 2019: 13–15). Wspomniana hierarchizacja zależy między innymi właśnie od tego, w jakim stopniu w danym kodzie językowym wykształciła się twórczość literacka, która później została utrwalona za pośrednictwem pisma lub od razu zapisana zgodnie z regułami dialektu czy gwary.

Mimo iż *Misiu Szpeniolek* oraz *Dómek Szpeniolka* inspirowane były gwarą mieszkańców Poznania – rozpowszechnioną przez XX-wiecznych

⁴ Por. Kurkowska, Skorupka 2001: 99 oraz Wilkoń 2000: 26.

działaczy i regionalistów – na potrzeby niniejszej pracy będę posługiwać się pojęciem „gwary wielkopolskiej”. Określenie „gwara wielkopolska” pojawia się w kontekście omawianych przeze mnie przekładów oraz widnieje na okładkach wspomnianych tłumaczeń, co zapewne świadczyć ma o tym, że takie przyporządkowanie przekładów jest preferowane przez samego tłumacza oraz wydawcę. Z kolei dialekt wielkopolski jest pojęciem nadrzędnym zarówno wobec gwary poznańskiej, jak i gwary wielkopolskiej i oznacza mowę mieszkańców całego regionu, nie tylko konkretnej metropolii⁵.

Status mowy mieszkańców Wielkopolski w odniesieniu do języka ogólnonarodowego

Mowa mieszkańców danego miasta jest związana z historią regionu oraz jego rozwojem urbanistycznym i społecznym. Język ludności miejskiej nie może być zatem przedmiotem analizy, która nie brałaby pod uwagę również zagadnień społecznych, historycznych i politycznych.

W tym miejscu warto przyjrzeć się zagadnieniu tożsamości, które jest ściśle powiązane z językiem. Tożsamość – w ogólnym znaczeniu – obejmuje szereg zjawisk związanych z tym, co zarówno indywidualne, jak i grupowe, społeczne. Odnosi się również do złożonego związku pomiędzy jednostką i jej świadomością a światem zewnętrznym. Tożsamość jest bowiem

stanem jedności, procesem świadomego dostosowania się człowieka do otaczających go zmiennych warunków, jak i odwrotnie, przystosowania środowiska przyrodniczego i społecznego do siebie. Tożsamość obejmuje zatem zarówno personalne, psychiczne, niepowtarzalne dla innych ludzi elementy, jak i te stanowiące efekt dziedziczenia biologicznego, odnoszące się do wyglądu, płci, rasy, etniczności, wieku, doświadczenia, pozycji społecznej. Jest czymś, co kształtuje osobowość i biografię społeczną jednostek (Palczyński 2008: 20).

Jest zatem jednym z wielu czynników kształtujących człowieka, który pozwala mu na sprawne funkcjonowanie w złożonym układzie zależności spo-

⁵ W artykule *Jaka jest tożsamość wielkopolska?* Piotr Cichocki zaznacza, że często to, co poznańskie, funkcjonuje jako *pars pro toto* dla tego, co wielkopolskie. Zdaniem autora Poznań – jako centrum i jądro regionu – stanowi dla wszystkich Wielkopolan punkt odniesienia (Cichocki 2012: 93).

łecznych (Paleczny 2008: 20). Tworzy więc swego rodzaju jakość naddaną ponad związkami człowieka z jego otoczeniem.

W socjologicznym rozumieniu wspólnota regionalna to część zbiorowości narodowej wykazująca silne poczucie odrębności społecznej i kulturowej (Ossowski 1947: 73–124). Jednym z ważniejszych elementów tożsamości regionalnej jest, występujące wśród mieszkańców danego regionu, poczucie odrębności (Starosta 1998: 44).

Tożsamość lokalna związana z danym regionem jest uwikłana w szersze konteksty – narodowy i światowy. Kształtuje się bowiem poprzez różne czynniki, a nie sytuuje wobec nich czy wyłania się z pewnych procesów. Mechanizm kreowania „poprzez” świadczy o złożoności i palimpsestowym kształcie kultury lokalnej.

Język i tożsamość są ze sobą nierozdzielne. Wpływ na kształtowanie się mowy mieszkańców Wielkopolski oraz powstawania wśród nich poczucia odrębności miały w dużej mierze uwarunkowania społeczne, historyczne i polityczne. Istnienie gwary poznańskiej po raz pierwszy zostało udokumentowane na początku XIX wieku, co mogło być związane z zachodzącymi ówczesnie procesami migracyjnymi ludności z terenów wiejskich do miast. Oprócz wewnętrznych oddziaływań wynikających z przepływu ludności kształtowanie się gwary poznańskiej było również uwarunkowane czynnikami zewnętrznymi. Najprawdopodobniej rodziła się ona w okolicznościach historycznych, zdeterminowanych przez trzy czynniki: zabór pruski, znaczącą obecność osób pochodzenia niemieckiego zajmujących wyższe stanowiska społeczne oraz panującą ówczesnie sytuację edukacyjną. Wspomniane aspekty związane ze zgermanizowaniem szkolnictwa oraz brakiem polskiej uczelni wyższej skutkowały niewielką obecnością reprezentantów polskiej inteligencji w obrębie całej Wielkopolski. Paradoksalnie, wspomniany region – w porównaniu do pozostałych obszarów ziem polskich – wyróżniał się wysokim poziomem edukacji, ze względu na powszechny obowiązek szkolny, a jednocześnie obcowanie z poprawną polszczyzną było tutaj znacznie ograniczone (Walczak 2017: 322).

Większa część ludności zamieszkującej ówczesnie teren Poznania była zaznajomiona z literacką odmianą polszczyzny, którą zresztą przyswajała biernie, dzięki lekturom. Do najczęściej czytanych tekstów w języku polskim zaliczano wtedy: książki do nabożeństw, gazety, popularne powieści oraz literaturę popularnonaukową. Teksty te nie zawsze jednak odpowiadały zapotrzebowaniu językowemu ich odbiorców, gdyż nie zawierały wersji polszczyzny ówczesnie pożądaney – prasa bądź książki do

nabożeństwa – przepełnione były archaizmami (Walczak 2016: 237–250). Ludność, która w tamtym okresie miała jedynie ograniczony dostęp do treści w języku polskim, posługiwała się głównie gwarą.

Wraz ze zmianami politycznymi, które nastąpiły w odrodzonej Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego, doszło do znaczących zmian, jeśli chodzi o mowę ludności Poznania. Język niemiecki stracił swoją pozycję w hierarchii, a jego miejsce zaczęła zajmować polszczyzna. Ze względu na wspomniany wcześniej ograniczony dostęp do tekstów w języku polskim innych niż te o tematyce religijnej mieszkańcy Poznania mieli trudności z wprowadzeniem w życie nowego kodu. Cały czas, na równi z językiem ogólnonarodowym, w kontaktach społecznych oraz przestrzeni miejskiej funkcjonowała gwara, która w tamtym okresie pojawiała się również w sytuacjach oficjalnych – napisy gwarowe umieszczane były na szyldach, ogłoszeniach reklamowych czy informacyjnych, a niekiedy nawet obecne były w urzędach i szkołach (Walczak 1991: 51–55).

Ze względu na zachodzącą w dyskursie społecznym nobilitację polszczyzny w jej wariacie ogólnopolskim wspomniany stan nie mógł utrzymać się zbyt długo. Gwara, mimo iż była powszechnie używana, szybko zyskała pejoratywne konotacje. Środowisko opiniotwórcze – powiązane z ośrodkami politycznymi, kulturalnymi i edukacyjnymi – piętnowało użycie gwary, uznając ją za kod niższej, mniej wykształconej warstwy społecznej (Walczak 2017: 323).

Przez długi czas nie było mowy o warunkach, które sprzyjałyby transmisji gwary w przestrzeń artystyczną, a co za tym idzie, otwierały drogę kształtowaniu się silnej tożsamości lokalnej. Dopiero po zakończeniu drugiej wojny światowej można mówić o swego rodzaju przełomie. Gwara poznańska zyskała wówczas własne miejsce w przestrzeni publicznej, co stało się za sprawą poznańskiej rozgłośni Polskiego Radia (Walczak 2017: 325).

Lata 70. i 80. XX wieku to okres, kiedy gwara nie tylko funkcjonowała w audycjach radiowych, lecz także pojawiała się na estradzie. Działo się to głównie dzięki programowi artystyczno-rozrywkowemu Kabaretu Tey, w którym występował m.in. Marian Pogasz. Podczas występów wykonywał głównie utwory Stanisława Strugarka oraz wcielał się w postać Starego Marycha, wykreowaną przez Juliusza Kubla (Kubel 2015: 134–137).

Lata 80. były okresem, w którym gwara zaczęła wykraczać poza sferę kulturalno-artystyczną i stała się przedmiotem zainteresowań badawczych. Jedno z pierwszych opracowań naukowych powstało za sprawą inicjatorki badań nad gwarą, profesor Moniki Gruchmanowej (Walczak 2015: 11).

W XXI wieku gwarowa twórczość radiowa doczekała się swojej kontynuacji, między innymi za sprawą bratanka Stanisława Strugarka – Jana Strugarka. Nie jest ona jednak dominującą formą przekazu i popularyzacji gwary, jak miało to miejsce w ubiegłym stuleciu. Od kilkunastu lat znaczącą rolę w tej kwestii zaczęły odgrywać poznańskie wydawnictwa literackie. Jednym z nich jest Wydawnictwo Miejskie Poznania, w którym swoje felietony pisane gwarą – *Jak widzę...*, *czyli na szage bez Pyrlandie*, opublikował Waldemar Kurkowski. Co istotne, teksty te pierwotnie ukazywały się od 1995 roku na łamach „Gazety Poznańskiej”. Poznań ma również do zaoferowania utwory przeznaczone dla młodszych czytelników. W 2015 roku wydawnictwo podjęło współpracę z autorką oraz ilustratorką książek dla dzieci, twórczynią utworów takich jak: *Legenda o założeniu Poznania*, *Legenda o poznańskich koziołkach*, *Legenda o rogalach świętomarcińskich* – Elizą Piotrowską – która zgodziła się przygotować elementarz gwary poznańskiej (Piotrowska 2015: 221). Inne godne uwagi i popularne poznańskie wydawnictwo to Media Rodzina, zajmujące się publikowaniem przekładów na języki regionalne oraz gwary języka polskiego.

Gwara, jako kod pierwotnie oralny, dzięki różnym mediom mogła się rozwijać oraz doczekać się przeniesienia do zupełnie innej sfery społeczno-kulturowej. Jak wcześniej wspomniano, to właśnie głównie za pośrednictwem radia nastąpiła popularyzacja gwary poznańskiej⁶. Ważna postać związana z poznańską radiofonią to wspomniany wcześniej Stanisław Strugarek – znawca i propagator gwary, radiowiec, społecznik i regionalista. Swoją przygodę z promowaniem gwary oraz kultury lokalnej zaczynał od pracy w Zarządzie Miejskim w Wydziale Kultury i Sztuki. W pookupacyjnej Polsce był również współorganizatorem pisma literackiego „Zdrój”, współtwórcą kabaretu Poznańska Kukułka oraz Czwartków Literackich. Strugarek to także pierwszy powojenny redaktor „Kroniki Miasta Poznania” (Wrońska 2023: 4). Od 1948 roku na stałe związał się z radiem (Wrońska 2023: 8). Programy radiowe Strugarka promowały muzykę ludową i były to audycje: „Wielkopolskie kominki”, „Z piosenką i gawędą po Wielkopolsce”, „Wieczorne gawędy przy muzyce” oraz gawędy, w których pojawiały się

⁶ Należy również pamiętać, że nie jest to jedyna droga rozwoju gwary, jednakże dla badanego zagadnienia powstawania przekładów jest wyjątkowo ważna. Rozpowszechnienie gwary poznańskiej w radiu nastąpiło dopiero w XX w. Do tej pory aktywiści, regionaliści, publicyści czy artyści często wykorzystywali słownictwo gwarowe w różnych tekstach już pod koniec XIX i na początku XX w. W tamtym okresie były to jednak głównie teksty satyryczne. Zob. Karłowicz 1984.

wrażenia gwarowe związane z terenem Wielkopolski oraz gwarą miejską Poznania (Wrońska 2023: 13–14). Autor znany był ze swojego zamiłowania do muzyki i folkloru. Gromadził oraz zapisywał na taśmach magnetofonowych pieśni i piosenki ludowe, muzykę kapel, śpiewaków ludowych i gawędziarzy. W trakcie audycji przypominał w radiu postacię Wuję Ceśka, Dziadka Ignacego, póna Kaczmarka (Strugarek 1977: 8). Co istotne, pisał utwory wyłącznie z myślą o ich wygłoszeniu przez siebie samego (Młynarz 1977: 13). Wszystkie te działania sprawiły, że Strugarek stał się symbolem tego, co wielkopolskie. To właśnie jemu w dużej mierze można zawdzięczać promocję gwary poznańskiej oraz jej nobilitację w przestrzeni kulturalnej i artystycznej:

Był bowiem Strugarek wyjątkowym znawcą i wyrazicielem tego, co poznańskie, co jest znakiem charakterystycznym Wielkopolski, jej odrębności kulturowych i obyczajowych. Jak mało kto znał specyficzne właściwości wielkopolskich tradycji i umiał je skutecznie upowszechniać. Wyrósł z robotniczego środowiska Poznania i cechy tego środowiska potrafił uczynić przedmiotem pożytecznej refleksji. Swoje gawędy, dykteryjki, anegdoty brał wprost z życia, z bogatej skarbnicy tradycji miejscowej, z nieustannych kontaktów z ludźmi (Młynarz 1977: 11).

Działalność Strugarka stała się inspiracją dla przyszłych pokoleń regionalistów oraz miłośników i amatorów gwary. Przyczyniła się ona między innymi do rozwoju badań dotyczących gwary poznańskiej, a w rezultacie do powstania *Słownika gwary miejskiej Poznania* pod redakcją Moniki Gruchmanowej i Bogdana Walczaka, w którym to słowniku znalazły się również cytaty z twórczości Strugarka. Współcześnie Jan Strugarek przygotowuje cykliczne audycje radiowe „Takie sobie klejdry”. W audycjach prezentuje on także „Gwarowy słowniczek radiowy” (Wrońska 2023: 19).

Jednym z kontynuatorów tradycji Stanisława Strugarka jest również tłumacz Juliusz Kubel. Autor *Misia Szpeniolka* oraz *Dómku Szpeniolka* wypowiada się o radiowcu następująco:

Gdyby nie było Strugarka, nie wpadłoby mi do głowy, że mogą powstawać gwarowe teksty na potrzeby radia czy estrady. Uważam go za mistrza i inspiratora. Poznałem go osobiście! Przedtem w domu, jako licealista, słuchałem z całą rodziną jego radiowych występów. Taki był zwyczaj w wielu poznańskich domach. Potem w kabarecie „Tey” usłyszałem Strugarkową gawędę w genialnym wykonaniu Mariana Pogasza. Podobnie jak Pan Stanisław gwarę

znałem z domu i tylko tam i w gronie kolegów się nią posługiwałem. Do szkoły w latach pięćdziesiątych gwara nie miała wstępu⁷.

Spuścizna Strugarka pozwoliła zbudować podwaliny pod późniejsze promowanie oraz rozpowszechnianie gwary, a jednocześnie była znakiem zmiany jej funkcji. Autor ten, jako pierwszy, wykreował postaci oraz historie, które nosiły znamiona „swojskości”, a jednocześnie funkcjonowały w sferze artystycznej. Inspiracje jego twórczością są wciąż obecne w tekstach innych autorów, między innymi w przekładach Juliusza Kubla.

Przekłady dzieł dziecięcej literatury światowej na gwara wielkopolską

Teksty i audycje Strugarka powstały w gwarze i nie mają swojego pierwotnego wzoru w polszczyźnie. Nie można jednak zapominać, że twórczość gwarowa obejmuje również przekład. Twórczość Juliusza Kubla to zarówno utwory oryginalne – *Blubry Starego Marycha* i *Blubry Heli przy niedzieli*, jak i twórczość przekładowa – *Książę Szaranek*, *Misiu Szpeniolek* oraz *Dómek Szpeniolka*.

Dzieła, które tłumacz zdecydował się wziąć na warsztat, nie są przypadkowe. Juliusz Kubel sięga po teksty autorstwa A.A. Milne’a, które można zaliczyć do utworów z kanonu literatury światowej⁸. Oba utwory – *Winnie-the-Pooh* oraz *The House at Pooh Corner* – stanowią część klasyki literatury dziecięcej. Teksty w przekładzie na lokalny wariant polszczyzny również zachowały dwoistość właściwą utworom z kanonu światowej literatury dziecięcej. Są to bowiem z pewnością teksty, które mają uniwersalny charakter w tym sensie, że mogą być kierowane zarówno do dorosłego, jak i do dziecięcego odbiorcy. Na gruncie polskim poczytność dzieł A.A. Milne’a jest zasługą głównie pierwszego polskiego tłumaczenia autorstwa Ireny Tuwim:

⁷ Wypowiedź Juliusza Kubla w Wrońska 2023: 18.

⁸ Definicję kanonu przytaczam za Joanną Piserą (2006: 541): „Kanon literacki bywa najczęściej rozumiany jak o zbiór arcydzieł, artystycznych wizji i rozwiązań formalnych, stanowiących fundament narodowej kultury, będących wyznacznikiem tradycji danego narodu, wzorem treści najważniejszych dla członków jego społeczności. Jest w sposób naturalny niejako związany z wartościowaniem – kanon literacki to wybór. Wybór tego, co z jakiegoś powodu jest dla danej społeczności ponadczasowe, warte utrwalenia i przekazania potomnym” oraz za Andream Lanoux (2003: 18): „[Kanon to] zbiór dzieł literackich czy też zbiór ważnych tekstów filozoficznych, politycznych i religijnych, którym poszczególne przekazy historyczne nadawały szczególną wagę w społeczeństwie”.

Tymczasem *Winnie-the-Pooh*, którego poczytność i powszechność powinny, jak się zdaje, plasować go tuż obok dzieła Carrolla, znajduje się wśród utworów przekładanych stosunkowo rzadko. Światowej sławy utwór Milne'a tłumaczony jest na język polski rzadziej niż na przykład *Little Women* Alcott (książka współcześnie dość mało popularna), *The Story of Doctor Dolittle* Loftinga czy *The Wonderful Wizard of Oz* Bauma. Taki stan rzeczy ma oczywiście wytłumaczenie – jest nim kanoniczność niektórych przekładów. Pierwsze polskie tłumaczenie *Winnie-the-Pooh* – *Kubuś Puchatek* – autorstwa Ireny Tuwim z 1938 roku zyskało status przekładu kanonicznego, który został wysoko oceniony przez większość krytyki i doskonale przyjął się wśród czytelników, przez co bardzo trudno było podjąć z nim jakąkolwiek polemikę. Dzieła, których pierwsze przekłady nie wypracowały sobie równie mocnej pozycji, zyskiwały zwykle liczniejszą serię translatorską, szczególnie jeśli – jak w przypadku utworu Carrolla – stanowiły przekładowe wyzwanie, będące w pewien sposób miarą zdolności tłumacza (Wieczorkiewicz 2018: 111).

Kubel w swoich tłumaczeniach częściowo czerpie z rozwiązań translatorskich zaproponowanych przez Tuwim, jednakże jego przekłady nie są kopiami. Dzieje się tak ze względu na znaczący wpływ pierwszego polskiego przekładu oraz swego rodzaju ikoniczność Wersja Ireny Tuwim zakotwiczyła się w świadomości polskich odbiorców. Frazy i powiedzonka zawarte w tłumaczeniu Tuwim wciąż są obecne w żywym języku czytelników. Nie oznacza to jednak, że *Misiu Szpeniolek* jest dziełem nieautonomicznym, wręcz przeciwnie.

Tłumacz, pracując z tekstami Milne'a, musiał zmierzyć się z problemami związanymi z przekładem powieści przeznaczonych zarówno dla adresata dziecięcego, jak i dorosłego odbiorcy. Kubel, starając się jak najlepiej oddać dwuadresatowość, korzysta z różnych rozwiązań. Jednym z częściej wykorzystywanych zabiegów translatorskich w *Misiu Szpeniolku* oraz *Dómku Szpeniolka* jest eksplcytacja.

Przykładowo – we fragmencie, który zostanie poddany analizie – bohaterowie powieści Milne'a wyruszają na wyprawę w celu odnalezienia Bieguna Północnego. W oryginale została zastosowana gra językowa:

"I suppose it's a pole stuck in the ground?"

"Sure to be a pole," said Rabbit, "because of calling it a pole, and if it's a pole, well, I should think it would be sticking in the ground, shouldn't you, because there'd be nowhere else to stick it."

"Yes, that's what I thought."

"The only thing," said Rabbit, "is, *where is it sticking?*"

"That's what we're looking for," said Christopher Robin (Milne 2019: 141).

Christopher Robin nie był pewien, jak wygląda biegun. Po wspólnych naradach z Sową doszli do wniosku, że jest to po prostu „a pole”. Autor użył zatem wyrazu, który ma podwójne znaczenie: „biegun”, „słup”.

Tłumaczenie na gwarę wielkopolską jest ciekawym przypadkiem, gdyż autorowi nie udało się oddać wieloznaczności właściwej dla oryginału. Juliusz Kubel postanowił wykorzystać inny zabieg, którego czytelnik nie znajdzie w wersji angielskiej. Tłumacz rozszerzył translację poprzez dodanie wyjaśnienia, czym może być ten poszukiwany przez bohaterów Bieguna Północny. Postanowił również zaznaczyć czytelników z samą genezą owego wyrażenia:

- Mi się zdaje, że to tylko tako lola albo taki pal udygninty wew ziymi.
- Pewno „lola albo taki pal” – zgodził się Królas.
- **A nawet: „pol” ze względu na powiedzynie: „pol-aryzacja”, znaczy od bieguna do bieguna. I ón jest udygninty wew ziymi, bo zaś gdzie indziej idzie gó trzymać?**
- Tak tyż właśnie myślałym.
- Trzebno aby nojdnać – powiedział Królas – to miejsce udygniynia.
- To jest to, czego szukamy – stwyrdził Krzysiu.
- Ta „lola”, czyli tyn „pol”, incy „biegun” (Kubel 2019: 136–137, wyróżnienie – J.W.).

Autor przekładu, dodając nowe elementy, wyjaśnia zagadnienie, które nie zostało poruszone w oryginale. Warto też zwrócić uwagę, że sposób, w jaki bohaterowie tłumaczą, czym ów biegun jest – „A nawet: «pol» ze względu na powiedzynie: «pol-aryzacja», znaczy od bieguna do bieguna” – może przypominać odwzorowanie toku myślenia skojarzeniowego dziecka. Tym samym przekład Kubla staje się bardziej przystępny dla młodszego czytelnika. Tekst oryginału wymagał od odbiorcy konkretnej wiedzy o świecie oraz znajomości podwójnego znaczenia użytych przez autora słów.

Kolejnym przykładem jest scena, w której Szpeniolek i Proszczoczek próbują złapać potwora. W oryginale został nazwany Heffalumpem, co prawdopodobnie miało odzwierciedlać sposób, w jaki dziecko wypowiada nazwę słonia („elephant”) w języku angielskim. Wspomniany wyraz to neologizm, ponieważ jest połączeniem słów „elephant” and ‘help’:

“Help, help!” cried Piglet, “a Heffalump, a Horrible Heffalump! Hoff, Hoff, a Hellible Horralump! Holl, Holl, a Hoffable Hellerump!” And he didn’t stop crying and scampering until he got to Christopher Robin’s house.

“Whatever’s the matter, Piglet?” said Christopher Robin, who was just getting up.

“Heff,” said Piglet, breathing so hard that he could hardly speak, “A Heff – a Heff – a Heffalump” (Milne 2022: 79).

W przekładzie polskim nie pojawia się neologizm, który występował w oryginalnej wersji. Tłumaczka użyła polskiego odpowiednika:

– Pomocy! Pomocy! – krzyczał Prosiaczek. – Słoń, straszliwy Słoń! – i zaczął uciekać ile sił w nogach, wciąż krzycząc na całe gardło: – Pomocy, pomocy! Słoniowy Strach! Słoniocy! Słoniocy! Strachowy Pom! Pomocny Strach! Słoniocy!

I bez zatrzymania, wrzeszcząc wniebogłosy, przybiegł do Krzysia.

– Co się stało, Prosiaczku? – zapytał Krzyś, który właśnie wstawał z łóżka.

– Sło... Sło... – bełkotał Prosiaczek tak zdyszany, że ledwo mógł mówić. – Słoń... Słoń... (Tuwim 2006: 62)

Juliusz Kubel, w swoim przekładzie na gwara wielkopolską, powielił zabieg wykorzystany w tłumaczeniu Tuwim. Autor również odwołał się do dziecięcego sposobu mówienia, wykorzystując zapis fonetyczny:

– Na pómoc! Na pómoc! – rozdarł japę Proszczoczek. – Słóń, straszliwy Słóń! – I zaczął zgolać ile siły w girach. I cołki czas wołał jak porąbany: – Na pómoc, na pómoc! Na słónioc! Na słónioc! Słóniowa Zgroza! Na słónioc! Na słónioc! Strachowa pómoc. Pómocna Zgroza! Na słónioc!

I bez sztopnięcia, zez rozdartą kalafą doleciał do Krzysia.

– Co się stanęło, Proszczoczku? – spytał się Krzysiu, co właśnie wstawił zez łóżka.

– Sło... Sło... – bebloł Proszczoczek, co sapał istna lokomotywa i ledwo co mógł mówić. – Sło... Sło... (Kubel 2019: 78)

Ponadto w przytoczonym fragmencie można dostrzec ingerencję tłumacza w elementy deskryptywne. Kubel położył większy nacisk na opisanie stanu Proszczoczka. Postanowił podkreślić rozechwianie i dokładniej opisać stan psychiczny bohatera, związany z sytuacją, w której się znalazł: „I cołki czas wołał jak porąbany”, „sapał istna lokomotywa”.

Zdarza się, że tłumacz rozszerza tekst o dodatkowe elementy nacechowane kulturowo. Stara się jednak znacząco nie odchodzić od oryginału. Część wyborów translatorskich, którymi się posłużył, będzie tożsama z tymi, które czytelnik może spotkać w *Kubusiu Puchatku*. Skojarzenia z przekładem

Tużym bęą nieuniknione ze względu na bliskości leksykalnej gwary względem polszczyzny.

W doborze utworu literackiego, który zostanie przełożony, zazwyczaj istotną rolę odgrywają czynniki społeczne charakterystyczne dla danego okresu. Tekst z kanonu literatur światowych jest częstym wyborem tłumacza, ponieważ takie książki są na ogół znane oraz funkcjonują już w świadomości czytelniczej. Co ciekawe jednak, mierząc się z dziełami klasyków, tłumacze mogą zdecydować się na zmiany oraz uaktualnienia (co często ma miejsce w przypadku serii przekładowych), które są ściśle powiązane z rozwojem literatury rodzimej. Zdarza się, że powstanie oraz funkcjonowanie konkretnych tłumaczeń ma charakter komercyjny. Jednak częstą motywacją do stworzenia nowego przekładu bądź odnowionej wersji istniejącej translacji jest poszukiwanie przez tłumaczy osobnej formy przekładu. Podobnie dzieje się w przypadku tłumaczeń na lokalne odmiany języka – gwary. Rozwój znanego kodu językowego – w tym przypadku gwary, może odbywać się za pośrednictwem translacji. Poszukiwanie nowych form wyrazu – które funkcjonują w oryginale, ale jeszcze nie mają swojego odpowiednika w języku docelowym – stymuluje rozwój tego kodu i jednocześnie poszerza repertuar tekstów gwarowych.

Kulturemy wielkopolskie w *Misiu Szpeniolku* i *Dómku Szpeniolka*

Kulturemy można rozumieć jako:

jednostki etnolingwistyczne, słowa klucze, które w planie wyrażania są reprezentowane przez pojedyncze leksemy, zaś w planie treści mają tak bogate znaczenia, że dzięki nim można zrozumieć specyfikę danej społeczności narodowej, etnicznej lub regionalnej. To właśnie m.in. poprzez kulturemy społeczność określa swoją tożsamość, stosunek do tradycji i wartości, a także sposób radzenia sobie w obecnych czasach. Z powodu częstej nieprzekładalności reprezentujące je leksemy mają nastawienie etnocentryczne (nierzadko są składnikami autostereotypu) jako słowa zbiorowej pamięci (Rak 2015: 13).

Będą to zatem jednostki leksykalne typowe dla danego regionu, które nie tylko przekazują informacje o kulturze i zwyczajach występujących na danym obszarze, lecz także są swoistymi wykładnikami lokalnej tożsamości. Wspomniane zjawisko nie jest obce przekładowi Kubla. W *Misiu Szpeniolku* tłumacz zamienia występujące w oryginale „measles and buttered toast”

(Milne 2022: 54) na „mocoszkę” (bratka) oraz „szneczke zez glancem” (poznąską drożdżówkę z lukrem uformowaną w kształt ślimaka):

Stetrol te napisy Krzysiu osobiście, bo ón jedyn jedynący wew cołkim Lesie umiał **grygolić**. Pućka, chociaż była móndro i obyto, i do tego umiała czytać, **grygolić** i **ślabizować** swoje imię, to dostawała **rapla**, jak się rozchodziło o barzy trudne słowa, na tyn przykład **macoszka** albo **szneczka zez glancem**. (Kubel 2019: 56, wyróżnienia – J.W.)

Autor wprowadza do tekstu elementy kultury lokalnej czytelne dla odbiorcy, który nie tylko obcuje z gwarą, lecz także jest zanurzony w życie społeczne danego regionu. Użycie kulturomów w przekładzie może również świadczyć o dużej świadomości komunikacyjnej tłumacza, który traktuje gwarę jako narzędzie służące do wzmacniania poczucia lokalnej tożsamości poznawców. Obecność kulturomów w przekładzie nie jest przypadkowa, gdyż jako elementy kultury materialnej konstytuują poczucie odrębności kulturowej wspólnoty oraz są elementami, z którymi dana społeczność może się identyfikować i traktować je jako stałe punkty odniesienia.

W *Misiu Szpeniolku*, oprócz wspomnianych wyżej kulturomów, występują także wtrącenia gwarowe: „stetrol” (zrobił), „grygolić” (bazgrolić), „ślabizować” (sylabować), „rapla” (bzik) (Kubel 2019: 56) czy też obecne w *Dómku Szpeniolka*: „ruk-cuk” (szybko) (Kubel 2023: 7) oraz „szport na kiju” (żart) (Kubel 2023: 120). Przeglądając się przekładom w całości, można niekiedy odnieść wrażenie, że poszczególne wyrażenia gwarowe funkcjonują w obu dziełach na zasadach stylizacji. Takie rozwiązania tłumacza nie powinny dziwić, ze względu na silny wpływ twórczości Stanisława Strugarka, który w swoich audycjach niejednokrotnie posługiwał się jedynie wtrąceniami, a czasem stylizował własne wypowiedzi, stosując konwencję gwarową.

Bohater przekładów Kubla, Misiu Szpeniolek – podobnie jak postaci kreowane przez Strugarka w jego audycjach – zyskuje lokalny charakter. Pozostałe postaci obecne w przekładach, takie jak: Królas, Proszczoczek, Kłapiuchol, Pućka, Kakalud, Mama Od Kangura czy Tygryś, również przejmują w swoim języku cechy charakterystyczne dla gwary wielkopolskiej. W słowniku wszystkich wymienionych postaci w części ekspresywnej dominuje charakterystyczne dla tego regionu wykrzyknienie: „Łejejkusie” (Kubel 2019: 34), „Łejejkusiekochane” (Kubel 2019: 120), „Łejery”, „Łejeju” (Kubel 2019: 105), „Łejeryniu” (Kubel 2023: 64). Nie powinno dziwić, że w warstwie najmniej kontrolowanych odruchów, sferze ekspresji, która

jawi się jako najbardziej naturalna, bohaterowie porozumiewają się kodem, który jest im najbliższy.

W przekładach Kubla można odnaleźć zarówno kulturemy wielkopolskie, jak i wtrącenia gwarowe. Te drugie, mimo iż zawierają znamiona stylizacji, nie czynią tych dzieł gorszymi. Obecność w przekładzie słownictwa gwarowego nie oznacza, że tekst ma niższy status ani nie zaniża wartości leksykalnej utworu, wręcz przeciwnie, wzbogaca repertuar tekstów gwarowych. Co więcej, pozwala na wytworzenie się nowych rejestrów stylistycznych oraz otwiera gwarę na nowe formy ekspresji artystycznej.

W przypadku *Misia Szpeniolka* i *Dómku Szpeniolka* istotną rolę odgrywały również płyty CD załączone do każdego z przekładów, na których autor czyta swoje teksty. Takie rozwiązanie może być swego rodzaju krokiem naprzód w stosunku do dwudziestowiecznej audialności, która dominowała wśród sposobów popularyzacji gwary. Być może tłumacz – podobnie jak Stanisław Strugarek – wierzył, że jego teksty są przeznaczone do ustnego wygłoszenia głównie przez niego samego (Młynarz 1977: 13). Nagrania mogą z pewnością ułatwić odbiór. Mimo iż zagadnienie recepcji przekładu jest bardzo interesujące, wymagałoby przeprowadzenia osobnych badań, opartych na wywiadach bądź kwestionariuszach, przeprowadzanych z potencjalnymi odbiorcami.

Zakończenie

Gwara, jako kod pierwotnie oralny, przez dłuższy czas nie była zapisywana, a tym bardziej przenoszona do sfery literackiej. Funkcjonowała wyłącznie w przekazie ustnym. Wariant wielkopolski przed upiśmiennieniem oraz przeniesieniem do sfery przekładu istniał głównie w obiegu audialnym. To właśnie wykorzystanie medium, jakim jest radio, przyczyniło się do zapewnienia gwarze trwania oraz miało wpływ na jej nobilitację.

Literatura oryginalnie powstająca w gwarze, jak również przekłady na gwarę, stwarzają jednak możliwość dalszego rozwoju tego kodu w odmienny sposób i w zmienionych warunkach. Przyczyniają się bowiem do podnoszenia prestiżu gwary jako unikatowego kodu językowego właściwego dla danego regionu, a pośrednio nobilitują tożsamość regionalną.

Bibliografia

- Bańko Mirosław (red.) 2000. *Inny słownik języka polskiego PWN*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bartmiński Jerzy 1977. *O derywacji stylistycznej. Gwara ludowa w funkcji języka artystycznego*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Cichocki Piotr 2012. *Jaka jest tożsamość wielkopolska*, „Przegląd Zachodni”, 1, s. 93.
- Furdal Antoni 1977. *Językoznawstwo otwarte*, Opole: Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki.
- Karłowicz Agata 1984. *Regionalizmy poznańskie w piśmiennictwie satyrycznym z końca XIX i początków XX wieku*, Poznań: niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Moniki Gruchmanowej w Instytucie Filologii Polskiej UAM.
- Kubel Juliusz 2015. *Nie odjęło mi mowy*, „Kronika Miasta Poznania: miesięcznik poświęcony sprawom kulturalnym stoł. M. Poznania”, 2.
- Kurkowska Halina 1981. *Próba charakterystyki socjolingwistycznej współczesnego języka polskiego*, w: Halina Kurkowska (red.), *Współczesna polszczyzna. Wybór zagadnień*, też, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kurkowska Halina, Skorupka Stanisław 2001 *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lanoux Andrea 2003. *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815–1865*, tłum. Małgorzata Krasowska, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Makurat-Snuzik, Hanna 2019. *Problemy przekładu na język zdominowany*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Markowski Andrzej (red.) 1999. *Nowy słownik poprawnej polszczyzny PWN*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Milne Alan Alexander 2006. *Kubuś Puchatek*, tłum. Irena Tuwim, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Milne Alan Alexander 2019. *Misiu Szpeniolek*, tłum. Juliusz Kubel, Poznań: Media Rodzina.
- Milne Alan Alexander 2019. *The House at Pooh Corner*, Dean Publishing.
- Milne Alan Alexander 2022. *Winnie-the-Pooh*, Dean Publishing.
- Milne Alan Alexander 2023. *Dómek Szpeniolka*, tłum. Juliusz Kubel, Poznań: Media Rodzina.
- Młynarz Kazimierz 1977. *Spuścizna autorska, St. Strugarek, Wuja Ceśku opowiada*, teksty wybrał, słowem wstępnym opatrzył Kazimierz Młynarz, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Nowakowska-Kempa Iwona, Chęciek Mieczysław 2009. *Gwary śląskie w procesach globalizacji i lokalizacji. Nowe wyzwania, nowe funkcje*, w: Halina Rusek, Anna Dróżdż (red.), *Tożsamość etniczna i kulturowa Śląska w procesie przemian*, Wrocław–Cieszyn: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, s. 86–95.
- Ossowski Stanisław 1947. *Zagadnienia więzi regionalnej i więzi narodowej na Śląsku Opolskim*, „Przegląd Socjologiczny”, IX, s. 73–124.

- Paleczny Tadeusz 2008. *Socjologia tożsamości*, Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM.
- Piotrowska Eliza 2015. *Sznoka z glancem, czyli mam smakę na więcej!*, „Kronika Miasta Poznania: miesięcznik poświęcony sprawom kulturalnym stoł. M. Poznania”, 2, s. 219–224.
- Pisera Joanna 2006. *Kanon czy jego dezintegracja? – oceny, diagnozy, polemiki, kontrowersje*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 8, s. 539–550.
- Rak Maciej 2015. *Kulturemy podhalańskie* Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Biblioteka „LingVariów”, 19.
- Starosta Paweł 1998. *Tożsamość regionalna w perspektywie socjologicznej*, w: Andrzej Matczak (red.), *Badania nad tożsamością regionalną. Stan i potrzeby*, Łódź–Ciechanów: Krajowy Ośrodek Dokumentacji Regionalnych Towarzystw Kultury, s. 40–54.
- Strugarek Stanisław 1977. *Wuja Ceśku opowiada*, teksty wybrał, słowem wstępnym opatrzył Kazimierz Młynarz, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Walczak Bogdan 1991. *Gwara miejska w przedwojennym Poznaniu*, „Przegląd Wielkopolski” 1–2, s. 51–55.
- Walczak Bogdan 2015. *Geneza poznańskiej gwary miejskiej*, „Kronika Miasta Poznania: miesięcznik poświęcony sprawom kulturalnym stoł. M. Poznania”, 2, s. 7–22.
- Walczak Bogdan 2016. *Wielkopolska a język – z perspektywy historyka polszczyzny*, w: Błażej Osowski, Justyna Kobus, Paulina Michalska-Górecka, Agnieszka Piotrowska-Wojaczyk (red.), *Język w regionie, region w języku*, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, s. 237–250.
- Walczak Bogdan 2017. *Gwara a tożsamość poznańska*, w: Błażej Osowski, Justyna Kobus, Paulina Michalska-Górecka, Agnieszka Piotrowska-Wojaczyk (red.), *Język w regionie, region w języku 2*, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, s. 321–333.
- Wieczorkiewicz Aleksandra 2018. „Mała” historia przekładu. „Złoty wiek” angielskiej literatury dziecięcej w tłumaczeniach na język polski – zarys, „Przekładaniec” 37, s. 104–123.
- Wilkoń Aleksander 2000. *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wrońska Grażyna 2023. *Stanisław Strugarek (1911–1965). Multiinstrumentalista*, Seria: Poznaniacy warci poznania. Towarzystwo Miłośników Miasta Poznania, Poznań.